



ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΚΥΠΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Δήμητρα Γ. Καραδήμα
«Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής
του Νικολάου Κάλας»

Διδακτορική Διατριβή

ΤΟΜΟΣ ΙΙ

Εποπτεύων: Παντελής Βουτουρής,
Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Καθηγ. Δημήτρης Αγγελάτος

Καθηγ. Μιχάλης Πιερής

Καθηγ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου

Ομότ. Καθηγ. Νίκος Χατζηνικολάου

ΜΑΪΟΣ 2006

Β' ΜΕΡΟΣ

Δήμητρα Γ. Καρασώμα

6^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΦΑΣΗ: Περίοδος μαθητείας

Όπως αναφέρθηκε ήδη στα «Εισαγωγικά» του κεφ. 2 της διατριβής (2.1.1.), η υπερρεαλιστική φάση της μεσοπολεμικής ποιητικής παραγωγής του Κάλας, περιλαμβάνει τα ελληνικά και γαλλικά (κυρίως) ποιήματα τα οποία γράφτηκαν μετά την «προσχώρηση» του ποιητή στον υπερρεαλισμό και οπωσδήποτε πραγματώνουν υπερρεαλιστικές προθέσεις.

6.1. ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

6.1.1. «Ορέστης» (*Τετράδιο Γ'*)

Ο «Ορέστης» είναι το 18^ο από τα 22 ποιήματα που περιλαμβάνει το *Τετράδιο Γ'* (α' δημοσ. Σεπτέμβριος 1934) και ξεχωρίζει για την ολοσέλιδη έκτασή του, σε σύγκριση με τα άλλα oligόστιχα ποιήματα αυτού του *Τετραδίου*. Έχει υποστηριχτεί ότι το συγκεκριμένο ποίημα είναι το πρώτο αμιγές δείγμα υπερρεαλιστικής γραφής στο έργο του Κάλας¹. Πράγματι, το ποίημα εμπεριέχει αρκετά υπερρεαλιστικά στοιχεία, το κρίσιμο όμως ερώτημα αφορά στην αμφίτροπη (εκείνη την εποχή ακόμα) σχέση του υπερρεαλιστικού αυτοματισμού με το σύμβολο. Το ποίημα «Ορέστης» φέρει ευκρινές συμβολικό φορτίο, παρά τα επιμέρους «αυθαίρετα» δομικά υλικά, και επιπλέον αξιοποιεί – με ιδιόμορφο τρόπο – υλικό από τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου. Η ιδιόμορφη επανεγγραφή του γνωστού μύθου, από τον Κάλας, εντάσσεται στη μοντέρνα πρακτική για εκσυγχρονισμό των μυθικών συμβόλων – πρακτική που μπορεί να φτάσει ως την παρωδία και υπονόμηση του μυθικού μηνύματος².

Πρόκειται για άνισο ποίημα, καθώς φέρει μια «ενοχλητική» αλληγορική πλευρά η οποία υπερφορτώνει τη γραφή, με αποτέλεσμα να υπάρχει απώλεια ποιητικής έντασης. Ξεκινά με την ανατροπή του γνωστού μύθου, αφού οι σχέσεις των προσώπων – που είναι η μάνα (Κλυταιμνήστρα), η κόρη (Ηλέκτρα) και ο γιος (Ορέστης) – δεν ορίζονται από τον αρχαίο μύθο αλλά από μια ψυχαναλυτική παραδοξότητα:

«Εφόνευσε το γιο της για να μη γίνει άντρας και πήρε την κόρη της για εραστή [...]

την νύχτα ξεινούν για ορθρινές ικεσίες, όταν φτάνουν στον τάφο του παιδιού ορχούνται με τους ήχους
περασμένης ολβίας

η μάνα θρηνεί το γιο κι η κόρη τον αδερφό

“τον σκότωσα για σένα για να 'σαι πιο δικιά μου” κρᾶζει εκείνη

“τον έκρουψα για σένα για να 'σαι πάντα κοντά μου” φωνεί η άλλη» (ONP: 66). Στη συνέχεια, στο μεσουράνημα της μέρας, ο γιος «ανασταίνεται» από τον «αόρατο τάφο» του και:

¹ Ο Δ.Τζουμάκας, στη διατριβή του, θεωρεί ότι μ' αυτό το ποίημα αρχίζει ο ελληνικός υπερρεαλισμός, αλλά η επιχειρηματολογία του είναι απλή: «Το κατατάσσουμε στον υπερρεαλισμό γιατί είναι εντελώς ανατρεπτικό και προκλητικό το περιεχόμενο, πηγάζει από τη λίμπιντο και το υποσυνείδητο» (Τζουμάκας, 1999: 92).

² Πβ. την ανάλυση του Σιαφλέκη (1994: 74 –78) για το θεατρικό έργο *Κλυταιμνήστρα*, του Ανδ.Στάικου. Επίσης βλ. στο ίδιο (: 9-11) τα κύρια σημεία της ανάλυσης του P.Brunel σχετικά με τον μύθο της Ηλέκτρας.

«ίστατ' εικεί, γυμνός μελαγχαίτης και ωραίος και καλός – ένα θαύμα³

πέφτει η μάνα ξερρή από την άνομη επιθυμιά, κι η κόρη κείται κι αυτή

κατόπιν όλα συνεχίζονται όπως ήταν καμωμένα να συνεχισθούν

τα πάντα έρπουν προς την δύση

οι αγαπώμενες καταφεύγουν στις κλίνες των, στα καλλυντικά, στο δηλητηριώδη χυμό των ασφοδέλων

δεν είναι όμως η αιδώ το αίσθημα που γέυονται [...]

τα άλλα όλα είναι του Ορέστη φαντασιοπληξίες». Ο διπλανός (και τελευταίος) στίχος μάς αποκαλύπτει το όνομα του γιου (γνωστό από τον τίτλο) αλλά η κυριότερη αποκάλυψη είναι ότι όλο το ποίημα πρέπει να ξαναδιαβαστεί αλλιώς, δηλαδή ως φαντασιοπληξία και ονειρώξη του Ορέστη. Γενικά, το ποίημα αφηγείται με σειρά χρονολογική την εσωτερική περιπέτεια των εναπομεινάντων μελών ενός τραγικού οίκου: ξεκινάει με τον φόνο του γιού (που προφανώς, σύμφωνα με τον μύθο, έχει ήδη σκοτώσει τον πατέρα) και περιγράφει τον καθημερινό τρόπο διαβίωσης των δυο γυναικών (μητέρας και αδελφής), τις νύχτιες ικεσίες (και όχι σπονδές, ως είθισται), τη μεσημβρινή ανάσταση του Ορέστη. Αποσιωπά ωστόσο τα όσα ακολουθούν, σχολιάζει μόνο ότι έχουν τη γεύση της ηδονής και κλείνει με μια ανατροπή: όλο το αφηγημένο οικοδόμημα είναι προϊόν φαντασίας ενός εκ των τριών προσώπων, το οποίο είναι και το πιο παθητικό μέσα στην αφήγηση. Έτσι, ενώ το ποίημα ξεκινά με πιο ισχυρό πρόσωπο τη μάνα, στο τέλος η τάξη αντιστρέφεται.

Το ψυχαναλυτικό φορτίο του κειμένου είναι προφανές. Σύμφωνα με τον Όττο Ρανκ, η αιμομιξία έχει μεγάλη σημασία για την ποιητική δημιουργία, καθώς, με τις αναρίθμητες παραλλαγές και παραμορφώσεις της, τροφοδοτεί το ποιητικό υλικό⁴. Το αρχαιοελληνικό άγος συνδέεται από τον Φρόντ με το «ταμπού» και τις ηθικοθησκευτικές απαγορεύσεις που επιβάλλονται στους ανθρώπους⁵. Ακριβώς αυτόν τον «ιερό τρόπο» της αιμομιξίας αναιρεί και χλευάζει ο Κάλας στο ποίημα «Ορέστης». Στις *Εστίες Πυρκαγιάς* διατυπώθηκε ως βασική πράξη απελευθέρωσης το να πηγαίνει ο άνθρωπος κόντρα στις εθιμικές και ηθικές απαγορεύσεις που τον εξουσιάζουν· στο βιβλίο αυτό, βρίσκουμε κάποια εξήγηση για την αδόκητη και παράδοξη συμπεριφορά των τριών ηρώων του ποιήματος. Βάση της στάσης του Ορέστη παραμένει το «οιδιπόδειο σύμπλεγμα», σύμφωνα με το οποίο ο γιος καταχράται τη θέση και την ισχύ του πατέρα, «η μόνη μορφή κοινωνικού αγώνα που γνωρίζει ο άνθρωπος εκείνης της εποχής, είναι αυτή του αγώνα του γιου ενάντια στον πατέρα» (Εστίες: 136), γι' αυτό «η τέχνη αυτής της εποχής θα είναι η έκφραση αιμομικτικών συναισθημάτων». Η στάση των γυναικών του

³ Πβ. το σονέτο «Ορέστης» (1914), του Βάρναλη, το οποίο αρχίζει: «Σέλινα τα μαλλιά σου μυρωμένα / λύσε τα να φανείς ως είσαι, ωραίος», το ποίημα παραθέτει ο Γιατρομανωλάκης και το ερμηνεύει με πηγή τις Χοηφόρες του Αισχύλου (Αφιέρωμα Βάρναλης 1984: 40-47).

⁴ Σχολιάζει ο Φρόντ, 1978: 27.

⁵ Βλ. στο ίδιο: 28.

ποιήματος⁶ και πιο συγκεκριμένα η ομοφυλοφιλία τους εν μέρει ερμηνεύεται (πάντα σύμφωνα με τις Εστίες) με βάση τη συμπεριφορά της γυναίκας του 20^{ου} αιώνα, η οποία, αναζητώντας την ισότητα με τον άντρα στην ταύτιση μ' αυτόν, επιθυμεί να αγαπήσει ό,τι αγαπά ο άντρας: «η γυναίκα λοιπόν δεν επιθυμεί πλέον εραστή, αλλά μετρέσα» (: 144).

Σχολιάζοντας ο Κάλας τον εκσυγχρονισμό του αρχαίου δράματος τον οποίο επεχείρησε ο Ο'Neill στο έργο *Το πένθος δεν ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, επισημαίνει ότι δεν ήταν διορατικός, γιατί διαφορετικά «θα είχε νιώσει ότι η Ηλέκτρα της εποχής μας δεν καλεί τον Ορέστη για να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα, γιατί εκείνο που θέλει είναι να σκοτώσει τον πατέρα της· και για να πραγματοποιήσει το σχέδιό της δεν έχει ανάγκη να ζητήσει την βοήθεια ενός αδελφού, αφού ταυτίζεται μ' αυτόν» (:143). Ο Κάλας θεωρεί ότι η σύγχρονη Ηλέκτρα είναι η Violette Nozières που κατέστρεψε, δολοφονώντας τους γονείς της, «τη φριχτή φιδοφωλιά των δεσμών του αίματος»⁷. Αντίστοιχα, μέσα στους στίχους του «Ορέστη» προβάλλει μια οικογένεια «μισή» και μητριαρχική (λείπει ο πατέρας, ενώ ο γιος και η μητέρα δοκιμάζουν εκ περιτροπής τη θέση του⁸), μια οικογένεια αρχαία αλλά και σύγχρονη· με τη διαφορά πως ο μεγεθυντικός φακός της ποίησης διαστέλλει τις επιθυμίες και απομακρύνει τις ενοχές. Δηλαδή είναι αρχαίος ο μύθος, αλλά σύγχρονα τα συναισθήματα. Γι' αυτό, όταν συνοψίζονται τα συναισθήματα που βιώνουν «οι αγαπώμενες», πρώτα αποκλείονται τα τραγικά αισθήματα (: αιδώ, ντροπή, αγωνία, τύψη, αισχύνη) και εξορίζονται τα κελεύσματα του υπερ-εγώ, για να απομείνει η «ηδονή Ηδονή ΗΔΟΝΗ» (σε αύξουσα τυπογραφική κλίμακα). Η κοινωνική και η ηθική κριτική, πέρα από κάποιες αναφορές (: «η ντροπή είναι του κόσμου», «μετανοούν οι πεθερές, οι νύφες») απωθείται έξω από το ποίημα. Έτσι διαφαίνεται η αντικομορμιστική στάση του ποιητή. Εξάλλου όλη η ηθική του ποιήματος βρίσκεται στην απόλυτη επικράτεια της επιθυμίας και της ηδονής, άρα της υπερρεαλιστικής ηθικής σε βάρος θεσμών και δομών όπως είναι η οικογένεια.

Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε το ποίημα «Ορέστης» με την παραλογή «Του νεκρού αδερφού», όπου πάλι τρία πρόσωπα (μητέρα, γιός, κόρη) βιώνουν μια εξωπραγματική ιστορία με βάση τους ισχυρότατους οικογενειακούς δεσμούς· όμως στην παραλογή, οι αιμομικτικές διαθέσεις (αν προϋποθέσουμε ότι ισχύει η ανθρωπολογική ανάγνωση του μύθου) βρίσκονται σε λανθάνον επίπεδο. Ο «Ορέστης», από την άλλη πλευρά,

⁶ Το θέμα του ποιήματος δεν είναι άγνωστο για τη λογοτεχνία, καθώς η «καταραμένη ποίηση» έχει δώσει τέτοια δείγματα. Πχ. το ποίημα του Μπωντλαίρ «Κολασμένες Γυναίκες. Δελφίνη κ' Ιππολύτη» (Μπάρας, χχ: 49κε).

⁷ Αυτούς τους στίχους του Ελύαρ παραθέτει ο Κάλας (Εστίες: 144). Τον Δεκέμβριο 1933 εκδόθηκε το βιβλίο *Violette Nozières*, με οκτώ ποιήματα των Breton, Char, Eluard, Réret κά. αφιερωμένα στη δεκαοκτάχρονη κοπέλα που δηλητηρίασε τους γονείς της. Οι υπερρεαλιστές χαιρέτησαν στο πρόσωπό της την επανάσταση εναντίον της οικογένειας, της ηθικής τάξης και της κοινωνικής υποκρισίας (βλ. το ομότιτλο ποίημα του Breton, 1992:219-221 και τα σχόλια, στο ίδιο: 1419-20).

⁸ Αν και στο απροσδόκητο τέλος, αντιστρέφεται η δομή σε πατριαρχική – όπως φαίνεται ο Κάλας θέλει να παραμείνει αιωρούμενος ανάμεσα στις δυο τυπικές μορφές δομής της οικογένειας, έτσι ώστε άλλοτε να επικρατεί η γυναικεία δύναμη του σκότους κι άλλοτε η αρσενική δύναμη του σφετερισμού (βλ. το δοκίμιο «Clytemnestra's unhappy family», ΔΑΚ: 15/10: 44).

αντιπροσωπεύει την πλήρη αντιστροφή της παραλογής, γιατί στην τελευταία θριαμβεύουν οι οικογενειακοί δεσμοί, με τρόπο που νικά το θάνατο. Αντίθετα, στη μοντέρνα εκδοχή έχουν νικηθεί οι δεσμοί του αίματος αφού η ατομική ηδονή προβάλλει ισχυρότερη από την κοινωνική αισχύνη.

Η απόρριψη του ποιήματος του Κάλας πρέπει να αναζητηθεί στο αρχαίο δράμα και πιο συγκεκριμένα στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, σε μια μείξη με το πνεύμα των *Βακχών* του Ευριπίδη. Πιο συγκεκριμένα, το ποίημα ακολουθεί τη γενική δομή των *Χοηφόρων*, καθώς αρχίζει με τις ορθρινές χοές πάνω στον τάφο (εδώ, του γιού και όχι του πατέρα) και πραγματεύεται την εσωτερική σύγκρουση και τα συναισθήματα των προσώπων του δράματος. Η διαφορά έγκειται στο ότι οδηγείται σε μια «κάθαρση» πολύ διαφορετική από εκείνη της αρχαίας τραγωδίας. Επιμέρους στοιχεία αντλούνται από το Α' στάσιμο των *Χοηφόρων*, όπου ο Χορός αναφέρεται στη δύναμη του θηλυκού έρωτα και στα τρομερά πάθη των ξέφρενων γυναικών, τα οποία φτάνουν μέχρι τον φόνο, των ανδρών τους ή των παιδιών τους⁹. Ακόμα στην τραγωδία υπάρχει αναφορά στις έννοιες της ατίμωσης (στίχοι 435κε), της αιδούς (στον διάλογο της Ηλέκτρας με τον Χορό στο Α' Επεισόδιο), του ονειδούς και της αισχύνης (στον διάλογο Ορέστη-Κλυταιμίστρας, στο Γ' Επεισόδιο, στίχοι 917 και 899). Επίσης το όνειρο της Κλυταιμίστρας στην αρχαία τραγωδία (για το φίδι που γέννησε και τάζε από το στήθος της), συστοιχεί προς το όνειρο του Ορέστη, στο ποίημα του Κάλας. Ωστόσο η εκτύλιξη του μύθου στο ποίημα, γίνεται με τρόπο βακχικό, αφού οι ηθικές αξίες και αρχές υποχωρούν μπροστά στην «ηδονή» των σωμάτων. Οι γυναίκες, οι αλλόφρονες και μανιασμένες, που ενδύει ο Διόνυσος με τις στολές των οργίων του, ο Πενθέας που αλλάζει φύλο για να παρακολουθήσει τις βακχείες των γυναικών, με αποτέλεσμα να τον κατασπαράξει η αλλόφρων μητέρα του, η οποία – όταν συνειδητοποιεί την πράξη της – θρηνεί πάνω στο σώμα του γιού της, είναι τα βασικά θέματα των *Βακχών* του Ευριπίδη¹⁰. Αντίστοιχα, στο ποίημα του Κάλας, η μητέρα δολοφονεί το γιο της (1^{ος} στίχος) και έπειτα τον θρηνεί μετά (3^{ος} στίχ.).

Στο ποίημα «Ορέστης», η αυθαίρετη ψυχαναλυτική σηματοδότηση των αιμομικτικών σχέσεων μέσα στον οίκο των Ατρείδων – που τελικά δεν είναι παρά μια ονειρώξη του Ορέστη – συμπλέκει τον θάνατο με τον έρωτα, την οδύνη με την ηδονή, τον μύθο με την πραγματική επιθυμία, το ψέμα με την αλήθεια, κατά συνέπεια βρισκόμαστε όχι μόνο στο «επέκεινα» της

⁹ «ποιος μπορεί να το πη / και των γυναικών των πανάθλιων / τους παράφορους έρωτες, / πούναι δεμένοι με τις συμφορές των ανθρώπων; / Τα ζευγάρια του γάμου που ζούνε μαζί / κι ανθρώπων και ζώνων, τα δαμάζει ο αχαλίνωτος έρωτας που κυβερνά / τις γυναίκες», Αισχύλου *Χοηφόροι*, μτφρ. Ερρ. Χατζηανέστης, Ζαχαρόπουλος, γχ: 73 (στίχοι 596-600).

¹⁰ Εκτός από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι στην *Ηλέκτρα* του ίδιου τραγικού ποιητή, γίνεται επανεξέταση και ανασύνταξη του αρχαίου μύθου: έτσι, η κεντρική ηρωίδα δεν παρουσιάζεται εξυψωμένη στο βάθρο του πένθους της για τον πατέρα, αλλά, παράλληλα με τον πόνο της, υπάρχει η μικροπρέπεια, η στέρηση, οι εμμονές με τη σεξουαλικότητα της ίδιας και της μητέρας της. Το κείμενο του Ευριπίδη βρίσκεται τόσο κοντά στις σύγχρονες ανησυχίες, ώστε προσφέρει ενδεχομένως την ευκαιρία στον Κάλας να συνδιαλεχθεί μαζί του.

πραγματικότητας, αλλά και «εκείθεν» του μύθου. Ο κόσμος αυτός ωστόσο περιγράφεται με πραγματιστική συνείδηση και προσήλωση στο αντικείμενο, όπως πρέσβευαν οι υπερρεαλιστές. Ήδη από τον δεύτερο στίχο, μετά την εμφάνιση των προσώπων, παρουσιάζεται ένα εντυπωσιακό θεατρικό σκηνικό:

«γλάροι κι αετοί φρουρούν το μέλαθρό της, στον κήπο μόνο ασφόδελοι θάλλουν, στα δώματα πνέει
μουσική

ζουν όλη μέρα με το σώμα τους γυμνό, κατάσκιιοι πέπλοι συγκρατούνε κάπως τα μαλλιά των
κάθε μήνα τα βάζουν άλλο χρώμα

τώρα η μια τα 'χει βαθυπόρφυρα και της άλλης είναι σαν βαθύ σμαράγδι». Τα στοιχεία του μύθου και της θεατρικότητας υποβοηθούν στην απομάκρυνση από την οικεία πραγματικότητα και σκηνοθετούν μια άλλη εξω-πραγματικότητα.

Το ερώτημα για την «υπερρεαλιστικότητα» του συγκεκριμένου ποιήματος, «σκοντάφτει» στην αποκωδικοποίηση της λειτουργίας των συμβόλων του. Ο υπερρεαλισμός, προβάλλοντας τον ψυχικό αυτοματισμό, ξεκίνησε ως ρήξη με τη συμβολιστική ποίηση («έξω από το δάσος των συμβόλων»)· μάλιστα η παρανόηση του Κάλας σ' αυτό το ζήτημα είχε φανεί σε μια από τις πρώτες του μνείες στον υπερρεαλισμό, όπου τον συνέδεε με τη χρήση συμβόλων¹¹. Βέβαια, το κριτήριο αυτό είναι σχετικό, καθώς ο υπερρεαλισμός (όπως και το ασυνείδητο) χρησιμοποίησε σύμβολα. Μάλιστα, μεταπολεμικά – με τη γενικότερη μετατόπιση του υπερρεαλιστικού κινήματος – το σύμβολο εντάσσεται μέσα στην τεχνική της «λογικής οργάνωσης του παράλογου» και έτσι συνταιριάζονται η φαινομενική αυθαιρεσία στην έκφραση με την υποδηλούμενη προθετικότητα από μέρους του δημιουργού¹². Στο ποίημα «Ορέστης» έχουμε μια αυθαιρετούσα ποιητική κατασκευή, με πρόδηλη τη ρήξη με την ποιητική παράδοση και με έμφαση στη δημιουργία έκπληξης στον αναγνώστη· το θέμα του ποιήματος είναι τολμηρό και παρεκκλίνει από τις νοηματικές συμβάσεις, ενώ ικανοποιεί τον ποιητικό στόχο του Κάλας, που συνίσταται στην απελευθέρωση και επαναστατικότητα του συναισθήματος, μακριά από ταμπού και φιλολογίζουσες επικαλύψεις. Το ωραίο, για τον υπερρεαλισμό, δεν μπορούσε παρά να είναι σπασμωδικό, εκρηκτικό, ηδονικό αλλά και καταστρεπτικό, «πάντως εκστατικό, με τη διονυσιακή σημασία του όρου, ένα φαινόμενο συντριπτικό»¹³, και η αρχή αυτή εφαρμόζεται στον «Ορέστη», όπου η επιθυμία και η φαντασία έχουν καθοριστικό ρόλο.

¹¹ ΚΠΑ:109, όπου ο Κάλας τονίζει το ενδιαφέρον του για την καινούργια και σημαντική χρήση των συμβόλων από τους εξπρεσιονιστές και υπερρεαλιστές. Ο Σιαφλέκης (1989: 19) σχολιάζει τη συγκεκριμένη θέση του Κάλας ως εξής: «διαβάζοντας σήμερα το παραπάνω κείμενο του Καλαμάρη διαπιστώνουμε επιπλέον την άγνοια ή την κακή γνώση του συγγραφέα πάνω στις βασικές αρχές του υπερρεαλισμού. Γιατί πώς να εξηγήσει κανείς τη σύνδεση συμβόλου και υπερρεαλισμού που επιχειρείται.»

¹² Βλ. Σιαφλέκης, 1995: 305.

¹³ Από κρίση του Ν.Βαλαωρίτη για τον Εμπειρικό, παραθέτει η Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, 1995: 321.

Από την άλλη πλευρά, ο ειρμός του ποιήματος είναι οργανωμένος, η αφήγηση σφιχτοδεμένη (έχει αρχή, μέση και λύση) και επιπλέον περιέχει σύμβολα τα οποία ερμηνεύονται με βάση την ψυχαναλυτική θεωρία. Στο ποίημα δεν υπάρχουν ετερόκλητες εικόνες και όλα τα στοιχεία (αετοί, ασφόδελοι, πέπλοι κά.) υπακούουν σε μια συγκεκριμένη σκηνοθετική λογική (που κινείται σε μυθικά, και γι' αυτό αντι-ρεαλιστικά πλαίσια). Βρισκόμαστε ενώπιον ενός κειμένου που ενσαρκώνει συγκεκριμένες συμβολοποιητικές προθέσεις και εννοημάτων μια σημασιοδοτική στρατηγική· αντλεί το υλικό του από το ασυνείδητο (συλλογικό-μυθικό-ατομικό) αλλά το εντάσσει σ' ένα συνειδητό εννοιολογικό πλέγμα. Εδώ πρέπει να πούμε ότι ο Κάλας στη θεωρία των εικόνων, όπως την αναπτύσσει εκτεταμένα στις Εστίες και επαναλαμβάνει στο *Confound*, επιμένει στη συμβολική ερμηνεία των εικόνων με βάση την ψυχανάλυση, «the symbolic is linked to a psychology of dreams and desire» (*Confound*: 108). Καταλήγοντας: στο ερώτημα αν το ποίημα «Ορέστης» προϋποθέτει μια στοιχειώδη υπερρεαλιστική προπαίδεια, η απάντησή μας είναι καταφατική, με την επιφύλαξη ότι βαραίνει περισσότερο η ποιητική εικονογράφηση μυθικού υλικού αντλημένου από την ψυχανάλυση.

Παρόμοια, στο ποίημα «**Κάστωρ και Πολυδεύκης**», τελευταίο στο *Τετράδιο Γ'*, επικρατεί η μυθική ψυχαναλυτική σκέψη, η οποία όμως είναι ανεικονική· βρίσκουμε στο ποίημα αυτό το ψυχαναλυτικό παράδοξο που υπάρχει στον «Ορέστη», μόνο που οι «αγαπάμενοι» είναι οι Διόσκουροι και συνδεδετικός κρίκος του οιδιπόδειου και ομοφυλόφιλου έρωτα είναι η μητέρα τους (Λήδα). Ανάμεσα στα δύο ποιήματα υπάρχει μια εξωκειμενική σύνδεση, γιατί οι Διόσκουροι ήταν αδελφοί της Κλυταιμνήστρας¹⁴. Κι εδώ η χρήση του μύθου αποτελεί το υπόστρωμα, ενώ η ποιητική εστίαση εντοπίζεται στο θέμα του «διπλού»: σύμφωνα με τον Πίνδαρο, ο Πολυδεύκης ήταν σπέρμα του Δία, ενώ ο Κάστωρ σπέρμα του θνητού Τυνδάρεω, όμοιοι και ανόμοιοι ταυτόχρονα. Η αντίθεση θανάτου και αθανασίας είναι χαρακτηριστική στο ποίημα, καθώς οι Διόσκουροι ήταν θεοί του φωτός και ημιαθάνατοι, δηλαδή ζούσαν και πέθαιναν εναλλάξ («ετερήμεροι»), σε αντίθεση με τη μητέρα τους που ήταν θνητή. Το ποίημα αναπτύσσει την ψυχική πορεία των διδύμων, επικεντρώνεται σε ιδέες, αλλά στερείται παντελώς εικόνων. Ενδεικτική είναι η απουσία στίξης και η ασύνδετη ροή του λόγου, με αποτέλεσμα να προκύπτει ένα ποίημα που φιλοδοξεί ίσως να είναι υπερρεαλιστικό, αλλά το αποτέλεσμα μένει αδικαίωτο:

«Η ορατότης του μητρικού θανάτου εδέσποζε / γνώσεις και παιχνίδια δεν την καλύπτανε
ανδρωθήμαν· αντικατεστάθη η συνείδηση / χρώμα και έκφραση σμίγουν τα χείλη των διδύμων

¹⁴ Στο δοκίμιο «Clytemnestra's unhappy family», ο Κάλας υπενθυμίζει ότι προς το τέλος της ευριπίδειας *Ηλέκτρας*, εμφανίζονται οι Κάστωρ και Πολυδεύκης ως «από μηχανής θεοί» και λένε στον Ορέστη ότι πρέπει να εξοριστεί και στην Ηλέκτρα ότι πρέπει να αποδεχθεί το σύζυγο που της είχε επιβάλει ο Αίγισθος, μετριάζοντας έτσι την τιμωρία και δίνοντας μια ανθρώπινη λύση σε μια σκληρή ειμαρμένη (ΔΑΚ: 15/10: 9).

το φως αυτής της παράφορης αγάπης τυφλώνει και τους άλλους
τις αιωνίως θνητές προλήψεις των / ο τύμβος σιεπάστηκε με επιγραφές ερώντων
πάνε πια οι προσευχές και οι δεήσεις για τη μάνα

η στοργή της εικολάφητη πάλι, ολάκερη ξαναζεί μεσ' στα φιλιά των.» (ONP: 70). Μια πλήρως ανεικονική και έντονα ιδεοληπτική στιχουργία, όπως αναπτύσσεται στους παραπάνω στίχους, δεν έχει πολλά κοινά με τον υπερρεαλισμό. Θεματικά το ποίημα έχει τον ίδιο πυρήνα με τον «Ορέστη», δηλαδή την αντιδιαστολή ανάμεσα στην παράφορη αγάπη και την άνευ ορίων παράδοση σ' αυτήν αφενός, και αφετέρου στη συνείδηση, στις ανθρώπινες προ[κατα]λήψεις και στις προσευχές-δεήσεις. Το θέμα θα μπορούσε να θεωρηθεί υπερρεαλιστικό, η ανάπτυξή του όμως όχι. Ο διανοητικισμός του Κάλας στάθηκε καταρχήν ένα εσωτερικό εμπόδιο στην πορεία του προς και στην τελική αφομοίωσή του από το κίνημα του υπερρεαλισμού. Γι' αυτό και, όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο ποιητής δεν προσκολλήθηκε στην «λυρική» πλευρά του υπερρεαλισμού αλλά στην πολεμική-πολιτική αφενός και αφετέρου στο χιούμορ, στα γλωσσικά τεχνάσματα και παίγνια.

Πάντως, το συγκεκριμένο ποίημα εντάσσεται στο πλαίσιο της υπερρεαλιστικής αναθεώρησης της ισχύουσας ηθικής, αφού υπερασπίζεται την επαναστατική ηθική της Επιθυμίας. Στην ηθική αυτή συνέβαλε ο Κάλας κυρίως στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, όπου (στο Δεύτερο Μέρος), διαχώρισε την ανθρώπινη συμπεριφορά σε καλή ή κακή, ανάλογα με το αν αποτελεί ή όχι εμπόδιο στην εκπλήρωση της επιθυμίας (Εστίες: 97). Η οικογένεια, ως φορέας της πατριαρχικής-αστικής ηθικότητας υπήρξε στόχος αυτής της καινούργιας ηθικής, ενώ ο Κάλας ακολουθώντας τα δεδομένα της μελέτης του Φ.Ένγκελς *Η καταγωγή της οικογένειας*, προτείνει μεταρρυθμίσεις ριζικές στον θεσμό του γάμου¹⁵.

Αργότερα, στη *Συλλογή Γ'* (δημ. 1975) υπάρχει ένα ποίημα που πραγματεύεται το θέμα της αποδέσμευσης του παιδιού από την οικογένεια, ενώ αντλεί στοιχεία από την ψυχανάλυση και την ανθρωπολογία, καθιστώντας έτσι την ποίηση συμπλήρωμα των επιστημών αυτών. Οι υπερρεαλιστικές επιταγές αποτυπώνονται σε προστακτική έγκλιση, κηρύσσοντας την πιο δύσκολη πράξη ελευθερίας για τον άνθρωπο, αυτήν της πλήρους αποδέσμευσης από την οικογένεια και τους δεσμούς του αίματος:

«Μας κλείσανε τις πόρτες του ονείρου / γκρεμίσατε τα σπίτια σας, ω θύματα μητέρων
φάγετε φρέσκα ανθρώπινα κορμιά / πιέτε δροσερά υγρά
δάκρυ γονιού ας μη μολύνει το πρόσωπό σας / δέστε και ξεδέστε τα κορμιά σας

¹⁵ Εστίες: 149-157. Η χειραφέτηση της οικογένειας, σύμφωνα με τον Κάλας, δεν συνεπάγεται την κατάργηση της ούτε την άμβλυνσή της δια της οδού της μοιχείας, αλλά θα επιτευχθεί με τη μονογαμία. «Όπως το επαναλαμβάνει ο André Breton, για να τον ακούσουν οι νέες γενιές με τη σειρά τους, δεν πρόκειται για την κατάργηση της μονογαμίας, αλλά για την εγκαθίδρυσή της για πρώτη φορά.» (:152). Οι σκέψεις του Κάλας σ' αυτό το κεφάλαιο, επέσυραν τις ειρωνείες του R. Queneau στην κριτική του για τις Εστίες, σε άρθρο του το 1939, με τίτλο: «Minotaurisme et monogamie» (βλ. Queneau, 1973: 157-161 και Δεληγιώργη, 1997: 111).

σε κόμπους ερωτικούς / κι άμα τα παγώσει ο χρόνος

τριάμισυ τριαντάφυλλα ας πέσουν στην φωτιά.» (ONP: 127). Το βιβλικό λεξιλόγιο της θείας κοινωνίας (φάγετε πίετε), παρωδείται, αφού χρησιμοποιείται για τις κανιβαλικές ορέξεις των παιδιών προς τους γεννήτορες (ενώ οι ανθρωπολογικοί μύθοι αναφέρουν αντίστροφα παραδείγματα). Οι γονείς παρουσιάζονται στο ποίημα ως θύτες και μιάσματα και, όπως διαφαίνεται στον πρώτο στίχο, το κυριότερο έγκλημα απέναντι στα παιδιά τους είναι η απαγόρευση εισόδου στην ενδοχώρα του ονείρου. Η ρευστοποίηση της οικογενειακής ηθικής (που ηχητικά τονίζεται στη συνεχή παρήχηση του ρ στους πέντε πρώτους στίχους) αποτελεί τον αρνητικό στόχο του καινούργιου κόσμου που οικοδομείται. Ο θετικός (δυναμικός) στόχος είναι ο έρωτας που είναι εκ φύσεως αμφίσημος: δέσμευση και αποδέσμευση. Η παγωνιά του χρόνου βρίσκεται σε αντίθεση με τη φωτιά του τελευταίου στίχου, ενώ η (φαινομενικά) απλοϊκή μεταφορά με τα τριάμισυ τριαντάφυλλα, σηματοδοτεί αφενός ένα εικονιστικό και νοηματικό απροσδόκητο και αφετέρου έναν ποιητικό υπαινιγμό για τη διαιρετότητα των σωμάτων που ο κοινός νους τα βλέπει αδιαίρετα. Το ποίημα συνολικά βρίσκεται μέσα στο πνεύμα του υπερρεαλισμού, καθώς κηρύσσει και στοιχειοθετεί τον πιο ακραίο ύμνο για τον έρωτα και την πιο ακραία καταστροφή των θεμελίων (ήτοι της οικογένειας) μιας απεχθούς κοινωνίας.

6.1.2. «Clytemnestra's unhappy family» - «Agamemnon»

Η σχέση του Ορέστη με την μητέρα του, όχι μόνο στο επίπεδο των οικογενειακών σχέσεων αλλά και στο γενικότερο επίπεδο του πολιτισμού, φωτίζεται από το σχετικά εκτενές κείμενο «Clytemnestra's unhappy family»¹⁶ (46 δακτυλογραφημένες σελίδες) που βρίσκεται στο ΔΑΚ (15/10). Δεν είναι τυχαίο ότι ο Κάλας χρησιμοποιεί τον μύθο του Ορέστη, και όχι του Οιδίποδα, γιατί όπως τονίζει σ' αυτή την πραγματεία: «From a cultural point of view the Oresteian situation is much more important than the Oedipian one because the whole tragedy is conscious» (σελ.3). Ο Κάλας, λοιπόν, προτιμά την τραγωδία που παίζεται σε συνειδητό επίπεδο, γιατί (όπως σημειώνει στη συνέχεια) στον μύθο του Οιδίποδα η ηθική κρίση που προκύπτει από την παράβαση/υπέρβαση των ταμπού δεν είναι ηθική, αλλά σχεδόν θρησκευτική. Αντίθετα, στην οικογένεια των Ατρείδων τα ηθικά διλήμματα επαναθέτουν τα όρια των σχέσεων του ατόμου έναντι της οικογένειας και της κοινωνίας ως φορέων ηθικής και πολιτισμού.

Ο Κάλας χρησιμοποιεί για την έννοια της τραγωδίας, έναν ορισμό που αντιθέτει τη θέληση του ατόμου στη θέληση της κοινωνίας, και ακόμα θεωρεί ότι η τραγική άποψη (tragic view) αποτελεί αντίθεση προς τη θρησκευτική ιδέα (religious view). Ο Ορέστης είναι ένα

¹⁶ Το κείμενο δεν φέρει σαφή χρονολογική ένδειξη· από ενδοκειμενικές αναφορές (για την «πρόσφατη» αγγλική έκδοση του θεατρικού έργου του Σαρτρ *Les mouches*, που έγινε το 1946) χρονολογείται το 1946, ή αμέσως μετά. Εξάλλου η θεματική του (τραγωδία, ανθρωπολογικοί μύθοι, ηθική) το εντάσσει με ασφάλεια στη δεκαετία του '40 και στους φιλοσοφικούς προσανατολισμούς της πεντάχρονης εργασίας του Κάλας για το ανέκδοτο βιβλίο του *Νέος Προμηθέας*. Αναφορά στο κείμενο «Agamemnon» γίνεται σε επιστολή προς τον R.Altman (13.8.1949, ΔΑΚ: 25/1).

σύμβολο-κλειδί, το πρωτότυπο μιας οιδιπόδειας στάσης που πηγαίνει όμως πέραν των ασυνείδητων κινήτρων και αποβαίνει ένας βασικός πολιτισμικός πυρήνας (nucleus) για τη δυτική κουλτούρα. Στην *Ορέστεια*, σύμφωνα με τον Κάλας, ανιχνεύονται τα βασικά ανθρωπολογικά πρότυπα (pattern) της δυτικής οικογένειας: επιπλέον, θεωρεί ότι η δυστυχημένη οικογένεια αποτελεί αντίθεση με την Αγία Οικογένεια και την Αγία Τριάδα (με αφορμή αυτές τις σκέψεις, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στο ποίημα «Ορέστης» δρα μια ανίερη τριάδα, η οποία στη θέση «πατρός και υιού» βάζει τη μητέρα και την κόρη). Ο Κάλας αναγνωρίζει τον θρησκευτικό χαρακτήρα της αισχύλειας τριλογίας (επιχειρεί μια ενδιαφέρουσα σύγκριση ανάμεσα στους τρεις τραγικούς ως προς την πραγμάτευση του μύθου), ενώ ερμηνεύει την κριτική υπερεκτίμηση της σοφοκλείας Ηλέκτρας ως αποτέλεσμα της εστίασης του Σοφοκλή στη διαμάχη των δεσμών του αίματος. Όσο για τον Ευριπίδη, αυτός πραγματεύεται τον μύθο, μακριά από θρησκευτικές-ηθικές θεωρήσεις, σαν να έχει το άτομο απελευθερωθεί από τους δεσμούς του αίματος. Ενδιαφέρουσες επίσης είναι οι παρατηρήσεις του για τον χειρισμό του μύθου αλλά και για τον συσχετισμό του Ορέστη με τον Άμλετ (και της Κλυταιμνήστρας με τη λαίδη Μάκβεθ), όπως παλιότερα προτάθηκε από πολλούς συγγραφείς (κυρίως τον Σαρτρ, τη Γιουρσενάρ και τον Menotti). Ο Κάλας συμπεραίνει τη διαφορετική εκδοχή του μύθου, ανάλογα με την παράδοση των χωρών προέλευσης των συγγραφέων (δηλαδή χώρες με το κλασικιστικό παρελθόν και απολλώνιες αξίες προβάλλουν πατριαρχικά ιδανικά, σε αντίθεση με συγγραφείς από χώρες με γοτθική παράδοση).

Το άλλο δακτυλόγραφο δοκίμιό του που επιγράφεται «Agamemnon» αρχίζει ως εξής: «The theme of the Oresteia is to man's conscious attitudes what Oedipus is to his unconscious inclinations: a key symbol» (ΔΑΚ: 15/10). Σ' αυτό το κείμενο ο Κάλας επικρίνει τις «επίσημες» επανεξετάσεις του αρχαίου μύθου από τους σύγχρονους (του) θεατρικούς συγγραφείς. Γι' αυτό προτείνει μερικές τελείως μοντέρνες εκδοχές του μύθου, όπως τον εγκλεισμό σε ψυχιατρείο της Ηλέκτρας από μια μοντέρνα Κλυταιμνήστρα ή την αυτοκτονία του Αγαμέμνονα, ενώ ο μυθικός ήρωας έχει αφήσει πάνω στο γραφείο του ανοιχτά τα *Άνθη του Κακού* στη σελίδα με το ποίημα «Αυτοτιμωρούμενος» και υπογραμμισμένους με κόκκινο μελάνι τους στίχους: «Είμαι η πληγή και το μαχαίρι [...] Το θύμα και ο δήμιος». Στο ποίημα «Ορέστης», αποπειράται να δώσει μια τέτοια ακριβώς μοντέρνα εκδοχή του μύθου.

Μέσα από αυτά τα θεωρητικά κείμενα, διαφαίνεται η προσωπική κατάθεση του Κάλας απέναντι στην υπερρεαλιστική θεωρία, αφού δεν τον ενδιαφέρουν οι ασυνείδητες διαδικασίες αλλά η διαμόρφωση μιας καινούργιας επαναστατικής ηθικής και μιας γενικότερης ανατρεπτικής στάσης. Βέβαια ο υπερρεαλισμός διανύει, ήδη από το 1930 και μετά, την αντικειμενική του περίοδο, οπότε η εξερεύνηση του ασυνείδητου έχει περάσει σε δεύτερο πλάνο και οπωσδήποτε δεν αποτελεί πλέον αυτοσκοπό. Έτσι ο Κάλας, με εφόδιο την αποκρυπτογράφηση του ασυνείδητου προχωρά στην επαναξιολόγηση και αναμόρφωση της συνείδησης.

6.2 ΤΕΤΡΑΔΙΟ Δ' (Νοέμβριος 1936)

Το *Τετράδιο Δ'* (ONP: 73-79) έχει δηλωθεί ως υπερρεαλιστικό στον τόμο *Υπερρεαλισμός* του 1938. Ο ίδιος ο Κάλας σε επιστολή του, σχεδόν σαράντα χρόνια αργότερα (13.11.75), αφού ξαναδιάβασε το *Τετράδιο Δ'*, το κρίνει ως το καλύτερο από τη σειρά των *Τετραδίων*, γιατί ήταν απαλλαγμένο από τη «βεβαιότητα» των περιγραφικών ποιημάτων: «Για μένα τώρα οι περιγραφές είναι όπως οι ζωγραφικές αντιγραφές της πραγματικότητας, *très vieux jeu*: θέλω το ποίημα και η ζωγραφική να *κινούνται* χωρίς αρχή και τέλος. Και βρίσκω πως στο *Συμβόλαιο με Δαίμονες* το πέτυχα αρκετά καλά.»¹⁷ Το *Τετράδιο Δ'* αποτελείται από έναν πρόλογο («Πρόμυθος»), το κύριο ποίημα («Συμβόλαιο με δαίμονες») και τον επίλογο («Επίμυθος»).

Ο «Πρόμυθος» έχει πεζή μορφή και αποτελεί ένα υπερρεαλιστικό μανιφέστο «σε σμίκρυνση». Ξεκινά με τη λέξη «Συνεχίζω» (σαν να ορίζει τον εαυτό του συνεχιστή και συνοδοιπόρο στην ήδη διανοιγμένη οδό του υπερρεαλισμού) και τελειώνει με μια προμηθεϊκή (και πολεμική) κραυγή:

«Διασχίζει το διάστημα το

ΕΓΕΝΕΤΟ ΠΥΡ» (ONP: 74). Ο Κάλας μέσα στην

περίπου μιάμιση σελίδα του κειμένου αυτού, συμπυκνώνει αρχές ποιητικής που διαπνέονται από τον υπερρεαλισμό, αν και από τα ονόματα που παρατίθενται στον «Πρόμυθο», μόνο αυτό του Dalí παραπέμπει ευθέως στον υπερρεαλισμό. Υπάρχουν επίσης κάποιες έννοιες, όπως η λύτρωση και η επίκληση στη «Δεκάτη και Δαδοφέρουσα Μούσα» (: 73), οι οποίες απέχουν από τον υπερρεαλισμό που ουδέποτε καλλιέργησε την κάθαρση και την «θεόπνευστη» ποίηση με τον ποιητή ως μουσόληπτο όργανο. Η φωτιά όμως που φέρει η καινούργια μούσα, πυροδοτεί την καινούργια ποίηση, της δίνει κίνηση και την αποκολλά από τα λιμνάζοντα ύδατα της παράδοσης: «Σπινθήρες της δικής της θέλησης ας χαρίσουν στους στίχους μου κίνηση! Δε θα χαθούν! Τέτοιο το κέλευσμα της εποχής, τίποτα να μη χάνεται! Τόσο παράφορη η ένταση, το πάθος μες' στη σκέψη!» (: 73).

Η καινούργια ποίηση, όπως προβάλλει στις σειρές αυτού του μανιφέστου, έχει τα εξής χαρακτηριστικά: **α)** συστατικό της στοιχείο είναι η φωτιά, δηλαδή κίνηση, ένταση και πάθος «Να συνεχισθεί η φρενίτιδα [...] Να γίνει φλόγα η σπίθα!» (: 73-4). Το σύνθημα πως η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη, επαναπροβάλλει στους στίχους του Κάλας, αντλημένο από τη φουτουριστική μαθητεία του και υποδεικνύει τη μαχητική (μη συντηρητική, αντι-μουσειακή, αντι-λατρευτική) πλευρά του υπερρεαλισμού στην οποία τάσσεται ο ίδιος ως «πολεμίστας». Η πρόταση για μετατροπή του Παρθενώνα σε μπαρουταποθήκη ανακαλεί ανάλογες προτάσεις του Breton για

¹⁷ Επιστολή προς τον Θεόδωρο Γρίβα (άσημο ελάσσονα ποιητή και παλιό φίλο του Κάλας), βλ. ΔΑΚ, 27/4.

μνημεία του Παρισιού¹⁸. **β)** Ο ποιητής είναι ένας σύγχρονος Προμηθέας και όχι ένας νάρκισσος, αφού η ποίηση δεν πρέπει να υπηρετεί μια ωραία εικόνα του εαυτού, αλλά την ίδια τη ζωή: «Μην ακουσθεί πάλι η βλασφημία: “ο Προμηθέας κουράστηκε!” Ο ύπνος έγινε για να υπηρετήσει τον άνθρωπο, σκοπός του η ΖΩΗ.» (: 74). Ο λόγος ύπαρξης της ιστορίας συμπίπτει με το ποιητικό κριτήριο που δεν είναι άλλο από την υπηρεσία του ανθρώπινου προορισμού (και όχι κάποια μεταφυσική ή αισθητική αποστολή) **γ)** η ποίηση είναι μια ενεργητική συλλογική στάση μέσα στη ζωή, που έχει τη δύναμη να τη διαμορφώνει και να τη μετασηματίζει· η στάση αυτή απηχεί την αντίστοιχη υπερρεαλιστική για την ποίηση που γίνεται από όλους: «Όχι μόνον εμείς κι εμείς όχι μόνο θεατές κι οι θεατές όχι πάντα θεατές!». Η ίδια συλλογικότητα υποστηρίζεται και στη φράση: «Η οικειοποίηση στίχων, ξένων ή δικών μας, συχνά επιβάλλεται» (: 73), γι' αυτό δεν υπάρχει πνευματική ιδιοκτησία στην ποίηση, αφού τα μόνα «καλά ποιήματα είναι τα αποτελεσματικά» (: 73). **δ)** ο μετασηματισμός του κόσμου συνδέεται με την αλλαγή της ίδιας της ποίησης, «Μόνο λοιπόν καινούργια τροποποιούν τα παλιά» (:73), χωρίς αυτό να σημαίνει απόλυτη άρνηση της παράδοσης: «Μέσα στο σκότος, φέροντες το βάρος των όσων έχουν γίνει» (: 73). Οι στάσεις που καταδικάζονται ως αντιποιητικές είναι η υποκρισία, ο σκεπτικισμός, η νοθεία και η αδράνεια: «Λοιμός σκεπτικιστών και Φαρισαίων επέρχεται» (:74). **ε)** η τέχνη ως *συνέχεια*, είναι μια άποψη που βρίσκεται σε διαλεκτική αντίθεση με τον μετασηματισμό και την αέναη αλλαγή της, ενώ παράλληλα απηχεί τη δημιουργική πορεία του ίδιου του ποιητή. Η έννοια της συνέχειας θεωρείται κεφαλαιώδης από τον Κάλας για την ποίησή του και ερμηνεύει την ενότητα βάθους που προσλαμβάνουν οι διαρκείς μεταμορφώσεις της.

Η πρώτη λέξη του «Πρόμυθου» και η τελευταία (και μοναδική) του «Επίμυθου» είναι το ρήμα «συνεχίζω». Στον «Πρόμυθο», το παρελθόν της τέχνης αντιμετωπίζεται ως ατέρμονη πορεία μετενσαρκώσεων· οι μετακινήσεις στρωμάτων στην τέχνη δεν είναι παρά επιφανειακές, «για να εξασφαλίσουμε την επικαιρότητα των επιδιώξεων» (:73). Έτσι «Φεύγει ο Δαίδαλος από την Ιωνίαν, γίνεται Brancusi. Το ατέλειωτο φως του Vermeer van Delft ξυπνά τον Salvator Dali» (:73). Οι ρίζες της τέχνης ανάγονται στην πρωτόγονη εποχή¹⁹, ακολούθως περνούν στην αρχαϊκή (όχι στην κλασική αρχαϊά) περίοδο, στην Ιωνική φιλοσοφία (Ηράκλειτος, Πυθαγόρας, Εμπεδοκλής) μέχρι τον Γερμανικό Ρομαντισμό (οι Hegel, Richter, von Kleist θεωρούνται «μεγάλοι Ίωνες των

¹⁸ Μερικές ενδεικτικές προτάσεις του Μπρετόν (όπως δημοσιεύτηκαν το 1933 στο περιοδικό *Le Surréalisme au service de la Révolution*, με τίτλο «Πειραματικές Έρευνες») «για τον παράλογο καλλωπισμό μιας πόλης» είναι οι εξής: Για την αψίδα του Θριάμβου: να ανατιναχθεί αφού σκεπαστεί από κοπριά· για την Όπερα, να μετατραπεί σε σιντριβάνι αρωμάτων· για το Δικαστικό μέγαρο, να κατεδαφιστεί και στη θέση του να γίνουν γκράφιτι, ορατά από αεροπλάνο· για την Παναγία των Παρισίων, να γίνει σεξουαλικό σχολείο για παρθένες· για την Sacré-Coeur, να βαφεί μαύρη και να γίνει αποθήκη τραμ (Breton, 1992: 531-2 και αποσπάσματα στο Μπρετόν, 1983 α: 105-6).

¹⁹ Για την ξεχωριστή θέση που επεφύλασσαν οι υπερρεαλιστές στην προ-λογική τέχνη των πρωτόγονων λαών (primitivisme) βλ. όπως αποτυπώνεται στο περιοδικό *Minotaure* (2, Juin 1933) με το αφιέρωμα στην εθνολογία. Επίσης βλ. Jean-Claude Blanchère, *Les totems d'André Breton*, Paris, Bordas, 1975 και το άρθρο «Les rourpées Hori» του J.Meunier στο Αφιέρωμα Breton, 1988 : 41-3.

νεωτέρων χρόνων») και τη γαλλική ρομαντική σχολή (Nerval, Lautréamont, Rimbaud) και τους Αγγλοσάξονες Donne, Blake, Poe. Γίνεται εμφανές, από την παράθεση των ονομάτων, πως για τον Κάλας δεν υπάρχουν σύνορα ανάμεσα στα είδη πνευματικής δραστηριότητας (ποίηση και φιλοσοφία) αλλά και ανάμεσα στα είδη της τέχνης (γλυπτική, ζωγραφική, ποίηση, μουσική): «Οδεύουν και οι ήχοι, η λησμονημένη αρχή των μας φέρει στους αμανέδες, στη jazz, στη Madame Butterfly, στο Bolero. Θα 'ρθει μια μέρα όπου ένας Τίνο Ροσσί θα τραγουδήσει σονέτα του Σαίξπηρ.»²⁰ (: 73). Σ' αυτές τις σειρές κυριαρχεί ο απόλυτος συγκρητισμός, μάλιστα η βασική θεωρητική άποψη του Κάλας για τη συνέχεια της τέχνης, αναπτύσσεται και τεκμηριώνεται στο *Confound the Wise*. Εξάλλου κι ο υπερρεαλισμός δεν αρνήθηκε να χρησιμοποιήσει «την υπέροχη και εκθαμβωτική πνευματική κληρονομιά που παραδόθηκε» σ' αυτούς· χαρακτηριστική είναι η απαρίθμηση που είχε κάνει ο Μπρετόν στο Α' μανιφέστο, όταν καταγράφει όλους τους «προγόνους» του υπερρεαλισμού²¹. Ωστόσο ο υπερρεαλισμός απαρχής έκρινε αυστηρά το παρελθόν και διαχώρισε τι είναι εκθαμβωτικό και τι παρωχημένο μέσα στη λογοτεχνική παράδοση: «Η παλιά λογοτεχνία πεθαίνει γιατί έχει ξεφτίσει. Είναι σα μια φορεσιά που όλο σκίζεται κι όλο επιδιορθώνεται. Έχει γίνει άχρωμη, άγευστη και άψυχη», τόνιζε ο Μπρετόν σε μια συνέντευξή του το 1933²².

6.2.1. «Συμβόλαιο με Δαίμονες»

Ο τίτλος του κύριου ποιήματος του *Τετραδίου Δ'* θέτει ένα ερμηνευτικό πρόβλημα σχετικά με τη λέξη «δαίμων». Για τον Εμπεδοκλή δαίμων είναι η ψυχή του ανθρώπου, μάλιστα το ποίημα αποτυπώνει την περιπλάνηση της ψυχής με όρους αυξανόμενου νεύκου²³. Κατά την ανθρωπολογική ερμηνεία του Φρόντ, «Οι δαίμονες δεν είναι τίποτα άλλο παρά οι προβολές των συναισθηματικών ροπών του πρωτόγονου»²⁴. Μέσα από τον τίτλο αυτό, ίσως ο Κάλας επιδιώκει να μεταφέρει τη ρομαντική δαιμονολατρία του 19^{ου} αιώνα, όπως τη θέτει η μπωντλερική ποίηση²⁵. Στον συγκεκριμένο τίτλο φαίνεται ότι ο Κάλας αποποιείται το αγαθό, ενώ λίγα χρόνια αργότερα διατυπώνει (επιμένοντας στη διαλεκτική φύση των φαινομένων) στο

²⁰ Αντίστοιχη φράση επαναλαμβάνεται στις Εστίες (: 175) στον κατάλογο των σύγχρονων ντοκουμέντων (από λογοτεχνία, κινηματογράφο, μουσική) για τον έρωτα.

²¹ Βλ. για το παράθεμα Μπρετόν, 1983 α: 165 και για το Α' μανιφέστο, Μπρετόν, 1983: 29-30.

²² Μπρετόν, 1983 α: 103.

²³ Για τον Εμπεδοκλή βλ. Βέικος, 1980: 220. Το Νείκος (έριδα) είναι μια δύναμη που βρίσκεται σε εναλλασσόμενη κυριαρχία με τη Φιλότητα πάνω στον κόσμο· η ενέργεια του Νείκου εκδηλώνεται με κίνηση στροβιλική και αποσύνθεση των στοιχείων. Εκτός από τον προσωκρατικό Εμπεδοκλή, η λέξη «δαίμων» απαντά στον Ηράκλειτο: «ήθος ανθρώπω δαίμων» (frag. 119). Δαίμων σημαίνει (ετυμολογικά) «διαμοιραστής» και συνδέεται με τη μοίρα· από την άποψη αυτή ο δαίμων αντιπροσωπεύει μια δύναμη που ενυπάρχει στον άνθρωπο. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα (Πολιτεία 617e) «Ουχ υμάς δαίμων λήζεται[θα λαχάνει] αλλ' υμείς δαίμονα αιρήσεσθε[θα διαλέξετε]».

²⁴ Φρόντ, 1978: 118.

²⁵ Πβ. από το δοκίμιο του Έλιοτ για τον Μπωντλαίρ: «η ουσία είναι πως ο Μπωντλαίρ ασχολείται, όχι με δαίμονες, δαιμονικές λειτουργίες και ρομαντικές βλασφημίες, αλλά με το ζωντανό πρόβλημα του καλού και του κακού», Έλιοτ, [1939]: 113. Ο Baudelaire όπως και ο Rimbaud ήταν από τους ποιητές που υπερέβησαν τον δυισμό του Καλού και του Κακού, και έφεραν στην επιφάνεια του ποιήματος την Κόλαση.

Confound the Wise τον «Διαβολικό νόμο» της τέχνης («Diabolic Law», *Confound*: 81), ή με άλλα λόγια: «art is an infernal machine. Nor is art an experience [...] but a violent and very dangerous way of turning the world upside down» (*Confound*: 116). Ο νόμος αυτός είναι μια διαλεκτική κίνηση η οποία προκύπτει ως μαγικό αποτέλεσμα αλχημικών συνδυασμών από ελπίδες και φόβους που εξυψώνουν ή βουλιάζουν την ανθρώπινη ψυχή στην ατέρμονη προσπάθειά της να σβήσει τη δίψα της με φωτιά (: 81). Η αγάπη για τη φωτιά και η στάση του Προμηθέα που παράκουσε τους θεϊκούς νόμους, σημαδεύουν την ποιητική συμπεριφορά του Κάλας. Και στον επίλογο του *Confound*, επικαλείται πάλι το «διαβολικό όραμα» που πρέπει να έχει ο ποιητής, και το ορίζει ως την ασυνήθιστη ερμηνεία των μυστηριωδών δυνάμεων της φύσης και της ανθρώπινης ψυχής: «I claim that the vision of the poet should be diabolical, that he must have an evil eye if light is to be thrown on images and new forms are to come into existence» (*Confound*: 267).

Προχωρώντας πέρα από τον τίτλο, στο κύριο ποίημα του *Τετραδίου Δ'*, διασώζεται ένας καβαφικός απόηχος: η εμμονή στο παρελθόν και η επαναφορά του, η θύμηση και η ματαιοπονία, είναι από τα καβαφικά μοτίβα που υπάρχουν στο «Συμβόλαιο με δαίμονες», αλλά δεν λέγονται πια καβαφικά: «παύει να αποτελεί η ομορφιά προσδοκία αναμνήσεων» (ONP: 77). Επιπλέον ο ελιοτικός χρόνος έχει αφήσει τα ίχνη του στο συγκεκριμένο ποίημα, όμως ο Κάλας παλεύει με τη φθίνουσα χρονικότητα, προκειμένου να την ξεπεράσει και να κατακτήσει το μέλλον χωρίς τα βάρη του παρελθόντος: τελικά, ενώ εδώ αντιπαλεύουν δυο είδη ποίησης, αυτή της επιθυμίας μ' αυτήν της ανάμνησης, η συνισταμένη που προκύπτει ευνοεί την πρώτη. Μάλιστα το «Συμβόλαιο με Δαίμονες» δεν στρέφεται ολοκληρωτικά μόνο προς το μέλλον, αλλά αναζητά και προβάλλει την ανάγκη ενός καινούργιου παρελθόντος (έτσι το συνοψίζει ο Κάλας και στην αλληλογραφία Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 43). Η κίνηση στο ποίημα αυτό δεν τείνει σε ένα ακίνητο σημείο (still point), αλλά σε μια νέα αντικειμενικότητα, με πυρήνα την επιθυμία και ακτίνα την εκπλήρωση των βαθύτερων ονείρων του λυρικού υποκειμένου.

Στην κριτική του για τα *Ποιήματα* (1932) του Κάλας, ο Γ.Δέλιος καταθέτει κάποιες παρατηρήσεις που όμως δεν ισχύουν καθόλου για τη συγκεκριμένη συλλογή αλλά (πρωτίστερα) για το *Τετράδιο Δ'*: «Το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα της συλλογής αυτής, είναι μου φαίνεται ο τόνος ενός εσωτερικού παραληρήματος, ενός εσωτερικού μονολόγου»²⁶. Υποστηρίζουμε πως το «Συμβόλαιο με δαίμονες» είναι ένας **υπερρεαλίζων εσωτερικός μονόλογος**. Πρόκειται για ένα κείμενο που έχει γραφτεί με υπερρεαλιστικές προθέσεις, αλλά αποτελεί την έκφραση ενός ego και όχι ενός «id» (*Transfigurations*: 23): ιδιαίτερα, η απουσία εικόνων και η συνειδητή οργάνωση γύρω από τον άξονα του χρόνου²⁷ απομακρύνουν από τους

²⁶ Δέλιος, 1932-33: 375.

²⁷ Ο M.Vitti μελετώντας τα πρώτα ποιήματα του Οδ.Ελύτη, θεωρεί ως «αντι-υπερρεαλιστικό στοιχείο την εμμονή στο αφηρημένο θέμα του χρόνου», Vitti, 1987: 147. Από την άλλη πλευρά, ο Σιαφλέκης

υπερρεαλιστικούς τρόπους. Είναι έντονα τα αποτυπώματα της συνείδησης του ποιητικού υποκειμένου, καθώς όλο το τετρασέλιδο ποίημα αποτελεί την εξωτερίκευση αυτού που ονομάστηκε «ροή της συνείδησης» και μοιράζεται ανάμεσα στην ασυνείδητη έκκληση και τη βούληση: «και προσέφερε με λόγια δικής σου ασύνειδης εγκλήσεως / τη βούλησή μου να βγει από εγκληματική αδράνεια» (ONP: 75). Πιθανότατα σ' αυτό το ποίημα ο Κάλας να επεχείρησε να αποδώσει αυτό που ο ίδιος θεωρούσε ως υπερρεαλιστικό λόγο, καθώς, σε δοκίμιο του 1950, ταυτίζει την αυτόματη γραφή με τη συνειδησιακή ροή και υποστηρίζει πως μοιάζουν με την ψυχαναλυτική εξομολόγηση (Διακύβευση: 33). Επιπλέον, έμμεσα σ' αυτό το ποίημα θεματοποιείται ο υπερρεαλισμός, ιδιαίτερα στους εξής στίχους: «την άνευ δισταγμού ηλιοχυμένη απόφαση τόσων και τόσων» (: 75), «ένας πόθος ξεινά τις προσταγές του φέρνει [...] τον ακολουθώ σας μιμούμαι» (:76), «ωκεανούς φωτιάς θα περάσω» (: 78)· παρομοίως και στις εκφράσεις «λαμπαδηφόροι πόθοι» (: 73), «απόλαυση [...] ηδονή [...] πόθοι [...] αυβέρονητα πάθη» (: 77) και ευκρινέστερα στο ακόλουθο χωρίο:

«εγειρόμεθα στο κάλεσμα προσκλητηρίου δίχως σαφή ιδέα της κατευθύνσεως πορευόμεθα
τα πράγματα που έχουν σημασία αντιλαλόνε ενδομύχως ταράσσουν και ταράττουν

συγκλονιζόμεθα.» (: 76). Εδώ ο υπερρεαλισμός αισθητοποιείται ως προσκλητήριο και ως συστράτευση σε έναν καινούργιο ποιητικό (και όχι μόνο) αγώνα· ο στόχος είναι ασαφής, αλλά η πορεία δείχνει την αποκάλυψη της εσωτερικής πραγματικότητας («πράγματα[...]ενδομύχως») και προσφέρει έντονη συγκίνηση, συγκλονισμό. Να διευκρινίσουμε πως στον πρώτο από τους ανωτέρω στίχους, ο Κάλας δεν υποδηλώνει την προσωπική του ημιμάθεια για τον υπερρεαλισμό, αντίθετα γνωρίζει (θεωρητικά) το κίνημα. Η ασαφής πορεία σηματοδοτεί το κίνημα ως «ανοιχτή φόρμα» και απηχεί τις σκέψεις που εκθέτει ο Μπρετόν στη διάλεξη «Τι είναι ο Σουρρεαλισμός;» (1934), όπου εισαγωγικά επισημαίνει ότι όλη η ως τότε εξέλιξη του υπερρεαλισμού δείχνει πως αρνήθηκαν να δουν έναν και μοναδικό τρόπο σκέψης ως καταφύγιο, προτού να βεβαιωθούν ότι ο τρόπος αυτός μπορεί να αντιμετωπίσει την «ανάσα του δρόμου»²⁸.

Αλλά και το βασικό θέμα του ποιήματος, η ανακάλυψη ενός καινούργιου παρελθόντος για το λυρικό υποκείμενο, συνάδει με τη βασική αρχή του υπερρεαλισμού για τα στενά όρια της κοινής λογικής και του ορθολογισμού που δεν μας επιτρέπουν «να εκτιμούμε παρά μόνο τα γεγονότα που συνδέονται στενά με την εμπειρία μας»²⁹. Ο Κάλας αγωνίζεται να υπερβεί αυτά τα όρια, να ξεφύγει από τη φυλακή του χρόνου και των εμπειρικών δεδομένων, αναζητώντας

θεωρεί πως ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας και η αναδρομή στην παιδική ηλικία είναι ένα στοιχείο γνήσια υπερρεαλιστικό (Σιαφλέκης, 1989: 45).

²⁸ Μπρετόν, 1983 α: 131. Πβ. «Το βασικό είναι να κοιτάμε πάντα μπροστά [...] μοχθώντας να πορευτούμε προς την ανακάλυψη *δροσερών τοπίων*, και να συνεχίσουμε να το κάνουμε επ' άπειρον χωρίς εξαναγκασμό ως προς το στόχο, έτσι ώστε κι άλλοι να μπορέσουν ν' ακολουθήσουν αργότερα τον ίδιο πνευματικό δρόμο, *ανεμπόδιστοι και με απόλυτη σιγουριά*» (στο ίδιο: 135).

²⁹ Από την ίδια διάλεξη του Μπρετόν, στο ίδιο: 143.

την πιο βαθιά του ατομικότητα κι εκείνες τις παράξενες δυνάμεις που κρύβονται στα βάθη του ανθρώπινου νου. Σε αντίθεση με την παθητικότητα του ονείρου σε προηγούμενα ποιήματά του, εδώ το όνειρο γίνεται δημιουργικό και μεταφέρεται στη ζωή της ημέρας: «το νέο Ίνδαλμα νυχτιών από εικασία όνειρο της μέρας» (: 77). Απ' ότι φαίνεται ο Κάλας εγκατέλειψε τη φροϋδική άποψη (για τον Φρόυντ το όνειρο έρχεται από το πιο θαμμένο παρελθόν του ανθρώπου) ταυτιζόμενος με τον Μπρετόν, σύμφωνα με τον οποίο, το όνειρο είναι ένα salto vitale προς το μέλλον και έχει τεθεί στην υπηρεσία της ζωής και της δράσης. Για τον γάλλο υπερρεαλιστή, το όνειρο δεν διαφέρει από την πραγματικότητα, έχει από μόνο του άμεση «επανορθωτική» λειτουργία και είναι δημιουργικό³⁰. Όταν περιγράφει ο Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* τη γέννηση του καινούργιου, το παραλληλίζει με ένα παιδί που πρέπει να αποκολληθεί από τη μήτρα του παρελθόντος ενώ θεωρεί πως το παρελθόν, όσο ωραίο κι αν είναι, είναι πολύ βαρύ: «Ίσως, για να ξαναζήσει η ανθρωπότητα, θα πρέπει να ξεχάσει τόσα πράγματα σχετικά με το παρελθόν, ακριβώς όπως το ον, για να ξαναζήσει, όταν γεννιέται, ξεχνάει την ενδομήτρια ζωή. Η καταστροφή του παρελθόντος γίνεται τότε αναγκαιότητα» (Εστίες: 209).

Στο «Συμβόλαιο με Δαίμονες», ο ποιητής μοιάζει να αιωρείται ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον, στη συνείδηση και στο ασυνείδητο, στην ικεσία και στην επιθυμία· ωστόσο, εδώ με βεβαιότητα απαντάται αρνητικά το ερώτημα που τίθεται στο *Confound*: «Μπορεί η αναπόληση να αντικαταστήσει την έμπνευση;» (: 69). Στο συγκεκριμένο ποίημα και ιδιαίτερα στο πρώτο τμήμα του, η μνήμη παίζει σημαντικό ρόλο· καλλιεργείται το συναίσθημα της απώλειας και της αγωνίας σχετικά με το παρελθόν, αλλά το συναίσθημα αυτό δίνει σιγά σιγά τη θέση του στην επέλαση της επιθυμίας και τη στόχευση στο μέλλον. Στις *Εστίες Πυρκαγιάς* ο Κάλας, με αφορμή τη θεωρία του Rank για τον τραυματισμό της γέννησης, μιλάει για τη διαλεκτική που δημιουργείται μεταξύ ζωής και αγωνίας. Η αγωνία, επειδή είναι αλγολαγνική, στηρίζεται στη μνήμη και στο ένστικτο της επιστροφής (Εστίες: 187-8), ενώ το ένστικτο της ζωής και ο έρωτας μπορούν να οδηγήσουν τον άνθρωπο έξω από το χάος (: 201). Αντίστοιχα, το ποίημα εδώ μοιάζει να μετεωρίζεται ανάμεσα στις δυο αυτές κινήσεις, ενώ τελικά το κερδίζει η κίνηση της ζωής, δηλαδή η επιθυμία της ζωής και του έρωτα:

«Να μπορούσα χωρίς άλγος να παραδοθώ στον πόνο
να γίνω θλίψη και δικός σου και λαγνεία

με τη χαρά θα σου 'δινά εκτάσεις που να μετατραπώνε απ' την καρδιά σου σε πληγές» (ONP: 78).

Από τα μέσα της δεκαετίας του '30 μέχρι και το *Confound the Wise*, ο Κάλας, με εμμονή, έκρινε αρνητικά τη χρήση της μνήμης από τους ποιητές· χαρακτηριστικό είναι ότι το

³⁰ Βλ. την Εισαγωγή της Marguerite Bonnet στον δεύτερο τόμο των *Απάντων* του Μπρετόν (Breton, 1992: XXX). Τις συγγένειες και αποκλίσεις της υπερρεαλιστικής εκδοχής του ονείρου με τις φροϋδικές απόψεις, αναλύει ο Μπρετόν στα *Συγκοινωνούντα Δοχεία*. Επίσης βλ. το υποκεφάλαιο «Υπερρεαλισμός-Εξπρεσιονισμός», στο 3^ο κεφάλαιο της διατριβής.

βιβλίο του 1942 κλείνει το πρώτο μέρος του, με τους στίχους του ποιητή Hugh MacDiarmid: «Let us change the past and transform the future! / Let us fill them with the new images of our desires» (Confound: 82). Το νόημα αυτών των στίχων διαπνέει το *Τετράδιο Δ'*: από τη μια πλευρά κυριαρχεί το «βλέμμα που ατενίζει τα μελλούμενα μόνο», και από την άλλη ανανεώνεται το παρελθόν: «Γεννήθηκε το παρελθόν σήμερα κάποιό δικό μου είναι» (ONP: 76). Εδώ, ο χρόνος δεν νοείται ως μία συνεχής διάρκεια, ούτε η μνήμη υπακούει στην μπερξονική αντίληψη³¹, αλλά η ανάκληση του παρελθόντος γίνεται αυθαίρετα και ελλειπτικά. Το ποιητικό εγώ επιθυμεί να καθυποτάξει την τέταρτη διάσταση, όχι μόνο να την ανακαλέσει μέσω της μνήμης, αλλά να την τεμαχίσει και να την μεταμορφώσει σύμφωνα με τις επιθυμίες του.

Η αντίληψη αυτή για τον χρόνο μοιάζει απότοκη της μοντέρνας φυσικής, η οποία κατέρριψε τις έννοιες του απόλυτου χρόνου (με τη σταθερά ομοιόμορφη ροή) και του απόλυτου χώρου, αποδεικνύοντας τη διαστολή και τη συστολή τους. Όπως για τη μοντέρνα επιστήμη, έτσι και για τη «μη-ευκλείδεια» ποίηση, ο χώρος και ο χρόνος είναι σχετικοί με την κίνηση του παρατηρητή, δηλαδή ο κόσμος παύει να θεωρείται ως αδρανειακό σύστημα. Το βέλος του χρόνου της νευτώνειας κλασικής φυσικής, ήταν δεδομένο: η ροή ήταν από το παρελθόν προς το μέλλον. Αντίθετα, η μοντέρνα θεωρητική φυσική διερεύνησε την αντιστροφή του χρόνου, εξετάζοντας τις υποθετικές συνθήκες κατά τις οποίες γίνεται δυνατό το κοσμολογικό αλλά και το ψυχολογικό βέλος του χρόνου να αλλάξουν φορά. Σε κάποιες οριακές συνθήκες, ο χρόνος ενδέχεται να κυλάει από το μέλλον προς το παρελθόν. Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι αν ο Κάλας γνώριζε τις θεωρητικές αυτές υποθέσεις, αλλά μάλλον πρέπει να είχε μια (επιφανειακή) ενημέρωση³².

6.2.2. Εσωτερικός μονόλογος

Το ποίημα «Συμβόλαιο με Δαίμονες» συνδέεται, κατά τη γνώμη μας, με την τεχνική (ή «είδος» για κάποιους μελετητές³³) του εσωτερικού μονολόγου, όπως σχηματοποιήθηκε θεωρητικά λίγα χρόνια πριν (1931)³⁴. Ο Κάλας φαίνεται να συσχετίζει (ως ποιητικά είδη) τον υπερρεαλισμό με τον εσωτερικό μονόλογο στην απάντηση που έδωσε στις αιτιάσεις του

³¹ Αν και ο εσωτερικός μονόλογος συνδέθηκε με τον Bergson και τη θεωρία της ενόρασης η οποία συλλαμβάνει την εξέλιξη της πραγματικότητας στη διάρκειά της, στο ακατάπαυστο γίνεσθαι (βλ. Vitti, 1987: 117), ο Κάλας δεν έχει επηρεαστεί από αυτή τη φιλοσοφική άποψη – της οποίας άλλωστε υπήρξε πολέμιος (βλ. Εστίης Πυρκαγιάς).

³² Όλες αυτές τις θεωρητικές υποθέσεις τις τροφοδότησε η θεωρία της σχετικότητας, παρ' όλο που ο Αϊνστάιν πίστευε ακράδαντα ότι ο δημιουργός του σύμπαντος θα είχε προβλέψει να προστατεύσει την ιστορία του από τυχόν επισκέψεις του ανθρώπου στο παρελθόν. Μάλιστα, το 1935, ο Αϊνστάιν πρότεινε μια θεωρητική υπόθεση, σύμφωνα με την οποία αν καμπυλωθεί και στρεβλωθεί ο χωροχρόνος μέσα από τις κοσμικές σήραγγες, τότε θα επιτρέπεται το ταξίδι στο παρελθόν.

³³ Η Cohn διαχωρίζει την τεχνική από το «είδος» του εσωτερικού μονολόγου, βλ. Cohn, 1978: 30-33.

³⁴ Η αρχή έγινε το 1921 από τον Valery Larbaud και τη διάλεξή του για τον *Οδυσσέα* του Joyce· η εκτενής θεωρητική εισαγωγή έγινε από τον Édouard Dujardin και τη μελέτη του: *Du monologue intérieur, son apparition, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, 1931 (βλ. Σαμουήλ, 1998: 259-260). Επίσης βλ. Cohn, 1978: 198-200.

Κ.Θ.Δημαρά ότι οι δυο αυτοί όροι «αποτελούν άρνηση της τέχνης, της εθελιμμένης συνειδητής δημιουργίας»³⁵: «Για μένα τουναντίον, χωρίς διαταγμό, και ο υπερρεαλισμός και ο εσωτερικός μονόλογος είναι ποίηση» (ΚΠΑ: 149). Ο Μπρετόν ωστόσο σε μεταγενέστερο κείμενό του («Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα», 1953) είχε διαχωρίσει τις δυο φόρμες: «Αν και μεταφράζουν μια κοινή θέληση εξέγερσης ενάντια στην τυραννία μιας γλώσσας ολοκληρωτικά εξευτελισμένης, διαβήματα όπως αυτά στα οποία αποκρίνεται η “αυτόματη γραφή” στην αρχή του σουρρεαλισμού και ο “εσωτερικός μονόλογος” στο σύστημα του Joyce διαφέρουν ριζικά»³⁶. Ο πρώτος, στην Ελλάδα, που συνέδεσε τον υπερρεαλισμό με τον εσωτερικό μονόλογο ήταν ο Δ.Μεντζέλος: «Σε δύο μόνο περιπτώσεις ο εσωτερικός μονόλογος ολοκληρώνεται: 1) στους ψυχαναλυτές (μ[α] αυτοί δεν κυττούν τη λογοτεχνική του πλευρά) και 2) στους υπερρεαλιστές [...] Στους πρώτους χρησιμεύει σα *modus* έρευνας του υποσυνειδήτου και στους δεύτερους παίρνει τη μορφή αυτόματης γραφής»³⁷.

Ο ορισμός που δίνεται από τον Édouard Dujardin, αναφέρεται σε έναν μονόλογο που μας εισάγει κατευθείαν (χωρίς σχόλια ή επεξηγήσεις) στην εσωτερική ζωή του δραματοποιημένου προσώπου, αφού «ως προς την ύλη του, είναι η έκφραση της πιο ενδόμυχης σκέψης, της πιο κοντινής στο ασυνείδητο· ως προς το πνεύμα του, αποτελεί λόγο προγενέστερο από κάθε λογική οργάνωση, αναπαράγοντας τη σκέψη στο στάδιο της γέννησής της και με τρόπο αυθόρμητο· ως προς τη μορφή του, πραγματοποιείται με άμεσες φράσεις, περιορισμένες συντακτικά στο ελάχιστο. Έτσι ανταποκρίνεται ουσιαστικά στην αντίληψη που έχουμε σήμερα για την ποίηση»³⁸.

Ο εσωτερικός μονόλογος είχε ελκύσει την προσοχή του Eisenstein ο οποίος θεωρούσε τον *Οδυσσέα* του Joyce ως το μεγαλοφυέστερο επίτευγμα του «είδους»: μάλιστα, σε δοκίμιο του 1932 ο ρώσος σκηνοθέτης έγραφε, σχετικά με τον φιλικό εσωτερικό μονόλογο και την απόδοση, οπτική και ηχητική, της πυρετώδους ροής της σκέψης: «Ο “εσωτερικός μονόλογος”, σαν μια λογοτεχνική μέθοδος που επιτρέπει την κατάργηση της διάκρισης ανάμεσα στο υποκείμενο και τ’ αντικείμενο, για να δηλώσει την επανεμπειρία του ήρωα σε μια

³⁵ Στα «Επτά κεφάλαια για την ποίηση» και συγκεκριμένα στο Β’ κεφάλαιο, ο Δημαράς εξετάζει τις διαφορές πρόζας και ποίησης και δίνει ως «μικτά» παραδείγματα τον εσωτερικό μονόλογο και τον υπερρεαλισμό (βλ. Δημαράς, 1935: 279).

³⁶ Μπρετόν, 1983: 150. Ο Μπρετόν θεωρεί πως ο Joyce ενώ χρησιμοποιεί έναν ψευδαισθητικό χείμαρρο, τείνει όμως τελικά στην πιο πιστή μίμηση της ζωής, ενώ παράλληλα ξαναπέφτει στη μυθιστορηματική ψευδαίσθηση· αντίθετα, ο Μπρετόν υποστηρίζει για την αυτόματη γραφή ότι δεν κατευθύνεται λογοτεχνικά: «Δεν υπάρχει πια ζήτημα να *χρησιμεύσει* ο ελεύθερος συνειρμός στην εκπόνηση ενός λογοτεχνικού έργου [...] αλλά [...] προϋποθέτει μια σταθερή επάνοδο στο αυθαίρετο» (στο ίδιο).

³⁷ Παραθέτει η Μικέ, 1988: 222-3 (σημ. 106). Η Σαμουήλ συγκρίνοντας τους ορισμούς του εσωτερικού μονολόγου, με εκείνους του αυτόματης γραφής και του ψυχαναλυτικού ελεύθερου συνειρμού, καταλήγει ότι στο τεχνικό επίπεδο οι τρεις τεχνικές συμπίπτουν απόλυτα (Σαμουήλ, 1998: 261-2).

³⁸ Παραθέτουμε σε μετάφραση του Μουλλά, 1993: 135. Ο ίδιος επίσης παραθέτει τους καινούργιους όρους που έχουν προταθεί στην αφηγηματολογία: «άμεσος λόγος» (*discours immédiat*) από τον Genette, «autonomous monologue» από την D.Cohn (στο ίδιο: 134). Για τον προβληματισμό γύρω από την ορολογία, βλ. Cohn, 1978: 23κε.

αποκρυσταλλωμένη μορφή [...] δε βρίσκει πλήρη έκφραση, ωστόσο, παρά μόνο μέσα στον κινηματογράφο. Γιατί μόνο το ηχητικό φιλμ έχει την ικανότητα να αναδιαρθρώσει όλες τις φάσεις κι όλα τα ιδιαίτερα στοιχεία της πορείας της σκέψης. [...] Σαν τη σκέψη, πραγματώνονταν συχνά μ' οπτικές εικόνες. Με ήχο. Συγχρονισμένο ή ασυγχρόνιστο. Κατόπιν σαν ήχος. Αμορφοί. Ή με ηχητικές εικόνες: με αναπαραστατικούς ήχους»³⁹. Ο Αϊζενστάιν θέλησε να πειραματιστεί στα σύνορα του υποκειμενικού και του αντικειμενικού: «Με μια μαύρη οθόνη, μίαν οπτικότητα δίχως εικόνα. Κατόπιν με παθιασμένα ασύνδετα λόγια. Όλο ουσιαστικά. Ή όλο ρήματα. Κατόπιν παρεμβολές. Με ζιγκ-ζαγκ από άσκοπα σχήματα, που στριφογυρίζουν παράλληλα μ' εκείνα που είναι συγχρονισμένα. Κατόπιν ορμητικές εικόνες μες την απόλυτη σιωπή»⁴⁰.

Στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, παρατηρείται μια γενικότερη στροφή προς «το αίτημα της εσωτερικότητας», τόσο ως αντίδραση στην νατουραλιστική ηθογραφία και τον ρεαλισμό, όσο και ως συνέπεια της ψυχαναλυτικής ψυχογραφίας⁴¹. Ενώ η τεχνική του εσωτερικού μονολόγου συνδέθηκε αργότερα με την εξέλιξη του μυθιστορήματος, αν εξετάσουμε όμως τον όρο μέσα στα θεωρητικά συμφραζόμενα της εποχής εκείνης, θα δούμε πως μετεωρίζεται ανάμεσα πρόζας και ποίησης. Στο εισαγωγικό κείμενο στο περιοδικό *Το Τρίτο Μάτι*, ο εσωτερικός μονόλογος θεωρείται ως νέα μορφή του μυθιστορήματος αλλά παράλληλα αναγνωρίζεται πως «εισάγει την ποίηση στον πεζό λόγο»⁴². Παρόμοια άποψη εκφράζεται και σε άρθρο του Δ.Μεντζέλου: «το έργο πολλών συγγραφέων μα προπάντων ποιητών μπορεί να χαρακτηριστεί εσωτερικός μονόλογος, με την πηγαία σημασία του ορισμού»⁴³. Βέβαια, οι περισσότεροι θεωρούν τον εσωτερικό μονόλογο ως αφηγηματική τεχνική και συμφωνούν «ως

³⁹ Αϊζενστάιν, 1980-85: 134.

⁴⁰ Στο ίδιο: 135.

⁴¹ Βλ. Μουλλάς, 1993: 83-5 («Το αίτημα της εσωτερικότητας»). Πβ. και το σημαντικό δοκίμιο του Δ.Νικολαρεϊζή «Το μυθιστόρημα των νέων και η παράδοση του εσωτερισμού», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1938, εκτενή αποσπάσματα του οποίου ανθολογεί ο Μουλλάς, 1993: 387-390.

⁴² Από την «Εισαγωγή στον εσωτερικό μονόλογο» (ακολουθεί μετάφραση αποσπάσματος από το *Les Lauriers sont coupés* του Éd.Dujardin) από τον Σταυράκιο Κοσμά [=Ν.Γ.Πεντζίκη], βλ. *Το Τρίτο Μάτι*, 1 (Οκτώβρης 1935), 1982: 25-27.

⁴³ Από το άρθρο του Δ.Μεντζέλου «Ο εσωτερικός μονόλογος» (1933: 164). Ακολούθως ο Μεντζέλος καταγράφει όσους (κυρίως ποιητές) πλησίασαν το λογοτεχνικό αυτό είδος. Μάλιστα αναφέρει τον υπερρεαλισμό ως εκείνη την περίπτωση όπου ο εσωτερικός μονόλογος ολοκληρώνεται μέσω της αυτόματης γραφής (στο ίδιο: 168). Παρενθετικά, να πούμε πως ο Μεντζέλος μοιάζει σε κάποια σημεία με τον Κάλας· από την αρθρογραφία του στις *Μακεδονικές Ημέρες*, δίνεται το στίγμα ενός διανοούμενου ανήσυχου που αναζητά τον «τρίτο δρόμο» ανάμεσα στον αστισμό-εθνικισμό και στον μαρξισμό, ανάμεσα στον ιδεαλισμό (: «νοσηρό αναντισμό») του Καντ και στον ιστορικό ματεριαλισμό («το σλαϊκό ζουρλομαντύα τον καμωμένο στα μέτρα [...] του ρώσσου μουζίκου»: «Το παν είναι να γίνη αντιληπτό πως υπάρχει μια “τρίτη κατάσταση πραγμάτων” [...] ζωντανεμένη από σύνολο ιδεών για το κάθε τι, ιδεών που σχηματίστηκαν με το βήμα της προόδου της επιστήμης και με τον ρυθμό της εξέλιξης της ζωής και της σκέψης», Δ.Χ.Μεντζέλος, «Ίδεολογία-Αντιϊδεαλισμός», *Μακεδονικές Ημέρες*, 5-6 (Ιούλιος-Αύγ. 1932): 201-2.

προς το ότι η κατάδυση στις περιοχές του υποσυνειδήτου και η έκφραση ενδόμυχων σκέψεων είναι το διακριτικό γνώρισμα της τεχνικής»⁴⁴.

Το περιοδικό εκείνο που συνδέθηκε με μια πλατιά συζήτηση περί εσωτερικού μονολόγου στην Ελλάδα, τη δεκαετία του '30, ήταν οι *Μακεδονικές Ημέρες*. Ήδη, από το α' τεύχος, ο Π.Σπανδωνίδης διαχωρίζει τον εσωτερικό μονόλογο από τον ψυχολογικό μονόλογο του Ντοστογιέφσκι και τον δραματικό του Browning, «οι οποίοι δεν εικονίζουν απλά τη ροή της σκέψεως στο στάδιο του σχηματισμού της, μα και εξηγούν πώς μια σκέψη βγαίνει από την άλλη. Ο μονόλογος του James Joyce ειδικά πήρε το όνομα εσωτερικός. Απλώνεται σ' όλο το έργο. Είναι ένα καθρέφτισμα του υποσυνειδήτου. Προσπαθεί να εκφράση τη σκέψη στο στάδιο της οικοδομήσεως, προτού μη σε σχέδιο, προτού γίνη λογική. Είναι μια από την πηγή έκφραση του εσωτερικού κόσμου. Ο εσωτερικός μονόλογος εγγίζει την πεμπτουσία της ποιήσεως, γιατί η ποίηση είναι εκδήλωση του υποσυνειδήτου. Από την άποψη αυτή μπορούμε να πούμε, πως έμπασε στην πεζογραφία την ποίηση»⁴⁵. Ο Καραντώνης σε μια κριτική, αν και λιγότερο ενημερωμένος, τοποθετεί τα βιβλία του Ξεφλούδα αλλά και του Θεοτοκά στην καλλιέργεια του εσωτερικού μονολόγου, μάλιστα ορίζει τον εσωτερικό μονόλογο ως είδος (genre) του πεζού λόγου και «ομαδική και αναλυτική μαζί, έκφραση μιας ψυχής όπως την διαμόρφωσαν τα γεγονότα της ζωής», που ενδέχεται να οδηγήσει στο στείρο ναρκισσισμό⁴⁶. Ο Α.Πηνιάτογλου σε γράμμα στο περιοδικό διορθώνει τον Καραντώνη, πως δεν πρέπει κάθε έργο αυτοψυχοβιογραφίας «να ανάγεται στο είδος του “εσωτερικού μονολόγου”», παραθέτει μάλιστα μια κριτική του Jean Cassou, σύμφωνα με τον οποίο, ο εσωτερικός μονόλογος επιδιώκει να αποδώσει «τις συμβολές του συνειδητού και του υποσυνειδήτου, όλο το χάος μιας φαντασίας αφημένης στον εαυτό της και που δεν καθορίζεται από καμιά λογική ή ρητορική προϋπόθεση»⁴⁷. Ο Πηνιάτογλου συσχετίζει και αυτός τον υπερρεαλισμό με τον εσωτερικό μονόλογο: «Τον εσωτερικό μονόλογο τον συναντούμε ακόμα στην πιο πρωτόγονη και άδολη μορφή του στους υπερρεαλιστές, για τους οποίους όλη η τέχνη ανάγεται σ' ένα “ξέρασμα”,

⁴⁴ Μικέ, 1988: 174. Η Σαμουήλ (1998: 260) επισημαίνει τη σύγχυση του εσωτερικού μονολόγου με την εξομολόγηση, ενώ ο Dujardin διαχώριζε τον αυθεντικό εσωτερικό μονόλογο (=ενδόμυχη σκέψη, κοντινή στο ασυνείδητο) από την ανάλυση των ενδόμυχων σκέψεων ή τη βυθομέτρηση της ανθρώπινης ψυχής.

⁴⁵ Π.Σπανδωνίδης, «Καθρεφτίσματα», *Μακεδονικές Ημέρες*, 1 (Μάρτιος 1932): 31. Ο Σπανδωνίδης ήταν από τους ιδρυτές του περιοδικού, μαζί με τους Στ.Ξεφλούδα (συγγραφέα που ταυτίστηκε με την εισαγωγή του εσωτερικού μονολόγου στην Ελλάδα), Γ.Θέμελη, Β.Τατάκη, Γ.Δέλιο και Αλκ.Γιαννόπουλο. Στον διάλογο για τον εσωτερικό μονόλογο στις *Μακεδονικές Ημέρες*, αναφέρεται κι ο Μουλλάς, 1993: 132κε.

⁴⁶ Βλ. Ανδρ.Καραντώνης, «Στέλιου Ξεφλούδα, Εσωτερική Συμφωνία», *Μακεδονικές Ημέρες*, 5-6 (Ιούλ-Αύγ 1932): 209. Η σύγχυση για τις *Ώρες Αργίας* του Θεοτοκά προήλθε από τον πρόλογο του ίδιου του συγγραφέα, όπου χαρακτήριζε το βιβλίο «καθρέφτισμα εσωτερικών ερευνών» και «ψυχολογικά δοκίμια με μορφή εσωτερικών μονολόγων ή διαλόγων», βλ. *Μακεδονικές Ημέρες*, 2 (Απρίλιος 1932): 79.

⁴⁷ Βλ. *Μακεδονικές Ημέρες*, 7 (Σεπτέμβριος 1932): 249.

κατά την έκφραση του Kayserling, λέξεων που απηχούν τη φαινομενικά άρρυθμη ζωή του υποσυνείδητου»⁴⁸.

Ο Σπανδωνίδης σε άλλο κριτικό σημείωμά του επανέρχεται στον εσωτερικό μονόλογο, καταγράφοντας την εξής παρατήρηση: «Ο εσωτερικός μονόλογος θα ήταν μια πανομοιότυπη αναπαραγωγή της κινηματογραφικής ροής της συνειδήσεως στο ονειρικό, στο προ-λογικό της στάδιο. Μα μια τέτοια απόπειρα είναι πραχτικά καταδικασμένη: η συνείδηση ρέει γρηγορότερα απ' ό,τι χρειάζεται για να συλλάβει κανείς όλες τις στιγμές και να τις αποτυπώσει. Ο εσωτερικός μονόλογος λοιπόν – καθώς λειο ο Éd.Dujardin – δε θα είναι εκείνος που δίνει τη ροή της συνειδήσεως όπως αληθινά αυτή συμβαίνει, αλλά την εντύπωση ενός τέτοιου πράγματος»⁴⁹. Ο κριτικός ζητά να διαχωρίζεται η κατ' επίφαση εσωτερική ροή που αποβαίνει σχοινοτενής και ανιαρή κινηματογραφική αναπαράσταση των συνεχών και αλλεπάλληλων στιγμών της προλογικής συνειδήσεως· ο ίδιος προτιμά τη «ροϊκή» τέχνη που ισότιμα αναπαριστά την προλογική και τη λογική ψυχική ζωή.

Από την ενδεικτική αυτή επισκόπηση στον περιοδικό τύπο της εποχής, διαφαίνεται η θολή πρόσληψη του όρου από την εγχώρια κριτική – παρά την ευρωπαϊκή της ενημέρωση – και κυρίως η αδυναμία να καθοριστούν επακριβώς τα όρια του εσωτερικού μονολόγου από την προσωπική λυρική εξομολόγηση (τον παραδοσιακό *soliloque*) και από το αυτοβιογραφικό «*journal intime*»⁵⁰. Το «Συμβόλαιο με Δαίμονες» απέχει από την ατομική εξομολόγηση αλλά και από την αυτοβιογραφική νοσταλγία. Ο Κάλας συγχωνεύει με το δικό του τρόπο, τον εσωτερικό μονόλογο με τον υπερρεαλισμό – και αυτό αντανακλάται στο κείμενο που εξετάζουμε. Τα χαρακτηριστικά εκείνα που οδηγούν στο συσχετισμό του κειμένου με την τεχνική του εσωτερικού μονολόγου, ανήκουν τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή.

6.2.2.1. Στοιχεία περιεχομένου

Η βασική αρχή του εσωτερικού μονολόγου: «Ούτε ένα γεγονός: μόνο η εσωτερική ζωή – κι όμως τόσο ορμητική»⁵¹ αποτυπώνεται σε όλο το τετρασέλιδο ποιητικό κείμενο του Κάλας, όπου είναι κυρίαρχη η εσωτερική εστίαση, αφού καταγράφεται η σκέψη του ποιητικού υποκειμένου («εγώ») εν τη γενέσει της, αποτυπώνοντας έτσι την «εν δράσει» κατάσταση της

⁴⁸ Στο ίδιο: 250. Ο Καραντώνης στην απάντησή του αναγνωρίζει την άγνοιά του και παραδέχεται ότι άντλησε την ενημέρωση για τις πηγές και την ιστορική εξέλιξη του εσωτ. μονολόγου, από το γράμμα του Πηνιάτογλου, βλ. *Μακεδονικές Ημέρες*, 8 (Οκτώβριος 1932): 288-292· στο ίδιο τεύχος υπάρχει σύντομη επιστολή Μεντζέλου, που επισημαίνει ότι ο Καραντώνης δεν έχει αντιληφθεί ακριβώς τη φύση του εσωτερικού μονολόγου (βλ. στο ίδιο: 292-3). Ο Πηνιάτογλου επανέρχεται, για να προτρέψει δηκτικά: «Γιατί ο κ. Κ[αραντώνης] δεν περιορίζεται στην ερμηνεία του Παλαμά του οποίου το έργο κατέχει τόσο βαθειά – και καταπιάνεται με ζητήματα, που όπως ομολογεί, ο ίδιος δεν τα κατέχει;», *Μακεδονικές Ημέρες*, 9 (Νοέμβριος 1932): 335.

⁴⁹ Π.Σπανδωνίδης, «Η πεζογραφία των νέων (1929-1933)», *Μακεδονικές Ημέρες*, 1 (Ιανουάριος 1934): 27.

⁵⁰ Ο Μουλλάς ερμηνεύει τις παρεξηγήσεις στην πρόσληψη του όρου, με βάση τις ανάγκες και τον «ορίζοντα προσδοκιών» της ελληνικής δεκαετίας του '30 και καταλήγει πως η κατεύθυνση που δόθηκε ήταν προς τη μεριά του συμβολισμού (Μουλλάς, 1993: 136-7).

⁵¹ Από τα *Τετράδια του André Walter* του Gide, παραθέτει η Σαμουήλ, 1998: 269.

συνείδησης – stream of consciousness⁵². Στο κυρίως σώμα του ποιήματος εξελίσσεται ένα εσωτερικό παιχνίδι, με εκρήξεις πάθους, με συγκρούσεις αμφιβολιών, άλλοτε σε γρήγορη κι άλλοτε σε αργή κίνηση, σε αντίθεση με την πλήρη απουσία εξωτερικής δράσης. Πρόκειται για μια πυρετώδη εσωτερική αναζήτηση, όπου ο ποιητής προσπαθεί να «συλλάβει» τον εαυτό του να κοιτάει και να ακούει το ίδιο του το μυαλό. Συνομιλεί με τον εαυτό του – με το παρελθόν και τη μνήμη του – σαν να βρίσκεται ταυτόχρονα έξω από αυτόν:

«Γεννήθηκε το παρελθόν σήμερα κάποιον δικό μου είναι
θα' ρθει θα πέσει κατ' επάνου μας ούτε μένει πίσω όταν βραδυπορώ» [...]
αρχίζω και παίζω κάποιο ρόλο μεσ' στην ύπαρξή μου (ONP: 76).

Ήδη από την πρώτη στροφή αναδύεται ένα παραληρηματικό εσωτερικό τοπίο, ενώ το λυρικό υποκείμενο έχει χάσει τον προσανατολισμό του και τελεί σε σύγχυση:

«Επανήλθαν οι ελπίδες ο απάτητος δρόμος των
κι αυτό που εχάθη ονομάστηκε φως
όσα έχουν συμβεί μ' αυτά που θα γίνουν ξανάρχονται
όταν φτάσω πάλι εκεί όπου βρισκομαι τώρα

θα μπορέσω να βαδίσω και μέσα στο σκότος και μόνος και σιωπηλά» (: 75). Υλικό του ποιήματος είναι ένα διάσπαρτο σύνολο σκέψεων, αισθημάτων, εντυπώσεων, με ελάχιστες (κι αυτές ασαφείς) εικόνες· το υλικό αυτό μοιάζει να προέρχεται από τη συνείδηση, αλλά μια συνείδηση τεμαχισμένη σε κομμάτια, που δεν μπορεί να συναρμολογήσει τα στοιχεία της. Ο συνεκτικός δεσμός είναι η αναζήτηση της αυτογνωσίας του υποκειμένου, μέσα σ' έναν κόσμο αντιφατικό, ασύλληπτο και ρευστό: «ξένος σε λόγια σε πράξεις και σ' ελπίδες βαθύς λησμονημένος» (: 76). Όπως σημείωνε η Β.Γουλφ, σε κείμενο του 1925: «Η ζωή δεν είναι μια διάταξη από λαμπάκια τοποθετημένα συμμετρικά· η ζωή είναι μια φωτεινή άλω, ένας ημιδιαφανής χιτώνας που μας περιβάλλει από την αρχή της συνείδησης ως το τέλος»⁵³. η προσπάθεια του Κάλας, στο συγκεκριμένο ποίημα, είναι να διαρρήξει αυτόν τον χιτώνα, να κάνει ορατή την άλω, δηλαδή να παρουσιάσει την πολύπλοκη, α-περίγραπτη και ετερόνομη διάταξη της εσώτερης ζωής.

Επιπλέον δεν υπάρχει ειρμός, ούτε χρονικής ακολουθίας, ούτε αιτιακής οργάνωσης, αλλά ούτε κάποιο άλλο νήμα ποιητικής διάταξης. Δεν υπάρχει αρχή και τέλος, μόνο κάποιοι

⁵² «Ροή της συνείδησης» μεταφράζει ο Vitti, 1987: 273 και οι Μικέ-Γκανά, 1987: 142. Επίσης βλ. Cohn, 1978: 23 («technique du courant de conscience»), ή αλλού (: 74) μιλά για το «infra-conscient» στοιχείο, ενώ το ασυνείδητο δεν υπόκειται σε ρηματοποίηση. Ο Μπερλής μεταφράζει «συνειδησιακή ροή» και εκθέτει την ψυχολογική αφετηρία του όρου (από τον φιλόσοφο W.James) καθώς και την μετέπειτα εισαγωγή του στη λογοτεχνική κριτική (βλ. Μπερλής, 1993: 279. Ο ίδιος μελετητής τονίζει ότι οι όροι «εσωτ. μονόλογος» και «συνειδησιακή ροή» δεν πρέπει να συγχέονται – ενδέχεται ενίοτε να συμπίπτουν, όταν η αναπαράσταση των ά-λογων, αυθαίρετων και συνειρμικών στοιχείων του συνειδητού ή του ασυνείδητου (όπως ορίζει την συνειδησιακή ροή) διατυπώνονται άμεσα, χωρίς την παρεμβολή αφηγητή (στο ίδιο: 281).

⁵³ Παραθέτει ο Μπερλής, στο ίδιο: 282.

«κόμβοι», δηλαδή πόλοι γύρω από τους οποίους συγκεντρώνεται το ποιητικό υλικό. Κυρίαρχος κόμβος είναι ο Χρόνος και μικρότεροι πόλοι το Φως και ο Έρωτας. Ο χρόνος αντιμετωπίζεται ως κύκλος, γι' αυτό και συμφύρονται οι τρεις διαστάσεις του, ενώ συνδυάζεται με ρήματα κίνησης (επανόδου του χρόνου), αισθητοποιώντας έτσι την εξέλιξη ατέρμονης σπειροειδούς κίνησης. Η ανάκληση του παρελθόντος και η ενατένιση του μέλλοντος κάνουν τον χρόνο να αποκτά στοχαστική ελαστικότητα και δυναμική κίνηση, ώστε να συστέλλεται ή να διαστέλλεται κατά τη βούληση του ποιητή. Σ' αυτό το σημείο βρίσκεται η βασική διαφορά από τη στατική μνήμη και τη νοσταλγική ακινησία των *Τετραδίων Α', Β', Γ'*: στο «Συμβόλαιο με Δαίμονες», η μνήμη αίρεται και ο στόχος του ποιητικού υποκειμένου στρέφεται στη δημιουργία ενός καινούργιου παρελθόντος και στην κατάκτηση του μέλλοντος. Στο 5^ο κεφάλαιο της διατριβής, όπου ερευνώνται οι σχέσεις της ποίησης του Κάλας με τον Έλιοτ, έχει καταδειχθεί η επιρροή του «Burnt Norton», του πρώτου από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* στο *Τετράδιο Δ'*, σε σχέση με το μοτίβο του χρόνου. Ωστόσο ένας τέτοιος χειρισμός του χρόνου, δεν είναι άγνωστος στη μοντερνιστική λογοτεχνία⁵⁴, ενώ είναι πολύ πιθανό ο Κάλας να έχει επηρεαστεί από τη θεωρία της σχετικότητας και τις υποθέσεις περί αντιστροφής του χρόνου:

«ακολουθώ το παρελθόν που πάει μπροστά μου» (: 76)

«στιγμές που δεν υπήρξαν γίνονται στο παρελθόν» (: 77)

«καλώς να ορίσουν στη θύμησή μου νέοι πόνοι» (: 78). Ο χρόνος έτσι προβάλλει ενιαίος αλλά και διακοπτόμενος, σε ασίγαστη ωστόσο ροή, με αποτέλεσμα να ενώνονται δύση και ανατολή, στον επίλογο του ποιήματος: «Έδυσ' ο ήλιος το χέρι της Κυράς μου αποτραβήχτηκε

κι ότ' ήταν να πεθάνει

κανένας δεν εμίσησε όσον εγώ

περνώ την αυγή ώρα Καλλίστη!» (: 78)

Όπως ήδη τονίστηκε, η ουσιαστική ιδιοτυπία του εσωτερικού μονολόγου έγκειται σε έναν τρόπο γραφής που απέχει από κάθε λογική οργάνωση και αυτό τον διαφοροποιεί από τη ρομαντική εσωστρέφεια, αλλά και από το ατομικό ημερολόγιο⁵⁵. Από τις δυσκολίες του εσωτερικού μονολόγου ήταν «να καταγράψει μέσω της γλώσσας την ταυτόχρονη πολλαπλότητα της συνείδησης: πολλαπλότητα η οποία οφείλεται αφενός στις πολυάριθμες

⁵⁴ Πβ. τους στίχους του W. Whitman «Γνωρίζω πως το παρελθόν ήταν σπουδαίο και πως το μέλλον θα είναι σπουδαίο / Και γνωρίζω πως και τα δυο σμίγουν περίεργα στο παρόν» (Γουίτμαν, 1986: 168). Επίσης: «Το ξαναγύρισμα στις περασμένες μας ζωές / κείνες που ήταν, καθεμιά, / φυγή από τις άφταστες που μας προσμένουν», Ντόρρος, 1981: 42). Η αποδιάρθρωση του λόγου και της συνείδησης στο *Τετράδιο Δ'* θυμίζει αρκετά τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά της ποίησης του Ντόρρου.

⁵⁵ «ο εσωτερικός μονόλογος δεν μπορεί να συγγέται με την εξομολογητική πρόζα. Είναι ένα αφηγηματικό τέχνασμα: μια υποθετική λεκτική κατασκευή (που δεν έχει αρθρωθεί και που, κατά συνέπεια, βρίσκεται έξω από το κύκλωμα επικοινωνίας) ή ένας τρόπος διείσδυσης στο ασυνείδητο», Μουλλάς, 1993: 136. Ο ίδιος παραθέτει την εύστοχη επισήμανση του M. Butor ότι «στον εσωτερικό μονόλογο το πρόβλημα της γραφής έχει τεθεί απλά και καθαρά σε παρένθεση» (στο ίδιο). Επίσης βλ. Cohn, 1978: 103.

ψυχικές διεργασίες που τελούνται συγχρόνως και σε διαφορετικά επίπεδα, και αφετέρου στην επίδραση του εξωτερικού κόσμου, επίδραση εξίσου πολλαπλή και πολύπλοκη»⁵⁶. Ο εσωτερικός μονόλογος δεν συνεπάγεται την απουσία της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά την κατάργηση του συνόρου ανάμεσα στο εσωτερικό τοπίο και το σύμπαν των αντικειμένων. Στο ποίημα του Κάλας, μέσα από τα θραύσματα του λόγου, αναδύονται σκιές και οράματα, μνήμες αλλά και (απροσδιόριστες) παρουσίες:

«Ουδείς θα ῥθει ούτε ποτές του ἦρθε δεν είναι λόγος να μη περιμένουμε
κάθε μέρα αυξάνει την απόσταση που χωρίζει τα ὅμοια και τ' ἀνόμοια
ουδεμία ελπίς παντού σιές πόνοι και πόθοι και λείψανα πίστεων που ξανάρχονται» (: 76).

Το ποίημα μετεωρίζεται από τον εσωτερικό βυθό μέχρι το χάος («κραυγή φεύγει από το χάος»: 78), περνάει με ταχύτητα φωτός από τη δύση μέχρι την αυγή, ώσπου προς το τέλος του, ξεπροβάλλει ο χωροχρόνος της πραγματικότητας, δηλαδή το νησί Σαντορίνη (κάτω από την προσωνομία Καλλίστη): «στις αμμούδες φαιάς νησίδος / πέραν του Αυγούστου φτάνει η εικόνα / στον παρελθόντα και σε μέλλουσες πράξεις φτάνει» (: 78)

Ο κίνδυνος που ενυπάρχει στην τεχνική αυτή είναι να παγιδευτεί το κείμενο στην καταγραφή μιας ατέρμονης ρευστότητας, με λεπτομέρειες και μεταπτώσεις σε ένα ανοργάνωτο σύνολο, όπου απουσιάζει η «κατά προτίμησιν λήψις», με αποτέλεσμα να αποδιοργανώνεται ο αναγνώστης και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα⁵⁷. Φυσικά ο κίνδυνος αυτός είναι πιο ορατός προκειμένου για το μυθιστόρημα, ενώ πράγματι υπάρχουν αποκλίνουσες δυνάμεις στο κείμενο του Κάλας, αυτό ωστόσο διασώζεται από την σολιμιστική εσωστρέφεια, χάρη στο υπερρεαλιστικό δυναμικό που περικλείει. Η θεματοποίηση του υπερρεαλισμού οδηγεί τη σκέψη προς εκείνες τις βουλητικές και ηθικές προβολές του εγώ προς τον εξωτερικό κόσμο και επιπλέον ενεργοποιεί το ενδιαφέρον και τη διάθεση για δράση και μεταμόρφωση τόσο της ένδον όσο και της έξω πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, η καταβύθιση του ποιητικού υποκειμένου στην προσωπική του «ιστορία» δεν ενισχύει, τελικά, τάσεις φυγής και εξόδου από τη συλλογική ροή, αντίθετα το λυρικό εγώ υψώνεται με μια πανοραμική ματιά που αγκαλιάζει όλη την ανθρωπότητα:

«σαν τους Εβραίους σαν τη Σαπφώ σαν τη Σαλώμη σαν όλους τους καταδιωκόμενους
αντιριζούμε τον καπνό που ανεβαίνει ακόμα και κατά τούτον τον αιώνα» (: 77-8).

6.2.2.2. Στοιχεία μορφής

Η κυριότερη διαφορά του εσωτερικού μονολόγου από τα άλλα είδη μονολόγου, εντοπίζεται στο συντακτικό επίπεδο, εφόσον η έλλειψη λογικής άρθρωσης και η δόμηση πάνω στον αυθόρμητο συνειρμό, συνεπάγονται ένα διακεκομμένο ρυθμό, μια σκέψη (άρα και

⁵⁶ Σαμουήλ, 1998: 264.

⁵⁷ Τον κίνδυνο αυτό υπογραμμίζει ο Μπερλής, 1993: 283-4.

σύνταξη) ελλειπτικὴ⁵⁸. Ο Νικολαρεϊζης συνδέει τον εσωτερικό μονόλογο με τον φροϋδισμό και με συγγραφείς «που παραμέρισαν τα ευκολοπρόσιτα επίπεδα της ανθρώπινης ψυχικότητας, όχι για να σταθούν στο φλοιό του εσωτερισμού, αλλά για να προχωρήσουν πιο μέσα, ως το ενδοκάρπιο [...] και θέλησαν να υποσκάψουν την πνευματική τους υπόσταση, επιχειρώντας ένα κοπιαστικό ξεσκλάβωμα των σκοτεινών ενστίκτων. Ανάλογη, σε πρόθεση και σε αποτέλεσμα, στάθηκε και η μεταμόρφωση των εκφραστικών μέσων. Οι συγκοπές, τα χάσματα, η ξεκλειδωμένη φράση, η ανώμαλη στίξη [...] έδωσαν καταπληκτικές μορφές πρόζας: μιας πρόζας, που άλλοτε προξενεί την εντύπωση του παραμιλητού, κι άλλοτε αντηχεί με τη μεγαλοπρέπεια ξεχασμένης φωνής, που θα μιλούσε από τα βάθη του χρόνου»⁵⁹.

Στο «Συμβόλαιο με Δαίμονες», η σχέση της σκέψης με τη γλώσσα είναι άμεση, αφού ο λόγος του ποιήματος προβάλλει ασυνεχής: μάλιστα, ανάμεσα σε κάποιες λέξεις, χρησιμοποιούνται περισσότερα του ενός τυπογραφικά κενά, έτσι ώστε να δίνεται και οπτικά η εικόνα της ασυνέχειας στην έντυπη μορφή του κειμένου. Η δομή του λόγου φαίνεται «προφορική», καθώς τα σημεία στίξης είναι ελάχιστα: κανένα κόμμα, τρεις τελείες και ένα ερωτηματικό σ' όλη την πρώτη σελίδα, πέντε τελείες στη δεύτερη, τρεις τελείες στην τρίτη, τρεις τελείες, ένα ερωτηματικό κι ένα θαυμαστικό στην τέταρτη. Παράλληλα η σύνταξη είναι ελλειπτική, υποτυπώδης και διακοπτόμενη. Πχ.

«Διαμελισθήκαν οι ελπίδες κραυγή φεύγει από το χάος
βυθίζεται στο κύμα φανερώθηκε η σιωπή σ' όλη την έκτασή της

δεν έχω τύχη την ονομάσαν Καλλίστη» (: 78). Παρατίθενται έξι προτάσεις εντελώς ασύνδετες (μόνο η δεύτερη κι η τρίτη φαίνεται ότι έχουν το ίδιο υποκείμενο: «κραυγή»), όλες είναι κύριες, χωρίς υπόταξη νοηματική και συντακτική μεταξύ τους και δεν υπάρχει στίξη παρά μόνο τα μεγάλα τυπογραφικά κενά.

Επίσης το κείμενο βρίθει από δείκτες υποκειμενικότητας: κυρίως ονοματικά σύνολα με κτητική αντωνυμία α' προσώπου (: βούλησή μου, όνειρά μου, επιθυμία μου, θύμησή μου, ύπαρξή μου, κορμί μου κλπ), αλλά και πρωτοπρόσωπα ρηματικά σύνολα. Το βάρος του ποιητικού ρυθμού στο «Συμβόλαιο με Δαίμονες», το σηκώνουν τα ρήματα και μάλιστα αυτά που δηλώνουν κινήσεις του σώματος και της ψυχής. Στο Confound ο Κάλας τονίζει τη σημασία των εικόνων των οποίων λεκτικός φορέας είναι το ρήμα, γιατί αυτό κάνει το ποίημα και «προχωρά»: «If the poet does not discover his own rhythm, his images will remain lifeless. He is thus obliged to discover the verb that will give the command» (Confound: 31). Αν – πέρα από το ρήμα – ο ποιητής αναγκάζεται να ανακαλεί εικόνες-ονόματα από το παρελθόν, το κάνει για να ανακαλύπτει εμπνευσμένες εικόνες και για να πλουτίζει το παρόν του, στοχεύοντας στο μέλλον. Τα σχόλια αυτά του 1942, όπως και ο ορισμός της ποίησης ως κίνησης ανάμεσα στο παρόν και

⁵⁸ Βλ. Cohn, 1978: 27.

⁵⁹ Παραθέτει ο Μπερλής, 1993: 277-8.

στο παρελθόν, με το χρόνο να θυμίζει το βέλος του Ζήνωνα (Confound: 33), μοιάζει να εφαρμόζονται προδρομικά στη συγγραφή του «Συμβολαίου με Δαίμονες».

Τα ρήματα είναι τα περισσότερα κίνησης σημαντικά και δηλώνουν συγκεκριμένες ενέργειες, αντίθετα τα ονοματικά σύνολα είναι αφηρημένα ουσιαστικά («τα άυλα ηνία σχέσεων απρόβλεπτες κατευθύνσεις»: 77)⁶⁰. Ισχυρός χρόνος είναι ο ενεστώτας και έτσι το κείμενο λειτουργεί σε ένα «λυρικό παρόν»⁶¹, μάλιστα συχνά έχουμε συσσώρευση παροντικών χρόνων:

«χωρίς θέληση κι επιθυμία για θέληση κυλιέμαι μιλώ παρακινώ πιστεύω» (: 77), κι αλλού:

«γνώσεις και προσόντα στα συγκεκριμένα στις απολαύσεις προσθέτω

οδηγός των όσων ήμουν και σκοντάφτω και πέφτω και δεν αναγνωρίζω» (: 78). Στο ποίημα υπάρχουν δύο αντίθετες ροπές, καθώς τα ουσιαστικά εκφράζουν την αφηρημένη εσωστρεφή σκέψη του υποκειμένου, ενώ τα ρήματα είναι οι προβολές της κίνησης του σώματος προς τον εξωτερικό κόσμο. Τελικά αυτές οι δυο αντίρροπες κινήσεις μέσα στον ιστό του ποιήματος (δηλαδή μία συλλογιστική παθητικότητα και μια ορμή της επιθυμίας) ρυθμίζονται και εναρμονίζονται.

Το πρώτο πρόσωπο ενικού είναι κυρίαρχο στο ποίημα, ενώ σε κάποια σημεία υπάρχει αναφορά σε ένα β' πρόσωπο ενικού, χωρίς να είναι απολύτως σαφές αν απευθύνεται σε κάποιο ξεχωριστό πρόσωπο ή εις εαυτόν. Έτσι στο παρακάτω παράθεμα, χρησιμοποιείται το γ' ενικό πρόσωπο στα ρήματα (το υποκείμενο εννοείται από τα προηγούμενα: «αλησμόνητος έρωτας»), αλλά εμπλέκονται και τα α' και β' πρόσωπα ενικού, χωρίς να προσδιορίζονται από τα συμφραζόμενα:

«και προσέφερε με λόγια δικής σου ασύνειδης εγκλήσεως

τη βούλησή μου να βγει από εγκληματική αδράνεια» (: 75, οι υπογραμμίσεις δικές μου).

Επιπλέον, σε κάποια σημεία υπάρχουν εκφράσεις που δείχνουν τον διχασμό του υποκειμένου: «ούτε εγώ ούτε η επιθυμία μου αντισταθήκαν» (: 75) – χαρακτηριστικό το γ' πληθυντικό του ρήματος, αντί «αντισταθήκαμε» – «αρχίζω και παίζω κάποιο ρόλο μεσ' στην ύπαρξή μου» (: 76). Πρόκειται γι' αυτό το παράδοξο του εσωτερικού μονολόγου, το οποίο επισημαίνει η D.Cohn, πως όταν η σύνταξη του μοιάζει περισσότερο στο διάλογο, τότε η σημασία του είναι περισσότερο μονολογική⁶². Αυτό συμβαίνει γιατί τότε γίνεται φανερό ότι η επικοινωνία είναι καταδικασμένη και υπερισχύει η αίσθηση ότι «ένα εγώ απευθύνεται στον εαυτό του»⁶³:

⁶⁰ Στις τέσσερις σελίδες του ποιήματος, δεν υπάρχουν παρά ελάχιστα συγκεκριμένα σήματα: το λεκτικό αντλείται από αφηρημένες έννοιες: παρελθόν, παρόν, μέλλον, φως, σκότος, νύχτα, όνειρο, βούληση, επιθυμία, πόθος, απόλαυση, ελπίδες, εμπόδια, τύψη, «απροσδιόριστη μορφή».

⁶¹ Ο όρος («présent lyrique») ανήκει στον G.T.Wright και παραθέτει η Cohn (1978: 299).

⁶² Βλ. Cohn, στο ίδιο: 111. Σε άλλο σημείο (: 255 σημ.) παρατίθεται η άποψη του Todorov, σύμφωνα με τον οποίο ο διάλογος είναι μια εφαρμογή της ερωτηματικής συντακτικής φόρμας, ενώ ο μονολόγος είναι προβολή του επιφωνήματος.

⁶³ Στο ίδιο: 113 («un je s' adressant à son moi»).

«Καλώ σε μεσ' στη νύχτα
η ταχύτητα της φωνής χάνεται στο χάος
τι θ' απογίνεις πού θα πάω;» (: 78). Ωστόσο, εκτός από το α' ενικό, στο ποίημα υπάρχει το α' πρόσωπο πληθυντικού, κυρίως σε εκείνα τα τμήματα όπου αναφέρεται στο υπερρεαλιστικό κίνημα και στα συλλογικά οράματα που καλλιεργεί:

«ένας πόθος ξεινά τις προσταγές του φέρνει
δε μας λέει πόθεν και πού πηγαίνει ίσως ποτέ να μην το δούμε
τον ακολουθώ σας μιμούμαι μου αρκεί μου επιτρέπει να ξεχνώ ν' αντέχω» (: 76). Σ' αυτές τις περιπτώσεις το εγώ πολλαπλασιάζεται, καθώς εντάσσεται σε ένα απρόσωπο πλήθος ανθρώπων που αισθάνονται όμοια και αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο:

«Ακυβέρνητα πάθη μας φέρουν αφηρόμαστε τίποτα δε φεύγει» (: 77).

Επιπλέον το κείμενο απλώνεται σε εκτενείς στίχους που δίνουν την εικόνα πεζού ποιήματος⁶⁴, αποδεικνύοντας τη ρευστότητα των ορίων μεταξύ ποίησης και πρόζας, προκειμένου για τον εσωτερικό μονόλογο. Παράλληλα, η συντακτική αποδιάρθρωση του λόγου συντείνει στη διαμόρφωση μιας εσωτερικής ιδιολέκτου, αφού ο αναγνώστης δεν μπορεί να εισέλθει στη ροή της σκέψης του λυρικού υποκειμένου και να κατανοήσει τον κώδικά της. Η γλώσσα μοιάζει τηλεγραφική, μέσα στη συντομία και την ελλειπτικότητα, και διαμορφώνει έναν ποιητικό λόγο ενδοσκοπήσης και γι' αυτό σχεδόν αυτο-απευθυνόμενο⁶⁵. Η ποίηση αυτή απέχει από τον υπερρεαλισμό ως προς τούτο το σημείο, ότι δηλαδή αποδομεί τον λόγο κυρίως στο επίπεδο της σύνταξης και όχι στο επίπεδο του νοήματος.

Στο υποθετικό ερώτημα «γιατί γράφετε;» που απευθύνεται στους καλλιτέχνες, ο Κάλας απαντά πως ο ποιητής προσπαθεί να μεταθέσει σε έναν άλλο χρόνο, παρελθόντα ή μέλλοντα, όλα τα συναισθήματα που μπορούν να τον αποζημιώσουν για όλες τις ανεκτέλεστες βασανιστικές πράξεις τις οποίες δεν τόλμησε να πράξει στον φυσικό χώρο, «It is because the poet is most unadapted to the present that he appeals to the past or future» (Confound: 36). Απέναντι σε μια πραγματικότητα που αλλοτριώνει το πρόσωπο και δεν ευνοεί την υλοποίηση επιθυμιών και οραμάτων, ο ποιητής ορθώνει τον χαοτικό κόσμο του ονείρου και αγωνίζεται να οικοδομήσει μια καινούργια ευρυθμία:

«τα εμπόδια που φανερώνονται νομίζω πως στηθήκανε για μένα
αγωνίζομαι να τα καταρρίψω έτσι βρίσκεται στις τόσες αντιφάσεις κάποιος ειρμός» (ONP: 76).

⁶⁴ Η Cohn (στο ίδιο: 295-6) σημειώνει τις ιστορικές συμπτώσεις ανάμεσα στο πεζό ποίημα και στη γέννηση του εσωτερικού μονολόγου.

⁶⁵ Η εγωκεντρική γλώσσα και η ενδοφασία (endophasie) έχει μελετηθεί από τον L.S.Vygotsky στο *Thought and Language* (α' έκδ. 1934, ρωσικά): τα ενδιαφέροντα σημεία της θεωρίας του, παραθέτει η Cohn, 1978: 117-119.

Το «Συμβόλαιο με Δαίμονες» φέρει τη χωροχρονική ένδειξη «Παρίσι-Αθήνα-Σαντορίνη, 1934-1935-1936», η οποία υποδηλώνοντας το μακρύ χρόνο συγγραφής, κάνοντας συνακόλουθα σαφή την έλλειψη αυτοματισμού ή ασυνείδητης ροής. Το *Τετράδιο Δ'* τελειώνει με τον «Επίμυθο» ο οποίος αποτελείται μόνο από μια ρηματική φράση: «...Θα συνεχίσω» (: 79), με την οποία επισφραγίζεται η ποιητική επαγγελία για τη μεταμόρφωση τόσο της ατομικής ζωής όσο και του κόσμου. Έτσι το ποίημα ουσιαστικά δεν «τελειώνει», αλλά προεκτείνεται, συνεχίζεται, φτιάχνοντας άλλους κύκλους και υπομνηματίζοντας ότι η ποίηση είναι προπάντων δράση και κίνηση.

6.3. «Όπου φαίνεται η στενή σχέση ετεροφώτων και ετεροκλήτων πραγμάτων» (1936)

«Όταν τα μάτια δε διαρκούν» (1937)

Το πρώτο από τα ανωτέρω ποιήματα δημοσιεύτηκε στο πρωτοποριακό περιοδικό *Το Τρίτο Μάτι*. Πρόκειται για ολιγόστιχο ποίημα με ακραιφνή υπερρεαλιστικό τίτλο στον οποίο συνοψίζεται η βασικότερη αρχή του υπερρεαλισμού, δηλαδή η ενότητα απομακρυσμένων (σύμφωνα με τον ορθό λόγο) πραγμάτων. Η συγκεκριμένη αυτή αρχή που θεμελίωσε τον υπερρεαλισμό και υπήρξε η απαρχή μιας καινούργιας όρασης (όχι μόνο ποιητικής) απέναντι στη ζωή και στον κόσμο, είχε ηρακλείτεια βάση. Ο υπερρεαλισμός προχώρησε πέρα από την μπωντλερική «αντιστοιχία» – ιδέα δειλή (κατά τον Μπρετόν) που κατάντησε μισητή κριτική κοινοτοπία – και διατύπωσε την ιστορική κρίση «να θεωρείται ηλίθιος όποιος ακόμα αρνείται, για παράδειγμα, να δει ένα άλογο να καλπάζει πάνω σε μια ντομάτα»⁶⁶. Αυτό που υπογραμμίζει ο Μπρετόν στην παραπάνω φράση, δεν είναι τόσο τα ετερόκλητα πράγματα όσο τη στενή σχέση τους η οποία είναι ορατή, *βλέπεται*, δεν είναι ψεύτικη, «ποιητική», συμβολική, γι' αυτό εξάλλου ο υπερρεαλισμός κινήθηκε έξω από το δάσος των συμβόλων⁶⁷. Στο ποίημα του Κάλας, η στενή σχέση των ετεροκλήτων μένει στο επίπεδο των σημειομένων, δεν είναι ορατή, απτή, γιατί διαχειρίζεται μόνο έννοιες και όχι πράγματα:

«Ένα όνομα περνά πάνω στα χείλη μου φωτόλουστο χάρμα οφθαλμών
ζαναθυμούμαι

σελήνη εκείθεν του ουρανού και της ταπεινότητας ο τόσος μου εγωισμός

δεν είναι αρετή η ευωδιά των λουλουδιών

σε λιβάδια σε λειμώνες άφροσιν αμαρτιών

στα πόδια του Άδωνη και της Αειπαρθένου προσευχές παίζει η λύρα

ανώτερο από δέηση ή άρωμα, εν Μεσαυγούστω η πέμπτη πρωινή.» (ONP: 81). Το ποίημα στερείται πραγματιστικής συνείδησης και όσο για τα ετερόκλητα «πράγματα» δεν είναι παρά κάποιες

⁶⁶ Από το κείμενο «Εκθεση Χ... Ψ...» (1929), Μπρετόν, 1983 α: 64.

⁶⁷ Βλ. τη μετάφραση του μπωντλερικού ποιήματος όπως την ενσωματώνει ο Καβάφης στο ποίημά του «Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρον» (1891), Καβάφης, 1968: 19-21 («Ο άνθρωπος εκεί περνά / μέσω πυκνών δασών συμβόλων, άτινα / με βλέμματα οικεία τον παρατηρούν»: 19).

ιδέες λογικά αντίθετες ή απλώς διάφορες: στόμα / οφθαλμοί, ταπεινότης / (τόσος) εγωισμός, αρετή / αμαρτία, Άδωνις / Αειπάρθενος (παγανισμός / χριστιανισμός), προσευχή / (κοσμική) λύρα. Ο Κάλας χρησιμοποιεί την τεχνική του ελεύθερου συνειρμού, ο οποίος δεν ξεφεύγει (όπως διαπιστώνουμε στο ποίημα) από τον έλεγχο της συνείδησης: το μόνο το οποίο έχει χαλαρώσει είναι η συντακτική σύνδεση. Αντίθετα είναι ορατό το «επιμελώς ατημέλητο» ύφος στο σχήμα «χιαστί» που υπάρχει στον 4^ο και 5^ο στίχους, οι οποίοι επιπλέον ομοιοκαταληκτούν: «αρετή» (4^ο) – «άφρσιν αμαρτιών» (5^ο) και «ευωδιά των λουλουδιών» (4^ο) – «σε λιβάδια σε λειμώνες» (5^ο), όπου διαπλέκονται (χιαστί) αφηρημένα και συγκεκριμένα ουσιαστικά. Η αναπόληση εμφανίζεται ισχυρή (όπως και στο *Τετράδιο Δ'*), ενώ στον τελευταίο στίχο διαφαίνεται το πραγματικό γεγονός που αποτέλεσε την ποιητική αφορμή: κάποιο πανηγύρι τον Δεκαπενταύγουστο (6^ο-7^ο στίχος), όπου συνεορτάζουν η Παναγία και ο Άδωνις.

Το δεύτερο ποίημα είναι εκτενέστερο και εδώ βρίσκουμε πιο πολλά υπερρεαλιστικά ευρήματα, κάτω από έναν τίτλο, όπου συμπλέκεται η όραση με τον χρόνο και δηλώνεται ότι η όραση δεν έχει διάρκεια (ή δεν επαρκεί;). Μόνο οι δυο πρώτοι στίχοι ξεκινούν αφηρημένα, αλλά μετά ανοίγεται το ποίημα σ' ένα περιβάλλον εικαστικό που θυμίζει πίνακες του Νταλί (ρολόγια, σκελετοί) και πολυπρόσωπους πίνακες του Πικάσσο (παραθέτουμε την αρχή του ποιήματος):

«Νύχτα σφράγισε τα χείλια, νύχτοσε παντού, δίχως έρωτα παίζει ο καϋμός
Δεν έχει αρχή η θάλασσα ή τ' όνειρο κ' η απόσταση δε σταματάει, ποτέ δε πάβει ο ορίζοντας να μας
απατά
Σα παίζουν τα βιολιά, ρολόγια και σκέλεθροι καλούν μοιρολογήτρες να κατεβάσουνε τα σύννεφα
Ανοίγονται, και φανερώνονται πλήθη με πρόσωπα θερμά και λεία
Η φωνή τους είναι σβυσμένη, γιατροί και δήμιοι και μάγοι αφαιρέσαν την αρμονία των χορδών
τους»⁶⁸.

Οι στίχοι 2, 3 και 5 βρίσκονται αυτούσιοι ή ελαφρώς παραλλαγμένοι στο γαλλικό ποίημα «Lorsque les yeux se perdent» (βλ. παρακάτω, στο 6.4.1. τμήμα του παρόντος κεφαλαίου). Αλλά και στους στίχους που ακολουθούν υπάρχουν ομοιότητες με το μνημονευθέν γαλλικό ποίημα, όπως η είδηση της έλευσης ενός καινούργιου κόσμου η οποία μάλιστα διατυπώνεται με πανομοιότυπους στίχους στα δύο ποιήματα.

Στην αρχή του ελληνικού ποιήματος, μετά την αφηρημένη εκκίνηση (1^ο-2^ο στίχ.: νύχτα, θάλασσα, ορίζοντας), το ποίημα προσγειώνεται σε ένα πολυκατοικημένο περιβάλλον (βλ. στους ανωτέρω στίχους), όπου συνωθούνται πολλά ετερόκλητα πράγματα (βιολιά, σύννεφα), πρόσωπα, αλλά και όντα προσωποποιημένα (ρολόγια, σκέλεθροι), χωρίς να υπάρχει

⁶⁸ Το ποίημα δεν έχει συμπεριληφθεί σε βιβλίο, ενώ το τεύχος των *Νέων Φύλλων* όπου δημοσιεύτηκε, δεν ανευρίσκεται στις βιβλιοθήκες. Το ανθολογεί η Φρ.Αμπατζοπούλου στον *Ηριδανό*, 1976: 65-66. Κρατάμε την μορφή (ορθογραφία) αυτής της δημοσίευσης.

άλλη εξωτερική αληθοφανής αιτία συνεύρεσης, παρά η συναυλία των βιολιών που ηχούν παράφωνα και δυσαρμονικά. Στη συνέχεια ο ποιητής καταφεύγει στη μνήμη:

«Κλεισθήκαν ότι θύμησες φέρνουν αχτίδες φεγγαριού, πράσινες σταγόνες και μελωδίες άμου κι ανέμου
Δε κατεβαίνει πια το νερό της πηγής, τι ηδονή μένει, το αίμα σταματά τους πόθους ψεβδών
εβαιοησιών, το πάλεφκο κορμί ριγά, γύρω ανεμόνες αναμένουν

Για πούθε ο αναμένος δρόμος, γιατί η αρπαγή, τα σκόρπια αισθήματα, το φιλί με μόνο την αγάπη και
τη σκόνη;

Σα σπηλιά είν' η καρδιά, άκαρδα απλώνεται και χάνεται

Σα τη καρδιά είν' όλα». Το ποίημα εδώ, αναδιπλώνεται σε μια πιο αόριστη, σχεδόν ανεικονική, αλλά πάντα «μικτή» πραγματικότητα (αφηρημένων και συγκεκριμένων), ενώ παράλληλα διατυπώνονται αόριστα ερωτήματα και πυκνώνουν τα αρνητικά σήματα (αρπαγή, σκόνη, άκαρδα). Το ποίημα τελειώνει με οδηγίες τις οποίες απευθύνει ένα αόρατο «εγώ» (ενώ δεν είχε εμφανιστεί πριν λυρικό υποκείμενο στο ποίημα) σε ένα εξίσου αόριστο «εσύ», σε προστακτική έγκλιση – εν είδει προτροπών που πιθανότατα απευθύνονται εις εαυτόν:

«Άκου τι λένε στους διαδρόμους, πώς χτυπάει ο σφυγμός, τη βροχή που πέφτει, τους ανθρώπους που
υποχωρούν, άκου τη σιωπή και γιόμισέ την!

Γιόμισέ την με ανέμους αποφασιστικούς, τους ανέμους με εφχές, τις εφχές με πόνους, τους πόνους με
δέρμα αφαντάστως γλυκό στην αφή του δικού σου κορμιού, με ριγή και θέρμη, με εικόνες με
λόγια με αίσχη πάθη και λαγνίες, με είκοσι χινόπωρα και άνοιξη καμία

Ακούς τι θα γίνει; Η είδηση περνά τα βουνά, διασχίζει τους δρόμους, ταράσει τα νερά, χρωματίζει το
φως, ανοίγει τους τάφους, καίει τα σπαρτά, εβωδιάζει τα πάντα

Χρώματα πρωτόφαντα θα γεμίσουν τους πίνακες, δε θα' χουν τέλος οι απολάψεις των ματιών, από
ατέλειστες εκπλήξεις θα τρέφεται η οδύνη, τα γεράματα θα τιμωρούνται και τα νειάτα θα 'ν'
αιώνια

Αιώνες αιώνων καιροί.»

Οι προτροπές αυτές που ξεδιπλώνονται σε εκτεταμένους στίχους (σαν εδάφια) με πολλά ασύνδετα, αποτελούν ένα κάλεσμα και μια προφητεία για την καινούργια εποχή που ανοίγει ο υπερρεαλισμός. Το ποίημα τελειώνει με την αντιστροφή του τίτλου: εκεί η διάρκεια ήταν αρνητική και η όραση ακυρωμένη, αντίθετα εδώ (δηλαδή στην κυριαρχία του υπερρεαλισμού) η όραση κυριαρχεί, η νεότητα αποκτά αιωνιότητα και η ανθρωπότητα θα έχει ανακαλύψει το «αικίνητο», δηλαδή την αιώνια στιγμή (όλοι οι παραπάνω στίχοι, με την έκρηξη της χαράς, της ζωντανίας και της νεότητας ανακαλούν το ποιητικό σύμπαν του Ελύτη). Κρίνοντας το ποίημα στο σύνολό του, διαπιστώνουμε ότι στο πρώτο τμήμα του κυριαρχεί το θνησιγενές, «κλειστό», χωρίς ηδονή, δυσαρμονικό στοιχείο· το κλίμα αυτό όμως αρχίζει να μετατρέπεται μετά την εισαγωγή ερωτήσεων στο μέσο του ποιήματος («Για πούθε ο αναμένος δρόμος;»), για να αντιστραφεί πλήρως στο τελευταίο τμήμα, όπου βρίθουν οι προφητείες για τον μετασηματισμό

της ζωής (πρωτοφανέρωτα χρώματα, ατέλειωτες απολαύσεις, εκπλήξεις, αιώνια νιάτα). Ο τελευταίος στίχος συμπυκνώνει (με βιβλικό τρόπο) τη νίκη πάνω στον χρόνο. Ανάλογη είναι η επιλογική φράση του τελευταίου κεφαλαίου στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, όπου ο Κάλας μιλά για κατακτήσεις και ανακαλύψεις του νου και της θέλησης: «αυτής της γνώσης που δεν μπορεί να είναι παρά αθανασία, παρά ζωή, ζωή απελευθερωμένη από την αγωνία και τ' όνειρο, ζωή όπου κάθε επιθυμία γίνεται Ζωή. *Αιωνιότητα – ερωμένη του κόσμου!*» (Εστίες: 217). Ακόμα, το τελευταίο κομμάτι του ελληνικού ποιήματος (για την πλήρωση της σιωπής και την έλευση του καινούργιου κόσμου) παρουσιάζει συγγένειες με το «Chant de l'oubli» (βλ. παρακάτω, 6.4.1.).

Το ποίημα του Κάλας «Όταν τα μάτια δε διαρκούν» έχει αρκετές υπερρεαλιστικές εικόνες και μιλά για τον υπερρεαλισμό. Διακρίνεται όμως κάποια αδυναμία του ποιητή να αφομοιώσει τους υπερρεαλιστικούς τρόπους, αν και θεματοποιεί τον υπερρεαλισμό. Το συγκεκριμένο ποίημα έχει αρκετά σύμβολα («Σα σπηλιά είν' η καρδιά», ενώ οι υπερρεαλιστές δεν χρησιμοποιούν το «σαν»⁶⁹) και φαίνεται ότι δεν έχει γίνει κτήμα στον Κάλας ότι χαλαρή σύνταξη δεν σημαίνει χαλάρωση του νοήματος· ενδεικτικό είναι ότι ακόμα και στα πρώτα αυτοματικά τους κείμενα οι υπερρεαλιστές δεν «πείραξαν» τη σύνταξη (και τη στίξη) αλλά το νόημα. Χαρακτηριστικό είναι πως ο Μπρετόν συγκρίνοντας τον υπερρεαλισμό με διάφορα κινήματα των αρχών του αιώνα (τον φουτουρισμό με τις «απελευθερωμένες λέξεις» του, το dada, τον εσωτερικό μονόλογο του Joyce) τόνιζε πως ο υπερρεαλισμός στη χρήση της γλώσσας διέφερε ριζικά: «Η πείρα απέδειξε ότι ελάχιστοι νεολογισμοί εισχωρούσαν κι ότι δεν επέφερε ούτε συντακτικό διαμελισμό ούτε διάσπαση της ακεραιότητας του λεξιλογίου»⁷⁰.

Σε μια συνολικότερη θεώρηση του ποιήματος, δεν θα μπορούσε να αμφισβητηθεί η ολοφάνερη υπερρεαλιστική πρόθεση· ιδιαίτερα το τελευταίο τμήμα μοιάζει με μανιφέστο υπερρεαλιστικό, όπου αναγγέλλεται ο ερχομός μιας καινούργιας δύναμης η οποία είναι λόγος («είδηση») και δράση ταυτόχρονα («τι θα γίνει»). Η επέλαση αυτής της σχεδόν αόρατης και μη προσδιορίσιμης δύναμης είναι σαρωτική: αναταράζει κι αναστατώνει τα ήρεμα και στάσιμα ύδατα και βάζει φωτιά στην παράδοση (τα «σπαρτά» των περασμένων γενιών, τα «γεράματα»). Ωστόσο η δύναμη αυτή δεν είναι καταστροφική αλλά ζωογόνα και δημιουργική, καθώς έρχεται να προσθέσει νέα χρώματα στο φάσμα των επτά χρωμάτων του φωτός, να πλουτίσει όλες τις αισθήσεις με ευωδιές και εικόνες πρωτοφανέρωτες, να φέρει εκπλήξεις και αιώνια νεότητα. Κάτω από το αποκαλυπτικό φως αυτής της δύναμης, η όραση θα πάψει να είναι πεπερασμένη

⁶⁹ Βλ. Μπρετόν, 1983 α: 64 («ο σουρρεαλισμός, επαναλαμβάνω, έχει καταργήσει τη λέξη “σαν”»). Οι υπερρεαλιστές αρνούνται τη συμβατική παρομοίωση, ακριβώς γιατί το «σαν» («όπως») υπονοεί τη διάζευξη των παραβαλλόμενων πραγματικοτήτων τις οποίες συνδέει τεχνητά («λογοτεχνικά»): για τον υπερρεαλισμό τα πράγματα δεν «είναι σαν», απλά «είναι» (ταυτίζονται δεν παρομοιάζονται). Για το θέμα της παρομοίωσης στον υπερρεαλισμό, βλ. Βουτουρής, 1997: 88-91.

⁷⁰ Μπρετόν, 1983: 150. Για τον Μπρετόν γράφει ο Bedouin ότι: «παραμένει πιστός σε μια λογική δομή της φράσης, ακόμα και στα ποιήματά του, ξέρεי όμως, ταυτόχρονα, να την αναγκάζει να συλλάβει το ασύλληπτο, να επικοινωνεί με το ανεπικοινωνήτο» (Bedouin, 1987: 54).

στον χώρο των τριών διαστάσεων και θα απλωθεί στην τέταρτη διάσταση, δηλαδή στον χρόνο (: οι απολαύσεις των ματιών θα είναι ατελείωτες). Η σημαντικότερη νίκη του υπερρεαλισμού (γιατί αυτός είναι η δύναμη) δεν συνίσταται μόνο πάνω στον χώρο και στον τρόπο θέασης των πραγμάτων, αλλά προπάντων στην κατάκτηση της αιωνιότητας.

6.4. ΓΑΛΛΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τα γαλλικά ποιήματα του Κάλας βρίσκονται σ' ένα φάκελο στο αρχειακό κουτί νο 17 (ΔΑΚ: 17/1). Από χρονολογίες που υπάρχουν σε μερικά από αυτά, συνάγεται ότι ο χρόνος συγγραφής των περισσότερων συμπίπτει με την παραμονή του Κάλας στο Παρίσι, μετά την έκδοση των *Foyers d'Incendie* (ήτοι 1938-1940). Σε επιστολή στον Θεοτοκά (2.12.38) ο Κάλας εξομολογείται πως: «À propos, de γράφω πια καθόλου ποιήματα! Είναι μια εποχή της ζωής μου που τελείωσε οριστικά», ωστόσο λίγους μήνες αργότερα (16.4.39) αναφέρει πως έγραψε «τελευταίως» μερικά γαλλικά ποιήματα⁷¹. Τα γαλλικά ποιήματα στο ΔΑΚ είναι κατανεμημένα κάτω από τους εξής τίτλους ενότητων: **α) Rien qui oblique**, όπου περιλαμβάνονται 20+1 ποιήματα, όλα σε χειρόγραφη μορφή, κάποια απ' αυτά σε δύο ή τρεις γραφές ενώ το ποίημα που ξεχωρίζουμε στην αριθμησή μας (+1), βρίσκεται στο οπισθόφυλλο άλλου ποιήματος και φέρει κάθετες γραμμές σαν διαγραφή. Κάποια από τα ποιήματα αυτά υπάρχουν σε δακτυλόγραφη μορφή που τη θεωρούμε ως την οριστική τους μορφή (η αντιπαραβολή με τη χειρόγραφη μορφή δείχνει κάποιες διαφορές, αλλά υποθέτουμε ότι το δακτυλόγραφο αποτελεί την τελική μορφή) **β) Sels dorés d'angoisse**, όπου περιλαμβάνονται 4 ποιήματα, εκ των οποίων το ένα («La danse des Rescapés») ανήκει (όχι εντελώς ίδιο) και στην προηγούμενη ενότητα· τα ποιήματα είναι σε χειρόγραφη μορφή και μόνο ένα βρίσκεται ανάμεσα στα δακτυλογραφημένα στο τέλος του φακέλου 17/1, **γ) Chantier de poèmes**, όπου περιλαμβάνονται πέντε σύντομα ποιήματα, τα τρία σε χειρόγραφη μορφή, ενώ τα άλλα δύο – που φέρουν χρονολογία «Νέα Υόρκη, 1940» – είναι δακτυλογραφημένα και **δ) σκόρπια** είναι τα εξής ποιήματα: δυο δακτυλόγραφα με τίτλους «Oedipe est innocent» (Paris 1938-Méknés⁷² 1939) και «Dans le feu des gestes» (Paris 1939), ένα άτιτλο δακτυλόγραφο με διορθώσεις (σε δύο αντίτυπα), ένα εκτενές πεζό δακτυλόγραφο με τίτλο «Parabole» και ένδειξη: 1954 και ένα σύντομο χρο ποίημα με τίτλο «La vie con ose» (1959). Στον ίδιο φάκελο, τέλος, υπάρχει μετάφραση (2 δακτυλογραφημένες σελίδες) των ποιημάτων της ενότητας «Πρόσωπα» (από τη συλλογή του Κάλας *Ποιήματα / 1932*) στα γαλλικά («Visages») και υπογραφή Nikitas Randos (χωρίς ένδειξη ονόματος μεταφραστή).

⁷¹ Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 34 (η πρώτη επιστολή) και 43 (η δεύτερη επιστολή).

⁷² Θα βρούμε και σ' άλλα ποιήματα εντοπισμό της συγγραφής σε πόλεις της Β.Αφρικής (Magreb), πράγμα που σημαίνει ότι ο Κάλας ολοκλήρωσε τη μορφή κάποιων ποιημάτων αρχινισμένων στην Αθήνα ή στο Παρίσι, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στο Μαρόκο – αναφέρει αυτό το ταξίδι στον Θεοτοκά, βλ. Αλληλογραφία Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 41.

Τα ποιήματα των ανωτέρω ενοτήτων δεν έχουν δημοσιευτεί ποτέ στην πρωτότυπη (γαλλική) μορφή τους, εκτός από ελάχιστα τα οποία μετάφρασε στα αγγλικά ο **W.C. Williams**⁷³ στις αρχές της δεκαετίας του '40. Στο ΔΑΚ (17/6), κάτω από τον τίτλο της πρώτης ενότητας των γαλλικών ποιημάτων («Nothing off the line», μεταφράζει τον τίτλο «Rien qui oblique» ο Williams), υπάρχουν δυο ποιήματα μεταφρασμένα ως εξής: «The storm at dawn»⁷⁴ και «Wrested from the mirrors» (το τελευταίο δημοσιεύτηκε στο *Decision* τον Φεβρουάριο 1941, αλλά και αυτόνομα με ένα χαρακτηριστικό του K.Seligman). Σε επιστολές των εκδοτών του Williams προς τον Κάλας, σημειώνονται οι τίτλοι των άλλων ποιημάτων που μετέφρασε ο αμερικανός ποιητής: πρόκειται για τα: «Narcissus in the Desert» (αναφέρεται α' δημοσίευση: 1941) «The Agony among the Crowd»⁷⁵ «To Regain the Day again» (πρόκειται μάλλον για το ποίημα «Voyager en dehors du Passé», γιατί ο αγγλικός τίτλος συμπίπτει με τον πρώτο στίχο του γαλλικού ποιήματος, αλλά δεν έχουμε την αγγλική μετάφραση στο ΔΑΚ, για να ταυτίσουμε με ασφάλεια το ποίημα⁷⁶). Εκτός από τα πέντε αυτά ποιήματα, υπάρχει και μια ημιτελής μετάφραση του ποιήματος «Le bleu du rêve»⁷⁷.

Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Williams για τα γαλλικά ποιήματα του Κάλας, καθώς προτείνει τα συγκεκριμένα που μετέφρασε να αντιμετωπίζονται ενιαία ως σύνολο, προσθέτοντας χαρακτηριστικά: «Looked at too closely in detail the eye goes through them and we find ourselves out in space somewhere without focus»⁷⁸. Αν επιμείνει κανείς να αναλύσει τα ποιήματα αυτά, μεμονωμένα και λεπτομερειακά, τότε χάνουν το νόημά τους και αποσυντίθενται, υποστηρίζει ο Williams. Είναι σαν να κοιτάει κανείς κάτι από πολύ κοντά, οπότε δεν το βλέπει καθαρά καθώς η όραση χάνει την ενδεδειγμένη απόσταση για μια επιτυχημένη εστίαση. Ο Tashjian αναφέρει εκτενέστερα σχόλια του Williams για τα ποιήματα: ο αμερικανός ποιητής προσπαθώντας να

⁷³ Στην ευρύτερη σχέση του Κάλας με τον W.C. Williams αναφερόμαστε σε υποκεφάλαιο των *Εστιών Πυρκαγιάς* (7.6) στην παρούσα διατριβή.

⁷⁴ Όπως συμπεραίνεται από το άρθρο του MacGowan (1996) καθώς και τη συναγωγή των γαλλικών ποιημάτων από τους Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλο, πρόκειται για το ποίημα «L'orage pendant l'aurore» (βλ. Κάλας, 2002: 44). Ο MacGowan θεωρεί τον τίτλο «The storm at dawn» εναλλασόμενο με τον «Nothing off the line» (στο ίδιο), ωστόσο στο δακτυλόγραφο που στέλνει ο Williams στον Κάλας υπάρχει ως υπέρτιτλος το «Nothing off the line», πράγμα που σημαίνει πως δεν είναι ένας άλλος τίτλος του ανωτέρω ποιήματος, αλλά ο γενικός τίτλος της ενότητας των ποιημάτων. Πρέπει να σημειωθεί ότι το ποίημα με τον τίτλο «L'orage pendant l'aurore» το οποίο βρέθηκε στο ΔΑΚ, δεν συμπίπτει με το γαλλικό πρωτότυπο όπως το παραθέτουν οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος – ενώ (το χρο του ΔΑΚ) έχει αρκετούς στίχους αυτούσιους από το ποίημα «Le violon du crime».

⁷⁵ Την αγγλική μετάφραση των δυο αυτών ποιημάτων τη βρίσκουμε στο παράρτημα του άρθρου του Tashjian, 1978: 7-8. Ο ίδιος μας πληροφορεί ότι τα συγκεκριμένα ποιήματα δημοσιεύτηκαν στο *Decision* (Feb. 1941), βλ. στο ίδιο: 6.

⁷⁶ Την αγγλική μετάφραση βρήκαν και παραθέτουν οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος (Κάλας, 2002: 129). Εκεί πράγματι διαπιστώσαμε ότι οι εννιά στίχοι της αγγλικής μετάφρασης συμπίπτουν με τους πρώτους εννιά στίχους του γαλλικού ποιήματος που αναφέρουμε.

⁷⁷ Την παραθέτει ο MacGowan, 1996.

⁷⁸ Από επιστολή του Williams προς τον Κάλας, στις 6.1.1941 (ΔΑΚ: 30/9, παραθέτει κι ο MacGowan, 1996). Και σε μετάφραση Β.Κολοκοτρώνη, Κάλας, 2002: 97 («Ίδωμένα από κοντά, με λεπτομέρεια, το μάτι τα διαπερνά και βρισκόμαστε κάπου στο κενό, χωρίς εστίαση.»).

ανακαλύψει το νόημα των στίχων, σημειώνει ότι τα ποιήματα του Κάλας μοιάζουν να αφηγούνται μια ιστορία, μια τραγική ιστορία απόδρασης, χωρίς να είναι φανερό προς τα πού – ο Williams υποθέτει πως πρόκειται για μια φυγή προς τ' αστέρια, την αυγή, το άγνωστο (επιστολή 10.11.1940). Τα ερωτηματικά πληθαίνουν, καθώς ο αμερικανός ποιητής δεν μπορεί να μαντεύσει αν τα ποιήματα του Κάλας ορίζουν ένα προσωπικό κόσμο, έναν αδιαπέραστο μικρόκοσμο και πιθανολογεί πως το κλειδί τους βρίσκεται στη μορφή («The form of the poems should be the answer», ίδια επιστολή). Ο Williams τονίζει τον εξαιρετικά προσωπικό, λυρικό και ενδοστρεφή χαρακτήρα των ποιημάτων και σημειώνει ότι κατανοεί πως αυτός ήταν ο λόγος της απροθυμίας του έλληνα ποιητή να μεταφράσει ο ίδιος τα ποιήματά του⁷⁹. Η μετάφραση καταλήγει (επιτυχώς) σύμφωνα με τον Williams σε μια κατάκτηση του «άλλου», σε μια βαθιά επικοινωνία, καθώς το ποίημα λειτουργεί ως καθρέπτης που όταν τον διαπεράσει κανείς, κατακτά το μυστικό: «Now I am looking through the mirror at you and it is somewhat of a shock»⁸⁰.

Ακολουθώντας θα παρουσιάσουμε όλα τα γαλλικά ποιήματα, παίρνοντας την ευθύνη μιας μετάφρασης εκτενών αποσπασμάτων, που δεν αξιώνει να θεωρηθεί τελική, αλλά είναι αρκετά πιστή (πχ. ακολουθήσαμε την απουσία στίξης του πρωτοτύπου). Ενώ είχε ήδη γραφτεί το παρόν κεφάλαιο της διατριβής, κυκλοφόρησε (2002) η δίγλωσση έκδοση 16 γαλλικών ποιημάτων του Κάλας, σε μετάφραση Β.Κολοκοτρώνη-Σπ.Αργυρόπουλου. Οι μεταφραστές παρουσίασαν το corpus των ποιημάτων που βρέθηκε στη βιβλιοθήκη Beinecke του πανεπιστημίου Yale και πρόσθεσαν μόνο δύο γαλλικά ποιήματα από το ΔΑΚ (σύνολο 18). Στο ΔΑΚ όμως υπάρχουν πολύ περισσότερα δημοσιεύτα ποιήματα, τα οποία δεν είναι απλά προσχέδια, όπως διατείνονται οι μεταφραστές· μπορεί βέβαια να υπάρχουν αλληλοεπικαλύψεις στίχων, ώστε συχνά ένα χειρόγραφο ποίημα να τροφοδοτεί (ή να τροφοδοτείται από) άλλα, ωστόσο οι διαφορές ανάμεσά τους παραμένουν μεγάλες, συνακόλουθα δεν μπορούμε να μιλάμε για «προσχέδια» του ίδιου ποιήματος. Επειδή είχαμε επεξεργαστεί (και αποδώσει στα ελληνικά) τα γαλλικά ποιήματα του Κάλας πριν από την έκδοσή τους το 2002, κρατάμε τη δική μας μετάφραση (εξάλλου παρουσιάζουμε 35 γαλλικά κείμενα) και γίνεται παραπομπή όταν χρειάζεται να γίνει αντιπαραβολή με τις μεταφράσεις των Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλου. Επίσης το καλοκαίρι του 2004, ο Αντρέας Παγουλάτος μετέφρασε στη *Νέα Συντέλεια* πέντε από τα χειρόγραφα γαλλικά

⁷⁹ «I can understand your reluctance to translate the poems yourself. You should not do it. They are too much you, too directly you. In the first place it would be impossible, I think, for you to see them sufficiently as objects to do good work. In the second place you are not interested enough to want to do them again even in another language» (4.12.1940 α' επιστολή): το υστερόγραφο αυτό δεν το μεταφράζει ολόκληρο (παρά μόνο την αρχή του) η Κολοκοτρώνη (βλ. Κάλας, 2002: 87). Σε επόμενη επιστολή, ο Williams λει πως δεν πρέπει ο Κάλας να θεωρεί ότι οι μεταφράσεις είναι καλύτερες από τα πρωτότυπα ποιήματα (8.12.1940).

⁸⁰ Από επιστολή 10.11.1940 (σε μετάφρ. της Κολοκοτρώνη: «Τώρα σας κοιτάζω μέσα απ' τον καθρέφτη και είναι ένα μικρό σοκ», Κάλας, 2002: 84). Επίσης βλ. τα αποσπάσματα από τις επιστολές του Williams, που παραθέτει ο Tashjian (1978: 5) και τις επιστολές στο ΔΑΚ: 30/9. Ο Tashjian σχολιάζει πως το πέρασμα του Williams από το ποίημα στον ποιητή είναι σημαντικό και αποδεικνύει πως, τελικά, ο κόσμος του υπερρεαλιστή ποιητή δεν είναι σολιμιστικός, αφού η μετάφραση κάνει προσβάσιμη την ποίηση.

ποιήματα του ΔΑΚ, χωρίς εισαγωγή και σχόλια, ενώ, απ' όσα αναφέραμε ανωτέρω, είναι απολύτως απαραίτητη η κριτική παρουσίαση.

6.4.1. «Rien qui oblique»

Ο τίτλος («Τίποτα που να λοξοδρομεί»⁸¹) είναι ελλειπτικός και μάλιστα η ρηματική σύνταξη είναι ασυνήθιστη (συνήθως προτιμούνται τα ονοματικά σύνολα): ο τίτλος αυτός δίνει το στίγμα της avant-garde προσταγής, ενός ποιητή ο οποίος συντάσσεται κι ευθυγραμμίζεται μέσα στις γραμμές των μαχητών της πρωτοποριακής τέχνης, χωρίς παρεκκλίσεις και πλαγιοδρομήσεις. Ακολουθώντας παραθέτουμε τα ποιήματα της ενότητας «Rien qui oblique», σε μια δική μας τάξη (με βάση τις μεταξύ τους συγγένειες), δηλώνοντας παράλληλα τη σειρά με την οποία βρίσκονται τοποθετημένα από τον Κάλας (αυτό φαίνεται από το νούμερο που προηγείται του τίτλου). Δηλαδή στο ΔΑΚ(: 17/1) υπάρχουν ενωμένα (από τον Κάλας και αυτό μπορούμε να το βεβαιώσουμε καθώς είδαμε τον φάκελο στην αρχική του μορφή, ενώ και στην τελική ταξινόμηση, η Lena Hoff κράτησε την αρχική σειρά των ποιημάτων) τα 15 πρώτα ποιήματα (σε χειρόγραφο μορφή) και ακολουθούν (χωρίς συρραφή) τα επόμενα 6 ποιήματα (σύνολο: 21 ποιήματα)

1^ο «Les Ruines d'une Ville» (τελική δφ μορφή: Athènes 1937-Marrakech 1939). Το ποίημα ξεκινά με τον στίχο «Ας κάνουμε την αυγή υπόθεση ενός εγγλήματος» και συνεχίζει συνενώνοντας υπερρεαλιστικά θέματα με έναν απόηχο καταραμένου συμβολισμού. Πιο συγκεκριμένα, από τον 2^ο ως και τον 4^ο στίχο αναπτύσσεται η προοπτική ενός ταξιδιού που αρχίζει μαγικά (με αστέρια και κοσμήματα) αλλά εγγράφεται σε ένα αρνητικό βάθος χρόνου, σε «ώρες χωρίς επαύριον». Επιπλέον το ταξίδι είναι υπονομευμένο, καθώς πίσω από τις λέξεις ακούγεται ένας μακρινός απόηχος από τον καθαφικό στίχο «δεν έχει πλοίο για σε»: «Πλοία ξεκοιλιασμένα σηκώνουν την άγκυρα / Το αίμα τους βραίνει από τη σκουριά / Όλα πλέον μέσα στα παράσιτα έντομα», ενώ το τόξο της ακύρωσης φτάνει μέχρι τον επίλογο: «Ο βασανιστικός ρυθμός / Η φρικτή αναμονή των εκλείψεων είναι εκεί / Παντού όπου πηγαίνουμε». Μοιάζει σαν να θέλει ο Κάλας να σωριάσει την καθαφική πόλη σε ερείπια (μολονότι ο τίτλος «Τα ερείπια μιας πόλης» δεν εμφανίζεται στο εσωτερικό του ποιήματος), αλλά η μοιρολατρική εκδοχή του επιλόγου δεν αφήνει περιθώρια για ελπίδες. Πέρα από τους συμβολισμούς της αρχής και του επιλόγου, το εσωτερικό του ποιήματος βρίθει υπερρεαλιστικών σημάτων: μια γάτα που δεν μπορεί να φωνάξει, τρώει παράσιτα· πιο ψηλά, από τον Πύργο των Ανέμων υψώνονται φλόγες (όπως σε υψικάμινο) που σβήνουν το φως, ενώ ο πύργος, υψηλός και περίφλογος, ξεκολλά από τη γη: σε αντίθεση με τα σκουριασμένα πλοία της παλιάς ποίησης, το φανταστικό όχημα της νέας ποιητικής καταφέρνει να αποκολληθεί

⁸¹ Ο τίτλος σημαίνει «τίποτε εκτός οριογραμμής» (έξω από τη γραμμή) και αυτό επιβεβαιώνεται από τη μετάφραση του Williams. Ωστόσο οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος μεταφράζουν λανθασμένα «Τίποτε δεν σκιάζει» (Κάλας, 2002: 152). Επίσης οι ίδιοι αναφέρουν ότι ο Κάλας – εκτός από τον ανωτέρω τίτλο – λογάριζε ως εναλλακτικό τίτλο της συλλογής, το «Sels dorés d'angoisse» (στο ίδιο)· νομίζουμε πως δεν υπάρχει καμία ένδειξη στο ΔΑΚ, που να τεκμηριώνει την υπόθεση αυτή.

από το έδαφος και να δει τη γη από ψηλά· η γη μοιάζει με ξεφλουδισμένο πορτοκάλι ή με ένα κόκκο μπλε άμμου, που κάποιος («ποιος;» αναρωτιέται ο ποιητής) την καταδίκασε να ζει υποταγμένη στον αιώνιο ζυγό ανάμεσα στους δυο πόλους της. Έτσι στο ποίημα αναμετρώνται δυο οπτικές, δυο ταξίδια, δυο κόσμοι, δυο ποιητικές, αν και ο ποιητικός επίλογος δεν αφήνει περιθώρια αισιοδοξίας⁸².

2° «Appel au Peintre» (χφο, αχρονολόγητο). Παρά τις εικαστικές προσδοκίες που γεννά ο τίτλος της επίκλησης στον ζωγράφο, στο ποίημα κυριαρχεί το θέμα του χρόνου που εμφανίζεται και σημαδεύει την πορεία ενός πρωτοπρόσωπου ποιητικού υποκειμένου. Αρχίζει με τους στίχους: «Βρήκα τη λήθη σ' έναν σβησμένο καθρέπτη», όπου επιβάλλεται η ακύρωση της εικόνας (ίσως και η ανεπάρκεια της ζωγραφικής) καθώς και το πάγωμα του χρόνου μέσα στη λησμονιά. Ο χρόνος με τα ελαστικά όρια, και η υπέρβασή του είναι κυρίαρχα θέματα εδώ, με κεντρικό ερώτημα «Πώς να συναντήσουμε και πάλι τον ήλιο, χωρίς να περάσουμε από την αυγή; / Κολυμπώντας για δώδεκα ώρες δώδεκα μέρες ή δώδεκα μήνες πάνω στην επικράτεια της λήθης». Αρκετοί στίχοι επαναλαμβάνονται και στο ποίημα «Arraché des Miroirs» (πιθανόν το ποίημα να αποτελεί προσχέδιο για το συγκεκριμένο ποίημα), όπου φωτίζονται καλύτερα, γιατί εντάσσονται σε έναν πιο συνεκτικό ποιητικό συνειρμό. Αντίθετα, στο ποίημα «Appel au Peintre» η συμπλοκή με το θέμα του χρόνου δεν βοηθά στην ανάδειξη της εικαστικής αναπαραγωγής της ρευστής πραγματικότητας, οπωσδήποτε όμως εδώ εκδηλώνεται η εμμονή του Κάλας στη ζωγραφική όχι ως ακίνητη αναπαράσταση, αλλά ως δυναμική καταγραφή των αντικειμένων μέσα στη ροή του χρόνου.

8° «Arraché des Miroirs» (δφο, Paris 1939, ενώ σε άλλη χφη μορφή συμπληρώνεται και η χρονολογική ένδειξη: Lisbonne 1940). Πρόκειται για ποίημα με αρκετές παραλλαγές, ακόμα και ο τίτλος είναι διαφορετικός στις χφες μορφές: «L' apprehension arrachée des miroirs» και «La crainte arrachée des miroirs». Συνδέεται με το «Appel au Peintre» και φωτίζει το θέμα της ζωγραφικής αναπαράστασης, που έχει να κάνει με την αντανάκλαση πάνω σε καθρέπτη, καθώς ο πίνακας – σε σχέση με την πραγματικότητα – κατέχει τη θέση του καθρέπτη. Η αρχή του ποιήματος σχεδόν επαναλαμβάνει (επαυξάνοντας) τον πρώτο στίχο του προηγούμενου ποιήματος: «Πέφτοντας κάτω τ' όνειρο έσπασε // Βρήκα τη λήθη σ' ένα βυθισμένο καθρέπτη». Το μοτίβο του ακυρωμένου καθρέπτη (δηλαδή μιας επιφάνειας που δεν αντικατοπτρίζει πια), επαναλαμβάνεται δυο στίχους μετά: «Ηπια απ' αυτό το νερό που κανένα φως δεν το έχει θωπεύσει / Όπως ένα πράγμα που γέρνει πάνω στη σιαά του». Ο Κάλας αναζητά εκείνο το σημείο του ορατού, όπου τα αντικείμενα και η σκιά τους, τα όντα και το είδωλά τους, συμπίπτουν. Στο οριακό αυτό σημείο γίνονται ορατά τα αόρατα, γι' αυτό το «εγώ» του ποιήματος βλέπει την αγάπη «υπό μια πλάγια ακτίνα». Αυτή η «πλάγια» όραση είναι το μυστικό «φως» του υπερρεαλιστή ο οποίος προστάζει: «Ξεριζώστε το φόβο από κάθε εικόνα»· ο φόβος δεν έγκειται στο θέμα, αλλά στην

⁸² Για τη μετάφραση του ποιήματος βλ. και Κάλας, 2002: 52-53.

αληθοφάνεια της αναπαράστασης καθώς και στην απόσταση ανάμεσα στο αναπαριστάνον και στο αναπαριστάμενο. Σαν το κολύμπι στη θάλασσα όπου σώμα και νερό ενώνονται παραμένοντας ξεχωριστά, όλα τα αντικείμενα ακολουθούν τον ηρακλείτειο νόμο της ενότητας. «Με την ίδια χειρονομία / Να χάνεις τον εαυτό σου και να ανακαλύπτεις την κατεύθυνση των πραγμάτων / Πέραν της αριστερής και της δεξιάς κατεύθυνσης / Πέραν της ευτολμίας και του ορίζοντος / Πέραν του ανέμου». Η αριστερή και η δεξιά διεύθυνση του ορίζοντα αποτέλεσαν τη βάση της πλατωνικής κριτικής πάνω στο ψεύδος του καθρέπτη, δηλαδή το ψεύδος της μιμήσεως⁸³. Χαρακτηριστικό είναι ότι το άρθρο στο οποίο ο Κάλας αναπτύσσει τη σημασιολόγηση του καθρέπτη (ή του κατοπτρισμού), ονομάζεται «Mirrors of mind», καθότι το κάτοπτρο του μυαλού (και όχι ο αμφιβληστροειδής του ματιού) διαμορφώνει την τελική εικόνα.

Ο άνεμος είναι η λέξη που κάνει την μετάβαση στην επόμενη στροφή η οποία δεν έχει άλλες εμφανείς συνδέσεις με την προηγούμενη, πέρα από τους ηρακλείτειους νόμους (αέρας που κινείται και δεν κινείται) καθώς και τα πρωτογενή υλικά που τροφοδοτούν μια ποιητική κοσμολογία (νερό, αέρας, χώμα): «Ο άνεμος του φόβου / ένας άνεμος σιληρός σχεδόν αμετάβλητος / Που ξεριζώνει την ηχώ τη θαμμένη στην άμμο / Και τον καπνό τον κλεισμένο μέσα στα οστά των ορυκτών / Που κλέβει από τα τσακάλια τα όνειρά τους / Και από τα βρέφη το μέλλον / Ένας άνεμος που μέσα στον εναγκαλισμό του προδίδει το θυμό του». Ανάμεσα σ' αυτή τη στροφή και στην επόμενη μεσολαβεί, σαν ιντερμέδιο, ένας στίχος, όπου εμφανίζεται πάλι το πρωτοπρόσωπο λυρικό υποκείμενο της α' στροφής: «Βυθισμένος στη θλίψη έπνιξα το αστέρι μου».

Στη στροφή που ακολουθεί, το «συστρεφόμενο» ποίημα επανέρχεται στην πτώση του ονείρου (βλ. τον πρώτο στίχο πιο πάνω), μια πτώση ευθύγραμμη μέσα στην οποία «μια καινούργια μορφή αναδύεται / Το φως την καταβροχθίζει», για να επιστρέψει μετά στους κατοπτρισμούς: «Όλοι οι καθρέπτες διψούν / Ένα χτύπημα του κουπιού αρκεί για να πνίξει ένα αστέρι / Χωρίς αντανάκλασεις χωρίς σιές η καρδιά βραδέως σβήνει / Και μετατρέπει την ανάμνηση σε αιώνια αύπνια». Αξιοσημείωτη είναι η εμμονή που διαπνέει τους στίχους, και συλλαμβάνει (αποτυπώνει σε λέξεις) στιγμιαία συμβάντα της περιοχής του ορατού, με πιο χαρακτηριστική την εικόνα όπου ένα αστέρι (ίσως το αστέρι που αναφέρεται στο «ιντερμέδιο» ανωτέρω) αντανακλά τη λάμψη του στη νυχτερινή θάλασσα, αλλά μια πτύχωση του νερού από ένα κουπί, αρκεί για να ακυρώσει την εικόνα του. Διαμορφώνεται έτσι, βήμα-βήμα, η εικονολατρική εμμονή του Κάλας, η οποία όμως παίρνει τις αποστάσεις της τόσο από την περιγραφική σχολή όσο και από τη μεταφυσική της αφαίρεσης. Οι εικόνες από τον καινούργιο υπερρεαλιστικό κόσμο προϋποθέτουν ένα μάτι (άγριο,

⁸³ Βλ. πώς αναλύει ο Κάλας, στον πίνακα του Van Eyck «Ο γάμος των Αρλονφίνι» την αποκατάσταση των αλλοιώσεων που επιφέρει η ζωγραφική αναπαράσταση του απεικονιζόμενου ζευγαριού, ως προς την ταύτιση δεξιών κι αριστερών χειρών (σε σχέση με τον θεατή του πίνακα). Ο κυρτός καθρέφτης που έχει εισάγει ο Van Eyck στο βάθος του πίνακα, όπου φαίνονται οι πλάτες και τα χέρια του ζεύγους, αποδίδει ό,τι εμείς βλέπουμε ως δεξί ή αριστερό χέρι στην πραγματικότητα. Ο Κάλας καταλήγει ότι ο Van Eyck κατάφερε να ανασκευάσει την πλατωνική άποψη ότι είναι λάθος των καλλιτεχνών να μιμούνται την πραγματικότητα που δεν είναι παρά ο καθρέπτης των αληθινών ιδεών (Transfigurations: 23-24).

WRESTED FROM THE MIRRORS

In falling the dream was broken
I found oblivion in a mirror lost to the sea
Drunk with torments
Devoured by fears
I drank of that water no light has fondled
As an object bent upon its shadow
I see love now under an oblique light
Who forces my head to incline? *What bows my head? - ?*
Upsets the hour?
How rejoin the sun without passing through day-break?
Remove fear from all shows and I will swim the full compass of oblivion
By the same movement
To lose oneself and discover the direction of things
Beyond left and beyond right
Beyond daring and the horizon
Beyond the wind

The wind of fear
A cruel wind almost immutable
Which tears up the echo buried in sand
And the smoke imprisoned in fossil bones
Which robs jackals of their dreams
To nurselings their future *And nurselings of their future (aux nourrissons is depende
preceding voler à = steal)*
A wind that betrays its fury in its embraces

Sunk in my misery I drowned my star

In that rectilinear fall a new face shows as a lure
The light consumes it
And opposes to fate all that remains of me
In the inevitable rhythm of disaster
I could say before the end of day
All the mirrors are thirsty
The stroke of an oar suffices to blot out a star
Without reflection without shadow the heart slowly dies
And makes of remembrance a sleeplessness without end

Avenger and conqueror of myself
I swear by these shows destiny gives
A fierce world of violent ideas will ~~raisonnable~~ *... rise - ?*
Its image carved on that eye the most clear *(is this not a French turn of phr.)*
Already denies the capricious humor of the prophets
Roughens the mirrors
Lifts the ensanguined heads of the black bulls

(Paris 1939 - Lisbonne 1940)
translated by W.C. Williams

είχε πει ο Μπρετόν) διαυγές, υποστηρίζει ο Κάλας στους επιλογικούς στίχους του ποιήματος: «Ένας θηριώδης κόσμος με ιδέες βίαιες θα ανεγερθεί / Η εικόνα του είναι εντυπωμένη στο μάτι το πλέον διαυγές / Προκαλεί ήδη την άστατη διάθεση των προφητών / Εξαγριώνει τους καθρέπτες / Ανασηκώνει το ματωμένο κεφάλι των μαύρων ταύρων».. Το μεγαλύτερο μεταφραστικό πρόβλημα το θέτει ο τίτλος του ποιήματος και κυρίως η μετοχή «arraché» που σημαίνει αυτόν που έχει εκριζωθεί, αποσπασθεί από κάπου (εδώ από τους καθρέπτες). Οι διαγραμμένοι τίτλοι (που παραθέσαμε στην αρχή της ανάλυσης) μάς καθοδηγούν ότι αυτό που έχει εκριζωθεί από τους καθρέπτες είναι ο φόβος, ο οποίος εμφανίζεται σε όλες τις strofés: στην πρώτη, το λυρικό υποκείμενο είναι «μεθυσμένο από αγωνία» κι αναρωτιέται «Ποιος με αναγκάζει να σκιάζω το κεφάλι;»· ακολούθως στη δεύτερη stroφή, ο φόβος μεταφέρεται με τον άνεμο, στην τρίτη υπάρχουν η καταστροφή και η αϋπνία, ενώ στην τελευταία, το ποιητικό «εγώ» δηλώνει εκδικητής και νικητής του ίδιου του εαυτού. Ο φόβος (όπως φαίνεται από τους επιλογικούς στίχους) συνδέεται με τον παλιό κόσμο· σε αντίθεση με αυτόν τον κόσμο, ο υπερρεαλισμός, κίνημα κατεξοχήν εικονολατρικό, αναστηλώνει βίαια τους καθρέπτες και δεν φοβάται να κοιτάξει μέσα, ακόμα κι αν είναι να δει ένα ματωμένο κεφάλι ταύρου. Η βιαιότητα συνδέεται με την έννοια της θυσίας, όπως την αναπτύσσει ο Κάλας στο *Confound the Wise*⁸⁴, αλλά και περαιτέρω τονίζει τη γενναιότητα με την οποία πρέπει να αντιμετωπιστεί η παλιά σύλληψη (και απεικόνιση) του κόσμου.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το ποίημα μεταφράστηκε στα αγγλικά από τον W.C. Williams (βλ. στην προηγούμενη σελίδα τη μετάφραση υπό τον τίτλο «Wrested from the Mirrors») και εκδόθηκε (σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων) στη Νέα Υόρκη, με ένα πρωτότυπο χαρακτηριστικό του Seligmann. Ο Tashjian σχολιάζει πως το ποίημα συνοψίζει τον φόβο και την αγωνία του αφηγητή απέναντι στη βία και την τρομοκρατία του ναζισμού· τα δυσοίωνα συναισθήματα που πλημμυρίζουν το ποίημα, αντανακλώνται στο χαρακτηριστικό του Seligmann, όπου απεικονίζεται ένα τέρας, ένα μεταλλικό και σκελετώδες δημιούργημα που περιίπταται πάνω από ένα ερημωμένο τοπίο⁸⁵. Χωρίς να θεωρούμε τελείως άστοχη τη σύνδεση του ποιήματος με τις ιστορικές παραμέτρους της συγγραφής του, νομίζουμε πως αν μείνει κανείς μόνο σ' αυτές, το περιορίζει πολύ και επιπλέον η ερμηνεία αυτή αποτελεί παρανόηση, καθώς ο Κάλας υπερασπίζεται τη βιαιότητα του καινούργιου κόσμου που είναι ο υπερρεαλισμός και όχι ο φασισμός. Το «Arraché des Miroirs» είναι από τα καλύτερα γαλλικά ποιήματα του Κάλας, ακριβώς γιατί μετουσιώνει ποιητικά τις πιο χαρακτηριστικές απόψεις του για την απεικόνιση και το μοτίβο του καθρέπτη, αλλά και για τη βίαιη ανατροπή της ρεαλιστικής αναπαράστασης.

⁸⁴ Οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος επισημαίνουν για το συγκεκριμένο ποίημα: «ο Κάλας επικαλείται εδώ την ιεροτελεστία της θυσίας σαν διαδικασία μεταμόρφωσης του Ήρωα και μετεκόνισής του» (Κάλας, 2002: 154).

⁸⁵ Βλ. Tashjian, 1978: 2 (ΔΑΚ: 19/2).

3° Narcisse dans le désert (δφο, Meknés 1939). Το θέμα του Ναρκίσσου και του καθρέπτη είναι κυρίαρχο σ' αυτό το σύντομο αλλά πυκνό ποίημα, και συνδέεται με το θέμα της έρημης γης. Ο μοναδικός στίχος της πρώτης στροφής: «Τρία πρόσωπα σε ένα μόνο!» συνοψίζει πιθανόν την προσωπική ιστορία του Κάλας και τα τρία του μεσοπολεμικά ονόματα (Ράντος, Σπιέρος, Κάλας) ή επίσης πιθανόν να παραπέμπει στην τριπρόσωπη εικόνα του Χριστού την οποία αναλύει στο *Confound the Wise*· εκεί, στο τρίτο μέρος (Confound: 191κε), που επιγράφεται «The Salutary Image», ο Κάλας εξομολογείται ότι για πολλά χρόνια είχε εμμονή με μια εικόνα της Αγίας Τριάδας, η οποία βρισκόταν στο μουσείο Λοβέρδου στην Αθήνα, και ερμηνεύει το νόημα αυτής της εικόνας, ιστορικά, θεολογικά, ψυχαναλυτικά⁸⁶. Στο ίδιο κεφάλαιο ο Κάλας αναφέρεται στο θέμα του «διπλού»/σωσία, διαχωρίζοντας την «ταυτοποιητική» φάση από τη ναρκισσιστική, καθώς και στο φαινόμενο της λογοτεχνικής αποπροσωποποίησης (depersonalization). Η φυλογενετική σημασία της «ιστορίας» (παρά τη συνωνυμία τους, δεν επιλέγει τη λέξη «myth» αλλά «story») του Ναρκίσσου έγκειται στην αποκάλυψη της έκπληξης του ανθρώπου που αναγνωρίζει τον εαυτό του και στην ανάγκη της δημιουργίας του καθρέπτη (ο καθρέπτης είναι μια «μηχανή», δηλαδή μια εφεύρεση).

Στη δεύτερη στροφή του ποιήματος, δίνεται συνοπτικά το θέμα της ερήμου: άμμος και ήλιος, φωτιά και τρέλα και μια ρευστή σκιά που απλώνεται. Η έρημος με τις παραισθήσεις και τους αντικατοπτρισμούς, χρησιμεύει ως απαραίτητο σκηνικό για να τεθεί το θέμα της (δίψας της) αλήθειας απέναντι στην πραγματικότητα και στην όραση. Στη συνέχεια, ενώ στο μοναδικό στίχο της τρίτης στροφής, έχει προαναγγελθεί «μια καινούργια ρήξη», υπονοώντας την απόσχιση της σκιάς από το πρόσωπο και της αντανάκλασης-ειδώλου από το πρωτότυπο, η τελευταία στροφή αρχίζει ως εξής: «Ο καθρέπτης είναι πολύ αιχμηρός / Στην επαφή του τα μάτια πεθαίνουν από δίψα / Και κοιτάζουν με πλάγιο τρόπο / Το χαρτί μένει ουδέτερο λευκό το ίδιο στεγνό με το χώρο». Ο καθρέπτης, κατά συνέπεια, μοιάζει να αντανακλά την περιβάλλουσα έρημο, η οποία συμβάλλει στην αποπροσωποποίηση, καθώς η άμμος και ο ήλιος γεννούν φωτιά και ρευστές σκιές. Το ποίημα τελειώνει με προτροπές-οδηγίες: «Στήριξε τη ζωή / Ακολούθησε τα ίχνη / Φτιάξε ένα ποίημα βίαιο όπως ένας αντικατοπτρισμός / Ρούφηξε με αγάπη αυτά τα τρία πρόσωπα σαν ένα / Βύθισε στο νερό τα μαλλιά σου / Και ο Νάρκισσος θα έχει ζήσει». Ο υπερρεαλισμός του Κάλας – γίνεται κι εδώ για άλλη μια φορά φανερό – συνοψίζεται στη μεταμόρφωση της ποίησης σε αντικατοπτρισμό και κορυφώνεται σε ένα κήρυγμα βιοθεωρίας.

4° «Départ sans Étoiles» (δφο, Paris 1939). Πρόκειται για ένα ερωτικό ποίημα που απευθύνεται σε κάποιο «εσύ»: «Όπως η ανάμνηση το νερό κάτω από το πλοίο και η ώρα των πιο μεγάλων μυστικών

⁸⁶ Πβ. επίσης τα σχόλια των μεταφραστών Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλου, σχετικά με τη σύνδεση του ποιήματος αυτού με τη συγκεκριμένη εικόνα, Κάλας, 2002: 25-26 και 153. Οι ίδιοι παραθέτουν απόσπασμα από το κείμενο «Ο τερατώδης Νάρκισσος» (1943): «Τόσο στη ζωγραφική όσο και στη λογοτεχνία, το θέμα του Νάρκισσου εκφράζει την αμφιθυμική στάση του ανθρώπου όταν αντιπαρατίθεται με την ίδια του την εικόνα» (στο ίδιο: 153).

/ Το όνομά σου είναι μπλε ένα μπλε της φλόγας και της ελπίδας / Θα' θελα να το εκμηδενίσω / Να κηλιδώσω το ζεστό σου αίμα και να πνίξω την τόλμη μου». Μετά τους δυο πρώτους στίχους, καθώς προχωρά το ποίημα, κυριαρχούν αισθήματα ανάμικτα και αναδύεται μια σκληρότητα, καθώς το λυρικό υποκείμενο επιθυμεί να εξαφανίσει το όνομα και να λεκιάσει το ζεστό αίμα του αγαπημένου προσώπου. Στη δεύτερη στροφή διακρίνονται κάποια μοτίβα κοινά με προηγούμενα ποιήματα (καθρέπτης, ξηρότητα, μοναξιά, προδοσία, άναστρα ταξίδια, ματαιότητα επιστροφής): «Αλλά εσένα οικτίρω / Τα δίχως όνειρα ταξίδια σου / Τις αποστεγνωμένες νύχτες σου / Τα μαλλιά σου που μόνα τους κυματίζουν / Τα όνειρά σου δίχως καθρέπτες παγωμένα όσο η επιθυμία ενός άλλου». Αλλά και στην τρίτη στροφή το κλίμα δεν αλλάζει, πέρα από κάποιες πιο ασυνήθιστες μεταφορές: «Είμαι απείρως πιο πολύς από το πλούσιο και ηδυπαθές χρώμα ενός εγκλήματος [...] Θα επινοήσουμε κάτι άλλο / Μια καρδιά που να λειτουργεί σαν καταχθόνια μηχανή / Μια καμπυλοειδή κοιλότητα ή έναν καινούργιο χαρταετό / Έναν καινούργιο χώρο έναν καινούργιο χρωματισμό για την αυγή»· ο επιλογικός στίχος του ποιήματος δεν ξεφεύγει από τα κοινά μέτρα «Ο ουρανός είναι απέραντος και το πιο μικρό αστέρι πέφτοντας θα έφερε φόβο στα μάτια σου». Συνολικά το ποίημα υποβάλλει μια ατμόσφαιρα «spleen», ενώ έχει ένα σφιχτοδεμένο λυρισμό που δεν ξεπερνά τις πιο απλές εικόνες των λυρικών ποιημάτων του Μπρετόν⁸⁷. Όπως δηλώνει ο τίτλος («Αναχώρηση χωρίς αστέρια»), η θεματική εγκλωβίζεται στον πεσσιμισμό της καταραμένης ποίησης για τα άγονα ταξίδια, τη ματαιότητα των ονειροπολήσεων, την αβεβαιότητα του μέλλοντος, την αναχώρηση και την επιστροφή· ωστόσο κυοφορείται η υπέρβαση, καθώς στους τελευταίους στίχους τονίζεται πως το ποιητικό αδιέξοδο πρέπει να αρθεί μέσα από την αναζήτηση-επινοήση (χρησιμοποιείται το ρήμα *inventer*) του «καινούργιου».

5^ο «*Dans un Temps encore Inachevé*» (δφο, Athènes 1937- Paris 1939). Ο χρόνος συνεχίζει να αποτελεί εμμονή για τον Κάλας, αλλά και φράγμα («εμπόδιο», σύμφωνα με την ορολογία που χρησιμοποιεί στις *Εστίες Πυρκαγιάς*) το οποίο προσπαθεί να διαπεράσει. Παράλληλα στο ποίημα «Σε ένα χρόνο ακόμη ατελειώτο», η πρώτη στροφή αναλώνεται σε αφηρημένες έννοιες (αναμονή, λήθη προσπάθεια, εμπόδια, «Η τύχη αναζητά τη λήθη»), όπως και η τρίτη (κακοτυχία, δόξα, πίκρα, επιθυμίες και θλίψεις). Το ποίημα «δανείζεται» στίχους από ένα άλλο ποίημα της ίδιας ενότητας, «*L'amant de la chiromancienne*», οι οποίοι παρεμβάλλονται (κάποιοι υπογραμμισμένοι) και του δίνουν τον υπερρεαλιστικό του τόνο: «Το σώμα του είναι χωρίς αντανάκλαστικά / Η αναπνοή του φτιάχτηκε από την πιο όμορφη ανάμνηση / Το φιλί του είναι σιωπή // Η σιωπή διακόπηκε» (2^η – 3^η στροφή). Αν παραβάλλουμε τα δυο ποιήματα, διαπιστώνουμε ότι στην προηγούμενη 2^η στροφή

⁸⁷ Πχ. στο «*L' Air de l'eau*» (1934) ο Μπρετόν, στην τρίτη στροφή, αναφέρεται σε ένα αγαπώμενο «εσύ» που το ονειρεύεται και το βλέπει μπροστά στον καθρέπτη, όταν επιστρέφει από ταξίδι, όταν ξαπλώνει, κοιμάται και ξυπνά, αλλά ο Μπρετόν πλαισιώνει τις λυρικές του σκέψεις με ασυνήθιστες εικόνες (βλ. Breton, 1992: 397, την 3^η από τις 14 στροφές του εκτενούς ποιήματος). Το συγκεκριμένο ποίημα μεταφράστηκε στα ελληνικά («Ο αέρας του νερού») από τον Σωτήρη Λιόντο, βλ. Αντρέ Μπρετόν, 2004: 187 κε.

πρόκειται για τον εραστή της χειρομάντισσας, ο οποίος παρουσιάζεται και στα δυο ποιήματα ως «πειραματιστής», ενώ ο ποιητής τού απευθύνεται σε β' πρόσωπο: «Γιγάντιε πειραματιστή / Κάνε να αναβλύσει το αίμα από τις ουλές / Ανύψωσε την καρδιά της χαμένης αγάπης / Διόρθωσε το έργο των ψεύτικων προφητών / Για σένα καθετί είναι Ορμή και Παίγνιο / Μέσα στον υποχθόνιο φόβο των βίαιων ρήξεων». Η μορφή του εραστή (5^η στροφή: «Το πρόσωπό του είναι καλυμμένο με αίμα / Το βλέμμα του διάφανο διάτρητο από το νερό / Κραδαίνει επιάλτες») είναι μια μορφή υπερρεαλιστική, εικαστική και ποιητική· το δίχως αντανakλαστικά σώμα του (2^η στροφή) ανακαλεί τα ανδρείκελα του Ντε Κίρικο⁸⁸. Έχουμε απομακρυνθεί από τις συμβατικές μεταφορές και τους «ποιητικούς» συνειρμούς και βρισκόμαστε σε μια υπερρεαλιστική ενδοχώρα, όπου ο εραστής της χειρομάντισσας δεν είναι σύμβολο, δεν παραπέμπει, δεν αναλογεί σε μια λογική κατασκευή, αλλά είναι μια ποιητική φιγούρα αυθύπαρκτη, όπως και το περιβάλλον που νοηματοδοτεί.

18^ο «L'amant de la chiromancienne» (χφο, χωρίς χρονολογία). Το ποίημα μάλλον αποτελεί το πρόπλασμα του προηγούμενου, είναι πιο εκτεταμένο και απαλλαγμένο από αφηρημένες έννοιες. Μιλάει για ανεστραμμένους τόπους⁸⁹ και συγκεντρώνει «εικόνες σπινθηρίζουσες», «το σχήμα ενός μεγαλειώδους λάθους», «πλοία χωρίς πλώρες χωρίς πανιά», «μηχανές τρομακτικές επινοημένες για να θραύουν τα αστέρια και να καταβροχθίζουν τους καθρέπτες»· στους στίχους αναδύονται η χειρομάντισσα⁹⁰ («η αντανάκλαση της ρωμαλέας κόμης της εκσφενδονίζεται προς το μέλλον») και ο «άγρυπνος εραστής» της, του οποίου το σώμα είναι «καλυμμένο με αστέρια κι ασβεστωμένα λάβαρα». Μια μάσκα από κρύσταλλο (της μάντισσας;) διάτρητη από το νερό και η σιωπή που διακόπτεται (βλ. την 3^η στροφή του προηγούμενου ποιήματος) κλείνουν την α' στροφή. Η επόμενη στροφή οδηγείται σε άλλους συνειρμούς, αφού εμφανίζεται ένα πρωτοπρόσωπο ποιητικό υποκείμενο που παραδίνεται σε μια σειρά βιβλικών σκέψεων (με βάση τον κορμό δέντρων και το ξύλο του σταυρού, καθώς και το όρος των Ελαιών): «Όταν κοιτάζω τα ελαιόδεντρα δεν είναι ο φρικτός σταυρός που σκέφτομαι / Αλλά η βοή που περιβάλλει μια αλόη ελεύθερη και παντελώς άτυχη / Είναι η πτώση των ονείρων με τα πληρωμένα χάρδια [που σκέφτομαι] / Είναι ο σταυρός που περατώνει τη γραμμή της κεφαλής». Στην επόμενη και τελευταία στροφή επανέρχεται στον εραστή της χειρομάντισσας, σε στίχους παρόμοιους με το προηγούμενο ποίημα: «Ρωμαλέε πειραματιστή, κάνε να αναβλύσει το όραμα από τις πληγές η Ορμή και το Παίγνιο / Η δόξα σου είναι ακτίνα λύπης μέσα στον καταχθόνιο φόβο των βίαιων ρήξεων». Βέβαια εδώ, με βάση τους συνειρμούς

⁸⁸ Πβ. ενδεικτικά τους πίνακες «Ο μάντης» (1915), «Εκτωρ και Ανδρομάχη» (1917), Δασκαλοθανάσης, 2001: 90, 91. Επίσης βλ. τον πίνακα του de Chirico «Le cerveau de l'enfant» (1914) στο Αφ. Breton, 1991: 101, όπου κι ένα άρθρο της Paule Thevenin για την έλξη του Breton απέναντι στον συγκεκριμένο πίνακα (: 101-105).

⁸⁹ Στο πρωτότυπο: «lieux à rebours»· πιθανόν η έκφραση (εκτός από το πρόδηλο υπερρεαλιστικό της περιεχόμενο) να αποτελεί αναφορά στη συλλογή *À rebours* (1884) του γάλλου ποιητή G.-Ch. Huysmans, η οποία σηματοδότησε τη μετάβαση από τον νατουραλισμό στον παρακμάζοντα αισθητισμό. Και ο Breton αναφέρεται στον Huysmans (βλ. Μπρετόν, 1983 α: 194).

⁹⁰ Το πρόσωπο ανακαλεί το κείμενο του Breton «Γράμμα στις μάντισσες» (1925), βλ. σε ελληνική μετάφραση, Bedouin, 1992: 74-79.

για τον σταυρό, τις ουλές και το αίμα, τείνει να αποκατασταθεί ένας συμβολισμός για τον πειραματιστή-εραστή-Εσταυρωμένο, αλλά και στα δύο ποιήματα δεν προβάλλεται αυτός μόνο ο μονοσήμαντος συμβολισμός, καθώς διαπλέκεται με ποικίλες άλλες ποιητικές εικόνες. Ωστόσο είναι γεγονός ότι πρώτη φορά παρουσιάζεται μια μεσσιανική μορφή στην ποίηση του Κάλας: βέβαια το όραμα μιας καινούργιας πραγματικότητας και της μεταμόρφωσης του κόσμου υπάρχει, ως υπερρεαλιστική κοινοτοπία, σχεδόν σε όλα τα γαλλικά ποιήματα.

7^ο «Chant de l'oubli» (δφο, Athènes 1937-Meknés 1939). Είναι το πιο εκτενές ποίημα της ενότητας (παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το ποίημα «Lorsque les yeux se perdent» που εξετάζεται παρακάτω) και όπως δηλώνει ο τίτλος του, ο Κάλας έχει διανύσει την επικράτεια της λήθης κι έχει εξέλθει στον καινούργιο κόσμο. Η πρώτη επιταγή με την οποία ανοίγει το ποίημα είναι να «πληρωθεί» το διάστημα της σιωπής: τα ποιητικά υλικά που χρειάζονται είναι: άνεμος, βοή, ευχές, χείμαρροι οδύνης, γυμνά στιλέτα, που αντανακλούν χρυσάφι, καθώς και πετρωμένοι φόβοι, πλοία σε κατάσταση παραφροσύνης. Οι προτροπές, στη συνέχεια, πυκνώνουν: «Κάνε να τραγουδήσουν τα σιδερένια ελάσματα / Χύσε σταγόνες φωτιάς μέσα στα δάκρυα / Πλέξε φλόγες με τα μαλλιά σου / Φίδια με τα βήματά σου / Την ηχώ των ορέων με τη φωνή σου / Κύματα με τα ονειροπολήματά σου / Την τρέλα με τους καθρέπτες. / Χρειαζόμαστε τέρατα για να κατοικήσουν τις σχισμές / Και όλα τα θέλητρα των πηγών / Όλη την οργή των καταπιεσμένων!». Έτσι κλείνει η πρώτη στροφή όπου, σχεδόν παρατακτικά, αραδιάζονται τα δομικά υλικά του υπερρεαλιστικού κόσμου, σε μια ώσμωση στοιχείων φυσικών και ανθρώπινων, ανόργανων και οργανικών, πραγματικών και ονειρικών, παραμυθικών και κοινωνικών. Η επόμενη στροφή καταγράφει την προσδοκία του χρόνου, όπου η αγάπη δεν θα είναι παρά μόνο ίλιγγος, η παιδικότητα ένα άσπλαγχο παιχνίδι και η νύχτα δεν θα εναγκαλίζεται παρά μόνο όνειρα· η στροφή καταλήγει σε προτροπή για ώσμωση της βραχέως φωνής του εμπόρου νεωτερισμών και της καταθλιπτικής αγνότητας των κοριτσιών, με ήχους από παρατημένες καμπάνες.

Η τρίτη στροφή ξεκινά με μέλλοντα: «Θα φύγουμε μακριά από τον αέρα και τη νύχτα / Αφήνοντας μακριά πίσω μας την διαπεραστική μουσική από χορδές απηλώς τεταμένες / Και τις πνιγμένες κάτω από μάσκες κραυγές» και συνεχίζει με ενεστώτα και προστακτική: «Τα βουνά εμπρός πορεύονται κάτω από μια θύελλα τυμπάνων / Κλείστε τα στόμια των πόλεων / Συλλάβετε τους τυφλούς τους λεπρούς τους φθονερούς / Καρφώστε τους επαίτες στη θύρα των τυράνων / Απελευθερώστε τους προφήτες / Καλύψτε τον ουρανό με ποιήματα / Τρομοκρατήστε τον κόσμο!». Ο κόσμος όλος προετοιμάζεται να υποδεχτεί μια καινούργια είδηση, το «νέο» που τίποτα δεν μπορεί πια να ανακόψει την πορεία του και έτσι αυτό εισβάλλει στην τέταρτη στροφή, όπου «ξεριζώνει των δέντρων τη σιαά / τη μελάνη από τα πιεστήρια / Και κάθε αναπόληση / Πήζει το αίμα και τη θάλασσα / Λυγίζει το σίδερο / Στερεοποιεί την άμμο / Αναμιγνύει τα ούρα με τη φωτιά / Και μεταμορφώνει το σπέρμα σε ένα καινούργιο βλέμμα μίσους». Στην πέμπτη και τελευταία στροφή του ποιήματος, ξεδιπλώνεται ο θρίαμβος του νέου κόσμου – του υπερρεαλισμού προφανώς – σε εικόνες που

φέρουν βιβλικά σημάδια (με όρους παρωδίας): «Ψηλά στις στέγες οι γάτες παίζουν με τα αστέρια / Ψηλά στα δέντρα οι βάτραχοι ψέλνουν ένα καινούργιο ωσαννά / Ο κόσμος έχει ει νέου γεμίσει από επαγγελίες και παραληρούντα αντικείμενα». Στην καινούργια πραγματικότητα ο χρόνος επιμηκύνεται, η θνητή ανθρωπότητα γίνεται τόσο πλούσια σε χρόνο, ώστε να δανείζει αιώνες στην απεραντοσύνη, ενώ η νεότητα διαρκεί απεριόριστα.

«Ποιήματα φτάνουν πάνω σε φλεγόμενους τροχούς / Τα τρίγωνα συστρέφονται όπως οι τροχοί / Τα βιολιά είναι σαν τα ξίφη / Η νεότητα είναι Πρόκληση Χώρος και Βία / Είναι ΦΩΤΙΑ / Οι εχθροί μας είναι καταδικασμένοι ει των προτέρων να οικοδομούν τεράστιες πυραμίδες / Συνέχεια πιο ψηλές / Ποτέ αρκετά υψωμένες ώστε να ξεπερνούν τη στάθμη μιας θάλασσας λυσσασμένης Θυελλώδους ταραγμένης θρεμμένης από όλα μας τα πάθη / Οι εχθροί μας είναι νικητές / Αλλά στην ήττα τους ένα νερό διάφανο και ανέκφραστο / Θα καλύψει τα χαπερπή κορμιά τους /

Ένα νερό μολυβένιο με έναν ύπνο ανόνειρο». Οι επιλογικοί στίχοι του ποιήματος επομένως, δεν κομίζουν αισιόδοξα αγγέλματα εκ μέρους του ποιητή-νομοθέτη του καινούργιου κόσμου, αλλά εξακοντίζουν μια σισύφεια καταδίκη για τους εχθρούς-νικητές (είναι χαρακτηριστικό ότι οι έννοιες ήττα-νίκη αντιμετωπίζονται μέσα στη σχετικότητά τους). Εξάλλου ο ποιητής δεν ευαγγελίστηκε ποτέ έναν κόσμο χριστιανικό, ειρηνικό και φιλεύσπλαχο· αντίθετα η πρόκληση (défi / challenge) αποτέλεσε τη λέξη-κλειδί στο υπερρεαλιστικό λεξιλόγιό του. Η πολεμική είναι ορατή (και απτή) σε όλους τους στίχους, καθώς τα ποιήματα επελαύνουν με φλεγόμενους τροχούς, τα βιολιά γίνονται ξίφη, η ποίηση είναι η αιχμή του δόρατος όλων εκείνων που επιθύμησαν και επιχείρησαν να αλλάξουν τον κόσμο. Ο οραματιστής ποιητής είναι επαναστάτης και «πολεμίστας». Στον «Πρόμυθο» (*Τετράδιο Δ'*), τότε που ο Κάλας ξεκινούσε επίσημα την υπερρεαλιστική του πορεία, σημειώνει: «με την αγάπη και το μίσος για σκέλη, μεταφέρουμε ολοταχώς μέσα στο χρόνο το ΕΙΝΑΙ μας!» (ONP: 74). Γενικότερα, στα κείμενά του, συγχέονται τα όρια ανάμεσα στην ποίηση και το μανιφέστο. Το ίδιο ισχύει και σε πολλά χωρία από τις *Εστίες*, όπου διακόπτεται ο τυπικός δοκιμακός λόγος, για να εισχωρήσει ο λόγος της ποίησης.

9° «Toucher le voyage» (χφο, Athènes 1937-Lisbonne 1940) η μία χφη μορφή του ποιήματος (η οποία δεν φέρει χρονολογία), που υπάρχει στο ΔΑΚ, συμπίπτει με το δφο του ποιήματος «Dans le Feu des Gestes», ενώ η δεύτερη χφη μορφή (αυτή εξετάζεται εδώ) φέρει τον τίτλο «Toucher le voyage» πάνω στη διαγραφή του προηγούμενου τίτλου (που ήταν: «L'Orage pendant l'aurore»). Το ποίημα ξεκινάει με στίχους που βρίσκουμε και στο «Le Départ Retrouvé», οι οποίοι αναφέρονται σε μια κατάσταση αναστάτωσης στον χώρο και στον χρόνο, καθώς και σε θραύσματα συναισθημάτων (ζήλια, φόβος) και αντικειμένων (νερό, σπόροι, κλεμμένη επιστολή) τα οποία ανθίστανται στη λήθη. Και η δεύτερη στροφή αρχίζει με στίχο από το «Le Départ Retrouvé», αλλά συνεχίζει τελείως διαφορετικά: «Όπως μια βροχή από άστρα που στο κατώφλι της αγωνίας διαπερνά τα μάτια / χωρίς εκεί να αφήνει νοσταλγία ή κάποιο ρύπο / Οι ανεύρετες αναμνήσεις υψώνονται ξεχειλίζουν και παρέρχονται / Τα βουνά καταρρέουν τα νύχια υποχωρούν / Η νύχτα

απομακρύνεται η λογική συντρίβεται η ώρα διασπάται»· η 2^η στροφή κλείνει με τους επιλογικούς στίχους του «Le Départ Retrouvé», όπου ο χρόνος αποκρυσταλλώνεται σε μια υπέροχη έκλαμψη. Η 3^η στροφή εισάγει απώλειες, ερωτήματα και προτροπές: «Υπήρξε ένα επαύριον / Αλλά όχι για τον πνιγμένο / Τι τέλος πάντων πράξαμε; / Πού θα βρούμε τη ζεστασιά της θλίψης; / Ας μάθουμε να καταστρέφουμε ακόμα και την αισχύνη». Η 4^η στροφή αποτελεί μια στιγμιαία εικόνα του λυρικού υποκειμένου, το οποίο στέκει όρθιο στην αποβάθρα άγνωστου λιμανιού και ακουμπά σε ένα γερανό, ενώ ο τόπος είναι γεμάτος σκουπίδια.

Οι τελευταίες στροφές (5^η και 6^η) επαναλαμβάνουν είτε αυτούσια είτε παραλλαγμένα το ποίημα «L'Orage pendant l'aurore» (του χφου ποιήματος που εξετάζεται παρακάτω). Διαφέρουν οι τρεις τελευταίοι στίχοι: «Οι διαμάχες και οι βίαιες έριδες που σφυρηλατούν τον χρόνο / Ήδη δεν του ανήρω πια – Ρωτάω όλα όσα έχω / Τώρα που δεν είμαι πια εκεί πού θα βαδίσει η τύχη μου;». Το θεματικό βάθος και αυτού του ποιήματος, είναι η μάχη με τον χρόνο, η νοσταλγία και η αναχώρηση, τα ερωτήματα μπροστά στο άγνωστο μέλλον. Η συναισθηματική και νοητική πορεία είναι αποσπασματική και ελλειπτική, καθώς αιωρείται ανάμεσα σε διαφορετικούς πόλους, ενώ οι εικόνες ελλειπτικές και σύντομες ως εκλάμψεις.

(20^ο) «Le Départ Retrouvé» (χφο, χχ). Στον τίτλο και στους πρώτους στίχους προβάλλουν τα θέματα που απασχόλησαν κι άλλα ποιήματα, δηλαδή η επιστροφή και η λήθη, όμως εδώ αναπτύσσονται χωρίς απόηχους συμβολιστικούς, αλλά με όρους υπερρεαλιστικούς: «Αυτό που απομένει στην ανάληψη της λήθης / Το χέρι παραμορφωμένο από την αναμονή / Διασώζει τη μάντισσα και το παγιδευμένο ζώο». Η περίφραση «παγιδευμένο ζώο» υπάρχει και στο ποίημα «Ενθάδε κείται η καρδιά» («Ci-gît le Coeur»), ο δεύτερος στίχος είναι αυτούσιος ο δεύτερος στίχος του ποιήματος «Dans un temps encore inachevé». Στη συνέχεια το ποίημα ξετυλίγει πλήθος ετερόκλητες εικόνες πραγματοποιημένων εννοιών μαζί με υλικά αντικείμενα: «Ο αέρας καταδιώκει την τύχη μέσα στους κήπους όπου φυτρώνουν αλόη και φωτιές / Τα ανάστατα εδάφη οι νύχτες οι βυθισμένες μέσα στο νερό τα ίχνη της ζηλοτυπίας η κλωστή των αριθμών τα αυγά του μεταξοσκώληκα μέσα στο χώρο η απολεσθείσα επιστολή και ο πιο δυνατός φόβος / Τα τέρατα και οι τύψεις ήδη ξυπνούν / Το έδαφος έχει σιεπαστεί ξανά με ίσκιους αντανάκλασεις και μανδραγόρες / Ήδη οι βρικολακες ανασιάπτουν τα πιο στέρεα όνειρα / Όπως μια έναστρη βροχή η οποία στο κατώφλι της αγωνίας διασχίζει τα μάτια». Ομοίως και στους στίχους που ακολουθούν, συνυπάρχουν η αισχύνη, οι αφανισμένες αναμνήσεις, το παράθυρο που βλέπει στην τρέλα, η κακοτυχία μαζί με τα κινούμενα παράσιτα, τα ξεραμένα πέταλα των ασφοδέλων. Στους τελευταίους δύο στίχους ο χρόνος ακινητεί και «Επειτα κρυσταλλούται σε μία στιγμή μοναδική και πλήρη λάμπων πιο φωτοβόλα και πιο πολύτιμη από μια ολόκληρη ζωή / Ο κίνδυνος ωστόσο παραμένει τεράστιος και βαρβαίνει πάνω μας όπως στην αγρύπνια της αγάπης». Ο επίλογος είναι αόριστος κι άλλο τόσο αμφίσημος, καθώς υπάρχει συγκερασμός των πιο θετικών με τα πιο αρνητικά μοτίβα.

(10^ο) «Voyager en dehors du Passé» (δφο, Athènes 1937-Lisbonne 1940, στο χειρόγραφο υπάρχει άλλη ένδειξη: Paris 1939- Lisbonne 1940). Με το ταξίδι επιμένει ο Κάλας και σ' αυτό το ποίημα, που είναι πάλι ένα νοητό ταξίδι, έξω από τον συμβατικό χρόνο («Ταξιδεύοντας πέραν του παρελθόντος»), αλλά και μακριά από κάθε (ανθρώπινη;) παρουσία («Voyager en dehors de toute présence» είναι ο τίτλος στο χφο ποίημα). Από την πρώτη στροφή ξεκινούν οι δυναμικές προτροπές για παρεμβάσεις στον χρόνο: «Να κατακτήσουμε εκ νέου την ημέρα / Να της προσφέρουμε την εικόνα και το απροσδόκητο όνειρο / Η αγάπη διχάζεται / Ας επιστρέψουμε στο μέλλον προς τη λάμψη νέων προσώπων / Και προς τα λόγια που μεταφέρουν αποτελεσματικές χειρονομίες πέρα από κάθε εντολή». Στη συνέχεια του ποιήματος (2^η στροφή) ο ποιητής ζητά να προσδιοριστεί με μια καινούργια ακρίβεια η δραματική κίνηση των χωρίς πλήρη και χωρίς πανιά караβιών, και να προσδιοριστεί ανεξάρτητα από τα αισθήματα νίκης ή ήττας αλλά με όρους φλεγόμενης αγάπης. Στο μοναδικό στίχο της 3^{ης} στροφής, διατυπώνεται το εξής σύντομο αίτημα: «Χρειάζομαι τα δάκρυά σου και να είμαι άδικος»· οι ανάγκες επιμερίζονται σε διαφορετικής υφής αντικείμενα (του συναισθήματος και της ηθικής), κάτι που φαίνεται και στο συντακτικό επίπεδο: το ρήμα έχει δυο ανόμοια αντικείμενα, ένα ουσιαστικό και μια δευτερεύουσα πρόταση.

Ακολουθώς, η 4^η και μεγαλύτερη στροφή του ποιήματος αναπτύσσει το θέμα της ταυτότητας-ετερότητας, προκειμένου για το ίδιο πρόσωπο:

«Η μέρα δεν είναι εξάλλου παρά μόνο μια τυχαιότητα όπου επιφαίνονται τα μάτια σου

Στιγμή πελώρια χωρίς πράξεις πλούσια σε ανάκατες αναμνήσεις

Όπως αυτό το εγώ του εαυτού μου που κάποιος άλλος είδε / Και μου το έδωσε /

Εένο στη σκιά μου απομένει αλυσοδεμένο στα βήματά μου

Όπως η μαργαρώδης σελήνη στην παλίρροια

Και το πέπλο στο πένθος

Όταν η προσδοκία θα έχει ξεπεραστεί / Το φως θα ανυψωθεί μέχρι τα μάτια σου /

Τέτοιος που είμαι δεν θα με αντικρίσεις πλέον ούτε ακόμα μέσα στα λόγια

Ενώ η μοίρα κατεβάζει τα πιο δυσσιώνα τραπουλόχαρτά της». Το κέντρο της στροφής είναι η τμήση του «εγώ» σε κάτι μέσα και κάτι άλλο έξω απ' αυτό, σαν τη σκιά του ανθρώπου, σαν το είδωλο σε μια ξένη επιφάνεια (όπως της σελήνης πάνω στα φουσκωμένα νερά της παλίρροιας). Η σκιά του όντος, ή το είδωλό του, ταυτίζεται και δεν ταυτίζεται με το ίδιο το ον, καθώς εξαρτάται από τις περιβάλλουσες συνθήκες (πχ. σκιά δημιουργείται μόνο όταν το ον εκτίθεται κάτω από δέσμη φωτός, αντικατοπτρισμός συμβαίνει όταν υπάρχει απέναντι επιφάνεια με ανακλαστικές ιδιότητες). Η όραση (ακόμα και η πλήρης φωτός όραση) δεν δύναται να συλλάβει την ταυτότητα του όντος («tel que je suis»), αλλά ούτε και ο Λόγος, καθώς το είναι βρίσκεται σε μια αδιάκοπη πορεία αλλαγής. Στους στίχους αισθητοποιείται η ρήση του Ρεμπώ (από τις προσφιλέστερες του Κάλας) «Εγώ είναι ένας άλλος», με την ταυτότητα και την ετερότητα να ισούνται, με τη μεσολάβηση του συνδετικού ρήματος – όπως δυο απομακρυσμένα στον χώρο σημεία μπορούν να

συμπέσουν αν περιστρέψουμε την ευθύγραμμο τμήμα που ορίζουν γύρω από τον μεσοκάθετο άξονα περιστροφής.

Η τελευταία στροφή παραβάλλει δυο είδη ποιητικής: το ένα στηρίζεται σε λέξεις και μελάνι, το άλλο στο νερό, στο αίμα, στη φωνή, στη βίαιη πράξη· τα χέρια του ποιητή δεν είναι αβρά και απασχολημένα με το γράψιμο στίχων, αλλά επιδίδονται σε βίαιες ανατροπές, καθώς ξεφορτώνονται την ποίηση του παρελθόντος. «Νικημένος ή νικητής από μια αγάπη που καταδικάστηκε σε θάνατο / Διαμελισμένος / Από το νερό το αίμα τις χίλιες λάμπεις κομματιασμένων φωνών / Αυτή η οδυνηρή βιαιότητα που κυριεύσε τα χέρια μας / Θα ποτίσει τα μαλλιά με φίδια⁹¹ / Και με όλη τη μελάνη των λέξεων που με δύναμη ρίχτηκαν προς το παρελθόν». Η εικόνα της Μέδουσας συνδέεται με τη διαδικασία της γραφής, η οποία είναι μια οδυνηρή περιπέτεια και αναμέτρηση με ένα μυθικό τέρας, το οποίο δεν μπορεί κανείς να το κοιτάξει κατάματα, αλλά μόνο με το τέχνασμα του καθρέφτη και όπλο τις λέξεις (που εξακοντίζονται προς τα πίσω).

(11^ο) «Ci-gît le Coeur»⁹² (δφο, Paris 1939-Lisbonne 1940). Το θέμα της αναμονής προβάλλει εδώ από την αρχή και συνδέεται με παρομοιώσεις που εισάγονται με το σαν (comme): «Ωσάν θηρίο παγιδευμένο / Καράβι βουτηγμένο στη θλίψη / Παιδί μοναχό μέσα στη νύχτα / Ώρα που έχει εκτραπεί / Περιμένω». Η επιστροφή (retour) ξεκινάει τη δεύτερη (και τελευταία) στροφή: «Έχω ήδη αισθανθεί τα κύματα της επιστροφής / Πού έχω τη ζωή μου κατακρημνίσει;». Στη συνέχεια, μετά από στίχους με αφηρημένες έννοιες (ρυθμός, δυνάμεις διασταυρούμενες, οδύνη, μεταμορφώσεις), υπάρχει αναφορά στο θέμα του σκιάδους προσώπου: «Ίσκιοι που έρχονται κανείς δεν ξέρει από πού / Συνοδεύουν έπειτα αντικαθιστούν τις μορφές από άμμο / Σ' έναν κόσμο δίχως επιστροφές / Η τάξη των αριθμών και των αστεριών»· η στροφή συνεχίζει με την εναλλαγή βεβαιότητας και αμφιβολίας, τάξης και εντροπίας: «Μία παρτίδα σιάκι / Εξελίσσεται χωρίς εκπλήξεις / Αλλά η καρδιά η ίδια υπολογίζεται με το μέτρο του τυχαίου / Δίπλα μας μπροστά και πίσω / Οι πνιγμοί διαδέχονται ο ένας τον άλλο / Η αγάπη δεν έχει ουδόλως σχηματισθεί μόνο από αγωνίες / Όπως ο κόσμος ή όπως εσύ / Αναπαύεται ενίοτε πάνω σε κάποια βεβαιότητα / Ή σε ένα χαλί αιμάτος».

Το ποίημα ολοκληρώνεται με την κίνηση προς το αγαπημένο πρόσωπο, μέσα σε ένα «ναό φόβου», ο οποίος έχει τις πόρτες ανοιχτές· η πορεία αυτή σημαδεύεται από άλλες απρόσμενες συναντήσεις και παράδοξες συνευρέσεις, γεμάτες σημάδια, ευνοϊκά ή δυσσώϊωνα. Συνολικά, οι μεταφορές του ποιήματος αποτελούνται από αφηρημένες ιδέες (: αναμονή, επιστροφή, χαμένος χρόνος, εγκατάλειψη) που δεν μπορούν να θεωρηθούν υπερρεαλιστικές, αλλά ο συνεκτικός τους ιστός (στο συγκεκριμένο ποίημα) έχει ξεφύγει από τον κλοιό του συμβολισμού και τείνει προς

⁹¹ Ο στίχος στο γαλλικό πρωτότυπο φέρει διόρθωση δυσανάγνωστη. Βεβαιωθήκαμε για τη λέξη από μια επιστολή (17.1.[1941]) όπου ο Κάλας διόρθωσε την αγγλική μετάφραση του Williams από «hair of serpents» σε «hairs with serpents» (βλ. Κάλας, 2002: 98). Γι' αυτό αποδώσαμε το «cheveux de serpents» του πρωτοτύπου ως «μαλλιά με φίδια».

⁹² Πιθανόν ο τίτλος να συνομιλεί με τον στίχο «Στην οδό Gît-le Coeur» από το ποίημα «Ηλιοτρόπιον» του Μπρετόν (*L'amour fou*, α' έκδ. 1937, βλ. Μπρετόν, 1980: 74).

τον ελεύθερο συνειρμό· αξιοσημείωτο είναι ότι αναπτύσσει ένα λυρικό θέμα με στοχαστικό τρόπο, αλλά όχι με την αυστηρότητα του ευθύγραμμου στοχασμού, όσο με την αοριστία μιας «θολής» λογικής (: η καρδιά, η τύχη και το σκάκι, η αγάπη, η αγωνία vs βεβαιότητα). Μπορούμε να πούμε ότι ο Κάλας κατακτά εδώ τον μηχανισμό του υπερρεαλιστικού συνειρμού που σπάζει την έλλογη αλληλουχία – αν και ποτέ (ούτε αργότερα) η ποίησή του δεν θα παραδοθεί πλήρως στη λατρεία της αυτόνομης εικόνας, αλλά στα αινίγματα της «σκεπτόμενης» εικόνας, καθώς ο Κάλας συμπλήρωνε το «άγριο μάτι» του Μπρετόν με τις κατακτήσεις ενός «άγριου νου».

(12^ο) «Le bleu du Rêve» (δφο, Paris 1938-New York 1940)⁹³. Πρόκειται για ποίημα μιας εκτεταμένης στροφής, και αποτελεί το ανάπτυγμα ενός ονείρου εν εγρηγόρσει, περιέχοντας περισσότερα θραύσματα σκέψεων παρά θραύσματα εικόνων:

«Τι να κάνω μ' αυτά τα κουρέλια από εικόνες άσχημα συγκολλημένες μεταξύ τους ; /
Οι πόλεις της ανάμνησης περιμένουν τον άνεμο των ερειπίων /
Μέσα στα χέρια σου οι τοίχοι έχουν συντριβεί / Το όνειρο ανέρχεται πάλι στην επιφάνεια /
Θώπευε τις φλόγες της ματιάς σου! / Εισέπνεε το άρωμά τους! /
Ας παίζουμε με το αναντικατάστατο! /
Η λήθη μπορεί τα πάντα να διαστέλλει / Για σένα το καθετί είναι μεγάλο /
Τα ζάρια της απώλειας ανταπαντούν στην επίκλησή μου /
Και [συνθέτουν]⁹⁴ από τη σκιά την παλιρροία της ζωής /
Οι παράφορες επιστροφές συντρίβουν τα κύματα /
Όλη η άμμος της γης δεν θα επαρκούσε πλέον για να σκεπάσει τα μάτια του ύπνου /
Η τρομακτική διαδοχή των ονείρων δεν θα επαρκούσε πια για να κατοικήσει τη νύχτα μου /
Ποιο όνειρο ποια αναισχυντία ποια μεταμέλεια θα μπορούσε να μας σώσει; /
Αν οι ελπίδες σε τρομάζουν δώσ' τες σε μένα! /
Αν τα λόγια μου σε τρομάζουν ας διαστείλουμε τη σιωπή! /
Αν η παρουσία μου σε τρομάζει ας καταστρέψουμε την έκταση! /
Η λήθη δραπέτευσε στο βυθό ενός καθρέπτη / Και πίνει τη δρόσο του μετώπου σου /
Ζει μέσα στο μέλλον και σ' όλα εκείνα που έχεις εγκαταλείψει /
Η αγωνία του παρελθόντος αναμετριέται με τους χειρότερους εφιάλτες / Τη σιωπή σου /
Την έρημο όπου προχωρώ / Τους ιλιγγούς της επιστροφής /
Να κάνουμε ανεπίκαιρα τα ελάχιστα γεγονότα της ημέρας! /

⁹³ Ο MacGowan παραθέτει την ημιτελή (μόνο για τις εννιά πρώτες σειρές) μετάφραση του ποιήματος από τον W.C. Williams («The blue of the Dream»), MacGowan, 1996. Ο ίδιος επισημαίνει πως ο Κάλας στο συγκεκριμένο ποίημα, όπως και στο «Voyager en dehors du passé», χρησιμοποιεί το β' πρόσωπο ενικού, απευθυνόμενος στη σκιά του ή στον εαυτό του.

⁹⁴ Στο γαλλικό πρωτότυπο υπάρχει η λέξη *fond* που δεν δικαιολογείται ούτε συντακτικά (αν ήταν ρήμα θα ήταν στον πληθυντικό) ούτε νοηματικά· κατά τη γνώμη μας το λάθος είναι τυπογραφικό και η σωστή λέξη είναι *font* (πληθ. του *faire*). Εξάλλου, ο Κάλας κάνει συχνά τυπογραφικά λάθη, κυρίως αναγραμματισμούς. Η διόρθωση επιβεβαιώνεται και από το γαλλικό πρωτότυπο που παραθέτουν οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος (βλ. Κάλας, 2002: 38).

Ήδη ένα όνομα απροσδόκητο μέσα στο άγνωστο διαλογίζεται όπως μια άσχημη ανάμνηση».

Ο MacGowan υποστηρίζει ότι ο Κάλας στο συγκεκριμένο ποίημα απευθύνεται στη σκιά του, ή στον φασματικό εαυτό του· η ερμηνεία αυτή είναι πολύ πιθανή, καθώς υπάρχουν μέσα στο ποίημα τα σήματα εκείνα που τη δικαιολογούν (καθρέπτης, η ηχώ της φωνής) αλλά ενισχύεται και εξωκειμενικά, επειδή ο ποιητής, αυτή τη μεταβατική περίοδο της ζωής του, αναμετρείται με τις αναμνήσεις και το παρελθόν του. Η μνήμη και η επιστροφή ξεχωρίζουν από τη θραυσματική πορεία του ποιήματος και στοιχειώνουν – λόγω προσωπικών βιωμάτων του εγκατεστημένου στο Παρίσι ποιητή που έχει οριστικά (;) εγκαταλείψει την Ελλάδα – και τα άλλα γαλλικά ποιήματα· πρόκειται για ποιήματα μιας μεταβατικής φάσης της ζωής του Κάλας αλλά και μιας μεταβατικής ποιητικής. Στο ποίημα, που παρατίθεται ολόκληρο, φαίνεται η θραυσματική και διακεκομμένη εικονοποιία, καθώς και η ποιητική φιλοσοφία, αφού οι στίχοι δομούνται με πρωτογενή υλικά (αέρας, φωτιά, χρώμα, νερό) και αναδεικνύονται κυρίαρχες οι δυο βασικές κατηγορίες του χώρου και του χρόνου. Ο χώρος και ο χρόνος, επειδή ορίζουν ασφουκτικά την ανθρώπινη ζωή, αποτελούν στόχους της ποιητικής επίθεσης: είναι ενδεικτικό ότι το ρήμα «συντρίβω» (briser) δεν έχει μόνο υλικά αντικείμενα (όπως στον στίχο 3: τους τοίχους ή στο στίχο 12: τα κύματα), αλλά τον λόγο (με την επέκταση της σιωπής: στιχ.17), τον χώρο (με τη συστολή του χώρου: στιχ.18) και τον χρόνο (με τη λήθη). Πάντως το παρελθόν και το μέλλον είναι οι πόλοι ανάμεσα στους οποίους αναπτύσσεται ο ποιητικός συλλογισμός, καθώς ο ποιητής θέλει να απαγκιστρωθεί από τον πρώτο πόλο (που συνδέεται με απώλεια, αγωνία, ιλίγγους και εφιάλτες), ώστε να κατευθυνθεί στο μέλλον (απροσδόκητο και άγνωστο, αλλά με όνειρα κι ελπίδες).

(13^ο) «Le Grand Incompris» (δφο, Paris 1938). Μάλλον από τα παλαιότερα δακτυλογραφημένα ποιήματα (υπάρχουν άλλες δυο χειρόγραφες μορφές, με κάποιες διαφορές). Θεματικά συγγενεύει με το προηγούμενο ποίημα, καθώς το λεξιλόγιο της επιστροφής επαναλαμβάνεται στους πρώτους στίχους του: «Η αναμονή μέσα σ' ένα κύμα / Η ευτολμία ολόγυρά μας / Η βροχή και το δηλητήριο / Όλα είναι στοιχεία αυτής της ταραγμένης επιστροφής // Επέστρεφε όπως ένας σουγιάς διπλωμένος / Κι ένα αλεξιβρόχιο σφαλιστό / Με την καρδιά γεμάτη αποστροφή». Το καβαφικό κλίμα (της επανόδου) αποτελεί πιθανότατα το καλυμμένο υπόστρωμα των στίχων, αλλά μεταφερμένο σε άλλα συμφραζόμενα και ενδεδυμένο υπερρεαλιστικές εικόνες. Σ' έναν κόσμο εν μέρει απολεσθέντα κι εν μέρει κερδισμένο, εισάγονται θραύσματα εικόνων: «η νύχτα ο σπασμένος δίσκος η παραβιασμένη πόρτα»· πρόκειται για έναν κόσμο σιωπηλό, όπου κανείς δεν απαντά στις ερωτήσεις που διατυπώνονται: «Πού να ανακαλύψουμε θυσίες ;/ Επιθυμώ να γίνω ο χρησμός της ζωής μου / Ο ορίζοντας δεν είναι πλέον παρά μια πνοή χωρίς σχήμα / Ένα τέρας καθήμενο στην άμμο ανάμεσα σε διαμελισμένες εφημερίδες / Και αυτά τα σπάνια αντικείμενα είναι προορισμένα για κάποιον που

παραμένει άγνωστος». Ο βαθμός αοριστίας ξεκινά από τον τίτλο⁹⁵ και διασπείρεται μέχρι τους τελευταίους στίχους, σαν να επίκειται η έλευση κάποιου αγνώστου· μάλιστα η λέξη «χρησιμός», με την αινιγματικότητα που υποβάλλει, καθοδηγεί τη βασική επιθυμία του ποιητή. Ο τίτλος του γαλλικού ποιήματος ανακαλεί έναν στίχο από το *Τετράδιο Δ'*: «ξένος σε λόγια σε πράξεις και σ' ελπίδες βαθύς λησμονημένος» (ONP: 76). Η υπερρεαλιστική εικονοποιία, παρ' όλο που δεν αποτελεί το κέντρο της ποιητικής ανάπτυξης αλλά το «έκκεντρο», προσφέρει περιφερειακά θραύσματα παράδοξων εικόνων που ακανόνιστα εισέρχονται μέσα στο ποίημα. Στους επιλογικούς στίχους εισάγεται μια αόριστη δύναμη «η οποία διασπείρει τις θλίψεις την αισχύνη και τις εσπευσμένες αναχωρήσεις / Αυτή η δύναμη που δίνει στους αριθμούς και τις ημέρες μια ολέθρια σημασία». Αυτή η άγνωστη δύναμη ταυτίζεται πιθανότατα με τον υπερρεαλισμό και τη λυτρωτική απελευθέρωση που κομίζει, ενώ και ο τίτλος υποβάλλει την υπέρβαση της λογικής κατανόησης και την εισβολή μιας καινούργιας πνοής η οποία ανασηματοδοτεί τον χρόνο και τα πράγματα.

(14^ο) «*L'Agonie dans la Foule*» (δφο, Athènes 1937-Marrakech 193[8]). Στην πρώτη στροφή συμφύρονται (απρόσωπα και γενικά) ανθρώπινα συναισθήματα με κοσμολογικά υλικά: «Να πεθαίνεις δίχως ρυτίδες δίπλα σε μια πνοή φωτιάς / Να μισείς το θάνατο / Να αναζητάς την τρέλα μακρύτερα από το όνειρο / Το νερό τον αέρα και όλες τις γνώσεις / Να ανταποκρίνεσαι σε όλα αυτά». Η επόμενη (μεσαία) στροφή επικεντρώνεται στο ανθρώπινο πλήθος (όπως στον τίτλο του ποιήματος): «Ακούστε το θόρυβο των ανθρώπων που οπισθοδρομούν / Οι δήμιοι οι μάγοι οι γιατροί / Αυτοί δεν τρομάζουν με τίποτα / Η αγωνία είναι χωρίς έλεος / Η αυριανή σελήνη έχει κιόλας γίνει το πιο κοντινό τους χάδι / Είναι όπως οι τυφλοί φυλακισμένοι μέσα στην απόσταση». Μετά την αγωνία του πλήθους, στην τρίτη (και τελευταία) στροφή, αντιπαραβάλλεται η γαλήνη του ενός, και έτσι από τους πολλούς επιστρέφουμε στο άτομο: «Στην κορυφή της αταραξίας / ΕΙΜΑΙ / Παραμένω / Όπως ο πνιγμένος μέσα στην κακοδαιμονία του». Εκτός από τη μεσαία στροφή, το ποίημα αναπτύσσει εσωτερικά-ατομικά συναισθήματα αμφίρροπα (πχ. στην τελευταία στροφή τα ζεύγη γαλήνη-κακοδαιμονία, ζωή-πνιγμός), πάντα με διακεκομμένο ειρμό και τόσο χαλαρή λογική ακολουθία, ώστε δύσκολα αποκαθίσταται ένα νοητό διάγραμμα του ποιητικού κειμένου. Τα στοιχεία της έκπληξης και του συγκλονισμού ελλείπουν, γιατί οι αντιθέσεις του ποιήματος (αρντίδωτος θάνατος-μίσος για θάνατο, ο θόρυβος του δισταγμού, δήμιοι-γιατροί) και γενικότερα το μεταφορικό του φορτίο (η πιο ισχυρή εικόνα, αυτή των τυφλών που φυλακίζονται μέσα στο χώρο, εισάγεται ως παρομοίωση) δεν υπερβαίνουν τα λογικά όρια.

⁹⁵ Θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε το άρθρο ως αρσενικό (: «Ο μέγας ακατάληπτος») – αυτό κάνουν οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος και αποδίδουν «Ο μεγάλος ακατανόητος»: το άρθρο όμως μπορεί να θεωρηθεί ουδέτερο και ο τίτλος να αποδοθεί «Το παντελώς ακατάληπτο» και να παραπέμπει στο υπερρεαλιστικό ασύλληπτο από τη λογική του ανθρώπου.

(15^ο) «*La Pendule des Songes*» (χφο, χχ). Στο ερωτικό αυτό ποίημα υπάρχει αφιέρωση: à Léonor Fini⁹⁶, μάλιστα το επώνυμο του προσώπου στο οποίο αφιερώνεται το ποίημα, κάνει λογοπαίγνιο με τον πρώτο στίχο. Συγκεκριμένα «fini» σημαίνει τέλος (τελειωμένος), ενώ ο πρώτος στίχος ξεκινάει με το άπειρο («in-fini»): «Ας υπενθυμίσουμε στο άπειρο το ρυθμό της ευτολμίας / Μια γυναίκα διάφανη και κόκκινη με πράσινες ανταύγειες την φέρει⁹⁷ στη ζωή της όπως ένα ελπιδοφόρο αντικείμενο / Είναι αυτή που βγαίνει από τη θάλασσα». Η γυναίκα σαν αναδυόμενη θεά του έρωτα αποτελεί μια ποιητική κοινοτοπία, ενώ η σύνδεση της γυναίκας με την ευτολμία (audace) και οι έντονοι χρωματισμοί της διάφανης αυτής ύπαρξης, τοποθετούνται σε υπερρεαλιστικά πλαίσια. Στη συνέχεια του ποιήματος το λυρικό υποκείμενο επιστρέφει στον μικρόκοσμο των επιθυμιών και των σκόρπιων στοχασμών του: «Το κυανό των πόθων μου η φωτιά των θλίψεών μου πάντοτε θα ανακλώνται στον παγωμένο λειμών που τα περιφράσσει όπως ένας καθρέπτης στολισμένος με ανθισμένα σαρκώματα / Ο ύπνος σε ένα ρευστό κρεβάτι αντικαθιστά τα πιο ηδέα φιλήματα με μια μουσική που σιωπηλώς εκκρίνει ελιξήρια». Μετά από αυτό το υπερρεαλιστικό κρεσέντο, το ποίημα (που αποτελείται από μία στροφή αλλά με μεγάλους σαν εδάφια – versets – στίχους) γειώνεται απαισιόδοξα, καθώς η προοπτική του μέλλοντος διακρίνεται με μηδενική βεβαιότητα και προλέγεται η μετατροπή της σάρκας σε σκόνη· επιπλέον η αγωνία διογκώνεται μέσα στο χρόνο μαζί με τους λεπτοδείκτες της αναμονής και τα χρόνια της φρίκης. Ακολούθως και πάλι η ατμόσφαιρα αλλάζει: «Τα μάτια των ανθών τα άνθη των μαλλιών ανακατεύονται μέσα στα σαδικά τους μοτίβα / Ο ουρανός τους είναι μπλε από την οδύνη και οι σάρκες ροδόχροοι παραδείσοι», ενώ παράλληλα εντείνεται η προσπάθεια απεμπλοκής από το παρελθόν («Οι αναμνήσεις έχουν χαθεί μέσα στην παλιόροια των χρωμάτων»). Οι τρεις τελευταίοι στίχοι του ποιήματος επαναλαμβάνουν (με μια ελάχιστη αλλαγή) τους τρεις πρώτους στίχους από το πρώτο ποίημα της ενότητας «Rien qui Oblique» («Les ruines d'une ville»), οι οποίοι έχουν υπερρεαλιστικό προτρεπτικό χαρακτήρα: «Ας κάνουμε την αυγή υπόθεση ενός εγκλήματος / Το μεσημέρι ας επινοήσουμε αστέρια στον ορίζοντα ενός ταξιδιού / Και ένα καινούργιο κόσμημα για τις ώρες χωρίς επαύριον». Έτσι «Το εκκρεμές των ονείρων» καταφέρνει να ισορροπεί με σταθερότητα στο υπερρεαλιστικό σύμπαν, έχοντας εξωθήσει στην περιφέρεια τα μοτίβα του χρόνου, της απώλειας και της παθητικής προσμονής – και είναι απορίας άξιον, γιατί αυτό το ποίημα δεν συμπεριλαμβάνεται στα *16 Γαλλικά Ποιήματα του Κάλας*.

⁹⁶ Στις *Εστίες Πυρκαγιάς* μιλάει για την Léonor Fini, που ήταν ζωγράφος επηρεασμένη από τον υπερρεαλισμό και ασχολήθηκε με την προσωπογραφία: «στο έργο της το υποκείμενο μεταφράζεται με πολύ συγκεκριμένο τρόπο, και η ίδια ζητά να του προσδώσει αντικειμενικές λύσεις. Με εκπληκτικές συγκεντρώσεις προσώπων, προκαλεί τέτοιο σοκ που η σχολή του ψυχολογικού πορτρέτου δε μπορεί να μας δώσει» (Εστίες: 129).

⁹⁷ Το ποίημα έχει μεταφράσει ο Αντρέας Παγουλάτος (βλ. Αφιέρωμα Κάλας, 2004: 27). Πρέπει να επισημανθεί πως στο συγκεκριμένο σημείο κάνει λάθος, καθώς μεταφράζει το ρήμα «porter» με ουσιαστικό (: «την πόρτα μες στη ζωή της σαν αντικείμενο ελπίδας»).

(16^ο) «L'Oracle devant l'Irréparable»⁹⁸ (χφο, χχ). Η υπερρεαλιστική κοσμολογία ξετυλίγεται από τους πρώτους στίχους του ποιήματος: «Τυλιγμένοι μέσα στους τροχούς της αυγής οι σπινθήρες της καταστροφής ρίχνουν με δύναμη το προσκλητήριο τους / Ποια άβυσσος και πόσο χρυσάφι βυθίζεται μέσα στη νύχτα / Το ακρωτηριασμένο πρόσωπο είναι φορτωμένο με μομφές και η διαπεραστική ματιά βλέπει να σκληραίνουν οι φόβοι». Η πρώτη στροφή ολοκληρώνεται με τον πρώτο στίχο του ποιήματος «Le bleu du Rêve», ενώ ο πρώτος στίχος της δεύτερης στροφής συμπίπτει με τον πρώτο στίχο από το ποίημα «L'Agonie dans la Foule». Οι δύο μεσαίες στροφές του χφου ποιήματος συμπίπτουν με στίχους από το «L'Agonie dans la Foule»: απόλυτα συμπίπτει η τελευταία στροφή των δυο ποιημάτων (με διαφορετική κατανομή των λέξεων σε στίχους). Πιθανόν το ποίημα «Ο χρησμός απέναντι στο ανεπανόρθωτο» να γράφτηκε πρώτα και μετά να τροφοδότησε κυρίως με σπαράγματα στίχων του το ποίημα «Η αγωνία μέσα στο πλήθος».

(17^ο) La Valse Negligée (χφο, χχ). «Το όνειρο εκτυλίσσεται χωρίς καθρέπτη / Και κυλάει παγωμένο καθώς ο πόθος ενός άλλου / Μέσα σε διαφράγματα γεμάτα νερό και φίδια / Το κρυσταλλώδες γέλιο η μελάνη και το φανάρι του δρόμου / Ρίχνουν πίσω τους την αρχή μιας σιακής / Καμία κηλίδα καμία περιφρόνηση χωρίς ίχνος / Για τα μάτια και τους κήπους / [Εκτείνεται]⁹⁹ η μοναδική επιφάνεια ενός έργου αισχύνης / Την αγκαλιάζω στο μεγάλο πρωινό / Ένα ψίχουλο καπνού που βραδύνει¹⁰⁰ πάνω στο έδαφος / Εξαπατά την εκ γενετής τυφλή αναμονή του χεριού / Τίποτε δεν έχει κλαπεί ούτε καταβροχθισθεί¹⁰¹ / Πίσω από τα καφάσια μια άμαξα με δυο άλογα έχει κρυφτεί / Και τρώει ένα περιστέρι ταξιδευτή και ένα κλειδί». Παραθέσαμε ολόκληρο το ποίημα, γιατί είναι ένα δείγμα αμιγούς υπερρεαλιστικής γραφής (επίσης δεν περιλαμβάνεται στα *16 Γαλλικά Ποιήματα*). Βασικό χαρακτηριστικό της ροής του ποιητικού νοήματος δεν είναι απλά η χαλαρή αλληλουχία (που έτσι κι αλλιώς υπάρχει σε όλα τα γαλλικά ποιήματα που εξετάζονται εδώ) αλλά η πλήρης υποχώρηση του συνειδητού νοήματος και της συμβολιστικής διαδικασίας. Οι έννοιες και τα πράγματα υπάρχουν, δρουν και αντιδρούν σαν την κοσμο-ύλη των πρώτων φιλοσόφων (ύλη και πνεύμα ταυτόχρονα): το όνειρο και οι πόθοι κυλούν μαζί με το νερό και τα φίδια, το γέλιο και το μελάνι είναι σώματα με σκιές, η περιφρόνηση αφήνει ίχνη, ενώ η αισχύνη είναι εκτατό σώμα, πρόμοια και ο καπνός δεν είναι άυλος, αλλά έχει «ψίχουλα». Αποκορύφωμα της υπερρεαλιστικής πορείας είναι η εικόνα των δυο τελευταίων στίχων, με την άμαξα που καταβροχθίζει το περιστέρι και το κλειδί: πρόκειται για εφαρμογή της πλέον βασικής ιδρυτικής αρχής του υπερρεαλισμού, για την ώσμωση των διαφορετικών πραγματικοτήτων, καθώς δεν διαχωρίζονται οι έννοιες από τα πράγματα, τα άυλα από τα υλικά. Μέσα στους στίχους, οι ανθρώπινες ιδιότητες αναλογούν σε

⁹⁸ Το ποίημα έχει μεταφράσει ο Αντρέας Παγουλάτος (βλ. στο ίδιο: 24).

⁹⁹ Δυσανάγνωστη λέξη στο χειρόγραφο: μάλλον πρόκειται για το ρήμα «s'étend»

¹⁰⁰ Το ποίημα έχει μεταφράσει ο Αντρέας Παγουλάτος (βλ. στο ίδιο: 24) και στο συγκεκριμένο σημείο αποδίδει τη μετοχή «attardée» του πρωτοτύπου με «βοηθείται» (διαβάζει λάθος το χειρόγραφο ως est aidée).

¹⁰¹ Ο στίχος αυτούσιος υπάρχει (δεύτερος από το τέλος) και στο ποίημα «Départ sans Étoiles»: το ίδιο συμβαίνει με τον 1^ο και τον 2^ο στίχους του ποιήματος «La Valse Negligée».

ανόργανα αντικείμενα, και το βασικότερο είναι ότι όλες αυτές οι επιμειξίες και αναλογίες δεν συμπλησιάζουν μέσα από συμβολιστικά ή άλλα διανοητικά καλούπια.

(19^ο) «Lorsque les yeux se perdent» (χφο, χχ). Πρόκειται για ένα μεγάλο σε έκταση ποίημα, του οποίου ο τίτλος αλλά και κάποιοι στίχοι αναλογούν με τα αντίστοιχα του ελληνικού ποιήματος «Όταν τα μάτια δε διαρκούν». Οι υπερρεαλιστικές εικόνες επιβάλλονται από τους πρώτους στίχους: «Χωρίς αρχή και χωρίς ορμή η θάλασσα και το όνειρο περιπλέκονται μέσα στην απόσταση / Ποτέ ο ορίζοντας δεν θα πάψει να εξαπατά τις ελπίδες μας / Ούτε τα βιολιά που παίζουν με την ώρα όταν οι μοιρολογήτρες και τα κυρτωμένα έντομα παραγγέλνουν στα σύννεφα / Να ξετυλιξουν τις εικόνες αυτών των μακρουλών προσώπων των λαμπερών και λείων / Λιγότερο πρόστυχων τώρα που η φωνή τους έχει χάσει τη λάμψη της»¹⁰². Στον επόμενο στίχο εμφανίζονται οι γιατροί οι δήμιοι και οι μάγοι, δηλαδή πρόσωπα που έχουμε ξαναδεί στο ποίημα «L' Agonie dans la Foule»: εκεί δεν φοβούνται τίποτα, ενώ εδώ «εκριζώνουν την αρμονία των παλλόμενων χορδών τους». Ενδεικτική της υπερρεαλιστικής ωρίμανσης του Κάλας σ' αυτά τα τελευταία ποιήματα είναι η ανάπτυξη της μνήμης που εδώ έχει πλέον ξεφύγει από την παλιά της (εσωστρεφή και μόνο στοχαστική) κοίτη: «Κάθε ανάμνηση που μια σεληνιακή ακτίνα την εξάπτει / Είτε πρόκειται για μια πράσινη σταγόνα ή μια μελωδία της άμμου και του αέρα / Κολυμπά μέσα σ' ένα νερό λειασμένο από δυσώδεις νυφίτσες / Ανεμώνες κομποδένονται μεταξύ τους / Το νερό δεν πηγάζει πλέον παρά από μια βελούδινη τσέπη / Το ξαναραμμένο σώμα αναριγά / Κάθε ανάκληση η καρδιά ένα κρησφύγετο ένα μπλε παραμύθι». Η εικονική φαντασία έχει πια αναπτυχθεί σε βάρος της συνειδητής λειτουργίας του μυαλού, και παράγει σειρά αυτόνομων εικόνων που είναι απροσδόκητες και ασυνάρτητες. Στη συνέχεια το ποίημα βρίθει από προστακτικές (στο β' ενικό και β' πληθυντικό πρόσωπο), όπου έχουν θέση στίλβουσες ακουστικές ή οπτικές εικόνες: «Ακούστε τα μαργαριτοφόρα λόγια που επαναλαμβάνονται μέσα στους διαδρόμους / Το σφυγμό πώς χτυπά κόντρα στη βροχή». Η επόμενη προτροπή αφορά στην «πλήρωση» του διαστήματος της σιωπής, ενώ από αυτό το σημείο και σ' όλο το υπόλοιπο ποίημα είναι εμφανείς οι συγγένειες με το ποίημα «Chant de l' oubli» που εξετάσαμε παραπάνω. Όπως στο «Άσμα της λήθης» έτσι και εδώ η σιωπή πρέπει να γεμίσει με όλα τα παράγωγα της οδύνης και της βίας (με αδάμαστους ανέμους, με την οδύνη άκαμπτων στραγγαλισμένων δαχτύλων): «Γέμισε την οδύνη με πυρετούς προδοσίες ψευδείς μαρτυρίες / Δάκρυα πετρελαίου κυλούν στα μάτια / Όλα έχουν συντριβεί κάτω από τη διαφάνειά τους». Η συνέχεια του ποιήματος εμφανίζει όχι απλώς συγγένειες αλλά συμπτώσεις στίχων με το «Chant de l'oubli», κυρίως με τις τελευταίες στροφές του συγκεκριμένου ποιήματος. Η κοινή θεματική ενότητα αφορά στην έλευση του

¹⁰² Μια σύγκριση με το ποίημα «Όταν τα μάτια δε διαρκούν» (βλ. πρώτο τμήμα του παρόντος κεφαλαίου) κάνει φανερό ότι δεν μεταφράζουμε απόλυτα σύμφωνα με το συγκεκριμένο ύφος του Κάλας (ούτως ή άλλως, αρκετές φράσεις δεν ταυτίζονται απόλυτα ανάμεσα στο γαλλικό και ελληνικό κείμενο), το οποίο είναι αρκετά ιδιότυπο (γραμματική και ορθογραφική ατημελησία, ιδιόμορφη δημοτική), ώστε να μην επιδέχεται μίμηση. Όμως η μετάφρασή μας ακολουθεί το γλωσσικό πνεύμα των *Τετραδίων* του Κάλας και υιοθετεί ένα μάλλον μικτό ύφος (που συγγενεύει με το λόγιο ύφος των άλλων ελλήνων υπερρεαλιστών). Βλ. επίσης τη μετάφραση («Όταν τα μάτια χάνονται») του Παγουλάτου, Αφιέρωμα Κάλας, 2004: 25.

καινούργιου υπερρεαλιστικού κόσμου, όπως εκφράζεται με τον πανομοιότυπο στίχο «Τίποτα δεν σταματά πλέον την είδηση», η συνέχεια όμως στο ποίημα «Lorsque les yeux se perdent» είναι διαφορετική, αφού συμπληρώνει και πλουτίζει την αντίστοιχη έλευση: «[Η είδηση] περνά από τα βουνά διασχίζει τους δρόμους περιφρονεί τις ρωγμές θραύει τις τειροδόχους αναταράσσει τα νερά χρωματίζει το φως καταστρέφει τους τάφους ταριχεύει τα βιομηχανικά αντικείμενα και εμποδίζει τα ζώα από κάθε σαρκική πράξη». Μόνο που στο «Chant de l'oubli» οι αντίστοιχες προτάσεις παρατάσσονται σε αυτόνομους στίχους (8 εν σειρά στίχοι με υποκείμενο την καινούργια είδηση), ενώ εδώ όλες οι (9) προτάσεις, με το κοινό υποκείμενο, συσσωρεύονται σε έναν εκτεταμένο στίχο (verset). Οι στίχοι που ακολουθούν, και στα δυο ποιήματα, αποτυπώνουν τις συνέπειες της έλευσης της νέας πραγματικότητας, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι η ορμητικότητα (από την ατελεύτητη κινητικότητα μέχρι τη βία) – ο στίχος μάλιστα στον οποίο συγκλίνουν αφορά στη Νεότητα που θα είναι «Πρόκληση Διάστημα και Βία!». Ο Κάλας τελειώνει το ποίημα με έναν ύμνο στη νεότητα η οποία (μέσα στον υπερρεαλισμό) θα γίνει αστραποβόλος και αιώνια. Η «πρόκληση» μαζί με την ενεργητική (μεταμορφωτική) στάση απέναντι στη ζωή, είναι το διαφοροποιητικό χαρακτηριστικό μεταξύ της νεότητας που οραματίζεται ο Κάλας και αυτής του Ελύτη¹⁰³ – αν και η συγκεκριμένη σύγκριση δεν βρίσκεται εντός των λογοτεχνικών κειμένων, αλλά στις πολιτικές απόψεις και γενικότερες ιδεολογικές διαφορές των δύο ποιητών.

(9 α: στο verso της α' χφης μορφής του ποιήματος «Toucher le Voyage») «[La toile magique d'Yves Tanguy]» (χφο διαγραμμένο, χχ). Ποίημα αφιερωμένο, όπως φαίνεται από τον τίτλο του, στον υπερρεαλιστή ζωγράφο Yves Tanguy, αποτελεί ένα σχόλιο στα παράξενα τοπία που ζωγράφιζε ο Tanguy «με μοναδική του πηγή την εσωτερική πραγματικότητα και με μοντέλο του τις μακρινές παιδικές μνήμες»¹⁰⁴. Οι πρώτοι στίχοι αναφέρονται στα «υλικά» που χρησιμοποιεί ο Tanguy: «Δραπετεύοντας από την επιθυμία και από ένα μεγαλειώδες όνειρο / Όπως ένα αντικείμενο γερμένο πάνω στη σιαά του / Ο φόβος κατευθύνει το βλέμμα / Ηχογραφεί, μεθυσμένος από αγωνία σημειώνει / Το μάτι ανακρίνει την τύχη / Όλα διαμορφώνονται και διαμορφώνουν αποχωρισμούς / Απομονώνοντας μια ανάμνηση ή έναν δισταγμό». Τα αφηρημένα υπερρεαλιστικά τοπία του Tanguy μεταφράζονται σε φράσεις που έχουν κέντρο τον φόβο (παρακάτω συναντάμε τις εκφράσεις: το αίμα του τέρατος, τα ζοφερά σκότη, τις θύελλες, τη φρίκη), περιφέρεια την ανάμνηση («μια ανάμνηση εφευρίσκει αντικείμενα») και ακτίνα την τυχαιότητα. Στη δεύτερη στροφή επιβάλλεται πλήρως η τύχη η συνδεδεμένη με το ρισοκίνδυνο τόλμημα-ρίσκο (hasard) και όχι με την μοιρολατρική τύχη-πιθανότητα (chance): «Η απόκριση ετοιμάζεται, σαφής ευθαρσής / Θα ειρραγεί όταν μια μέρα με εκτυφλωτική δύναμη / Τίποτα δεν θα μπορέσει πλέον να αφανίζεται χωρίς τη δική μας

¹⁰³ Βέβαια και στον Ελύτη η νεότητα προβάλλει επαναστατική και φορέας του καινούργιου, αλλά και γενικότερα η γενιά του '30 θεώρησε τη «νιότη» ως αναμορφωτική δύναμη, βλ. Vittì, 1987: 60-2 και 155-7 (για τον Ελύτη).

¹⁰⁴ Βάλντμπεργκ, 1982: 60.

συγκατάθεση / Η τύχη (hasard) προχωρά μπροστά! / Τι ενδιαφέρει αν η πιθανότητα (chance) δεν αποτελεί πια λάφυρο / Τίποτα απ' όσα επανέρχονται πριν την αυγή δεν είναι εδώ!». Αυτός ο τελευταίος στίχος θριαμβολογεί για τη νίκη εναντίον της μνήμης και της επιστροφής, φαντασμάτων που στοιχειώνουν όλα σχεδόν τα γαλλικά ποιήματα του Κάλας. Η τελευταία στροφή αρχίζει με τον πρώτο στίχο της πρώτης στροφής και συνεχίζει: «Ένας ουρανός –/ Τέτοιος που φαίνεται όταν ένα κουπί βυθισμένο στη θλίψη πνίγει ένα αστέρι –/ θα γίνει μάρτυρας!». Μια αβέβαιη εικόνα (επαναλαμβάνει εδώ την οπτική αυταπάτη σύμφωνα με την οποία η κίνηση ενός κουπιού «πνίγει» την αντανάκλαση ενός αστεριού πάνω στο νερό, όπως στο ποίημα «Arraché des Miroirs») καταλήγει σε μια αναμφισβήτητη βεβαιότητα, συνοψίζοντας την υπερρεαλιστική αισιοδοξία που έχτιζε με ρευστές εικόνες μια καινούργια στερεή πραγματικότητα.

Να σημειώσουμε πως υπάρχει ένα ποίημα του Μπρετόν (χειρόγραφο), με τίτλο «La maison d'Yves Tanguy» (Ιούνιος 1939)¹⁰⁵, που γράφεται δηλαδή στην ίδια περίοδο με το ποίημα του Κάλας. Το ποίημα αυτό βασίζεται στις επαναλήψεις στίχων πάνω σε ένα αυστηρά δομημένο σχέδιο και δεν έχει κάποιες αντιστοιχίες με το ποίημα του Κάλας, καθώς επιμένει σε μια εξωτερική υπερφυσική πραγματικότητα («Ε εσείς, κυνηγήστε το υπερφυσικό [supernaturel] / Με μια λάμπα θυέλλης»). Στην ανάλυση των καινούργιων τοπίων και του φωτός στους πίνακες του Tanguy αναφέρεται ο Μπρετόν στο δοκίμιό του «Υπερρεαλισμός και ζωγραφική»: «Το μεγάλο υποκειμενικό φως που πλημμυρίζει τους πίνακες του Tanguy είναι το φως που μας αφήνει λιγότερο μόνους στη θέση τη λιγότερο έρημη»¹⁰⁶.

(6^ο) «La danse des Rescapés» – α' μορφή (δφο, Athènes 1937-Paris 1938). Το ποίημα ξεκινά με προτροπές: «Ας κατασιευάσουμε τη μοίρα! / Ας υπενθυμίσουμε στο άπειρο το ρυθμό της ευτολμίας / Ας δώσουμε ώθηση στο ένστικτο και ζωή στη ζωή / Το χωρίς δείχτες ρολόι σ' ένα σβησμένο φάρο». Πρόκειται για προτροπές μέσα στο πνεύμα και στο γράμμα του υπερρεαλισμού, όπως ορίζονται από την ευτολμία, τη μεταστροφή της μοίρας, τη σύνδεση ενστίκτου και ζωής. «Το καράβι ταξιδεύει ανάμεσα σε βραδείες σελίδες / Η σιέψη έχει εκπέσει / Όλα γίνονται ιόχρσα και τελετουργικά / Η μοίρα είναι ελεύθερη ταχεία βίαιη / Όλα καταλαμβάνουν τεράστιες διαστάσεις / Ο τοίχος διαρρηγνύεται βραδέως και έπειτα κρημνίζεται / Η μοίρα έχει δημιουργηθεί από στοιχεία απείρως μικρά φρικτωδώς διασκορπισμένα / Καθετί γίνεται τεράστιο τεράστιο μια τεράστια σφαίρα φωμιού / Και κατευθύνεται προς αυτό το παράθυρο που βλέπει στην τρέλα / Και μια πολύ μικρή αυλή όπου παράσιτα έντομα σαλεύουν / Όλοι οι χοροί σταματούν μετά ξαναρχίζουν / Γύρω από το παράθυρο όπου τραγουδούν τα παράσιτα». Η ποίηση και η γραφή ως καράβι είναι μια κοινότοπη μεταφορά, όμως

¹⁰⁵ Βλ. Αφ. Breton, 1991: 247. Επίσης ο Εμπειρικός αφιερώνει το ποίημα «Ενόρασι των πρωινών ωρών» στον Yves Tanguy, βλ. Εμπειρικός, 1988: 73-4 (*Οι σπόνδυλοι της Πολιτείας*, α' έκδ. 1935), το οποίο δεν παρουσιάζει συγγένειες με το ποίημα του Κάλας. Βρίσκουμε όμως τους εξής στίχους: «Κάτω στη γη μια σκιά γυρεύει το χαμένο σώμα της / Το κλίμα της κοιλάδος που της τόκλεψε / Πυκνώνει την ομίχλη που το κρύβει» (: 73) στους οποίους εμφανίζεται ο διχασμός ανάμεσα στο σώμα και στη σκιά, με έναν τρόπο ανάλογο με την εμμονή του Κάλας.

¹⁰⁶ Μπρετόν, 1981: 83.

στον επόμενο στίχο, όταν η σκέψη εκπίπτει, όλα μετασχηματίζονται και φτιάχνουν παράξενες, ετερόκλητες και θραυσματικές εικόνες (οι εικόνες με τα παράσιτα έντομα καθώς και το παράθυρο που βλέπει στην τρέλα υπάρχουν και στο ποίημα «Le Départ retrouvé»), ενώ ο νοηματικός ειρμός έχει ατονήσει. Αν συνδέσει κανείς τον τίτλο με κάποιους στίχους, μπορεί να εξάγει ένα υποτυπώδες σχέδιο· δηλαδή η μοίρα, ο φάρος, το καράβι, οι τελετουργίες, ο χορός των διασωθέντων, όλα αυτά παραπέμπουν σε ναυάγιο και διάσωση σε πρωτόγονο τόπο, αλλά είναι τόσο διασκορπισμένα στο ποίημα που δεν αυτονομείται πλήρως ένα τέτοιο νόημα.

6.4.2. «Sels dorés d'angoisse»

Ο τίτλος είναι γνήσια υπερρεαλιστικός («Αρμύρα χρυσομένη από αγωνία») και συμπλέκει ένα συγκεκριμένο στοιχείο (αλάτι) με το αφηρημένο συναίσθημα (αγωνία), ενώ το επίθετο που τα συνδέει, αποδίδει μια στίλβουσα εικόνα (οι κρύσταλλοι της άλμης που λάμπουν στον ήλιο). Επιπλέον η λέξη «sel» σημαίνει σπιρτάδα του πνεύματος, γι' αυτό κι ο τίτλος μπορεί να εκληφθεί ως λογοπαίγνιο καθώς το sel παραπέμπει στη γνωστή ελληνική μάρκα αλατιού και συνακόλουθα στο επώνυμο του Κάλας, ενώ το dorés αποτελεί αναγραμματισμό του Ράντος¹⁰⁷. Ακόμα το άλας, σύμφωνα με τον Παράκελσο, θεωρείται από τα πιο βασικά στοιχεία της αλχημείας¹⁰⁸, επομένως στον σύντομο αυτό τίτλο συνυπάρχουν όλα τα ανωτέρω επίπεδα.

«La danse des Rescapés» – β' μορφή (χφο, χχ). Η χειρόγραφη αυτή μορφή – που περιλαμβάνεται ως τέταρτο και τελευταίο ποίημα στην ενότητα «Sels dorés d'angoisse» – έχει πολλούς στίχους και λέξεις κοινούς με την α' μορφή. Αρχίζει διαφορετικά από την α' μορφή: «Απόψε το ρολόι της νύχτας προχωρά χωρίς δείχτες / Και το καράβι ταξιδεύει ανάμεσα σε βραδείες σελίδες / Πέραν της ελπίδας θα υπάρχει ακόμα και πάντα κάτι άλλο / Πιθανόν μια καμπυλοειδής κοιλότητα ή το πέραν-της-θαλάσσης-μπλε». Ακολουθούν κάποιοι στίχοι όμοιοι με την α' μορφή κι άλλοι παραλλαγμένοι ή συμπληρωμένοι, ενώ υπάρχουν και διαφορετικοί: «Στοιχεία απείρως μικρά φρικωδώς διασκορπισμένα / Ενός φόβου ανυπέρβλητου διασχίζουν υποθαλάσσια ποτάμια / Πού να βρεθεί η ζεστασιά της θλίψης; / Η σκέψη έχει χαθεί σε μια ώρα πολύ προχωρημένη για να μεταμορφωθεί σε ιόν και βιολετί χρώμα». Ο στίχος με το ερώτημα για τη ζεστασιά της θλίψης υπάρχει αυτούσιος και στο ποίημα «Toucher le Voyage». Η εικόνα του τοίχου που γεμίζει ρωγμές και σωριάζεται, υπάρχει και στη β' μορφή του ποιήματος, ενώ συμπληρώνεται στον επόμενο στίχο: «Και [ο τοίχος] σπρώχνει πάνω στη μοίρα ένα φύσημα τρελής ευτυχίας». Το ποίημα τελειώνει με τον (εσωτερικό για την α' μορφή) στίχο «Καθετί γίνεται τεράστιο τεράστιο όπως μια σφαίρα ψωμιού». Η αντιπαράθεση των δύο ανωτέρω μορφών του «La danse des Rescapés» δίνει μια εικόνα για το

¹⁰⁷ Και ο Marcel Duchamp στο βιβλίο του *Marchand du Sel* (1958) κάνει λογοπαίγνιο (αναγραμματισμό) με το όνομά του (=αλατέμπορας και Duchamp ευφολόγος), βλ. Cabanne, 1989: 294. Σε επιστολή προς τον P.Hulten (διευθυνή του μουσείου Duchamp στο Παρίσι) ο Κάλας αναφέρει ότι ο Hulten τον μύησε στην αλχημεία, ενώ κάνει λογοπαίγνιο με το όνομά του: «N.Calas= marchand du sel à ties» (17.5.1976, ΔΑΚ: 27/15).

¹⁰⁸ Βλ. Audoin, 1990: 21 (σημ.).

εργαστήριο του ποιητή και την όμοια με παρτίδα σκάκι τεχνική του. Δηλαδή ο Κάλας δεν δουλεύει τις μορφές του ίδιου ποιήματος στον παραδειγματικό άξονα, αλλά κυρίως στον συνταγματικό. Οι λέξεις – μάλλον οι φράσεις – σαν τα πόνια αλλάζουν θέσεις, το νόημα μετακινείται, η παρτίδα διαφοροποιείται αλλά το αποτέλεσμα παραμένει ίδιο.

«L'Orage pendant l'aurore» (χφο, χχ)¹⁰⁹. Η αρχή του ποιήματος κινείται στην ατμόσφαιρα ενός τυπικού σχεδόν συμβολισμού του ταξιδιού, με χαρακτηριστικές ακουστικές και οπτικές εικόνες (κυρίως αυτή που αποδίδει το ριζίμο της άγκυρας στη θάλασσα και την αποτύπωση της σκιάς της πάνω στο νερό) καθώς και το αίσθημα της απογοήτευσης και αποτυχίας, ωστόσο «μπολιάζει» την ατμόσφαιρα αυτή με δυνατές υπερρεαλιστικές εικόνες: «Οι άγκυρες των επιβατικών ατμόπλοιων στα μακρινά ταξίδια χρησιμεύουν για βιολιά σε κατακτήσεις ακόμα ατελείωτες / Η καρδιά προδομένη και χαμένη μεσ' στην ομίχλη ακούει την ηχώ τους τη στιγμή που μια σιά πέφτει στο βράχθο των νερών / Ολισθαίνεις όπως αυτός ο μαύρος δίσκος που μισοβυθισμένος μεταφέρει από τη μια όχθη στην άλλη και από επιθυμία σε επιθυμία / Την αντανάκλαση ματαιωμένων ευκαιριών». Στη συνέχεια του ποιήματος ελλείπει οποιαδήποτε αναφορά στο υπερρεαλιστικό απροσδόκητο, αφού όλα δηλώνονται παλιά, επαναλαμβανόμενα και προμελετημένα: «Επαναλαμβάνεις χωρίς τέχνασμα κανένα παντού όπου [ο δίσκος] σταματά τρίγωνο πάνω στο τρίγωνο / Ανακαλεις μια ιστορία χωρίς τέλος ή την παράξενη εξαγγελία ενός επεισοδίου προμελετημένου / Για να την παρατήσεις και πάλι με ένα βραχνό θόρυβο μόλις αρχίσουν οι βίαιες συγκρούσεις και οι ατέλειωτες έριδες». Έπειτα η έκπληξη εισβάλλει ξανά και συμπυκνώνεται στους τρεις ακροτελεύτιους στίχους, όπου οι υπερρεαλιστικοί συνειρμοί επιβάλλονται: «Δεμάτια σαρκασμών ας λάμπουν κι ας χρωματίζουν / Ενώ η ισημερία ορατή από ψηλά από τον Πύργο των Ανέμων ουρλιάζει και καίγεται και σφίγγει σαν να ήταν βρορά ενός αετού / Μια πελώρια πέτρα που αποκολλήθηκε από τον τοίχο κάτω από τα πόδια μας». Το ποίημα τελειώνει αφήνοντας μετέωρη την ανάγνωση, καθώς διακόπτεται απότομα το νόημα. Οι τελευταίοι στίχοι παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες (την ισημερία, τον πύργο των ανέμων, τη φωτιά) με το πρώτο ποίημα της προηγούμενης ενότητας (: «Les Ruines d'une Ville»).

«Le Violon du Crime» (χφο, χχ). Το ποίημα αυτό έχει πολλούς κοινούς στίχους με το «L'Orage pendant l'Aurore», με τη μορφή που δημοσιεύεται από τους Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλο (Κάλας, 2002: 44), η οποία δηλ μορφή δεν σώζεται στο ΔΑΚ. Στο ποίημα «Το βιολί του εγκλήματος», ο χρόνος έχει πια ενδυθεί την υπερρεαλιστική εικόνα, δεν είναι αφηρημένος και μεταφυσικός αλλά ενυλωμένος (θυμίζοντας τα ρολόγια των πινάκων του Νταλί): «Ένα ρολόι εκτριμμένο αρμενίζει κάπου σ' ένα μακρινό παρελθόν / Και επανέρχεται μια ώρα πριν από την αυγή¹¹⁰ /

¹⁰⁹ Το δφο που παρουσιάζεται στο Κάλας, 2002 (: 44) δεν συμπίπτει με το χφο που εξετάζεται εδώ. Το δφο αυτό αποτελεί μείξη του χφου «L'Orage pendant l'Aurore» καθώς και του ποιήματος «Le Violon du Crime».

¹¹⁰ Το ποίημα έχει μεταφράσει ο Παγουλάτος (Αφιέρωμα Κάλας, 2004: 23), αλλά σε κάποια σημεία μάλλον δεν διαβάζει σωστά το χειρόγραφο (πχ. στο συγκεκριμένο σημείο μεταφράζει «έρωτας»-amour και

Η καρδιά ενός παιδιού είναι στις φλόγες / Ανοίξτε του την οδό των δακρύων όταν μέσα στη νύχτα η σκιά αποσπάται απ' αυτό / Θα είμαστε όλοι εκεί για να παραλάβουμε τη θλίψη του / Χωρίς αντανάκλασεις στο χέρι του και χωρίς καθρέπτη εξαιτίας της ωχρότητας των ματιών και των κυμάτων της ανησυχίας». Στους τελευταίους αυτούς στίχους αποτυπώνεται η ποιητική εμμονή για τη μορφή και τη σκιά της, καθώς και για την αντανάκλαση πάνω στον καθρέπτη των ματιών, η οποία όμως ακυρώνεται λόγω της προσωρινής απώλειας των ανακλαστικών ιδιοτήτων (εξαιτίας της ωχρότητας και τού κυματισμού των ματιών). Το ποίημα είναι εικονολατρικό, αφού όχι μόνο ο χρόνος αλλά και άλλες έννοιες (θλίψη, ανησυχία) γίνονται συστατικά της εικονοποιίας. Στη συνέχεια των εικόνων, η τύχη προχωρά όπως ένα ζώο που έχει ζευχθεί σε μία τρομακτική άμαξα και δραπετεύει από τους πόθους και τα μεγαλειώδη όνειρα. Το ποίημα τελειώνει με μια σειρά τρομακτικών εικόνων: «Τα βουνά καταρρέουν τα νύχια σχίζονται και λιώνουν μέσα στο ίδιο μονότονο τραγούδι / Η ξανθιά καρδιά του πιο νέου κοριτσιού αναστενάζει μέσα στους φράχτες / Ένα χτύπημα κουπιού βυθισμένου μέσα στην θλίψη πνίγει ένα αστέρι / Και προκειμένου να επαναλαμβάνονται όλα καλύτερα μία ενθύμηση επινοεί τα πράγματα εκείνα / Τα οποία παγώνουν το κύμα και απολιθώνουν τη ζωή αυτή που έρπει μέσα στα σιόπη / Διασκορπίζοντας γύρω της θύελλες τρόμου». Η εμμονή για τα αντικείμενα και τα είδωλά τους φαίνεται και σ' αυτούς τους επιλογικούς στίχους, με την εικόνα (που βρήκαμε και σ' άλλα ποιήματα) του κουπιού που σβήνει την αντανάκλαση του αστεριού πάνω στην επιφάνεια της θάλασσας. Οι υπερρεαλιστικές εικόνες όλων των γαλλικών ποιημάτων διακρίνονται για τη βιαιότητά τους και τη σκοτεινότητά τους· αυτό διαπιστώνεται και στο ποίημα «Το βιολί του εγκλήματος», όπου το βιολί επιλέγεται ως μουσικό όργανο με οξύ και διαπεραστικό ήχο, αλλά και γιατί η λέξη σημαίνει μεταφορικά «φυλακή» – και αυτό φαίνεται στον τίτλο του ποιήματος.

«Le Massacre des Innocents» (δφο, Athènes 1937- Lisbonne 1940). Ο τίτλος (περί ομαδικής σφαγής ανυπεράσπιστων αθώων) ξεπερνά σε αγριότητα αυτόν του προηγούμενου ποιήματος, αλλά το ποίημα ξεκινά με μια κοινότοπη μεταφορά του σπασίματος μιας (πληγωμένης) καρδιάς, για να την επαυξήσει μετά με προκλητικές λέξεις (σπέρμα, ούρα). «Η νύχτα μιας διαοργήξεως / Το αδιάψευστο τεκμήριο / Μια καρδιά από καιρό τραυματισμένη / Δεν ξεχώριζε πλέον το αίμα από το σπέρμα / Ούτε τα λόγια από τα ούρα». Στη συνέχεια μεταφερόμαστε σε ένα ελιοτικό κλίμα που ορίζεται από την απόσταση ανάμεσα στην ελπίδα και στη ντροπή¹¹¹, καθώς και από τη στεγνή γη με τους ασφοδέλους: «Ανάμεσα στην αισχύνη και στην ελπίδα / Ξαναρχίζοντας αυτή τη φορά από την αισχύνη / Ήμουν μόνος να αγαπώ τους ασφοδέλους / Και την κραυγή των ξεραμένων μίσχων τους». Το απαισιόδοξο περιεχόμενο στη συνέχεια διακόπτεται από μια ισχυρή δόση μαύρου χιούμορ: «Ποιο πλοίο; / Πόσα χρόνια φρίκης; / Στη χώρα των μικροσκοπικών ταριχευμένων κεφαλών / Θα μπορούσε

όχι «αυγή»-aurore που είναι το σωστό, παρακάτω διαβάζει «τα νύχια προσποιούνται»-se feignent αντί του σωστού: se fendent=σχιζονται).

¹¹¹ Πβ. τους στίχους από το ποίημα «Οι Κούφιοι Άνθρωποι»: «Ανάμεσα στον πόθο / Και στο σπασμό / Ανάμεσα στη δύναμη / Και στην ύπαρξη [...]», Έλιοτ, 1967: 89.

κανείς στη θέση της γραβάτας του να φορέσει / Τον χειρότερο εχθρό του / Αλλά δεν έχω εχθρό για να αντικαταστήσω την γραβάτα μου / Και ο σκύλος που αγαπούσα δεν μου ανήκει». Το κλίμα της στέρησης και της απώλειας κυριαρχεί και στους υπόλοιπους μέχρι το τέλος στίχους, με κορύφωση την απώλεια των εικόνων: «Τα πλοία έχουν απολέσει τον ιστό τους / Οι επιταγές είναι χωρίς αντίκρισμα / Ο δολοφόνος χωρίς έγκλημα / Δεν ξεχωρίζω πλέον τίποτα στα πρόσωπα των περαστικών / Και το παρελθόν χωρίς εικόνες / Όταν αναάλυψες ένα μανδραγόρα / Τίποτα δεν είχε ακόμα κλαπεί ούτε φαγωθεί¹¹² / Το αίμα και τα λόγια κυλούσαν ανεμπόδιστα». Ο τελευταίος στίχος του ποιήματος συνενώνει την ποίηση και τη ζωή, ενσαρκώνοντας ένα πάγιο υπερρεαλιστικό αίτημα. Και σ' αυτό το ποίημα είναι χαρακτηριστική η μείξη διάφορων θεματικών στοιχείων, τα οποία ισορροπούν με βάση το χαλαρό συνειρμό και τα νοητικά άλματα.

Το ποίημα (που μεταφράσαμε ολόκληρο) βρίσκεται (εκτός από το δφο) σε δύο χειρόγραφες μορφές ανεξάρτητα από την ενότητα «Sels dorés d'Angoisse», καθώς και σε μια ακόμα χειρόγραφη μορφή στην ίδια ενότητα, η οποία όμως παρουσιάζει διαφορές από το δακτυλογραφημένο ποίημα. Αυτή η χειρόγραφη μορφή δεν έχει στίχους αλλά πρόκειται για πεζό κείμενο με τόσες διαφορές από το ποίημα, ώστε να μην τους συνδέει παρά μόνο ο τίτλος. Σημειώνουμε πως ο τίτλος του ποιήματος μοιάζει να είναι δανεισμένος από τον ομότιτλο πίνακα του Max Ernst «Η σφαγή των αθώων» (1920)¹¹³, όπου απεικονίζονται περιγράμματα από ανθρώπινες φιγούρες που τρέχουν πάνω σε σιδηροδρομικές γραμμές, δίπλα σε ένα τεράστιο λεπιδόπτερο, ενώ στο φόντο υπάρχει η ασπρόμαυρη αεροφωτογραφία μιας μεγάλης πόλης.

6.4.3. «Chantier de poèmes»

Η κατασκευή των ποιημάτων, όπως δηλώνει ο τίτλος «Εργοτάξιο ποιημάτων»¹¹⁴ της περιορισμένης σε έκταση αυτής ενότητας επιβεβαιώνει έμμεσα την άποψή μας για ποιήματα μαθητείας στον υπερρεαλισμό. Όπως φάνηκε από την αλληλογραφία του με τον Θεοτοκά, αυτό το χρονικό διάστημα του τέλους της δεκαετίας του '30, ο Κάλας ενδιαφέρεται περισσότερο για τη δοκιμακή σκέψη και για την πολεμική του υπερρεαλισμού, ώστε η ενασχόληση με την ποίηση να προκύπτει περίπου ως πάρεργο. Βέβαια οι πολλές μορφές των ποιημάτων, τα δακτυλογραφημένα τελικά κείμενα προδίδουν τη φροντίδα του Κάλας για τα γαλλικά ποιήματά του.

«Spartiates 1940» (δφο, New York 1940). Καθαρά ιστορικό-πολιτικό ποίημα και σύντομο δοκίμιο πάνω στην ιστορία, όπως διαμορφωνόταν στην αρχή του Β' παγκοσμίου πολέμου.

«Ερωτευμένοι με τον Φύρερ / Φυλακισμένοι μέσα σε πορνεία σιδήρου /

Εξοικειωμένοι με το φόβο / Σας έκαναν ζιγκολό του θανάτου /

Το Παρίσι η Πλατεία Κλισύ σας αναγνωρίζει / Και θρηνεί».

¹¹² Ο στίχος υπάρχει και στα ποιήματα «La Valse negligée» και «Départ sans étoiles».

¹¹³ Βλ. Γκαίηλ, 1999: 150 και Αφιέρωμα Breton, 1991: 143.

¹¹⁴ Ο τίτλος μπορεί να αποδοθεί ως «Φυτώριο (ή σπορείον) ποιημάτων»

Ο πρώτος στίχος (καθώς και οι λέξεις πορνεία, ζιγκολό) παραπέμπει στη θεωρία την οποία ανέπτυξε ο Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* για το ερωτικό σύνδρομο που βρίσκεται στη βάση του ναζισμού. Στο τμήμα που επιγράφεται «Ερωτας και Επανάσταση», ο Κάλας αναλύει τη φασιστική ψύχωση, «μια ψύχωση που μεταβάλλει τον έρωτα της επανάστασης σε λατρεία της επανάστασης, και την εκτίμηση για τον αρχηγό σε τυφλή λατρεία του προσώπου του» (Εστίες: 134). Στο υποκεφάλαιο «Ερωτας και φασισμός», επισημαίνει πως στον φασισμό επικρατεί η ηθική της συντροφικότητας η οποία καθώς δεν απευθύνεται σε γυναίκες, είναι μια ομοφυλόφιλη συντροφικότητα· επιπλέον ο φασισμός προωθεί την επιστροφή στην πίστη, αναλογώντας έτσι με τον Μεσαίωνα. «Ο ιδανικός φασίστας αρχηγός πρέπει να είναι νέος και γέρος ταυτόχρονα, εραστής, αδελφός και πατέρας. Ο Αρχηγός, ο Duce και ο Fuhrer πρέπει να ενσαρκώνουν μίαν αντίφαση ανάλογη μ' αυτήν που εξέφρασε ο χριστιανισμός με το μύθο της μητέρας-παρθένου»¹¹⁵.

Ο Κάλας έχει επηρεαστεί από την ανάλυση του Β.Ράιχ για τον φασισμό (*Η μαζική ψυχολογία του φασισμού*, 1933). Μάλιστα σε επιστολή του προς τον Μ.Ράπτη (20.2.1976) συνοψίζει την ερμηνεία του αυστριακού συγγραφέα, σύμφωνα με την οποία το πιο προοδευμένο προλεταριάτο στον κόσμο (το γερμανικό) «αποδέχτηκε ή δεν αντιστάθηκε αρκετά αποτελεσματικά στο ναζισμό, γιατί η αστική τάξη του προσέφερε κάποια οικονομικά πλεονεκτήματα που τα εξωρούσε με ηθικές ή αισθητικές αξίες, επιδείξεις κλπ. Ψυχολογικά η προσαρμογή πραγματοποιήθηκε, σύμφωνα με τον Ράιχ, γιατί η φασιστική ηθική ζητούσε ταυτόχρονα μια υποταγή που περιόριζε τη σεξουαλική ελευθερία. Έτσι, στο όνομα μιας ηθικής του υπερεγώ, η απαγόρευση γινόταν ένα αξίωμα που απέτρεπε επίσης την επανάσταση ενάντια στην οικονομική καταπίεση και όχι μόνο την επανάσταση τη σεξουαλική»¹¹⁶. Ο Κάλας αναγνωρίζει ότι ο περιγραφόμενος μηχανισμός υπήρξε το όπλο χειραγώγησης κάθε αντιδραστικής εξουσίας που ξέρει να εμπνέει τις μάζες και παράλληλα να τις αλλοτριώνει. Ενδεχομένως, εκτός από τις απόψεις του Β.Ράιχ, πίσω από το ποίημα υπάρχουν και οι θέσεις του W.Benjamin στον «Επίλογο» του γνωστού *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητας του* (1936). Εδώ συνοψίζεται ο τρόπος με τον οποίο ο φασισμός χειραγωγεί τις προλεταριοποιημένες μάζες, τις βιάζει και «τις εξανδραποδίζει με τη λατρεία ενός φύρερ»¹¹⁷.

Το ποίημα, σύντομο και λακωνικό σαν επιτύμβιο, απευθύνεται απρόσωπα (αλλά σε β' πρόσωπο πληθυντικού) στους οπαδούς του ναζισμού, τους οποίους θεωρεί ως σύγχρονους Σπαρτιάτες, γιατί όλες τους οι δραστηριότητες επικεντρώνονταν γύρω από την στρατιωτική

¹¹⁵ Εστίες: 146, βλ. και όλο το υποκεφάλαιο: 145-148.

¹¹⁶ Κάλας-Ράπτη, 2002: 102. Το γεγονός ότι ο Κάλας είχε υπόψη του (και βιβλίο αναφοράς) το βιβλίο του Ράιχ φαίνεται από μεταγενέστερη επιστολή στον Φαίδωνα Μεταλληνό, φίλο του Μ.Ράπτη, όπου αναφέρει πως ο W.Reich «έθεσε το ερώτημα διατί το Γερμανικό προλεταριάτο, παρόλη την πολιτική πείρα και μόρφωση παρεδόθη τόσο εύκολα στον Χίτλερ». Τις απόψεις και τις αναλύσεις αυτές χρησιμοποιεί, κατά τον Κάλας, ο Marcus (από τους ηγέτες του τροτσκιστικού κινήματος) ο οποίος επιδιώκει τη δημιουργία ισχυρού υπερ-εγώ ώστε οι εργατικές τάξεις να πειθαρχούν στον αρχηγό – μεταφέροντας έτσι φασιστικές αρχές στο εργατικό κίνημα (25.1.1974, ΔΑΚ: 26/20).

¹¹⁷ Benjamin, 1978: 37.

ζωή¹¹⁸. Οι Σπαρτιάτες του ποιήματος είναι στερημένοι βασικών ανθρώπινων ιδιοτήτων, της ελευθερίας και της χαράς· επιπλέον είναι ετεροκινούμενοι και χειραγωγημένοι (χαρακτηριστικό είναι το ρήμα *climatiser* που υποδηλώνει ότι «ρυθμίστηκαν», ώστε να εξοικειωθούν με τεχνητές συνθήκες, καθώς και η τριτοπρόσωπη ρηματική σύνταξη στον στίχο που ακολουθεί: «on a fait de vous»). Η εκπόρνευση της ανθρώπινης ιδιότητας αποτελεί την ύψιστη ύβριν απέναντι στην ιστορία. Τα αποτελέσματα αυτής της βαρβαρότητας τα αναγνωρίζει η ανθρωπότητα στα ίχνη πάνω στο σώμα της (πόλεις, άνθρωποι). Οι διαστάσεις τραγωδίας που προσλαμβάνει η ιστορία, φαίνεται στον λιτό θρήνο του τελευταίου στίχου.

«*Très grandes heures*» (δφο, New York 1940). Πρόκειται για ένα σύντομο ποίημα απολογισμού, όπου ένα πρωτοπρόσωπο λυρικό υποκείμενο απευθύνεται σε ένα αόριστο «εσύ», συνοψίζοντας και απορρίπτοντας συναισθήματα, (αφηρημένους) όρους και τρόπους ζωής. Μεταφράζουμε ολόκληρο το ποίημα:

«Διώξε μακριά σου τις συμφορές του κόσμου / Έχω απωθήσει κάθε οδύνη / Σφάλματα έκαναν το παρελθόν μου δυσανάγνωστη γλώσσα //

Δεν νιώθω πλέον φόβο // Το μίσος σου δεν μου προκαλεί πια πόνο / Την οδύνη σου την αισθάνομαι ακόμα περισσότερο / Τρελαμένη από τη σάρκα και τους ίσκιους / Μια καρδιά συντριμμένη δεν γνωρίζει πια τι να δώσει». Το ποίημα δείχνει πως και εν έτει 1940, ο Κάλας δεν δεσμεύεται μόνο από την υπερρεαλιστική γραφή, αλλά γράφει και ποιήματα που «απελευθερώνουν συναισθήματα» (για να χρησιμοποιήσουμε μια έκφραση και τίτλο διάλεξής του), χωρίς να εισάγουν εικόνες. Το ανωτέρω ποίημα αποτελεί «οπισθοχώρηση», καθώς μοιάζει να ανήκει στην αφηρημένη γεωμετρία των συναισθημάτων των μεσοπολεμικών *Τετραδίων Α', Β', Γ'* παρά σε ένα υπερρεαλιστικό ποιητικό σύμπαν.

Άτιτλο ποίημα 1 [Pour l'amour, l'ombre et toute la mémoire..] (χφο, χχ). Το ποίημα συνιστά επίσης μια εσωτερική γεωγραφία συναισθημάτων, αναμνήσεων και πόθων που ξετυλίγονται με τον συνηθή αποσπασματικό τρόπο των άλλων ποιημάτων. (3^{ος} στίχος) «Η ανάμνησή σου κηλίδωσε τους καθρέπτες / Το ανεξίτηλο ίχνος θολώνει τη μοίρα [...] Είσαι η ανάμνησή μου / Η παραίσθηση εναντιούται στην εμμονή / Η παραίσθηση το ρίσκο / Ευτυχώς που η νύχτα δεν θα ξεπεραστεί ποτέ / Ένας νέος ποιητής ανακαλεί αναπολήσεις / Γιατί δεν είναι πλέον ανάμεσα στους ζωντανούς / Δεν θα αφήσω τίποτα πίσω μου! / Προνόμιο του ονείρου: κανείς δεν βλέπει τη ματιά του κοιμώμενου / Ποιο φύλο έχει η αποστολή μου; / Σταματήστε την ώρα σωριάζοντας συντρίμια». Η αποσπασματικότητα και ελλειπτικότητα των νοημάτων συντείνει στην «κίνηση» που υπερασπίζεται και επιδιώκει ο Κάλας για την ποίησή του. Ωστόσο η κίνηση αυτή και τα νοηματικά άλματα δεν κυοφορούν υπερρεαλιστικές εικόνες στους ανωτέρω στίχους (εκτός απ' αυτή του νεκρού ποιητή), αντίθετα η

¹¹⁸ Το ποίημα προϋποθέτει τις απόψεις του Κάλας για τη λατρεία του Άγνωστου Στρατιώτη ως ήρωα και για την συλλογική υπευθυνότητα–αλληλεγγύη των ολοκληρωτικών καθεστώτων, βλ. στον *Νέο Προμηθέα*, το κεφ. «Prometheus Possessed», ΔΑΚ: 16/5: 3-4· για την έλξη των μαζών από τον αρχηγό τους, βλ. στο ίδιο: 13.

κίνηση παραμένει αφηρημένη και εγκεφαλική. Στη συνέχεια του ποιήματος, υπάρχει αναφορά στα όνειρα που εξασφαλίζουν ζωή χωρίς διάρκεια, έξω από τον χρόνο, ενώ στις εγκοπές των ονείρων προβάλλει μια κοιλάδα με γκιλοτίνες και μια σφίγγα πάνω σε μαύρο βάραθρο – εικόνες καθαρά υπερρεαλιστικές. Αλλά μετά από τις παράδοξες αυτές παρουσίες, ο τελευταίος στίχος επιστρέφει στο λυρικό του θέμα: «Αν τολμούσαν να πουν σ' αγαπώ!». Το ποίημα συνολικά επιδιώκει να βρίσκεται εντός των υπερρεαλιστικών συνόρων, παρόλο που συχνά εκτρέπεται σε μια αφηρημένη και ελλειπτική ενδοσκόπηση. Οπωσδήποτε ο υπερρεαλιστικός λόγος υπήρξε κατεξοχήν υποκειμενικός και λυρικός (στην πρώτη του περίοδο), αλλά η πληθώρα των παράλογων κι ασυνάρτητων εικόνων, έδωσε το ιδιαίτερο εικονολατρικό στίγμα του κινήματος.

Άτιτλο ποίημα 2 [Ta voix a le bleu de tes yeux, le bleu des vallées, le bleu de l'écho..] (χφο, χχ). Πρόκειται για ένα από τα πλέον κακογραμμένα και προχειρογραμμένα κείμενα του Κάλας, σε σημείο που να μην μπορούμε να διακρίνουμε παρά μεμονωμένες λέξεις κι ελάχιστους στίχους. Όπως διαφαίνεται από τον πρώτο στίχο που παραθέσαμε, το ποίημα δεν μοιάζει να κρύβει απροσδόκητα κι εκπλήξεις αλλά ένα λυρικό ξέσπασμα απευθυνόμενο σε αγαπημένο πρόσωπο.

Άτιτλο ποίημα 3 [Même pour l'amour il faut un passeport..](χφο, χχ). Πρόκειται για ένα ποιήμα-γράφημα (το παραθέτουμε στο τέλος του παρόντος κεφαλαίου, σ.514) καθώς ανάμεσα στους στίχους (οι οποίοι δεν έχουν τη συνήθη στοίχιση) παρεμβάλλονται γεωμετρικά σχέδια, ενώ προς το τέλος του ποιήματος φιλοτεχνούνται καλλιγραφικά τα γράμματα των λέξεων. Οι στίχοι με τη σχετική σειρά που παρατίθενται, είναι ως εξής: «Ακόμα και στον έρωτα χρειάζεται διαβατήριο / και για το βαρβιτουρικό η συμβουλή γιατρού», «Ο Ρεμπώ έχει πει ψέματα! Δεν υπάρχει πλέον "εγώ", δεν υπάρχει παρά ο πόλεμος!» (η φράση «Δεν υπάρχει πλέον "εγώ"» επαναλαμβάνεται και σε άλλα δύο σημεία του κειμένου), «Αυτοκτονία και βίαιος θάνατος βρίσκονται στο χέρι μου». Οι λέξεις που τονίζονται γραφικά είναι: «prouquoui, prouquoui donc», «comment?», «mourir», «veronal», «reviens»· η λέξη «la guerre» (=ο πόλεμος) επαναλαμβάνεται επί δώδεκα φορές σε μια κάθετη σειρά (και τρεις οριζόντια), στην αριστερή άκρη του χειρογράφου, ενώ η λέξη «toi» επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές. Παρεμβάλλεται μια σειρά με αγγλικές λέξεις: «Ali would try to forget Caridad Ronald and all the rest» και ακολουθούν οι στίχοι «Γιατί με εγιάτλειψες ; Μετά απ' αυτά τι να κάνω; Δεν θα μπορέσω πια να κλάψω», «η νύχτα της αναχώρησής σου δεν έλαψα πια έπρεπε να ξαναϊδωθούμε δεν έπρεπε να ξαναϊδωθούμε Ξέχνα το μίσος σου την τελευταία νύχτα Σε φοβάμαι. Μου δολοφώνησες την καρδιά». Η τελευταία σειρά αποτελείται από σκόρπιες λέξεις: «υποτροπιάζειν επανέρχεσθαι απόψε ρηγγύναι αύριο αναστρέφεσθαι»¹¹⁹. Το κείμενο αποτελεί μια πολύ προσωπική (και γι' αυτό τόσο ελλειπτική) μαρτυρία για τους αποχωρισμούς (ξεριζωμούς) των ανθρώπων από τα αγαπημένα τους πρόσωπα, στις παραμονές (ή κατά την έναρξη) του πολέμου. Πρόκειται για ένα

¹¹⁹ Μεταφράζουμε τα γαλλικά απαρέμματα με απαρέμματο στα ελληνικά· η απόδοση μπορεί να γίνει και με αφηρημένα ουσιαστικά: «υποτροπή επάνοδος απόψε ρήξη αύριο οπισθοχώρηση».

λυρικό ξέσπασμα για την απώλεια του έρωτα, αλλά στις ιστορικές συνθήκες του πολέμου. Η πιο ενδιαφέρουσα (ποιητικά) φράση του είναι «Δεν υπάρχει πλέον “εγώ”», η οποία παραπέμπει ευθέως στον Ρεμπώ και στη ρήση «Εγώ είναι ένας άλλος» – αν και στην περίπτωση όπου την εκφέρει ο Κάλας, ο Ρεμπώ έχει διαψευστεί: ο πόλεμος έχει ισοπεδώσει και την ταυτότητα και την ετερότητα. Το πλέον αξιοσημείωτο (και άπαξ εμφανιζόμενο στο έργο του Κάλας) χαρακτηριστικό του ποιήματος είναι η εικαστική διάσταση των λέξεων και η φιλοτεχνημένη μορφή των στίχων, που θυμίζει λετριστικά ποιήματα.

6.4.4. Σκόρπια ποιήματα

«Oedipe est innocent» (δφο, Paris 1938-Meknés 1939). Το ποίημα συνδέεται (όχι μόνο χρονολογικά) με τις προηγούμενες ενότητες, ωστόσο δεν ανήκει ρητά σε αυτές. Στο ΔΑΚ: 17/1 είναι πρώτο στη δεσμίδα των δφον ποιημάτων, μαζί με άλλα της ενότητας «Rien qui oblique», γι’ αυτό μάλλον οι μεταφραστές Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος το εντάσσουν στην αναφερθείσα ενότητα ποιημάτων, όπως και το «Dans le Feu des Gestes». Το ποίημα «Ο Οιδίποδας είναι αθώος», ξεκινά με μια σειρά δυσσίωνες προβλέψεις: «Αύριο δεν θα απομείνει πλέον τίποτα / Το δέρμα των χεριών θα ξαναγίνει κονιορτός¹²⁰ / Την άνοιξη δεν θα υπάρχουν πλέον αστέρια / Ένα ρητινώδες αίμα θα κυλά μέσα στις φλέβες μας». Ο Οιδίποδας δεν εμφανίζεται, παρά μόνο στον τίτλο (αξιοσημείωτος είναι ο ενεστώτας, που δηλώνει τη «διάρκεια» του μυθικού προσώπου και την επιβίωσή του ως συμβόλου), ενώ ο ποιητής δεν αναφέρεται ρητά στο συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά χρησιμοποιεί, αρχικά, το α’ πληθυντικό πρόσωπο και μετά το α’ ενικό. Ως υπαινιγμός στον μύθο του Οιδίποδα, πρέπει να θεωρηθεί η δύστηνος μοίρα που βαραίνει πάνω στο ποίημα: «Θα ανοίγει κάποιος τη γη όπως αυτές τις πόρτες που δεν θα ξανακλείσουν πλέον ποτέ / Όλη η γη κατά τη διάρκεια αυτής της χρονιάς θα είναι σαν ανοιχτή πληγή / Δεν θα χρειάζονται πλέον πυξίδες / Δεν θα υπάρχει πλέον μέλλον ούτε ευτομία ούτε αστέρια / Κανένας για να προελαύνει / Καμιά κεφαλή αρκετά υψηλή ώστε να πρέπει να κυρτώσει / Οι χειρονομίες δεν θα έχουν κανένα νόημα / Όλες οι πλευρές των ζαριών θα είναι όμοιες / Η έρημος όμοια με τους παγετώνες». Οι στίχοι αυτοί (σε χρόνο μέλλοντα) που ηχούν ως δυσσίωνες προφητείες, μοιάζουν να εκστομίζονται από το στόμα ενός μάντι κακών (έτσι είχε αποκαλέσει ο Οιδίποδας τον Τειρεσία) και αφορούν όλους τους ανθρώπους, καθώς προδιαγράφουν μια ανθρωπότητα χωρίς μέλλον, χωρίς ελπίδα, καταδικασμένη εξαιτίας κάποιου αόριστου προπατορικού αμαρτήματος. Ακολουθεί μια μονόστιχη στροφή σαν αινιγματικό ιντερμέδιο : «Ω κόμη νήσος ευτυχισμένη ενός αντικατοπτρισμού!». Κι έπειτα το ποίημα κλείνει με μια στροφή που εκφωνείται από ένα πρωτοπρόσωπο υποκείμενο, σαν ο ποιητής να μιλά εξ ονόματος του Οιδίποδα, μετά τις μοιραίες αποκαλύψεις: «Δεν κρύβω πλέον μυστικά για κανέναν / Όλα τα έχω σφαγιάσει / Όλα όσα βιαίως αγαπήθησαν και εναποτέθηκαν στη ζωή μου / Παρασυρμένος από το ρεύμα κοιμάμαι σε ένα υδάτινο κρεβάτι / Μ’ έναν ύπνο γεμάτο κρότους / Μέσα σε μια νύχτα

¹²⁰ Ο στίχος αυτός, όπως κι ο προηγούμενος υπάρχουν και στο ποίημα «La Pendule des Songs».

χωρίς τέλος». Η τελευταία στροφή επιβεβαιώνει την ταύτιση του ποιητικού εγώ με τον τυφλό Οιδίποδα, ενώ η τιμωρία ηχεί άδικη κάτω από τον τίτλο περί της αθωότητας του τραγικού ήρωα. Πιθανόν η απάντηση να υπάρχει στο μονόστιχο ιντερμέδιο – το μόνο στο ποίημα που έχει αισιόδοξη χροιά – στη λέξη κλειδί «αντικατοπτρισμός» (mirage). Δηλαδή η πραγματικότητα με τα εγκλήματα και τις ενοχές της δεν αποτελεί παρά μια πλάνη, έναν αντικατοπτρισμό, σαν τα ανεστραμμένα είδωλα ενός άλλου κόσμου. Πάντως το ποίημα έχει μια σφιχτοδεμένη λογική δομή και περιέχει ένα σύμβολο: τη μοίρα του Οιδίποδα, ως εκπροσώπου της αρχαϊκής ηθικής, δηλαδή του γιου ο οποίος είναι προδιαγεγραμμένο ότι θα σκοτώσει τον πατέρα του.

Ο μύθος του Οιδίποδα: Κάτω από την επίδραση της ψυχανάλυσης, προς το τέλος του μεσοπολέμου, αρχίζει να παρουσιάζεται στη γραφή του ποιητή το σύμβολο του Οιδίποδα και, με εμμονή, θα τη σημαδέψει μέχρι το τέλος. Στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, υποστηρίζεται πως ο οιδιπόδειο σύμπλεγμα σχηματίστηκε στις πατριαρχικές κοινωνίες, όταν ο γιος θέλησε να καταχραστεί την ισχύ του πατέρα, ενώ ο Οιδίποδας υπήρξε το ακούσιο σύμβολο αυτής της αμφισημίας των συναισθημάτων απέναντι στον πατέρα, γι' αυτό η τέχνη της κοινωνίας αυτής υπήρξε έκφραση αιμομικτικών συναισθημάτων (Εστίες: 136). Ο Κάλας έχει δείξει ιδιαίτερη εμμονή στο συγκεκριμένο θέμα-σύμβολο – πβ. το ποίημα «Ορέστης» στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου – κυρίως στα μεταπολεμικά ποιήματά του. Αν μάλιστα ψάξουμε και στη βιογραφία του Κάλας, θα διαπιστώσουμε πως η επανάσταση απέναντι στον πατέρα του Ιωάννη Καλαμάρη, σε όλα τα επίπεδα (: αστική καταγωγή, οικονομική επιφάνεια αλλά και ποιητικές επιλογές) υπήρξε δεσπόζουσα και καθοριστική στη ζωή του. Οριακά μπορούμε να εκλάβουμε και την υποστήριξη του Κάλας απέναντι στον Ιουλιανό, ως δείγμα της υϊκής αντίδρασης απέναντι στο πατρικό κατεστημένο (χριστιανισμός). Αλλά και γενικότερα η προσκόλλησή του σε «παραβατικά» μοντέλα ζωής και τέχνης, έχουν τη ρίζα τους (και την «ψυχαναλυτική» τους εξήγηση) σ' αυτή την εναντίωση. Βέβαια ο Κάλας έχει επίγνωση ότι η άρνηση και το μίσος προς τον πατέρα θα ήταν άγωνα και κοινωνικά νοσηρά φαινόμενα, αν δεν συμπληρώνονταν από μια αντίδοτη δυναμική προσήλωση στο συναίσθημα του έρωτα (Εστίες: 154). Σύμφωνα με μια σύγχρονη ηθική θεώρηση – όπως διατυπώνεται από τον ποιητή στο *Icons and Images of the Sixties* – τα μαρτύρια του Οιδίποδα θα 'πρεπε να θεωρούνται μεγάλη αδικία, γιατί οφείλονταν στην άγνοια και όχι στη συνειδητή πρόθεση (Calas, 1971: 338).

Στην *Συλλογή Α'* (δημ. 1963-64) υπάρχει ένα ποίημα με τίτλο «Θεατρικά» το οποίο αποτελεί μια συντομότατη παρωδία του αρχαίου μύθου:

«Κάθε απομεινόμερο σέρνει η Αντιγόνη / το τυφλό της πάθος στο Κολωνάκι.
Ματαιοπονεί. Το γκαρσόνι με τον Ηδύποδα / δεν της έρχεται.

Ήρθε απόψε η Γιοκάστα. Απεθεώθη / τις προάλλες στο ρόλο της Θεοτόκου» (ONP: 96). Στο ποίημα συμπλέκονται: μητέρα (Ιοκάστη) – γιος (Οιδίποδας) – κόρη (Αντιγόνη). Οι παραθορές στον χρόνο και στον χώρο είναι χαρακτηριστικές: ο Κολωνός γίνεται Κολω(ο)νάκι και ο μυθικός

χρόνος μετατοπίζεται στον παρόντα καθημερινό χρόνο, με στοιχεία επανάληψης· επιπροσθέτως, και τα πρόσωπα έχουν υποστεί αλλοιώσεις: η σοφόκλεια ηρωίδα σέρνεται σαν ζητιάνια και «ματαιοπονεί», ο τραγικός ήρωας κάνει λογοπαίγνιο με τα «ηδύποτα», η Ιοκάστη (στοιχείο βλασφημίας) παίζει τον ρόλο της Θεομήτορος. Τέλος, ο Κάλας κάνει λογοπαίγνιο με το ρήμα απεθεώθη, το οποίο έχει διπλή σημασία, για ηθοποιούς αλλά και για τα θεία. Ο μύθος του Οιδίποδα δεν ενδιέφερε ποτέ τον ποιητή ως μύθος, ούτε τελικά ως ψυχολογία, αλλά ως σύμβολο στη διαπλοκή του με το αίνιγμα της ζωής και της μοίρας: «Τώρα που δεν ψάχνουμε να βρούμε άγνωστους θεούς εμάθαμε από έναν σοφώτατο Εβραίο [Φρόντ], ότι η μοίρα του Οιδίποδα δραματοποιεί κατά τρόπο παραδειγματικό τη σχέση του αγνώστου με τον έρωτα»¹²¹. Το ενδιαφέρον, λοιπόν, για το σύμβολο του Οιδίποδα δεν είναι η μυθοποιητική του δύναμη, ούτε η λύση του αινίγματος (εξάλλου η λύση του αινίγματος της Σφίγγας έγινε αρχή των δεινών του ήρωα), αλλά το ίδιο το αίνιγμα· όπως εξάλλου επισημαίνει ο Κάλας σε δοκίμιο του 1969, η ανθρωπότητα έχει πλέον εισέλθει στη μετα-οιδιπόδεια φάση της (Transfigurations: 29).

Στη Συλλογή Β' (δημ. 1975) ο Κάλας αρνείται οποιαδήποτε σχέση με τον Οιδίποδα και το μυθικό βάρος που κουβαλάει ως νικητής του αινίγματος της σφίγγας: «Τι σχέση έχω 'γω με τον Αδάμ ή τον Οιδίποδα / μια και καλλιεργώ το μυστικό;» (ONP: 110). Ο μοντέρνος ποιητής, σύμφωνα με τον Κάλας, μεταμορφώνεται σε Σφίγγα: «Ο ψυχολόγος είναι αυτός που πάει να θεραπεύσει τον Οιδίποδα και τα Οιδιπόδεια. Ο ρόλος του ποιητή είναι να ρωτήσει τι είναι ο άνθρωπος. Και να συνταυτιστεί έτσι με την σφίγγα»¹²². Σε ένα ποίημα, επίσης άτιτλο, από τη Συλλογή Γ' (δημ. 1975) με θεματικό κέντρο την Ακρόπολη, υπάρχει αναφορά στον Οιδίποδα: «μην ξεχνάμε πως ο Οιδίποδας απ' την Αθήνα / ζήτησε άσυλο, όχι βασιλείο» (ONP: 118), όπου τονίζεται το αίτημα ταπεινότητας του τυφλού Οιδίποδα σε αντίθεση με την αλαζονική διεκδίκηση βασιλείου.

Στη συλλογή *Γραφή και Φως* και στο ποίημα «Γόνος και γόνυ» (δημ. 1978), ο Κάλας δηλώνει «μαθητής του σκοτεινού Οιδίποδα» (ΓΦ: 97), προβάλλοντας τη σχέση του Οιδίποδα με το αίνιγμα (γι' αυτό και το επίθετο «σκοτεινός»). Η τελευταία αναφορά εντοπίζεται σε ποίημα με αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, όπου ο ποιητής καταγράφει τη φωνή της μητέρας του στον ύπνο του και σχολιάζει τη σχέση μάνας και γιού: «Δεν ήξερε πως ήτανε Γιοκάστα / κι ότι εγώ βασιλιάς δεν ήθελα να γίνω» (ΓΦ: 108). Η σχέση μητέρας-γιού έχει περάσει στο συνειδητό επίπεδο και ελέγχεται από τη βούληση κι όχι από την ασυνειδητή επιθυμία. Γι' αυτό άλλωστε ο Κάλας στρέφεται στο σύμβολο του Ορέστη: η ηθική της επιθυμίας η οποία κρίθηκε ως η βάση του υπερρεαλισμού, οφείλει να είναι συνειδητή (βλ. τις επισημάνσεις μας στις πρώτες σελίδες αυτού του κεφαλαίου).

¹²¹ Από κείμενο (γραμμένο ελληνικά) του Κάλας, που επιγράφεται «Η τέχνη για τη ζωή» (ΔΑΚ: 14/7) και φέρει χειρόγραφη ένδειξη άνω δεξιά «Βήμα»: το χρονολογούμε μετά το 1977 (καθώς υπάρχει αναφορά για άρθρο του Παπανούτσου στο *Βήμα* Μαΐου 1977).

¹²² Από συνέντευξη του Κάλας στον Β. Παγκουρέλη (*Βήμα*, 8.7.1978), ΔΑΚ: 17/2.

«Dans le Feu des Gestes» (δακτυλογραφημένο Paris 1939). Το ποίημα έχει ως θεματικό κέντρο το ταξίδι και την επιστροφή, το οποίο δεν αναπτύσσεται με όρους καταραμένου συμβολισμού, αλλά μέσα από δυναμικούς, φωτεινούς μετασχηματισμούς: «Γώρα που ξημερώνει η αδημονία γίνεται δίψα / Η ξηρότητα φως / Τα μάτια σου λυπημένα // Όρκοι απαρηνημένοι και μαύρες μεταμορφώσεις!». Στη δεύτερη στροφή ο ποιητής απευθύνεται, σε β' πρόσωπο ενικού, σε ένα νοητό-περιληπτικό «εσύ» (ή εις εαυτόν), δίνοντας σκληρές και (αυτο)καταστροφικές οδηγίες: «Να προσελκύεις την περιφρόνηση ομολογώντας τα εγκλήματα τα επινοημένα σε όλα τα θεατρικά έργα / Να ριχτείς στο νερό να πνίξεις το βλέμμα σου μέσα σε ένα μικρό μέλλον / Πολιτείες υπνώττουν κάτω από τη θάλασσα / Τίποτα δεν σου ανήκει ούτε αυτό το μίσος ούτε το αντίκρισμα των πράξεών μας / Τίποτα δεν σου ανήκει και το φύλο σου σε φοβίζει». Στους στίχους καταγράφονται αιχμηρά συναισθήματα που αποκαλύπτουν ψυχικό βάθος γεμάτο ανασφάλεια και αβεβαιότητα, καθώς το λυρικό εγώ/εσύ δεν έχει ούτε ταυτότητα ούτε περιουσία και ζει μέσα σε ένα ρευστό περιβάλλον. Στην επόμενη στροφή παρουσιάζεται ελκτική και επιθυμητή η επιστροφή, η οποία ίσως να μην σημαίνει επάνοδο με όρους επανάληψης, αλλά μια καινούργια αρχή, μια στροφή και μεταβολή από το «τώρα» (ως «επιστροφή προς τα εμπρός» αναφέρεται στο παρακάτω ποίημα). Τα αισθήματα που συνοδεύουν αυτή την επιθυμία, είναι αμφίσημα: «Η επάνοδος φτιάχτηκε από σιές σιωπής και νερού / Η επάνοδος είναι τόλμημα και έκλυση φωτός / Η μαγεία της έχει χαθεί // Ποιοι λοιπόν ήμασταν εμείς που θα αποκρινόμασταν “Πίσω!”;». Η αβεβαιότητα για την ταυτότητα και τις πράξεις αφήνει τελικά μετέωρο και αναπάντητο το ερώτημα του τελευταίου στίχου, όπως αμφίρροπο παραμένει το «άγγιγμα» του ταξιδιού. Διαμορφώνεται έτσι ένας κόσμος μεταμορφώσεων, όπου τίποτε δεν είναι σταθερό και αμετακίνητο, βέβαιο και διαρκές, καθώς η ξηρότητα μεταλλάσσεται σε φως, η αγωνία γίνεται δίψα, οι όρκοι καταπατούνται, το τώρα και το πριν, το πίσω και το μπροστά συγχέονται. Στο ποίημα αυτό επιβάλλονται τα υπερρεαλιστικά μοτίβα (τόλμη, μίσος, έγκλημα, μαγεία) τα οποία δίνουν καινούργιο περιεχόμενο στα μοτίβα της επιστροφής και της αγωνίας (angoisse).

«Parabole» (δφο, 1954). Η ποιητική αυτή «Παραβολή» είναι γραμμένη σε πεζή μορφή, εκτείνεται σε έξι παραγράφους (2 σελίδες) και στην πρώτη παράγραφο υπάρχουν πυκνές οι βιβλικές αναφορές: «Οι γιοι του Αδάμ επιτάχυναν τη φύση προς το δρόμο του πολιτισμού(civilisation). Σύμφωνα με μια μυστική σύμβαση οι μάγοι επιφορτίστηκαν να παιδεύσουν την πόλη. Εν αρχή ην ο Λόγος. Η παιδεία(culture) είναι η γλώσσα(langage), το ποτάμι των λέξεων που μεταμορφώνει την Βαβυλώνα σε μια Νέα Βαβυλώνα, μια Αφροδίτη των Ασμάτων σε Άνθος του Κακού, μια Αφροδίτη του Titien σε ερωμένη του Goya. Η τέχνη παραμορφώνει την τέχνη, ο μάγος νοθεύει τη σύμβαση.». Στους στίχους οι βιβλικές αναφορές ανατρέπονται, οι Διαθήκες νοθεύονται, διαμορφώνεται μια καινούργια σύμβαση και η Μεταμόρφωση επικρατεί.

Στην επόμενη παράγραφο προβάλλεται η συνέχεια της τέχνης (αφού το μοντέρνο θεωρείται παραμόρφωση του παλιού) και η επανάληψη της αγάπης: «Η σύμβαση της αγάπης

επαναλαμβάνεται, τα δάκρυα της Héloïse τρέχουν από τα μάτια της Nadja. Το αυλάκι του κομήτη, η παραμόρφωση φωτίζει το ρεύμα που από το παλιό καταλήγει στο μοντέρνο. Κάθε αυλάκι, κάθε παραμόρφωση είναι αφαίρεση του νου (abstraction). Τη στιγμή που κάποιος κατανοεί ότι ο Miro μιλά μια γλώσσα που αγνοεί ο Velasquez, η αφαίρεση εξαφανίζεται και Αερόστατα-μήλα ηλιόλουστα ειρηνώνονται μέχρι τις άκρες των παραβολών για να διεγείρουν την όρεξή μας». Η δομή των σκέψεων είναι τυπικά υπερρεαλιστική, καθώς αναμιγνύεται ο δοκιμιακός-θεωρητικός λόγος με εικόνες στίλβουσες και «εδώδιμες».

Η τρίτη παράγραφος ξεκινά με το μοτίβο του έρωτα το οποίο μεταφέρεται στον Λόγο: «Δια του χαρίσματος της γοητείας η γυναίκα μετατρέπει την αδηφάγο όρεξη του άντρα σε αγάπη, σε έναν τόπο που συνδέει δύο υπάρξεις σε μια μεθυστική ένωση. Αλλά το έργο δεν συγχέεται με την ύπαρξη, και η γοητεία που η γλώσσα ασκεί πάνω μας λειτουργεί για να μας συνενώσει με την απόσταση. Η τέχνη είναι ο Λόγος που έγινε σάρκα (σαρκωθείς). Είναι αυτός που ανασταίνει καθημερινά το πάθος του Πετράρχη, το βλέμμα της Τζοκόντα, το κρεβάτι της Ολυμπίας.». Η τέχνη και η ζωή αποτελούν δύο ξεχωριστές οντότητες, υπάρχει όμως ένας συνδετικός κρίκος που είναι η γλώσσα: στον σαρκωθέντα λόγο εναποτίθεται η συνουσία τέχνης και ζωής, αλλά και η αθανασία.

Στην τέταρτη παράγραφο εμφανίζεται ο ποιητής, όχι ως νικητής και τροπαιοφόρος (είναι γνωστότατη η προγραμματική απέχθεια των υπερρεαλιστών για οιαδήποτε βραβεία¹²³), αλλά ως καταραμένος και αντι-καλλιτέχνης: «Ο θάνατος διακόπτει το συμπόσιο. Ο καταραμένος ποιητής διακόπτει την ομιλία του ποιητή των Ολυμπιάδων, του νικητή των Biennales. Αλλά οι ιεροφάντες της Μοντέρνας Τέχνης πέτυχαν να εισάγουν τη διακοπή στη δική τους [: των ποιητών-νικητών] συνέχεια. Για να κατορθώσουμε να διακόπτουμε αυτή την υποκριτική διάρκεια, πρέπει να θυμόμαστε ότι η σιωπή, κι αυτή επίσης, είναι Λόγος: το Ρήμα του Πυθαγόρα, του Rimbaud, του Duchamp. Δεν θα πρέπει ακόμα να ξεχνάμε ότι η πράξη είναι η κατεξοχήν γλώσσα της διακοπής. Αναμένοντας...». Με ένα λεξιλόγιο αντλημένο από τον μυστικισμό (ο ποιητής ως ιεροφάντης και μάγος), ο Κάλας υποστηρίζει τη διακοπή, όπως στο δοκίμιο του που επιγράφεται: «Art intervenes, Anti-Art interrupts». Στο συγκεκριμένο δοκίμιο (1969) ο Κάλας αναλύει την αντίθεση τέχνης-αντιτέχνης με όρους όχι αισθητικούς, αλλά πολιτιστικούς, ενώ ο πολιτισμός αναλύεται – όπως στην αρχή της «Παραβολής» – ως περιορισμός της ελευθερίας επιλογών η οποία έχει δοθεί από τη φύση στον άνθρωπο (Trans: 27). Στο ίδιο δοκίμιο, ο ποιητής ερμηνεύει την αντι-τέχνη ως «ύβριση» απέναντι στα όρια της τέχνης, ως παρωδία απέναντι στα καλλιτεχνικά έργα (Trans: 31). Ο Κάλας, λοιπόν,

¹²³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκ μέρους του Κάλας αιτιολόγηση της αποδοχής του Κρατικού βραβείου ποίησης, που του απονεμήθηκε το 1977: «Οι υπερρεαλιστές είναι κατά των βραβείων. Κι εγώ νομίζω ότι, καλύτερα αντί για Επιτροπές και για βράβευση, να ρίχναν κλήρο ή ζάρια. Τουλάχιστον τότε, θα ήξερες ότι έχεις την τύχη με το μέρος σου.. Αλλά μου απονεμήθηκε και το δέχτηκα. Για πολλούς λόγους. Ένας είναι ακριβώς ότι δεν ήξερα ότι το βιβλίο είχε υποβληθεί. Ο άλλος είναι ότι, έφτασα σε μια ηλικία που δεν θα μπορούσε να με βλάψει. Κι ένας τελευταίος είναι ότι, στο βιβλίο είχα τα σατυρικά [sic] μου ποιήματα (“Κοροϊδίες”). Και δεν πρέπει να αποθαρρύνονται κριτές, που δέχονται να κριίνεται το κράτος με τέτοιο τρόπο...», Από συνέντευξη του Κάλας στον Β. Παγκουρέλη το 1978 (ΔΑΚ: 17/2).

υπερασπίζεται τη διακοπή-αποδόμηση, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τους νόμους των «γραμματικών» για την τέχνη: «The next wave of interruptions will have to be post-Oedipal and use post-cubists lenses; it will have to “destructure” what is being structured in the name of the grammarians of art forums, and bring to light the soul’s “Minoan” age» (Trans: 32). Παρόμοια, στην «Παραβολή» υποστηρίζει τις ύψιστες μορφές διακοπής του Λόγου, που είναι η σιωπή (των ποιητών) και η πράξη.

Στην επόμενη παράγραφο παρουσιάζονται τα όπλα των ποιητών: «Ας μην αναμένουμε με την παραλυτική πίστη του πιστού. Ας καταφύγουμε στην ακονισμένη ανησυχία του ποιητή. Η καλλιέργεια μαγικών σπόρων συνεχίζεται με μυστικότητα παρόλο που αγνοούμε ακόμα το όνομα αυτού του καινούργιου αλκοόλ που θα επιτρέψει στον ποιητή να ξαναγίνει προφήτης και στο ζωγράφο να αισθάνεται πάντοτε εικονοποιός (imagier)». Το λεξιλόγιο του κειμένου παλινδρομεί ανάμεσα στον μυστικισμό και στον δυναμισμό, στην αντίθεση της πίστης και της ανησυχίας· οι μαγικές ιδιότητες του καινούργιου αλκοόλ (που θυμίζουν τον Baudelaire και τα πεζά ποιήματά του για τη μέθη) θα εξασφαλίσουν στον ποιητή την προφητική ιδιότητα. Οι έννοιες της εικόνας και του μέλλοντος συνδέονται στην επόμενη (τελευταία) παράγραφο, ενώ από την «καταραμένη ποίηση» ο Κάλας δανείζεται τη μορφή του περιπλανώμενου αλήτη-τυχοδιώκτη (vagabond): «Η εικόνα είναι ο καθρέπτης που επιτρέπει στο μέλλον να παρατηρεί προσεκτικά εαυτόν με υπερηφάνεια. Είναι προς αυτό και αντίθετά του, που ο περιπλανώμενος προχωρά. Στη διασταύρωση των δρόμων δύο σίβυλλες τον παραμονεύουν. Στο αριστερό του χέρι η μία βλέπει τον αφρό λευκών νυκτών, στο δεξί του η άλλη βλέπει την τίγρη των γάτων της, τον παγοποιό του ρίγους της. Δίδυμες αδελφές! Μπορεί κάποιος επίσης όλα να τα μεταπλάσει, την εικόνα του αρχέτυπου σε ένα στίγμα χρωματιστής μελάνης που μπορεί να ξαναγεμίσει τα κενά διαφράγματα με μορφές από τα όνειρα. Δεν είναι οι ταλαντεύσεις του εκκρεμούς, που θα μας επιτρέψουν να μάθουμε ποια τελετουργία αντιστοιχεί σε τούτη την ώρα του περάσματος μας. Ας ασκήσουμε περισσότερο το μάτι μας να ακολουθήσει την ιλιγγιώδη κίνηση του τροχού, συμβόλου της τύχης, και του κεραμουργού, και του ανθρώπου, και του κρασιού.». Το κείμενο κλείνει με μια επιβλητική εικόνα (αυτή με τις δυο σίβυλλες) και με μια ποιητική εντολή που αφορά τη ζωή και το πέρασμα του ανθρώπου από τη γη: η ζωή δεν είναι παλινδρομούσα αιώρηση ανάμεσα σε δύο άκρα ούτε τελετουργία σύμφωνα με κάποιο τυπικό, αλλά ιλιγγιώδης, δαιμονισμένη κυκλική κίνηση, η κίνηση του τροχού της τέχνης – όπως στην κεραμοποιία, όπου γεννιούνται νέες μορφές, ή όπως στη ζάλη του κρασιού.

Παραθέσαμε μεταφρασμένο ολόκληρο το κείμενο, καθώς πρόκειται για ένα τυπικό υπερρεαλιστικό κείμενο, με ύφος πυκνό και προγραμματικό, που ανατρέπει τις παλαιότερες «θεικές διαθήκες» και επιβάλλει τους νόμους μιας καινούργιας πραγματικότητας. Η γλώσσα θεωρείται ο θεμέλιος λίθος αυτού του κόσμου, όπως αντίστοιχα ο Μπρετόν στο κείμενο «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα» (1953) δηλώνει από την πρώτη σειρά: «ο σουρρεαλισμός σαν κίνημα οργανωμένο προέκυψε μέσα από μια μεγάλης πνοής επιχείρηση που αναφερόταν στη

γλώσσα»¹²⁴. Στο ίδιο κείμενο ο Μπρετόν αναφέρεται στον έρωτα και στην ιδιαίτερη θέση της γυναίκας: «ο σουρρεαλισμός δεν επιχείρησε ποτέ να αποκρύψει από τον εαυτό του το σημείο γοητείας που λάμπει μέσα στον έρωτα του άντρα και της γυναίκας, καθώς οι πρώτες του ανιχνεύσεις τον είχαν εισαγάγει σε μια περιοχή όπου βασίλευε ο πόθος»¹²⁵. Υπάρχει μάλιστα στο κείμενο του Μπρετόν αναφορά στην [Nouvelle] Héloïse, τη ρομαντική ηρωίδα του Rousseau, όπως και στο κείμενο του Κάλας. Επιπλέον για τη στάση του ανθρώπου απέναντι στη φύση, ο Μπρετόν πιστεύει ότι πρέπει να κατανοήσουμε τη φύση σύμφωνα με τον εαυτό μας (και όχι το αντίστροφο) και ότι το κρυπτογράφημα του κόσμου μπορεί να αποκωδικοποιηθεί μέσω της υπερρεαλιστικής μεταφοράς (και όχι της προκατασκευασμένης αναλογίας)¹²⁶. Παρά το διαφορετικό τους χαρακτήρα (πυκνό και ποιητικό το κείμενο του Κάλας, θεωρητικό και αναλυτικό το κείμενο του Μπρετόν), πιθανόν το «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα» να χρησίμευσε σαν αφορμή για την «Παραβολή» του Κάλας, η οποία γράφτηκε ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του κειμένου του Μπρετόν.

Τα χαρακτηριστικά που αποδίδει ο Κάλας στον ποιητή (ο οποίος εμφανίζεται από την τέταρτη στροφή), αντλούνται από τη ρομαντική καταραμένη ποίηση, διηθημένη μέσα από το υπερρεαλιστικό φίλτρο· έτσι ο ποιητής είναι ιεροφάντης και τυχοδιώκτης, μάγος και άθεος, σιωπηλός και ανήσυχος και προπάντων εικονοποιός. Όσον αφορά στην τέχνη, ο Κάλας επιμένει στον «παραμορφωτικό» της χαρακτήρα και στο στοιχείο της «διακοπής», δηλαδή της αυθάδους πρωτοτυπίας απέναντι στην ισχύουσα τέχνη, ή ακόμα και της σιωπής.

Αιτίλο: [Les épigones dorment sur leurs rêves et les faux prophètes dorment les yeux ouverts] (δφο, γχ: υποθέτουμε πως είναι γραμμένο στη δεκαετία του '50). «Οι επίγονοι κοιμούνται πάνω στα όνειρά τους και οι ψεύτικοι προφήτες κοιμούνται με τα μάτια ανοιχτά. “Είναι ο υπερρεαλιστικός τίτλος που πωλείται” παραπονιέται αυτός που έπαιξε αδέξια [ο καλλιτέχνης]. Ο τίτλος είναι επιβεβλημένος στο χρηματιστήριο όπως επίσης στη βασιλική αυλή. Ο Ερμής, θεός των εμπόρων, είναι επίσης ο κοιμιστής ενός μηνύματος ερμητικού εκτός εμπορίου.» Η πρώτη παράγραφος θέτει την αλλοίωση του υπερρεαλισμού από τους επιγόνους, με την κατάχρηση της ονειρικής γραφής αλλά και την εμπορευματοποίηση της τέχνης. Ο εμβληματικός θεός Ερμής έπαιξε ανέκαθεν αυτό τον διπλό ρόλο, ως θεός του εμπορίου και της ερμηνείας σκοτεινών μηνυμάτων.

Η δεύτερη παράγραφος έχει ως εξής: «Ανάμεσα στην αγωνία και στην αναμονή, το γυαλί και τον κασσίτερο, το μάτι ακολουθεί μια πομπή από εικόνες και βλέπει εαυτόν. Για να κάνουμε τα φαινόμενα να απολέσουν το ρεαλισμό τους, πρέπει να αποκρούσουμε τις αυταπάτες του Ναρκίσσου. Το όνειρο είναι γλώσσα όπως ακριβώς και ο καθρέπτης. Είναι διαμέσου της αλχημείας του ρήματος ή της έλξης, που θα αναγεννηθούν τα φαντάσματα τα οποία θα αποπλανήσουν ταυτόχρονα τα όνειρα και θα

¹²⁴ Μπρετόν, 1983: 149.

¹²⁵ Στο ίδιο: 151-2.

¹²⁶ Στο ίδιο: 154-5.

σκοτεινιάσουν τις αντανάκλασεις*. Το ερμαφρόδιτο μήνυμα διαπερνά** το υπο-πραγματικό (infraréal) για να ακινητήσει την ανάγκη, να διακόψει την εργασία, να αρνηθεί το προφανές»¹²⁷. Η παράγραφος καταλήγει σε υπερρεαλιστικές κοινοτοπίες, όπως είναι η άρνηση της εργασίας, της ανάγκης, και του «αυτονόητου» της πραγματικής ζωής· το κέντρο βάρους όμως πέφτει στην αλχημεία του ρήματος, βασικού θεμέλιου του υπερρεαλιστικού κόσμου. Το συγκεκριμένο γαλλικό κείμενο, υποθέτουμε πως έχει γραφεί μεταγενέστερα από τα υπόλοιπα γαλλικά ποιήματα (του τέλους του μεσοπολέμου), επειδή εδώ ο Κάλας προβάλλει την ενδογλωσσική φύση των εικόνων, ενώ παραμερίζει τον καθρέπτη και το όνειρο ως μοναδικούς παραγωγούς εικόνας. Η άποψη ότι τόσο ο καθρέπτης όσο και το όνειρο είναι «γλώσσα», πιθανότατα να αντλείται από τη θεωρία του Λακάν για το ασυνείδητο το δομημένο ως γλώσσα.

Το ποίημα τελειώνει με τριαδικές ομάδες υπερρεαλιστικών «συνθημάτων» με πρώτο αυτό της Γαλλικής επανάστασης, έπειτα αυτό του Μπρετόν (που το είχε με τη σειρά του δανειστεί από τον μάγο Ελιφάς Λεβί, βλ. το δοκίμιο «Ελευθερία, Ποίηση, Αγάπη» του Κάλας) και τρίτη την προσωπική τριάδα του Κάλας: «Ελευθερία, ισότητα, αδελφότητα ή θάνατος / Ελευθερία, ποίηση, αγάπη ή τρόμος / Αίνιγμα, ρίσκο, ανακάλυψη ή υποτέλεια». Η κλίμακα των συνθημάτων αναδεικνύει ως κορυφαίο το πιο ανατρεπτικό από αυτά, η βάση του οποίου είναι η άνευ όρων παράδοση του ανθρώπου στο άγνωστο· το τρίτο σύνθημα παρακάμπτει τις σταθερές ουμανιστικές αξίες και ανοίγεται στο ρίσκο, στο αίνιγμα και στα μεγάλα ταξίδια για την ανακάλυψη νέων χωρών.

«La vie con ose» (χφο, «NO L, 1959»). Το τελευταίο (και χρονολογικά) αυτό γαλλικό ποίημα είναι φτιαγμένο σαν λογοπαίγνιο που βασίζεται στην αντιστροφή της σειράς των γραμμάτων σε μια λέξη, με αποτέλεσμα να προκύπτει μια καινούργια λέξη κι ένα άλλο νόημα (αναγραμματισμοί). Ο Κάλας παίζει με την ταυτότητα των σημαινόντων, θεωρώντας τα γράμματα που αποτελούν μια λέξη σαν ζάρια τα οποία, αν τα τοποθετήσει κανείς αλλιώς, η ταυτότητα γίνεται ετερότητα: «Eros est rose et zéro», έτσι η ταυτότητα του έρωτα ορίζεται ως μία ετερότητα, αφού «ο έρωσ είναι ρόδο και μηδέν». Το λεκτικό αυτό παιχνίδι δεν είναι ένα λογοπαίγνιο άνευ σημασίας, αλλά υποβάλλει το βασικό «υπαρξιακό» ερώτημα το σχετικό με τη γλώσσα και τον κόσμο, αν δηλαδή τα ονόματα αντιστοιχούν στα πράγματα ή όχι;¹²⁸. Το ποίημα έχει κι άλλα τέτοια λογοπαίγνια που βρίσκουν τον ειρμό τους έξω από αυτό και υπακούουν σε έναν βίαιο (βλάσφημο σχεδόν) συμφυρμό:

¹²⁷ Σε μια άλλη γραφή του κειμένου, υπάρχουν οι εξής προσθήκες-παραλλαγές: *«Ο ιερογλυφικός λόγος μαγνητίζει τα όνειρα με τις αντανάκλασεις κάποιας Μαγνησίας» (στα μεσαιωνικά λατινικά, η μαγνησία είναι ο ελκτικός λίθος, ο μαγνήτης) και **«Το ερμαφρόδιτο μήνυμα ελίσσεται γύρω από λειτουργίες αποδομητικές (déstructurantes) για να πνίξει την ανάγκη, να δηλητηριάσει την εργασία και να ευφράνει τη γνώση».

¹²⁸ Για τη φιλοσοφική αυτή διαμάχη ανάμεσα στην τάση που υποστηρίζει τη φυσική σχέση ανάμεσα στα ονόματα και στα πράγματα (Κρατύλος, Ηράκλειτος.) και στην αντίθετη που θεωρεί αυθαίρετη αυτή τη σχέση (Σοφιστές, Saussure), βλ. Ducrot-Todorov, 1972: 170-178.

«Eros est rose et zéro, o / le nombre d'or du consacré / o benire de Rosa arose azore /
o nom d'un chien d'amour / Dio gene fils de Dieu / et de la vase / nom d'un panthère /
avec son zéro d'éripines / sur un roseau penchant». Είναι χαρακτηριστικό πως το ποίημα δεν είναι γραμμένο σε μία γλώσσα, αφού στο γαλλικό σκελετό του ενσωματώνονται κάποιες λέξεις πορτογαλικές ή λατινικές (benire, Rosa arose, Dio gene: να σημειώσουμε πως στο verso του χειρογράφου υπάρχουν σημειώσεις μάλλον στα πορτογαλικά). Στο σημασιολογικό επίπεδο, καταγράφεται πληθώρα βιβλικών υπαινιγμών. Το (μυστικό) ρόδο είναι μια μεταφορά για την Παναγία (με σεξουαλικές συνυποδηλώσεις όπως αναφέραμε στο σχετικό με τον Έλιοτ κεφάλαιο), γι' αυτό ακολουθούν αλλεπάλληλες προτάσεις που εισάγονται με «ω» σαν τους Χαιρετισμούς. Ο δεύτερος στίχος αναφέρεται μάλλον στο χρυσάφι που σωρεύεται στην εκκλησία από τα τάματα. Το λογοπαίγνιο με το ρόδο καταλήγει στον τρίτο στίχο στη λέξη azore (Αζώρ), γι' αυτό και ο επόμενος μιλά για το σκυλί της αγάπης (υπαινιγμός στον Κυνοκέφαλο Χριστό, πβ. το ποίημα «Κοροϊδία», ONP: 102). Στους επόμενους στίχους περιέχονται λογοπαίγνια για την αγία οικογένεια: ο Χριστός είναι υιός του Θεού και ενός «δοχείου» (παρωδία των χαιρετισμών όπου η Παναγία υμνείται ως «θεοδόχος μήτρα» και «θεία στάμνος»), είναι και «πάνθηρας» (σε γαλλική προφορά: παν +τέρ [terre]= γη, άρα παρωδεύεται η ιδιότητα του πανταχού παρόντος και παντεπόπτου θεού), όσο για το μηδενικό με τα αγκάθια που φορά ο Χριστός, είναι το αγκάθινο στεφάνι του μαρτυρίου, ενώ ο θεάνθρωπος παραβάλλεται με ένα καλάμι (όχι σκεπτόμενο[*pensant*], όπως ήθελε τον άνθρωπο ο Πασκάλ) αλλά που γέρνει[*penchant*]. Ο τίτλος του ποιήματος αποτελεί πιθανότατα λογοπαίγνιο που ανατρέπει την έκφραση: «La vie en rose» (βλέπω με αισιοδοξία τη ζωή)¹²⁹.

Το ποίημα – που μετά την αποκρυπτογράφησή του δεν φαντάζει τόσο εντυπωσιακό όσο στην πρώτη ανάγνωσή του – ανήκει στην υπερρεαλιστική παράδοση των παιγνίων η οποία δεν επεδίωκε να αναταράξει απλά την επιφάνεια της γλώσσας αλλά τον βυθό του νοήματος. Με αυτόν τον τρόπο, το ποιητικό παιχνίδι μετατίθεται στην επίλυση ενός αινίγματος, με σκοπό όχι την τελική λύση του, αλλά τη διαδικασία «ανάλυσής» του, καθώς για τον υπερρεαλισμό, τα αινίγματα έχουν αξία καθεαυτά.

Συμπερασματικά: Τα γαλλικά ποιήματα που εξετάστηκαν, ανήκουν στην πιο ορθόδοξη και ακραιφνώς υπερρεαλιστική περίοδο του Κάλας, μάλιστα γράφτηκαν σε μια χρονική περίοδο που κατοικούσε στο ευρωπαϊκό κέντρο του κινήματος και ήταν ενεργό μέλος του. Χαρακτηρίσαμε τα γαλλικά κείμενα ως κείμενα μαθητείας, γιατί όπως έγινε φανερό από την ανάλυση που προηγήθηκε, το ποιητικό ύφος παλινδρομεί (αλλού περισσότερο, αλλού λιγότερο) ανάμεσα στους υπερρεαλιστικούς τρόπους και παλιότερα ποιητικά σχήματα (*poésie maudite*).

¹²⁹ Το πορτογαλικό (και ιταλικό) *con* αντιστοιχεί στη λατινική πρόθεση *cum* (=με) και η αφαιρετική *ose* ανήκει στο ουσιαστικό *osus* (=μίσος). Στα γαλλικά «*con*» σημαίνει (και) αιδόιο, ενώ το «*ose*» συνδέεται με το ρήμα *oser*=«τολμώ».

Ήδη στους τίτλους των ποιημάτων δεν διαφαίνεται κάποια νοηματική ανατροπή, αφού οι περισσότεροι αναδεικνύουν συμβατικά νοήματα. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τους τίτλους των ενοτήτων: η πρώτη ενότητα επιγράφεται «Rien qui oblique» συμπυκνώνοντας μια υπερρεαλιστική επιταγή, ενώ ο τίτλος «Sels dorés d'angoisse» αποτελεί πολυεπίπεδο υπερρεαλιστικό λογοπαίγνιο. Από τον υπερρεαλισμό, ο Κάλας αντλεί ένα πλούσιο λεξιλόγιο με κύρια χαρακτηριστικά τις απροσδόκητες εικόνες, την παράδοξη σύνδεση πραγμάτων και εννοιών – ενώ σε μία μόνο περίπτωση προσφεύγει στο μαύρο χιούμορ. Συχνά θεματοποιεί τον υπερρεαλισμό ως καινούργιο προελαύνοντα κόσμο, και αυτό το στοιχείο όπως και η ποιητική εκμετάλλευση του θέματος του καθρέπτη, προσδίνουν στο ύφος του Κάλας μια μικτή ροπή ανάμεσα στο ποίημα και στο δοκίμιο, που επίσης είναι χαρακτηριστικό του υπερρεαλισμού.

Το ποιητικό σύμπαν του Κάλας μετεωρίζεται ανάμεσα στα αντικείμενα και στο υποκείμενο, άλλοτε παραχωρώντας θέση στα πρώτα (οπότε και διαμορφώνονται υπερρεαλιστικές εικόνες), άλλοτε στο δεύτερο (οπότε έχουμε μια αφηρημένη παράθεση συναισθημάτων)¹³⁰. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο θέμα του καθρέπτη (Νάρκισσος, αντανάκλαση, «αλήθεια», το μοτίβο του «διπλού»¹³¹), καθότι αυτό θα αποτελέσει εμμονή για τον ποιητή και ιδιαίτερα τον τεχνοκρίτη Κάλας και θα αποβεί βασικός μίτος ερμηνείας για τη στάση του δημιουργού απέναντι στην τέχνη. Επιπλέον, η εμμονή αυτή («I am haunted by the idea of mirrors and shadows» εξομολογείται ο Κάλας σε επιστολή προς τον Williams¹³²) αποτελεί το πιο δυνατό πρωτότυπο και προσωπικό σήμα που κατέθεσε ο Κάλας στον υπερρεαλιστικό κανόνα. Ο W.C. Williams ευστοχεί όταν κρίνει ότι αρχικά ο κόσμος που αναδύεται στα ποιήματα του Κάλας μοιάζει κλειστός και ενδοστρεφής, αλλά αποδεικνύεται διαφανής ή διαπερατός όπως ένας καθρέπτης. Όπως σημειώνουν οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος: «Ο Κάλας οικοδομεί στα ποιήματα αυτά μια σειρά από είδωλα και δυνητικές παραστάσεις του εαυτού [...] Οι επικλήσεις και χρήσεις όλων των μέσων αντανάκλασης μιας εικόνας, οι καθρέφτες και τα νερά, ο αδιόρατος μετασχηματισμός του αρσενικού σε θηλυκό και το αντίστροφο, η αδιάλειπτη αλλαγή οπτικής γωνίας, πολλές φορές μέσα στο ίδιο κείμενο, είναι μερικές από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί για να πετύχει το ρευστό αυτό αποτέλεσμα» (Κάλας, 2002: 23). Πράγματι, ο κόσμος (ο εαυτός και τα αντικείμενα) που

¹³⁰ Ο Κάλας δεν εκτιμά την ποίηση που παραδίνεται στο ρυθμό, στο συναίσθημα και στον υποκειμενισμό, βλ. την κρίση του για τον Ivan Goll, όπως τη διατυπώνει σε επιστολή του προς τον Williams, [11.12.1940], Κάλας, 2002: 92.

¹³¹ Επειδή στο βιβλίο *Confound* υπάρχει εκτενής αναφορά στο θέμα του διπλού, βλ. την ανάλυση στο 9^ο κεφάλαιο, για το *Confound the Wise*.

¹³² Από επιστολή 6.12.1940, παραθέτει ο MacGowan, 1996· για τη μετάφραση βλ. Κάλας, 2002: 90 («είμαι στοιχειωμένος από την ιδέα των καθρεφτών και των σκιών»).

αναδύεται στα ποιήματα είναι τόσο ρευστός και αβέβαιος σαν αντικατοπτρισμός στην έρημο, σαν σκιά και σαν αντανάκλαση πάνω στο νερό¹³³.

Ο ρητορικός τρόπος που κατεξοχήν χρησιμοποιεί ο Κάλας είναι η προστακτική· οι επιτακτικές ανάγκες του καινούργιου ποιητικού κόσμου παίρνουν μορφή μανιφέστου, γι αυτό ο ποιητής, απευθυνόμενος κυρίως στο β' πρόσωπο (ενικού ή πληθυντικού), προτρέπει και καθοδηγεί. Ο λόγος είναι χειμαρρώδης, δεν διακόπτεται από σημεία στίξης (δεν υπάρχουν καθόλου κόμματα, ούτε τελείες), με εξαίρεση το θαυμαστικό, κάτι που ενισχύει το εμφατικό και προτρεπτικό ύφος των ποιημάτων. Επιπλέον η απουσία στίξης μέσα στις φράσεις δίνει μια συνεχή ροή στο νόημα, κι έτσι αποφεύγονται οι λογικές διακοπές. Όπως σημειώνει ο Μπρετόν στο Α' Μανιφέστο: «Η στίξη πάντοτε αναχαιτίζει την απόλυτη συνέχεια της ροής που μας απασχολεί, παρ' ότι φαίνεται εξ ίσου απαραίτητη με τη διανομή των κόμβων σε μια παλλόμενη χορδή»¹³⁴.

Από την άλλη μεριά επικρατεί ο αποσπασματικός, σχεδόν θραυσματικός, χαρακτήρας των ποιημάτων και αυτό θα μπορούσε να δικαιολογηθεί ως αποτέλεσμα του ελεύθερου συνειρμού. Ωστόσο αυτή η ροή άλλοτε καταλήγει σε αυτοματικού τύπου φράσεις κι άλλοτε (το συχνότερο) σε μια ελλειπτική γραφή (είδος που ο Μπρετόν – τουλάχιστον θεωρητικά – το απέρριπτε)¹³⁵. Γεγονός είναι ότι η ελλειπτική γραφή δεν κατορθώνει να δημιουργήσει και να επιβάλει μία ακέραιη εικόνα ενός καινούργιου κόσμου, παρά δίνει θραύσματα. Στα γαλλικά ποιήματα του Κάλας, αυτό που συχνότερα προβάλλεται είναι ένας μικρόκοσμος επιθυμιών και σκόρπιων στοχασμών, που έχει έναν ψηλό δείκτη αναφορικότητας στην πραγματικότητα· μερικές φορές ο μικρόκοσμος αυτός συναντιέται με τον μακρόκοσμο, δημιουργώντας την απροσδόκητη λέξη και το παρά-λογο νόημα. Από τις καλύτερες στιγμές τέτοιων συναντήσεων είναι η σύζευξη αφηρημένων εννοιών και υλικών εικόνων (πχ. όταν «μεταφράζεται» ο χρόνος σε απτές εικόνες).

Επισημάνθηκαν αρκετές αντιμεταθέσεις στίχων ανάμεσα σε ποιήματα. Το ποιητικό μήνυμα προσφέρεται κομματιαστά, σπάζοντας τα όρια των λέξεων και των νοημάτων, ακυρώνοντας τον συνταγματικό άξονα της νοηματικής αλληλουχίας. Η ποιητική αυτή τεχνική, μπορούμε να πούμε ότι είναι το ανάλογο της τεχνικής του κολλάζ που ο Μαξ Έρνστ εισήγαγε στην υπερρεαλιστική ζωγραφική, ανάγοντάς την σε μια από τις πλέον πρωτότυπες φόρμες του υπερρεαλιστικού αντικειμένου¹³⁶. Αλλά και για τον λογοτεχνικό υπερρεαλισμό, το πρωταρχικό

¹³³ Πβ. τις απόψεις του MacGowan, στο κείμενο «Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς και Νικόλαος Κάλας: χρονικό μιας δημιουργικής συνάντησης», σημειώνει: «Τα ποιήματα εξερευνούν μια πολυπρόσωπη οντότητα, μέσα σ' έναν κόσμο φτιαγμένο από καθρέφτες, σκιές και νερό» (Κάλας, 2002: 117-8).

¹³⁴ Μπρετόν, 1983: 34.

¹³⁵ Βλ. Σιαφλέκης, 1989: 47. Ωστόσο, όπως έχει ο Σιαφλέκης επισημάνει, τα κείμενα του Μπρετόν δεν διαφεύγουν την ελλειπτικότητα· συγκρίνοντας μάλιστα δύο αυτοματικά κείμενα από τα *Μαγνητικά Πεδία* των Μπρετόν-Σουπώ, διαπιστώνει ότι το πρώτο κείμενο («Ακασσιτέρωτος καθρέφτης») έχει μια νοηματική ακολουθία που δημιουργεί ερωτηματικά για τον αυτοματικό του χαρακτήρα (στο ίδιο: 40-2).

¹³⁶ Βλ. Jean, 1959: 230.

στοιχείο του κειμένου δεν είναι μια απλή δομή, λέξη, φράση αλλά η ρηματική ροή. Όπως επισημαίνει ο Alexandriane: «Οι κριτικοί δεν μπορούν πια να απεραντολογούν για την εκλογή μιας λέξης ή για ένα συντακτικό σχήμα. Η έμφαση δίνεται στη σύνδεση των λέξεων. [...] Το ξετύλιγμα των λέξεων δεν πρέπει πια να κρίνεται σε συνάρτηση με οποιαδήποτε σειρά υπαγορεύει το νόημα. Ο Μπρετόν έλεγε στους φίλους του ότι μπορεί κανείς να αντιστρέψει τις στροφές σε ορισμένα ποιήματα του Μπωντλαίρ, χωρίς να βλάψει το νόημα. Η κατάργηση της αλληλεξάρτησης των μερών του ποιητικού λόγου του φαινόταν σωτήρια.»¹³⁷. Ο Κάλας, μετακινώντας ανεξάρτητους στίχους (μιλήσαμε σε κάποιο ποίημα για «παρτίδα σκάκι») σε διάφορα ποιήματα, μοιάζει να εφαρμόζει την παραπάνω αρχή. Τα κείμενα αυτά ωστόσο δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να θεωρηθούν «αυτοματικά», και μόνο οι πολλές χειρόγραφες μορφές που υπάρχουν για το καθένα, συνηγορούν για το αντίθετο.

Η γραφή του Κάλας στηρίζεται σε δύο σκέλη: το ένα ακουμπά στον υπερρεαλισμό ενώ το άλλο σε μια ποίηση καταραμένου συμβολισμού¹³⁸. Από τη συχνότητα κάποιων εικόνων, διαπιστώνουμε ότι η ποιητική «ματιά» μοιράζεται αφενός στα μοτίβα της αγωνίας (*angoisse*) του φόβου (*crainte*), της επιστροφής-της αναχώρησης-του ταξιδιού (που δεν διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους) και αφετέρου την εμμονή στην έλευση ενός καινούργιου κόσμου (του υπερρεαλιστικού). Ισχυρότατος παραμένει (όπως στο *Τετράδιο Δ'*) ο άξονας του χρόνου, γύρω από τον οποίο περιελίσσονται τα μοτίβα της λήθης και της ανάμνησης, της επιστροφής και της αναμονής, ενώ το παρελθόν προβάλλει ανεικονικό και αόριστο. Η θλίψη, η νύχτα και η μοναξιά, η στέρηση και η απώλεια συνθέτουν ένα άγονο ψυχικό τοπίο, όπου το υποκείμενο μοιάζει εγκλωβισμένο χωρίς διέξοδο. Συχνά στο ίδιο ποίημα, αρκετές αφηρημένες λέξεις (κυρίως παράγωγα του χρόνου) συνυπάρχουν με υπερρεαλιστικό λεξιλόγιο, και μοιάζει σαν να συγκρούονται οι δυο κόσμοι, γι' αυτό η βιαιότητα προβάλλει απαραίτητη. Εξάλλου πολλά από αυτά τα ποιήματα ανήκουν σε μια μεταβατική φάση, όπου ο Κάλας προσπάθησε να «λιώσει τους πάγους» του διανοουμενισμού του¹³⁹ και να ντύσει με εικόνες τις σκέψεις του. Εκείνο που διασώζει, τελικά, την υπερρεαλιστικότητα είναι η ρευστή κινητικότητα των στίχων, το ελάχιστο της νοηματικής σύνδεσης των αφηρημένων εννοιών μεταξύ τους και κυρίως οι αρκετές παράδοξες εικόνες.

Ο υπερρεαλιστικός κόσμος, λοιπόν, αποτελεί το κύριο δομικό υλικό των γαλλικών ποιημάτων του Κάλας. Στα ποιήματα εμφανίζονται στοιχεία που ορίζουν μια υπερρεαλιστική ανθρωπογεωγραφία και τέτοια είναι το έγκλημα, η τύχη, η μεταμόρφωση, τα όνειρα, η φωτιά/φως

¹³⁷ Αλεξαντριάν, 1986: 45.

¹³⁸ Πβ. τις αφετηριακές σχέσεις του Μπρετόν με τον συμβολισμό (κυρίως με τη θεματική της νύχτας), όπως επισημαίνονται στο άρθρο «De la modernité du symbolisme» του B.Delville στο αφιέρωμα Breton, 1988: 30-31.

¹³⁹ Πβ. «Ένα ποίημα οφείλει να είναι ένα λιώσιμο των πάγων της διάνοιας», από το κείμενο «Notes sur la Poésie» των Breton-Eluard, Breton, 1988: 1014.

(με όλα τα παράγωγα: φλόγες, αστέρια, σπινθηρισμούς), ο πύργος των ανέμων – αλλά και πρόσωπα όπως ο προφήτης, η χειρομάντισσα και ο εραστής της, δήμιοι, γιατροί, μάγοι. Ο υπερρεαλισμός παρουσιάζεται ως κόσμος θηριώδης με βίαιες ιδέες, όπου κυριαρχούν η νεότητα, τα πάθη, τα όνειρα και εκλύουν ορμή και ζωτικότητα. Το κυριότερο χαρακτηριστικό του υπερρεαλιστικού κόσμου είναι η βία, η πρόκληση, η καταστροφή· από τα ρήματα με μεγάλη συχνότητα το ρήμα θραύω (*brisier*), λέξη με μεγάλη συχνότητα είναι η ευτολμία (*audace*), ενώ ο φόβος και το μίσος συνοδεύουν τα συναισθήματα. Η καταστροφή του παλαιού κόσμου συμπληρώνεται βέβαια από την έλευση (επινοήση-*invention*) του καινούργιου, ενώ παράλληλα πυκνώνουν οι προστακτικές που προτρέπουν στην πραγμάτωση μιας σειράς υπερρεαλιστικών πράξεων.

Προκύπτει έτσι ένα ποιητικό σύμπαν ρευστό, κινούμενο και φτιαγμένο από πρωτογενή υλικά, και μια ποίηση κοσμολογική, η οποία αναλογεί στο βλέμμα του πρωτόγονου ανθρώπου και στην προσπάθειά του να γνωρίσει τον εαυτό του και τον περιβάλλοντα κόσμο. Από την άλλη πλευρά, είναι χαρακτηριστική η απουσία οιασδήποτε μυθολογίας, καθώς οι αναφορές στον Νάρκισσο και τον Ερμή αποτελούν προσωπικά σήματα στο σύμπαν του Κάλας, ενώ μόνο ο Οιδίποδας αντλεί από τον αρχαίο μύθο¹⁴⁰. Ξεχωριστή ιδιαιτερότητα προσλαμβάνει το θέμα του καθρέπτη, γιατί με την οπτική αυταπάτη που δημιουργεί, επαναπροσδιορίζει τα θέματα του ειδώλου και του προσώπου, της ταυτότητας και της ετερότητας – θέματα κορυφαία για τη φιλοσοφία αλλά και στις παραστατικές τέχνες.¹⁴¹ Παράλληλα με τον καθρέπτη, προβάλλει η έννοια του «διπλού» και της σκιάς· μάλιστα ο Williams για να αποδώσει μεταφραστικά το β' πρόσωπο ενικού, όταν ο Κάλας απευθύνεται στη σκιά του (ή στον εαυτό του, διχασμένο ανάμεσα στο πρόσωπο και στην εικόνα) χρησιμοποιεί τον αρχαϊκό τύπο «*thee*» ή χρησιμοποιεί την οικειότητα του αγγλικού β' προσώπου πληθυντικού¹⁴². Ο Κάλας ανιχνεύει (στα ποιήματα, αλλά και στη μετάφρασή τους) τη μεταλλασσόμενη ταυτότητα του προσώπου, και όπως χαρακτηριστικά σημειώνει σε επιστολή του στον Williams (6.12.1940): «Σας έχει τύχει ποτέ να μιλήσετε σε νικταφόν και ν' ακούσετε τη φωνή σας μετά; [...] Δεν ξέρω αν αυτή η μετάφραση είμαι εγώ, γιατί δεν ξέρω πώς φαίνομαι. Όπως με μια φωτογραφία υπάρχει πάντα η πιθανότητα να την βρει κανείς κακή, έτσι και με τη μετάφραση μπορεί να συμβεί να μην αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας. [...] Νιώθω κολακευμένος, γιατί εσείς με είδατε. Αλλά, σας παρακαλώ, μη μου ζητάτε να πω παραπάνω. Σ' αυτήν τη

¹⁴⁰ Σύμφωνα με την παρατήρηση του W.C. Williams, τα ποιήματα του Κάλας δεν είναι συμβολικά αλλά «άμεσα» (επιστολή προς Κάλας, 4.12.1940, ΔΑΚ: 30/9).

¹⁴¹ Ο Pierre Mabille στο άρθρο «*Miroirs*», δημοσιευμένο στο υπερρεαλιστικό περιοδικό *Minotaure*, είχε ασχοληθεί θεωρητικά με τη διπλή φύση του καθρέπτη, τόσο ως προς την ταυτότητα του «εγώ», όσο και ως προς τον χαρακτήρα της πραγματικότητας, βλ. *Minotaure*, 1938: 14-18, 66.

¹⁴² Οι επισημάνσεις ανήκουν στον MacGowan, 1996.

φωτο-ναρκισσιστική στάση που βρίσκεται πίσω απ' αυτή την αίσθηση, θέλω να το βάλω στα πόδια ή να βουτήξω στο νερό της εικόνας και να γίνω κάτι άλλο»¹⁴³.

Παρόμοια ποιήματα δεν έγραψε ξανά ο Κάλας, καθώς τα ποιήματα της αμερικανικής περιόδου του (ελληνικά και αγγλικά) βασίζονται στην προσωπική του πρόσληψη του υπερρεαλισμού και είναι σαφώς «αντικειμενικά». Τα γαλλικά ποιήματα που παραθέσαμε ανήκουν στην περίοδο κατά την οποία ο έλληνας υπερρεαλιστής μαθήτευσε στο γαλλικό κίνημα ενώ δεν είχε ακόμα διαμορφώσει το δικό του ύφος. Γι' αυτό και τα ποιήματα (άλλα περισσότερο άλλα λιγότερο) φέρουν τα ίχνη της τότε ισχύουσας υπερρεαλιστικής γραφής η οποία επιχειρούσε να ενώσει τις λυρικές-εσωτερικές αφορμές με εξωτερικά συμβάντα, επιδιώκοντας (αν και όχι πάντα) τις πιο απροσδόκητες συζεύξεις. Διαπιστώσαμε πως ο Κάλας σε κάποια ποιήματα επιτυγχάνει τους στόχους αυτούς, σε κάποια άλλα εν μέρει, αλλά απ' ότι θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, μετά τη σύντομη αυτή θητεία στον «υποκειμενικό» υπερρεαλισμό, προσεταιρίζεται τους στόχους του υπερρεαλισμού στην αντικειμενική του φάση.

Οι μεταφραστές Σπ.Αργυρόπουλος και Β.Κολοκοτρώνη, τονίζουν την ερμητικότητα των γαλλικών ποιημάτων και την αποδίδουν όχι μόνο στη χρήση υπερρεαλιστικών συμβόλων αλλά και στα δάνεια από ετερόκλητες πηγές: σύμφωνα με τους ίδιους, η ερμητικότητα αυτή ήταν οριακή και αδιέξοδη: «Αν ο Κάλας συνέχιζε όπως στα δεκαέξι ποιήματα [...] θα κινδύνευε να αυτοπυρποληθεί μέσα στο ποιητικό του σύμπαν. Φτάνοντας λοιπόν στα όριά του φαίνεται ότι αδράνησε ποιητικά για μια πενταετία περίπου και επανήλθε σοφός μετά το 1945»¹⁴⁴. Δεν συμφωνούμε με αυτή την άποψη, γιατί το «ερμητικό» και ετερόκλητο των ποιημάτων είναι σύμφυτο με την υπερρεαλιστική τους υφή, όσο για την πυρπόληση ως σκοπό της τέχνης, αυτή ο Κάλας δεν την απαρνήθηκε σε καμία φάση της δημιουργίας του. Αντίθετα, στα γαλλικά ποιήματα, έδωσε μερικές από τις πιο αμιγείς και λαμπερές εικόνες της ποίησής του, ενώ οι μετά το 1945 στίχοι του δεν είναι «πιο σοφοί», αλλά πιο προσωπικοί και αποκλίνοντες (κατά τον τρόπο του Duchamp) από την υπερρεαλιστική κοινοτοπία.

¹⁴³ Κάλας, 2002: 89 (μτφρ. Β.Κολοκοτρώνη): πβ. στο υστερόγραφο της ίδιας επιστολής: «Τι είδους αντικείμενο είναι μια φωτογραφία ή η φωτογραφία μας; Αν μπορούσαμε να χάσουμε εντελώς τον εαυτό μας, τότε υποθέτω όλα τα πράγματα, ακόμη κι η φωτογραφία μας, θ' αποκτούσαν αντικειμενικότητα για μας. Αυτό δεν είναι δυνατόν και ο άνθρωπος που χάνει τη σιά του χάνει το λογικό του, πρόκειται για ευνουχισμό ή αυτοκτονία. Ίσως ένα ποίημα δεν θα 'πρεπε να 'ναι φωτογραφία. Παραείμαι στο νερό, όταν θα 'πρεπε να βρισκόμαι στη φωτιά» (στο ίδιο: 90).

¹⁴⁴ Από την εισαγωγή τους «“Θέλω να γίνω ο χρησμός της ζωής μου”»: Ο Νικόλαος Κάλας καθ' οδόν», στο ίδιο: 21.

7^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΕΣΤΙΕΣ ΠΥΡΚΑΓΙΑΣ

Ο υπερρεαλισμός υπήρξε για τον Κάλας φωτιά, γι' αυτό συχνά σε κείμενά του αναφέρεται σε «εστίες» όπου η φωτιά καίει άσβεστη¹. Το βιβλίο *Εστίες Πυρκαγιάς* εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1938 στο Παρίσι και περιλαμβάνει δύο μέρη. Το πρώτο έχει τίτλο «Βούληση αντικειμενοποίησης κι Εμπνευσμένη κριτική», όπου αναλύεται το νέο αισθητικό πνεύμα με βάση μορφολογικά δεδομένα, ενώ το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τρία τμήματα: το πρώτο αναφέρεται στην ηθική, στη θρησκεία και στη βούληση μεταμόρφωσης, το δεύτερο στον έρωτα, στην ηθική της επιθυμίας και στην εξέλιξη της οικογένειας ανά τους αιώνες, ενώ στο τρίτο αναλύεται το φαινόμενο του θανάτου και ο υπερηρωισμός. Στο πρώτο μέρος, λοιπόν, οριοθετούνται ζητήματα αισθητικής, ενώ στο δεύτερο μέρος εκτίθενται οι πολιτικές, ηθικές, φιλοσοφικές και ερωτικές προϋποθέσεις για την πολύπλευρη απελευθέρωση του ανθρώπου.

Στην Εισαγωγή του *Confound* (: 3) ο Κάλας αναφέρει πως το κεντρικό θέμα στις Εστίες είναι το πρόβλημα «επιθυμία vs τέχνη» («desire versus art») και πως η μέθοδος με την οποία το ανέπτυξε ήταν ματεριαλιστική και μονιστική. Επίσης σε επιστολή του προς τον Θεοτοκά (13.3.39), βρίσκουμε τον εξής αυτοσχολιασμό: «Ξέρω πως σε πολλούς τα κεφάλαια για τον έρωτα του βιβλίου μου είναι εκείνα που τους ενδιαφέρουν περισσότερο· εγώ ομολογώ πως ρίχνω όλο το βάρος του βιβλίου στα κεφάλαια περί μορφολογίας· νομίζω πως στο ζήτημα της σχέσης μορφής και αισθητικής έδωσα τα προσωπικότερα στοιχεία. [...] Τούτο το βιβλίο μου είναι συνθετικότερο [sic], άρα ευκολότερα εκφράζονται μέσα σ' αυτό σχέσεις που είναι πολύπλοκες και φανερώνονται δύσκολα στις διαστάσεις δοκιμίου. Ό,τι έγραψα πριν sont des vols d' essais [δοκιμαστικές πτήσεις] με σκοπό να καταλήξουν σ' αυτό το πνευματικό ταξίδι»².

7.1. ΥΠΟΛΟΧΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Σ' αυτό το πρώτο θεωρητικό βιβλίο του Κάλας, ο πυρήνας αντλείται από τον Υπερρεαλισμό. Υπάρχει μάλιστα και πρόλογος του Μπρετόν, μόνο που δεν συνοδεύει τη γαλλική έκδοση, (γιατί γράφτηκε μετά την επιστροφή του από το Μεξικό και τη συνάντησή του με τον Τρότσκι), αλλά δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Clé* (2, Février 1939), υπό τον τίτλο «[Prière d'insérer pour "Foyers d'incendie" de Nicolas Calas]»³. Παράλληλα υπάρχει και η ανεξακρίβωτη

¹ Πβ. μεταγενέστερα κείμενα όπου χρησιμοποιεί την έκφραση «εστίες φωτιάς», προκειμένου να μιλήσει για τον υπερρεαλισμό: «There are quite a few groups in Europe too that want to keep the fire of surrealism burning in their own little foyer and I attribute this to the inability of the surrealist poets and artists to renew the contents of the marvelous» (από επιστολή στον St.Schwartz, 8.10.1975, ΔΑΚ: 29/12).

² Θεοτοκάς – Κάλας, 1989: 40.

³ Το κείμενο αυτό βρίσκεται στον δεύτερο τόμο των Απάντων του Μπρετόν (βλ. Breton, 1992: 1221-2). Στο *Clé* δημοσιεύτηκε μόνο η πρώτη παράγραφος (την πληροφορία βρίσκουμε στα σχόλια των επιμελητών των Απάντων του Breton, βλ στο ίδιο: 1810). «La prière d'insérer» – ή όπως «διορθώνει» ο G.Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987: 98-109) τον όρο σε «Le prière d'insérer» και το εντάσσει στα «paratextes modernes» – είναι ένα σύντομο κείμενο που παρεμβάλλεται ως ξεχωριστό έντυπο στο έργο και

πληροφορία ότι λίγα χρόνια αργότερα, ο πρόλογος αυτός μεταφράστηκε στα αγγλικά⁴. Απόσπασμα από τις Εστίες («On Revolutionary sadism») δημοσιεύτηκε μεταφρασμένο αγγλικά στο ριζοσπαστικό αμερικανικό περιοδικό *Partisan Review*⁵. Η δημοσίευση έγινε στο τεύχος Ιανουαρίου-Φεβρουαρίου 1940 (η έκδοση του οποίου συνέπεσε με την άφιξη του Κάλας στις ΗΠΑ, τον Φεβρουάριο 1940), όπου παράλληλα υπήρχε μια κριτική για το βιβλίο στη στήλη «Paris Letter» από τον φίλο και ομοϊδεάτη του Sherry Mangan (με το ψευδώνυμο Sean Niall)⁶. Στο κείμενό του ο Mangan εξαιρεί ως πολύ σημαντικό και ελπιδοφόρο βιβλίο τις Εστίες, επειδή προσφέρει επαρκείς λύσεις στα πιο φλέγοντα πολιτικο-καλλιτεχνικά προβλήματα της εποχής. Ο Κάλας παρουσιάζεται ως συνειδητός υπερρεαλιστής που σ' αυτό το λόγιο βιβλίο έθαψε με ευπρέπεια τον υπερρεαλισμό, για να διδάξει στους συντρόφους του ότι η τέχνη οφείλει να πάει παρακάτω. Χαρακτηρίζεται επίσης ως Wyndham Lewis της Αριστεράς και το βιβλίο ως άνισο και ετερογενές έργο που μοιάζει με διδακτορική διατριβή και γι' αυτό δεν εξαντλείται η προσέγγισή του σε μια σύντομη βιβλιοκρισία. Ο Mangan κρίνει ως πολύ γόνιμη τη σχέση τέχνης και πολιτικής, όπως την τεκμηριώνει ο Κάλας, την οροθέτηση μαρξισμού και ψυχανάλυσης, την αποκαλυπτική μελέτη της ψυχολογίας του φασισμού, την πολεμική εναντίον της θρησκείας, του υποκειμενικού μοντερνισμού και της συμβιβαστικής πολιτικής. Βέβαια, ο θαυμασμός του φίλου δεν τον εμποδίζει να σημειώσει την αντίρρησή του για την απλοϊκή και εσφαλμένη ερμηνεία σχετικά με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία· συνολικά πάντως το βιβλίο κρίνεται ως το πλέον ερεθιστικό που κυκλοφόρησε στη Γαλλία, με κυριότερη αρετή, κατά τον Mangan, την επαναστατική σύνθεση της γνώσης. Η κρίση του Mangan νομίζουμε πως ευστοχεί ως προς τα αντιφατικά συναισθήματα του (και σύγχρονου) αναγνώστη απέναντι στο βιβλίο. Παρομοίως

υπογραμμίζει κάποια στοιχεία που βοηθούν στην κριτική αποτίμηση του. Σε επιστολή του Κάλας στον Friar (14.12.71) αναφέρεται ότι το κείμενο του Breton ήταν «a narrow colored page» που συνόδευε, ως ένθετο, το βιβλίο (ΔΑΚ: 26/19).

⁴ Την πληροφορία για «κυκλοφορία του βιβλίου» (sic) στη Νέα Υόρκη με ένθετο τον πρόλογο του Μπρετόν δίνει (χωρίς άλλα στοιχεία) ο Γ.Γιάνναρης, βλ. Αφ.Κάλας, 1981: 419.

⁵ Το *Partisan Review* αρχικά υπήρξε λόγιο περιοδικό της αριστεράς στην Αμερική· από το 1934 που βγήκε υποστήριξε τον μαρξισμό, ακολούθως τον τροτσκισμό, για να αυτοπροσδιοριστεί τελικά ως επαναστατικό αλλά ανεξάρτητο περιοδικό (βλ. Φέφερμαν, 1997: 284, 287). Ο Κάλας δημοσίευσε σ' αυτό μόνο το συγκεκριμένο απόσπασμα από τις Εστίες, αλλά τίποτε άλλο, γιατί έκρινε το περιοδικό ως «ψευδο-τροτσκιστικό». Πβ. την άποψη του W.C.Williams σε επιστολή προς τον Κάλας (15.10.1942): «They [: the *Partisan Review*] do not grasp what literature is about, they don't recognize it as a weapon – they only recognize the ideas, the more vulgar ideas [...] they do not know that it is a living thing and breathes and has blood and bile and must be conceived, part rated and kept alive by its own intrinsic necessities which are not at all the same as moral, philosophical and socialistic interests» (ΔΑΚ: 30/9, βλ. σε μετάφραση της Β.Κολοκοτρώνη, Κάλας, 2002: 106). Με τις απόψεις αυτές συμφωνούσε ο Κάλας, όπως φαίνεται στο άρθρο «Liberty is intolerant», *View*, June 1941, ΔΑΚ: 10/2.

⁶ Την πληροφορία έχουμε από επιστολή του Κάλας προς τον Alan Wald (ΔΑΚ: 30/10). Ο τίτλος του γαλλικού πρωτοτύπου μεταφράστηκε στο εισαγωγικό σημείωμα ως «Hearthstones of Arson», βλ. Hoff, 2001: 63. Η Lena Hoff στην έρευνά της στο *Διεθνές Ινστιτούτο Κοινωνικής Ιστορίας* στο Άμστερνταμ βρήκε τα κείμενα του Sh.Mangan και είχε την ευγένεια να μας τα δώσει. Ενδιαφέρον είναι το κείμενό του για τη δράση της FIARI και την έκδοση του *Clé* (*Partisan Review*, 2, Winter 1939: 103-107). Το «Paris Letter» όπου υπάρχει κριτική του Mangan για τις *Εστίες Πυρκαγιάς* είναι στο τεύχος 3, Spring 1939: 100-105 (κυρίως 104-105).

εύστοχη είναι και η γνώμη που διατυπώνεται σε επιστολή αναγνώστη στο ίδιο περιοδικό, όπου επισημαίνεται το γεγονός ότι ο Κάλας κομίζει έναν καινούργιο τόνο στην κριτική, όμως η βίαια ομορφιά της μεθόδου του κάποιες φορές τον προδίδει, αφού εκτρέπεται σε αφηρημένα δόγματα ή τερατώδεις απλουστεύσεις⁷.

Όπως μαθαίνουμε από άρθρο του MacGowan, ένα απόσπασμα από το κεφάλαιο «Το Σύμβολο» μεταφράστηκε στο αφιέρωμα για τον υπερρεαλισμό, το οποίο ετοίμασε ο Κάλας για το περιοδικό *New Directions in Prose and Poetry*, μόνο που δεν το μετέφρασε ο ίδιος αλλά η Clara Cohen⁸. Ακόμα, όπως μας πληροφορεί ο MacGowan σε άλλο άρθρο του, το ίδιο περιοδικό είχε αφιερώσει μια σελίδα για τις Εστίες, σε τεύχος του 1939⁹. Επίσης το 1970 – όπως αναφέρει ο Κάλας σε επιστολή προς J.Lyle (ΔΑΚ: 28/1) – ο F.Rosemont, από την υπερρεαλιστική ομάδα του Σικάγο, του ζήτησε να μεταφράσει αποσπάσματα από τις Εστίες, αλλά αρνήθηκε γιατί προτιμούσε να προβάλλονται οι πιο πρόσφατες απόψεις του για τον υπερρεαλισμό. Από την αλληλογραφία του Κάλας μαθαίνουμε πως υπήρξε η προσπάθεια να μεταφραστούν κάποια αποσπάσματα των Εστιών στα γερμανικά, για να συμπεριληφθούν στην *German Anthology of Surrealism* που ετοίμαζε μετά τον πόλεμο ο Alain Bosquet στο Βερολίνο, αλλά ο φίλος του Κάλας και κάτοχος ενός αντιτύπου των Εστιών, το έχασε¹⁰. Η πλέον κολακευτική κρίση ήταν, όταν ο W.C.Williams, το 1939, πρότεινε το βιβλίο ως «το πιο διακεκριμένο βιβλίο [...] που δημοσιεύθηκε οπουδήποτε στον κόσμο» από το 1918 και μετά¹¹.

Η απήχηση του βιβλίου του Κάλας στη Γαλλία, παρά την ενθουσιώδη εισαγωγή του Μπρετόν, υπήρξε περιορισμένη (απόδειξη ότι δεν επανεκδόθηκε από το 1938)¹². Ο Ν.Χατζηνικολάου επισημαίνει ότι ο Κάλας και το συγκεκριμένο βιβλίο εντυπωσίασαν κάποιους πορτογάλους υπερρεαλιστές ζωγράφους (Ant.Pedro, Ant.Dacosta και P.Boden)¹³. Παράλληλα,

⁷ Βλ. *Partisan Review*, 2 (March-April 1940): 168. Το κείμενο αυτό επίσης μας έδωσε η Lena Hoff.

⁸ Πρόκειται για ένα απόσπασμα (βλ. MacGowan, 1996): ο ίδιος μελετητής μας πληροφορεί ότι ο Κάλας παρά την ικανότητά του να σκέφτεται και να γράφει σε τρεις γλώσσες, θεωρούσε αδύνατη την από τον ίδιο μετάφραση των κειμένων του (βλ. στο ίδιο).

⁹ Από το άρθρο του MacGowan «Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς και Νικόλαος Κάλας: χρονικό μιας δημιουργικής συνάντησης» (μτφρ. Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος), βλ. Κάλας, 2002: 113.

¹⁰ Αυτά γράφει (27.9.1971) ο Edouard Roditi που είχε τις Εστίες αλλά έχασε τελικά το βιβλίο, βλ. ΔΑΚ: 29/4.

¹¹ Βλ. Κάλας, 2002: 115-116. Επαινετικές είναι οι κρίσεις του Williams για τις Εστίες, σε επιστολή του προς την Madeleine Boyd (25.8.1940), ΔΑΚ: 30/9. Επίσης θετικά σχόλια του Williams καταγράφονται και στην επιστολή 15.7.1939 προς Κάλας (βλ. Κάλας, 2002: 77).

¹² Κάποιες πληροφορίες για την απήχηση του έργου στη Γαλλία, παρέχει ο Δ.Κράββαρης καταγράφοντας τις σύντομες αναφορές στο βιβλίο του Κάλας των Durozoi, Nadeau, Clébert κ.ά., βλ. Kranvaris, 2000: 2 & 5.

¹³ Βλ. Χατζηνικολάου, 1998β. Από την αλληλογραφία του Κάλας με τον Pierre Rivas ο οποίος του ζήτησε πληροφορίες για τη διαμονή και δράση του στην Πορτογαλία, μαθαίνουμε πως ο Rivas σε κάποιο άρθρο του – το οποίο μάλλον δημοσιεύτηκε στο *Bulletin du CNRS* – μίλησε για επιτροπή του Κάλας στο υπερρεαλιστικό κίνημα της Πορτογαλίας: όμως ο τελευταίος σχολίασε, έκπληκτος (διαψεύδοντας έμμεσα) ως εξής: «Λέτε πως η επιτροπή μου στο σχηματισμό μιας υπερρεαλιστικής ομάδας στην Πορτογαλία, υπήρξε καθοριστική. Δεν το ήξερα και δεν εξηγήτε ως προς τι και πώς αυτό συνέβη» (5.5.79), ΔΑΚ: 29/10.

έχει καταγραφεί και η σφόδρα αρνητική (και χλευαστική) κριτική του Raymond Queneau (*Volontés*, Mars 1939) για το βιβλίο· πρέπει να σημειώσουμε τη δεδομένη εμπάθειά του, αφού ο Queneau έχει ήδη διαγραφεί από την υπερρεαλιστική ομάδα, λίγα χρόνια πριν¹⁴. Το άρθρο του Queneau επιγράφεται «Minotaurisme et Monogamie» και θεωρεί καταρχήν ότι η σύνθεση που επιχειρεί να κάνει ο Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* δεν είναι παρά ένα συμπύλημα «φροϋδοτροτσκιστικο-σαδιστικο-νταλικό»¹⁵. Ο Queneau διατείνεται πως έχει διαβάσει προσεκτικά το βιβλίο, η κριτική του όμως εξαντλείται σε ειρωνείες, καθώς κατακεραυνώνει την αδεξιότητα και την πνευματική αταξία ενός νεοπροσήλυτου· επιπλέον παραθέτει όρους ή φράσεις του Κάλας, χλευάζοντας άλλοτε την κοινοτοπία τους, άλλοτε την έλλειψη συνοχής, κι άλλοτε την αφελειά τους. Το συμπέρασμά του είναι πως ακόμα και ο πλέον ηλίθιος αυτοματισμός είναι προτιμότερος από αυτά τα ασυνάρτητα δοκίμια, υπαινίσσεται μάλιστα στον επίλογο πως ο Κάλας δεν είναι παρά ένας σκλάβος του Φαραώ-Μπρετόν, που δεν θα φτάσει ποτέ στη Γη της Επαγγελίας αλλά θα χαθεί στην έρημο¹⁶.

Επίσης υπάρχουν και στο ΔΑΚ (archive box «Personal»: 22/3) κάποια αποκόμματα εφημερίδων με κριτικές, που είχε κρατήσει στο αρχείο του ο Κάλας· απόλυτα θετική είναι η κριτική του Bernard Lambin που θεωρεί τις *Εστίες* ως σύνθεση των σημαντικότερων μοντέρνων θεωριών¹⁷. Θετική επίσης είναι η κριτική που δημοσιεύεται στο *Combat* (Alger, 27.10.45) με τίτλο «Un écrivain qui avait vu clair», όπου αναφέρεται στην πολιτική οξυδέρκεια του Κάλας σχετικά με τον Χίτλερ και τον φασισμό, ενώ με αμφίσημο τρόπο αντιμετωπίζονται οι (επι)κρίσεις του Κάλας για τον Gide. Τέλος η εφημερίδα *Juvenal* (χχ, υπογρ. Interim) κάτω από τον τίτλο «Un prêtre du feu», αντιμετωπίζει (σε μια προσεκτική και όχι γενικόλογη κριτική μελέτη) το βιβλίο ως λαβύρινθο, με πύλη τον Ηράκλειτο, ενώ παράλληλα επισημαίνει τον συνδυασμό του διονυσιακού πνεύματος με τη μαρξιστική επιστημονική σκέψη. Για τον ψευδώνυμο κριτή, οι *Εστίες* είναι ένα βιβλίο πυκνό και σκοτεινό κι ο συγγραφέας τους, ένα περίεργο πνεύμα «που έχει κάνει τη φωτιά φύλο της σκέψης του». Ωστόσο η θεωρία του Κάλας για τον υπερηρωισμό κρίνεται ως προσχώρηση στον ατομικισμό και λιποταξία από τη μαρξιστική γραμμή.

Συμπερασματικά, από τα επιλεγμένα δημοσιεύματα που κρατά ο Κάλας, γίνεται φανερό ότι δεν γράφτηκε κάποια θετική κρίση σε ευρείας κυκλοφορίας και αποδοχής έντυπο της εποχής για τις *Εστίες*, με εξαίρεση, μάλλον, την πολύ επαινετική κριτική του Pierre Naville¹⁸. Επίσης, πολύ ξεχωριστή ήταν η προδημοσίευση των αποσπασμάτων «La Révolution industrielle et la

¹⁴ Ήδη από το 1929 ο Queneau είχε προσχωρήσει στην υπερρεαλιστική αντιπολίτευση και είχε συνυπογράψει με άλλους το λίβελλο «Ένα Πτώμα» εναντίον του Μπρετόν. Βλ. Audoin, 1990: 59 και 63.

¹⁵ Βλ. Queneau, 1973: 156. Να σημειώσουμε πως ο Queneau είχε γνωρίσει (μαζί με άλλους Έλληνες διανοούμενους) τον Κάλας στην Αθήνα το 1932 (στο ίδιο: 220).

¹⁶ Βλ. στο ίδιο: 161.

¹⁷ Πρόκειται για δημοσίευμα στο μηνιαίο περιοδικό *Le trait de l'union*, 12 (Avril 1939): 17.

¹⁸ Την πληροφορία αυτή καταγράφει ο Κάλας σε μια επιστολή του προς τον Μιχ.Ράπτη (2.8.1977, ΔΑΚ: 29/10) και Κάλας-Ράπτης, 2002: 114.

crise de l'amour» και «Amour et Fascisme», κάτω από τον τίτλο «L'amour de la Révolution à nos jours», στο *Minotaure* – επίσημο περιοδικό των υπερρεαλιστών εκείνη την εποχή – με εικονογράφηση του André Masson¹⁹. Σε αρκετές επιστολές ο Κάλας σχολιάζει τη μεταπολεμική τύχη του συγκεκριμένου βιβλίου, εξηγώντας πως για την ομάδα των υπερρεαλιστών που συστάθηκε μετά τον πόλεμο, οι *Εστίες Πυρκαγιάς* έπαψαν να έχουν ενδιαφέρον, γιατί κρίνονταν ως «υπερβολικά πολιτικό» («trop politique») σύγγραμμα²⁰.

7.2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Το θεωρητικό στίγμα του βιβλίου δίνεται ήδη στις πρώτες σελίδες, όπου ο Κάλας καταδικάζει αφενός τον σχολαστικισμό της αριστεράς, η οποία εστιάζει το ενδιαφέρον της στην ανάλυση της κοινωνίας όπου ζει (ή έζησε) ο καλλιτέχνης, και αφετέρου τον φροϋδομαρξισμό ο οποίος ερμηνεύει το έργο τέχνης με βάση την προσωπικότητα του δημιουργού, σε συνδυασμό με την κοινωνία (Εστίες: 5-6). Ο συλλογισμός του Κάλας θεμελιώνεται στο επιχείρημα ότι και οι δυο τάσεις είναι «υποκειμενιστικές», αφού μελετούν και ερμηνεύουν το υποκείμενο (δηλαδή τον δημιουργό) και όχι το ίδιο το έργο τέχνης. Ο Κάλας δεν αρνείται τα ψυχολογικά και κοινωνικά θεμέλια του εποικοδομήματος της τέχνης (: 6), αλλά δεν συμπορεύεται με τους «ευφυείς» κριτικούς που, μελετώντας αποκλειστικά τα γενεσιουργά αίτια της τέχνης, «παραβλέπουν το αντικείμενο, το έργο τέχνης» (: 6). Το βιβλίο επομένως στηρίζεται στην μαρξιστική και φροϋδική παιδεία του συγγραφέα, αλλά με διάθεση κριτικής αναθεώρησης βάσει της οπτικής γωνίας του υπερρεαλισμού. Όπως σημειώνεται χαρακτηριστικά, τα πορτραίτα του Hegel και των ιδρυτών του ιστορικού υλισμού Freud και Breton (sic), θα βρίσκονται κάποια μέρα σε κάθε εγχειρίδιο ηθικής (όπως είναι οι Εστίες), αλλά μέχρι τότε «πρέπει ν' αγωνιστούμε, να είμαστε κομμουνιστές και υπερρεαλιστές» (: 106).

Η φροϋδο-μαρξιστική ανάλυση, λοιπόν, τίθεται σε κριτικό έλεγχο από τον Κάλας μόνο όσον αφορά στην ερμηνεία του έργου τέχνης, αλλά η ισχύς του φροϋδισμού και του μαρξισμού, ξεχωριστά, είναι απόλυτη: «Το προτέρημα της θεωρίας της λίμπιντο είναι ότι μας επιτρέπει να εκτιμήσουμε στην πραγματική της αξία τη σημασία του έρωτα· ενώ η θεωρία της ταξικής πάλης, φανερώνοντας τις οικονομικές δυσκολίες που γεννά η κοινωνική ζωή, μας κάνει να κατανοήσουμε καλύτερα [...] κοινωνία» (:181). Σε διάφορα σημεία του βιβλίου τονίζεται η ερμηνευτική αξία των ανωτέρω θεωριών, συχνά μάλιστα σε στενή παραλληλία και πάντα συνυφασμένη με τις ελπίδες και τον αγώνα για ένα καλύτερο μέλλον: «Δε μπορούμε να σκεφτούμε παρά με οιδιπόδειους όρους, αφού ανήκουμε ακόμη στη μεγάλη τοτεμική εποχή, ακριβώς όπως δε μπορούμε να σκεφτούμε, παρά μόνο με ταξικούς όρους, αφού ο κομμουνισμός δεν υπάρχει ακόμη. Όπως, όμως, μπορούμε να προδιαγράψουμε την έλευση μιας αταξικής και χωρίς κράτος κοινωνίας, μπορούμε να προδιαγράψουμε

¹⁹ *Minotaure*, 11 (printemps 1938): 52-53.

²⁰ Από επιστολή (6.2.1979) στον Pierre Rivas, ΔΑΚ: 29/10.

και μια μεταοιδιπόδεια εποχή χωρίς πατρική εξουσία και χωρίς αστική οικογένεια.» (:207). Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως η σύνθεση μαρξισμού και φροϋδισμού, η οποία επιχειρήθηκε από τον Μπρετόν στο Β' Μανιφέστο, υποστηρίζεται και στα υπερρεαλιστικά κείμενα της δεκαετίας του '30. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη διάλεξη «Τι είναι ο υπερρεαλισμός;» (1934), όπου ο Μπρετόν παίρνει θέση απέναντι στα δυο βασικά προβλήματα της πραγματικότητας: σ' αυτό της σχέσης συνειδητού και ασυνείδητου και στο πρόβλημα της κοινωνικής δράσης. Αποδίδει τα εύσημα για την εξερεύνηση και «ανάγνωση» του ασυνείδητου στον Φρόυντ, αλλά δεν αναγνωρίζει μόνο στους επιστήμονες, αλλά και στους ποιητές, το δικαίωμα της εκμετάλλευσης και περαιτέρω έρευνας στο χώρο αυτό. Ταυτόχρονα, ο Μπρετόν συνδέει την πνευματική απελευθέρωση με την κοινωνική: «σήμερα παρά ποτέ, οι σουρρεαλιστές βασίζονται απόλυτα, για τον ερχομό της απελευθέρωσης του ανθρώπου, στην προλεταριακή επανάσταση»²¹. Επομένως ο Κάλας βρίσκεται «μέσα στη γραμμή» που καθορίζει ο Μπρετόν στα κείμενά του, κατά τη δεκαετία του '30.

7.2.1. Μαρξιστικό υπόβαθρο

Ο μαρξισμός αντιμετωπίζεται στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, ως η μόνη έγκυρη λύση στο πολιτικό – και όχι μόνο – επίπεδο: «Ο σοσιαλισμός είναι ένα φως που έλκει τη ζωή. Αυτό δεν είναι μάταιη εικόνα, αλλά η ίδια η πραγματικότητα. Οι κοινωνικές δυνάμεις που αγωνίζονται για την απελευθέρωση του ανθρώπου βρίσκονται στα χέρια του προλεταριάτου, στρατευμένη δράση είναι η ταξική πάλη, μοίρα είναι ο κομμουνισμός» (: 161). Μόνο η αταξική κοινωνία (σύμφωνα με τον Κάλας) θα μπορέσει να προσφέρει τη διεξόδο σε όλα τα υπάρχοντα προβλήματα (πχ. στο θέμα της οικογένειας: «ιστορικά, μόνο μια αταξική κοινωνία, καταστρέφοντας την εξουσία του πατέρα, θ' ανοίξει το δρόμο για τον τέλει έρωτα»: 159). Και στο δεύτερο μέρος, όπου εξετάζονται τα θέματα της νέας ηθικής, θεωρείται εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση η εγκαθίδρυση της αταξικής κοινωνίας: η απόλυση του κράτους θα σηματοδοτήσει, σύμφωνα με τον Κάλας, την ελεύθερη ανάπτυξη του έρωτα και την απελευθέρωση από τα δεσμά της αστικής οικογένειας (: 177).

Η μαρξιστική ερμηνεία ανιχνεύεται σε πολλά σημεία στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, καθώς συχνά στην πραγμάτευση φιλοσοφικών θεμάτων χρησιμοποιούνται όροι του διαλεκτικού υλισμού, ενώ ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο έργο του Ένγκελς *Η Καταγωγή της οικογένειας*, και στο *Λογοτεχνία και Επανάσταση* του Λ. Τρότσκι. Δεν λείπουν ακόμα φροϋδο-μαρξιστικού τύπου ερμηνείες (πχ για τον επαναστατικό σαδισμό: 172). Υπάρχει ωστόσο κριτική επανατοποθέτηση του Κάλας απέναντι στο συγκεκριμένο ερμηνευτικό σχήμα (που είχε και ο ίδιος χρησιμοποιήσει κατά το παρελθόν), γι' αυτό εδώ αναλύει διεξοδικά τους ερμηνευτικούς περιορισμούς του φροϋδο-μαρξισμού απέναντι στο έργο τέχνης και θέτει πλέον τα όρια αυτού του σχήματος.

²¹ Μπρετόν, 1983 α: 131. Για τον Φρόυντ, βλ. στο ίδιο: 144.

Ο Κάλας στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του, επικρίνει την «ευφυή» κριτική (που ακολούθησε κι ο ίδιος μέχρι το 1935), γιατί είχε βασιστεί σε χρήσιμα, αλλά δευτερεύοντα στοιχεία για την ερμηνεία της τέχνης. Αν και για τον πρώιμο Κάλας δεν ίσχυσαν τα απλουστευτικά σχήματα «προλεταριακή τέχνη vs αστική τέχνη = τέχνη της παρακμής», στις *Εστίες* παρακολουθούμε την πορεία του προς την κριτική ωριμότητα, καθώς ξεφορτώνεται τις αγκυλώσεις και τις προκαταλήψεις του θεωρητικού του οπλοστασίου, χωρίς ωστόσο να αναιρεί συνολικά τα θεωρητικά εργαλεία και το ιδεολογικό υπόβαθρο του μαρξιστικού και φροϋδικού στοχασμού του. Με σαφήνεια ο Κάλας αφενός διαχωρίζει τα εξω-αισθητικά στοιχεία από τα ενδογενή στην καλλιτεχνική δημιουργία και αφετέρου καταδικάζει την κριτική τύφλωση που κατηγοριοποιεί και ιεραρχεί την τέχνη σύμφωνα με αριστερά ιδεολογήματα και ερμηνευτικά «καλούπια». Κι αν στρέφεται με σφοδρό τρόπο (που μοιάζει «πολιτικά» εμπιαθής) εναντίον του Proust ή του Eliot, δηλώνει από την αρχή ότι δεν υιοθετεί τις απόψεις των «επαναστατών» διανοουμένων για τον στρατευμένο καλλιτέχνη (: 7). Αντίθετα, θεωρεί αυθαίρετη την ταξινόμηση των καλλιτεχνημάτων σε σοσιαλιστικά και μη· μάλιστα, ειρωνικά διαπιστώνει ότι «απόλαυση και σοσιαλισμός δεν ταυτίζονται απαραίτητως» (: 8). Γι' αυτό, οι απλουστεύσεις της προλεταριακής τέχνης καταδικάζονται: «Δεν αρκεί να παρουσιάσεις σ' ένα προλεταριακό κοινό έναν Άμλετ με κασιέτο για να γίνει επαναστατικός· γιατί αυτή η πολιτική μεταφορά έχει μικρή συμβολική δύναμη, και πρέπει να ερεθίσεις το συναίσθημα του προλεταριάτου κι όχι να το αποκοιμίσεις, όπως κάνουν γενικά στους χώρους της αριστεράς. Εκτός από επαναστατική ιδεολογία, πρέπει να δώσουμε στους προλετάρους κι επαναστατικό συναίσθημα. Τα γεγονότα μας δείχνουν – αλίμονο! – ότι αυτά τα δύο δεν πάνε απαραίτητως μαζί.» (: 87).

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, αφιερώνεται ένα υποκεφάλαιο στο «Σύμπλεγμα του Επαναστατικού Καθήκοντος», όπου αναλύεται η στάση των αριστερών κομμάτων απέναντι στην τέχνη και στον έρωτα: «Τα επαναστατικά κόμματα έχουν γενικά την αξίωση να αντιμετωπίζουν με απλοϊκότητα απελπιστική όλα τα προβλήματα που δεν ταιριάζουν στις πολιτικές διεκδικήσεις» (: 154). Εδώ ο Κάλας καταγράφει έμμεσα (καθώς χρησιμοποιεί παραδείγματα από «μια βαλκανική χώρα»: 155) τη δική του εμπειρία, στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, με βάση τη συναναστροφή του με τους επαναστατικούς κύκλους, όπου είχε αντιμετωπίσει τον ηθικό συντηρητισμό και τη μικρόνοια· η θέση του είναι σαφής: «η επανάσταση δεν είναι αποκλειστικά πολιτικό εγχείρημα, κάθε μορφή κυριαρχίας και απώθησης είναι αντίθετη με την επαναστατική ηθική» (:156-7). Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Κάλας – θέλοντας να τονίσει την σύνθλιψη του υποκειμένου μπροστά στην επαναστατική αναγκαιότητα – διατυπώνει μια σκέψη που αργότερα έγινε σύνθημα των ελληνικών αναθεωρητών κομμουνιστών: «Δεν πρέπει να διώξουμε μόνο την πείνα και τη δίψα· πρέπει να διώξουμε, όπως θα έλεγε ο Spinoza, και τη μελαγχολία» (: 158).

Βέβαια οι θέσεις του για τη σύζευξη πολιτικής και τέχνης απηχούν την πολιτική θέση του υπερρεαλισμού, μετά την οριστική ρήξη του 1935 με το κομμουνιστικό κόμμα· η σύζευξη πολιτικής και τέχνης θα οριστεί με σαφήνεια στο μανιφέστο του Μεξικού, το οποίο θα συνταχθεί τον Ιούλιο του 1938 από τους Τρότσκι και Μπρετόν. Παρ' όλο που το μανιφέστο δημοσιεύτηκε μετά τις Εστίες, το βιβλίο «συνομιλεί» μ' αυτό. Στις Εστίες δεν υπάρχουν πολλές αναφορές στον Τρότσκι, ωστόσο είναι αναμφισβήτητο ότι οι αισθητικές (μη προλεταριακές, μη ζτανωφικές) απόψεις του ρώσου πολιτικού, αποτελούν τη βάση του αισθητικού προβληματισμού του Κάλας. Άλλωστε ο Κάλας ήταν από αυτούς που υπέγραψαν το κείμενο «Για μια ανεξάρτητη επαναστατική Τέχνη» και υπήρξε μέλος της F.I.A.R.I., μάλιστα αρθρογράφησε στα δυο τεύχη του δελτίου *La Clé*. Στο πρώτο τεύχος (Ιανουάριος 1939) υπάρχουν τα κείμενα «Le Théâtre» και «Revue des revues», ενώ στο δεύτερο τεύχος (Φεβρουάριος 1939) το άρθρο «Revue des revues»²². Υπάρχει και η πληροφορία ότι στο *Clé* ο Κάλας είχε δημοσιεύσει ένα άρθρο εναντίον της κυβέρνησης του Λαϊκού Μετώπου²³. Σε μια επιστολή του στον Νάνο Βαλαωρίτη (11.3.1972, ΔΑΚ: 30/4), ο Κάλας αναφέρει: «I had played a leading role in the short lived FIARI», αλλά και σε άλλη επιστολή (προς Alan Wald, 12.4.1976, ΔΑΚ: 30/10) αναφέρει ότι συνεργάστηκε με τον Nadeau, σαν συνεκδότης, του περιοδικού *Clé*.

Εξαιρετικά ενδιαφέροντα είναι η σύντομη επιστολή που απευθύνει ο Τρότσκι στον Κάλας για το βιβλίο του²⁴. Η επιστολή φέρει ημερομηνία 12.4.1939 και στην πρώτη παράγραφο ο Τρότσκι δικαιολογείται για την αργοπορημένη απάντησή του, ενώ στη συνέχεια καταγράφει την άποψή του (σε μετάφραση του Αντ.Λιάκου): «Δεν κατόρθωσα παρά να ρίξω μια ματιά σε δυο ή τρία αποσπάσματα. Το βιβλίο με ενδιαφέρει πολύ. Βεβαιώθηκα ότι καταδιώκετε τον μυστικισμό, πράγμα που είναι διπλά παρηγορητικό. Γιατί η εποχή μας είναι αντιδραστική και γιατί είχα πάντοτε τον φόβο μήπως ο υπερρεαλισμός έχει κάποια κλίση προς τον μυστικισμό». Η λακωνική

²² Για την επιβεβαίωση των ανωτέρω βλ. το άρθρο του Ζ.Ι.Σιαφλέκη, «Νικολάου Κάλας: Εστίες πυρκαϊάς, ένα σύγχρονο μήνυμα», Αφ. Ελληνικός Υπερρεαλισμός, 1985: 45-46. Ο MacGowan (1996) αναφέρει την πληροφορία ότι ο Κάλας, επειδή είχε προβλήματα με το διαβατήριο και την άδεια παραμονής στη Γαλλία, δεν υπέγραψε τα άρθρα του ή μανιφέστα με ολόκληρο το όνομά του – κάτι που δεν ξέρουμε αν είναι αξιόπιστο, γιατί πώς εξέδωσε βιβλίο με το όνομά του και πώς υπέγραψε το μανιφέστο της FIARI; Το περιοδικό *Clé* δεν υπάρχει σε καμία βιβλιοθήκη στην Ελλάδα· βρήκαμε στο διαδίκτυο τα περιεχόμενα του, όπου τρία άρθρα είναι υπογεγραμμένα με τα αρχικά Ν.Κ. και παρατίθεται το Nicolas Calas ως όνομα του συγγραφέα τους.

²³ Την πληροφορία μεταφέρουν οι μεταφραστές των γαλλικών ποιημάτων του Κάλας (Β.Κολοκοτρώνη, Σπ.Αργυρόπουλος), βλ. Κάλας 2002: 18.

²⁴ Την επιστολή έφερε στο φως η έρευνα του Αντώνη Λιάκου (βλ. Λιάκος, 1998). Ένας γάλλος ερευνητής, ο Gérard Roche υπέβαλε (στα τέλη της δεκαετίας του '70) σειρά ερωτημάτων στον Κάλας για τη σχέση του με τον τροτσικισμό, αλλά έλαβε ελάχιστες απαντήσεις· όταν ανακάλυψε την επιστολή του Τρότσκι προς Κάλας στα Αρχεία Τρότσκι στο Harvard (όπου τη βρήκε και ο Λιάκος) ο Roche εκτιμά πως το περιεχόμενο της επιστολής Τρότσκι είναι πολύ επιδοκιμαστικό για το έργο του Κάλας, με δεδομένη την καχυποψία του για τον υπερρεαλισμό. Ρωτά όμως αν ο Κάλας έχει κάποια ένδειξη ότι ο Τρότσκι ήταν σύμφωνος με την επαναστατική ηθική (σαδιστική ηθική) όπως περιγράφεται στις Εστίες (βλ. επιστολή Roche προς Κάλας, 12.1.1981, ΔΑΚ: 29/6).

αυτή κρίση του Τρότσκι δίνει το στίγμα των σχέσεών του με τον υπερρεαλισμό²⁵, αλλά συμπυκνώνει το στίγμα της αντι-μυστικιστικής θεωρητικής σκέψης του Κάλας. Οι διαφωνίες του Τρότσκι με τον Μπρετόν²⁶ επικεντρώνονταν, όπως σημειώνει ο Λιάκος, γύρω από την σχέση υποσυνειδήτου και λογικής, ενώ «στο βιβλίο του Κάλας, η προβληματική αυτή μεταφέρεται μέσα από την αντίθεση υποκειμενισμού και αντικειμενισμού. Μέσα από τους όρους αυτούς, ο Κάλας βρίσκεται πιο κοντά στον Τρότσκι, παρά στον Μπρετόν»²⁷. Να σημειώσουμε εδώ πως ο Μπρετόν και ο υπερρεαλισμός δεν είχαν ακόμα πλήρως εισέλθει στην περίοδο του μυστικισμού (κάτι που θα συμβεί στη δεκαετία του '40, μετά το τρίτο μανιφέστο, το 1942), γιατί αυτή την εποχή ο Μπρετόν συχνά αποσαφηνίζει ότι η υπερπραγματικότητα «την οποία προσπάθησαν να μετατρέψουν σ' ένα μεταφυσικό ή μυστικιστικό σκοινί για να το τυλίξουν γύρω απ' το λαιμό μας, δεν προσφέρεται πια για παρανοήσεις, γιατί σε κανένα σημείο δεν δηλώνει αντίθεση με την ανάγκη να μεταμορφωθεί ο κόσμος»²⁸. Ο Κράββαρης υποστηρίζει ότι ο Κάλας βρίσκεται ταυτόχρονα κοντά και μακριά στη σκέψη του Τρότσκι, γιατί (όπως αναφέρει) η διαπραγμάτευση του ζητήματος του «ελεύθερου κριτηρίου» (*libre-arbitre*) από τον Κάλας δεν συμφωνεί με την περί αναρχίας άποψη του Τρότσκι στο μανιφέστο του Μεξικού²⁹. Νομίζουμε ότι δεν υπάρχει ασυμβατότητα ανάμεσα στην αναρχία και το αυτεξούσιον του ανθρώπου (αντίθετα και οι δυο έννοιες έχουν κοινό παρανομαστή την ατομική ελευθερία), οπωσδήποτε όμως δεν υπάρχει κανένα εδάφιο στις *Εστίες* όπου να υποστηρίζεται η «αναρχία» (όπως στο μανιφέστο Μπρετόν-Τρότσκι) ως ιδανική υποκειμενική συνθήκη για την καλλιτεχνική πράξη· είναι πολύ αργότερα που ο Κάλας θα διατυπώσει ξεκάθαρα: «Είμαι εναντίον κάθε απαγορευτικής διάταξης στην τέχνη. Στην τέχνη πρέπει να κυριαρχεί η αν αρχία.»³⁰. Αντίθετα, στο συγκεκριμένο τμήμα των *Εστιών*, η όλη πραγμάτευση της αυτεξουσιότητας και της βούλησης (όπου πλέκεται το «εγκώμιο της δύναμης της βούλησης»: 9), υποδεικνύει την κατεύθυνση που δίνει ο Κάλας στον υπερρεαλισμό.

²⁵ Φαίνεται ότι οι υπερρεαλιστές προσέγγισαν πρώτοι τον Τρότσκι αλλά και αυτός είχε ανάγκη από καινούργιες «συμμαχίες» σε μια εποχή που ήταν αρκετά απομονωμένος. Ο Σαρτρ δίνει τη δική του ερμηνεία για την προσέγγιση αυτή, λέγοντας ότι είχαν το ίδιο πνεύμα αρνητισμού, ενώ ο Τρότσκι χρησιμοποίησε τους υπερρεαλιστές ως όργανο διάλυσης (βλ. Sartre, 1966: 233).

²⁶ Μια μαρτυρία για τις επαφές του Μπρετόν με τον Τρότσκι στο Μεξικό (τη συμφωνία τους σε πολιτικά θέματα αλλά και τις διαφωνίες τους για τη θέση του ασυνειδήτου και της λογικής σχετικά με την τέχνη), έχουμε από τον γραμματέα του Τρότσκι, Ζαν Βαν Χάιγενορντ (βλ. Φέφερμαν, 1997: 219-223). Η σημαντικότερη διαφωνία τους, όπως την καταγράφει η βιογράφος του Βαν Χάιγενορντ, αφορούσε το υποσυνείδητο: ο Τρότσκι αναγνώριζε τη σημασία του, αλλά υποστήριζε την τελική κατάκτησή του από τη λογική· ο Μπρετόν από την άλλη πλευρά επέμενε ότι το ασυνείδητο και το φανταστικό δεν ανάγονται στη λογική αλλά υπάρχουν παράλληλα με αυτή (στο ίδιο: 219). Επίσης βλ. το άρθρο της M. Bonnet «A. Breton au Mexique: rencontre avec L. Trotsky», Αφιέρωμα Breton, 1991: 241-245.

²⁷ Λιάκος, 1998: 4.

²⁸ Μπρετόν, 1983 α: 146.

²⁹ Βλ. Cravvaris, 2000: 79.

³⁰ Πρόκειται για μια ομιλία του Κάλας με τίτλο «Σύγχρονη τέχνη και παράδοση» (ελληνικό δακτυλόγραφο 5σ., ΔΑΚ: 14/4) που, όπως συνάγουμε από μια επιστολή των διοργανωτών (ΔΑΚ: 27/28), εκφωνήθηκε στις 6.5.1981 στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Στη διάλεξη ο Κάλας αναφέρεται στον φιλόσοφο του αναρχισμού Proudhon (και τη σύνδεσή του με καλλιτέχνες όπως ο Courbet) και εξηγεί ότι αν-αρχία σημαίνει «χωρίς αρχηγό».

Σε μια συνέντευξή του το 1940, ο Κάλας προσδιόρισε ως θεμελιώδη για τον υπερρεαλισμό στοιχεία, το αντικειμενικό τυχαίο, την αποξένωση των αισθήσεων (παράδοξο) και τη βιαιότητα που καταλήγει πάντα σε επίθεση, με όπλα τις λέξεις, αφού πρόκειται για κείμενο. Εδώ ο Κάλας εξαιρεί τη θέση του Τρότσκι, όχι μόνο για την πολιτική του σκέψη («the only political thinker of our time who understood art»³¹) αλλά και για τη χρήση της ειρωνείας ως μεθόδου πολεμικής. Συνοψίζοντας τον χαρακτήρα του βιβλίου του, σε ένα βιογραφικό σημείωμα, ο Κάλας προσδιορίζει τις Εστίες ως εξής: «a book of essays on surrealo-trotskyism» (ΔΑΚ: 21/2).

7.2.1.1. Μανιφέστο Τρότσκι – Μπρετόν: «Pour un Art Révolutionnaire Indépendent»

Το μανιφέστο αυτό γράφτηκε πάνω σε προσχέδιο του Μπρετόν, συμπληρώθηκε από τον Τρότσκι (Ιούλιος 1938), αλλά φέρει τις υπογραφές του Μπρετόν και του μεξικανού ζωγράφου Ριβέρα· δημοσιεύτηκε το 1939 στο *Clé*³² και περιλαμβάνεται στη συλλογή *La Clé des champs* του Breton³³. Ο Κάλας το 1940, έφτιαξε ένα «Surrealist Pocket Dictionary», και στο λήμμα «Diego Rivera» μνημονεύει το μανιφέστο του 1938, σχολιάζοντας πως σ' αυτό το κείμενο αποσαφηνίζεται για πρώτη φορά η στάση του καλλιτέχνη απέναντι στις σύγχρονες κοινωνικές και πολιτικές διαμάχες³⁴. Η βασική ιδέα που υποστηρίζεται στο σύντομο αυτό μανιφέστο είναι ο « τρίτος δρόμος » όσον αφορά τις σχέσεις της ζωής και της τέχνης. Η θέση αυτή έχει διαφανεί από το βιβλίο *Λογοτεχνία και Επανάσταση* του Τρότσκι, αλλά και στα πολιτικά κείμενα του Μπρετόν στη δεκαετία του '30· τη θέση αυτή υποστήριζε ο Κάλας ήδη στα (μετά το 1932) ελληνικά θεωρητικά του κείμενα. Όπως δηλώνεται στον τίτλο του μανιφέστου, ο τρίτος δρόμος συνοψίζεται στην υποστήριξη μιας τέχνης και ανεξάρτητης και επαναστατικής. Ο κεντρικός άξονας του κειμένου είναι ότι, σε μια επαναστατική κοινωνία, για την ανάπτυξη των υλικών παραγωγικών δυνάμεων, η επανάσταση οφείλει να υποστηρίξει ένα καθεστώς σοσιαλιστικό, αλλά ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία πρέπει να υπάρχει ένα αναρχικό καθεστώς ατομικών ελευθεριών³⁵. Δεν είναι επομένως τυχαίο που ο Κάλας υπογράφει από τους πρώτους το

³¹ Calas, 1940: 12.

³² Το μανιφέστο – σύμφωνα με το *Clé* – δημοσιεύτηκε στο *London Bulletin*, στο *Clave* στο Μεξικό, στο *Quatrième Internationale*, στο *Partisan Review*, βλ. Breton, 1999: 1350 (σημ. 2).

³³ Βλ. Breton, 1999: 684-691. Στον ίδιο τόμο των Απάντων του Breton περιλαμβάνεται το προσχέδιο που συνέταξε ο γάλλος υπερρεαλιστής απ' όπου μπορεί κανείς να προσμετρήσει την προσωπική του συμβολή στο τελικό κείμενο (στο ίδιο: 955-957). Πάντως, το σωζόμενο χειρόγραφο του Μπρετόν έχει πολιτικό χαρακτήρα και μάλιστα είναι χαρακτηριστική η λεπτομέρεια ότι στη φράση «Toute licence [en art], sauf contre la Révolution prolétarienne» ο Τρότσκι απαλείφει το επίθετο «προλεταριακή» και είναι προφανώς αυτός που απαιτεί ένα «αναρχικό καθεστώς» για την καλλιτεχνική δημιουργία (στο ίδιο: 1350). Όπως αναφέρεται στη βιογραφία του Βαν Χάιγκενουρτ, στο προσχέδιο του Μπρετόν ο Τρότσκι πρόσθεσε δυο σελίδες που ενώθηκαν με το κείμενο του Μπρετόν (Φέφερμαν, 1997: 221). Πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία για τη συνεργασία του με τον Τρότσκι καταθέτει ο Μπρετόν σε συνέντευξή του στον André Parinaud, το 1951, βλ. Breton, 1999: 548-551.

³⁴ Βλ. Calas, 1940 α: 28.

³⁵ Βλ. Breton, 1999: 687. Στο πρωτότυπο είναι υπογραμμισμένα τα επίθετα «σοσιαλιστικός» και «αναρχικός»: ενδεικτική επίσης είναι η πολιτική αισιοδοξία για συμπόρευση (χέρι με χέρι) των μαρξιστών με τους αναρχικούς, αρκεί και οι δυο να απαλλαγούν από το αστυνομικό-αντιδραστικό πνεύμα των ηγετών τους (στο ίδιο: 690).

μανιφέστο και εντάσσεται στην ένωση των επαναστατών συγγραφέων (F.I.A.R.I.), της οποίας το βραχύβιο μέλλον εξηγείται τόσο από το μέγεθος της απήχησής της, όσο και από την άνοδο του χιτλερισμού και τον επελαύνοντα πόλεμο³⁶. Ο Κάλας έχει ήδη υποστηρίξει όλες τις βασικές ιδέες του μανιφέστου: για την ιδιαιτερότητα της τέχνης και την υπαγωγή της σε «ιδίους» νόμους, για τον αυτοκαθορισμό των καλλιτεχνικών φαινομένων, για την ισορροπία υποκειμενικού και αντικειμενικού παράγοντα, για την προαπαιτούμενη απελευθέρωση-χειραφέτηση του ανθρώπου (και όχι μόνο ως πολιτικού-κοινωνικού όντος), για μια τέχνη στην υπηρεσία της επανάστασης αλλά και αυτο-προστατευόμενης από τους σφετεριστές της, για μια τέχνη – εν τέλει – που στοχεύει να υπηρετεί την τέχνη και τον άνθρωπο ταυτόχρονα.

Αυτός ο «τρίτος δρόμος» που ακολουθήθηκε από τους υπερρεαλιστές (ως τον β' παγκόσμιο πόλεμο) και από τον Κάλας για πολλά χρόνια (μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70) χαρακτηρίστηκε από πολλούς ως ουτοπικός και αδιέξοδος. Ήδη οι σχέσεις του Μπρετόν (όπως και του ζωγράφου Ντιέγκο Ριβέρα, του οποίου το όνομα προστέθηκε στους συντάκτες του Μανιφέστου) με τον Τρότσκι κατέληξαν να είναι εριστικές, χωρίς αυτό να «σημαίνει ότι ο Ριβέρα ή ο Μπρετόν ήταν υπέρμαχοι της τέχνης για την τέχνη, αλλά κανένας από τους δυο δεν πίστευε ότι η τέχνη όφειλε να είναι πολιτικοποιημένη.»³⁷. Ο Κάλας από την πλευρά του στηρίζει τη διαλεκτική σύζευξη τέχνης και πολιτικής με συγκεκριμένες προτάσεις: προτείνει την ανάπτυξη της τέχνης μέσα από την παράλληλη παίδευση της ευαισθησίας του ανθρώπου-δέκτη, κυρίως με τη διαμεσολάβηση του καλλιτέχνη («ο δε κοινωνικός ρόλος ύπαρξης του καλλιτέχνη είναι να παίζει το ρόλο του παιδευτή των συναισθημάτων», Εστίες: 61). Επίσης, μεταφέροντας το νέο επιστημονικό πνεύμα στην αισθητική, ο Κάλας αντανάκλα την αισιοδοξία του καινούργιου δρόμου: «πρέπει να αναγνωρίσουμε πριν να γνωρίσουμε, όπως λέει ο Bachelard· όπερ στην αισθητική σημαίνει, με άλλα λόγια, ότι πρέπει να μάθουμε πριν να αισθανθούμε.» (: 61). Επομένως η κατανόηση της τέχνης συνεπάγεται μια μαθητεία, έξωθεν καθοδηγούμενη αλλά ποτέ πολιτικά χειραγωγημένη.

7.2.2. Φροϋδικό υπόβαθρο

Η θεωρητική παρουσία του Φρόντ είναι επίσης δεσπόζουσα στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, καθώς υπάρχουν εκτεταμένες αναφορές στα εξής κείμενα του ιδρυτή της ψυχανάλυσης: «Για την Gradiva του Jensen» και «Ο πολιτισμός, πηγή δυστυχίας» (: 186). Επίσης υπάρχουν πλήθος μικρότερες παραπομπές στις απόψεις του Φρόντ για τη διαφορά τέχνης και επιστήμης, για την αυτονομία του «κάλλους» (: 24), για την ψυχολογία του αρχηγού. Επιπλέον, υπάρχουν αναφορές σε κάποιους επιγόνους του Φρόντ, όπως στον Όττο Ρανκ (:187), στον R.Dalbiez (φιλόσοφο και

³⁶ Στη 14^η συνέντευξή του προς τον André Parinaud (το 1951) ο Breton αφηγείται τη συνάντηση και συνεργασία του με τον Τρότσκι στο Μεξικό· επιβεβαιώνει επίσης ότι ο Rivera, παρ' όλο που το μανιφέστο έφερε την υπογραφή του, δεν πήρε μέρος στη σύνταξή του. Εκεί μιλά για την προσωπικότητα του επαναστάτη ηγέτη, το μοναδικό του αισθητήριο απέναντι στην τέχνη αλλά και για την αποτυχία της FIARI η οποία παρόλο που συσπείρωσε διάφορες μη σταλινικές επαναστατικές τάσεις, δεν κατόρθωσε να τις δέσει σε μια οργανική ενότητα (βλ. στο ίδιο: 548-553).

³⁷ Σύμφωνα με τη βιογράφο του Βαν Χάιγνουρτ, βλ. Φέφερμαν, 1997: 226.

μελετητή της ψυχανάλυσης). Οι αναφορές στον K.Jung είναι όλες επικριτικές, το ίδιο συμβαίνει και με τη θεωρία του Άντλερ για το σύμπλεγμα κατωτερότητας (: 179-181), πράγμα που σημαίνει ότι ο Κάλας κινείται μέσα στα όρια μιας ψυχαναλυτικής «ορθοδοξίας»: εξάλλου μέσα στο κείμενο δεν είναι λίγες οι προεξαγγελτικές παραθέσεις για τη μεγάλη αξία του Φρόντ και για την ευστοχία των ανακαλύψεων του, πχ. «Η μεγάλη, η υπέρτατη αξία του Freud, είναι λιγότερο ότι ανακάλυψε νέα πράγματα απ' ότι προίκισε την επιστήμη με μια μέθοδο ψυχικής έρευνας που δεν υπήρχε πριν απ' αυτόν» (Εστίας: 205). Η μόνη διαφωνία που έχει με τη φροϋδική θεωρία είναι σχετικά με το ένστικτο του θανάτου (Εστίας: 196-198), όπου ο Κάλας κλίνει προς τη θεωρία του Otto Rank και του Β.Ράιχ³⁸. μάλιστα στο υποκεφάλαιο «Η αντίφαση Freud-Rank» υποστηρίζεται ότι ο Rank έσωσε τον φροϋδισμό από την αντίφαση της ηδονιστικής θεωρίας (: 204-8). Παρά την εγκυρότητα της φροϋδικής θεωρίας, ο Κάλας καταλήγει ότι η ψυχανάλυση προσχώρησε στις δυνάμεις της αντίδρασης και ότι η επιστημονική τόλμη του Freud, τελικά, αντισταθμίστηκε από κοινωνικό συντηρητισμό (: 211). Ο Κάλας γνωρίζει ότι η ψυχανάλυση, επειδή, ως θεραπευτική μέθοδος, στοχεύει στην προσαρμογή του ασθενούς στην πραγματικότητα, αποτελεί μια αντιδραστική αρχή στο πλαίσιο της αστικής ηθικής· γι' αυτό για να γίνει χρήσιμη πρέπει να τεθεί στην υπηρεσία της επανάστασης: «Γιατρέω σημαίνει απελευθερώω» (: 159).

Όσον αφορά την τέχνη, γίνεται επαναξιολόγηση της φροϋδικής ερμηνείας του καλλιτεχνήματος και προστίθεται η μελέτη του «φανερών» (συνειδητού) περιεχομένου, όχι όμως σε επίπεδο λανθανόντων συμβόλων (ατομικό-ψυχογενετικό) αλλά σε επίπεδο κοινωνικό-επιγενετικό (: 75). Σε μια (τη μοναδική στις Εστίας) αναφορά του στον Λακάν, ο Κάλας επισημαίνει – υιοθετώντας μια κριτική ματιά πάνω στην ψυχανάλυση – ότι δεν πρέπει να υποτιμάται η σημασία της βούλησης: «Η ψυχολογία του ασυνειδήτου ναί μεν έχει διευρύνει σημαντικά το πεδίο των γνώσεών μας, αλλά η ψυχολογία της συνείδησης υπάρχει πάντα. [...] Ο Lacan έχει δίκιο όταν ισχυρίζεται ότι η αυτόβουλη πράξη [libre-arbitre] μπορεί να καθοριστεί με βεβαιότητα από μια αλληλουχία αιτίων συνθετότερη από την αλληλουχία της αντανάκλαστικής πράξης.» (: 9).

Ωστόσο, παρ' όλη τη δηλωμένη αμφισβήτηση της ψυχαναλυτικής ερμηνείας, ο μελετητής των Εστίων διαπιστώνει (ειδικά στο δεύτερο μέρος του βιβλίου) ότι δεν υπήρξε γρήγορη κι απόλυτη η απαγκίστρωση του Κάλας από τα ερμηνευτικά «κλειδιά» της ψυχανάλυσης. Πχ. όπως στο μεσοπόλεμο ερμήνευε την ποιητική του Κάλβου με βάση το σύμπλεγμα αυτοκαταστροφής, παρόμοια εδώ ερμηνεύει τη στάση του Rimbaud³⁹: «ο Rimbaud,

³⁸ Ο Βίλχελμ Ράιχ, στο έργο του *Η μαζική ψυχολογία του φασισμού*, το οποίο πρωτοεκδόθηκε το 1933, είναι ριζικά αντίθετος με τη φροϋδική θεωρία για το ένστικτο του θανάτου (υποστηρίζει πως μόνο το ένστικτο της ζωής υπάρχει στον άνθρωπο) και αναλύει με πολιτικο-ψυχαναλυτικούς όρους την άνοδο του φασισμού στη Γερμανία και την προσωπικότητα του Χίτλερ.

³⁹ Να θυμίσουμε την άποψη του Μπρετόν για τον Rimbaud στο Β' Μανιφέστο: «ο Rimbaud γελάσθηκε, ο Rimbaud θέλησε να μας εξαπατήσει. Είναι απέναντί μας ένοχος γιατί επέτρεψε, γιατί δεν κατέστησε τελειώς αδύνατες ορισμένες υποτιμητικές ερμηνείες του στοχασμού του, του στυλ του Claudel.» (Μπρετόν, 1983: 67). Επίσης την αντίστοιχη θέση στο *Περί Υφους* του Aragon (1985: 34-35).

όταν σταματά να γράφει, όταν ελαττώνει τις εκδηλώσεις της προσωπικότητάς του, γίνεται παράδειγμα μαζοχιστικής συμπεριφοράς, γιατί τότε αυτό που χάνει είναι κάθε επιθυμία να μεταμορφώσει τα πράγματα» (Εστίες: 169). Ωστόσο σε επιστολή του προς τον Μπρετόν (3.1.42, ΔΑΚ: 26/2) ο Κάλας κάνει κριτική στον γάλλο υπερρεαλιστή για το διαχωρισμό που έκανε σε προ- και μετά-το-1873-Rimbaud: «ή ο Rimbaud δεν υπήρξε ποτέ ποιητής ή ήταν πάντοτε, μια τέτοια δυσμένεια που θα μοίραζε τη ζωή του στα δυο, δεν είναι πιθανή» υποστηρίζει ο Κάλας.

Η χρησιμότητα της ψυχανάλυσης παραμένει, σύμφωνα με τον Κάλας, στην ανάλυση της εικόνας, των *μορφών* (με βάση την ομοιότητα και τους συνειρμούς: 74) και στην αποκάλυψη της φύσης των συμβόλων (που είναι πάντα σεξουαλικής φύσεως: 77). Ωστόσο ο ίδιος διαφοροποιείται από τους «υποκειμενιστές» κριτικούς⁴⁰ και προκρίνει τη χρήση της ψυχανάλυσης, που παίρνει υπόψη της όχι μόνο το ατομικό-ψυχογενετικό περιεχόμενο του έργου τέχνης, αλλά κυρίως το φανερό περιεχόμενό του· αυτό είναι αφενός κοινωνικά καθορισμένο και αφετέρου τα σύμβολά του διεγείρουν συναισθηματικές καταστάσεις (δηλαδή τα σύμβολα δεν θεωρούνται ως αποτέλεσμα και σημάδια της κρυμμένης ατομικής αλήθειας του δημιουργού, αλλά ως *διεγερτικά* και αιτία ψυχικών αντιδράσεων: 75 και 80). Η ψυχανάλυση συμβάλλει στην αποκρυπτογράφηση της συμβολικής αντιστοιχίας, αλλά περαιτέρω η λειτουργία του συμβόλου είναι να μεταμορφώσει την εικόνα σε στόχο για την επιθυμία (: 76).

Έτσι ο Κάλας μετατοπίζεται από τη συναισθηματική (sentimental) τέχνη υπέρ μιας τέχνης διεγερτικής του πάθους⁴¹. Δεν υποστηρίζει πια την τέχνη ως *κάθαρση* από τα πάθη (όπως στη διάλεξη του 1933, Κάλας, 2000: 193), αλλά – σύμφωνα με την υπερρεαλιστική οπτική που υπερέβη τον Φρόντ – στοιχειοθετώντας μια μετα-αριστοτελική ερμηνεία, θεωρεί ότι η καθαρτήρια κίνηση ενεργοποιεί το σοκ και ωθεί το συναίσθημα ως τον παροξυσμό: «Η τέχνη δεν ξεκουράζει, αλλά ταράσσει κι απελευθερώνει δυνάμεις που ήταν απωθημένες» (: 79). Εγκαταλείπει πια ο Κάλας την άποψη για την τέχνη ως «εξιδανίκευση» (sublimation) – κάτι που είχε ήδη κάνει ο Μπρετόν στο β' *μανιφέστο*⁴² – και αντιπροτείνει τη μελέτη του σύνθετου μηχανισμού της έμπνευσης. Επίσης συμφωνεί με την κριτική του Μπρετόν για τον Φρόντ, σχετικά με το

⁴⁰ «Δεν πρέπει όμως να συγχέουμε τη χρήση της ψυχανάλυσης που κάνουμε εμείς με τη χρήση των υποκειμενιστών κριτικών. Γι' αυτούς, το καλλιτεχνικό σύμβολο, όπως και το σύμβολο του ονείρου, είναι ένα σημάδι μιας ατομικής κατάστασης, είναι ένα επιφανόμενο του οποίου, σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση, προσπαθούν ν' ανακαλύψουν την ψυχογένεση, ενώ εμείς εκτιμούμε ότι το σύμβολο στην τέχνη έχει αξία αφεαυτού, ότι είναι κοινωνικό φαινόμενο, δύναμη που διεγείρει συναισθηματικές καταστάσεις» (: 50).

⁴¹ Η Σαββίδου έχει αποδώσει το *passionnel* στην ελληνική μετάφραση ως «παθητικός» δηλαδή «passif» (Εστίες: 85), σημασία που έχει σύμφωνα με το λεξικό (πβ. παθητικό βλέμμα, παθητικό τραγούδι), αλλά που στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα οδηγεί σε πλήρη αντιστροφή του νοήματος, καθώς δηλώνει τον αδρανή, τον μη ενεργητικό και όχι τον «παθιασμένο».

⁴² Βλ. στο γαλλικό πρωτότυπο Breton, 1979: 165-166 (και στην ελληνική απόδοση, Μπρετόν, 1983: 98-99). Την τέχνη ως εξιδανίκευση υποστήριζε ο Κάλας (μέχρι) στη διάλεξη του 1933 (Κάλας, 2000: 193).

διαχωρισμό ψυχικής και υλικής πραγματικότητας⁴³. Πέρα από τον κοινό θαυμασμό που έχουν τόσο ο Κάλας όσο κι ο Μπρετόν για το φροϋδικό έργο, δεν παύουν να κρίνουν αρνητικά – από άλλη σκοπιά ο καθένας – όσα στοιχεία της ψυχανάλυσης δεν ταιριάζουν με τον υπερρεαλισμό. Οπωσδήποτε ο Μπρετόν στα *Συγκοινωνούντα Δοχεία* προβάλλει πιο οξεία κριτική από τον Κάλας, αναφορικά με την ισχύ της ψυχανάλυσης⁴⁴.

Κατά τ' άλλα, οι *Εστίες* βρίθουν από όρους φροϋδικούς, όπως η αρχή του ασυνειδήτου, οι πόλοι της ηδονής και του πόνου (: 82 και 168), η επιθυμία που ταλαντεύεται ανάμεσα στο σαδισμό και το μαζοχισμό (: 83) οι νευρώσεις και τα αντικείμενά τους (: 133), ενώ η σαδιστική συμπεριφορά γίνεται πολιτικό σύνθημα: («Οι επαναστάτες πρέπει να είναι σαδιστές!»: 171)· όλοι αυτοί οι όροι χρησιμοποιούνται για να στηρίξουν το υπερρεαλιστικό βάθος: «το αντικείμενο αποτελείται από δύο στοιχεία, την επιθυμία και την έκπληξη, που μαζί αποτελούν τις συγκινήσεις. Η επιθυμία είναι η δυναμομετρική μορφή των συγκινήσεων που, όταν γίνονται πάρα πολύ βίαιες, καλούνται *πάθη*» (: 83).

7.2.3. Υπερρεαλιστικό υπόβαθρο.

Η Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, στη μελέτη της για το έργο του Κάλας, επισημαίνει το φιλοσοφικό υπόβαθρο των *Foyers d'Incendie* (κυρίως το Νέο Επιστημονικό Πνεύμα του G.Bachelard⁴⁵), καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η ύψιστη επιτυχία του συγγραφέα σ' αυτό το βιβλίο, έγκειται στην ανάπτυξη της μονιστικής σκέψης που οδηγεί στην υπέρβαση του ορθολογισμού (υπερορθολογισμός⁴⁶) και αποτελεί σταθμό στην ιστορία του Μοντερνισμού στη φιλοσοφία. Όμως η Δεληγιώργη ελάχιστα ασχολείται με το μαρξιστικό θεωρητικό υπόβαθρο του βιβλίου και κατά τη γνώμη μας αστοχεί ως προς τη σχέση του με τον υπερρεαλισμό, επειδή παίρνει ως υπόθεση εργασίας ότι η ρομαντική κληρονομιά βαραίνει πάνω στο βιβλίο και ότι ο Κάλας, με τη μεσολάβηση του υπερρεαλισμού, ανακαλύπτει το ρομαντισμό μέσα του: «οι *Εστίες πυρκαϊάς* δεν είναι μια μελέτη του υπερρεαλισμού όσο μια μελέτη της ρομαντικής στάσης

⁴³ Η κριτική αυτή είναι οξεία στα *Συγκοινωνούντα Δοχεία*, βλ. Μπρετόν, 1982: 20-1.

⁴⁴ Πχ. για το θέμα της σεξουαλικότητας, ο Μπρετόν (παρόλο που το θεωρεί το σπουδαιότερο απόκτημα της ψυχανάλυσης) καταλήγει: «κατηγορώ τον Φρόυντ για το ότι θυσιάσε [...] το όφελος που θα μπορούσε να αντλήσει απ' αυτό το απόκτημα για εντελώς ασήμαντες ιδιοτελείς αιτίες. Εκεί κρύβεται μια λιποταξία σαν όλες τις άλλες [...]» (Μπρετόν, 1982: 31-2).

⁴⁵ Η Δεληγιώργη φωτίζει τα φιλοσοφικά συμφραζόμενα όσον αφορά στις *Εστίες Πυρκαϊάς* και κάνει χρήσιμες επισημάνσεις και διευκρινίσεις για τη σύνδεση του συγκεκριμένου έργου με το «νέο επιστημονικό πνεύμα» και τον Bachelard, βλ. Δεληγιώργη, 1997: 40κε και «Ο υπερρορθολογισμός των μορφικών συνθέσεων στην αισθητική του Ν.Κάλας», Αφιέρωμα Κάλας 1998: 162-166. Παρ' όλο που είναι σημαντική η κατάθεσή της για την πρωιμότητα και τη σπουδαιότητα του έργου του Κάλας στην αισθητική φιλοσοφία του μοντερνισμού, πρέπει να πούμε ότι η μελέτη της δεν είναι συστηματική και συχνά εκτρέπεται σε έναν υπερβάλλοντα συναισθηματικό τόνο.

⁴⁶ Τον όρο («surrationalisme») χρησιμοποιεί ο Κάλας στο πρώτο κεφάλαιο, ως αντίστοιχο του υπερρεαλισμού στη φιλοσοφία (Foyers: 11). Ο όρος ανήκει στον Bachelard που τον δημιούργησε κατ' αντιστοιχία με τον υπερρεαλισμό, βλ. Quillet, 1964: 18. Επίσης βλ. το οικείο λήμμα στο λεξικό του Clébert, 1996: 549-550.

απέναντι στη σύγχρονη πραγματικότητα»⁴⁷. Κατά τη γνώμη μας, ο Κάλας δεν υπήρξε ούτε περισσότερο, ούτε λιγότερο ρομαντικός απ' ό,τι οι υπόλοιποι υπερρεαλιστές και ο ίδιος θα συμφωνούσε με τον Μπρετόν ότι ο υπερρεαλισμός υπήρξε η ιστορική ουρά του ρομαντισμού, αλλά μια τόσο αρπαχτική ουρά⁴⁸. Θεωρούμε ότι ο Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* ευρύνει πράγματι τα όρια του υπερρεαλισμού (πχ προς το πεδίο της επιστημονικής σκέψης και όχι προς εκείνο του ρομαντισμού), αυτό όμως δεν σημαίνει ότι «υπερβαίνει» τον υπερρεαλισμό, αλλά ότι συμβάλλει στον αναπροσανατολισμό του προς τη μελέτη του αντικειμένου.

Υπάρχουν αρκετές αναφορές του Κάλας σχετικά με την ένταξή του στην αντικειμενική φάση του υπερρεαλισμού⁴⁹, μάλιστα στις *Εστίες Πυρκαγιάς* καταγράφεται η άρνησή του για όλα τα είδη του μοντέρνου «υποκειμενισμού» στην πρωτοποριακή τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ο ίδιος διαπιστώνει ότι η διάλυση της μορφής σε όλες τις τέχνες γίνεται για να εκφραστεί καλύτερα το ατομικό· παράλληλα θεωρεί ότι τόσο ο φουτουρισμός όσο και ο ουνανιμισμός (unanimité) είναι «στάσεις υποκειμενικές, καθόσον αντανακλούν, παρά τα φαινόμενα, μια προσπάθεια σύνδεσης του οικουμενικού στοιχείου με το άτομο» (: 16). Σχετικά με τον υπερρεαλισμό, αναφέρει ότι ουσιαστικά λειτούργησε πειραματικά στην πρώτη του περίοδο, όταν ακολουθώντας το δρόμο του υποκειμενισμού ως τα ακρότατα όρια του, δηλαδή ως το παράλογο, γέννησε μια νέα αντικειμενικότητα (: 20). Εδώ σημειώνεται η προδρομική επιστροφή στο αντικείμενο από τον κυβισμό και η ιδιαίτερη συμβολή των Ernst και Dalí στη δημιουργία του υπερρεαλιστικού αντικειμένου.

Η σφραγίδα του υπερρεαλισμού είναι ορατή τόσο στους θεματικούς άξονες των *Εστιών*, όσο και στα επιμέρους θέματα. Η αφετηριακή θέση του βιβλίου (που καλύπτει με τη μελέτη της Μορφολογίας όλο το πρώτο μέρος) σχετικά με την «αντικειμενοποιητική» μελέτη του έργου τέχνης, βρίσκεται στην ομιλία του Μπρετόν στην Πράγα, το 1935 («Υπερρεαλιστική κατάσταση του Αντικειμένου»), η οποία βασιζόταν στον κατά Hegel ορισμό του αντικειμένου της τέχνης ως μεσότητας ανάμεσα στο αισθητό και το νοητό⁵⁰. Το πρώτο μέρος των *Εστιών Πυρκαγιάς*

⁴⁷ Βλ. Δεληγιώργη, 1997: 50. Επίσης, ο Ν.Χατζηνικολάου θεωρεί βιαστικό το συμπέρασμα της Δεληγιώργη περί ρομαντισμού του Κάλας (Χατζηνικολάου, 1998 β: 7). Και ο Κράββαρης επισημαίνει ότι ο Κάλας δεν φαίνεται να αποδέχεται πλήρως τη ρομαντική πλευρά του υπερρεαλισμού (Kranvaris, 2000: 53). Εξάλλου η αποδοχή του ρομαντισμού από τον υπερρεαλισμό δεν ήταν απόλυτη – πβ. τις απόψεις του Aragon: «Ω μεγαλοπρεπείς κάβουρες του ρομαντισμού, περπατούσατε λοξά ρητορεύοντας με τη μία σας δαγκάνα και κρατώντας με την άλλη πάνω στο χαρτί του βιβλίου την συχνά ιδιοφυή έκφραση της απελπισίας σας» (Aragon, 1985: 42). Ο Κάλας στο Confound (: 177) γράφει ότι υπάρχουν περιπτώσεις όπου «Romanticism has become the dream of a necrophile».

⁴⁸ Βλ. Μπρετόν, 1983 α: 155.

⁴⁹ Βλ. τη συνέντευξη του Κάλας στη *Λέξη* (Αφιέρωμα Κάλας, 1981: 488). Ο Μπρετόν έχει διαχωρίσει την πρώτη, «διδασκαλική» περίοδο από εκείνη της «εκλογίκευσης» του υπερρεαλισμού (Μπρετόν, 1983 α: 131-132). Επίσης βλ. το 8^ο κεφάλαιο «Gloire à l'objet», Jean, 1959: 227κε, όπου επισημαίνεται ότι, παρ' όλο που ο υπερρεαλισμός ξεκίνησε από τον υποκειμενικό κόσμο, κατέληξε να ανακαλύψει εκ νέου το αντικείμενο, σε σύνδεση με την επιθυμία και την αντίσταση (: 243).

⁵⁰ Το αναφέρει ο Μπρετόν στο κείμενο της διάλεξης («Situation surréaliste de l'objet./Situation de l'objet surréaliste»)· η διάλεξη περιλαμβάνεται στο *Position politique du Surréalisme* του Breton (1971: 122).

επιγράφεται «Βούληση Αντικειμενοποίησης κι Εμπνευσμένη Κριτική»· εδώ ο λόγος του Κάλας είναι μεθοδικός και διαλέγεται με τις μορφολογικές θεωρίες των αρχών του αιώνα, ενώ ο Μπρετόν στην ομιλία του επαναλαμβάνει απλώς τις εγγελιανές θέσεις. Το συμπέρασμα του Κάλας δεν αφίσταται των θέσεων αυτών, αλλά η συλλογιστική διαδικασία έχει τη δική της φιλοσοφική αυταξία και συμβάλλει στον ορισμό της «νέας αντικειμενικότητας», στην οποία στράφηκε ο Υπερρεαλισμός υπερβαίνοντας την υποκειμενιστική του αφετηρία (του πρώτου μανιφέστου).

Επιπλέον, οι Εστίες αποτελούν την απάντηση του Κάλας στην αναγκαιότητα που επεσήμανε ο Μπρετόν σε ένα άλλο κείμενο του 1936, «Crise de l'objet», σχετικά με τη σύγκριση της παράλληλης ανάπτυξης των επιστημονικών ιδεών από τη μια πλευρά και των καλλιτεχνικών-ποιητικών από την άλλη. Ήδη στην πρώτη σελίδα των Εστιών ο Κάλας αναφέρεται, χωρίς να το ονομάζει, σ' αυτό το πολύ σημαντικό κείμενο του Μπρετόν, όπου «δείχνει καθαρά ότι όλο το πνευματικό δράμα των ημερών μας παίζεται σε αυτή τη βούληση αντικειμενοποίησης, η οποία στη μεν τέχνη εκφράζεται με τον υπερρεαλισμό, στη δε φιλοσοφία με τον υπερορθολογισμό: με δυο ορθολογικές όψεις της ίδιας πραγματικότητας, άρα.» (Εστίες: 5). Ο Μπρετόν, στο «Crise de l' objet», αφορμώμενος από την επανάσταση στα μαθηματικά με την μη-ευκλείδεια γεωμετρία, συσχετίζει το «άνοιγμα» της καρτεσιανής βάσης του ορθολογισμού με την αντίστοιχη διεύρυνση του ρεαλισμού από τον Ρομαντισμό, και διαπιστώνει την άρση των αντιθέσεων που προέκυψε και στους δυο ανωτέρω πνευματικούς τομείς. Η διεύρυνση της έννοιας του πραγματικού – που συγγεόταν με τον αυτονόητο και δεδομένο εμπειρισμό – τόσο στη σύγχρονη επιστημονική σκέψη όσο και στο σύγχρονο καλλιτεχνικό προβληματισμό, οδήγησε στη μεταξύ τους σύμπλευση και βασίστηκε σε μια σκέψη ανατρεπτική και ρηξικέλευθη απέναντι στις «βεβαιότητες» αιώνων· «Αυτή η σκέψη χαρακτηρίζεται ουσιαστικά από το γεγονός ότι κυριαρχείται από μια χωρίς προηγούμενο *θέληση αντικειμενοποίησης*.»⁵¹. Ο Μπρετόν στο κείμενο «Crise de l' objet», μιλά για τα ποιητικά «αντικείμενα» που μοιάζουν τόσο με τα μαθηματικά «αντικείμενα», και παράλληλα κηρύσσει την «επανάσταση του αντικειμένου»⁵², ενώ ο Κάλας ανέλαβε να διαμορφώσει τη φιλοσοφική βάση (με τη μορφολογία και την πυθαγόρεια τετρακτύς) ώστε να στηρίξει όλους τους ανωτέρω αφορισμούς.

Γι' αυτό το σκοπό ο έλληνας συγγραφέας βασίστηκε αλλά και προσπάθησε να εμβαθύνει (σ)τις σκέψεις του Μπρετόν, σχετικά με την υπερρεαλιστική αναζήτηση του αντικειμένου, οι οποίες επαναλαμβάνονταν σε όλα τα κείμενα της δεκαετίας του '30. Συνεπώς η φιλοδοξία του ήταν να δημιουργήσει τα εννοιολογικά εργαλεία για την υπέρβαση του χάσματος ανάμεσα στον ιδεαλισμό και στον διαλεκτικό υλισμό. Μάλιστα με αυτούς τους όρους ο Μπρετόν είχε καθορίσει την κατεύθυνση του υπερρεαλισμού στην περίοδο της εκλογίκευσης, οπότε αναγνωρίζεται «η

⁵¹ Breton, 1965: 277 (η μετάφραση δική μου). Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Κάλας χρησιμοποιεί πιστά την ορολογία του Μπρετόν.

⁵² Βλ. στο ίδιο: 280.

προτεραιότητα της ύλης απέναντι στη σκέψη»⁵³ και ανακοινώνεται πως η πλέον πρόσφατη πρόοδος του κινήματος ξεκινά με την εξερεύνηση του αντικειμένου: «Είναι κυρίως στο αντικείμενο που ο σουρρεαλισμός έριξε φως στα τελευταία χρόνια»⁵⁴.

Στη μελέτη του αντικειμένου, ο Κάλας συνηγορεί υπέρ της παρουσίας του αγνώστου, απαλλαγμένου από υπερφυσικές και μυστηριώδεις δυνάμεις (δικαιώνεται έτσι η αίσθηση του Τρότσκι ότι ο Κάλας αποστρέφεται το μυστικισμό), αλλά κοντινού στον άνθρωπο όσο και το γνωστό. Επιτίθεται ακόμα εναντίον του επιστημονικού αγνωστικισμού τον οποίο συνδέει με την μικροαστική κοινωνική στάση: «Ο μικροαστός φοβάται το άγνωστο, διαγράφει όρια στο βιβλίο πνευματικών και οικονομικών λογαριασμών. [...] Όλα είναι υπολογισμένα έτσι ώστε το άγνωστο να αποφεύγεται» (: 48)⁵⁵. Επόμενο είναι η ομορφιά να μη βρίσκει τον κλασικό ορισμό της σ' αυτό το βιβλίο, αλλά να ταυτίζεται, υπερρεαλιστικά τω τρόπω, με την κάθε έκπληξη, και την κάθε αντίδραση στη συνήθεια (: 99). Επιπλέον, δεν αρκεί η έμπνευση και η έκπληξη, αλλά ως έργο και αποστολή του υπερρεαλισμού θεωρείται η σύνδεση της έμπνευσης με την εξέγερση (: 107).

Ιδιαίτερη σημασία δίνεται επίσης στο «αντικειμενικό τυχαίο» που ως όρος συναίρει τη θέση του Ένγκελς («η αιτιότητα δεν μπορεί να κατανοηθεί παρά σε συνάφεια με την κατηγορία του αντικειμενικού τυχαίου, μορφή εκδήλωσης της αναγκαιότητας», παραθέτει ο Κάλας: 106) και την οικειοποίησή της από τον Μπρετόν⁵⁶. Για τον Κάλας το αντικειμενικό τυχαίο – ως σύνθεση μιας εξωτερικής αιτιότητας με μια εσωτερική πραγματικότητα – είναι ο πλέον βασικός μίτος για να προσανατολιστεί ο επαναστάτης καλλιτέχνης μέσα στον (υποκειμενικό) χώρο του συναισθήματος. Το τυχαίο συνδέεται με την έκπληξη και τη μεταμόρφωση, αλλά διαφοροποιείται από τη σύμπτωση και την υπερφυσική τάξη (θαυματουργό-θρησκευτικό τυχαίο), γιατί το (αντικειμενικό-επιστημονικό) τυχαίο έχει πάντα αιτία (: 108). Ενδιαφέρουσα είναι η ανάπτυξη μιας συλλογιστικής για το αν έχουμε δυο είδη τυχαίου: ένα φυσικό κι ένα υπερφυσικό. Ο Κάλας θεωρεί το τυχαίο ως αντικείμενο γνώσης και μάλιστα συνειδητής και δεν το συνδέει με την ύπαρξη υπερφυσικών αιτιών (: 109). Σ' αυτό το σημείο επικεντρώνει την έρευνά του για την αντιπαλότητα του θρησκευτικού θαύματος και του αντικειμενικού τυχαίου· μάλιστα η εμμονή του στην επιστημονική ανάλυση και τη συνειδητή γνώση δεν συναντά αντίστοιχες διατυπώσεις στο έργο του Μπρετόν. Το αντικειμενικό τυχαίο βέβαια βασίζεται στην επιθυμία της

⁵³ Από τη διάλεξη (1934) «Τι είναι ο υπερρεαλισμός;», Μπρετόν, 1983 α: 133-4.

⁵⁴ Στο ίδιο: 164.

⁵⁵ Το θέμα προσφέρεται για πολεμική και ο Κάλας βάλλει εναντίον των μικροαστών επιστημόνων («ανθρωπάκια του τύπου Spencer, Durkheim, Guyau, Alain»: 48), των κριτικών που λειτουργούν σαν «πνευματικό προφυλακτικό», των βαρετών καθηγητών, της αντιδραστικής εκκλησίας και γενικά εναντίον της μικροαστικής μετριότητας. Το ύφος και το θέμα εδώ θυμίζουν αντίστοιχα χωρία του Αραγον από το βιβλίο του *Περί Ύφους*.

⁵⁶ Έχει ενδιαφέρον ο ορισμός του τυχαίου που δίνει ο Μπρετόν στον *Τρελό Έρωτα*: ξεκινά από τον Αριστοτέλη, περνά στους Carnot (στην ελληνική μτφρ. αναφέρεται ως Cournot, ενώ πρόκειται για τον γάλλο μηχανικό που διατύπωσε την πρώτη μορφή του β' θερμοδυναμικού αξιώματος) και Poincaré (τον πρόδρομο του Αϊνστάιν στη θεωρία της σχετικότητας) και καταλήγει σε μια τολμηρή μείξη των Freud και Engels (Μπρετόν, 1980: 28-33).

μεταμόρφωσης της εμπειρίας, άρα δεν υπάρχει επί της ουσίας διαφωνία με τον Μπρετόν, αλλά το λεκτικό που χρησιμοποιεί ο Κάλας είναι πιο αυστηρό, ώστε να μην αφήνει περιθώριο για τυχόν (μεταφυσικές) παρανοήσεις. Επιμένει να χρησιμοποιεί το επίθετο «επιστημονικός» και συνδέει την επιστήμη και τη γνώση με τη διευκόλυνση και εμβάθυνση στη μεταμόρφωση του αντικειμένου, ενώ καταδικάζει τη θρησκεία που δέχεται το υπερφυσικό και μαζί την αδυναμία του ανθρώπου να μεταμορφώνει (: 112). Η αντίθεση αυτή (επιστημονικού-υπερφυσικού) ανάμεσα στον Κάλας και στον Μπρετόν θα αναδυθεί στο «Towards a third Surrealist Manifesto».

Μια άλλη θεμελιώδης αρχή του υπερρεαλισμού, που προβάλλεται στις Εστίες, είναι η **επιθυμία**: η (σεξουαλική) επιθυμία κυριαρχεί στα καλλιτεχνικά σύμβολα, ενώ η διέγερση (και όχι η ικανοποίηση⁵⁷) της επιθυμίας είναι ο τελικός στόχος της τέχνης (: 77). Παράλληλα, τονίζεται ως σύστοιχο της επιθυμίας η *έκπληξη* η οποία προκύπτει ως αντίδραση από την επαφή του συναισθήματος με την πραγματικότητα: «Ονομάζουμε βίαια σοκ τις εκπλήξεις εκείνες που είναι αναγκαίες για την παραγωγή δυνατής συναισθηματικής ενέργειας, διότι η συναισθηματική κίνηση πρέπει, κατά τη γνώμη μας, να φτάσει το βαθμό της ακραίας βίας, αφού με τη βία παράγεται αυτή η συναισθηματική κατάσταση που αντιστοιχεί στην επαναστατική δράση [...] Όσο πιο βίαιο είναι το σοκ, τόσο πιο μεγάλη είναι η έκπληξη» (: 78). Το χωρίο θυμίζει αντίστοιχες, διάσπαρτες στο έργο του Μπρετόν, διατυπώσεις για τη βία και την επανάσταση, και καταλήγει σε ένα ορισμό της τέχνης ως κάθαρσης παθών, με όρους όμως μετα-αριστοτελικούς: η τέχνη δεν κατευνάζει τα πάθη, δεν λυτρώνει, αντίθετα σπρώχνει το συναίσθημα ως τον παροξυσμό, απελευθερώνει τα πάθη· αυτή η άποψη, όπως τονίσαμε ήδη, διαφοροποιεί τον Κάλας από τη συνήθη ψυχαναλυτική ερμηνεία για την κάθαρση μέσω της διοχέτευσης των παθών και αποφόρτισης του καλλιτέχνη. Γι' αυτό, σε πολλά σημεία στις *Εστίες*, διακηρύσσεται με τον τρόπο του μανιφέστου ο επαναστατικός χαρακτήρας της τέχνης: «Η τέχνη [...] φτιάχτηκε από αγάπη και μίσος, από ηδονή, από πόνο [...] Η τέχνη τρομάζει, αναμοχλεύει την επιθυμία, ερεθίζει το φύλο, κάνει τα μέλη μας να τρέμουν [...] Η τέχνη δεν είναι ποτέ συναισθηματική, ποτέ ηθική [...] Ο Παρθενώνας το αποδεικνύει: η τέχνη είναι μπαρουταποθήκη!» (: 85).

Η μελέτη του **έρωτα** καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση στο δεύτερο μέρος των Εστιών. Ο έρωτας ορίζεται ως διευρυμένη ή μετουσιωμένη σεξουαλικότητα (: 133) και θεωρείται ως προϊόν πολιτισμού (: 135), έχει προϋπόθεση την κοινωνική απελευθέρωση και στοχεύει στην ανθρώπινη ευτυχία⁵⁸. Ο Κάλας ταυτίζει τον έρωτα με τη ζωή: «Δε μπορούμε να αισθανόμαστε τη

⁵⁷ «Εκείνο όμως που μας ενδιαφέρει είναι η διέγερση της επιθυμίας, κι όχι η ικανοποίησή της. Δε θέλουμε να σταματήσει η κίνηση.» (Εστίες: 78).

⁵⁸ Πολλά ζητήματα από αυτά που θίγει ο Κάλας στις Εστίες, αναλύονται με ένα ανάλογο σκεπτικό (εφαρμογή ψυχαναλυτικών όρων στην ανάλυση πολιτικο-κοινωνικών γεγονότων) από τον Η. Marcuse στο *Έρωτας και Πολιτισμός* (α' έκδ. 1955) όπου ανατρέπεται η ρήση του Freud ότι ο πολιτισμός βασίζεται πάνω στη μόνιμη καθυστάτηση των ενστικτών και στη θυσία του έρωτα προς όφελος κοινωνικά χρήσιμων δραστηριοτήτων. Ο Marcuse χρησιμοποιεί τα φροϋδικά εργαλεία για να καταλήξει στο χτίσιμο ενός μη-

ζωή παρά με όρους έρωτα· ο έρωτας είναι η αρχή ενέργειας όλης της προσωπικότητας του ανθρώπου» (: 179). Αυτό που επιδιώκεται στις Εστίες είναι να δοθεί στον έρωτα η δύναμη και η ελευθερία, ώστε και να βρίσκει εκπλήρωση ως βιολογική ορμή αλλά και ταυτόχρονα να γίνεται πολιτιστική ορμή (κάτι που ο Φρόντ δεν παραδεχόταν, καθώς τον πολιτισμό τον έβλεπε ως «εξιδανίκευση» απωθημένων ενορμήσεων)· την επιδίωξη αυτή την σχηματοποίησε ο Marcuse, είκοσι περίπου χρόνια αργότερα: «Η δύναμη του Έρωτα να σχηματίζει πολιτισμό είναι η μη απωθητική εξύψωση: Ο σεξουαλισμός ούτε αποτρέπεται, ούτε εμποδίζεται από τον αντικειμενικό σκοπό του· μάλλον, πετυχαίνοντας τον αντικειμενικό του σκοπό, τον υπερβαίνει προς άλλους, ζητώντας πληρέστερη ικανοποίηση»⁵⁹.

Ο Κάλας στις Εστίες αναλύει πρώτα τον κοινωνικό παράγοντα (γάμος) και έπειτα τον ψυχολογικό (έρωτας) που κανονίζουν την ανάπτυξη του έρωτα. Ο γάμος θεωρείται ως η νομική μορφή του έρωτα (: 149) και υποδεικνύεται ως ψεύτικη η διαλεκτική του μονογαμικού και του πολυγαμικού ενστίκτου όπως την υιοθετούν οι L.Blum και B.Russell, όταν προτείνουν μεταρρυθμίσεις του γάμου χωρίς ανατροπή των θεσμών (: 150). Στο συγκεκριμένο σημείο ο Κάλας εμπλέκει τη νομική του μόρφωση με την πολιτική του ιδεολογία (θεωρεί άριστο τον πρώτο οικογενειακό κώδικα της ΕΣΣΔ), τη λογοτεχνική του ευρυμάθεια (αναφέρεται στο έργο του Balzac *Η Φυσιολογία του Γάμου*) και την υπερρεαλιστική του ορμή, στο μείζον θέμα του έρωτα. Το αποτέλεσμα είναι να αναλώνεται σε μια υπεράσπιση της μονογαμίας – σ' αυτό μάλιστα το σημείο στηρίχτηκε η καυστική κριτική του R.Queneau – ωστόσο η υπεράσπιση δεν έχει την ίδια ευκρίνεια με την οποία ο Μπρετόν προτείνει την εγκαθίδρυση για πρώτη φορά της μονογαμίας (: 152). Πράγματι, ο Μπρετόν στον *Τρελό Έρωτα* μιλά για την αυτάρκεια του έρωτα ανάμεσα σε δυο πλάσματα, βασιζόμενος στον Engels και δευτερευόντως στον Freud. Οι θεωρητικές μαρτυρίες αυτών των δύο δίνουν, σύμφωνα με τον Μπρετόν, τη λιγότερο επιπόλαιη σύλληψη του έρωτα ως θεμελιώδους αρχής στην ηθική και πνευματική πρόοδο και έχουν «την ιδιότητα να αποδίδουν σημασία όσο πιο πολλή γίνεται στην ποιητική δραστηριότητα σαν δοκιμασμένο μέσο για την προσήλωση του ευαίσθητου και κινούμενου κόσμου σε ένα και μόνο πλάσμα»⁶⁰. Στο «Towards a third Surrealist Manifesto», ο Κάλας αναφέρει ότι η υπερρεαλιστική

απωθητικού πολιτισμού πάνω σε ρεαλιστικές βάσεις (και όχι σε ουτοπικές θεωρητικολογίες). Η κοινότητα των σκοπών ανάμεσα στις Εστίες και στο έργο του Μαρκούζε, είναι ολοφάνερη.

⁵⁹ Marcuse, 1981: 212-3. Στο κεφάλαιο από το οποίο αντλούμε το απόσπασμα («Ο μετασχηματισμός του σεξουαλισμού σε έρωτα», στο ίδιο: 199κε) ο Marcuse εξετάζει τη διαδικασία μέσα από την οποία η λίμπιντο μπορεί να απελευθερωθεί και να μεταμορφωθεί, να αυτο-εξυψωθεί, χωρίς όμως να έχει απωθηθεί.

⁶⁰ Μπρετόν, 1980: 104-5. Η θεωρητική έκθεση για τη μονογαμία καταλαμβάνει λίγο χώρο στο συγκεκριμένο βιβλίο, ενώ παρακάτω, ο Μπρετόν αναλύει με λυρικό τρόπο τη θέση του: «Γιατί μια γυναίκα κι ένας άντρας που, ως το τέλος του κόσμου, οφείλουν να είναι συ κι εγώ, θα γλιστρήσουν με τη σειρά τους χωρίς να γυρίσουν πίσω ποτέ μέχρι που να χαθεί το μονοπάτι, μέσα στην πλάγια λάμψη, στα όρια της ζωής και της λήθης της ζωής, μέσα στο γκαζόν που τρέχει μπροστά μας να γίνει δένδρο» (στο ίδιο: 111).

στάση απέναντι στον έρωτα είναι «identical with the monogamic tendency Engels had already shown to be the most revolutionary of all sexual attitudes»⁶¹.

Ο Κάλας εδώ φαίνεται να υπερασπίζεται μια «πουριτανική» θέση για τον έρωτα⁶², με βάση την υπερρεαλιστική άποψη για τον ρομαντικό έρωτα που είναι μοναδικός και αμοιβαίος και σημαίνει ελεύθερη και παντοτινή δέσμευση δύο προσώπων. Η προσωπική μας άποψη είναι ότι ο μονογαμικός έρωτας που υπερασπίζεται ο Κάλας απηχεί την υπερρεαλιστική έννοια της καθαρότητας, αλλά τα επιχειρήματά του, ακριβώς επειδή είναι πολυσυλλεκτικά, δεν έχουν τη λογοτεχνική ισχύ και γοητεία των θέσεων του Μπρετόν στον *Τρελό Έρωτα* (1937). Κάποιες φορές ο αναγνώστης των *Εστιών Πυρκαγιάς* έχει την αίσθηση ότι ο Κάλας θέλοντας να επενδύσει με επιχειρήματα κάποιες υπερρεαλιστικές θέσεις, τις «αποχυμώνει», εκεί που ο Μπρετόν καταφέρνει να απογειώνει ποιητικά τα θεωρητικά του κείμενα. Ο λόγος του Μπρετόν παρουσιάζει βέβαια την ίδια χαλαρή δομή και τη ρευστότητα που διακρίνουμε και στις *Εστίες*, αλλά διαφέρει γιατί είναι πιο εμπειρικός, δηλαδή συχνά βασίζεται σε καταγραφή προσωπικών βιωμάτων και παρατηρήσεων. Με άλλα λόγια ο Μπρετόν παραμένει «λυρικός» και στη θεωρητική γραφή του, ενώ ο Κάλας είναι αποστασιοποιημένος και αντικειμενικός.

Παρόλ' αυτά, δίπλα σε κανονιστικές (νομικιστικές σχεδόν) απόψεις, βρίσκουμε την απελευθέρωση του έρωτα σε διατυπώσεις οξείες έως προκλητικές: «Κάθε καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μορφής ή χρώματος, ήχου ή εικόνας, λέξης ή δραματικής πράξης, δεν προέρχεται και δεν έχει στόχο παρά να ερεθίσει εκ νέου την επιθυμία του έρωτα.[...] Να ερεθίσει τη σεξουαλικότητα και τα συναισθήματα που απορρέουν άμεσα απ' αυτήν και την ενισχύουν είναι ο λόγος ύπαρξης της αισθητικής απόλαυσης.» (: 165). Το οξύμωρο βέβαια είναι ότι αυτά που υποστηρίζει εδώ ο Κάλας δεν βρίσκουν εφαρμογή στα μετέπειτα ποιήματά του, όπου ο έρωτας δεν αποτελεί δεσπόζουσα της θεματικής του. Θεωρητικά πάντως η ηθική της επιθυμίας αποτελεί το κομβικό σημείο στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, στο οποίο συγκλίνουν όλες οι πνευματικές δραστηριότητες του ανθρώπου, και συμβαδίζει με τη δυναμική των μεταμορφώσεων· έτσι φτάνει στις πιο ακραίες φραστικές υπερβολές του υπερρεαλισμού: «Όταν ο σαδιστής βασανίζει το θύμα του με στόχο να προκαλέσει ανατομικές μεταμορφώσεις για να ικανοποιήσει την επιθυμία του [...] είναι καλλιτέχνης, γιατί ζητά να προσαρμόσει το αντικείμενο στην επιθυμία του, να το αφομοιώσει στις ανάγκες του.» (: 95).

⁶¹ Calas, 1940 β: 41.

⁶² Βλ. Hoff, 2001: 71. Ωστόσο ο Αλεξαντριάν στο βιβλίο του για τον Breton και στο κεφ. «Ο παράφορος έρωτας», διαχωρίζει τον πουριτανισμό (ως βασιζόμενο στην πατροπαράδοτη ηθική) από την «καθαρολογία» του μπρετονικού έρωτα, βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 132. Επίσης για τον υπερρεαλιστικό πουριτανισμό και την υπεράσπιση της μονογαμίας, βλ. Υπερρεαλισμός και Έρωτας, 1994: 60, 63 και 67. Να πούμε παρενθετικά ότι ο Μπρετόν κατηγορήθηκε για αντίφαση με τη θεωρία του, επειδή παντρεύτηκε πολλές φορές, ενώ ο Κάλας παρά τις περιπέτειές του (αξιοσημείωτο πως δεν βρίσκουμε στην αλληλογραφία του αναφορές στην ερωτική του ζωή – με εξαίρεση αρκετούς υπαινιγμούς στα γράμματά του προς τον Θεοτοκά) διατήρησε το γάμο του με την Έλενα για πάνω από 40 χρόνια.

Τον θεωρητικό τόνο της βίαιης ανατροπής τον βρίσκουμε διατυπωμένο στο Δεύτερο Μανιφέστο: «ο σουρρεαλισμός δεν φοβάται να αποβεί ένα δόγμα της απόλυτης εξέγερσης, της πλήρους άρνησης για υποταγή, της δολιοφθοράς στον κανόνα, κι ότι δεν περιμένει πια τίποτε εκτός από βία. Η πιο απλή σουρρεαλιστική ενέργεια συνίσταται στο να βγεις στον δρόμο με το ρεβόλβερ στο χέρι και να πυροβολήσεις στην τύχη, όσο μπορείς, το πλήθος.»⁶³. Τις πιο ακραίες υπερρεαλιστικές διατυπώσεις επαναλαμβάνει και ο Κάλας, όταν επεξεργάζεται τη «σαδιστική ηθική» που οφείλει να έχει κάθε επαναστάτης: «Το παιδί να μη μαθαίνει μόνο να θαμπώνεται από την ομορφιά των λουλουδιών ή την ευφύια των μελισσών· να του δείξουμε την ηδονή που υπάρχει στο να σκοτώνεις ζώα!» (: 172). Βέβαια το σκεπτικό του πηγαίνει μακρύτερα από την απόλαυση της οδύνης, προς την εξοικείωση του παιδιού σε έναν κόσμο ταξικό, όπου υπάρχουν η πείνα, ο πόνος, το αίμα. Ο άνθρωπος πρέπει να εκπαιδευτεί από νωρίς για να γίνει μαχητής, αλλά και να ενώσει στην ψυχή του τα αντίθετα: «Βίαιος χωρίς να είναι σκληρός, βίαιος αλλά ευαίσθητος» (: 173). Τα κεφάλαια για τη βιαιότητα του έρωτα, τα ακολουθεί «ο Υπερηρωισμός», όπου επιχειρείται η σύζευξη έρωτα και θανάτου και παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο έρωτας χρησιμεύει στην υπέρβαση του θανάτου. Τέλος, και σ' αυτό το κεφάλαιο, υπάρχουν αφορισμοί όπου συνδέεται ο έρωτας με την επανάσταση: «Αγαπώ σημαίνει είμαι επαναστάτης. Ο έρωτας είναι η κατεξοχήν ηθική μορφή της επανάστασης.» (: 177).

«Υπερηρωισμός» είναι ο τίτλος του τρίτου (και τελευταίου) τμήματος από το δεύτερο μέρος των *Εστιών Πυρκαγιάς*, στο οποίο αναλύονται όλες οι υπερβάσεις που πρέπει να κάνει ο σύγχρονος επαναστατημένος άνθρωπος. Είναι σαφές ότι αυτό που είλκυσε τον Κάλας προς τον υπερρεαλισμό ήταν η διάθεση και η προσπάθεια συμφιλίωσης – ή υπέρβασης – των βασικών αντιθέσεων της ανθρώπινης σκέψης. Πρώτη επιτακτική ανάγκη προβάλλει η αποκατάσταση της ισορροπίας μεταξύ του ατόμου και της κοινωνίας (Εστίες: 177). Απέναντι, όμως, στην ατομική επιθυμία στέκονται τα «εμπόδια» (λέξη-κλειδί σε όλα τα κεφάλαια του βιβλίου), δηλαδή κάθε μορφή που αντιτίθεται στην υλοποίηση της επιθυμίας και προέρχεται είτε από την κοινωνική οργάνωση είτε από τη βιολογική φθορά. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται οι τρόποι υπέρβασης του συναισθήματος της απώλειας και του θανάτου, και μόνο στο τελευταίο υποκεφάλαιο ορίζεται η έννοια του υπερηρωισμού. Αλλά η έννοια παραμένει αρκετά αόριστη, καθώς ορίζεται ως η υποκειμενική στάση που ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της επαναστατικής και ερωτικής ενέργειας του ανθρώπου και συσχετίζεται γενικά με την υπερ-πραγματικότητα (*surréalité*). Ο υπερήρωας προσδιορίζεται κυρίως αρνητικά: δεν είναι ο νιτσεϊκός υπεράνθρωπος («Τίποτα πιο αντίθετο στον υπερηρωισμό από τον υπεράνθρωπο αυτού του μεταβυρωνικού, μικροαστού, αναρχικού και μεταοιδιπόδειου Manfred»: 216), δεν είναι Μεσσίας, δεν είναι μαθητής του Σωκράτη ούτε νέος Πλάτωνας. Δεν είναι ο μικρός γιος (όπως ο Freud, ο Gide, ή ο Eliot) γιατί αυτός είναι αδύναμος

⁶³ Μπρετόν, 1983: 66.

και προσκολλημένος στην μητέρα και στο παρελθόν. Αντίθετα, ο υπερήρωας είναι δυνατός από μίσος στο δεσπότη-πατέρα και αγωνίζεται έχοντας στραμμένες τις ελπίδες του προς το μέλλον. Ο υπερήρωας είναι επαναστάτης, «είναι προμηθεϊκός, σαν τον Αισχύλο, σαν τον Ηρόκλειτο, κάνει τη φωτιά φύλο της σκέψης του.» (:217).

Στη σκιά του Breton; Έχει υποστηριχτεί η θέση ότι οι *Εστίες* γράφονται στη σκιά του Μπρετόν κι ότι ο Κάλας δεν δείχνει παρά ένας πιστός μαθητής και ακόλουθος του ιδρυτή του υπερρεαλισμού⁶⁴. Είναι βέβαια εμφανής στον αναγνώστη του βιβλίου η προσήλωση στη στάση, στα λόγια και τα κείμενα του γάλλου υπερρεαλιστή (αποσπάσματα, συνεχείς αναφορές, θαυμασμός για τα έργα *Nadja*, *L'Amour Fou*, *Les Vases Communicants*, *Le Château Étoilé*). Είναι πράγματι γεγονός ότι το βιβλίο του Κάλας φέρει εν πολλοίς τη σφραγίδα του ιδρυτή του υπερρεαλισμού, αλλά νομίζουμε πως δεν πρόκειται για τυφλή, αλλά κριτική μαθητεία. Υπάρχουν, δηλαδή, αρκετά σημεία στις *Εστίες* όπου διαφαίνεται η κριτική και η αναθεώρηση αρκετών στοιχείων της υποκειμενικής περιόδου του υπερρεαλισμού. Στα πρώτα κεφάλαια ο Κάλας πλέκει το «εγκώμιο» της βούλησης, ενώ θεωρεί ότι η βούληση μαζί με τη μνήμη (συνείδηση της ανάμνησης) αποτελούν τις δύο μεγάλες κινήσεις της κρίσης (: 9). Εδώ συναντάμε ήδη την πρώτη διαφοροποίηση από την κρατούσα υπερρεαλιστική άποψη· ο Κάλας πιθανόν να μιλούσε για διεύρυνση ή ωρίμανση της υπερρεαλιστικής θεωρίας. Βέβαια ο υπερρεαλισμός δεν είχε ποτέ απαρνηθεί τη συνείδηση, αλλά είχε δώσει όλο του το βάρος στις λειτουργίες του ασυνειδήτου και στις ενστικτώδεις παρορμήσεις. Έτσι λοιπόν ο έλληνας ποιητής, στην περίοδο αυτή της ωρίμανσης του υπερρεαλισμού, επιχειρεί τη σύνθεση συνείδησης και ασυνειδήτου, βούλησης και ενστίκτων⁶⁵. Γι' αυτό άλλωστε, στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, όταν επανέρχεται στο θέμα της βούλησης, τονίζει ότι η βούληση είναι πάντα στην υπηρεσία της επιθυμίας (: 97).

Σε άλλο σημείο, συγκρίνοντας την τέχνη με το όνειρο, ο Κάλας αναδεικνύει τα σημεία στα οποία διαφέρουν· η διαφορά κυρίως εστιάζεται στον υποκειμενικό χαρακτήρα του ονείρου που στερείται αντικειμένου, γι' αυτό και δεν γίνεται αντιληπτό παρά από το ίδιο το άτομο. Προς επίρρωση του συλλογισμού του στρέφεται στον Ηρόκλειτο και αναφέρεται στο απόσπασμα όπου διαχωρίζεται ο κοινός κόσμος των αγρυπνούντων από τον ιδιαίτερο κόσμο των κοιμωμένων (Εστίες: 25-26). Φαίνεται λοιπόν ότι από πολύ νωρίς καταγράφεται η διαφοροποίηση του Κάλας

⁶⁴ Η φήμη αυτή φαίνεται ότι ακολουθούσε τον Κάλας και στην Αμερική: όπως μαθαίνουμε από επιστολή του W.C.Williams προς τον Κάλας (10.11.1940), κάποιοι διέδιδαν πως είναι ο δούλος του Μπρετόν («the slave of Breton», ΔΑΚ: 30/9). Ο Κράββαρης αρχικά διαπιστώνει την αφοσίωση του Κάλας στον Μπρετόν (Κρανναρίς, 2000: 15) αλλά σημειώνει και κάποια στοιχεία κριτικής (: 76). Ο Χατζηνικολάου επισημαίνει πως ο Κάλας δίνει την εντύπωση του οπαδού του Μπρετόν, αλλά «καταφέρει στο συγκεκριμένο βιβλίο [Εστίες] να πάει τους υπερρεαλιστικούς τόπους παραπέρα και να αναπτύξει μια προσωπική σκέψη που σε μερικά σημεία εντυπωσιάζει» (Χατζηνικολάου, 1998β).

⁶⁵ Προς την ίδια κατεύθυνση εξερεύνησης της συνείδησης κινούνται και άλλοι υπερρεαλιστές, όπως ο S.Dali και ο Pierre Mabille· ενδεικτικά βλ. το άρθρο του τελευταίου «La conscience lumineuse», όπου αξιοποιούνται οι ανακαλύψεις της μοντέρνας φυσικής σχετικά με τη φύση του φωτός, για να υιοθετηθεί μια αντίστοιχη δυναμική (και μη-μεταφυσική) άποψη για την ανθρώπινη συνείδηση (*Minotaure*, 1937: 22-25).

απέναντι στην αφετηριακή θέση του υπερρεαλισμού για την ονειρική-αυτοματική γραφή. Οι συγκεκριμένες θεμελιώδεις διαφοροποιήσεις ως προς τη σημασία της συνείδησης και του ονείρου, αναδεικνύουν την κατεύθυνση του υπερρεαλισμού προς το «αντικείμενο», προς την οποία εργάστηκε ο Κάλας. Η βασικότερη διαφορά με τον Μπρετόν καταγράφεται στο ύφος του λόγου: ενώ, εκ πρώτης όψεως, οι Εστίες παρουσιάζουν τον χαλαρό συνειρμό που έχουν τα θεωρητικά γραπτά του γάλλου υπερρεαλιστή, προσπαθούν ωστόσο να τεκμηριώσουν με επιστημονικοφανή τρόπο τις υπερρεαλιστικές προκείμενες.

Πρέπει ακόμη να επισημανθεί ότι σε πολλά σημεία οι θεωρητικές θέσεις του Κάλας πλησιάζουν αυτές του Dalí και την παρανοϊκο-κριτική μέθοδό του. Ο συγγραφέας συμφωνεί – προφανώς – με τις θέσεις του υπερρεαλιστή ζωγράφου για την υπέρβαση του αυτοματισμού, ως παθητικού πειραματισμού που έχει ολοκληρώσει τον κύκλο προσφοράς του στον υπερρεαλισμό, και από τις θέσεις αυτές δανείζεται ενδεχομένως τη μετατόπιση της έμφασης στη μελέτη της συνείδησης⁶⁶ – παρόλο που ο Dalí εστιάζει κυρίως στον μηχανισμό της παράνοιας. Ο υπερρεαλιστής ζωγράφος πρότεινε ουσιαστικά μια καινούργια μέθοδο, για να ξεπεραστεί η παθητικότητα που είχε αναπτύξει ο υπερρεαλισμός με τις αφηγήσεις ονείρων και τον αυτοματισμό, και να προχωρήσει σε μια ενεργητική χρήση του μυαλού⁶⁷. Οι αντιρρήσεις του Dalí συνοψίζονται στην κριτική μυωπία η οποία δεν αντιλαμβάνεται ότι ο αυτοματισμός που τείνει να γίνει αυτοσκοπός, καταλήγει σε ένα στερεότυπο ακίνητο κι αφηρημένο· ο ίδιος αντιπροτείνει το «συγκεκριμένο παράλογο» («irrationalité concrète»)⁶⁸. Ο Dalí υποστηρίζει emphaticά ότι έχει ολοκληρωθεί η προσφορά του αυτοματισμού και επισημαίνει τον κίνδυνο να εισέλθει ο υπερρεαλισμός σε μια τροχιά σκοταδισμού (obscurantisme)⁶⁹. Σε αντίθεση με το γενικό παράλογο το οποίο προκύπτει από τα όνειρα και το αυτοματικό παραλήρημα – και γίνεται λογικά κατανοητό μετά από μια κριτική αποκωδικοποίηση των συμβόλων (πχ όπως στην ποίηση του Εμπειρικού⁷⁰) – ο Dalí υποστηρίζει την οξύτητα και την απότητα του φαινομένου της παράνοιας, που προβάλλει ως μια ήδη συστηματοποιημένη και δομημένη «γλώσσα» (εδώ ο Dalí βασίζεται στις έρευνες του ψυχαναλυτή J.Lacan). Ο ζωγράφος μάλιστα τονίζει τους όρους αυτούς, θέλοντας να προλάβει μια ενδεχόμενη κατηγορία για «καθοδηγούμενη /κατευθυνόμενη σκέψη» («pensée dirigée»), γι' αυτό επιμένει ότι η παράνοια δεν είναι ένα σύστημα όπου ο

⁶⁶ Για τις αρχές της κριτικής του Dalí και την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο, βλ. το άρθρο του στο πρώτο τεύχος του *Minotaure* με τίτλο «Interprétation Paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'Angelus" de Millet» (*Minotaure*, 1 (1933): 65-67). Ο Dalí υποστηρίζει ότι από τη μελέτη της συνείδησης μπορούμε να έχουμε πιο εξελιγμένες εκδηλώσεις σε σχέση με την παθητικότητα του αυτοματισμού (*Minotaure*, 1933: 65).

⁶⁷ Βλ. Brandon, 1999: 378-381.

⁶⁸ *Minotaure*, 1933: 66.

⁶⁹ Βλ. στο ίδιο: 66.

⁷⁰ Ο Βουτουρής έχει αποδείξει ότι στον Εμπειρικό, ακόμα και τα κείμενα της *Υγικαμίνου* «στο σύνολό τους σχεδόν αποτελούν διαδοχικές εκδοχές ενός – εξαιρετικά σχηματικού – ποιητικού τύπου» (Βουτουρής, 1997: 263), επομένως ο λόγος του Εμπειρικού, επειδή βασίζεται σε σταθερά επανερχόμενα μοτίβα, στοιχειοθετεί ένα συνεκτικό τοπίο μεταφορών και συμβόλων.

λογικός συλλογισμός παρεμβαίνει a posteriori⁷¹. Πιθανόν η εξήγηση αυτή να αποδειχθεί χρήσιμη και στην κατανόηση της ποίησης του Κάλας η οποία διακρίνεται για την πρωτότυπη διανοητική σύνταξή της. Μάλιστα ο έλληνας ποιητής προτείνει τον (κοινόχρηστο) όρο *έμπνευση* γι' αυτό που ο Dalí ορίζει ως Παράνοια, δηλαδή την αναπαράσταση του κόσμου με όρους επιθυμίας: «Estrangement perhaps is nothing other than inspiration, an interpretation of the world in terms of desire. Dalí would call it Paranoia – but I prefer the term Inspiration because it is simpler.» (Calas, 1940: 11-12).

Οι μορφολογικές αναζητήσεις του Dalí, η εξερεύνηση του χώρου καθώς και οι εμμονές του με τη μη-ευκλείδεια σκέψη, όπως αποτυπώνονται σε άρθρα του στο *Minotaure*⁷², φαίνεται ότι έχουν επιδράσει στη σκέψη του Κάλας. Βέβαια οι αντιλήψεις του έλληνα ποιητή απέναντι στον Dalí μάλλον άλλαξαν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, γιατί ενώ στη συνέντευξη του 1940 είναι θετικός («[Dalí] is baroque, and I agree with him»), σε άρθρο που δημοσίευσε στο *View*, αντιμετωπίζει τον Νταλί ως αντι-υπερρεαλιστή⁷³. Μπορεί έτσι να εκδηλώνεται η αντίθεση του Κάλας στο πρόσωπο και τις εξω-καλλιτεχνικές επιλογές του Νταλί, αλλά δεν έχει πάψει να υποστηρίζει τις απόψεις για το συγκεκριμένο κι αντικειμενικό παράλογο (σε βάρος του ονειρικού υποκειμενισμού) ακόμα και σε πολύ μεταγενέστερα άρθρα του. Μάλιστα στο δοκίμιο «Surrealist adventure» δεν διστάζει να αναδείξει την προσφορά του Νταλί ως πολύ πιο σπουδαία από τον εγγελημένο ρομαντισμό του Μπρετόν⁷⁴.

7.2.4. Ανθρωπολογικό υπόβαθρο

Ενδιαφέρουσες επίσης είναι οι πολλαπλές αναφορές του Κάλας στην ανθρωπολογία: η διασταύρωση της σκέψης του με ανθρωπολογικές μελέτες έχει γίνει βέβαια παλαιότερα, ταυτόχρονα με τη στροφή του στον φροϋδισμό, και συνάδει με την αντίστοιχη εμμονή των υπερρεαλιστών στη μελέτη και τα σύμβολα των πρωτόγονων πολιτισμών. Πιο συγκεκριμένα στο δεύτερο τμήμα του δεύτερου μέρους του βιβλίου («Έρωτας και Επανάσταση»), η μεθοδολογία με την οποία ο Κάλας αναλύει έννοιες (όπως ο έρωτας και η σεξουαλικότητα, η οικογένεια και η ηθική) γίνεται με τους όρους της εξελικτικής ανθρωπολογίας. Ποικίλες αναφορές γίνονται στη μητριαρχία και την πατριαρχία, το rotlatch και το αντικείμενο-αξία (: 135), στην εξέλιξη της

⁷¹ Βλ. *Minotaure*, 1933: 66. Ακολουθεί μάλιστα άρθρο του Lacan με τίτλο «Το πρόβλημα του ύφους και η ψυχιατρική σύλληψη των παρανοϊκών μορφών της εμπειρίας», το οποίο ενισχύει τις απόψεις του Νταλί (στο ίδιο: 68-69).

⁷² Βλ. Ενδεικτικά τα άρθρα του Dalí «De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern' style», *Minotaure*, 1933 (3-4): 69-76 «Apparitions aérodynamiques des "Êtres-Objets"», *Minotaure*, 1934 (6): 33-34, «Psychologie non-euclidienne d'une photographie», *Minotaure*, 1935: 56-57 και «Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles», *Minotaure*, 1936 (9): 60-61.

⁷³ Πρόκειται για το άρθρο «Anti-Surrealist Dalí. I Say His Flies Are Ersatz», *View*, 6 (June 1941), βλ. ΔΑΚ: 10/2 (και σε μετάφραση, βλ. Calas, 2004 γ). Στο συγκεκριμένο άρθρο ο Κάλας βάλλει εναντίον του Dalí για τον ψευδο-αισθητισμό και τη λατρεία της φόρμας, για την εμπορευματοποίηση της τέχνης του και τη φασιστική ιδεολογία του.

⁷⁴ Από τη σειρά δοκιμίων «The Surrealism and the making of History» στο ανέκδοτο βιβλίο *Challenge of Surrealism* (βλ. ΔΑΚ: 24/5).

ηθικής με βάση την ατομική ιδιοκτησία (: 137κε), στη διαπάλη γιου–πατέρα (: 153κε), στον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας (: 143). Η ανθρωπολογική μελέτη χρησιμεύει τελικά ως βάση για την πολιτική ανάλυση που κάνει ο Κάλας σχετικά με την ταξική διαπάλη, την εξουσία και ιδιαίτερα σχετικά με το φαινόμενο του (επελαύνοντος τότε) φασισμού.

Η ιδιαιτερότητα της ανθρωπολογικής προσέγγισης, έγκειται στο γεγονός ότι ο Κάλας ανασκάπτει την αρχαιολογία των συναισθημάτων με όρους αρχαίας τραγωδίας: έτσι, παρακολουθώντας το πέρασμα από τη μητριαρχία στην πατριαρχία, εκτιμά ότι η κοινωνία που προέκυψε, στον υψηλότερο βαθμό ανάπτυξής της (Αθήνα πριν τον Σόλωνα), διαμόρφωσε μια τέχνη που αντανάκλουσε τις συνθήκες ζωής και τα πάθη της συγκεκριμένης κοινωνίας: «το δράμα είναι κατεξοχήν η ιστορία μιας οικογένειας, των Ατρείδων για παράδειγμα.»(:136). Γίνεται φανερό ότι στην αντίληψη του Κάλας για την ανθρωπολογία βαραίνει η φροϋδική ανάλυση, ιδιαίτερα το φροϋδικό έργο «Τοτέμ και ταμπού». Έχοντας επίσης υπόψη του τις ανθρωπολογικές μελέτες του Μαλινόφσκι, ο Κάλας αναζητά τη σύνθεση φροϋδικών και ανθρωπολογικών απόψεων, κυρίως στα σημεία όπου ο Φρόντ του φαίνεται ανεπαρκής: «η υπόθεση του τοτέμ και το διαλεκτικό σχήμα της τοτεμικής ενέργειας δεν αρκούν για να εξηγήσουν ούτε την προέλευση της κοινωνικής ενέργειας ούτε την αιτία του πολιτισμού» (: 206). Οι απόψεις του Κάλας σε όλα τα θέματα είναι δευτερογενείς, βασίζονται δηλαδή σε παράθεση και (στην καλύτερη περίπτωση) σύνθεση και κριτική διατυπωμένων θεωριών. Όπου επιχειρεί να εκφράσει προσωπικές υποθέσεις, όλες έχουν ένα ψηλό βαθμό αυθαιρεσίας (πράγμα που οφείλεται κυρίως στο υπερρεαλιστικό του πάθος). Έτσι, διατυπώνει υποθέσεις για το μέλλον του κόσμου, όπως πχ. η ακόλουθη: «Αφού καταλυθεί η τοτεμική οικογένεια, θα φτάσουμε σ' ένα είδος επιστροφής σε μια μητρική εποχή» (: 208), η οποία δεν ευσταθεί, τουλάχιστον στο (τότε και τώρα) ορατό μέλλον.

7.2.5. Σύνθεση.

Το βιβλίο αυτό το οποίο πραγματεύεται τα θέματα της Επιστήμης, της Πολιτικής, της Τέχνης και της Ηθικής (της επιθυμίας), με κοινό παρανομαστή όλων την Επανάσταση, φιλοδόξησε να αποτελέσει μια σύνθεση· η παραλληλία των συγκεκριμένων θεμάτων απασχολεί τον Κάλας από την αρχή της συγγραφικής του δραστηριότητας, μόνο που τώρα ανακαλύπτει πως στην μη-ευκλείδεια γεωμετρία οι παράλληλες τέμνονται⁷⁵. Η τέχνη, η πολιτική και η επιστήμη αποτελούν δραστηριότητες ανθρώπινες και εκφάνσεις κοινωνικής συμπεριφοράς, ενώ οι διαφορές τους – διαπιστώνει ο Κάλας – δεν είναι παρά φαινομενολογικές (: 95-6). Όλοι αυτοί οι τομείς αλληλοδιαπλέκονται γύρω από την ηθική της επιθυμίας: «Η πραγματικότητα, είτε επιστημονική είτε πολιτική, πρέπει να ερμηνεύεται σύμφωνα με τις ανάγκες της επιθυμίας. Η ηθική μας λοιπόν έχει ως στόχο την πλήρη απελευθέρωση» (: 96). Ακόμα κι όταν μιλά για συναισθηματικό

⁷⁵ Βλ. επιστολή του Κάλας στον Γ.Θεοτοκά, το 1929 (Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 23) και τον σχολιασμό της στο κεφάλαιο της διατριβής για το κριτικό έργο του Κάλας στο Μεσοπόλεμο (και ιδιαίτερα στο υποκεφάλαιο «Κάλας-Θεοτοκάς»).

σοκ, δεν αναφέρεται αμιγώς στην τέχνη, αλλά σε όλους τους τομείς του πνεύματος: «Χωρίς αυτό το σοκ, δεν μπορούμε να συλλάβουμε τίποτα, ούτε τον Αισχύλο, ούτε τον Ηράκλειτο, ούτε τον Γκρέκο, ούτε τον Γαλιλαίο» (Εστίες: 88). Σ' αυτή τη φράση διαπιστώνουμε πώς ο Κάλας ενώνει εν σειρά διαφορετικές πνευματικές δραστηριότητες (δραματική ποίηση, φιλοσοφία, ζωγραφική, επιστήμη), ακριβώς επειδή υποστηρίζει πως η σκέψη όσο κι αν κομματιάζεται, παραμένει ενιαία στο βάθος της. Η σύνθεση αυτή συμφωνεί με το πνεύμα της ολότητας (conscience de la totalité) το οποίο ο Bachelard θεωρεί ως τη βάση που εμπυχώνει και ανανεώνει την επιστημονική σκέψη⁷⁶ (σε αντίθεση με τον διαδεδομένο επιστημονικό συρμό για εξειδίκευση, που στοιχειώνει τη δική μας μεταμοντέρνα εποχή).

Επιπλέον όλοι οι πνευματικοί τομείς στοχεύουν προς την ίδια κατεύθυνση: την μεταστοιχείωση της πραγματικότητας σύμφωνα με την ανθρώπινη ανάγκη και βούληση. Η επιστήμη και η πολιτική σχηματίζουν την υλική και κοινωνική πραγματικότητα και, σύμφωνα με τον Κάλας, πρέπει να ερμηνεύονται ανάλογα με τις ανάγκες της επιθυμίας (: 96). Εξάλλου κάθε ταξική κοινωνία, φοβούμενη το άγνωστο, επιβάλλει την ίδια ηθική της προσαρμογής και της συντήρησης (κομφορμισμού) τόσο στην τέχνη όσο και στην επιστήμη: «Στη φιλοσοφία της ελευθερίας [η άρχουσα τάξη] αντιπαράθετει τη φιλοσοφία της ορθοδοξίας» (: 101). Η πολιτική διάσταση είναι παρούσα στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, όπως και στα παλαιότερα γραπτά του Κάλας: μάλιστα γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στα παραδείγματα καλλιτεχνών με πολιτική θέση, όπως ο Wagner (στα οδοφράγματα της Δρέσδης), ο Rimbaud (στην κομμούνα του Παρισιού), ο R.Rolland (υπέρ του Λένιν), ο Einstein, ο Th.Mann (στον αντιφασιστικό αγώνα). Κάθε είδους επανάσταση ακουμπά στη συνειδητή πολιτική δραστηριότητα, αλλά και γενικότερα: «Επαναστάτες, κατά την άποψή μας, δεν μπορούν να είναι παρά εκείνοι που αγωνίζονται για ευρύτερη έκφραση της επιθυμίας μ' όλες τις μορφές της δράσης της – καλλιτεχνική, επιστημονική και πολιτική.» (:102). Έτσι η επιθυμία ονομάζεται «έμπνευση», με όρους αισθητικούς, και «εξέγερση» με όρους πολιτικούς (: 105).

Η φιλοσοφική γραμμή στην οποία κινείται η σκέψη του Κάλας, είναι μια συγχώνευση όλων των ανά τους αιώνες εκφάνσεων της διαλεκτικής θεωρίας: Ηράκλειτος, Πυθαγόρας, Hegel, ιστορικός υλισμός (Εστίες: 35). Οι αρχές της μορφολογίας, όπως τις επεξεργάζεται ο ποιητής, είναι αποτέλεσμα μιας συνθετικής θεώρησης των ερευνών στα πεδία της φυσικής εμπειρίας, της ψυχικής εμπειρίας (Φρόντ) και της επιστημονικής θεωρίας (Bachelard). «Το μεγάλο φιλοσοφικό καθήκον αυτής της ώρας είναι να προχωρήσει σε μια νέα σύνθεση του κόσμου σύμφωνα με τα νέα δεδομένα των γνώσεών μας» (: 37). Η ενοποιητική σκέψη του Κάλας συνδέει παλιά και καινούργια ρεύματα της ανθρώπινης σκέψης: «Ήδη ο Hegel ανακάλυψε ξανά τον Ηράκλειτο, και τώρα ο Freud επαναλαμβάνει την πυθαγόρεια ιδέα της κάθαρσης: το νέο επιστημονικό πνεύμα είναι πυθαγόρειο στην

⁷⁶ Βλ. Bachelard, 1949: 165.

ουσία του, η βιολογία ανακαλύπτει εκ νέου τον Αναξαγόρα, η ψυχολογία τον Αλκμαίωνα, η ψυχανάλυση, με την αρχή του συνειρμού, επαναλαμβάνει την ιδέα ενός άλλου προσωκρατικού φιλοσόφου, του Ζήνωνα.» (:215). Εν κατακλείδι, η πνευματική αναγέννηση του καινούργιου κόσμου θα βασιστεί στη φιλοσοφική ιδιοφυΐα της Ιωνίας, στον γερμανικό ρομαντισμό, στη ρωσική επανάσταση και στον γαλλικό υπερρεαλισμό (: 215).

7.3. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Το καλλιτέχνημα έχει «αξία αφεαυτού» (: 50) και ανεξαρτησία από τον δημιουργό, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει την αποκοπή της τέχνης από τη ζωή: «η συνειδησή μας, επιστημονική και καλλιτεχνική, αισθάνεται και πάλι ότι υπάρχει στενή σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή» (: 25). Ωστόσο η βασική πρόταση του Κάλας είναι να εξετάζεται το έργο τέχνης (ως αντι-κείμενο) ανεξάρτητα από τα υποκειμενικά στοιχεία του: το ψυχολογικό και το κοινωνικό που αφορούν τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του δημιουργού (=του υποκειμενικού πομπού της τέχνης). Στο πλαίσιο αυτό, εντάσσει στη μελέτη της τέχνης όχι μόνο το λανθάνον (ασυνείδητο) περιεχόμενο του έργου, αλλά και το συνειδητό-φανερό. Κάπως ανάλογα ο Φρόντ είχε επισημάνει στον Νταλί πως όταν έβλεπε έναν κοινό πίνακα ζωγραφικής, αναζητούσε την ασυνείδητη σημασία του, ενώ όταν έβλεπε έναν υπερρεαλιστικό, τότε αναρωτιόταν ποια να είναι η συνειδητή σημασία του⁷⁷.

Για τον Κάλας το έργο τέχνης δεν είναι μια μεταφυσική υπόσταση, ένα πνεύμα κι ένα «επέκεινα», αλλά (αντίστροφα) τον ενδιαφέρει η ιδιόμορφη αλχημεία με βάση την οποία υποστασιοποιείται το άρρητο και το άμορφο σε σχήματα ορατά ή λεκτικά. Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η αναφορά του στο πυθαγόρειο σύμβολο της τετρακτύος⁷⁸, η οποία, για τον Κάλας, στερείται κάθε μυστικιστικού υπαινιγμού, αλλά χρησιμοποιείται – σύμφωνα με τη δική μας ερμηνεία – ως ύψιστο παράδειγμα ορατής αποτύπωσης στον χώρο, ενός κατεξοχήν αφηρημένου όντος, όπως είναι ο αριθμός. Επιπλέον ο Κάλας αποδεσμεύει τη μελέτη της μορφής και την αισθητική αξιολόγηση από την πλατωνική άποψη περί κάλλους· σημειώνει μάλιστα ότι η μελέτη της μορφής ήταν μια πυθαγόρεια αντίληψη που τη διαστρέβλωσε ο Πλάτων με τον ιδεαλισμό του. Συμβολικά στην τετρακτύν ενώνονται η ύλη με το πνεύμα, το αντικείμενο με το υποκείμενο: «Αυτός ο νέος πυθαγορισμός μας επιτρέπει να επανασυνδέσουμε, σύμφωνα με τις τελευταίες επιστημονικές κατακτήσεις, το μικρόκοσμο στο μακρόκοσμο» (: 73). Ο πυθαγορισμός,

⁷⁷ Το παραθέτει ο Κάλας στο δοκίμιο «Υπερρεαλιστικές προθέσεις» (1950), στο *Transfigurations* (: 51)- αυτό το δοκίμιο υπάρχει και στη Διακύβευση, αλλά στη μετάφραση λείπει (!) η αρχή της εισαγωγικής παραγράφου του δοκιμίου, ενώ υπάρχει το συμπέρασμα: «Η μεγάλη αξία του υπερρεαλισμού δεν είναι άραγε ότι έκανε το θεατή να δίνει μεγαλύτερη προσοχή στη συνειδητή σημασία των εικόνων;» (Διακύβευση: 33).

⁷⁸ Η τετρακτύς είναι το τρίγωνο που προκύπτει από τη γεωμετρική παράσταση των τεσσάρων πρώτων αριθμών, κι οι Πυθαγόρειοι την θεωρούσαν ως την πηγή κάθε δημιουργίας. Ο αριθμός 10 που είναι ο τελειότατος αριθμός, παριστάνεται με τελείες διατεταγμένες σε ένα ισοσκελές τρίγωνο (στην κορυφή το ένα, ακολούθως το δύο, το τρία και στη βάση το τέσσερα), «το δέκα είναι το τέλειο σχήμα, γιατί αποτελεί το τετραδιάστατο όλων των φυσικών πραγμάτων» (Βέϊκος, 1980: 143).

επομένως, θα οδηγήσει σε μια νέα σύνθεση του σύγχρονου κόσμου «της οποίας ο ρυθμός είναι αιώνιος, και δε γνωρίζει ούτε το καλό, ούτε το αληθινό, ούτε το ωραίο, αλλά μόνο τη δράση. Η ομορφιά είναι συναισθηματική κίνηση» (: 73). Έτσι η κίνηση⁷⁹, εμβληματικό στοιχείο της προσωκρατικής φιλοσοφίας, βρίσκει τη θέση της στη διαλεκτική αντίληψη για το τι είναι η μορφή στην τέχνη.

Αξίζει εδώ να ειπωθεί παρενθετικά πως και ο Wittgenstein (του οποίου η γλωσσολογική φιλοσοφική μέθοδος βασίζεται στη μαθηματική λογική) υποστήριζε τον ρόλο των εικόνων στα μαθηματικά και τη σπουδαιότητα του «να βλέπεις τις διασυνδέσεις», τόνιζε μάλιστα ότι η απόδειξη στα μαθηματικά συνίσταται σε μια σειρά εικόνων. Άλλωστε και οι βιτγκενσταϊνικές φιλοσοφικές παρατηρήσεις είχαν το τύπο των «εποπτικών παραστάσεων»⁸⁰ – κι εδώ έγκειται ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία της δημιουργικής σύνδεσης που επεχείρησε ο Κάλας κατά τη δεκαετία του '70, ανάμεσα στη φιλοσοφική μέθοδο του Wittgenstein και τον υπερρεαλισμό, καθώς και τα δυο ρεύματα σκέψης κατόπτευσαν τις παραστάσεις του κόσμου πέραν του ρεαλισμού αλλά και της μεταφυσικής (βλ. την ανάλυσή μας στο οικείο κεφάλαιο).

Από την πυθαγόρεια θεωρία, λοιπόν, ο Κάλας προσεταιρίζεται (πέρα από την ιδέα του τριγώνου, όπως αυτή εκφράστηκε στην εμμονή του με τα τριαδικά συστήματα), το στοιχείο της ανα-παράστασης του αριθμού (που δεν είναι ύλη) με τη μορφή σχεδίων και τη συσχέτιση του με τα γεωμετρικά σχήματα. Ο Πυθαγόρας συνέλαβε τους αριθμούς όχι με βάση ένα σύμβολο αλλά με βάση την «στιγμή» (: τελεία) που δίνει οπτικό σχήμα στην παράστασή τους. Έτσι δόθηκε πρωταρχική σημασία στη λειτουργία της όρασης η οποία οδηγεί τη νόηση στην εξεύρεση νέων σχέσεων μέχρι το πιο υψηλό επίπεδο σκέψης, δηλαδή την αφαίρεση. Παρ' όλο που ο πυθαγορισμός προσέλαβε μυστικιστικό χαρακτήρα, στο επίπεδο της ταύτισης του πράγματος με την αριθμητική του ουσία, δεν διαχώρισε το αισθητό από το νοητό (όπως έκανε πχ. ο Πλάτων, ή ο Καντ), καθώς ο διαχωρισμός αυτός θα σήμαινε το πέρασμα στη μεταφυσική. Για τους πυθαγόρειους «ο νους είναι εδώ κατ' εξοχήν οπτικός, γιατί λειτουργεί μέσα από σχήματα»⁸¹. Η πυθαγόρεια αυτή αντίληψη βοηθά στη στήριξη της μορφολογίας του Κάλας και στον διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο διαφορετικά επίπεδα πραγματικότητας: το συγκεκριμένο και το αφηρημένο, χωρίς να γίνεται αναγωγή στη μεταφυσική.

Το κεφάλαιο το σχετικό με τη **Μορφολογία** είναι από τα πιο ενδιαφέροντα του βιβλίου· εκδηλώνει την πνευματική απόπειρα του Κάλας για υπέρβαση του ορθολογισμού και υποδεικνύει

⁷⁹ Η τετρακτύς εκφράζει κίνηση και τη δυναμική πρόοδο προς τη δεκάδα και όπως υπογράμμισε ο Χέγκελ, το αποδεικνύει το ίδιο το όνομά της (από το τέτταρα και το άγω).

⁸⁰ Οι παρατηρήσεις ανήκουν στον Monk, 1999: 446-7. Είναι επίσης αξιοσημείωτο το ενδιαφέρον του Wittgenstein για τη μορφολογία, με βάση το «διάλογό» του με τη Gestalttheorie (gestalt=σχήμα, μορφή) καθώς και τις μορφολογικές μελέτες του Goethe για μια δυναμική κατανόηση της φύσης. Ο Wittgenstein στάθηκε κριτικά απέναντι στον φαινομεναλισμό και στον πλατωνισμό, ενώ υπογράμμισε θετικά την άποψη του Goethe πως μια μορφή μπορεί να είναι ταυτόχρονα και ιδέα και αντικείμενο της όρασης (βλ. Monk, 1999: 514-518). Αντίστοιχα μονιστική είναι και η άποψη που στηρίζει στις Εστίες ο Κάλας, παρ' όλο που είναι πολύ νωρίς να μιλήσουμε για επίδραση των ιδεών του Wittgenstein.

⁸¹ Βέικος, 1980: 140.

τη σύνδεσή του με το «νέο επιστημονικό πνεύμα» – όπως ορίστηκε από τον Bachelard – και την επανάσταση σε όλες τις θετικές επιστήμες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (πχ. κβαντομηχανική, θεωρία σχετικότητας, μη-ευκλείδεια γεωμετρία). Στα πρώτα κεφάλαια ο Κάλας κατηγορεί τους «υποκειμενιστές» κριτικούς ως μη ενημερωμένους, καθώς «δεν τους έχει αγγίξει η χάρη του νέου επιστημονικού πνεύματος» (: 14). Πρώτος ο Μπρετόν είχε παραβάλει τις θέσεις του Bachelard με τις υπερρεαλιστικές, στο κείμενο «Crise de l'objet» (1936)⁸² και απ' αυτό το άρθρο (όπως τονίστηκε ήδη προηγουμένως) δανειίζεται ο Κάλας την αφετηρία του βιβλίου του. Οι θέσεις του «νέου επιστημονικού πνεύματος», όπως τις συνοψίζει ο Bachelard στην εισαγωγή του ομότιτλου βιβλίου του, παρακολουθούν – μέσα από την έκρηξη της μοντέρνας επιστήμης – τον καινούργιο ρεαλισμό που αποκαλύπτεται πίσω από τη δεδομένη, εμπειρική, άμεση και συνήθη πραγματικότητα⁸³. Το νέο αυτό πνεύμα συγκρούστηκε με τον θετικισμό και την καρτεσιανή παράδοση του ορθού λόγου, τη μηχανιστική σκέψη και τη μεταφυσική. Ο Bachelard συνοψίζει στο βιβλίο του όλες τις ανακαλύψεις της σύγχρονής του επιστήμης (σχετικότητα του Αϊνστάιν, μη-ευκλείδεια γεωμετρία, μη-νευτώνεια μηχανική) θέτοντας τις επιστημολογικές βάσεις ενός νέου τρόπου σκέψης που θα βασιζόταν στη διαλεκτική, στη σύνθεση και στην αρχή του «ruequ coastal / why not?»: η αρχή αυτή έγινε εμβληματική στον ύστερο Κάλας, ακριβώς γιατί υπονοεί ότι στην τέχνη όπως και στην επιστήμη, δεν ξεκινάς με βεβαιότητες και δεν ερευνάς δευτερογενώς τις αιτίες «δεδομένων» καταστάσεων.

Το νέο επιστημονικό πνεύμα, επομένως, μπορεί να οδηγήσει «στην αναδιευθέτηση της γνώσης, στη διεύρυνση των ορίων της γνώσης», ενώ «κάθε νέα αλήθεια γεννιέται παρά το αυταπόδεικτο, κάθε νέα εμπειρία γεννιέται παρά την άμεση εμπειρία»⁸⁴. Από τον πρόιμο (επιστημολόγο) Bachelard ο Κάλας έχει δανειστεί πολλές βασικές έννοιες και αρχές: τη χρεοκοπία της λογικής, την έμφαση στην ύλη και στο αντικείμενο, τη διαλεκτική επιστημονική σκέψη, τον αντι-μπερξονισμό⁸⁵. Το ρητορικό ερώτημα που διατύπωσε ο Κάλας στις παραμονές του Β' παγκοσμίου πολέμου, «Το νέο επιστημονικό πνεύμα δε ζητά να υποκαταστήσει την άτολημ στάση του θετικιστή πειραματιστή με τη θαρραλέα στάση που προκύπτει από την εφαρμογή της αρχής του “γιατί όχι;”, η οποία βρίσκεται στη βάση κάθε ερευνητικής εργασίας πραγματικά δημιουργικής» (:

⁸² Βλ. Breton, 1965: 276. Για τις εκλεκτικές συγγένειες του Bachelard με τον υπερρεαλισμό βλ. την ανακοίνωση της M.-L. Gouhier στο συνέδριο του Cerisy για τον υπερρεαλισμό (Entretiens, 1968: 177-197) – η οποία, ωστόσο, δεν αναφέρεται στο κοινό επιστημολογικό υπόβαθρο (όπως ο Κάλας), αλλά εντοπίζει τις συγγένειες στο επίπεδο των εμμονών στη φαντασία, στη γλώσσα και στο όνειρο (στοιχεία που προκύπτουν από το ύστερο – φιλοσοφικό-ποιητικό κυρίως – έργο του Bachelard). Για τη σύνδεση του Bachelard με τον υπερρεαλισμό, βλ. Quillet, 1964: 6-7 («Surréalisme de laboratoire»), 100-2 («Surréalisme scientifique»).

⁸³ Βλ. Bachelard, 1949: 7.

⁸⁴ Ο Κάλας παραθέτει Bachelard, Εστίες: 24 (το πρώτο παράθεμα), 60 (το δεύτερο).

⁸⁵ Ο Quillet, στο έργο του για τον Bachelard, αναλύει περιεκτικά τις βασικές αυτές θέσεις. Για την ύλη βλ. Quillet, 1964: 93κε, για τη διαλεκτική: 57κε.

191-2), έθεσε τις βάσεις του μοντερνισμού όχι μόνο στην επιστήμη, αλλά παράλληλα στην τέχνη και στη φιλοσοφία.

Από την άλλη πλευρά, σε πολλά σημεία η διατύπωση του Bachelard συγγενεύει πολύ με τον υπερρεαλισμό: η επιστημονική παρατήρηση, σύμφωνα με τον γάλλο φυσικό, μαθηματικό και φιλόσοφο, είναι μια «πολεμική» πράξη, γιατί επιβεβαιώνει ή αποδυναμώνει μια προϋπάρχουσα θέση, ενώ επιπλέον δεν δείχνει απλώς, αλλά αποδεικνύει *πέρα* από τα επιφανόμενα, υπερβαίνει το άμεσο και ξανακτίζει το πραγματικό⁸⁶. Ο Bachelard καταθέτει την άποψη (η οποία θυμίζει ευθέως τον υπερρεαλισμό) πως ο επιστημονικός ρεαλισμός είναι δευτέρου βαθμού, τόσο σε αντίθεση με την κοινή πραγματικότητα, όσο και εναντίον του άμεσου βιώματος. Ο ίδιος χρησιμοποιεί τη «ratio» «υπερ-ορθολογιστικά» ενώ προσπαθεί να ορίσει την πορεία αντικειμενοποίησης (objectivation): είναι προφανές ότι σ' αυτά τα δύο στοιχεία εδράζεται ο αντικειμενοποιητικός υπερρεαλισμός του Κάλας. Με αυτές τις βάσεις ο τελευταίος θεμελιώνει το Νέο Αισθητικό Πνεύμα: το έργο τέχνης είναι ένα αντικείμενο το οποίο υπάρχει ανεξάρτητα από τον καλλιτέχνη, έχει δικούς του νόμους, ενώ η αισθητική είναι μια νέα επιστήμη (*Εστίες*: 23). Στον Bachelard (και στην *Διαλεκτική της Διάρκειας*⁸⁷) παραπέμπει ο Κάλας στα κεφάλαια όπου μελετά τις ιδιότητες των μορφών και τον καθορισμό της ποιότητας αναφορικά με τη σχετικότητα των αισθητηριακών δεδομένων (: 53κε). Σε ένα μόνο σημείο διαφοροποιείται με τον Bachelard ο Κάλας, εκείνο της θεωρίας της «ρυθμανάλυσης, με την οποία ο γάλλος στοχαστής συμπλήρωνε την ψυχανάλυση, προχωρώντας στη μελέτη των συνειδητών ρυθμών του «είναι». Ο Κάλας πιστεύει ότι η «ρυθμανάλυση» βασίζεται σε μια αφηρημένη διαλεκτική (προφροϋδική και προμαρξιστική), γι' αυτό ο Bachelard ξαναπέφτει στην αντιδραστική φιλοσοφία και στην καθαρή μεταφυσική: «δεν ξέρουμε τι μπορεί να είναι για τον Bachelard η ποίηση που ο ρυθμός της είναι ψυχικός. Στη ρυθμανάλυση αυτό το λάθος αποικτά μεγαλύτερες διαστάσεις, γιατί τώρα δεν ξέρουμε πια καθόλου τι μπορεί να είναι η ύλη αυτής της πραγματικότητας, της οποίας μας προσκαλεί ν' ακολουθήσουμε την κίνηση» (: 80).

Ο υπερ-ορθολογισμός του Κάλας, η συνέπεια με την οποία ακολούθησε την «αντικειμενιστική» τάση του υπερρεαλισμού, καθώς και η διανοητική του ενασχόληση με το δοκίμιο (αλλά και η «εγκεφαλική» ποίησή του) φανερώνουν πως ο ίδιος πλησίασε τον υπερρεαλισμό από τη μεριά της διανοητικής (και όχι μόνο της πολιτικής) επανάστασης των αρχών του αιώνα. Πρέπει να τονίσουμε πως ο υπερρεαλισμός δεν υπήρξε τυχαία σύγχρονος με τις επιστημονικές επαναστάσεις, αλλά είναι απότοκος των βαθιών αλλαγών που αυτές συνεπάγονταν

⁸⁶ Βλ. Bachelard, 1949: 12.

⁸⁷ Στη συλλογιστική αυτού του βιβλίου και στην εγγεληνική διαλεκτική του Bachelard, ο Κάλας χρωστά τα επιχειρήματά του εναντίον της μπερζονικής αντίληψης για τον χρόνο· ο Bachelard ήταν απόλυτα εχθρικός στον «μπερζονισμό» βλ. Quillet, 1964: 50κε. Ήδη, σε ελληνικό άρθρο το 1937, ο Κάλας απορρίπτει τη θεωρία του Μπερζόν, καθώς θεωρεί φθοροποιό την επίδραση της θεωρίας του και «ψευτοφιλοσοφία» που οδήγησε σε πλάνες και στον μυστικισμό (βλ. ΚΠΑ: 169).

(πχ. αρκεί να αναρωτηθούμε αν θα υπήρχε υπερρεαλισμός χωρίς την φροϋδική επανάσταση στη νευροφυσιολογία). Στον τομέα της αισθητικής, ο υπερρεαλισμός υπήρξε η μεταφορά του νέου πνεύματος της άρνησης των βεβαιοτήτων και των ορθολογικών θεμελίων στα οποία βασιζόταν η επιστήμη μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Έτσι το κίνημα αυτό – όπως το κατανόησε, το ενστερνίστηκε και το υπερασπίστηκε ο Κάλας – κατέλαβε τη θέση της προσωκρατικής φιλοσοφίας στην ανα-γέννηση του μοντέρνου κόσμου, επειδή προσπάθησε να ερμηνεύσει την πραγματικότητα μέσα από το πρίσμα της μονιστικής θεώρησης (που θεωρεί το πνεύμα και την ύλη αξεχώριστες οντότητες), αναζήτησε την ισορροπία μέσα στην ενότητα των αντιθέτων, και υπερέβη την ανθρωποκεντρική (: υποκειμενιστική) λογική, προς μια κοσμολογική τοποθέτηση του ανθρώπου στον (μακρο)κόσμο των αντικειμένων.

Η πιο σημαντική άποψη που υπερασπίζεται ο Κάλας, σχετικά με τη Μορφολογία, είναι η υπέρβαση της «δυσιστικής» αισθητικής προκατάληψης η οποία αντιλαμβάνεται τη σχέση μορφής (νοητικής εικόνας) και ύλης (αντικειμένων) ως σχέση δυο απομακρυσμένων δεδομένων, και γι' αυτό ο δυϊσμός αναπαριστά γραφικά αυτή τη σχέση με δυο παράλληλες ευθείες (*Εστίες*: 30-31). Αντίθετα, ο Κάλας υποστηρίζει ότι τα δυο αυτά δεδομένα σχηματίζουν γωνία και στο σημείο τομής των δύο ευθειών (κορυφή της γωνίας) συμπίπτουν η μορφή και η ύλη, η ποιότητα και η ποσότητα. Η γωνία αυτή αναπαριστά, την αντίληψη της ανθρώπινης συνείδησης και επιπλέον το τριγωνικό αυτό γράφημα εξηγεί (σύμφωνα πάντα με τον ίδιο) τη δυναμική ανάπτυξη της μορφής και της ύλης (καθώς οι κάθετες που συνδέουν τις δυο ευθείες δεν είναι ισομήκεις: 32).

Στο αισθητικό τρίγωνο (που αναλογεί στην πυθαγόρεια τετρακτύς) το οποίο ορίζουν η ύλη και η μορφή, βρίσκεται η απαρχή της ποιητικής εμμονής του Κάλας για τα τριαδικά συστήματα και η εγκατάλειψη του φουτουριστικού κύκλου (θυμίζουμε την εμβληματική κυκλοτερή κίνηση των πρώτων *Ποιημάτων*): «Η αντίθεση μεταξύ κύκλου και τριγώνου είναι θεμελιώδης και αντανάκλαται σε όλα τα πεδία του πνεύματος» (: 35). Ο κύκλος, κατά την άποψη του συγγραφέα, είναι το σύμβολο της γεωμετρίας των δυο παραλλήλων που δεν συναντιούνται παρά στο άπειρο· στη φιλοσοφία, η θέση αυτή εκφράζεται με τον ιδεαλισμό που θεωρεί ασύμπτωτα την ύλη και το πνεύμα: Πλάτωνας, Descartes, Kant. Αντίθετα, το τρίγωνο συμβολίζει την ένωση των ευθειών της ύλης και του πνεύματος στην κορυφή του, όπου εδράζεται η ανθρώπινη συνείδηση. «Μόνο αυτό το ορθογώνιο τρίγωνο που χρησιμοποιούμε μπορεί να εκφράσει τη σκέψη σε κίνηση· συνδέεται με τη διαλεκτική φιλοσοφία του Εφέσιου, με τα μαθηματικά του Πυθαγόρα. Ο Hegel ανανέωσε και πλούτισε την ιωνική σκέψη» (: 35). Πιο συγκεκριμένα, το τρίγωνο δεν είναι παρά η ημιτετρακτύς των πυθαγορείων και εκφράζει, κατά τον Κάλας τη σκέψη εν κινήσει, τη δράση και τα αισθήματα του ανθρώπου (: 36). Ο άνθρωπος δεν βρίσκεται έτσι στο κέντρο του κύκλου-κόσμου, αλλά στην κορυφή ενός τριγώνου. Θεωρητικά, μ' αυτό το τρίγωνο, ο Κάλας θεμελίωσε τη δυναμική και τεμνόμενη συμπόρευση ύλης και πνεύματος.

Οι μορφολογικές αυτές θέσεις δεν είναι πρωτότυπες, καθώς αναφέρονται οι πηγές, σχολιάζονται απόψεις διαφόρων μελετητών και τίθενται σε αμφισβήτηση ή επιδοκιμασία. Είναι γεγονός ότι ο Κάλας έχει επιδείξει ενδιαφέρον και έχει προ(σ)λάβει την έκρηξη της μορφολογίας, στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνων: Souriau, Focillon, Maritain, Feldman. Αναφέρονται θετικά οι δυο τόμοι των *Αρχών Γενικής Μορφολογίας* του Monod-Herzen⁸⁸, οι επιστημονικές ανακαλύψεις στη φυσιολογία του Jagadis Chunder Bose (: 27)· τον ενδιαφέρουν επίσης τα ευρήματα της Gestalt theory, οι αισθητικοί νόμοι του Etienne Souriau (*L'Avenir de l'Esthétique*), οι μελέτες για τη μορφή του Μπαρόκ του Eugenio d' Ors, ενώ παράλληλα συζητά τους όρους της Αισθητικής του Hegel και του Kant⁸⁹. Ο Κάλας δεν συμφωνεί ούτε με τα ερμηνευτικά σχήματα της Gestalt theory, ούτε με τη φαινομενολογία· μάλιστα, εντάσσει την τελευταία στο «φασιστικό αντικειμενισμό», παρ' όλο που της αναγνωρίζει ως θετική την επιστροφή στο αντικείμενο και την αποκατάσταση των σχέσεων ανάμεσα στη συνείδηση και στα πράγματα (: 19).

Επιπρόσθετα, επισημαίνει ότι η μορφολογία προσφέρει μια επιστημονική προσέγγιση του έργου τέχνης, αλλά δεν συμπίπτει με την Αισθητική. Στο σημείο αυτό, ασκεί κριτική σ' αυτό που ονομάζει «δυσιστική προκατάληψη» των αντικειμενιστών οι οποίοι εκλαμβάνουν ως ταυτόσημες τη μορφολογία με την αισθητική και παραγνωρίζουν τη διαλεκτική αιτιακή σχέση ανάμεσα στην ύλη (ποσότητα) και στη μορφή (ποιότητα) (: 30). Η Δεληγιώργη επισημαίνει πως μια παράλληλη ανάγνωση των Εστιών με το βιβλίο του H.Focillon *La vie des formes*, θα έκανε ορατό το γεγονός ότι ο Κάλας ξεπερνά τα όρια της αισθητικής προς μια γνωσιοθεωρία που υπερβαίνει ταυτόχρονα και τον εμπειρισμό και τον ορθολογισμό⁹⁰. Πράγματι στο συγκεκριμένο βιβλίο, *La vie des formes*, ο Γάλλος ιστορικός της τέχνης εξετάζει τη γένεση, την εξέλιξη και τη σημασία της μορφής που την τοποθετεί (όπως κι ο Κάλας) στον πυρήνα της έννοιας του καλλιτεχνικού φαινομένου. Επίσης ο Focillon μελετά τις μεταμορφώσεις και τους ρυθμούς, τις μορφές μέσα στο χρόνο και στο χώρο, στην ύλη και στο πνεύμα⁹¹ – θέματα με τα οποία ασχολείται κι ο Κάλας – αλλά ο Focillon δεν κατορθώνει να «λύσει» θεωρητικά την φαινομενική αντίφαση ύλης και πνεύματος, μορφής και περιεχομένου.

7.4. ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

⁸⁸ Η Ε.Κουτριάνου αναφέρει ότι ο Ελύτης αναφερόμενος στις σχέσεις μορφής-ύλης, παραθέτει (στην πρώτη έκδοση του δοκιμίου «Τ.Τ.Τ. 1935») τον ίδιο νόμο του Monod-Herzen, τον οποίο παραθέτει κι ο Κάλας (Εστίες: 29). Βλ. Κουτριάνου, 2002: 458.

⁸⁹ Για τις φιλοσοφικές θεωρίες των Καντ (ταύτιση του πνεύματος με καθαρές a priori μορφές), Χέγκελ (ένωση μορφής και περιεχομένου), του μαρξισμού και του εμπειρισμού πάνω στο κρίσιμο θέμα της μορφής, βλ. Δεληγιώργη, 1997: 85-88.

⁹⁰ Βλ. στο ίδιο: 91.

⁹¹ Βλ. Focillon, 1982. Το συγκεκριμένο βιβλίο θεωρείται κλασικό στην ιστορία της τέχνης. Ο Focillon υποστηρίζει πως η μορφή πριν αρχίσει να ζει μέσα στην ύλη, είναι μόνο μια πνευματική εικόνα· αλλά, ενώ παραδέχεται πως πρέπει να απελευθερώνεται ο μελετητής της τέχνης από τις βασανιστικές αντινομίες «πνεύμα-ύλη», «ύλη-μορφή» – αν θέλει να κατανοήσει έστω και το παραμικρό από τη ζωή των μορφών – καταλήγει στη φαινομενολογική παρατήρηση (στο ίδιο: 81-2) – κάτι που αποφεύγει ο Κάλας.

Οι απόψεις του Κάλας για τη γλώσσα είναι κατά βάση «ανθρωπολογικές»: η προέλευση της γλώσσας υπήρξε σεξουαλική, οι λέξεις αρχικά ήταν προσκολλημένες στον εξωτερικό κόσμο, ενώ αργότερα η γλώσσα έγινε όργανο της σκέψης: «Έτσι η γλώσσα από μέσο δράσης (μαγεία), έγινε μέσο έκφρασης, αλλά ο αρχετυπικός της ρόλος και η σεξουαλική της αξία δε χάθηκαν» (: 46). Παρακολουθώντας την εξέλιξη της γλώσσας, διαχωρίζει την ωφελμιστική (κυριολεκτική) χρήση των λέξεων – ως ίδιον της πρόζας – από τη συμβολική χρήση των λέξεων στην ποίηση. Όμως δεν υποτιμά την πρόζα έναντι του ποιητικού λόγου, προτείνοντας έμμεσα μια «μείξη» των ειδών: «Για μας, η ποίηση που αγνοεί τον πεζό λόγο είναι ψευδοποίηση, γιατί η επιθυμία δε μπορεί να αγνοεί την πραγματικότητα» (: 46).

Στο υποκεφάλαιο «Οι Ποιότητες-Σημεία», μελετά τις ποιότητες των μορφών στην ποίηση. Δέχεται ότι το άμεσο ποιητικό δεδομένο είναι ένα σύνολο λέξεων και ότι η γραπτή λέξη αποτελεί σημείο. Σε αντίθεση όμως με τις θεωρίες των Bachelard και Hegel (που υποστηρίζουν ότι το σημαινόμενο είναι ένας ψυχικός ρυθμός ή μια άυλη ιδέα αντίστοιχα) ο Κάλας υποστηρίζει ότι το σημαινόμενο είναι πάντα μια εικόνα: «Η γραπτή λέξη δηλώνει μια εικόνα, αλλά αυτή η εικόνα είναι για τις φωνητικές γραφές πάντα διπλή» (: 62). Η μόνη αμφισημία που αναγνωρίζει στο ποιητικό σημαινόμενο είναι η εξής: «αν με την ποιητική χρήση της γραπτής γλώσσας ανακαλούμε την εικόνα του αντικειμένου ή μόνο του ηχητικού του σημείου» (: 62). Ενδιαφέρουσες είναι και οι απόψεις που καταγράφονται για τη μουσική αξία των ποιητικών δεδομένων, καθώς και ο διαχωρισμός της λυρικής ποίησης (που θυμίζει τραγούδι) από τη δραματική (που είναι πιο κοντά στην απαγγελία) (: 63-4). Η μείξη που επεχείρησε η ατονική μουσική («τραγούδι που απαγγέλλεται»: 64) οδηγεί, σύμφωνα με τον Κάλας, στην κατανόηση ότι «δεν υπάρχει μεταξύ του τραγουδισμένου λόγου και του αφηγούμενου λόγου παρά μόνο μια διαφορά ποιοτικής ποιότητας. Η διαφορά ουσίας μεταξύ τραγουδιού και αφήγησης είναι μόνον αιτιώδης, και σχετίζεται με τη φυσιολογία της φωνής. Έτσι, η ακουστική ποίηση μπορεί εξίσου να τραγουδιέται ή να απαγγέλλεται, χωρίς αυτή η ρυθμική εναλλαγή να προκαλεί τέτοια μεταβολή που να κάνει την ακουστική ποίηση να χάνει τη μουσική της ποιότητα.» (:65). Γίνεται σαφές ότι το φαινόμενο του ρυθμού και του ήχου ταλανίζει τον Κάλας, καθώς είναι αναγκαίο η νεωτερική ποίηση να διατυπώσει τη δική της ρυθμική πρόταση σε αντικατάσταση των παλιών παραδοσιακών μετρικών δομών.

Η λέξη, λοιπόν, στις Εστίες, εκλαμβάνεται ως «σημείον» (όχι καθεαυτόν) το οποίο ανακαλεί ήχους (ακουστική ποίηση) ή εικόνες (σημαινόμενη): η σημαινόμενη ποίηση έχει έντονη ατομικότητα σε σχέση με τις άλλες τέχνες και απευθύνεται σε ένα κάθε φορά αναγνώστη, ενώ η ακουστική ποίηση⁹² δανείζεται από τη μουσική, και μπορεί να απευθύνεται σε πολλά πρόσωπα ταυτοχρόνως· σ' αυτό το δεύτερο είδος εντάσσεται η φουτουριστική ρωσική ποίηση (: 66-67).

⁹² Ο Κράββαρης σημειώνει ότι εδώ υποβόσκει μια διαφωνία με τον Breton και την από αυτόν καταδίκη των ακουστικών εικόνων στο *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική* (βλ. Κρανvaris, 2000: 37).

Φυσικά αυτές δεν είναι οι μόνες ποιότητες, αλλά ο Κάλας προχωρά στη σύνθεσή τους: έτσι οι σημαινόμενες ποιότητες δεν είναι μόνο ακουστικές και οπτικές, αλλά μπορούν να είναι γευστικές ή οσφραντικές. Οι σκέψεις του Κάλας κι εδώ δεν πρωτοτυπούν, καθώς αναφέρεται σε μια ευρεία αισθητική παράδοση από τον Baudelaire ως τον Dalí⁹³. μάλιστα, με αφορμή την «εδώδιμη» σημασία της τέχνης, το κείμενο εκτρέπεται πάλι στο μανιφέστο. Στη συνέχεια (: 69 κε) ο Κάλας ασχολείται με τη μελέτη του Ρυθμού και της Συμμετρίας στην ποίηση. Ως προς τον ρυθμό γίνεται αναφορά στη μαθηματική σύλληψή του από τον Πίο Σερβιανό (*Οι Ρυθμοί ως φυσική εισαγωγή στην Αισθητική*): γίνεται μάλιστα εφαρμογή από τον Κάλας σε ζωγραφικούς πίνακες (Picasso, Dalí, Vermeer, de Chirico) και του δίνεται η ευκαιρία να καταγράψει μερικές σύντομες αλλά εξαιρετικές εικαστικές παρατηρήσεις (: 72-73). Ως σύνθεση αντιθετικών ποιοτήτων ορίζεται η συμμετρία: αντίθεση γρήγορης και αργής εικόνας (: 71). Επομένως, στην ποιητική θεωρία ο Κάλας μελετά τη λέξη-σημείο, αλλά δεν της προσδίδει αυτόνομη αξία, γιατί εκείνο που τονίζει είναι η νοητική εικόνα στην οποία το λεκτικό σημείο παραπέμπει.

7.4.1. Εικόνα

Η Ποιητική του υπερρεαλιστή Κάλας βασίζεται στην *εικόνα*, γι' αυτό στις Εστίες βρίσκουμε την πρώτη συστηματική απόπειρά του να ορίσει την εικόνα στην τέχνη, ως έκφραση της λειτουργίας του ασυνειδήτου και ως σύμβολο ψυχικών αντιδράσεων (ατομικών – κοινωνικών). Ο ίδιος θεωρεί τη σχέση της εικόνας με τη σκέψη ως ένα από τα πιο κρίσιμα προβλήματα της φιλοσοφίας (: 13) και εδώ έγκειται μια από τις πιο σοβαρές διαφωνίες του με τη φιλοσοφία του Bergson που μεταχειρίζεται την εικόνα ως έννοια καθαρά ψυχολογική και μεταφυσική (: 16-17). Η εικόνα, σύμφωνα με τον Κάλας, ανήκει στα υποκειμενικά στοιχεία (ως δεδομένο των αισθήσεων) του αντικειμένου και είναι Μορφή από την οποία λείπει η ύλη (: 38): δεν είναι σκέψη, αλλά σύνθεση. Από τις *Εστίες Πυρκαγιάς* ξεκινά και συνεχίζεται μέχρι το θάνατό του, η δαιδαλώδης αναζήτηση του Κάλας προκειμένου να ορίσει τι είναι η πραγματικότητα, τι η τέχνη, με όρους σύνθεσης της ύλης και της σκέψης, ενώ τα οντολογικά ερωτήματα της αισθητικής (στα οποία θα προστεθεί – περιθωριακά στις Εστίες και στο *Confound the Wise*, αλλά πιο κεντρικά στις επόμενες δεκαετίες – και η γλώσσα ως διαμεσολαβητής,) θα αποτελέσουν τον πυρήνα της θεωρητικής ενασχόλησης και κριτικής του⁹⁴. Στην πορεία αυτής της αναζήτησης, θα μετατοπιστεί από τις αρχικές εγγελιανές θέσεις του σε καντιανού τύπου ερμηνείες

⁹³ Ο Κάλας παραθέτει Dalí: «Η τέχνη πρέπει να είναι εδώδιμη», Εστίες: 67-8. Επίσης πβ. την ανάλυση του ποιήματος «[Ια..ωά]» από τη συλλογή ONP, στο κεφάλαιο για την Μεταπολεμική Ποίηση. Για το εδώδιμον της τέχνης βλ. το άρθρο του Dalí «Le Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite», *Minotaure*, 1936 (8): 46-49, όπου αναφέρεται στα άγευστα μήλα του Cézanne τα οποία προορίζονται μόνο για να τα παρατηρεί κανείς και να τα αγαπά πλατωνικά (ως ιδέα), ενώ η τέχνη είναι ματεριαλιστική, σαρκώδης, με sex-appeal και επικούρεια.

⁹⁴ Διαφωνούμε με την Δεληγιώργη που ισχυρίζεται ότι ο Κάλας δεν δίνει συνέχεια στη θεωρητική διερεύνηση των εικόνων, των συμβόλων και των μορφών, σε κατοπινά κείμενά του (Δεληγιώργη, 1997: 101). Αντίθετα πιστεύουμε ότι αυτός ακριβώς υπήρξε ο πυρήνας όλης της τεχνοκριτικής ενασχόλησης του (καθώς και ένας επιπλέον λόγος που στράφηκε στη μελέτη της ζωγραφικής).

(: ο καλλιτέχνης δημιουργεί με βάση διαμορφωμένες καταστάσεις του νου), αλλά χωρίς να απαρνηθεί το εικονολατρικό του πιστεύω: «δε μπορεί να υπάρξει σκέψη χωρίς εικόνες» (: 40). Σ' όλες τις *Εστίες* είναι διάσπαρτη η άποψη για την προτεραιότητα της ύλης έναντι της σκέψης, αν και επιβάλλεται ο μονισμός και το αξεχώριστο των δύο στοιχείων.

Στις *Εστίες*, προκειμένου να οριστεί η εικόνα, χρησιμοποιούνται στρουκτουραλιστικές έννοιες, χωρίς όμως να δηλώνεται συμφωνία με τον δομισμό και την ενδοκειμενική αυτοαναφορικότητα: «Για ν' αποφύγουμε τις παρανοήσεις, προτιμούμε να καλούμε την εικόνα που δηλώνει η λέξη *σημαινόμενη ποιότητα της λέξης*, σε αντίθεση με την *ποιότητα-σημείο*, που δεν είναι τίποτ' άλλο από το άμεσο δεδομένο των αισθήσεων, δηλαδή την ίδια τη λέξη. Αυτή η ορολογία παρουσιάζει το πλεονέκτημα να αναφέρεται αυστηρά σε ποιοτικά και αισθητικά δεδομένα» (: 65). Και στη συνέχεια του κειμένου, διαχωρίζεται η σημαίνουσα εικόνα από την εικόνα-σύμβολο, γιατί η πρώτη ανακαλείται στη συνείδηση με αντανακλαστικά που διεγείρει η λέξη, ενώ η δεύτερη με τη διαδικασία του αυθόρμητου συνειρμού. Βέβαια στο σημείο αυτό, ο Κάλας δεν αποσαφηνίζει τη σκέψη του, γιατί και στις δυο περιπτώσεις η λέξη παίζει τον πρωτεύοντα ρόλο, συνακόλουθα είναι αόριστη η διαφοροποίηση που «εφευρίσκει» ανάμεσα στους δυο τύπους εικόνας.

Ο ποιητής παραδέχεται ότι δεν έχει επαρκώς μελετηθεί η δομή των εικόνων, γι' αυτό προχωρά στη μελέτη τους βασιζόμενος σε μια μέθοδο συνειρμική (: 39), που αντλεί τις βάσεις της κυρίως από την φροϋδική ανάλυση του ονείρου, επιμέρους στοιχεία του οποίου είναι εικόνες με ψυχική κίνηση. Για τον Κάλας η μελέτη των μορφών-εικόνων είναι ψυχαναλυτική και γίνεται με βάση τις ομοιότητες και τους συνειρμούς («οι εικόνες είναι σημεία και [...] η αξία τους είναι *συμβολική*»: 41). Στη μελέτη της εικόνας, αναφέρονται οι μελέτες των Dalbicz και Minkowski, και πιο συγκεκριμένα η συμβολική μέθοδος του πρώτου, ενώ από τον δεύτερο χρησιμοποιούνται τα επίπεδα ερμηνείας των συμβόλων (: 74-75). Όμως η τελική ερμηνεία διαφοροποιείται από τη στενά φροϋδική ερμηνεία επειδή θεωρεί τα σύμβολα ως «διεγερτικά» (και όχι ως σημάδια) μιας κρυμμένης αλήθειας: με αυτόν τον τρόπο, το έργο τέχνης αντιμετωπίζεται ως αιτία και όχι ως αποτέλεσμα (: 75). Η εικονολογική θεωρία του Κάλας, ερμηνεύει τη φύση των διαφορετικών σημασιών που αποδίδονται στο ίδιο έργο τέχνης σε διάφορες εποχές και διατυπώνει τον εξής βασικό νόμο της κριτικής: «η αξία της ερμηνείας στην τέχνη βρίσκεται σε άμεση σχέση με την κοινωνική αξία του συνειρμού» (: 76). Σύμφωνα με αυτόν τον νόμο, ο συνειρμός δεν έχει ένα σταθερό περιεχόμενο, αλλά μεταβάλλεται ανάλογα με την κοινωνική ιστορία των ατόμων. Επιπλέον, μια τέτοια (δυναμική - «εμπνευσμένη» την ονομάζει ο Κάλας) κριτική ερμηνεία οδηγεί στην απελευθέρωση, ενώ η συνήθης κριτική καταλήγει στη «θεοποίηση» (sublimation).

Η θεωρία της εικόνας, στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, εκλαμβάνει την εικόνα ως σημείο με αξία συμβολική⁹⁵ και προτείνει τη μορφολογική μελέτη της (: 38κε). Επιδιώκεται ο σαφής διαχωρισμός της εικόνας από την σκέψη και την ιδεαλιστική διαλεκτική: «η εικόνα [...] είναι ορθή πάνω στην ύλη» (: 43)· οι απόψεις αυτές αντλούνται από το οπλοστάσιο του διαλεκτικού υλισμού (: η σκέψη δεν είναι εικόνα ή μορφή, αλλά είναι μια κρίση, ένα ποιοτικό άλμα, η πιο εξελιγμένη μορφή της κίνησης) και την Αισθητική του Hegel (: 42). Επιπλέον, η μελέτη της μορφής στην τέχνη προβάλλει αποκαθαρμένη από τις έννοιες του Κάλους και της Αρμονίας και ως προς αυτό ο Κάλας δεν συμπορεύεται μόνο με την υπερρεαλιστική άρνηση του κλασικά ωραίου, αλλά ακολουθεί την αισθητική φιλοσοφία του Πλωτίνου⁹⁶. Αξιοσημείωτη, τέλος, είναι η αναφορά του Κάλας σε πατερικά κείμενα, ενώ διατυπώνεται αντίθετη άποψη από εκείνη του Αυγουστίνου ο οποίος διατεινόταν ότι ο άνθρωπος μπορεί να συλλάβει τον Θεό χωρίς εικόνα (: 40). Σ' αυτό το σημείο συγκλίνει με τη θρησκευτική πολεμική υπέρ της εικονολατρίας, όπως την επιχειρηματολογία του Ιω. Δαμασκηνού για τη φιλοσοφία του αντικειμένου στην εικόνα και τη διάκριση του άγιου Μπωναβεντούρα ανάμεσα στην εικόνα *similitudinis* και την εικόνα *imagines* (: 123). Η θεωρητική επιχειρηματολογία της εικονολατρίας επεξηγεί και καθοδηγεί την μετέπειτα εμμονή του Κάλας για τις θρησκευτικές εικόνες (icons).

7.4.2. Εμπνευσμένη Κριτική

Προτού ο Κάλας καταλήξει στη διατύπωση της δικής του μεθόδου, ασκεί κριτική σε όλο το φάσμα του υποκειμενιστικού σχολαστικισμού (κυρίως στον D.S. Mirsky, τον κυριότερο εκπρόσωπο της φροϋδο-μαρξιστικής σχολής). Η κριτική, όπως αναδεικνύεται στις *Εστίες*, οφείλει να κατευθύνεται στην ανακάλυψη ομοιοτήτων και συνειρμών, ώστε να *ερμηνεύει* το αντικείμενο. Η *εμπνευσμένη κριτική* δεν είναι στατική αλλά δυναμική και μεταβαλλόμενη, στηρίζεται σε μη-υποκειμενικά στοιχεία, στόχος της δεν είναι μόνο να ερμηνεύει αλλά και να απελευθερώνει, να εμπνέει (: 76). Βασικό έργο της, λοιπόν, είναι η σύνδεση εμπνευσης και εξέγερσης, καθώς και η εξέταση της μορφής του καλλιτεχνήματος, παράλληλα με την ερμηνεία της συμβολικής του αξίας (: 85). Κεντρικός στόχος ορίζεται η υπέρβαση του Συναισθήματος, ως κέντρου βάρους της

⁹⁵ Θα μπορούσε κανείς να προβληματιστεί μήπως η διαφοροποίηση *συμβόλου* και *ιδέας* αποτελεί παρανόηση εκ μέρους του Κάλας. Ωστόσο διαχωρίζει ρητώς το σύμβολο από τη μεταφορά ή την αλληγορία (που είναι ιδέες *Εστίες*: 44). Επιπλέον ο ίδιος δεν συμφωνεί με την άγνοια (όπως τη χαρακτηρίζει) των ψυχαναλυτών όταν μεταχειρίζονται φιλοσοφικούς όρους όπως «ιδέα» ή «σκέψη», γι' αυτό και παρεμβαίνει στον ψυχαναλυτικό ορισμό για τα σύμβολα, υποστηρίζοντας ότι: «η εικόνα είναι πάντοτε σύμβολο, η δε ιδέα ως ιδέα δεν είναι ποτέ σύμβολο, διότι η ιδέα δεν είναι καθαρή εικόνα» (η ιδέα παράγεται από εικόνες αλλά ως σύνθεση δεν ταυτίζεται με αυτές) *Εστίες*: 43-44. Οφείλουμε πάντως να σημειώσουμε πως όπου οι σκέψεις του Κάλας μπαίνουν στα εδάφη της φιλοσοφίας (και αυτό συμβαίνει συχνότατα στο Α' μέρος των *Εστίων*) χρειάζεται να ελεγχθεί η συνοχή και η ορθότητα των στοχασμών αυτών. Πρέπει να επισημάνουμε ότι η γραφή του ποιητή δεν διακρίνεται για τη διαύγεια, τη διεξοδικότητα και τη νηφαλιότητα του καθαρού φιλοσοφικού στοχασμού. Πρόκειται για μια γραφή-υβρίδιο όπου εμπλέκεται η ψυχανάλυση και η ανθρωπολογία με τη φιλοσοφία (πχ. η άποψη του Κάλας για το σύμβολο μάλλον πηγάζει όχι μόνο από την ψυχανάλυση, αλλά και από τη χρήση των συμβόλων στην πρωτόγονη σκέψη).

⁹⁶ Για τη φιλοσοφική θεώρηση του ωραίου από τον (νεοπλατωνιστή) Πλωτίνιο, βλ. Κωβαίος, 1987: 16.

τέχνης, υπέρ της Συγκίνησης⁹⁷ (: 85). Ένα ενδιαφέρον σημείο είναι ότι η προτεινόμενη κριτική μέθοδος τείνει προς και δικαιώνει την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο του Νταλί. Ο Κάλας – θεωρητικά τουλάχιστον – υπερβαίνει το υποκειμενικό σύνδρομο της κριτικής το οποίο προβάλλει πάνω στο έργο τέχνης προσωπικές απόψεις και ιδεολογήματα, και στρέφεται προς το ίδιο το έργο τέχνης. Από την άλλη πλευρά δεν αρκείται στην αυτο-αναφορική περιγραφή του καλλιτεχνήματος (σ' αυτό το σημείο προδιαγράφεται η μελλοντική απόσταση του Κάλας από το δομισμό), καθώς η ερμηνεία και η έμπνευση του κριτικού θεωρούνται απαραίτητες.

7.4.2.1. Κριτικές εφαρμογές

α) για τον Joyce: παρά την εμπάθεια που χαρακτηρίζει τις Εστίες, μπορούμε να διαπιστώσουμε την ως ένα σημείο αμερόληπτη εφαρμογή των κριτηρίων του Κάλας. Προκειμένου για τον ιρλανδό συγγραφέα, εξάιρεται η μέθοδος του να φτιάχνει «λέξεις-τσαμπιά», με αποτέλεσμα η λέξη να κατασκευάζεται ή να μεταβάλλεται για να εκφράζει πολλές σημασίες: «Δεν μ' ενδιαφέρει εδώ να μάθω αν η θεωρία του Joyce για τη χρήση του λεξιλογίου αποτελεί πρόοδο – από πλευράς μου, δεν το πιστεύω· η λέξη είναι φαινόμενο που, από την καταγωγή του, παραμένει εξαιρετικά συλλογικό για να μπορεί να υποταχθεί, επειδή το θέλει κάποιος, σε τέτοιες μεταβολές. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι το ρυθμικό αποτέλεσμα που εξάγει ο Joyce από τη μέθοδό του, κι όχι η μέθοδος καθεαυτή» (Εστίες: 71). Ο ρυθμός του κειμένου του Joyce, σύμφωνα με τον Κάλας, είναι σύνθετος γιατί διασταυρώνονται δυο ρυθμοί «αυτός που πάει από τη μια λέξη στην άλλη, κι αυτός που συντίθεται απ' όλους τους ρυθμούς που συγκεντρώνουν μεταξύ τους τα διάφορα σημααινόμενα μιας λέξης με τις σημασίες των λέξεων που ακολουθούν» (: 72). Αυτές οι κριτικές απόψεις, παρότι λακωνικές, προβάλλουν εξαιρετικά ενδιαφέρουσες και ενδεικτικές για την ευρωπαϊκή κουλτούρα του Κάλας. Είναι δύσκολο να βεβαιωθεί η πρωτοτυπία τους, γιατί είναι απίστευτα ευρύ το πλήθος των κειμένων με τα οποία «συνομιλεί» (χωρίς συχνά να τα κατονομάζει) και έτσι δεν είναι εφικτό πάντα να ελεγχθούν οι πηγές τους.

β) για τον Gide⁹⁸: ο Κάλας διαπιστώνει ότι η σύγχρονή του αστική λογοτεχνία αντανάκλα την ηθική κρίση της κοινωνίας, και μέσα σ' αυτό το πλαίσιο αναφέρεται στο *Si le Grain ne meurt* ως κριτική της οικογένειας από την οπτική γωνία του γιού (: 148). Και σε άλλο σημείο, κρίνει τον Gide με ψυχαναλυτικά κριτήρια: «Ο Gide, κατεξοχήν οιδιπόδειος τύπος, ο οιδιπόδειος που τόσο ταράχτηκε από την παρουσία του πατέρα ώστε η σεξουαλική του ζωή θίχτηκε ανεπανόρθωτα, ο Gide, αυτός ο αστός της παρακμής, όπως έλεγε κάποτε για κείνον και το επαναλαμβάνει σήμερα η μαρξιστική κριτική, ήταν περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον προικισμένος για να αισθανθεί και να εκφράσει αυτές τις αμφιβολίες.[..] Υπάρχουν αισθήματα που δε μπορούμε να νιώσουμε πια – η ζωή του Gide

⁹⁷ Τόνισαμε ήδη (βλ. κεφ. 4.3.) τη διαφορά του όρου «συγκίνηση» που για τον Κάλας αντιστοιχεί με το πάθος και την επιθυμία, έναντι του όρου «ευαισθησία/συγκίνηση», που χρησιμοποιεί ο Σεφέρης (όπου συναρείται διάνοια και συναίσθημα).

⁹⁸ Πβ. τη θέση του Aragon (1985: 13): «ο André Gide δεν είναι ούτε ιπποκόμος ούτε κλόουν: είναι απλώς μαλάκας».

εκφράζει αυτή την αμφιθυμία καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη εξήγηση· υπάρχουν ποιητές που δε μπορούμε πια ν' αγαπήσουμε, έργα που πρέπει με χαρά να μάθουμε την καταστροφή τους!» (: 210). Οι αμφιβολίες για τις οποίες μιλάει ο Κάλας συνοψίζουν την αμφιθυμία απέναντι στο παρελθόν και στην παράδοση, παράλληλα με τις ελπίδες για τη γέννηση του καινούργιου. Στο προηγούμενο εκτενές απόσπασμα φαίνεται ότι η αμφιθυμία που «προβάλλει» ο Κάλας πάνω στον γάλλο συγγραφέα, είναι και δική του, καθώς νιώθει πως πρέπει να «θυσιάσει» κάποια έργα και ποιητές (ακόμα κι αν τα εκτιμά) στον βωμό και στο όραμα ενός καινούργιου πολιτισμού. Μ' αυτή ακριβώς την αμφιθυμία προσεγγίζει το έργο του Gide (όπως άλλωστε και του Έλιοτ), και λίγο παρακάτω το παραδέχεται ρητά: «ας μη λυπόμαστε για ό,τι με μανία αναγκαζόμαστε να εγκαταλείψουμε – ασυνέπεια, θα έλεγαν· ασυνέπεια απαντούμε.[...] Και μόνο το μέλλον θα μπορέσει να πει αν ό,τι τώρα μόλις καταστρέφεται αποτελεί ανεπανόρθωτη απώλεια.» (: 210).

Το έργο του Gide αναφέρεται ως παράδειγμα μιας τάσης λογοτεχνικής καταγραφής και κριτικής, απέναντι στα συναισθηματικά φαινόμενα της εποχής: «Η κριτική που ξεκίνησε η αστική λογοτεχνία, να μεν φέρνει στο φως με τρόπο συναρπαστικό την αποτυχία της αστικής ηθικής, αλλά αποδείχθηκε ανίκανη να μας δείξει τους συναισθηματικούς τρόπους μέσω των οποίων θα ήταν δυνατό να γιατρέψουμε το κακό» (: 148). Σύμφωνα με τον Κάλας, που δεν έπαψε ποτέ να ζητά απ' την τέχνη να είναι «αποτελεσματική» και «υπερρωική», ο Gide, όπως κι οι Balzac, Flaubert, Zola δεν προσφέρουν παρά αιτίες ώστε να απελιστεί κανείς από τον έρωτα. Σύμφωνα με τον Κάλας, ούτε ο Ζιντ ξεφεύγει από την παγίδα του υποκειμενισμού (: «Ο Proust και ο Gide μερδεύουν το συγγραφέα με τους δρώντες»: 175), ενώ, όταν ο συγγραφέας μπαίνει στο βιβλίο, πρέπει να γίνεται κι ο ίδιος «αντικείμενο».

Το όνομα του Gide διαπλέκεται με εκείνα των Eliot και Proust, όταν στα τελευταία κεφάλαια αναλύεται η «φασιστική αμφιθυμία» ανάμεσα στις δυνάμεις της δημιουργίας και της γέννησης (οι οποίες αντιστοιχούν προς τη μοντέρνα μορφή των καλλιτεχνημάτων) και τις δυνάμεις της επιστροφής και του θανάτου (όπως αντανακλώνται στο περιεχόμενο του έργου τέχνης): «Τι είναι ο Gide αν όχι η ενσάρκωση εκείνης της αμφιθυμίας που κάνει την προσπάθεια του να γίνεται ένα διαρκές πήγαιν'έλα μεταξύ της τέχνης και της υστερίας, της επιστημονικής αλήθειας και της ιδεοληψίας; Αυτό είναι που δίνει τη θαρραλέα διαύγεια, από την οποία λείπει ωστόσο τρομερά η τόλμη της δράσης και η δύναμη της κίνησης; Ο Gide βρίσκεται μεταξύ της γέννησης και του θανάτου. Είναι όσο κανείς άλλος σύγχρονός μας»⁹⁹ (: 214).

γ) για τον Proust: «Το πρόβλημα του Proust επανέρχεται ξανά και ξανά» (:161) και διατρέχει τις Εστίες από την αρχή μέχρι το τέλος του βιβλίου. Η θέση του Κάλας είναι δευτερογενής, καθώς

⁹⁹ Εδώ ο Κάλας υπαινίσσεται τον διαδεδομένο χαρακτηρισμό του Gide ως «contemporain capital» της εποχής του, βλ. Σαμουήλ, 1998: 11. Στον Gide αναφέρεται και στον *Νέο Προμηθέα*, με παρόμοια αμφιθυμία: «With great sensitivity Gide expresses the sterility typical of narcissism», από το κεφάλαιο «Freedom and Necessity», ΔΑΚ: 16/6: 32· επίσης στο κεφάλαιο «Prometheus Possessed», ΔΑΚ: 16/5: 16-17.

στα περισσότερα σημεία παραθέτει (συμφωνώντας) την κριτική του Pierre-Quint για το έργο του Προυστ. Ο γάλλος συγγραφέας, ήδη στην πρώτη σελίδα των *Εστιών*, θεωρείται εκπρόσωπος του ψυχορραγούντος υποκειμενισμού: «Ο Proust, θεός μιας ολόκληρης γενιάς, πεθαίνει.» (: 5). Ο Κάλας θεωρεί το έργο του γάλλου romancier ως την τελευταία έκλαμψη του ψυχολογισμού και κρίνει πως τα μοτίβα της ζήλιας, της απώλειας και του άγονου έρωτα παράγουν τελικά αρνητικό αποτέλεσμα (: 89). Το σφάλμα του Proust, σύμφωνα με τον Κάλας, είναι ότι αναλώθηκε στην εξήγηση και βυθομέτρηση του υποκείμενου («Ίσως ο Proust να πλούτισε με τις αναλύσεις του τις γνώσεις μας, σίγουρα όμως δεν διέγειρε αρκετά το συναίσθημά μας.»: 90) αλλά δεν προσπάθησε να το αλλάξει, κάτι που προσκρούει στο βασικό πιστεύω του υπερρεαλισμού, όπως αυτό αναδιατυπώνεται στις *Εστίες Πυρκαγιάς*: «Αρκετά εξηγήσαμε τον κόσμο· το θέμα εδώ είναι και να τον αλλάξουμε» (: 128). Τις κριτικές αυτές απόψεις επαναλαμβάνει και σε μια συνέντευξή του, χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα ακραίο υποκειμενισμού τα έργα των Proust και Joyce, όπου ο ήρωας του μυθιστορήματος χάνει την αντικειμενική του ύπαρξη σε σχέση με τον συγγραφέα, και επιπλέον, σε μορφικό επίπεδο, η φράση, η σύνταξη αλλά και η μορφή των λέξεων στα προαναφερθέντα έργα, χάνουν την αντικειμενική τους αξία (βλ. Calas, 1940: 8).

Μπορεί ο Proust να μην αναφέρεται στον Θεό αλλά τον έχει υποκαταστήσει με την τέχνη, φτιάχνοντας ένα έργο φυγής από τη ζωή (: 128). «[Ο Proust] Είναι αδύνατος ως καλλιτέχνης, αδύνατος ως ηθικολόγος· δεν αξίζει παρά ως ερευνητής της αλήθειας. Αλλά σε σύγκριση με τον Freud, πόσο μέτριες φαίνονται οι κλινικές αποκαλύψεις του Proust» (: 129). Το μόνο θετικό στοιχείο που αναγνωρίζει ο Κάλας στο μυθιστορηματικό έργο του τελευταίου είναι η στάση του απέναντι στον έρωτα: ειδικότερα, η μεγάλη αξία του γάλλου συγγραφέα έγκειται στο ότι ξεχώρισε τον έρωτα από την επιθυμία (: 161). Μάλιστα ο Προυστ, σύμφωνα με τον Κάλας, κατέχει έναν πολύ σημαντικό ανατρεπτικό ρόλο απέναντι στη γελοία προκατάληψη των ρομαντικών για τον έρωτα, αν και η τελική κατεύθυνση που έδωσε στον έρωτα ήταν αρνητική: «[Ο Proust] στη θέση της ποίησης είχε ανακαλύψει την προσευχή, στη θέση του έρωτα ανακαλύπτει την αγωνία και τη ζήλεια. Αν το ηθικό σοκ του Proust δεν είναι στ' αλήθεια επαναστατικό, αυτό συμβαίνει γιατί απέφυγε και πάλι τη ζωή. Ο δρόμος που ακολουθεί δεν οδηγεί παρά σε στείρα άρνηση.» (:163). Είναι σαφές ότι ο Κάλας δεν ασκεί λογοτεχνική κριτική – ακριβώς γιατί κρίνει το προυστικό έργο με βάση εξωλογοτεχνικά κριτήρια – αλλά εμφανώς καθοδηγεί την ανάγνωσή του μέσα από τους φακούς της «υπερρεαλιστικής προκατάληψης». Ο υπερρεαλιστής αναζητά στα μυθιστορήματα του Προυστ στοιχεία μετουσιωμένα θετικά, επειδή όμως δεν τα βρίσκει, θεωρεί τη στάση του τελευταίου υπεραντιδραστική. Έτσι ο Κάλας, παρά τη θεωρητική του απέχθεια προς την «κανονιστική» κριτική, εισάγει τον υπερρεαλιστικό κανόνα με τρόπο απόλυτο και λιβελογραφικό: «Κάψτε τον Proust όπως κάίμε τις εκκλησίες ! Δε χρειαζόμαστε ηθικολόγους της ζήλιας, όπως δε χρειαζόμαστε παπάδες. Πρέπει ν' αγωνιστούμε εναντίον αυτών των όντων που τυλίγουν

την ψυχή τους μ' ένα πουλιάμισο τόσο μαύρο όσο το ράσο. Ο Valéry δημιούργησε ένα πρόσωπο που σκέφτεται στο κενό. Ο Proust το ολοκληρώνει: το κάνει να *νώθει* στο κενό» (: 164-5).

Ο μυθιστορηματικός κόσμος του Προυστ συγκρίνεται με τη «νέα συνταγή του μυθιστορηματος» (: 175) όπως διαμορφώνεται στα έργα του Μπρετόν *Νάντια* και *Συγκοινωνούντα Δοχεία*. Επίσης σε άλλο σημείο (: 89), ο Κάλας αντιδιαστέλλει στον Προυστ τον *Έναστρο Πύργο* (Le Château Étoilé) του Μπρετόν, όπου η τύχη και οι εκπλήξεις βρίσκονται σε διαρκή διαδοχή. Η κατακλείδα είναι ότι το μυθιστόρημα δεν είναι ψυχογραφία, αλλά πρέπει να συνδυάζει επιθυμία και έρωτα, να είναι καθαρή περιπέτεια με οδηγό το αντικειμενικό τυχαίο.

δ) για τον *Raymond Roussel*: Στο έργο του Προυστ που ανήκει στο παρελθόν, ο Κάλας αντιπαραθέτει το μυθιστορηματικό σύμπαν του Raymond Roussel¹⁰⁰ ο οποίος κατάφερε να μεταμορφώσει τον κόσμο σε διαδοχή συγκινήσεων, χωρίς καθόλου να αναφέρεται σε ιδέες και συναισθήματα. Το βασικό βιβλίο του R.Roussel, *Εντυπώσεις από την Αφρική* – το οποίο εκθειάζει και ο Μπρετόν – θεωρείται από τον Κάλας βιβλίο-ντοκουμέντο για τον έρωτα: «το έργο του Roussel δρα ως ισχυρό αφροδισιακό» (: 174). Είναι χαρακτηριστικό πως το πρώτο μέρος των *Εστιών Πορκαγιάς* αρχίζει με την αποδοκιμασία του Προυστ και κλείνει με την έξαρση του Roussel, τονίζοντας με αυτόν τον «κύκλο» πως η τέχνη πρέπει να διακόψει με ό,τι θνησιγενές ανήκει στο παρελθόν, στοχεύοντας μόνο στο μέλλον.

Μέσα από τα ανωτέρω κριτικά παραδείγματα, γίνεται σαφές πως η εμπνευσμένη κριτική παίρνει τον χαρακτήρα μανιφέστου, δηλώνοντας και το βαθύτερο στόχο της, δηλαδή τη διαμόρφωση μιας ηθικής παράλληλα με την αισθητική. Γι' αυτό στο λογοτεχνικό έργο αναζητούνται κανόνες ερωτικής συμπεριφοράς για τον σύγχρονο άνθρωπο: «η σπουδαιότητα της τέχνης γίνεται κεφαλαιώδης για μια ηθική του έρωτα» (: 165). Το ερώτημα που προκύπτει για τον μελετητή του βιβλίου, είναι αν τελικά υπάρχει διαφορά ανάμεσα σε μια τέτοια αντίληψη της τέχνης και στην προλεταριακή λογοτεχνία ή σε μια οποιαδήποτε «ηθικοπλαστική» σύλληψη της τέχνης. Ο Κάλας έχει επίγνωση του συγκεκριμένου ερωτήματος και επικεντρώνει στα εξής σημεία τις διαφορές της υπερρεαλιστικής ηθικής από τα ηθικοπλαστικά έργα: τα δεύτερα είναι κατ' ουσία θρησκευτικά και εκτρέπονται προς τη μεταφυσική, ενώ η πρώτη είναι επαναστατική, γιατί χωρίς να εγκαταλείπει την αντικειμενική πραγματικότητα, μπορεί και δημιουργεί εκπλήξεις (: 166).

7.5. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΥΦΟΥΣ

¹⁰⁰ Για τον γάλλο συγγραφέα R.Roussel (1877-1933), βλ. (ανυπόγραφο) άρθρο στο *Minotaure*, 1937: 6. Ο Μπρετόν καταγράφει τον Roussel στους προδρόμους του υπερρεαλισμού (βλ. Μπρετόν, 1983: 30 και Breton, 1992: 840-1). Επίσης στην *Ανθολογία του Μαύρου Χιούμορ* (1939), υπάρχει κεφάλαιο αφιερωμένο στον Roussel, βλ. Μπρετόν [1982]: 151-164.

Ο λόγος του βιβλίου αιωρείται ανάμεσα στο δοκιμιακό είδος (που είναι κυρίαρχο), στο μανιφέστο (πνεύμα πολεμικής ενάντια στον Προυστ, στον μικροαστισμό, στα μουσεία κλπ) και στην ποιητική εκφορά. Η ιδιαιτερότητα του ύφους στις *Εστίες Πυρκαγιάς* είναι τυπικά υπερρεαλιστική, καθώς ανάλογη μείξη των ειδών υπάρχει σε όλα τα θεωρητικά κείμενα του Μπρετόν. Η ροή του συλλογισμού δεν είναι ποτέ γραμμική, αντίθετα οι παρεκβάσεις είναι συχνότατες. Π.χ., στο υποκεφάλαιο για την «Εμπνευσμένη Κριτική», γίνεται μια παρέκβαση εν είδει μανιφέστου για τη «μεταμόρφωση» της μουσειακής τέχνης· εκεί ο Κάλας φαντάζεται (με γνήσιο υπερρεαλιστικό οίστρο, που φέρει μια έντονη φουτουριστική πνοή) πως τα αγάλματα δεν θα έχουν βάθρο αλλά βασίζονται σε «ένα ολόκληρο σύστημα σοφών μηχανών, χάρη στις οποίες οι πίνακες και τα αγάλματα θα μπορούν να κινούνται προς όλες τις κατευθύνσεις· θα προχωρούν, θα υποχωρούν και θα στρέφονται περί τον άξονά τους τόσο αργά όσο ένας ήλιος, ή τόσο γρήγορα όσο μια παιδική σβούρα. Όλες αυτές οι μεταβολές θα γίνονται κάτω από τα φώτα πολύχρωμων προβολέων, ενώ διαδοχικές εκρήξεις παρ'άξενων μηχανημάτων θα γεμίζουν τον αέρα με θορύβους και κραυγές αγωνίας» (: 86).

Όσο για το ύφος της πολεμικής που υιοθετείται στις *Εστίες*, θυμίζει έντονα – πέρα από τις ανάλογες πολεμικές σελίδες του Breton – τις οδηγίες του Aragon στο βιβλίο *Περί Ύφους* (1928). Η ποικιλία των θεμάτων και η όχι αυστηρή (δηλαδή) λογική δομή αποτελεί χαρακτηριστικό της υπερρεαλιστικής γραφής: «Αν να μπαίνει κανείς στο θέμα του, αξίζει επαίνους, να βγαίνει, που είναι το αποτέλεσμα της ίδιας βουλήσεως, δεν αξίζει λιγότερους επαίνους»¹⁰¹ διακηρύσσει ο Aragon. Στο συγκεκριμένο βιβλίο αποκαθλώνονται όλοι οι λογοτεχνικοί, εθνικοί και πολιτικοί μύθοι που υπήρξαν θεμέλια της γαλλικής (αλλά και της παγκόσμιας) κουλτούρας: ο Σαίξπηρ ήταν κλόουν, ο Γκαίτε ιπποκόμος, όλα τα περίφημα γαλλικά romans «ηλίθιες μικροαστικές ιστοριούλες»¹⁰². Η γλώσσα και το λογοτεχνικό ύφος δεν θεωρούνται αυτοσκοπός από τον συγγραφέα που απεχθάνεται αυτές τις εξιδανικευμένες αφαιρέσεις και θρησκείες («γλώσσα άρχισε λίγο-λίγο να σημαίνει αμαρτία του στόματος»¹⁰³). Ο Aragon δηλώνει επιρρεπής στο θυμό και χρησιμοποιεί τον λόγο ως όργανο πρόκλησης, μάλιστα το *Traité du Style* τελειώνει με ένα φοβερό υβρεολόγιο εναντίον του στρατού¹⁰⁴. Πρόκειται για τη βλάσφημη γλώσσα της άρνησης και της περιφρόνησης της συμβατικής λογικής, η οποία εκπορεύεται από το φάντασμα του Jacques Vaché¹⁰⁵ και τα γραπτά του Alfred Jarry· η γλώσσα

¹⁰¹ Aragon, 1985: 52.

¹⁰² Στο ίδιο: 14. Το εμπρηστικό ύφος του Aragon φτάνει μέχρι τη διακήρυξη για την κατάλυση της σύνταξης (: 20-21) – κάτι που είχε επίσης διακηρύξει και ο Μαρινέτι στα Μανιφέστα του φουτουρισμού, αλλά και το κίνημα Dada.

¹⁰³ Στο ίδιο: 33.

¹⁰⁴ Βλ. στο ίδιο: 117-8.

¹⁰⁵ Για τον J.Vaché και την επιρροή του πάνω στον Breton, βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 13-16 και Audoin, 1990: 19-20.

αυτή δημιούργησε μέσα στον υπερρεαλισμό ένα ρεύμα επαναστατικού κυνισμού, που «σαν έτοιμος από καιρό» υιοθέτησε και ο Κάλας.

Οι *Εστίες Πυρκαγιάς* δεν αποτελούν ένα σφιχτοδεμένο σύνολο – συλλογή δοκιμίων το ονομάζει ο Κάλας αλλού¹⁰⁶ – και αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι γράφτηκαν ως άρθρα· αυτήν την πληροφορία παίρνουμε από επιστολή προς τον W.C.Williams ([26.10.1940]), όπου αναφέρεται: «οι Εστίες ξεκίνησαν σαν να επρόκειτο για μια σειρά άρθρων που προσπάθησα ματαιώς να πουλήσω σε περιοδικά και ήταν μόνο αντίδραση σε μια κρίση απόγνωσης το ότι κατάφερα να τα συγκεντρώσω σ' ένα βιβλίο» (Κάλας, 2002: 81). Αποτιμώντας ένα τέτοιο βιβλίο σήμερα, θα το αδικούσαμε αν δεν το εντάσσαμε στον χωροχρόνο (Γαλλία, περίοδος ακμής του υπερρεαλισμού) κατά τον οποίο γράφτηκε και αν δεν παίρναμε υπόψη τον σκοπό που υπηρέτησε. Η θεωρητική αξία των *Εστιών Πυρκαγιάς* μοιάζει σήμερα περισσότερο ιστορική παρά διαχρονική. Ο Μαραγκόπουλος, σε μια βιβλιοκρισία του, σημειώνει: «[ο Κάλας] δεν διαβάζεται. Τα βιβλία του είναι – με την κυριολεξία του όρου – *Εστίες Πυρκαγιάς*. Ο αναγνώστης μπορεί να καεί, αλλά δεν μπορεί να εννοήσει. Δεν υπάρχει θεωρία, μέθοδος, δεν υπάρχει καν θέμα, δεν υπάρχει καν σαφής σκοπός πέρα από το ρομαντικό σύνθημα της ουτοπίας: *για την Επανάσταση, για την Ελευθερία*»¹⁰⁷. Ο ίδιος κριτικός γράφει επίσης ότι τα θεωρητικά βιβλία του Κάλας πρέπει να διαβάζονται ως ποίηση¹⁰⁸.

Γεγονός είναι ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα βιβλίο το πιο «χαοτικό», και απ' αυτή την άποψη το πιο άνισο βιβλίο του Κάλας, το οποίο μετεωρίζεται ανάμεσα στον ακαδημαϊσμό και στον λίβελο, ανάμεσα στις τεκμηριωμένες συλλογιστικά θέσεις και στους αφορισμούς, ανάμεσα στις υπερρεαλιστικές κοινοτοπίες (*loci communi*) και στο προσωπικό ύφος, ανάμεσα στις επιστημονικές αποδείξεις και στις ποιητικές αντιφάσεις. Θα λέγαμε πως οι *Εστίες Πυρκαγιάς* αποτελούν ένα είδος εγχειριδίου αισθητικής φιλοσοφίας ενός ευρυμαθούς (το κείμενο είναι βαρυφορτωμένο με παραπομπές), γραμμένο ωστόσο (στο πρώτο κυρίως μέρος) με τη νηφαλιότητα (αλλά και την πολυπλοκότητα) του φιλοσόφου, ο λόγος του οποίου συχνά διακόπτεται από την ορμητικότητα ενός ποιητή. Η κυριότερη ίσως δυσκολία είναι το μη-ακαδημαϊκό ύφος του Κάλας, γεγονός που δεν βοηθά στη συλλογιστική δομή και παρουσίαση φιλοσοφικών εννοιών και συστημάτων. Ως τέτοιο κείμενο, δύσκολα κερδίζει τον αναγνώστη, αλλά ο προσεκτικός μελετητής μπορεί να ξεχωρίσει τον πυρήνα των βασικών θεμάτων που πραγματεύεται, καθώς και των ερμηνευτικών λύσεων που προτείνονται σχετικά με την τέχνη. Από τις *Εστίες Πυρκαγιάς* επικεντρωθήκαμε στη μελέτη των στοιχείων εκείνων που συνιστούν

¹⁰⁶ Στο ανέκδοτο κείμενο «Surrealism and the making of History» (1973), ο Κάλας μιλάει για τις Εστίες ως «collection of essays» και μάλιστα τις τοποθετεί στις πιο ακραίες αριστερές εκφάνσεις του υπερρεαλισμού για εκείνη την εποχή (βλ. ΔΑΚ: 24/5).

¹⁰⁷ Μαραγκόπουλος, 1998: 253.

¹⁰⁸ Μιλάει για την «“αυτοπυρπόληση” της θεωρίας προς όφελος μιας δραστηκής ποίησης», στο ίδιο: 255. Κι η Δεληγιώργη (1997: 51) επισημαίνει ότι «ο Κάλας ρίχνει, πάνω από τα φτερά που του χαρίζει η ποιητική γλώσσα, το ράσο της θεωρίας».

μια θεωρία Ποιητικής, επειδή πράγματι, στο βιβλίο αυτό θεμελιώνονται κάποιες βασικές θέσεις μιας υπερρεαλιστικής «Αισθητικής», στην αντικειμενική της περίοδο. Φυσικά, δεν μιλάμε για Αισθητική *stricto sensu* (κάτι άλλωστε που είναι αντίθετο με τον υπερρεαλισμό), αλλά για μια «νέα ανθρώπινη στάση» (: 106), η οποία συνάδει γενικότερα με την υπερρεαλιστική σύζευξη της αισθητικής και της ηθικής («Η ηθική χτίζεται πάνω στην αισθητική»¹⁰⁹).

Δυστυχώς οι *Εστίες Πυρκαγιάς* δεν ευτύχησαν στην μεταφορά τους από τα γαλλικά στα ελληνικά· η λεπτομερειακή αντιπαραβολή που επιχειρήσαμε έχει διαγνώσει ατοπήματα, ενίοτε σοβαρά, που δυσκολεύουν τον έλληνα αναγνώστη ενός ήδη «δύσκολου» βιβλίου.

7.6. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΚΑΙ Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Η επαφή του Κάλας με τον Williams άρχισε με την ανάγνωση των *Εστιών Πυρκαγιάς* από τον αμερικανό ποιητή¹¹⁰ και οδήγησε σε μια στενή συνεργασία και φιλία μετά την άφιξη του Κάλας στη Νέα Υόρκη. Από την πλευρά του ο Williams είχε εκδηλώσει ζωηρό ενδιαφέρον για τον υπερρεαλισμό και από τη δική του ο Κάλας εκτίμησε στην ποίηση του Williams τα εικονοπλαστικά στοιχεία.¹¹¹ Επιπλέον ο εκπατρισμένος έλληνας συγγραφέας αναγνώριζε με ευγνωμοσύνη την ενθάρρυνση που του έδωσε ο αμερικανός συγγραφέας κατά το πρώτο διάστημα της παραμονής του στην Αμερική¹¹². Η βασικότερη αναζήτηση του W.C.Williams ήταν η σύνδεση των εξελίξεων στην τέχνη με «βασικά κοινωνικά, πολιτιστικά και καλλιτεχνικά ζητήματα. Τον έλκυαν ιδιαίτερα τα επιχειρήματα ενάντια στις φορμαλιστικές συμβάσεις και στον πολιτιστικό συντηρητισμό, όπως αυτά που παρέθετε το βιβλίο του Κάλας»¹¹³.

Πράγματι, ο Williams θαύμαζε το έργο του Κάλας¹¹⁴, και η συνεργασία των δυο ποιητών υπήρξε στενή κατά το διάστημα 1940-1942 (για ένα διάστημα δεκαοκτώ μηνών), κάτι που

¹⁰⁹ *Εστίες*: 96. Πρόκειται για τη βασική θέση που υποστηρίζεται στις *Εστίες*, χωρίς να λείπουν τα σημεία όπου μοιάζει να αναπτύσσεται η αντίθετη: «δεν έχουμε και την άδεια να λέμε βλακείες και να μπερδεύουμε το αντικείμενο με το υποκείμενο στην Τέχνη, και να ψάχνουμε στο έργο ό,τι υπάρχει στο υποκείμενο, ανακατεύοντας έτσι την ηθική με την αισθητική.»: 10.

¹¹⁰ Ο Κάλας έστειλε το 1939 ένα αντίτυπο από τις *Εστίες Πυρκαγιάς* στον Williams ο οποίος το διάβασε με ενθουσιασμό· αυτό φαίνεται από επιστολή του W.C.Williams στον Κάλας, στις 15.7.1939 (ΔΑΚ: 30/9). Η μεταξύ τους αλληλογραφία ουσιαστικά τελειώνει στις αρχές του 1945 (ΔΑΚ: 30/9) – με εξαίρεση μια κάρτα από τον Κάλας, το 1952 από την Μαδρίτη, βλ. MacGowan, 1996.

¹¹¹ Όπως αναφέρει ο MacGowan (στο ίδιο), ο Κάλας σε συζήτησή του με τον αμερικανό ποιητή, του είχε πει πως είχε διαμορφώσει τη γνώμη ότι η αμερικανική τέχνη είχε την τάση αποφυγής των εικονικών στοιχείων, κάτι που δεν ίσχυε για τον Williams, λόγω της ισπανικής κληρονομιάς του. Πρέπει να προστεθεί πως στα πρώτα ποιήματά του ο Williams ήταν επηρεασμένος από τον Pound και τον Εικονισμό (βλ. την εισαγωγή του Τ.Κόρφη στο Williams, 1989: 7).

¹¹² Βλ. MacGowan, 1996. Ο MacGowan προσθέτει ωστόσο ότι ο Κάλας υπερβάλλει για τη βοήθεια του Williams, καθώς είχε προετοιμάσει το υπερατλαντικό ταξίδι του, με επαφές που είχε κάνει ήδη στο Παρίσι και την Πορτογαλία.

¹¹³ Από το άρθρο του MacGowan «Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς και Νικόλαος Κάλας: χρονικό μιας δημιουργικής συνάντησης» (μτφρ. Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος), Κάλας, 2002: 113-4.

¹¹⁴ Ο MacGowan υποθέτει ότι και ο Κάλας θαύμαζε τον Williams και πράγματι στο *Confound*, ο Κάλας αντιπαραθέτει τη στραμμένη προς το μέλλον ποίηση του Williams απέναντι στα έργα των Eliot, Auden, Pound (*Confound*: 81). Ωστόσο ο Κάλας έχει εξομολογηθεί στον Αν.Βιστωνίτη ότι δεν του άρεσε η ποίηση

φαίνεται στην τότε πυκνή αλληλογραφία τους¹¹⁵. Η αλληλογραφία ξεκινά με ευχαριστήρια επιστολή του αμερικανού ποιητή (15.7.1939) για τις *Εστίες Πυρκαγιάς* που του έστειλε ο Κάλας, όπου καταγράφονται ιδιαίτερα θετικά σχόλια: «a book of general criticism touching all the relationships between the artist's impulses and the world about him» (ΔΑΚ: 30/9)¹¹⁶. Μάλιστα ο Williams, ένα μήνα μετά τη δημοσίευση του τεύχους του *New Directions* για τον υπερρεαλισμό, όπου δημοσιεύτηκε ένα τμήμα από τις *Εστίες*, ψήφισε στο περιοδικό *Books Abroad* το βιβλίο του Κάλας ως το πλέον διακεκριμένο βιβλίο που εμφανίστηκε παγκόσμια από το 1918, σημειώνοντας: «Το βιβλίο του Κάλας αφορά τον καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης είναι το κοντρόλ του σκάφους. Αυτά που λειο και πράττει, άλλοι στις επιστήμες, στη φιλοσοφία, στην κυβέρνηση θα τα πράττουν αύριο»¹¹⁷. Αλλά και αργότερα, αφού είχε διακοπεί η μεταξύ τους αλληλογραφία, ο Williams έγραφε (1949) πως ο Κάλας τροφοδότησε τη σκέψη του με διανοητικούς σπινθηρισμούς¹¹⁸. Οι δυο τους συναντήθηκαν ξανά το 1950, όταν ο Williams συνέταξε ένα κείμενο (reader's report) για την εργασία του Κάλας πάνω στον Bosch, με αποδέκτη το ίδρυμα Bollingen. Το κείμενο αυτό ήταν μικρό αντίβαρο απέναντι στις τρεις βαρύτατα αρνητικές κριτικές που πήρε η εργασία του Κάλας (και μάλιστα από διάσημους τεχνοκριτικούς, βλ. στα «Βιογραφικά», στην Εισαγωγή της διατριβής).

Ο Williams στις αρχές της δεκαετίας του '40, είχε εκδηλώσει μεγάλο ενδιαφέρον για τον υπερρεαλισμό, όχι μόνο ως λογοτεχνικό ή ιστορικό κίνημα, αλλά και ως δυνατότητα ανανέωσης της αμερικανικής μοντέρνας λογοτεχνίας. Ο Κάλας από τη δική του πλευρά, συμφωνούσε απόλυτα με τη δυναμική θεώρηση μιας μετεξέλιξης του υπερρεαλισμού στο καινούργιο έδαφος της αμερικανικής ηπείρου, όπου μεταλαμπαδεύτηκε από την ευρωπαϊκή του κοιτίδα. Ως εκ τούτου ο Williams ξεκίνησε τη μετάφραση κάποιων από τα γαλλικά ποιήματα του Κάλας και έτσι προέκυψαν μεταφράσεις πέντε ποιημάτων και μια ημιτελής (βλ. στο προηγούμενο κεφάλαιο της

του Williams, αλλά εκτιμούσε πολύ τη βοήθεια που του έδωσε στα πρώτα χρόνια του στη Νέα Υόρκη (βλ. Βιστωνίτης, 1999: 460).

¹¹⁵ Το σώμα της αλληλογραφίας υπάρχει στη Lilly Library (Indiana University) ενώ στο ΔΑΚ υπάρχουν 20 επιστολές του W.C.W. προς τον Κάλας – και καμία από τον Κάλας. Η πλήρης αλληλογραφία των δύο ανδρών (εκτός από 2 επιστολές του W.C.Williams, που υπάρχουν στο ΔΑΚ και προφανώς δεν υπάρχουν στη Lilly Library) δημοσιεύτηκε και μεταφράστηκε από την Β.Κολοκοτρώνη, στον τόμο με τα 16 γαλλικά ποιήματα του Κάλας.

¹¹⁶ Επιστολή W.C.W. (15.7.1939), «ένα βιβλίο γενικής κριτικής που ν' αγγίζει όλες τις σχέσεις μεταξύ των ορμών του καλλιτέχνη και του κόσμου γύρω του», μετφρ. Κολοκοτρώνη, Κάλας, 2002: 77. Σε επιστολή του προς την Madeleine Boyd (25.8.1940, ΔΑΚ: 30/9), ο Williams συστήνει θερμά το βιβλίο του Κάλας, που το βρίσκει γοητευτικό και εξαιρετικά ενδιαφέρον, ενώ αναφέρει πως το βιβλίο αυτό θα έχει πάνω στον ίδιο καθοριστική επίδραση σχετικά με τις μελλοντικές συγγραφικές του αναζητήσεις. Σε όλες τις επιστολές του Williams, βρίσκει κανείς εκφράσεις απόλυτης εκτίμησης προς τον Κάλας: «I pronounce this work of yours as of first importance [...] With [...] the greatest admiration for your genius, believe me» (25.10.1940), «I am strongly attracted to your mind [...] I admire the seriousness of your own approach» (27.10.1940) – βλ. την απόδοση της Κολοκοτρώνη, Κάλας, 2002: 78-79 (α' επιστολή) και 82-83 β' επιστολή).

¹¹⁷ Παραθέτει ο Τσιάμης (1989: 45). Ο ίδιος σημειώνει πως και ο συγγραφέας Henry Miller επαινούσε με κάθε ευκαιρία τις *Εστίες Πυρκαγιάς*.

¹¹⁸ Αναφέρει ο MacGowan, 1996.

διατριβής). Χρήσιμες επίσης είναι οι παρατηρήσεις του Williams, όπως τις μεταφέρει ο Tashjian από την αλληλογραφία τους· ο αμερικανός ποιητής μεταφράζοντας τα ποιήματα του Κάλας, σημειώνει πως αυτά είχαν «εξαιρετικά προσωπικό και εσωστρεφή χαρακτήρα» που τον έφερε ελαφρώς σε αμηχανία, ωστόσο κατάφερε να αποκτήσει κάποια απόσταση από αυτά όταν τα αντιμετώπισε ως «αντικείμενα» (objects). Ο Tashjian επισημαίνει πως στην κρίση αυτή του Williams είναι εμφανή τα σημάδια της φάσης του Objectivism που χαρακτήριζε τη δημιουργία του αμερικανού ποιητή την προηγούμενη δεκαετία, αλλά κατά τη γνώμη του Tashjian (και συμφωνούμε απόλυτα) ο στίχος του Κάλας βασίζεται πάνω σε μια συγκεκριμένη γαλλική παράδοση (που εκτείνεται πίσω μέχρι τον Baudelaire) και δεν έχει καμία σχέση με τον ακριβή, λακωνικό και σύντομο στίχο του Williams¹¹⁹.

Ο MacGowan οδηγείται σε κάποιες υποθέσεις σχετικά με τις ασυνείδητες αιτίες που υπέβαλαν την έλξη του Williams προς τον Κάλας, όπως την υπερρεαλιστική άρνηση προς το πρόσωπο του συγγραφέα, την αντίληψη για τη μετάφραση ως νέα εργασία και ως υπόδειξη «διπλοτυπίας» ανάμεσα στον συγγραφέα και στον μεταφραστή του¹²⁰. Όπως αναφέρει ο Tashjian (1978), ο Williams στις αρχές της δεκαετίας του '40 βρισκόταν σε μια μεταβατική περίοδο, κατά την οποία είχε αρχίσει να σχεδιάζει τη σύνθεσή του *Paterson* και αναζητούσε νέους τρόπους έκφρασης, γι' αυτό στράφηκε προς το νεοαφιχθέντα υπερρεαλισμό. Το πεντάτομο έργο *Paterson*¹²¹ που θεωρείται από τα αριστουργήματα του αμερικανικού μοντερνισμού, συνενώνει κάτω από τον τίτλο του μια πόλη και έναν άνθρωπο, επιχειρώντας να αποκαλύψει τις ομοιότητες ανάμεσα στον σύγχρονο άνθρωπο και τη βιομηχανοποιημένη πόλη. Γι' αυτό οι μελετητές του έργου του Williams θεωρούν ότι η ζεύξη ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό που επεχείρησε ο Κάλας στις Εστίες, όχι μόνο εντυπωσίασαν αλλά και επηρέασαν τον αμερικανό ποιητή στη σύνθεση του *Paterson*¹²².

Από την άλλη πλευρά, ο Williams τελικά δεν «προσχώρησε» στον υπερρεαλισμό, αν και υπήρξε αρχικά πολύ ανοιχτός, όταν ο Κάλας τον πλησίασε για τον σχηματισμό ενός καινούργιου υπερρεαλιστικού κινήματος στην Αμερική. Ακριβώς στα τέλη της δεκαετίας του '30, ο Williams ενδιαφερόταν πολύ για τον υπερρεαλισμό και άρχισε μια συνεργασία με τον Κάλας προς την κατεύθυνση αυτή. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα σε μια επιστολή του (27.10.1940), όπου αναφέρει ότι η σκέψη του Κάλας ασκεί ισχυρή έλξη πάνω του αλλά δεν θα ήθελε να χρησιμοποιηθεί ως

¹¹⁹ Βλ. Tashjian, 1978: 3 (το άρθρο αυτό υπάρχει στο ΔΑΚ: 19/2).

¹²⁰ Προς επίρρωση των ισχυρισμών του ο MacGowan αναφέρει τις εντυπώσεις του Κάλας μόλις διάβασε τις πρώτες μεταφράσεις του Williams και ένιωσε ότι η αγγλική μετάφραση των ποιημάτων του έμοιαζε με την εμπειρία να μιλά κανείς σε ένα μαγνητόφωνο (dictaphone) και να ακούει έπειτα τη φωνή του, βλ. MacGowan 1996 και Κάλας, 2002: 89.

¹²¹ Οι τέσσερις πρώτοι τόμοι εκδόθηκαν μεταξύ 1946-1951 και ο τελευταίος το 1958.

¹²² Tashjian, 1978: 5. Ο Mike Weaver (*William Carlos Williams: The American Background*, Cambridge University Press, 1971) έχει επίσης ασχοληθεί με την επίδραση του Κάλας στο έργο του Williams, στο πλαίσιο της γενικότερης σχέσης του αμερικανού ποιητή με τον υπερρεαλισμό.

φαινομενικός αρχηγός (figurehead) του κινήματος στην Αμερική. Στην ίδια επιστολή δήλωνε βέβαια ανοιχτός στην πρόκληση και ότι είχε ήδη απαντήσει θετικά στον P.Tyler όταν του πρότεινε τη συνεργασία σε μια υπερρεαλιστική περιπέτεια στην Αμερική, αλλά σημειώνει ότι δεν είχε ουσιαστικά ευρεία γνώση του υπερρεαλισμού, προτού να συναναστραφεί με τον Κάλας¹²³. Ο Williams μαζί με τον Κάλας, στα τέλη του 1940, σχεδίαζαν την έκδοση ενός περιοδικού με τον τίτλο Midas και όταν ναυάγησε η προσπάθεια, ο Williams δημοσίευσε το δοκίμιο «Midas: A Proposal for a Magazine»¹²⁴. Ο Williams, όπως και ο Κάλας, συνεργάστηκε στο πρώτο τεύχος του υπερρεαλιστικού περιοδικού VVV, όχι όμως και στα επόμενα τεύχη, καθώς ο αμερικανός συγγραφέας συμφώνησε με τον έλληνα υπερρεαλιστή, πως οι πρόσφατες θέσεις του Μπρετόν ήταν πολύ νοσταλγικές και γι' αυτό στατικές.

Παράλληλα, Κάλας και Williams συνέχισαν να αρθρογραφούν στο *View* παρά τις τεταμένες σχέσεις του Κάλας με τον εκδότη Ford. Μετά το 1942, οι σχέσεις τους αραιώνουν, μάλιστα ο Williams έκανε δυο χρόνια να απαντήσει στην αποστολή ενός αντιτύπου του *Confound the Wise* από τον Κάλας. Το 1944 ο Williams συντάσσει ένα κείμενο με τίτλο «The Phoenix and the Tortoise», όπου κάνει συρραφή του ομότιτλου ποιήματος του Kenneth Rexroth¹²⁵ με ένα απόσπασμα από το *Confound*. Ο Williams παρεμβάλλει λίγους δικούς του στίχους, όπου αναφέρεται επαινετικά στον Κάλας: «we should show ourselves / more courteous to Calas the Greek / who has come from Oxford via Paris / to enlighten us, affect / less flippancy toward his / *Confound the Wise*»¹²⁶. Φαντάζει πολύ εντυπωσιακή η «υπόκλιση» ενός δοκιμίου αμερικανού συγγραφέα μπροστά στο «φως» ενός νεοφερμένου και άσημου έλληνα. Σε κατοπινή επιστολή του ο Williams ωστόσο επισημαίνει πως θεωρεί ως αδυναμία του *Confound* τις ονειρικές εικόνες και τις υπερρεαλιστικές συνθέσεις, ενώ τέτοιες αδυναμίες δεν υπήρχαν στις Εστίες¹²⁷.

Το κείμενο που συνέταξε ο Williams για τη μελέτη του Κάλας πάνω στον Bosch επιγράφεται «Nicolas Calas' illumination of the significance of Hieronymus Bosch's "The Garden of Delights"»¹²⁸, όπου δηλώνει πως έχει πεισθεί ότι ο πίνακας *Ο κήπος των Απολαύσεων*

¹²³ Γράφει ότι ο Κάλας του αποκάλυψε πως ο υπερρεαλισμός δεν υπήρξε ποτέ αυτοσκοπός («surrealism is not in itself an objective») αλλά ταυτόχρονα επισημαίνει ότι φοβάται τις «ετικέτες» και ότι αν δεν είναι προσεκτικοί, υπάρχει κίνδυνος στην Αμερική να κατηγορηθούν πριν το ξεκίνημά τους. Ο Williams καταλήγει: «I want to go with you, allow me a few preliminary quiverings». Σε άλλη επιστολή (15.10.1942) ο Williams παραδέχεται: «I do not always follow you but I always know that you are right» (ΔΑΚ: 30/9). Για τη μετάφραση των επιστολών, βλ. Κάλας, 2002.

¹²⁴ *Now*, August 1941 (οι πληροφορίες από Tashjian, 1978: 2).

¹²⁵ Για τον Κένεθ Ρέξροθ, πρόγονο των μπητ ποιητών και πρωτεργάτη της ποιητικής αναγέννησης στο Σαν Φρανσίσκο, βλ. Βιστωνίτης, 1999: 458-9.

¹²⁶ Το δακτυλόγραφο υπάρχει στο ΔΑΚ (: 30/9) και φέρει την υπογραφή του Williams και την αφιέρωση «στον Νικόλα Κάλας, με τις καλύτερες ευχές». Επίσης βλ. το άρθρο του MacGowan «Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς και Νικόλαος Κάλας: χρονικό μιας δημιουργικής συνάντησης» (μτφρ. Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος), Κάλας, 2002: 119 (όπου και η μετάφραση του αποσπάσματος που παραθέτουμε).

¹²⁷ Πρόκειται για επιστολή (13.1.1945), ΔΑΚ: 30/9· παραθέτει κι ο MacGowan, 1996· για τη μετάφραση βλ. Κάλας, 2002: 110.

¹²⁸ Το δακτυλόγραφο (11 σελίδες) βρίσκεται στο ΔΑΚ: 30/9.

σύμφωνα με τη μελέτη του Κάλας δεν είναι παρά μια αλληγορία για την ανθρώπινη τρέλα. Ο Williams, παρόλο που δηλώνει από την αρχή του δοκιμίου του αναρμόδιος σχετικά με την ιστορία της τέχνης, συμφωνεί απόλυτα και υπερασπίζεται τη μέθοδο του Κάλας, η οποία μοιάζει με την «εμπνευσμένη κριτική» που αναπτύχθηκε στις Εστίες και αξιοποιεί όλες τις συνδυαστικές δυνατότητες ενός δημιουργικού μυαλού. Ο Williams εκθέτει πως τα επιχειρήματα και η αποδεικτική διαδικασία με τα οποία ο Κάλας ερμηνεύει το κρυμμένο νόημα του πίνακα, όχι μόνο κάνουν απόλυτα φωτεινό και σαφές αυτό το νόημα, αλλά προπάντων αποκαλύπτουν πόσο ζωντανός και σύγχρονος είναι αυτός ο πίνακας του 15^{ου} αιώνα. Οι αναφορές του αμερικανού συγγραφέα στον Κάλας είναι όλες ενθουσιώδεις, όπως: «You are confronted by a fearless thinker with an alert pair of eyes» (στην παραπάνω αναφορά στο ίδρυμα Bollingen, σελ.1).

Στο *Confound the Wise*, ο Κάλας σε ιδιαίτερο κεφάλαιο («“Alexandrian” Poetry») αναλύει τον ρόλο που καλείται να παίξει η ευρωπαϊκή διάνοηση που μετατοπίστηκε λόγω του πολέμου στις ΗΠΑ, σε σχέση με τα νέα δεδομένα και ζητούμενα των καιρών. Ο Κάλας εκτιμά ότι η σημασία ενός ποιητή όπως ο W.C.Williams έχει αναπόφευκτα μεγάλη σημασία, για τη διαμόρφωση μιας καινούργιας παράδοσης (Confound: 81). Αργότερα, στο κεφαλαίωδες δοκίμιό του «Η Εικόνα και η Ποίηση» (1965), ο Κάλας καταγράφει τον Williams ως πρόδρομο του νέου εικονιστικού λεξιλογίου της Pop Art. Παραθέτει το παρακάτω ποίημα του Williams: «Θέλω μόνο να πω: / “Εφαγα / τα δαμάσκηνα / που ήταν / στο ψυγείο / και που / πιθανώς / τα φύλαγες / για το πρωινό σου / Συγγνώμη / ήταν νόστιμα / ολόγλυκα / και πολύ δροσερά”»¹²⁹. Το κριτικό σχόλιο είναι ότι το ποίημα δεν δείχνει, σε πρώτη ματιά, να είναι κάτι παραπάνω από μια απλή δήλωση, αλλά υπάρχουν ποιητικές αρετές που απορρέουν από μια νέου είδους ανατροπή: «αντί η εικονοπλασία να επιβραδύνει το νόημα, επιβραδύνει τη συνείδηση της ποιητικής δομής. Μόνο όταν ξαναδιαβάσουμε το ποίημα αντιλαμβανόμαστε ότι η ατμόσφαιρα δημιουργείται από τη διακοπή στην αφήγηση που φέρνει η αμεσότητα της λέξης “Συγγνώμη”. Ο λυρισμός του ποιήματος είναι αδιαμφισβήτητος και εξίσου ζωηρός όπως και στον Μαγιακόφσκι. Εκεί όμως που ο Ρώσος επαναστάτης κραυγάζει υπερβολές, ο Ουίλιαμς ψιθυρίζει καθημερινές κοινοτοπίες». Αυτά που εκτιμά ο Κάλας στο ποίημα του Williams είναι η πρόταση ενός καινούργιου λυρισμού παράλληλα με την ανατροπή του παλιού, πράγμα που μεταφράζεται στην αποστασιοποίηση του ποιητή από το συναίσθημα και την ηχηρή εξομολόγηση, στην ατμόσφαιρα που δημιουργείται πίσω από τις λέξεις και στην επιβράδυνση της πρόσληψης λόγω της ποιητικής δομής.

Η προσέγγιση Williams και Κάλας υπήρξε περισσότερο μια απόπειρα συνεργασίας και μια πιθανότητα μετεξέλιξης του υπερρεαλισμού στην Αμερική, απόπειρα που τελικά δεν πήρε τις προσδοκώμενες διαστάσεις, αλλά έμεινε στο επίπεδο της προσωπικής φιλίας και συνεργασίας. Οι δυο ποιητές είχαν κάποια κοινά στοιχεία ποιητικής, όπως το πάθος για το «αντιποιητικό», την

¹²⁹ Διακύβευση: 127. Για το ίδιο ποίημα βλ. Williams, 1989: 38.

αντίδραση στη φιλολογικότητα (δεν είναι τυχαίο ότι το έργο του Williams υπήρξε η αντίστιξη στα αντίστοιχα των Pound και Eliot, τα βαρυφορτωμένα με παραθέματα και φιλολογικές παραπομπές), τον πειραματισμό για νέα μέτρα και τεχνικές, τον αγώνα για μια ζωντανή γλώσσα στην ποίηση. Ωστόσο, ο Williams καλλιέργησε μια ποίηση βασισμένη στην κοινοτοπία και στον «κουβεντιαστό» λόγο, μια ποίηση με τον ρυθμό της καθημερινής ομιλίας, ενώ αυτά τα στοιχεία δεν ταίριαζαν με την ποιητική του Κάλας, καθώς δεν μετασχημάτιζαν την πραγματικότητα σε υπερπραγματικότητα. Κοινό τους χαρακτηριστικό υπήρξε το στοιχείο της επιβράδυνσης και της αντικειμενοποιητικής διαδικασίας.

«Να συνθέτεις. *Με τα πράγματα, όχι ιδέες*» τονίζει ο Williams σ' ένα του ποίημα¹³⁰. παρομοίως, το πάθος για μια εικονική-αντικειμενική παρουσίαση του περιβάλλοντος κόσμου μέσα στην ποίηση, ήταν αυτό που ενέπνεε και τον Κάλας στις δικές του αναζητήσεις, από τη δεκαετία του '40 και μετά. Η ποίηση που φτιάχνεται με λέξεις (σύμφωνα με τον περίφημο ορισμό του Mallarmé) ή η ποίηση που φτιάχνεται με συναισθήματα, δεν υπήρξαν ποτέ το ιδανικό του Κάλας, αλλά ο αγώνας και το στοίχημα ήταν πώς να χωρέσει η ζωή, με τη ζωντάνια και τον παλμό της, μέσα στις ποιητικές λέξεις.

¹³⁰ Παραθέτει ο Κόρφης (βλ. Williams, 1989: 10).

8^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΚΑΛΑΣ – ΜΠΡΕΤΟΝ: ΜΙΑ ΕΠΑΜΦΟΤΕΡΙΖΟΥΣΑ ΣΧΕΣΗ

(Η επίδραση και το άγχος της υπέρβασης του προγόνου¹)

Στο βιβλίο *Η Τέχνη την εποχή της διακύβευσης*, καταγράφεται ο εξής αφορισμός: «Ένα μόνο πράγμα μπορεί να δημιουργήσει ο καλλιτέχνης: τους γονείς του» (Διακύβευση: 275). Η αιτιγματικότητα των λόγων φωτίζεται σε μια επιστολή του Κάλας (1973) προς τον υπερρεαλιστή ποιητή Alain Jouffroy: «Πάντοτε πίστευα ότι οι ποιητές οφείλουν να δημιουργούν τους γονείς τους. Ο ένας από τους δικούς μου είναι ο Μπρετόν, ο άλλος μού είναι άγνωστος. Όσο για τους μαθητές, δεν έχουν παρά δασκάλους»². Ο θεωρητικός προσανατολισμός του έλληνα υπερρεαλιστή προς τον Μπρετόν πέρασε μέσα από τους κοινούς δρόμους της μαρξιστικής θεωρίας, της ψυχαναλυτικής ερμηνείας και της επανάστασης στην ποίηση (δηλαδή της – μέσω της ποίησης – μεταμόρφωσης της ζωής). Οι *Εστίες Πυρκαγιάς* αποτελούν τον καθρέφτη μιας σχέσης θαυμασμού και μαθητείας του έλληνα νεόκοπου υπερρεαλιστή απέναντι στον ηγέτη του κινήματος.

Η προσωπική σχέση του Κάλας με τον Μπρετόν δεν υπήρξε ούτε μονοσήμαντη (δάσκαλος–μαθητής), αλλά ούτε ακύμαντη και αυτό εκδηλώνεται ιδιαίτερα μετά το 1940. Κάποιες πληροφορίες γι' αυτή τη σχέση αντλούμε από την αλληλογραφία του Κάλας με τον Sherry Mangan, αμερικανό ποιητή, τροτσικιστή διανοούμενο και δημοσιογράφο. Σε επιστολή του ο Κάλας³ προς τον Mangan αναφέρει όλες τις επιφυλάξεις του απέναντι στον Μπρετόν, γιατί, παρ' όλο που περιμένει την άφιξη του γάλλου υπερρεαλιστή στη Νέα Υόρκη⁴, φοβάται ότι θα περιπλεχθούν τα πράγματα: αναρωτιέται αν θα καταφέρουν να συνεννοηθούν και καταλήγει ότι το ελπίζει, γιατί τρέφει φιλόστοργα αισθήματα απέναντι στον Μπρετόν. Από την επιστολή διαφαίνεται ότι η σχέση των δύο αντρών βασίζεται περισσότερο στο συναίσθημα παρά στην πνευματική σύμπνοια. Όταν ο Κάλας, ένα χρόνο μετά, ανακοινώνει στον Mangan⁵ ότι διέκοψε εντελώς κάθε σχέση με τον Μπρετόν, εξηγεί ως εξής τη θέση του: «I frankly do not believe that

¹ Η σχέση του Κάλας με την πατρική φιγούρα του Μπρετόν χαρακτηρίζεται από μια δυναμική αγάπης και σύγκρουσης, αποδοχής και άρνησης, και ως τέτοια μπορεί να φωτιστεί από τη θεωρία του Harold Bloom για την ποιητική επίδραση και την πάλη των ποιητών με τους προγόνους τους (βλ. Harold Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση*, εισ.-μτφρ.-σημ. Δ. Δημηρούλης, εκδ. Άγρα, 1989). Ενώ η σχέση του Κάλας με τον Καβάφη μπορεί να ερμηνευθεί φροϋδικά με όρους ταύτισης, η σχέση του με τον γάλλο μέντορά του συνιστά μια πορεία από την «αιμομιξία» μέχρι την «πατροκτονία».

² Βλ. Alain Jouffroy, «Nanos Valaoritis et N. Calas: La complicité critique de deux surréalistes grecs», στο *Surréalistes Grecs*, 1991: 205 (η μετάφραση δική μας). Παραλλαγμένη η φράση υπάρχει και στο κείμενο «Burn Jerusalem», ΔΑΚ: 17/6.

³ Η επιστολή είναι αχρονολόγητη, αλλά επειδή αναφέρεται η κράτηση του Μπρετόν στη Μαρτίνικα, προτού πάει στην Αμερική, συνάγουμε ότι η χρονολογία είναι το 1941 (ΔΑΚ: 28/4).

⁴ Για την άφιξη του Μπρετόν στη Ν.Υ. και για τις συνθήκες ανάπτυξης του υπερρεαλισμού στην Αμερική, βλ. το ενδιαφέρον «Χρονολόγιο 1940-1945» (Αφιέρωμα Breton, 1991: 345-357): εκεί αναφέρεται η συμμετοχή του Κάλας στην υπερρεαλιστική ομάδα, καθώς και μια διαφωνία του με τον Masson (στο ίδιο: 350).

⁵ Η επιστολή δεν φέρει ημερομηνία, μόνο την ένδειξη Monday, αλλά η απάντηση του Mangan είναι στις 30.9.1942, άρα πρόκειται για τον Σεπτέμβρη του 1942 (ΔΑΚ: 28/4). Για τη σχέση Κάλας – Mangan, βλ. Hoff, 2001: 74 και 77 (σημ).

writers of our generation at least can go on living with prewar illusions. The only important problem now is the revolution and we must devote all our energies to the accomplishment of political tasks». Φαίνεται εδώ καθαρά η πολιτική διαφοροποίηση των δύο ανδρών, καθώς την εποχή αυτή ενεργοποιείται ο Κάλας, απολιτικοποιείται ο Μπρετόν). Ωστόσο, στην αλληλογραφία τους θα φιλονικήσουν για το θέμα του Χίτλερ, το οποίο προσέγγισαν με πολιτικό μανιχαϊσμό ο Μπρετόν και «διανοουμενίστικη» πολυπλοκότητα ο Κάλας.

Στο παρόν κεφάλαιο αναφερόμαστε στα βασικά κείμενα στα οποία διασταυρώθηκαν οι δυο υπερρεαλιστές: σ' αυτά, ο Κάλας άλλοτε είναι μεταφραστής, άλλοτε «υποβολέας» ή προαγωγός των υπερρεαλιστικών ιδεών και άλλοτε ισότιμος συζητητής με τον Μπρετόν. Ένα κείμενό του (δακτυλογραφημένο στα γαλλικά, [1941]), το οποίο επιγράφεται «Σημειώσεις για μια διατριβή περί της [ηθικής] συμπεριφοράς» κλείνει με τις ακόλουθες αναφορές στον Μπρετόν: «αυτές οι σημειώσεις απευθύνονται καταρχήν στον André Breton γιατί αυτός περισσότερο από τον καθένα είναι ικανός να μας δώσει τις κατευθύνσεις που θα είναι σύμφωνες με τα συμφέροντα του υπερρεαλισμού. Κατευθύνσεις οι οποίες – και είναι αυτό που περιμένουμε από τον André Breton, Νέα Υόρκη 1941 – θα μας εμπνεύσουν ενδυναμώνοντας τις προθέσεις μας και θα ενισχύσουν την αποτελεσματικότητα των πράξεών μας» (ΔΑΚ: 18/13: 17).

Ο Κάλας έφτασε στη Νέα Υόρκη ως προπομπός και προάγγελος του Μπρετόν, ωστόσο δεν έλειψαν και τα κακεντρεχή σχόλια, όπως μια ανώνυμη επιστολή στο *View*: «Κύριε Αντρέ Μπρετόν: γνωρίζετε αυτό που ψιθυρίζεται σε κάποιους κύκλους, ότι ο Νικόλας Κάλας έχει κρυμμένο το πτώμα του υπερρεαλισμού στο διαμέρισμά του, εν αγνοία των στενών του συνεργατών στην Αμερική;»⁶. Μια από τις πρώτες εκδοτικές προσπάθειες – και η πλέον εντυπωσιακή – που έκανε, ήταν η ετοιμασία του αφιερώματος στον υπερρεαλισμό (υπό τον τίτλο «Values in Surrealism») στο *New Directions in Prose and Poetry*, το οποίο περιελάμβανε μια συνέντευξη του Κάλας, τη μεταφρασμένη διασκευή του *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* και μια υπερρεαλιστική ανθολογία, («A Surrealist Anthology») που επιμελήθηκε ο Κάλας⁷. Η Ανθολογία περιελάμβανε ένα απόσπασμα από τις Εστίες (σε μετάφραση της Clara Cohen) και το

⁶ Παραθέτουν και μεταφράζουν οι Β.Κολοκοτρώνη και Σπ.Αργυρόπουλος από το *View*, 1 (Δεκέμ.-Ιανουάρ. 1941): 4-5 (Κάλας, 2002: 26). Αλλά και στους κύκλους των υπερρεαλιστών συνοδοιπόρων, ο Κάλας γίνεται στόχος σατιρικών βελών, όπως φαίνεται από το κείμενο του David Hare (γλύπτη και αρχισυντάκτη του *VVV*) «Dialogue entre Maître histoire de l'art et Maître idio savant», όπου αναφέρεται μια θεωρητική συζήτηση ανάμεσα στον Κάλας και στον Masson, ενώ τσαλαβουτούν τα πόδια τους στα νερά μιας λίμνης: ο Hare καταλήγει ειρωνικά πως αυτό που έμαθαν οι αμερικανοί από τους ευρωπαίους διανοούμενους είναι ο ταυτόχρονος συνδυασμός «τσαλαβουτήματος» και αφηρημένων εννοιών (βλ. Paris-New York, 1991: 131).

⁷ Μάλιστα στο ίδιο περιοδικό το 1939, ο εκδότης James Laughlin είχε αφιερώσει μία σελίδα με ενθουσιώδη σχόλια για τον Κάλας: ο ενθουσιασμός του Laughlin οδήγησε τον τελευταίο στην προετοιμασία του υπερρεαλιστικού αφιερώματος, φιλοξενήθηκε από τον Laughlin στο σπίτι του στο Norfolk (γι' αυτό στο «Towards a third Surrealist Manifesto» αναφέρεται αυτός ο τόπος στο τέλος του κειμένου) ώστε να δουλέψει απερίσπαστος (βλ. MacGowan, 1996).

δοκίμιο «Towards a Third Surrealist Manifesto»⁸. Όπως μας πληροφορεί ο MacGowan, η τελική δημοσίευση του υπερρεαλιστικού αφιερώματος αποδυναμώθηκε, χωρίς τη συγκατάθεση του Κάλας, καθώς ο εκδότης James Laughlin προσέθεσε δύο δοκίμια των Herbert J. Muller («A Dissenting Opinion») και Kenneth Burke («Surrealism»), όπου εκφράζονταν αρνητικές κριτικές και όχι ενθουσιώδεις απόψεις για τον υπερρεαλισμό⁹.

8.1. SURREALIST POCKET DICTIONARY (1940)

Δεν πρόκειται για αμιγώς πρωτότυπο κείμενο, καθώς ο Κάλας μετέφρασε στα αγγλικά το *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*¹⁰, διασκευάζοντάς το· δηλαδή αφαίρεσε πολλά λήμματα (το γαλλικό πρωτότυπο εκτείνεται σε 73 σελίδες στον 2^ο τόμο των Απάντων του Breton, ενώ η διασκευή του Κάλας καταλαμβάνει 12 σελίδες), πρόσθεσε κάποια εντελώς δικά του λήμματα, ή πρόσθεσε δικές του φράσεις (με την υπογραφή: N.C.) στην ανάπτυξη των λημμάτων του πρωτοτύπου. Το χαρακτηριστικό του λεξικού του Κάλας είναι ότι περιλαμβάνει μόνο πρόσωπα και όχι υπερρεαλιστικές έννοιες ή φαινόμενα (όπως το όνειρο, ο αέρας, η αγάπη κλπ). Ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις, όπως στο πρώτο λήμμα, «Αποκάλυψη», με την ακόλουθη επισήμανση: «Surrealist in philosophy». Εκ πρώτης όψεως μοιάζει περίεργο που ξεκινάει ο Κάλας το λεξικό με μια θρησκευτική έννοια, ενώ και παρακάτω, προσθέτει το λήμμα «Poroi-Vuh» που ήταν ιερό βιβλίο της προκολομβιανής Αμερικής, θέλοντας πιθανόν να τονίσει τον «αποκαλυπτικό»-προφητικό χαρακτήρα των συγκεκριμένων κειμένων. Τα άλλα λήμματα που προσθέτει ο Κάλας είναι: Beguin¹¹, Petrus Borel (συγγραφέας του 19^{ου} αιώνα), J.B. Brunius (κινηματογραφιστής και θεωρητικός του υπερρεαλισμού), Claude Cahun (υπερρεαλίστρια συγγραφέας· το βιβλίο της *Les Paris sont Ouverts* – εναντίον του Aragon – θεωρείται υπόδειγμα πολεμικής). Ακόμα προστίθενται λήμματα για τον ζωγράφο Matta, τον Εμπειρικό («Υπερρεαλιστής ποιητής και υποστηρικτής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα»), τον Engels (με το σχόλιο

⁸ Σ' αυτά τα στοιχεία περιορίζονται οι πληροφορίες του MacGowan (1996: 82-83) για την ανθολογία. Ο τόμος *Surrealism: Pro and con* (1973) περιλαμβάνει όλα τα κείμενα του υπερρεαλιστικού αφιερώματος, εκτός από την ανθολογία. Η Lena Hoff βρήκε στο Λονδίνο το ογκώδες τεύχος του *New Directions* και έτσι πληροφορηθήκαμε πως η ανθολογία είχε δύο μέρη, το πρώτο (σσ. 423-457) με κείμενα προ-υπερρεαλιστών (Apollinaire, Chirico, Corbière, Cros, Duchamp, Jarry, Kafka, Lautréamont, Nerval, Rimbaud, Reverdy, Roussel, Pol-Roux) και το δεύτερο (σσ. 457-548) περιέχει κείμενα 24 υπερρεαλιστών (από Aragon μέχρι Vaché, καθώς και του Κάλας). Ο Κάλας αναφέρει σε μια επιστολή του πως έχει μεταφράσει Péret για την Ανθολογία, αλλά αυτό δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, καθώς στο τεύχος δεν αναφέρεται πουθενά όνομα μεταφραστή.

⁹ Τα κείμενα αυτά περιλαμβάνονται στην έκδοση του 1973 (βλ. Calas, 1973), ενώ στο ΔΑΚ δεν υπάρχει το συγκεκριμένο τεύχος του *New Directions*. Για τη μεταστροφή της αρχικά ενθουσιώδους (τόσο για το πρόσωπο του Κάλας όσο και για τον υπερρεαλισμό) στάσης του Laughlin, σε σκεπτικισμό και απογοήτευση, βλ. MacGowan, 1996.

¹⁰ Το *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (Συνοπτικό λεξικό του Υπερρεαλισμού, 1938) γράφτηκε από τον Breton σε συνεργασία με τον Paul Éluard· τα λήμματά του είναι ερανίσματα από κείμενα διαφόρων συγγραφέων, κυρίως υπερρεαλιστών.

¹¹ Πρόκειται για το μελετητή του ρομαντισμού και συγγραφέα του *L'âme romantique et le rêve*. Ο Κάλας σημειώνει λανθασμένα το μικρό όνομά του ως René, ενώ το σωστό είναι Albert.

«Υπερρεαλιστής στη σύλληψη της αγάπης»), τον Feuerbach, τον J.Gracy (ως συγγραφέα του *Château d'Argol* που μαζί με τη *Nadja* καταγράφονται ως τα δύο εξέχοντα υπερρεαλιστικά μεσοπολεμικά μυθιστορήματα), τον M.Heine (για την ιδιαίτερη θεωρητική και συγγραφική ενασχόλησή του με τον Sade), τον Holderlin (μνημονεύονται το ποίημά του *Υπερίων*, η τρέλα του και η σύνδεσή του με τον Εμπεδοκλή), τον V.Hugo (με το σχόλιο του Μπρετόν ότι είναι υπερρεαλιστής όταν δεν είναι ανόητος), τον ποιητή Huysmans («υπερρεαλιστής στην απαισιοδοξία»), τον ζωγράφο P.Klee («υπερρεαλιστής στην άποψή του για τα παιδιά»), τον J.Levy (συγγραφέα που προώθησε τον υπερρεαλισμό στις ΗΠΑ), την επαναστάτρια Rosa Luxemburg (το λήμμα αναφέρει ότι το έργο της *Η συσσώρευση κεφαλαίου* είναι το πιο σημαντικό μετά τον Μαρξ κείμενο της πολιτικής οικονομίας), τον Pierre Mabilie, τον St.Mallarmé (με ένα σχόλιο του Éluard για την ποιητική εξυπνάδα), τον Morozini («Υπερρεαλιστής στην αισθητική»), τον Nietzsche («Υπερρεαλιστής στη σύλληψη της Αγάπης»), τον αλχημιστή Paracelsus, τον E.A.Poe («Υπερρεαλιστής στην περιπέτεια»), τον Marco Polo («Υπερρεαλιστής στον τουρισμό»), τον Πυθαγόρα («Υπερρεαλιστής στη μουσική και στα μαθηματικά»), τον ρομαντικό ποιητή Jean Paul, τον Μεξικανό Diego Rivera, τον J.Swift, και τέλος τον L.daVinci («Υπερρεαλιστής στη συμμαχία νερού, αέρα και ζωγραφικής»). Επίσης προσθέτει το δικό του όνομα μαζί με λίγες φράσεις του Μπρετόν από το εισαγωγικό κείμενο στις Εστίες. Προστίθενται ακόμα κάποια (θετικά) σχόλια στο λήμμα για τον Dalí¹² και για τον R.Roussel, ενώ ο Κάλας τροποποιεί το πρωτότυπο λήμμα για τον Éluard προσθέτοντας την ένδειξη: «υπερρεαλιστής μέχρι το 1938» μαζί με το σχόλιο ότι οι σταλινικές του τάσεις τον απομάκρυναν από τον υπερρεαλισμό· παρομοίως προσθέτει στο λήμμα Tzara ότι μετά το 1934 ακολούθησε τον Αραγκόν και τη σταλινική αντίδραση· για τον D.Gascoyne (ο πρώτος που έγραψε στα αγγλικά μια εισαγωγή στον υπερρεαλισμό) προσθέτει το σχόλιο ότι έχει μεταφράσει Γάλλους καθολικούς και αντιδραστικούς ποιητές. Τέλος, ο Κάλας έχει περικόψει αρκετά σχόλια (από το πρωτότυπο του Μπρετόν) για τον Lautréamont· έτσι, προσθέτοντας τον Mallarmé και «αποδυναμώνοντας» τον Lautréamont, μάλλον υποδεικνύει μια εγγύτερη σχέση του πρώτου με τον υπερρεαλισμό.

Από την άλλη πλευρά, αρκετά είναι τα ονόματα που παραλείπονται (πάντα σε σχέση με το γαλλικό πρωτότυπο). Ο Κάλας δεν καταγράφει τον Artaud, τον ζωγράφο Dominguez, τον αινιγματικό συγγραφέα του 19^{ου} αιώνα X.Forneret, την Gala, την Jacqueline, τον G.Lely, τον

¹² Ωστόσο τα ανυπόγραφα σχόλια δεν είναι του Κάλας, αλλά του εκδότη Laughlin, ενώ η θέση του πρώτου απέναντι στον Dalí, είναι αυτή την περίοδο αρνητική έως υβριστική. Σε άρθρο του στο *View* (June 1941) με τίτλο «Anti-Surrealist Dalí» (ΔΑΚ: 10/2), ο Κάλας χαρακτηρίζει τον υπερρεαλιστή ζωγράφο αποστάτη, «ζωγράφο του πρεσβευτή του Φράνκο», δημιουργό άψυχων και φανταχτερών έργων τα οποία είναι «υποκατάστατα» (ersatz). Το συγκεκριμένο άρθρο μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον Σ.Λιόντο, «Ο Αντι-υπερρεαλιστής Dalí. Λέω ότι οι μύγες του είναι ψεύτικες», Αφιέρ. Κάλας, 2004: 35-40.

G.C.Lichtenberg, τον Βέλγο ποιητή Mesens, τον P.Naville¹³, την G.Prassinos (πουήματα της οποίας είχε αποδώσει ο Κάλας στα ελληνικά), τον J.Prévert, τον G.Rosey, τον J.Scutenaire, την H.Smith (μέντιουμ και ζωγράφος), τον Yves Tanguy, τον S.Takigouchi και τον K.Teige (Τσεχοσλοβάκο συγγραφέα). Οι παραλείψεις του λεξικού είναι λιγότερο κραυγαλέες (παραξενεύει βέβαια η απουσία των Artaud, G.Prassinos και Yves Tanguy¹⁴) και τελικά ερμηνεύονται από την επέμβαση του εκδότη Laughlin¹⁵, αλλά οι «προσχώσεις» του Κάλας (αναφορικά πάντα με το γαλλικό πρωτότυπο) είναι αρκετές και σημαντικές. Σε πρώτη ανάγνωση εντυπωσιάζει η μνεία περισσότερων πολιτικών προσώπων (Engels, Feuerbach, Luxembourg) και οι κάποιες ελληνικές «πινελιές» (Εμπειρικός, Πυθαγόρας, Εμπεδοκλής). Εκεί όμως όπου φαίνεται πιο ορατά η απόκλιση του Κάλας είναι στα ονόματα των «προγόνων» του υπερρεαλισμού, όπου παραξενεύουν ονόματα όπως των Hugo, Hölderlin, Nietzsche, Marco Polo, daVinci. Παρά το γεγονός ότι δεν απουσιάζουν εντελώς τα λήμματα τα σχετικά με τον αποκρυφισμό, διαφαίνεται πως προεξάρχει μια τάση πολιτικο-ιστορική, όπως θα φανεί καθαρότερα άλλωστε στο τρίτο υπερρεαλιστικό μανιφέστο του Κάλας.

8.2. «TOWARDS A THIRD SURREALIST MANIFESTO» (1940)

(ΠΡΟΣ ΕΝΑ ΤΡΙΤΟ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ)

8.2.1. Σύγκριση με τα *ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΕ ΕΝΑ ΤΡΙΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ* ή *ΟΧΙ* (1942 / BRETON)

Τελικά, το Τρίτο Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού δεν γράφτηκε ποτέ. Τόσο ο Κάλας, όσο και ο Μπρετόν έμειναν στα προσχέδια και μάλιστα σε μια εποχή κρίσιμη όχι μόνο ιστορικά (Β' παγκόσμιος πόλεμος) αλλά και στο εσωτερικό του υπερρεαλιστικού κινήματος, λόγω της αναγκαστικής μετακένωσής του στην Αμερική. Τα προσχέδια όμως αυτά δείχνουν μεγάλη απόκλιση ως προς την κατεύθυνση που το καθένα υποδεικνύει για το μέλλον του υπερρεαλισμού. Η αντιπαραβολή των δυο κειμένων είναι πολύ ενδιαφέρουσα και συνοπτικά

¹³ Ο Naville ήταν ο πρώτος εκδότης της *La Révolution Surréaliste*, αλλά από το 1927 προτίμησε την τροτσικιστική δράση από την υπερρεαλιστική: στον Naville αναφέρεται ο Κάλας στο δοκίμιο «Η πρόκληση του υπερρεαλισμού» (1979): «ήταν εντελώς προφανές στον Naville πως ο όρος "υπερρεαλιστική επανάσταση" ήταν αμφίβολος: ήταν ο υπερρεαλισμός το κατηγορούμενο της επανάστασης ή ήταν η επανάσταση το κατηγορούμενο του υπερρεαλισμού;» (Κάλας, 1989: 169, μτφρ. Γ.Πατίλης).

¹⁴ Στο «Towards a third surrealist manifesto» ο Κάλας ξεχωρίζει τον Tanguy (μαζί με τον Péret) ως τους πιο σπουδαίους υπερρεαλιστές, των οποίων όμως το έργο δεν έχει γίνει κατανοητό ακόμα και από αρκετούς υπερρεαλιστές (βλ. Calas, 1940 β: 41). Επίσης κάνει μνεία και στον Artaud για τη μετάφραση που είχε κάνει στο έργο *The Monk Lewis* (στο ίδιο: 43).

¹⁵ Τις πολύτιμες πληροφορίες (που βασίζονται σε επιστολή του Κάλας στον Williams, 17.1.1941) βρίσκουμε στο άρθρο του MacGowan, ο οποίος αναφέρει ότι ο Laughlin έκανε τις εξής επεμβάσεις στο συγκεκριμένο κείμενο του Κάλας: άλλαξε (προσθέτοντας θετικά σχόλια) το λήμμα για τον Dalí και παρέλειψε τα λήμματα για τους K.Seligman, Yves Tanguy, Gordon Onslow Ford και για μερικούς άλλους (βλ. MacGowan, 1996) Χαρακτηριστικά είναι τα σχόλια του Κάλας στην ανωτέρω επιστολή: «Είμαι έξαλλος με τον Λόχλιν. Παρ' όλο που αναφέρομαι ως επιμελητής του υπερρεαλιστικού τμήματος, έχει εντελώς αλλάξει το λεξικό τσέπης.[..] Είναι αηδιαστικό! Δεν ξέρω τι να κάνω. Με γελοιοποίησε! Θα διαμαρτυρηθώ, πού και πώς δεν ξέρω, αλλά όταν είδα χτες τι έκανε, παραφρόνησα!», μτφρ. Β.Κολοκοτρώνη, Κάλας, 2002: 98.

καταθέτουμε την διαφορά: το κείμενο του Κάλας τονίζει τον μετασχηματισμό του κόσμου και ευαγγελίζεται μια ποιητική ηθική (=επανάσταση) στενά δεμένη με την Ιστορία. Αντίθετα ο Μπρετόν στο κείμενό του¹⁶ ρίχνει το κέντρο βάρους στις εμπειρίες που υπερβαίνουν τον ορατό κόσμο και κυρίως στις άγνωστες δυνάμεις του ανθρώπινου πνεύματος («Les Grands Transparents»¹⁷). Η εκτενής εισαγωγή που κάνει ο γάλλος υπερρεαλιστής αναφέρεται στην πεπερασμένη δύναμη του ανθρώπινου πνεύματος απέναντι στο Άγνωστο που το περιβάλλει («δεν υπάρχουν ανθρώπινοι ώμοι που να μπορούν να σηκώσουν την παντογνωσία»¹⁸), καταλήγει στην υπόθεση της ύπαρξης άλλων όντων που βρίσκονται ψηλότερα από τον άνθρωπο στη ζωική κλίμακα¹⁹.

Ο Κάλας στο κείμενό του αναφέρεται σε θέματα ήδη κοινά στη θεματική και στη φρασεολογία του Υπερρεαλισμού (έρωτας, έμπνευση και ελεύθερη έκφραση συγκινήσεων, συνειρμός εικόνων και έκπληξη κλπ), επιμένει ωστόσο στην πολιτική διάσταση του κινήματος και στην ιστορική του αιτιολόγηση. Από την άλλη πλευρά, ο Μπρετόν δεν καινοτομεί (σε σχέση με παλιότερα κείμενά του) αναφερόμενος σε «αποδείξεις για μια ύπαρξη διαφορετική απ' αυτήν που ζούμε»²⁰, ωστόσο, στα *Προλεγόμενα*, οι σκέψεις αυτές αποτελούν το μοναδικό θεματικό κέντρο, χωρίς να υπάρχει η παραμικρή αναφορά σε όρους ιστορικής αναγκαιότητας και πολιτικής – κοινωνικής μεταμόρφωσης. Το συγκεκριμένο κείμενο στερείται του συνήθους πείσματος και πνεύματος πολεμικής, γεγονός που υπαινίσσεται την πικρία και την απογοήτευση του Μπρετόν από την πολιτική. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι ο γάλλος υπερρεαλιστής αγνοεί και δεν αναφέρεται (παρά σε μια μικρή νύξη) στις ιστορικές συνθήκες της εποχής. Αντίθετα, το κείμενο του Κάλας κλείνει με μια ιστορική-πολιτική μνεία, καθώς φέρει στο τέλος την ημερομηνία «21 Αυγούστου 1940»: πρόκειται για τη μέρα που δολοφονήθηκε ο Τρότσκι²¹ («the most titanic figure of our time») από τους πράκτορες του Στάλιν («one of the most monstrous tyrants of all time»)²².

¹⁶ Γραφή και α' δημοσίευση Ιούνιος 1942 στο υπερρεαλιστικό περιοδικό *VVV*· για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το μανιφέστο (πχ. για τον καντιανό τίτλο του μανιφέστου, την εικονογράφηση του Matta, τις πηγές του κειμένου) βλ. Breton, 1999: 1133-1138.

¹⁷ Ο Κάλας στο *Transfigurations* (: 121) αναφέρεται σε ένα portfolio (1952) του Man Ray, το οποίο περιελάμβανε ένα υπερρεαλιστικό αντικείμενο με τίτλο «grands trans-Parents» με σαφή αναφορά στις Μεγάλες Διαφάνειες του Μπρετόν. Εδώ ο Κάλας σημειώνει πως η απόπειρα για την κατασκευή του συγκεκριμένου μύθου από τον Μπρετόν βασίστηκε στην απόδοση του ονείρου ενός συγγραφέα του 16^{ου} αιώνα. Η προσπάθεια του Man Ray, σύμφωνα με τον Κάλας συνίσταται στο να μηδενίσει την αντίθεση ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και στην πραγματικότητα και να επιβεβαιώσει ότι το αντικείμενο της διαφάνειας είναι υπαρκτό.

¹⁸ Μπρετόν, 1983: 142.

¹⁹ Βλ. στο ίδιο: 144. Τα όντα αυτά δεν είναι θεϊκά, καθώς ο Μπρετόν (εξακολουθεί να) θεωρεί ανοησία την πίστη στην ύπαρξη Θεού (: 142).

²⁰ Βλ. στο ίδιο: 158. Υπήρχε πάντα στον υπερρεαλισμό η τάση για το μεταφυσικό – κάτι που είχε διαγνώσει και ο Τρότσκι, όπως αναφέραμε ανωτέρω (βλ στο 7^ο κεφ. για τις Εστίες Πυρκαγιάς) – αλλά μεταπολεμικά η τάση αυτή θα ισχυροποιηθεί.

²¹ Κι ο Μπρετόν αναφέρεται στον Τρότσκι, χωρίς να τον ονομάζει, αλλά τον χαρακτηρίζει «πνεύμα με δύναμη και πνοή έξω από κάθε μέτρο» (Μπρετόν, 1983: 143)· ωστόσο, ο Τρότσκι παρουσιάζεται ως παράδειγμα μιας οξείας σκέψης η οποία όμως στην καθημερινότητά της δεν ξεφεύγει από συνθήεις

Η αλχημεία που επικαλείται ο Κάλας έχει να κάνει με τη συγκεκριμένη πραγματικότητα, ενώ η αντίστοιχη του Μπρετόν στρέφεται αποκλειστικά προς τον εσωτερισμό. Ο Κάλας υποστηρίζει την αποκάλυψη που έχει ως αποτέλεσμα το θαυμαστό (*merveilleux*) και όχι το μυστηριώδες (Calas, 1940 β: 39), ενώ ο Μπρετόν αφήνει και πλανάται η αίσθηση του δεύτερου στοιχείου στο κείμενό του. Μάλιστα ο Κάλας υποστηρίζει ότι ο διαχωρισμός ποίησης και επιστήμης έχει τεχνητά διογκωθεί (η αλχημεία, κατά τον ίδιο, μπορεί να συνδυαστεί με τη δυναμική μορφολογία: 42): από αυτή τη μονιστική σκέψη απομακρύνεται ο Μπρετόν, αφού αμφισβητεί κάθε δυνατότητα για πλήρη γνώση. Ο Κάλας θεωρεί πως χρειάζεται (και είναι εφικτή) μια πλατύτερη και συνθετότερη αντίληψη των σύγχρονων προβλημάτων, αντίληψη την οποία την ορίζει ως κοσμολογική (: 42).

Κι ενώ το κείμενο του Κάλας είναι γερά δεμένο με την περιρρέουσα πραγματικότητα και τη μεταμόρφωσή της (με όρους κοινωνικο-ιστορικούς), η σκέψη του Μπρετόν περιπλανιέται σε μια άλλη διάσταση όπου αμφισβητείται ότι ο άνθρωπος είναι το κέντρο και «η εστία του κατόπτρου του σύμπαντος»²³. Γι' αυτό ο Κάλας τελειώνει το κείμενό του με προτροπές διατυπωμένες ως βεβαιότητες, ενώ ο Μπρετόν με απορία: «Ένας νέος μύθος; Τα όντα αυτά, μήπως πρέπει να τα πείσουμε ότι προέρχονται από αντικατοπτρισμούς ή να τους δώσουμε την ευκαιρία να αποκαλυφθούν;»²⁴. Η έσχατη διαφορά ανάμεσα στα δύο αυτά κείμενα είναι ότι ο Μπρετόν αναζητά την οικοδόμηση ενός νέου μύθου, ενώ ο Κάλας προωθεί επίμονα και εξακολουθητικά την απομυθοποίηση των παλιών μύθων και συμβόλων (πχ. του Παρθενώνα²⁵). Ο Μπρετόν έχει πλέον οριστικά περάσει στην πίσω πλευρά του καθρέπτη, σε ένα διαφανές επέκεινα, μακριά από τον κόσμο των αντικειμένων και τη συμφιλίωση των αντίθετων πόλων (καθώς ρέπει τελικά προς τον άορατο και ιδεατό πόλο), ενώ ο Κάλας μάχεται μπροστά στον καθρέπτη να ενώσει τα πράγματα με τα είδωλά τους, τα σώματα με τις σκιές τους.

Να σημειωθεί πως το κείμενο του Κάλας δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα του περιοδικού *New Directions* για τον υπερρεαλισμό, μαζί με μια συνέντευξή του (πιθανόν στον εκδότη). Η συνέντευξη αυτή κλείνει με την ιστορική τοποθέτηση του υπερρεαλισμού, τη στιγμή ακριβώς που έκανε το μετέωρο βήμα προς τις ΗΠΑ. Ο έλληνας υπερρεαλιστής συνδέει το κίνημα με την κατάρρευση των αξιών μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο και αντιμετωπίζει αισιόδοξα τη μεταφύτευσή του στην Αμερική²⁶. Ο Κάλας δεν είδε το κείμενό του ως υποκατάστατο του τρίτου

κοινοτοπίες (πχ. ο Μπρετόν αναφέρει ως παράδειγμα τα απλοϊκά συναισθήματα του Τρότσκι για τα σκυλιά του).

²² Calas, 1940 β: 44. Το πλήρες κείμενο του μανιφέστου αυτού έχει αποδώσει στα ελληνικά ο Δ.Τζουμάκας στη διατριβή του, βλ. Τζουμάκας, 1999: 372-385 (Επίμετρο II).

²³ Μπρετόν, 1983: 144.

²⁴ Στο ίδιο: 145.

²⁵ Και σ' αυτό το κείμενο διατυπώνεται επιθυμία να μετατραπεί η τέχνη σε οπλοστάσιο, όπως, κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας μετατράπηκε ο Παρθενώνας σε μπαρουταποθήκη, βλ. Calas, 1940 β: 32.

²⁶ Βλ. Calas, 1940: 16-7.

υπερρεαλιστικού μανιφέστου, αλλά το έγραψε ως υπαινιγμό και εισήγηση προς τον Μπρετόν²⁷, αλλά και ως οδοδείκτη των καινούργιων προσανατολισμών που όφειλε να πάρει ο υπερρεαλισμός. Ο ίδιος δεν ξεχνά ότι στο δεύτερο μανιφέστο ο Μπρετόν δήλωνε την ταυτόχρονη προσκόλληση στην αλχημεία και στον ερμητισμό²⁸, αλλά παράλληλα και στην προλεταριακή επανάσταση (αντι-σταλινικής κατεύθυνσης). Γι' αυτό θα αισθάνθηκε απογοητευμένος όταν διαπίστωσε ότι στα «Προλεγόμενα...» δεν υπήρχε η παραμικρή μνεία για τη θετική συμβολή της επιστήμης, ή για τη σύνδεση του υπερρεαλισμού με τον μαρξιστικό στοχασμό (κάτι που εν εκτάσει γινόταν στο β' μανιφέστο).

8.2.2. Οι βασικές αρχές του «τρίτου υπερρεαλιστικού μανιφέστου» του Κάλας

α) Ως μοναδικό και πρώτιστο καθήκον της ποίησης προβάλλει η **μεταμόρφωση** του κόσμου. Η ποίηση απαιτεί ηρωικές προσπάθειες για καινούργιες ανακαλύψεις (οι εξερευνητές συνδέονται με τους ποιητές όπως και στο *Confound the Wise*). Ολόκληρο το κείμενο απευθύνεται στους ποιητές και τους καλεί σε μια διαρκή επανάσταση και διαμαρτυρία, εναντίον κάθε μορφής κατάχρησης και ανελευθερίας. Η αγάπη θεωρείται ως η πλέον πολύτιμη από όλες τις ανθρώπινες αξίες, ενώ το όνειρο τοποθετείται στο κέντρο της ποίησης. Το κείμενο αρχικά έχει έκδηλο ποιητικό ύφος: «Like water or like a brilliant star, like both when they meet in the perfect expression of light and pour reflections and invent mirrors, poetry relieves the dream from sleep and sparkles in full daylight»²⁹. Ακολούθως μιλώντας για τους ποιητές, ξεδιπλώνει λυρικές εικόνες με βάση το νερό (σε όλες τις συνυποδηλώσεις του: καταρράκτες, δάκρυα, μάτια-κρήνη): «Poets are the falls of inspiration that carry water to the mouths of eyes and flood them with tears that shine in the eyes of hearts» (Calas, 1940 β: 32).

Ο Κάλας θέτει ως ύστατο σκοπό της τέχνης τη μετατροπή του νερού σε φωτιά, με τον τρόπο που συμβαίνει στον πίνακα του David, που απεικονίζει τη δολοφονία του Marat. Η φωτιά της ψυχής του επαναστάτη Μαρά έσβησε όταν διαλύθηκε ο πίδακας του αίματος μέσα στο νερό: «A star that fell in water and therefore cannot REFLECT!» (: 32). Αυτός ο πίνακας αποδίδει, σύμφωνα με τον Κάλας, τον μηχανισμό της ποιητικής διαδικασίας που συνοψίζεται στην προσπάθεια του ποιητή να φτιάξει, με το αίμα του, πύρινα μάτια και φλεγόμενες λέξεις. Παράλληλα, η δολοφονία του Μαρά είναι μια συμβολική πράξη αλλά και ταυτόχρονα ένα ιστορικό γεγονός· ο Κάλας συνδέει συνειρμικά τη Γαλλική Επανάσταση με την πτώση του Παρισιού στα χέρια του Χίτλερ. Μάλιστα, όπως αφοριστικά τονίζεται στο κείμενο, η ποίηση

²⁷ Στη συνέντευξη ο Κάλας αναφέρεται στο Τρίτο Μανιφέστο και στις προσδοκίες για έγκαιρη συγγραφή του από τον Μπρετόν («[the third surrealist manifesto] which we hope André Breton, the most far-seeing of us all, will soon be in position to write», στο ίδιο: 41).

²⁸ Αρκεί να θυμηθούμε το με κεφαλαία γράμματα αίτημα του β' μανιφέστου: «ΖΗΤΩ ΤΗΝ ΒΑΘΕΙΑ, ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΚΡΥΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΣΟΥΠΡΕΑΛΙΣΜΟΥ» (Μπρετόν, 1983: 115).

²⁹ Calas, 1940 β: 31. Στο απόσπασμα είναι χαρακτηριστική η εμμονή του Κάλας για το σύμβολο του καθρέπτη (η επιφάνεια του νερού ως κάτοπτρο, το φως και τα αστέρια που αντανακλώνται) την οποία είχαμε συναντήσει και στα γαλλικά ποιήματά του.

άρχιζε με τη μετατροπή του Παρθενώνα σε μπαρουταποθήκη (κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας και την πολιορκία της Αθήνας από τον Μοροζίνι) και τελείωσε με τη δολοφονία του Μαρά (: 32). Τα γεγονότα αυτά χρησιμοποιούνται απογυμνωμένα από το συγκεκριμένο ιστορικό τους στίγμα, αλλά ως ποιητικά συμβάντα που αισθητοποιούν την μετατροπή της τέχνης σε εκρηκτική δύναμη και τη δύναμη του ποιητή ως ωρολογοποιού που σταματά τον χρόνο και τον κατευθύνει προς το μέλλον (: 33). Ο υπερρεαλισμός ήταν το μόνο ρεύμα που μπόρεσε να κατανοήσει τόσο την ομορφιά από την έκρηξη του Παρθενώνα όσο και τον τρόπο της μετατροπής της φωτιάς σε νερό (: 33-4).

β) Η ποίηση είναι μια **γλώσσα** (language) για τους μυημένους (initiated) και γι' αυτό πρέπει να αυτοπροστατεύεται από τα «αλλότρια» μυαλά (uncongenial minds: 33). Εδώ βέβαια, για να άρει το ασύμβατο με την υπερρεαλιστική «poetry made by all», δίνει την εξήγηση πως όλοι είναι δυνάμει ποιητές αρκεί να πάψουν να είναι «αταίριαστοι» δηλαδή αντιποιητικοί. Αλλά και παρακάτω αναφέρεται στη «μύηση» όχι ως μια σκοτεινή διαδικασία αλλά ως ένταξη στη συλλογικότητα· δηλαδή η μύηση επιτυγχάνεται με την ανάπτυξη δεσμών ανάμεσα στα μέλη της υπερρεαλιστικής ομάδας και ως προς αυτό το σημείο θεωρούνται πολύ σημαντικά τα υπερρεαλιστικά παιχνίδια (: 39-40).

Ο Κάλας εστιάζει την ανάπτυξή του στη συμβολική χρήση της γλώσσας και τονίζει ότι η σημασία και σπουδαιότητα των συμβόλων είναι κατ' εξοχήν ιστορική. Η **εικόνα** είναι το πρωταρχικό στοιχείο της ποίησης συμπυκνώνοντας τη ματεριαλιστική φύση και την αντικειμενικότητά της. Ως πρόδρομοι στον τομέα αυτό καταγράφονται οι Lautréamont και Rimbaud: οι εικόνες του πρώτου είχαν τέτοια δύναμη που φόβιζαν τους οπαδούς της αστικής ηθικής, ενώ οι λέξεις του δεύτερου έχουν ακόμα την ικανότητα να κουδουνίζουν στα αυτιά, τα καινούργια και βαθιά τους μηνύματα (: 35). Είναι αξιοπρόσεκτο ότι στα παραδείγματα αυτά ο Κάλας διαλέγει τις λέξεις του για να τονίσει την υλικότητα και αισθητηριακή αμεσότητα των ποιητικών εικόνων. Αξιόλογη θεωρείται η συνεισφορά των ποιητών Saint-Pol-Roux, Mallarmé και Germain Nouveau, στην επεξεργασία της ποιητικής εικόνας. Όμως εκείνο που τονίζεται είναι πως οι υπερρεαλιστές ποτέ δεν ενδιαφέρθηκαν για την εικόνα ως τεχνικό επινόημα· αυτό που ενδιέφερε ήταν η πορεία: από τη μια εικόνα στην άλλη, από τον συνειρμό στην αποκάλυψη, από την έκπληξη στην επιθυμία για καινούργιες ανακαλύψεις (: 36).

γ) ομορφιά (vs) παραμόρφωση: ο Baudelaire ανήκει σε κείνους τους προδρόμους του υπερρεαλισμού, που παρέκαμψαν τη λύτρωση και την κάθαρση, τοποθετώντας στο ποιητικό προσκήνιο την παραμόρφωση. Σ' αυτή τη «μεταμόρφωση-προς-το-χειρότερο», άξιοι πρόδρομοι υπήρξαν οι Poe, Kafka, Lautréamont, ενώ οι παραμορφώσεις και οι γκριμάτσες οδηγούν στην έννοια του μαύρου χιούμορ· στην τέχνη η ομορφιά δεν έλκει πια: «The revolt against beauty is far-reaching. Beauty leads only to prostitution and the Parthenon» (: 36). Ο Κάλας εξαιρεί την παραμορφωτική χειρονομία του Duchamp να προσθέσει μουστάκια στη Μόνα Λίζα, για να

κρύψει το περίφημο χαμόγελό της. Αλλά και το έργο του Alfred Jarry κατέχει μια ιδιαίτερη θέση και ιστορική σπουδαιότητα, καθώς ο Jarry ήταν ένας ποιητής που όμοια κορόιδεψε πιθήκους και θεούς και υπήρξε στη λογοτεχνία το αντίστοιχο του de Chirico: «he shook the world with hilarious monsters!» (: 37).

δ) **τα σύγχρονα «υλικά» του υπερρεαλισμού:** ο Κάλας βασιζόμενος σε ένα δοκίμιο του G.Henein («Condition of Poetry»), παρουσιάζει τα τρία βασικά στοιχεία στα οποία εδράζεται η σύγχρονή του υπερρεαλιστική ποίηση: «*objective hazard* [...], *black bile* and *alienation of sensation*. They are the only three paths a materialist poet of today can possibly follow»³⁰ (: 39). Στην ποίηση ο Κάλας ξεχωρίζει το έργο του Benjamin Péret του οποίου εξαίρει την καθαρότητα και τη δύναμη: «Dear Péret! purity of a bewildered child follows you all the way! in your great heart nothing ever stained the crystal transparence of the tears, which terror born with early nightmares draws from bewildered, innocent and cruel eyes!» (: 42).

Ως προς τα είδη του λόγου, το *chainpoem*³¹ δεν θεωρείται υπερρεαλιστικό, η πρόζα δεν αποτελεί πια έγκυρο είδος λόγου και παραμερίζεται³², μόνο το δοκίμιο (*essay*) έχει μια ξεχωριστή θέση. Η διερεύνηση του ασυνειδήτου, ατομικού και συλλογικού, αποτελεί το κύριο έργο του υπερρεαλιστή δοκιμογράφου: «His conception of this kind of writing is *monistic* in the sense that he believes that the division between science and poetry has been artificially exaggerated» (: 42). Στο σημείο αυτό ο Κάλας εξηγεί συνοπτικά τη δική του ερμηνευτική οπτική (όπως αναπτύχθηκε στις *Εστίες Πυρκαγιάς* κυρίως) το κέντρο της οποίας είναι η μονιστική αντίληψη, όπου οι παράλληλες της ποίησης και της επιστήμης (ή: του συναισθήματος και της λογικής) δεν πρέπει να θεωρούνται ασύμπτωτες. Μάλιστα με βάση τον ίδιο συλλογισμό εξηγεί την έλξη πολλών υπερρεαλιστών για την αλημεία. Σύμφωνα με τον Κάλας, ξεκινώντας κανείς από την αλημεία, τη μελέτη ερμητικών κειμένων και τη μαγεία, μπορεί εύκολα κατόπιν, με τη βοήθεια της σύγχρονης επιστήμης, να ανακαλύψει μια νέα και δυναμική μορφολογία. Ως παραδείγματα αυτής της τάσης μέσα στον υπερρεαλισμό καταγράφονται η κριτική του Dalí (σημειώνεται όμως ότι δεν διήρκεσε πολύ το ενδιαφέρον του Dalí προς αυτή την κατεύθυνση) και οι θεωρητικές έρευνες του Κάλας («theoretical researches of Calas») που ενώνονται με τις προσπάθειες των Pierre Mabilie, André Masson και K.Seligmann. Είναι σαφές πως η άποψη που καταγράφει εδώ ο Κάλας είναι «επιστημονικοφανής» και δεν έχει καμία σχέση με τη μυστικιστική ροπή του Μπρετόν.

³⁰ Αυτά ακριβώς τα στοιχεία παραπέμποντας στον Κάλας, αναφέρει κι ο Μπρετόν στη συνέντευξη στο *View* το 1940 (βλ. «Interview with André Breton» *View*, 1940: 2).

³¹ Η αρνητική αναφορά στο «ποίημα-εν-σειρά» γίνεται ενδεχομένως για να διαχωριστεί από τον υπερρεαλισμό η προσπάθεια του αμερικανού ποιητή Ch.-H.Ford (και εκδότη του *View*) να προσεταιριστεί στα δικά του *chain-poems* κάποια υπερρεαλιστικά στοιχεία (βλ. Tashjian, 2001: 197).

³² Αναφερόμενος στο *Château d'Argol* του J.Gracy, ο Κάλας διευκρινίζει πως μόνο το καθαρά φανταστικό μυθιστόρημα μπορεί να γίνει αποδεκτό από τον υπερρεαλισμό (βλ. Calas, 1940 β: 43).

Οι προσπάθειες αυτές φανερώνουν την ανάγκη για πλατύτερη και πιο συνθετική θεώρηση των συγχρόνων προβλημάτων, θεώρηση που ο Κάλας ονομάζει «**κοσμολογική**» και την αντιπαραθέτει στον θνήσκοντα ουμανισμό (: 42). Η αντι-ουμανιστική στάση μεταφράζεται σε όρους προσωκρατικής φιλοσοφίας και προϊστορικής ανθρωπολογίας. Συνεπώς, το πρότυπο για την υπερρεαλιστική μελέτη βρίσκεται στις πρωτόγονες κοινωνίες· ο Κάλας ιδιαίτερα ξεχωρίζει τη μελέτη των πρωτόγονων στοιχείων με βάση μια υπερρεαλιστική οπτική (από τους Paalen και Seligmann), ενώ εξαίρει τη συμβολή του Picasso στην ανακάλυψη της πρωτόγονης τέχνης (: 43).

ε) **πολιτικο-ιστορική θεώρηση του υπερρεαλισμού**: ο Κάλας αναφέρει ότι ο υπερρεαλισμός θα αποτύχει αν ο Χιτλερισμός επικρατήσει και επιβάλει τις αξίες και τους σκοπούς του σε όλον τον κόσμο (: 33). Το ίδιο πάλι θα συμβεί αν η επανάσταση – στη μαρξιστική της έννοια – απομείνει μια ουτοπία. Δηλαδή ο Κάλας συνδέει τις τύχες ενός αισθητικού κινήματος με την ιστορική (και πολιτική) μοίρα της ανθρωπότητας. Έκταση δίνεται επίσης στην υπερρεαλιστική αντίληψη για την ψυχολογία και τον ρόλο του πολιτικού ανδρός απέναντι στην ιστορία, η οποία αντίληψη συνδέεται με την επαναξιολόγηση της ποίησης (εξετάζουμε παρακάτω, στην αλληλογραφία με τον Breton).

Στη συνέχεια εξετάζεται η ιστορικο-γεωγραφική τοποθέτηση του υπερρεαλισμού: η Γαλλία υπήρξε το λίκνο μιας νέας πνευματικής εποχής, έχοντας πάρει τη σκυτάλη από την Γερμανία και τον ρομαντισμό της (ο Nerval ορίζεται ως ο σκυταλοδρόμος), αλλά τότε κινδύνευε να καταστραφεί από τον επερχόμενο φασισμό (: 34). Ακολούθως καταγράφονται οι πνευματικές ανταλλαγές ανάμεσα στη Γαλλία και τη Γερμανία και η μετατόπιση του πνευματικού φορτίου προς την πρώτη. Επαναλαμβάνεται συχνά μέσα στο κείμενο πως οι ανάγκες και τα ενδιαφέροντα του υπερρεαλισμού προσδιορίζονται από την εκάστοτε χρονική στιγμή. Το κείμενο κλείνει με την μοιραία διαπίστωση πως το Παρίσι δεν είναι πλέον το κέντρο της υπερρεαλιστικής δραστηριότητας· η επέλαση της Gestapo διασκόρπισε τους υπερρεαλιστές μακριά από την Ευρώπη. Ο Κάλας εκτιμά ότι οι πλέον τυχεροί βρέθηκαν στην Αμερική και ότι η Νέα Υόρκη έχει τη δυναμική να αποτελέσει το νέο λίκνο του υπερρεαλισμού. Προσθέτει ακόμα ότι ο υπερρεαλισμός όχι μόνο δεν υπήρξε εθνικιστικό-τοπικιστικό κίνημα αλλά κατεξοχήν διεθνιστικό και διεθνές «[Surrealism] believes that culture can only be international» (:44).

Ο απολογισμός της εικοσαετίας από τη γέννηση του υπερρεαλισμού – έτσι όπως κατατίθεται από τον Κάλας – περιλαμβάνει την αντίσταση και πολεμική των υπερρεαλιστών απέναντι σε όλες τις μορφές οικονομικής, πολιτικής και πνευματικής αντίδρασης, όπως η Συνθήκη των Βερσαλλιών, η Κοινωνία των Εθνών και η Γαλλική Ακαδημία («[Surrealism] battled for freedom, for what Rimbaud and the Commune de Paris stood for, Marx, Lenin, the October Revolution»: 37). Τονίζεται στη συνέχεια ο αγώνας του υπερρεαλισμού εναντίον του σταλινισμού, του Λαϊκού Μετώπου, αλλά και κατά του νέου σωβινισμού των πρώην υπερρεαλιστών. Με σκληρά ειρωνική γλώσσα περιγράφεται η αντιπαλότητα του υπερρεαλισμού

με τις ουμανιστικές αξίες όπως αντιπροσωπεύονται από την Ακαδημία, τα βραβεία Nobel, τις διεθνείς συνεργασίες που δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να χαράζουν παντού νοερές και ηθικές γραμμές Maginot (: 38).

Αναφορά γίνεται και στις διάφορες κρίσεις που αναστάτωσαν την υπερρεαλιστική ομάδα, τις οποίες ο Κάλας αποδίδει (όχι στον ηγεμονισμό του Μπρετόν) σε εξωτερικές συνθήκες (πολιτικά κόμματα, αστικός τύπος, εξω-υπερρεαλιστικές συνεργασίες) όσο και σε ανομολόγητα προσωπικά αποσχιστικά πάθη (: 40). Ο ίδιος μάλιστα προσθέτει την προσωπική του ερμηνεία για το φαινόμενο, εκτιμώντας ότι ο βαθύτερος λόγος των αποσχίσεων είναι σεξουαλικός. Κατά τη γνώμη του όλες οι ομάδες, πολιτικές ή λογοτεχνικές, βασίζονται σε μια ασυνείδητα κοινή σεξουαλική στάση. Η άποψη αυτή στηρίζεται στην εξέταση κάποιων κειμένων των διαφωνούντων υπερρεαλιστών, όπου φαίνεται η διαφορά από την υπερρεαλιστική στάση ως προς την αγάπη (: 41). Νομίζουμε πως σ' αυτό το σημείο, ο Κάλας αστοχεί με τρόπο αφοριστικό, καθώς επιχειρεί να επιβάλει μια κανονιστική ερωτική συμπεριφορά (ενώ δεν ανέχεται κάτι αντίστοιχο στην πολιτική) και να προδιαγράψει όρια τόσο υποκειμενικά (μιλώντας για «αδυναμία σεξουαλικής φύσης»). Υπερβάλλει επίσης καθώς ελπίζει ότι αυτό το θέμα – που το χαρακτηρίζει, με μια δόση υπερβολής, ως ένα από τα βασικά προβλήματα – θα αναλυθεί σ' ένα επικείμενο Τρίτο Μανιφέστο από τον Μπρετόν. Προς το τέλος του κειμένου, ο Κάλας επανέρχεται στα εσωτερικά προβλήματα του υπερρεαλισμού, δηλώνοντας αισιόδοξος για τη δυναμική του κινήματος και την εμπνευσμένη καθοδήγηση του Breton: «Nor for a moment do I doubt that the Surrealist group has the strength to face all this and that soon, once more under the leadership of Andre Breton, it will advance, light, and inspire!» (: 44).

Μια ακόμα παράμετρος που τονίζεται είναι η ύπαρξη του υπερρεαλισμού ως ηθικής φιλοσοφικής στάσης και όχι ως αισθητικού κινήματος: «The historical – in the concrete form of *historical fact* – justification of the Surrealist attitude is given to us by the suppression in Nazi Germany of the Roman and humanist principle *nulla poena sine lege*. *Responsibility* must now be replaced by new standards of judgement» (: 38). Το ηθικό ζήτημα της **ευθύνης** τίθεται από τον Κάλας στην πρώτη γραμμή της ηθικής διαπραγμάτευσης του υπερρεαλισμού και αυτό δεν τίθεται αφηρημένα αλλά σε συνδυασμό με τις ιστορικές συνθήκες. Η ατομική υπευθυνότητα αποτέλεσε το θεμέλιο λίθο της αστικής ουμανιστικής ηθικής, γι' αυτό και ο υπερρεαλισμός, μέσα στα πλαίσια της ματεριαλιστικής αντίληψης του κόσμου, αρνείται την ευθύνη: «The Surrealists are the first who drew attention to the gratuitous acts» (: 39). ο Κάλας υπενθυμίζει πως, αντίστοιχα στη μαρξιστική φιλοσοφία, η ενοχή δεν λογίζεται ατομοκεντρικά. Ο όρος που προτείνεται προς αντικατάσταση της υπευθυνότητας είναι η αποκάλυψη (revelation)³³.

³³ Πρέπει να σημειωθεί ότι οι θέσεις του Κάλας στο θέμα της υπευθυνότητας δεν είναι απολύτως σαφείς, βλ. την ανάλυση στο κεφ. 13.3 (Ο ποιητής, ο διαγνώστης, ο πολεμιστής)

Η επιλογική παράγραφος του κειμένου αναφέρεται σε ένα ιστορικό γεγονός: τη δολοφονία του Τρότσκι. Μάλιστα ο Κάλας θεωρεί ως έκφανση του αντικειμενικού τυχαίου το γεγονός ότι οι τελευταίες γραμμές του κειμένου του είχαν μόλις τελειώσει, όταν έφτασε η είδηση της δολοφονίας (: 44). Σύμφωνα με την Hoff, ως αντικειμενικό τυχαίο ο Κάλας υπονοεί την ιστορική ανάγκη για επιθετικότερη πολιτική δράση και ανανέωση της πολιτικής σκέψης του υπερρεαλισμού απέναντι στις δυνάμεις της αντίδρασης³⁴.

Συμπερασματικά: το κείμενο *Towards a third surrealist manifesto* είναι ένα μικτό προγραμματικό κείμενο, ποιητικό και δοκιμιακό, που προσπαθεί να ανιχνεύσει το μέλλον του υπερρεαλιστικού κινήματος στη νέα του κοιτίδα. Το ύφος είναι υψηλό και αφοριστικό, τυπικό δείγμα υπερρεαλιστικής γραφής. Η μεταμόρφωση και η φωτιά αποτελούν τα σταθερά ποιητικά θεμέλια, ενώ η δοκιμιακή σκέψη παρακολουθεί τα ιστορικά συμβάντα και τον συμβολικό χαρακτήρα τους, σε συνάρτηση με την ποιητική στάση απέναντι στον κόσμο. Ο ποιητής παρουσιάζεται στενά δεμένος όχι μόνο με το κοινωνικό σύνολο, αλλά με το περιβάλλον σύμπαν, σύμφωνα με την κοσμολογική θεώρηση ενός υλιστή. Η απόσταση ανάμεσα στον Κάλας και τον Μπρετόν αρχίζει από εδώ και στο εξής να διαφαίνεται καθοριστική. Ενδεικτικά να σημειώσουμε πως ο Μπρετόν με το προπαγανδιστικό φυλλάδιο «Rupture Inaugurale» (1947) ολοκληρώνει τη στροφή που άρχισε με τα «Προλεγόμενα...», δηλαδή αρνείται την προτεραιότητα της ύλης και δίνει το προβάδισμα στο άτομο έναντι της ιστορίας (η υπαναχώρηση έναντι του αρχικού του εγελιανισμού είναι ολοκληρωτική)³⁵. Με τη δημοσίευση της «Ωδής στον Σαρλ Φουριέ» (την ίδια χρονιά), ο γάλλος υπερρεαλιστής εκδηλώνει την πεποίθησή του ότι η πολιτική ουτοπία είναι πιο αποτελεσματική από τον πραγματισμό³⁶, ενώ στις αρχές της δεκαετίας του '50 οι υπερρεαλιστές συνεργάστηκαν με την αναρχική ομοσπονδία³⁷.

8.2.3. Η εκλεκτική ανάγνωση του έργου του Georges Bataille

Στο «Toward a third Surrealist Manifesto» ο Κάλας αναφέρει τις σχετικές με την έννοια του ιερού εργασίες του Bataille ως πολύ «ερεθιστικές», αλλά εκτιμά πως η πραγμάτευση των θεμάτων αυτών από τον κύκλο του Bataille οδηγεί σε εντελώς αντίθετη κατεύθυνση από τους υπερρεαλιστικούς στόχους (Calas, 1940 β: 42-3). Στο κείμενο του 1940 έχουμε την πρώτη αναφορά του Κάλας στον Bataille, έναν από τους σημαντικούς αντιπάλους του Μπρετόν· χωρίς να μπορούμε να μιλήσουμε για γενικευμένη επίδραση της θεωρητικής σκέψης του Μπατάιγ πάνω στον Κάλας, διαπιστώνουμε πως ο Έλληνας συγγραφέας παρακολουθούσε προσεκτικά τα γραπτά

³⁴ Βλ. Hoff, 2001: 77.

³⁵ Στο κείμενο αυτό ο Μπρετόν διακηρύσσει την ανεξαρτησία του από την πολιτική προσκόλληση και καταλήγει στην προώθηση ενός καινούργιου μύθου, παρόλο που υπήρξαν πολλές αντιδράσεις από υπερρεαλιστές και μη, βλ. Breton, 1999: XXXII-XXXIII.

³⁶ Στο ποίημα αυτό που είναι γραμμένο χωρίς αυτοματισμό, ο Μπρετόν εξαπολύει δηκτικότετους σαρκασμούς ενάντια στους «απόστολους της κοινωνικής προόδου που στην ουσία υποστηρίζουν με πάθος την ακινησία», βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 124.

³⁷ Βλ. στο ίδιο: 125.

του γάλλου, κρίνοντας θετικά και αρνητικά στοιχεία. Επίσης στη διαμάχη του με τον Μπρετόν σχετικά με την προσωπικότητα του Χίτλερ, ο Κάλας αναφέρει τις εργασίες του Bataille για τον φασισμό, όπου δίνεται έμφαση στην πλήρη πάθους όψη του φασισμού³⁸. παράλληλα ο Κάλας σπεύδει να διαχωρίσει τη θέση του από την ομάδα της «Contre Attaque», γιατί στις αναλύσεις τους υποτιμούσαν τον οικονομικό παράγοντα. Ακόμα, ο Κάλας αναγνωρίζει πως ο Bataille κλίνει επικίνδυνα προς τον φασισμό γιατί δεν χρησιμοποιεί τον ιστορικό ματεριαλισμό που βοηθά τη θεωρητική σκέψη να μην υπερβάλλει ως προς τη σπουδαιότητα του ψυχολογικού/συναισθηματικού παράγοντα³⁹. Ωστόσο οι αμφίσημες απόψεις του Κάλας για τον Χίτλερ (στην αλληλογραφία με τον Μπρετόν) θυμίζουν την επαμφοτερίζουσα στάση του Bataille που επιδοκίμαζε τις φασιστικές τεχνικές αλλά όχι τη ναζιστική θεωρία.

Καθώς όμως οι συμμαχίες και οι αντιπαραθέσεις μέσα στο υπερρεαλιστικό κίνημα, ήταν πολύ ρευστές, το ενδιαφέρον του Κάλας για το έργο του Bataille παραμένει ζωνφό στη διάρκεια της δεκαετίας του '40. Ενδεικτικά, σε επιστολή του, το 1946, στον Θεοτοκά γράφει: «Μόνο ένας Γάλλος συγγραφέας, που εμφανίστηκε τα τελευταία χρόνια, μ' ενδιαφέρει πραγματικά και είναι ο Georges Bataille» και χαιρετίζει το βιβλίο *Le Coupable* (α' δημ. 1944) ως «έργο μιας ευφύιας» (Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 52). Είναι γεγονός ότι ο γάλλος συγγραφέας με την «ετερολογική σκέψη»⁴⁰, συγκέντρωνε όλα εκείνα τα στοιχεία που εντυπωσίαζαν και συγκινούσαν τον Κάλας: ο Μπατάιγ είχε ως βάσεις της «παράδοξης φιλοσοφίας» του τον Χέγκελ, τον Νίτσε και τον Φρόντν, ενώ η κοινωνιολογική ερμηνεία συνυπήρχε με την προσκόλλησή του στον Ντε Σαντ και στην ερωτική ακρότητα⁴¹. Η ματεριαλιστική σκέψη του, όταν κατηγορούσε τους υπερρεαλιστές ως

³⁸ Για την Contre-Attaque βλ. την ομώνυμη ανακοίνωση του R.S.Short στο συνέδριο του 1968 για τον υπερρεαλισμό Entretiens, 1968: 144-165. Για την ανάπτυξη του «surfacisme» στους κόλπους της ομάδας και την επαμφοτερίζουσα στάση του ίδιου του Bataille βλ. την παρέμβαση του F.Alquié (στο ίδιο: 166). Ο Δημήτρης Κράββαρης, στην ανακοίνωσή του «Ο στοχασμός του Ν.Κάλας για το φαινόμενο του ναζισμού» στο Συνέδριο Κάλας 2005 (υπό έκδοση) εξετάζει τη φιλονικία Κάλας – Breton σχετικά με τον Χίτλερ, ως μια επαναφορά της ευρύτερης συζήτησης που είχε προηγηθεί στους κόλπους της Contre-Attaque, ορίζοντας έτσι το πνευματικό στίγμα του Bataille ως καταλύτη ανάμεσα στους δύο συνομιλητές. Ο Κράββαρης επίσης τονίζει την επίδραση του Dali στον Κάλας, καθώς ο υπερρεαλιστής ζωγράφος ήδη σε επιστολή του το 1933 πρότεινε στον Breton την κατανόηση της άλογης φύσης του φασισμού.

³⁹ Οι απόψεις αυτές υπάρχουν σε επιστολή προς τον Μπρετόν, 3.1.42 (ΔΑΚ: 26/2). Παρ' όλο που οι υπερρεαλιστές συνεργάστηκαν με τον Bataille στην *Αντεπίθεση* (1935-6) με κοινό στόχο την αντιμετώπιση του φασισμού, τελικά ήρθαν σε ρήξη και κατηγορήσαν για «υπερφασισμό» τους μπαταϊγικούς. Ο Μπρετόν στο Β' Μανιφέστο εξαπολύει επίθεση εναντίον του Bataille (βλ. Μπρετόν, 1983: 119-123).

⁴⁰ Βλ. Αφιέρωμα Bataille, 1988: 36. Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Ζ.ντε Κορτάνζ («Η αμείωτη εχθρότητα του Μπατάιγ απέναντι στο σουρεαλισμό»), ο οποίος συνοψίζει τις διαφορές ανάμεσα στη διαλεκτική σκέψη του Bataille αφενός και αφετέρου τον υπερ-καταπιεστικό βολονταρισμό του Μπρετόν, τη διανοητική δικτατορία, τον ηθικολόγο πουριτανισμό και το «ποιητικό μπλοκάρισμα» στο οποίο οδηγήθηκε ο υπερρεαλισμός υπό την καθοδήγηση του τελευταίου. Οι δυο άντρες συμφιλήθηκαν κατά διαστήματα (το 1935 για πολιτικούς λόγους και προς το τέλος της ζωής τους, βλ. στο ίδιο: 55).

⁴¹ Για τη ζωή και τη δράση του G.Bataille (1897-1962), τις σχέσεις του με τον υπερρεαλισμό και το εκτενέστατο έργο του βλ. Transfigurations: 71-79, Αφιέρωμα G.Bataille, 1988: 15-28, Λοιζίδη, 1988: 26-34.

«πολύ ενοχλητικούς ιδεαλιστές»⁴², ταίριαζε ακριβώς και στον Κάλας, το ίδιο και η σύζευξη του αθεϊσμού με τον μυστικισμό. Επιπλέον, η έννοια της θυσίας, όπως κατατίθεται στο *Confound the Wise* (1942), φέρει τα ίχνη της εθνολογίας του γάλλου συγγραφέα, όπου κεντρικό ρόλο είχε η ιερουργία της τελετής: ο ακρωτηριασμός και οι θυσίες για τους πρωτόγονους λαούς, εξέφραζαν την πρακτική της χαράς μπροστά στο θάνατο, αλλά και τον σαρκασμό του ανθρώπου απέναντι στο μαλθακό ουμανισμό⁴³.

Ο Κάλας επίσης φαίνεται να βρίσκεται εγγύτερα στην από τον Bataille αμφισβήτηση του Μύθου και όχι στην από τον Breton αναζήτηση ενός συλλογικού μύθου (βλ. παρακάτω στο παρόν κεφάλαιο, 8.5.). Ο έλληνας συγγραφέας αφιερώνει το 1943 το άρθρο «Acephalic Mysticism» στον Bataille, τον οποίο θεωρεί αληθινό ποιητή και χαρισματικό μυστικιστή, αλλά κακό προφήτη: «Bataille's theories may be both philosophically and ethically incorrect and still have deep poetic value» (Transfigurations: 77). Στον τίτλο του ανωτέρω άρθρου, ο Κάλας αναφέρεται στο περιοδικό *Acéphale* που εξέδωσε ο Bataille με το *Κολέγιο της Κοινωνιολογίας*, ανάμεσα στα έτη 1935-1939, για να προωθήσουν μια νέα, βέβηλη αντίληψη του ιερού, παράλληλα με την ανατροπή των πνευματικών ψευδαισθήσεων του δυτικού πολιτισμού⁴⁴. Η μη-ευκλείδεια θεωρία του μυστικισμού (Transfigurations: 72) του γάλλου συγγραφέα θεωρείται πολύ ενδιαφέρουσα, γιατί αποτελεί μια απόπειρα να δοθούν κοινωνιολογικές και ψυχολογικές βάσεις στις υπαρξιστικές θεωρίες του Schelling (: 73). Στο ίδιο άρθρο, ο Κάλας επικρίνει τη θεωρητική μετατόπιση του Breton από τη συγκεκριμένη (υπερ)πραγματικότητα σε γενικότητες. Η αλλαγή αυτή είναι ευδιάκριτη στη γραφή του γάλλου υπερρεαλιστή και οφείλεται, σύμφωνα με τον Κάλας, στη μετατόπιση από τα σύμβολα της libido προς εκείνα του υπερ-εγώ, από τα ερωτικά σήματα προς τα ουτοπικά, από το όνειρο προς τον μύθο: όλες αυτές οι αλλαγές οδήγησαν στον μετασχηματισμό της αυτόματης γραφής και στην αντικατάστασή της από μία υποδειγματική μορφή (pattern). Σχετικά με τον θάνατο του αυτοματισμού και την αντιπαλότητα των δυο ισχυρών προσωπικοτήτων (Breton-Bataille), το δοκίμιο καταλήγει περιπαικτικά: «Today all that remains of the automatic poetry Breton spoke of in his first manifesto, is nothing more than a yoga exercise for Bataille» (Transfigurations: 79).

⁴² Βλ. στο Αφιέρωμα Bataille, 1988: 35. Στο μεταγενέστερο δοκίμιο «Scandal's Witnesses: Grafting Smithsonian on Bataille» (1981, Transfigurations: 229κε) ο Κάλας εκθειάζει τις εύστοχες μαρξιστικές αναλύσεις, τη ροπή προς το σκάνδαλο και τον αθεϊσμό του Bataille.

⁴³ Βλ. Ζακ Μενιέ, «Ο αζτεκικός ορίζοντας», στο Αφιέρωμα Bataille, 1988: 32-33.

⁴⁴ Βλ. Λοϊζίδη, 1988: 26-28. Μέσα από το περιοδικό προωθείται η «α-θεολογική τριάδα Nietzsche-Διόνυσος-Ακέφαλος» και επιχειρείται μια νέα, «περίπου επιστημονική» ανάλυση των μύθων: η «προβληματική του Bataille [...] στηρίζεται στη ματεριαλιστική και αντι-ιδεαλιστική αντίληψη μιας κοινωνίας χωρίς θεό, χωρίς αρχηγό και προπάντων, χωρίς ήρωες ταγμένους να λειτουργούν ως ιδανικά πρότυπα ταύτισης ή φαντασιωσικής προβολής» (στο ίδιο: 30). Ο W.Benjamin χαρακτήρισε τις δραστηριότητες του Κολεγίου ως μορφή «προφασιστικού αισθητισμού» (στο ίδιο: 33).

8.3. ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΛΑΣ-BRETON

Το ιστορικό πρόσωπο του Χίτλερ αποτέλεσε σημείο τριβής ανάμεσα στους δυο υπερρεαλιστές και προκάλεσε το πρώτο ρήγμα στις σχέσεις τους. Δεν φαίνεται να διαφωνούν στο θέμα της πολιτικής ανάλυσης του φασισμού, ωστόσο χρήσιμο είναι να παρακολουθήσουμε πρώτα τις απόψεις του Κάλας για τον Χίτλερ, όπως έχουν καταγραφεί στις *Εστίες Πυρκαγιάς*. Η κεντρική ιδέα είναι ότι ο φασισμός βασίζεται σε μια ομοφυλόφιλη συντροφικότητα και σε μια θρησκευτική (αντίπαλη όμως προς τον χριστιανισμό) ηθική (Εστίες: 145κε). Ως προς αυτό το σημείο ο Κάλας δεν φαίνεται να παραδοξολογεί, γιατί νεότερες ιστορικές μελέτες έχουν αποκαλύψει την κρυφή ομοφυλοφιλία του Χίτλερ και τη συνδέουν με τη φυσιογνωμία ολόκληρου του Τρίτου Ράιχ. Όμως ο Κάλας προχωρά περισσότερο και χρησιμοποιεί την ψυχαναλυτική θεωρία για να εξηγήσει την πλατιά λαϊκή βάση του φασισμού, υποστηρίζοντας τη μαζοχιστική συμπεριφορά σοσιαλιστών και κομμουνιστών που «ενώ αισθάνονταν ακατανίκητη ώθηση προς τα κόμματα της άκρας αριστεράς, δεν έκαναν τίποτα για ν' αντισταθούν στο Hitler.[..] γιατί στο βάθος του εαυτού τους εκείνο που επιθυμούσαν δεν ήταν η εξουσία αλλά η φυλακή, δεν ήταν η δύναμη αλλά η οδύνη» (Εστίες: 170). Γι' αυτό καταλήγει στο συμπέρασμα πως με αυτό τον τρόπο, το Τρίτο Ράιχ έγινε το πιο επικίνδυνο κέντρο αυτοκαταστροφικών δυνάμεων της ανθρωπότητας.

Η αγωνία του σημερινού κόσμου συνίσταται, σύμφωνα με τον Κάλας, στην επιβολή των δυνάμεων επιστροφής, ενώ ο φασισμός αποτελεί τη μεγαλύτερη απειλή και καταστροφή για το ανθρώπινο πνεύμα («Ο κόσμος μένει κρεμασμένος στις δυνάμεις επιστροφής: στην οικογένεια, στον πατέρα, στο χρήμα. Η επιστροφή ονομάζεται *φασισμός*»: 208). Περιγράφοντας τον κόσμο, όπως ξεδιπλώνεται στα τέλη του 1938 (οπότε και γράφονται αυτές οι τελευταίες σελίδες του βιβλίου) ο συγγραφέας διαπιστώνει γύρω του μια εικόνα καταστροφής, ενώ βλέπει την καταδίωξη των δημιουργικών πνευμάτων από τη φασιστική λογοκρισία: «Γα όντα που ωθούν τη σκέψη σε νέες προόδους, ένας Einstein, ένας Τρότσκι, ένας Freud, ζουν στην εξορία, τους καίνε τα βιβλία τους» (:209)

Ο Κάλας έχει επηρεαστεί από την αξιοσημείωτη (όπως τη χαρακτηρίζει) μελέτη του Freud για την μελέτη του αρχηγού⁴⁵. Η ανάλυση της ψυχολογίας του αρχηγού συνδέεται, κατά τον Κάλας, με την πάλη του γιου εναντίον του πατέρα, «πράγμα που μεταφράζεται στην κοινωνία με πάλη του πολίτη κατά του υποκατάστατου του πατέρα, δηλαδή του αρχηγού» (Εστίες: 181). Η πιο ισχυρή στιγμή της οιδιπόδειας πάλης φτάνει όταν ο πατέρας ή ο αρχηγός γίνονται μεγάλο εμπόδιο, ώστε ο άνθρωπος αισθάνεται την ανάγκη ν' απαλλαγεί απ' αυτό. Η πάλη ενάντια σ' αυτό το εμπόδιο θα σημάνει την ανάδυση μιας πραγματικότητας παλιάς και νέας, προ-οιδιπόδειας και προ-τοτεμικής και την αναγέννηση του ανθρώπου (Εστίες: 215).

⁴⁵ Βλ. Εστίες: 147-8. Ο Κάλας μάλλον υπονοεί το υποκεφάλαιο «Το ταμπού των αρχόντων» από το δοκίμιο «Το ταμπού και η αμφιθυμία» στο *Τοτέμ και Ταμπού* (βλ. Φρόντ, 1978: 56-70). Επιπλέον, οι απόψεις του Κάλας έλκονται από τις φροϋδο-μαρξιστικές ερμηνείες του αυστριακού ψυχαναλυτή Βίλχελμ Ράιχ όπως αυτές αποτυπώνονται στο έργο του *Η μαζική ψυχολογία του φασισμού* (1933).

Στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, ανάμεσα στις πολλές αναφορές στο φαινόμενο του φασισμού, υπάρχουν αρκετές απαξιωτικές για τον Χίτλερ: «ο Mussolini, κι ακόμη περισσότερο ο Hitler, δεν έχουν τίποτα από τον πρωτόγονο βάρβαρο. Η βαρβαρότητά τους είναι βαρβαρότητα όχι της αρχής, αλλά του τέλους. Δεν ενσαρκώνουν εκδήλωση προόδου, αλλά επιστροφής. Δεν εκφράζουν τη δύναμη υγιούς κινήσεως, αλλά παθολογικής κινήσεως. Είναι παραδείγματα ψυχοπαθητικής μεταστροφής: το φάντασμά τους δεν είναι το όραμα της ιδιοφύας, αλλά του παραληρημάτος ενός τρελού.» (Εστίες: 214). Απ' αυτές τις θέσεις του 1938, έχουν μεσολαβήσει κάποια καινούργια διαβάσματα του Κάλας, τα οποία τροφοδότησαν σκέψεις για το τι είναι «μεγάλος άνδρας» (grand homme). Από την άλλη πλευρά, οι απόψεις του Μπρετόν για το φαινόμενο του φασισμού, έχουν καταγραφεί στα «πολιτικά» κείμενα του της δεκαετίας του '30. Αλλά και στο μανιφέστο που συνέγραψε με τον Τρότσκι, παρ' όλο που τηρούνται ίσες αποστάσεις από τον ναζισμό και τον σταλινισμό, δεν εξομοιώνονται τα δύο ρεύματα⁴⁶.

Στο κείμενο «Towards a third Surrealist Manifesto», ο Κάλας αναφέρει ότι ο χιτλερισμός μάχεται σε όλα τα επίπεδα τον υπερρεαλισμό και θεωρεί τον Χίτλερ ως ψεύτικο προφήτη: «I am not convinced that Hitler is anything more than a false prophet»⁴⁷. Συγκρίνοντάς τον με τον Ναπολέοντα, εκτιμά ότι παραμένει ανοιχτή στην έρευνα η εξιχνίαση του μυστηρίου που κουβαλά η θελκτική αντίθεση Hitler – Ναπολέον, η οποία δεν έχει επαρκώς αναλυθεί, αλλά ίσως ένας υπερρεαλιστής θα μπορούσε να τη λύσει («I expect a Surrealist to have more chance of disentangling this historical knot than anybody else»). Όπως φαίνεται, υπάρχει κάτι που γοητεύει τον Κάλας στην ιστορική πορεία του Χίτλερ, μόνο που με την πραγμάτευση του συγκεκριμένου θέματος στην αλληλογραφία του με τον Μπρετόν ο «κόμπος» όχι μόνο δεν ξεμπερδεύεται αλλά περιπλέκεται περισσότερο! Το σημείο εκκίνησης για τον Κάλας στο «Towards..», πρέπει να υπήρξε η αναφορά του Μπρετόν στον Ναπολέοντα⁴⁸, όπου ερμηνεύεται η ιστορική συμπεριφορά του γάλλου μονάρχη με βάση την αντίθεση: «αγάπη vs κατάκτηση του κόσμου». Ενώ ο Ναπολέον, όπως και ο Καίσαρας έχασαν την ισχύ τους εξαιτίας της αγάπης τους για μια γυναίκα, ο Χίτλερ που ήταν ανίκανος να αγαπήσει, συγκέντρωσε όλη του την ενέργεια στο μίσος και στην κατάκτηση του κόσμου⁴⁹. Η κατάληξη του Κάλας στην παραπάνω σειρά συλλογισμών είναι ότι οι υπερρεαλιστές θα προτιμούσαν για αρχηγό έναν πολιτικό άνδρα όπως ο Marat, ο οποίος επειδή υπήρξε «Φίλος του Λαού» και κίνητρό του ήταν η μεγάλη αγάπη προς τον κόσμο, αποδείχτηκε μεγάλος ποιητής. Πρόκειται, όπως εξηγεί ο Κάλας, για μια αντι-πλατωνική άποψη για τον αρχηγό

⁴⁶ Στο Μανιφέστο οι Τρότσκι και Μπρετόν αφενός καταδικάζουν τη στάση του ναζισμού και της ΕΣΣΔ απέναντι στην τέχνη, αλλά αφετέρου δηλώνουν πως δεν συντάσσονται με το δόγμα «ούτε φασισμός ούτε κομμουνισμός» (βλ. Breton, 1999: 685).

⁴⁷ Calas, 1940 β: 33.

⁴⁸ Η αναφορά αυτή υπάρχει στα *Συγκοινωνούντα Δοχεία*, όπου ο Μπρετόν προσπαθεί να εξιχνιάσει την εσωτερική πάλη του Βοναπάρτη ανάμεσα στον έρωτα και το όνειρο από τη μια πλευρά και την κατάκτηση του κόσμου από την άλλη (βλ. Μπρετόν, 1982: 145-147).

⁴⁹ Βλ. Calas, 1940 β: 34.

κράτους (statesman) την οποία υιοθετούν οι υπερρεαλιστές· είναι προφανές ότι η άποψη αυτή έλκεται από την ποιητικότητα της έμπνευσης και της αγάπης που πρέπει να κινεί τον πολιτικό, και αρνείται τον πλατωνικό ιδεαλισμό με την υπολογισμένη και μετρημένη, μονόδρομη εντέλει, εφαρμογή της φιλοσοφίας πάνω στην πολιτική (και με δεδομένη την αντιπαλότητα της φιλοσοφίας και της ποίησης).

Μια άλλη αφορμή της συζήτησης Κάλας-Μπρετόν περί Χίτλερ, πιθανότατα βρίσκεται στο άρθρο του Κάλας «Incurable and Curable Romantics»⁵⁰ το οποίο δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο 1941· σ' αυτό υπάρχει εκτενής αναφορά στον Χίτλερ και στους δεσμούς του με τον Ρομαντισμό, μάλιστα ο Κάλας παραπέμπει σε ένα άρθρο που είχε δημοσιευτεί λίγους μήνες πριν στους *New York Times*, όπου υποστηριζόταν η άποψη πως ο Ναπολέων ενσάρκωσε το ιδεώδες του κλασικισμού, ενώ ο Χίτλερ υπήρξε ένας Ρομαντικός. Την άποψη αυτή την ενστερνίζεται πλήρως ο Κάλας στις επιστολές του και την αναπτύσσει εκτενέστερα στο άρθρο «Will There Be a Hitler Myth?», το 1946. Στο άρθρο του 1941, ο έλληνας συγγραφέας αναλύει δια μακρών τις διαφορές ανάμεσα στην Γαλλία και στη Γερμανία στο ιστορικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, βασιζόμενος στην αρχή ότι η τέχνη ανταποκρίνεται στη βαθύτερη ζωή της χώρας στην οποία αναπτύσσεται. Στο σημείο αυτό ο Κάλας παραδέχεται ότι ο Χίτλερ έδωσε μια καταστροφική κατεύθυνση στο γερμανικό ρομαντισμό, ενώ δεν αφήνει να διαφανεί ούτε ως υπονοούμενη η κρίση του περί μεγαλείου του Χίτλερ.

Από την αλληλογραφία Κάλας – Μπρετόν⁵¹ προκύπτει ότι οι δύο άνδρες πέρασαν την τελευταία μέρα του 1941, συζητώντας για τον Χίτλερ, καθώς η πρώτη επιστολή του Κάλας, στις **1.1.1942**, αναλύει και επεκτείνει γραπτά τη συνομιλία της προηγούμενης μέρας· ο Κάλας καταφεύγει στον γραπτό λόγο, γιατί αισθάνεται πως το θέμα είναι «επικίνδυνο» (δηλαδή εύκολα παρεξηγήσιμο) εκείνη την ιστορική στιγμή, αλλά και θέμα άκρως ενδιαφέρον, που δεν στερείται σπουδαιότητας και πάθους. Η αφορμή της συζήτησης μάλλον είχε δοθεί στη συνέντευξη που είχε πάρει ο Κάλας από τον Μπρετόν⁵² για το αφιερωματικό στον υπερρεαλισμό τεύχος του *View*, το

⁵⁰ «Incurable and Curable Romantics», *Art News*, Dec. 1941, (ΔΑΚ: 10/2).

⁵¹ Όλες οι επιστολές (στα γαλλικά) βρίσκονται στο ΔΑΚ: 26/2. Πρόκειται για τρεις πολυσέλιδες επιστολές του Κάλας προς Μπρετόν και δυο απαντητικές του Γάλλου, όλες γραμμένες τον Ιανουάριο του 1942· μετά τη ρήξη και επανασύνδεση των δυο ανδρών έχουμε μια επιστολή του Κάλας το 1947, μια του Μπρετόν το 1948 και μία το 1949. Στον ίδιο φάκελο υπάρχουν και επιστολές από και προς την Elisa Breton μετά τον θάνατο του Breton. Από τα γραφόμενα συνάγουμε το συμπέρασμα πως υπήρχαν κι άλλες επιστολές που δεν ανευρίσκονται στο παρόν αρχείο. Υπενθυμίζουμε ότι οι μεταφράσεις από τα γαλλικά είναι δικές μας.

⁵² Η συνέντευξη υπάρχει στον τρίτο τόμο των Απάντων του Μπρετόν, αλλά λανθασμένα αναφέρεται ως ερωτών ο Ch.-H. Ford, ο εκδότης του *View* (βλ. Breton, 1999: 576-584). Στο ΔΑΚ υπάρχει ακέραιο ένα τεύχος του περιοδικού (*View*, 7-8, Oct.-Nov. 1941) όπου σημειώνεται πως ο εκδότης του συγκεκριμένου τεύχους είναι ο Κάλας (βλ. ΔΑΚ: 10/2). Επιπλέον στο βιβλίο της Anna Balakian *André Breton, Magus of Surrealism*, υπάρχει η πληροφορία ότι ο Κάλας συνομιλεί με τον Μπρετόν· την πληροφορία της Balakian αναφέρει ο Γ.Λώλος που σε επιστολή του ζητά την άδεια από τον Κάλας να μεταφράσει τη συνέντευξη αυτή στα ελληνικά (ΔΑΚ: 28/2).

1941⁵³. Η πρώτη ερώτηση που τίθεται είναι αν ο Μπρετόν έχει ποτέ ονειρευτεί τον Χίτλερ⁵⁴ κι εκείνος δράττεται της ευκαιρίας να κάνει μια μακροσκελή κριτική στην «ομαδική ψύχωση» που γέννησε η προπαγάνδα ενός μυστηρίου γύρω από την προσωπικότητα του Χίτλερ. Κάνει κριτική στην ανόητη πίστη του κόσμου για τις προφητείες του Νοστράδαμου, οριοθετώντας προφανώς την αφελή προκατάληψη από την αληθή προφητική δύναμη. Ο Μπρετόν δηλώνει πως δεν θυμάται να έχει ποτέ ονειρευτεί τον Χίτλερ (τουλάχιστον στο έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου), γιατί δεν ανήκει στην προσωπική του μυθολογία.

Στην πρώτη επιστολή προς τον Μπρετόν, οι συλλογισμοί του Κάλας ανελίσσονται γύρω από την έννοια του «μεγάλου άνδρα» («Grand Homme») και του ηγέτη⁵⁵, καθώς η παρουσία ενός αρχηγού θεωρείται αναγκαία για την πολιτική μάχη και η επιλογή του υπακούει σε δυο ειδών κριτήρια: πολιτικά ή ηθικά. Ο Κάλας διευκρινίζει ότι για τους υπερρεαλιστές ένας αρχηγός δεν μπορεί να είναι αντιδραστικός ούτε υπηρέτης του καπιταλισμού, επομένως ηγέτες όπως ο Χίτλερ ή ο Blum είναι κατακριτέοι. Σ' αυτό το σημείο, τονίζει ο Κάλας, δεν υπάρχει καμιά διαφωνία με τον Breton, αλλά ενώ συμφωνούν στα πολιτικά κριτήρια, η αντίθεσή τους εντοπίζεται στον τομέα της ηθικής.

Ο Κάλας υποστηρίζει ότι εκείνο που διαφοροποιεί τον «μεγάλο άνδρα» είναι η δύναμη να πραγματοποιεί το αδύνατο («l' impossible»): μάλιστα παραλληλίζει τον Χίτλερ με τον Μ.Αλέξανδρο γιατί και οι δυο δημιούργησαν μια εποποιία. Ο Κάλας θεωρεί τον Ναπολέοντα ως σύστοιχο του Χίτλερ και βρίσκει τη μαρξιστική κριτική για τον «Ναπολέοντα της μπουρζουαζίας και της παρακμής», ως μη ικανοποιητική στο ηθικό επίπεδο. Ο Κάλας εξομολογείται πως δεν τον αφήνουν αδιάφορο οι συγκεκριμένες ιστορικές προσωπικότητες, ενώ γνωρίζει καλά πως το κριτήριο του Μπρετόν τοποθετεί το μεγαλείο του πολιτικού ανδρός στην υπεράσπιση της ελευθερίας (πράγμα που δεν έκαναν οι ανωτέρω αρχηγοί).

Τα επιχειρήματα του Κάλας για να στηρίξει τη θέση του, η οποία εκ πρώτης όψεως δεν μοιάζει ούτε απλοϊκή ούτε μανιχαϊστική, είναι τα εξής: εκτιμά καταρχήν ότι πρέπει να ξεχωρίζει

⁵³ Το τεύχος αυτό σε όλες τις ιστορίες του υπερρεαλισμού θεωρείται από τα πρώτα δείγματα της εμφάνισης του υπερρεαλισμού στις ΗΠΑ (βλ. Jean, 1959: 303-4).

⁵⁴ Ο Tashjian αναφέρεται εκτενώς στην συνέντευξη και μας επιβεβαιώνει το γεγονός πως ο Κάλας είναι ο ερωτών. Στους κόλπους του υπερρεαλισμού προϋπήρξε η διαμάχη του Μπρετόν με τον Νταλί, το 1936, για το θέμα του Χίτλερ, για να ακολουθήσει η αποπομπή του Dalí από το κίνημα για «πολιτική αμφιθυμία» (με το κείμενο του Μπρετόν: «Η “περίπτωση” Νταλί», βλ. Μπρετόν, 1981: 124). Για τη διαμάχη Breton-Dalí στο θέμα του χιτλερισμού, βλ. το άρθρο Karin von Maur, «Breton et Dalí, à la lumière d'une correspondance inédite», Αφιέρωμα Breton, 1991: 199-202. Επίσης ο Tashjian σημειώνει πως σε ένα άρθρο στο *New Directions*, ο H.J.Muller συνέδεσε το σκοτεινό παράλογο του υπερρεαλισμού με την εφιαλτική δύναμη του Χίτλερ (βλ. Tashjian, 2001: 190). Επομένως η άποψη του Κάλας δεν είναι εντελώς προσωπική και μοναχική μέσα στο υπερρεαλιστικό κίνημα (αν και δεν ταυτίζεται με τον φιλο-ναζισμό του Dalí).

⁵⁵ Και στο *Confound* ο Κάλας αναφέρεται στην έννοια του great leader, όπως στην περίπτωση του Ισπανού πρίγκιπα Dom Henrique (*Confound*: 131-2) και του Χ.Κολόμβου (: 140-1). Πρέπει να επισημανθεί η εγγεληνική αφετηρία της όλης συλλογιστικής του Κάλας. Στη *Φιλοσοφία της Ιστορίας*, ο Χέγκελ αναφέρεται στα «κοσμοϊστορικά άτομα», το πάθος τους και τη συμβολή τους στο ιστορικό γίγνεσθαι (βλ. Χάις, 1980: 138). Ο φιλόσοφος κάνει ιδιαίτερη μνεία στον Ροβεσπέρο και στον Ναπολέοντα (βλ. στο ίδιο: 142-3 και 20).

κάποιος τον τύραννο από τον άνθρωπο (εδώ κάνει το διαχωρισμό ανάμεσα στην προσωπικότητα και στον χαρακτήρα, δηλώνοντας πως ενδιαφέρεται για το πρώτο) και να έχει το θάρρος και την οξυδέρκεια να αναγνωρίζει τις αρετές και τα προσόντα των εχθρών του. Στο σημείο αυτό, ο Κάλας καταγγέλλει (περιέργως) την αποκαθήλωση του μεγάλου ανδρός από την ηθική του 20^{ου} αιώνα, τη θεωρεί μάλιστα ηθικό λάθος· παράλληλα θεωρεί παρακμιακή και απάνθρωπη την τάση που καταδίκασε σε ηθικό θάνατο τον επώνυμο ήρωα και αναστήλωσε πάνω στο βάθρο τον «άγνωστο στρατιώτη»⁵⁶. Ο Χίτλερ, κατά τον Κάλας, αποκατέστησε τον ήρωα και κατέκρινε την κοινωνία για την αποφυγή της υπευθυνότητας, την οποία ανέλαβε όλη ο αρχηγός. «Δεν έχω τη φιλοδοξία να γίνω ο Stendhal μιας μετα-χιτλερικής εποχής» δηλώνει ο Κάλας, θυμίζοντας πως ο Stendhal (που δεν τον εκτιμά κατά τα λοιπά) ασχολήθηκε με το πρόβλημα της υπευθυνότητας του ατόμου. Στο σημείο αυτό πρέπει να πούμε ότι δεν είναι εύκολα κατανοητή η «ελιτίστικη» και ατομοκεντρική στάση του Κάλας απέναντι στην ιστορία, η οποία επιπλέον έρχεται σε αντίφαση με την άρνηση της υπευθυνότητας εκ μέρους του ίδιου στο «Towards a third Surrealist Manifesto».

Όμως η διαμάχη δεν βασίζεται μόνο σε φιλοσοφικά κριτήρια, γιατί ο Κάλας προκαλεί περαιτέρω: «Δεν αρνούμαι ότι είναι επικίνδυνο να θαυμάζει κανείς τον Χίτλερ». Γνωρίζει μάλιστα και την ενδεχόμενη εύλογη αντίρρηση του Breton, ότι μπορεί κανείς να μελετά τον Χίτλερ χωρίς ωστόσο να τον θαυμάζει, στην οποία ο Κάλας απαντά με μια αναλογική σκέψη (αδύναμη να πείσει τον αποδέκτη της) ότι δεν μπορεί κάποιος να είναι καλός βιολόγος αν δεν αγαπά τη βιολογία (υπονοώντας ότι οφείλει κάποιος να αγαπά το αντικείμενο της μελέτης του, εν προκειμένω τον Χίτλερ). Και στην πιθανή αντίρρηση ότι ο Χίτλερ είναι ένας τυχοδιώκτης, ο Κάλας προκαταβάλλει την υπενθύμιση ότι ο Rimbaud υπήρξε τυχοδιώκτης και ότι στο Μανιφέστο Breton-Rivera είχε τεθεί η ζεύξη αναρχίας και κομμουνισμού. Ο Κάλας τελειώνει την πρώτη του επιστολή με το συμπέρασμα πως ό,τι είναι επαναστατικό είναι και ποιητικό, άρα το να επιχειρείς το αδύνατον δεν είναι παρά αποστολή του ποιητή. Με άλλα λόγια φτάνει να ταυτίσει τον Χίτλερ με ποιητή, πράγμα που δεν ευσταθεί ούτε στην υπερρεαλιστική ηθική ούτε στην επαναστατική λογική.

Ανακατεύοντας έτσι την ποίηση με την επανάσταση και την αγάπη για την περιπέτεια με το κυνήγι του αδύνατου, αλλά και συγκρίνοντας τον Rimbaud με τον Χίτλερ, νομίζουμε ότι ο Κάλας ναι μεν εκθέτει με ενδιαφέροντα τρόπο τα επιχειρήματά του, αλλά δεν τα στηρίζει ουσιαστικά πουθενά. Διαπλέκει σε τεμνόμενες παράλληλες διαφορετικά είδη κρίσεων, γι' αυτό και ο Μπρετόν του απαντά **(2.1.42)** με αποστομωτική ευφυΐα ότι δεν είναι υποχρεωμένος ο βιολόγος να αγαπά τα μικρόβια που καταστρέφουν τη ζωή. Ο Μπρετόν απευθύνεται στον

⁵⁶ Τη θέση αυτή την αναπτύσσει εκτενώς ο Κάλας στο άρθρο «Will There Be a Hitler Myth?», *Tomorrow*, vol.VI, 1 (September 1946), ΔΑΚ: 10/2.

συνομιλητή του με ζεστό και φιλικό τρόπο, ανασκευάζοντας ωστόσο τα επιχειρήματα του ένα προς ένα. Ο γάλλος ποιητής θεωρεί πως ένας ηγέτης δεν επιβάλλεται εκ των προτέρων, αλλά κρίνεται από την πολιτική και ηθική ποιότητά του. Ακολούθως ανασκευάζει την επίτευξη του αδύνατου που επικαλείται ο Κάλας, λέγοντας ότι οι επιτυχίες του Χίτλερ δεν βασίζονται σε μυστηριώδεις δυνάμεις αλλά είναι λογικά εξηγήσιμες. Όσο για το τι είναι «μεγάλος ανήρ», ο Μπρετόν συμπληρώνει πως δεν είναι μόνο υπερασπιστής της ελευθερίας, αλλά δημιουργός και εμπνευστής της σε παγκόσμια κλίμακα: ο ηγέτης που καλλιεργεί τη δουλικότητα είναι μισητός από τον Μπρετόν. Στη θετική κλίμακα του υπερρεαλιστή καταγράφονται τα ονόματα των Ηράκλειτου, Μαρξ, Ρεμπώ, Παράκελσου, Σαντ, Λένιν, ενώ στην αρνητική κλίμακα εντάσσονται οι Μ.Αλέξανδρος, Ιησούς, Ναπολέον και φυσικά ο Χίτλερ. Όσο για τα ρητορικά ερωτήματα της επιστολής του Κάλας τι είναι ποιητικό και τι επαναστατικό, ο Μπρετόν απαντά ότι είναι καθετί που ανυψώνει τον άνθρωπο πάνω από τη χρονική και κοινωνική κατάσταση του κατά πρώτον και τη διανοητική του ύστερα.

Να πούμε παρενθετικά ότι ο Μπρετόν, παρ' όλο που στα *Προλεγόμενα* δείχνει να έχει χάσει τον ιστορικό ορίζοντα, σε μια ομιλία του στο Yale (με τίτλο «Situation du Surréalisme entre les deux Guerres»), διαβεβαιώνει με τρόπο απόλυτο ότι δεν έχει χάσει ούτε στιγμή την επαφή του με την ιστορική πραγματικότητα, αφού γνωρίζει την εξάπλωση του κακού στον κόσμο (το «τρικέφαλο Θηρίο» που απειλεί την ανθρωπότητα: Χίτλερ, Μουσολίνι, Ιαπωνία), αυτολογοκρίνεται όμως λέγοντας πως η θέση του ως πρόσφυγα στις ΗΠΑ δεν του επιτρέπει να είναι περισσότερο σαφής στην ανάλυσή του⁵⁷. Εκείνο που τονίζει είναι η παθιασμένη αναζήτηση της ελευθερίας η οποία αποτέλεσε το σταθερό κέντρο του υπερρεαλισμού, ως κινήματος που αναπτύχθηκε και ωρίμασε ανάμεσα σε δυο πολέμους⁵⁸.

Ο Κάλας απαντά με ένα οκτασέλιδο δακτυλογραφημένο γράμμα (3.1.42⁵⁹), εντοπίζοντας τις συγκεκριμένες διαφορές τους και συνηγορώντας εκ νέου στη χρησιμότητα της γραπτής ανταλλαγής των απόψεών τους για ένα τόσο σοβαρό θεωρητικό θέμα. Εμφανίζει ως μεγάλο άνδρα, δίπλα στους Χίτλερ και Μ.Αλέξανδρο, τον Ιησού Χριστό. Διευκρινίζει ωστόσο στον Μπρετόν πως δεν υποστήριξε ποτέ ότι πρέπει να αποδεχτούν τον Χίτλερ ως ηγέτη ούτε να τον ακολουθήσουν. Το βασικό επιχείρημα του Κάλας στηρίζεται στην άρνηση της απλοϊκής μανιχαϊκής λογικής και φέρνει μάλιστα το παράδειγμα της προλεταριακής λογοτεχνίας η οποία απορρίπτει έναν μεγάλο συγγραφέα αν ανήκει στην αστική τάξη. Την ίδια μηχανιστική λογική εμπεριέχει κατά τον Κάλας η απόρριψη ενός μεγάλου άνδρα όταν αυτός υπηρετεί αντιδραστικές

⁵⁷ Βλ. Breton 1999: 710-711.

⁵⁸ Βλ. στο ίδιο: 719, ενώ λίγο παρακάτω επανέρχεται: «Επιμένω στο γεγονός ότι ο υπερρεαλισμός δεν είναι δυνατόν να γίνει ιστορικά κατανοητός παρά μόνο σε σχέση με τον πόλεμο, δηλαδή – από το 1919 ως το 1938 – ταυτόχρονα σε σχέση με αυτόν από τον οποίο έφυγε και με αυτόν στον οποίο επιστρέφει» (: 720).

⁵⁹ Η επιστολή φέρει ημερομηνία 3.1.41, αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο Κάλας έχει κάνει λάθος στον χρόνο (αντί 1942).

δυνάμεις. «Ο Ιησούς, ο Αλέξανδρος, ο Καίσαρ⁶⁰ είναι για μένα μεγάλοι άνδρες και, εάν ως αρχηγούς προτιμώ τους Σπάρτακο, Τρότσκι και Λένιν, δεν μπορώ να πάψω να βρίσκω ενδιαφέρον να μελετώ άνδρες των οποίων διακαώς εύχομαι την ήττα. Ο ιστορικός και ο ηθικολόγος δεν είναι περισσότερο από τον βιολόγο υπέρ των μικροβίων και των μiasμάτων και θα σας απαντούσα ότι το μικρόβιο είναι επίσης ζωντανό και πιθανόν στο δικό του πεδίο δράσης να διάγει μια ζωή εξόχως θαυμαστή. Γιατί θα αρνησάσθε στο βιολόγο ή στον ιστορικό το δικαίωμα να θαυμάζουν το μiasμα;». Ο Κάλας επίσης χρησιμοποιεί ένα άλλο παράδειγμα σχετικά με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και την εβραϊκή θρησκεία, που ανεξάρτητα από την αξία που τους αρνούνται οι υπερρεαλιστές, δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί πως είναι όλοι τους τέκνα του κόσμου που τα παραπάνω πολισμικά στοιχεία διαμόρφωσαν. Ο Μ.Αλέξανδρος και ο Ιησούς, μορφές μέγιστες, έχουν πολλά θετικά – πάντα κατά τη γνώμη του επιστολογράφου – να διδάξουν στους ανθρώπους.

Επανερχόμενος πάλι στον Χίτλερ, ο Κάλας επαναλαμβάνει ότι αν και επιμένει να τον θεωρεί μεγάλο άνδρα, δεν παύει να τον βλέπει σαν εχθρό του οποίου επιθυμεί την καταστροφή. Επειδή μάλιστα ο Μπρετόν είχε θέσει εν αμφιβόλω τον ορισμό του ηγέτη από τον Κάλας, προτείνεται εδώ ένας καινούργιος ορισμός: «Για μένα όπως και για κάθε διανοούμενο, θεωρείται αρχηγός εκείνος του οποίου ακολουθούμε τη γνώμη σε περιπτώσεις αμφιβολίας [...] με αυτό τον ορισμό νομίζω ότι αντιτίθεμαι με την ίδια δύναμη τόσο στον καλλιτέχνη του ελεφάντινου πύργου όσο και στον φασίστα διανοούμενο.». Για τον Κάλας ο τελευταίος μεγάλος ηγέτης ήταν ο Τρότσκι, καθώς στο θολό πολιτικό τοπίο των αρχών της δεκαετίας '40, δεν διακρίνει κανέναν αξιο και χαρισματικό αρχηγό. Παραλληλίζει τον Χίτλερ με τον Ιουλιανό τον Αποστάτη, επειδή και οι δυο επεχείρησαν να αντιστρέψουν τη ροή της ιστορίας. Επίσης θεωρεί εμπνευσμένο ηγέτη τον Χίτλερ γιατί υπηρέτησε έναν από τους καθοριστικούς παράγοντες του μοντέρνου κόσμου, την γερμανική αστική τάξη. Ο Κάλας δίνει ιδιαίτερη θέση στην αστική τάξη της Γερμανίας γιατί τη θεωρεί μήτρα του ρομαντισμού και συνακόλουθα θεωρεί τον Χίτλερ ως την πολιτική απόληξη του ρομαντισμού. Γι' αυτό διατείνεται πως το ενδιαφέρον του για τον Χίτλερ πηγάζει από τον ρομαντισμό (ενώ αντίστοιχα του είναι αδιάφορος ο Ναπολέων λόγω της απέχθειας που τρέφει για τον κλασικισμό). Χαρακτηριστικά διατυπώνει τη θέση του ως εξής: «Διατείνομαι ότι για έναν άνθρωπο που ζει στα 1942 είναι αδύνατο να κατανοήσει τον ρομαντισμό μ' έναν τρόπο βαθύ χωρίς να κατανοήσει τον Χίτλερ ή τουλάχιστον να προσπαθήσει να τον κατανοήσει. Αυτή είναι η θέση μου απέναντι στον Χίτλερ ως ηγέτη ενός μεγάλου ιστορικού κινήματος».

Αλλά και πέρα από τη θεώρηση του Χίτλερ ως φορέα του ρομαντισμού, ο Κάλας επιμένει πως ο Φύρερ είναι ένας χαρισματικός ηγέτης και χρησιμοποιεί παραδείγματα από το βιβλίο του Rauschnig *Ο Χίτλερ μου είπε*, όπου φαίνεται (πάντα κατά τον επιστολογράφο) η

⁶⁰ Πιο κάτω στην ίδια επιστολή, ο Κάλας αναφέρει ως πηγή γνώσης για τον Καίσαρα το ομότιτλο έργο του Σαίξπηρ, ενώ για τον Ιουλιανό θεωρεί εξαιρετη πηγή το θεατρικό έργο του Ίνγεν [*Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*].

εξαιρετική ικανότητα του Χίτλερ να επιλύει και να απλοποιεί ιστορικά προβλήματα (ο Κάλας μάλιστα ονομάζει αυτό το χάρισμα ως «σύμπλεγμα του γόρδιου δεσμού»). Η προκλητικότητα του Κάλας συνεχίζεται καθώς υποστηρίζει πως ο Ρεμπώ κι ο Χίτλερ θα μπορούσαν να θεωρηθούν αδέρφια, γιατί και οι δυο ακολούθησαν τα μυστήρια της μοίρας, πέραν των ηθικών κατηγοριών του καλού και του κακού⁶¹.

Προς το τέλος της επιστολής, επιχειρεί να συνοψίσει την ουσιαστική διαφορά του με τον Μπρετόν και επαναλαμβάνει πως η διαφωνία δεν βρίσκεται στο πολιτικό επίπεδο, καθώς και οι δύο καταδικάζουν με την ίδια αυστηρότητα τον πολιτικό άνδρα Χίτλερ. Η διαφορά, εκτιμά ο Κάλας, εντοπίζεται στη μεταξύ τους απόκλιση για τη φύση του καλού και του κακού, καθώς και στον ρόλο της πρόθεσης. Ο ίδιος εξάλλου, παρ' όλο που θεωρεί τον φασισμό ως βίαιο ξέσπασμα παράλογων δυνάμεων (άποψη που εκπορεύεται από τον Bataille), λέει πως δεν υπερεκτιμά τον συναισθηματικό παράγοντα στη ροή της ιστορίας, αλλά τον συνεκτιμά μαζί με την κοινωνικο-οικονομική ανάλυση· η σύνθεση της σκέψης του αποδίδεται ως εξής: «Ψυχολογία χωρίς Freud, κοινωνιολογία χωρίς Marx μας οδηγούν στην αντιδραστικότητα». Ο φασισμός είναι χρήσιμος, επιμένει ο Κάλας, γιατί υποχρεώνει στην αναθεώρηση του προβλήματος των ασυνείδητων κοινωνικών δυνάμεων (όπως ο σαδισμός), καθώς και στην επανεξέταση της αξίας της θυσίας και της ιεροτελεστίας στη μοντέρνα κοινωνία (επιρροή από Bataille), αλλά κυρίως γιατί εξαναγκάζει σε μια καινούργια μελέτη και τοποθέτηση απέναντι στο πρόβλημα της υπευθυνότητας. Η επιστολή κλείνει με τη διατύπωση της επιθυμίας του συντάκτη να μην δείξει ο Μπρετόν (αν θέλει) τις επιστολές παρά σε περιορισμένο κύκλο φίλων, αλλά να μην δώσει ευρύτερη δημοσιότητα, γιατί θα ήταν άκαιρη ενέργεια.

Η απάντηση του Μπρετόν στη δεύτερη επιστολή (5.1.42) είναι σκληρή και αναφέρεται επιτιμητικά στη γενικότερη στάση του Κάλας. Ειρωνικά κρίνεται ως πλούσια και εντυπωσιακή η επιχειρηματολογία του τελευταίου, αλλά ο Μπρετόν δηλώνει ενοχλημένος από τις υπεκφυγές του συνομιλητή του. Γράφει πως είχε ενοχληθεί από τη συμπεριφορά του Κάλας ήδη αρκετό καιρό πριν, γιατί διέδιδε παντού ότι θαυμάζει τον Χίτλερ, μάλιστα του απέδιδε δημόσια το επίθετο «ρομαντικός» (ενώ, όπως σημειώνει ο γάλλος ποιητής, ο γερμανικός ρομαντισμός συγγενεύει με την Γαλλική Επανάσταση) και διακήρυξε παντού ότι ο Χίτλερ είναι ένας μεγάλος ηγέτης. Ο Μπρετόν επισημαίνει στον Κάλας ότι πρέπει να ελέγξει τα αμφίρροπα συναισθήματά του απέναντι στον άνθρωπο που ενσαρκώνει τη μεγαλύτερη δύναμη καταπίεσης στην ιστορία, ειδικά

⁶¹ Να σημειώσουμε πως μια παρόμοια θεώρηση προϋποθέτει το σύγχρονο μυθιστόρημα *Η άλλη εκδοχή*, του γάλλου θεατρικού συγγραφέα, Eric-Emmanuel Schmitt, στο οποίο δίνεται (παράλληλα με την πραγματική ιστορία) μια εναλλακτική βιογραφία του Χίτλερ. Σύμφωνα με την υποθετική αυτή βιογραφία, ο Χίτλερ γίνεται ζωγράφος, συναντά στο Παρίσι τον Μπρετόν και τους υπερρεαλιστές και ανακαλύπτει την «άλλη εκδοχή», δηλαδή τη φιλία, τον έρωτα, τη σεξουαλικότητα· έτσι σκιαγραφείται φιλοσοφικά η σχέση ανάμεσα στον δυνητικό Χίτλερ και στον πραγματικό, στον καλλιτέχνη και στον τύρανο, ανάμεσα στην αθωότητα και στο κακό, στα παιχνίδια της μοίρας και στους νόμους της ιστορίας (μετφρ. Γ.Στρίγκος, Καστανιώτης, 2003).

κατά τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, γι' αυτό αρνείται να κοινοποιήσει τις απόψεις του Κάλας ούτε καν σε περιορισμένο κύκλο φίλων. Οι απόψεις αυτές θεωρούνται από τον Μπρετόν ως υπεκφυγή και παρέκκλιση, ενώ ερμηνεύονται είτε ως έκφανση μιας ορμής σαδο-μαζοχιστικής που ενυπάρχει στον Κάλας (μάλιστα ο Μπρετόν αναφέρει ότι επιβεβαιώθηκε γι' αυτή την ορμή από κάποιες ακραίες θέσεις στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, αλλά και από κάποια ποιήματα που του διάβασε ο έλληνας ποιητής), είτε από μια έλλειψη αίσθησης της πλέον ευσύλληπτης ανθρώπινης πραγματικότητας. Χαρακτηρίζει τον Κάλας με το επίθετο «ultra-intellectuel» και τις θέσεις του ως ψευδο-προβλήματα, καθώς δεν είναι δυνατόν τη στιγμή που χάνονται ανθρώπινες ζωές από την επέλαση του φασισμού, ένας διανοούμενος στη Νέα Υόρκη να υποστηρίζει παρόμοιες σκανδαλώδεις και τρελές (insensés) απόψεις. Ο Μπρετόν αρχίζει να αμφιβάλει γενικότερα για τη γνησιότητα του Κάλας: αναφέρει πως δεν μπορούσε από παλιά να καταλάβει πώς ο Κάλας παρά τη στράτευσή του στην προλεταριακή υπόθεση, έκανε παρέα με ανθρώπους κοσμικούς, ενώ κι οι τρόποι του πρόδιναν «άνθρωπο σαλονιών». Από την άλλη πλευρά ο Μπρετόν παραδέχεται πως η γνώμη που είχε παλιότερα ήταν διαφορετική: τον θεωρούσε γνήσιο διανοητή που αναζητούσε να υπερβεί τα προσωπικά του αδιέξοδα, και θαύμαζε την ευφυία και το κουράγιο του· ομολογεί ότι είχε νιώσει για τον Κάλας πολύ μεγάλη στοργή. Τον καταγγέλλει, λοιπόν, (αν και όχι δημόσια) για προδοσία απέναντι στο κοινό επαναστατικό τους όραμα και όπως δηλώνει: «αρνούμαι να συστρατευθώ μαζί σας έξω από τη ζωή». Παρά την απορριπτική σκληρότητα της μακροσκελούς επιστολής ο Μπρετόν αφήνει στο τέλος ένα μικρό περιθώριο μεταμέλειας στον συνομιλητή του, καθώς αναρωτιέται αν θα συνεχίσει να υποστηρίζει τη θέση του.

Υπάρχει και μια τρίτη επιστολή από τον Κάλας με ημερομηνία 7.1.42⁶² όπου καταγράφονται τα υπό συζήτηση θέματα ώστε να διευκολυνθεί η συνάντηση που είχαν ορίσει οι δυο άνδρες για την επόμενη μέρα. Ως πρώτο θέμα ορίζεται η μελέτη του ψυχολογικού παράγοντα των εχθρών· ο Κάλας επανέρχεται μάλιστα με επιχειρήματα του τύπου ότι δεν υπάρχει αντίρρηση για ένα μηχανικό, σοσιαλιστή ή κομμουνιστή, να μελετά ένα φασιστικό αεροπλάνο ή τανκ, άρα γιατί όχι την ψυχολογία του φασίστα αρχηγού. Το δεύτερο ζήτημα είναι πιο σοβαρό και, κατά τη γνώμη μας, βγάζει το θέμα από το αδιέξοδο της προηγηθείσης συζήτησης. Στο επιχείρημα του Μπρετόν για τις προσδοκίες που τρέφει το προλεταριάτο από τους διανοούμενους, ο Κάλας ζητά να μάθει ποια ακριβώς είναι η πολιτική θέση του υπερρεαλισμού και με ποια μέσα δράσης σκοπεύουν οι υπερρεαλιστές στην Αμερική να βοηθήσουν την εργατική τάξη. Στη βάση της συζήτησης μπαίνουν οι αρχές του Τρότσκι όπως καταγράφηκαν στο φυλλάδιο «Η δική τους και η δική μας ηθική», με σημείο αιχμής το θέμα της υπευθυνότητας: «Η περίπτωση του φασισμού και του Χίτλερ, που ανατρέπουν κάθε έννοια υπευθυνότητας και η μαρτυρία του Τρότσκι που είναι εναντίον της ηθικής τους, μας υποχρεώνουν να πάρουμε θέση».

⁶² Κι εδώ η ημερομηνία γράφεται 7.1.41, αλλά από το περιεχόμενο συνάγεται με ασφάλεια το έτος 1942.

Εδώ διακόπτεται η αλληλογραφία και δεν ξέρουμε ούτε τι συζητήθηκε μεταξύ τους, ούτε αν έγινε εκείνη τη χρονική στιγμή η ρήξη⁶³ ή μετά τη δημοσίευση από τον Μπρετόν των «Προλεγόμενων σ' ένα τρίτο μανιφέστο...». Ενισχυτικό της τελευταίας άποψης είναι το γεγονός ότι ο Μπρετόν αναφέρει το όνομα του Κάλας στα «Προλεγόμενα σ' ένα τρίτο μανιφέστο...», ανάμεσα στα «ξέχωρα πνεύματα πολύ ανόμοια που μετρούν ανάμεσα στα πιο φωτεινά και τα πιο τολμηρά σήμερα»⁶⁴, κάτι που δεν θα έκανε – υποθέτουμε – ο Μπρετόν, αν είχε προηγηθεί η ρήξη τον Γενάρη 1942. Πέρα από την προσωπική μαρτυρία του Κάλας για διακοπή των σχέσεών τους, υπάρχει και η ένδειξη της απουσίας οποιασδήποτε συνεργασίας (εκτός από το πρώτο τεύχος) του Κάλας με το υπερρεαλιστικό περιοδικό *VVV* που εκδόθηκε στη Νέα Υόρκη από τον Ιούνιο 1942 έως τον Φεβρουάριο 1944⁶⁵. Η επόμενη ημερομηνία κοινής παρουσίας των Μπρετόν και Κάλας είναι η συγγραφή του «Profanation» (1944), επομένως μπορούμε να συμπεράνουμε πως η ρήξη δεν κράτησε πάνω από δυο χρόνια.

Πριν προχωρήσουμε στη μεταγενέστερη αλληλογραφία, θέλουμε να σχολιάσουμε τις ανωτέρω επιστολές, η ανάγνωση των οποίων υπήρξε και για μας ένα αναγνωστικό σοκ, παρόμοιο μ' αυτό που δοκίμασε ο Μπρετόν. Η γραφή του Κάλας είναι αναγνωρίσιμη, καθώς στις μακροσκελείς επιστολές αποτυπώνονται ο σύνθετος και πολυδαιδαλος στοχασμός και η αποφυγή της μηχανιστικής σκέψης, εκείνο όμως που δεν είναι καθόλου ξεκάθαρο είναι η πρόθεση και ο σκοπός στον οποίον τείνει όλη αυτή η θεωρία. Πρόκειται για μια σκοτεινή πτυχή της προσωπικότητας του Κάλας (που δεν την κρύβει επιμελώς όπως θα έκανε αν ήταν Νάρκισσος), την οποία κοινοποιεί με περισσή διανοητική ειλικρίνεια; Σύμφωνα με μια ψυχαναλυτική προσέγγιση, να υποθέσουμε πως πίσω από τη διαμάχη, κρύβεται η προσπάθεια του γιού να αποτινάξει τη βαριά σκιά του (πνευματικού) πατέρα; Ίσως πάλι ο Μπρετόν να έχει κάνει τη σωστή διάγνωση σχετικά με το σαδομαζοχιστικό σύνδρομο του Κάλας, αλλά και πάλι κάτι τέτοιο δεν κατοχυρώνει μια ικανοποιητική θεωρητική ερμηνεία. Το πλέον περίεργο (κατά τη δική μας κρίση) είναι το κριτήριο με το οποίο ο Κάλας διαχωρίζει το πολιτικό (όπου η σκέψη του είναι ευθύβολη και πέραν πάσης υποψίας) από το ηθικό επίπεδο. Η πλέον πιθανή εξήγηση είναι η

⁶³ Σε επιστολή του στον Sherry Mangan, που ήδη αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου (χχ. αλλά με ένδειξη 1942), ο Κάλας γράφει: «I have completely broken off all relationship with Breton» (ΔΑΚ: 28/4).

⁶⁴ Μπρετόν, 1983: 139. Βέβαια ίσως δεν μπορούμε να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα μόνο απ' αυτό, γιατί στη λίστα των ονομάτων που παραθέτει ο Μπρετόν, υπάρχει και το όνομα του Bataille, με τον οποίο είχε διακόψει σχέσεις ο Μπρετόν από πολλά χρόνια. Επιπλέον λίγο πιο πάνω μοιάζει να υπάρχει μια αιχμή για τον Κάλας, όταν ο Μπρετόν ειρωνεύεται «κάθε φορά που ένας σεχταριστής οποιασδήποτε τάξης κολακεύεται να αποδίδει με τρόπο απόλυτα ικανοποιητικό την Γαλλική ή την Ρωσική Επανάσταση στο “μίσος του πατέρα”» (στο ίδιο).

⁶⁵ Για την έκδοση του *VVV* βλ. Tashjian, 2001: 210. Στο πρώτο τεύχος του *VVV* δημοσιεύτηκε το άρθρο του Κάλας «Review of Reviews» (June 1942: 66-69) βλ. MacGowan, 1996. Δεν υπήρξε συνέχεια στη συνεργασία, γιατί, όπως ο ίδιος ο Κάλας εξομολογείται σε επιστολή του στον J. Matthews (7.2.1971): «it was the non political attitude of the surrealist group in New York that led me to abstain from collaborating with *VVV*» (ΔΑΚ:28/5).

χαρακτηριστική έλξη του για τον πολύπλοκο στοχασμό και η τάση για σύνθεση αντί για απλουστευτικές λογικές λύσεις, όμως εδώ η τάση αυτή αγγίζει επικίνδυνα τα ακραία όριά της και πιθανόν ο Κάλας πέφτει θύμα της ευφυίας του. Από την άλλη πλευρά, μια ακραία υπόθεση εργασίας θα έβλεπε τον Κάλας ως (ασυνείδητο) θύμα της «αισθητικοποίησης της πολιτικής ζωής», όπως την επεξεργάστηκε ο Χίτλερ, και του θριάμβου του βαγκνερικού αισθητισμού που σκηνοθέτησε ο ναζισμός⁶⁶.

Γεγονός είναι πως οι παραπάνω απόψεις του Κάλας έχουν επηρεάσει την υπόλοιπη στοχαστική παραγωγή του εκείνων των χρόνων, αλλά χωρίς τις ακρότητες που έχει διατυπώσει στις επιστολές. Στο Confound υποστηρίζει ότι ποτέ δεν πίστεψε στον Χίτλερ, στον Μουσολίνι ή στον Στάλιν (Confound: 18) και αυτό συνάδει με την *πολιτική αποδοκιμασία* απέναντι στον Χίτλερ, η οποία φαίνεται ξεκάθαρα στις επιστολές, αλλά επειδή δεν την αναπτύσσει αρκετά, αυτό το σημείο δεν προβάλλεται, όσο η από *ηθική* άποψη εξέταση του φαινομένου Χίτλερ. Σε ένα άρθρο δημοσιευμένο το 1946 με τίτλο «Will There Be a Hitler Myth?»⁶⁷ ο Κάλας αναρωτιέται αν θα δημιουργηθεί στο συλλογικό υποσυνείδητο της ανθρωπότητας ένας μύθος του Χίτλερ. Στο κείμενο αυτό ο Χίτλερ παρουσιάζεται ως προικισμένος μάγος που καλλιέργησε ένα μυστήριο γύρω από την προσωπική του ζωή, αλλά και ως «romantic-minded leader». Ο Κάλας αναλύει εκτενώς την ιστορική παραλληλία Γαλλίας και Γερμανίας καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως το μέλλον της πρώτης καθορίστηκε από μια μεγάλη επανάσταση, ενώ το μέλλον της δεύτερης από μια διοικητική αναμόρφωση. Η βασική διαφορά ήταν που οι Ναζί δημιούργησαν την ψευδαίσθηση μιας πολιτικής επανάστασης και ως υποκατάστατο της ικανοποίησης οικονομικών αναγκών πρόσφεραν τον ερεθισμό του ρομαντικού συναισθήματος του γερμανικού λαού.

Αλλά και στο χρονικά προηγηθέν άρθρο με τίτλο «Nuremberg and the Nature of Justice»⁶⁸, ο Κάλας εξετάζει το θέμα της ενοχής και τις έννοιες τιμωρία / εκδίκηση· παράλληλα επανέρχεται στην προσωπικότητα του Χίτλερ και το χάρισμά του να εκμεταλλεύεται τα άλογα στοιχεία της πολιτισμικής ζωής και τον συνδέει με τον Στάλιν και την κοινή τους ικανότητα να επιβάλλονται ως ηγέτες στις μάζες. Ο Κάλας μελετά με διεισδυτικό τρόπο τη σχέση ηγέτη και λαού, προσκομίζοντας χρήσιμα συμπεράσματα από ανθρωπολογικές παρατηρήσεις για τις πρωτόγονες κοινωνίες, όπου η αλληλεγγύη, η θυσία και η παράδοση στον αρχηγό έχουν εξορίσει κάθε έννοια ατομικής υπευθυνότητας. Η αμφίρροπη σκέψη του Κάλας είναι παρούσα στο άρθρο αυτό, καθώς μετεωρίζεται διαλογιζόμενος κατά πόσο η δικαιοσύνη στη Νυρεμβέργη θα συμβάλει στη διεθνή αλληλεγγύη (και δεν θα δώσει «καύσιμο» για μελλοντικές έριδες) και στη σωτηρία του Γερμανικού λαού, ενώ από την άλλη πλευρά δεν συμφωνεί με την ατιμωρησία των γερμανών

⁶⁶ Για την κατασκευή αυτών των πολιτιστικών μύθων από το Γ' Ράιχ, βλ. Λοϊζίδη, 1992: 76-78.

⁶⁷ «Will There Be a Hitler Myth?», *Tomorrow*, vol.VI, 1 (September 1946), ΔΑΚ: 10/2.

⁶⁸ «Nuremberg and the Nature of Justice», *Tomorrow*, vol.V, 10 (June 1946), ΔΑΚ: 10/2. Για την ανάλυση των συγκεκριμένων άρθρων βλ. και Hoff, 2001: 90-2. Η ίδια χαρακτηρίζει εύστοχα την όλη συζήτηση σχετικά με τον Χίτλερ ως «πνευματικό και πολιτικό ναρκοπέδιο» (στο ίδιο: 88).

φασιστών. Ως ένδειξη της αμφιλεγόμενης στάσης του, χαρακτηριστικό νομίζουμε ότι είναι το γεγονός ότι δεν αναφέρει καθόλου τη λέξη «φασισμός»! Πρέπει ωστόσο να προσθέσουμε πως ο Κάλας εξετάζει το θέμα όχι από πολιτική άποψη (ούτε καν από νομική) αλλά από ανθρωπολογική και ηθική σκοπιά: το επίμαχο ωστόσο ζήτημα, προκειμένου να γίνει κατανοητή η θέση του, παραμένει ο ορισμός της διαφοράς ανάμεσα στο πολιτικό και ηθικό.

Επίσης στο αδημοσίευτο βιβλίο του *Νέος Προμηθέας*, επανέρχεται στο θέμα της ηθικής κρίσης και στην έννοια του μεγάλου ηγέτη: «None of the great political leaders who challenged the democratic order, Lenin and Trotsky, Hitler and Mussolini, ever preoccupied themselves with the moral problem as such, for they were not moral reformers»⁶⁹. Οπωσδήποτε οι επιστολές του Κάλας πρέπει να μελετηθούν παράλληλα με το κεφάλαιο «Prometheus Possessed» (στο ίδιο σύγγραμμα), όπου επιχειρείται μια εκτενής μελέτη του ήρωα, στη βάση μιας ευρείας βιβλιογραφίας· πχ. ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά στις διεισδυτικές αναλύσεις του ιστορικού Arnold Toynbee για τον μεγάλο άνδρα, οι οποίες οδηγούν στη διατύπωση μιας μετα-ευκλείδειας άποψης για την ηθική («a post-Euclidean conception of morality»)⁷⁰. Εξετάζοντας διάφορες απόψεις (φιλοσοφικών και λογοτεχνικών κειμένων) για τον ήρωα, καταλήγει στην καταδίκη εκείνων των προσπαθειών που αναγκάζουν τον μεγάλο άνδρα να ζει ανάμεσα σε υποδεέστερους και να αναζητάει αβοήθητος τη θεϊκή τελειότητα (στο ίδιο: 37). Ο Κάλας διατυπώνει την ακόλουθη ψυχολογική παρατήρηση η οποία πιθανότατα φωτίζει και τη δική του στάση απέναντι σε έναν ηγέτη με τον οποίο δεν συμφωνούσε πολιτικά-ιδεολογικά: «it is human to admire the great effort, the will, even when it is contrary to our beliefs and ideals» (: 40). Πάντως και σ' αυτό το κεφάλαιο, αναφέρεται στον Χίτλερ ως ενσάρκωση του ρομαντικού ιδεώδους του ύψους, καθώς και του νιτσεϊκού υπερανθρώπου: «Hitler, a romantic Napoleon [...] periodically the Fuehrer rose to Alpine heights where Byron's Manfred and Nietzsche's Zarathustra dwelt» (: 45).

Τέλος, σε επιστολή του στον Μπρετόν το 1947 (όπου ανάμεσα σε άλλα ασκεί κριτική στον Σαρτρ), ο Κάλας αναφέρει πως ο φασισμός οδηγήθηκε σε αδιέξοδο καθώς επεδίωκε να είναι ταυτόχρονα επαναστατικός και ηρωικός, ενώ για τον Χίτλερ λειπεί πως υπήρξε ένας ψεύτικος ήρωας και ψεύτικος μάγος (ΔΑΚ: 26/2). Η διατύπωση τουλάχιστον δείχνει πως ο Κάλας μετατοπίστηκε από τον προκλητικό θαυμασμό του για τον Χίτλερ και πως οι απόψεις περί του μεγαλείου του ηγέτη αυτού, ήταν παροδικές στη σκέψη και στη ζωή του. Η πιθανότερη εξήγηση είναι πως ο Κάλας εγκλωβίστηκε στη διερεύνηση για τις σχέσεις πολιτικής-ηθικής, η οποία τον οδήγησε σε πολύ θεωρητικές απαντήσεις, «μακριά από τη ζωή», όπως του επεσήμαινε ο Μπρετόν στην αλληλογραφία τους.

⁶⁹ Από την Εισαγωγή «The Moral Crisis», ΔΑΚ: 16/4: 5.

⁷⁰ ΔΑΚ: 16/5: 15.

8.4. «PROFANATION»: μια σκακιστική παρτίδα Breton-Κάλας

Ο διάλογος μεταξύ του Κάλας και του Μπρετόν υπήρξε όχι μόνο έντονος και δημιουργικός⁷¹, αλλά και εξαιρετικά ενδιαφέρων, σαν τη σκακιστική παρτίδα που έλαβε χώρα ανάμεσά τους, «πάλη» λέξεων και εικόνων, παρτίδα χωρίς κανόνες και χωρίς νικητή⁷². Αποκορύφωση αυτού του διαλόγου αποτελεί το «Profanation» το οποίο είναι μια νοητή παρτίδα σκάκι που «έπαιξαν» ως υπερρεαλιστικό παιχνίδι, με κινήσεις και λόγια, ο Κάλας κι ο Μπρετόν το 1944 στη γκαλερί Julien Levy στη Νέα Υόρκη.

Το «Profanation» συμπεριλαμβάνεται στον τρίτο τόμο των Απάντων του Μπρετόν – έχει ενταχθεί στη συλλογή *La Clé des champs* – αλλά χωρίς τα τμήματα που συνέγραψε ο Κάλας. Φέρει την ημερομηνία 1944 (όπως σημειώνεται και στο αντίγραφο που υπάρχει στο ΔΑΚ), ενώ ο επιμελητής Étienne-Alain Hubert δηλώνει άγνοια για τις συνθήκες συγγραφής του κειμένου, κάνει όμως κάποιες υποθέσεις⁷³, οι οποίες επιβεβαιώνονται από τον Κάλας· δηλαδή εκτός από το κείμενο, διαμεσολάβησε ανάμεσα στον Κάλας και στον Μπρετόν μια παρτίδα σκακιού, ως εικαστικό γεγονός που περιλαμβανόταν σε μια συλλογική έκθεση της Julien Levy Gallery⁷⁴. Η εικαστική κατασκευή περιλάμβανε μια βάση σκακιού από τετράγωνους καθρέπτες, ενώ τα πιόνια ήταν ποτήρια κρασιού που τα γέμισαν με αλκοολούχα ποτά, λευκό για τον ένα στρατό και με κόκκινο ποτό για τον άλλο. Το παιχνίδι, σύμφωνα με τον Κάλας υπαινισσόταν ότι για να κατακτηθεί ένας άνθρωπος ή ένα πιόνι, ο παίκτης πρέπει να αδειάσει το περιεχόμενο των ποτηριών, ώστε τελικά να χάσει τον έλεγχο των κριτικών του ικανοτήτων. Το «Profanation» το έχει συλλάβει και κατασκευάσει ο Κάλας – στην εκτέλεση το μοιράστηκε με τον Μπρετόν – και είναι το μοναδικό (απ' όσο ξέρουμε) εικαστικό έργο τέχνης που δημιούργησε ο έλληνας υπερρεαλιστής.

Το κείμενο αποτελείται από 14 σύντομες (αριθμημένες) ενότητες, όπου καταγράφονται εν είδει διαλόγου οι ζευγαρωτές σκέψεις (σαν να είναι οι αντίστοιχες κινήσεις πάνω στη σκακιέρα) πρώτα του Κάλας και μετά του Μπρετόν. Για τον τίτλο του κειμένου μπορούμε να υποθέσουμε – με βάση τα σχόλια του Κάλας – πως υπαινίσσεται τη βεβήλωση απέναντι στην

⁷¹ Με εξαίρεση τη συνέντευξη στο *View*, όπου ο διάλογος κυλάει βαρύς και χωρίς αξιόλογες εξάρσεις: «Calas's interview ran curiously flat – a result, perhaps, of two ponderous personalities» σημειώνει ο Tashjian, 2001: 190.

⁷² Βλ. *Transfigurations*: 243-5, «Profanation: A Chess Game». Στο ΔΑΚ το κείμενο φέρει χρονολογία 1944· για τις ιδιαίτερες συνθήκες αυτής της σκακιστικής παρτίδας βλ. στο *Transfigurations*: 122. Επίσης στο κείμενο «Surrealist Adventure» ο Κάλας αναφέρει το *Profanation* ως έναν «anti-chess dialogue» ανάμεσα στον ίδιο και στον Μπρετόν, όπου φαίνεται η προσωπική αντιπάθεια του Μπρετόν για τα παιχνίδια δεξιοτεχνίας (βλ. ΔΑΚ: 24/5). Έχει επίσης δημοσιευτεί στην πρώτη (πλήρη) μορφή στο υπερρεαλιστικό περιοδικό *Antinarcissus* (Summer 1969) που διηύθυναν οι St.Schwartz και N.Βαλαωρίτης στο San Francisco, βλ. το φωτοτυπημένο άρθρο στο ΔΑΚ: 11/5.

⁷³ Βλ. στο Breton, 1999: 734-735 (το κείμενο του Μπρετόν) και 1361-2 (τα σχόλια).

⁷⁴ Όπως μας πληροφορεί ο Étienne-Alain Hubert υπήρξε η εξής ανακοίνωση στο *View* για την έκθεση: «Group Exhibition, The Imagery of Chess. Paintings and Sculpture» και διήρκεσε από τον Δεκέμβριο 1944 - Ιανουάριο 1945 (Breton, 1999: 1361). Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Larry List (ed.), *The Imagery of Chess Revisited*, Noguchi Museum, 2005: 72-76.

ιερότητα της λογικής. Ο Étienne-Alain Hubert υποστηρίζει ότι πιθανόν ο Μπρετόν να θέλει να αποδειχθεί περιπαικτικά βέβηλος, προκαλώντας τους φίλους του που ήταν μανιόδεις παίκτες σκακιού (Duchamp, Tanguy, Ernst), επειδή ο ίδιος δεν έπαιζε σκάκι⁷⁵. Ανεξάρτητα από την πρόθεση του Κάλας, πράγματι στα λόγια του Μπρετόν διαφαίνεται μια απαξίωση του παιχνιδιού: μόνο στην πρώτη ενότητα υπάρχει μια εξάισια περιγραφή του σκακιού ως μάχης σώμα με σώμα δυο λαβυρίθων, αλλά στην τελευταία ενότητα η προτροπή του Μπρετόν είναι: «Πρέπει να αλλάξει το παιχνίδι και όχι τα “κομμάτια” του».

Οι φράσεις του Κάλας αποδίδουν κοσμολογική σημασία στο σκάκι, που το θεωρεί ως υποκατάστατο του κόσμου σε λιλιπούτεια κλίμακα (ενότητα 1). Τα μαύρα πιόνια συμβολίζουν τη μαύρη μαγεία, ενώ τα άσπρα την καταπίεση της λογικής (ενότητα 11). Σ' αυτό το παιχνίδι αντικατοπτρίζεται ο ναρκισσισμός του παίκτη (γι' αυτό τοποθετήθηκαν καθρέπτες στη βάση του σκακιού) ο οποίος δεν ανέχεται τη διαβολική παρεμβολή των ζαριών, επομένως ο άνθρωπος επιδιώκει στο σκάκι να δοκιμάζεται πέρα και μακριά από την τύχη. Γενικά στο κείμενο ο Μπρετόν επιμένει στις επικρίσεις του για τη στρατηγική φύση του παιχνιδιού και για τη διανοητική του ακινδυνότητα (πχ. στην τέταρτη ενότητα, επισημαίνει ότι η χριστιανική εκκλησία ποτέ δεν απαγόρευσε το σκάκι όπως καταδίκασε τα ζάρια και την τράπουλα), ενώ ο Κάλας επιμένει περισσότερο στην απεικονιστική λειτουργία της σκακιστικής κατασκευής του. Σύμφωνα με τον τελευταίο, το σκάκι-κάτοπτρο επιστρέφει στον παίκτη την εικόνα του: «The squares in Tibetan are called eyes» (ενότητα 5). Η απάντηση (που έπεται) του Μπρετόν είναι τελείως ξένη με το πνεύμα του Κάλας, καθώς λέει ότι ο μοντέρνος πόλεμος είναι ένα τελειοποιημένο σκάκι που έχει μια πλειάδα οπισθοδρομούντων πιονιών (Transfigurations: 243). Στην έκτη ενότητα ο Μπρετόν δεν δέχεται τη φιγούρα της γυναίκας όπως την ενσαρκώνει στο σκάκι η βασίλισσα, γιατί αυτή μοιάζει με μεταμφιεσμένο στρατηγό, ενώ ο Κάλας στην ίδια ενότητα αναφέρεται πάλι στην αντίθεση «όραση-αντανάκλαση (vs) τύφλωση-αντιστροφή»: «In blindfolded Chess the mirror is covered by the inverted narcissist» (: 243), ιχνηλατώντας την εικόνα η οποία προκύπτει όταν το σκότος πέφτει στον καθρέπτη όπου ανακλάται η σκοτεινιασμένη μορφή του παίκτη, ώστε το σχηματιζόμενο είδωλο μοιάζει να αποδίδει το πίσω μέρος του προσώπου. Το σκάκι λοιπόν ως κάτοπτρο δεν σημαίνει αυταρέσκεια και ματαιοδοξία («Chess is not vanity»: 244) αλλά μια αιώρηση ανάμεσα στην ελευθερία της θέλησης και στη μνήμη (που εκπορεύεται από το ασυνείδητο). Αντίθετα, ο Μπρετόν θεωρεί (ενότητα 8) τη φιλοσοφική ελευθερία ως αυταπάτη, την οποία ελευθερία έχει επικαλεστεί και ο Κάλας στην προηγούμενη φράση του: «Free will is to be tempted by a board in which concave and convex mirrors will replace and will magnify the microcosmic makers of the game». Η φράση αυτή αποτελεί συνέχεια της πρώτης ενότητας, και εξακολουθεί να αποδίδει στο σκάκι μια εικόνα δημιουργίας, όπου οι λιλιπούτσιοι παίκτες

⁷⁵ Βλ. στο ίδιο: 1361.

μεγεθύνονται και υψώνονται ως δημιουργοί. Πιθανότατα, στην παραπάνω εικόνα, ο Κάλας αναφερόμενος στον «πειρασμό» της ελεύθερης βούλησης, υπαινίσσεται μια δική του «αιρετική» δημιουργία του σύμπαντος, αποκαθλώνοντας το Θεό και θέτοντας στο κέντρο της δημιουργίας τον άνθρωπο. Επίσης θεωρεί το παιχνίδι ως τη βασικότερη ανθρώπινη πράξη και την ψευδ-αίσθηση (και την παρ-αίσθηση) ως ισάξιες της αίσθησης.

Στην επόμενη (9^η) ενότητα ο Κάλας, απέναντι στην τοτεμική φύση του σκακιού (με τους πολεμιστές και τις μάχες), αλλά και στην κλασική-ρασιοναλιστική Αναγέννηση (που δεν έχει να επιδείξει παρά άψυχες και αφηρημένες μορφές), αντιπαραθέτει την απλή κοσμολογική ύλη του γυαλιού (άμμος+φωτιά) το οποίο είναι διάφανο και κατοπτρικό υλικό: «To “totemic” symbols, elephants and castles, queens and tigers, warriors and concillors⁷⁶, to abstract forms conceived in Renaissance, Arabian or modern style, let us oppose glasses of different sizes» (: 244). Ο Μπρετόν δεν κατανοεί και απαντά με ένα δίστιχο που χρησιμοποιείται στις προπόσεις (!) στην υγεία των ερωτευμένων, αλλά ξαναπιάνει το νήμα και απαντά στον Κάλας στην επόμενη δέκατη ενότητα. Εδώ ο Κάλας μιλά για τον νικητή που αν μεθύσει από τη νίκη του (αναφέρεται στο αλκοόλ που πίνουν στον πραγματικό χρόνο του παιχνιδιού) κινδυνεύει να νικηθεί από τον χαμένο και τότε ο ναρκισσισμός υποχωρεί, ενώ αυτό που αντικρίζει στο πεδίο-καθρέπτη είναι μια ανυπόφορη φιγούρα του εαυτού του⁷⁷. Κι ο Μπρετόν απαντά ότι πρέπει, από την αρχαία σοφία, να διατηρήσουν την αποδοκιμαστική κραυγή που συνοδεύει τον κατακτητή στην πορεία θριάμβου του. Από την ενδέκατη ενότητα και μετά, ο διάλογος μεταφέρεται σε πιο εσωτερικά πεδία: τα μαύρα και λευκά πιόνια συμβολίζουν τη νύχτα και τη μέρα· είναι στη νύχτα της ψυχής που χάνει τον προσανατολισμό του ο «Ναπολέων του σκακιού», λέει ο Κάλας (ενότητα 12). Ο Μπρετόν απαντά πως ο Ναπολέων ήταν μέτριος παίκτης, ενώ ο Λένιν που υπήρξε παθιασμένος με το σκάκι, έχει στο μαυσωλείο του ένα σκάκι στημένο σε μια μισοτελειωμένη παρτίδα· οι Duchamp και Roussel – αναφέρει ο Breton – εκτός από ανανεωτές της τέχνης, εφηύραν νέες λύσεις σε σκακιστικά προβλήματα. Παίρνοντας τη σκυτάλη από τον Μπρετόν ο Κάλας αναρωτιέται για το τι σημαίνει «λύση» και κατά πόσο αυτή βρίσκεται ανάμεσα στο ένα από δύο πράγματα (ή παίκτες) ή σε μια διαλεκτική «τρίτη οδό»: «The solution must be found in the space of the world beyond the dualism of whites and blacks, night and day; for that we need to plunge into the intricate dialectics involving trinitarian formulas» (ενότητα 14). Κι ο Μπρετόν συμφωνεί απόλυτα λέγοντας ότι πρέπει να αλλάξει το παιχνίδι, δηλαδή οι κανόνες του, η δομή του και όχι τα πιόνια.

Όπως προκύπτει από την ανωτέρω ανάλυση, ο διάλογος Μπρετόν – Κάλας είναι στις περισσότερες ενότητες ασύμπτωτος (ειδικά στην αρχή) και παρ' όλο που ο Μπρετόν ήρθε

⁷⁶ Πρόκειται μάλλον για λάθος τύπο αντί conciliator (=συμφιλιοτής) ή councilor (=σύνοδρος).

⁷⁷ Να θυμίσουμε τις ομοιότητες με δυο μεσοπολεμικά ποιήματα του Κάλας τα «Νάρκισσος 1933» και «Λαίξ 1933» που αναλύουμε στο 5^ο κεφάλαιο το σχετικό με τον Καβάφη.

διαβασμένος στην παρτίδα⁷⁸ δεν κατάφερε να ακολουθήσει (παρά μόνο στο τέλος) τον Κάλας στα περίπλοκα μονοπάτια των ποιητικο-φιλοσοφικών συλλογισμών του. Νομίζουμε πως, μέσα από τη σύγκριση και αντιπαράθεση δύο πνευμάτων συγγενικών αλλά και διαφορετικών, έχει διαφανεί η διαφορά των δυο ανδρών: ο Μπρετόν αντλεί τη δύναμή του κυρίως από τον λυρικό στοχασμό (χωρίς να ξεχνάμε την εγγεληνική του παιδεία), ενώ ο Κάλας επιθέτει τη φιλοσοφία στην ποίηση.

8.5. Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΕΝΟΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ (Breton) –

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ (Κάλας)

Ο υπερρεαλισμός, ως ανατρεπτικό κίνημα, επιτέθηκε και αμφισβήτησε το κυρίαρχο σύστημα και τους μύθους που το συντηρούσαν, γι' αυτό και από τις αρχές του στράφηκε σε ελάχιστους μύθους, διονυσιακούς και σκοτεινούς, ενώ ανέπτυξε μια ερμηνεία τους ανορθόδοξη, βέβηλη και ανατρεπτική (πχ. ο μύθος του Μινώταυρου)⁷⁹. Οπωσδήποτε ο μύθος δεν βρισκόταν στο επίκεντρο του κινήματος, με τρόπο απόλυτο και καθοριστικό, όπως έγινε κατά τη δεκαετία του '40. Ο Μπρετόν στα «Προλεγόμενα...», αλλά και στην ομιλία του στο Yale θέτει ξεκάθαρα ως καινούργιο στόχο του υπερρεαλισμού την εξερεύνηση εκείνου του τμήματος του ασυνειδήτου όπου υπάρχουν οι μύθοι, και ορίζει, παράλληλα με τους άλλους στόχους του κινήματος, την «επέμβαση πάνω στη μυθική ζωή»⁸⁰. Στο εισαγωγικό κείμενο («Devant le Rideau») στον τόμο *Le Surréalisme en 1947*, ο Μπρετόν προλογίζοντας τη διεθνή υπερρεαλιστική έκθεση στο Παρίσι και επιμένοντας ότι η προοπτική του κινήματος δεν συνέκλινε ποτέ προς την κατεύθυνση του αισθητικού τομέα⁸¹, καταλήγει στην αναζήτηση μιας ζωντανής μυστικιστικής σύλληψης του κόσμου, γι' αυτό εξηγεί πως δόθηκε ένας μνητικός (initiatic) χαρακτήρας στη διεθνή έκθεση του 1947. Σ' αυτό το πλαίσιο ο Μπρετόν αναπροσανατολίζει την προσοχή του προς τα καινούργια κλειδιά που αντλεί από την «αλχημεία των λέξεων» παλιότερων ποιητών⁸² και αποφεύγει το ακανθώδες επιχείρημα (του Bataille) για την απουσία του μύθου.

⁷⁸ Όπως αναφέρει ο Hubert, ο Μπρετόν έχει συμβουλευτεί το λήμμα «Σκάκι» στο λεξικό Larousse, και αυτό φαίνεται από τις παραπομπές στους Baudelaire, Montaigne, Rousseau, που υπάρχουν στο λεξικό και τις δανείζεται κι ο Μπρετόν (βλ. Breton, 1999: 1361).

⁷⁹ Βλ. Λοϊζίδη, 1988: 20-21· η ίδια αναφέρει ότι αρχικά ο υπερρεαλισμός δεν εκδήλωσε ενδιαφέρον για τους μύθους και τη μυθολογία (στο ίδιο: 37). Στην εισαγωγή του βιβλίου της, η Λοϊζίδη κάνει κάποιες γενικές παρατηρήσεις για τη χρήση του μύθου η οποία παρουσιάζεται ως ιδεοληπτική κι έντονα προπαγανδιστική από τα ολοκληρωτικά καθεστάτα και ως ανορθολογική και αντι-ηρωική από τα ανανεωτικά κινήματα της τέχνης (βλ. στο ίδιο: 8-11).

⁸⁰ Βλ. Breton, 1999: 725. Να θυμίσουμε πως ο Μπρετόν είχε αναφερθεί για πρώτη φορά στη δημιουργία ενός «συλλογικού μύθου», το 1935, στην «Πολιτική θέση του υπερρεαλισμού», βλ. Breton, 1962: 58.

⁸¹ Βλ. *Le Surréalisme en 1947*: 13 (ο τόμος υπάρχει στο ΔΑΚ: 10/7). Το συγκεκριμένο κείμενο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά «Μπροστά στην αυλαία» βλ. (Bedouin, 1987: 155-163). Ο τόμος του 1947 περιελάμβανε τα κείμενα, που συνόδευαν την υπερρεαλιστική έκθεση που οργανώθηκε στη galerie Maeght, βλ. Jean, 1959: 341-344.

⁸² Ο Μπρετόν εξαιρεί τη φωνητική μαγεία («cabale phonétique») όπως προκύπτει μέσα από τα λογοπαίγνια των υπερρεαλιστών και το έργο του R. Roussel (*Le Surréalisme en 1947*: 19).

Ο Bataille συμβάλλει σ' αυτόν τον τόμο⁸³ με ένα σύντομο αλλά δραστικό κείμενο με τίτλο «L'absence de mythe», όπου υποστηρίζει ότι η σύγχρονή τους εποχή θεμελιώθηκε πάνω στη φθορά των μύθων. Αντίστοιχα με την απουσία του Θεού, που είναι μια πρόκληση προς το άπειρο, ομοίως και η απουσία του μύθου καθορίζει την αποκάλυψη ενός καινούργιου κόσμου πάνω στα ερείπια του παλιού: «Και σήμερα, επειδή ένας μύθος είναι νεκρός ή πεθαίνει, βλέπουμε καλύτερα μέσα απ' αυτόν παρά αν ήταν ζωντανός [...] η απουσία του μύθου είναι επίσης ένας μύθος: ο πιο ψυχρός, ο πιο καθαρός, ο μόνος *αληθινός*»⁸⁴. Ο Κάλας, σχολιάζοντας (το 1973) τις απόψεις του Bataille, αναφέρεται στο κείμενο του 1947 και το αντιπαραβάλλει με την έμφαση του Μπρετόν για δημιουργία νέου μύθου, βρίσκει όμως τη λογική του Bataille αφηρημένη ώστε να οδηγή κάποιον στην υπόθεση πως το έργο του υπερρεαλισμού έγκειται στη δημιουργία μη-μύθων⁸⁵. Επίσης σε άλλο κείμενο από την ενότητα «Surrealism and the making of History», ο Κάλας γράφει ότι ο Bataille, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού του *Critique* (1946), σχολίαζε ότι ο υπερρεαλισμός από τα πρώτα του βήματα προσπάθησε να δημιουργήσει έναν καινούργιο μύθο⁸⁶. Ο Bataille θεωρεί ότι δεν είναι αυτεξούσια η ποίηση όταν εκφράζει τους μύθους που της προτείνει η παράδοση· η θέση του συνοψίζεται στο ακόλουθο απόσπασμα από τη *Λογοτεχνία και το Κακό*: «Η αυτόνομη ποίηση, αν και φαινομενικά δημιουργεί μύθο, δεν αποτελεί, σε τελευταία ανάλυση, παρά μια απουσία μύθου. Στην πραγματικότητα, τούτος ο κόσμος μέσα στον οποίο ζούμε δεν γεννάει πια νέους μύθους, και οι μύθοι που μοιάζει να θεμελιώνει η ποίηση, αν δεν είναι αντικείμενα πίστης, αποκαλύπτουν τελικά, απλά και μόνο το κενό»⁸⁷. Τελικά, ο Κάλας, στο θέμα του μύθου, αναπτύσσει μια επιχειρηματολογία ανάμεσα στον Breton και στον Bataille, μένοντας πιο κοντά στη θέση του τελευταίου.

Στον τόμο *Le Surréalisme en 1947*, όπου συζητήθηκε ευρέως η θέση του Μπρετόν, πήρε μέρος και ο Κάλας με το άρθρο, «Révolte et Liberté»⁸⁸, στο οποίο αναπτύσσει τον αρχαίο μύθο του Προμηθέα αλλά με όρους τραγωδίας και ιστορικής εξέλιξης. Ο Κάλας, αυτή την εποχή της

⁸³ Οι σχέσεις του Bataille με τους υπερρεαλιστές ήταν βέβαια τεταμένες μετά το 1929, αλλά μπροστά στον φασιστικό κίνδυνο, έκαναν κοινό μέτωπο και συνυπέγραψαν το κείμενο «Contre-attaque». Αλλά και μεταπολεμικά στο περιοδικό του *Critique*, ο Bataille αυτοχαρακτηρίζεται «παλιός εχθρός εκ των έσω» του κινήματος, παρ' όλο που θεωρεί ότι δεν υπάρχει πλέον θέμα εχθρότητας με τον Breton (βλ. Clébert, 1996: 80).

⁸⁴ *Le Surréalisme en 1947*: 65.

⁸⁵ Βλ. το κείμενο «Surrealism in an existentialist interlude», (ΔΑΚ: 24/5). Σε επιστολή του προς τον Εμπειρικό (χχ), ο Κάλας αναφέρει πως μόνο το έργο *L'Érotisme* του Bataille του έχει αρέσει, αν και βρίσκει τη στάση του αντιδραστική και ταιριαστή με τη φασιστική νοοτροπία παρά με αριστερή (ΔΑΚ: 26/17)

⁸⁶ Βλ. το κείμενο «Myth and Utopia» (ΔΑΚ: 24/5). Ο Μπρετόν σε συνέντευξη του το 1946 (βλ. Breton, 1999: 599) αναφέρεται θετικά στο άρθρο του Bataille («Le sens moral de la sociologie») και γράφει πως υπολογίζει τη συμβολή του Bataille στην επεξεργασία ενός καινούργιου μύθου.

⁸⁷ Παραθέτει ο Σιαφλέκης, 1994: 30· ο ίδιος συνοψίζει την ανάλυση του μυθικού σύμπαντος του Blake από τον Bataille (: 30-31)

⁸⁸ Το όνομα του Κάλας αναφέρεται ανάμεσα σε εκείνους (όπως οι Mabille, Alquié) που στον τόμο αυτό, ανέπτυξαν το θέμα της ελευθερίας (και όχι τον μύθο), γιατί – κατά την ερμηνεία του Marcel Jean – η ελευθερία αποτελεί έναν από τους πιο παραμελημένους μύθους στον πλανήτη (Jean, 1959: 343).

εξόδου της ανθρωπότητας από τον Β' παγκόσμιο, ερμηνεύει την ιστορία με όρους αρχαίας τραγωδίας, απογυμνώνοντας ωστόσο την τραγωδία από τη θρησκευτική της αφετηρία και συνδέοντάς την με την ελευθερία και τη δημοκρατία, όπου και άνθισε. Γι' αυτό δεν αναφέρεται σε μύθους, αλλά εκείνο που υπενθυμίζει είναι η ιστορική και ηθική αναγκαιότητα της ελευθερίας. Η μετάθεση του τόνου στην ιστορία, δείχνει τον αντίθετο πόλο από τον μύθο. Η θέση του Κάλας ήταν ξεκάθαρη από το 1942, όταν στο άρθρο «Ο Νέος Προμηθέας», σημειώνει: «Σήμερα δεν είναι απλά άχρηστο, γίνεται αντιδραστικό να εκλογικεύει κανείς την ανησυχία και να τη μετατρέπει σε αμφιβολία, όπως κάνει ο Μπρετόν – για να μη σχολιάσω την πρότασή του για τη δημιουργία νέου μύθου. Το να διαδίδει κανείς το ευαγγέλιο της αμφιβολίας σε μέρες αγωνίας είναι σαν να στέλνει μπαχαρικά στους πεινασμένους πληθυσμούς της Ευρώπης»⁸⁹.

8.5.1. Μύθος και Ιστορία

Κάτω από τον τίτλο «Επιμύθιον», το 1945, ο Κάλας σε άρθρο (στα ελληνικά) στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* της Ν.Υ., κάνει κριτική στον Θεοτοκά ο οποίος αντιτάσσει τη μυθολογία στην ιστορία και αναζητά από το θέατρο να «συλλάβη πλαστικά τον μύθο»⁹⁰. Ο Κάλας διεξέρχεται το πρόβλημα του μύθου στην τέχνη και καταγράφει τις ειδοποιούς διαφορές ανάμεσα στην κλασική και τη ρομαντική σχολή ως προς τη χρήση του μύθου. Τα ρητορικά ερωτήματα που απευθύνει ο Κάλας στο ελληνόφωνο κοινό του, παράλληλα στοχεύουν τις υπερρεαλιστικές αναζητήσεις του Μπρετόν μετά το 1942: «Γεννιέται η απορία: γιατί χρειαζόμεθα καινούργιους μύθους; [...] Σε τι αποβλέπει ο νέος μύθος; Να μας ενισχύση την πίστη; Το αίσθημα της αγάπης; Το Ίδανικό; Ή μήπως όπως το υποψιάζομαι, η ανάγκη δημιουργίας νέων μύθων προέρχεται από λιποψυχία μάλλον παρά από βαθειά πίστη και είναι εκδήλωση σκεπτικισμού;». Ο Κάλας δεν συμφωνεί με τον Θεοτοκά και με κείνους που πιστεύουν πως η ιστορική αξία των δεδομένων πρέπει να υπαχθεί στη μυθική τους αξία. Πλησιάζει περισσότερο την ιστορική σχολή και αντιμάχεται τη ρομαντική σχολή που «πιστεύει στην εξαϋλωτική και μεταμορφωτική δύναμη κάποιου πιστεύω εθνικού, κοινωνικού ή θρησκευτικού». Μάλιστα στον επίλογο του άρθρου του, εύχεται στον Θεοτοκά να ξεπεράσει τη βασανιστική αντίθεση μύθου και ιστορίας, αντίθεση που (σύμφωνα με τον Κάλας) τείνει να γίνει η μεταπολεμική μορφή της πάλης μεταξύ οπαδών καθαρής τέχνης και ωφελιμιστικής. Ο ίδιος δηλώνει πως δεν επιθυμεί να εγκλωβιστεί σε μια καινούργια πόλωση μεταξύ ενός ιδεαλιστικού πόλου (όπως ο μύθος) και ενός ματεριαλιστικού (όπως η ιστορία). Και στο θέμα αυτό, η θέση του προσπαθεί να υπερβεί τη θεμελιώδη πλατωνική αντίθεση μεταξύ μύθου και λόγου και να ανιχνεύσει μια διαλεκτική σύνθεση.

Οι θεωρητικές αναζητήσεις του Κάλας τη δεκαετία του '40, προσανατολίζονται στον μύθο αλλά κρίνουν με σκεπτικισμό τη θέση του Μπρετόν για τη δημιουργία ενός καινούργιου

⁸⁹ Μεταφράζει η Β.Κολοκοτρώνη και παραθέτει από το *View*, 2 (Οκτώβρ. 1942): 20 (Κάλας, 2002: 168 σημ. 57).

⁹⁰ Πρόκειται για άρθρο δημοσιευμένο στις 13.5.1945 (βλ. ΕΛΙΑ: 1/3).

μύθου και μάλλον την υποσκάπτουν. Στο άρθρο του 1946 «Myth and Initiation»⁹¹, επιχειρεί να διαλύσει τη σύγχυση που έχει δημιουργηθεί σχετικά με τον όρο «μύθος», γι' αυτό και ανατρέχοντας στην κατά Αριστοτέλη διάστιξη της μυθικής από την αληθή εξήγηση, ο Κάλας αντιπροτείνει τη χρήση του όρου «fiction» (φανταστική επινόηση) αντί για τον μύθο. Ο όρος αυτός συγγενεύει με την ουτοπία αλλά αντιτίθεται στην ιστορία, γι' αυτό ο συγγραφέας προτείνει τη διάκριση του καθαυτού μύθου τόσο από την επιστήμη, όσο και από τη φανταστική επινόηση, ενώ παράλληλα επιμένει στην ιστορική ερμηνεία του μύθου. Ο Κάλας αναφέρεται στη σημαντική θέση των κοινωνικών συμβόλων (γιατί ο μύθος είχε πάντα συλλογική φύση) και ιδιαίτερα των θρησκευτικών. Επίσης συμφωνεί με τον ανθρωπολόγο Μαλινόφσκι ότι ο μύθος χρησίμευε πάντα ως ερμηνευτικό προκάλυμμα για τις κοινωνικές διαφορές και ανισότητες, δηλαδή εξηγούσε με τρόπο που συντηρούσε τις ανισότητες υπέρ μιας συγκεκριμένης τάξης, άρα είχε κι έναν συντηρητικό ιστορικό ρόλο. Ως δημιούργημα μιας ομάδας, ο μύθος συνδέθηκε με τη μύηση και το μυστήριο, γιατί η φύση και ο χαρακτήρας της ομάδας καθορίζονται από τους ισχυρούς μυστικούς δεσμούς που αναπτύσσονται ανάμεσα στα μέλη της. Ως προς τον χαρακτήρα των μύθων, είναι ενδιαφέρουσα η τυπολογία που προτείνει με βάση τους εξής τρεις τύπους: ο «γενικός» μύθος (general) κανονίζει όλη την πνευματική ζωή της ομάδας και καταλήγει στη διαμόρφωση μιας «εκκλησίας» με θρησκευτικό τυπικό (πχ. μαρξισμός, φασισμός)· ο δεύτερος τύπος είναι ο «ειδικός» (particular) που επιβάλλεται από ορισμένα άτομα στα μέλη της ομάδας (πχ. ψυχανάλυση, εξορκισμός) και τέλος ο «ατομικός» (individual) μύθος που έχει βασιστεί σε έναν ήρωα της ομάδας. Η προσωπική θέση του Κάλας συνοψίζεται ως εξής: «To demand the creation of a new myth, as some would [εδώ υπονοεί τον Μπρετόν] or to condemn all myths is false in that it betrays a misunderstanding of the dynamics of culture». Επομένως η θέση του είναι διαλεκτική: ούτε υπέρ της δημιουργίας νέων μύθων ούτε υπέρ της καταδίκης των παλιών, αλλά υπέρ της ερμηνευτικής σημασίας τους για τον πολιτισμό· ο Κάλας υιοθετεί μια μάλλον ανθρωπολογική ματιά και την αποστασιοποίηση ενός επιστήμονα. Σίγουρα όμως είναι εναντίον του Μπρετόν και της απόπειρας να αναζητηθεί ένα νέος μύθος, γιατί οι μύθοι είναι σαν τη γλώσσα: δεν υπακούουν σε κανονιστικές συνειδητές προσπάθειες, αλλά ενσαρκώνουν ένα ασυνείδητο δυναμικό.

Σημαντικό στην εξέταση του θέματος είναι ένα εκτενές (γαλλικό) κείμενο που ο Κάλας απευθύνει στην Marguerite Yourcenar, με τη μορφή επιστολής⁹². Η αφορμή δίνεται από ένα

⁹¹ Βλ. Myth and Initiation, *Chimera*, vol. IV, 3 (spring 1946), ΔΑΚ: 10/2.

⁹² Το κείμενο (9 σελ.) δεν φέρει χρονολογία, αλλά επειδή αναφέρεται σε κριτική για τον μύθο, μπορούμε (με επιφύλαξη) να υποθέσουμε πως πρόκειται για το β' μισό της δεκαετίας του '40, ή αρχές '50. Η επιστολή βρίσκεται στο ΔΑΚ: 30/18, όπου έχουμε κι άλλες δυο επιστολές προς την M. Yourcenar, από τις οποίες πληροφορούμαστε ότι γνωρίζονται από τις αρχές της δεκαετίας του '30 και είχαν αναπτύξει πνευματική φιλία – η Yourcenar διάβαζε συχνά στον Κάλας τις διορθωμένες μεταφράσεις των ποιημάτων του Καβάφη. Ο Κάλας σημειώνει πως ήταν πολλά αυτά που τους χώριζαν (όπως η αφοσίωση της

χειρόγραφο που του έχει στείλει η Yourcenar, όπου υπερασπίζεται τον αρχαιοελληνικό μύθο. Ο Κάλας ανταπαντώντας, δηλώνει πως δεν υπερασπίζεται την Ελλάδα των μύθων αλλά εκείνη την Ελλάδα που ύψωσε την ευτομία της σκέψης και την ελευθερία αντίθετα στον μύθο· επιπλέον αντιπαραβάλλει τον μοντέρνο κόσμο στον αρχαίο και το γοτθικό πνεύμα στο ελληνικό. Η ανάλυση του είναι εκτενής, και εκθέτει διαπιστώσεις όπως ότι στη δημιουργία του δυτικού πολιτισμού συνέβαλαν – εκτός από τον ελληνικό πολιτισμό – οι εβραϊκοί-χριστιανικοί μύθοι. Βασιζόμενος σε στοιχεία της κοινωνιολογίας, διαχωρίζει τους αρχαίους από τους μοντέρνους μύθους: «Ο ελληνικός μύθος, όπως κι ο εβραϊκός και ο μύθος μιας φυλής όπου το ειδικό και το γενικό ενώνονται σε ένα όλον, είναι εντυπωσιακός, είναι αλήθεια, αλλά ευτυχώς έχει ξεπεραστεί. [...] Από την εποχή του Περιοιλή, μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι ο μύθος δεν υπάρχει πια· έχει αντικατασταθεί από την ελευθερία». Έτσι διατυπώνει την ιστορική παρακμή του μύθου, γι' αυτό και θεωρεί άγονη την αντιπαλότητα ανάμεσα στον «αποτρόπαιο μύθο» και στον εξίσου «μισητό αντι-μύθο», οι οποίοι καρφώνουν τον Προμηθέα πάνω στα βράχια των νόμων τους. Παρ' όλο που παραδέχεται την έμπνευση που αντλούν οι ποιητές από τους μύθους, από τον Όμηρο μέχρι τη νεώτερη εποχή, κρίνει πως η έννοια του έξοχου και του μεγαλείου (sublime) – που κάποτε μονοπωλούσε η ελληνική μυθολογία – έχει πολύ αλλάξει μετά από τόσους αιώνες ιστορικής ζωής, ώστε πηγή του ιδανικού να είναι οι επαναστάσεις (όπως η Γαλλική και η Οκτωβριανή) και οι μεγαλειώδεις μάχες του ανθρώπου για την ελευθερία. Γενικά ο Κάλας διαφωνεί με την προσήλωση ή προσκόλληση σε στατικές έννοιες του παρελθόντος και επιμένει να βλέπει τα πράγματα εν εξελίξει και δυναμικά· προς επίρρωση του ισχυρισμού του αναφέρει τη ρήση του Μαρξ ότι η γνώση της ανθρώπινης φυσιολογίας βοηθά στην καλύτερη κατανόηση του πιθήκου.

Στην αντίρρηση της Marguerite Yourcenar ότι ακόμα κι ο υπερρεαλισμός ξαναβρίσκει την Ελλάδα μέσω του φρουδικού Οιδίποδα, ο Κάλας αντιτείνει ότι κάθε απόπειρα να χρησιμοποιηθεί το ελληνικό μοντέλο για την ερμηνεία των σύγχρονων προβλημάτων, είναι αναπόφευκτα τεχνητή και καταλήγει σε αξιοθρήνητο φιάσκο (όπως οι προσπάθειες των Cocteau και Giraudoux στη Γαλλία). Ο ίδιος προτείνει, στη θέση του μύθου-συμβόλου της μοντέρνας λογοτεχνίας, να τεθεί ο ανανεωμένος μύθος που έχει τις ρίζες του στην κοινωνία και όχι στη λογοτεχνία· αναφέρει μάλιστα ότι αυτή η ιδέα βρίσκει σύμφωνους πολλούς φίλους του υπερρεαλιστές. Ο μύθος, υπ' αυτή την έννοια, ανταποκρίνεται περισσότερο στην ακριβή σημασία του όρου, που έχει κοινωνική μορφή και όχι λογοτεχνική, ως εκ τούτου ο ορισμός δεν πρέπει να αντληθεί από τους αλεξανδρινούς γραμματικούς αλλά από τους ανθρωπολόγους (Malinowski) οι οποίοι υποδεικνύουν πως ο μύθος δεν είναι μια γλώσσα αλλά ένας κοινωνικός θεσμός (institution). Παράλληλα γνωρίζει και παραδέχεται την ύπαρξη του ατομικού μύθου (όπως την

Yourcenar στο κλασικό πνεύμα) αλλά κοινό τους πάθος ήταν η ιστορία (επιστολή προς την ίδια, 16.6.1974).

υποστήριξε ο Shelling) που δεν άλλος από το όνειρο, το οποίο ωστόσο είναι δεμένο με την ελευθερία.

Στην υποθετική ερώτηση της Yourcenar, αν καταδικάζει τα έργα του Σαίξπηρ, που βασίζονται στην αρχαιότητα, ο Κάλας απαντά αρνητικά, επειδή ακριβώς αναγνωρίζει ότι η στροφή προς τον αρχαιοελληνικό ουμανισμό προέκυψε ως αντίδραση στον μυστικισμό του Μεσαίωνα. Αντίθετα, μεσούντος του 20^{ου} αι., το κύριο πρόβλημα είναι ο ρόλος των ανεξέλεγκτων δυνάμεων, κοινωνικών και ατομικών, που προκαλούν μια καινούργια κρίση του ατόμου. Η προσωπική άποψη του Κάλας είναι πως πρέπει να ξεπεραστεί τόσο ο ελληνο-ρωμαϊκός πολιτισμός όσο και ο χριστιανικός, και να αντλήσουν πνευματικές λύσεις από πηγές προ-ελληνικές. Παντού και πάντοτε υπάρχουν (και υπήρξαν) μύθοι που μιλούσαν για τη γέννηση ηρώων, τόσο διαφορετικών (από τον Οιδίποδα και τον Πέρση Κύρο, έως τον Μωυσή, τον Ιησού, τον Sigfried), όσο και ανάλογων με την κοινωνία που τους γέννησε.

Ο Κάλας αδυνατεί να κατανοήσει τη στάση της Yourcenar και όλων εκείνων που επιμένουν να περιορίζουν τις κατακτήσεις του ανθρώπινου πνεύματος στο αρχαιοελληνικό παρελθόν του δυτικού κόσμου, κι αυτό σε μια εποχή που ο πολιτισμός παγκοσμιοποιείται. Παρ' όλο που στην ελληνική μυθολογία υπάρχουν οι πλέον τυπικές περιπτώσεις του ανθρώπινου σύμπαντος (γι' αυτό και ο Φρόντ άντλησε από αυτήν τα σύμβολά του), ωστόσο για τον Κάλας αποτελεί υπερβολή το να υποστηρίζει κανείς ότι η Ελλάδα είναι η μόνη σταθερή αξία για την τέχνη. Στην ιστορία του πολιτισμού, η Ελλάδα υπήρξε μοναδική και δικαιολογημένα συγκεντρώνει τη λατρεία και τον σεβασμό, αλλά δεν είναι δυνατό να γίνει αντικείμενο μίμησης, μόνη πηγή και έσχατο όριο του πολιτισμού. Μέσα από το εκτενές αυτό κείμενο-επιστολή, κατανοούμε την αντίσταση του Έλληνα ποιητή απέναντι στον μύθο τόσο ως μόρφωμα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού όσο και ως στατική και «κλειστή» μορφή· ο ίδιος υπερασπίζεται τη δυναμική ανέλιξη του πολιτισμού μέσα στην πορεία της ιστορίας, αλλά και την υπεράσπιση της ελευθερίας έναντι των αρχετύπων.

Ο μύθος βέβαια δεν υπήρξε ποτέ ανεξάρτητος από την ιστορία (ο Κάλας πάντοτε τον όριζε ως ιστορικό μόρφωμα), αλλά η διαπλοκή των δυο εννοιών συχνά οδηγεί σε μεικτές καταστάσεις με την ιστορικοποίηση των μύθων ή με τη μυθοποίηση της ιστορίας⁹³. Ο Κάλας παρακολούθησε τόσο την ανθρωπολογική όσο και την ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων (και όχι τη θρησκευτική ή τη λογοτεχνική): σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Bronislaw Malinowski (σταθερό σημείο αναφοράς του Κάλας στις δικές του ανθρωπολογικές αναζητήσεις), οι μύθοι δεν αιτιολογούν και δεν ερμηνεύουν, αλλά έχουν ισχύ λειτουργική καθώς χαρτογραφούν την πρωτόγονη πίστη και ηθική σοφία⁹⁴. Για τον Φρόντ οι μύθοι δεν είναι παρά «προβολές» του ψυχικού κόσμου πάνω στον εξωτερικό κόσμο και κατασταλάγματα από ασύνειδες διαδικασίες,

⁹³ Βλ. Ruthven, 1977: 21.

⁹⁴ Βλ. στο ίδιο: 30.

όπου εκφράζεται η συλλογική ψυχή και όχι η ατομική⁹⁵. Από την άλλη πλευρά, τα γλωσσικά παιχνίδια που βρίσκονταν στη βάση πολλών μύθων⁹⁶, σίγουρα είναι κάτι που εκμεταλλεύτηκε ο Κάλας, πόσο μάλλον που στον μύθο, ως τελετουργικό δρώμενο, ενώνονται αξεδιάλυτα ο λόγος με την πράξη.

Γεγονός είναι ότι η σχέση λογοτεχνίας και μύθου δεν υπήρξε σταθερή, αφού άλλοτε οι ποιητές χρησιμοποιούν τους μύθους ως αρχέτυπα και σύμβολα κι άλλοτε παίρνουν αποστάσεις, αναπτύσσοντας κριτική αμφισβήτηση ή απόρριψη⁹⁷. Αν η λειτουργία του μυθικού εξαντλείται στη στατική ερμηνεία και τελικός σκοπός του – σύμφωνα με τον Ρ.Μπαρτ – ήταν να ακινητήσει τον κόσμο⁹⁸, γι' αυτό τα ανατρεπτικά πνεύματα όπως ο Nabokov περηφανεύονταν πως το έργο τους είναι «μυθικά απρόσβλητο»⁹⁹. Βέβαια οι αιτιάσεις εκ μέρους των ορθολογιστικών πνευμάτων εναντίον των μύθων στηρίχτηκαν στην αναλήθεια και αντι-επιστημονικότητα τους, αλλά σίγουρα δεν είναι από αυτή την άποψη (δηλαδή ενός ορθολογιστή) που ο Κάλας εκδηλώνει το σκεπτικισμό του απέναντι στον μύθο. Από τα τρία συστήματα σκέψης-κοσμοθεωρίες που ερμηνεύουν – σύμφωνα με τον Φρόντ – τον κόσμο, δηλαδή μυθολογικό, θρησκευτικό κι επιστημονικό¹⁰⁰, ο Κάλας έχει απορρίψει το δεύτερο, έχει αμφισβητήσει το πρώτο, ενώ επεχείρησε την υπέρβαση και ιδιότυπη γεφύρωση του ποιητικού με το μοντέρνο επιστημονικό πνεύμα.

Ως αντίστοιχη προσπάθεια απομυθοποίησης της τέχνης, να σημειώσουμε τη φιλοσοφική σκέψη του Walter Benjamin. Βέβαια όλη η φιλοσοφία της σχολής της Φρανκφούρτης εμπνέεται και καθοδηγείται από την άρνηση του μύθου, ενώ παράλληλα ασκεί κριτική στον ορθολογισμό: «Ο Λόγος, μολονότι βρίσκεται σε ρήξη με τους μύθους και μολονότι στη θέση των θυσιών, της ψευτοεπικοινωνίας με τους θεούς, βάζει τις άνισες ανταλλαγές που γίνονται με την εγγύηση του όρκου, δεν κάνει τίποτε άλλο παρεχτός να προεκτείνει αυτό το καταστροφικό πλησίασμα στην

⁹⁵ Βλ. Φρόντ, 1978: 100 (και 85-87). Γι' αυτό άλλωστε και διαχωρίζει όλες τις πρωτόγονες διαδικασίες προβολής, από την ατομική ιδεοληπτική νευρώση (: 39κε). Αντίθετη είναι η «εξατομικευμένη» θεωρία του Jung (με την οποία ο Κάλας δεν συμφωνούσε) που μελέτησε τους μύθους και κατέληξε στο αντι-φροϋδικό συμπέρασμα πως ενώ στη ζωή της ανθρωπότητας το «μυθικό» είναι αρχαϊκό και πρωτόγονο στάδιο, στη ζωή του ατόμου είναι ένα ώριμο και όψιμο στάδιο (βλ. Ruthven, 1977: 86).

⁹⁶ Τη θεωρία του Max Muller ότι οι μύθοι πηγάζουν από λογοπαίγνια αναφέρει ο Ruthven, 1977: 54-55. Αλλά και η μελέτη του Otto Rank για τους μύθους ως προϊόντα μεταφορών, είναι πολύ σημαντική, και πιθανόν να την είχε υπόψη του ο Κάλας, βλ. Otto Rank *L'Art et l'Artiste*, μετφρ. από αγγλικά Claude Louis-Combet, Payot, Paris (α' έκδ. 1932), 1984: 172-190 (κεφ. «Mythe et Métaphore»).

⁹⁷ Βλ. τα συμπεράσματα του Σιαφλέκη, 1994: 95. Για την απομάκρυνση του νεοελληνικού μεταπολεμικού ποιητικού λόγου από τα μυθικά αρχέτυπα, και τον προσανατολισμό προς την ιστορική συγχρονία βλ. Karadima, 1989: 179. Επίσης, πβ. «Σε κάθε εποχή Διαφωτισμού, οι μύθοι θεωρούνται λίγο-πολύ παιδιάστικοι, αναμφισβήτητα ξεπερασμένοι, και ολότελα αναξιόπιστοι» Ruthven, 1977: 75. Ο Μιχαήλ (1999: 258) αναφέρει ότι ο Μαρξ καταγράφει ως πρώτη αντίδραση απέναντι στον Διαφωτισμό και τη Γαλλική επανάσταση, την επιστροφή των Ρομαντικών σε ένα μυθικό Μεσαίωνα.

⁹⁸ Παραθέτει ο Ruthven, 1977: 125.

⁹⁹ Στο ίδιο: 120.

¹⁰⁰ Βλ. Φρόντ, 1978: 100-1.

κοινωνικότητα και τον ορθολογισμό»¹⁰¹. Ο Μπένγιαμιν είχε ως πυρηνικό σημείο του στοχασμού του την αποτίναξη του μύθου, την αφύπνιση και τη λύτρωση από τον βραχνά της μυθολογίας. Μάλιστα χτίζει έναν αντι-μύθο με υλικά ιστορικά, αφού η λύτρωση νοείται ως απαλλαγή από την οικονομική δυσπραγία, ενώ η ελευθερία δεν είναι άσαρκη μυθική ιδέα, αλλά υλική ιστορική απολύτρωση. Βέβαια ο λόγος είναι το «ακονισμένο τσεκούρι» με το οποίο ξεχερσώνει ο Μπένγιαμιν το χωράφι του μύθου και της φρεναπάτης, αλλά, ενώ ο φιλόσοφος αντιτάχθηκε στην αναβίωση των μυθολογιών, δεν συμφώνησε με τη στενή ορθολογική αντιμετώπισή τους, επιδιώκοντας επιπλέον να διασώσει όλο το αντιμυθικό πλεόνασμα που αποτελεί το ουτοπικό στοιχείο των μύθων¹⁰². Ο Benjamin κριτικάρει τις θεωρίες του μύθου ότι στερούνται ιστορικοφιλοσοφικής σκοπιάς και προχωρά σε ανάλυση τόσο της μαγικής προ-μυθικής σκέψης όσο και της μυθικής εποχής, της γένεσης και της φθοράς του μύθου, της λειτουργίας του στην αρχαία τραγωδία. Μια τέτοια θεώρηση του μύθου είναι βαθιά πολιτική και συναντά τον στοχασμό του Μαρξ σχετικά με τη «μεταρρύθμιση της συνείδησης, όχι με δόγματα αλλά με την ανάλυση της μυθοπλαστικής συνείδησης που δεν καταλαβαίνει τον εαυτό της, είτε εμφανίζεται με θρησκευτική είτε με πολιτική μορφή»¹⁰³. Ερχόμενος από άλλα μονοπάτια, πολιτικο-φιλοσοφικά, ο Μπένγιαμιν αντιτίθεται σε μια μυθοποίηση του ονείρου και, συνακόλουθα, στον υπερρεαλισμό ο οποίος μας πηγαίνει στον τόπο των ονείρων και μας αφήνει εκεί¹⁰⁴. Ωστόσο ο γερμανός φιλόσοφος αναγνωρίζει στην υπερρεαλιστική τέχνη την «μη-θρησκευτική φώτιση» (profane illumination) που είναι μια εκκοσμικευμένη, υλιστική και καθόλου μυστικιστική έλλαμψη, αφού αποσπά τα αντικείμενα από την αστική καθημερινότητα και χρήση, δίνοντάς τους νέες διαστάσεις¹⁰⁵. Η ιστορικοφιλοσοφική θεώρηση του μύθου υπάρχει και στον στοχασμό του Κάλας, όπως και η υιοθέτηση μιας διαλεκτικής θέσης απέναντι στον ορθολογισμό: ωστόσο υπάρχουν πολλές διαφορές ανάμεσα στις απόψεις του φιλοσόφου (ο οποίος αντίκειται στην «εποχή των δαιμόνων», ψάχνει για την αλήθεια, θεωρεί το όνειρο ως εικόνα-φενάκη μιας αλλότριας πραγματικότητας και αναζητά τη συλλογική αφύπνιση) και του υπερρεαλιστή ποιητή Κάλας.

¹⁰¹ Βενσάν, 1977: 117-8. Ο Λόγος, σύμφωνα με τους Χορκχάμερ και Αντόρνο, στην ιστορική φάση του μεσοπολέμου, δεν βοηθά στην εξάλειψη των εμποδίων, δεν είναι ουδέτερος, αλλά αποβαίνει όργανο κυριαρχίας και χειραγώγησης· γι' αυτό συχνά καταλήγει σε αυτοκαταστροφή με τον αναμετασχηματισμό του σε μυθολογία, δηλαδή σε εκδήλωση υποταγής στο δοσμένο (: 122).

¹⁰² Βλ. Μιχαήλ, 1999: 261 (κεφ. «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Μύθος και Ιστορία»). Για τη διαλεκτική θέση του φιλοσόφου, γράφει ο Μιχαήλ: «Η θεωρία του Μπένγιαμιν για το Μύθο διαμορφώνεται μέσα από την ταυτόχρονη ρήξη με τις δυο διαφορετικές μεταξύ τους προσεγγίσεις: την απορριπτική του Διαφωτισμού και της παράδοσής του, και τη δοξαστική του μύθου αποδοχή των Ρομαντικών και των διαδόχων τους», στο ίδιο).

¹⁰³ Παραθέτει ο Μιχαήλ (στο ίδιο: 275) από επιστολή του Μαρξ.

¹⁰⁴ Βλ. στο ίδιο: 275-6.

¹⁰⁵ Βλ. στο ίδιο: 364.

8.5.2. «Myth and Utopia»

Θα εξεταστεί εδώ το κείμενο «Myth and Utopia», παρόλο που ανήκει στην ενότητα «Surrealism and the making of History» – από το αδημοσίευτο βιβλίο *Challenge of Surrealism* (1973) – γιατί αποτελεί ένα μεταχρονολογημένο διάλογο του Κάλας με το αίτημα του Breton για τη δημιουργία ενός νέου συλλογικού μύθου. Στο συγκεκριμένο κείμενο εξετάζεται (τριάντα χρόνια μετά) κατά πόσο αυτή η αξίωση ήταν δικαιολογημένη ή όχι, καθώς και ως ποιο σημείο υπήρξε σύμφωνη με την επιθυμία της μεταμόρφωσης του κόσμου. Σε επιστολή του στον J.L.Bedouin, ο Κάλας σημειώνει ότι μεταπολεμικά, εκείνο που έσπρωξε τον υπερρεαλισμό προς τον μύθο, ήταν η απογοήτευση από τον μαρξισμό· ο ίδιος πιστεύει ότι η αστική τάξη έγινε οπαδός του δομισμού, της αντι-ιστορικότητας και του Lévi-Strauss ο οποίος ερμήνευσε την ιστορία της ανθρωπότητας ως μια σειρά μύθων¹⁰⁶. Όπως θα φανεί παρακάτω, η ροπή του Breton προς τον μύθο ερμηνεύεται ως απομάκρυνση από την πολιτική σκέψη και προσέγγιση της ανθρωπολογίας του Lévi-Strauss.

Ιστορικά, οι πηγές από όπου άντλησε ο υπερρεαλισμός τη δική του μυθολογία, είναι η ρομαντική λογοτεχνία και η ψυχανάλυση. Ο Κάλας, στο κείμενο «Myth and Utopia» προσεγγίζει το ζήτημα διαχρονικά, γι' αυτό και αναφέρεται στους επιφανείς εκπροσώπους του ρομαντισμού: τον Novalis (που συνδέει την έμπνευση με τη μυθολογία), τον Wagner (που θεωρεί ότι ο μύθος είναι το ιδεώδες υλικό για τον ποιητή), τον Baudelaire (που στη μελέτη του για τον Wagner¹⁰⁷, καταγράφει ως ύψιστο πλεονέκτημα του μύθου τη σύμπτωση των ακραίων ορίων του καλού και του κακού). Ο Κάλας επιμένει στην άποψη του γάλλου ποιητή ότι κάθε νους αποτελείται από δυο μισά, το καλό και το κακό, την κόλαση και τον παράδεισο και στο συμπέρασμα πως η σαρκική ηδονή πρέπει να οδηγεί στις απολαύσεις του εγκλήματος, σύμφωνα με την αναπόφευκτη σατανική λογική κάθε δραματικού πάθους. Ο Κάλας διαχωρίζει τη διαφορετική αντιμετώπιση του μύθου από τους αληθινούς ρομαντικούς (από τον Σαντ ως τον Μπωντλαίρ) και από τους αρχαίους τραγικούς ποιητές. Ενώ οι πρώτοι άντλησαν από τον μύθο έμπνευση για μια ποίηση των άκρων και της υπερβολής, οι έλληνες ποιητές αντίθετα αντιμετώπισαν τις μυθικές δυνάμεις ως εχθρικές στον άνθρωπο: ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής όρθωσαν απέναντι στο δίπολο «μύθος-πραγματικότητα» τον μικρόκοσμο ενός θεατρικού έργου που επιτρέπει στον θεατή να ζει στην

¹⁰⁶ Βλ. επιστολή (γαλλικά) προς Bedouin 10.1.1971, ΔΑΚ: 25/15.

¹⁰⁷ Πρόκειται για τη μελέτη «Richard Wagner et *Tannhauser*» (1861) που περιλαμβάνεται στο *L'art romantique* (Baudelaire, 1962: 689 κε). Στο τέλος του συγκεκριμένου δοκιμίου ο Baudelaire αναπτύσσει τις αρετές του έργου του Wagner, επιμένοντας στην ένταση, τη βιαιότητα των παθών, την έκρηξη των συναισθημάτων: «Στην τέχνη, ομολογώ ότι δεν μισώ την υπερβολή· η μετριοπάθεια ποτέ δεν μου φάνηκε ως σημάδι μιας ρωμαλέας καλλιτεχνικής φύσης. Αγαπώ αυτές τις υπερβάσεις του μέτρου στην υγεία, αυτά τα ξεχειλίσματα της θέλησης που υπάρχουν μέσα στα έργα όπως το πυρωμένο κατράμι στο έδαφος ενός ηφαιστείου, και που, στη συνηθισμένη ζωή, συχνά σημαδεύουν τη γεμάτη θέλγητρα φάση που έπεται σε μια μεγάλη κρίση ηθική ή φυσική» (στο ίδιο: 719). Για τη «σατανική» σχολή του γαλλικού ρομαντισμού, καθώς και τις απόψεις του Baudelaire για το αγγελικό και σατανικό στοιχείο του ανθρώπου βλ. στο ίδιο: 249 και 251 («De l'essence du Rire»).

αυταπάτη ενός μάρτυρα των τραγικών αντιθέσεων. Η από τον Φρόντ θεώρηση των μύθων πλησιάζει, σύμφωνα με τον Κάλας, στην αρχαιοελληνική αντίληψη, επειδή τον πατέρα της ψυχανάλυσης ενδιέφεραν περισσότερο τα όρια στα οποία περιορίζεται η ανθρώπινη θέληση από την ανάγκη, ενώ αντίθετα δεν ενδιαφερόταν για τις υπερβολές που απολαμβάνει ο άνθρωπος είτε μέσα από τη φαντασία ή το έγκλημα.

Ο Κάλας αναφέρεται στο δοκίμιο περί της «μοντέρνας μυθολογίας» που προτάσσει ο Αραγκόν στο βιβλίο του *Ο Παριζιάνος χωρικός*, όπου προτείνεται η αντικατάσταση της καρτεσιανής λογικής από τη φαντασία, ο παραμερισμός της πραγματικότητας (όπως τη διαμορφώνουν οι πεποιθήσεις μας) από την κριτική των ιδεών, ώστε η καινούργια μυθολογία να γεννιέται μέσα στη ζωή και στην καθημερινότητα. Απέναντι στο έργο του Αραγκόν που αυτομόλησε προς τον κομμουνισμό το 1932, ο Κάλας αντιτάσσει το έργο της Claude Cahun «Les paris sont ouvertes», το οποίο αποτελεί μια επίθεση εναντίον του Αραγκόν αλλά και της μυθοποιητικής διάθεσης. Η Cahun συνοψίζει την προσφορά του ντανταϊσμού και του υπερρεαλισμού στην καταστροφή όλων των καλλιτεχνικών μύθων που έγιναν το μέσο εκμετάλλευσης της τέχνης για ιδεολογικούς και οικονομικούς λόγους από το καπιταλιστικό σύστημα, ενώ παίρνει τη θέση ότι το υπερρεαλιστικό πείραμα μπορεί και πρέπει να υπηρετήσει την υπόθεση της απελευθέρωσης του προλεταριάτου: «Μόνον όταν το προλεταριάτο θα έχει αποκτήσει συνείδηση των μύθων από τους οποίους εξαρτάται η κουλτούρα του καπιταλισμού, όταν θα έχει συνειδητοποιήσει τι σημαίνουν γι' αυτό τούτοι οι μύθοι και όταν θα τους έχει καταστρέψει, μόνο τότε θα κατορθώσει να βαδίσει προς τη σωστή εξέλιξη του»¹⁰⁸. Η συμφωνία του Μπρετόν το 1934 με τη θέση της Cahun είναι δεδομένη ως προς το αίτημα του γκρεμίσματος των ψευδαισθήσεων με τις οποίες η αστική κοινωνία περιβάλλει τον δημιουργό, αλλά διατηρεί τις επιφυλάξεις του για τη συνεργασία των υπερρεαλιστών με οποιαδήποτε επαναστατική οργάνωση¹⁰⁹.

Ο Κάλας παρακολουθεί την αρχή της μεταστροφής του Μπρετόν, καθώς την επόμενη χρονιά (1935) στην ομιλία του στην Πράγα, ο γάλλος υπερρεαλιστής παρουσίασε τη δημιουργία ενός νέου μύθου ως πρωταρχικό σκοπό του κινήματος – ενός συλλογικού και όχι ατομικού μύθου – με σκοπό την απελευθέρωση του ανθρώπου. Ενώ όμως το 1935 ο Μπρετόν αντιστέκεται (ακόμα) στην απόκλιση του κινήματος προς την ουδέτερη πολιτική ζώνη¹¹⁰, δεν συμβαίνει το ίδιο επτά χρόνια μετά (1942) οπότε η στροφή αυτή προς τον μύθο ολοκληρώνεται με όρους απαράδεκτους για τους μαρξιστές φίλους του υπερρεαλισμού, όπως σχολιάζει ο Κάλας. Στο

¹⁰⁸ Ο Κάλας εδώ αναφέρεται σε ένα απόσπασμα από το φυλλάδιο της Cahun, όπως το παραθέτει ο Μπρετόν στο «Τι είναι ο υπερρεαλισμός;» (1934), βλ. Μπρετόν, 1983 α: 166. Στην ελληνική μετάφραση η Cahun αναφέρεται ως άντρας, αντίθετα με το πρωτότυπο του Μπρετόν (Breton, 1992: 260) αλλά και το κείμενο του Κάλας. Ωστόσο, στο «Surrealist Pocket Dictionary» (Calas, 1940α: 20) ο/η Cahun αναφέρεται ως άντρας.

¹⁰⁹ Βλ. Μπρετόν, 1983 α: 166-7.

¹¹⁰ Βλ. Breton, 1971: 57-58.

σημείο αυτό παρουσιάζεται ο μύθος των Μεγάλων Διάφανων που προτείνεται από τον Μπρετόν στα «Προλεγόμενα...», μαζί με την προέλευση από την οποία δανείστηκε την ιδέα. Ο Κάλας διαπιστώνει ότι το χάσμα ανάμεσα στους μαρξιστές και τους υπερρεαλιστές βάρυνε περισσότερο με την επιστροφή του Μπρετόν στη Γαλλία, μετά τη λήξη του β' παγκοσμίου πολέμου. Αναφέρει ως παράδειγμα ότι σε μια συνέντευξή του το 1950 ο Μπρετόν διακήρυττε πως η μαρξιστική ερμηνεία της ιστορίας είναι μόνο ένας μύθος, καθώς και τη δήλωση πως η ένωση του συνθήματος του Μαρξ για αλλαγή του κόσμου, με το αίτημα του Rimbaud για μεταμόρφωση της ζωής, έχει αποβεί ανέφικτο κάτω από τις παρούσες συνθήκες¹¹¹.

Στο κείμενο «Myth and Utopia», ερμηνεύεται η προσέλευση του ενδιαφέροντος του Μπρετόν στον μύθο, ως αποτέλεσμα των επαφών που είχε στη Νέα Υόρκη με τον Claude Lévi-Strauss και τον Denis de Rougemont. Τα σχεδόν μεταφυσικά συμπεράσματα στα οποία κατέληγαν οι στοχασμοί του Μπρετόν γύρω από τον μύθο, τον έφεραν αντιμέτωπο, εκτιμά ο Κάλας, με όλους τους πολιτικοποιημένους φίλους του, καθώς και με τον ίδιο τον Κάλας γιατί ο γάλλος ουσιαστικά απέρριψε τους υπαινιγμούς του έλληνα φίλου του για επανεπιβεβαίωση της επαναστατικότητας του κινήματος: «he rejected my suggestion that the time had come for him to write a Third Manifesto to reaffirm the revolutionary views of the surrealists and redefine the field of its challenging investigations and subversive activities». Βρίσκουμε εδώ μια ομολογία, τριάντα χρόνια μετά, για τη βαθιά απογοήτευση του Κάλας απέναντι στον Μπρετόν, κι επιπλέον συνοψίζεται η μεγάλη απόσταση και η διαφορά προσανατολισμού, όπως διατυπώθηκε στο «Towards a third Surrealist Manifesto» από τη μια πλευρά και τα «Προλεγόμενα...» από την άλλη.

Ο Κάλας διαπιστώνει ότι ο Μπρετόν, στη συνέχεια, μετατόπισε την έμφαση από τον μύθο στην ουτοπία. Σε συνέντευξή του το 1948, ο γάλλος υπερρεαλιστής δηλώνει πως ο μύθος ήταν τόσο πολυχρησιμοποιημένη λέξη που το νόημά της δεν γίνεται κατανοητό χωρίς σύγχυση. Η έννοια της ουτοπίας, προς την οποία στρέφεται μεταπολεμικά ο υπερρεαλισμός, είναι κι αυτή μια λέξη που έχει παραχαραχθεί από πολιτικής απόψεως, γι' αυτό ο Μπρετόν παίρνει αποστάσεις από τη συνήθη έννοια του απραγματοποίητου ονείρου, που οι πολλοί δίνουν στον όρο. Αναφέρεται επίσης στον Τρότσκι που σε κείμενό του λίγο πριν δολοφονηθεί, κατέληγε στην πολιτική υπόθεση ότι μετά το τέλος του πολέμου θα φανεί αν ο μαρξισμός είναι μια ουτοπία¹¹². Ο

¹¹¹ Βλ. τη συνέντευξη που έδωσε ο Μπρετόν στον F.Dumont στην εφημερίδα *Combat*, όπου ο γάλλος υπερρεαλιστής στέκεται κριτικά απέναντι στη διαστρέβλωση της μαρξιστικής θεωρίας από την εφαρμογή της στον σταλινισμό (ασκεί έντονη κριτική για τις δολοφονίες, τις εξορίες, την προπαγάνδα, την προσωπολατρία) και στο δόγμα του «κομμουνισμού σε μια χώρα». Στην ίδια συνέντευξη προβάλλεται ο εσωτερικισμός ως μια ελπίδα, ενώ ο μύθος αποτελεί ένα γοητευτικό αίνιγμα: όσο για την απόρριψη του παλιού συνθήματος του υπερρεαλισμού, ο Κάλας λει τη «μισή» αλήθεια σχετικά με τη συνέντευξη, δηλαδή ο Μπρετόν πράγματι αναφέρει πως τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια τα συνθήματα για αλλαγή του κόσμου και της ζωής απομακρύνθηκαν κι εναντιώθηκαν το ένα στο άλλο, αλλά προσθέτει ότι ο ίδιος δεν απελπίζεται ότι οι τροχιές τους θα συμπέσουν ξανά (βλ. Breton, 1999: 615-8).

¹¹² Ο συλλογισμός του Τρότσκι ήταν ότι αν ο β' παγκόσμιος πόλεμος δεν τελείωνε με θρίαμβο της επανάστασης, τότε οι μαρξιστές θα πρέπει να αναγνωρίσουν ότι ο γραφειοκρατικός κολεκτιβισμός είναι ο

Κάλας σχολιάζει την άποψη του Μπρετόν συγκρίνοντας με την υπόθεση του Τρότσκι, και συμπληρώνει (ειρωνικά) πως από τη στιγμή που ο β' παγκόσμιος πόλεμος τελείωσε με ισοπαλία ανάμεσα στον καπιταλισμό και τον γραφειοκρατικό αυτοαποκαλούμενο σοσιαλισμό, οι υπερρεαλιστές δεν μπορούν να μεταχειρίζονται τον μαρξισμό ως ουτοπία περισσότερο, απ' ότι μπορούν να τον απορρίψουν ως μύθο. Αν καταλαβαίνουμε σωστά την ειρωνεία του σχολίου, ο Κάλας θεωρεί μάλλον κενές περιεχομένου τις λέξεις, άρα και τις αναζητήσεις του υπερρεαλισμού μεταπολεμικά, βρίσκοντας πως οι όροι μάλλον καλύπτουν κάποιες κρυμμένες ροπές για αποστασιοποίηση από την πολιτική πραγματικότητα προς όλο και πιο αφηρημένες σφαίρες. Επιπροσθέτως, ο Κάλας διαπιστώνει πως η όλη αναζήτηση του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού υπήρξε στείρα, γιατί ούτε δημιουργήθηκε ένας συλλογικός μύθος, αλλά και η επανερμηνεία των παλιών μυθικών συμβόλων (όπως του Οιδίποδα, του Μινώταυρου, του Ερμαφρόδιτου) δεν κατέληξε στην παραγωγή καινούργιων ουτοπιών. Έτσι παρά την επιβεβλημένη (σύμφωνα με τον Μπρετόν) επικύρωση της ουτοπίας μέσα στο έργο των ποιητών, ο όρος (σύμφωνα με τον Κάλας) δεν χάνει την κυριολεκτική του σημασία (ου+τόπος) ως «κατασκευή» που υπάρχει μόνο ως προσχέδιο.

Ο Κάλας επιμένει πως δεν πρέπει να συγχέονται οι όροι μύθος και ουτοπία, καθώς και ότι είναι προτιμότερο να εξετάζονται από την άποψη της δυναμικής εξέλιξης της κουλτούρας. Ο ίδιος αντιτίθεται στην αριστοτελική ορολογία της μυθικής και της αληθινής εξήγησης, υποστηρίζοντας πως αυτή προϋποθέτει την απόλυτη διαφορά ανάμεσα στον μύθο και στην αλήθεια (ενώ υπάρχει η φαντασία-fiction που δεν αξιώνει ότι είναι αλήθεια, ενώ δεν είναι ούτε μύθος). Εδώ κάνει μια εκτενή αναφορά στην κοσμολογική φιλοσοφία των Ιώνων φιλοσόφων που ερμήνευσαν τις γεωλογικές και φυσικές αλλαγές ως μεταστοιχειώσεις υλικών (και όχι με βάση τις μυθικές αναλογίες). Στη φιλοσοφία και στην επιστήμη υπάρχει μια διαδοχή ερμηνειών, καθώς καινούργια μοντέλα σκέψης αντικαθιστούν τα παλιά όταν αυτά αποδειχθούν ανεπαρκή. Ο Κάλας επίσης υπενθυμίζει την ισχύ των μύθων στην αιτιολόγηση των κοινωνικών ανισοτήτων, αλλά και τη θεμελιώδη χρησιμότητα των φανταστικών μοντέλων για την ύπαρξη και ανάπτυξη της αρχαίας τραγωδίας. Ως βάση του αρχαίου δράματος θεωρείται από τον ίδιο, η δημιουργία της ψευδαίσθησης (illusion) και η μέθεξη του θεατή με τρόπο ανάλογο με τις θρησκευτικές τελετουργίες. Γι' αυτό, συμπεραίνει, είναι πολύ δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι ένα περιβάλλον αθεΐας¹¹³, όπως ο υπερρεαλισμός, θα επεδίωκε τη δημιουργία ενός συλλογικού μύθου («It is one

ιστορικός διάδοχος του καπιταλισμού, ενώ ο σοσιαλισμός θα παραμείνει μια ουτοπία: τον συλλογισμό αυτόν τον παραθέτει κι ο Breton (1999: 607) αλλά κι ο Κάλας στο κείμενο που εξετάζουμε.

¹¹³ Ο Κάλας υπαινίσσεται ότι ο υπερρεαλισμός παραμένει ένα μεταθρησκευτικό σύστημα σκέψης – ή τουλάχιστον έτσι διατείνεται ο Μπρετόν στη συνέντευξη που αναφέρθηκε πριν (: «Τίποτε δεν θα με συμφιλιώσει με τον χριστιανικό πολιτισμό»), βλ. Breton, 1999: 608 – επομένως ακούγεται σόλοικη η αναφορά και η αναζήτηση μυθικών στηριγμάτων.

thing to claim that an atheist should cultivate and enjoy illusions, and another that he should make myths»).

Ο μύθος, στο κείμενο του Κάλας, συνδέεται με μια υπερφυσική βούληση, ενώ οι ψευδαισθήσεις προέρχονται από ψευδή αξιώματα. Υπάρχουν τρεις διαφορετικοί τύποι ψευδαισθήσεων: αυτός του Κολόμβου που είχε την πεποίθηση πως ανακάλυψε την Ινδία, ο δεύτερος τύπος του θεατή που πιστεύει ότι ο ηθοποιός Ορέστης δολοφόνησε πράγματι τον Αγαμέμνονα (έτσι ο θεατής γίνεται αυτόβουλος συμμετέχων σε ένα παιχνίδι όπου η φαντασία εκλαμβάνεται ως πραγματικότητα) και ο τύπος της Σταχτοπούτας (όταν, σύμφωνα με τον Φρόντ, οι αυταπάτες ενίοτε γίνονται πραγματικότητα). Η γνώμη του Κάλας είναι ότι η ανάγκη που προβάλλεται από τον υπερρεαλισμό (δια στόματος Μπρετόν) για υποκατάσταση της πραγματικότητας από ένα ουτοπικό μέλλον, θα μπορούσε να ονομαστεί «Cinderella complex». Έτσι ο υπερρεαλισμός έπεσε στην παγίδα της σύγχυσης μύθου και ουτοπίας, καθώς το να συντηρείται η πίστη σε μια ουτοπία, κάνει αναγκαία την ανάπτυξη του μύθου. Με ένα ανάλογο τρόπο, ο μαρξισμός μετατράπηκε σε μύθο από εκείνους που επεχείρησαν να τον εμφανίσουν ως θρησκεία, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο τα μέλη του κόμματος να γίνονται ζηλωτές και να υπομένουν μαρτύρια με την ελπίδα ενός παραδείσου που δεν επρόκειτο ποτέ να γνωρίσουν.

Ο Κάλας βέβαια δίνει μια ιστορική εξήγηση για την υπεράσπιση της ουτοπίας από τον Μπρετόν, θεωρώντας την ως αντίδραση απέναντι στην υπαρξιστική απαισιοδοξία των δεκαετιών '40 και '50¹¹⁴. Μάλιστα η «Ωδή στον Fourier» (1947) επικαλείται τον μεγάλο ουτοπικό σοσιαλιστή που εξήγησε τις ανθρώπινες ελπίδες για επανάσταση και ενέπνευσε την πίστη στην απόλυτη ελευθερία· με αυτόν τον τρόπο ο Μπρετόν στο συγκεκριμένο ποίημα, διαμόρφωσε την πρόταση να διαβαστεί ο σοσιαλιστικός μύθος με φορά προς τα πίσω, προς τα ουτοπικά του όρια. Ο Κάλας στη συνέχεια, καταγράφει την εξάπλωση του μύθου σε πολλούς τομείς σκέψης, όπως στην πολιτική με τη μετατροπή του μαρξισμού σε μύθο, ενώ διαπιστώνει ότι η παρουσία του μύθου τόσο στην κοινωνιολογία όσο και στην ανθρωπολογία, υπήρξε πολύ ισχυρή.

Ο Κάλας μοιάζει να συμφωνεί με την άποψη του R.Carnap – την οποία και παραθέτει – ότι η κληρονομιά της μυθολογίας μοιράστηκε αφενός στην ποίηση και στην τέχνη και αφετέρου στη θεολογία που αναπτύσσει τη μυθολογία σε ένα σύστημα¹¹⁵. Από την άλλη πλευρά, φαίνεται να διαφωνεί με κάθε δεσμευτική αντίληψη σχετικά με τον μύθο και γενικότερα με τη μυθολογία,

¹¹⁴ Η ουτοπία αποτέλεσε σημείο φυγής για τον μαρξισμό, γι' αυτό ο Ένγκελς, παρ' όλο που θαύμαζε τα μεγαλοφυή επιτεύγματα των μεγάλων ουτοπικών, θεωρούσε αναγκαία τη μετάβαση από τον ουτοπικό στον επιστημονικό σοσιαλισμό. Ο γερμανός φιλόσοφος Έρνστ Μπλοχ ήδη από το 1918 επεξεργάζεται την έννοια της ουτοπίας με μαρξιστικά εργαλεία (βλ. Μιχαήλ, 1999: 309 κε, κεφ. «Το ον ως Ουτοπία»).

¹¹⁵ Κι ο Μαρξ (στο πρώτο κεφάλαιο του *Κεφαλαίου*) δεν θεωρούσε το Μυθικό απλώς ως μια μορφή ψευδούς συνείδησης, αλλά αναγνώριζε τις υλικές του ρίζες, αφού οι θρησκευτικοί μύθοι οργάνωναν αρχικά (στις προκαπιταλιστικές κοινωνίες) τη χαοτική φύση σε ένα κοσμοείδωλο. Ο Μαρξ τόνιζε πως η απελευθέρωση από τις φετιχιστικές αυταπάτες και τους μύθους μπορεί να γίνει μόνο στα πλαίσια μιας αταξικής κοινωνίας ελεύθερων κοινωνικών ατόμων (βλ. στο ίδιο: 353-4).

ενώ συμφωνεί με κάθε απελευθερωτική χρήση του. Γι' αυτό τελειώνει το δοκίμιο «Myth and Utopia» με μια ιστορική τοποθέτηση της ψυχανάλυσης, λέγοντας ότι η φρουδική ερμηνεία αντιστοιχεί στις ανάγκες του ανθρώπου που μετά από τον Σωκράτη και τον Σοφοκλή έχασε την πίστη του στους μύθους και μετά από τον Sade και τον Nietzsche στις ηθικές προσταγές. Η απελευθέρωση του ανθρώπου από τις μάταιες ψευδαισθήσεις, οδήγησε στην αντιμετώπιση του διλήμματος ανάμεσα στον τρόπο της λογικής και της τάξης (order) αφενός, και αφετέρου στον τρόπο της συγκίνησης που είναι η γλώσσα της μεταφοράς. Ο τρόπος της λογικής δίνει τα μέσα να νικηθεί ο πατέρας, ενώ η γλώσσα της συγκίνησης οδηγεί στην υποκατάσταση της μητέρας. Από τον επίλογο αυτό, γίνεται φανερό ότι ο Κάλας συμφωνεί με μια μετα-θρησκευτική χρήση του μύθου, η οποία απελευθερώνει και αποκαθλώνει τα σύμβολα από την ιερότητα του μύθου. Παρά τη συνολικότερη αντίθεσή του με τη στροφή του Μπρετόν στον μύθο, ο Κάλας, σε άλλο κείμενό του, συνοψίζει ως εξής τη στάση του γάλλου υπερρεαλιστή: «He [Breton] did not create a myth, he syncretized myths to keep hope alive»¹¹⁶. Στη φράση αυτή επισημαίνεται αφενός η αδυναμία του Breton να δημιουργήσει έναν καινούργιο μύθο, και αφετέρου η μαγική ικανότητα σύνθεσης και η διαρκής απόπειρα ανανέωσης του υπερρεαλισμού και των μέσων του.

Στο κεφάλαιο «The Paramyths of the Magi» (από το ανέκδοτο βιβλίο *The Challenge of Surrealism*), όπου αναλύεται το έργο του Max Ernst, ο Κάλας επανέρχεται στο θέμα του μύθου, υποστηρίζοντας πως παρά τους περί του αντιθέτου ισχυρισμούς, ο υπερρεαλισμός ποτέ δεν δημιούργησε ένα συγκεκριμένο συλλογικό μύθο. Μόνο οι υπερρεαλιστές καλλιτέχνες, ατομικά, ενδιαφέρθηκαν να ερμηνεύσουν με νέους όρους τα μυθικά πρωτότυπα (όπως ο Οιδίπους, ο Μινώταυρος, ο Ερμαφρόδιτος κλπ) και επέλεξαν να δημιουργήσουν «παρα-μύθους» με βάση την ατομικότητά τους (paramyth= a self-created image)¹¹⁷.

Για να συνοψίσουμε, η θέση του Κάλας απέναντι στον μύθο δεν συμβάδισε με τη μυθική μέθοδο ενός εξακολουθητικού παραλληλισμού του συγχρόνου με το αρχαίο, όπως την επεξεργάστηκε ο μοντερνισμός, αλλά ούτε ακολούθησε την ύστερη επίκληση του Μπρετόν για τη δημιουργία ενός συλλογικού μύθου, απέναντι στην οποία στάθηκε κριτικά. Ο έλληνας ποιητής παρ' όλο που συμφωνούσε με την άποψη του Malinowski που ήθελε τον μύθο ως μήτρα της λογοτεχνίας από ιστορική άποψη¹¹⁸, αντιτάχθηκε σε κάθε ιδεοληπτική χρήση του μύθου και σε κάθε παλινδρόμηση στον μυστικισμό. Ο ίδιος έκανε περιορισμένη χρήση μύθων (Νάρκισσος, Προμηθέας) στη μεσοπολεμική ποίησή του, χρησιμοποιώντας τον μύθο ψυχαναλυτικά, δηλαδή ως απελευθέρωση κρυμμένων συναισθημάτων και αποκωδικοποίηση λανθάνοντος περιεχομένου, για να εγκαταλείψει οριστικά κάθε μυθολογική αναφορά στα μεταπολεμικά ποιήματά του. Στον *Νέο Προμηθέα*, απορρίπτει κάθε επιστροφή στα φετίχ και στους μύθους και αντιπροτείνει νέες

¹¹⁶ Βλ. το κείμενο «Luci Ferian 2», από την ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4).

¹¹⁷ Ο όρος ανήκει στον Max Ernst, βλ. ΔΑΚ: 23/4.

¹¹⁸ Βλ. Ruthven, 1977: 91.

πολεμικές κραυγές¹¹⁹. Σε μια επιστολή του (γαλλικά) στην υπερρεαλίστρια ζωγράφο Toyen, ο Κάλας σημείωνε πως τα όνειρα όπως και οι μύθοι είναι γεμάτοι από σύμβολα, αλλά ο εικονιστής (l'imagier) αναπτύσσει το λεξιλόγιό του κι αν τύχει να είναι και ποιητής, τότε τροχίζει τη σύνταξή του¹²⁰.

Υπό το φως της ανωτέρω ανάλυσης, μπορούμε να ερμηνεύσουμε τον στίχο που έγραψε ο Κάλας για το ρόλο του ποιητή: «καλλιεργεί την αϋπνία για ν' αντιτάξει / μυθικό κενό στα όνειρα των μύθων» (ΓΦ: 100). Ο Μύθος προϋποθέτει την πίστη και προσανατολίζεται στην αποκάλυψη αόρατων πραγμάτων· αντίθετα, ο Κάλας με τη μετα-θρησκευτική σκέψη του και την εμμονή του στο αντικειμενοποιητικό υπόβαθρο του υπερρεαλισμού, αδυνατεί να προσδώσει αυτόνομη αξία τόσο στον μύθο όσο και στο όνειρο. Προτιμά την εγρήγορση και την αϋπνία, το μυθικό κενό και την απουσία του μύθου από την χαννωτική παρουσία του. Και καταλήγει για τη μεταπολεμική περίοδο: «ours is a post-mythical era»¹²¹.

Συμπερασματικά: Η σχέση του Κάλας με τον Breton υπήρξε πολυκύμαντη και δημιουργική, ξεκινώντας από τα τέλη του μεσοπολέμου και αφήνοντας τα έντονα αποτυπώματά της στη σκέψη και στη δράση του έλληνα ποιητή, ως το τέλος της ζωής του. Οι τελευταίες συναντήσεις που είχε ο Κάλας με τον Μπρετόν ήταν στο Παρίσι, κατά την εκεί βραχεία διαμονή του πρώτου, στα τέλη Μαΐου – αρχές Ιουνίου 1964. Όπως σημειώνει ο Κάλας, οι δυο τους είχαν εκτενείς συζητήσεις για τη ζωγραφική και με ευχάριστη έκπληξη διαπίστωσε πως συμφωνούσαν σε πάρα πολλά ζητήματα¹²². Ο ίδιος δεν περίμενε να συμφωνεί με τον Μπρετόν, γιατί θεωρούσε πως οι μυστικιστικές ενασχολήσεις του δεύτερου, τη μεταπολεμική περίοδο, είχαν επισκιάσει κάθε άλλη υπερρεαλιστική δραστηριότητα¹²³.

Ο τελευταίος φόρος τιμής που απέτισε ο Κάλας στον μέντορά του αποτυπώνεται στο κείμενο «Le Défi de Breton», το οποίο εκφωνήθηκε σε ένα αφιέρωμα για τον Μπρετόν στο Maison Francaise της Ν.Υ., στις 22.2.77 (ΔΑΚ: 15/1). Δεν υπάρχει στο αρχείο παρά ένα προσχέδιο της διάλεξης αυτής, όπου βρίσκουμε πολλά παραθέματα από κείμενα του Breton (*Arcane 17, L'union libre, L'air de l'eau*): επίσης παρατίθενται αποσπάσματα από το β' μανιφέστο και σημειώνεται η φιλοσοφική γραμμή που οδήγησε στον υπερρεαλισμό: Χέγκελ, Μαρξ, Φρόυντ. Ακόμα εκθειάζεται η υμνολογία του Μπρετόν για τον έρωτα στην (όπως την ονομάζει) τριλογία *Nadja, L'Amour fou, Arcane 17*, ενώ συγκρίνεται η ποιητική του στάση με αυτή των Novalis και Abbé Constant (από το έργο του τελευταίου παρατίθενται εκτενή

¹¹⁹ Βλ. το κεφάλαιο «Prometheus Possessed», ΔΑΚ: 16/5: 10

¹²⁰ Από επιστολή (21.10.1973), ΔΑΚ: 29/22.

¹²¹ Από το κείμενο «In periods of terror» (ΔΑΚ: 17/6).

¹²² Βλ. αχρονολόγητη επιστολή προς τον F.Rosemont [φθινόπωρο 1964], ΔΑΚ: 29/5.

¹²³ Όπως σημείωνε ο Κάλας ένα χρόνο πριν σε άλλη επιστολή του στον ίδιο παραλήπτη (βλ. 25.6.1963, ΔΑΚ: 29/5)

αποσπάσματα). Το κείμενο αυτό δεν είναι βέβαια το μοναδικό με το οποίο ο Κάλας τιμά τον γάλλο πνευματικό του πατέρα, καθώς σε πολλά κείμενα αναφέρεται σ' αυτόν¹²⁴.

Οι δυο άνδρες είχαν πολλά κοινά εσωτερικά χαρακτηριστικά, με κυριότερο την ατέρμονη αναζήτηση που καθόρισε και την «ανοιχτή» φυσιογνωμία του υπερρεαλισμού όσο και τις διαλεκτικές «μεταμορφώσεις» του πνεύματός τους, παρά την εμπάθεια και τις εμμονές τους. Αυτή τη ροπή προς το καινούργιο έχει αποτυπώσει ο Μπρετόν στην πρώτη φράση από τα «Προλεγόμενα σ' ένα τρίτο μανιφέστο..»: «Αναμφίβολα υπάρχει πάρα πολύς βορράς μέσα μου για να γίνω ποτέ ο άνθρωπος της πλήρους προσκόλλησης. Αυτός ο βορράς, σε μένα τον ίδιο, ορθώνει φυσικά οχυρά από γρανίτη και καταχνιά»¹²⁵. Όπως φαίνεται από τη γενικότερη πνευματική στάση τους και όπως αναδεικνύεται στα γραπτά τους, και οι δυο υπερρεαλιστές συνδύασαν την τραχύτητα με την ευελιξία της σκέψης, γι αυτό εκεί που επιδεικνύουν αδιαλλαξία και δογματισμό, μετά από λίγο εκκινούν με διαλεκτικό τρόπο τη σύνθεση των εσωτερικών τους αντιφάσεων. Ο Breton υπήρξε πολεμιστής και οραματιστής, ενώ ο Κάλας, καθώς κουβαλούσε ενδιάθετη τη ροπή για την πολεμική εδραίωση των οραμάτων του, προσπάθησε να του μοιάσει και στα δυο.

¹²⁴ Η πληρέστερη αναφορά στο έργο του Breton υπάρχει στα κείμενα που περιλαμβάνονται στην ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4). Οι αναλύσεις του Κάλας εστιάζονται κυρίως στα κείμενα της δεκαετίας του '40 του Μπρετόν και επιμένει στις αναλογίες με τα γραπτά του αποκρυφιστή abbé Constant ή Eliphas Levi (βλ. τα κείμενα «Luci Ferian 1 και 2»).

¹²⁵ Μπρετόν, 1983: 133.

9^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

CONFOUND THE WISE («Ας μωράνουμε τους σοφούς»¹)

Όπως πληροφορεί ο Κάλας στην εισαγωγή, η συγγραφή του βιβλίου ξεκίνησε τον Ιανουάριο 1940 (πριν εγκαταλείψει την Πορτογαλία) και τελείωσε δυο χρόνια αργότερα στη Νέα Υόρκη (Confound: 11). Το *Confound the Wise* δημοσιεύτηκε το 1942, ενώ ένα απόσπασμα είχε δημοσιευτεί στο *New Directions 1941*². Πρόκειται για ένα πολυθεματικό βιβλίο που περιέχει θεωρία ποίησης, μελέτη της αρχιτεκτονικής και της ιστορίας της Πορτογαλίας, καθώς και την ερμηνεία μιας θρησκευτικής εικόνας. Ο Κάλας εδώ πραγματεύεται προπάντων ζητήματα Ποιητικής, ενώ το υπερρεαλιστικό πνεύμα είναι έκδηλο, ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος του βιβλίου. Απ' ότι φαίνεται στο σύντομο σημείωμα στο οπισθόφυλλο, η φιλοδοξία του Κάλας ήταν να κάνει γνωστό το υπερρεαλιστικό κίνημα στην Αμερική – όπου ήταν εν μέρει γνωστή μόνο η υπερρεαλιστική ζωγραφική – ως κίνημα επαναστατικό, ριζοσπαστικό και βαθιά ανανεωτικό σε όλες τις μορφές της τέχνης. Στο ίδιο σημείωμα δίνεται ως εξής το στίγμα του βιβλίου: «In this series of essays on Poetry, Portuguese Baroque, Portrait Painting and Modern Architecture there are propositions upon which a new aesthetic order may be built – together with all the dramatic contrasts and spirited challenges that innovation must always provoke». Η ανάδειξη της νέας αισθητικής τάξης αποτελεί τον βασικό στόχο της συγγραφής, όπως επίσης και του προκλητικού–ανατρεπτικού πνεύματος που (πρέπει να) τη συνοδεύει.

Το βιβλίο χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο επιγράφεται «Time» και αποτελείται από δυο κεφάλαια («The Light of Words» και «The Dialectics of Wine Glass and Gold»), όπου ο Κάλας εκθέτει την ποιητική θεωρία του για την εικόνα. Το δεύτερο μέρος επιγράφεται «Space» και αποτελείται από τρία κεφάλαια, από τα οποία στο πρώτο («Entangled Miracles») αναλύεται η σχέση του Μπαρόκ με τον (αντίθετο) κλασικισμό και τον (συγγενή) υπερρεαλισμό, ενώ το δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο («The Rose of the Winds» και «Velvet Flames») περιλαμβάνουν μια εκτενή έκθεση της ιστορίας και της τέχνης της Πορτογαλίας. Το τρίτο μέρος αποτελείται από δύο κεφάλαια, «The Salutary Image» και «Blue Moves in the Dark»· στο βιβλίο υπάρχει μια εισαγωγή («The Clock») και ένας επίλογος (Envoi: New York) με τίτλο «The Evil Eye».

Ο τίτλος αποτελεί βιβλική παραπομπή³ και δηλώνει την άρνηση της σοφίας αλλά και της οιασδήποτε ακαδημαϊκής γνώσης ή θεωρίας που αποσπά τον άνθρωπο από τη ζωή. Ο Κάλας έτσι φαίνεται ότι έμμεσα προκρίνει τη ζωή, το πάθος και τη δράση από τη νέκρα της γκριζας γνώσης· όπως υποστήριζε ο Wittgenstein «Η σοφία είναι κάτι ψυχρό και, από αυτή την άποψη, βλακώδες.

¹ «Μωραίνετε τους σοφούς» μεταφράζουν οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος Κάλας, 2002) και «Μώρανε τον σοφό», ο Ζήρας (βλ. Αφιέρωμα Κάλας, 1999: 9).

² Πρόκειται για το απόσπασμα «Symbols in Portugal», βλ. MacGowan, 1996.

³ Είναι διατύπωση από τον Εκκλησιαστή (VII, 6-7) όπου αναφέρει ότι το γέλιο μωραίνει τον σοφό (βλ. τη σημείωση στο δοκίμιο του Baudelaire για το γέλιο, Baudelaire, 1962: 245). Το «μωραίνω» και η «μωρία» χρησιμοποιούνται στη Βίβλο συχνά (πχ. «μωραίνει Κύριος ον βούλεται απολέσαι») ως αντίβαρο της σωφροσύνης.

(Η πίστη, αντίθετα, είναι πάθος)»⁴. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, όπως σηματοδοτείται από τον τίτλο, διαμορφώνεται το ανατρεπτικό κι ορμητικό πνεύμα όλου του βιβλίου. Η βασική γραμμή του δεν ξεφεύγει από τις ποιητικές αρχές οι οποίες υποστηρίχτηκαν στις Εστίες, καθώς η όλη ανάλυση στηρίζεται στην ίδια υπερρεαλιστική βάση: την τέχνη και την επιθυμία. Το ποιητικό ύφος στο *Confound* είναι πιο έκδηλο (σε σχέση με τις Εστίες), γι' αυτό και στο βιβλίο συναντάμε μεγάλες ποιητικές ενότητες, αλλά ακόμα και το θεωρητικό μέρος (δηλαδή η εκτεταμένη έκθεση της πορτογαλικής ιστορίας) αποσκοπεί αφενός στη σύνδεση της ποίησης με το ταξίδι και την ανακάλυψη καινούργιων ηπείρων και αφετέρου στη σύνδεση της τέχνης με τη ζωή και την ιστορία (πχ. η ανάπτυξη του Μπαρόκ παρουσιάζεται στενά δεμένη με την ιστορία της ιβηρικής χερσονήσου).

Το 1941 δημοσιεύτηκε στο *New Directions* εκτενές απόσπασμα (9 σελίδων) από το βιβλίο⁵. Ενδιαφέρον έχει η κριτική αποτίμηση του βιβλίου από τον W.C.Williams, όπως διατυπώνεται σε ιδιωτικές επιστολές προς τον Κάλας· ο αμερικανός ποιητής σημειώνει πως γνωρίζει (αλλά δεν αναλύει) τους λόγους για τους οποίους το *Confound the Wise* δεν έγινε πρόθυμα αποδεκτό, αλλά θεωρεί πως αυτό εν μέρει οφείλεται και σε λάθη του ίδιου του Κάλας. Η γνώμη του Williams για το βιβλίο είναι γενικά θετική, αν και σημειώνει την αρνητική κριτική του για εκείνες τις ενότητες όπου ο Κάλας επιδίδεται σε άσχετες («irrelevant») θεωρητικολογίες – κάτι που δεν υπήρχε στις *Εστίες Πυρκαγιάς*. Στον Williams δεν αρέσουν οι ονειρικές εικόνες και οι υπερρεαλιστικές συνθέσεις, επειδή καταλαμβάνουν τη θέση επιχειρημάτων τα οποία θα 'πρεπε να αναπτύσσει ο Κάλας, αν σκόπευε να πείσει κάποιον που γνωρίζει τις αδυναμίες του υπερρεαλισμού και που δεν αρκείται στα υπερρεαλιστικά ουρλιαχτά⁶. Ωστόσο η υποδοχή του βιβλίου υπήρξε αρνητική, όπως φαίνεται από τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν στο *Partisan Review* (από τον H.J.Karlan): «Το μέγεθος των προθέσεων του κυρίου Κάλας συναγωνίζεται μόνον η ασημαντότητα των αποτελεσμάτων του. Ας τον αφήσουμε να καταστρέψει τον κόσμο! Ο φιλικός και υπομονετικός Αμερικανός αναγνώστης, που αγαπά την απλοϊκότητα και αναζητά μια ακαδημία γραμμάτων, θα τον ξαναχτίσει»⁷.

Επιφυλακτική αλλά χωρίς χλευασμό και με αρκετά σημεία αποδοχής ήταν η κριτική του Edouard Roditi: «Είναι εύκολο να συγχωρήσει κανείς την κάπως τραχιά επιφάνεια ενός συγγραφέα ο οποίος εκφράζει, σε μια ξένη γλώσσα, σκέψεις πολύ πιο πρωτότυπες και

⁴ Παραθέτει ο Monk, 1999: 496. Με τη σκέψη του αυστριακού φιλοσόφου θα συναντηθεί ο Κάλας είκοσι χρόνια αργότερα.

⁵ Βλ. το άρθρο του MacGowan «Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς και Νικόλαος Κάλας: χρονικό μιας δημιουργικής συνάντησης» (μτφρ. Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος), Κάλας, 2002: 115.

⁶ Βλ. επιστολές 22.12.1944 και 13.1.1945 (η επιστολή κλείνει ως εξής: «I admire you, I enjoy your mind») προς τον Κάλας, καθώς και το κείμενο «The Phoenix and the Tortoise» (ΔΑΚ: 30/9). Για τη μετάφραση των επιστολών βλ. Κάλας, 2002: 107-110.

⁷ Την κριτική («Confound the Wiseguy», *Partisan Review*, 9:5, 1942: 431) παρουσιάζει και μεταφράζει η Β.Κολοκοτρώνη (Κάλας, 2002: 170).

επιχειρήματα πολύ πιο ιδιοφυή από οτιδήποτε έχουν τολμήσει ή έχουν χειριστεί ακόμη και οι πιο καταξιωμένοι από τους κριτικούς μας»⁸. Ο Tashjian⁹ σημειώνει πως μια κριτική δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Dyn* του ζωγράφου Paalen, όπου φαίνεται η προσωπική αντιπάθεια του Paalen προς τον Κάλας, γιατί τον θεωρεί «νεόκοπο θεολόγο» («budding theologian») του υπερρεαλισμού, με πολύ θεωρητικό ακαδημαϊσμό σε βάρος των πραγματικών στόχων του κινήματος. Σε επιστολή του προς τον Williams (11.1.[1945]), ο Κάλας κρίνει ο ίδιος το *Confound the Wise*, αλλά κυρίως καταθέτει πολύ ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις για το πνευματικό κλίμα της εποχής: «Αντιλαμβάνομαι βέβαια τις αδυναμίες του έργου, αλλά αν εννοείτε ότι θα 'πρεπε να είχα παραλείψει όλ' αυτά τα τμήματα που ασχολούνται με ιδέες μη δημοφιλείς αυτήν τη στιγμή, τότε θ' απέδιδα το σφάλμα σε άλλους και όχι στον εαυτό μου. Περιμένα κιόλας ότι κάποιοι από τους φίλους μου θα το υποστήριζαν πιο πολύ. Το *Βιού* ουσιαστικά αποφάσισε να το μπιϊκοτάρει, επειδή τόλμησα να κριτικάρω τις θεωρίες του Τσέλτσιεβ για τη ζωγραφική, όπως φαίνονται από το έργο του. Ίσως κάνω λάθος να πιστεύω ότι το βιβλίο μου, παρά τα ελαττώματά του, θα ενδιαφέρει κάποιους νέους ανθρώπους, αφού τελειώσει αυτός ο φοβερός Πόλεμος και ξεπεράσουν τον ενθουσιασμό τους για πολιτικά και αισθητικά σλόγκαν που και τα τιτάνια και τα μικρά περιοδικά παράγουν με τόσο ζήλο και αδιακρίτως. [...] Όλα μονοπωλούνται και τα πολιτικά κριτήρια δεν διαφέρουν και πολύ (με τη μορφή που παίρνουν στα μεγάλα συνέδρια) από ομάδες σε αγώνα μπέιζμπολ. Είναι σαν το τσίρκο των Βυζαντινών, με τους πράσινους και τους γαλάζιους να στέφουν αυτοκράτορες ξανά, με τα ίδια μηχανοποιημένα ιδεώδη των αγώνων. Στην περίπτωση της λογοτεχνίας, η αρένα είναι τα κυριακάτικα ένθετα των μεγάλων εφημερίδων που μας προσφέρουν το θλιβερό θέαμα ελεφάντων που χοροπηδάνε και κωμικών γλιθίων – και που και που μ' ένα μικρό διανοουμενίστικο τεύχος να εξυμνεί τον Τ.Σ.Ελιοτ ή τον Πάπα»¹⁰. Οι παρατηρήσεις αυτές δείχνουν ότι ο Κάλας έχει επίγνωση πως τα κείμενά του δεν ανταποκρίνονται στον ορίζοντα προσδοκιών του χωροχρόνου έκδοσής τους (και του πνευματικού κατεστημένου), αλλά εκείνο που προπάντων τον θλίβει είναι η έλλειψη ανταπόκρισης από τους φίλους και από τους νέους, γενικότερα από όσους στοχεύουν στο καλύτερο μέλλον.

9.1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Η εισαγωγή περιέχει την καταγραφή των θεωρητικών βάσεων του *Confound*, αλλά και στις βιβλιογραφικές παραπομπές στο τέλος, βρίσκουμε πλήρη κατάλογο των κειμένων αναφοράς. Ο Κάλας και σ' αυτό το βιβλίο, παραμένει ένας μονιστής που δεν βλέπει τα προβλήματα και τις έννοιες χωρισμένα αυστηρά μεταξύ τους αλλά μέσα στη δυναμική τους αλληλεξάρτηση (: 5). Η μη-ευκλείδεια γεωμετρία (της τμήσης των παραλλήλων) είναι παρούσα στον αδιάκοπο

⁸ Επίσης την κριτική αυτή (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2:8. 1943: 93) παρουσιάζει και μεταφράζει η Κολοκοτρώνη (στο ίδιο).

⁹ Tashjian (2001: 382)· πρόκειται για την κριτική «Review of Nicolas Calas, *Confound the Wise*», *Dyn*, 1, April-May 1942: 45.

¹⁰ Η επιστολή αυτή δεν υπάρχει στο ΔΑΚ, αλλά στο Κάλας, 2002: 109 (μετφρ. Β.Κολοκοτρώνη).

συνδυασμό πραγμάτων και προσώπων που βρίσκονται σε διαφορετικά επίπεδα (ο Κάλας φτάνει στο σημείο να αποκαλέσει τον Dostoevsky μη-ευκλείδειο Ευριπίδη: 6). Ο Bachelard με το νέο επιστημονικό πνεύμα, ο W.Kohler με τη Gestalt Psychology τεκμηριώνουν την ανεπάρκεια των αισθήσεων και των εμπειριών ως αυταπόδεικτων επιστημονικών αληθειών (: 5-6)· τις απόψεις αυτές αξιοποιεί ο Κάλας στην ερμηνεία της τρι-πρόσωπης εικόνας που εξετάζει στο προτελευταίο κεφάλαιο. Ακόμα, ο Αριστοτέλης με την επιμονή στο πράγμα καθ' εαυτό και στις συγκεκριμένες συνθήκες, προσανατολίζει την ανάλυση μακριά από άχρηστες γενικεύσεις (: 6).

Επίσης, ο Φρόντ παραμένει από τους στυλοβάτες της σκέψης του Κάλας, καθώς με βάση τον φροϋδισμό ερμηνεύεται η ποιητική μονάδα, η εικόνα.. Ο Κάλας υιοθετεί τη φροϋδική άποψη για την τέχνη ως φυγή και υποκατάστατο της πραγματικότητας («All artists react to a conflicting situation by an escape from reality and the discovery of a substitute goal»: 235)· ωστόσο έχει μετατοπιστεί (ήδη από τις Εστίες) από την αντίληψη που θεωρεί την τέχνη ως μετουσίωση (sublimation)¹¹. Εξακολουθεί να κινείται μέσα σε μια ορθοδοξία φροϋδική, επικρίνοντας τον Άντλερ και υιοθετώντας τις απόψεις του Όττο Ρανκ (κάτι που εν εκτάσει συμβαίνει και στις Εστίες). Ωστόσο ασκείται έμμεση αλλά δριμεία κριτική στην ψυχαναλυτική πρακτική που επιδιώκει την προσαρμογή του ανθρώπου στη δεδομένη πραγματικότητα (: 30-31), ενώ ο ψυχαναλυτής παρουσιάζεται ως μέτριος σοφός που βλέπει το ποίημα ως δείγμα ψυχικής αδυναμίας (: 39). Παρ' όλα αυτά, ο Κάλας πιστεύει πάντα ότι η ψυχαναλυτική έρευνα μπορεί να πλουτίσει την εμπειρία με άγνωστες περιοχές της ανθρώπινης ψυχής (: 43), γενικεύει μάλιστα λέγοντας πως η επιστημονική πραγματικότητα γοήτευε πάντα τους καλλιτέχνες (πχ τον Goethe) και αντίστροφα, πως ο επιστήμονας πρέπει να είναι ποιητής για να κάνει ανακαλύψεις (: 44). Η αρμονική σύζευξη επιστήμης και τέχνης παραμένει από τις σταθερές της σκέψης του Κάλας: «We live in a scientific age and only reactionary forces are ready to [...] turn against science» (: 46).

Παρατηρούμε πως παρά τις όποιες επιμέρους αντιρρήσεις του Κάλας, ο φροϋδομαρξισμός παραμένει στη βάση της ερμηνευτικής σκέψης του· όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος, η ψυχανάλυση και ο μαρξισμός είναι οι δυο μέθοδοι που επιτρέπουν να ανακαλύψουμε όλα τα κίνητρα των ανθρώπινων πράξεων, ενώ παράλληλα δηλώνει πεπεισμένος ότι οι οικονομικές αναταραχές και οι ψυχικές αντιδράσεις επιδρούν καταλυτικά πάνω στην τέχνη (: 113-4). Ο Κάλας επεδίωκε με αδιάλειπτη επιμονή τη σύνθεση των παράλληλων επαναστάσεων στους διάφορους τομείς (ψυχολογικό, κοινωνικό, επιστημονικό) και παρά τις ποικίλες αναιρέσεις του, τα κείμενά του βρίθουν από παρόμοιες διατυπώσεις: «a post-Oedipus society, which will derive from the abolition of the economic power of its father will become reality in the life of a society delivered from economic contradictions. Everywhere and in everything we are on the eve of a new synthesis. To this

¹¹ Πβ. την άποψη του Κάλας και αλλού: «To the Freudian view of sublimation as a safety valve, Breton opposes surreality as a catalyst exploding reality» («For Poets of the Pen and the Brush – an introduction»: ΔΑΚ: 23/5).

new post-Cartesian scientific spirit of Gaston Bachelard there corresponds a post-Classic aesthetic reality just as powerful and revolutionary as post-Euclidean geometry»¹². Έτσι η επανάσταση συντελείται ανεξάρτητα σε όλα τα πεδία (η μετα-καρτεσιανή επιστήμη και η μη-ευκλείδεια γεωμετρία, η μετα-οιδιπόδεια κοινωνία, η μετα-καπιταλιστική /σοσιαλιστική οικονομία, η μετα-κλασική αισθητική) αλλά υπάρχει ένα κοινό πνεύμα ανατροπής που ενώνει αυτές τις επαναστάσεις, ώστε τελικά να αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία. Κατά τον Μεσοπόλεμο, κατά την παραμονή του στην Ελλάδα, ο Κάλας είχε συλλάβει την ψυχολογική, την κοινωνική και την αισθητική διάσταση των φαινομένων · με την παραμονή του στη Γαλλία και τη γνωριμία με το έργο του Bachelard¹³, ο έλληνας ποιητής συνειδητοποίησε πως η ατμομηχανή των ανατροπών υπήρξε το νέο επιστημονικό πνεύμα.

Ο Κάλας στην εισαγωγή του εξηγεί πως το *Confound*, από μια υποκειμενική οπτική γωνία, μπορεί να θεωρηθεί μια σειρά δοκιμών πάνω στην πρόθεση (intention), αλλά επειδή η τέχνη δεν μπορεί ποτέ να είναι καθαρά ψυχολογική, γι' αυτό προστίθεται η αντικειμενική πλευρά με τη μελέτη του χώρου και του χρόνου (: 9). Το βιβλίο απευθύνεται σε όσους έχουν «βίαιες αντικομορμιστικές ιδέες» («violent non-conformists ideas»), σε εκείνους που αποδείχθηκαν πιο οξυδερκείς από τους «τροφίμους του Σταλινικού πορνείου»¹⁴ και στους αρνητές του μυστικισμού («Poetry is a need of our time, but mysticism is not»: 46). Η έκδοση του *Confound* συνέπεσε χρονικά με τη δημοσίευση των «Προλεγόμενων σ' ένα τρίτο μανιφέστο..» του Μπρετόν, και την οριστική στροφή του υπερρεαλισμού προς τον μυστικισμό και τον αποκρυφισμό, ενώ ο Κάλας συνεχίζει στη γραμμή μιας αντικειμενοποιητικής βούλησης, όπως στις *Εστίες Πυρκαγιάς*. Έννοιες όπως «προθέσεις», «βούληση», «εμμονή στην αντικειμενικότητα», «κρίση του αυτοματισμού», οριοθετούν την κριτική (ίσως και αιρετική) γραμμή του Κάλας απέναντι στον σύγχρονό του υπερρεαλισμό. Πόσο μακριά από τη μεταφυσική του Μπρετόν, το 1942, μοιάζουν απόψεις του Κάλας, σαν την παρακάτω: «Like all action, the act of poetry can but develop in a concrete reality inspired by concrete values, and can attract attention by the concrete means at its disposal» (: 22). Ωστόσο, όσο κι αν διαπιστώνει την κρίση του υπερρεαλισμού (που βρίσκεται σχεδόν ένα βήμα

¹² *Confound*: 111· μάλιστα λίγο παρακάτω, ο Κάλας αναφέρει (προφητεύει μάλλον) ότι δεν θα αργήσει η στιγμή που θα ανακαλυφθούν οι μορφολογικοί νόμοι που καθορίζουν τη διαδοχή των ασυνείδητων εικόνων, την ταλάντωση του ασυνείδητου και τις κινήσεις της κοινωνικής ύλης (: 113). Να πούμε πως ήδη, από τα τέλη του 20^{ου} αι., η πρόοδος της Νοητικής επιστήμης (σύζευξη νευροφυσιολογίας, βιολογίας, πληροφορικής, ψυχολογίας) η οποία είναι μετεξέλιξη της επιστήμης της τεχνητής νοημοσύνης, βρίσκεται κοντά στις προσδοκίες του Κάλας!

¹³ Την επιρροή του Bachelard πάνω στον Breton και τον υπερρεαλισμό σημειώνει ο Κάλας και στο κείμενο «Objects Reborn» από το ανέκδοτο βιβλίο *Challenge of Surrealism* (βλ. ΔΑΚ: 23/3). Ο Κάλας σημειώνει πως ο θαυμασμός του Μπρετόν για τα μαθηματικά μοντέλα ξεκινά το 1936 υπό την επιρροή του Bachelard και του υπερρθολογισμού· ο υπερρθολογισμός βασίζεται στην πεποίθηση ότι η μεταφυσική λειτουργία της ιδέας της πραγματικότητας στηρίζεται στην «κρυμμένη» πραγματικότητα παρά στα άμεσα δεδομένα των αισθήσεων.

¹⁴ *Confound*: 18. Παρακάτω ο Κάλας συγκρίνει κι εξομοιώνει τη φασιστική με τη σταλινική γραφειοκρατία, αναλύοντας τις ιστορικές αναλογίες και τα κοινά χαρακτηριστικά τους (: 125-6).

πριν την αποτυχία), ο Κάλας δεν πιστεύει πως η υπαναχώρηση σε προ-υπερρεαλιστικές ποιητικές μορφές θα μπορούσε ποτέ να αποτελέσει την επιθυμητή διέξοδο (: 28).

Ο Κάλας στο *Confound* «συνδιαλέγεται» με το κείμενο του Breton «Γένεση και καλλιτεχνικές προοπτικές του υπερρεαλισμού»¹⁵, μάλιστα υπάρχει αναφορά στην προσεχή δημοσίευση του κειμένου αυτού (*Confound*: 238), άρα ο Μπρετόν πρέπει να είχε δώσει ο ίδιος το κείμενό του στον Κάλας πριν να δημοσιευτεί. Πιο συγκεκριμένα, στο τελευταίο κεφάλαιο του τρίτου μέρους του *Confound*, υπό τον τίτλο «Automatism», ο Κάλας εξετάζει την άποψη του Breton ότι «ο αυτοματισμός μπορεί να συντεθεί, στη ζωγραφική όπως στην ποίηση, με μερικές προμελετημένες προθέσεις: έστω, αλλά υπάρχει μεγάλος κίνδυνος να βγούμε από τον υπερρεαλισμό εάν ο αυτοματισμός πάψει να προχωρεί το λιγότερο κρυφά»¹⁶. Στην άποψη του γάλλου υπερρεαλιστή ότι κανένα έργο δεν μπορεί να θεωρηθεί υπερρεαλιστικό αν δεν έχει καλύψει την ολότητα του ψυχοφυσικού πεδίου του οποίου η συνείδηση είναι ένα ασθενές μέρος, ο Κάλας προσθέτει ότι η συνείδηση είναι η αιχμή του ξίφους («I would only add that this consciousness is the edge of a sword»: 239). Και συνεχίζει λέγοντας ότι, όπως είναι αδύνατο να πει κανείς πού αρχίζει η κόψη του ξίφους, το ίδιο αδύνατο είναι να χαραχτούν τα όρια ανάμεσα στις αισθήσεις και στη διάνοια ή να οριστεί το σημείο όπου η πρόθεση γίνεται δράση (: 239-240).

Ένα άλλο σημείο «διαλόγου» είναι το ζήτημα της ρυθμικής ενότητας την οποία προκαλεί ο αυτοματισμός ως εκφραστικός τρόπος και η οποία ικανοποιεί πλήρως το μάτι ή το αυτί. Ο Κάλας συμφωνεί καταρχήν, λέγοντας πως αν η δράση είναι ο στόχος της ποίησης, τότε ο δημιουργός πρέπει να προσθέσει κίνηση στο ποίημα («Poetic movement is rhythm»: 239). Κατά τα λοιπά όμως διαφωνεί (χωρίς να το δηλώνει ευθέως), προειδοποιώντας πως δεν μπορεί κανείς να συγκρίνει ένα αυτοματικό κείμενο με μια μελωδία ή ένα ζωγραφικό πίνακα, καθότι αποτελούν ανόμοια μεγέθη (: 239).

Η ουσιώδης διαφορά προκύπτει από τη μελέτη της ζωγραφικής: ενώ ο Μπρετόν τονίζει την εννοιακότητα και την εσωτερικότητα, τις δυνάμεις της φαντασίας, τη «μεγάλη αρτηρία του ονείρου [που] εξακοντίζει ακόμη τον υπερρεαλιστικό χυμό μέσα στο ζωγραφικό έργο»¹⁷, ο Κάλας μεταθέτει τη μελέτη στην εξερεύνηση των σκοπών. Αντίθετα, για τον Μπρετόν η ουσία βρίσκεται πέραν των προθέσεων: «Η ουσιώδης ανακάλυψη του υπερρεαλισμού είναι πράγματι, ότι, χωρίς να έχει συλλάβει από πριν την πρόθεση, η πένα που τρέχει για να γράψει, ή το μολύβι που τρέχει για να ζωγραφίσει, κλώθει μια ουσία άπειρα πολύτιμη που [...] εμφανίζεται φορτισμένη

¹⁵ Το κείμενο το βρίσκουμε μεταφρασμένο στα ελληνικά στο *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική*, με ημερομηνία [1941]· στα Άπαντα του Μπρετόν μαθαίνουμε πως το συγκεκριμένο κείμενο χρησίμευσε ως εισαγωγή στον κατάλογο της έκθεσης στη γκαλερί της Peggy Guggenheim, τον Οκτώβριο 1942 (βλ. Breton, 1999: XXV). Εκτενέστερος «διάλογος» με το συγκεκριμένο κείμενο του Μπρετόν γίνεται στο δακτυλογραφημένο κείμενο του Κάλας «Objects Reborn» από το ανέκδοτο βιβλίο *Challenge of Surrealism* (βλ. ΔΑΚ: 23/3).

¹⁶ Μπρετόν, 1981: 115.

¹⁷ Στο ίδιο: 127.

από ό,τι το συγκινησιακό κλείνει μέσα του ο ποιητής ή ο ζωγράφος»¹⁸. Ο Κάλας φαίνεται να διαφωνεί σ' αυτό το σημείο: «Before the goal is discovered painting remains purely experimental; it can be interesting but cannot be satisfactory» (: 240). Βέβαια ο ίδιος συμφωνεί απόλυτα με τον Μπρετόν στην άρνηση της μιμητικής λειτουργίας της τέχνης, αλλά και στην εικονολατρική ζωγραφική· ο εικαστικός πίνακας έχει ως στόχο την ανακάλυψη καινούργιων εικόνων και σ' αυτό το πλαίσιο είναι αποδεκτός από τον Κάλας ο ρόλος του αυτοματισμού: δηλαδή στο ότι εφοδιάζει την ποίηση και τη ζωγραφική με καινούργιες ομάδες εικόνων (: 240). Πιθανόν ο Μπρετόν, με την παράλληλη κριτική ενασχόλησή του με τη ζωγραφική, να επηρέασε και να έστρεψε τον Κάλας στο πεδίο της τεχνοκριτικής. Οι εκτιμήσεις για ζωγράφους, που καταγράφονται στο *Confound*, δεν απέχουν από τις αντίστοιχες του Μπρετόν (άρνηση της ζωγραφικής παραγωγής του Dalí μετά το 1936, θαυμασμός για Masson, Tanguy, Miro...).

9.2. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΖΩΗ

Η τέχνη ορίζεται ως πραγμάτωση της επιθυμίας με την υπερνίκηση των εμποδίων που ορθώνει η πραγματικότητα (: 5). Η θέση αυτή θα μπορούσε να καταλήξει σε μια σολιμιστική αντιμετώπιση της τέχνης, ο Κάλας ωστόσο προσδιορίζει την τέχνη ως εξέλιξη (process) μέσα σ' ένα πλέγμα σχέσεων, αιτιών και συνεπειών, κατά συνέπεια η κατανόηση των αισθητικών προβλημάτων συνδέεται με την ηθική (: 5). Επίσης η κατανόηση και ερμηνεία των πολιτικών και κοινωνικών προβλημάτων θεωρείται αρετή απαραίτητη για τον ποιητή, γιατί διαφορετικά ευτελίζεται μέσα στη γενική σύγχυση και εκτρέπεται προς μεταφυσικές αξίες (: 19).

Αμφίδρομη, λοιπόν, προκύπτει η σύνδεση τέχνης και ζωής, καθώς ο ποιητής κινείται εντός της ζωής και η ποίηση είναι ζωντανός λόγος και πράξη: «The poet is in life (and not in the abstract) and goes toward life» (*Confound*: 22). Απότοκη της παραπάνω θέσης είναι η υπεράσπιση της «Partisan literature» (μέσα από κείμενα πολεμικής) και του «spirit of the church» (: 7-8). Στα συμφραζόμενα του Κάλας, η λέξη «εκκλησία» δεν έχει μεταφυσική έννοια, αλλά όπως ο ίδιος ανέπτυξε σε άρθρο του 1947, πρέπει στη θρησκευτική έννοια να αντιταχθεί μια «μαχόμενη εκκλησία»¹⁹. Ο Κάλας δεν είναι υπέρ της πολιτικής ποίησης (: 23), αλλά υποστηρίζει πως ο ποιητής πρέπει να είναι ένας επαναστάτης, ένας πεφωτισμένος ήρωας «courageous, tenacious, proud [...] The poet fills the air with the breath of his revolt» (: 40)· προσθέτει μάλιστα ότι ο ποιητής δεν οφείλει να είναι αλάνθαστος και να γίνεται είδωλο (: 41). Η σχέση τελικά ποίησης και ζωής προβάλλει ισορροπημένη κι αμφιμονοσήμαντη, χωρίς να χρειάζεται η μία να ηγεμονεύει την άλλη: «From the word to the act, by action to a new word!» (: 41).

¹⁸ Στο ίδιο: 111.

¹⁹ Πρόκειται για το άρθρο «Επανάσταση και Ελευθερία» που δημοσιεύτηκε στον τόμο: *Le Surréalisme en 1947*: 106 (ΔΑΚ: 10/7).

Η διαλεκτική κίνηση της κοινωνίας συνδέεται με τις αναζητήσεις της τέχνης, ενώ η επαναστατικότητα πρέπει να αφορά όλους τους τομείς και δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα καθαρά αισθητικό πρόβλημα («Revolution can never be limited to a purely aesthetic problem»: 109). Με αυτές τις σκέψεις κλείνει το επιλογικό κεφάλαιο, όπου τονίζεται ότι η τέχνη δεν μπορεί να βρίσκεται κλεισμένη στον ελεφάντινο πύργο της, μακριά από τη ζωή (: 255). Αντίθετα η τέχνη έχει ύψιστο στόχο τη μεταμόρφωση και οφείλει να προετοιμάζει το άτομο για την αλλαγή που δεν μπορεί παρά να είναι βίαιη και συνδεδεμένη με την αβεβαιότητα («reason is always associated with security and in change insecurity predominates»: 257). Ο Κάλας δηλώνει συνεχώς πολέμιος του συνθήματος «η τέχνη για την τέχνη», γι' αυτό και καταδικάζει την υπερβολή της δεξιοτεχνίας στην τέχνη, καθώς και τη λατρεία των εκφραστικών μέσων (: 254). Η πεποίθησή του επίσης για την ιστορική θέση του ποιητή, ενισχύει τη σύνδεση τέχνης και ζωής.

9.3. ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ

Το *Confound the Wise* ουσιαστικά πραγματεύεται τα ειδικά προβλήματα του συνειρμού των εικόνων στον χώρο και στον χρόνο (: 10). Η ποίηση ορίζεται ως «φωνή εν χρόνω», ενώ στερείται χωρικών διαστάσεων· έτσι, η ποιητική εικόνα αναφέρεται στο παρελθόν και κατευθύνεται στο μέλλον (: 33-34) ενώ, από την άποψη του βιωμένου χρόνου, αιωρείται ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν: «The movement of poetry is based upon this to-and-fro between the present and the past, the two dimensions of poetry» (: 33). Τα προβλήματα του χρόνου εξετάζονται αναφορικά τόσο με την ομάδα όσο και το άτομο, καθότι ο ποιητής (πρέπει να) είναι ιστορικά τοποθετημένος («the poet's consciousness of his historic role»: 36). Ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν τις βασικές προϋποθέσεις για τις εικόνες, συνιστούν τον ρυθμό και την αρμονία, είναι οι όψεις των οπτικών ή ακουστικών εικόνων. Ο Κάλας μάλιστα υποστηρίζει ότι το έργο του Bachelard *Η Διαλεκτική της διάρκειας*, άλλαξε ριζικά τις απόψεις της καινούργιας γενιάς ποιητών απέναντι στην αντίληψη για τον χρόνο, όπως είχε διατυπωθεί από τον Bergson.

9.3.1. Θεωρία της Μνήμης («Theory of Memory», *Confound*: 50κε).

Η σχέση της ποίησης με το παρελθόν είναι επιλεκτική, γιατί ο συγγραφέας αρνείται την αναδρομή και την προσκόλληση στη μνήμη, ωστόσο εκείνο που αναγνωρίζει στην ποιητική ικανότητα είναι ο εντοπισμός της ονειρικής πλευράς του παρελθόντος (: 50). Η μνήμη είναι αποδεκτή μόνο ως φορέας συναισθημάτων και συγκινήσεων, αλλά ασήμαντη ως φορέας γνώσεων (: 52). Αλλά παρ' όλη τη συναισθηματική δύναμη της ανάμνησης («Emotional memory or reminiscence can become a major emotional factor when all our interests converge towards the past»), ο Κάλας επιμένει πως η ποίηση δεν πρέπει να αυτοπεριορίζεται μόνο στην επάνοδο των συναισθημάτων, αλλά θα πρέπει να στοχεύει κυρίως στην επάνοδο των εικόνων (: 53). Να σχολιάσουμε εδώ παρενθετικά, πως αυτό που ο ίδιος εκτίμησε στην ποίηση του Καβάφη ήταν η

δύναμη της ανάκλησης εικόνων (ινδαλμάτων) από το παρελθόν. Μάλιστα ο Κάλας επιμένει ιδιαίτερα στην άρνηση της αναπόλησης, γιατί αυτή συγκρούεται με την έμπνευση, κατά συνέπεια το σημαντικότερο δίλημμα του δημιουργού εκείνη την εποχή ήταν να διαλέξει ανάμεσα στη μνήμη και στην έμπνευση-φαντασία («Memory is the opposite of imagination»: 69).

Στο Confound απορρίπτεται τελικά η αυτοτελής ποιητική αξία της Μνήμης, γιατί οδηγεί μακριά από τη φαντασία, αλλά και από την επιθυμία της κατάκτησης του «αγνώστου» (: 71). Έντονη είναι η κριτική απέναντι στον Bergson²⁰ για τη φιλοσοφία της μνήμης, που υπήρξε οπισθοχώρηση της φιλοσοφικής σκέψης προς την καντιανή λογική και τον μυστικισμό της διαίσθησης (: 57). Ενδιαφέρουσες είναι επίσης οι παρατηρήσεις του Κάλας πάνω στο έργο τριών δημιουργών (Έλιοτ, Καβάφη και Προυστ), ως προς το θέμα της «επιθυμίας-για επιστροφή-πίσω» (desire-to-go-back) (: 73κε). Επίσης μελετάται η «Αλεξανδρινή ποίηση» με κύριο εκπρόσωπό της τον W.H.Auden²¹ που ανήκε στα πνευματικά παιδιά του Έλιοτ, αλλά χωρίς τα μεταφυσικά και πολιτικά στοιχεία της κληρονομιάς του τελευταίου (: 76). Ο Κάλας θεωρεί ότι ο Auden αντιπροσωπεύει τον τύπο του άτολμου πολιτικά ποιητή που υπερασπίζεται τη νομιμότητα και το παρελθόν, και γι' αυτό η ποίησή του είναι αποκλειστικά στραμμένη στο παρελθόν: «the Audens of Europe [...] sit down as comfortably as they can over a lost past» (: 77). Σε αντιδιαστολή με τον Auden που όρισε (στο έργο του *The Poet's Tongue*) την ποίηση ως επικράτεια της απόλυτης μνημονικής διατήρησης, ο Κάλας αντιπροτείνει την ποίηση ως πρόκληση και πειραματισμό: «I can at least say here that for me the function of poetry is to tempt us to love new things and lighten the burden of memory. I see no reason why memory should be an essential quality of poetry» (: 78). Μάλιστα σε επιστολή του στον W.C.Williams (11.1.[1945]) ο Κάλας χλευάζει: «Ο Ώντεν έχει τα ελαττώματα του Έλιοτ σε τέτοιο υπερβολικό βαθμό, που είναι έτοιμος να τον πάρει το περιοδικό *Τάιμ* και να τον διαθέσει ανά την υφήλιο σαν κονσέρβα»²². Μάλιστα, η στάση του απέναντι

²⁰ Η απόρριψη της μπερζονικής θεωρίας πιθανότατα πηγάζει από τη μαρξιστική παιδεία του Κάλας, βλ. ενδεικτικά το δοκίμιο του W.Assmus, “Ο δικηγόρος της φιλοσοφίας της ενόρασης: ο Μπέργκσον και η κριτική του διανοητικισμού (ιντελλεκτουαλισμού)», *Νέα Επιθεώρηση*, α' μέρος: 9, Σεπτέμβρης 1928: 311-313 (μτφρ. Ζ.Ντ.) β' μέρος: 11, Νοέμβρης 1928: 336-343 (μτφρ. Θ.Σ.) και γ' μέρος 12, Δεκέμβρης 1928: 364-372 (μτφρ. Θ.Σ.): στο συγκεκριμένο δοκίμιο, η φιλοσοφία του Μπερζόν παρουσιάζεται ως έκφανση της νέας αστικής διανόησης, γεμάτη αντιφάσεις, νυχλισμό, ιδεαλισμό και αφηρημένη μεταφυσική.

²¹ Για τον Auden (1907-1973), βλ. σημείωση στο 13^ο κεφάλαιο «Ο ποιητής, ο διαγνωστής, ο πολεμιστής» (σημ.100, σελ.902). Να προσθέσουμε εδώ πως ο Άγγλος ποιητής θεωρείται επιφανής εκπρόσωπος της δεύτερης (μετά τον Έλιοτ) γενιάς των Νεωτεριστών. Υπάρχουν κάποιες εξωτερικές συγγένειες με τον Κάλας, καθώς ο Auden πειραματίστηκε με μια ποικιλία πολύπλοκων ποιητικών μορφών, παρήγαγε μια ποίηση στριφνή και ακατάληπτη, εκδήλωνε στα ποιήματά του ευρύτατη πολυμάθεια και εγκεφαλικότητα μαζί με έντονα αντιρομαντικό πνεύμα. Επιπλέον μέχρι το 1939 (οπότε και μετέβη στις ΗΠΑ) υπήρξε έντονα πολιτικοποιημένος ποιητής, στρατευμένος στον κομμουνιστικό κοινωνικό αγώνα (για να ακολουθήσει, από το 1940, η στροφή του στο χριστιανισμό). Η μέχρι το 1939 ποίησή του (Early Auden) χαρακτηρίζεται αστική και ο μαρξισμός του ήταν συνδεδεμένος με τη φροϋδική ανάλυση. Βλ. την εισαγωγή του Αντ. Δεκαβάλλε στο Auden, 2002: 7-19.

²² Κάλας, 2002: 108 (μετφρ. Β.Κολοκοτρώνη). Σίγουρα ο Κάλας αποστασιοποιείται από τη μετά το 1940 μεταφυσική στροφή του Auden. Αυτό φαίνεται σε μια βιβλιοκριτική του, το 1944, στο *View* για το τότε πρόσφατο βιβλίο του Auden· στην κριτική αυτή αναφέρεται ο Williams σε επιστολή του προς τον Κάλας,

στον Auden έχει επιγραμματικά αποτυπωθεί στον εξής αφορισμό: «Ο Ώντεν ξεκίνησε Μπάιρον του προλεταριάτου και κατέληξε Πάπας των Αλεξανδρινών» (Διακύβευση: 279).

Υπό τον τίτλο «Αλεξανδρινή Ποίηση» ο Κάλας πρώτα εξετάζει όλους τους αμερικανούς ποιητές που εγκατέλειψαν την Αμερική για να ζήσουν στην Ευρώπη (Eliot, Gertrude Stein, Pound), και στην Ποιητική τους έγινε ο κυρίαρχος άξονας η Μνήμη. Αναρωτιέται αν η τότε εποχή, με τις μετακινήσεις των πληθυσμών (και των ποιητών), θα μπορέσει να έχει τη δική της Αλεξάνδρεια· ωστόσο ο ίδιος θεωρεί πολύ μικρή την πιθανότητα οι ΗΠΑ, κάτω από την επιρροή τόσων ευρωπαϊών εμικρέδων διανοούμενων, να μετεξελιχθούν σε ένα αντίστοιχο κέντρο πολιτισμού, όπως η Αλεξάνδρεια των Πτολεμαίων, της Υπατίας, του Πλωτίνου. Το αλεξανδρινό πνεύμα συνδέεται με την ιστορική επιβεβαίωση και την αναγέννηση της ποίησης: «Only if the spirit of Alexandria is reborn can the poetry [...] find its historical justification» (: 81). Από την ανάλυσή του, οδηγούμαστε στην υπόθεση πως η Αλεξάνδρεια αποτελεί το υπόδειγμα για τον συγγραφέα γιατί υπήρξε το χωνευτήρι του χρόνου, όπου βρήκε την ποιητική της έκφραση η διαλεκτική κίνηση ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον.

Ο Κάλας, μελετώντας την αγγλόφωνη λογοτεχνία, διακρίνει δύο τάσεις: τη νεότερη γενιά («the younger movement [...] still look to the future»), με πιο ενδιαφέροντα εκπρόσωπο τον Dylan Thomas, και την ωριμότερη τάση, της οποίας αρχηγός θεωρείται ο T.S.Eliot (: 79). Η όλη πραγμάτευση εστιάζεται στην επιβίωση της τέχνης (και όχι μόνο της αγγλόφωνης) κατά τη μεταφορά του παγκόσμιου πνευματικού κέντρου στις ΗΠΑ – χώρα που μοιάζει να μη δίνει τόση σημασία στον χρόνο, όση στον χρυσό²³. Διαπιστώνουμε πως και στην ενότητα «Αλεξανδρινή Ποίηση» εκδηλώνεται μια ιδιαίτερη άρνηση και επιθετική εμμονή απέναντι στο θέμα της Μνήμης, ήδη από τις Εστίες· αυτό εξηγείται γιατί η άρνηση της Μνήμης υπήρξε η αιχμή του δόρατος εναντίον της παράδοσης και της επιστροφής στο παρελθόν («the poetry of regret and old age»: 79). Η ποίηση θα βουτήξει καταρχήν στα βαθιά νερά του παρελθόντος αλλά, κατά τον Κάλας, δεν θα μείνει εκεί, γιατί έχει φτερά που της δίνει η έμπνευση ώστε να κατευθύνεται προς το μέλλον.

9.3.2. Ιστορία – Μύθος – Ποίηση

Από τα κεντρικά σημεία της Ποιητικής του Κάλας (και διαφοροποιητικός παράγοντας σε σχέση με τη ελληνική γενιά του '30) υπήρξε ο χαρακτηρισμός της μυθολογικής σύλληψης (παρά την εικονοποιητική φύση της) ως ανεπαρκούς σε σχέση με την ιστορική ερμηνεία. Βέβαια ο Κάλας χρησιμοποίησε μύθους, αλλά μόνο στην πρώιμη φάση του έργου του επέλεξε εκείνους

(22.12.1944), όπου δηλώνει ότι συμφωνεί απόλυτα με τη «ναυτία» που νιώθει ο δεύτερος απέναντι σε όλες τις απόπειρες μυστικών και μεταφυσικών να αλώσουν την ποίηση (ΔΑΚ: 30/9).

²³ Ο Κάλας κάνει λογοπαίγνια με το ρητό «ο χρόνος είναι χρήμα», ο ίδιος όμως θεωρεί τον χρόνο ως συνθήκη ύπαρξης της ποίησης. Προσπαθεί να διασκεδάξει τις ανησυχίες ως προς τις ποιητικές συνθήκες που επικρατούν στην Αμερική, λέγοντας (ειρωνικά) ότι ο χρυσός εξασφαλίζει ελεύθερο χρόνο που είναι απαραίτητος για την ανάπτυξη της ποίησης! (Confound: 81).

που αντλούνταν από το ασυνείδητο και ήταν φορείς αντιθέσεων και μεταφορών. Αντίθετα, κεντρικό ρόλο στην Ποιητική του παίζει η Ιστορία, όχι από την οπτική της αναπόλησης του παρελθόντος, αλλά προπάντων από την άποψη του μετασχηματισμού του μέλλοντος (: 61). Ο ποιητής είναι ιστορικό ον και επωμίζεται έναν ιστορικό ρόλο: «History advances! Any poet worthy of the name is historically situated [...] this knowledge must overthrow the past and precipitate the future!» (: 37).

Στο σημείο αυτό βρίσκεται η προσωπική ανάγνωση του Κάλας απέναντι στην ιστορία την οποία δεν θεωρεί ούτε μνήμη του παρελθόντος, ούτε αντικειμενική. «But I am not at all convinced that history is just memory of the past and that the whole problem of history must be limited to discuss the relativity of objective impressions. I believe that it is much more constructive to look at history from the point of view of the transformation of the future» (Confound: 61). Στην εποχή της σχετικότητας και της μη-ευκλείδειας γεωμετρίας, πρέπει, σύμφωνα με τον ίδιο, να υπάρξουν αναθεωρήσεις σε όλα τα γνωστικά πεδία, με αποτέλεσμα να οδηγείται ο άνθρωπος σε μια δυναμική και επαναστατική (ως προς την ισχύουσα) αντίληψη του χρόνου και του χώρου.

Συνεπώς, στο Confound στοιχειοθετείται μια εντελώς καινούργια στάση απέναντι στην ιστορία²⁴. υποστηρίζεται μάλιστα η άποψη πως πρέπει να ερμηνεύεται η ιστορία με βάση τα ύστερα γεγονότα, πχ. η μελέτη της Γαλλικής επανάστασης και του Ροβεσπιέρου πρέπει να γίνει υπό το φως της Οκτωβριανής επανάστασης και του Λένιν (: 65). Η άποψη αυτή γενικεύεται, καθώς θεωρείται απαραίτητη η προσαρμογή και αφομοίωση του παρελθόντος από το παρόν: «any reality of the past can be felt by us only when it is assimilated to present day values, or at least to those values of our time that we have belatedly accepted» (: 89-90). Έτσι, δεν «καταργείται» η ιστορία, καθώς ο συγγραφέας υποστηρίζει ως πρώτο βήμα τη βαθιά κατανόηση του πνεύματος μιας παρελθούσης εποχής, αλλά επιμένει ότι η *ερμηνεία* πρέπει να γίνεται σύμφωνα με τις σύγχρονες ανάγκες (: 92).

Ο Κάλας υποστηρίζει ότι στην ευρωπαϊκή κουλτούρα, ο χρόνος δεν είναι επίπεδος και ενιαίος, ούτε άπειρος και επανερχόμενος (: 42), όπως στη σκέψη των πρωτόγονων λαών, η οποία θεμελιώνεται πάνω στον μύθο. Η μυθολογική ερμηνεία καλλιεργήθηκε από τις πρώτες κοινωνίες: «Myths serve as a form of explanation only in societies that can not tolerate contradictions» (: 50). Αντίθετα, η επιστημονική εξήγηση αποκαθλώνει τη μυθολογική αλήθεια, αλλά από την άλλη πλευρά δεν στερεί από το μύθο ούτε την ποιητική του αξία ούτε το ενδιαφέρον του ως ιστορικού φαινομένου (πχ. η Ιλιάδα καίτοι μυθολογική, έχει αυτόνομη ποιητική αξία και επιπλέον επαληθεύτηκε από τις αρχαιολογικές ανασκαφές). Οι εικόνες από τις οποίες αποτελούνται οι μύθοι, εκφράζουν συμπυκνωμένες συγκινήσεις, και εμφανίζονται πάνω στην οθόνη της μνήμης

²⁴ Στις βιβλιογραφικές σημειώσεις στο τέλος του βιβλίου, ως πηγές για τη στροφή της ιστορίας προς το μέλλον, καταγράφονται ο Τρότσκι (*History of the Russian Revolution*) και ο Λένιν (*What is to be done?*), βλ. Confound: 271.

με μια ρυθμική κίνηση που είναι πέρα από τον ανθρώπινο έλεγχο και πηγάζει από την προσωπική ή τη συλλογική ιστορία (Confound: 51). Ο μύθος μάλιστα με τη συλλογική του φύση συστοιχεί στο ατομικό όνειρο και ασυνείδητο: «What the dream is to the individual problem, the myth is to the social» (: 246).

Ο Κάλας αντιδιαστέλλει την αντίληψη του 19^{ου} αι., από τη σύγχρονη άποψη που θέλει τον μύθο απαλλαγμένο από τον ακαδημαϊσμό και το διανοητικισμό του (προ)περασμένου αιώνα και κυρίως από την ουμανιστική χροιά του. Η σύγχρονη αντίληψη για τους μύθους είναι πιο κοντά στην πρωτόγονη αντίληψη και στη μαγική σύλληψη του κόσμου, η οποία αντιτίθεται στην ουμανιστική: («humanism is contrary to magic»: 247). Ο σύγχρονος μύθος παύει να είναι αλληγορία ή οπτικοποίηση ιδεών και στρέφεται στη συμβολικότητα του συλλογικού ασυνείδητου, με τη φροϋδική έννοια (: 247).

9.3.3. Ο Μύθος της Ιφιγένειας

Στο προλογικό κείμενο «The World as Stage» στον τόμο-ανθολογία ανθρωπολογικών μελετών, που επιμελήθηκε μαζί με την M.Mead, ο Κάλας τοποθετεί σε κεντρική θέση, στον τομέα των ανθρωπολογικών μελετών, τον μύθο της θυσίας της Ιφιγένειας: «Βλέποντας τον κόσμο σαν θεατρική παράσταση η Ιφιγένεια στην Αυλίδα είναι για την ανθρωπολογία ό,τι ο Βασιλιάς Οιδίποδας είναι για την ψυχολογία: δραματική παρουσίαση μιας βασικής διαμάχης»²⁵. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, είμαστε αντιμέτωποι με ένα όριο ανάμεσα στον κόσμο της ιεροτελεστίας και σε εκείνον της τραγωδίας. Η θυσία προσλαμβάνει αξία, σύμφωνα με τον Κάλας, γιατί έχει εφιαλτική υπόσταση και αποτελεί υποκατάστατο του εγκλήματος²⁶. Βέβαια ο αρχαίος μύθος της Ιφιγένειας υποδεικνύει πως ο φόβος της ιεροσυλίας είναι πιο ανυπόφορος από τον φόβο του θανάτου.

Από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας, ο Κάλας υποστηρίζει ότι μπορούμε να κατανοήσουμε τους άγνωστους πρωτόγονους λαούς, μόνο όταν αποφύγουμε να τους κρίνουμε με βάση τις δικές μας αξίες, ωστόσο ως υπερρεαλιστής ποιητής στο Confound δεν διστάζει να δημιουργήσει έναν καινούργιο μύθο πάνω στο πρότυπο της Ιφιγένειας («the Iphigenia pattern»). Ο μύθος δεν αποτελεί παρά μια εκδοχή του υπερρεαλιστικού έρωτα (: 185κε) και καταλήγει στο τριαδικό σύνθημα «Έρωτ, Έγκλημα, Θυσία»²⁷ (: 188). Κατά τον Κάλας στις σύγχρονες κοινωνίες τον ρόλο του υποκατάστατου των μύθων παίζει η διαφήμιση (: 183). Η θεωρία του για τη θυσία είναι επηρεασμένη (εκτός από τον υπερρεαλισμό) από τις εθνολογικές σκέψεις του G.Bataille σχετικά

²⁵ Ν.Κάλας, «Ο Κόσμος σαν θεατρική παράσταση» μετάφραση από την Μ.Κυρίτση-Παπαδοπούλου, βλ. *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 520-523. Για το πρωτότυπο κείμενο, βλ. Calas, 1953: XXV-XXX.

²⁶ Αντίστοιχη διατύπωση υπάρχει και στο «Ο Κόσμος σαν θεατρική παράσταση»: «όλες οι θυσίες, είτε ανθρώπων είτε ζώων, μπορούν να ιδωθούν ότι απεικονίζουν θεατρικά την πιο φοβερή παράσταση που είναι ο θάνατος» (*Αιολικά Γράμματα*, 1998: 522). Η θυσία κατέχει σημαντική θέση στη σκέψη του Κάλας αυτή την περίοδο. Πβ. το στίχο: «Χωρίς βωμό τι θέλουμε το Θέατρο;» (ONP: 125).

²⁷ Για την εμμονή στη θυσία κάποιων υπερρεαλιστών και κυρίως του George Bataille, βλ. Clébert, 1996: 68 (λήμμα autel=βωμός, θυσιαστήριο) και 9-10 (λήμμα abattoir=σφαγείο). Επίσης βλ. Λοϊζίδη, 1988: 42 και 47.

με την έκσταση (ecstasy) και τη θυσία, όπως συνοψίζονται στη θεωρία που ονόμαζε: «*torn anthropomorphism*» («σπαραγμένος ανθρωπομορφισμός»): τη θεωρία αυτή αναφέρει ο Κάλας στο δοκίμιο «*Acephalic Mysticism*» (*Transfigurations*: 72). Στο συγκεκριμένο δοκίμιο αναλύονται οι πηγές του τοτεμικού υπαρξισμού του Bataille (δηλαδή οι Νίτσε²⁸, Φρόντ, Durkheim) καθώς και η μυστικιστική θεωρία για τη θυσία: «All the cruelty, savagery, gaiety and orgy of feasts accompanying animal sacrifices have their counterpart in the individual's existential world. Existence, in its fullest form, is to be achieved in the two contradictory movements of orgy and ecstasy» (*Transfigurations*: 74). Ο Κάλας μοιάζει να συμφωνεί με την άποψη του Bataille για τον διχασμό της ανθρώπινης ψυχής ανάμεσα στο ιερό και στο βλάσφημο (το καλό και το κακό), στοιχεία που εκδηλώνονται και ικανοποιούνται μέσα από την τελετουργία της θυσίας.

Ο Κάλας, στο *Confound the Wise*, προτείνει ένα μύθο που έχει ως κεντρική μορφή μια γυναίκα ακρωτηριασμένη στα πόδια. Η μορφή αυτή βασίστηκε σε δύο υπαρκτά πρόσωπα: πρώτον, σε ένα δεκαετές πανέμορφο κορίτσι που ήταν μοντέλο του Ούγγρου ζωγράφου Senesz – φίλου του Κάλας – και το οποίο είχε χάσει τα δυο του πόδια σε τροχαίο ατύχημα: το δεύτερο πρόσωπο ήταν μια χωλή παριζιάννα πόρνη που επέτρεψε – με αντάλλαγμα μια περιουσία – σε έναν ξένο άντρα να πατήσει με το αυτοκίνητό του το πόδι της. Ο Κάλας ανατρέχει στα σαδιστικά συναισθήματα που, όταν καταπιέζονται, μόνο το χύσιμο του αίματος μπορεί να λυτρώσει την κοινότητα και να την προφυλάξει από τον τρόπο του εγκλήματος. Ο έρωτας, που είναι η άλλη εκδοχή των περιπτώσεων που αναφέρει, δεν είναι κάτι απλό, καθαρό και αιθέριο: «To fall in love with the little Portuguese girl who was sacrificed on that altar, the automobile, is infinitely richer in poetic possibilities than a meeting in which passive resistance is decided.» (*Confound*: 187). Τελικά, η ποίηση που τροφοδοτείται από το πάθος και δεν φοβάται τη θυσία, αποτελεί την ιδανική λύτρωση: «The true spirit of a community cannot be found in inhibited conduct but in love, in crime, and in sacrifice. Feelings should never be mutilated; revenge should serve the purposes of love and not of jealousy». Το κείμενο κλείνει με την ευχή να πληθαίνουν τα τροχαία ατυχήματα μαζί με τις Ιφιγένειες! (: 188).

Ο Κάλας καταλήγει στην αντικατάσταση των μύθων στη σύγχρονη κοινωνία από τη διαφήμιση: «Modern societies do not have the advantage of creating mythical explanations to compensate for unpleasant realities, but I believe that advertisements can often serve as substitutes to myths and can play for the collectivity the role the dream plays for the individual» (: 183-4). Στις σειρές αυτές, πιθανότατα, συνοψίζεται η απάντηση του Κάλας στην επίκληση του Μπρετόν (στα

²⁸ Στο δοκίμιο «*Η Τέχνη την εποχή της διακύβευσης*» (1968), αναφέρεται στο ρόλο που παίζουν οι επιθετικές ενορμήσεις στις αποφάσεις μας και στη νιτσεική φιλοσοφία: «ο Νίτσε, ο οποίος διατύπωσε την άποψη ότι οι ρίζες του πολιτισμού βρίσκονται στο έγκλημα, αποδείχθηκε περισσότερο οξυδερκής» (*Διακύβευση*: 193).

«Προλεγόμενα σ' ένα τρίτο μανιφέστο..») για τη δημιουργία καινούργιων μύθων²⁹. Μοιάζει να ηχεί ειρωνική η αντιπρόταση αυτή, με την απαίτηση να εξισώνεται ο συλλογικός μύθος με τις διαφημίσεις, αλλά τόσο η λεπτομερής και πρωτότυπη ανάπτυξη, όσο και ο εμβολιασμός με υπερρεαλιστικά στοιχεία, υποδεικνύουν πως η σύλληψη αυτή έχει βάθος και σοβαρότητα.

9.4. ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

9.4.1. Η διαύγεια (lucidity) του υπερρεαλισμού

Στο *Confound the Wise*, ήδη στις πρώτες σελίδες η τέχνη ορίζεται μέσα στο πνεύμα του υπερρεαλισμού: «Art 's intention is to solve the contradiction pleasure-reality by creating a new, more objective reality, a super-reality [.art] is a revolt, not against reality in itself but of a particular reality concretely located in space and time» (: 9-10). Ο Κάλας υπερασπίζεται τη «νέα αντικειμενικότητα» («new objectivity»: 10) που πρέπει να εκφράζει κυρίως τις ασυνείδητες εικόνες του ανθρώπου. Κατά τ' άλλα, ο συγγραφέας παίρνει κάποιες αποστάσεις από κάποιες παλιές αρχές του κινήματος. Καταρχήν, αποδέχεται πως η αισθητική του υπερρεαλισμού είναι θεμελιωμένη στον ελεύθερο συνειρμό των εικόνων, ενώ η ηθική του βασίζεται στη ματεριαλιστική φρουδική ψυχολογία της επιθυμίας (: 10). Ωστόσο, ο Κάλας πιστεύει ότι υπάρχει κρίση του αυτοματισμού και υπερτίμηση εκ μέρους του υπερρεαλισμού της ποιητικής αξίας των ελεύθερων συνειρμών στις εικόνες (: 27-28). Κατά τη γνώμη του, ο υπερρεαλισμός έπρεπε να διαχωρίσει τις εικόνες του υποσυνείδητου από την εξομολόγηση (ο ίδιος δηλώνει εναντίον της λογοτεχνικής τάσης που ευνοεί έργα-εξομολογήσεις). Μόνο έτσι η ποίηση θα οδηγηθεί σε μια νέα αντικειμενικότητα που θα έχει, εκτός από προσωπική, και κοινωνική αξία. Στα ίδια πλαίσια ο Κάλας διαχωρίζει το όνειρο από την τέχνη (: 9). Το ειδικό περιεχόμενο ενός έργου τέχνης το αποτελούν οι ασυνείδητες εικόνες που ο ποιητής αντλεί είτε μέσω της αντίληψης, από το παρόν είτε μέσω της επαν-ενεργοποίησης του παρελθόντος (: 51).

Υπάρχουν επίσης σημεία όπου ασκείται πολεμική εναντίον των εχθρών του υπερρεαλισμού, αν και χωρίς την εμπαθή εχθρότητα που είχαμε συναντήσει στις Εστίες. Πχ. ο Eluard κατατάσσεται στους «τυφλούς» και δειλούς που υπήρξαν ποιητές αλλά δεν είναι πια (: 19), ο Avida Dollars (Dali) παραμερίζεται για τα πρόσφατα εθνικιστικά του ιδεώδη (: 19), ο Claudel με το μυστικισμό του δεν είναι παρά μια στείρα άρνηση του Ρεμπώ και καρικατούρα του Δάντη (: 46). Απέναντι στον Bergson, όπως ήδη αναφέραμε, συνεχίζεται το κλίμα πολεμικής που υπήρχε στις Εστίες· εδώ θεωρείται ως «οξυδερκής αλλά ψοφοδεής διάνοια» («a subtle but timorous mind»: 57) θεολογίζων και ιδεαλιστής φιλόσοφος που εισήγαγε στη φιλοσοφία

²⁹ Βλ. στο κεφάλαιο 8.5. «Η αναζήτηση ενός συλλογικού μύθου (Breton) – Η κριτική του μύθου», αλλά και στο παρόν κεφάλαιο: 9.3.4. «Τρεις αφηγήσεις διαφημίσεων».

αμφισβητούμενες ψυχολογικές εμπειρίες³⁰. Η λογοτεχνία του Proust θεωρείται ηττοπαθής και πεσιμιστική³¹ (: 60-1), ενώ κάτι ανάλογο συμβαίνει με τα έργα του Gide, όπου κυριαρχεί το *desire-to-go-back* (: 72). Η διαφορά μεταξύ Auden και Eliot εντοπίζεται αλληγορικά ως «σκυλοκαβγάς» ανάμεσα στο κατώτερο και στο ανώτερο λογοτεχνικό ιερατείο («dogs barking against cardinals»: 79). Πολεμική είναι κι η θέση του απέναντι στη θρησκεία, στην ποίηση-προσευχή, στη μεταφυσική σκέψη. Από την άλλη πλευρά έχουμε επανεκτίμηση του Rimbaud («With Rimbaud dreams re-enter the world of magic words»: 46) ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «non-mystical mystic», με την έννοια ότι αποθεώθηκε στην εποχή του για τα μυστικά στοιχεία της ποίησής του, τα οποία όμως επέζησαν ως μη-μυστικά κατά τον 20^ο αιώνα.

Όσον αφορά στον υποκειμενικό παράγοντα της τέχνης (δηλαδή τον καλλιτέχνη), ο Κάλας θεωρεί ως *sine qua non* προϋπόθεση για τον σκεπτόμενο και μαχόμενο διανοούμενο, τη διαύγεια – άποψη που έχει υποστηρίξει και ο Μπρετόν³² – «The first task of the poet today, as in the past, is to remain lucid. Wherever there is lucidity there is poetry» (Confound: 18). Το βασικό δίλημμα του ποιητή συνοψίζεται στην αντίθεση: «τύφλωση vs διαύγεια» ή «σκότος vs φως» («A blinded poet is not a poet»: 18). Η διαύγεια του ποιητή είναι κάτι περισσότερο από την ευφυΐα (intelligence), ενώ προϋποθέτει επαναστατικό πνεύμα και ηρωική αντίσταση σε όλες τις εξωτερικές πιέσεις (: 37). Αν και ο δημιουργός εξερευνά τα όρια του ανθρώπινου μυαλού, η πυρετική αυτή φωτεινότητα δεν πρέπει να συγχέεται με την τρέλα (: 38).

Επιπροσθέτως, η ευτέλεια και η ταπεινώση δεν ταιριάζουν στον ποιητή, αντίθετα: «Poetry is an act of pride» (: 19). Η υπερηφάνεια του ποιητή μετριέται στις λέξεις και στο ζύγισμά τους, σε αντίθεση με τον πανικό που καταλήγει στην αμετροέπεια. Το κείμενο βρίθεται από υπερρεαλιστικές προσταγές: «Let us oppose pride to humility, the wish to conquer to escape, the free man to slave, poetry to prayer, rights to submission, action to confession» (: 20) ή από προφητείες σε μελλοντικό χρόνο (οι οποίες ηχούν σαν απειλητικά μηνύματα για τον παλιό κόσμο: «We will flood the world with poems and in the debris of the frightful silence that weights on us, we will dig the graves of those who have abused human faith» (: 42). Επιπλέον, η επιθυμία βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο της δημιουργίας, ενώ η ισχυρότερη επιθυμία του ποιητή είναι η κατάκτηση του αγνώστου (: 71)

³⁰ Confound: 57. Ο Κάλας θεωρεί τον Bergson άξιο να πάρει το βραβείο Νόμπελ για τη λογοτεχνία (και όχι για τη φιλοσοφία): τον κατατάσσει μάλιστα στη μακριά παράδοση (με πρώτο τον Πλάτωνα) ιδεαλιστών φιλοσόφων που έγραφαν με λογοτεχνικό ύφος.

³¹ Ο Κάλας παραδέχεται σχετικά με το λογοτεχνικό ταλέντο του Proust ότι ο γάλλος μυθιστοριογράφος γράφει: «with infinite art, I admit, and the greatest subtlety» (: 61). Αλλά δεν μετρά μόνο η τεχνική και το ύφος αλλά κυρίως το περιεχόμενο (γι' αυτό και ίσως λανθάνει κάποια ειρωνεία στα ανωτέρω λόγια του).

³² Πβ. «Η επιθυμία του Μπρετόν για τη διαύγεια της γλώσσας είναι τόσο μεγάλη, που πολλαπλασιάζει τις αναφορές στο γυαλί, στο κρύσταλλο, στο νερό, στο φως, στα κοσμήματα. Το ποιητικό του ιδεώδες είναι η διαφάνεια» γράφει ο Αλεξαντριάν (1986: 52-3). Αντίστοιχη είναι η περίπτωση του Οδυσσέα Ελύτη.

9.4.2. Κριτική του υπερρεαλισμού

Όπως ήδη αναφέρθηκε, παρά τα αναμφισβήτητα υπερρεαλιστικά θεμέλια του Confound, υπάρχουν ορατά και δεδηλωμένα τα ρήγματα απέναντι στην υπερρεαλιστική «παράδοση», καταρχήν με την θέση του Κάλας για την κρίση του αυτοματισμού (the crisis of automatism: 27). Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η νέα αντικειμενικότητα την οποία ανακάλυψε και προώθησε στην επιφάνεια του ποιήματος ο υπερρεαλισμός, πρέπει να συμβαδίζει με μια νέα κοινωνική πραγματικότητα, ως εκ τούτου δεν μπορεί να περιορίζεται στις δυνάμεις του ασυνειδήτου, αλλά και της συνείδησης («it becomes necessary to adopt a conscious attitude»: 27). Κατανοεί ακόμα πως ενώ στη ζωγραφική είναι πιο εύκολο να οριστεί η αντικειμενικότητα, στην ποίηση είναι πιο ρευστή και γι' αυτό όλη η ποίηση, τόσο η αμιγώς υπερρεαλιστική όσο και η επηρεασμένη από τον υπερρεαλισμό, πάσχει από αυτό που ο ίδιος ονομάζει «κρίση του ρυθμού». Η κρίση αυτή αναλογεί στην αίσθηση του αναγνώστη πως η ποίηση δεν έχει «μπροστινή κίνηση»: αυτό συμβαίνει (ιδιαίτερα στα αυτόματα κείμενα) αφενός γιατί μπορεί κάποιος να διαβάσει το ποίημα από τη μέση ή το τέλος, χωρίς να αλλάζει το νόημα και αφετέρου η επανάληψη των ίδιων συμπλεγμάτων, κάνει την ποίηση αυτή μονότονη και αφόρητα επαναλαμβανόμενη («What was audacious in 1925 gave the effect of unbearable repetition»: 28).

Το πρώτο εμπόδιο που πρέπει να ξεπεράσει ο υπερρεαλισμός είναι, κατά τον Κάλας, η υπερτίμηση της ψυχαναλυτικής μεθόδου των ελεύθερων συνειρμών, που οδήγησε σε ταύτιση της ποίησης με την εξομολόγηση.. Ο Έλληνας ποιητής αντλεί τα επιχειρήματά του από τη διαφορά στη φύση της ψυχαναλυτικής θεραπείας και της ποίησης («There is very great difference between a psychoanalytical session and the act of writing a poem»: 29) και κυρίως από το ότι η ποίηση δεν είναι μετουσίωση που προϋποθέτει τον ποιητή ως αδύναμο, άρρωστο και παθητικό ον. Η ποίηση για τον υπερρεαλιστή δεν είναι ούτε πράξη αδυναμίας και παθητικότητας ούτε εξομολόγηση («[confession is] half way between total submission and facile conformity»: 30) και κυρίως δεν αποτελεί υποταγή σε μια δεδομένη τάξη.

Ο Κάλας κάνει το διαχωρισμό ανάμεσα στο μυστήριο και στον περίπλοκο «μυστηριώδη» γρίφο (τη «μυστηριοποίηση»): «Mystery and mystification are two different things. [...] mystification can only lead to the construction of puzzles» (: 206). Στο προηγούμενο κεφάλαιο της διατριβής, υποστηρίχθηκε πως ο Κάλας το 1942 βρέθηκε στα πρόθυρα ρήξης με τον Μπρετόν, εξαιτίας διαφόρων θεμάτων, ενώ η αντίθεσή τους κορυφώθηκε με την εγκατάλειψη του ορατού-αντικειμενικού κόσμου από τον Μπρετόν στα «Προλεγόμενα...» Παρ' όλες αυτές τις αντιπαραθέσεις, ο Κάλας πιστεύει πως η λύση και η διέξοδος δεν βρίσκονται έξω από τον υπερρεαλισμό, αλλά μέσα στην ανάπτυξή του και στην εξέλιξή του, αρκεί να εγκαταλείπονται τα θνησιμαία στοιχεία: «The return to a pre-Surrealist position does not solve the problems of modern poetry. Before crying to heaven that Surrealism failed should one not ask oneself if it is not a crisis

indicating growth?» (: 28-29). Με αυτό το σκεπτικό (ότι η κρίση οδηγεί στην μετεξέλιξη) ο ίδιος δεν παραδέχτηκε ποτέ την πλήρη αποτυχία του υπερρεαλισμού – παρά τις επιμέρους αντιρρήσεις και αμφισβητήσεις του – όπως επίσης δεν πρότεινε ποτέ την υπέρβασή του προς κάποια άλλα ποιητικά ρεύματα, γιατί έβλεπε το δυναμισμό των μεταστοιχειώσεων που είχε ο υπερρεαλισμός από τη γέννησή του.

9.4.3. Υπερρεαλιστική Κοσμολογία

Ο Κάλας ανάγει όλες τις κατ' επίφαση αγεφύρωτες αντιθέσεις στη βασική και ασυμφιλίωτη αντίφαση ανάμεσα στη Φωτιά και στο Νερό (: 46). Η φιλοσοφικο-ποιητική αυτή σύλληψη μετατρέπει το κεφάλαιο «The dialectics of wine glass and gold» σε ένα εξαιρετικό, εκτενές, πεζόμορφο ποίημα που μετακενώνει ηρακλείτειο κρασί σε υπερρεαλιστικό δοχείο, με θέμα τη μεταμόρφωση των στοιχείων³³. Το Νερό συμβολίζει τη φωτεινότητα της μέρας, την αναγκαιότητα, τη δικαιοσύνη, την πικρή εμπειρία από την αγάπη· αντίθετα η Φωτιά αντιπροσωπεύει το όνειρο και τη νύχτα, το αχαλίνωτο πάθος, την ανάγκη για ελευθερία, τη γενναιόδωρη έμπνευση της αγάπης (: 46). Μέσα σ' αυτή την ασυμφιλίωτη αντίθεση και τη δυναμική εξήγησή της, ο Κάλας πιστεύει ότι βρίσκονται όλες οι απαντήσεις που δεν μπόρεσε να βρει ο άνθρωπος στη θρησκεία. Επομένως η κοσμολογία του υπερρεαλισμού προτείνεται ως αντίβαρο στην ανεπάρκεια της θεολογικής φιλοσοφίας.

Ανάλογη με την ανακάλυψη της φιλοσοφικής λίθου, προβάλλει η επιθυμία του ποιητή να μετατρέπει τη φωτιά σε νερό κι αντίστροφα· το κρασί φαίνεται ότι συνενώνει τις ιδιότητες των υλικών και επιπλέον αποτελεί πηγή ζωής και ενέργειας: «Wine is to blood what shadows are to the body» (: 47). Το κρασί μέσα σε γυάλινο σκεύος είναι από τα πιο πολύτιμα εργαλεία στο εργαστήριο του ποιητή που προσπαθεί να λύσει το μυστήριο της κοσμογονίας, επειδή όλο το μυστικό βρίσκεται στην αλχημεία των δύο συγκεκριμένων στοιχείων. Οι εικόνες όμως των ανεξάρτητων υλικών (φωτιάς και γυαλιού/κατόπτρου/«glass») είναι πολύ διαφορετικές: ακίνητες, σκιάδεις και ναρκισσιστικές είναι οι μορφές που αντικατοπτρίζονται στον καθρέπτη, ενώ αντίθετα οι οπτασίες της φωτιάς προοιωνίζονται το μέλλον: «The images of fire unlike those of the mirror of water and glass are not reflections of a past, or a present, for we see them as a premonition of what is going to be» (: 49).

Ο Κάλας εξετάζει τη βαθιά τομή που απετέλεσε η σωκρατική-πλατωνική φιλοσοφία (με τη στροφή της στον εσωτερικό κόσμο και τη ρήξη της με την ποίηση), σε αντίθεση με τη φιλοσοφία των Ιόνων που επεχείρησαν να ερμηνεύσουν τον κόσμο. Από τον Πλάτωνα και μετά, εκτιμά ο συγγραφέας, οι στοχαστές εγκαταλείπουν κάθε κοσμολογική σύλληψη της ζωής,

³³ Το θέμα της μεταστοιχειώσης των υλικών άπτεται στην αλχημιστική πλευρά του κινήματος· στην ενότητα αυτή διαφαίνεται μια σχετική ενασχόληση του Κάλας με τον αποκρυφισμό του υπερρεαλισμού. Όπως αναφέρει στις Βιβλιογραφικές Σημειώσεις του Confound, η ερμηνεία του νερού, της φωτιάς και του κρασιού, βασίστηκε στο γνωστό (και πολυχρησιμοποιημένο από τον Έλιοτ έως τον Wittgenstein) ανθρωπολογικό έργο του Frazer *The Golden Bough* (Confound: 271).

γυρνάνε την πλάτη στον Εμπεδοκλή και το όραμά του, διαχωρίζουν την ποίηση από τη φιλοσοφία και αναζητούν μόνο τη στατική γνώση (: 56). Ο Κάλας επαναλαμβάνει την άποψη του Pierre Mabilille³⁴ πως οι μορφές καθορίζονται από κοσμολογικούς ρυθμούς και προσθέτει πως πρέπει να υποβάλουμε τα κοσμολογικά ρεύματα σε μια φαινομενολογική μελέτη (: 114).

Στο *Confound the Wise* συνεχίζεται η προσπάθεια (που έχει αρχίσει στις *Εστίες*) να μελετηθεί ο άνθρωπος ως μέρος της περιβάλλουσας πραγματικότητας και έτσι να συστεγαστούν αρμονικά το υποκείμενο και τα αντικείμενα. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο Κάλας ιχνογραφεί τον νέο χάρτη του κόσμου («the new Mappemonde»), όπως προέκυψε από τα υπερπόντια ταξίδια της μοντέρνας τέχνης, τα οποία κατέληξαν σε ανακαλύψεις κοσμοϊστορικές, όσο και οι γεωγραφικές ανακαλύψεις του 15^{ου} αι. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη του μπαρόκ και του κλασικισμού, ως αντιμαχόμενων σταθερών του πολιτισμού. Υποστηρίζεται, στο πλαίσιο της μορφολογικής μελέτης του baroque, ότι υπάρχουν στην ιστορία της τέχνης δυο αντίθετα ρεύματα, ο κλασικισμός και το μπαρόκ. Ο Κάλας, αναπαράγει τις απόψεις του Eugenio d'Ors³⁵ πως το μπαρόκ δεν είναι απλά ένα στυλ, αλλά ένας πολιτιστικός νόμος και μια από τις σταθερές της ιστορίας, ενώ εμφανίζεται στον πολιτισμό, όποτε γίνεται αισθητή η ανάγκη για αντίδραση στο κλασικιστικό πνεύμα (*Confound*: 93). Τη νιτσεική διάκριση ανάμεσα στο διονυσιακό και απολλώνιο πνεύμα, ο Κάλας τη μεταφράζει σε διαμάχη μεταξύ μπαρόκ και κλασικισμού. Το μπαρόκ υπήρξε το αντίπαλο του κλασικισμού ρεύμα³⁶ και μάλιστα ο Κάλας προτιμά να αντιθέτει τον όρο «μπαρόκ» στον κλασικισμό και όχι τον ρομαντισμό (που επίσης ανήκει στο ίδιο αντικλασικιστικό ρεύμα), όπως κάνουν πολλοί. Διευκρινίζεται πως το μπαρόκ είναι συνυφασμένο με την αρχιτεκτονική ενώ ο ρομαντισμός με τη λογοτεχνία (ιδέες και συναισθήματα) γι' αυτό και αναζητείται ένας τρίτος όρος που θα μπορούσε με επάρκεια να συμπεριλάβει τους άλλους δυο· αυτός ο όρος θα μπορούσε να είναι ο υπερρεαλισμός, ο οποίος αποτελεί τη σύγχρονη φάση του αντικλασικιστικού κινήματος: «Surrealism is one phase, the present phase of a vast cultural current which is, beyond the shadow of a doubt, historically related to Baroque and to Romantic» (: 99). Το βασικό χαρακτηριστικό που ενοποιεί τους τρεις αυτούς όρους είναι το γεγονός ότι ανήκουν στις ανοιχτές φόρμες (open forms) από άποψη δυναμικής μορφολογίας. Ωστόσο δεν ταυτίζει απόλυτα τον υπερρεαλισμό με τα πρόδρομά του κινήματα, αλλά παρουσιάζει και τις διαφορές τους· πχ. το

³⁴ Ο γιατρός P.Mabilille στο άρθρο «La conscience lumineuse», *Minotaure*, 1937: 22-25, επιμένει στην ολότητα Κόσμου και Ανθρώπου, αλλά και στη σύζευξη της καινούργιας ποίησης με την επιστημονική σκέψη· ο ίδιος ασχολήθηκε με την αλχημεία και επεξεργάστηκε επιχειρήματα για τη ματεριαλιστική φύση των υπερρεαλιστικών συλλήψεων, εκείθεν της μεταφυσικής. Στο άρθρο «Miroirs», *Minotaure*, 1938: 14-18 και 66, ο Mabilille μελετά τα θεμελιώδη ζητήματα της ταυτότητας και του χαρακτήρα της πραγματικότητας· η συγγένεια με τις εμμονές του Κάλας είναι εμφανής.

³⁵ Οι απόψεις του Κάλας για το Μπαρόκ αντλούνται από το βιβλίο του Eugenio d'Ors, *Las Ideas y las Formas; estudios sobre morfología de la cultura*.

³⁶ Ο Κάλας εδώ διευκρινίζει ότι καθετί μπαρόκ ή ρομαντικό δεν δικαιούται a priori και την ετικέτα του προοδευτικού και φέρνει ως παράδειγμα τον μαρξισμό που είναι κλασικιστικός ενώ ο χιτλερισμός είναι ρομαντικός (*Confound*: 98). Σχετικά με το ενδιαφέρον των υπερρεαλιστών για το μπαρόκ, βλ. ενδεικτικά Max Raphaël, «Remarque sur le Baroque», *Minotaure*, 1933 (1): 48-52.

μπαρόκ δεν στόχευσε ποτέ στο μέλλον ούτε έθεσε τα ύψιστα ηθικά προβλήματα που έθεσε ο υπερρεαλισμός (: 115).

Η ερμηνεία του Κάλας επηρεάστηκε όχι μόνο από τη μελέτη του d'Ors για το μπαρόκ, αλλά ουσιαστικά κινείται πάνω στα χνάρια του γνωστού ερμηνευτικού σχήματος του Wilhelm Worringer, όπως εκφράστηκε στις αρχές του αιώνα στο μνημειώδες έργο του *Abstraktion und Einfühlung* (1908)³⁷, σύμφωνα με το οποίο η αντι-ρεαλιστική (unnatural) τάση αποτελεί μεταστοιχείωση μιας μακράς σειράς καλλιτεχνικών ρευμάτων: πρωτόγονη τέχνη, γοθτική τέχνη, μπαρόκ, ρομαντισμός, μοντέρνα τέχνη, ενώ ο κλασικισμός είναι το αντίπαλο δέος. Το κριτήριο διάκρισης υπήρξε από τη μια (για τη νατουραλιστική τάση) η «εμπάθεια» (empathy) και η μίμησις (ομοιότητα και επιβεβαίωση των ορατών) και από την άλλη πλευρά (για την αντι-ρεαλιστική τάση) η αλλοτρίωση (alienation)³⁸ και η αφαίρεση (όραμα και αποκάλυψη). Οι μορφολογικές απόψεις του Κάλας στερούνται πρωτοτυπίας, αλλά έχουν ενδιαφέρον επειδή εισάγουν αντικειμενοποιητικά στοιχεία στον υπερρεαλισμό και τον συνδυάζουν εύστοχα με υπάρχουσες θεωρίες.

9.4.4. Αφηγήσεις υπερρεαλιστικών διαφημίσεων

Στο κεφάλαιο «Velvet Flames», στην ενότητα «Portugal Today» (: 181κε), ο Κάλας, παραθέτει τρεις σύντομες προσωπικές αφηγήσεις που θυμίζουν τις αντίστοιχες ιστορίες (με έντονο ονειρικό στοιχείο) του Μπρετόν στα *Συγκοινωνούντα Δοχεία*. ωστόσο οι αφηγήσεις του διαφέρουν απ' αυτές του Μπρετόν, καθώς φαίνεται πως (επιδιώκουν να) λειτουργούν ως αντίδοτο στην προϊούσα αποκρυφοποίηση του υπερρεαλισμού. Νομίζουμε δηλαδή ότι ο Κάλας μέσα απ' αυτή την καταγραφή των διαφημίσεων, διαμορφώνει τη δική του αντιπρόταση απέναντι στις εξαγγελίες του Μπρετόν το 1942, παρουσιάζοντας τη διαφήμιση ως υποκατάστατο του μύθου (: 183). Οι αφηγήσεις των διαφημίσεων εκδηλώνουν περισσότερο έντονο το αντικειμενικό τυχαίο και την επισήμανση παράδοξων στοιχείων μέσα στην ίδια την πραγματικότητα, σε σημείο που να τίθεται εν αμφιβόλω το όριο ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή. Οι αφηγήσεις αυτές στηρίζονται σε εικόνες και διαφημίσεις που συνέλεξε ο Κάλας από τη σύγχρονή του Πορτογαλία και πιστεύει ότι πίσω από τον καμβά τους κρύβονται τα πιο βαθιά συναισθήματα της πορτογαλικής ψυχής κατά την εποχή των Ανακαλύψεων.

Η πρώτη εικόνα που αφηγείται προέρχεται από ένα κρεοπωλείο κλειστό, το οποίο αντίκρισε κατά τη διάρκεια ενός νυχτερινού περιπάτου στη Λισσαβόνα. Η εικόνα αποδίδεται

³⁷ Πρόκειται για την αισθητική βίβλο του Εξπρεσιονισμού, βλ. Expressionism, 1973: 36-37 και 170-171. Η βασική θέση του βιβλίου ήταν η ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως αποτελέσματος δυο ορμών: της ορμής της αφαίρεσης (πρωτόγονοι λαοί και εξαιρετικά πολιτισμένοι λαοί) και της μιμητικής (αριστοτελικής) ορμής. Μαθητής του Worringer και φορέας της θεωρίας του στην Αγγλία ήταν ο φιλόσοφος T.E.Hulme που επηρέασε τον Pound. Ο Hulme αντιπαραθέσε τον κλασικισμό στον ρομαντισμό (στο ίδιο: 172).

³⁸ Πβ το ποιητικό όραμα του Ρεμπώ: «dérèglement raisonnée de tous les sens» [έλλογη αποδιοργάνωση όλων των αισθήσεων] (Expressionism, 1973: 73).

ζωγραφικά, με τις λεπτομέρειες της βασικής αντίστιξης ανάμεσα στην καθαρότητα των άσπρων τοίχων του κρεπωλείου και του κόκκινου ξύλου όπου τεμαχίζεται το κρέας. Ο πίνακας συμπληρώνεται από το μεγάλο κομμάτι αλογίσιου κρέατος που κρεμόταν στη μέση του κρεπωλείου· στο σημείο αυτό ο Κάλας περιγράφει τα ποικίλα κόκκινα και βαθυκίτρινα χρώματα που αποκαλύπτονταν μέσα από τον νυχτερινό φωτισμό του καταστήματος. Οι συνειρμοί τον οδηγούν στον συσχετισμό με πίνακες του Rembrandt (και του μιμητή του, Soutine) που απέδιδαν ματωμένα σώματα. Αναρωτιέται για τις πιθανές αντιρρήσεις που θα είχε ο ζωγράφος για τον βίαιο φωτισμό του χώρου, αλλά καταλήγει (με προκλητικό αντι-ακαδημαϊσμό): «But why should a butcher's conception of beauty necessarily follow the taste of great specialists in color combinations?» (: 181). Στη συνέχεια αναφέρεται σε μια ασπρόμαυρη διαφήμιση που κρεμόταν κοντά στην πόρτα του καταστήματος, και απεικόνιζε ένα νεαρό κορίτσι που αγκάλιαζε ένα άλογο. Ο Κάλας την περιγράφει λεπτομερώς και αναρωτιέται για το παράδοξο γεγονός, πώς συμβιβάζεται μια τέτοια διαφήμιση (όπου εκδηλώνεται η αγάπη του κοριτσιού για το άλογο) να βρίσκεται σε ένα χώρο όπου πωλείται αλογίσιο κρέας. Αντλώντας ερμηνεία από το ψυχαναλυτικό του οπλοστάσιο, ο συγγραφέας καταλήγει πως πίσω από την παράδοξη αυτή συνύπαρξη υπάρχει επίκληση σε σαδιστικά συναισθήματα. Αυτά σε ατομικό επίπεδο πηγάζουν από το μίσος ενός άντρα απέναντι στον αντίζηλό του (το άλογο, προκειμένου για τη συγκεκριμένη διαφημιστική φωτογραφία), ενώ σε εθνικό επίπεδο, υπάρχει η σαδιστική πλευρά του πορτογαλικού λαού, η οποία είχε απωθηθεί υπό το καθεστώς Σαλαζάρ και έψαχνε διέξοδο σε ανατρεπτικά ασυνείδητα συναισθήματα (: 182).

Η δεύτερη αφήγηση αφορούσε αδιάβροχα και διαδραματιζόταν σαν θεατρικό δρώμενο στο παράθυρο του πρώτου ορόφου σε ένα κεντρικό κατάστημα της Λισσαβόνας. Η διαφήμιση περιλάμβανε διαδοχικές φάσεις, με σταθερούς πρωταγωνιστές ένα ακέφαλο μανεκέν που το ακολουθούσε (επαναλαμβάνοντας τις κινήσεις του) ένα πλήθος ανθρώπων. Στην πρώτη «σεκάνς» το μανεκέν κούμπωνε και ξεκούμπωνε το αδιάβροχό του με τελετουργικά ακριβείς κινήσεις. Κάθε φορά που κούμπωνε τα κουμπιά, μετά άνοιγε τα χέρια του (χέρια όμως που ανήκαν σε ένα πρόσωπο κρυμμένο πίσω του), έδειχνε τον ακέφαλο λαιμό του και έσφιγγε τις γαντοφορεμένες παλάμες με απελπισία. Αυτή η «τελετή» επαναλαμβανόταν συνέχεια κι ο Κάλας δηλώνει πως τόσο ο ίδιος όσο και το πλήθος γύρω του είχαν γοητευτεί από το διαφημιστικό δρώμενο, ωστόσο το θέαμα ενόχλησε την αστυνομία, ώστε διέταξε τη διακοπή του. Ο ίδιος αποδίδει το εξαιρετικά δυσάρεστο συναίσθημα που γεννούσε αυτή η διαφήμιση στο γεγονός ότι ανακαλείται μέσω αυτής ένα σύμπλεγμα ευνουχισμού, καθώς το κεφάλι υποκαθιστά το αντρικό όργανο³⁹. Με αυτό τον τρόπο αναδύονται στην ανωτέρω διαφήμιση παλιές (παιδικές) απαγορευμένες πράξεις υπό

³⁹ Ο Κάλας συνδέει ψυχαναλυτικά το αδιάβροχο και τη βροχή με το σύνδρομο των μικρών αγοριών που «βρέχουν» το κρεβάτι τους και δέχονται απειλές από τους γονείς τους πως ο θεός θα τους ευνουχίσει (: 183).

νέα μορφή. Αλλά εκτός από την ψυχαναλυτική ερμηνεία, ο Κάλας επιπροσθέτει παράλληλα την πολιτική εξήγηση: η κοινωνική και πολιτική λογοκρισία του καθεστώτος Salazar με την επιβολή απαγορεύσεων στον πληθυσμό, παράγει νευρωτικές συμπεριφορές που έχουν τη ρίζα τους στις απωθημένες παιδικές εμπειρίες των ανθρώπων. Έτσι οδηγείται στην εξήγηση ότι οι άνθρωποι θέλουν να προφυλαχθούν από τον πατέρα, τον δικτάτορα ή τον θεό (οι οποίοι έχουν τα τρωτά τους σημεία που συμβολοποιούνται στη «βροχή των άδικων πράξεων») και γι' αυτό φτιάχνουν τα «αδιάβροχα». Μάλιστα κάνει και μια επισήμανση (πρωτότυπη για εκείνη την εποχή, αλλά κοινοτοπία σήμερα): προτείνεται η χρήση της ψυχολογίας από τα πολιτικά κόμματα, ώστε να μάθουν να χρησιμοποιούν μεθόδους εμπνευσμένες από την ανάλυση κάποιων διαφημίσεων, στη μάχη για την ελευθερία (: 184).

Η τρίτη αφήγηση ονομάζεται «Αφροδίτη με το τηλέφωνο» και διαφημίζει μια τηλεφωνική εταιρία στην αφίσα της οποίας απεικονίζονται δυο ρεπλικές της Αφροδίτης της Μήλου. Από αυτές η μία μοιάζει με την αυθεντική, χωρίς χέρια, ενώ η άλλη με επανασυγκολλημένα τα χέρια της κρατά ένα τηλέφωνο (: 184). Ο Κάλας θεωρεί πως η εξαιρετική φήμη του αγάλματος οφείλεται ακριβώς στην ανυπαρξία χεριών που θα σκέπαζαν τα εμφανή κάλλη της, ενώ από την άλλη πλευρά μια όμορφη γυναίκα προστατεύει τη γυμνή ομορφιά της με την απόσταση που της εξασφαλίζει το τηλέφωνο. Η απόσταση δεν είναι μόνο γεωγραφική αλλά και ιστορική: το τηλέφωνο είναι μοντέρνο ενώ η Αφροδίτη είναι αρχαία και είναι φανερό ότι η γεωγραφία και η ιστορία βρίσκονται σε αλληλεπίδραση. Ο Κάλας κρίνει τη «μοντέρνα» Αφροδίτη ισάξια της αρχαίας, ώστε να βρεθεί κι αυτή σε μουσείο, και παράλληλα τη θεωρεί προειδοποίηση στους σχολαστικούς και ανενθουσίαστους ειδήμονες που έχουν κάνει επάγγελμα την αποκατάσταση των αρχαιοτήτων. Ο συγγραφέας εξάγει την εμπνευσμένη λύση των δυσεπίλυτων προβλημάτων, που δεν μπορεί παρά να είναι ποιητική· γι' αυτό η ευφυής λύση σε προβλήματα όπως ήταν ο γόρδιος δεσμός, το αυγό του Κολόμβου, η Αφροδίτη της Μήλου, είναι στην ουσία της παρανοϊκή (: 185).

Με τις συγκεκριμένες φροϋδο-μαρξιστικές (πολιτικές για τις δυο πρώτες) ερμηνείες των διαφημίσεων, ο Κάλας δείχνει σαφώς την απόστασή του από τον ιδιωτικό κόσμο του ατομικού ονείρου, αλλά και από την υποκειμενικότητα αυτού του μικρόκοσμου, καθώς ο ίδιος ενδιαφέρεται για το συλλογικό ασυνείδητο και για τις «τοτεμικές» εικόνες που πηγάζουν από αυτό. Από την άλλη πλευρά όμως η υπερρεαλιστική του ματιά τον πηγαίνει μακρύτερα από τα στενά όρια των ρασιοναλιστικών ανακατασκευών του κόσμου. Όταν αντιμετωπίζουμε ένα δύσκολο πρόβλημα – λειο ο Κάλας – πρέπει να βρούμε το κουράγιο να γυρίσουμε την πλάτη στις πληροφορίες του παρελθόντος και να αντιτάξουμε την «ποιητική ανευθυνότητα» («let us solve the difficulty with the poet's irresponsibility, the only responsibility history accepts»: 185).

9.5. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

Ο Κάλας ξεκαθαρίζει το έδαφος όπου κινείται η ποίηση, οριοθετώντας καταρχήν τι δεν είναι ποίηση. Έτσι απορρίπτει τη φιλοσοφική ποίηση (γιατί η ποίηση δεν φτιάχνεται με σκέψεις) και την αφηγηματική ποίηση (γιατί η αφήγηση είναι αντίθετη στο αυθόρμητο ξέσπασμα του συναισθήματος). νεκρές είναι επίσης η περιγραφική ποίηση (γιατί μοιάζει με φωτογραφία), η μουσική ποίηση (γιατί αποκοιμίζει αντί να διεγείρει) καθώς και η πολιτική ποίηση (γιατί είναι υποκατάστατο του μανιφέστου) (Confound: 22-23). Λίγο παρακάτω διαφοροποιεί την ποίηση από το πολιτικό μανιφέστο και τα γράμματα αγάπης, συνοψίζοντας ως εξής: «the manifesto is a commandment in space; the love-letter a call in space and the poem is a call in time» (:34). Από την άλλη πλευρά η ποίηση δεν είναι απολίθωμα ονείρων και τυποποιημένων συμβόλων: «Poetry should not be turned into a statue of inhibited images [...] Poetry is not for the dreamers of standardized dreams and lovers of wornout benches» (: 179-180).

Οι επαρκείς και αναγκαίες της ποιήσεως συνθήκες είναι, σύμφωνα με τον Κάλας, η υλικότητα (materiality) και η διαλεκτική κίνηση (: 26) και αυτές οι συνθήκες εξασφαλίζονται με τις εικόνες. Εκτός από τις εικόνες που αποτελούν το δομικό στοιχείο και το θεμέλιο της ποίησης, στο Confound επαναλαμβάνονται κάποιες από τις υπερρεαλιστικές εμμονές σχετικά με την ποίηση. Η τεχνική θεωρείται αντίθετη της έμπνευσης, καθώς η τεχνική είναι το ρητό εκείνων που δεν έχουν τίποτα να πουν (: 67-68). Η ποίηση είναι κάτι ζωντανό και γι' αυτό εκφράζει τον κόσμο των επιθυμιών, των συγκινήσεων και των παθών του ανθρώπου, συνεπώς οι λέξεις οφείλουν να απεικονίζουν με ακρίβεια αυτό το αισθησιακό (sensuous) σύμπαν και όχι κάποιο άλλο (: 23) – ίσως στη διατύπωση αυτή λανθάνει αντίθεση με τις Μεγάλες Διαφάνειες του Μπρετόν. Η μόνη ισχύουσα και ισχυρή ποίηση είναι η οπτική (visual poetry) που συγκεντρώνει εικόνες (: 25).

Επίσης, η άποψη του Κάλας για τη γλώσσα είναι ανθρωπολογική παρά γλωσσολογική, και προπάντων βαθιά ποιητική· όπως σημειώνει, η ποιητική γλώσσα βρίσκεται πιο κοντά στην πρωτόγονη μορφή ομιλίας, παρά στη φιλοσοφική (: 25). Η γλώσσα υπάρχει για να εκφράζει εντολές, ως εκ τούτου συνδέεται με την κατάκτηση και την πράξη: «Speech is first a call, then an order: it is at the same time more and less than an action» (: 20). Η ιστορική σχέση της γλώσσας με την πράξη αποδεικνύεται με το παράδειγμα της αρχαίας Ελλάδας: αναφέρεται πως η ελληνική γλώσσα εκφυλίστηκε όταν καταλύθηκε κι η πολιτική αυτονομία του ελληνικού κράτους, γι' αυτό θεωρούνται νεκρές οι γλώσσες (όπως τα λατινικά) που δεν χρησιμοποιούνται παρά σε τεχνητές συνθήκες (: 21). Οι λέξεις δεν είναι αποκομμένες από τη ζωή, αντίθετα φωτίζουν και απογειώνουν τη ζωή: «In a storm of love and light, freed of every obstacle, words will inspire an exalted life and direct implacable actions» (: 42).

Το πνεύμα των μεγάλων ανακαλύψεων, γεωγραφικών και ποιητικών, πλανάται σε όλο το βιβλίο: «Everything opposed to the spirit of discovery, everything conformiste [sic] is against poetry

[..] Every discovery is the result of an exceptional lucidity» (: 36). Η ποίηση είναι πρωτίστως ανακάλυψη και εξερεύνηση στον χώρο της έκπληξης και της μαγείας (: 85κε). εδώ ο Κάλας διαχωρίζει την ποιητική μαγεία από τη μυστικιστική εμπειρία. Όπως υποστήριζε στην εισαγωγή, οι όροι «αποκαλυπτική» και «μυστική ποίηση» είναι δύσσομοι, για να καταλήξει: «Poetic action has to be directed against all metaphysical conceptions of life» (: 8). Η ποίηση κουβαλά τη μαγεία του ταξιδιού, γι' αυτό δεν είναι μόνο μεταφορικά ομόλογη με τα υπερπόντια ταξίδια αλλά κυριολεκτικά προέκυψε από αυτά: «Poetry is the fantastic offspring of navigation!» (: 136). Με βάση την εξιστόρηση των υπερπόντιων ανακαλύψεων, στενά συνυφασμένων με την ιστορία της ιβηρικής χερσονήσου, ο Κάλας οδηγείται αναλογικά στην ποιητική θέση του μετασχηματισμού της μιας και μοναδικής ιδέας (ή ενός προσανατολισμού) προς μια πολυ-οπτική άποψη (: 134) που συνιστά όραμα (Vision) και όχι πανόραμα του κόσμου (: 267).

Στο Confound διατυπώνεται η αρχή της «αντι-μιμήσεως», καθώς αντιστρέφεται η ροή των πραγμάτων: όπως η ιστορία δεν μελετά το παρελθόν αλλά το μέλλον, έτσι η φύση μιμείται την τέχνη («Nature imitates art»: 88). Για να τεκμηριώσει τη θέση του ο Κάλας παραθέτει παραδείγματα από τις εικαστικές τέχνες (: η ομορφιά των γυναικών επιβάλλεται από τους ζωγράφους που τις αποθανάτισαν, ο Greco αποκάλυψε την ομορφιά του Τολέδο, ο Cézanne μέρη αχαρτογράφητα) αλλά και από την αρχαιολογία, καθώς αναφέρει πως οι εντυπώσεις των αρχαιολόγων διαμορφώνονται συχνά από τα έργα τέχνης (: 88-9).

9.5.1. Θεωρία των Εικόνων

Οι εικόνες είναι σύμβολα επιθυμιών («Images are symbols of desires»: 10) αλλά η σχέση αυτή είναι αμφίδρομη: «Symbols are images» (: 140). Υπάρχει στο Confound ξεχωριστό υποκεφάλαιο με τίτλο «The categories of Images», όπου ο Κάλας διακρίνει δυο είδη εικόνων, αυτές των συγκεκριμένων αντικειμένων (που εκφράζονται με ονόματα και αντωνυμίες) και τις εικόνες της κίνησης (λεκτικός φορέας τους το ρήμα και το επίρρημα). Ο βασικός φορέας των εικόνων είναι το ρήμα, γιατί παραπέμπει στην ανθρώπινη πράξη. Μέσα στις εικόνες και μακριά από την αφαίρεση (abstraction), η ποίηση θα ανακαλύψει την «υλικότητά» της. Ο Κάλας είναι μονιστής που αντιτίθεται στο θετικισμό-δυσισμό και τη διαίρεση ιδέας και ύλης, κατά συνέπεια οι μορφές θεωρούνται στενά δεμένες με τις ιδέες και τα συναισθήματα (: 116). Γι' αυτό κατηγορεί την ποίηση του 19^{ου} αι. που παρουσίαζε σκέψεις με τη μορφή εικόνων και σκεπτόταν τα συναισθήματά της, αντί να αισθάνεται πάθη (: 24-5). Ενδιαφέρουσα εδώ είναι η σύντομη αναδρομή στους πρόδρομους του υπερρεαλισμού, σχετικά με την εικόνα, δηλαδή τον Whitman, τον ρωσικό και ιταλικό φουτουρισμό, τον αγγλικό ιμαζισμό. Ο υπερρεαλισμός ωστόσο ξεχώρισε από όλες τις σχολές, γιατί προσέδωσε στην εικόνα συγκεκριμένη υλικότητα και πραγματικότητα (: 26). Η μελέτη της μορφής αποτελεί τη συμβολή του Κάλας στην ανάλυση της υπερρεαλιστικής εικόνας, προς μία αντικειμενοποιητική κατεύθυνση.

Επομένως, ο Κάλας συνεχίζει εδώ τη μελέτη των μορφών («for there is form only, and not idea in aesthetics»: 99) και των μορφολογικών νόμων που διέπουν την τέχνη, υπενθυμίζοντας τον ορισμό της μορφής (ως όψης του αντικειμένου όπως διατηρείται στη μνήμη και ως νοητής εικόνας) που είχε δώσει στις Εστίες. Οι μορφές διακρίνονται σε δύο είδη: τις ανοιχτές (όταν παράγουν νέες μορφές) και τις κλειστές (όταν είναι αδύνατη μια ανάπτυξη προς καινούργιες μορφές: 101). Η αρχιτεκτονική μπαρόκ, η ρομαντική λογοτεχνία και ο υπερρεαλισμός ανήκουν στις ανοιχτές μορφές (open forms) που ανανεώνονται σε μια διαρκώς ανοδική και δυναμική πορεία και προπάντων επαναστατική: «Baroque, Romanticism and Surrealism are among the most decisive stages of the revolutionary spirit in art» (: 106).

Όπως και στις Εστίες, ο Κάλας επιμένει στη συμβολική αποκωδικοποίηση των εικόνων με φροϋδικά κλειδιά: «Surrealistic criticism will seek to interpret symbolically, in the Freudian meaning naturally, the forms of the past» (: 108). Όπως επισημαίνεται, η εκτενής μελέτη του στυλ Manuelino (του κυρίαρχου ρυθμού του πορτογαλικού μπαρόκ) δεν είναι παρά μια ψυχολογική ανάλυση της Πορτογαλίας (: 148) και έτσι επανέρχεται στο προσκήνιο η ψυχανάλυση της τέχνης. Ο Κάλας βέβαια έχει περιορίσει (ήδη από τις Εστίες) τη χρήση της «σεξουαλιστικής» ερμηνείας των εικόνων, γιατί μπορεί μεν να βοηθά στην αποκωδικοποίηση βασικών συμβόλων («Sexuality in art (in the sense of images with sexual meaning) is a dominant factor only in painting and literature»: 149) αλλά δεν επαρκεί για την κατανόηση των νόμων της αισθητικής του συνόλου των έργων· μάλιστα αν πρόκειται για έργα μουσικής ή αρχιτεκτονικής, τότε ο ρόλος μιας τέτοιας ερμηνείας περιορίζεται ακόμα περισσότερο.

Η εικόνα θεωρείται ο θεμέλιος λίθος της ζωγραφικής: «All escape from the image is an escape from the goal of painting and therefore antipictorial. Abstract art can only possess a decorative value; its negation of the human figure and of the landscape is contrary to the essence of painting» (: 240). Ο Κάλας δεν αναφέρεται μόνο στις «φυσικές» εικόνες αλλά σε κάθε οπτική παράσταση που εμπνέει και γεννά στον άνθρωπο καινούργιες εικόνες· κι εδώ φέρνει σαν παράδειγμα (αντλημένο από κείμενο του Leonardo da Vinci) τις χρωματικές κηλίδες (stain): «Stains that have not been turned into new images are like uncooked food. [...] On the contrary, incongruous elements in a stain can reveal images a gift painter can turn into pictures» (: 241). Τέλος, υποστηρίζεται ο ελεύθερος συνειρμός των εικόνων, που προμηθεύει τον πομπό αλλά και τον δέκτη της τέχνης, με όλες τις εικόνες τις οποίες η λογοκρισία του συνειδητού ελέγχου είχε ανακόψει.

9.5.2. Μεταμόρφωση

Ο Κάλας υποστηρίζει τη διαρκή κίνηση στην τέχνη, πράγμα που σημαίνει ανανέωση των μορφών και συνεχή επινόηση καινούργιων εικόνων, για να καταλήξει στην «αποθέωση» της μορφής: «Form is the Holy Ghost of painting and mediates» (: 245). Η τελευταία φράση του

βιβλίου καταλήγει με θαυμαστικό αναδεικνύοντας τη μεταμόρφωση ως τον μοχλό που κινεί τον σύμπαντα κόσμο: «Elements of the new metamorphosis are scattered everywhere!» (: 267).

Στην ενότητα «Metamorphosis» (: 245κε) γίνεται μια ιστορική αναδρομή στην έννοια της μεταμόρφωσης, όπου σημειώνονται καταρχήν τα στάδια της ταύτισης του πρωτόγονου ανθρώπου με ένα ζώο, έπειτα ο ανθρωπομορφισμός των θεών στις αρχαίες θρησκείες και τέλος διαπιστώνεται πως στη μοντέρνα εποχή υπάρχει μια επιστροφή στην εικόνα των θηρίων, η οποία προσλαμβάνει «αποκαλυπτικό» χαρακτήρα (: 245). Η αποκάλυψη συνδέεται με τη μεταμόρφωση και αποτελεί το προστάδιο της τελικής ριζικής μεταβολής: «Apocalypse is the premonition of radical change or metamorphosis. Apocalypse is the transition from a humanist to a non-humanist mode of life and generally from a human to an infernal one» (: 246). Αυτές οι αποκαλυπτικές, τερατικές φιγούρες πηγάζουν από τους μύθους και το συλλογικό υποσυνείδητο.

Μελετώντας το υπερφυσικό στοιχείο, όπως παρεισφρεί στην εικονοποιία των πρωτογόνων και των παιδιών, ο Κάλας εξηγεί πως η ψυχανάλυση και η μοντέρνα επιστήμη μπορούν να βοηθήσουν αποτελεσματικά στην κατανόηση και αποκατάσταση του παράλογου: «The importance of the discovery of the unconscious in psychology and of hazard in science – (relativity and simultaneity create hazard) – may lead to a rehabilitation of irrational behavior» (: 246). Η εξέλιξη στο επιστημονικό πεδίο, με την αποδοχή και έρευνα της σχετικότητας, του συγχρονισμού και του τυχαίου, οδηγεί στην απαλλαγή του παράλογου από δεισιδαιμονίες, μαγικές τελετές και τη θρησκοληψία (bigotism). Ο Κάλας αναφέρει τις περιπτώσεις των Max Ernst, Seligmann, Masson που έχουν εισάγει στη ζωγραφική τους το τερατικό στοιχείο, προσδίδοντάς του καινούργιες μη θρησκευτικές ερμηνείες.

Οι «μεταμορφικές εικόνες» (metamorphic images) συνδέονται με το διπλό νόημα⁴⁰ των σημείων (signs), με αποτέλεσμα να υπάρχουν εικόνες που λειτουργούν ως οπτικά λογοπαίγνια. Αλλά και στη λογοτεχνία υπάρχουν σημεία με διπλή σημασία και αναφέρεται ως παράδειγμα ο Joyce στο *Finnegan's Wake*. Επομένως, στη λογοτεχνία οι μεταμορφικές εικόνες δεν σχετίζονται μόνο με τερατικές απεικονίσεις αλλά προπάντων με τη χρήση του διπλού νοήματος των σημείων, δηλαδή των λέξεων. Ο Κάλας αναφέρει ένα απλό παράδειγμα, τη λέξη may που μπορεί να είναι το ρήμα ή ο μήνας, και συμπεραίνει πως όταν χρησιμοποιείται ένα σημείο-λέξη με την πρόθεση να δημιουργηθεί σύγχυση, τότε υπάρχει λογοπαίγνιο. Ο ποιητής έχει επίγνωση πως το λογοπαίγνιο είναι ένα επινόημα και όχι μια ποιητική ανακάλυψη: «double reading in painting as in literature is a technical device and not a poetic discovery» (: 247).

⁴⁰ Στη σ.247 υπάρχει μια διατύπωση που προσφέρεται για παρανοήσεις: «A metamorphic image is not an image with a double meaning», αλλά παρακάτω φαίνεται πως διαχωρίζει την εικόνα από το σημείο και έτσι αίρεται η παρανόηση: «it is not the image that is double but the sign which is used to express the image that has a double meaning». Είναι γεγονός πως σε αρκετά σημεία των κειμένων του Κάλας, η ορολογία είναι ρευστή και γι' αυτό προβληματική.

Η μεταμόρφωση – συνοψίζει – έχει δυο φάσεις: στην πρώτη φάση ήταν μια μετάβαση από τον τοτεμισμό στη θρησκεία και λειτουργούσε μέσω της ταυτοποίησης (identification). Στη δεύτερη φάση της η μεταμόρφωση ήταν θρησκευτική και είχε ως αιτία της τον φόβο (της κολάσεως)· αλλά στη σύγχρονη εποχή η μεταμόρφωση είναι επιστημονική και προωθείται από την περιέργεια: «In an age of Science and discovery, fear is turned into curiosity and through automatism and hazard, double images and metamorphosis make a triumphant return to the world of art» (: 248). Τα φαινόμενα μεταμόρφωσης – αν και τέτοια φαινόμενα είναι περισσότερο εικαστικά («Painting is the supreme art of metamorphosis»: 249) – μπορούν να εμπνεύσουν και τους ποιητές. Αναφέρονται παραδείγματα μεταμορφώσεων, όπως η έξαψη του ερωτευμένου, η απώλεια των σκιών κατά τη διάρκεια μιας έκλειψης, η επανάληψη της φωνής σε μια αντήχηση, η απρόσμενη εμφάνιση της εικόνας μας σε κάποιον καθρέπτη, η στοιχειωμένη εμμονή ενός ακατάληπτου ονείρου, «Frustrations, coincidences, darkness, stains, noises, appetites, passions, crush the earth with the weight of expectations, births and resurrections» (: 249). Έτσι ο Κάλας κλείνει με ποιητικό τρόπο την ενότητα που επιγράφεται «Μεταμόρφωση», όπου συμπεριλαμβάνεται κάθε κοσμολογική αλλαγή η οποία ανατρέπει τη συνήθη τάξη πραγμάτων, εγκαταλείπει τη λογική υπέρ της κυριαρχίας του πάθους και του παραλόγου και ανατρέπει τη μονολιθικότητα των γλωσσικών σημείων με την εισαγωγή του διπλού νοήματος και της πολυσημίας.

9.6. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Στο *Confound the Wise*, κατά παράδοξο τρόπο, ο Κάλας κάνει ελάχιστες αναφορές στην ποίηση της Πορτογαλίας, από την οποία ξεχωρίζει τον Camoens και κυρίως τον Carneiro⁴¹ που τον χαρακτηρίζει ως τον μεγαλύτερο πορτογάλο ποιητή του 20^{ου} αιώνα· κατά τα λοιπά είναι σαφές πως το βιβλίο του είναι προσανατολισμένο κυρίως στις τέχνες του χώρου. Η κριτική σκέψη του Κάλας μετατοπίζεται πλέον προς τις «οπτικές» τέχνες κυρίως την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική. Η Δεληγιώργη ερμηνεύει αυτή τη στροφή από τις λέξεις στις εικόνες, ως φυσική απόληξη της αντικειμενοποιητικής βούλησης του ποιητή, καθώς στην εικαστική επιφάνεια υπάρχει το απτό και ορατό που οδηγεί στο ανεπίπλωτο⁴². Το ενδιαφέρον του Κάλας προς την αρχιτεκτονική είχε αφετηρία το flamboyant ύφος του μπαρόκ (αλλά δεν τον απασχόλησε ξανά στη δημιουργική του πορεία), ενώ στην Πορτογαλία ξεκινά η συστηματική ενασχόλησή του με τη ζωγραφική. Μάλιστα, στρέφεται όχι άμεσα στους μοντέρνους ζωγράφους, αλλά σε εκείνους τους

⁴¹ Αρχικά νομίσσαμε πως ο Κάλας αναφέρεται στον Fernando Pessoa (1888-1935) και στον ετερόνυμό του Alberto Kaeiro (με κάποια μικρή παραφθορά του ονόματος). Είναι μάλιστα χαρακτηριστικές οι αναλογίες που έχει ο Κάλας με τον πορτογάλο ποιητή: ο Pessoa στα πρώτα πορτογαλικά του ποιήματα υπήρξε εκφραστής του φουτουριστικού πνεύματος, ενώ είχε τρία ψευδώνυμα, καθένα από τα οποία έκρυβε μια διαφορετική ποιητική δραστηριότητα. Ωστόσο διαπιστώσαμε πως υπάρχει πορτογάλος ποιητής Μάριο δε Σα-Καρνέιρο (1890-1916), φίλος του Πεσσόα και προφανώς σε αυτόν αναφέρεται το κείμενο.

⁴² Βλ. Δεληγιώργη, 1997: 121-2.

προδρόμους που βάδισαν έναν μοναχικό αλλά πρωτοποριακό δρόμο για την τέχνη της εποχής τους. Οι αναφορές⁴³ είναι πολλές: στον Δ.Θεοτοκόπουλο και στο προσωπικό αμάλγαμα των ζωγραφικών του καταβολών (: 152), στον D.Velasquez και στην ελευθερία της κίνησης που διαδέχεται τη ζωγραφική των όγκων (: 153), στον Van Eyck που πρώτος επέμεινε στην «ατμόσφαιρα» του πίνακα (: 157). Ο Bosch, σύμφωνα με τον Κάλας, επηρεάστηκε από τον Van Eyck και είναι ο πρώτος που εισήγαγε στη βόρεια ζωγραφική το κριτικό πνεύμα και τον σαρκασμό (: 158)· κατάφερε μάλιστα να γελοιοποιήσει το αποκαλυπτικό θρησκευτικό πνεύμα με την ανελέητη ειρωνεία του. Στις Εστίες Πυρκαγιάς είχαμε συναντήσει μια σύντομη απόρριψη του Bosch, αντίθετα στο Confound καταγράφεται η (θετική) απόκλιση από την προηγούμενη άποψη του· η μεταστροφή αυτή οφείλεται στην επίδραση του Antonio Pedro, ο οποίος αποκάλυψε στον Κάλας τις πραγματικές διαστάσεις του εικαστικού σύμπαντος του Bosch, στο οποίο επρόκειτο να «κατοικήσει» ο έλληνας ποιητής για πολλά δημιουργικά χρόνια.

Το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου («Blue Moves in the Dark»⁴⁴) είναι ένα δοκίμιο αφιερωμένο αποκλειστικά στη ζωγραφική. Εδώ ο Κάλας αναφέρεται στη naïve ζωγραφική και στους αυτοδίδακτους ζωγράφους, διαχωρίζοντας τους συγκεκριμένους όρους και απαιτώντας από τη ζωγραφική να μην περιορίζεται στον στείρο αρνητισμό, αλλά να προσφέρει ένα θετικό νόημα, με την προϋπόθεση το νόημα αυτό να ανευρίσκεται στην εικόνα και όχι στο πρόσωπο και στη θέση του ζωγράφου (: 233). Δεν ενδιαφέρεται να ορίσει μόνο την ποιητική αξία των εικόνων αλλά και την αισθητική σημασία τους (με όρους τεχνικούς, όπως γραμμή, χρώμα, σύνθεση). Για πρώτη φορά ο Κάλας αναφέρεται στη «δομή» του πίνακα, όταν συγκρίνοντας τη ζωγραφική παιδιών («καθυστερημένων» και φυσιολογικών) συμπεραίνει πως η διαφορά δεν εντοπίζεται στο επίπεδο του περιεχομένου των εικόνων, αλλά στο επίπεδο της δομής των εικόνων (: 234). Με αυτό το σκεπτικό κρίνεται και η πρωτόγονη τέχνη ως ποιητική, αλλά άκαμπτη και οπισθοδρομική (: 236)· ο ίδιος δεν απορρίπτει την πρωτόγονη ζωγραφική αλλά πιστεύει στην ενσωμάτωσή της στη μοντέρνα τέχνη από μυαλά δημιουργικά (όπως ο Picasso). Θεωρεί μάλιστα πως δεν μπορούμε να απορρίψουμε τίποτα από τον κύκλο της τέχνης, όπως ορίστηκε από την ακραία απλοϊκότητα του Douanier Rousseau μέχρι την ακραία επιτήδευση (sophistication) του Picasso (: 237).

Ως προς το ζήτημα του αυτοματισμού στην τέχνη, ο Κάλας διακρίνει τρεις τύπους: τον ποιητικό (που είναι καθαρά ψυχολογικός και βασίζεται στο όνειρο, πχ. De Chirico, Dali), τον αντικειμενικό (που μετατρέπει τις αόρατες φιγούρες σε εικόνα, με βάση το αντικειμενικό τυχαίο και τον ελεύθερο συνειρμό) και τον «φυσιολογικό» (physiological automatism, που βρίσκεται ανάμεσα στα δυο προηγούμενα άκρα, παράγει βιομορφικά μοντέλα και εξαρτάται από τη ρυθμική

⁴³ Ο Κάλας παραπέμπει σε αρκετά συγγράμματα, αλλά πρέπει να έχει επηρεαστεί από τον M.Shapiro και περισσότερο από τον E.Panofsky και το βιβλίο του τελευταίου *Gothic and late Medieval illuminated*.

⁴⁴ Τον τίτλο δανείζεται ο Κάλας από ένα κείμενο του Picasso, απόσπασμα του οποίου παραθέτει ως motto στο Confound.

κίνηση του χεριού του ζωγράφου, πχ. Tanguy, Arp: 244). Από την ανάλυσή του, φαίνεται πως ο Κάλας είναι πιο δεκτικός στις ποικίλες εφαρμογές του αυτοματισμού στη ζωγραφική (σε σχέση με την ποίηση), γιατί στην υλικότητα του πίνακα εξασφαλίζεται ο ελεύθερος συνειρμός των εικόνων, των γραμμών και των χρωμάτων, καθώς και η κίνηση του υλικού και του χεριού που ζωγραφίζει, ενώ παίζει τον πρωταρχικό ρόλο στη δυναμική της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής (: 245). Επομένως ο Κάλας διαφοροποιεί τη λειτουργικότητα του αυτοματισμού στη λογοτεχνία (όπου τον θεωρεί παρωχημένο και αναποτελεσματικό) από τον αυτοματισμό στη ζωγραφική.

9.6.1. Το θέμα του «διπλού»

Επειδή ο συμβολισμός είναι κυρίαρχος στην τέχνη («all art is symbolic»: 150), η ψυχαναλυτική συνεισφορά στη μελέτη των καλλιτεχνικών έργων παραμένει πάντα σε ισχύ ως προς την ανάλυση του συμβολικού τους νόηματος. Στο Confound, η συμβολή της ψυχαναλυτικής ερμηνευτικής (με βάση το έργο του Όττο Ρανκ) είναι πιο εντυπωσιακή και πιο γόνιμη, ιδιαίτερα στη μελέτη του «διπλού» στην τέχνη (: 199κε), όπου ο Κάλας πραγματεύεται τα συναφή θέματα της ομοιότητας και της αποπροσωποποίησης, το μοτίβο του καθρέφτη (θέματα σημαντικά και κυρίαρχα στην ποίησή του), κάνοντας ευρεία αναδρομή σε μύθους (του Νάρκισσου, του Ιανού) όπως αναδείχτηκαν στην ιστορία της τέχνης. Το κεφάλαιο «The Salutary Image» αναφέρεται (εκτός από το θέμα του διπλού) και στον «τριαδισμό» ως μια ακόμα έκφανση της διαιρετότητας του προσώπου και της μονάδας. Πρέπει επομένως να γίνει κατανοητό ότι ο Κάλας κάτω από τον όρο «διπλό» εννοεί το πολλαπλάσιο του ενός νόημα που δύναται να έχει μια εικόνα, ένα πρόσωπο, ένα γράμμα, μια λέξη.

Η μελέτη μιας τρι-πρόσωπης θρησκευτικής εικόνας⁴⁵, πέραν των ειδικών τεχνοκριτικών παρατηρήσεων, μάς βοηθά να κατανοήσουμε την ιδιάζουσα θέση του Κάλας απέναντι στο «θείον» (που με βλάβσημη εμμονή κατακλύζει τον ποιητικό και κριτικό λόγο του) με όρους αίρεσης, δηλ. «σκανδάλου», και με βάση την αντίθεση ορθο-δοξίας και παρα-δόξου. Μάλιστα ανάγει την πλήρη κατανόηση των πολιτιστικών φαινομένων στο φως της αντίθεσης θρησκείας και μαγείας (: 195). Επίσης θεωρεί πως ο τριαδισμός επηρέασε τις οπτικές τέχνες όλων των πολιτισμών, αρχαίων και μοντέρνων, δυτικών και ανατολικών και πρέπει να μελετηθεί από διπλή άποψη, δηλαδή και ως εκδήλωση της εξέλιξης των εικόνων και ως επανερχόμενο φαινόμενο στην εξέλιξη των ιδεών (: 197). Ο Κάλας αναφέρει τον Πλούταρχο ως πρώτο (πολύ πριν από τον Φρόντ) ερμηνευτή των σεξουαλικών χαρακτηριστικών των τριαδικών θεοτήτων (: 230). Ο τριαδισμός γονιμοποίησε μια σειρά θρησκευτικών συμβολοποιήσεων, που δεν πήραν ποτέ τον

⁴⁵ Πρόκειται για μια εικόνα με τον τριπρόσωπο Χριστό (φιγούρα με τρία κεφάλια, τέσσερα μάτια, τρεις μύτες και τρία στόματα) ως απεικόνιση της Αγίας Τριάδας, η οποία βρισκόταν στο μουσείο Λοβέρδου στην Αθήνα: ο Κάλας εξομολογείται πως είχε για αρκετά χρόνια εμμονή με τη συγκεκριμένη εικόνα. Εκτός από την εικόνα που υπάρχει στην Αθήνα, μια παρόμοια ανακαλύφθηκε στην Πορτογαλία (: 192), αλλά υπάρχουν συνολικά αρκετές σε διάφορα μέρη. Ο Κάλας έχει μελετήσει και αναφέρεται σε αρκετές πηγές όπου υπάρχουν ερμηνείες γι' αυτές τις εικόνες.

χαρακτήρα φετιχισμού ή ειδωλολατρίας, πχ. η πυθαγόρεια τετρακτύς ήταν η θεοποιημένη τετράδα των τεσσάρων πρώτων αριθμών που γεωμετρικά αποτελούσαν ένα τρίγωνο (: 231). Τονίζεται η μεσολαβητική λειτουργία της τριαδικής σύλληψης με την αποκάλυψη καινούργιων δημιουργικών δυνάμεων: «The Triad is an intercessory power» (: 231). Ο Κάλας δηλώνει πεπεισμένος πως από τον διαχωρισμό (σχίσμα) του προσώπου και της ψυχής του ανθρώπου σε κομμάτια (δύο, τρία, ή περισσότερα), θα ξεπηδήσουν καινούργιες σατανικές⁴⁶ δυνάμεις, τρομακτικές για τους δειλούς και φοβισμένους (: 231).

Πέρα όμως από τη θεωρητική ανάλυση, ασχολείται με την εικόνα ως μελέτη ενός πορτραίτου σε σύνδεση με το απεικονιζόμενο πρόσωπο: «All religions have felt the portrait to be the shadow of a person» (: 193). Μάλιστα εδώ βρίσκεται η απαρχή της τεχνοκριτικής ερμηνείας του για τον «Κήπο των γήινων απολαύσεων» του Bosch, καθώς διαπιστώνει ότι η εννοιολογική θεωρία (theory of conceptualism) του Abelard, που ίσχυε από τον 13^ο έως τον 17^ο αι., οδηγούσε τους ζωγράφους στο να οραματίζονται και να οπτικοποιούν (visualize) τα πατερικά κείμενα (: 194). Στην προκειμένη περίπτωση, οι τριπρόσωπες εικόνες αποδίδουν οπτικά την ιδέα της αγίας Τριάδας· οι αναπαραστάσεις αυτές όμως, από τον 17^ο αι. και μετά, καταδικάστηκαν ως αιρετικές και τερατώδεις. Η φιλοδοξία απεικόνισης των τριών μερών σε μια ενότητα που είναι ο θεός, θεωρήθηκε από τους ορθόδοξους ως άτοπον, όσο και ο τετραγωνισμός του κύκλου (: 194-5). Η αντίθεση θρησκείας – μαγείας θεωρείται από τον Κάλας σημαίνουσα για την ερμηνεία των πολιτισμικών φαινομένων. Αυτή η αντίθεση έχει τις ρίζες της σε βαθιές κοινωνικές αντιθέσεις και την ταξική πάλη, κατά συνέπεια οι επιστήμονες και το επίσημο ιερατείο περιορίζουν τις μελέτες τους στην ορθόδοξη εικονολογία (: 195)· γι' αυτό, η ορθο-δοξία βρίσκεται πάντοτε σύμμαχος με την Ομορφιά και τη Λογική, ενώ η μαγεία (αίρεση ή δαιμονολογία) τελεί πάντοτε υπό διωγμό.

Η αναδρομή στις φιλοσοφικές βάσεις αποκαλύπτει πως ο φιλόσοφος Πλωτίνος υπήρξε ο πατέρας του χριστιανικού τριαδισμού (trinitarianism), σε αντίθεση με τον Πλάτωνα που υπήρξε δουιστής (: 196). Στο συμβολικό επίπεδο διαπιστώνεται πως μόνο η ψυχανάλυση μπορεί να βοηθήσει στην αποκωδικοποίηση της τριαδικής σύλληψης (στο ίδιο). Η τριπρόσωπη τριάδα εξυπηρετεί ψυχολογικές ανάγκες αποπροσωποποίησης (depersonalization), καθώς η αγία Τριάδα δεν είναι πρόσωπο· επιπλέον, επειδή καταλήγει σε τερατικές απεικονίσεις, αποβαίνει εκδήλωση νεύρωσης (: 198). Η ψυχανάλυση, λοιπόν, μπορεί να αποκωδικοποιήσει ικανοποιητικά το νόημα των εικόνων, γιατί το εικονιστικό περιεχόμενο του ανθρώπινου «εγώ» και ο συνειρμός των εικόνων οργανώνονται από τους νόμους των επιθυμιών, που είναι ασυνείδητοι, αλλά η παραγωγή των εικόνων προκαθορίζεται από την αντίληψη και την ψυχολογία των αισθήσεων. Ο Κάλας

⁴⁶ Ο Κάλας δεν χρησιμοποιεί τη λέξη κυριολεκτικά ή θεοκρατικά, αλλά της προσδίδει τη σημασία της αίρεσης και του ηρωικού θάρρους που πρέπει να έχει κάποιος προκειμένου να επιχειρήσει το άλμα πέραν της ορθο-δοξίας (πβ. και το ποίημά του «Συμβόλαιο με Δαίμονες», που αναλύεται στο 6^ο κεφάλαιο της διατριβής).

αναφέρεται στη μελέτη του Otto Rank «Don Juan et le Double»⁴⁷ (: 205) σχετικά με το θέμα του διπλού αλλά και στο αριστουργηματικό φιλμ του βωβού κινηματογράφου «The student of Prague», το οποίο οδήγησε τον Rank στη μελέτη του ανθρώπου που έχασε τη σκιά του ή την αντανάκλαση της εικόνας του μέσα στον καθρέπτη⁴⁸.

Ο Κάλας αναπτύσσει (δανειζόμενος προφανώς από τον Rank) τις δυο ξεχωριστές φάσεις που απαρτίζουν το ψυχοπαθολογικό φαινόμενο της αποπροσωποποίησης: η πρώτη φάση είναι η ταυτοποίηση (identification) του παιδιού με τη μητέρα του ή το τοτέμ (το ιερό σύμβολο της φυλής, που περιλαμβάνει στοιχεία από το περιβάλλον του ατόμου). Σ' αυτή την πρώτη φάση, η εμπειρία δεν μπορεί ακόμα να διδάξει τον άνθρωπο πώς να διαχωρίσει την προσωπικότητά του από το περιβάλλον. Η δεύτερη φάση είναι η ναρκισσιστική και η σπουδαιότητά της έγκειται στην έκκληση του ανθρώπου που ανα-γνωρίζει τον εαυτό του, γι' αυτό και υπήρξε επιτακτική η ανάγκη εφεύρεσης του καθρέπτη. Επειδή ο καθρέπτης θεωρείται μηχανή-επινοήση, ο Κάλας συμπεραίνει πως το πρόβλημα της αποπροσωποποίησης πηγάζει από την εποχή της μηχανής (machine age: 200).

Ο συγγραφέας κάνει μια ενδιαφέρουσα ιστορική αναδρομή αναφορικά με το θέμα του διπλού στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία. Οι λογοτεχνικές πηγές του θέματος αυτού βρίσκονται στο απώτερο μυθολογικό και θεολογικό παρελθόν, καθώς και στον ρομαντισμό (: 203-4). Ο θεός Ιανός είναι η πιο γνωστή εικόνα του αρχαίου κόσμου, που με τα δυο κεφάλια του προσωποποιούσε το παρελθόν και το μέλλον. Με την πάροδο του χρόνου, ο Ιανός έδωσε τη θέση του στην Σύνεση (Prudence) η οποία χαρακτηρίζεται από τον φόβο για το μέλλον (: 201). Ο Κάλας θεωρεί τη Σύνεση ως Γοτθικό Νάρκισσο, μόνο που η Σύνεση οικειοποιήθηκε και μετέλλαξε κάποια στοιχεία χαρακτηριστικά για τον Νάρκισσο (πχ. η Σύνεση απεικονίζεται να κρατά ένα καθρέπτη και δίπλα ένα φέρετρο, ως υπενθύμιση του μέλλοντος: 202). Ο θηλυκός Νάρκισσος της Αναγέννησης είναι η Αφροδίτη, ενώ και ο κυβισμός ένωσε έλξη απέναντι στο θέμα του διπλού το οποίο απέδωσε με τη διάσπαση της ενιαίας εικόνας. Ο Κάλας επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στη μεταφυσική διάσταση (των Ρωμαίων και Ινδιάνων), στην ηθική άποψη (των Γότθων ζωγράφων), στο ηδονιστικό πνεύμα (των Ελλήνων και των Ιταλών) και φτάνει στον κυβισμό και στον συγχρονισμό των εικόνων: «the Cubists studied it from the mechanical point of view of structure and directed their efforts toward the production of new effects of synchronization of images» (: 203). Παράλληλα, και ο υπερρεαλισμός έδωσε νέα ώθηση στη «διπλοτυπία», καθώς η ονειρική γωνία με την οποία αντίκριζε τα πράγματα, τού έδωσε μεγάλη ελευθερία ώστε το μοντέλο να βλέπει την εικόνα του χωρίς να μεσολαβεί καθρέπτης ή στο κάτοπτρο να

⁴⁷ Ο Κάλας θεωρεί πολύ σημαντική τη γνώση της εικόνας του σώματος και σημειώνει πως ο Rank δυστυχώς την αγνοεί, σε αντίθεση με κάποιες μελέτες που διαφωτίζουν ακριβώς αυτό το θέμα (: 205).

⁴⁸ Το θέμα αυτό αναπτύσσει ο Κάλας και στα γαλλικά του ποιήματα (βλ. εδώ στο 6^ο κεφάλαιο). Γενικότερα, πολλά θέματα (όπως ο χρόνος και οι εικόνες) της ποίησής του τροφοδοτούν τον προβληματισμό του κριτικού Κάλας και βρίσκουν τις θεωρητικές τους απαντήσεις στα δοκίμιά του.

αντανακλάται ένα εντελώς διαφορετικό είδωλο από την απέναντι πραγματικότητα (: 203). Έτσι ο υπερρεαλισμός ενίσχυσε τη μη-ευκλείδεια αντίληψη για τον χώρο και τον χρόνο, αντίληψη που χρειάστηκε την εφεύρεση μιας καινούργιας «μηχανής».

9.6.2. Η Ομοιότητα (Resemblance)

Το ζήτημα της ομοιότητας αποτελεί κεντρικό πυρήνα για τη μελέτη των εικόνων και ο Κάλας αφορμάται από τις παρατηρήσεις του Leonardo da Vinci ο οποίος έλεγε, πρώτον, πως η τέχνη τότε μόνο είναι αξιέπαινη όταν κάνει ορατά αυτά που έχει το απεικονιζόμενο πρόσωπο στο μυαλό του (: 222) και, δεύτερον, πως ο καλλιτέχνης συναγωνίζεται με τη φύση (: 223). Η αρχαία άποψη για το πορτραίτο συνίσταται στον φόβο της τέχνης μήπως χαθεί η σκιά του προσώπου αλλά και στην επιθυμία να παραταθεί η διάρκεια ζωής του ανθρώπου μέσω της τέχνης: «A picture could be called a shadow or a reflection that endures» (: 222). Ο Κάλας διακρίνει δύο τρόπους απεικόνισης: την αφομοίωση (assimilation) εξωτερικών και εσωτερικών χαρακτηριστικών και τη μίμηση (imitation) που ισοδυναμεί με αντανάκλαση της μορφής στο νερό ή στον καθρέπτη. Ο ίδιος προκρίνει την πρώτη: «The shadow, the mirror, the photograph are purely *mechanical* reproductions of reality, *imitations*, while a portrait painting is *dynamic*, and an *assimilation* of previous experiences» (: 223).

Να επισημάνουμε πως ο Κάλας δεν πρωτοτυπεί με τις παραπάνω απόψεις, καθώς ανακινεί ένα πολυσυζητημένο θέμα που πρώτος έθεσε ο Αριστοτέλης, ενώ οι δικές του θέσεις είναι επακόλουθο της υπερρεαλιστικής αντι-μιμητικής (αντι-ρεαλιστικής) άποψης. Ωστόσο, υπάρχει ένα σημείο που ξενίζει και αυτό είναι η απαξίωση μιας τέχνης όπως η φωτογραφία η οποία απορρίπτεται ως τεχνική περιορισμένη σε ένα μηχανικό σύνολο, χωρίς τη διάσταση του χρόνου (: 223). Η απόρριψη αυτή πιθανότατα οφείλεται στην προσπάθεια να επισημανθεί η παράδοξη σχέση ανάμεσα στο είναι και στο γίνεσθαι, στην ομοιότητα και στην ετερότητα των αντικειμένων ή των προσώπων απέναντι στα είδωλά τους, ενώ δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον η ταυτότητά τους, όπως στην φωτογραφία.

Συμπερασματικά: Η Δεληγιώργη, σε μια γενική αποτίμηση του βιβλίου, λει πως το *Confound the Wise* αφηγείται την ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού, σε μια κρίσιμη χρονική στιγμή που η δυτική σκέψη διαλέγεται και πορεύεται στη Νέα Ήπειρο⁴⁹. Πράγματι, ο Κάλας μεταφέρει την ευρωπαϊκή μνήμη και αναζητά τη μοντέρνα Αλεξάνδρεια, όπου θα διασωθούν οι εκλεκτότερες ιδέες του παλαιού κόσμου που καταρρέει. Μόνο που στις αποσκευές του, έχοντας κάνει αυστηρή επιλογή, αφήνει πίσω του ό,τι βαρύ και θνησιμαίο (δηλαδή τον κλασικισμό) και κοιμίζει την ορμή των μεγάλων ανακαλύψεων: «In science and in poetry, the real spirit of discovery inspires only those who dare, who are sure of their rights, who have confidence in their desires, who

⁴⁹ Βλ. Δεληγιώργη, 1997: 117.

can brave the opinion of all in power» (: 170). Αν θέλαμε να συνοψίσουμε το πνεύμα που διατρέχει το *Confound the Wise*, θα ξεχωρίζαμε κάποιες έννοιες, όπως έμπνευση, μεταμόρφωση, ανακάλυψη, ευτολμία, πρόκληση. Παρά τις όποιες κριτικές στον υπερρεαλισμό, το βιβλίο εμπνέεται από το υπερρεαλιστικό πνεύμα, ενώ οι θεωρητικές ομοιότητες με το προηγούμενο βιβλίο (*Εστίες Πυρκαγιάς*) είναι ευδιάκριτες. Το καινούργιο στοιχείο είναι η εμφανής «στροφή» της κριτικής ενασχόλησης του ποιητή με τις «τέχνες του χώρου» και κυρίως με τη ζωγραφική. Σ' αυτό το δαιδαλώδες βιβλίο, ο μίτος είναι ευδιάκριτος, αρκεί να μην κουραστεί ο αναγνώστης από το πολυποίκιλο, αναλυτικό ύφος και τις ατέλειωτες εξάρσεις του συγγραφέα – που είναι αλήθεια πως δεν έχει βρει ακόμα το «ζύγισμα» εκείνο που θα κάνει το γράψιμό του πυκνό και ελκυστικό, ποιητικό από τη μια άκρη μέχρι την άλλη. Αν όμως συγκρίνουμε με το ύφος του Μπρετόν, του οποίου επίσης τα θεωρητικά κείμενα πάσχουν από έλλειψη πυκνότητας, κατανοούμε πως αυτή η αποφυγή του ακαδημαϊσμού στη γραφή, υπήρξε προγραμματική επιλογή των υπερρεαλιστών.

Γ' ΜΕΡΟΣ

Δήμητρα Γ. Καρασώμα

Δήμητρα Γ. Καρασώμα

10^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΕΡΓΟ

Στα προηγούμενα κεφάλαια παρουσιάστηκαν τα δύο πρώτα βιβλία του Κάλας, οι *Εστίες Πυρκαγιάς* και το *Confound the Wise*, όπου αποτυπώνονται έντονα (ιδιαίτερα στο πρώτο) τα σημάδια της υπερρεαλιστικής πνοής η οποία δεν σταμάτησε να εμπνέει και να καθοδηγεί τη σκέψη του ποιητή. Ωστόσο ο κριτικός λόγος του ανεξίτητος και μεταμορφώνεται θεωρητικά με την πάροδο του χρόνου, καθώς ο Κάλας εμβαθύνει και επεξεργάζεται τις αρχές της Ποιητικής του. Στο παρόν κεφάλαιο αναλύουμε τρία σημαντικά δοκίμια που είναι δημοσιευμένα προς τα τέλη της δεκαετίας του '60-μέσα '70, και ένα αδημοσίευτο βιβλίο (1973), στα οποία κρυσταλλώνονται και συνοψίζονται οι ποιητικές αρχές όλου του μεταπολεμικού διαστήματος. Ούτως ή άλλως σε πλείστα σημεία της διατριβής υπάρχουν αναφορές και σε άλλα δοκίμια (δημοσιευμένα ή αδημοσίευτα) αυτής της χρονικής περιόδου, ενώ και η αλληλογραφία του ποιητή προσφέρει πολύτιμη αποσαφήνιση ιδεών και αντιλήψεων, καθώς, με την πάροδο των ετών, ο δοκιμακός λόγος του γίνεται πιο πυκνός και αινιγματικός. Πάντως είναι γεγονός ότι, μετά το 1942 ο Κάλας δεν συνέγραψε πολλά εκτενή βιβλία, εκτός από τον ανέκδοτο *Νέο Προμηθέα* και το βιβλίο (in progress) για τον Bosch, αλλά δημοσίευσε πάμπολλα μεμονωμένα κριτικά δοκίμια (κάποια από τα οποία εκδόθηκαν στις συλλογές: *Διακύβευση*, *Transfigurations*)¹. Δεν υπονοούμε πως με τα χρόνια ατόνησε στον Κάλας η συνθετική πνοή (εξάλλου οι εκδοτικές δυσκολίες που αντιμετώπισε συχνά δεν ήταν αμελητέο εμπόδιο), αλλά είναι γεγονός ότι το ύφος του έγινε πυκνότερο, ώστε ακόμα και στην περιορισμένη έκταση ενός δοκιμίου να συνοψίζει πολλές ιδέες. Επίσης, η συνολική συγγραφική δραστηριότητά του, μετά το 1942, δίνει την εντύπωση πως παραμέρισε την ποίηση χάριν της τεχνοκριτικής. Πράγματι, το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα έχουμε δραστηριοποίησή του σε τομείς όπως η ανθρωπολογία, η φιλοσοφία (αρχικά) και προπάντων η τεχνοκριτική, ωστόσο η ενοποιητική πολυμέρεια του πνεύματος του Κάλας διαχέεται σε όλα του τα κείμενα με ποιητικό τρόπο. Ο ίδιος έχει δηλώσει πως «έβλεπε τη ζωγραφική σαν ένα είδος γραφής και πως τον ενδιέφεραν οι πιθανότητες της σύνταξης πάνω στον καμβά, όσο και οι πιθανότητες της γλώσσας στη σελίδα. Προτιμούσε πίνακες με λεκτικές ιδιότητες, παραστάσεις που μπορούσαν να διαβαστούν σαν κείμενα»². Έτσι, ποτέ δεν μελέτησε τη ζωγραφική ανεξάρτητα από την ποίηση, αφού μιλούσε πάντα για ποιητές του πινέλου ή της πένας: «poets of pen or brush» (*Transfigurations*: 26).

Αν θέλαμε να συνοψίσουμε το μεταπολεμικό θεωρητικό-κριτικό credo του Κάλας, θα πρέπει να αναφέρουμε ως βασικά σημεία τα παρακάτω (τα οποία αλληλοδιαπλέκονται):

¹ Να προσθέσουμε δύο ακόμα βιβλία που έγραψε σε συνεργασία με την Elena το *Icons and Images of the Sixties*, τεχνοκριτικά δοκίμια για την τέχνη του '60 (1971) και το *Challenge of Surrealism* (1973).

² Τσιάμης, 1989· ο ίδιος επισημαίνει πως ο Κάλας στις τεχνοκριτικές του δεν εξέτασε υλικά και τεχνικές, αλλά έκανε αναφορές στα πεδία της φιλοσοφίας, των ιδεών, της γλώσσας και της λογοτεχνίας

1) Η φράση που κυριολεκτικά στοιχειώνει την ποίηση και την κριτική του είναι το «ΕΓΩ είναι ένας άλλος» του Ρεμπώ³. η ποιητική αυτή απόφαση αποδίδει και συνοψίζει την εμμονή του Κάλας για τον καθρέπτη, την ταυτότητα (που είναι σύνθεση και όχι ταυτολογία,) και την ετερότητα. Έτσι ο ρόλος της τέχνης δεν είναι να μιμείται (=να ταυτίζεται) με την πραγματικότητα, αλλά να την υποκαθιστά μέσω ενός συστήματος μεταφορών και μετωνυμιών (Διακύβευση: 156). Η έμφαση μετατοπίζεται από το «είναι» (being) στο «γίνεσθαι» (becoming) και στη μεταστοιχείωση (Transfigurations: 14).

2) Ο σύγχρονος ποιητής μεταμορφώνεται σε σφίγγα και θέτει αινίγματα: «In art, letters blossom in a garden of ambiguity and tensions created by the contradiction seeing-reading» (Calas, 1971: 132). Το ύψιστο παράδειγμα είναι ο πίνακας του Ιερώνυμου Bosch «Ο κήπος των απολαύσεων», όπου όλες οι παραστάσεις έχουν κρυμμένα νοήματα: η ποίηση είναι ένας «κήπος των γραμμάτων» (στο ίδιο: 138), όπου καλλιεργείται το μυστικό, γι' αυτό η τέχνη οφείλει να είναι αποκαλυπτική. Ο καλλιτέχνης είναι οιωνοσκόπος (Διακύβευση: 63), εκμαυλιστής, παραβάτης του νόμου (: 62) και άσωτος υιός (: 91)

3) Η τέχνη είναι ένα γλωσσικό παιχνίδι (language game) και γι' αυτό αποβαίνει – όπως όλα τα παιχνίδια – ένα μίγμα από λάθη και εκπλήξεις, περιέχει αναπάντεχες κινήσεις, ελάχιστες παραλλαγές και μέγιστες αποκλίσεις (Calas, 1971: 148). Το παιχνίδι περιέχει αινίγματα που χρήζουν αποκωδικοποίησης. Η υπέρβαση των κανόνων του παιχνιδιού αποτελεί πρόκληση για τη δεξιοτεχνία του ποιητή, αλλά και πράξη απελευθέρωσης από τα δεσμά της αισθητικής: «the structure of a new enigma is a challenge to the artist and the cracking of its code is for the viewer a liberation from the fetters of aesthetics»⁴. Η παρεμβολή του τυχαίου και η ενίσχυση της αβεβαιότητας είναι σύμφυτα με το παιχνίδι και έτσι η ποίηση γίνεται ένα ευρύ πεδίο πειραματισμού.

4) Το σύνθημα το οποίο γίνεται εμβληματικό, μεταπολεμικά, για τον υπερρεαλιστή ποιητή, είναι δανεισμένο από τον Breton, και είναι το «Ελευθερία, Αγάπη, Ποίηση»: το σύνθημα αυτό αντιτίθεται στο δόγμα της τέχνης για την τέχνη, καθώς ο Κάλας δεν έπαψε ποτέ να θεωρεί ότι η «καθαρή τέχνη» είναι αντιδραστική⁵. Παρ' όλο που αρνείται την τέχνη-εξομολόγηση και την ειλικρίνεια του καλλιτέχνη, οι πειραματισμοί του δεν τον οδηγούν στον «ελεφάντινο πύργο»: «Όμως, τι νόημα έχει για τον κόσμο μια τέχνη που αγνοεί τον κόσμο;» (Διακύβευση: 137).

5) Η βασική ποιητική αρχή της ύστερης περιόδου συνοψίζεται στην καντιανή έννοια της «κριτικής»: «Poetry becomes a critique of poetry. As a critique the symbolic pattern must reflect a

³ «JE est un autre» από την περίφημη επιστολή του Rimbaud («Lettre du Voyant») προς τον Paul Demeny (15.5.1871), βλ. Breton, 1999: 1198.

⁴ Από το κείμενο «Why the Enigma?», ΔΑΚ: 18/12.

⁵ Βλ. τις σχετικές απόψεις του Κάλας, όπως κατατίθενται στη συζήτηση «Discussion», 1968, ΔΑΚ: 18/3 (γαλλικά).

state of mind in which the poet throws the dice»⁶. Το έργο τέχνης πρέπει να διαμορφώνει νέο πλαίσιο αναφορών ανάμεσα στο είναι και τις λέξεις (Διακύβευση: 48), επομένως η μοντέρνα τέχνη δεν αντιγράφει μια πραγματικότητα εξίσου απατηλή όσο και ο καθρέφτης, αλλά την ερμηνεύει (Διακύβευση: 66). Η ποίηση γίνεται *κριτική* της τέχνης, ερμηνεύει αλλά και παρωδεί, μάλιστα αυτή η αρχή ενσαρκώνεται στον ύψιστο βαθμό από την αινιγματική εικαστική έκφραση του Duchamp⁷. Ο Κάλας σε πλείστα σημεία συγγενεύει με το πνεύμα του Duchamp και την εννοιολογική τέχνη (conceptualism) που αυτός εισήγαγε⁸.

6) Αφού ο ποιητής μπορεί να συνδυάζει ό,τι βλέπει με ό,τι θυμάται, μεταστοιχειώνει και μεταμορφώνει το υλικό του, παρα-πληροφορεί (Διακύβευση: 107), γίνεται παραβάτης και προφήτης. Η ουσία, λοιπόν, της τέχνης ευρίσκεται εκείθεν της αλήθειας και της ομορφιάς, εκείθεν της δεξιοτεχνίας και των αισθητικών νόμων, προς τον χώρο της αμφιβολίας και του ρίσκου, προς τον (ακόμα και ανεπιτυχή) πειραματισμό. Η τέχνη είναι ένα παίγνιο, συχνά χωρίς κανόνες, συνεπώς ο ποιητής είναι χαρτο-παίκτης. Συνοπτικά η τέχνη υπηρετεί την ανατροπή.

7) Το ύφος των γραπτών του Κάλας, όσο περνούν τα χρόνια, γίνεται όλο και πιο ελλειπτικό και αινιγματικό. Τα γνωρίσματα όλων των ώριμων κειμένων του είναι ο έντονος και πυκνός φιλοσοφικός προβληματισμός μαζί με την ποιητική σύνδεση των σκέψεων, στοιχεία που κάνουν δύσκολη την αποκωδικοποίηση των στοχασμών του. Στην ύστερη περίοδό του ο ποιητής εξακολουθεί να διατυπώνει σκέψεις χαοτικές (ενώνοντας διάφορα επίπεδα) αλλά οργανωμένες με πυκνότητα και συχνά με αμφισημία μέσα στο χάος τους. Έχει αποβάλει την πλεονάζουσα θεωρία, τη δυσκαμψία των συνειρμών και την ανοργάνωτη φλυαρία, διαμορφώνοντας ένα ύφος ιδιάζον και ενίοτε κρυπτικό.

10.1. Η ΕΙΚΟΝΑ & Η ΠΟΙΗΣΗ (Image and Poetry)

Όταν ο Φράιερ ζητά από τον Κάλας ένα κείμενο στο οποίο να συνοψίζονται οι αρχές της ποιητικής του, προκειμένου να κατανοήσει τα ποιήματα τα γραμμένα μετά το 1945, ο δεύτερος του υπέδειξε το δοκίμιο «Η Εικόνα και η Ποίηση», που δημοσιεύτηκε το 1965. Το εκτενές αυτό κείμενο έχει δυο motto, το πρώτο από τα οποία είναι δικό του: «Αυτό που βλέπουμε στον καθρέφτη είναι μια εικόνα» (Διακύβευση: 111)- η φράση αυτή μοιάζει με δήλωση απλή και κοινότοπη, αλλά όπως υποδεικνύει ο ίδιος προσθέτοντας (ως δεύτερο motto) στη συνέχεια τον αφορισμό του Wittgenstein: «Ο νόμος του αποκλεισμένου ενδιαμέσου: μια εικόνα ή υπάρχει στο μυαλό ή δεν υπάρχει», η εικόνα δεν είναι εύκολα προσδιορίσιμη, γιατί είναι μια κατάσταση του μυαλού και όχι (μόνο) των αισθήσεων. Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει πλατωνική (ή καντιανή) την εισαγωγή αυτή, αν δεν θυμόταν βέβαια τη γνώμη του Πλάτωνα για τους ποιητές αλλά και για το

⁶ Από το κείμενο «In periods of terror» (ΔΑΚ: 17/6).

⁷ Βλ. το δοκίμιο «Poetry in the age of critique», ΔΑΚ: 5/3.

⁸ Βλ. το δοκίμιο «Bodyworks and Porpoises» (1978), Transfigurations: 235-242.

«ψεύδος» του καθρέπτη. Η πρόθεση του Κάλας σ' αυτό το κείμενο έγκειται να ανατρέψει τις πλατωνικές απόψεις περί αληθινών ιδεών και ψευδών εικόνων, υποστηρίζοντας ότι η ποίηση εκλαμβάνεται ως μια κατοπτρική επιφάνεια και ότι οι εικόνες έχουν αντικειμενική ύπαρξη⁹.

Στο δοκίμιο «Η Εικόνα και η Ποίηση» θέτει αρχικά το βασικό δίλημμα του περιεχομένου και της μορφής, διατυπώνοντας τις ακόλουθες ερωτήσεις: η ποίηση είναι λέξεις- φράσεις ή δομή; Ο ποιητής μιλάει ή φτιάχνει; Στη συνέχεια παραθέτει τις απαντήσεις που έδωσαν ο Μαλλαρμέ, ο Βαλερύ, ο κυβισμός (υπέρ της δομής), καθώς και τη θεωρία του I.A. Ρίτσαρντς για τα τεχνικά επιτεύγματα της ποίησης. Ο ίδιος δεν συμφωνεί με τις παραπάνω θέσεις αλλά δηλώνει ότι βρίσκεται πιο κοντά στην ανάλυση της σύγχρονης λογικής φιλοσοφίας σχετικά με την προσέγγιση της ποιητικής αλήθειας με βάση τη νοητική συνοχή. Απορρίπτει έτσι την αντίστιξη που κάνει ο Ρίτσαρντς (στο έργο του *Science and Poetry*) ανάμεσα στην επιστήμη και στην ποίηση, με κριτήριο την αλήθεια και το ψεύδος. Η πρόταση του Κάλας διαμορφώνεται ως εξής: «Για να θεμελιώσουμε έναν λειτουργικό ορισμό της ποιητικής πρότασης, θα πρέπει να επιστρέψουμε στον τρόπο με τον οποίο ο Πλωτίνος αντιλαμβανόταν την ποίηση ως την αισθαντική ενσάρκωση του λογικού· ωστόσο, [...] ούτε η λογική πρόταση ούτε η ποιητική πρόταση είναι απαραίτητο να αληθεύει.»¹⁰ (Διακύβευση: 112). Βασικό εξαγόμενο από τον συλλογισμό του είναι πως ο καθρέπτης που είναι η ποίηση, δεν είναι απαραίτητο να λέει την αλήθεια, δηλαδή να αντανακλά την πραγματικότητα¹¹. Επιπλέον, η ουσία και ανάλυση της ποίησης βρίσκεται όχι στην ερμηνεία της δομής, αλλά στην ανάλυση με βάση κάποια «συνεκτικά νοηματοδοτικά συστήματα». Τέτοια συστήματα δεν αντλούν την εγκυρότητά τους από την αλήθεια («μια πρόταση όπως “οι παράλληλες γραμμές συναντώνται στο άπειρο” δεν είναι απαραίτητο να αληθεύει για να θεωρηθεί έγκυρη», Διακύβευση: 112) και μπορεί να ανήκουν στο επιστημονικό πεδίο, στην ηθική ή στη μαγική-θρησκευτική σοφία.

Ο Κάλας δηλώνει πως δεν θεωρεί ικανοποιητικό τον ορισμό της ποίησης από τον Ρίτσαρντς, λόγω της εικονοκλαστικής του προσέγγισης. Σύμφωνα με τον Κάλας, ο αμερικανός θεωρητικός αντιμετωπίζοντας τις ποιητικές φράσεις ως ψευδοπροτάσεις, δεν αντιλαμβάνεται το διπλό νόημα των εικόνων και τη διαφορούμενη σημασία τους. Να πούμε πως ο Κάλας δεν διαφωνεί καταρχήν με τον Ρίτσαρντς, καθώς και οι δυο μεταθέτουν το νόημα της ποίησης στο δεύτερο επίπεδο, αυτό της συνυποδήλωσης, αλλά η διαφορά τους έγκειται στη χρήση ή μη του

⁹ Οι απόψεις του Κάλας για τον καθρέπτη δεν προέρχονται από τον Wittgenstein, αλλά, εκ των υστέρων, ο φιλόσοφος του πρόσφερε την θεωρητική κάλυψη σχετικά με τον σχηματισμό των εικόνων, καθώς και την αποκάλυψη της λειτουργίας του μυαλού και της γλώσσας. Ο Κάλας αναφέρεται και σε άλλους συγγραφείς, όπως στον Siler και το βιβλίο του *The Biomirror*, τον Capro (από τον οποίο αντλεί όρους όπως *pattern of the mind*), βλ. άτιτλο κείμενο με ένδειξη «Monday», ΔΑΚ: 18/6.

¹⁰ Διακύβευση: 112. Ο Κάλας αποδέχεται την κρίση του N.Frye πως κάθε λογοτεχνική απόφανση είναι υποθετική («all literary statements are hypothetical») παραθέτει ο Griffin, 1994: 117).

¹¹ Πβ. την άποψη του Frye: «Το ποίημα [...] τείνει έναν καθρέπτη στη φύση. Ας προσέξουμε τι ακριβώς υπονοούν αυτά τα λόγια: ότι το ποίημα δεν είναι το ίδιο ο καθρέπτης. Δεν αναπαράγει απλώς μια σκιά της φύσης· κάνει τη φύση ν' αντικατοπτριστεί μέσα στη δομική μορφή του», Frye, 1996: 77.

όρου «εικόνα». Δηλαδή η βασική αντιπαράθεση έγκειται στην ορολογία (ο Ρίτσαρντς μιλά για «ψευδοπροτάσεις», ενώ ο Κάλας για «εικόνες»), αλλά πίσω απ' αυτήν, η βαθύτερη διαφορά συνίσταται στην ισχύ του φιλοσοφικού ζεύγους «αλήθεια-ψεύδος».

Για τη σχέση της ποίησης με την πραγματικότητα, ο Κάλας ξεκινά από τον ορισμό που δίνει ο Λεβί-Στρως για τη ζωγραφική, ότι οι πίνακες είναι δομές ομόλογες προς την πραγματικότητα και όχι αντίγραφα της και τον προεκτείνει ως εξής: «Σε αντιδιαστολή με τη ζωγραφική, η ποίηση δεν δομεί εικόνες ομόλογες προς την πραγματικότητα· εισάγει εικόνες σε μια πρωταρχική δομή, τη γλωσσική» (Διακύβευση: 114). Στο σημείο αυτό ο Κάλας θεωρεί απαραίτητη τη δομή ως σκελετό για να υπάρξει το ποίημα. Περαιτέρω, η δομή πρέπει να φέρει εικόνες και προτάσεις, με τέτοιο τρόπο ώστε ο συμβολισμός τους να καταλήγει σε αντιφάσεις και στον διαφορούμενο χαρακτήρα του ποιήματος· αυτή η αμφισημία αποτελεί στοιχείο επιβράδυνσης, καθώς καθυστερεί η κατανόηση του κειμένου από τον αναγνώστη. Επιπλέον πρέπει η άρνηση της ειλικρίνειας να παραχωρεί τη θέση της στη θέληση παραπλάνησης εκ μέρους του ποιητή, με αποτέλεσμα να καλλιεργείται η σύγχυση και η αμφιβολία. Όλα αυτά τα στοιχεία στοχεύουν στην έκφραση του «ανείπωτου», το οποίο αναδύεται όταν το ποίημα παραλείπει «πληροφορίες» και τις υποκαθιστά με υπαινιγμούς. Ως άμεση συνέπεια προβάλλει το χρέος του ποιητή να αντικαταστήσει την εξομολόγηση με τον πειραματισμό. Απαραίτητες προϋποθέσεις του πειραματισμού είναι η αναστολή της λογικής, η παρείσφρηση του τυχαίου, η εισαγωγή εικόνων που προκαλούν αναταράξεις στην υφιστάμενη αισθητική τάξη πραγμάτων. Η ποίηση, με αυτά τα μέσα, προωθεί την ανατροπή και επεξεργάζεται έναν νέο ρυθμό, «ώστε να προβάλλει το ποίημα σαν βόμβρα» (Διακύβευση: 130) και οι εικόνες να εκρήγνυνται με πολλαπλά νοήματα.

Επιπλέον ο Κάλας διαχωρίζει την ποίηση από τη μουσική, καθώς θεωρεί πως το ηχητικό στοιχείο έχει δευτερεύουσα σημασία, ακόμα αντιδιαστέλλει την ποίηση από την απλή ομιλία και, τέλος, απαιτεί η λυρική ποίηση να έχει ιστορική συνείδηση και η επική να μην υποδουλώνεται στην αντικειμενικότητα. Ο ποιητικός λόγος δεν πρέπει να παραδίδεται στην εξομολόγηση και στον απλοϊκό εναγκαλισμό ζωής και τέχνης αλλά να προωθεί την αποστασιοποίηση («Οι εικόνες δεν αναπνέουν. Η αναπνοή δεν κάνει τίποτε άλλο από να θολώνει την εικόνα»: 131). Μετά την αξιοποίηση του ασυνειδήτου (και του υποκειμενικού στοιχείου) από τους πρώτους υπερρεαλιστές, άνοιξε ο δρόμος για την ποιητική παρατήρηση των αντικειμενικών καταστάσεων: «ο ποιητής πρέπει να εστιάζει σε συνειδησιακές καταστάσεις, και ειδικότερα εκείνες που διαμορφώνονται από διαδοχικά γεγονότα τεμαχισμένα και ανασυνθεμένα με βάση νέα μοντέλα και νέους ρυθμούς» (: 131). Μέσα απ' αυτό τον δρόμο, ο ποιητής χαρτογραφεί θεμελιακά ζητήματα της σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο, τα οποία εκφράζονται με όρους αλλαγής (διακοπών) και συνέχειας (επαναλήψεων). Τα ποιητικά δεδομένα ερμηνεύονται ανθρωπολογικά, με βάση τις ιεροτελεστίες

που δομούνται πάνω στην επανάληψη και στην επιβράδυνση, και με βάση την τραγωδία η οποία μετατοπίζει την έμφαση «από τη διάρκεια στη διακοπή» (: 125)

Το δοκίμιο, λοιπόν, αποτελεί μία συνοπτική ποιητική θεωρία της εικόνας. Το ποίημα υφάινεται με εικόνες οι οποίες δεν ταυτίζονται ούτε αντανακλούν τη γύρω πραγματικότητα, καθώς αξιωματικά τίθεται πως: «η άρνηση της ειλικρίνειας αποτελεί προϋπόθεση της αυθεντικής ποίησης» (Διακύβευση: 116). Η απεικόνιση, κατά συνέπεια, οφείλει να είναι αμφίσημη, διφορούμενη, να παραπλανά, για να ωθήσει τον άνθρωπο να καταλάβει ότι «δεν μπορεί να εμπιστευτεί απόλυτα τις αισθητηριακές-αντιληπτικές ικανότητές του» (: 118). Μια τέτοια ποιητική κατασκευή της εικόνας οδηγεί στην αποκάλυψη του «ανείπωτου». Ο Κάλας, δανειζόμενος την ορολογία από τον Λομπατσέφσκι, εισάγει τον όρο της *μη-ευκλείδειας ποίησης* η οποία βασίζεται στην άρση της ταυτότητας του όντος και στην απόρριψη της «εγωκεντρικής» καντιανής φιλοσοφίας (: 118). Ο Ρεμπώ θεωρείται εισηγητής της μη-ευκλείδειας ποίησης: «Μετατοπίζοντας εικόνες (αναστροφές), ο Ρεμπώ αλλάζει τη μορφή των αντικειμένων. Στο ποίημά του “Φωνήεντα”, όπου επινοεί τα χρώματα των φωνηέντων, το U σημαίνει πράσινο.[...] Μέσω διαδοχικών (ή σωρευτικών) συνειρμών, ο Ρεμπώ “κατασκευάζει” μια εικόνα πυκνότερη από την πραγματικότητα» (: 118-9). Προς επίρρωση των συλλογισμών του, ο Κάλας παραθέτει κι αναλύει στίχους των Μαλλαρμέ, Ελύαρ, Καβάφη, Πάουντ, Έλιοτ, Ώντεν, εξαιρώντας τους «μεγαλειώδεις πειραματισμούς» των υπερρεαλιστών και των προγόνων τους, αλλά και τη συνεισφορά άλλων μοντέρνων ποιητών στην εξέλιξη της εικονοπλασίας.

Το γενικό συμπέρασμα από το δοκίμιο αυτό είναι πως από τη μια πλευρά ο Κάλας υπερασπίζεται βασικές υπερρεαλιστικές αξίες (κυρίως αυτή της διάστασης της εικόνας από το αναπαριστώμενο αντικείμενο, της κατάργησης των ορίων ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψεύδος, αλλά και την αρχή του ανατρεπτικού πειραματισμού) και από την άλλη πλευρά προχωρά στην εξερεύνηση των εδαφών του συνειδητού και της νόησης, οπλισμένος με τις κατακτήσεις του υπερρεαλιστικού ασυνειδήτου. Δεν πρόκειται για αναίρεση της υπερρεαλιστικής θεωρίας, αλλά για φυσιολογική εξέλιξή της και εδώ έγκειται η προσωπική συμβολή του Κάλας στην ανανέωση της. Από αυτή την άποψη, λοιπόν, μιλά για «δομές» τις οποίες εκλαμβάνει, όχι ως στρουκτουραλιστικά καλούπια, αλλά ως διανοητικά σχήματα (patterns of mind) τόσο εκπορευόμενα από το μυαλό όσο και υποκείμενα στο τυχαίο (έτσι κι αλλιώς ο ανθρώπινος εγκέφαλος συμπεριφέρεται ως χαοτικό σύστημα)¹².

¹² Το κείμενο-νεκρολογία για τον Μπρετόν, έχει τίτλο: «Σημείο του νου: Α.Μπρετόν» (1967), όπου μιλά για εκείνο το σημείο του νου όπου δεν υπάρχουν αντιθέσεις, καθώς και για την πεποίθηση του γάλλου υπερρεαλιστή πως «η υπέρβαση της αντίθεσης συντελείται στο “σημείο φυγής” του νοητικού ματιού» (Διακύβευση: 135). Ο όρος «σημείο φυγής» που χρησιμοποιεί ο Κάλας προέρχεται από τις αναγεννησιακές μελέτες περί προοπτικής (σύμφωνα με την οπτική του θεατή, οι παράλληλες γραμμές των πραγματικών αντικειμένων σε έναν πίνακα, προεκτεινόμενες συναντούνται σε ένα σημείο του ορίζοντα – κάτι που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα). Με τα μαθηματικά της προοπτικής επετράπη η ρεαλιστικότερη αναπαράσταση των τριών διαστάσεων σε μια δισδιάστατη επιφάνεια.

10.2. ANTI-TEXNH: «Art intervenes – Anti-art interrupts» (1969)

Ο Κάλας έχοντας διατρέξει όλο το φάσμα της τέχνης μέχρι την αντι-τέχνη, διαπιστώνει πως το Dada με τα ready-mades, ο Υπερρεαλισμός με τα objets trouvés και οι μηχανές της Pop-Art αποτέλεσαν διεξόδους των καλλιτεχνών στην προσπάθεια τους να «απελευθερώσουν» τον άνθρωπο από την τέχνη· τον εκτός ορίων βηματισμό της τέχνης τον παρακολούθησε και η κριτική: «ακολουθεί, όμως, ο κριτικός, για να αποδείξει πως ό,τι θεωρείται “μη τέχνη” είναι ουσιαστικά μια νέα μορφή τέχνης. Αυτό που ο καλλιτέχνης περιφρονεί ως τέχνη, ο κριτικός το υμνεί» (Διακύβευση: 77). Μέσα από τη λεπτή ειρωνεία της διατύπωσης του, ο Κάλας υποδεικνύει πόσο μετέωρα και ασαφή είναι τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και στο αντίθετό της και πόσο η παρέμβαση της κριτικής, με την εύκολη και άκριτη υμνολογία, επιτείνει τη σύγχυση. Στο επαναλαμβανόμενο ερώτημα αν «πρόκειται πράγματι για τέχνη;», ο ίδιος δεν απαντά σαφώς, αλλά με ένα καινούργιο ερώτημα «γιατί όχι;» (στο ίδιο). Ιδιαίτερα, στα δοκίμιά του για την Pop Art, θέτει συχνά (και όχι τυχαία) την αντίστιξη τέχνης και αντι-τέχνης. Σε δοκίμιο του 1966, γράφει: «Από τότε που η μοντέρνα τέχνη έγινε η τέχνη του κατεστημένου, αντίπαλός της είναι η αντι-τέχνη.[...] Σήμερα, η μοντέρνα τέχνη εξετάζεται με όρους ιστορίας, ενώ η αντι-τέχνη με όρους “ζωής”» (Διακύβευση: 82). Η τέχνη προχωρά σύμφωνα με το διαλεκτικό σχήμα: «δράση»-«αντίδραση», έτσι ο υπερρεαλισμός υπήρξε η αντι-τέχνη του κυβισμού, ενώ η Ποπ Art η αντι-τέχνη του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Ο Κάλας φαίνεται να ειρωνεύεται τις ταμπέλες-κατηγοριοποιήσεις, τα απόλυτα διαχωριστικά, αλλά κυρίως την απορρόφηση από το «σύστημα» και εξουδετέρωση της αιρετικής φωνής: «Η ενσωμάτωση της αντι-τέχνης στην τέχνη είναι αδιαμφισβήτητα νόμιμο μέλημα, που επιτρέπει τη χάραξη διαχωριστικών γραμμών. Τι θα έκαναν τα μουσεία, αν δεν είχαν τοίχους που να χωρίζουν τις αίθουσες μεταξύ τους; Αν ρόλος του κριτικού είναι να αποδείξει ότι η αντι-τέχνη είναι τέχνη, ίσως μια σίβυλλα να προφήτεψε την έλευση των αντι-κριτικών»¹³.

Στο δοκίμιο του 1969 «Art intervenes – Anti-art interrupts», ο Κάλας καταθέτει την πεποίθησή του ότι η πλέον θεμελιώδης αισθητική αντίθεση στη μοντέρνα τέχνη βρίσκεται ανάμεσα στην τέχνη και την αντι-τέχνη, ενώ τα κριτήρια διαφοροποίησής τους δεν είναι ούτε καλλιτεχνικά, ούτε πολιτικά, ούτε θρησκευτικά, αλλά θεμελιώνονται στην αντίθεση ελευθερίας και τρόμου (Transfigurations: 21). Η πρώτη αποσαφήνιση που επιχειρεί ο συγγραφέας αφορά στους όρους πρωτοπορία και μοντερνισμός, σημειώνοντας πως δεν συμφωνεί με τις απόψεις του F.Kermode, αλλά περισσότερο με αυτές του R.Poggioli (αν και όχι απόλυτα)¹⁴. Ο Κάλας βρίσκει ότι το κοινό χαρακτηριστικό της πολιτικής και της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας είναι μια

¹³ Διακύβευση: 83· οι απόψεις που παραθέτουμε είναι από δύο δοκίμια (1965 και 1966) για την Ποπ Art. Πβ. τις παρατηρήσεις της Λοϊζίδη σχετικά με τον Duchamp (Λοϊζίδη, 1992: 104-5) και για τη «θεσμοποιημένη» πρωτοπορία (στο ίδιο: 105κε). Για τις θέσεις του Duchamp για την επιθετικότητα της αντι-τέχνης, βλ. Cabanne, 1989: 103.

¹⁴ Για τον όρο πρωτοπορία και τους ιστορικούς μετασχηματισμούς της έννοιας, βλ. Λοϊζίδη, 1992: 23κε· για τη σχέση μοντερνισμού και πρωτοπορίας, βλ. στο ίδιο: 87κε. Επίσης βλ. Χατζηνικολάου, 1982 (5^ο κεφ. «Για την ιδεολογία της πρωτοπορίας»).

παρόμοια «δέσμευση» (commitment) που αμφότερες αναλαμβάνουν απέναντι στην ομάδα, ενώ παράλληλα και οι δύο βασίζονται στην πίστη (στον πολιτικό αρχηγό) ή στην εμπιστοσύνη (στον καλλιτέχνη). Αλλά προχωρά και παραπέρα υποστηρίζοντας ότι ακόμα και ο οπαδός του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη» είναι κομιστής μιας ιδεολογίας, στο όνομα της οποίας αφιερώνεται στην παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου (Transfigurations: 22). Η βασική θέση του συνίσταται στο ότι η τέχνη είναι ένα πολιτισμικό φαινόμενο, άρα εντάσσεται στο σύστημα παρέμβασης-διαμεσολάβησης (intervention) – δηλαδή της κουλτούρας – που περιορίζει την φυσική ελευθερία του ανθρώπου (: 27). Αντίθετα η αντι-τέχνη, αν και ομολογη με την τέχνη, αποτελεί ύβριν, δηλαδή υπέρβαση της και γι' αυτό είναι ελεύθερη να παρωδεί τα αριστουργήματα της τέχνης· με αυτή την έννοια διακόπτει τη συνέχεια: «The modern artist, in the name of anti-art, needs only to satirise [sic] subject matter and style»: 31). Έτσι ο «Έκτωρ και η Ανδρομάχη» του Chirico είναι παρωδία της τεχνητής ανθρώπινης μορφής του κυβισμού, ο πίνακας «Dutch Interiors» του Miro παρωδεί τους ελάχιστους ολλανδούς ζωγράφους, το «Φιλί» του Ernst παρωδεί το στυλ του Πικάσο, αλλά και παράλληλα συνιστά «προσβολή» (outrage) απέναντι σε έναν πίνακα του Leonardo. Δηλαδή η αντι-τέχνη αποδομεί και προσβάλλει την τέχνη που έγινε ακαδημαϊκή, αναρτήθηκε στα μουσεία και μελετήθηκε από «γραμματικούς» σε συμπόσια. Ο Κάλας δεν τάσσεται (μόνο) υπέρ της αντι-τέχνης, αλλά έχει επίγνωση πως οι δυο μορφές είναι συμπληρωματικές και εναλλασσόμενες, όπως η συνέχεια με τη διακοπή. Ιδιαίτερη θέση αποδίδεται στον Bosch και στον «Κήπο των απολαύσεων» που χαρακτηρίζεται ως το αριστούργημα της αντι-τέχνης (: 31).

Στο δοκίμιο του 1969, ο Κάλας παρεμβάλλει τις απόψεις του για τον Καθρέπτη, ελέγχοντας τις απόψεις του Πλάτωνα και αναφερόμενος στον τρόπο με τον οποίο μεγάλοι ζωγράφοι (van Eyck, Velàzquez, Manet, Picasso) υπερέβησαν την παλαιότερή τους τέχνη, δίνοντας στους πίνακές τους μια καινοφανή κι επαναστατική εικαστική σύνταξη (Transfigurations: 23-5). Εστιάζει επίσης στην έννοια της επιβράδυνσης και υπερασπίζεται την τέχνη ως παίγνιο και δώρο (gift), ωστόσο οι έννοιες αυτές αναπτύσσονται χωρίς να υπάρχει εμφανής σύνδεση με τον τίτλο του δοκιμίου («τέχνη – αντι-τέχνη»). Το αποδεικτικό ύφος του Κάλας πάσχει από ασυνέχεια στη συλλογιστική του πορεία και αυτό δεν είναι μάλλον αδυναμία οργάνωσης, αλλά συνειδητή υιοθέτηση ενός λόγου επαναλήψεων και διακοπών.

10.3. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΡΕΠΤΗ (Τέχνη και Πραγματικότητα)

Στο δοκίμιο «Mirrors of the Mind»¹⁵ (1975) ο Κάλας αναλύει και τεκμηριώνει τη γοητεία της τέχνης ως καθρέπτη της πραγματικότητας. Το θέμα αυτό αποτέλεσε μια διαρκή εμμονή του,

¹⁵ Το κείμενο αυτό συνόδευε ομώνυμη εικαστική έκθεση – η οποία, είχε παρουσιαστεί στην γκαλερί Ζουμπουλάκη, στην Αθήνα – και, όπως μας πληροφορεί ο Αργυρίου (βλ. Αργυρίου, 1979B: 57 και

από τα πρώτα του ποιήματα μέχρι τα τελευταία κείμενά του, και κατά τη γνώμη μας αυτή η εμμονή τον ώθησε να στραφεί στην τεχνοκριτική, μέσα από την οποία προσπάθησε να αναζητήσει και να καθορίσει τα όρια ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη. Το ερώτημα αυτό αποδείχτηκε από τα πιο κρίσιμα και δυσεπίλυτα και ιδιαίτερα για έναν διανοούμενο που δεν αδιαφόρησε για την πολιτική και τη ζωή, αλλά ταυτόχρονα υπερασπίστηκε τη μοναδικότητα και ανεξαρτησία της τέχνης. Μάλιστα η σκέψη του Κάλας, με το υπερρεαλιστικό οπλοστάσιό της, κατέληξε να ταυτίσει όλα τα ρεαλιστικά δόγματα για την τέχνη, με μορφές αντίδρασης και συντήρησης, ενώ θεωρούσε πάντα ότι η υπέρβαση της πραγματικότητας και η κριτική απόσταση από τα πράγματα αποτελούν την κατεξοχήν επαναστατική πράξη όλων εκείνων που έκαναν σύνθημά τους τη *μεταμόρφωση* της ζωής¹⁶.

Το πρώτο κείμενο στο «*Mirrors of the Mind*» αναφέρεται στον πίνακα του Van Eyck «Το ζεύγος Αρνολφίνι», στον οποίο κυριαρχούν δυο ολόσωμες μορφές (του Τζιοβάννι Αρνολφίνι και της γυναίκας του Τζιοβάννα Τσενάμι) μέσα στο εσωτερικό ενός δωματίου διακοσμημένου με διάφορα αντικείμενα· ο Κάλας στην ανάλυσή του έχει σταθεί ιδιαίτερα στο κυρτό κάτοπτρο που υπάρχει στο βάθος του πίνακα και απεικονίζει τον Βαν Έυκ και κάποιον μαθητή του να εισέρχονται στο δωμάτιο¹⁷. Ο καθρέπτης, σύμφωνα με τον Πλάτωνα (*Πολιτεία*) είναι ενσάρκωση της μίμησης και απόδειξη της απάτης της τέχνης απέναντι στην αλήθεια· σύμφωνα όμως με την ερμηνεία του Κάλας, ο van Eyck έχει χρησιμοποιήσει ιδιοφυώς τον καθρέπτη στον πίνακα των Αρνολφίνι, για να αποκαταστήσει την πραγματική τάξη. Έτσι, ενώ όταν αντικρίζουμε τον πίνακα, το δεξί χέρι των απεικονιζόμενων προσώπων αντιστοιχεί στο δικό μας αριστερό, πράγμα που συνηγορεί υπέρ της αντιστροφής και παραχάραξης της πραγματικότητας μέσα από την τέχνη, ο van Eyck μέσα από το κάτοπτρο του βάθους αποκαθιστά την πραγματικότητα. Έτσι, εκεί αντανακλάται η «ορθή» διάταξη των χεριών, ενώ παράλληλα, το κυρτό κάτοπτρο απεικονίζει μια «κυρτωμένη» εικόνα ολόκληρου του δωματίου (μπρος και πίσω από τον πίνακα).

Στην ανάλυση των σχέσεων πραγματικότητας και τέχνης, ο Κάλας συχνά αναφέρεται στη φιλοσοφία του Πλάτωνα που πρώτος έθεσε το ζήτημα, υποστηρίζοντας ως μόνο αληθινό έναν τρίτο κόσμο, τον ιδεατό. Ο Κάλας αναφέρει τη διάκριση του αρχαίου φιλοσόφου για τα τρία είδη κρεβατιών: το ένα φτιαγμένο από το Θεό (ιδέα), το άλλο από τον επιπλοποιό και το τρίτο από τον ζωγράφο. Ο ποιητής δεν αποδέχεται την κρίση του αρχαίου φιλόσοφου, σύμφωνα με τον οποίο η

Μπαφαλούκος, 1989) ο κατάλογος με το κείμενο του Κάλας είχε μεταφραστεί: «Καθρέφτες του Νου», εκδ. Γκαλερί Ζουμπούλακη, Μάιος 1977.

¹⁶ Βλ. το τελευταίο του άρθρο «Against the return to order», Calas, 1983· βλ. την ανάλυσή του στο 12^ο κεφάλαιο της διατριβής.

¹⁷ Ο πίνακας βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, βλ. Μεγάλοι Ζωγράφοι, 1977: 221 και 236-7. Ο Κάλας έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα με τον van Eyck και το συγκεκριμένο έργο, υποστηρίζοντας ότι αποτελεί ένα αίνιγμα· η γαμήλια τελετή απεικονίζει τη μυστική ένωση του Χριστού με την εκκλησία και όλα τα αντικείμενα του πίνακα έχουν ανάλογη συμβολική σημασία. Επιπλέον έχει υποδείξει τη σύνδεση αυτού του (χρονικά) προγενέστερου πίνακα με τον «Κήπο των Απολαύσεων» του Bosch.

αλήθεια ταυτίζεται με την Ιδέα, γι' αυτό αληθινοί δημιουργοί είναι ο Θεός και οι τεχνίτες, ενώ η ζωγραφική είναι απατηλή επειδή συλλαμβάνει και αποδίδει μια περιορισμένη και όχι ουσιώδη πλευρά των αντικειμένων (*Πολιτεία*)¹⁸. Στο γαμήλιο πορτραίτο των Αρλονφίνι είναι σημαντική, υποδεικνύει ειρωνικά ο Κάλας, η απεικόνιση ενός ζευγαριού παπουτσιών και ενός κρεβατιού, ως απόδειξη πως ο ζωγράφος έχει τη δυνατότητα να «φτιάχνει» αντικείμενα.

Η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιεί ελεύθερα τις ψευδαισθητικές ιδιότητες του καθρέφτη, ενώ το βασικό σφάλμα του Πλάτωνα, σύμφωνα με τον Κάλας, ήταν η ταύτιση της (ιδεατής) πραγματικότητας με την αλήθεια. Ο ίδιος αμφισβητεί την ύπαρξη της αλήθειας, ενώ πιστεύει στο αίνιγμα· μάλιστα παραθέτει τα λόγια του αποστόλου Παύλου, (σε παράφραση) «βλέπουμε τώρα τον Θεό όπως μέσα από έναν καθρέφτη, όπως μέσα σε ένα αίνιγμα, αλλά κατόπιν θα τον αντικρίσουμε πρόσωπο με πρόσωπο» (*Transfigurations*: 117-8). Η ταυτότητα είναι μια σύνθετη διαδικασία και όχι ταυτολογία (*Διακύβευση*: 192), γι' αυτό ο ποιητής μεταμορφώνεται σε σφίγγα και υποβάλλει το κρίσιμο ερώτημα – και αναπάντητο γρίφο: «ποιος είμαι;». Στο δοκίμιο «*Art intervenes – Anti-art interrupts*», αναπτύσσει τις άπειρες δυνατότητες του καθρέφτη, όχι μόνο την ψευδαισθητική-παραμορφωτική ιδιότητα αλλά και την επανορθωτική, καθώς ένας καθρέφτης σε ένα ζωγραφικό έργο μπορεί να πλατύνει την εικόνα με την εισαγωγή πρόσθετων γεγονότων που δεν περιλαμβάνονται με βάση τη μετωπική οπτική γωνία· τα παραδείγματα είναι ο πίνακας του van Eyck και ο πίνακας «*Las Meninas*» του Velasquez (*Transfigurations*: 24). Τις αμφίσημες δυνατότητες του καθρέφτη εντοπίζει ο Κάλας και σε μοντέρνους πίνακες, όπως το έργο «*Girl before the Mirror*» του Picasso, όπου ο ζωγράφος δεν αρκείται μόνο στην ταυτόχρονη αποτύπωση του ανφάς και του προφίλ του απεικονιζόμενου κοριτσιού στις δύο διαστάσεις του πίνακα, αλλά θεωρεί πως περιστρέφονται καθρέφτης και κορίτσι μαζί· έτσι, εκμεταλλεύεται την προβολή του προσώπου στον άξονα του χρόνου, ενώ παράλληλα συνυπάρχουν οι διαφορετικές οπτικές γωνίες, αυτή του απεικονιζόμενου προσώπου και η άλλη του θεατή (*Transf*: 118). Αξιομνημόνευτη περίπτωση είναι ο πίνακας του Dali «*Portrait of Gala*», όπου απεικονίζονται η Γκαλά και το είδωλό της, ενώ παραλείπεται ο καθρέφτης (*Transfigurations*: 31-32).

Χωρίς τον καθρέφτη, υπογραμμίζει ο Κάλας στο «*Mirrors of the mind*», ο άνθρωπος δεν θα μπορούσε να γνωρίσει το πρόσωπό του και την εικόνα του σώματός του· ωστόσο η απεικόνιση στο κάτοπτρο απογοητεύει, γιατί δίνει μια αντεστραμμένη εικόνα του εαυτού (ενός σωσία) και εισάγει αμφιβολίες για τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση. Οι υπερρεαλιστές υιοθέτησαν μια αντι-ναρκισστική (*counternarcissist*) στάση απέναντι στον καθρέφτη, καθώς προχώρησαν τόσο στην αποπροσωποποίηση των ονείρων, όσο και στην εξατομίκευση των αντικειμενικών ψευδαισθήσεων (*Transf.*: 120). Στη συνέχεια του δοκιμίου αναφέρονται (και αναλύονται) ως παραδείγματα ο «*Ψεύτικος Καθρέφτης*» του Magritte, «*Το*

¹⁸ Βλ. το δακτυλογραφημένο κείμενο «*Eden-van Eyck*», 20.11.1956, ΔΑΚ: 11/11.

πορτραίτο της Gala» του Dalí, το υπερρεαλιστικό αντικείμενο-κατασκευή του Man Ray «Miroir à mourir de rire», η κατασκευή «Profanation» του ίδιου του Κάλας (βλ. στο 8^ο κεφάλαιο της διατριβής) κ.ά. Το συμπέρασμα είναι ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να απελευθερωθεί από την ψευδαίσθηση της τέχνης, όπως και απ' αυτήν του καθρέφτη: «the awakened Narcissus represents an artist who freed himself from the illusion of art as well as that of the mirror» (: 123).

Στην προβληματική του καθρέφτη, ο Κάλας δίνει ιδιαίτερη θέση στη συνεισφορά του M.Duchamp. Μέσα από τον ζωγράφο αυτό, ο υπερρεαλισμός προχώρησε περισσότερο, αναδομώντας τον καθρέφτη («Restructuring the mirror»: 124), με κορυφαίο παράδειγμα «Το Μεγάλο Γυαλί». Ο Duchamp δεν αρκέστηκε σε κατακτήσεις όπως αυτές του Picasso με τη δεξιοτεχνική ανάδυση στη δισδιάστατη επιφάνεια του πίνακα, νέων κρυμμένων όψεων και της εικονοποιίας του βάθους (depth imagery: 124), γιατί πρόκειται για καθαρά αμφιβληστροειδικό (retinal) χειρισμό του θέματος. Στο «Μεγάλο Γυαλί» φιλοδόξησε να αναμορφώσει την προοπτική και να θέσει το πρόβλημα της τέταρτης διάστασης με όρους επιστημονικούς¹⁹. Ο Κάλας, παραπέμποντας στη μη-ευκλείδεια γεωμετρία (Jouffret) που χρησιμοποιεί ο Duchamp, αναλύει την τετραδιάστατη οπτική γωνία του ζωγραφικού πεδίου και τονίζει πως η επιστημονική προοπτική συγχωνεύεται με την ποίηση (: 126). Επισημαίνεται, τέλος, η στροφή στο αντι-νόημα (anti-sense) και υπενθυμίζεται πως το εικαστικό πρωτότυπο του αντι-νοήματος είναι το είδωλο της λέξης στον καθρέφτη («the pictorial prototype of anti-sense is the reflection of the mirror of the written word»: 126). Στο ίδιο δοκίμιο ο Κάλας εξετάζει και άλλα έργα όπου «ανακατασκευάζονται» οι δυνατότητες του κατόπτρου και συνακόλουθα της εικαστικής όρασης, όπως του Matta (*Vertigo of Eros*, με το σχόλιο: «Matta is confronting the mirror with the inner eye of the dreamer»: 126), του R.Rauschenberg (*Allegory, Re-Entry*), V.Agnetti (*Speculazione*), J.Rosenquist (*Echo Pale*), Arakawa (*Test Mirrors*).

Το συμπέρασμα είναι ευρύτερο από την εικαστική αναπαράσταση και αφορά κάθε μορφή τέχνης που αντιμάχεται την κοινή λογική και επιδιώκει να επανακαθορίσει την όραση: «Art at its best defies common sense and, from time to time, redefines what we see in and out of the looking glass» (Transfigurations: 128). Η πρόταση του Κάλας είναι η αντικατάσταση του κατόπτρου και των ναρκισσιστικών καταβολών του, από τη στάση του Προμηθέα και τη φωτιά· η απλή κίνηση που πρέπει να κάνει ο ποιητής είναι να κρατήσει τον καθρέφτη απέναντι στον ήλιο: «The doctrine

¹⁹ Για την ερμηνεία του «Μεγάλου Γυαλιού» και την αποκαθίλωση του πρωτεύοντος ρόλου της κοινής όρασης στη ζωγραφική, βλ. τη συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne: «Από τον Courbet και πέρα, όλοι νομίζουν πως η ζωγραφική απευθύνεται στον αμφιβληστροειδή· είναι το γενικό λάθος. Το αμφιβληστροειδικό ρίγος! [...] Είχα την τύχη να κρατήσω μια στάση που αντιτίθεται στην αμφιβληστροειδική στάση, αλλά δυστυχώς αυτό δεν άλλαξε και πολλά πράγματα· ολόκληρος ο αιώνας μας κρέμεται ολοκληρωτικά από τον αμφιβληστροειδή, εκτός από τους σουρεαλιστές που προσπάθησαν κάπως να ξεφύγουν», Cabanne, 1989: 76. Και αλλού, στην ίδια συνέντευξη, αναφέρει πως το αμφιβληστροειδικό μέρος που υπεραφθονεί στον υπερρεαλισμό, είναι περισσότερο εννοιολογικό παρά οπτικό (στο ίδιο: 146).

of art for art 's sake makes of art the mirror of art and of Narcissus the opposite of Prometheus. The dichotomy must be overcome. Fire is produced by holding a mirror to the sun» (: 132).

Στο γαμήλιο πορτραίτο των Αρλονφίνι, του van Eyck, πάνω από το κάτοπτρο στο βάθος του πίνακα, υπάρχει η εξής αιγιματική επιγραφή: «Ο Ιωάννης από το Άυκ ήταν εδώ το 1434». Ο Κάλας σχολίασε αυτή τη φράση σε ένα αγγλικό ποίημά του, στο οποίο θέτει το ζήτημα της παρουσίας του ζωγράφου μέσα στο έργο του. Η ερμηνεία του αποτελεί απάντηση στην υπόθεση ενός άλλου μελετητή του πίνακα, του Irwin Panofsky ο οποίος πιστεύει ότι η παραπάνω επιγραφή σημαίνει ότι ο van Eyck ήταν παρών στο γάμο ως μάρτυρας περισσότερο παρά ως καλλιτέχνης²⁰. Το ποίημα του Κάλας έχει τίτλο «The Arnolfini wedding Portrait» και βρίσκεται σε χειρόγραφη μορφή στο ΔΑΚ: 17/5· το παραθέτουμε όλο:

«How do you do Giovanni.
And you Giovanna, how do you feel? //
No ambassadors were there
'T was a most intimate affair
They all took off their shoes and kept on their hats
Van Eyck, the friend, he was there as witness
Through him we witness
Even god was there, all light and glass and darkness
Giovanna's first born was nearly here //
But you one most excellent ambassador

Almighty Panofsky were you there?». Στο ποίημά του ο Κάλας παρουσιάζει συνοπτικά τα στοιχεία του πίνακα: τα παπούτσια που οι (ανα)παριστάμενοι έχουν βγάλει, το καπέλο που φορά ο γαμπρός, την πιθανή εγκυμοσύνη της νύφης, την απουσία τρίτων από τη γαμήλια τελετή εκτός από τον van Eyck (στο κάτοπτρο του βάθους). Πέρα από το ζευγάρι, το εσωτερικό του δωματίου είναι σκοτεινό, με εξαίρεση τον καθρέπτη και ένα κρεμασμένο κηροπήγιο (όπου ένα μόνο κερί είναι αναμμένο) (στίχος: 8)· όλη η ατμόσφαιρα συνηγορεί πως πρόκειται για μια κλειστή, ιδιωτική υπόθεση. Μόνο ο ζωγράφος πήρε το δικαίωμα να παρίσταται ως μάρτυρας και μέσα από τα δικά του μάτια (και το πινέλο του) μπορούμε οι υπόλοιποι, ως θεατές του πίνακα, να «εισβάλουμε» σ' αυτό τον κλειστό κόσμο. Οι τεχνοκριτικοί (όπως ο Panofsky), παρά τη δύναμη και το κύρος τους, παρά την ιδιότητα του «πρεσβευτή», δεν μετέχουν του μυστηρίου. Μέσα από αυτούς τους υπαινιγμούς, ο Κάλας διαχωρίζει τους περιγραφικούς παρατηρητές (και μεσάζοντες) της τέχνης από τους εμπνευσμένες μύστες και μετέχοντες σ' αυτήν.

Ουσιαστικά, μέσα από τις δυνατότητες του καθρέπτη, τα θέματα του διπλού, της ταυτότητας-ετερότητας, αυτό που ανιχνεύει ο ποιητής είναι η διεύρυνση των οριζόντων της

²⁰ Βλ. το άρθρο «L'énigme du double portrait de van Eyck» που είναι δημοσιευμένο (στα γαλλικά) στο ΔΑΚ: 11/13 (δεν υπάρχει ένδειξη χρονολογίας και τεύχους δημοσίευσης).

κλασικής οπτικής αναπαράστασης, και σ' αυτό το σημείο αποδείχθηκε δεκτικός μελετητής των παράλληλων εξελίξεων στην τέχνη και στην επιστήμη του 20^{ου} αιώνα. Η ανεπάρκεια της οπτικής αντίληψης και η διεύρυνσή της πέρα από τις αισθήσεις, παράλληλα με την επίγνωση της σχετικότητας του χώρου και του χρόνου²¹, οδήγησαν σε επαναστατικές ανακαλύψεις οι οποίες – το κυριότερο – δεν ήταν μεταφυσικές. Τα παιχνίδια του νου μέσα σ' ένα σύμπαν όπου ο χώρος και ο χρόνος είναι σχετικά μεγέθη, υπήρξε η βασικότερη και εντονότερη εμμονή του Κάλας· γι' αυτό η *μεταμόρφωση*, δηλαδή η κίνηση (προσώπων αλλά και λέξεων-σημείων) μέσα στον χωροχρόνο αποτελεί το «μεδούλι» της ποιητικής του.

10.4. THE CHALLENGE OF SURREALISM (1973)

Πρόκειται για ανέκδοτο βιβλίο²², τα δακτυλόγραφα του οποίου βρίσκονται στο ΔΑΚ σε δύο αρχαιακά κουτιά και γράφτηκε σε συνεργασία με την Έλενα Κάλας²³. Από επιστολή του Κάλας στην Elisa Breton²⁴, μαθαίνουμε πως επειδή ο εκδότης Abrams αθέτησε την υπόσχεση για δημοσίευση του συγκεκριμένου βιβλίου, οι Κάλας αποφάσισαν να χωρίσουν το βιβλίο σε δυο τμήματα: το πρώτο, με τα κοινά τους δοκίμια για συγκεκριμένους υπερρεαλιστές ζωγράφους, σκέφτονταν να το προωθήσουν στην Αγγλία, ενώ το δεύτερο θεωρητικό τμήμα με τίτλο «Surrealism and the making of history» δόθηκε σε ένα πανεπιστημιακό εκδοτικό οίκο (αλλά ποτέ δεν εκδόθηκε). Το δεύτερο αυτό τμήμα συντάχθηκε εξ ολοκλήρου από τον Κάλας και

²¹ Είναι πολύ χαρακτηριστική η παράλληλη μελέτη των επιστημονικών ανακαλύψεων του Einstein και των καλλιτεχνικών του Picasso, από τον Miller, 2002· πχ. η αντίληψη του Πικάσο για το χωρικό ταυτόχρονο («η ταυτόχρονη αναπαράσταση εντελώς διαφορετικών όψεων, το άθροισμα των οποίων απαρτίζει το εικονιζόμενο αντικείμενο») ήταν σαφώς επηρεασμένη από τις θεωρίες για την τέταρτη διάσταση (Miller, 2002: 321).

²² Η συγγραφή τελείωσε το 1973 και τότε δόθηκε προς έκδοση. Το δακτυλόγραφο έχει τελική μορφή, με περιεχόμενα (κατανομημένα σε κεφάλαια και υποκεφάλαια), πρόλογο, ενώ σε χειρόγραφο σημείωση βρίσκουμε σε ξεχωριστές στήλες ποια κεφάλαια έγραψε ο Κάλας και ποια η γυναίκα του. Μετά την αποτυχία έκδοσης του βιβλίου, μεμονωμένα υποκεφάλαια δημοσιεύτηκαν ως άρθρα σε περιοδικά τέχνης. Ο Κάλας σε επιστολή προς τον Παπατσώνη (8.12.73, ΔΑΚ: 29/3) αναφέρει πως για τη συγγραφή του βιβλίου είχαν προπληρωμένο συμβόλαιο, αλλά τους προτάθηκε από τον εκδοτικό οίκο (εξαιτίας υψηλού κόστους έκδοσης και μιας γενικότερης εκδοτικής κρίσης) αναβολή έκδοσης για μια τετραετία, που οι ίδιοι δεν δέχτηκαν. Στο ΔΑΚ περιλαμβάνεται στα αρχαιακά κουτιά 23 και 24.

²³ Για τον μελετητή του έργου του Κάλας προκύπτει το πρόβλημα του διαχωρισμού του ατομικού λόγου του από εκείνον της γυναίκας του, όμως κατ' ουσίαν δεν πρόκειται για δύο διαφορετικούς «λόγους». Η προσεκτική σύγκριση πχ. δύο κείμενων για τη ζωγραφική του M. Broodthaers, το ένα υπογραμμένο από τους δύο και το άλλο μόνο από τον Κάλας, οδηγεί στη διαπίστωση πως δεν υπάρχουν διαφορές παρά μόνο ως προς την πυκνότητα του ύφους. Επίσης στα αρχικά στάδια της μελέτης μας, είχαμε διαφωτιστεί από τα άρθρα της Έλενα Κάλας για τον Bosch – καθώς δεν είχαμε βρει αντίστοιχα του Κάλας – αλλά όταν τα βρήκαμε στο ΔΑΚ και τα αντιπαραβάλαμε, δεν διαπιστώσαμε ουσιώδεις διαφορές. Επιπλέον σε άλλο κοινό βιβλίο (*Images and Icons of the Sixties*) ξεχωρίζουν τα δοκίμια του Κάλας, καθώς υπογράφονται (N.C.) μόνο από τον ίδιο, ενώ κάποια άλλα άρθρα έχουν δημοσιευτεί αυτοτελώς, με την υπογραφή του ενός. Μόνο το βιβλίο για τον Τάκι, είναι γραμμένο κατά το μεγαλύτερο μέρος από την Έλενα, βλ. επιστολή προς Iolas (8.3.1981), όπου αναφέρεται ότι το μεγαλύτερο μέρος των κειμένων του βιβλίου ανήκει στην Elena Calas, γι' αυτό ο Κάλας ζητάει να μπει πρώτο το όνομα της γυναίκας του (ΔΑΚ: 29/25).

²⁴ Βλ. επιστολή 21.3.1975, ΔΑΚ: 26/2.

παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, γιατί επανεξετάζει τον υπερρεαλισμό με βάση την αναλυτική φιλοσοφία του Wittgenstein.

Το βιβλίο *The Challenge of Surrealism* περιλαμβάνει επιμέρους μελέτες για όλους σχεδόν τους ζωγράφους που σχετίστηκαν ως πρόδρομοι, συνοδοιπόροι, ή επίγονοι με τον υπερρεαλισμό. Η συγγραφή του τοποθετείται στην τρίτη φάση του Υπερρεαλισμού (τέλη δεκαετίας '60 και αρχές '70), φάση κατά την οποία γινόταν ευρέως λόγος για αναγέννηση του κινήματος. Ο ίδιος ο Κάλας αναφέρεται στις δύο πρώτες μείζονες υπερρεαλιστικές φάσεις, εκ των οποίων η πρώτη περιλαμβάνει τις δεκαετίες '20 και '30, η δεύτερη '40 και '50 και η τρίτη (μετα-Μπρετόν) φάση '60 και '70²⁵. Το βιβλίο δεν αποτελεί ούτε απολογία, ούτε ιστορική μελέτη του κινήματος, αλλά ο συγγραφέας προτείνει τον αποκάλυπτο θαυμασμό για τον υπερρεαλισμό ως εναλλαγμα στον στείρο γραμματικό ρεαλισμό των στρουκτουραλιστών («the author's unveiled admiration for Surrealism as an alternative to “the sterile grammatical realism of the structuralists”»²⁶). Το *Challenge of Surrealism* αποτελεί μια προσωπική κατάθεση του Κάλας απέναντι στη διαχρονία του υπερρεαλισμού, μια κατάθεση αδέσμευτη από μια ιστορική ή σχολαστική-ακαδημαϊκή προσέγγιση. Αντίθετα, δεν ενδιαφέρει τον Κάλας ούτε η επιστημονική ανάλυση ούτε η παρελθοντολογία, αλλά ο στόχος του ήταν να προσφέρει μια καλειδοσκοπική επανεξέταση των «κομματιών» του κινήματος και να αναδείξει τον πολυσπερμικό χαρακτήρα του.

Στη σύντομη εισαγωγή («For Poets of the Pen and the Brush – an introduction»: ΔΑΚ: 23/5), ο Κάλας συνδέει τη θέση του Μπρετόν για την τέχνη (: «poetry is not an end in itself») με την εγελιανή άποψη για την ιστορική ανάπτυξη της τέχνης, καταλήγοντας: «Being a left-wing Hegelian Breton reinterpreted spiritualization in Freud-Marxist terms». Το μείζον πρόβλημα που αντιμετώπισε από την αρχή ο υπερρεαλισμός ήταν να θέσει την τέχνη σε μια ηθική βάση και όχι απλά να αντικαταστήσει την τέχνη με την αντι-τέχνη (όπως το Dada). Η υπερρεαλιστική ηθική δεν εδράζεται στην αστική ηθική, η οποία υπερασπιζόταν τις ιδέες της οικογένειας, της πατρίδας και της θρησκείας. Το εισαγωγικό αυτό κείμενο έχει βασικά τον ρόλο μιας σύντομης ιστορικής παρουσίασης του υπερρεαλισμού από τη γέννησή του και γίνεται σ' αυτό εμφανές ότι ο Κάλας δίνει προτεραιότητα στις πολιτικές εκφάνσεις του κινήματος. Έτσι υπογραμμίζει τη δίκη Barrès, τη για πολιτικούς λόγους αποστασιοποίηση των Aragon, Eluard, Naville, το μανιφέστο Trotsky-Breton και τη χαμένη εμπιστοσύνη του Μπρετόν στον μαρξισμό κατά τη διάρκεια του β' παγκόσμιου πολέμου. Η πορεία του υπερρεαλισμού μεταπολεμικά σημαδεύτηκε από καινούργιες εσωτερικές διαμάχες, την παράλληλη ανάδυση του υπαρξισμού (ο οποίος εκτόπισε τον υπερρεαλισμό), αλλά ο Κάλας εκτιμά πως με την προσχώρηση καινούργιων μελών, το κίνημα

²⁵ Αυτά αναφέρει ο Κάλας σε μια σύντομη παρουσίαση του βιβλίου με τίτλο «Report on: Challenge of Surrealism» (ΔΑΚ: 23/5). Το σύντομο δοκίμιο «The Challenge of Surrealism» (που δημοσιεύτηκε αυτόνομα το 1979) αποτελεί μια σύνοψη της ιστορικής πορείας του κινήματος, αλλά και μια επισκόπηση της βασικότερης βιβλιογραφίας για τον υπερρεαλισμό, βλ. Κάλας, 1989: 166-179, μτφρ. Γ. Πατίλης.

²⁶ Από την αναφορά «Report on: Challenge of Surrealism» (ΔΑΚ: 23/5).

συνέχισε να κάνει αισθητή την παρουσία του και στην τέχνη αλλά και στη ριζοσπαστική σκέψη, καλλιεργώντας ταυτόχρονα και κάποιες εκλεκτικές συμμαχίες με άλλα κινήματα. Ωστόσο το 1965, ο υπερρεαλισμός υιοθέτησε μια αδιάλλακτη στάση απομονωτισμού (isolationism), αν και κατά τον Μάη του '68 μπορεί κανείς να ανιχνεύσει τη γόνιμη επίδραση του κινήματος στα γεγονότα. Το συμπέρασμα είναι ότι ο υπερρεαλισμός ακολουθεί μια ανιούσα πορεία προχωρώντας από κρίση σε κρίση.

10.5. SURREALISM & THE MAKING OF HISTORY²⁷

Το αυτοτελές δακτυλόγραφο περιλαμβάνει 11 κεφάλαια και σώζεται ακέραιο στο ΔΑΚ (: 24/4 και 5): παρακάτω αναλύουμε έξι από τα σημαντικότερα κεφάλαια, ενώ κάποια άλλα έχουν εξεταστεί σε άλλα σημεία της διατριβής²⁸. Το πλήρες βιβλίο αποτελείται από 99 δακτυλογραφημένες σελίδες (χωρίς τις σημειώσεις). Να σημειώσουμε πως όλες τις επιμέρους ενότητες διαπνέει το ίδιο πνεύμα σύνθεσης της τέχνης με την πολιτική και τη φιλοσοφία, που διακρίνει τη σκέψη του Κάλας ήδη από τα πρώτα θεωρητικά του δοκίμια. Ο ποιητής μελετά αφενός την ιστορική πορεία, τις φάσεις και τη μελλοντική βιωσιμότητα του υπερρεαλισμού και αφετέρου διερευνά τη συμμετοχή της υπερρεαλιστικής αισθητικής δραστηριότητας στη δημιουργία της ιστορίας. Πολύ συχνά (στην αλληλογραφία του) ο ποιητής αναφέρει ότι σ' αυτό το κείμενό του (και ιδιαίτερα στο τελευταίο κεφάλαιο) επεχείρησε την επανεξέταση της αισθητικής του υπερρεαλισμού υπό το πρίσμα των ιδεών του Wittgenstein²⁹. Όπως σχολιάζει ο ίδιος σε επιστολή του³⁰, στο βιβλίο αυτό δεν στοχεύει να δώσει μια επισκόπηση (survey) του υπερρεαλισμού, αλλά να παρουσιάσει την πρόκληση του κινήματος στον ενεστώτα χωροχρόνο. Η μόνιμη επωδός του Κάλας είναι πως ο υπερρεαλισμός δεν μπορεί πλέον να επαναλαμβάνει τον παλιό εαυτό του, αλλά πρέπει να προχωρά μπροστά και να πάρει υπόψη του τις επαναστατικές συνεισφορές του Wittgenstein, τη γενετική γλωσσολογία του Chomsky, τη σύγχρονη θεωρία της πληροφορίας. Επίσης ο ίδιος μοιάζει για άλλη μια φορά έτοιμος να προχωρήσει πολύ πέρα από τον φροϋδικό (εννοιολογικό) οπλισμό του, καθώς σημειώνει (στην ίδια επιστολή) ότι όταν μιλάμε για συνείδηση αυτό πρέπει να γίνεται με όρους γλωσσολογικούς, (η συνείδηση ως αντίθεση του εσωτερικού και του εξωτερικού: inner – outer): προτείνεται μάλιστα η μετάθεση της έμφασης στο

²⁷ Το συνολικό κείμενο ετοιμάζεται για έκδοση από την Άγρα, σε μετάφραση Ανδρέα Παππά και (προσωρινό) ελληνικό τίτλο *Ο υπερρεαλισμός και το ιστορικό γίνεσθαι*.

²⁸ Για το «Myth & Utopia» βλ. στη διατριβή 8.5. και για «Το Ανδρείκελο», 11.3.1. Τα υπόλοιπα τρία κεφάλαια, «The Luciferian 1 & 2» (πρόκειται για ανάλυση του έργου *Arcane 17* του Breton), «A Fantasy : Gradiva» και «In the Light of Dreams», έχουν σποραδικά χρησιμοποιηθεί στη διατριβή.

²⁹ Η πληροφορία δίνεται από τον Alain Jouffroy και αντλείται από επιστολή του Κάλας (13.5.1974) προς τον ίδιο (βλ. *Surréalistes grecs*, 1991: 206-7). Επειδή το κείμενο έμεινε τελικά αδημοσίευτο και υπάρχει μόνο στο ΔΑΚ, η Δεληγιώργη (1997: 149) οδηγείται στην υπόθεση πως πρόκειται για άλλο κείμενο, το «Ελευθερία, Αγάπη, Ποίηση», στο οποίο πράγματι εμπεριέχονται πολλά σημεία από αυτά που εξετάζει ο Κάλας στα δοκίμια εδώ.

³⁰ Από επιστολή στον Her de Vries, διευθυντή του Bureau de Recherches Surréalistes στην Ολλανδία (βλ. επιστολή 30.8.1972, ΔΑΚ: 30/5).

κρυμμένο και στο απόκρυφο, παρά στο υπερ-αναλυμένο ασυνείδητο. Ο Κάλας, τελικά, πραγματοποιεί μεγάλα άλματα, κρατώντας τον σκληρό πυρήνα (την ηθική) του υπερρεαλισμού και εμπλουτίζοντάς τον με καινούργιες ιδέες και προβληματισμούς. Ο σκοπός του ήταν να διασωθεί ζωντανό το υπερρεαλιστικό πνεύμα, στη μεταμοντέρνα εποχή, προκειμένου να εξακολουθήσει να αναταράσσει με επαναστατική πρόκληση τα λιμνάζοντα ύδατα.

Συνοπτικά, σ' ολόκληρη την ενότητα «Surrealism and the making of History» διαπιστώνεται η ενοποιητική πολυμέρεια της σκέψης του Κάλας, αφού με ύφος ελλειπτικό και ποιητικό, βρίσκεται σε διάλογο με επιστημονικές ανακαλύψεις, φιλοσοφικές έρευνες, ηθικά αξιώματα και πολιτικά αιτήματα. Κυρίαρχο στοιχείο είναι η χρησιμοποίηση της φιλοσοφίας του L.Wittgenstein, σχετικά με τα όρια του νοήματος και τη γλωσσική υφή της τέχνης. Παράλληλα καταγράφεται η αποδοκιμασία του για τη μεταπολεμική απονεύρωση του υπερρεαλισμού, ενώ αναδιατυπώνεται η αναγκαιότητα για ηθικά ερείσματα και πολιτικό προσανατολισμό στην καινούργια υπερρεαλιστική πρακτική. Χωρίς να υποτιμάται η συμβολή χαρακτηριστικών όπως ο έρωτας ή η τύχη, εξαιρείται ως δεσπόζουσα η έννοια της ελευθερίας, ενώ αποτιμάται θετικά η υπέρβαση από τον Dalí της ρομαντικής φύτρας του κινήματος, καθώς και η αντικειμενοποιητική πορεία πέραν της ονειρικής πραγματικότητας. Επίσης, στα κείμενα αυτά εκδηλώνεται η αντιπαλότητα με τον υπαρξισμό του Σαρτρ, αλλά και ισχυρή η επίδραση της εννοιολογικής-εγκεφαλικής τέχνης του M.Duchamp.

Στο άρθρο «Wild Cats & Andalusian Dogs» (1975), ο Κάλας διατυπώνει συνοπτικά την πεποίθησή του αφενός για τη δέσμευση («στράτευση») του υπερρεαλισμού να παρεμβαίνει στην ιστορία και αφετέρου για τη δυναμική του να αλλάζει τη ροή της ιστορίας, δημιουργώντας (διαμορφώνοντάς) τη: «The surrealists are committed to the making of history which involves “transforming the world” (Marx) and “changing the life” (Rimbaud)»³¹. Γενικότερα, όπως φαίνεται από όλα τα κείμενα αυτής της περιόδου, ο Κάλας προτείνει τη δημιουργική και διαλεκτική ενσωμάτωση παλαιών (πχ. το *Tractatus* εκδόθηκε το 1922) και νεότερων θεωριών, στο «σώμα» του υπερρεαλισμού. Οι προτάσεις αυτές άπτονται μόνο των μέσων και των νοητικών «εργαλείων» του κινήματος, καθώς ο Κάλας εξακολουθεί να πιστεύει πως τίποτα δεν πρέπει να αλλάξει όσον αφορά στους υπερρεαλιστικούς στόχους. Η επαναστατική μεταστοιχείωση της πραγματικότητας υπήρξε ο αμετακίνητος σκοπός του υπερρεαλισμού, ενώ η μετά πάθους πρόκλησή του συνιστά τον λόγο ύπαρξης ενός κινήματος της avant-garde σε μια εποχή «που επιστρέφει στην τάξη».

³¹ ΔΑΚ: 11/10. Το συγκεκριμένο άρθρο έχει μεταφραστεί από τον Σ.Λιόντο, «Αγριόγατες και Ανδαλουσιανοί Σκύλοι», Αφιέρ. Κάλας, 2004: 41-42.

10.5.1. Surrealism and the making of History

Στο πρώτο ομότιτλο κεφάλαιο (10 δφες σελ.+2 σελ. σημειώσεις) ο Κάλας εκκινεί από τη βούληση για *μεταμόρφωση* (ατομική και κοινωνική) που υπήρξε ο θεμέλιος λίθος του υπερρεαλισμού. Στη συνέχεια αναλύει τη μαρξιστική βάση του υπερρεαλισμού (αναφερόμενος στην κριτική του Μαρξ για τις θέσεις του Feuerbach, σχετικά με τη ματεριαλιστική αντίληψη του αντικειμένου και την κοσμική σύλληψη της θρησκείας), καθώς και τη φροϋδική συνδρομή του ονείρου (σημειώνοντας παράλληλα την αντίθετη με τον φροϋδικό δυϊσμό ερμηνεία του ονείρου από τον Μπρετόν). Ο ποιητικός στοχασμός έρχεται αλληλέγγυος στον πολιτικό, καθώς τους ενώνει ο κοινός στόχος της αλλαγής και ανατροπής της ισχύουσας κοινωνικής κατάστασης: «the reestablishment of a communication between dream and reality is a poetic goal that can only be achieved by political means». Ακόμα και το θέμα του υπερρεαλιστικού έρωτα ο Κάλας το εντάσσει στην επαναστατική πρακτική βούληση.

Η ανάλυση στη συγκεκριμένη ενότητα έχει ως στόχο να αποδείξει τη συμμετοχή της ποίησης στην αλλαγή του κόσμου και στη διαμόρφωση της ιστορίας. Ο ιστορισμός – που είναι ίδιον της σκέψης του Κάλας – προϋποθέτει την παραδοχή πως είναι αναπότρεπτος και διαδοχικός ο χαρακτήρας των μεταβολών που υφίστανται τα πράγματα. Ο συγγραφέας παρακολουθώντας την ιστορική πορεία του υπερρεαλισμού μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο, διαπιστώνει ότι αρχικά σημειώθηκε μια γενικότερη πολιτική και πνευματική κρίση (με την «υποταγή» των ριζοσπαστών διανοουμένων στο κατεστημένο), αλλά ακολούθησε, κατά τη δεκαετία του '60, η αναγέννηση του μαρξισμού και των επαναστατικών ενδιαφερόντων. Ο Κάλας δηλώνει πως ο τίτλος του ανωτέρω κεφαλαίου (και του βιβλίου) βασίζεται τόσο στο έργο του Μαρξ («Θέσεις στον Φόουερμπαχ», 1845)³² όπου θεμελιώνεται η υλιστική αντίληψη για τη δημιουργία της ιστορίας³³, αλλά και στη μεταγενέστερη ανάλυση των μαρξικών θέσεων από τον G.Lukacs στο σύγγραμμά του *Ιστορία και ταξική συνείδηση* (1924). Ο Κάλας παραθέτει (χωρίς να την υιοθετεί) τη θέση του Lukacs για το καθήκον του συγγραφέα να «μυθολογήσει» (mythologize) την πάλη του ατόμου εναντίον της πραγματοποίησης (reification), που καταλήγει στο αστικό ρεαλιστικό μυθιστόρημα· αντιπαραθέτει

³² Πρόκειται για την 6^η θέση στον Φόουερμπαχ, όπου ο Μαρξ μιλά για «ιστορική πορεία» («geschichtlichen Verlauf»), για να καταλήξει (11^η θέση) στη γνωστή μαρξική ρήση: «Οι φιλόσοφοι έχουν επιχειρήσει, με διάφορους τρόπους, μόνο την ερμηνεία του κόσμου – η πραγματική πρόκληση είναι η μεταβολή του» (βλ. Καρλ Μαρξ, *Θέσεις για τον Φόουερμπαχ*, εισ.-μετφρ. -σχόλ. Γιώργος Μπλάνας, Ερατώ, 2004 (67 και 77 αντίστοιχα).

³³ Ο ιστορικός υλισμός είναι εχθρός της μοιρολατρίας και του βολονταρισμού (που θεωρούσε κυρίαρχο το ρόλο του υποκειμενικού παράγοντα – των επιφανών προσωπικοτήτων – στην ιστορία): αντίθετα αναγνωρίζει στη δημιουργία της ιστορίας, τη σύμπραξη των ανθρώπων, των ιδεών, των τάξεων, μέσα σε ορισμένες αντικειμενικές συνθήκες. Έτσι ο ιστορικός υλισμός καταλήγει ότι η πορεία της ιστορίας εξαρτάται από τους ανθρώπους, από τη δραστηριότητα και πρωτοβουλία τους, όπως αναπτύσσεται μέσα στο πλαίσιο του κάθε κοινωνικο-οικονομικού συστήματος.

ως πιο ριζοσπαστική τη θέση του Μπρετόν για την εκ βαθέων εξομολόγηση του συγγραφέα χωρίς μυθιστορηματικά προσωπεία και την καταδίκη του μυθιστορήματος στο όνομα της ελικρίνειας³⁴.

Στη συνέχεια ο Κάλας επανέρχεται στην πολιτική δραστηριοποίηση του υπερρεαλισμού μετά τη ρήξη με το κομμουνιστικό κόμμα και την προσέγγιση με τον Τρότσκι³⁵. θεωρεί μάλιστα ότι μετά το 1935 υπήρξε μια στροφή σε πιο ριζοσπαστικές αριστερές θέσεις που εξώθησαν τον Μπρετόν να εκφραστεί με τόσο ενθουσιασμό για τις *Εστίες Πυρκαγιάς*. Σχετικά με το μανιφέστο Μπρετόν-Τρότσκι, ο Κάλας υπογραμμίζει το αναρχικό καθεστώς ατομικής ελευθερίας που απαιτήθηκε για την τέχνη από τους συντάκτες (στο σημείο αυτό, υπενθυμίζεται η υπεράσπιση της ανεξαρτησίας του συγγραφέα από τον νεαρό Μαρξ) παράλληλα με την απόρριψη της «καθαρής» τέχνης («which usually serves the more than impure ends of reaction»). Η τέχνη επομένως τοποθετείται μέσα στην κοινωνία και επηρεάζει τη μοίρα της, αλλά αυτή η αισιόδοξη στάση μεταβλήθηκε μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο. Η ιστορική αυτή μετάβαση επηρέασε τη λογοτεχνία, όπου παραμερίζεται τόσο το επικό μυθιστόρημα όσο και ο υπερρεαλισμός, ενώ τη θέση τους παίρνει μια λογοτεχνία που περιγράφει την πορεία πραγματοποίησης του ανθρώπου-θύματος (Sartre, Camus, Beckett). Η κατάληξη ήταν, κατά τον Κάλας η απώλεια της αυτοπεποίθησης και της αισιοδοξίας των συγχρόνων πρωτοποριακών συγγραφέων (και σ' αυτό το σημείο υπολείπονται τόσο από τους κλασικούς αστούς, όσο και τους υπερρεαλιστές δημιουργούς): «the vanguard writers neither regained the bourgeois self-assurance of the authors of "classical novels" nor the libertarian optimism of the surrealists».

Η τέχνη μεταπολεμικά έχασε την ισχύ της σε μια κοινωνία τεχνοκρατική, την οποία κατάγγειλε ο Marcuse για τον υποβιβασμό του ανθρώπου σε μονοδιάστατο ον, προειδοποιώντας παράλληλα πως η πραγματοποίηση του ανθρώπου είχε φτάσει στα ακρότατα όρια της απανθρωποποίησης. Η τάση αυτή γίνεται αισθητή στο *nouveau roman* το οποίο θεωρήθηκε πως αποτελεί μια έκφραση αντίστασης στην τεχνοκρατική γραφειοκρατία· εδώ ο Κάλας χρησιμοποιεί τις διαγνώσεις του L. Goldman («La création culturelle dans la société moderne») για το «νέο μυθιστόρημα», με τις οποίες όμως δεν συμφωνεί. Για τον ποιητή μόνο ο υπερρεαλισμός αποτελεί την επαναστατική διέξοδο από τη μεταπολεμική απαισιοδοξία. Ο επίλογος του κεφαλαίου αυτού ανατρέπει στον Μαρξ και στις έννοιες του ανθρώπινου έργου ως προϊόντος που προσλαμβάνει φετιχιστική αξία (: η περίπτωση της εμπορευματοποιημένης σύγχρονης τέχνης). Ο Κάλας καταλήγει εκφράζοντας την πεποίθηση πως οι ποιητές μπορούν να προκαλέσουν (challenge) την τεχνοκρατική τάξη, άρα και να παρέμβουν στη ροή της ιστορίας.

³⁴ Γίνεται εμφανής η χαλαρή αιτιακή σύνδεση των συλλογισμών του Κάλας και η πολλές φορές μετέωρη διακοπή τους.

³⁵ Όπως αναφέρει στο κείμενο που εξετάζουμε: «the most politically minded surrealists, notably Benjamin Péret, followed a Trotskyite orientation».

Συνολικά, η ενότητα αυτή, εναρκτήρια και ομώνυμη του βιβλίου, αποτελεί μια συνοπτική πολιτική διακήρυξη του υπερρεαλισμού, 50 χρόνια μετά τη γέννησή του. Ο Κάλας στοχεύει στην ιστορική (επανα)τοποθέτηση του κινήματος σε μια εποχή τεχνοκρατική και μεταμοντέρνα. Το αξιοσημείωτο του εγχειρήματός του δεν είναι απλά ο ιστορικο-πολιτικός προσανατολισμός στις θέσεις του υπερρεαλισμού, αλλά προπάντων η πολιτική αισιοδοξία πως η τέχνη φέρει τη δυναμική, ώστε να αλλάξει τον κόσμο.

10.5.2. Consciousness of Language

Στο συγκεκριμένο κείμενο (5 δφες σελ.+2 σελ. σημειώσεις), ο τόνος υπερβαίνει την πολιτική δραστηριότητα του υπερρεαλισμού, και μετατίθεται στην ανθρώπινη έκφραση και πιο ειδικά στη γλώσσα. Ωστόσο, η γλωσσική λειτουργία της ποίησης και η συνειδητή της χρήση, συσχετίζονται με την ιστορία. Ο Κάλας δανείζεται τον τίτλο από τον Χέγκελ (*Η Φαινομενολογία του πνεύματος*) όπου η γλώσσα ορίζεται ως συνείδηση του εαυτού (αυτεπίγνωση) που υπάρχει για τους άλλους. Δεύτερη πηγή του τίτλου θεωρείται ο Μαρξ (*Η Γερμανική Ιδεολογία*), ο οποίος ορίζει με όμοιο τρόπο τη γλώσσα· ο Κάλας παραθέτει και εξηγεί τον μαρξικό ορισμό ως εξής: «language is as old as consciousness as it exists for other men». Η απόκτηση αυτοσυνειδησίας μέσω της γλώσσας βρίσκεται και στη βάση της ψυχαναλυτικής ερμηνείας. Πέρα από τους ανωτέρω φιλοσοφικούς οισμούς, κατ' ουσίαν, ο προβληματισμός που αναπτύσσει εδώ ο Κάλας βρίσκεται εγγύτερα στη γλωσσολογική φιλοσοφία του Wittgenstein και τις έρευνές του για τη γλωσσική υφή του μηνύματος της τέχνης.

Το πρώτο ερώτημα που καταθέτει σχετικά με τη γλώσσα αφορά στις διαφορές του ποιητικού λόγου από εκείνον του λογικού φιλοσόφου και εκείνον του επιστήμονα. Ενώ οι λογικοί ισχυρισμοί βασίζονται στη συντακτική ταυτολογία, η ποιητική αλήθεια είναι συντακτικά είτε ανόητη (nonsensical), είτε παράδοξη (paradoxical), χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι ποιητικές αντιθέσεις δεν έχουν συντακτική σημασία (significance)³⁶. Ο Κάλας ανατρέχει στις αναλύσεις των B.Russell και Wittgenstein που προσανατόλισαν τις γλωσσικές θεωρίες αντίθετα από εκείνη την κατεύθυνση που ταύτιζε τη γλώσσα με την πραγματικότητα, και αντικατέστησαν το «εν αρχή ην ο Λόγος» με το «εν αρχή ήταν ό,τι ο Λόγος σήμαινε». Τα γλωσσικά παιχνίδια του Wittgenstein έκαναν φανερό πως δεν συμπίπτουν πάντα η εμπειρική αλήθεια με τη λογική αλήθεια (όπως πίστευαν οι συνεχιστές του Καρτέσιου, από τον Σπινόζα μέχρι τον Χέγκελ). Ακριβώς αυτή τη θεωρητική δυνατότητα να μην ταυτίζονται η εμπειρία με τη λογική, την έχει εκμεταλλευτεί ποιητικά ο Κάλας στα περισσότερα μεταπολεμικά του ποιήματα, θέτοντας ερωτήματα σχετικά με την ετερότητα και την ταυτότητα. Στη μεταπολεμική ποίηση, «παίζει» με

³⁶ Εδώ ο Κάλας παραπέμπει στην άποψη του Wittgenstein στο Tractatus, πως οι περισσότερες φιλοσοφικές προτάσεις είναι ανόητες (βλ. Wittgenstein, 1978: 64).

τη λέξη και το νόημά της, την εμπειρία και τη διάψευσή της (βλ. την ανάλυση στο 11^ο κεφάλαιο της διατριβής).

Ο Κάλας αναφέρεται στα όρια του νοήματος, όπως τα καθορίζει ο Wittgenstein στο τέλος του *Tractatus*, θεωρώντας το «ανείπωτον», ως το μυστικό στοιχείο που μπορεί να μην μπορεί να εκφραστεί με λόγια αλλά μπορεί να δειχθεί³⁷. Ο Κάλας ωστόσο κρίνει ως περίεργο το συμπέρασμα του φιλοσόφου στον λογικό αφορισμό του «7. Για όσα δεν μπορεί να μιλάει κανείς, για αυτά πρέπει να σιωπάει»³⁸, και θεωρεί πως η σιωπή «για κάτι» αφήνει μεταφυσικά υπονοούμενα. Αντίθετα, η ερμηνεία για τα «γλωσσικά παιχνίδια», όπως τη δίνει ο ποιητής, βασίζεται στην παραδοχή πως δεν πρόκειται για λεκτικά παιχνίδια (*runs*), δηλαδή δεν γίνονται χάριν αυτοσκοπού και μάλιστα από ανθρώπους που επιθυμούν τη φυγή από την πραγματικότητα. Σ' αυτά τα γλωσσικά (κι όχι απλά «λεκτικά») παίγνια, η χρήση της κοινής γλώσσας εντάσσεται σε μια στρατηγική, με στόχο να προμηθεύσει τον παίκτη με τα κατάλληλα μέσα για να ελέγξει και να τροποποιήσει τα γεγονότα. Η τέχνη δεν πρέπει να επιδιώκει την εξιδανίκευση, αλλά την ανάπτυξη μιας στρατηγικής που υποβοηθά στην μεταστροφή της πορείας του πολιτισμού· από εδώ ο Κάλας οδηγείται εκ νέου στο συμπέρασμα «the poet has to be historically minded».

Ο Κάλας ανατρέχει στη συνέχεια στον Heidegger και στο δοκίμιο «Ο Χαϊντεγκερ και η ουσία της ποίησης», όπου αναπτύσσεται ο φιλοσοφικός στοχασμός για τη γλώσσα σε συνδυασμό με την ιστορία. Για τον Heidegger η ποίηση είναι ένα γλωσσικό συμβάν που συντελείται μέσα στην ιστορία. Ο Κάλας παραθέτει την εξής φράση: «Για να είναι όμως η ιστορία δυνατή, δόθηκε στον άνθρωπο η γλώσσα»³⁹, και προσθέτει ότι, για τους ποιητές που η κύρια δραστηριότητά τους είναι η αλλαγή της ζωής τους και της κοινωνίας, η γλώσσα συμβάλλει στην έκφραση των ελπίδων και των φόβων μέσα στην προοπτική της εν-τω-γίνεσθαι-ιστορίας (*history-in-the-making*). Επίσης σημειώνει την άποψη του Heidegger για την «αποκαλυπτική» λειτουργία της γλώσσας και τη δυνατότητα της φανέρωσης νέων νοημάτων⁴⁰.

Ο Κάλας στο συμπέρασμά του για μια ακόμα φορά, ενισχύει τη διαπλοκή ποίησης και ιστορίας, υποστηρίζοντας ότι οι ποιητικές αρχές του υπερρεαλισμού (όπως η ένωση των αντιθέτων) εκτιμούνται με βάση την ποιητική τους αποτελεσματικότητα (*effectiveness*)· άλλωστε

³⁷ Βλ. Wittgenstein, 1978: 130-131.

³⁸ Στο ίδιο: 131. Πρόκειται για την τελευταία πρόταση του *Tractatus*.

³⁹ Βλ. την ελληνική μετάφραση του κειμένου του Heidegger (α' δημ. 1936) από τον Θ.Αδραστο, εκδ. Υπερίων (1997: 41-3). Δεν είναι τυχαία η αναφορά που κάνει ο Κάλας στη φιλοσοφία του Heidegger, καθώς οι στοχασμοί του γερμανού φιλοσόφου για τη σύνδεση γλώσσας και ιστορίας («η ποίηση είναι το φέρον θεμέλιο της ιστορίας», στο ίδιο: 61), για τη φανέρωση του αόρατου μέσα στο ποίημα, αλλά και η συνολική προσπάθεια του Heidegger να ακυρωθεί η μελέτη της ποίησης στο πλαίσιο μιας μεταφυσικής Αισθητικής, όλα αποτελούν στοιχεία που συνδέονται με τους συλλογισμούς που αναπτύσσει εδώ ο Κάλας.

⁴⁰ Σε επιστολή του προς τον Παπατσώνη (25.12.70) ο Κάλας έγραφε πως η ανάλυση της ποίησης του Χαϊντεγκερ από τον Χάιντεγκερ, έχει χαρακτήρα πραγματικής αποκάλυψης· χαρακτηριστικά συνέχιζε: «Πόση διαφορά μεταξύ της ερμηνείας του γερμανού υπαρκτιστή από την ερμηνεία του Sartre. Βρίσκω πως ο Sartre έσφαλε να καταπιαστεί με την ποίηση κι ο Heidegger με την πολιτική» (ΔΑΚ: 29/3).

αυτή είναι μια έννοια που τον ακολουθεί από τα πρώτα του ποιητικά βήματα («Καλά ποιήματα είναι τα αποτελεσματικά», ONP: 73). Επιπλέον, το αίνιγμα αντιτίθεται στο «κρυμμένο» (που ερευνούν οι αρχαιολόγοι κι οι ψυχαναλυτές), ενώ στο ερώτημα «ποιο είδος ποίησης θα μπορούσε να υπηρετήσει καλύτερα τις κρυφές ανάγκες εκείνων που θέλουν να συμβάλουν στη δημιουργία της ιστορίας;», απαντά ότι «η ιστορία, στο ύψιστο σημείο της είναι η πλέον ποιητική από τις επιστήμες, η ποίηση στο βαθύτερο σημείο της είναι η πιο απόκρυφη από τις ιστορίες». Γίνεται σαφές πως τριάντα και πλέον χρόνια μετά από το ιστορικά προσανατολισμένο «Towards a third Surrealist Manifesto», ο Κάλας δεν έχει κόψει τον ομφάλιο λώρο που ενώνει την ποίηση με την ιστορία. Αν κάτι τον ενδιέφερε σ' όλο του το έργο και καθοδηγούσε τη δημιουργική του σκέψη ήταν η αποτελεσματική παρέμβαση της ποίησης μέσα στην κοινωνία και μέσα στη ροή της ιστορίας.

10.5.3. Surrealist Adventure

Το δεκασέλιδο αυτό κείμενο αποτελεί μια επισκόπηση των κυριότερων θεμάτων που έφερε στο προσκήνιο της τέχνης ο υπερρεαλισμός. Πρώτο τοποθετείται το θέμα της ελευθερίας και του έρωτα, καθώς το κείμενο ξεκινά με την παρακάτω φράση: «Since passionate love knows no bounds, the lover faces terror when he feels free to kill or be killed», φράση που συνοψίζει τον τρόπο της απόλυτης ελευθερίας και του απόλυτου πάθους. Προς το τέλος του δοκιμίου προστίθεται το τυχαίο (chance) και ο επίλογος θέτει το πρόβλημα της συνέχειας, καθώς ο υπερρεαλισμός (θεωρούμενος κατά κάποιο τρόπο πνευματικό τέκνο της Γαλλικής Επανάστασης) θα συνεχίσει να θέτει τα παρακάτω διλήμματα: «Liberty, equality, fraternity, or death. Chance, poetry, love, or terror».

Στην αρχή του κειμένου του, ο Κάλας διαλέγεται αφενός με τον ορισμό του Hegel για την απόλυτη ελευθερία και αφετέρου με τη φροϋδική αντίληψη για τον έρωτα· επισημαίνεται ωστόσο πως και οι δύο θεωρήσεις δεν συνάδουν με την υπερρεαλιστική αντίληψη για το πάθος. Αναγνωρίζεται ότι ο Marcuse είναι ο πρώτος μείζων φιλόσοφος που αντιλήφθηκε πως οι υπερρεαλιστές πήγαν πέρα από τον Φρόυντ στη σύλληψη του ονείρου. Προφανώς ο Κάλας στηρίζεται στο ακόλουθο απόσπασμα του Marcuse: «Οι σουρρεαλιστές αναγνώρισαν τις επαναστατικές συνέπειες των ανακαλύψεων του Φρόυντ [...] Αλλά όταν ρώτησαν, “Δεν μπορεί το όνειρο επίσης να εφαρμοσθεί στη λύση των ουσιαστικών προβλημάτων της ζωής;” ξεπέρασαν την ψυχανάλυση, απαιτώντας το όνειρο να γίνει πραγματικότητα χωρίς κανέναν να αλλοιώσει το περιεχόμενό του. Η τέχνη συμμάχησε με την επανάσταση.»⁴¹.

⁴¹ Από το κεφ. «Φαντασία και ουτοπία», Marcuse, 1981: 155. Ο γερμανός φιλόσοφος (όχι μόνο στο *Έρωτας και Πολιτισμός*, α' έκδ. 1955) σε όλο το έργο του εισήγαγε τη διασύνδεση και ερμηνεία των κοινωνικών και πολιτιστικών φαινομένων υπό το διπλό πρίσμα της ψυχανάλυσης και του μαρξισμού. Ο φροϋδο-

Αξιόλογη επίσης θεωρείται η άποψη του Marcuse για τον ρόλο της αναγκαιότητας (necessity) απέναντι στην αρχή της ηδονής, αλλά και ανάμεσα στις αντίθετες επιδράσεις του *id* και του υπερεγώ. Από τη μια πλευρά το ασυνείδητο απαιτεί την ικανοποίηση των απολαύσεων, ενώ από την άλλη πλευρά, το υπερεγώ επιδιώκει την απόθεση των ενστίκτων και την προσαρμογή στην πραγματικότητα. Ο Marcuse διαπιστώνει ότι, ιστορικά, το υπερεγώ χρησιμοποιήθηκε από τους εκμεταλλευτές της ανθρώπινης εργασίας, ώστε να παρουσιαστεί η εργασία ως αναγκαιότητα. Σε μια υποθετική μελλοντική δίκαιη ανακατανομή του πλούτου – που θα καταλήξει στη δημιουργία ενός μη καταπιεστικού πολιτισμού – το ανθρώπινο σώμα δεν θα χρησιμοποιείται ως όργανο μόχθου και θα επαναδραστηριοποιηθεί σεξουαλικά. Ο Marcuse φτάνει μάλιστα να προφητεύσει ότι σε μια τέτοια κατάσταση θα αλλάξει τελείως η αντίληψη του ανθρώπου απέναντι στον θάνατο καθώς θα απαλλαγεί από την αγωνία και την ανελευθερία⁴². Ο Κάλας ωστόσο δεν αποκαλύπτει πως ο φιλόσοφος αφήνει να διαφανούν στο κείμενό του ρωγμές απαισιοδοξίας, «που σκοτεινιάζουν την προοπτική ενός πολιτισμού χωρίς απόθεση»⁴³.

Στη συνέχεια του κειμένου περνά στο θέμα του τρόμου που συνδέεται (ως αντιστάθμισμα) με τη σαδιστική συμπεριφορά, αλλά και τον υπερρεαλισμό: «one cannot exclude sadistic events from aesthetic utopias without betraying the tenets of surrealism». Σ' αυτό το όψιμο κείμενο του 1973 φαίνεται περισσότερο καθαρά από άλλα γραπτά του (πχ. Εστίες) ο λόγος που ο σαδισμός θεωρείται τόσο σημαντικός. Ο Κάλας χρησιμοποιεί ανθρωπολογικές μελέτες που εξηγούν τις τελετουργικές θυσίες ζώων, ως αντίβαρο στις απωθημένες ορμές του ανθρώπου (οι οποίες αλλιώς θα εκτονώνονταν εναντίον συνανθρώπων) και στον τρόπο του θανάτου. Εκτός από την ανθρωπολογική ερμηνεία, προσθέτει και τη μαρξιστική (δηλαδή πως η οικονομική επιθετικότητα γεννάει μεγαλύτερη βία), για να καταλήξει ότι κάθε κοινωνία ή ομάδα αναζητά τον τρόπο να εκτονώνει τις πλεονάζουσες ορμές. Στις πρωτόγονες κοινωνίες, μέσα από τις τελετουργίες της θυσίας, ο τρόμος ωραιοποιείται και εξιδανικεύεται. Οι υπερρεαλιστές χρησιμοποίησαν το παιχνίδι ως σύγχρονο υποκατάστατο της θυσίας και μέσο εκτόνωσης των επιθετικών τάσεων. Προτιμούσαν παιχνίδια που αποκαλύπτουν τις προθέσεις του παίκτη (όπως το παιχνίδι της αλήθειας) ή άλλα όπου κερδίζουν η τύχη και το αίνιγμα, και όχι ο παίκτης (όπως

μαρξισμός του Μαρκούζε αναπτύσσεται ύστερα από την αντίστοιχη μεσοπολεμική φάση του Κάλας· και οι δυο είχαν, προφανώς, κοινή αφετηρία το έργο του Β.Ράιχ.

⁴² Ο Κάλας αναφέρεται στο κεφ. «Ερως και Θάνατος» και ιδιαίτερα στο εξής απόσπασμα: «Ο θάνατος μπορεί να γίνει ένδειξη ελευθερίας. Η ανάγκη του θανάτου δεν αποκλείει τη δυνατότητα της τελικής απελευθέρωσης. Σαν τις άλλες ανάγκες, μπορεί να γίνει έλλογη – ανώδυνη. Οι άνθρωποι μπορούν να πεθαίνουν χωρίς άγχος, αν ξέρουν ότι αυτά που αγαπούν είναι προστατευμένα από την αθλιότητα και τη λήθη» (Marcuse, 1981: 239).

⁴³ Πρόκειται για την τελευταία φράση του τελευταίου κεφαλαίου (στο ίδιο: 239). Αλλά και αλλού ο φιλόσοφος εξετάζει παρόμοιες εκδοχές, πχ. σχετικά με το στάδιο μιας συμφιλίωσης της αρχής της ηδονής και της πραγματικότητας με βάση την ύπαρξη αφθονίας αγαθών για όλους (περίπτωση που ανέφερε ο Κάλας λίγο πριν), ο Marcuse εκτιμά ότι μια τέτοια υποθετική κατάσταση τείνει στους αντίθετους πόλους των μεταπτώσεων των ενστίκτων: προς τις πρωτόγονες χρονικές αρχές του πολιτισμού ή προς το πιο ώριμο στάδιό του (στο ίδιο: 157).

το παιχνίδι του «σπασμένου τηλεφώνου», ή αυτό με την κρυμμένη απάντηση). Αναφέρει μάλιστα ως παράδειγμα το «θα ανοίξετε;»⁴⁴ («welcoming the visitor») ως ένα από τα πλέον εκπληκτικά παιχνίδια, που το χρησιμοποιούσαν επίσης οι Sade, Nerval, Poe, στο οποίο μέσα από την κρίση του παίκτη για τρίτους, αποκαλύπτεται ο εαυτός του. Ο Κάλας υπενθυμίζει την αντιπάθεια του Μπρετόν για τα παιχνίδια δεξιοτήτων (όπως το σκάκι, κι αυτό φάνηκε στο κοινό τους κείμενο «Profanation») και την παθιασμένη αγάπη του για τα παιχνίδια αποκάλυψης της αλήθειας. Αναφέρεται ως παράδειγμα ένας παιγνιώδης διάλογος ανάμεσα στον Eluard που ρώτησε τον Μπρετόν αν έχει φίλους, για να πάρει την απάντηση «Όχι αγαπητέ μου φίλε». Ο Κάλας κρίνει ως «εγγελιανή» την απάντηση του Μπρετόν, γιατί η φιλία αποτελεί συχνά εμπόδιο στη μέσω της αγάπης αυτοπραγμάτωση του ανθρώπου και δεν μετατρέπεται σε αδελφοσύνη, παρά τα κηρύγματα της γαλλικής επανάστασης.

Παρακάτω, ο Κάλας στρέφεται στο θέμα της αλλαγής και επιβίωσης του υπερρεαλισμού στη δεκαετία του '70 και τονίζει τη σύντηξη της φαντασίας με τα καινούργια δεδομένα: «To flourish again the surrealist movement will have to fuse its fantasies with facts taken from the reality of the seventies, not from that of the twenties». Ο ίδιος αποστρεφόταν πάντα τη νοσταλγική διάσταση του κινήματος που το κρατούσε καθηλωμένο στο παρελθόν, γι' αυτό αναφωνεί πως δυστυχώς πολύ λίγοι από τους σύγχρονους υπερρεαλιστές μοιάζουν ενημερωμένοι για τις αλλαγές που συνέβησαν στον κόσμο από τότε που η παλιά γενιά έχασε την ελπίδα της στην επανάσταση. Από την πλεονεκτική απόσταση της δεκαετίας του '70, επιχειρείται μια επισκόπηση των υπερρεαλιστικών αναζητήσεων στην μεταπολεμική εποχή. Ο Κάλας θεωρεί ότι η ρομαντική θεώρηση της γυναίκας από τους υπερρεαλιστές έγινε το αντίστοιχο του νιτσεϊκού υπερανθρώπου και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε, ενώ οι Χίτλερ και Στάλιν παρουσιάστηκαν ως αρχηγόι πέραν του καλού και του κακού, οι υπερρεαλιστές θεοποίησαν την αγάπη και τη συνέδεσαν με τη γνώση του καλού και του κακού. Κατά τη διάρκεια του υπαρξιστικού μεσοδιαστήματος των '50, η μεταπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη έστρεψε την ανθρωπότητα στην υπεραφθονία των προϊόντων, και έτσι η θεοποίηση αντικαταστάθηκε από την πραγματοποίηση (reification), ενώ η παθιασμένη αγάπη έδωσε τη θέση της στα παιχνίδια της σεξουαλικής επανάστασης και η ποίηση συνεχίστηκε στα γλωσσικά παιχνίδια.

Σ' αυτό το σημείο γίνεται μια αναφορά⁴⁵ στο συνέδριο που διοργανώθηκε στο Cerisy-la Salle, δύο μήνες πριν από τον θάνατο του Μπρετόν, στο οποίο πήραν μέρος φιλόλογοι-μελετητές, αλλά και η καινούργια γενιά των υπερρεαλιστών. Ο Κάλας αναφέρεται ειρωνικά στην εισήγηση του Jean Schuster ο οποίος υποστήριζε την εξιδανίκευση της γυναίκας από τους υπερρεαλιστές

⁴⁴ Όπως το επεξηγεί ο Αλεξαντριάν (1986: 126): «Στο παιχνίδι αυτό οι παίκτες πρέπει να απαντήσουν αν θα ανοίξουν την πόρτα τους ή όχι σε διάφορους διάσημους επισκέπτες. Όταν ρώτησαν τον Μπρετόν: “Θα ανοίξετε στον Μαρξ;” απάντησε “Όχι, από κούραση” - “Στον Ροβεσπιέρο;” “Ναι, κοιτάζοντάς τον κατάματα”» (Medium, 1953).

⁴⁵ Παρόμοια αναφορά υπάρχει στο δοκίμιο «Challenge of Surrealism» (1979), Κάλας, 1989: 175-176.

ως θετική εναλλαγή στην υποβάθμιση του φεμινισμού, αλλά και γενικότερα υποστήριζε τον αποχρωματισμό του υπερρεαλισμού από το επαναστατικό φορτίο του. Πρόκειται για την εισήγηση «Le surréalisme et la liberté», όπου ο Schuster τονίζει: «Ακούστε με καλά: ο υπερρεαλισμός δεν έχει ποτέ ισχυριστεί ότι είναι θεωρία ή σύστημα που θα αντικαθιστούσε το υπάρχον και που θα είχε ένα πρόγραμμα ηθικό, κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό· λίγο παρακάτω διαβεβαιώνει κατηγορηματικά πως ποτέ ο υπερρεαλισμός δεν αξιολόγησε ότι η κοινωνική επανάσταση είναι συνδεδεμένη με την ευρύτερη διανοητική (mentale) επανάσταση⁴⁶. Ο Κάλας ειρωνεύεται κάποια άλλα δευτερεύοντα σημεία της εισήγησης, αλλά νομίζουμε πως ιδέες σαν τις ανωτέρω που υποστηρίζονταν από νεότερα μέλη της ομάδας (και μάλιστα εξ ονόματος του παρελθόντος κινήματος) μάλλον θα τον είχαν εξοργίσει!

Ο Κάλας εξετάζοντας τον υπερρεαλισμό μετά τον θάνατο του Μπρετόν, πιστεύει ότι το κίνημα μπορεί να υπάρξει και χωρίς τον «πατριάρχη» του· διατυπώνει μάλιστα και μια αφοριστική κρίση ότι η κύρια συνεισφορά του Μπρετόν ήταν η οροθέτηση του υπερρεαλισμού μέσα στην εγγελιανή προοπτική της ρομαντικής τέχνης. Αντίθετα ο Dalí θεωρείται ο μόνος που προσπάθησε να οδηγήσει τον υπερρεαλισμό στην άρνηση των ρομαντικών προγόνων του· εξαιρείται η από τον Νταλί εισαγωγή εικόνων ενός συγκεκριμένου παράλογου, αντί για τις ονειρικές εικόνες, επειδή μόνο τότε ξεκίνησε η πορεία αντικατάστασης της ονειρικής υποκειμενικότητας από την αντικειμενικότητα. Ο Κάλας εκθειάζει την κριτική που άσκησε ο Νταλί στις ονειρικές εικόνες, των οποίων η αδυναμία συνίσταται στο ότι εύκολα μεταφράζονται με τα μέσα της ψυχανάλυσης σε μια κοινή λογική γλώσσα. Η κύρια συνεισφορά του Νταλί ήταν η παρανοϊκο-κριτική που απάλλαξε την εικόνα από τον ψυχαναλυτικό συμβολισμό της: «Thanks to Dalí's paranoid criticism, the image instead of being the symbolic expression of a repressed desire is turned into delirious exposition»· στη θεωρία αυτή έρχεται να προστεθεί και η ερμηνεία της παράνοιας από τον Jacques Lacan, με την ανάλυση του πρωτότυπου συντακτικού της⁴⁷.

Η θέση του Κάλας είναι πως ακόμα και τόσα χρόνια μετά, ο υπερρεαλισμός δεν θα μπορέσει να επιβιώσει αν δεν έχει γερές ρίζες στη φιλοσοφία (η μεθοδολογία του Wittgenstein θεωρείται αναγκαίο στήριγμα) και στην ηθική επανάσταση (με οδηγό τη στατιστική μελέτη του

⁴⁶ Βλ. Entretiens, 1968: 329 (το παράθεμα) και 330. Ενδιαφέρων είναι ο διάλογος που ακολουθεί την εισήγηση του René Passeron «Le surréalisme des peintres» σχετικά με την πολιτική πλευρά του κινήματος, όπου ο ερωτώμενος εισηγητής υποστηρίζει ότι η διάκριση των επιπέδων (πολιτικής και ποίησης) παραμένει πολύ θεωρητική και δεν μπορεί να πάρει σάρκα και οστά παρά μόνο αν είναι διαλεκτική. Ο ίδιος θυμίζει ότι ο Μπρετόν μιλούσε πάντα για μια σύνθεση (και όχι για ένα συμβιβασμό) όταν μιλούσε για το σημείο διατομής της πολιτικής (φιλοσοφικής) ευθείας και της καλλιτεχνικής ευθείας, ευχόμενος την ένωση τους στην ίδια επαναστατική συνείδηση, χωρίς ωστόσο οι ευθείες να πάντουν να είναι διακριτές (βλ. στο ίδιο Discussion: 259-270 και πιο συγκεκριμένα: 263). Οι απόψεις αυτές που τις κουβαλούσε ο υπερρεαλιστής Κάλας σε όλη του τη ζωή, είναι αντικείμενο συζητήσεων και αμφισβητήσεων (όχι πάντοτε γόνιμων) για τους υπερρεαλιστές του '60.

⁴⁷ Ο Κάλας μάλλον παραπέμπει σε δυο άρθρα, που δημοσιεύτηκαν στο πρώτο τεύχος του *Minotaure*, ένα άρθρο του Νταλί (για την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο) και ένα του Λακάν (αναφερόμαστε σ' αυτά στην ανάλυση των *Εστιών Πυρκαγιάς*, στο 7^ο κεφάλαιο της διατριβής).

Kinsey για τα σεξουαλικά ήθη [;]). Επιπλέον δεν πρέπει οι υπερρεαλιστές να αγνοούν την εικονιστική επανάσταση της pop-art που εκμεταλλεύτηκε θεαματικά την ιδιωματική γλώσσα των διαφημίσεων. Εξάλλου, η τεχνοτροπία (τεχνική) – που στον υπερρεαλισμό υπήρξε τόσο πολυφωνική, από τα κολλάζ και τα φροτάζ του Ερνστ, τις παρανοϊκές συνθέσεις του Νταλί, μέχρι τα αντικείμενα των Αρπ, Μ.Οππενχάιμ – ποτέ δεν υπήρξε αυτοσκοπός της τέχνης, όσο η απελευθέρωση και ενδυνάμωση της φαντασίας. Ο Κάλας θεωρεί κρίμα που οι πλαστικές ανακαλύψεις της pop-art δεν έγιναν κατανοητές από κανέναν υπερρεαλιστή (εξαιρεί τον Jouffroy).

Παρά τη γενικότερη θετική στήριξη που ο Κάλας παρείχε στην Pop Art (όχι μόνο εδώ, αλλά και σε άλλα κείμενά του), δεν αποσιωπά τις ουσιώδεις διαφορές ανάμεσα σε έναν υπερρεαλιστή ζωγράφο όπως ο Νταλί κι έναν καλλιτέχνη της ποπ-αρτ όπως ο Andy Warhol: ο πρώτος υπήρξε ποιητής που εξέφρασε τον τρόμο, ο δεύτερος είναι επαγγελματίας καλλιτέχνης· ο Νταλί είναι εκ-κεντρος και βλέπει με ένα «άγριο μάτι», ενώ ο Warhol είναι ομό-κεντρος κι αντικρίζει τον κόσμο με ψυχραιμία. Η στροφή του ενδιαφέροντος προς την ποπ-αρτ εκ μέρους του Κάλας, είναι περιορισμένη (θα λέγαμε «ιστορικά τοποθετημένη») και εκπορεύεται από συγκεκριμένους λόγους και προπάντων δεν γίνεται ισοπεδωτικά απέναντι στον υπερρεαλισμό. Μάλιστα εδώ δηλώνει ότι πρέπει να δοθεί μάχη ενάντια στην εξίσωση «Μαίριλυν Μονρόε»= «Μάο Τσε Τουνγκ»=«Ηλεκτρική καρέκλα», ενώ καταλήγει στο πιο παλιό, το ιδρυτικό σύνθημα του υπερρεαλισμού πως στην ποίηση πρέπει να δοθεί τέλος στον δυισμό μορφής και περιεχομένου, δομής και εικόνας, ονείρου και πραγματικότητας: «Poets must fight against the dualism of form and content, structure and image, dream and reality. They must fight against the apes of robots».

Το τελευταίο ερώτημα που τίθεται στο κείμενο έχει να κάνει με την ουσία της τέχνης· φαίνεται ότι ο Κάλας δεν συμφωνεί με τον ορισμό του ιστορικού τέχνης Gombrich πως «τέχνη είναι ό,τι φτιάχνει ο καλλιτέχνης», γιατί έχει περάσει πολύς καιρός από τότε που το χρησιμοποίησε ο Tzara θέλοντας να τονίσει πως για την τέχνη δεν αποφασίζει ο διευθυντής του Λούβρου, αλλά ο ίδιος ο δημιουργός. Ο Κάλας θεωρεί τις ερωτήσεις «τι είναι η τέχνη;» και «πώς δημιουργείται το έργο τέχνης;» παραπλανητικές, ενώ διαπιστώνει, με ποιητικό τρόπο και αριστοτεχνική ειρωνεία, πως η ερώτηση για τους όρους και τους τρόπους δημιουργίας, έχει άρει όλα τα ταμπού εκτός από ένα: «πώς γίνεται μια δολοφονία;»! Αναπτύσσοντας τη δεξιτεχνία και τη λεπτότητα με την οποία έχουν διαπραχθεί κάποιοι φόνοι, φτάνει στην ερώτηση «Γιατί;» (γιατί πρέπει ο Ορέστης να σκοτώσει τη μητέρα του; γιατί οι αμερικανοί σκοτώνουν στο Βιετνάμ;), καταλήγοντας πως αυτή είναι μια πραγματικά αδυσώπητη ερώτηση που δεν μπορούμε να την αποφύγουμε («It is a problem of continuity!»). Οι ειρωνικοί αυτοί υπαινιγμοί υποδεικνύουν πως δεν πρέπει ο δημιουργός (και ο κριτικός) να αυτοπαγιδεύεται σε ασφυκτικά αισθητικά ερωτήματα, τόσο θεωρητικά και απόμακρα από την ανθρώπινη ψυχολογία, αλλά και την ιστορία.

Στην επόμενη παράγραφο, με ένα άλμα πάλι ποιητικό (με γέφυρα την αντίθεση «continuity – interruption»), λει πως η πρόοδος πραγματοποιείται με διακοπές («Advance is pursued with interruptions»), ωστόσο οι αξίες του υπερρεαλισμού είναι διαρκείς και πρέπει να κρατηθούν ζωντανές. Η τέχνη εξάλλου δεν πρέπει να αναπτύσσεται σε βάρος του ανθρώπου, ούτε να εξασκείται ως «τεχνολογία» αισθητικών εντυπωσιασμών («the engineering of aesthetic effects»), αντίθετα οφείλει να επιδιώκει το ανέφικτο («Man must challenge the feasible in the name of the impossible»). Ο Κάλας απορρίπτει τον ισχυρισμό του Lévi-Strauss ότι τα τριαδικά συστήματα της μοντέρνας γλωσσολογίας δίνουν το κλειδί για τους νόμους που κυβερνούν το μυαλό και τον κόσμο, ενώ ο ίδιος δηλώνει πως βρίσκεται εγγύτερα στην αθεϊστική θεωρία του Ένγκελς (ότι η διαλεκτική αποτελεί το απόλυτο ερμηνευτικό εργαλείο) και στη θεωρία της εξέλιξης του Δαρβίνου. Η σύγχρονη εποχή, σύμφωνα με τον ποιητή, διάγει μια φάση επικούρεια με επανεισαγωγή της τυχαιότητας στο παιχνίδι της δημιουργίας του κόσμου, όπου μια επιτυχημένη ζαριά έπειτα από αμέτρητες προσπάθειες, οδήγησε στη δημιουργία τάξης έξω από το χάος. Για μια ακόμα φορά ο Κάλας ενώνει τις παράλληλες ευθείες της επιστήμης και της τέχνης, εκτιμώντας ότι η σύγχρονη φυσική⁴⁸ (θεωρία του Χάους, κβαντομηχανική) που εισήγαγε την τυχαιότητα στα δεδομένα των επιστημών, πρέπει να αποτελέσει κοινό τρόπο σκέψης, αφού το σύμπαν είναι εκτεθειμένο στην περιπέτεια της τύχης. Η αποδοχή της χαοτικής φύσης των φαινομένων είναι πολύ επίπονη για το ανθρώπινο πνεύμα που γαληνεύει όταν ακουμπά σε προκαθορισμένους κανόνες, αλλά μόνο θυσιάζοντας τις βεβαιότητες και ερωτοτροπώντας με την τύχη μπορεί να παραχθεί σπουδαίο και πρωτότυπο έργο: «Chance is to secular order what the devil is to divine order. Originality through scientific or artistic discoveries can only be achieved by courting chance».

10.5.4. The Surrealist Androgyny

Στο κείμενο «Luci Ferian 2», ο Κάλας μεταφέρει τις απόψεις του Μπρετόν σχετικά με το αρχέγονο «ανδρόγυνο», το οποίο αποκαταστάθηκε από τον υπερρεαλισμό, καθώς ο Breton απέρριψε τον δυϊσμό ψυχής και σώματος, συγχωνεύοντας σαρκικό και πνευματικό έρωτα⁴⁹. Οι ρίζες του ερμαφροδιτισμού τοποθετούνται αφενός στην αρχαιότητα και αφετέρου στις αιρετικές ερμηνείες του Bosch (βλ. στο 12.5.2.2. της διατριβής). Στο κείμενο «The Surrealist Androgyny» (10 σελ+2σελ σημειώσεις), ο Κάλας ερευνά τη φύση του έρωτα, εκκινώντας από την αντίθεση μεταξύ θρησκευτικών και αιρετικών αντιλήψεων. Η θεοποίηση του έρωτα από τους εραστές

⁴⁸ Εξαιρείται η θεωρία του Αϊνστάϊν που υποστήριζε με απόλυτο τρόπο ότι ο θεός δεν παίζει ζάρια, και απέκλειε την ύπαρξη της τύχης. Ωστόσο και στις άλλες σύγχρονες θεωρίες, το ζήτημα της τύχης είναι πολύ πιο σύνθετο από όσο το κατανοεί ή το προσλαμβάνει ο Κάλας: προφανώς ο ίδιος περιορίζεται στα απολύτως εφαρμόσιμα στην ποιητική του.

⁴⁹ Ο Κάλας προφανώς παραπέμπει στο κείμενο «Απ' τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα», 1953, όπου ο Μπρετόν μιλά για την ανασύσταση του «Αρχέγονου Ανδρόγυνου», βλ. Μπρετόν, 1983: 153.

αποτελεί ανάθεμα για την εκκλησία, επειδή η χριστιανική αγάπη είναι τόσο αγνή που κάνει τον πιστό, ευνούχο (άφυλο). Αντίθετα, η αιρετική θεωρία των Γνωστικών συνέδεε τον σαρκικό έρωτα με την πνευματικότητα μέσω της ένωσης σωμάτων και ψυχών. Η γνωστική θεωρία – σύμφωνα πάντα με το κείμενο του Κάλας – πηγάζει από τον Πλάτωνα⁵⁰, ενώ ο μαρξισμός και ο υπερρεαλισμός μπορούν να θεωρηθούν ως οι αθεϊστικές παραλλαγές του μανιχαϊστικού γνωστικισμού.

Βάση της ανάλυσης του έρωτα είναι το έργο του Sade και η ερμηνεία του από τον Bataille (στο βιβλίο *L'Erotisme*, 1957). Ο Sade εκπροσωπεί την περιφρόνηση των ουμανιστικών συμβάσεων στο ζήτημα του έρωτα και μια «πορνογραφική» ανασκευή κάθε συντηρητικής σκέψης. Ο Κάλας συμφωνεί με τη διάγνωση του Bataille ότι το δίδαγμα του Sade είναι πως η ερωτική ένωση βρίσκεται ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο και μόνο όταν το ζευγάρι κοπεί στα δύο, φανερώνεται η αλήθεια του ερωτισμού, που είναι η βία. Η βία μόνη αντιστοιχεί στην έννοια του κυρίαρχου ατόμου, ενώ η εξαιρετική περιγραφή (από τον Sade) της ενστικτώδους συμπεριφοράς του ανθρώπου, προσφέρει στον καθένα τη βαθύτερη κατανόηση του ίδιου του εαυτού του. Ο Sade αποκαθιστά την τελετουργική ατμόσφαιρα του έρωτα, καθώς και τη διονυσιακή δύναμη της ζωής, που μάταια ο χριστιανισμός πολέμησε. Ο χριστιανισμός, με τον σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στο καλό και στο κακό, εξόρισε τον ερωτισμό από την επικράτεια του ιερού, ενώ εφηύρε τη μετάνοια και τη σωτηρία για να αντιμετωπιστεί η αμαρτία.

Ο Κάλας στη συνέχεια εξετάζει την πορνογραφική τέχνη (που τη διαχωρίζει από τον μη-πορνογραφικό ερωτισμό) για την οποία πιστεύει ότι δεν κατάφερε να αποδώσει τις εικόνες του ανθρώπινου ερωτισμού. Η βία, σύμφωνα με την υπόθεση του Sade, διέπει τον ερωτισμό, γι' αυτό – συμπεραίνει ο Κάλας – τα πιο σημαντικά ερωτικά έργα είναι αυτά που αναφέρονται σε φυσικές και διανοητικές πράξεις βίας. Ο Κάλας σημειώνει πως οι υπερρεαλιστές καλλιτέχνες μεταμόρφωσαν το ανθρώπινο σώμα, μεταφράζοντας την ένταση (βία) με τη μορφή της ασυνέχειας· επισημαίνει ωστόσο τον κίνδυνο, με τον πολλαπλασιασμό των μεταφορών και των λογοπαιγνίων, να εξασθενήσει ο ερωτικός χαρακτήρας μιας εικόνας. Και εδώ φέρνει ως παράδειγμα ένα αυτο-πορτραίτο του Duchamp, στο ένα μάγουλο του οποίου έχουν χαραχτεί ερωτικά μέρη μιας γυναίκας, αλλά ο χειρισμός του θέματος από τον ζωγράφο έχει γίνει με τέτοια λεπτότητα που κανείς δεν μπορεί να το εκλάβει ως πρόστυχο αστείο. Επίσης ο Κάλας υπενθυμίζει την εισαγωγή του Μπρετόν στον κατάλογο της έκθεσης του υπερρεαλισμού και τον αποκλεισμό των χοντροκομμένων αστείων, για να μη βεβηλωθεί το ύψιστο μυστήριο της ανθρώπινης κατάστασης.

⁵⁰ Ο Κάλας αναφέρεται προφανώς στην πλατωνική άποψη για τον έρωτα, όπως κατατίθεται στο *Συμπόσιο*, με τον μύθο των στρογγυλών ανθρώπων που είναι κομμένοι σε δυο μισά και επιδιώκουν να αποκτήσουν την ολότητά τους. Ο Σωκράτης μεταφέρει τις αποκαλύψεις που του έκανε η μάντισσα Διοτίμα για τη φύση του έρωτα, για τον δαίμονα που βρίσκεται ανάμεσα στον θεό και στον άνθρωπο και εμβάλλει στην ψυχή του τελευταίου τη διαρκή λαχτάρα για απόκτηση του ωραίου.

Ακολουθώς αναλύεται ο μυθικός ανδρόγυνος που αποτέλεσε ένα σύμβολο-κλειδί για τα υπερρεαλιστικά ιδανικά. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Albert Beguin, ο ανδρόγυνος είναι το σύμβολο της ανθρώπινης βούλησης να αναχθούν οι αντιθέσεις του δυισμού σε μια ενότητα. Ως μυθική οντότητα, ο ανδρόγυνος σηματοδοτεί μια ιδεώδη εποχή, κατά το ξεκίνημα του κοσμικού χρόνου και κατά το τέλος του· στην ορφική λατρεία, ταυτίστηκε με τον Δία ή τον Διόνυσο, ενώ οι Γνωστικοί χαρακτήρισαν τον Αδάμ ως αμφισεξουαλικό επειδή «γέννησε» την Εύα. Ο Κάλας αναφέρεται αφενός στο πλατωνικό *Συμπόσιο*, και αφετέρου στους αλχημιστές και γερμανούς μυστικούς που μεταχειρίστηκαν τον ανδρόγυνο ως σύμβολο μυστικού γάμου. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στον Balzac και στο μυθιστόρημα *Seraphita*, όπου ο ανδρόγυνος είναι το σύμβολο της αγγελικής αγάπης. Τονίζεται ιδιαίτερα η θεμελιακή αξία του ανδρογύνου για τη ρομαντική ποίηση: «The androgyne is to romantic poetry what Oedipus is to depth psychology». Ακόμα, ο ανδρόγυνος χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο για τη χειραφέτηση της γυναίκας, αλλά και για την ομοφυλόφιλη απελευθέρωση· οι υπερρεαλιστές ωστόσο απέρριψαν αυτήν την τελευταία, γιατί η ένωση προϋποθέτει αντιθέσεις, δηλαδή αντίθετα φύλα. Ο Κάλας θεωρεί ότι οι δύο ακραίες μορφές ετερότητας (otherness), που είναι από τη μια η ένωση του ατόμου με τον αγαπημένο του και από την άλλη η απώλεια του εαυτού, οφείλονται είτε στον φόβο της ενατένισης του βάθους της αβύσσου είτε στην απώλεια του αγαπημένου προσώπου.

Από ιστορική άποψη, ο έλληνας ποιητής πιστεύει ότι η αναβίωση του θέματος του ανδρογύνου απελευθέρωσε τη δυτική κουλτούρα από τον χριστιανικό μύθο για την παρθένο μητέρα, αλλά και από τον κοινωνικό διαχωρισμό σε αγνές γυναίκες και πόρνες. Ο Κάλας παραπέμπει στον Benjamin Péret και στο έργο του *L' amour sublime*, μια ανθολογία κειμένων για τον υπέρτατο έρωτα, στην εισαγωγή της οποίας ο γάλλος υπερρεαλιστής τονίζει ότι η εισβολή της ύψιστης αγάπης – κυρίως με τον ρομαντισμό – ισχυροποίησε την ιδιωτική ζωή από την επέμβαση της θρησκείας. Σύμφωνα με τον Κάλας, η ποίηση θεματοποιεί τον υψηλό έρωτα, όταν παράγει την ψευδαίσθηση ότι ο πόθος για τον άλλον και η ένωση μαζί του, έχουν επιτευχθεί ποιητικά, δηλαδή μεταφορικά. Έτσι τα *Σονέτα* του Σαίξπηρ, είτε απευθύνονται σε ένα ομόφυλο πρόσωπο είτε όχι, μπορούν να διαβαστούν σαν να απευθύνονται σε γυναίκα. Το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει στην ποίηση, όταν το αγαπημένο πρόσωπο χρησιμοποιείται ως αντικείμενο ερωτικής επιθυμίας και όχι ως πρόσωπο. Στον υπέρτατο έρωτα δεν βρίσκουμε μόνο ένωση των φύλων, αλλά και των πιο αντίθετων συναισθημάτων: «το μυθικό ανδρόγυνο έγινε σύμβολο-κλειδί των υπερρεαλιστικών βλέψεων. Ιστορικά, έγκειται στη βούληση του άνδρα να λύσει τις αντιφάσεις του δυισμού» (Κάλας, 1989: 159). Όπως ο κατακτητής της κορυφής του βουνού⁵¹ νιώθει έλξη για την άβυσσο και όπως στον ίλιγγο η έλξη κι ο τρόμος συγχωνεύονται σε ένα, παρόμοια στον έρωτα, η αγάπη και ο τρόμος δεν μπορούν να διαχωριστούν το ένα από το άλλο. Στον μύθο του

⁵¹ Πβ. «the Manfredian conquerors of mountain summits», βλ. στο 11^ο κεφάλαιο σχετικά με τη (λογοτεχνική) μετωνυμία.

ανδρογύνου συνοψίζονται όλα τα ακραία και αντίθετα συναισθήματα ανάμεσα στα οποία ζει ο έρωτας: η ένωση των ακροτήτων αυτών είναι που παράγει τον υπέρτατο έρωτα και – συνακόλουθα – την υψηλή ποίηση.

10.5.5. Υπερρεαλισμός / Υπαρξισμός (Σαρτρ)

Στο «Surrealism and the making of History», υπάρχει ένα μικρό κεφάλαιο σχετικά με τον υπαρξισμό. Αφού πρώτα κάνουμε μια επισκόπηση της θέσης του Κάλας απέναντι στο φιλοσοφικό αυτό κίνημα, στη συνέχεια θα αναφερθούμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο από το βιβλίο που εξετάζεται εδώ. Ανάμεσα στο υπερρεαλιστικό κίνημα και στον αναδυόμενο υπαρξισμό δημιουργήθηκαν πολλές και αξεπέραστες διαφορές⁵². Σε επιστολή του προς τον Μπρετόν το Δεκέμβριο 1947, ο Κάλας ζητά να πάρει ξεκάθαρα θέση ο υπερρεαλισμός εναντίον του Σαρτρ, ο ίδιος μάλιστα λυπάται που δεν βρίσκει περιοδικό να δημοσιεύσει την αρνητική κριτική του για το βιβλίο του Σαρτρ *Τι είναι η λογοτεχνία*; (ΔΑΚ: 26/2). Στη συγκεκριμένη εξασέλιδη επιστολή ο Κάλας διατυπώνει τις «anti-Sartre» θέσεις του. Καταρχήν κατηγορεί τον γάλλο υπαρξιστή για τη «σχεδόν μαρξιστική» κριτική που εφαρμόζει στην λογοτεχνία⁵³, επειδή η μεταφορά των κοινωνικο-πολιτικών εννοιών γίνεται, σύμφωνα με τον Κάλας, με τρόπο δογματικό και άκαμπτο. Άλλο σημείο αντιπαράθεσης είναι η κρίση του Σαρτρ ότι ο υπερρεαλισμός είναι ποίηση αρνητική – κι εδώ ο Κάλας επιχειρεί να καταδείξει την «χοντροκομμένη άγνοια» του Σαρτρ απέναντι στους δυναμικούς νόμους της κουλτούρας και της εξελικτικής ανάπτυξης της⁵⁴. Ο υπαρξιστής φιλόσοφος στερείται, σύμφωνα με τον επιστολογράφο, αληθινής ποιητικής αίσθησης: «Τίποτα δεν αποδεικνύει καλύτερα αυτό [την έλλειψη ποιητικής αίσθησης], όσο η τρομερή σύγχυση που ο Σαρτρ κάνει ανάμεσα στον υπερρεαλισμό και στον Drieu la Rochelle⁵⁵. Η σπουδαιότητα του Breton⁵⁶ έγκειται στο γεγονός ότι ανακάλυψε τα κατάλληλα μέσα για να εκφράσει τις μαντικές ανάγκες της εποχής μας. Η συνεισφορά του δεν είναι δυνατό να γίνει κατανοητή παρά από μια ανάλυση του συμβολισμού του που αναπτύχθηκε μέσα από τον συγκρητισμό στο επίπεδο όνειρο-επανάσταση αφενός και όνειρο-μαγεία αφετέρου». Πρέπει να επισημάνουμε πως Κάλας αναφέρεται σαφώς στο πέμπτο τμήμα του

⁵² Η αντίδραση του Κάλας απέναντι στον υπαρξισμό δεν είναι η μοναδική από την πλευρά των υπερρεαλιστών· για παράδειγμα βλ. τις θέσεις του Αλκιέ, στο άρθρο «Η υπερρεαλιστική Ελευθερία», όπου υπερασπίζεται τον υπερρεαλισμό απέναντι στις κατηγορίες του Σαρτρ (*Le Surréalisme en 1947*: 125-127, ΔΑΚ: 10/7).

⁵³ Για τις συγκεκριμένες απόψεις του Σαρτρ βλ. Sartre, 1966: 281κε. Επειδή το συγκεκριμένο κεφάλαιο δεν περιλαμβάνεται στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου *Τι είναι η Λογοτεχνία*;, γι' αυτό και παραπέμπουμε στο γαλλικό πρωτότυπο.

⁵⁴ Ο Κάλας έχει προηγουμένως αναπτύξει μια εξελικτική πορεία της ποίησης που περιλαμβάνει τρεις τάσεις: την ηρωική, τη γνωμική και τη μαντική (βλ. την εισαγωγή στη μεσοπολεμική ποίηση του Κάλας, στο 2^ο κεφάλαιο της διατριβής).

⁵⁵ Ο Σαρτρ παραλληλίζει τους υπερρεαλιστές με τον Drieu la Rochelle, ως προς την αριστοκρατική τάση φυγής (βλ. Sartre, 1966: 237κε).

⁵⁶ Η χρησιμοποίηση του τρίτου προσώπου (μολονότι πρόκειται για επιστολή που απευθύνεται στον Breton) εξηγείται από το γεγονός ότι ο Κάλας ενσωματώνει στο γράμμα ένα αυτοτελές απόσπασμα των θέσεών του εναντίον του Sartre. Η συγκεκριμένη επιστολή έχει ημερομηνία 31.12.1947 (ΔΑΚ: 26/2).

Qu'est-ce que la Littérature?, στο οποίο ο Σαρτρ μιλάει για την «επάνοδο του πνεύματος της Άρνησης» θεωρώντας τους υπερρεαλιστές ως εκφραστές του· με ειρωνικό τρόπο τους χαρακτηρίζει ως θορυβώδεις νεαρούς αστούς που θέλουν να γκρεμίσουν τον πολιτισμό που τους μεγάλωσε⁵⁷. Επίσης η από μαρξιστική σκοπιά κριτική του Σαρτρ απέναντι στον υπερρεαλισμό, μας θυμίζει αρθρογραφία στους *Νέους Πρωτοπόρους* (παρ' όλο που στο βιβλίο του επικρίνει το κομμουνιστικό κόμμα): ο γάλλος φιλόσοφος υποστηρίζει ότι το κοινό του υπερρεαλισμού δεν είναι εργατικό αλλά αστικό, ενώ το προλεταριάτο στον αγώνα του έχει ανάγκη από τη διάκριση του παρελθόντος και του μέλλοντος, του πραγματικού και του φανταστικού, της ζωής και του θανάτου (και όχι τη σύζευξη που υποστήριξε ο υπερρεαλισμός): αντίθετα με τη δράση που επιζητεί η εργατική τάξη, ο υπερρεαλισμός πρεσβεύει ένα δόγμα ψυχικής ακινησίας (*quiétisme*)⁵⁸.

Το τελευταίο σημείο κριτικής του Κάλας (στην ίδια επιστολή προς Breton) αφορά στην πρόταση του Σαρτρ για τη δημιουργία μιας υπαρξιστικής (αποφθεγματικής) λογοτεχνίας, που να μην ασχολείται με το παρελθόν αλλά με το γίνεσθαι: ο επιστολογράφος θεωρεί την πρόταση αυτή ως υποκατάσταση της πολιτικής που θα στερήσει από την καθαυτό λογοτεχνία το στοιχείο του απρόβλεπτου. Ο ίδιος προσθέτει ότι έχει έτοιμο ένα άρθρο για τις θεμελιώδεις διαφορές των θρησκευτικών πηγών του υπερρεαλισμού (=καθολική στάση και λατρεία των εικόνων) και του υπαρξισμού (=εικονοκλαστικός προτεσταντισμός). Ο Μπρετόν σε απαντητική επιστολή του (28.2.1949) γράφει πως ήθελε πολύ να δημοσιεύσει όλο το κείμενο με την κριτική του Κάλας για τον Σαρτρ, αλλά μια εκδοτική προσπάθεια που είχε ξεκινήσει με τον οίκο Gallimard, ατύχησε.

Ο Χατζηνικολάου σε άρθρο του 1998, υποστηρίζει ότι ο Κάλας «φαίνεται ότι αποδέχεται πλήρως» τη συστηματική και εξουθενωτική κριτική που έκανε ο Σαρτρ στον υπερρεαλισμό⁵⁹, αλλά – κατά τη γνώμη μας – η άποψη του Κάλας για τον υπαρξισμό υπήρξε συνολικά απορριπτική και μάλιστα δεν καλυτερεύει με την πάροδο του χρόνου, αλλά μέσα στην αινιγματική διατύπωσή της γίνεται πιο ειρωνική: «Ο Υπερρεαλισμός έχει απωθηθεί σε δεύτερη μοίρα από τον Υπαρξισμό. Οι διανοούμενοι δεν επιθυμούν πια να ψυχαγωγούνται με ψευδαισθήσεις· σήμερα εστιάζουν στη δραματοποίηση και την ένδεια. Ποιος άλλος θα είχε περισσότερα προσόντα από τον Σαρτρ να ηγηθεί σ' αυτόν τον αναπροσανατολισμό της πνευματικά ταπεινωμένης Γαλλίας;» (1967, Διακύβευση: 98). Γι' αυτό και δεν συμφωνούμε ότι το ανωτέρω απόσπασμα από το άρθρο του Κάλας, σημαίνει ότι «βαθμιαία [ο Κάλας] συμπεριλαμβάνει τη σαρτρική σκέψη στον δικό του

⁵⁷ Βλ. Sartre, 1966: 219-220.

⁵⁸ Βλ. στο ίδιο: 228. Να σημειώσουμε πως η κριτική αυτή του Σαρτρ για τον υπερρεαλισμό χαρακτηρίστηκε αρνητικά και από τον Bataille στο *Combat* (βλ. Breton, 1999: XXXII). Για τη βεβιασμένη ερμηνευτική στάση του Σαρτρ αλλά και του Καμύ απέναντι στον υπερρεαλισμό, βλ. και Λοϊζίδη, 1992: 67-68.

⁵⁹ Βλ. Χατζηνικολάου, 1998 β.

πνευματικό αναπροσανατολισμό εκείνων των χρόνων»⁶⁰. Στο εν λόγω δοκίμιο «Αναζητώντας την αφροσύνη» (1967), ο ποιητής τάσσεται με την πλευρά του ασώτου και αμετανόητου υπερρεαλιστή που «αναζητά την αφροσύνη», ενώ αντίθετα ο προτεστάντης και εικονομάχος Σαρτρ ταιριάζει απόλυτα στην εποχή και στα πνευματικά αιτούμενα της μεταπολεμικής Γαλλίας. Είναι γεγονός ότι υπάρχουν κάποια άλλα σημεία στο σαρτρικό κείμενο (*Τι είναι η λογοτεχνία;*) με τα οποία σίγουρα θα συμφωνούσε (κατά τη γνώμη μας) ο Κάλας, ιδιαίτερα με την κριτική απέναντι στον συντηρητισμό του κομμουνιστικού κόμματος καθώς και την αναζήτηση σημείου επαφής ανάμεσα στην εργατική τάξη και τη διανοήση⁶¹, αλλά απ' ό,τι φαίνεται, κύριος στόχος του Κάλας ήταν να υπερασπιστεί τον υπερρεαλισμό, και γι' αυτό επικέντρωσε την κριτική του μόνο σε κείνα που τον χώριζαν με τον γάλλο υπαρξιστή.

Σε επιστολή του το 1947 προς τον Bessaignet, ο Κάλας έγραφε τη γνώμη του για τον Σαρτρ: θεωρεί τον γάλλο φιλόσοφο επιδέξιο αλλά ελάχιστα πειστικό, βρίσκει τη μέθοδό του υπερβολικά αφηρημένη και τα επιχειρήματά του μισές αλήθειες και γεμάτα σοβαρά λάθη⁶². Στο ΔΑΚ (9/14) βρίσκουμε ένα δακτυλόγραφο με τις σημειώσεις και τον σκελετό της διάλεξης που έδωσε ο Κάλας στο Sarah Lawrence College στις 22.2.1949, με θέμα «Surrealists and Existentialists on subject matter in art». Στη συγκεκριμένη διάλεξη, ανιχνεύει τις ομοιότητες και τις διαφορές σχετικά με την επιρροή των δύο ρευμάτων στην τέχνη και διαπιστώνει ότι οι συνθήκες έχουν αλλάξει και είναι δύσκολο ο υπερρεαλισμός να συντηρήσει τον λυρισμό του, όμως ο υπαρξισμός, που βασίζει τη στάση του στη θεωρία της απόστασης του Σαρτρ, δεν μπορεί να δώσει ικανοποιητική απάντηση στην τέχνη. Ο υπερρεαλισμός υιοθετεί μια σχέση αγάπης ή μίσους απέναντι στα αντικείμενα, ενώ ο υπαρξισμός έχει μια στάση παθητικής λύπης. Ο Κάλας παραδέχεται ότι εκείνη την εποχή δεν επαρκεί η υπερρεαλιστική στάση, γιατί πρέπει να κατανοηθεί το στοιχείο του τρόμου που εισέβαλε στη ζωή της ανθρωπότητας μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο, αλλά και πάλι ο Σαρτρ, μολονότι μοιάζει να κατανόησε τον τρόπο με θεατρικούς όρους, δεν μπόρεσε ωστόσο να πλουτίσει το νόημα της τραγωδίας. Το θέατρο του Σαρτρ στερείται αγάπης και πόνου ενώ επιζητεί τον καθαρό τρόπο: «it is a detective story technique adapted to the sense of tragedy. But real tragedy includes more than horror» (ΔΑΚ: 9/14). Ο Κάλας, στη συγκεκριμένη διάλεξη, καταλήγει ότι ο υπερρεαλισμός βρίσκεται πιο κοντά στην τραγωδία παρά ο υπαρξισμός, απογυμνώνοντας έτσι τον τελευταίο από ένα εγγενές

⁶⁰ Στο ίδιο.

⁶¹ Βλ. Sartre, 1966: 303κε. Διαπιστώσεις όπως «Είμαστε τέκνα της αστικής τάξης και αυτή μας έμαθε την αξία των κατακτήσεών της: πολιτικές ελευθερίες, habeas corpus, κα.· παραμένουμε αστοί όσον αφορά στην κουλτούρα μας, τον τρόπο ζωής μας και το σημερινό κοινό μας. Αλλά ταυτόχρονα, η ιστορική κατάσταση μάς ωθεί να ενωθούμε με το προλεταριάτο, για να δημιουργήσουμε μια κοινωνία χωρίς τάξεις, καμιά αμφιβολία όμως ότι, προς το παρόν, το προλεταριάτο ενδιαφέρεται ελάχιστα για την ελευθερία της σκέψης» (στο ίδιο: 332) τις είχε ήδη καταθέσει κι ο Κάλας στα μεσοπολεμικά κριτικά κείμενά του, άρα έχει ήδη περάσει από τον δρόμο στον οποίο βρίσκεται ο Σαρτρ.

⁶² Βλ. επιστολή του Κάλας στις 29.11.1947 (ΔΑΚ: 26/1).

χαρακτηριστικό (: τραγικότητα της ύπαρξης) στο οποίο θεωρητικά πλεονεκτούσε έναντι του υπερρεαλισμού ως προς την έκφραση της μεταπολεμικής εποχής στην τέχνη.

Ακόμα, σε ένα πολύ μεταγενέστερο άρθρο «Sartre's "No"»⁶³, ο Κάλας καταρχήν εκθειάζει τη στάση του γάλλου φιλοσόφου για τη μη αποδοχή του βραβείου Νόμπελ. Επιπλέον κρίνει τη θεωρία της ελευθερίας του Σαρτρ ως την πλέον συνεπή μεταχριστιανική (αθεϊστική) θεωρία και την αντιπαραθέτει στην θεωρία του ιερού Αυγουστίνου πως ελευθερία είναι η υποταγή στο θεό. Αλλά όπως φαίνεται στη συνέχεια, ο αρθρογράφος ασκεί κριτική στις απόψεις του Σαρτρ για την ταύτιση ύπαρξης και ελευθερίας (γιατί δεν νοείται μελέτη της ανθρώπινης ελευθερίας έξω από ένα νομικό πλαίσιο αναφορών) όπως και για τη σύγχυση ανάμεσα στην ελευθερία και στην επανάσταση. Ο Κάλας αναφέρει ως παράδειγμα τη σύγχυση ανάμεσα στην ελευθερία και την αυθαιρεσία που κάνει ο μαθητής του Σαρτρ, Καμύ, στο θεατρικό του έργο «Καλιγούλας»: το βασικό επιχείρημά του είναι ότι σύμφωνα με τον συλλογισμό των υπαρξιστών, θα πρέπει να λογαριάζεται ως εξαιρετός παίκτης εκείνος που κερδίζει εξαπατώντας.

Surrealism in an existentialist interlude: στο τετρασέλιδο αυτό δοκίμιο από το «Surrealism and the making of History», ο Κάλας δεν αναφέρεται άμεσα στις σχέσεις των δύο πνευματικών κινημάτων (υπερρεαλισμού – υπαρξισμού), αλλά εξετάζει τη δραστηριοποίηση του υπερρεαλισμού, κατά τη διάρκεια του εκτοπισμού του από τον υπαρξισμό (δηλαδή από τη δεκαετία του '40 έως και τη δεκαετία του '60). Στην αρχή του κεφαλαίου συνοψίζει τη θέση του υπερρεαλισμού απέναντι στον υπαρξισμό, με βάση το θέμα της ελευθερίας, αναφερόμενος στον Ferdinand Alquié που, πρώτος, επεχείρησε να εξετάσει τις διαφορές των αντίπαλων κινημάτων ως προς το ζήτημα της απόλυτης ελευθερίας την οποία και τα δύο ευαγγελίζονταν. Ο Alquié διαπιστώνει ότι ο υπερρεαλισμός υπερασπίζεται την αισιόδοξη σκέψη πως ο άνθρωπος είναι το παν, ενώ ο πεσσιμιστικός υπαρξισμός θεωρεί ότι ο άνθρωπος είναι μόνος του μπροστά στο τίποτα. Ο Κάλας κρίνει αρνητικά τη θέση του Alquié, σε κείνο μόνο το σημείο, όπου υποβιβάζει την ελευθερία μόνο στο αισθητικό επίπεδο, ενώ ο ίδιος επιχειρεί να διαχωρίσει γενικά το ρίσκο από την ελευθερία. Στο άρθρο «Révolte et Liberté»⁶⁴ ο Κάλας γράφει ότι πρέπει να γίνει διάκριση ανάμεσα στην ελευθερία της έκφρασης που απολαμβάνουν όλοι οι καλλιτέχνες, και την κοινωνική υποχρέωση του δημιουργού να παράγει έργο που να έχει κι άλλες αρετές εκτός από την πρωτοτυπία. Επομένως, καθώς υπεισέρχεται το θέμα της υπευθυνότητας, η ελευθερία της τέχνης αποδεικνύεται πολύπλοκο ζήτημα, γιατί δεν εξαρτάται από εσωτερικούς παράγοντες αλλά κι από εξωτερικούς-κοινωνικούς.

Ο Έλληνας υπερρεαλιστής επικρίνει τις δύο βασικές ντιρεκτίβες που έδωσε, ήδη από τις αρχές του '40, ο Μπρετόν στον υπερρεαλισμό, από τη μια επικεντρώνοντας την προσοχή του στη

⁶³ Το οποίο δημοσιεύτηκε στο *The Village Voice* (12.11.1964), βλ. ΔΑΚ: 10/15.

⁶⁴ Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε στον τόμο *Le Surréalisme en 1947*, όπου και το κείμενο του F.Alquié στο αναφέρεται ο Κάλας με τίτλο «La liberté surréaliste» (βλ. ΔΑΚ: 10/7, *Le Surréalisme en 1947*: 125-7).

δημιουργία νέων μύθων και από την άλλη αποκόπτοντας κάθε δεσμό με την άκρα αριστερά. Το αποτέλεσμα ήταν να μην αντανάκλαται πια στα υπερρεαλιστικά έργα η πεποίθηση ότι ο κόσμος πρέπει να αλλάξει. Κι όμως οι ρίζες του υπερρεαλισμού βρίσκονταν σε κείνη την ιδιο-τυπία (mannerism) που εξέφραζε την ένταση (tension) σε βάρος του κλασικού ιδεώδους της ομορφιάς. Ωστόσο ο υπερρεαλισμός από τη δεκαετία του '40 απομακρύνθηκε από αυτό, με άμεση συνέπεια να αποτύχει η μοναχική προσπάθεια του Κάλας να διασώσει την ιδιομορφία του κινήματος απέναντι όχι μόνο στην ίδια του τη μετάλλαξη, αλλά και απέναντι στην επέλαση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στη ζωγραφική, και του υπαρξισμού στη φιλοσοφία: «From the vantage point of the seventies, it is obvious that my attempt to form, in the late forties, a group of mannerist surrealists was doomed to fail».

Η θέση του Κάλας είναι πως η επίδραση του Σαρτρ με τους μηδενιστικούς ισχυρισμούς του, οδήγησε τους ζωγράφους στην «αραίωση» των οιδιπόδειων εικόνων με χρώματα. Ο υπερρεαλιστής ποιητής εξακολουθεί να υποστηρίζει ότι ο μανιερισμός του 20^{ου} αιώνα πρέπει να αντανάκλα εντάσεις με σεξουαλική ρίζα. Στο πλαίσιο μάλιστα αυτής της θέσης, δίνει μια ερμηνεία του διπλού μηνύματος που κρύβεται στην περίφημη ρήση του Rimbaud «Εγώ είναι ένας άλλος», που πρέπει να διαβαστεί «εγώ είναι μία άλλη», υποδεικνύοντας έτσι ότι η τέχνη όχι μόνο δεν πρέπει να διστάζει να αντιμετωπίζει αντιφάσεις κι αντινομίες, αλλά αντίθετα οφείλει να τις αποκαλύπτει. Ο Κάλας μνημονεύει τις ιδιόμορφες εικόνες κάποιων νέων αμερικανών ζωγράφων που επηρεάστηκαν μεταπολεμικά από τον υπερρεαλισμό και αντικατέστησαν τη ζωγραφική του αμφιβληστροειδούς (retinal painting) με την εγκεφαλική ζωγραφική (cerebral painting) – κι εδώ ο Κάλας χρησιμοποιεί την ορολογία του Duchamp. Σύμφωνα με τον τελευταίο, ο σκοπός της ζωγραφικής είναι η επίτευξη της έκφρασης με τον συνδυασμό παντός είδους στοιχείων, αποτέλεσμα που πετυχαίνεται με τη χρήση της φαιάς ουσίας. Ο Κάλας μοιάζει να ενστερνίζεται τη γνώμη του Duchamp ότι η εγκεφαλική λειτουργία είναι απαραίτητη, ακριβώς γιατί δείχνει την αντίθεση με την άλλη αντίληψη που θεωρεί τη ζωγραφική ως κάτι καθαρά φυσικό (physical)⁶⁵.

Στο σύντομο δοκίμιο που εξετάσαμε, ο Κάλας επαναδιατυπώνει την αρνητική κριτική του για τον υπαρξισμό, με σημεία αιχμής τόσο την εικονοκλαστική του φύση, όσο και την απαισιοδοξία και τον τραγικό μηδενισμό της φιλοσοφίας του. Παράλληλα, ο ίδιος επικρίνει τα αρνητικά στοιχεία του υπερρεαλισμού, τα οποία τον καταδίκασαν σε στασιμότητα, με συνέπεια ούτε να μπορεί να ορθώσει αποτελεσματικό αντίπαλο λόγο, ούτε να οχυρώνει τα κεκτημένα του απέναντι σε κινήματα (όπως ο υπαρξισμός) που κέρδιζαν έδαφος μεταπολεμικά.

⁶⁵ Το κείμενο τελειώνει χωρίς επίλογο – αν και δεν ελλείπουν σελίδες, όπως φαίνεται από τα περιεχόμενα.

10.5.6. Η επίδραση του Ludwig Wittgenstein

Οφείλουμε καταρχήν να διασαφηνίσουμε πως ο Κάλας – όπως έχει ήδη φανεί σε πολλά σημεία – υπήρξε εκλεκτικός αναγνώστης και όχι συνεπής οπαδός θεωριών ή ρευμάτων. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με τη γλωσσαναλυτική φιλοσοφία του Wittgenstein⁶⁶. Η ροπή βέβαια του Κάλας προς την φιλοσοφία – από την πολιτική φιλοσοφία του μαρξισμού στα πρώτα κείμενά του, μέχρι τον Πυθαγόρα, την επιστημολογία, τον Hegel, τον Πλωτίνιο – υπήρξε διαρκής και έντονη στα γραπτά του. Η πολιτική φιλοσοφία ήταν κυρίαρχη στα κείμενα της δεκαετίας του '30, η ηθική φιλοσοφία καθόρισε τα γραπτά της δεκαετίας του '40 (ο ογκώδης *Νέος Προμηθέας* είναι κατ' ουσίαν ένα εγχειρίδιο Ηθικής), η αισθητική φιλοσοφία (μορφολογία) αποτυπώθηκε στις *Επίτιες Πυρκαγιές* και στο *Confound the Wise*, αλλά και πλήθος θεωρητικών ερωτημάτων γύρω από την εικόνα και τη γλώσσα απασχολούν μόνιμα την κριτική σκέψη του. Σχετικά με τα ερωτήματα περί γλώσσας δεν στράφηκε στις στρουκτουραλιστικές θεωρίες οι οποίες του πρόσφεραν κάποιες έννοιες-εργαλεία, αλλά ποτέ δεν τον έπεισαν συνολικά, επειδή τις θεωρούσε περιγραφικές θεωρίες και όχι ερμηνευτικές⁶⁷. Εκείνο που είλκυσε τον Κάλας στη φιλοσοφία του Wittgenstein είναι η από τον αυστριακό φιλόσοφο μελέτη της γλωσσικής υφής του έργου τέχνης, καθώς και οι απόψεις του για το άγνωστο / άρρητο (unknown / incommunicable), τα γλωσσικά παιχνίδια (language games), για τη «γραμματική αλήθεια» του έργου τέχνης και την ηθική της συμπεριφοράς.

Οι αναφορές στον Wittgenstein παρουσιάζονται στα κείμενα του Κάλας μετά το 1960, αρχικά όμως εκδηλώνεται διαφωνία απέναντι σε συγκεκριμένα σημεία του στοχασμού του φιλοσόφου. Η πρώτη και βασική (που δεν θα εξαλειφθεί με το πέρασμα του χρόνου) διαφωνία του Κάλας αφορά στο αίτημα του Wittgenstein για την απαλλαγή της φιλοσοφικής γλώσσας από την αμφισημία. Ο Κάλας σε κείμενο του 1966 έγραφε ειρωνικά: «Ρόλος του καλλιτέχνη είναι ν' αποδώσει ό,τι βλέπει, ενώ ρόλος του κριτικού είναι να περιγράψει το δημιούργημα του καλλιτέχνη. Η σύγχρονη αισθητική πρέπει να βασίζεται στις φιλοσοφικές αρχές που διατύπωσε ο Βίτγκενσταϊν, ο οποίος έγραφε: “Πρέπει να εγκαταλείψουμε κάθε εξήγηση και να την αντικαταστήσουμε με την περιγραφή και μόνο”⁶⁸» (Διακύβευση: 182). Στον Κάλας όμως δεν αρκούν η σαφήνεια και η περιγραφή, και αυτή ακριβώς τη θέση τη διατύπωσε το 1967 στο δοκίμιο «Η Περιγραφή δεν

⁶⁶ Για την επίδραση του Wittgenstein στη σκέψη του Κάλας, βλ. τις συνοπτικές απόψεις του Ζήρα «Νικόλαος Κάλας: Ένας “γραικός ποιητής”», Αφιέρωμα Κάλας, 1999: 9 και Δεληγιώργη, 1997: 149-153.

⁶⁷ Σε επιστολή προς τον Alain Jouffroy, ο Κάλας ειρωνευόταν: «Το σύστημα ταξινόμησης του Μπαρτ ανάγει τα πάντα σε μια γραμματική. *Tel Quel*; Όχι. *Telle Quelle!* *Gradiva!* Αυτή που παει μπροστά» (το παραθέτουμε στη μετάφραση που δίνει η Δεληγιώργη, 1997: 148-9). Είναι χαρακτηριστική η λεκτική παραχάραξη (αποδόμηση!) στον τίτλο του γνωστού περιοδικού *Tel Quel* (που ήταν το βήμα του γαλλικού δομισμού) για να δοθεί προβάδισμα στην υπερρεαλιστική-φροϋδική *Gradiva*.

⁶⁸ Ο Κάλας παραπέμπει στην §109 από τις *Φιλοσοφικές Έρευνες*, βλ. Wittgenstein, 1977: 75.

αρκεί»⁶⁹. Ο ποιητής παραδέχεται ότι, για τους προβληματισμένους νεαρούς καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960, ο Wittgenstein έπαιξε τον ρόλο που είχε ο Νίτσε για τους μεταφυσικούς ζωγράφους. Ωστόσο, ο ίδιος αντιπαραθέτει στην απόλυτη σαφήνεια και τη γαλήνη (που είναι σκοποί της φιλοσοφίας κατά τον Wittgenstein) την αινιγματική γραφή του υπερρεαλισμού: «Στην τέχνη κυριαρχεί η αμφισημία και όχι η σαφήνεια, και ο Υπερρεαλισμός είναι ο θρίαμβος της αμφισημίας – από την αμφιβολία ως το παράδοξο. Σε αντιδιαστολή με τη σαφήνεια, ο Υπερρεαλισμός καλλιεργεί το βάθος» (Διακύβευση: 184).

Άλλο ένα σημείο διαφωνίας (σε κείμενα της δεκαετίας του '60) με τη βιτγκενσταϊνική φιλοσοφία έγκειται στη δυνατότητα της τέχνης να ανακαλεί συναισθήματα χωρίς την παρεμβολή της νοητικής εικόνας – ή όπως το διατυπώνει ο Κάλας: «Το ερώτημα, όμως, είναι: μπορεί η τέχνη να ανακαλεί συναισθήματα χωρίς να παραπέμπει σε εικόνες;» (Διακύβευση: 171). Επιπλέον, διαφωνεί με τον βιτγκενσταϊνικό φιλόσοφο Bouwsma που υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου τέχνης· ο Κάλας βρίσκει ότι είναι παραπλανητική η διατύπωση πως ένα έργο τέχνης είναι βίαιο, χαρούμενο ή περίλυπο. Από την άλλη πλευρά, ο Wittgenstein πρώτον πιστεύει ότι η παρεμβολή της νοητικής εικόνας είναι περιττή και δεύτερον αποδεσμεύει το έργο τέχνης από τυχαία εμπειρικά ψυχολογικά γεγονότα, (δηλαδή τα συναισθήματα του καλλιτέχνη ή του παρατηρητή)⁷⁰.

Όπως μπορούμε να εικάσουμε, ο Κάλας (με αφορμή ίσως τις διαφωνίες του) προχώρησε σε συστηματικότερη μελέτη του έργου του Wittgenstein, περί τα μέσα της δεκαετίας του '60, και βρήκε πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία για μια αναγέννηση (ή στήριξη) του υπερρεαλισμού. Σε επιστολή του, το 1971, καταγράφει τη συνεισφορά του κύκλου της Βιέννης και της σχολής του Bertrand Russell (δασκάλου του Wittgenstein) στην κατάρριψη του καρτεσιανού αξιώματος «σκέφτομαι άρα υπάρχω», αλλά και στην άρση των ορίων ανάμεσα στο ψέμα και στην αλήθεια⁷¹. Το κυριότερο στοιχείο που άντλησε πρώτα ο Κάλας από τον Wittgenstein ήταν η τμήση γλώσσας και πραγματικότητας, όπως επισυμβαίνει στην επιφάνεια της εικόνας· η σχέση αυτή τον απασχολεί ήδη στις Εστίες, όταν επεχείρησε να την τυποποιήσει με τη γωνία της Μορφολογίας, της οποίας η μία πλευρά ορίζεται από την αντικειμενική πραγματικότητα, η άλλη από τις μορφές, δηλαδή τις νοητές εικόνες των αντικειμένων, ενώ η ανθρώπινη συνείδηση αποτελεί την κορυφή όπου ενώνονται οι δυο ευθείες (Εστίες: 32-34). Στον Wittgenstein βρίσκει μια περαιτέρω ανάλυση της σχέσης αντικειμενικού και νοητού κόσμου, καθώς υπεισέρχεται το βασικό στοιχείο της γλώσσας (που ο Κάλας δεν το είχε ποτέ συμπεριλάβει ικανοποιητικά στη συλλογιστική του).

⁶⁹ Στο δοκίμιο αυτό ο Κάλας δεν αναφέρεται στον Wittgenstein αλλά στον μαθητή του Ο.Κ. Bouwsma και τις «βιτγκενσταϊνιανές» ερμηνείες του για το έργο τέχνης. Είναι πιθανόν ο Κάλας να μην έχει (ακόμα) γνώση ολόκληρης της θεωρίας του Wittgenstein, αλλά να προβάλλει αντιρρήσεις σε επιμέρους σημεία.

⁷⁰ Βλ. Κωβαίος, 1987: 490-6.

⁷¹ Βλ. επιστολή (γαλλικά) προς Bedouin 10.1.1971, ΔΑΚ: 25/15.

έτσι το πρόβλημα που τον απασχολούσε (αντικείμενο / υποκείμενο) ανάγεται στο δίπολο: κόσμος / γλώσσα.

Ο Κάλας σε άρθρο το 1979 (μελετώντας τη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες) συνοψίζει την πορεία της σκέψης του αυστριακού φιλοσόφου σε μια πρώιμη φάση – κατά την οποία επιχειρήθηκε η διαμόρφωση μιας «ιδεατής γλώσσας», ικανής να εκφράσει χωρίς αμφισημία τον κόσμο των γεγονότων, με τη θεμελίωση ακαταμάχητων και οριστικών αληθειών – και μια μεταγενέστερη – όταν ο Wittgenstein απέβαλε κάθε προηγούμενη βεβαιότητα και διαμόρφωσε τη θεωρία των γλωσσικών παιχνιδιών. Ο Κάλας κρίνει πως υπάρχει σημαντική επικάλυψη ανάμεσα στον «Wittgenstein I» και στον «Wittgenstein II» (sic)⁷². Οι επιρροές στη σκέψη του Κάλας προέρχονται και από τις δύο αυτές περιόδους της πνευματικής πορείας του φιλοσόφου και κυρίως τη δεύτερη· ακολούθως παρουσιάζουμε τα βασικότερα σημεία συγγένειας με τη φιλοσοφία του Wittgenstein.

Στο *Tractatus Logico-Philosophicus* η γλώσσα περιγράφεται ως ένα ιδιόρρυθμο κάτοπτρο του κόσμου, όπου εικονίζονται γεγονότα⁷³. Ο Wittgenstein εκκινεί από το «γεγονός», τη σύνδεσή του με τα πράγματα και προχωρά στην εικόνα⁷⁴, η οποία αντιστοιχεί και υποκαθιστά τα πράγματα, επομένως η εικόνα συνδέεται με την πραγματικότητα. Εδώ υπεισέρχεται η σκέψη (νόηση), που είναι η λογική εικόνα των γεγονότων και εκφράζεται με τη γλώσσα· η γλώσσα με τα σημεία της, τα «ονόματα» και τις προτάσεις, αποδίδει τη λογική εικόνα των γεγονότων. Κι αν απορήσει κάποιος πώς ο υπερρεαλιστής Κάλας ενστερνίστηκε μια τέτοια θεωρία αυστηρής μαθηματικής Λογικής, η απάντηση βρίσκεται στις τελευταίες προτάσεις του *Tractatus*: «6.522 Χωρίς άλλο υπάρχει αυτό που δε λέγεται με λόγια. Αυτό δείχνεται, είναι το μυστικό στοιχείο.»⁷⁵. Επιπλέον, το *Tractatus* διαφοροποιείται σημαντικά από τον ρεαλισμό, τον εμπειρισμό και τον θετικισμό, καθώς η βασική παραδοχή είναι πως η γλώσσα μπορεί να απεικονίζει όλους τους

⁷² Βλ. *Transfigurations*: 189. Πράγματι στον Πρόλογό του στο *Tractatus* ο Wittgenstein έγραφε: «η αλήθεια των σκέψεων που εκφράζονται εδώ μου φαίνεται απρόσβλητη και οριστική» (Wittgenstein, 1978: 44). Όπως επισημαίνει η Δεληγιώργη (1997: 150) ο Κάλας έλκεται περισσότερο από τη φιλοσοφία της δεύτερης περιόδου, όταν ο Wittgenstein παύει να είναι σίγουρος για τα όρια και τη μονοσήμαντη απεικονιστικότητα της γλώσσας.

⁷³ Το *Tractatus* (Λογικο-Φιλοσοφική Πραγματεία) είναι το πρώτο βιβλίο του Wittgenstein και ορίζει την πρώτη περίοδο της φιλοσοφίας του (οι *Φιλοσοφικές Έρευνες* ορίζουν τη δεύτερη περίοδο). Το βιβλίο αποτελείται από σύντομες ή πιο αναπτυγμένες φράσεις, που δομούνται σε επτά ενότητες. Η πρώτη φράση του βιβλίου είναι: «1. Ο κόσμος είναι όλα όσα συμβαίνουν. 1.1 Ο κόσμος είναι η ολότητα των γεγονότων, όχι των πραγμάτων.» για να διευκρινιστεί στη συνέχεια πως το γεγονός αποτελείται από καταστάσεις πραγμάτων (state of things), η δε κατάσταση πραγμάτων είναι μια σύνδεση αντικειμένων (βλ. Wittgenstein, 1978: 45). Παραθέτουμε την ορολογία, γιατί έχει επηρεάσει τον Κάλας και τη χρησιμοποιεί πολύ στα ύστερα γραπτά του.

⁷⁴ «2.12 Η εικόνα είναι ένα μοντέλο της πραγματικότητας. 2.13 Στα αντικείμενα αντιστοιχούν μέσα στην εικόνα τα στοιχεία της εικόνας. 2.131 Τα στοιχεία της εικόνας υποκαθιστούν στην εικόνα τα αντικείμενα» (Wittgenstein, 1978: 50). Αντίστοιχες απόψεις υπάρχουν και στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* («Το να προφέρεις μια λέξη είναι σα να αγγίζεις ένα πλήκτρο στο κλειδοκύμβαλο των παραστάσεων», Wittgenstein, 1977: 28), μόνο που εδώ δίνεται μεγαλύτερη βαρύτητα στη χρήση των λέξεων μέσα στα συμφραζόμενα.

⁷⁵ Wittgenstein, 1978: 131.

δυνατούς κόσμους (υπαρκτούς ή μη)⁷⁶ – επομένως δεν αυθαιρετεί ο Κάλας, όταν επιχειρεί να «μπολιάσει» με τη σκέψη του Wittgenstein τον υπερρεαλισμό. Η σχέση της γλώσσας με τον κόσμο της εμπειρίας είναι ενδεχομενική, ενώ οι προτάσεις και οι εικόνες της μπορεί να μην είναι αληθείς (σε σύγκριση με τον πραγματικό κόσμο), ωστόσο δεν στερούνται νοήματος, γιατί ακριβώς εικονίζουν ένα «δυνάμει» κόσμο. Αυτή την ενδεχομενική πραγματικότητα που παρουσίαζε ο υπερρεαλισμός, η γλωσσαναλυτική φιλοσοφία όχι μόνο δεν είχε λόγο να της αμφισβητήσει την ύπαρξη, αλλά θα μπορούσε να συμβάλει στη θεμελίωσή της.

Ο Κάλας σε πολλά κείμενά του χρησιμοποιεί τους βιτγκενσταϊνικούς όρους «κατάσταση πραγμάτων» (state of things) και νοητική κατάσταση (state of mind), όταν θέλει να μιλήσει για την πραγματικότητα-ύλη και το πνεύμα αντίστοιχα. Ο πρώτος όρος είναι εύληπτος, ενώ ο δεύτερος παρουσιάζει πολλά προβλήματα, αν θέλει κανείς να τον ορίσει αυστηρά. Η νοητική κατάσταση, σύμφωνα με τον Wittgenstein, δεν ονομάζει μόνο ένα νοητικό γεγονός ή τον κόσμο των ιδεών, αλλά μια πλειάδα εκφράσεων της γλώσσας μας. Δηλαδή ο όρος δεν υπονοεί ότι εκπορεύεται από το μυαλό του ανθρώπου (ή είναι εκεί «κρυμμένο»), αλλά «είναι απλώς μια σύμβαση προορισμένη να διακρίνει δυο μεγάλες κατηγορίες της γλώσσας μας: Των προτάσεων περί φυσικών αντικειμένων και των προτάσεων περί προσωπικών εμπειριών»⁷⁷. Έτσι οι νοητικές καταστάσεις μιλούν τόσο για πράγματα που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις, όσο και για άλλα που μοιάζουν άυλα και εκπορεύονται από τη σκέψη. Ενδεικτική είναι η εφαρμογή στους ακόλουθους στίχους: «Έχω ήδη πάψει να συναισθάνομαι πόνους σε φανταστικά μέλη – αντικατασταθότανε απ' την αλήθεια των τεχνητών» (ΓΦ: 117), όπου αντιτίθεται όχι μόνο η αλήθεια με το ψεύδος αλλά κυρίως οι αισθήσεις (state of things) με τη νόηση (state of mind). Ο ποιητής παρουσιάζει και εκμεταλλεύεται ποιητικά την επιστημονική διαπίστωση ότι κάποιος που έχει ψεύτικο πόδι, μερικές φορές αισθάνεται πόνο στο τεχνητό μέλος· ο πόνος δεν προέρχεται από κάποιο αισθητηριακό κέντρο αλλά από το νευρωνικό δίκτυο του εγκεφάλου λόγω «δυναμικής υστέρησης». Ο Wittgenstein υποστηρίζει πως πρέπει να διακρίνουμε ανάμεσα σε μια νοητική κατάσταση ενός υποθετικού νοητικού μηχανισμού και μια νοητική κατάσταση που σημαίνει μια

⁷⁶ Βλ. τις παρατηρήσεις του Κωβαίου, 1987: 352-3. Οι εργασίες του Κ.Κωβαίου αποτελούν την πλέον πρόσφορη και ολοκληρωμένη μελέτη στα ελληνικά του έργου του Wittgenstein. Πολύ χρήσιμη είναι η ογκώδης βιογραφία του Wittgenstein από τον Ray Monk, 1999.

⁷⁷ Κωβαίος, 1987: 445. Επίσης βλ. τις παρατηρήσεις του Κωβαίου για το τι είναι η νοητική εικόνα και γενικότερα οι νοητικές διεργασίες που συνδέονται με τη λειτουργία της γλώσσας, όπως τις καταγράφει και αναλύει ο Wittgenstein στο «Μπλε βιβλίο», βλ. Wittgenstein, 1984: 28κε. Όπως ωστόσο σημειώνει ο ίδιος, στο έργο του Wittgenstein υπάρχει μια ποικιλία (από φαινομενικώς ασυμβίβαστα) αποφθέγματα για το τι είναι νόημα (βλ. Κωβαίος, 1987: 508-9). Ο Monk υποστηρίζει πως μια πηγή συγχύσεων προέρχεται από το γεγονός ότι ο Wittgenstein, ενώ ξεκινούσε με μια ερώτηση σχετικά με ένα φαινόμενο (πχ. «τι είναι το σκέπτεσθαι;») κατέληγε σε μια διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιούμε τις λέξεις (βλ. Monk, 1999: 507). Γι' αυτό δεν επιμένουμε εδώ σε έναν πιο σαφή ορισμό για τη «νοητική κατάσταση», σημειώνουμε μόνο τη σύνδεσή της με τη γλώσσα.

συνειδησιακή κατάσταση⁷⁸ και πως δεν πρέπει να καταλήγουμε στην απλοϊκή αντίληψη ότι το «νόημα» είναι κάποιο συγκεκριμένο και ανεξάρτητο από τη χρήση της γλώσσας (εξωγλωσσικό) πράγμα⁷⁹.

Η γλώσσα είναι το αναπόφευκτο εργαλείο της φιλοσοφίας, γι' αυτό και τα γλωσσικά παιχνίδια – κατάκτηση της ύστερης περιόδου του Wittgenstein – αποτέλεσαν ένα εργαλείο της γλωσσολογίας⁸⁰. Σύμφωνα με τον Wittgenstein ο όρος «γλωσσικό παιχνίδι»⁸¹ αποδίδει τη σχέση ονόματος και ονομαζομένου, σχέση που αποκτά νόημα μόνο εντός του γλωσσικού παιχνιδιού. Το γλωσσικό παιχνίδι αποτελεί ταυτόχρονα ένα σύστημα σήμανσης αλλά και επικοινωνίας, γιατί σύμφωνα με τον Wittgenstein η γλώσσα δεν είναι απλώς ένας μηχανισμός. Η γλώσσα είναι μια μορφή ζωής, γι' αυτό «η έκφραση “γλωσσικό παιχνίδι” έχει προορισμό να τονίσει ότι το να μιλάμε μια γλώσσα είναι μέρος μιας δραστηριότητας, ή μιας μορφής ζωής»⁸². Αποτέλεσμα είναι η πολλαπλότητα νοημάτων που κάνει τη γλώσσα να μην είναι κάτι σταθερό και δοσμένο για πάντα, αλλά να έχει πλείστες δυνατότητες μετασχηματισμού: «“Ονόματα” λέμε πολύ διαφορετικά πράγματα· η λέξη “όνομα” χαρακτηρίζει πολύ διαφορετικά είδη χρήσεων μιας λέξης, που συγγενεύουν αναμεταξύ τους με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους»⁸³. Συνέπεια της πολλαπλότητας είναι να διαμορφώνεται η (εκάστοτε) σημασία μιας λέξης από τη χρήση της μέσα στη γλώσσα. Το παιχνίδι λοιπόν μας δείχνει ουσιαστικά ένα πολύπλοκο διχτυωτό από ομοιότητες που μπαίνουν η μια στα όρια της άλλης και διασταυρώνονται⁸⁴.

Ένα γλωσσικό παιχνίδι έχει κανόνες οι οποίοι δεν είναι απόλυτοι αλλά προκύπτουν από την πράξη του παιχνιδιού και υπακούουν σε ένα φυσικό νόμο⁸⁵. Ο Wittgenstein δηλώνει πως δεν είναι απλό να οροθετηθεί η έννοια του παιχνιδιού («Δεν γνωρίζουμε τα όρια γιατί δεν έχουν χαραχτεί»⁸⁶) και συγκρίνει την κοινή μας γλώσσα με μια ιδανική γλώσσα που λειτουργεί με

⁷⁸ Βλ. «Το Μπλε βιβλίο», Wittgenstein, 1984: 45. Επίσης βλ. το «Καφέ βιβλίο» (στο ίδιο: 167), όπου διευρύνεται το πεδίο ώστε το μοντέλο του νου να χωρά εκτός από τα συνειδητά νοητικά φαινόμενα και τις ασυνειδήτες νοητικές καταστάσεις. Όπως σημειώνει ο Monk (1999: 553) η εξωτερική συμπεριφορά κάποιου είναι έκφραση της νοητικής του κατάστασης.

⁷⁹ Βλ. Κωβαίος, 1987: 485.

⁸⁰ Για τον διαχωρισμό της φιλοσοφίας του Wittgenstein σε πρόωμη και ύστερη περίοδο, και τις διαφορές βλ. Κωβαίος, 1996: 31-50 (κεφ. «Από το *Tractatus* στις *Φιλοσοφικές έρευνες*»). Να σημειωθεί πως ο Κωβαίος προτιμά να μιλά για «μεταστοιχείωση» και όχι για μετάβαση από μια φιλοσοφική θεώρηση σε μια άλλη τελείως διαφορετική. Βλ. επίσης Κωβαίος, 1987: 364-7.

⁸¹ Ο ορισμός που δίνεται από τον Wittgenstein υπάρχει στο «Καφέ βιβλίο» με αναλυτικά παραδείγματα (Wittgenstein, 1984: 117κε). Ορισμός υπάρχει και στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* (Wittgenstein, 1977: 28). Ο Wittgenstein ξεκινά από τον Αυγουστίνου και την περιγραφή του ότι διδάχτηκε τη γλώσσα, μαθαίνοντας τα ονόματα των πραγμάτων (η αναφορά στον Αυγουστίνου είναι πολύ οικεία και στον Κάλας): ο φιλόσοφος αντιλέγει (στη θεωρία του Αυγουστίνου) πως δεν μαθαίνει κανείς σκάκι γνωρίζοντας τα πόνια (ατελής γνώση), αλλά κινώντας τα.

⁸² Wittgenstein, 1977: 35.

⁸³ Στο ίδιο: 43.

⁸⁴ Στο ίδιο: 58. Ο Wittgenstein μιλά για «οικογενειακές ομοιότητες» και βασίζεται στο γεγονός ότι κάθε λέξη έχει μια οικογένεια από σημασίες (: 63).

⁸⁵ Στο ίδιο: 52-3

⁸⁶ Στο ίδιο: 59.

βεβαιότητες και απόλυτους κανόνες αλλά αυτή βρίσκεται ουσιαστικά εν κενώ⁸⁷. Ο Wittgenstein αφήνει εδώ (δηλαδή στις *Φιλοσοφικές Έρευνες*, σε αντίθεση με το *Tractatus*) τα όρια ανοιχτά: «Αλλά τι όψη έχει ένα παιχνίδι που περικλείεται από παντού με κανόνες; Ένα παιχνίδι που οι κανόνες του δεν αφήνουν να διεισδύσει καμιά αμφιβολία, αλλά του βουλώνουν όλες τις τρύπες;»⁸⁸.

Ο Κάλας έχει συλλάβει άριστα τη συλλογιστική πορεία του Wittgenstein και την έχει αναπτύξει στο άρθρο του «Games without Rules»⁸⁹ (1966), όπου η τέχνη θεωρείται χώρα των θαυμάτων για να παίζουν παιδιά χωρίς ανταγωνισμούς και νικητές-ηττημένους. Ο λόγος (ομιλία: *speech*), ως ένας ειδικός τύπος ανθρώπινης δραστηριότητας, μπορεί να μελετηθεί με τους όρους του παιχνιδιού: «Poets use their ingenuity in interpreting rules of grammar and syntax to produce a new interplay of words» (*Transfigurations*: 5). Όταν η ερμηνεία ενός παίκτη θέτει σε δοκιμασία την ευπιστία μας, τότε γίνεται αισθητό (και θεμιτό) ότι η πανουργία (*cunning*) υποκαθιστά την ευφυΐα. Η ερμηνεία των κανόνων είναι εγγενής στο παίξιμο των παιχνιδιών, γι' αυτό δεν είναι τυχαίο ότι οι αρχαίοι είχαν τον Ερμή ως προστάτη των εμπόρων, των παικτών αλλά και ταυτόχρονα θεό της ερμηνείας (: 5). Ο Ερμής μάλιστα ενθαρρύνει τους πιστούς του στην απάτη (*cheat*), και αυτό συμβαίνει κυρίως στα πολεμικά παιχνίδια (*ruse de guerre*), με αποκορύφωμα τον Δούρειο ίππο που επινόησε ο Οδυσσεύς.

Ο Κάλας στο ανωτέρω άρθρο, με βιτγκενσταϊνικό τρόπο, θεωρεί την τέχνη ως ένα «παιχνίδι» και έτσι μεταφέρει τις φιλοσοφικές απόψεις στο αισθητικό πεδίο. Μάλιστα καταγράφει όλους τους δυνατούς τρόπους με τους οποίους παραβιάζονται στην τέχνη οι κανόνες (αν υπάρχουν τέτοιοι): π.χ. η «ποιητική άδεια» προβάλλει ως η εξαπάτηση του αμήτου αποδέκτη και μάλιστα σε σημείο που (όσον αφορά τη σύγχρονη τέχνη) ο ανίδεος να μην μπορεί να ξεχωρίσει τα ορνηθοσκαλίσματα ενός παιδιού από ένα έργο τέχνης. Ο μόνος που μπορεί να αποκαταστήσει τους κανόνες, ακριβώς επειδή είναι ικανός να κατα-νοήσει το παιχνίδι, είναι ο εμπνευσμένος κριτικός: «The painting which, like the poem, violates accepted rules of syntax may be championed by a spirited critic who risks a reinterpretation of rules to account for the new work» (*Transfigurations*: 5).

Ο Κάλας αναγνωρίζει πως κάποια κυρίαρχα ρεύματα της σύγχρονης τέχνης (όπως το *action painting*, η παραστατική τέχνη, η *pop-art*) δεν αποδέχονται τη θεωρία των παιγνίων, ενώ ξεχωρίζει το «Μεγάλο Γυαλί» του Duchamp ως ύψιστο δείγμα παιχνιδιού, θυμίζοντας ότι ο ζωγράφος υπήρξε μανιώδης και παθιασμένος παίκτης. Το άρθρο «Games without Rules» καταλήγει με την παράθεση ενός συνθήματος (*cue*) από τον Wittgenstein και την κατάθεση της

⁸⁷ Στο ίδιο: 65.

⁸⁸ Στο ίδιο: 66. Συνεχίζει πως ο κανόνας είναι ένα οδοδείκτης που άλλοτε δίνει λαβή για αμφιβολία άλλοτε όχι.

⁸⁹ Πρόκειται για άρθρο προγενέστερο του «*Surrealism and the making of History*» και δεν περιλαμβάνεται σ' αυτό.

αντίληψης του Κάλας για τα παιχνίδια: αν διοργάνωνε ο ίδιος μια έκθεση με παιχνίδια χωρίς κανόνες, θα απέφευγε να ορίσει τι είναι παιχνίδι, ποιοι είναι οι κανόνες, ενώ στο όνομα της ποιητικής άδειας θα περιελάμβανε και παιχνίδια που θέτουν κανόνες (Transfigurations: 6).

Πέρα από τη θεωρία των παιγνίων, υπάρχουν και αρκετές αισθητικές θέσεις του Wittgenstein, που ο Κάλας επαναλαμβάνει στα ύστερα κείμενά του. Μία απ' αυτές είναι ο χαρακτηρισμός από τον φιλόσοφο ως γελοίας της άποψης πως η αισθητική είναι η επιστήμη του ωραίου, και ως έγκυρης της άποψης ότι το καλλιτεχνικό έργο είναι ένας κώδικας που χρειάζεται να το αποκωδικοποιήσει κανείς πρώτα για να κατανοήσει το νόημά του⁹⁰. Επομένως, η κατανόηση (και συνακόλουθα η απόλαυση) ενός έργου δεν είναι ποτέ αυτοτελής, αλλά επηρεάζεται από τη γνώση της ιστορίας και ολόκληρου του πολιτισμού που το εξέθρεψε, γιατί η ιστορία είναι ένα πλαίσιο κατανόησης ανάμεσα σε άλλα. Το έργο τέχνης δεν έχει μόνο μια όψη, την αισθητή (αυτή αποτελεί τον μαγικό κρύσταλλο, για να κοιτάξει κανείς πίσω ή μέσα από αυτόν), αλλά αποτελεί ένα ολόκληρο «γλωσσικό παιχνίδι». Η κατανόηση των προθέσεων του δημιουργού αποτελεί μέρος του παιχνιδιού, καθώς η ερμηνεία της τέχνης δεν μπορεί να είναι μόνο ενδοκειμενική: «Ερμηνεύουμε λάθος τη γραμματική αλήθεια ότι το νόημα ενός έργου τέχνης κατοικεί σ' αυτό το ίδιο και δεν πρέπει να αναζητηθεί έξω απ' αυτό, αν νομίζουμε πως αυτό σημαίνει ότι θα πρέπει να αποκλείσουμε πληροφορίες οι οποίες δεν αντλούνται από αυτό που ακούμε ή βλέπουμε»⁹¹.

Ως προς την εστίαση του Wittgenstein στη γλώσσα, δεν θα πρέπει να δημιουργηθούν παρεξηγήσεις πως η φιλοσοφία του συγγενεύει κατά κάποιον τρόπο με τον δομισμό και τη γλωσσολογία· η ευρωπαϊκή κειμενοκρατία βρίσκεται στους αντίποδες της βιτγκενσταϊνικής σκέψης. Όταν ο Wittgenstein λει ότι τα φιλοσοφικά προβλήματα είναι γλωσσικά δεν εννοεί ότι είναι γλωσσικής υφής, αλλά ότι τα δημιουργεί η χρήση της γλώσσας⁹². Στη στρουκτουραλιστική αρχή «δεν υπάρχει τίποτε εκτός κειμένου»⁹³, ο Wittgenstein αντιτίνει την επισκόπηση της γραμματικής γλώσσας σε σύνδεση με την ανθρώπινη συμπεριφορά. Ως ύψιστο σφάλμα των φιλοσόφων της σύγχρονης γενιάς θεωρεί ο Wittgenstein «το σφάλμα του να προσέχεις τη μορφή των λέξεων και όχι τη χρήση τους, όταν εξετάζεις τη γλώσσα»⁹⁴. Η γλώσσα δεν αντιμετωπίζεται

⁹⁰ Βλ. και Δεληγιώργη, 1977: 151-2.

⁹¹ Κωβαίος, 1996: 173. Για τα στοιχεία που παραθέτουμε σε όλη την παράγραφο μας, βλ. στο ίδιο: 167 κε (κεφ. «Ιστορία και νόημα στην αισθητική»). Ο Κωβαίος εξηγεί πως τα στοιχεία της προσωπικότητας του δημιουργού ανήκουν στο γλωσσικό παιχνίδι (και όχι στην ψυχολογικού τύπου εξήγηση της δημιουργίας του) ως μέρος της ανάλυσης των συμβόλων του ίδιου του έργου (: 174). Το ζήτημα της μεταισθητικής πλάνης αναλύει διεξοδικά ο Κωβαίος στο δεύτερο μέρος της διατριβής του (βλ. Κωβαίος, 1987).

⁹² Βλ. *Tractatus*, Wittgenstein, 1978: 64 («Τα περισσότερα ρωτήματα και οι προτάσεις των φιλοσόφων στηρίζονται στο πως δεν καταλαβαίνουμε τη λογική της γλώσσας μας»). Κι αν ο Wittgenstein χρησιμοποιεί τον όρο «γραμματική», το κάνει προκειμένου να συμπτύξει το σύνολο των κανόνων της ανθρώπινης (όχι μόνο λεκτικής) γλώσσας «νοούμενης ως ένα σύνολο από αλληλοδιαπλεκόμενα γλωσσικά παιχνίδια που είναι αδύνατο να εποπτευθούν με μια ματιά» (Κωβαίος, 1996: 107).

⁹³ Πρόκειται για τη γνωστή φράση του J.Derrida (*De la grammatologie*, 1967).

⁹⁴ Παραθέτει ο Κωβαίος, 1987: 394.

ως κάτι στατικό και μονοσήμαντο, αλλά «αντιπαραβάλλουμε μια μορφή της γλώσσας με το περιβάλλον της ή τη μεταμορφώνουμε στη φαντασία μας, για να αποκτήσουμε μια συνολική άποψη του χώρου μέσα στον οποίο η δομή της γλώσσας μας κατοικεί»⁹⁵.

Οι συγγένειες του διανοητή Κάλας με τον αυστριακό φιλόσοφο είναι πολλές: α) καταρχήν η εγκεφαλικότητα με την οποία προσέγγισαν τα προβλήματα, υπερβαίνοντας τα όρια του αγκυλωμένου ορθολογισμού (με την τεράστια διαφορά του σφοδρού αντι-επιστημονισμού του Wittgenstein). β) το ενδιαφέρον για τη μη αναγώγιμη πολλαπλότητα της ζωής, την ποικιλία των πραγμάτων, τη φανέρωση ομοιοτήτων και ετερότητας⁹⁶. γ) η έμμονη ενασχόληση γύρω από το «οράν» και το «σκέπτεσθαι», καθώς και γύρω από τη σχέση τους (κεντρική σημασία στη φιλοσοφία του Wittgenstein έχει εκείνο το είδος του οράν και του κατανοείν, που ανιχνεύει τις διασυνδέσεις⁹⁷). δ) η ανεπάρκεια της εξωτερικής παρατήρησης (μόνου του «οράν») αν δεν συνοδεύεται από εν-νόηση, και παράλληλα η εξάρτηση της σκέψης από την υλικότητα της γλώσσας: δηλαδή οι σημασίες δεν υπάρχουν έξω από το «γλωσσικό παιχνίδι» (σε ένα χώρο πλατωνικών ιδεών) αλλά μέσα στη χρήση της γλώσσας. ε) η ποικιλία και η πολυσημία των γλωσσικών σημείων εξασφαλίζει την αποδοχή ενδεχομενικών κόσμων και την απροσδιοριστία των ορίων. Η απελευθέρωση του πνεύματος από τις ίδιες του τις αγκυλώσεις υπήρξε ο βασικότερος στόχος του φιλοσόφου: «Ποιος είναι ο σκοπός σου στη φιλοσοφία; – Να δείξω στη μύγα τη διέξοδο από την παγίδα»⁹⁸ ήταν το σύνθημα της βιτγκενσταϊνικής φιλοσοφίας. Η απελευθέρωση του ανθρώπου από τις μεταφυσικές αυταπάτες και από κάθε είδους δεσμό, υπήρξε ο διαρκής στόχος του υπερρεαλιστή Κάλας.

Η σημαντικότερη συνεισφορά του Wittgenstein ήταν η διά-λυση του φιλοσοφικού στοχασμού, καθώς η γλωσσική ανάλυση κατέστησε σαφές το ανυπόστατο των φιλοσοφικών προβλημάτων και μαζί απέδειξε ως ψεύτικη τη μεταφυσική με τις μεγαλόπρεπες αυταπάτες⁹⁹. Ο φιλόσοφος υπήρξε ταυτόχρονα απολογητής του μεγάλου πολιτισμού του παρελθόντος αλλά και καταστροφέας του, αφού γκρέμισε τους ακρογωνιαίους λίθους του παραδοσιακού στοχασμού (όπως τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Καντ). Επιπλέον ως αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, επαναστάτης (παρά τα μάλλον κλασικά του γούστα στην τέχνη) εναντίον του ακαδημαϊκού κατεστημένου και αντικομορμιστής, είλκυσε την προσοχή του Κάλας. Όπως δηλώνεται στο κείμενο «Surrealist adventure»¹⁰⁰ – και επαναλαμβάνεται συχνά – ο υπερρεαλισμός για να

⁹⁵ Παραθέτει ο Monk, 1999: 308.

⁹⁶ Χαρακτηριστικά ο φιλόσοφος έλεγε: «εγώ ενδιαφέρομαι να δείξω ότι τα πράγματα που φαίνονται ίδια είναι στην πραγματικότητα διαφορετικά», παραθέτει ο Monk, στο ίδιο: 542.

⁹⁷ Βλ. την ανάλυση του Monk: στο ίδιο.

⁹⁸ Wittgenstein, 1977: 136 (*Φιλοσοφικές Έρευνες*, §309).

⁹⁹ Βλ. Κωβαίος, 1996: 66-67 (και όλο το κεφ. «Μεταφυσική και γλωσσική ανάλυση»: 63 κε). Ο Wittgenstein θεωρεί ότι δεν υπάρχει «μεταγλώσσα», δηλαδή η γλώσσα δεν μπορεί να μιλήσει για τον εαυτό της, άρα όλα τα δευτερογενή (αισθητικά, φιλοσοφικά) προβλήματα στερούνται νοήματος.

¹⁰⁰ Το κείμενο ανήκει στο «Surrealism and the Making of History» (ΔΑΚ: 24/5).

επιβιώσει πρέπει να πάρει υπόψη του τη μεθοδολογική επανάσταση των φιλοσοφικών ερευνών του Wittgenstein. Η πρόταση του Κάλας συνίσταται στην εμφύτευση του μοσχεύματος Wittgenstein στο σώμα του γερασμένου και θνήσκοντος υπερρεαλισμού, προκειμένου να αναζωογονηθεί και να ανανεωθεί.

10.5.7. Manifestation of Freedom

Στο δοκίμιο αυτό (11 όφες σελ., ενώ λείπουν οι σημειώσεις) που είναι και το τελευταίο του βιβλίου «Surrealism and the making of history», μελετάται πιο συγκεκριμένα η πιθανή συνεισφορά του Wittgenstein στον υπερρεαλισμό. Ο Κάλας ξεκινά από το τραγικό δίλημμα που αντιμετώπισαν οι υπερρεαλιστές σχετικά με τις αντιφάσεις ανάμεσα στην ατομική θέληση (στον έρωτα, στην ελευθερία) και στον μετασχηματισμό της κοινωνίας. Τις αντιφάσεις αυτές συνήθως τις ξεπερνούσαν μέσα από την ποίηση και έτσι η κρίση της συνείδησης εύρισκε ανακούφιση στην επίκληση των άλλων (=θεατών και εραστών της ποίησης) μέσα από τη μαγική δύναμη των λέξεων και των εικόνων.

Στο δοκίμιο που εξετάζουμε, το υπερρεαλιστικό παράλογο (irrational) συνδέεται με την ελληνική λέξη «άρρητον» (unutterable) και έτσι ο Κάλας συνδέει τον υπερρεαλισμό με το όριο του μυστικού, όπως απαντάται στη φιλοσοφία του Wittgenstein¹⁰¹. εδώ όμως ανοίγει μια ενδιαφέρουσα αναζήτηση σχετικά με την ορθή κατανόηση εκ μέρους του Κάλας του συγκεκριμένου κομβικού σημείου της φιλοσοφίας του Wittgenstein. Ο Κωβαίος, στο ερώτημα κατά πόσο ο Wittgenstein διευρύνει υπερβολικά τα όρια του ορθού λόγου ακόμα και σε περιοχές που παραβιάζουν τις αρχές της λογικής, απαντά: «Υπάρχει βέβαια – ας θυμηθούμε το *Tractatus* – κάποιο εξώλογο, μυστικό, στοιχείο που είναι ανέκφραστο και δεν μπορεί να τεθεί σε γλώσσα. Αλλά αυτό προφανώς δεν μπορεί να τεθεί ούτε στη γλώσσα της τέχνης. Είναι παραπλανητικό να μιλάμε για εξώλογο στοιχείο στην τέχνη ή να θεωρούμε ότι η τέχνη ανήκει στην επικράτεια του εξωλόγου. Γιατί αν υπάρχει κάτι στην τέχνη που ονομάζουμε “εξώλογο”, τότε δεν είναι εν τέλει εξώλογο, μια και είναι εκφράσιμο στη γλώσσα της τέχνης»¹⁰². Στο εκτενές αυτό απόσπασμα γίνεται κατανοητό ότι ο φιλόσοφος εννοεί ότι το εξώλογο σημαίνει το μη εκφράσιμο με λόγια (και όχι το παράλογο). Και προχωρώντας παραπέρα, παρατίθεται η άποψη του Wittgenstein για το αυθαίρετον της γραμματικής, που θεωρείται τέτοιο επειδή δεν μπορεί να δικαιολογηθεί,

¹⁰¹ Βλ. το δοκίμιο «Braque at the Fondation Maeght», όπου γίνεται ρητή αναφορά στον Wittgenstein (*Transfigurations*: 196)

¹⁰² Κωβαίος, 1996: 129 (στο κεφ. «Ο αναπροσδιορισμός της Αισθητικής»). Και αλλού ο Κωβαίος επισημαίνει πως η προσπάθεια του ανθρώπου να εκφράσει το ανέκφραστο ήταν σύμφωνα με τον Wittgenstein πρωταρχική πλάνη, αμάρτημα και ύβρις (στο ίδιο: 40). Πράγματι για τον Wittgenstein το μυστικό στοιχείο δεν αποκαλύπτει την ουσία του κόσμου αλλά τη συνθήκη υπό την οποία αυτός υπάρχει «6.45 Το μυστικό στοιχείο είναι το αίσθημα του κόσμου ως περιορισμένου συνόλου» (Wittgenstein, 1978: 130) αλλά και γενικότερα ολόκληρη η φιλοσοφία του είναι μια προσπάθεια διάκρισης ανάμεσα στο ανείπωτο και σ' εκείνο που μπορεί να λεχθεί.

ωστόσο εκείνο που κάνει τη γλώσσα μη αυθαίρετη είναι η χρήση της. Ο Κωβαίος υποστηρίζει πως η αίσθηση του ποιητή (και του υπερρεαλιστή) για ελεύθερη επιλογή των εκφραστικών του μέσων υπακούει εν τέλει σε κάποιους κανόνες, δηλαδή για να έχει το έργο του κάποιο νόημα, πρέπει να ανήκει σε μια γλώσσα, σ' αυτή που μιλά ο ίδιος και αντιλαμβάνονται οι αναγνώστες του. Έτσι, καταλήγει πως τα υπερρεαλιστικά έργα δεν βρίσκονται «εκτός λόγου», διατυπώνοντας παράλληλα την απορία για τη λειτουργία της αυτόματης γραφής: «Θα πρέπει είτε η γραφή να μην είναι εντελώς “αυτόματη” είτε τα ποιήματα εντελώς ακατανόητα»¹⁰³.

Από την άλλη πλευρά, ο ίδιος μελετητής του Wittgenstein σε άλλο κείμενό του, σημειώνει πως το τείχος που υψώνει ο φιλόσοφος ανάμεσα σ' εκείνο που μπορεί να λεχθεί και το άρρητο, δεν δηλώνει περιφρόνηση ή απαξίωση, αλλά έχει σκοπό την περιφρούρηση του ανέκφραστου κι όχι την απεμπόλησή του από την επικράτεια του λόγου¹⁰⁴. Από τη δική του πλευρά, ο Κάλας παρακολουθεί απόλυτα τον συλλογισμό του Wittgenstein, αλλά τον οδηγεί εκεί που θέλει, με πυξίδα την αγωνιώδη αναζήτησή του αφενός να συγκρατηθεί στην επικράτεια του αντικειμενικού (και όχι του μεταφυσικού) και αφετέρου να δείξει πώς ο ποιητικός λόγος έχει τη δύναμη να αποκαλύψει το «άρρητο». Η ποιητής διαθέτει το χάρισμα μέσα από τον λόγο να δίνει υπόσταση σε εκείνο που δεν εκφράζεται αλλιώς. Επομένως – και παρά τη (συνειδητή υποθέτουμε) παρανόηση του γράμματος του φιλοσόφου – η οπτική γωνία του Κάλας είναι πρωταρχικά ποιητική, ή αλλιώς εκφράζει την άποψη ενός ποιητή που πραγματοποιεί μια προσωπική ανάγνωση και ζητάει τη συνδρομή της φιλοσοφίας, προσαρμόζοντάς την στις ανάγκες της ποιητικής του. Σίγουρα πάντως η ανάγνωση αυτή φαίνεται να δίνει λύση σε πολλά ποιητικά αδιέξοδα στα οποία είχε περιέλθει ο υπερρεαλισμός «γερνώντας» και σίγουρα ενισχύει, μέσα από τους δρόμους της μαθηματικής λογικής, εκείνον τον («ενδεχομενικό») κόσμο που ο υπερρεαλισμός υπερασπίστηκε.

Βέβαια από την (περιορισμένη) βιβλιογραφία στην οποία προστρέξαμε προκειμένου να φωτίσουμε τη στροφή του Κάλας στον αυστριακό φιλόσοφο, γίνεται συνειδητό πως η κατανόηση του βιτγκενσταϊνικού έργου υπήρξε πολυφωνική και σ' αυτό συνέτεινε το ύφος του που δίνει λαβή στην αμφιβολία, με την τάση για ειρωνεία, για παραδοξολογία ή για λεκτικά πυροτεχνήματα¹⁰⁵ – κι αυτά είναι στυλιστικά στοιχεία που πρέπει να εκτίμησε ο Κάλας στον Wittgenstein. Από την άλλη πλευρά ο υπερρεαλιστής ποιητής σίγουρα είναι ενημερωμένος για τη διαφορετική ανάγνωση του Wittgenstein από μια μεγάλη μερίδα φιλοσόφων, καθώς σημειώνει

¹⁰³ Κωβαίος, 1996: 135. Ο όλος προβληματισμός που ο Κωβαίος αναπτύσσει, γίνεται με βάση τον διάλογο Σεφέρη-Τσάτσου για την αντίθεση έλλογου και άλογου στοιχείου στην ποίηση (βλ. στο ίδιο: 134-136). Το συμπέρασμα είναι ότι η ελευθερία του ποιητή είναι ευρύτατη αλλά οροθετημένη μέσα στα ανυπέρβλητα τείχη του νοήματος.

¹⁰⁴ Βλ. στο ίδιο: 352, όπου και παραθέτει την εξής δήλωση του Wittgenstein: «Μονάχα κάτι υπερφυσικό μπορεί να εκφράσει το Υπερφυσικό. Αυτή η δήλωση συνοψίζει την ηθική μου».

¹⁰⁵ Βλ. τις επισημάνσεις του Π.Χριστοδουλίδη στο «Εισαγωγικό Σημείωμα» στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* (Wittgenstein, 1977: 14-5).

(στο «Manifestation of freedom») πως οι λογικοί θετικιστές της Βιέννης και της Οξφόρδης που θαύμασαν την από τον Wittgenstein αναγωγή της φιλοσοφίας σε κριτική της γλώσσας, αναστατώθηκαν από τις αναφορές του στον μυστικισμό. Επομένως δεν φαντάζει εντελώς αυθαίρετη η διαφορετική (ποιητική) ερμηνεία του Κάλας· εξάλλου υπάρχει και η ακόλουθη δήλωση του Wittgenstein: «Πιστεύω πως τη στάση μου απέναντι στη φιλοσοφία τη συνόμισα κάποτε λέγοντας ότι θα' πρεπε κανείς να την εξασκεί μόνονα ποιητικά»¹⁰⁶.

Ο Κάλας υπερασπίζει τη δική του εξήγηση και επιπλέον συνδέει το άρρητον (unutterable) με τις έρευνες του Wittgenstein για τα όρια του λόγου και τον σολιψισμό (solipsismus)· ο σολιψισμός σηματοδοτεί τον ανθρώπινο μικρόκοσμο όπου «5.6 Τα όρια της γλώσσας μου σημαίνουν τα όρια του κόσμου μου»¹⁰⁷. Αυτός ο μικρόκοσμος περιέχει όλα τα εκφράσιμα και τα μη εκφράσιμα στοιχεία, καθώς για τον αυστριακό φιλόσοφο ό,τι δεν μπορούμε να το σκεφτούμε, δεν το σκεφτόμαστε, πόσο μάλλον να το πούμε· η λογική έτσι δεν μπορεί να υπερβεί τα όρια του κόσμου. Ο Κάλας αναφέρει στο κείμενό του πολλά παραθέματα από το *Tractatus* για τον σολιψισμό και καταλήγει στη συνδρομή του σολιψισμού προκειμένου να ανακαλυφθεί το άλογο και το μυστικό: «Only by following the implications of solipsism can the surrealist poet discover unknown territories of the irrational. It is through language only that the poet can come to grasp the mystical». Με τη φράση αυτή επανεισάγεται ο υποκειμενισμός στον υπερρεαλισμό και ο άνθρωπος επιστρέφει στον μικρόκοσμό του για να τον εξερευνήσει. Ο προσανατολισμός αυτός προκειμένου για το έργο του Κάλας, αποτελεί – κατά τη γνώμη μας – μια σημαντική στροφή (δεν μιλάμε για υπαναχώρηση γιατί ο Κάλας ξεκίνησε από τον αντικειμενικό κόσμο και τη διαλεκτική, τονίζοντας κυρίως τη ματεριαλιστική φύση του αντικειμένου) προς μια κατεύθυνση που απέφευγε και κατηγορούσε, από τα πρώτα του λογοτεχνικά βήματα. Η υποκειμενική αυτή στροφή καθορίζει τα τελευταία ποιήματα του Κάλας (βλ. στο τέλος του 12^{ου} κεφ. της διατριβής)

Ένα άλλο στοιχείο που δεν υπήρξε ποτέ κεντρικό σημείο για τον Κάλας είναι η μετάθεση όλης της ποιητικής δραστηριότητας μέσα στη γλώσσα. Όπως όμως εξηγήθηκε ήδη, δεν πρόκειται για «γλωσσολογική» φιλοσοφία, αφού η γλώσσα θεωρείται μέσον και όχι αντικείμενο. Γι' αυτό και κεντρική θέση στην ανάγνωση του βιτγκενσταϊνικού έργου από τον Κάλας κατέχουν τα *γλωσσικά παιχνίδια* που απελευθέρωσαν την αισθητική από αναρίθμητες προκαταλήψεις και οδήγησαν στην ανατροπή της πραγματικότητας. Εδώ ο Κάλας εισέρχεται στις *Φιλοσοφικές Έρευνες*, το δεύτερο μεγάλο βιβλίο του Wittgenstein, με το οποίο καθορίζεται η ύστερη φιλοσοφία του που απέχει από τον ιδιότυπο ρεαλισμό του *Tractatus*. Στο ύστερο έργο του ο Wittgenstein εξακολουθεί να υποστηρίζει την εικονικότητα της γλώσσας (ότι δηλαδή η λογική σύνταξη της γλώσσας είναι ο μεγάλος καθρέφτης της ουσίας του κόσμου), όχι όμως με τον ιδεαλιστικό τρόπο που γίνεται στην πρώιμη περίοδο του έργου του. Μάλιστα, στις *Φιλοσοφικές*

¹⁰⁶ Τη δήλωση παραθέτει ο Ray Monk (1999: 294).

¹⁰⁷ Wittgenstein, 1978: 110.

Έρευνες (α έκδ. 1953) ο Wittgenstein βάζει κατά παντός τύπου ρεαλισμού, ενώ διερευνώντας το νόημα της λέξης καταλήγει σε πιο αβέβαια (δηλαδή πιο «ανοιχτά») συμπεράσματα από το *Tractatus*. Ο Κάλας παραθέτει ως ένδειξη του προβληματισμού του Wittgenstein (σχετικά με το γεγονός ότι η ονομασία δεν αποτελεί το αναγκαίο θεμέλιο της σχέσης της γλώσσας με τον κόσμο) το εξής απόσπασμα: «515. Δυο εικόνες του τριαντάφυλλου στο σκοτάδι. Η μία είναι ολότελα μαύρη, αφού το τριαντάφυλλο δεν είναι ορατό. Στην άλλη, το τριαντάφυλλο είναι ζωγραφισμένο σ' όλες του τις λεπτομέρειες και περιτριγυρίζεται από μαύρο. Είναι η μία σωστή, κι η άλλη λαθεμένη; Μήπως δεν μιλάμε για λευκό τριαντάφυλλο στο σκοτάδι και για κόκκινο τριαντάφυλλο στο σκοτάδι; Και ωστόσο δεν λέμε πως στο σκοτάδι δεν μπορούν να διακριθούν;»¹⁰⁸.

Το παράθεμα με το τριαντάφυλλο (από τις *Φιλοσοφικές Έρευνες*) κάνει χειροπιαστή τη λειτουργία της *αναλογίας*, η οποία τονίζει, προβάλλει αλλά και υπενθυμίζει ότι ο τρόπος που θα φωτιστούν κάποια αντικείμενα, καθορίζει ποια απ' αυτά θα είναι ορατά, ποια δυσδιάκριτα και ποια αόρατα. Ο Wittgenstein χρησιμοποιεί πολύ (όπως και οι υπερρεαλιστές) την αναλογία, αλλά αυτό τον κάνει να είναι αιρετικός μέσα στην παραδοσιακή φιλοσοφία (η οποία είναι κατεξοχήν οντολογία): «η αναλογία μας λει οτι τα πράγματα είναι σαν κάτι άλλο. Και αυτό που ζητούν οι παραδοσιακοί φιλόσοφοι είναι να μάθουν ποια είναι η πραγματικότητα, όχι σαν τι μοιάζει η πραγματικότητα»¹⁰⁹. Η μέθοδος του Wittgenstein ήταν η κατασκευή (και όχι απλώς η ανακάλυψη) αναλογιών που δεν βασίζονταν σε κάποια αντικειμενική ομοιότητα, αλλά προϋπέθεταν την παραδοχή (σύμβαση) των συνομιλητών πάνω στα συμβαλλόμενα μέρη της αναλογίας (πχ. «φαντάσου τις λέξεις σαν πόνια»). Και το πιο σημαντικό είναι ότι ο Wittgenstein δεν προσέφευγε στη μεταφυσική και στο επέκεινα, αλλά ακουμπούσε στέρεα στο υπόστρωμα της εμπειρίας¹¹⁰. Αντίστοιχη ήταν η προσπάθεια του Κάλας, ήδη από τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, να εγκαταστήσει τον υπερρεαλισμό στον κόσμο των αντικειμένων, μακριά από μεταφυσικούς μυστικισμούς.

Ο ποιητής διατυπώνει την πεποίθηση ότι τα εικονιστικά παράδοξα που αναφέρει ο φιλόσοφος μπορούν να τροφοδοτήσουν τους καλλιτέχνες που επιθυμούν να εκσυγχρονίσουν (update) τον υπερρεαλισμό. Ο Κάλας εδώ εννοεί τα «φανταστικά παραδείγματα» που συνιστούν ένα άλλο σπουδαίο εργαλείο της γλωσσολογίας: σ' αυτά κατασκευάζεται μια διανοητική κατάσταση πραγμάτων (ένα «εμπειρικό τέρας») που δεν αποτελεί μέρος της εμπειρίας κανενός

¹⁰⁸ Wittgenstein, 1977: 179. Ο συλλογισμός αυτός παρουσιάζει συγγένειες με την ταυτότητα και ετερότητα ενός ρόδου, όπως πρώτος τη θέτει ο Χέγκελ, ακολουθεί ο Ένγκελς και την επαναλαμβάνει ο Μπρετόν στο «Τι είναι ο Υπερρεαλισμός;» (βλ. εδώ στο 11^ο κεφάλαιο, περί Ετερότητας στην μεταπολεμική ποίηση του Κάλας).

¹⁰⁹ Κωβαίος, 1996: 87

¹¹⁰ Βλ. στο ίδιο: 87. Για τις δυσκολίες διαχωρισμού εμπειρίας (επιστήμης) και λογικής (φιλοσοφίας) βλ. στο ίδιο: 358-9.

και είναι θέμα πειθούς να αναγνωρίσουμε ότι ένα τέτοιο παράξενο ον μπορεί να υπάρξει¹¹¹. Ο σκοπός του φιλοσόφου δεν είναι να συνδυάσει πράγματα που φαίνονται άσχετα ή μακρινά (αυτό ήταν ο πρωτογενής σκοπός του υπερρεαλισμού), αλλά να κατασκευάσει ένα «αντι-μοντέλο που εκχυδαίζει, τρόπον τινά, τα γνωρίσματα ενός κατεστημένου μοντέλου σκέψης»¹¹². Με αυτόν τον τρόπο ο Wittgenstein πηγαίνει πέραν από τις ιδιόμορφες αναλογίες ανάμεσα σε πράγματα που δεν είναι οικεία, και χτίζει μια διαδικασία σκέψης, μέσα από ένα μοντέλο (μαθηματικής απόδειξης) ώστε να κάνει χειροπιαστή και διάφανη αυτή την ίδια τη διαδικασία.

Βέβαια ο στόχος του φιλοσόφου είναι (αντίθετα από τον υπερρεαλισμό) να διαλύσει τις παρανοήσεις, γιατί για τον ύστερο Wittgenstein, η γλώσσα είναι ένα κάτοπτρο παραμορφωτικό που δημιουργεί είδωλα πέρα από την επιφάνειά της· γι' αυτό η γλωσσική ανάλυση πρέπει να επιστρέψει σε στέρεο έδαφος, δηλαδή στην επιφάνεια του κατόπτρου, για να διαλύσει τις αυταπάτες στο σημείο ακριβώς που γεννιούνται¹¹³. Ωστόσο η λογική επεξεργασία αυτού που εννοούμε ως εμπειρική πραγματικότητα θα μπορούσε να συνδεθεί με πολλές από τις διακηρύξεις των υπερρεαλιστών. Σύμφωνα με τη θεωρία του φιλοσόφου η ισχύς της οπτικής μαρτυρίας δεν είναι απόλυτη, ούτε είναι πάντοτε αξιόπιστη η εμπειρική πραγματικότητα, αλλά και αντίστροφα, μια φράση που δεν έχει από μόνη της νόημα, ενδέχεται να αποκτήσει στα πλαίσια μιας ορισμένης γλωσσικής δραστηριότητας¹¹⁴.

Σε όλο το βιβλίο *Φιλοσοφικές Έρευνες* διερευνάται η συστοιχία της γλώσσας με τα πράγματα και υπό τύπο ερωτήσεων ανιχνεύεται ο σύνθετος τρόπος με τον οποίο η εννόηση της πραγματικότητας υπόκειται στην προϋπόθεση ποικίλων παραμέτρων (όπως είναι η γνώση των περιστάσεων και του πλαισίου αναφοράς, η χρήση των λέξεων, η εφαρμογή στην πάροδο του χρόνου). Η μελέτη των εικονιστικών παραδόξων από τον Wittgenstein καταλήγει στην διατύπωση των γλωσσικών παιγνίων. Ο Κάλας γίνεται ευήκοος αποδέκτης της θεωρίας αυτής και παρά τη σόλοικη ίσως σύγκριση Wittgenstein και Duchamp, που υπάρχει στο παρακάτω σχόλιό του, νομίζουμε ότι έχει κατανοήσει ορθώς τη θεωρία των παιγνίων: «Wittgenstein plays with the unutterable in philosophy the way Duchamp plays with it in his pictorial games». Μάλιστα ο Κάλας συνδέει συγκεκριμένες περικοπές από τις *Φιλοσοφικές Έρευνες* με την εικαστική παραγωγή του

¹¹¹ «Έτσι θα δούμε, λχ., τον Wittgenstein να μας προτρέπει να φανταστούμε όντα σφαιρικά με κεραίες, ή μέλη μιας φυλής που χρησιμοποιούν το στόμα τους μόνο για να αναπνέουν και για να τραγουδούν, αλλά συνεννοούνται με τ' αυτιά», Κωβαίος, 1996: 89. Ο ίδιος παραθέτει ένα μακρύ κατάλογο από τα φανταστικά παραδείγματα του Wittgenstein (στο ίδιο: 90-92). Να σημειώσουμε ενδεικτικά κάποια από τα ευφυέστερα (υπερρεαλιστικά) βιτγκενσταϊνικά τεχνάσματα: «κόβω το κόκκινο κομματάκια», «έχω επιτραπέζιο πονόδοντο», «πώς να κρεμάσω έναν ανύπαρκτο κλέφτη;», «ποιο είναι το χρώμα του αριθμού τρία;», «σκοτεινά φωνήεντα» (στο ίδιο: 109).

¹¹² Στο ίδιο: 92.

¹¹³ Βλ. Κωβαίος, 1987: 387 και 421.

¹¹⁴ Ένα από τα παραδείγματα που φέρνει ο Κωβαίος είναι το εξής: η φράση «έχω πόνο στο σώμα ενός άλλου» δεν είναι επαληθεύσιμη εμπειρικά, αλλά «αν φανταστούμε πως σε μια κοινωνία ανθρώπων υπάρχει κάποια ασύρματη σύνδεση ανάμεσα στα δόντια τους, έτσι ώστε, όταν ο ένας έχει ένα κούφιο δόντι μπορεί να πει “πονάω στο δόντι σου” και ο άλλος να τον καταλάβει», στο ίδιο: 462.

Arakawa¹¹⁵ και του Jasper Jones¹¹⁶. Επίσης παραθέτει μερικές από τις εξαιρετικές παραβολές παραδόξων που εφηύρε ο Wittgenstein, όπως η ακόλουθη (από τις Φ.Ε): «Πότε ξέρεις να παίζεις σκάκι; Πάντα; Ή ενώ κάνεις μια κίνηση; Και ξέρεις ολάκερο το παιχνίδι, ενώ κάνεις εκείνη την κίνηση; Και τι περίεργο πράγμα η γνώση του παιχνιδιού να χρειάζεται τόσο λίγο χρόνο, και μια παρτίδα τόσο πολύ!»¹¹⁷. Επίσης ο Κάλας κρίνει ότι φράσεις όπως η παρακάτω θα ταίριαζαν με ιδανικό τρόπο σε μια ανθολογία υπερρεαλιστικού χιούμορ: «η αγελάδα μασάει την τροφή της και μετά κοπρίζει το ρόδο· άρα το ρόδο έχει δόντια στο στόμα ενός ζώου. Αυτό δεν θα ήταν παράλογο, γιατί δεν ξέρει κανείς προκαταβολικά πού πρέπει να ψάξει για τα δόντια του ρόδου»¹¹⁸.

Επιπροσθέτως, στον υπερρεαλισμό πραγματώνεται, σύμφωνα με τον Κάλας, η ρήση του *Tractatus* «6.421 (Ηθική και αισθητική είναι ένα)»¹¹⁹. Από αναφορές στο δοκίμιο που εξετάζουμε («Manifestation of freedom»), φαίνεται ότι ο Κάλας έχει καταλάβει την ακριβή θέση του Wittgenstein απέναντι στα ηθικά ζητήματα ως προς την ανεπάρκεια της επιστημονικής ανάλυσης τους, δηλαδή του αναπόδεικτου των συνθηκών επαληθευσιμότητάς τους. Σύμφωνα με τον αυστριακό φιλόσοφο οι αξίες δεν μπορούν να ανευρεθούν στον κόσμο της εμπειρίας: «4.461 Η πρόταση δείχνει αυτό που λει, η ταυτολογία και η αντίφαση δείχνουν πως δε λένε τίποτα»¹²⁰. Ο Κάλας παραθέτει την ανωτέρω φράση κι επισημαίνει πως η διάκριση του Wittgenstein ανάμεσα σε ταυτολογίες και προτάσεις (δηλώσεις για εμπειρικά γεγονότα) οδηγεί σε νέες συγχύσεις· επίσης αναφέρει τη γνώμη του Popper ότι με τις μεθόδους του Wittgenstein ακυρώνεται όχι μόνο η μεταφυσική αλλά και η φυσική επιστήμη. Ο Popper αντιμάχεται τη βιγκενσταϊνική θεωρία, ενώ ο ίδιος εισάγει την αρχή της διανευσιμότητας (άρα και την ύπαρξη μιας αδιαμφισβήτητης αλήθειας) ως απόλυτης αρχής των εμπειρικών επιστημών. Μετά από μια μεγάλη παρένθεση με παραθέματα από τον Popper, ο Κάλας επανέρχεται στον Wittgenstein και στη συμβολή του αναφορικά με την επανερμηνεία της ηθικής (και της αισθητικής), με όρους συμπεριφοράς: «Wittgenstein's contribution to the ethics (and aesthetics) of non motivation consists in reinterpreting them in terms of the language of behavior». Αυτό που μετρά στην ηθική – συμπεραίνει ο Κάλας – δεν είναι οι συνέπειες των πράξεων ούτε τα κίνητρά τους, αλλά η ίδια η πράξη.

¹¹⁵ Να σημειωθεί πως στο *Transfigurations*, στο άρθρο «Reading Arakawa» (1979), ο Κάλας επιχειρεί λεπτομερέστερα αυτή τη συσχέτιση (*Transfigurations*: 189 κε).

¹¹⁶ Βλ. το κείμενο «Jasper Johns: And / Or» (με υπογραφή N.C.) από το βιβλίο *Icons and Images of the Sixties*, Calas, 1971: 72-82 (ιδιαίτερα για την επίδραση του Wittgenstein: 76-77).

¹¹⁷ Wittgenstein, 1977: 88 (ο Κάλας παραθέτει στα αγγλικά κι εμείς το ίδιο απόσπασμα στην ελληνική μετάφραση).

¹¹⁸ Στο ίδιο: 275-6.

¹¹⁹ Wittgenstein, 1978: 128. Για τον Wittgenstein ωστόσο τα ηθικά και αισθητικά ερωτήματα αποτελούν τη φιλοσοφική «μυγοπαγίδα», επειδή ο φιλόσοφος πασχίζει να επιλύσει τα συγκεκριμένα προβλήματα, παραμένοντας εγκλωβισμένος μέσα σ' αυτά (βλ. Κωβαίος, 1996: 218).

¹²⁰ Βλ. Wittgenstein, 1978: 82.

Από δω και πέρα όμως καταγράφονται οι διαφορές για το πώς αντιλαμβάνεται ο υπερρεαλιστής Κάλας την ηθική. Καταρχήν κρίνεται αρνητικά η μελέτη της ηθικής συμπεριφοράς από τον Wittgenstein, γιατί πάσχει (σύμφωνα πάντα με τον Κάλας) από την ατέλεια που χαρακτηρίζει την (ύστερη διευκρινίζουμε¹²¹) φιλοσοφία του, δηλαδή τον αποκλεισμό των γεγονότων υπέρ της μελέτης των προτάσεων. Ο Κάλας διαφωνεί τόσο με τον Wittgenstein όσο και με τον Popper, επειδή και οι δυο στόχευσαν στην επικράτηση του δυϊσμού των πρότυπων κανόνων (standards) και υπηρέτησαν την ανάπτυξη μιας θεωρίας συμβιβασμού και προσαρμογής του ατόμου στην πραγματικότητα. Ο Κάλας δηλώνει τη διαφωνία του απέναντι στην ακόλουθη βιτγκενσταϊνική θέση: «6.421 Είναι φανερό πως την ηθική δεν μπορούμε να την εκφράσουμε με λέξεις. Η ηθική είναι υπερβατική. (Ηθική και Αισθητική είναι ένα)»¹²², υποστηρίζοντας πως στο ανωτέρω ρητό πρέπει να αντιταχθεί η ιστορία, με την έννοια της ιστορίας της απελευθέρωσης του σώματος και του πνεύματος.

Σ' αυτό το σημείο ο Κάλας δράττεται της ευκαιρίας να συνηγορήσει υπέρ της υπερρεαλιστικής ηθικής που δεν υπήρξε ποτέ στερητική και κατασταλτική, αλλά λειτούργησε πάντα υπέρ της εκπλήρωσης (fulfillment) της αγάπης και της σεξουαλικότητας. Και με τον δικό του (χαλαρό και αντι-ακαδημαϊκό) τρόπο συνδέει τα όρια των γλωσσικών παιχνιδιών με τα όρια πολιτικο-οικονομικών παιχνιδιών που παίζονται εις βάρος των πολιτών-θυμάτων: «As the quest for truth carries us beyond the limits of a language game, so the fight against injustice aims at abolishing political, economic, and military games played at the expense of others.».

Ο επίλογος του δοκιμίου αποτελεί μια σύντομη διακήρυξη πίστης στην ελευθερία της τέχνης και στην αυτοδέσμευσή της ως πράξης απελευθέρωσης: «For poets and artists committed to liberation, a work of art is never just an object of contemplation. To beauty they oppose perturbations, to order paradoxes, to clarity the enigma, to representation revelation, to calculation chance». Ο ποιητής έχει μία συγκεκριμένη αποστολή στον κόσμο, δηλαδή να απελευθερώσει την τέχνη από τα φράγματα που ανυψώνονται – στο όνομα της αλήθειας – ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, αλλά και εκείνα τα άλλα που διαχωρίζουν την αγάπη και τον τρόμο – στο όνομα της καλοσύνης –, καθώς κι αυτά που διακρίνουν την υγεία και την εχθροσύνη από την αρρώστια και την παράνοια. Κι αν αναρωτηθεί κανείς, τι χρειάζεται η φιλοσοφία του Wittgenstein, για να καταλήξουμε σε ένα συμπέρασμα τόσο παλιό, ο Κάλας τελειώνει με τα λόγια του *Tractatus* για τα πράγματα που δεν είναι εκφράσιμα με λόγια αλλά «δείχνονται»: η ελευθερία όπως και η αλήθεια είναι (σύμφωνα με τον Κάλας) ένα απ' αυτά. Εδώ δικαιολογείται και ο τίτλος του δοκιμίου (Manifestation of Freedom) για την «φανέρωση» της ελευθερίας μέσα

¹²¹ Από τα βασικά στοιχεία που δώσαμε ήδη για το *Tractatus* (πρώιμη φιλοσοφία του Wittgenstein), είναι φανερό ότι ο Κάλας δεν αναφέρεται εδώ σ' αυτό, αλλά στην ύστερη φάση, όπου έχουμε μετατόπιση του φιλοσοφικού κέντρου από το γεγονός (fact) στην πρόταση (proposition).

¹²² Wittgenstein, 1978: 128.

από τον αποκαλυπτικό λόγο της ποίησης. Επιπλέον υποδηλώνεται η λειτουργία της ποίησης ως συμπληρωματικής της φιλοσοφίας, καθώς ο αποκαλυπτικός της λόγος αρχίζει από εκείνο το όριο πέρα από το οποίο δεν μπορεί να βαδίζει η λογική· σ' αυτό το σημείο μοιάζει να έρχεται σε αντίθεση ο Κάλας με τον Wittgenstein, αφού ο ποιητής δεν θεωρεί α-νόητους τους πέραν της λογικής οροθέτησης ηθικούς και αισθητικούς στοχασμούς.

Σε όλο το εξεταζόμενο δοκίμιο αποδεικνύεται η επιλεκτική ανάγνωση του βιτγκενσταϊνικού έργου, καθώς ο Κάλας συλλέγει από την ανάγνωση του *Tractatus* τη θεωρία του σολιμισμού και την απεικονιστική ικανότητα της γλώσσας (ότι δηλαδή υπάρχει αντιστοιχία ανάμεσα στις λεκτικές προτάσεις και στα γεγονότα), ενώ από την ύστερη φιλοσοφία επιλέγει τη θεωρία των γλωσσικών παιχνιδιών και τη διατύπωση των παραδόξων. Η συμφωνία με τη θεωρία του Wittgenstein δεν είναι παρά μερική και επιλεκτική, η ανάγνωση ολόκληρης της θεωρίας δεν είναι πρόδηλη (πιθανότερος είναι ο ερανισμός) και η κατανόηση του μαθηματικού βάθους της¹²³ δεν είναι πειστική. Όσο για την επανεξέταση του υπερρεαλισμού που ευαγγελίστηκε ο Κάλας, υπό το πρίσμα του Wittgenstein, αν με τον όρο εννοούμε και προσδοκούμε έναν ανανεωτικό επαναπροσδιορισμό στόχων και μέσων, τότε η απόπειρα του ποιητή προσφέρει μάλλον πενιχρά αποτελέσματα, καθώς πρόκειται περισσότερο για επίρρωση της υπερρεαλιστικής κοσμοθεωρίας από μία (στη βάση και όχι στα επιμέρους) διαφορετική εξέταση της γλώσσας και του κόσμου.

Επομένως η ουσία και οι βάσεις υπερρεαλισμού και βιτγκενσταϊνικού στοχασμού αποδεικνύονται πολύ απομακρυσμένες και αυτό το παραδέχεται κι ο ίδιος ο Κάλας με την κριτική που ασκεί. Ωστόσο, σύμφωνα με όσα κατατέθηκαν στο κεφάλαιο εδώ, έγιναν σαφείς οι εκλεκτικές και παράδοξες συγγένειες της βιτγκενσταϊνικής φιλοσοφίας με τον υπερρεαλισμό, πράγμα που ξενίζει εκ πρώτης όψεως, αν πάρουμε υπόψη αφενός την αυστηρότητα της λογικής μεθοδολογίας που θεμελίωσε ο αυστριακός φιλόσοφος και αφετέρου την εκρηκτική των παθών και επιθυμιών θεώρηση του υπερρεαλιστικού κινήματος. Σίγουρα δεν θα μπορούσε (ή: δεν θα τολμούσε) κανείς να τοποθετήσει αυτά τα δυο μαζί ή απέναντι, και εδώ παρεμβαίνει η εμπνευσμένη ανάγνωση του Κάλας και η δημιουργική του επινοητικότητα. Παρά τις επιμέρους ατελείς αναγνώσεις του φιλοσοφικού έργου από τον ποιητή, νομίζουμε πως τελικά δεν προτείνει μια πλήρως ανίερη και άτυχη σύνδεση υπερρεαλισμού και Wittgenstein (όπως ίσως θα υποστήριζαν κάποιοι ακαδημαϊκοί αναλυτές), αντίθετα η συν-ανάγνωση είναι πρωτότυπη και εύστοχη και δεν προδίνει, ούτε «προσαρμόζει» τη φιλοσοφία ενός στοχαστή που συνόψιζε τη συνεισφορά του στη φιλοσοφία ως εξής: «Αυτό που εγώ επινοώ είναι νέες παρομοιώσεις»¹²⁴.

Επιπλέον τόσο η φιλοσοφική μέθοδος όσο και το καλλιτεχνικό κίνημα παρουσιάζουν κοινές κάποιες περιφερειακές εκφάνσεις, όπως ότι και τα δύο διέρρηξαν με θόρυβο κάποια τείχη

¹²³ Η φιλοσοφία του Wittgenstein είναι στην ουσία της μαθηματική λογική. Ο ίδιος ο φιλόσοφος είχε συμπληρώσει σε ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα ότι η κυριότερη συνεισφορά του υπήρξε στη φιλοσοφία των μαθηματικών (την πληροφορία καταγράφει ο Κωβαίος, 1996: 247).

¹²⁴ Παραθέτει ο Monk, 1999: 362.

βεβαιότητων για το τι σημαίνει πραγματικότητα, απελευθερώνοντας το πνεύμα από τη δουλεία της «αλήθειας»· ή όπως το διατύπωσε ο Wittgenstein στις *Φιλοσοφικές Έρευνες*: «Μια εικόνα μας κρατούσε αιχμάλωτους. Και δεν μπορούσαμε να βγούμε έξω από αυτήν, γιατί βρισκόταν μέσα στη γλώσσα μας και η γλώσσα έμοιαζε να μας την επαναλαμβάνει αδυσώπητα»¹²⁵. Ο φιλόσοφος έθεσε ως σκοπό της φιλοσοφικής διαδικασίας την απελευθέρωση της φαντασίας με τρόπο επαναστατικό για τα φιλοσοφικά δεδομένα: «Δείχνω ότι η έκφραση χρησιμοποιείται με πολλούς και διαφόρους τρόπους, τους οποίους δεν είχατε ποτέ φανταστεί. Στη φιλοσοφία νιώθει κανείς αναγκασμένος να βλέπει τις έννοιες με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Αυτό που κάνω εγώ είναι να προτείνω, ή και να επινοώ, διαφορετικούς τρόπους θεώρησης.[...] Έτσι η νοητική σας αγκύλωση χαλάρωσε, και τώρα είστε ελεύθεροι να δείτε ολόγυρα το πεδίο χρήσης της έκφρασης και να περιγράψετε διάφορες χρήσεις της»¹²⁶. Αυτή η διαδικασία απελευθέρωσης με τη χάραξη του δρόμου και του τρόπου για να δραπετεύσει ο άνθρωπος από τις βεβαιότητες του μυαλού (όπως η μύγα από την παγίδα) ήταν ο κοινός σκοπός αυτών των δυο τόσο ανόμοιων σκέψεων, και αυτό φαίνεται να καταδεικνύει ο Κάλας στο δοκίμιο που εξετάσαμε.

Σε ένα άρθρο του 1980, με τον τίτλο «Myth, Thermidorians and Solipsists»¹²⁷, ο Κάλας συμπυκνώνει πολλά στοιχεία από αυτά που σε πρώτη μορφή κατατίθενται στο «Surrealism and the making of History», κάνοντας ιδιαίτερη αναφορά στον Wittgenstein, για να καταλήξει: «Should not the terms reality and imagination be replaced in the 1980s by references to states of affairs and states of mind?». Φυσικά αυτό που προτείνεται δεν είναι μια απλή αντικατάσταση των όρων, αλλά υποδεικνύεται η βαθύτερη εκλεκτική συγγένεια του γηραιού υπερρεαλισμού με τη γλωσσολογική φιλοσοφία. Αλλά και σε πολλά κριτικά δοκίμια μετά το 1973 (κυρίως στο «Freedom, Love and Poetry», 1978, αλλά και «The Challenge of Surrealism», 1979) βρίσκουμε αυτούσιες ή συμπυκνωμένες τις ιδέες του «Surrealism and the making of History», πράγμα που σημαίνει ότι οι θεμελιώδεις σκέψεις του αδημοσίευτου αυτού έργου διαχύθηκαν στο ύστερο κριτικό έργο του Κάλας.

¹²⁵ Wittgenstein, 1977: 76 (§115).

¹²⁶ Παραθέτει ο Monk, 1999: 507-8.

¹²⁷ «Μύθος, θερμιδοριανοί και ατομικιστές» μεταφράζει τον τίτλο ο Ζήρας («Νικόλαος Κάλας: Ένας “γραικός ποιητής”») και σημειώνει ότι αν και δεν υπάρχει στο άρθρο αυτό καμία αναφορά στον Τρότσκι, η προβληματική του Κάλας ακολουθεί μια παράλληλη διαδικασία με αυτή που εφάρμοσε ο Τρότσκι στο κείμενο «Το εργατικό κράτος, το Θερμιδór και ο βοναπαρτισμός» (1935), βλ. Αφιέρωμα Κάλας, 1999: 10.

11^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ Α': Ετερότητα, Εικονοποιία, Αντικειμενικό τυχαίο

«Le surréalisme est une antithèse humaine qui ne peut pas être réduite à un sujet de thèses pour doctorat »¹

Ενώ το θεωρητικό έργο του Κάλας δεν αφήνει αμφιβολίες για την υπερρεαλιστική του φορά και ταυτότητα, δεν συμβαίνει το ίδιο με το ποιητικό έργο του κατά την αντίστοιχη περίοδο. Στη μελέτη των υπερρεαλιστικών ποιημάτων που έγραψε ο ποιητής στα γαλλικά, αλλά και των ελληνικών ποιημάτων των γραμμένων μετά το 1945, αναρωτηθήκαμε πολλές φορές (έτσι κι αλλιώς το έργο του Κάλας θέτει περισσότερα ερωτήματα ενώ «κρύβει» τις απαντήσεις) για την υπερρεαλιστικότητα των στίχων αυτών. Με δεδομένη την εγχώρια φιλολογική διαμάχη για τον ελληνικό «υπερρεαλισμό», προκειμένου για το έργο των Ελύτη και Εμπειρικού (κυρίως) – διαμάχη που έχει καταλήξει, ως εικός, σε αλληλοαμφισβητούμενες θέσεις – νομίζουμε πως χρειάζεται να μελετηθούν οι πηγές, με τρόπο επαγωγικό, προκειμένου να οδηγηθούμε σε κάποια ασφαλή συμπεράσματα.

Σίγουρα ο υπερρεαλισμός υπήρξε μια ανοιχτή φόρμα (open form), όρος που σημαίνει ότι δεν είναι εύκολα προσδιορίσιμη η υπερρεαλιστική ταυτότητα, αλλά από την άλλη πλευρά, αυτό καθόλου δεν συνεπάγεται ότι δεν υπάρχει μια τέτοια, ώστε να μπορεί ο οιοσδήποτε να βαπτίζει κατά το δοκούν σε υπερρεαλιστική κολυμπήθρα ό,τι θέλει. Πρώτος ο Κάλας επεσήμανε ότι «Ο υπερρεαλισμός κατάντησε να είναι ο άγνωστος “X” στην περιοχή της τέχνης. Ό,τι δεν ξέρουμε, ό,τι δεν καταλαβαίνουμε, υπερρεαλισμός σου λέει ο άλλος. Έτσι νομίζει ο ψευτοκριτικός πως διαφωτίζεται και πως εξασφαλίζει την ησυχία του.[...] Σήμερα νομίζουν πως δυο χτυπητές εικόνες κάνουν υπερρεαλιστικό ποίημα.[...] Πρέπει κανείς, προτού δώσει διπλώματα υπερρεαλισμού στον εαυτό του και στους άλλους να μάθει τι είναι υπερρεαλισμός. Πάντως δεν είναι τσίικλετ που μπορεί να μασιέται ακατάπαυστα.» (ΚΠΑ: 301-2).

Ο υπερρεαλισμός καταγράφηκε στην ιστορία της λογοτεχνίας ως ένα κίνημα που δεν υπήρξε ποτέ συμπαγές, που παρά την ηγεμονική παρουσία του Μπρετόν δεν απέφυγε ποτέ τις έντονες εσωτερικές συγκρούσεις, δεν φοβήθηκε τις αντιφάσεις και ανελίχθηκε στο χρόνο αυτοτροποποιούμενο². Ενδεικτικό είναι ότι όταν, το 1940, ο Κάλας ρωτήθηκε για τον ορισμό του υπερρεαλισμού, απάντησε ότι δεν θα αναφερθεί με στατικούς όρους στο τι «είναι» ο υπερρεαλισμός, γιατί αποτελεί ένα κίνημα δυναμικό και εν κινήσει, άρα θα πρέπει να οριστεί με βάση τους στόχους του³. Στην ίδια συνέντευξη ο ποιητής αξιωματικά καθορίζει την

¹ Από επιστολή του Κάλας προς Vincent Bounoure, 30.11.1974, ΔΑΚ: 25/16.

² Πολύ χρήσιμες είναι οι επισημάνσεις του Maurice Nadeau (ο οποίος υπήρξε και μέλος της ομάδας) που καταγράφει όλες τις εσωτερικές αντιθέσεις καθώς και τις αντιφάσεις του υπερρεαλισμού (Nadeau, 1978: 93 και 96-98).

³ Από τη συνέντευξη του Κάλας «The Meaning of Surrealism», στο *New Directions*, βλ. Calas, 1940: 7.

ανομοιογένεια του υπερρεαλισμού: «Surrealism is not for uniformity»⁴. Κάπως αντίστοιχα ορίζει εξάλλου και ο Aragon την υπερρεαλιστική ποίηση μέσα στην κίνησή της και θεωρεί αδύνατο να προσδιοριστεί ο υπερρεαλισμός αν δεν ανατρέξει κανείς στον οικείο χώρο και την ιστορία του⁵.

11.1. Ο ΚΑΛΑΣ & Ο ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Στα Άπαντα του Μπρετόν, στα σχόλια για το κείμενο «[Prière d'insérer pour "Foyers d'incendie" de Nicolas Calas]» του Breton, ο Κάλας καταγράφεται ως θεωρητικός και φιλόσοφος που έζησε στο Παρίσι από το 1934 ως το 1939 και δίνεται η πληροφορία ότι έγινε μέλος του υπερρεαλιστικού κινήματος γύρω στα 1937⁶. Σε ένα αυτοβιογραφικό χρο σημείωμα του ίδιου του Κάλας ([1983], ΔΑΚ: 19/3), δηλώνεται ότι το 1935 τάχθηκε με το μέρος των υπερρεαλιστών, μετά από γνωριμία με τον πρωτοποριακό κύκλο των καλλιτεχνών τους. Πέρα από την τυπική ημερομηνία ένταξής του στο κίνημα, η πρώτη θεωρητική επαφή του Κάλας με τον υπερρεαλισμό καταγράφεται ήδη από το 1932 (βλ. στο 1^ο κεφ.)· από τότε συνέχισε να αναζητά και να μελετά τα υπερρεαλιστικά κείμενα, έχοντας αρχικά κάποιες επιφυλάξεις, τις οποίες όμως εγκατέλειψε μετά το 1934, οπότε και προσέγγισε τον κύκλο των υπερρεαλιστών στο Παρίσι. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι όταν έγινε μέλος της υπερρεαλιστικής ομάδας, ενδιαφέρθηκε πρώτιστα για τη θεωρητική σκέψη που είχε αναπτυχθεί στους κόλπους της, ενώ ο ίδιος είχε (αποφασίσει να) σταματήσει να γράφει ποιήματα – τουλάχιστον έτσι σημείωνε στα τέλη του 1938, σε επιστολή του στον Θεοτοκά⁷.

Ωστόσο, μεταπολεμικά, ο Κάλας συνέχισε να γράφει ποιητικά κείμενα τα οποία δεν έχουν καμιά σχέση με την ονειρώδη, λυρική γραφή του Εμπειρικού, αλλά ούτε με τα υπέρ-λογα πληθωρικά ξεσπάσματα του ποιητή Μπρετόν ή τον ξέφρενο αυτοματισμό του B.Péret, γιατί ο έλληνας ποιητής από την αρχή διαχώρισε την τέχνη από το όνειρο ή τον αυτοματισμό. Μάλιστα στις *Εστίες Πυρκαγιάς* μελέτησε τους μορφολογικούς νόμους της όρασης θέλοντας να θεμελιώσει με όρους ματεριαλιστικής φιλοσοφίας την υπερ-πραγματικότητα, ενώ ο Μπρετόν ουσιαστικά

⁴ Στο ίδιο: 12. Πβ και παρακάτω: «Surrealism is a movement not closed in tight definition» (: 16).

⁵ Βλ. Aragon, 1985: 96 και 100· αυτά γράφονται το διάστημα 1926-1927 και ισχύουν πολύ περισσότερο για τα μετέπειτα χρόνια. Ο Aragon, σε αντίθεση με τον Μπρετόν εκείνη την εποχή, είναι υπέρ των καλογραμμένων ονείρων, της αυστηρότητας στη μορφή και στο περιεχόμενο: «Το περιεχόμενο λοιπόν ενός υπερρεαλιστικού κειμένου ενδιαφέρει σε πολύ υψηλό βαθμό, αυτό είναι που του προσδίδει έναν πολύτιμο χαρακτήρα αποκαλύψεως. Εάν γράφετε, ακολουθώντας μία υπερρεαλιστική μέθοδο, θλιβερές βλακειές, είναι θλιβερές βλακειές» (στο ίδιο: 98).

⁶ Βλ. Breton, 1992: 1810 (τα σχόλια ανήκουν στην Marguerite Bonnet).

⁷ «Α προς, δε γράφω πια καθόλου ποιήματα! Είναι μια εποχή της ζωής μου που τελείωσε οριστικά» (2.12.38), Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 34. Από τα γαλλικά ποιήματα που γράφθηκαν εκείνη την περίοδο και σώζονται στο ΔΑΚ, συνάγεται ότι δεν ευσταθεί η δήλωση αυτή. Το ίδιο ανυπόστατη είναι και μια άλλη δήλωση σε επιστολή (3.9.1974, προς Ελένη και Βασιλική): «I occasionally do write poems, and only in Greek» (ΔΑΚ: 30/7), αφού σώζονται αρκετά ποιήματα αγγλικά.

εστίασε την ποίησή του στη μεταφυσική βάση του οράματος⁸. Ο ποιητής Κάλας, μετά το στάδιο μαθητείας του στον υπερρεαλισμό (1935-1940), συνέχισε όχι απλά να παρακολουθεί αλλά να καθορίζει το κίνημα, μέσα από την προσωπική του κριτική γωνία. Συχνά σε επιστολές επιμένει στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το παρελθόν προς το μέλλον του υπερρεαλισμού, ακριβώς επειδή αντικρίζει το κίνημα ως δέσμη πιθανοτήτων και όχι ως παγιωμένο σύστημα που βρίσκεται σε λήθαργο, κατά συνέπεια, υποστηρίζει την άποψη πως οι νέοι υπερρεαλιστές καλλιτέχνες δεν θα πρέπει να αυτοπεριορίζονται στη μίμηση των Breton, Pétet, Ernst⁹.

Εκείνο που βάρυνε πάνω στον Κάλας ήταν η τομή στη ζωή του με τη μόνιμη εγκατάστασή του στην Αμερική, η οποία του κόστισε τη σχεδόν απόλυτη απομόνωση και τον ανάγκασε να ασχολείται με την καλλιτεχνική ζωή μιας χώρας που αδιαφορούσε πλήρως για τον υπερρεαλισμό. Πέρα από την τεχνοκριτική του δραστηριότητα και τη θεωρητική του συμβολή στην εξάπλωση του υπερρεαλισμού, κανένας δεν γνώριζε στην Νέα Υόρκη ότι ο έλληνας ποιητής συνέχιζε την υπερρεαλιστική του δραστηριότητα στο ποιητικό επίπεδο, γράφοντας μια σειρά ελληνικών ποιημάτων που δημοσιεύτηκαν στο *Πάλι* του Ν.Βαλαωρίτη (και άλλων συντακτών)¹⁰. Αρχικά ο Κάλας αντιμετώπισε με ενθουσιασμό τη μετεγκατάσταση του υπερρεαλισμού στην καινούργια ήπειρο, αλλά σταδιακά απογοητεύθηκε τόσο από την «αποκρυφοποίηση» του ίδιου του κινήματος, όσο και από την αύξουσα προσκόλληση της αμερικανικής τέχνης στον φορμαλισμό και στην ανεικονικότητα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Ωστόσο, η διαρκής αναγέννηση του υπερρεαλισμού υπήρξε η μόνη προσδοκία στην οποία πίστευε ο ποιητής καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του¹¹. Ποτέ όμως δεν συμφώνησε με τη «μουσειοποίηση» του υπερρεαλισμού και αυτό υπερασπίζεται σε μια επιστολή (5.9.1969) προς τον Stephen Schwartz ο οποίος εξέδιδε το περιοδικό *AntiNarcissus* με τον Νάνο Βαλαωρίτη. Ο Κάλας ζητά να δημοσιεύονται έργα καινούργιων υπερρεαλιστών και να μην γίνει το περιοδικό «archive of surrealism». Το πρωταρχικό του ενδιαφέρον εστιάζεται στην υπέρβαση του ατομικού ναρκισσισμού προς την αναγέννηση της συλλογικής δραστηριότητας: «It has been the weakness of surrealism in the fifties to have contented itself with keeping the flame alive and occasionally adding a few new interesting texts. I am not speaking of individual artists and poets but of the group activity» στην ίδια επιστολή, επιμένει ότι ο υπερρεαλισμός όφειλε να ανανεώνεται αδιάκοπα και

⁸ Ο Κράββαρης διαπιστώνει τη διαφορά Κάλας-Μπρετόν, με βάση τους όρους «vue-vision» (βλ. Kravvaris, 2000: 31).

⁹ Πχ. σε μια ενδιαφέρουσα επιστολή του προς John Matthews (10.6.1969), ο Κάλας μοιράζεται τις σκέψεις του για το μέλλον του κινήματος με τον βρετανό μελετητή του υπερρεαλισμού. Στην επιστολή αυτή, ο Κάλας αναφέρει ότι το συμπέρασμα από το βιβλίο του *Images and Icons of the Sixties* (στο οποίο δεν μελετά την υπερρεαλιστική τέχνη) είναι ότι αφού δοκιμάστηκαν όλα τα είδη τέχνης μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60, θα πρέπει οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας να υιοθετήσουν ξανά μια υπερρεαλιστική στάση (ΔΑΚ: 28/5).

¹⁰ Αυτές τις σκέψεις εξομολογείται ο Κάλας σε επιστολή προς την Elisa Breton (6.2.1972), βλ. ΔΑΚ: 26/2.

¹¹ Κάτι αντίστοιχο παρατηρεί και καταγράφει σε επιστολή του στις αρχές του '70 προς τον David Tanner, βλ. ΔΑΚ: 29/20.

όχι να εκμεταλλεύεται ό,τι και πριν από σαράντα χρόνια, δηλαδή το όνειρο, τον εσωτερισμό, το περιθωριακό τυχαίο (ΔΑΚ: 29/12).

Ο Κάλας, λοιπόν, μάχεται για τη διάδοση του υπερρεαλισμού στην Αμερική, προσδοκώντας και προτείνοντας τη ριζοσπαστική εξέλιξή του. Στο πλαίσιο αυτών των προσδοκιών, ασκεί κριτική στο περιοδικό *Archibras* που εξέδιδαν οι υπερρεαλιστές στο Παρίσι τη δεκαετία του '60, επειδή είναι γραμμένο σε μια γλώσσα τόσο απόμακρη από τις σύγχρονες ανάγκες, και τόσο άχρωμη και ουδέτερη σε σχέση με τα ευφάνταστα και πολύ υπερρεαλιστικά συνθήματα των τοίχων της Σορβόνης κατά τον Μάη του '68¹². Ο Κάλας αποδίδει την αδυναμία του υπερρεαλισμού στο ότι δεν μπορούν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες να ανανεώσουν το περιεχόμενο του θαυμαστού που δεν μπορεί να είναι το ίδιο σε όλες τις εποχές: «What was marvelous in 1924 cannot serve the needs of the seventies»¹³. Ο ίδιος έχει την πεποίθηση ότι ο υπερρεαλισμός δεν πέθανε αλλά ότι πρέπει να ανανεωθεί. Στο κείμενο «Beyond Optimism and Pessimism» [1970] (ΔΑΚ: 18/9), ο Κάλας αποτιμά την πορεία του υπερρεαλιστικού κινήματος και εκφράζει τον σκεπτικισμό του απέναντι στις απόψεις περί τέλους του υπερρεαλισμού¹⁴, οι οποίες διατυπώθηκαν μετά το συνέδριο του Cerisy (1966). Το συγκεκριμένο κείμενο αποτελεί την ανταπάντηση, αλλά και τα σχόλια του ίδιου για αρκετές από τις εισηγήσεις στο σημαντικό – για τον υπερρεαλισμό – αυτό συνέδριο.

Επειδή ακριβώς ο έλληνας ποιητής εισήλθε στην υπερρεαλιστική ομάδα την εποχή που είχε ξεπεραστεί το υποκειμενικό στάδιο, η δική του υπερρεαλιστική ποιητική βασίστηκε στα πλέον αντικειμενικά στοιχεία της υπερρεαλιστικής γραφής, όπως το μαύρο χιούμορ, τα λεκτικά παιχνίδια, η ετερότητα. Το 1940, σε συνέντευξή του στον Κάλας, ο Μπρετόν θέτει την έμφαση στη συγκεκριμενοποίηση των υπερρεαλιστικών δραστηριοτήτων του παρελθόντος: «The present circumstances remove all utopian aspects and give them a *vital* interest, of the same importance as laboratory researches. These activities are not in any way restricted and the practical object of surrealism is, on the contrary, to multiply them»¹⁵. Ο υπερρεαλισμός, κατά την περίοδο της «εκλογίκευσης» (αντικειμενοποίησης) (από το 1925 μέχρι το 1942) εγκαταλείπει τις ιδεαλιστικές κατευθύνσεις και στρέφεται στο διαλεκτικό υλισμό¹⁶. Όπως θα φανεί από τη μελέτη των μετά το

¹² Βλ. επιστολή στον St.Schwartz (5.9.1969), ΔΑΚ: 29/12.

¹³ Από άλλη επιστολή στον St.Schwartz (8.10.1975), ΔΑΚ: 29/12.

¹⁴ Ο Κάλας αναφέρεται στις απόψεις του Jean Schuster σε άρθρο στον *Monde* στο συνέδριο ωστόσο ακούστηκαν κι άλλες φωνές για διάρκεια και μαχητική παρουσία του υπερρεαλισμού (όπως του José Pierre, βλ. *Entretiens*, 1968: 408), αλλά η διαμάχη που διαφάνηκε ήταν μεταξύ υπερρεαλιστών και πανεπιστημιακών, βλ. «Discussion générale», στο ίδιο: 517κε (κυρίως 521).

¹⁵ «Οι παρούσες συγκυρίες μεταθέτουν όλες τις ουτοπικές απόψεις και προσδίδουν ένα ζωτικό ενδιαφέρον [στις υπερρεαλιστικές λειτουργίες] ίδιας βαρύτητας με τις εργαστηριακές έρευνες. Αυτές οι δραστηριότητες δεν είναι καθόλου περιορισμένες και η πρακτική άσκηση του υπερρεαλισμού είναι, αντίθετα, να τις πολλαπλασιάσει», «Interview with André Breton» *View*, 1940: 2 (ΔΑΚ: 10/2). Για την ίδια συνέντευξη (όπου ερωτών είναι ο Κάλας) βλ. και Breton, 1999: 581 και 583 (το παράθεμα στα γαλλικά).

¹⁶ Βλ. Μπρετόν, 1983 α: 132-3, όπου ο Μπρετόν στη διάλεξη (1934) με τίτλο «Τι είναι ο Σουρρεαλισμός;», διακρίνει δυο περιόδους στο κίνημα: αυτή της καθαρής διαίσθησης (1919-1925) και της εκλογίκευσης.

1945 ποιημάτων, ο Κάλας έχει προσλάβει, αφομοιώσει και εξελίξει σε μια προσωπική γραφή, εκείνα τα στοιχεία του υπερρεαλισμού, τα οποία θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει ως τα πιο «εγκεφαλικά», δηλαδή στοιχεία που χαρακτηρίζουν όχι ένα «άγριο μάτι» (όπως έλεγε ο Μπρετόν) αλλά έναν άγριο νου (όπως συμπλήρωνε ο Κάλας).

Ο υπερρεαλισμός ξεκίνησε ως μια υποκειμενική έκρηξη, στράφηκε έπειτα και διαμόρφωσε μια καινούργια αντικειμενική πραγματικότητα, συμπορεύτηκε με την πολιτική επανάσταση, για να αρχίσει από τη δεκαετία του '40 να αναδιπλώνεται προς τον υποκειμενισμό (και μυστικισμό) των απαρχών του κινήματος. Μετά το 1942, οι διαφωνίες με τον Μπρετόν πληθαίνουν (βλ. το 8^ο κεφάλαιο της διατριβής), με βασικό σημείο τριβής την αποκρυφοποίηση του κινήματος (με την αναζήτηση ενός καινούργιου συλλογικού μύθου). Δεύτερο σημείο τριβής (και απογοήτευσης) είναι η απολιτικοποίηση του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού¹⁷. Ο Κάλας εξομολογείται με πικρία στον Alain Jouffroy, πως τα μέλη της υπερρεαλιστικής ομάδας που ίδρυσε ο Breton στη δεκαετία του '50, αντιμετώπισαν με περιφρόνηση και δυσπιστία τον συγγραφέα των *Εστιών Πυρκαγιάς*, αφού θεωρούσαν το βιβλίο αυτό «υπερβολικά πολιτικό»¹⁸. Ο ίδιος συγκρίνοντας τη δική του γενιά των υπερρεαλιστών με τη μεταπολεμική, διαπιστώνει ότι η τελευταία είναι απολίτικη, γι' αυτό κάποιοι νεώτεροι (Légrand, Schuster, Cie) τον αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση¹⁹. Επίσης διαπιστώνει ότι οι επίγονοι του Μπρετόν έχουν παγιδευτεί και καλλιεργούν το παλαιό υπερρεαλιστικό ύφος, ενώ πρέπει ο υπερρεαλισμός να πάψει να είναι οιδιπόδειος και να αποδεχτεί να προκαλέσει (challenge) τις παλιότερες υπερρεαλιστικές θέσεις²⁰.

Επιπλέον, ο Κάλας δεν αποδέχεται την κοσμοθεωρία του υπερρεαλισμού ως μία και μοναδική αλήθεια, αλλά ενδιαφέρεται για όλα τα καινούργια ρεύματα της τέχνης, χωρίς απαραίτητα να τάσσεται μ' αυτά. Χαρακτηριστικά σε επιστολή του στην υπερρεαλίστρια ποιήτρια Joyce Mansour (11.12.1971) παραπονιέται ότι κατηγορήθηκε πως πρόδωσε τον υπερρεαλισμό επειδή στο βιβλίο *Icons and Images of the Sixties* ασχολείται με μη-υπερρεαλιστική τέχνη· ο ίδιος θεωρεί ότι το άνοιγμα της δικής του ματιάς είναι σύμφωνο με τις αρχές του κινήματος για διαρκή υπέρβαση (ΔΑΚ: 28/6). Γι' αυτό, αμέσως μετά επιδόθηκε στη συγγραφή του βιβλίου *The Challenge of Surrealism*, όπου καταδίκασε την «ιστορική» αντίληψη για το κίνημα, εξετάζοντας ποιες από τις θεωρητικές αρχές του υπερρεαλισμού είναι ακόμα ζωντανές και προκλητικές (επιστολή στην Mansour, 26.11.1971). Ακόμα, αντιμάχεται τους

¹⁷ Για μια συνοπτική καταγραφή της μεταπολεμικής παρουσίας του υπερρεαλιστικού κινήματος και της (υποτονικής αλλά υπαρκτής) πολιτικής του παρέμβασης, βλ. το άρθρο του Jean Schuster «1946-1966, les années maudites», Αφιέρωμα Breton, 1991: 398-400. Ιδιαίτερα λεπτομερές και διαφωτιστικό είναι το Χρονολόγιο 1948-1966 (στο ίδιο: 401-431).

¹⁸ Από επιστολή στον Alain Jouffroy, 11.2.1976 (ΔΑΚ: 27/21). Ο Κάλας θεωρεί πως ο Jouffroy είναι ο μόνος υπερρεαλιστής της γενιάς του, που ενδιαφέρεται για τη σύνδεση μαρξισμού-υπερρεαλισμού.

¹⁹ Βλ. επιστολή προς Jouffroy, 11.2.1976, ΔΑΚ: 27/21.

²⁰ Από επιστολή στον Alain Jouffroy, 5.10.1975 (ΔΑΚ: 27/21).

μανδαρινούς της ιστορίας της τέχνης, οι οποίοι υποβίβασαν τον υπερρεαλισμό σε ένα φαινόμενο λογοτεχνικό ή καλλιτεχνικό²¹. Πχ. ιδιαίτερα καυστική είναι η κριτική του απέναντι στους κριτικούς και διοργανωτές στο MOMA της έκθεσης *Dada, Surrealism and Their Heritage* (1968), επειδή έχουν υποβιβάσει τον υπερρεαλισμό σε στυλ και μανιέρα, χωρίς να έχουν απολύτως τίποτα κατανοήσει από τη φιλοσοφία του κινήματος²². Ενδεικτικά, σε έναν από τους αδημοσίευτους αφορισμούς του σημειώνει: «Art scholars look at surrealism with the eye of a Chien Andalou»²³, υπονοώντας το ξυράφι που σχίζει το μάτι στα πρώτα πλάνα της ταινίας του Bunuel και την αδυναμία να κριθεί με οξυδέρκεια το υπερρεαλιστικό κίνημα από ακαδημαϊκά μυαλά.

Ο Κάλας παρακολουθεί με ενδιαφέρον την κίνηση στον χώρο του υπερρεαλισμού μετά τον θάνατο του Breton, αν και αποφεύγει να ανακατεύεται στις εσωτερικές διαμάχες των αντιμαχόμενων ομάδων²⁴. Παρακολουθεί τις εκδοτικές προσπάθειες, καθώς λαμβάνει τα περιοδικά *Liaison Surréaliste*, *Coupure*, *Gradiva* (Βέλγιο), το *Opus International* (του Jouffroy) *Rupture* και *Bulletin de liaison surréaliste* (τα δυο τελευταία εκδίδονται από τον V.Bounoure). Όπως φαίνεται στις επιστολές του, ο Νάνος Βαλαωρίτης υπήρξε ο σύνδεσμος με την ομάδα των γάλλων υπερρεαλιστών, καθώς του μεταφέρει νέα και έντυπα, ερχόμενος από το Παρίσι στην Αμερική. Στην εκτενή αλληλογραφία του με αρκετούς πρωταγωνιστές του υπερρεαλιστικού κινήματος στη μετά-Breton εποχή (Alain Jouffroy, Jean-Louis Bedouin, Vincent Bounoure, Marcel Jean, Georges Gronier) εκφράζει ποικίλες απόψεις για το παρόν και μέλλον του υπερρεαλισμού, αλλά και καταθέτει την προσωπική του αποτίμηση του παρελθόντος (πχ. καταγράφει τις διαφωνίες του με τη σπουδαιότερη μελετήτρια του κινήματος στον αγγλόφωνο χώρο, την Anna Balakian²⁵). Οι επιστολές αυτές (στα γαλλικά) είναι πολύ σημαντικές γιατί εκθέτουν με σαφήνεια πολλές από τις θεωρητικές θέσεις του Κάλας. Ενδεικτική είναι η απόρριψη της έκφρασης «είμαι υπερρεαλιστής» γιατί τη διέπει η καρτεσιανή λογική, αλλά κυρίως γιατί υποδεικνύει μια στατική κατάσταση και όχι μια δραστηριότητα, ένα παρελθόν και όχι ένα μέλλον²⁶. Όπως σχολιάζει σε επιστολή του, η ανάπτυξη του επαναστατικού κινήματος αλλά και αυτή του υπερρεαλιστικού, είναι ασυνεχής, καθώς και τα δυο προχωρούν από κρίση σε κρίση,

²¹ Βλ. επιστολή (γαλλικά) προς Bedouin 10.10.1971, ΔΑΚ: 25/15.

²² Βλ. το άρθρο «Surrealist Heritage? Focus on super-reality at the Museum of Modern Art», *Arts Magazine*, March 1968, ΔΑΚ: 11/4. Στο άρθρο υπάρχει μια επίθεση εναντίον των μουσείων και των μανάτζερς που τα διευθύνουν («τα προγράμματα των μουσείων είναι τόσο ανόητα όσο κι αυτά των μεγάλων πολιτικών κομμάτων· δεν είναι παρά διαφημιστικά σλόγκαν»).

²³ Βλ. «Between Silence – new series» (ΔΑΚ: 17/6).

²⁴ Βλ. επιστολή προς G.Gronier (22.6.1976), ΔΑΚ: 27/3. Σε επιστολή προς Marcel Jean (28.2.1975), ο Κάλας αναφέρει ότι επικρατεί απόλυτη σύγχυση στη Γαλλία, αλλά και στην Αμερική, με αποτέλεσμα το υπερρεαλιστικό κίνημα να είναι ένα απίστευτο συνονθύλευμα (ΔΑΚ: 27/3).

²⁵ Οι αντιρρήσεις του δεν εκφράζονται στην αλληλογραφία του με την Balakian (ΔΑΚ: 25/18) όσο σε επιστολές προς άλλους, όπως προς τον prof. Orenstein (2.6.1975, ΔΑΚ: στο ίδιο) ή στον V.Bounoure (30.11.74, ΔΑΚ: 25/16).

²⁶ Επιστολή προς Bounoure 23.2.1972, ΔΑΚ: 25/16.

ενώ κάθε κρίση εμπεριέχει μια καινούργια επίθεση εναντίον της πραγματικότητας, της οικονομικής και ιδεολογικής πραγματικότητας αφενός, και της ηθικής και ποιητικής αφετέρου²⁷.

Η πιο στενή σχέση είναι με τον Alain Jouffroy, τον οποίο εκτιμά βαθιά ως ποιητή, αλλά και ως τον μόνο μεταπολεμικό υπερρεαλιστή-μαρξιστή· μάλιστα ο Κάλας έχει δημοσιεύσει άρθρα στα περιοδικά που αυτός διευθύνει (*XXe Siècle* και *Opus International*). Η αλληλογραφία τους είναι πυκνή ανάμεσα 1971-1977, αλλά ο Κάλας προτίθεται να διακόψει κάθε σχέση με τον Jouffroy μετά την προσχώρηση του τελευταίου στο ΚΚΓ: «His Révolution du Regard n' est qu' une excuse pour tourner le dos au NORD Surréaliste et regarder bien en face le Grand Ourse Moscovite. Voilà comment on trahi la Révolution!»²⁸. Ωστόσο η αλληλογραφία τους συνεχίζεται, αν και συχνά μέμφεται τον Jouffroy (σε επιστολές προς τρίτους) επειδή προσπάθησε να πάρει τη θέση του Aragon στα γαλλικά γράμματα. Από την άλλη πλευρά, ο Κάλας παίρνει αποστάσεις από τον αμερικανικό υπερρεαλισμό («J' ai appris à ne pas confondre surréalisme et surrealUSAisme»²⁹) και ειδικά από την ομάδα του Fr.Rosemont στο Chicago, στον οποίο δεν επέτρεψε να μεταφράσει και να δημοσιεύσει αποσπάσματα από τις *Εστίες Πυρκαγιάς*. Η ομάδα αυτή εξέδιδε το περιοδικό *Arsenal*, μάλιστα η γνώμη του Κάλας βάρυνε στην τελική ονομασία του περιοδικού³⁰. Σταθερή θέση του έλληνα ποιητή είναι η αντιμετώπιση του υπερρεαλισμού όχι ως αρχαιικού-μουσειακού ξεσπάσματος νοσταλγίας, αλλά ως κινήματος που εξελίσσεται παράλληλα με τις ιστορικές συνθήκες. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «Surrealism has to renew itself and cannot go on after forty years of existence in exploiting the dream, the fringe benefit of hazard and mediumnistic states of mind»³¹. Αποδεχόμενος τη δυναμική ανανέωση, ουσιαστικά απορρίπτει τη μονολιθική αγκύλωση και στατική πίστη: «πιθανόν το λάθος των μαρξιστών και των υπερρεαλιστών ήταν πως πίστεψαν πως κατέχουν τη μία και αδιαίρετη Αλήθεια, ενώ στην πραγματικότητα πρέπει να είμαστε σχετικιστές και πολυφωνικοί»³².

Όπως έχει ήδη τονιστεί σε πολλά σημεία της διατριβής, ο Κάλας απέναντι σε όλα τα ρεύματα τα οποία υποστήριξε με πάθος, υπήρξε πάντοτε κριτικός και οξυδερκής. Πχ. σε κείμενο του 1937, παρότι νεοφώτιστος και ενθουσιώδης υπερρεαλιστής, δεν διστάζει να αποδεχτεί ότι

²⁷ Επιστολή (γαλλικά) προς Vincent Bounoure, 28.11.1971, ΔΑΚ: στο ίδιο.

²⁸ «Η δική του [Jouffroy] Επανάσταση του Βλέμματος δεν είναι παρά μια δικαιολογία για να στρέψει τα νώτα στον υπερρεαλιστικό ΒΟΡΡΑ, για να κοιτάξει κατάματα τη μεγάλη Μοσκοβίτικη Αρκούδα. Ίδου πώς προδίδεται η Επανάσταση»: από επιστολή προς Βαλαωρίτη, 22.9.1971, ΔΑΚ: 30/4. Στην επιστολή αυτή συνοψίζονται κάποιες απόψεις του Κάλας για τη διάσπαση του υπερρεαλιστικού κινήματος – την παραβάλλει με ανάλογες τάσεις στην 4^η Διεθνή – και τους πρωταγωνιστές της. Και σε άλλες επιστολές προς Ν.Βαλαωρίτη βρίσκουμε σχόλια για το «τέλος εποχής» του υπερρεαλισμού («Une époque se meurt encore», 14.5.1969, ΔΑΚ: 30/3).

²⁹ Επιστολή προς Bedouin, 10.1.1971, ΔΑΚ: 25/15.

³⁰ Στο ΔΑΚ υπάρχει αλληλογραφία του Rosemont με τον Κάλας από το 1962-1971· σε επιστολή (25.6.1963) ο Κάλας διαφωνεί με την ονομασία *Arcanum* για το περιοδικό της ομάδας, γιατί παραπέμπει στις μυστικιστικές κατευθύνσεις του Breton, ενώ αλλού (6.3.1971) συμφωνεί με τον τίτλο *Arsenal* (ΔΑΚ: 29/5).

³¹ Επιστολή προς Stephen Schwartz (εκδότη του περιοδικού *AntiNarcissus*), 5.9.1969, ΔΑΚ: 29/12.

³² Επιστολή προς τον Jean Malaquais (Δεκέμβριος 1976), ΔΑΚ: 28/13.

κάθε καλλιτεχνικό κίνημα ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εποχής του η οποία δικαιολογεί και την υπέρβασή του: «Το ίδιο θα γίνει αύριο, όταν σε μια μεταύπερρεαλιστική φάση του ο ρομαντισμός θα κρίνει τη σημερινή εποχή σύμφωνα με τις δικές του μεταύπερρεαλιστικές ανάγκες. Αυτό σημαίνει ιστορική κριτική» (ΚΠΑ: 167). Αλλά αυτό για να κατανοηθεί σωστά, πρέπει να τονιστεί ότι ο Κάλας αναφέρεται στις επαναστατικές ανάγκες μιας ιστορικής στιγμής, γι' αυτό δεν ακολούθησε ποτέ τον μεταμοντερνισμό, γιατί τον θεώρησε οπισθοχώρηση, συντηρητική αναδίπλωση και «επιστροφή στην τάξη».

11.2. Ο ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΑΣ

Από το 1938 μέχρι περίπου τα τέλη της δεκαετίας του '70, όλα τα ποιητικά κείμενα του Κάλας εντάσσονται στην υπερρεαλιστική περίοδο (μέχρι το τέλος της ζωής του παραμένει υπερρεαλιστικός ο θεωρητικός του λόγος). Αυτό για να ερμηνευτεί σωστά, πρέπει να έχει κανείς υπόψη του τις εξής σημαντικές επισημάνσεις:

α) η σκέψη και η γραφή του Κάλας δεν εξελίσσονται γραμμικά, αλλά συνέχεια μεταστοιχειώνονται, με τον τρόπο που και το ίδιο το κίνημα του υπερρεαλισμού υπήρξε ένα κίνημα «ανοιχτής μορφής»³³, ως εκ τούτου πολυμορφικό, με δυναμική εξέλιξη και αλλαγές στο εσωτερικό του. Και ο Μπρετόν το 1942 δήλωνε εναντίον κάθε βεβαιότητας, ακόμα κι εναντίον κάθε «σουρρεαλιστικού κομπορμιισμού»³⁴. Ο Κάλας ήταν από αυτούς που αντιστέκονταν στη «μουμιοποίηση» του κινήματος και στη νοσταλγική-ιστορική διάθεση, αλλά κυρίως αυτό που αρνείται είναι η υπεράσπιση μιας απόλυτης αλήθειας: «πρέπει να πούμε ότι το λάθος των υπερρεαλιστών της δεκαετίας του '20 και του '30 ήταν να νομίζουν ότι η ποιητική του υπερρεαλισμού ήταν η μόνη αλήθεια. Εγώ δεν πιστεύω σε μια αλήθεια. Νομίζω ότι η μεγάλη πληγή του δυτικού πολιτισμού είναι η μονοθεΐα –από τον Μωυσή ως τον Λένιν»³⁵.

β) ο υπερρεαλισμός, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη «σχολή», δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε με βάση κάποιες αρχές (κατά μείζονα λόγο εξω-ποιητικές), χωρίς σταθερές τεχνικές και σαφείς ποιητικούς τρόπους, επομένως δεν μπορεί να καθοριστεί με κριτήρια καθαρά «φορμαλιστικά». Τελικά, αυτή η πολύφωνη κοινότητα ποιητών, προσδιορίστηκε και στεγάστηκε κάτω από τον ίδιο όρο με βάση κριτήρια εξωκειμενικά: «Καμία μεμονωμένη ιδιότητα δεν επαρκεί για να χαρακτηριστεί υπερρεαλιστικό ένα κείμενο, ούτε τα αντίθετα και η διαλεκτική τους, ούτε οι εκδηλώσεις του ασυνειδήτου στη σφαίρα του συνειδητού, ούτε η δύναμη της αναλογικής εικόνας, ούτε η αλχημιστική εργασία της γλώσσας. Ο Breton διατεινόταν πως αυτό

³³ Βλ. πώς ο ίδιος είχε ορίσει τον όρο «open form» στο *Confound the Wise*: 102-106.

³⁴ Μπρετόν, 1983: 140.

³⁵ Από συνέντευξη του Κάλας στη *Λέξη*, Αφιέρωμα Κάλας, 1981: 486. Σε επιστολή του προς τον Alain Jouffroy (22.4.1976) ο Κάλας τονίζει: «Στον θρησκευτικό και πολιτικό μονοθεϊσμό πρέπει να αντιθέσουμε έναν πλουραλισμό» (ΔΑΚ: 27/21).

που διακρίνει ένα υπερρεαλιστικό έργο είναι το υπερρεαλιστικό κίνητρό του»³⁶. Ο γάλλος υπερρεαλιστής σε μια σημαντική (εφ' όλης της ύλης) συνέντευξη το 1948, επισημαίνει ότι ο υπερρεαλισμός ακολουθώντας τις ιστορικές συνθήκες, αναγκάστηκε να μεταθέσει την έμφαση από τον αυτοματισμό, αλλά παρέμεινε πάντοτε θεμελιωμένος στην επαναστατική επιθυμία (*désir*) για επανατοποθέτηση (*rétablissement*) του ανθρώπου μέσα σ' έναν κόσμο που δεν θα του είναι αλλότριος κι απόμακρος (*aliéné*). Έτσι θεωρεί υπερρεαλιστικά αρκετά μη αυτοματικά έργα, ενώ κρίνει ως «μη-υπερρεαλιστικά εκείνα τα έργα – σήμερα υπερβολικά πολυάριθμα – των οποίων ο αυτοματισμός είναι τελείως εξωτερικός, όταν δεν είναι απλώς προσποιητός»³⁷. Είναι σαφές ότι τα κριτήρια του Μπρετόν, ένα τέταρτο του αιώνα μετά την εμφάνιση του υπερρεαλισμού, εξακολουθούν να είναι εξωκειμενικά μάλλον παρά ενδοκειμενικά. Και ο Bedouin στην εισαγωγή του στην ανθολογία υπερρεαλιστικής ποίησης, σημειώνει ότι «η υπερρεαλιστική ποίηση δεν επιδέχεται αναγωγή σε μια φόρμουλα (τύπο)· δεν γίνεται να συνοψιστεί σε έναν περιορισμένο αριθμό τεχνικών χαρακτηριστικών»³⁸. Ο Κάλας παραθέτει την άποψη του G.Ferdière πως «ο υπερρεαλισμός αποτελεί σχολή τέχνης ή λογοτεχνίας μόνον γι' αυτούς που δεν αντιλαμβάνονται τι ακριβώς είναι ο υπερρεαλισμός» (Κάλας, 1989: 166), με την οποία συμφωνεί απόλυτα.

γ) Ο υπερρεαλισμός είχε βέβαια ένα «γράμμα» κι ένα πνεύμα· ο Κάλας υπήρξε ενσάρκωση του πνεύματος του υπερρεαλισμού. Για τους άλλους έλληνες υπερρεαλιστές ξέρουμε πως δεν ακολούθησαν το πνεύμα του, γι' αυτό οι προσπάθειες των μελετητών εξαντλήθηκαν να δειχτεί εάν και κατά πόσο ακολούθησαν το γράμμα του· ωστόσο το κριτήριο αυτό είναι περιφερειακό, γιατί ο υπερρεαλισμός δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ πρωτευόντως για την τέχνη³⁹. Δεν είναι άνευ σημασίας οι συνεχείς δηλώσεις του Κάλας (μέχρι το τέλος της ζωής του) στις οποίες συνδέει τον υπερρεαλισμό όχι με μια συγκεκριμένη μορφή τέχνης, αλλά με τη μεταμόρφωση του

³⁶ Οι παρατηρήσεις είναι της Mary-Ann Caws (*The Poetry of Dada and Surrealism*, 1970) και τις παραθέτει η Κουτριάνου, 2002: 135. Βέβαια όταν τα υπερρεαλιστικά κριτήρια αμβλύνονται, μεγαλώνουν τα περιθώρια παρερμηνειών· πχ. η Κουτριάνου ερμηνεύει όλο το έργο του Ελύτη με βάση τη «γόνιμη παρουσία» του υπερρεαλισμού και θεωρεί ανέφελη και επουσιώδη την προσπάθεια να διαπιστωθεί αν ο Ελύτης υπήρξε υπερρεαλιστής (βλ. Κουτριάνου, 2002: 136-7 αλλά και σ' όλο το βιβλίο). Οι ερμηνευτικές προσπάθειες της Κουτριάνου, παρά την ενδιαφέρουσα αφετηρία τους, παραβλέπουν τις αποκλίσεις ανάμεσα στο θεωρητικό έργο του Ελύτη και τον υπερρεαλισμό (αντίθετα οι ερμηνευτικές αναλύσεις της για την ποίηση του Ελύτη είναι ενδιαφέρουσες). Ο Π.Βουτουρής έχει εύστοχα τεκμηριώσει την «παράθλαση» του υπερρεαλισμού μέσα από τα φίλτρα του θεωρητικού λόγου του Ελύτη (βλ. Βουτουρής, 1997: 67-78).

³⁷ Από συνέντευξη στον Aimé Parti, (*Paru*, 1948), βλ. Breton, 1999: 604-5.

³⁸ Bedouin, 1964: 11. Επίσης βλ. την «Εισαγωγή» της Φρ.Αμπατζοπούλου, στην Ανθολογία Υπερρεαλισμού, όπου συνοψίζονται τα κύρια χαρακτηριστικά του υπερρεαλισμού ως πολύμορφου κινήματος που υπερέβη τις καλλιτεχνικές τεχνολογίες για να ανοιχτεί στη δράση, την επανάσταση και την ελευθερία (βλ. Αμπατζοπούλου, 1980: 13-40). Όπως χαρακτηριστικά τονίζεται στην «Εισαγωγή» αυτή: «Ο υπερρεαλισμός δεν είναι δόγμα. Είναι μια θεωρία ανοιχτή, που έχει μιαν αρχική και βασική πρόθεση, κι έναν κεντρικό πυρήνα, αλλά οι εφαρμογές της είναι άπειρες, όσο άπειρες κι οι δυνατότητες του ανθρώπου ν' ανακαλύπτει το "θαύμα" της ζωής» (στο ίδιο: 25-6).

³⁹ Ιδιαίτερα στην πρώτη «ηρωική» περίοδο, οι υπερρεαλιστές καταδίκασαν και διέγραφαν οποιονδήποτε εκδήλωνε καλλιτεχνική πρόθεση με το έργο του (βλ. ενδεικτικά για την αποστροφή τους απέναντι στην «τέχνη» Nadeau, 1978: 75, 91, 97).

κόσμου και της ζωής. Ως προς αυτό το σημείο ήταν και παρέμεινε υπερρεαλιστής. Ο Nadeau γράφει για την περιφρονητική άρνηση των υπερρεαλιστών – ήδη από την ηρωική τους περίοδο – για την οικοδόμηση μιας λογοτεχνίας του ονείρου, μιας υπερρεαλιστικής *τέχνης* (οπότε, σύμφωνα με αυτό το κριτήριο, έργα όπως του Εμπειρικού με τη σαφέστατη λογοτεχνική πρόθεση, βρίσκονται στις παρυφές της «υπερρεαλιστικής επανάστασης»).

Γι' αυτό ο Κάλας – προς αποφυγή συγχύσεων, λόγω του εγχώριου υπερρεαλιστικού «κανόνα» (Εμπειρικός, Εγγονόπουλος..) – έχει διαχωρίσει τη θέση του ως εξής: «ήμουν επηρεασμένος από το δεύτερο μανιφέστο, που μπορούμε να πούμε ότι διακήρυξε έναν “αντικειμενικό” υπερρεαλισμό, σ' αντίθεση με τον “υποκειμενικό”. Όλοι οι άλλοι Έλληνες υπερρεαλιστές [sic] ήταν με την άλλη ομάδα, των “υποκειμενικών”, το μοντέλο τους ήταν ο δέθεν αυτοματισμός»⁴⁰. Πράγματι οι *Εστίες Πυρκαγιάς* – που ήταν η πρώτη εμφάνισή του στο κίνημα – δεν είναι παρά μια μελέτη του υπερρεαλισμού στην αντικειμενική του περίοδο, ενώ η πλέον πρωτότυπη συνεισφορά του ήταν η διατύπωση των μορφολογικών νόμων της νέας υπό διαμόρφωση αντικειμενικότητας⁴¹. Ο ίδιος εξάλλου έχει αναλύσει την «κρίση του αυτοματισμού» («the crisis of automatism») στο *Confound the wise* (: 27). Σύμφωνα με τον Κάλας, η «νέα αντικειμενικότητα» δεν έχει μόνο προσωπική αξία αλλά και κοινωνική, γι' αυτό δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στις δυνάμεις του ασυνειδήτου. Όσο για τον αυτοματισμό, ενδιαφέρουσα είναι η άποψη που διατύπωσε σε συνέντευξη του 1978: «οι υπερρεαλιστές πίστεψαν στον αυτοματισμό. Ο Μπρετόν ή και ο Εμπειρικός, όμως έχουν μάθει πώς να κάνουν τον αυτοματισμό. Δεν είναι πιο αυτόματος ο τρόπος τους από το ποδήλατο ή την γραφομηχανή. Για να κάνεις αυτόματα ποδήλατο, έχεις μάθει προηγουμένως να κάνεις ποδήλατο»⁴².

Εδώ πρέπει να υπογραμμιστεί το αυτονόητο, δηλαδή πως ο όρος «ελληνικός υπερρεαλισμός» (απο)καλύπτει ένα οξύμωρο σχήμα, γιατί ποτέ ένα εθνικό επίθετο δεν θα μπορούσε να αποδοθεί στον υπερρεαλισμό (που ήταν εξ' ορισμού διεθνές και αντεθνικό κίνημα), επομένως ο όρος «εθνικός υπερρεαλισμός» συνιστά *contradictio in terminis*⁴³. Εξάλλου, ορθόδοξο υπερρεαλιστικό κίνημα δεν δημιουργήθηκε στην Ελλάδα, αλλά διαμορφώθηκε ένα ποιητικό σύστημα προσαρμοσμένο στα ελληνικά δεδομένα· σ' αυτό το σημείο στηρίχτηκε η θέση

⁴⁰ Από συνέντευξη του Κάλας στο περ. *Η Λέξη*, Αφ.Κάλας, 1981: 488. Πάντως η σύγχυση εξακολουθεί, καθώς ο καθένας προτείνει τον δικό του υπερρεαλιστικό «κανόνα». Πχ. ο Μαραγκόπουλος στις «υπερρεαλιστικές φωνές» εντάσσει τον Δρίβα, τον Εμπειρικό της *Υψικαμίνου*, τον Εγγονόπουλο κ.ά., αλλά απορρίπτει τον Κάλας (βλ. Αφιέρωμα σουρεαλισμός, 2004: 36).

⁴¹ Σε όλα τα κείμενά του ο Κάλας τονίζει με ιδιαίτερη έμφαση το ξεπέραςμα της υποκειμενικότητας και την «αντικειμενική» φάση του υπερρεαλισμού (βλ. σε συνέντευξή του, Calas, 1940: 9).

⁴² Από συνέντευξη στον Β.Παγκουρέλη, *Το Βήμα*, 8.7.1978 (ΔΑΚ: 17/2).

⁴³ Την άποψη αυτή υποστηρίζει ο Β.Ιβάνοβιτς (Ιβάνοβιτς, 1996: 19, σημ.4). Ο ίδιος επισημαίνει στη μελέτη των υπερρεαλισμών της «περιφέρειας»: «όσες φάσεις κι αν διένυσε, όσες διασπάσεις κι αν υπέστη, όσες παραλλαγές κι αν γνώρισε, ο υπερρεαλισμός παραμένει ένας και μοναδικός: το Διεθνές Υπερρεαλιστικό Κίνημα» (στο ίδιο: 14).

περί αναπηρίας του υπερρεαλισμού⁴⁴ ενώ έχει υποστηριχτεί η άποψη ότι «Ο ελληνικός υπερρεαλισμός, στην προσπάθεια αναζήτησης ταυτότητας [...] συχνά εστράφη σε μια παθολογική ριζολατρία για να ενταχθεί τελικά στη συντήρηση και όχι στην πρωτοπορία»⁴⁵. Στο *Confound the Wise* (: 91) εκδηλώνεται μια γενικότερη αποδοκιμασία απέναντι τους καλλιτέχνες που προβάλλουν την εθνική συνείδηση πάνω στην τέχνη· αντίθετα, πχ. ο Chopin δεν έκανε κατά τον Κάλας “Πολωνική” μουσική, αλλά ανήκε στην Ευρωπαϊκή κουλτούρα.

δ) ο θεωρητικός και ο ποιητικός λόγος του Κάλας διανύει μια περίοδο μαθητείας, ανάμεσα στα έτη 1935-1940, γιατί – παρά τα ψήγματα προσωπικής σκέψης – η συνισταμένη της γραφής του δεν απέχει από την υπερρεαλιστική κοινοτοπία. Μετά το 1940, καθώς εξοικειώνεται με το πνευματικό περιβάλλον της Αμερικής, διαμορφώνει τον προσωπικό του λόγο, που συχνά πια διαφοροποιείται από την υπερρεαλιστική μήτρα⁴⁶. Ο ποιητής έχει τοποθετηθεί κριτικά απέναντι στις θέσεις και τις μετα-θέσεις (όπως στην απολιτικοποίηση και στη στροφή προς τον μυστικισμό κατά τη δεκαετία του '40) του υπερρεαλιστικού κινήματος· επιπλέον στις αρχές της δεκαετίας του '70 πρότεινε τον επαναπροσδιορισμό του υπερρεαλισμού με βάση τη γλωσσολογική φιλοσοφία του ύστερου Wittgenstein.

ε) ο κριτικός λόγος του Κάλας ξεκίνησε θεματικά απότοκος του θεωρητικού λόγου του Μπρετόν, όμως από το 1950 και μετά απόκτησε το δικό του αιγιματικό, πυκνό και καυστικό ύφος. Αντίθετα, ο ποιητικός λόγος του ελάχιστα σχετίζεται με τον αντίστοιχο του Μπρετόν, αλλά έχει προσωποπαγές ύφος που κυρίως έλκεται από τις ποιητικές προθέσεις του ζωγράφου Marcel Duchamp και τις εγκεφαλικές προκλήσεις του René Magritte. Σε επιστολή του Κάλας προς τον Georges Gronier (22.6.1976) καταγράφεται η εξής άποψη: «Είναι σήμερα απόλυτα προφανές ότι υπήρξαν μέσα στον υπερρεαλισμό δύο μεγάλα ρεύματα: το ένα πηγάζει από τον αυτοματισμό ως εκδήλωση του υποκειμενισμού, το οποίο [ρεύμα] θα το αποκαλούσα επίσης μετα-ρομαντικό υποκειμενισμό και το άλλο [ρεύμα] [ήταν] η αντι-συναισθηματική (antisentimentale) «σφενδόνη» που εκδηλώνεται κυρίως με τον Duchamp και τον Magritte. [...] Ο Duchamp υπήρξε πάντα ένας κυνικός». Ο Κάλας σημειώνει στη συνέχεια τη διαφορά ανάμεσα στην υπερρεαλιστική Gradiva και στην κυνική μετατροπή της γυναικείας φιγούρας σε ερωτική μηχανή από τον Duchamp. Ο Κάλας μάλιστα ορίζει ως ποιητικό αντίστοιχο του Duchamp, τον Mallarmé και όχι τους ποιητές Lautréamont και Rimbaud: «Ηρθε πλέον η στιγμή να εξετάσουμε την πρωτοπορία με τους όρους της

⁴⁴ Βλ. το άρθρο του Αλέξ. Αργυρίου, «Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;», Αφ. Ελληνικός Υπερρεαλισμός, 1985: 33κε. Πρώτος ο Vittì μίλησε για ακρωτηριασμένο και ευνουχισμένο σουρεαλισμό, βλ. Vittì, 1976: 77.

⁴⁵ Γάκη-Παντελή, 1991.

⁴⁶ Δεν χρησιμοποιούμε τους όρους «μετα-υπερρεαλιστής», ή «αιρετικός υπερρεαλιστής», καθώς συμφωνούμε με την Αμπατζοπούλου η οποία υποστηρίζει ότι αυτοί οι χαρακτηρισμοί «έχουν νόημα μόνο για μια στενή φιλολογική αντίληψη, που δεν ξεκινά από κακή πρόθεση, αλλά από τη συνήθεια να κλείνουμε τους ποιητές σε χρονικά πλαίσια, να τους χωρίζουμε σε περιόδους, να τους ταξινομούμε σε αρχεία. Όμως αυτήν τη στάση ο υπερρεαλισμός την αναίρεσε» (Αμπατζοπούλου, 1980: 25).

αντίθεσης Mallarmé – Rimbaud από τη μια μεριά και της αντίθεσης σπασμός – έκσταση [convulsion – extase] (Ernst – Modrian), καθώς και από φιλοσοφική άποψη [οφείλουμε να εξετάσουμε] την αντίθεση Hegel – Schopenhauer (στην ποίηση και στην τέχνη). Ιστορικά αυτό θα μας επέστρεφε στη μεγάλη αντίθεση Πλάτωνα και Πρωταγόρα.» (η επιστολή στα γαλλικά, ΔΑΚ, 27/3). Η αποστασιοποιημένη (: έκσταση) σάτιρα του Κάλας τροφοδοτεί έναν υπερρεαλιστικό κυνισμό όπως του Duchamp, ενώ η φιλοσοφική διάθεσή του απέναντι στο ύψιστο υπερρεαλιστικό δίλημμα για την ταυτότητα και ετερότητα των αντικειμένων, συμβαδίζει με τις εικαστικές αναζητήσεις του Magritte.

Από την άλλη πλευρά, στο ποιητικό έργο του Κάλας ανιχνεύονται στοιχεία που δεν σχετίζονται με την υπερρεαλιστική μήτρα. Τα βασικά σημεία απόκλισης από τον υπερρεαλισμό είναι τα ακόλουθα:

α) ο υπερρεαλισμός ως πρόθεση και όχι ως αυτοματισμός: Όταν ο Κάλας θέτει το ρητορικό ερώτημα για τη συμβολή του ονείρου στην τέχνη της μεταπολεμικής περιόδου, η απάντηση είναι πως το όνειρο δεν έχει πια το ενδιαφέρον που είχε για την καλλιτεχνική δημιουργία, όπως στον μεσοπόλεμο⁴⁷. Βέβαια σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1940, στην ερώτηση για τη «φιλονικία» του υπερρεαλισμού με τη λογική, απαντά πως είναι λάθος να νομίζει κανείς ότι ο υπερρεαλισμός αντιμάχεται τη λογική, απλώς η ποίηση δεν έχει καμία σχέση με τη λογική, γιατί είναι έκφραση ονείρων, μιλά με εικόνες και ακολουθεί συνειρμούς εικόνων⁴⁸. Μάλλον εδώ εκφράζεται απρόσωπα και σύντομα, γιατί μιλά με το στόμα του Breton, ενώ παρακάτω αναλύει με προσωπικό τρόπο την «αποξένωση της αίσθησης» επιμένοντας πως το όνειρο έχει αντικειμενική αξία («a poem or a picture is a dream in reality, a dream that has objective value»⁴⁹). πρόκειται για τη σύμφωνα με τον Κάλας διαφορά του «ονειρώδους» από το «ονειρικό», όπως την είχε διατυπώσει σε πρώιμο κείμενο της δεκαετίας του '30 (βλ. ΚΠΑ: 304). Μ' αυτόν τον τρόπο, η υπερρεαλιστική ποίηση δεν αποτελεί φυγή σε ένα μεταφυσικό επέκεινα, αλλά εγκαθιδρύοντας μια νέα πραγματικότητα μέσα στην ήδη δεδομένη, λειτουργεί κριτικά απέναντι στα γεγονότα.

Η αντικειμενοποίηση του έργου τέχνης έχει τεθεί στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, παράλληλα με την απόρριψη του αυτοματισμού. Επιπλέον, το 1942, στο *Confound*, ο Κάλας προχωρά περισσότερο και μιλά για την τέχνη αναφερόμενος στις προθέσεις του δημιουργού, καθώς και στους στόχους που επιθέτει στη δημιουργία του. Στην παράγραφο που επιγράφεται «Υπερρεαλισμός» και ανήκει στο δοκίμιο «Υπερρεαλιστικές προθέσεις» (1950) – δοκίμιο τόσο σημαντικό που έχει συμπεριληφθεί τόσο στη *Διακύβευση* όσο και στο *Transfigurations* – τονίζεται χαρακτηριστικά ότι αν ο σκοπός του καλλιτέχνη ήταν να αρνηθεί την πραγματικότητα, θα μπορούσε να παραδοθεί στην αχαλίνωτη φαντασία, υποκαθιστώντας την τέχνη με τα ναρκωτικά. Ο στόχος του υπερρεαλισμού, συμπληρώνει, υπήρξε η αναμόρφωση της

⁴⁷ Τις σκέψεις αυτές εκφράζει ο Κάλας σε επιστολή του στον John Matthews (10.6.1969, ΔΑΚ: 28/5).

⁴⁸ Βλ. Calas, 1940: 10.

⁴⁹ Στο ίδιο: 11.

πραγματικότητας και βάση του οι γλωσσικές δομές. Έτσι ο Κάλας ουσιαστικά μιλά για μια ποιητική γλώσσα που θέλει (:έχει πρόθεση) να επικοινωνήσει, καθώς ο υπερρεαλιστής ποιητής οφείλει να επιλέγει κριτικά (άρα συνειδητά) «πότε να κλείσει το φράγμα που του επιτρέπει να διατηρεί υπό έλεγχο το ασυνείδητο. [...] Από την επιλογή του θα εξαρτηθεί ποιο ποσοστό άγνωστων ή ασύνειδων συμβόλων θα αναμειχθεί με τα γνωστά γλωσσικά σύμβολα» (Διακύβευση: 36). Ο Κάλας επέλεξε να στραφεί προς την εξερεύνηση του συνειδητού και όχι να πλατειάσει στην ανάλυση του – ήδη υπερ-αναλυμένου – ασυνείδητου.

β) Η «εγκεφαλικότητα» της ποιητικής γραφής: Το βασικότερο στοιχείο της ποίησης του Κάλας είναι το νόημα και όχι το συναίσθημα: «From the Romantics to the Surrealists artists relied heavily on the insight of the poets» (Calas, 1971: 334)· η διανοητική-κριτική φλέβα υπήρξε ισχυρότερη από την καθαυτό λυρική και έτσι τα κείμενά του δεν προσεγγίζονται με τη συν-πάθεια, αλλά με τη μείωση της *επιβράδυνσης* (και αποστασιοποίησης) που επιβάλλει η πρώτη ανάγνωσή τους. Γι' αυτό, η ώριμη και ύψιστη στιγμή της ποιητικής του Κάλας κατορθώνεται στα μεταπολεμικά του ποιήματα με την ειρωνική «έκσταση».

Στο δακτυλογραφημένο κείμενο «Objects Reborn» από το ανέκδοτο βιβλίο *The Challenge of Surrealism* (ΔΑΚ: 23/3) ο Κάλας σχολιάζοντας το «Γένεση και καλλιτεχνικές προοπτικές του υπερρεαλισμού» (1941) του Μπρετόν, τονίζει πως ήδη ο υπερρεαλισμός αναζητούσε τις πηγές έμπνευσής του πέραν του ονείρου, προς την κατεύθυνση του αντικειμένου. Σ' αυτό το σημείο επαυξάνει τη θεωρία του Μπρετόν για το «άγριο μάτι»⁵⁰ με την ενίσχυσή της από έναν «άγριο νου»: «the perception of the savage eye had to be reinforced by the function of a savage mind». Στο ίδιο κείμενο συνεχίζει παρουσιάζοντας τη διαφορά ανάμεσα στην αισθητηριακή αντίληψη του αντικειμένου και στην αντίληψή του μέσα από μια ιστορική προοπτική. Σ' αυτό το σημείο ο Κάλας – που ήδη από τα πρώτα του βήματα στον υπερρεαλισμό πάλεψε για την αναστήλωση του αντικειμένου – κατανοεί βέβαια πως δεν νοείται το παρατηρούμενο αντικείμενο χωρίς τον παρατηρητή. Κι εδώ ανατρέχει στην περιγραφή της ζωγραφικής από τον Wittgenstein ως γλωσσικού παιχνιδιού: «The distinction between the inner and the outer has to be replaced by a language system that links the perceived to the thinker-perceiver». Όχι πως ο ποιητής είχε καταργήσει το υποκείμενο από τις *Εστίες Πυρκαγιάς* και εντεύθεν, αλλά δεν είχε αποδώσει στον ανθρώπινο παράγοντα την κρίσιμη θέση που κατέχει – κάτι που θα κάνει την τελευταία δεκαετία της ζωής του.

Όπως γίνεται σαφές στη συνέχεια του κειμένου «Objects Reborn» (που γράφτηκε γύρω στο 1973), ο υπερρεαλισμός για τον Κάλας συνοψίζεται σε μια λειτουργία *πρόκλησης* (challenge), πρώτα σε ένα γενικό επίπεδο απέναντι στη λογική και σε ένα δεύτερο επίπεδο απέναντι στον

⁵⁰ Πρόκειται για υπαινιγμό στην πρώτη φράση από το «Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική»: «Το μάτι υπάρχει σε αγρία κατάσταση» (Μπρετόν, 1983: 11).

θεατή-αναγνώστη, με στόχο να αποκωδικοποιηθούν τα μεταφορικά νοήματα που βρίσκονται στο έργο τέχνης (τόσο τα επιμελώς «κρυμμένα» από τον δημιουργό όσο και τα ασυνειδήτως ενυπάρχοντα νοήματα). Επομένως ο ποιητής μεταθέτει την ουσία της τέχνης από τις εικόνες στην έννοια (meaning) θεωρώντας πως η πρόσληψη του έργου τέχνης έγκειται στη σύνθετη λειτουργική συμπλήρωση αντίληψης και εννόησης. Αντίστοιχα, στη ζωγραφική, ο Picasso προσπάθησε να ανατρέψει την παραδοσιακή έννοια του *trompe-l'oeil* μ' αυτό που ο ίδιος αποκαλούσε *trompe-l'esprit* (ξεγέλασμα του πνεύματος)⁵¹. Έτσι ο Κάλας οδηγείται στην «κριτική ανάγνωση» της τέχνης. Όταν δηλαδή η τέχνη δεν θεωρείται ούτε μίμηση της πραγματικότητας ούτε έκφραση των συναισθημάτων του καλλιτέχνη, τότε γίνεται κριτική απέναντι στον έξω και στον έσω κόσμο: «Poetry becomes a critique of poetry»⁵².

Όταν, λοιπόν, μιλάμε για «εγκεφαλικότητα» στην ποίηση του Κάλας δεν εννοούμε ότι η ποίησή του είναι δομημένη στον ορθολογισμό – ή όπως εύστοχα διατυπώθηκε από τον P.Reverdy: «Μια τέχνη στην οποία το πνεύμα παίζει έναν κύριο ρόλο δεν είναι αναγκαστικά εγκεφαλική. Όλα εξαρτώνται από τη φύση του πνεύματος»⁵³. Το πνεύμα έχει δύο είδη: το καρτεσιανό-αιτιοκρατικό και το μη-καρτεσιανό⁵⁴. Αλλά και στις *Εστίες Πυρκαγιάς* υπάρχει άρνηση της αιτιοκρατίας και της λογικής: «Το πνεύμα τελικά αποκοιμίζει την έκπληξη» (Εστίες: 125). Ο Κάλας (όπως φαίνεται στην ανάλυση των *Εστιών Πυρκαγιάς*) υπήρξε πνευματικό τέκνο του «νέου επιστημονικού πνεύματος» των αρχών του 20^{ου} αιώνα και γι' αυτό βρήκε στον υπερρεαλισμό τα στοιχεία εκείνα που συνιστούσαν το αντίστοιχο «νέο αισθητικό πνεύμα». Ο ίδιος δεν ταύτιζε ποτέ τον υπερρεαλισμό με το όνειρο και τη ροή του ασυνειδήτου, αλλά ούτε από την άλλη πλευρά ο εγκεφαλικός του λόγος υπήρξε καρτεσιανός, δηλαδή ελέγξιμος από τη λογική και την θετικιστικά προσανατολισμένη συλλογιστική⁵⁵.

Η απόρριψη της λογικής σκέψης φαίνεται σε όλα τα κείμενα, όπως στο *Confound the Wise* όπου δηλώνεται ότι η φιλοσοφική ποίηση είναι νεκρή: «Thought cannot be the content of poetry because the passions that inspire poets are not thoughts» (Confound: 22). Το κινούν είναι το πάθος και όχι η σκέψη, γιατί καμία καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι δυνατή χωρίς τη συμβολή ασυνειδήτων δυνάμεων: «Purely intellectual work is lifeless because it is mechanistic and does not take into account reactions of the anima, the new experiences that take place during the creation of the work. Intellectual work is a projection instead of a creation, a replica and not an event» (Confound: 232). Παρόμοιες απόψεις διατύπωνε σε άρθρο του 1933: «Η ιδέα να βγαίνει από το ποίημα· ασφαλώς ναι. Να βγαίνει από το ποιητικό αίσθημα και συναίσθημα που γίνονται ποίηση. Τα

⁵¹ Βλ. Γκάμπλικ, 1993: 79.

⁵² Από το κείμενο «Writing as an element of Visual Poetry» [1978], ΔΑΚ: 17/6.

⁵³ Reverdy, 1998: 512 (μτφρ Ε.Κουτριάνου).

⁵⁴ Πχ. ο Κάλας, σχολιάζοντας ένα βιβλίο του F.Alquié για τον υπερρεαλισμό, έγραφε πως πρόκειται για πολύ «καρτεσιανό» βιβλίο για τα δικά του γούστα, βλ. επιστολή στον Ν.Βαλαωρίτη, 26.2.1971, ΔΑΚ: 30/4

⁵⁵ Πβ. την αναφορά της Balakian (1975: 278) στο δοκίμιο του René Crevel «L'Esprit contre la Raison», όπου εξαιρείται η νίκη του Πνεύματος πάνω στα δεσμά της Λογικής.

ποιητικά συμπλέγματα να προκαλούν ιδέες. Αλλά ποτέ η ιδέα να είναι αντικείμενο του ποιήματος» (ΚΠΑ: 125)· στο άρθρο αυτό καταλήγει πως ένας εγκεφαλικός ποιητής για να είναι καλός, πρέπει να είναι δυνατός ώστε να μην πνίγει ο εγκέφαλος την ποιητική έμπνευση.

Το παράδοξο του υπερρεαλισμού δεν ήταν ποτέ για τον Κάλας αυτοσκοπός, αλλά μέσο επίθεσης ενάντια στο λογικά θεμελιωμένο κατεστημένο: «The anti-conventional attitude of Surrealism breaks through all manners of good taste and prudery»⁵⁶. Το σοκ και η έκπληξη που διαβρώνουν το βάθρο της σωφροσύνης και συμβάλλουν στην ανακάλυψη του διαφορετικού, συνιστούν την ύψιστη διανοητική τόλμη και ποιητική αρετή: «But people in general are afraid to look for differences; they prefer to accept rather than to desire. They do not dare to be poets»⁵⁷. Είναι νομίζουμε σαφές πως ο Κάλας μεταθέτει ελαφρά κάποιους από τους άξονες του υπερρεαλισμού, πλησιάζοντας περισσότερο στην τάση που αντιπροσώπευε ο Duchamp. Αυτό δεν σημαίνει ότι υπεράσπισε τη μέσα από το dada θεώρηση του υπερρεαλισμού, αλλά αντίθετα επέμεινε στη διάκριση των δύο ρευμάτων, κάτι ιδιαίτερα δύσκολο για την Αμερική που είχε πρώτα προσλάβει το dada μέσω του Duchamp και θεωρούσε τον υπερρεαλισμό ως «παράρτημα» του ντανταϊσμού⁵⁸. Αυτό που προσλαμβάνει από τον Duchamp είναι η ανατρεπτική σκέψη που φτάνει στα όρια του αντι-νοήματος και εκδηλώνεται με αινιγματικό-παιγνιώδη τρόπο. Η εγκεφαλικότητα των μεταπολεμικών ποιημάτων του Κάλας δεν εξαργυρώνεται με την τρέχουσα λογική, αλλά με την ανατροπή της ή με την εξάντλησή της έως τα πιο ακραία όρια. Ο ποιητής προσηλωμένος στη θεμελιώδη υπερρεαλιστική έννοια της πρόκλησης (challenge), «παίζει» με τις λέξεις, με την τυχαιότητα και το κοινώς αποδεκτό νόημα, και θέτει ποιητικά αινίγματα που αποκτούν ποιητική αξία μόλις τα αποκρυπτογραφήσεις.

Ο W.C. Williams σε επιστολή του (4.12.1940), υπογραμμίζει το γεγονός ότι αλλάζει η επαφή του αναγνώστη με τα ποιήματα του Κάλας, όσο κανείς βαθαίνει και αναζητά το ακριβές νόημα των λέξεων και των στίχων: «I enjoy your attack now that I understand it better. I agree these poems are very necessary both to you and to others who are trying to grasp your meaning» (ΔΑΚ: 30/9). Η ποίηση του Κάλας συγγενεύει με την εννοιακή (conceptual) τέχνη ως προς τούτο: αν δεν αποκωδικοποιήσεις το μήνυμα που μεταφέρει, δεν δικαιούσαι να δηλώσεις απaréσκεια απέναντι σε κάτι που δεν γνωρίζεις ή δεν κατανοείς. Πρόκειται για ποιήματα-«κρυπτογράμματα» που πέρα από το φανερό νόημα, έχουν ένα κρυμμένο και αφανές, σαν τη διπλή εικόνα που λανθάνει σε έναν πίνακα, και μόνο το επίμονο και εξασκημένο βλέμμα καταφέρνει να ανακαλύψει. Δεν εννοούμε το αυτονόητο για την ποίηση συνυποδηλωτικό (μεταφορικό) επίπεδο,

⁵⁶ Calas, 1940: 13.

⁵⁷ Στο ίδιο: 13.

⁵⁸ Το φαινόμενο αυτό («the dadaisation of surrealism») το είχε ήδη επισημάνει ο Κάλας στη συμβολή του στο αφιέρωμα του *New Directions* στον υπερρεαλισμό (1940)· επίσης βλ. επιστολή στον John Matthews (10.6.1969, ΔΑΚ: 28/5). Ο Robert Lebel αναφέρεται στη συμβολή του Duchamp, καθώς και στις σχέσεις dada-υπερρεαλισμού, βλ. Paris-New York, 1991: 102κε.

αλλά – όπως θα φανεί παρακάτω – τα ποιήματα φέρουν ένα βαρύ φορτίο μετωνυμικό (κυρίως) που κάνει απαραίτητη την αναγωγή σε πηγές και παράλληλα κείμενα. Από την άλλη πάλι πλευρά, επειδή είναι κείμενα που δεν παράγουν συγκίνηση ή κάποιου είδους λυρική μέθεξη, μπορούν να προσεγγιστούν μόνο διανοητικά (και όχι βέβαια με την εκλογίκευση των θεατών των ανύπαρκτων ρούχων του αυτοκράτορα). Πρόκειται για κείμενα «ανοιχτά», όπου δεν λειτουργεί η αυτο-αναφορικότητα, αλλά η διακειμενικότητα (βλ. παρακάτω στο 12^ο κεφ. για την Παρωδία).

Ένα άλλο στοιχείο που ενισχύει την «εγκεφαλικότητα» είναι η απουσία του έρωτα από την ποίηση του Κάλας: η απάντηση βρίσκεται στη διάκριση που έκανε ο Hegel ανάμεσα στο πάθος αφενός και στον έρωτα-αγάπη αφετέρου⁵⁹, επειδή στα ποιήματα ελλείπει ο έρωτας, αλλά περισσεύει το πάθος. Ο Κάλας συντάσσεται με όσους, απέναντι στη ρομαντική λογοτεχνία του έρωτα, αντιπαρέθεσαν αυτό που ο υπερρεαλιστής J.Gracq ονόμασε «λογοτεχνία της άρνησης» (*littérature du non*): η πρώτη προσφέρει το αίσθημα της εκπλήρωσης με τη δημιουργία ψευδαισθήσεων και ενότητας, ενώ η δεύτερη αποτελεί ένα παιχνίδι προκλήσεων, σκληρότητας και ετερότητας (Calas, 1971: 322). Η ανάπτυξη του έρωτα – ήδη στα πρώτα μεσοπολεμικά ποιήματα – είναι επηρεασμένη από τη φροϋδική θεωρία και έχει βασικό μοτίβο αυτό του Ναρκίσσου: «From a Freudian view point, adopted by the Surrealists, otherness of the self is typical by Narcissus' own image»⁶⁰. Ο Κάλας υπενθυμίζει ότι οι υπερρεαλιστές αντιθέτουν την υψηλή αγάπη (*sublime love*) στον σεξουαλικό έρωτα (*sexual love*) και υποκαθιστούν τις πορνογραφικές περιγραφές με τα μεταρομαντικά συναισθήματα και τη συμβολική εικονοποιία⁶¹. Το μόνο κείμενο που υμνεί τη γυναίκα είναι το «The Gathering together of the Waters» από το βιβλίο *The New Prometheus*, όπου υποστηρίζει την ανδρογονία και παραθέτει αποσπάσματα από πατερικά κείμενα, για να καταλήξει με την προώθηση της γυναίκας στο προσκήνιο: «Silence is no longer woman 's glory!» (ΔΑΚ: 16/6).

Συμπερασματικά, η σύζευξη των δυο συνθημάτων: «Ν' αλλάξουμε τον κόσμο» (Μαρξ) και «Να μεταμορφώσουμε τη ζωή» (Ρεμπώ), όπως διατυπώθηκε από τον Μπρετόν το 1935, στο «Discours au Congrès des écrivains»⁶², αποτελεί μόνιμη επωδό στα κείμενα του Κάλας, μέχρι το τέλος της ζωής του. Ποτέ όμως ο ίδιος δεν προσχώρησε στο μανιχαϊστικό πνεύμα περί της κατοχής της αλήθειας που χαρακτήριζε τον υπερρεαλισμό· αντίθετα η διαλεκτική της ένωσης των

⁵⁹ Βλ. επιστολή από Κάλας προς Αλ.Ζήρα (19.11.1979), ΔΑΚ: 30/19. Στο ανέκδοτο βιβλίο *The New Prometheus*, ο Κάλας αφιερώνει ένα εκτενές κεφάλαιο «Romantic Love», όπου εξετάζεται η αγάπη από κοινωνιολογική άποψη, από ιστορική-φιλοσοφική (από τον Αριστοτέλη και τον Χριστιανισμό ως τον Hegel), χωρίς να λείπει η ψυχαναλυτική διάκριση σαδιστικής-μαζοχιστικής αγάπης (με ιδιαίτερη αναφορά στην έννοια της θυσίας του G.Bataille).

⁶⁰ Από το κείμενο «Beyond Optimism and Pessimism» [1970] (ΔΑΚ: 18/9: 4).

⁶¹ Στο ίδιο: 7. Ο έρωτας αποτελεί ένα είδος υπεραξίας για τον υπερρεαλισμό και η εξύμνησή του συναντάται στα κείμενα όλων των υπερρεαλιστών, με εξαίρεση τον Antonin Artaud και τον René Crevel (βλ. *Υπερρεαλισμός και Έρωτας*, 1994: 53).

⁶² Βλ. Breton, 1971: 95. Τη συγκεκριμένη φράση τη βρίσκουμε και στο *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, στο λήμμα Marx (Breton, 1992: 822).

αντιθέτων και κυρίως ο «τρίτος δρόμος» που οδηγούσε πέραν του δίπολου «η τέχνη για την ζωή» και «η τέχνη για την τέχνη», υπήρξε ο ομφάλιος λώρος που συνέδεσε στενά τον Κάλας με το υπερρεαλιστικό κίνημα. Επίσης, δήλωνε συχνά ότι δεν ανήκει ανάμεσα σ' αυτούς που βλέπουν τον υπερρεαλισμό ως σχολή ζωγραφικής ή ποίησης, γιατί αυτό αποτελεί μια διαστρεβλωμένη άποψη για την ουσία του κινήματος· ο υπερρεαλισμός ήταν κατεξοχήν μια περιπέτεια (aventure)⁶³ και μάλιστα επαναστατική, γι' αυτό αποτέλεσε μια συνεχή πρόκληση και σκάνδαλο απέναντι στην καθιερωμένη αισθητική. Η ποιητική διαθήκη του Κάλας ήταν ολιγόλογη αλλά εκρηκτική:

«Η τέφρα των ονείρων και της σάρκας μου / με σαρχασμούς να φυλαχθούν /

κάτω από πέτρα σκανδάλου.» (ΓΦ: 110). Ο ποιητής δεν είναι υπέρ της αγιοποίησης του δημιουργού, αντίθετα οφείλει να υπάρχει σαν την αλογόμυγα στο βαρύ σώμα της καθεστηκίας τάξης. Γι' αυτό και δεν επιζητεί άγαλμα πάνω σε βάθρο και υστεροφημία, αλλά επιθυμεί να προκαλεί ακόμα και μετά θάνατον.

11.3. ΠΟΙΗΣΗ 1945-1977: «ΟΔΟΣ ΝΙΚΗΤΑ ΡΑΝΤΟΥ» & ΑΓΓΛΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Η συλλογή «Οδός Νικήτα Ράντου»⁶⁴, περιλαμβάνει τη «Συλλογή Α'» (που δημοσιεύτηκε το 1963 και 1964 στο *Πάλι*), τη «Συλλογή Β'», τη «Συλλογή Γ'» (με την ένδειξη: «ποίηση '50-'60»), τις «Κοροϊδίες» που δημοσιεύτηκαν το 1975 (σε διαφορετικά περιοδικά) και τα αδημοσίευτα «Έντεκα και δύο ποιήματα». Την ίδια περίοδο ο Κάλας γράφει αγγλικά ποιήματα, από τα οποία ελάχιστα έχουν δημοσιευτεί μεμονωμένα, ενώ τα περισσότερα βρίσκονται στο αρχειακό κουτί 17 (φάκελοι 5 και 6) στο ΔΑΚ. Πρόκειται για πάνω από είκοσι αγγλικά κείμενα, τα περισσότερα εκτεταμένα και χωρίς ένδειξη χρονολογική· το ύφος τους ποικίλλει από τις σύντομες «Παροιμίες» («Proverbs»)⁶⁵, μέχρι εκτενέστερα κείμενα που κινούνται στα όρια δοκιμίου και ποίησης. Ο αναγνώστης που έχει μελετήσει τις γενικές ιστορίες του υπερρεαλισμού (που σχεδόν όλες σταματούν τη λεπτομερειακή μελέτη του κινήματος στη δεκαετία του '40 και θεωρούν ως ζωτικό χρόνο ανάπτυξης του υπερρεαλισμού το διάστημα ανάμεσα στα δυο μανιφέστα) θα δυσκολευτεί να ορίσει – τουλάχιστον *prima vista* – τη σχέση των ποιητικών κειμένων του Κάλας με τον μεσοπολεμικό υπερρεαλισμό⁶⁶. Ωστόσο, η σχέση αυτή ορίστηκε

⁶³ Βλ. επιστολή προς L.Yarlow, 3.8.1973, ΔΑΚ: 30/17.

⁶⁴ Στο παρόν κεφάλαιο αναφερόμαστε στη συλλογή «Οδός Νικήτα Ράντου», στην οποία περιλαμβάνονται ποιήματα γραμμένα ανάμεσα 1945-1977. Η συλλογή αυτή έδωσε τον τίτλο στον πρώτο συγκεντρωτικό τόμο ποιημάτων του Κάλας.

⁶⁵ Μια σειρά τέτοιων «παροιμιών» έχουν δημοσιευτεί στη Διακύβευση (: 275-9), υπό τον τίτλο «Between silence» και στο *View Febr.-March 1942*, vol.I, 11-12.

⁶⁶ Ο Σιαφλέκης επιχειρεί μια παράλληλη ανάγνωση κειμένων, ελλήνων και γάλλων υπερρεαλιστών, με βασικό κριτήριο τις τέσσερις μορφές της υπερρεαλιστικής τεχνικής: αυτόματη γραφή, τρελός έρωσ, μαύρο χιούμορ και αντικειμενικό τυχαίο (Σιαφλέκης, 1989: 7)· στο έργο του Κάλας απουσιάζουν τα δυο πρώτα. Τα ανωτέρω χαρακτηριστικά υιοθετούνται από τους περισσότερους ξένους μελετητές του υπερρεαλισμού

θεωρητικά στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, στο *Confound the wise* και πιο ευκρινώς στο «Towards a third Surrealist Manifesto». Το τελευταίο μάλιστα κείμενο αποτελεί «πυξίδα», καθώς σ' αυτό καθορίζονται οι βασικές αρχές σύμφωνα με τις οποίες αναπτύσσεται η μεταπολεμική ποίησή του.

Από τον υπερρεαλισμό ο Κάλας αντλεί τον ποιητικό πυρήνα: α) αποξένωση της αίσθησης (alienation / estrangement of the sense), β) Μαύρο χιούμορ γ) Αντικειμενικό τυχαίο. Πρόκειται για τα στοιχεία του υπερρεαλισμού που απομονώνει ο ίδιος ο Κάλας στο «οδηγητικό» κείμενό του «Towards a third Surrealist Manifesto», το 1940. Επομένως δεν περιμένουμε να βρούμε «αυτοματικά» κείμενα, καθώς ο ποιητής από νωρίς (ήδη στις *Εστίες Πυρκαγιάς*) έχει μιλήσει για την «κρίση του αυτοματισμού». Εκείνο ωστόσο που παραξενίζει τον (ανα)γνώστη υπερρεαλιστικών κειμένων είναι η μη λυρική εικονοποιία, γιατί το-τοπίο-που-βλέπουμε-από-το-παράθυρο δεν ανήκει στη φύση, αλλά στον νου (state of mind). Τα μεταπολεμικά ποιήματα του Κάλας βασίζονται σε μια εγκεφαλική δομή και αποτελούν κυρίως μια κριτική του ποιητικού λόγου, αφού τα περισσότερα εμπεριέχουν στοιχεία μιας μεταγλώσσας ποιητικής και σχολιάζουν τη μεταμορφωτική λειτουργία της ποίησης.

Το βασικό υπαρξιακό δίλημμα για έναν ποιητή (όπως το υποβάλλει ο Κάλας στο *Confound*: 85-86) σχετίζεται με τον σκοπό της ποιητικής λειτουργίας, δηλαδή αν η ποίηση ως ερμηνεία του κόσμου, θα αποδίδει στα φαινόμενα αξία μυστική (μεταφυσική και ιδεαλιστική) ή επαναστατική (αντικειμενική και ματεριαλιστική). Βασικό μέλημά του ήταν να απεικονίσει την πραγματικότητα στον καθρέφτη της γλώσσας και ταυτόχρονα να τη μετασχηματίσει, με τη βοήθεια της παραισθητικής λειτουργίας μιας κατοπτρικής επιφάνειας. Μια τέτοια «δραματική» στάση προϋποθέτει την «έκσταση» (Πλωτίνος) του ποιητικού υποκειμένου, δηλ. την αποστασιοποίηση. Αν προσθέσουμε και το υπόβαθρο της Ιστορίας που ενυπάρχει σε πολλά από τα ποιήματα, τότε συμπεραίνουμε πως η παρουσία του Καβάφη «ανεπαισθήτως» υπάρχει και στην ύστερη ποίηση του Κάλας: τα καβαφικά ίχνη δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμα, καθώς δεν παρουσιάζονται πια με τον τρόπο της μίμησης, όπως στα παλιά του ποιήματα, αλλά με τους όρους της αφομοιωμένης επίδρασης. Η εγκεφαλικότητα της ποίησης, το διανοητικό παιχνίδι, η μεταλλαγή της λεπταίσθητης καβαφικής ειρωνείας σε σατιρικό παίγνιο, η «επιβράδυνση» για την κατάκτηση του ποιητικού νοήματος και το ζύγισμα μεταξύ του υπαινικτικού φορτίου και της ακρίβειας («Καθεστώς υπαινιγμών κι ακρίβειας», ONP: 136) είναι οι καβαφικές παρακαταθήκες στο ύστερο έργο του Κάλας. Γι' αυτό κι ο ίδιος τοποθετούσε τον Κ.Π.Καβάφη στους (πνευματικούς) γονείς του, δίπλα στον Μπρετόν.

Στη συνέχεια μελετώνται τα βασικά χαρακτηριστικά των ποιημάτων – παρουσιάζονται μάλιστα διαχωρισμένα σε κάποιες κατηγορίες, όπου δίνονται εξαντλητικά παραδείγματα, αλλά όπως θα γίνει φανερό, σχεδόν σε κάθε ποίημα συνυπάρχουν και διασταυρώνονται περισσότεροι

(πχ. Abastado, 1971 και Durozoi-Lecherbonnier, 1972), αλλά περιορίζουν το φαινόμενο μόνο στην αισθητική του διάσταση.

του ενός θεματικοί τρόποι και μοτίβα. Να προστεθεί πως χρησιμοποιούνται παραδείγματα και από τη συλλογή «Γραφή και Φως» (1977-1983), καθώς πολλά από τα ύστερα αυτά ποιήματα εμπεριέχουν στοιχεία που συμφωνούν με τις εδώ εξεταζόμενες ποιητικές συνθήκες. Στα τελευταία του όμως ποιήματα, ο Κάλας επιχειρεί να δώσει ένα «καντιανό» προσανατολισμό (χωρίς να φτάνει σε συνολική αναίρεση του υπερρεαλισμού): στο τέλος του επόμενου 12^{ου} κεφαλαίου, διερευνώνται οι αποκλίσεις από την υπερρεαλιστική γραφή, όπως τις επιχειρεί ο ποιητής μετά το 1977.

11.3.1. Αλλοτρίωση των αισθήσεων (Alienation of the sensation)

Βασικό θεματικό κέντρο της ποίησης του Κάλας είναι ο μετα-σχηματισμός στον χρόνο, υπό τις δυο του μορφές: α) την υβριδική μετάλλαξη και β) τη θαυμαστή μεταμόρφωση. Έτσι από τη μια πλευρά παρουσιάζονται τα αλλοτριωμένα πλάσματα της μοντέρνας εποχής (με όρους παρωδίας, όπως τους αντλεί κυρίως από τον Bosch), αλλά από την άλλη πλευρά, ως αντίδοτο, ο ποιητής προβάλλει τη μεταμόρφωση προς ανώτερες βαθμίδες της ύπαρξης. Το ποιητικό έμβλημα του Ρεμπώ: «Εγώ είναι ένας άλλος», διατρέχει από άκρη σ' άκρη τον ποιητικό και κριτικό λόγο του Κάλας. Ο κυριότερος ποιητικός τρόπος είναι η σύνδεση μεταφορών και μετωνυμιών, μέσα από κατασκευασμένα (τυχαία ή συνειδητά) λεκτικά παιχνίδια. Η ποίηση που προκύπτει είναι μια «υποκατάσταση υποκατάστατων», με τον τρόπο που ένας καθρέφτης, σ' ένα ζωγραφικό πίνακα, μπορεί να απεικονίσει τις σωστές σχέσεις αναλογίας με την πραγματικότητα⁶⁷.

11.3.1.1. Ετερότητα

Στη δεκαετία του '50, ο Κάλας ετοίμαζε μια εικαστική ανθολογία για τις σχέσεις τρέλας και τέχνης οι οποίες βασίζονται στην ετερότητα, δηλαδή στην αλλοίωση της πραγματικότητας: «“I am another” exclaims Rimbaud. At its great moments modern art has expressed the terrifying aspect of otherness: on the psychological level in the self-portraits of Van Gogh; on the emotional level in the harlequins of Picasso, Seurat and Chagall, on the analytical level in the profile-full-face double images of Picasso, on the social level with Toulouse Lautrec's La Goulue, on the cultural level by the reduction of the fool to the bland doll-mannequin of Chirico; on the oniric level in the composite portraits of Max Ernst»⁶⁸.

⁶⁷ Βλ. την ερμηνεία του Κάλας για τον πίνακα του Βαν Άνκ «Ο γάμος των Αρλονφίνι» (Transfigurations: 23-24).

⁶⁸ Το βιβλίο αυτό, με τίτλο *Magic in Art or Art and the Folly of Man*, δεν εκδόθηκε ποτέ: το απόσπασμα είναι από το Memorandum που ο Κάλας υπέβαλε σε εκδότες (ΔΑΚ: 14/16). Παρόμοιες απόψεις για τις σχέσεις ετερότητας και υψηλής τέχνης υποστηρίζονται στο κείμενο «Beyond Optimism and Pessimism» [1970] (ΔΑΚ: 18/9).

Ο Κάλας διαχωρίζει δύο ειδών καλλιτέχνες, τον «παρμενίδειο» και τον «ηρακλείτειο»: ο πρώτος ακολουθεί τη φιλοσοφία ότι ο άνθρωπος είναι ένα όλον μέσα στο τώρα⁶⁹, ενώ ο ηρακλείτειος επιδιώκει να μεταμορφώνει το συναίσθημα σε έκφραση, με το να μεταθέτει το «εδώ» σε «εκεί» και το «εγώ» σε «άλλος»: «Reality is the world of it is and it is; art is the world of it is not and enigmas»⁷⁰. Μάλιστα μια από τις βασικές διαφωνίες του απέναντι στο κίνημα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού (που κυριάρχησε στην Αμερική τη δεκαετία του '50) ήταν η καθαρά εμπειρική φιλοσοφική γωνία υπό την οποία αντιμετώπιζαν τα πράγματα: η απάντηση του στο περιοδικό των αφηρημένων εξπρεσιονιστών (*It is=O,τι είναι*) ήταν αρνητική γιατί απέρριπτε τον αφορισμό τους: «καθετί είναι ό,τι είναι και όχι κάτι άλλο»⁷¹. Τα μεταπολεμικά ποιήματα του Κάλας πρέπει να διαβαστούν ως αντανakλάσεις κάποιων άλλων νοημάτων από αυτά που εμφανίζονται στη λεκτική επιφάνεια, αφού η γλώσσα τροφοδοτεί τις συγχύσεις που πηγάζουν από τις συμβάσεις της ίδιας της γλώσσας. Όταν ο ποιητής αναρωτιέται για την ταυτότητα του ρόδου και της πρόζας (βλ. τα αγγλικά ποιήματα παρακάτω), ή αναζητά το χαμένο «εγώ» της τέχνης, μας δίνει το ποιητικό ανάλογο του Magritte και τα ερωτήματα που υπέβαλε μέσα στους πίνακες του: πχ στον πίνακα «Η χρήση των λέξεων I»⁷² με τη ζωγραφισμένη πίπα και τη λεζάντα «αυτό δεν είναι μια πίπα», τονίζεται πως η λέξη «πίπα» δεν έχει καμιά σχέση με το κάπνισμα, άρα το σημαίνόμενο δεν έχει μια αυτονόητη σχέση με το σημαίνον (τη λέξη ή τον πίνακα).

Χαρακτηριστική είναι η διαφωνία με τον Μπρετόν, όταν ο πατριάρχης του υπερρεαλισμού επεσήμανε πως δεν περίμενε από τον έλληνα ποιητή να επιδοκιμάζει κάποιον (εννοώντας τον αμερικανό ζωγράφο Jaspers Johns) που αποτύπωνε αμερικανικές σημαίες στους πίνακές του· ο Κάλας του απάντησε πως αυτά που ζωγραφίζει ο Johns *δεν είναι* αμερικανικές σημαίες⁷³. Με βάση (και) τις «Σημειώσεις» του συγκεκριμένου ζωγράφου (: «Το ένα γίνεται από το άλλο. Το ένα χρησιμοποιείται ως άλλο»⁷⁴), ο Κάλας θέτει το θέμα της ετερότητας ως κεντρικό στην ανάγνωση της τέχνης: «Στο βαθμό που εξακολουθούμε να διαβάζουμε κατά γράμμα, είναι σαν τα

⁶⁹ Πρόκειται για τη ρήση του Παρμενίδη ότι το Ον «νυν εστιν ομού παν, εν, συνεχές»· με βάση αυτήν, ο Κάλας έχει ερμηνεύσει με απαράμιλλο τρόπο, τα μονοχρωματικά πεδία του Μπάρνερτ Νιούμαν (βλ. Διακύβευση: 248 κε).

⁷⁰ Από το άρθρο «It is not» που δημοσίευσε ο Κάλας στο *Village Voice* (21.1.1965) (ΔΑΚ: 11/1).

⁷¹ Βλ. στο ίδιο άρθρο «It is not», όπου αναφέρει ότι οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές ονομάζουν το περιοδικό τους *It Is*, με τρόπο ανάλογο του Θεού που είπε «είμαι αυτό που είμαι». Σύμφωνα με τον Κάλας τα ερωτήματα για ένα έργο αν είναι τέχνη, για τον κόσμο και τον δημιουργό του, είναι ανοιχτά και ο ίδιος δεν συμφωνεί με την τέχνη της αναπαραγωγής των μοντέλων της πραγματικότητας. «We reproduce to replace what “is” with a version of it that is not» (ΔΑΚ: 11/1).

⁷² Βλ. Γκάμπλικ, 1993: 128-133.

⁷³ Ο διάλογός του με τον Μπρετόν (1958) κατατίθεται στη συνέντευξη που ο Κάλας παραχώρησε στην Μ.Καραβία, *Καθημερινή* (3.10.1976)· το απόκομμα υπάρχει στο ΔΑΚ: 17/2.

⁷⁴ Τα λόγια του Τζάσπερ Τζονς παραθέτει ο Κάλας, Διακύβευση: 104. Πρόκειται για τον πίνακα του Τζονς «Σημεία '54» (βλ. Γκάμπλικ, 1993: 80-81). Ο Κάλας συνδέει τον Johns με τον Magritte ως προς την αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα και τη λέξη-ετικέτα (Calas, 1971: 74), αλλά και με τα γλωσσικά παιχνίδια του Wittgenstein (: 76).

μάτια μας να είναι σιεπασμένα με πέπλο»⁷⁵. Έτσι διαφοροποιείται η τελειοποίηση των δεξιοτήτων του καλλιτέχνη που με εγωισμό αναφωνεί «Είμαι αυτό που είμαι», από την ετερότητα του ποιητή που «ρίχνει τη σιά της αμφιβολίας στη λάμψη της δεξιοτεχνίας» (Διακύβευση: 60). Ο μοντέρνος ποιητής είναι ανήσυχος, η τέχνη του είναι σχισματική και όλα όσα προτείνει αιρετικά, ενώ αφορίζει πως «Η ετερότητα είναι πιο σημαντική από την ομορφιά» (Διακύβευση: 209).

Η ετερότητα συγγενεύει θεωρητικά με τη ρομαντική αντιστοιχία (correspondance), καθώς και γενικότερα με το σχήμα της μεταφοράς· επιπλέον, οι έννοιες της εικόνας και του συμβόλου αποτελούν τον διαλογικό συσχετισμό μεταξύ της ταυτότητας και της μη ταυτότητας και δηλώνουν την «αντιπαράθεση ενός αφ' εαυτού με κάποιο άλλο»⁷⁶. Ο Αϊζενστάιν, εξετάζοντας το θέμα της ενότητας υποκειμένου-αντικειμένου της δημιουργίας, παραπέμπει στις πρώιμες (πρωτόγονες) μορφές σκέψης, όπου είναι δεδομένη «η αντίληψη ότι ένα ανθρώπινο ον, δίχως να παύει να είναι ο εαυτός του και να έχει συνείδηση του εαυτού του σαν τέτοιου, θεωρεί ταυτόχρονα ότι είναι επίσης ένα άλλο πρόσωπο ή πράγμα»⁷⁷. Στην πρωτόγονη λογική είναι «αληθινή» η ταυτόχρονη διπλή ύπαρξη δύο εντελώς διαφορετικών, ξεχωριστών αλλά και πραγματικών εικόνων, όπως για τον ηθοποιό ισχύει η ταυτοχρονία του «εγώ» και του «εκείνος», όταν παίζει ένα ρόλο. Η τέχνη εξάλλου βασίζεται στις πρώιμες διαδικασίες σκέψης (λόγος των πρωτογόνων ή των παιδιών), υπερβαίνει το λογικό-συνειδητό στάδιο και ακολουθεί τη «διαλεκτική φόρμουλα της “ενότητας των αλληλο-εισχωρούντων αντιθέτων”»⁷⁸.

Επιπλέον, η υπερρεαλιστική ματιά δεν βασίζεται στην «μίμησιν» της πραγματικότητας, όμως εν τέλει το ανοίκειον αναγνωρίζεται ως οικείον, μέσω της αναλογικής σκέψης (: «μοιάζει με») ⁷⁹. Εκείνο όμως που στην ποιητική πράξη διαφοροποιεί την υπερρεαλιστική μεταφορά είναι τα όρια όπου σπρώχνει τα συμβαλλόμενα μέρη μιας αναλογίας, τα οποία φτάνουν στην απώλεια (και επαναπροσδιορισμό) της ταυτότητας των πραγμάτων ή των προσώπων. Έτσι γονιμοποιείται η αντιπαράθεση ανάμεσα στο είναι και στο έτερον, κυρίως μέσα από τη διερεύνηση των συνόρων

⁷⁵ Διακύβευση: 56. Η γνώμη του Κάλας αναφορικά με τους πίνακες του J.Johns, συνοψίζεται ως εξής: «Από εθνικό έμβλημα, η σημαία γίνεται σύμβολο αμφισημίας· από διακριτικό, μετατρέπεται σε ποίηση» (Διακύβευση: 56). Την κριτική γνώμη του Κάλας για την Ποπ-αρτ δεν τη συμμερίστηκαν οι υπερρεαλιστές καλλιτέχνες· πβ τη γνώμη του Magritte για το ίδιο θέμα: «Το να ζωγραφίζει κανείς αμερικάνικες σημαίες μ' ένα άστρο περισσότερο ή λιγότερο δεν απαιτεί κάποια ιδιαίτερη ελευθερία του πνεύματος, ούτε παρουσιάζει σοβαρές τεχνικές δυσκολίες...Μπορούμε να περιμένουμε από την Ποπ Αρτ κάτι περισσότερο από ένα Νταντά πασπαλισμένο με ζάχαρη;» (από συνέντευξη του το 1964, Γκάμπλικ, 1993: 75).

⁷⁶ Από το δοκίμιο του Μ.Μπαχτίν, «Προς μια μεθολογία των ανθρωπιστικών επιστημών», βλ. το παράρτημα στο Αγγελάτος, 1997: 242 (μετάφρ. Μ.Γνησίου- Δ.Αγγελάτος). Ο Μπαχτίν επισημαίνει τη θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα στις θετικιστικές και ανθρωπιστικές επιστήμες ως εξής: «Το όριο της ακρίβειας στις φυσικές επιστήμες είναι η ταυτότητα (α=α). Στις ανθρωπιστικές επιστήμες, η ακρίβεια υπερβαίνει την ετερότητα του άλλου» (στο ίδιο: 262).

⁷⁷ Αϊζενστάιν, [1980]: 170-1.

⁷⁸ Στο ίδιο: 171. Ο Αϊζενστάιν καταθέτει πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τη διαλεκτική των έργων τέχνης, της ταύτισης εικόνας και αντικειμένου, βλ. στο ίδιο: 170-181.

⁷⁹ Για την αναλογική σκέψη, βλ. το κείμενο του Μπρετόν “Signe Ascendant”, Breton, 1968: 7-13.

της γλώσσας και της ποικιλίας των χρήσεων των λέξεων, γιατί, όπως υποστήριζε ο Wittgenstein, το να ξέρει κανείς τις λέξεις μιας γλώσσας δεν σημαίνει ότι ξέρει και να τη μιλάει⁸⁰.

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας εξετάζει τις σχέσεις ταυτότητας που αναπτύσσουν οι συγγραφείς με τους ήρωες των μυθιστορημάτων τους, από την ομολογία του Balzac για την ηρωίδα του, μέχρι τα ιστορικά βιογραφικά πορτραίτα (*Confound*: 215-6). Ο κάθε συγγραφέας παλεύει ανάμεσα στο «Είμαι» και στο «θέλω να είμαι», ανάμεσα στον εαυτό του και στο ναρκισσιστικό του σύμπλεγμα, πάλι που τον οδηγεί στην επιδίωξη αλλαγών στο αυτο-πορτραίτο του. Η διαδικασία της ταύτισης (identification) υπάρχει σε όλους τους ανθρώπους, αλλά διαφέρει από τον πρωτόγονο άνθρωπο (που ταυτίζεται με το τοτέμ) και το παιδί (που ταυτίζεται με τη μητέρα του) μέχρι τον πολιτισμένο ενήλικο που στρέφεται στην ιδέα της ομοιότητας (concept of similitude: 217) αλλά και της μεταμόρφωσης (transformation). Χαρακτηριστική είναι η αναφορά σε ένα απόσπασμα από το «Introduction au discours sur le peu de réalité», όπου ο Μπρετόν ξαφνιάστηκε όταν κάποιος του έδειξε μια φωτογραφία του, λέγοντάς του: «δεν είναι εσύ»⁸¹. Ο Κάλας αναρωτιέται ποιο είναι το πρόσωπο σε μια φωτογραφία που «είναι» και «δεν είναι» το απεικονιζόμενο άτομο, και απαντά: «Nobody, not because I see you differently from what you think you are (Pirandello), neither because I would take you apart according to Cubist or Surrealist rules but, because between the photograph and you and the photograph and me, time has been killed» (*Confound*: 226-7). Η ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η ετερότητα οφείλεται στη ροή του χρόνου, βασίζεται σε μια καθαρά ηρακλείτεια άποψη.

Παράδειγμα της μεταμόρφωσης αποτελεί το πορτραίτο του Dorian Gray, όπου υπάρχει μια κρίση ταυτότητας ανάμεσα στον εαυτό και στο πορτραίτο: «he does not know if he is the portrait or the portrait is himself» (*Confound*: 218). Η κρίση αυτή συνεπάγεται την αμφισημία, καθώς στο μυθιστόρημα του Wilde, δεν απαντάται το ερώτημα ποιος είναι ο ήρωας. Πάντως η μεταμόρφωση συνδέεται άρρηκτα με μια κρίση ταυτότητας, γι' αυτό και το ποιητικό υποκείμενο αλλάζει εύκολα στο λεκτικό επίπεδο τις αντιστοιχίες, ακόμα και εκείνη του φύλου: ο ποιητής απευθυνόμενος στον εαυτό του, τον ταυτίζει με τη μυθική Ευρυδίκη: «ήσουν εσύ η Ευρυδίκη, όταν ο Χάρως / απ' την ζωή και την Ελένη σου / να σ' αποσύρει τάχθης» (ONP: 144).

Σε αντίθεση με την «οντολογική» προσέγγιση του Σεφέρη («Είτε βραδιάζει /είτε φέγγει /μένει λευκό /το γιασεμί»⁸²), ο Κάλας προτείνει την ηρακλείτεια διαλεκτική της μεταστοιχείωσης και της υπερρεαλιστικής σχέσης ετερόφωτων και ετερόκλητων πραγμάτων⁸³. Η ποίηση της

⁸⁰ Όπως ακριβώς δεν αρκεί να ξέρει κανείς το όνομα των χαρτιών ή των πιονιών για να παίξει μπριτζ ή σκάκι, βλ. Wittgenstein, 1977: 39-40.

⁸¹ Βλ. Breton, 1970: 20 (από το δοκίμιο του 1924, «Introduction au discours sur le peu de réalité»).

⁸² Σεφέρης, 1979: 176.

⁸³ Ο Κάλας κινείται μέσα στο πνεύμα της Αλίκης του Lewis Carroll (τόσο στις *Περίπετειες της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων*, όσο και στο *Μέσα απ' τον καθρέφτη*), όπου κυριαρχούν όχι μόνο τα λογοπαίγνια αλλά κυρίως τα παιχνίδια λογικής, που διαταράσσουν την κοινή λογική (τίθενται η σχετικότητα του χρόνου, η ταυτότητα και η μεταμόρφωση, τα όνειρα και τα αινίγματα)· από την άλλη πλευρά, είναι χαρακτηριστικό

μνήμης βασίζεται στην έννοια της ταύτισης: ο άνθρωπος ψάχνοντας το παρελθόν αναζητά την ταυτότητά του⁸⁴. Αντίθετα ο υπερρεαλιστικός άνθρωπος έχει υπερβεί την αγωνία της ταύτισης, καθώς οδηγείται από την επιθυμία του καινούργιου και του ονείρου. Αλλά και στο επίπεδο της κοινωνίας υπάρχουν δύο κινήσεις, αυτή της αλλαγής και αυτή της σταθεροποίησης – το ίδιο ισχύει και στη φύση – και σε κάθε περίπτωση η μεταβολή «σημαίνει, από την οπτική γωνία του πολιτισμού, πως η ανθρώπινη πρόοδος προορίζεται να γνωρίσει νέα ανάπτυξη» (Εστίες: 202).

Από τις βασικές προκείμενες του υπερρεαλισμού υπήρξε η εφαρμογή της διαλεκτικής μεθόδου, πέραν της πρώτης μορφής που της έδωσε ο Hegel⁸⁵ και πέραν του παραδείγματος του Engels· ο Μπρετόν αναφέρει στο β' μανιφέστο: «δοκιμάσαμε την ανάγκη να μη μείνουμε στον παιδαριώδη συλλογισμό: “Το ρόδο είναι ένα ρόδο. Το ρόδο δεν είναι ένα ρόδο. Κι όμως το ρόδο είναι ρόδο” αλλά [...] την ανάγκη να παρασύρουμε το ρόδο σε μια κίνηση από την οποία θα μπορούσαν να επωφεληθούν αντιφάσεις λιγότερο ευμενείς»⁸⁶. Αντίστοιχα με τον Μπρετόν, η ταυτότητα, κατά τον Κάλας αποτελεί σύνθεση και όχι ταυτολογία. (Διακύβευση: 192). Ετερότητα σημαίνει απελευθέρωση του σημαίνοντος από το σημαινόμενο, η οποία δεν εξαντλείται στο λεκτικό παιχνίδι, αλλά μέσω των συνυποδηλώσεων διαμορφώνει μια «άλλη» σημασία⁸⁷.

Ενδεικτικό είναι ένα αγγλικό ποίημα (αδημοσίευτο, 1974) όπου μέσα από αλληπάλληλα λεκτικά παιχνίδια, ο Κάλας αναζητά ουσιαστικά τη διαφορά της ποίησης από την πρόζα. Το ποίημα ξεκινά με την ταυτότητα του ρόδου (προφανώς έχοντας υπόψη του τους συλλογισμούς του Μπρετόν και του Ένγκελς) και φαίνεται από την αρχή να διαχωρίζεται και να αποδίδεται η λογική ταυτότητα των πραγμάτων («το ρόδο είναι ρόδο») στην πρόζα, ενώ η ποίηση βασίζεται στην ανεστραμμένη τάξη (το ρόδο-rose⁸⁸ που γίνεται έρωσ-eros με αντιμετάθεση των γραμμμάτων αλλά και του νοήματος): «A rose is a rose; is that prose?

is a rose to eros what prose is to verse?

p+rose= prose; is that prose?

when prose is rose is the reverse Proserpina?

the erosion of eros in Sion

της διαφορετικής θεώρησης, ότι ο Σεφέρης βρίσκει το πνεύμα του Carroll ψυχρό, αστείο και κουτό για τους πνευματώδεις λαούς, που αφήνει ένα συναισθηματικό κενό (Σεφέρης, 1984: 351-2).

⁸⁴ Βλ. όσα αναφέρει ο Κάλας για την ταύτιση και τη μνήμη στις *Εστίες Πυρκαγιάς* (: 185-187).

⁸⁵ Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο Χέγκελ στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* είναι αντίστοιχο και αφορά στο μπουμπούκι που γίνεται άνθος και στη συνέχεια καρπός, μορφές οι οποίες υποδεικνύουν τόσο τη ρευστή φύση των φαινομένων, όσο και την οργανική τους ενότητα (βλ. Χάις, 1980: 96).

⁸⁶ Μπρετόν, 1983: 81. Πβ. την έκφραση του Flaubert για τον Παρθενώνα: «μαύρος σαν τον έβενο» που παραθέτει ο Focillon (1982: 87) και την ερμηνεύει ως τη δήλωση μιας ιδιότητας που διαμορφώνεται είτε από τη δυνατότητα της ύλης για μεταμόρφωση, είτε από τη δύναμη της σκέψης.

⁸⁷ Ο Κάλας χειρίζεται διαφορετικά την έννοια της «μεταμόρφωσης» (όχι σαν απλό αισθητηριακό δεδομένο αλλά ως σύνθεση εικόνων, ιδεών και συναισθημάτων που μετασχηματίζονται μέσα στον χώρο-χρόνο) απ' ότι ο Εμπειρικός. Για το έργο του Εμπειρικού, βλ. Βουτουρή, 1997: 149-150.

⁸⁸ Πιθανόν η λέξη «ρόδο» να αποτελεί και μια έμμεση αναφορά στη μητέρα του Ρόζα· σε μία επιστολή του, ο Κάλας αναπολεί το λογοπαίγνιο με τη λέξη «ρόδο» που συνήθιζε να κάνει η μητέρα του (28.8.1977, ΔΑΚ: 30/7).

the evasion of noise in prose
ropes for prose and knots for negation
negation of prose is poetry 's ploy
a talent 's worth of toys and toil for poetry

poetry grows. So what?» (ΔΑΚ: 17/6). Η ερωτηματική μορφή του ποιήματος ενισχύει τον χαρακτήρα της αβεβαιότητας και της αμφιβολίας που επιδιώκει ο Κάλας. Με βάση τα αλφαβητικά ζάρια e, r, o, s, ο ποιητής φτιάχνει διάφορες λέξεις και αναρωτιέται για τη σχέση του νοήματος (πέρα από την οφθαλμοφανή σχέση του μορφότυπου των λέξεων). Έτσι εκτός από τις λέξεις-μήτρες rose και eros αναδύονται κι άλλες όπως prose, Prose-rpina (=proser+rpina⁸⁹), eros-ion(=διάβρωση), rope (=σκοινί), ενώ με την πρόσθεση του ν και αντιμεταθέσεις κάποιων από τα προηγούμενα γράμματα, έχουμε verse (=στίχος), versus και reverse (=αντίστροφος). Οι λέξεις δεν φτιάχνονται αν προσθέσεις τα γράμματα ευθύγραμμα (πχ. p+rose= prose), αλλά ο ποιητής ανακατεύει γράμματα και λέξεις, αναστατώνοντας την επιφάνεια του ποιήματος και του νοήματος. Η άρνηση της πρόζας μαζί με την άρνηση της ταλαντούχας επινοητικότητας του ποιητή και της επίμοχθης ενασχόλησής του, μπορεί να εξασφαλίζουν την ανάπτυξη της ποίησης (10^{ος} στίχ.), αλλά «και τι μ' αυτό;», αναρωτιέται ο Κάλας. Η ποίηση δεν έχει σχέση με ηθικοθησκευτικά ιδεολογήματα⁹⁰ και επιπλέον είναι κάτι περισσότερο από ανάπτυγμα επιδέξιων στρατηγημάτων.

Το θέμα της ετερότητας είναι κυρίαρχο σε ένα άλλο αγγλικό ποίημα με τίτλο «Stephanos». Ο τίτλος διαβάζεται είτε ως όνομα φίλου (αφού στη θέση υποτίτλου υπάρχει η επιγραφή πως πρόκειται για ένα επιτύμβιο στη μνήμη ενός χαμένου φίλου) είτε ως τιμητικό στεφάνι (καθώς, δίπλα στον τίτλο, διευκρινίζεται παρενθετικά: «Greek for wreath»). Το βασικό λογοπαίγνιο πάνω στο οποίο δομείται το ποίημα, γίνεται ανάμεσα στις λέξεις «I» και «eye» οι οποίες προφέρονται το ίδιο, ενώ ανάμεσά τους – ως τρίτος πόλος του λεκτικού παιχνιδιού – εισέρχεται η τέχνη «art», ομολογη με το ρήμα «are» (είσαι)· αν προστεθεί και το θέμα της απώλειας (του εαυτού; της επικοινωνίας με τον άλλον; ενδεχομένως και τα δυο), αναδεικνύεται το θέμα της αντίθεσης ανάμεσα στο μη-είναι (απώλεια, θάνατος) και το είναι (ζωή). Το μη-είναι αισθητοποιείται ως απώλεια ή απογύμνωση, αλλά και ως ακραία συνέπεια της ετερότητας, όταν ο

⁸⁹ Proserpina είναι το λατινικό όνομα της Περσεφόνης, πάντως ο Κάλας χρησιμοποιεί το σύνθετο ως λογοπαίγνιο και χλευασμό της πρόζας (με κεφαλαίο αρχικό). Το δεύτερο συνθετικό της λέξης εγείρει προβλήματα στην απόδοσή του, καθώς rpina σημαίνει ιδιωματικά ένα ποτό και (με δύο n) το οστρακοειδές πίν(ν)α. Το πιθανότερο είναι να αναφέρεται (φωνολογικά) στην ελληνική λέξη πείνα. Βέβαια, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η ειδωλολατρική Περσεφόνη αντιμάχεται τη χριστιανική Σιών του επόμενου στίχου.

⁹⁰ Η λέξη Σιών (Sion) στον 5^ο στίχο του ποιήματος παραπέμπει στην Ιερουσαλήμ ως λίκνο της Ορθοδοξίας, αλλά πιθανόν και στον σιωνισμό ως κίνημα με εθνοθησκευτικές διεκδικήσεις. Η λέξη πιθανόν να αποτελεί αναφορά στην εικονογραφία του Bosch, καθώς στα ερμηνευτικά του σχόλια ο Κάλας σημειώνει ότι Σιών σημαίνει σκοπιά/παρατηρητήριο, βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch 's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», κεφ. 29-30, ΔΑΚ: 5/4. Αν προσθέσουμε και τον θεολογικό συμβολισμό του ρόδου (Θεοτόκος), τότε ο στίχος αποκτά και ένα δεύτερο επίπεδο θρησκευτικό με σεξουαλικές υποδηλώσεις (erosion=διάβρωση).

άνθρωπος χάνει τον ίδιο του τον εαυτό. Αντίθετα, η τέχνη, όπως και η φιλία, είναι μια πράξη επικοινωνίας και μάλιστα γλωσσικής. Οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος είναι:

«The Tiger lost its eye
The Tiger lost its I, lost its Thou
Thou art lost!
Thou wast⁹¹ not art, art is not lost
The I and the Thou stripped the Tiger of its stripes
Confused Tigers with Lizzards and stripes with spots
Pots of paint with pots of gold and other pots
You stripped art of its name

You were the spots of an art you did not spot»⁹². Πιθανόν το ποίημα να αναφέρεται σε κάποιον πίνακα με τίτλο «Tiger 's eye»⁹³), γιατί περιέχει σαφείς εικαστικές αναφορές όπως «spot» (στίγμα, κηλίδα) και pots of paint (δοχείο με μπογιές)- επιπλέον, η ετερότητα μεταφέρεται κυρίως στο εικαστικό επίπεδο, καθώς το πανίσχυρο χέρι του ζωγράφου αφαιρεί από το μορφότυπο της πραγματικότητας ό,τι θέλει. Έτσι, οι τίγρεις χωρίς τις ραβδώσεις τους συγχέονται με σαύρες, οι ρίγες με τις κηλίδες και όλα αλλάζουν σε ένα ενδεχομενικό κόσμο, όπου επικρατεί η μεταμόρφωση. Ακόμα και η τέχνη χάνει το όνομά της, άρα και την ταυτότητά της κι εδώ ο Κάλας μάλλον υπαινίσσεται τόσο την αντι-τέχνη, όσο και την αντίθεσή του προς την «καθαρά τέχνη». Η αλλοίωση της όρασης και η αβεβαιότητα των ταυτίσεων είναι χαρακτηριστική για τη σύγχρονη τέχνη που δεν μιμείται την πραγματικότητα. Στη συνέχεια του ποιήματος, η αντιστροφή είναι πλήρης, αφού είναι η ζωή που αντιγράφει την τέχνη: το μάτι δεν είναι παρά μια χρωματική κηλίδα· έτσι μεταβαίνουμε από το επίπεδο της πραγματικότητας και της γραμματικής εκφοράς της, στον δισδιάστατο εικαστικό χώρο. Ακολούθως η συνέχεια και το τέλος του ποιήματος:

«The eye was a spot of paint
All that remains of the i is a dot that leaves no spot
The I was a dyed spot in that jungle of colors and stripes

⁹¹ Ο Κάλας χρησιμοποιεί τους απαρχαιωμένους τύπους thou (εσύ), art (are) και wast (was). Η διπλοτυπία thou και you οφείλεται στο γεγονός ότι το thou αντιστοιχεί στο β' ενικό πρόσωπο και το you στο β' πληθυντικό. Επίσης στον 3^ο στίχο η λέξη art ενδεχομένως είναι η τέχνη, αλλά και το β' ενικό πρόσωπο (are), οπότε στην πρώτη περίπτωση, το thou απευθύνεται στην τέχνη (βλ. τη διπλή μετάφραση στην επόμενη σημείωση).

⁹² «Ο Τίγρης έχασε το μάτι του / Ο Τίγρης έχασε το Εγώ του, έχασε το Εσύ του / Εσύ είσαι χαμένος (: ή Εσύ τέχνη χαμένη) / Εσύ δεν ήσουν τέχνη, η τέχνη δεν χάθηκε / Το Εγώ και το Εσύ απογύμνωσαν τον Τίγρη από τις ραβδώσεις του / Μπέρδεψαν Τίγρεις με Σαύρες και ραβδώσεις με κηλίδες / Δοχεία χρώματος με χρυσά αγγεία και άλλα δοχεία / Εσείς απογυμνώσατε την τέχνη από το όνομά της / Ήσασταν οι κηλίδες μιας τέχνης που δεν καταλάβατε». Ο τελευταίος στίχος μάλλον αποτελεί υπαινιγμό για εκείνους τους τεχνοκριτικούς που απέρριψαν τις ερμηνείες του Κάλας για τον Bosch, γιατί δεν τις είχαν κατανοήσει.

⁹³ Υπάρχει και περιοδικό με αυτό το όνομα, στο οποίο ο Κάλας είχε δημοσιεύσει το άρθρο «The Essence of Tragedy» (1948).

You saw with blindfolded eyes
The I had no eyes, the eyes had no I
The I was stripped of its I
A dyed tiger died

Three dots

So what?

Said his friend the Crocodile»⁹⁴. Η ζωή και η ζωγραφική (τέχνη) μοιάζουν κόσμοι παράλληλοι που επικοινωνούν υπόγεια: πώς αλλιώς είναι δυνατόν να πεθάνει ένας ζωγραφιστός τίγρης; (γι' αυτό και η συνήχηση: dyed / died). Πώς αλλιώς είναι δυνατόν να δει κανείς με δεμένα μάτια, παρά μόνο σε μια υπερπραγματικότητα. Ωστόσο το ποίημα δεν ασχολείται με τη ζωγραφική αναπαράσταση αλλά (και) με το γλωσσικό-ποιητικό επίπεδο: η συνήχηση του εγώ (I) με τα μάτια (eye) γίνεται πρώτα σε ένα λεκτικό επίπεδο, είναι ωστόσο πλήρης νοήματος⁹⁵. Η απώλεια και απογύμνωση του εγώ, όχι μόνο από την όραση, αλλά και από τον ίδιο τον εαυτό του μέσα σε έναν κόσμο τόσο ρευστό και χαώδη όσο μια ζούγκλα, πιθανόν να υπονοεί την αποπροσωποποίηση του σύγχρονου ανθρώπου. Η αποστέρηση, ο θάνατος, η απώλεια της ταυτότητας βαίνουν και πέραν του ατόμου, και προσβάλλουν την κοινωνική ζωή και ιδιαίτερα τη φιλία· δεν είναι τυχαίο που ο φίλος (στο τέλος του ποιήματος) είναι κροκόδειλος δηλαδή κάποιος που θρηνεί ψεύτικα. Η αντικριστή αναφορά ανάμεσα στο εγώ και στο εσύ υποδηλώνει τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της τέχνης, τη «συναλλαγή» ιδεών και συναισθημάτων ενός υποκειμένου με τον απέναντί του. Παράλληλα με την απώλεια της ταυτότητας, έχουμε και απώλεια της επικοινωνίας, πράγμα που σημαίνει τον θάνατο της τέχνης (γι' αυτό το ποίημα είναι επιτύμβιο, γραμμένο για τον χαμό ενός φίλου).

Ωστόσο, πέρα από τον άξονα της ετερότητας, η γλωσσική μορφή του ποιήματος, με τις αρχαιοπρεπείς αγγλικές λέξεις, παραπέμπει στη γλώσσα του ιερού Αυγουστίνου και στα κείμενά του, με βάση τα οποία ο Κάλας ερμήνευσε την εικονογραφία του Bosch. Εξάλλου, ο Στέφανος υπήρξε ο πιστότερος μαθητής του αποστόλου Παύλου, ο πρώτος μάρτυρας κατά τις πρώτες διώξεις του χριστιανισμού και επιπλέον σύμβολο των Εβραίων της πρώτης βασιλείας του Ισραήλ, ενώ οι μοναχοί θεωρούνται απόγονοι του Στεφάνου. Επιπροσθέτως, ο υπαινιγμός ενδέχεται να αφορά στον «στέφανον» με τον οποίον είναι στεφανωμένος ο «Άσωτος Υιός» στον ομώνυμο

⁹⁴ «Το μάτι ήταν μια κηλίδα χρωματιστή / Ό,τι απόμεινε από το γράμμα i (ή: το εγώ) είναι μια κουκίδα που δεν αφήνει καμία κηλίδα / Το Εγώ ήταν μια χρωματιστή κηλίδα σ' αυτή εκεί τη ζούγκλα των χρωμάτων και των γραμμών / Είδατε με καλυμμένα μάτια / Το Εγώ δεν είχε μάτια, τα μάτια δεν είχαν Εγώ / Το Εγώ απογυμνώθηκε από το Εγώ του / Ένας χρωματιστός τίγρης πέθανε / τρεις κουκίδες / και λοιπόν; / Είπε ο φίλος του ο Κροκόδειλος».

⁹⁵ Ο Κάλας αναφέρεται στο λογοπαίγνιο «I» και «eye», προκειμένου για το έργο του J.Johns, βλ. το κείμενο «Jasper Johns: And / Or» (με υπογραφή N.C.) από το βιβλίο *Icons and Images of the Sixties* Calas, 1971: 79.

πίνακα του Bosch⁹⁶. έτσι εισάγεται σαν «διπλή όψη» στο ποίημα, ο κόσμος του Bosch. Ακόμα και τα λογοπαίγνια ανάμεσα στις λέξεις «dye» και «spot» (stain) αντλούνται από τα βιβλικά κείμενα που έχουν χρησιμεύσει ως πηγές για την ερμηνεία του αριστερού πίνακα (Παράδεισος) του Bosch. Ο Χριστός που απεικονίζεται εκεί έχει ένα αφύσικο βαθύ ροζ χρώμα στο πρόσωπό του, πράγμα που συνδυάζεται με τα εξωτικά ζώα που απεικονίζονται τριγύρω. Η ερμηνεία εντοπίζεται στα κείμενα του Αγίου Γρηγορίου, όπου διαφοροποιούνται τα βαμμένα (dyed) χρώματα της αγνότητας και των αληθών αρετών από την αμαυρωμένη-κηλιδωμένη (staining) ψεύτικη σοφία των φιλοσόφων⁹⁷. έτσι, στο πατερικό κείμενο αντιτίθεται η φιλοσοφία στον χριστιανισμό, ενώ ο Κάλας στο ποίημα παρωδεί αυτή την άποψη (όπως και ο Μπος). Επιπλέον στον κεντρικό πίνακα, σε μια κυκλική παρέλαση ανθρώπων πάνω σε διάφορα ζώα, υπάρχει και ένας τίγρης μονόκερος, σκεπασμένος με πέπλο, ενώ ο αναβάτης του επιδεικνύει το φύλο του: σύμφωνα με την ερμηνεία του Κάλας (με βάση τα «Moralia» του Γρηγορίου) ο τίγρης είναι αλληγορία του υποκριτή (ο κροκόδειλος στο ποίημα), γι' αυτό είναι βαμμένος (stained) με κηλίδες λαγνείας (spots of lust)⁹⁸.

Σε ένα από τα πρώτα του αγγλικά ποιήματα, άτιτλο («[What is war?]], ΔΑΚ: 17/6), ο Κάλας επιδίδεται στο υπερρεαλιστικό παιχνίδι των ερωτήσεων, που είναι κατ' ουσίαν ένα παιχνίδι μεταμορφώσεων, αφού το ρήμα «είναι» εξισώνει (ταυτίζει) ένα συγκεκριμένο αντικείμενο ή έννοια με κάτι διαφορετικό:

«What is a man / Love in all cases /

What is war / A knife that cuts a vein /

What is metamorphosis / Loneliness can never be escaped /

What is a young girl's voice / The sky burned to charcoal /

What is élan vital / A goldfish without a glass bowl»⁹⁹. Με τον τρόπο αυτό εισάγονται εικόνες μέσα στην ποίηση, πχ. η έννοια της «ζωτικής ορμής» οπτικοποιείται στο σπαρτάρισμα ενός χρυσόψαρου έξω από το νερό. Σ' αυτό το εναλλασσόμενο παιχνίδι ταυτότητας-ετερότητας

⁹⁶ Τα στοιχεία για τον πρωτομάρτυρα Στέφανο δίνει ο Κάλας σε κείμενο με τίτλο «Paul and Stephanos» (βλ. ΔΑΚ: 5/2) και αλλού, όπως στο δακτυλογραφημένο κείμενο με τίτλο: «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», και ιδιαίτερα στα κεφ. 10-14 (ΔΑΚ: 5/4). Στην ανάλυση της μορφής του γίγαντα (στην Κόλαση του τριπτύχου του Bosch) ο Κάλας υποδεικνύει ότι ο Γίγας είναι στεφανωμένος με πέτρινο τροχό και αυτό συμβολίζει ότι ήταν διώκτης του Στέφανου (ΔΑΚ: 4/2, επίσης βλ. το άρθρο «Hieronymus Bosch and the Prodigal Son», ΔΑΚ: 11/2).

⁹⁷ Βλ. το άρθρο της Elena Calas, «D from Deus and Diabolus. The Iconography of H.Bosch» (και πιο συγκεκριμένα το θέμα «The dyed colors of India», ΔΑΚ: 38/5). Στην εξωτική πανίδα που εμφανίζεται στον πίνακα, υπάρχει μια λεοπάρδαλη (αιλουροειδές όπως ο τίγρης) πολύ κοντά στον Χριστό του Παραδείσου.

⁹⁸ Βλ. το κείμενο «The Circuit» (27.11.1956), ΔΑΚ: 4/11. Η Elena Calas στο κείμενο «Ungodly Fusion of sacred and profane in Bosch's garden», επισημαίνει τον εικονογραφικό τρόπο με τον οποίο οι ουρές των ζώων χρησιμεύουν σαν κορνίζα σε μάτια, πχ. η ουρά της τίγρης «υπογραμμίζει» ως πλαίσιο το μάτι του ψαριού που βρίσκεται πίσω του (ΔΑΚ: 38/2).

⁹⁹ Σε μετάφραση: «Τι είναι ο άνθρωπος / Αγάπη σε κάθε περίπτωση / Τι είναι ο πόλεμος / Ένα μαχαίρι που χαράζει τη φλέβα / Τι είναι η μεταμόρφωση / Μοναξιά αναπόδραστη / Τι είναι η φωνή νεαρού κοριτσιού / Ο ουρανός απανθρακωμένος / Τι είναι η ζωτική ορμή / Χρυσόψαρο χωρίς γυάλα».

(καθώς και στα λογοπαίγνια) βασίζονται αρκετοί από τους αφορισμούς του Κάλας με τον τίτλο «Between Silence» (πχ. «Hydra, the Capri for goats», «Perfection: the kiss of death», «Nabokov: a lepidopterist without psyche», ΔΑΚ: 17/6). Στην ίδια εναλλαγή καταφεύγει προκειμένου να υποδείξει τη σχετικότητα των χρωμάτων, όταν αντικρίζει την πραγματικότητα με το βλέμμα ενός ζωγράφου: «In the night all cats are black / But the swans on the snow are not white»¹⁰⁰. Τα περισσότερα ποιήματα που υπάρχουν στην «Οδό Νικήτα Ράντου» βασίζονται στην ετερότητα των πραγμάτων ή των προσώπων, με τέτοιο τρόπο ώστε να θέτουν τον κόσμο της πραγματικότητας σε δοκιμασία.

Το φιλοσοφικό υπόβαθρο μαζί με την εικαστική σύλληψη του θέματος της ετερότητας μας οδηγούν στην υπόθεση πως ο Κάλας επεδίωξε να δημιουργήσει το ποιητικό ανάλογο του René Magritte: Το ζήτημα της ομοιότητας και ταυτότητας απασχόλησε ζωγράφους όπως ο Magritte ή ο Ράουσενμπεργκ, οι οποίοι «έπαιξαν» με την ομοιότητα, ισχυριζόμενοι πως η αντανάκλαση ενός πράγματος, ή ακόμα και δύο ίδιοι πίνακες δεν μπορούν ποτέ να είναι όμοιοι, «Δυο πράγματα ή δυο ενέργειες δεν μπορεί ποτέ να είναι απολύτως ίδια. Κάθε ενέργεια είναι και μια νέα επινόηση. Κι όμως, ο τρόπος με τον οποίο είναι οργανωμένη η σκέψη και η γλώσσα μας αρνείται αυτή την απλή διαπίστωση της μη ταυτότητας»¹⁰¹. Ο ζωγράφος Magritte ήταν από τους πρώτους που υπέδειξαν την κυριαρχική επίδραση της ποίησης στη ζωγραφική και ενδιαφερόταν περισσότερο για το τι θα ζωγράφιζε (ιδέα) παρά για το πώς θα το ζωγράφιζε. Το κυριότερο ήταν ότι ήθελε να προκαλέσει τα στενά όρια της κοινής λογικής, υποδεικνύοντας πόσο ασαφής και απροσδιόριστη είναι η πραγματικότητα, γι' αυτό άλλωστε χρησιμοποίησε ανδρείκελα. «Όταν τα αντικείμενα αποκόπτονται τόσο από τον συνηθισμένο τους περίγυρο όσο και από τον προβλεπόμενο ρόλο τους, παράγεται μια αμφισημία και εισάγεται ένα στοιχείο ανορθολογισμού στο επίπεδο της συγκεκριμένης πραγματικότητας»¹⁰². Αυτή η αλλότρια αίσθηση της πραγματικότητας παράγεται από όλα τα έργα του Magritte, ο οποίος χρησιμοποιεί «ηθελμένα όνειρα που επιδιώκουν όχι να σε κάνουν να κοιμηθείς, αλλά να ξυπνήσεις»¹⁰³. όπως σχολιάζει ο ίδιος ο Κάλας: «Με τον Μαγκρίτ, τα όνειρα και η πραγματικότητα θυμίζουν δύο παράλληλες γραμμές που έχουν φτάσει στο σημείο όπου συναντώνται» (Διακύβευση: 66).

Ο Μπρετόν στο κείμενο «Γένεση και καλλιτεχνικές προοπτικές του υπερρεαλισμού» (1941) κρίνει ότι το έργο του Magritte, αν και δεν είναι αυτόματο αλλά πλήρως εσκεμμένο, στηρίζει τον υπερρεαλισμό. Ο Μπρετόν τονίζει το πνεύμα με το οποίο προσέγγισε ο Magritte τα πράγματα, καθώς και την υπόδειξη των ελλείψεων της οπτικής εικόνας, παράλληλα με την ανάδειξη της εξάρτησης της εικόνας από τις μορφές της γλώσσας και της σκέψης: «Μοναδική

¹⁰⁰ Από άτιτλο δυο ποίημα που φέρει διορθώσεις, ΔΑΚ: 17/5.

¹⁰¹ Τα λόγια είναι του G.Kubler («The Shape of Time»), παραθέτει η Γκάμπλικ, 1993: 144.

¹⁰² Τα σχόλια για τη ζωγραφική του Magritte ανήκουν στην Γκάμπλικ (στο ίδιο: 45-6).

¹⁰³ Τα λόγια του Magritte παραθέτει η Γκάμπλικ, στο ίδιο: 74.

επιχείρηση, αυστηρότητα ακριβής, στα όρια του φυσικού και του διανοητικού, που κινητοποιεί όλες τις πηγές ενός πνεύματος αρκετά απαιτητικού για να συλλάβει κάθε πίνακα σαν τον τόπο λύσεως ενός καινούργιου προβλήματος»¹⁰⁴. Ο ίδιος ο Magritte μιλούσε για την «υπερρεαλιστική σκέψη» που δεν είναι φανταστική αλλά γέννημα της φαντασίας, και δημιουργεί μια πραγματικότητα ανάλογη μ' εκείνη του σύμπαντος¹⁰⁵. Ακριβώς σ' αυτά τα όρια των διανοητικών λειτουργιών και των αντίστοιχων αισθητηριακών, κινήθηκε και ο Κάλας στα ποιήματά του.

Η διάσταση των λέξεων από τα πράγματα (δηλαδή των σημαινόντων από τα σημαινόμενα) υπήρξε εστιακό σημείο για την τεχνοκριτική του Κάλας: «Το “είπε και εγένετο” εντυπωσιάζει. Όμως είναι άραγε και πειστικό, από τη στιγμή που γνωρίζουμε ότι βασίζεται στην αδυναμία να διακρίνουμε τη λέξη από την πράξη; Όταν στο *Κλειδί ονείρων*¹⁰⁶(1930) ο Μαγκρίτ συνδυάζει εικόνες με άσχετες λέξεις (το αυγό με τη λέξη “ανακία”, το χαρακτηριστικό σκληρό καπέλο με τη λέξη “χιόνι”, ένα άδειο ποτήρι με τη λέξη “καταιγίδα”), αναπαριστά αντικείμενα με σημεία μάλλον παρά με εικόνες. Αυτό που απέφευγε ο Μαγκρίτ ήταν να συγχέει το σημαίνον με το σημαινόμενο» (Διακύβευση: 73). Ο Κάλας επίσης υποστήριζε την ανεξαρτητοποίηση του σημαίνοντος από το σημαινόμενο, ως ένδειξη της δύναμης του ποιητή πρώτον να αντιστέκεται στην απατηλή ματαιότητα της πραγματικότητας και δεύτερον να αυθαιρετεί στην ονομασία των πραγμάτων.

«*Ξένα Δοχεία*»: πρόκειται για το πρώτο ελληνικό ποίημα της μεταπολεμικής περιόδου του Κάλας και είναι πολύ χαρακτηριστικό για τη χρήση των λέξεων που εγκαινιάζει, γιατί μέσω αυτής αναδεικνύει το πρόβλημα της αποσύνδεσης ενός πράγματος ή προσώπου από το λεκτικό (και όχι μόνο) σύμβολό του. Ο στόχος του ποιητή είναι διπλός: αφενός να κατασκευάσει λεκτικά παιχνίδια με πολλαπλές μετωνυμίες και αφετέρου να τονίσει την ασυμβατότητα λέξεων και πραγματικότητας· έτσι ξεκινά η σάτιρα στο λεκτικό πεδίο καταρχήν, για να προσβάλλει ακολούθως το ιστορικό και το κοινωνικό επίπεδο.

«Είπεν ο Φιξ στην Καλλιρρόη: “Εγώ είμαι ο Ιλισός”
είπεν ο Χίλτον στον Παρθενώνα: “Εγώ είμαι η Ακρόπολη”
είπεν ο Έντισον στην Κουκουβάγια: “Εγώ είμαι το φως”
είπεν η Ελενίτσα στον Μπελαφόντε: “Ο Όμηρος μου εσύ”».

Τιμής ένεκεν Νήαρχος θα λέγεται ο Ναύαρχος
και το πλωτό του Τοσίτσα.

Ο Άγνωστος Θεός έγινε σταυρόλεξον.

Δόξα τω λόγω που ο Άρειος Πάγος μένει βράχος

και το ΤΖΗ ΜΠΗ Γκράντ Μπρετάγν κι όχι Κύπρος!» (ONP: 87)

¹⁰⁴ Μπρετόν, 1981: 119.

¹⁰⁵ Τα λόγια του Magritte παραθέτει η Γκάμπλικ, 1993: 70.

¹⁰⁶ Για τον συγκεκριμένο πίνακα βλ. στο ίδιο: 127 κε. Πολύ ενδιαφέρον είναι το σύντομο αλλά αποκαλυπτικό κείμενο του Μαγκρίτ «Οι λέξεις και οι εικόνες» (1929) που παρατίθεται στο ίδιο: 134-136.

Στο ποίημα ακολουθείται ο τρόπος του Magritte ο οποίος συνειδητά αποσυνδέει τις λέξεις από τα νοήματά τους: «Ζωγραφίζοντας μια πίνα που συνοδεύεται από τη φράση “αυτό δεν είναι μια πίνα”, ο Μαγκρίτ αμφισβητεί τη συνολικότερη διαδικασία αναπαράστασης ή απεικόνισης, σύμφωνα με την οποία η εικόνα μπορεί να “υποκαταστήσει” το αντικείμενο και, αν συνδυαστεί με μια εσφαλμένη χρήση της γλώσσας, ακόμα και να εκληφθεί ως το ίδιο το αντικείμενο»¹⁰⁷. Η ονοματοθεσία είναι λειτουργία υποκατάστασης όχι μόνο στο επίπεδο της λέξης, αλλά της ουσίας και του ρόλου που φέρουν τα πρόσωπα· έτσι στο ποίημα η λέξη «ξένα» του τίτλου, σημαίνει διπλή υποκατάσταση με τον σφετερισμό κάποιου ονόματος από αλλότρια πρόσωπα, που επιπλέον είναι και αλλοδαποί, άρα διπλά ξένοι απέναντι στα στοιχεία που υποκαθιστούν. Έτσι ο Φιξ με τον (υγρό) ζύθο, αξιώνει να πάρει τη θέση του αρχαίου ποταμού Ιλισού, ο Χίλτον με το νεόδμητο υπερμέγεθες ξενοδοχείο του φιλοδοξεί να αντικαταστήσει τον Παρθενώνα, ο εφευρέτης του ηλεκτρισμού Έντισον αντικατοπτρίζει τη σοφία του βιομηχανικού πολιτισμού που εκτοπίζει το αρχαίο σύμβολο της σοφίας¹⁰⁸, ενώ η ωραία Ελένη εκπίπτει σε μια μικροαστική «Ελενίτσα» η οποία αγνοεί τον αρχαίο ποιητή και έχει για «Όμηρο» ένα γνωστό τραγουδιστή από το ξένο ελαφρό τραγούδι. Στο ποίημα ουσιαστικά στήνεται ένα λεκτικό παιχνίδι που παίρνει τη μορφή ενός παράδοξου σταυρόλεξου, όπου κενά αντιστοιχούν σε λέξεις, αλλά με εντελώς αυθαίρετο τρόπο· σύμφωνα με έναν από τους σύντομους αφορισμούς από το «Εν μέσω σιωπής»: «Αν ο Χριστός είναι ο Λόγος (word), ο Θεός είναι το σταυρόλεξο (cross-word)» (Διακύβευση: 276). Το σύνολο αποτελεί παρωδία της ρήσης του κατά Ιωάννη ευαγγελίου ότι ο Χριστός είναι ο Λόγος

Ο Wittgenstein αναφέρει στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* πως η εκμάθηση της γλώσσας δεν περιορίζεται στο να ονομάζουμε αντικείμενα, γιατί αυτό είναι μόνο ο «καταδεικτικός ορισμός». Το να ονομάζεις είναι σαν να κρεμάς στο πράγμα ένα δελτάριο με το όνομα, ώστε να έχουμε ένα σημείο αναφοράς όταν μιλάμε γι' αυτό. Σ' αυτό το πλαίσιο, υπάρχει «ένα γλωσσικό παιχνίδι: να επινοούμε ένα όνομα για ένα πράγμα. Άρα να λέμε: “Αυτό λέγεται..”, και κατόπιν να χρησιμοποιούμε το καινούριο όνομα»¹⁰⁹. Ο Wittgenstein έχει φυσικά επίγνωση πως κάθε ορισμός μπορεί να παρανοηθεί, γι' αυτό και «έχει νόημα να ρωτάει την ονομασία μονάχα εκείνος που ήδη ξέρει να κάνει κάτι μ' αυτήν»¹¹⁰. Εξάλλου, η ονομασία είναι μια προπαρασκευή για την περιγραφή: «Το να ονομάζεις δεν είναι ακόμα κίνηση στο γλωσσικό παιχνίδι – παρόμοια όπως η τοποθέτηση ενός πιονιού στη θέση του δεν είναι κίνηση στο παιχνίδι του σκακιού. Μπορούμε να

¹⁰⁷ Γκάμπλικ, 1993: 77.

¹⁰⁸ Εδώ, με το σήμα «κουκουβάγια» ο Κάλας εισάγει έναν υπαινιγμό που αντλεί από τη μελέτη του πάνω στον Bosch: η κουκουβάγια, το αρχαίο σύμβολο της σοφίας, συνδέεται (σύμφωνα με τον Κάλας) με το φως και τον Χριστό («Εγώ ειμί το Φως») και ως τέτοιο υποκατάστατο υπάρχει στο τρίπτυχο του Bosch «Ο Κήπος των απολαύσεων» (βλ. Eden-van Eyck, 20.11.1956, ΔΑΚ: 11/11).

¹⁰⁹ Wittgenstein, 1977: 37-8. Για τις ομοιότητες που παρουσιάζουν οι εικαστικοί προβληματισμοί του Magritte με τις φιλοσοφικές έρευνες του Wittgenstein, βλ. Γκάμπλικ, 1993: 89.

¹¹⁰ Wittgenstein, 1977: 40.

πούμε: με το να ονομάσουμε ένα πράγμα, δεν κάναμε ακόμη *τίποτε*. Ούτε *έχει* όνομα έξω από το παιχνίδι»¹¹¹. Ακριβώς αυτό κάνει ο Κάλας στο συγκεκριμένο ποίημα, δηλαδή στήνει τις ονομασίες, όπως τα πόνια στο σκάκι όπου συμπλέκονται οι δυο στρατοί, το «είναι» και το μη-είναι» (έτερον). Ο ποιητής δια-στρέφει την πραγματικότητα προς μία «γραμματική» αλήθεια (όλες οι προτάσεις «στέκουν» γραμματικά) και ανακατεύοντας τις ταυτίσεις, τείνει ηθελημένα σε παρανοήσεις, τις οποίες κτίζει πάνω σε ορισμένες αναλογίες. Πχ. υποκαθιστά τον Όμηρο με τον Μπελαφόντε, με κοινό χαρακτηριστικό το ότι ο πρώτος ήταν αρχαίος αιιδός, ενώ ο δεύτερος ένα φτωχό σύγχρονο υποκατάστατο· ομοίως ο εφευρέτης του ηλεκτρισμού και του τεχνητού φωτός υποκαθιστά την κουκουβάγια, το αρχαίο σύμβολο του πνευματικού φωτός και της γνώσης. Στις παρα(επι)-νοήσεις και αλλόκοτες αυτές διασταυρώσεις οφείλει το ποίημα τον χαρακτήρα ενός εκτεταμένου λογοπαίγνιου.

Έτσι, με πρόσχημα (και όχημα) το λογοπαίγνιο, ο Κάλας εισάγει την ετερότητα στο επίπεδο της ονομασίας, συμπλέκοντας ξένα γλωσσικά στοιχεία με ελληνικά ονόματα. Αντιστρέφοντας την τάση για εξιδανίκευση της γλώσσας, φτάνει στη διάλυσή της (ή τουλάχιστον στην κατάργηση της απολυτότητάς της), αφού δίνεται η άδεια στον ποιητή να αποδίδει ονόματα σαν να αναδημιουργεί τον κόσμο από την αρχή. Η ονοματοθεσία (η σύνδεση μιας λέξης με ένα αντικείμενο) αποτελεί μια κοσμογονική διαδικασία – γι' αυτό στο ποίημα υπάρχει η βιβλική αρχή του «Είπε και εγένετο» – μόνο που εδώ παρωδείται η θεϊκή αρχή του κόσμου. Επιπλέον με κάποια λεκτικά παιχνίδια και συνειρμούς, επιτείνεται η λειτουργία της ετερότητας: ο «Νήαρχος» προέρχεται από την ομηρική λέξη ναυς και το άρχω, άρα σημαίνει ναύαρχος και υποδεικνύει προς δύο ιστορικά διαπιστωμένα πρόσωπα τον Νέαρχο (τον μακεδόνα στρατηγό του Μ.Αλεξάνδρου) και τον εφοπλιστή Νιάρχο. Ο ευεργέτης του έθνους Τοσίτσας δίνει το όνομά του σε κάποιο πλοίο, η Καλλιρρόη που ήταν ωκεάνια νύμφη, είναι μια από τις αθηναϊκές λεωφόρους, ενώ τέλος η Μ.Βρετανία είναι αθηναϊκό ξενοδοχείο, αλλά παράλληλα και η ευρωπαϊκή χώρα¹¹².

Η αρχή της ετερότητας υπάρχει στη βάση όλων των ποιημάτων και πρέπει ο μελετητής να υιοθετήσει την πολλαπλή ανάγνωση για να ανακαλύψει όλα τα στρώματα του παλίμψηστου νοήματος. Η ποιητική λειτουργία, σύμφωνα με τον Κάλας, είναι μια «υποκατάσταση» (substitution), αφού με το ενδιάμεσο των λέξεων ο ποιητής αναφέρεται στην πραγματικότητα. Έτσι η ποίηση, με παιγνιώδη τρόπο – με μεταφορές και μετωνυμίες – μεταμορφώνει την πραγματικότητα σε κάτι (λεκτικά και νοηματικά) ανοίκειο.

11.3.1.2. Το θέμα του διπλού (Doubleness)

¹¹¹ Στο ίδιο: 50.

¹¹² Με αυτά τα παιχνίδια ετερότητας, μπορεί να μπερδευτεί ο αναγνώστης του Κάλας: πχ. σε άλλο ποίημα, αναφέρεται το «Κάιρο Σίτυ» που ήταν επίσης ξενοδοχείο στην Αθήνα, ενώ η αρχική αναγνωστική εντύπωση που δημιουργείται, υποδεικνύει την Αίγυπτο.

Μια από τις εκφάνσεις της ετερότητας είναι το θέμα του «διπλού»¹¹³. Ο Κάλας στα ύστερα ποιήματα της μεσοπολεμικής περιόδου, καθώς και στα υπερρεαλιστικά γαλλικά του ποιήματα, «σπουδάζει» το συγκεκριμένο θέμα. Αυτή η εμμονή φαίνεται από το μοτίβο του καθρέπτη και των σκιών, ενώ παράλληλα ανταποκρίνεται στον υπερρεαλιστικό πολλαπλασιασμό των επιπέδων και των διαστάσεων του κόσμου. Στην αλληλογραφία με τον William Carlos Williams, σχετικά με τη μετάφραση των γαλλικών του ποιημάτων, ο Κάλας είναι πολύ εύγλωττος γι' αυτή την αίσθηση του ποιητή που δεν μπορεί να συλλάβει την ακριβή εικόνα (αν υπάρχει τέτοια) του εαυτού του. Εκφράζει φόβους κι αμφιβολίες για τα ποιήματά του και τη μετάφρασή τους, δεν ξέρει πώς φαίνεται, φοβάται ότι πίσω από μια μετάφραση μπορεί να μην αναγνωρίσει τον εαυτό του, γι' αυτό νιώθει κολακευμένος που ο Williams συνέλαβε το αληθινό του πρόσωπο: «Σ' αυτήν την φωτο-ναρκισσιστική στάση που βρίσκεται πίσω απ' αυτή την αίσθηση, θέλω να το βάλω στα πόδια ή να βουτήξω στο νερό της εικόνας και να γίνω κάτι άλλο»¹¹⁴.

Σύμφωνα με τον Φρόντ, η πρωταρχική δυαδικότητα, σύμφωνα με την οποία τα πρόσωπα και τα πράγματα έχουν διπλή φύση, συμπίπτει με τον δυισμό πνεύματος και σώματος· ο εισηγητής της ψυχανάλυσης ερμηνεύει την πίστη στη συνύπαρξη άμεσα αισθητών και παρόντων πραγμάτων δίπλα σε άλλα λανθάνοντα και ανακαλούμενα, αποδίδοντάς τη στην ύπαρξη ασυνείδητων ψυχικών διαδικασιών παράλληλα με τις συνειδητές¹¹⁵. Στο *Τετράδιο Γ'*, στην ανάπτυξη των ποιημάτων, εισάγεται το θέμα του διχασμού (με έντονη την ψυχαναλυτική σφραγίδα), που αποτελεί προανάκρουσμα της έννοιας του υπερρεαλιστικού «ανδρογύνου», όπως αυτό εμφανίζεται στη μεταπολεμική θεωρία του Κάλας. Τα ίχνη του θέματος του διπλού παρουσιάζονται ήδη στους τίτλους των ποιημάτων: «Μεταξύ Πόρου και Villa Seurat» (ONP: 60), «Ένας στον Ιλισό, κανείς στο quai Voltaire» (: 68), «Μεταξύ Υμηττού και Ermenonville» (: 69) και «Κάστωρ και Πολυδεύκης» (:70). Πρόκειται περισσότερο για το θέμα του διχασμού που φωτίζεται από τον τελευταίο τίτλο (του εικοστού δεύτερου και τελευταίου ποιήματος του *Τετραδίου Γ'*), καθώς οι μυθικοί ήρωες Κάστωρ και Πολυδεύκης γεννήθηκαν δίδυμοι από δύο διαφορετικά σπέρματα, ένα αθάνατο κι ένα θνητό και μοιράστηκαν την αθανασία του ενός, ζώντας εναλλάξ μια μέρα στον Άδη και μια στη γη. Παρόμοια στα άλλα ποιήματα, το ποιητικό υποκείμενο μοιράζεται ανάμεσα σε δύο τόπους, στη Γαλλία και στην Ελλάδα, (όπως κι ο ίδιος ο

¹¹³ Ο Jacques Lacan – στον οποίο παραπέμπει ο Κάλας στα αγγλικά του άρθρα – συνέζηξε τον φροϋδισμό με τον δομισμό και μελέτησε το στάδιο του καθρέπτη, την *imago* του διπλού, καθώς και το θέμα της ετερότητας. Για μια εισαγωγή στο έργο και τη σκέψη του Lacan, βλ. Elisabeth Roudinesco, *J.Lacan: esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard, 1993, όπου βρίσκει κανείς ενδιαφέροντα στοιχεία για τις σχέσεις του Lacan με τους υπερρεαλιστές, με την «ετερολογία» του G.Bataille, τον δομισμό του Jakobson, την ανθρωπολογία του Lévi-Strauss.

¹¹⁴ Από επιστολή του Κάλας προς Williams (6.12.1940), σε μετάφραση Β.Κολοκοτρώνη (Κάλας, 2002: 89). Επίσης βλ. τα συμπεράσματα στο 6^ο κεφάλαιο της διατριβής.

¹¹⁵ Βλ. Φρόντ, 1978: 120.

Κάλας μοίραζε εκείνη την εποχή τη διαμονή του¹¹⁶), πράγμα που επηρεάζει όχι μόνο την ψυχολογία του ποιητή, αλλά οδηγεί στον κατακερματισμό του σώματος και στην έλλειψη σταθερού προσανατολισμού («πού είναι τα πόδια σου και πού το κεφάλι σου / η πηγή της λαμπηδόνας, η θέση του γερομού;»: 60) μέχρι την ανεξαρτητοποίηση των τμημάτων του ίδιου σώματος: «την εδώ πυριαιγιά διαδέχεται εκεί σαπίλα / το ένα σου μάτι είναι ξερό το άλλο δακρύζει» (ONP: 69). Στο κείμενο «The Surrealist Androgyn», από την αδημοσίευτη ενότητα *Surrealism and the making of History* (1973), διερευνώντας το θέμα του έρωτα, αναφέρεται στη θεωρία των Γνωστικών για την ένωση σωμάτων και ψυχών, αλλά και στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα: το σύμβολο του ανδρογύνου εφαρμόστηκε στον Αδάμ που ήταν αμφισεξουαλικό ον, προτού αφαιρεθεί από το πλευρό του η Εύα (ΔΑΚ: 24/4). Την εικόνα αυτή εκμεταλλεύεται στο ποίημα «Παράδεισος», όπου η γυναίκα αποκόβεται από το πλευρό του άντρα (ONP: 89).

Στο *Confound the Wise*, περιγράφοντας μια παλιά τριπρόσωπη εικόνα του Χριστού, ο ποιητής εντοπίζει τις διαφορές που θέλησε να δώσει ο ζωγράφος στα τρία πρόσωπα τα οποία απαρτίζουν τη μία μορφή: «What a strange fascination to be several in one!» (Confound: 199). Η ερώτηση που προκύπτει «ποιο είναι το αληθινό πρόσωπο;» γεννά άγχος και απέλπιδα αναζήτηση: «In the double in literature – all the stories about similitude and depersonalization – the writer makes us feel man 's horror upon discovering himself suddenly to be different from what he thought he was» (: στο ίδιο). Η ανάλυση της συγκεκριμένης θρησκευτικής εικόνας, δίνει την ευκαιρία για μια εκτενέστατη θεωρητική εισήγηση στο θέμα του «διπλού» και τη θέση του στην Ιστορία («The Double in History»: 201κε), στην ψυχανάλυση («Psychoanalysis and the Double»: 203κε) και στην κοινωνιολογία («Sociological Analysis and the Double»: 208κε).

Το θέμα του διπλού, στα επίπεδα του προσώπου και της γλώσσας, γίνεται εμμονή που τροφοδοτεί την ποίηση και παρουσιάζεται σε όλη του την πολυπλοκότητα, είτε στο ερωτικό σμίξιμο, είτε στο διπλό πρόσωπο (το εγώ πίσω από το προσωπείο), είτε στη γλώσσα (διγλωσσία):

«Σμίξαν τα κορμιά, πέφτει το προσωπείο
για να φανερωθούμε δίχως Εγώ
χάρην ασκήσεως υποβιβάσαμε το πάθος
νέες διαστάσεις ίσως να βρεθούν.
Επιβολή κι υποβολή. Ακτινοβολεί
η διγλωσσία.» (ONP: 123).

Αντίστροφο μοτίβο που εντάσσεται ωστόσο στην ίδια λογική, είναι ο κυβιστικός διαχωρισμός έως και διαμελισμός πραγμάτων ή προσώπων που θεωρούνται συνεχή μέσα στον

¹¹⁶ Σε επιστολή προς τον Θεοτοκά, τη συγκεκριμένη περίοδο (2.12.38), ο Κάλας αναφέρει ότι ψυχικά αισθάνεται να μοιάζει στον Ορλάντο, τον ήρωα της V.Woolf (βλ. Θεοτοκά-Κάλας, 1989: 34-5). Η αμφισεξουαλική γοητεία και η ταλάντευση ανάμεσα στα δυο φύλα, η θαυμαστή μεταμόρφωση (το «πέραςμα» από το ένα στο άλλο φύλο) αποτελούν τον θεματικό πυρήνα του συγκεκριμένου μυθιστορήματος.

χώρο. Έτσι επιβάλλεται η διακοπή και η ασυνέχεια: «χωριστά τα μάτια απ' την κοιλιά / το εγώ από σένα» (ONP: 120) και υποβάλλεται η άποψη για την απροσδιοριστία της ύλης που μπορεί να διαιρείται ή και να πολλαπλασιάζεται στο άπειρο. Στο ερώτημα «υπάρχει μισό τριαντάφυλλο;» ο ποιητής έμμεσα απαντά θετικά, όταν προτρέπει: «τριάμισυ τριαντάφυλλα ας πέσουν στην φωτιά.» (ONP: 127)

11.3.1.3. Αποπροσωποποίηση – Μανεκέν¹¹⁷

Η αποπροσωποποίηση και αλλοτρίωση των προσώπων είναι έκδηλη στα σατιρικά ποιήματα του Κάλας, όπου παρελαύνει ένας κόσμος υβριδίων (βλ. εκτενέστερη ανάλυση στο 12ο κεφάλαιο της διατριβής). Στο Confound, διαπιστώνεται πως στον μοντέρνο κόσμο, όπου η ύψιστη χριστιανική αρχή της αγάπης δεν υπάρχει πια, έχει επικρατήσει η αποπροσωποποίηση (Confound: 198). Γίνεται επίσης ιδιαίτερη αναφορά στη δραματουργία του Pirandello και στον δραματικό χαρακτήρα που απέδωσε στις αποπροσωποποιημένες καταστάσεις (“depersonalized” situations: 220), όπως και στις διαφορετικές οπτικές γωνίες υπό τις οποίες αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος τον εαυτόν και τον άλλον. Οι φουτουριστές, σύμφωνα με τον Κάλας, κατανόησαν πρώτοι τα μηχανικά προβλήματα της μοντέρνας εποχής, γι' αυτό διέλυσαν και ξανάχτισαν την ανθρώπινη μηχανή, ενώ στη συνέχεια οι κυβιστές προχώρησαν μακρύτερα προσθέτοντας την έννοια της ταυτοχρονίας (Confound: 220). Η ταυτοχρονία ενισχύει την έννοια της ετερότητας, καθώς (κι εδώ ο Κάλας προφανώς παραπέμπει στον Ηράκλειτο¹¹⁸) ποτέ δεν μπορούμε να έχουμε δύο ίδιες εικόνες του ίδιου προσώπου, όπως και ποτέ δεν ταυτίζονται δύο εμπειρίες ακόμα κι αν είναι ταυτόχρονες (: 225).

Στο θέμα της ετερότητας, βασικό μοτίβο είναι το ανδρείκελο με τις υπερρεαλιστικές καταβολές του, αλλά και τις παράλληλες εικαστικές αναφορές στον Bosch, ο κόσμος του οποίου βρίθκει από λεπτές γοτθικές φιγούρες γυμνών ανδρών και γυναικών, μαζί με μια δαιμονική μορφολογία ζώων και φυτών, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα σύμπαν πολύμορφο, μεταβατικό και αμφιλεγόμενο ως προς τη φύση και την ταυτότητα των δημιουργημάτων. Στο ανδρείκελο ο Κάλας επανέρχεται συχνά στα κείμενά του· ενδεικτικά, στην Εισαγωγή του *Icons and Images of the Sixties*, τονίζεται ότι το ανδρείκελο εκφράζει την αλλοτρίωση του ανθρώπου από την πραγματικότητα (Calas, 1971: 15).

¹¹⁷ Τα ανδρείκελα (mannequin, κούκλες του ράφτη) εισάγονται στη ζωγραφική από τον Ντε Κίρικο και αντιπροσωπεύουν μια διφορούμενη μορφή και ενδιαμέση κατάσταση ανάμεσα στον ζωντανό άνθρωπο και το άγαλμα (βλ. Γκάμπλικ, 1993: 27-8). Επίσης για το (απρόσωπο) ανδρείκελο στη ζωγραφική του De Chirico και τον τρόπο που μέσω αυτού υποκαθίσταται η ανθρώπινη μορφή, βλ. Δασκαλοθανάσης, 2001: 88κε. «Η παρουσία [του ανδρείκελου] μοιάζει να υποδηλώνει την αδυναμία της τέχνης του αιώνα μας να ορίσει ένα χώρο ύπαρξης και δράσης της ανθρώπινης μορφής με τρόπο ξεκάθαρο» (στο ίδιο: 91).

¹¹⁸ Σύμφωνα με τον Ηράκλειτο δυο φορές δεν μπορείς να μπεις στο ίδιο ποτάμι: «Ποταμιοις τοις αυτοις εμβαίνομέν τε και ουκ εμβαίνομεν, ειμέν τε και ουκ ειμεν» (fragm. 39), Ηράκλειτος, 1987: 103. Αντίθετα στην αριστοτελική λογική, ο ποταμός είναι πάντοτε ο ίδιος γιατί δεν αλλάζει η κοίτη του – κατ' άλλους γιατί η ροή του είναι σταθερή και το όνομά του ίδιο (βλ. στο ίδιο: 134).

Το δοκίμιο με τον τίτλο «*Το Ανδρείκελο*» περιλαμβάνεται στο «Surrealism and the making of History»¹¹⁹. Στη σύντομη αλλά πυκνή ανάλυσή του ο Κάλας ξεκινά από την κεντρική ιδέα πως το θαυμαστό αλλάζει από εποχή σε εποχή, γι' αυτό το μοντέρνο ανδρείκελο έχει αντικαταστήσει τα ερείπια που άσκησαν τεράστια επιρροή στην ευαισθησία του Ρομαντισμού. Τα ερείπια θεωρήθηκαν σύμβολο ενός θαυμαστού παρελθόντος, της στοχαστικής μοναξιάς και της αναπόλησης, ενώ παράλληλα αισθητοποίησαν τη ρομαντική επιθυμία για «πνευματοποίηση της πραγματικότητας». Απέναντι σ' αυτό το ρομαντικό σύμβολο οι υπερρεαλιστές αντέταξαν την «υλοποίηση του θαυμαστού» και το ανδρείκελο. Ο Κάλας στο δοκίμιό του παραθέτει τις απόψεις εκείνων που αντιτέθηκαν στη μηχανιστική ερμηνεία του ανθρώπου, όπως οι γερμανοί ρομαντικοί και ο Baudelaire, ο οποίος θεωρούσε τη βιομηχανία και την πρόοδο ως δεσποτικούς εχθρούς της ποίησης. Από την αντίθετη πλευρά στέκεται το έργο του Alfred Jarry: «Στο έργο του “Le Surmâle” ο Ζαρρύ προβλέπει τη μέρα που όχι μόνο μια γυναίκα θα ερωτευτεί μια μηχανή, αλλά που μια μηχανή θα ερωτευτεί μια γυναίκα»¹²⁰. Ο Κάλας υποστηρίζει πως πρέπει να γίνει διάκριση ανάμεσα σε εκείνους (όπως ο Μπωντλαίρ) που εξ αρχής ήταν εντελώς αντίθετοι στον βιομηχανικό πολιτισμό και σ' αυτούς που απλώς δεν θέλουν να δουν τον άνθρωπο να μετατρέπεται σε ανδρείκελο της μηχανής. Για τους υπερρεαλιστές το ανδρείκελο είναι απομίμηση της Σφίγγας, όπως ισχυριζόταν ο Benjamin Péret, και όπως το απεικόνιζε ο De Chirico· επιπλέον είναι ο αντίποδας του νιτσεϊκού υπερανθρώπου. Με τα λόγια του Κάλας: «Το Ανδρείκελο μας αναστατώνει, γιατί μας εξαναγκάζει να επανεκτιμήσουμε την ύπαρξή μας μέσα από τη σύγκριση με τις πιο άριστες μηχανές, αντί να την προγραμματίζουμε σύμφωνα με τις προδιαγραφές των θεών της δικής μας επινόησης. Το Υπερπραγματικό είναι για τον αιώνα της μηχανής ό,τι ήταν το Υπερφυσικό για την Εποχή των θεών.»¹²¹. Το ανδρείκελο αποτελεί το μηχανικό κι απρόσωπο υποκατάστατο του υπερανθρώπου και της θεότητας, ενώ μέσα στη μηχανική σιωπή του μοιάζει με τη σφίγγα.

11.3.1.4. Αποστασιοποίηση (vs Εξομολόγηση)

Από τα πρώτα του ποιήματα ο Κάλας δεν μεταχειρίστηκε την ποίηση ως προσωπική εξομολόγηση· ιδιαίτερα στο Confound η ποίηση αντιδιαστέλλεται από την ψυχαναλυτική θεραπεία (που βασίζεται στην εξομολόγηση) και τον αυτοαναλυτικό μονόλογο. Μάλιστα ο ποιητής δηλώνει εναντίον της σύγχρονης του κριτικής που ευνοούσε τέτοιου είδους έργα («all those innumerable works through which some kind of past is refound by the artifice of confession», Confound: 40). Γι' αυτό, ήδη από τις Εστίες, ο ποιητής ήταν αρνητικός σε όλα τα είδη της τέχνης που προσανατολιζόνταν στη νοσταλγική αναβίωση του παρελθόντος. Σύμφωνα με τον ίδιο, η άρνηση της ειλικρίνειας αποτελεί προϋπόθεση της αυθεντικής ποίησης (Διακύβευση: 116).

¹¹⁹ Βλ. ΔΑΚ: 24/4 – και σε ελληνική μετάφραση, βλ. *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 502-4.

¹²⁰ Στο ίδιο: 503.

¹²¹ Στο ίδιο: 504.

Ενώ στα μεσοπολεμικά κριτικά του κείμενα ο Κάλας είχε υπερασπιστεί το συναίσθημα, μεταπολεμικά υπερβαίνει την παλιά εμμονή του, υπέρ της παραπλάνησης, δηλ. της αποσύνδεσης του ποιήματος από το αναπαριστώμενο (πραγματικότητα), αλλά και από τον εσωτερικό κόσμο του δημιουργού. Ωστόσο στη συλλογή «Γραφή και Φως», που γράφεται μεταξύ 1977-1982 και εκδίδεται μετά την «Οδό Νικήτα Ράντου», υπάρχουν ποιήματα που συνιστούν αυτοπορträιτα, με όρους όχι μόνο λυρικής αλλά (και) φιλοσοφικής αναζήτησης, σε σχέση με βασικά ερωτήματα, όπως «ποιος είμαι;», «πού είμαι;», «ποιος μιλά;»· το έντονο αυτό κύμα της μνημονικής καταγραφής σημαίνει ότι ο Κάλας βαθμιαία, μετά το 1977, περνάει σε μια μετα-υπερρεαλιστική φάση (βλ. στο τέλος του επόμενου κεφαλαίου της διατριβής).

Ο ποιητής αναφέρεται συχνά στην *έκσταση* με ρίζα από το *εξίσταμαι* (= βγαίνω), αλλά άπαξ έχει χρησιμοποιήσει τη λέξη με (δική του) ετυμολογία από το εκ-στάση, εκτός στάσης ή «έξω από τη συγκεκριμένη πραγματικότητα και την επαναστατική θέση» (Εστίες: 125). Με αυτή την έννοια («μη επαναστατική θέση») χρησιμοποιείται η φράση «εκτός στάσεως» στο ποίημα «Οι Εφέσιοι» (ONP: 94). Να προστεθεί ότι ο Κάλας αρέσκειται στις διπλές ετυμολογίες ή και τις παρετυμολογίες, γι' αυτό δεν είναι σταθερή η σημασία των λέξεων. Έτσι σε άλλα κείμενα, η *έκσταση* φορτίζεται με τη σημασία που της έδινε ο Πλωτίνος στη φιλοσοφία του: «The great philosopher of mystic experience defined ecstasy as *a flight of the alone to the alones*» (Confound: 228). Βέβαια στον Πλωτίνο αυτή η εμπειρία πλησιάζει την προσευχή, ενώ για τον υπερρεαλισμό ο αυτοματισμός υπήρξε μια υλιστική «έκσταση» (: 229). Το να «εξίστασαι από τον εαυτό σου» αποβαίνει εμμονή για τον Κάλας και οι αναφορές στην *έκσταση* διατρέχουν πολλά από τα γραπτά του· στο δοκίμιο «Acephalic Mysticism» (1943) σημειώνει πως η ύπαρξη (existence) βρίσκει την υψηλότερη έκφρασή της στην *έκσταση*, που δεν είναι παρά η απόπειρα να επικοινωνήσει με τον εξωτερικό κόσμο¹²². Στο *Confound the Wise* αναφέρεται στην ηθοποιία («Acting and the double»: 219κε) και στον τρόπο που ο ηθοποιός εξίσταται από τον εαυτό του, υιοθετώντας τον χαρακτήρα κάποιου άλλου. Στο δοκίμιο «Veronica and the Sphinx» τίθεται ως δίλημμα «μνήμη ή απόσταση;», με την επισήμανση πως η *έκσταση* μετράει την απόσταση, όπως ο καθρέπτης στα χέρια της σφίγγας προσφέρει τον αντικατοπτρισμό της αποκάλυψης (Trans: 18). Η *έκσταση* είναι ένας καθρέπτης, όπου η εικόνα σου βγαίνει έξω από σένα και σου επιστρέφει διαφορετική.

Πέρα από τη φιλοσοφική βάση του όρου, η *έκσταση* φέρει σαφές ψυχαναλυτικό φορτίο: «Ποιος είναι αυτός που μιλά; Είναι το εγώ του [ego] ή ο εαυτός του [self], και ποιος είναι αυτός που μιλά στο ποίημα; Το εγώ του ποιητή ή ο εαυτός του; Τούτο το ζευγαρωτό παιχνίδι έχει για πρότυπό του το διυποκειμενικό ζευγαρωτό παιχνίδι του ασθενή και του αναλυτή όπως ερμηνεύτηκε από τον Lacan» (Κάλας, 1989: 173). Το να βγαίνει ο άνθρωπος «εκτός εαυτού» είναι μια γλωσσική έκφραση που

¹²² Βλ. *Transfigurations*: 72. Ο όρος αποτελεί κομβικό στοιχείο στον άθεο μυστικισμό του G.Bataille, ο οποίος – σύμφωνα με τον Κάλας – διαφοροποιεί τη λέξη από τη νεοπλατωνική θεολογία και την ερμηνεύει υπό το φως του Νίτσε και της ψυχολογίας της αγωνίας και της ενοχής (βλ. στο ίδιο: 74).

υποδηλώνει τη διπλή φύση του¹²³, γι' αυτό στα ποιήματα όπου υπάρχει αναφορά εις εαυτόν με κάποια αυτοβιογραφικά στοιχεία, ο ποιητής απευθύνεται στο πρόσωπό του σαν να είναι κάποιος άλλος:

«Υπενθύμισα στον εαυτό μου / περιπέτεια φόβου και τόλμης.

Το Σαράντα ξεκίνησα από την Λισσαβόνα.» (ONP: 141). Στο συγκεκριμένο ποίημα που ξεκινάει ως αυτοβιογραφικό, μετά τους τρεις πρώτους στίχους απαλείφεται το πρώτο πρόσωπο ενικού και χρησιμοποιούνται ρήματα παθητικά χωρίς να δηλώνεται το ποιητικό αίτιο, ή ρήματα ενεργητικά με υποκείμενο αφηρημένα ουσιαστικά. Η μετάβαση από το α' πρόσωπο ενικού γίνεται με μια ερώτηση (στον 4^ο στίχο), ως εάν το υποκείμενο να μην γνωρίζει τα γεγονότα:

«Μα τι συμβαίνει στην Λισσαβόνα; / Ραγίζονται τοίχοι, συσσωρεύονται λέξεις /
πλουτίζεται η ρητορική / στο ταξίδι των σελίδων χορεύει η σκέψη /
αστράφτει η τύχη και βροντοφωνεί / mare tenebrosa! Η ιστορία δαμάζει /
τον ωκεανό με τριήρεις και πετρελαιοφόρα / θησαυροί Κνωσού και Ινδιών /
τόλμη θαλασσοπόρων / κύματα του πληθυσμού /
ποιητική σύλληψη και κατάληψη της εξουσίας / όνειρα κι αγώνες, αγωνία κι ελπίδες.»

Στο ανωτέρω ποίημα – παρά τη μνημονική εκκίνησή του – δεν έχουμε ένα αυτοβιογραφικό κείμενο, αφού η ζωή του ποιητή παρουσιάζεται υπαινικτικά, ως ένα περιπετειώδες ταξίδι λέξεων, ιστορίας, ανακαλύψεων και ονείρων, όπως αναπτύσσεται στο βιβλίο *Confound the Wise*. Ο ποιητής δίνει με τους στίχους του μια ποιητική σύνοψη της κεντρικής ιδέας του πρώτου αγγλικού βιβλίου του, όπου η ποίηση παραλληλίζεται με τα υπερπόντια ταξίδια των μεγάλων θαλασσοπόρων· σ' αυτό το ταξίδι, διασταυρώνονται η καταστροφή με την ανακάλυψη, η αγωνία με τον αγώνα, η σύλληψη της ποίησης με την κατάληψη της εξουσίας, ο φόβος με την τόλμη. Η ποίηση είναι κίνηση και ανακάλυψη, ενώ ο ποιητής είναι ένας άλλος Κολόμβος που οδηγούμενος από την τύχη δαμάζει την άγνωστη και σκοτεινή θάλασσα.

Και σε άλλο ποίημα από τη «Συλλογή Β'», ο ποιητής αντικρίζει το φάντασμα του εαυτού του από το παρελθόν και επιχειρεί ένα διάλογο μαζί του:

« “Το τριακόσια τριάντα τρία δεν απαντά”.

Πλάι στον αριθμό το “οδός Κριεζώτου 2” [..]

“Νικήτα Ράντο, δεν μ' ακούς;

το Τριάντα τρία η πρώτη σου ποιητική δοκιμασία” [..]

“Νικήτα Ράντο, γιατί δεν απαντάς;”

Τριάντα τρία χρόνια κι ύστερα επέστρεψεν η εν ηχώ μάχη:

“Δεν μ' αναγνωρίζεις; Είμαι Πλακιώτης Μανχατανάς,

και βροντοφωνούνε μέσα μου

¹²³ Βλ. Φρόντ, 1978: 120.

της ταραγμένης σου ψυχής φλογερά οράματα”» (ONP: 109). Ο ποιητής του-εδώ-τώρα απευθύνεται στον ετερόνυμο εαυτό του-εκεί-τότε και τον προσκαλεί σε επικοινωνία και αναγνώριση. Η ετερότητα του ποιητή από τον αλλοτινό του εαυτό μοιάζει με την ηχώ και τον αντίλαλό της, μια ηχώ που, παρά την πάροδο των χρόνων, διατηρείται αναλλοίωτη στην ένταση της φωνής και στη φλόγα της ψυχής. Παρόμοιο διάλογο με τον εαυτό του στήνει ο ποιητής και σε άλλα ποιήματα, πάντοτε σκαλίζοντας τη μνήμη, ανακαλώντας τους τόπους όπου έζησε:

«“Αλλόφυλε, τι σου ’ρθε ν’ αράξεις στη Νοβαγιόρκη;”

“Εδώ ’ναι η Βαβυλώνα!” “Κι η Αθήνα, τα Παρίσια;”» (ONP: 98). Είναι χαρακτηριστική η έμφαση, καθώς το ποίημα ξεκινά με το συνθετικό «άλλος», ακριβώς για να δηλωθεί η διπλή ετερότητα απέναντι στον εαυτό, αλλά και απέναντι στους άλλους. Σε συνδυασμό με την αναφορά στη σύγχρονη Βαβυλώνα της μείξης των γλωσσών και των φυλών, τονίζεται η κυριαρχία της αποπροσωποποίησης, καθώς σ’ αυτό το χωνευτήρι είναι πολύ δύσκολο να διατηρήσει κανείς την ατομικότητα και τη μνήμη του.

Ενδεικτικό είναι επίσης το πρώτο ποίημα από τη «Συλλογή Γ’», όπου η ροή του χρόνου συμπαρασύρει και τη ρευστότητα του προσώπου από το ίδιο στο έτερον· έτσι το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται να διασχίζει το ηρακλείτιο ποτάμι του χρόνου, όπου τίποτα δεν παραμένει ακίνητο και ίδιο: «Νυχτώσανε τα χρόνια. / Εκτός μου ο ρυθμός μου /

είμαι άλλος, στάσιμος / στην επιφάνεια αφανής / βυθίζεται ο βυθός» (ONP: 115).

Στους στίχους αυτούς υπάρχει ενσωματωμένη η ουσία της φράσης του Rimbaud «Εγώ είναι ένας άλλος» (αν και το ρήμα στο ποίημα είναι πρωτοπρόσωπο). Επιπλέον αν διαβάσουμε με συνεχόμενους διασκελισμούς τους στίχους 3-5 (: είμαι στάσιμος στην επιφάνεια και αφανής στον βυθό) καταλήγουμε στον στοχασμό του Wittgenstein σχετικά με τον διαχωρισμό του νερού από την κοίτη του ποταμού όπου κυλάει¹²⁴. Παρόμοια στο ποίημα διαχωρίζονται ο άνθρωπος κι ο ρυθμός του, ο βυθός από την επιφάνεια, το φανερό από το αφανές.

Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία που υπάρχουν στα ποιήματα της συλλογής «Οδός Νικήτα Ράντου» είναι ελάχιστα και θα λέγαμε πως όσα καταγράφονται, υπάρχουν ως διακειμενική συνομιλία με παλιότερα ποιήματα. Για παράδειγμα, σε άτιτλο ποίημα από τη *Συλλογή Γ’*, ο ποιητής (σε πρώτο πρόσωπο) αναφέρει την ανάμνηση της Ακρόπολης· μόνο που η αναπόληση δεν είναι συναισθηματική ούτε ιδεατή, αλλά καθαρά οπτική, καθώς η σελήνη χρησιμεύει ως φυσικό κάτοπτρο για να καθρεφτιστεί η εικόνα της Ακρόπολης. Η μνήμη παράλληλα έχει αποθηκεύσει ένα παιδικό τραγούδι («φεγγαράκι μου λαμπρό, φέγγε μου να περπατώ») που

¹²⁴ Πβ. «Η κοίτη των σκέψεών μας [μπορεί] να μεταταθεί. Δεν παύω όμως να διακρίνω την κίνηση των νερών μέσα στην κοίτη από τη μετατόπιση της ίδιας της κοίτης, κι ας μην υπάρχει σαφής διαχωρισμός» Wittgenstein, *Περί της Βεβαιότητας*, παραθέτει ο Monk, 1999: 576. Στο «Μπλε βιβλίο» ο φιλόσοφος έχει ασχοληθεί με την εξέταση των κριτηρίων της ταυτότητας ενός προσώπου, όπου υποστηρίζει ότι πολλά χαρακτηριστικά μπορεί να είναι αναγνωρίσιμα αλλά το σώμα υφίσταται βαθμιαίες και αργές μεταβολές ώστε θά ’πρεπε να αμφισβητείται η σιγουριά για την ταυτότητα ενός προσώπου (Wittgenstein, 1984: 98).

δένεται συνειρμικά με το φεγγάρι και του οποίου κάνει χρήση ο ενήλικος για να φωτίσει τους εφιάλτες του. Ο συνειρμός ενώνει τον προδότη Εφιάλτη με έναν άλλο προδότη, τον Ιούδα και το φίλι του, ενώ το νήμα δένει το ιστορικό πρόσωπο του Μοροζίνι που υπήρξε ο καταστροφέας της Ακρόπολης¹²⁵ με τον ιστορικό Πολύβιο¹²⁶. Με αυτή τη μισο-συνειρμική διαδικασία και μισο-διακειμενική επικοινωνία με το παλιότερο ποίημα «Ακρόπολη», προκύπτουν οι παρακάτω (αν όχι εξομολογητικοί, οπωσδήποτε «προσωπικοί») στίχοι:

«Έλαβα την Ακρόπολη απ' τη σελήνη
φέγγε μου να περπατώ ανάμεσα στους εφιάλτες μου

φιλώ τον Ισκαριώτη, τον Μοροζίνι και τον Γραικό Πολύβιο» (ONP: 118). Το ποίημα αυτό τελειώνει με μια προτροπή εις εαυτόν (σε β' πρόσωπο ενικού), όπου ο «εκμοντερνισμός» (θυσία του αρχαίου πνεύματος στον βωμό της εκβιομηχάνισης) της Ακρόπολης που φωτίζεται με ηλεκτρικούς προβολείς¹²⁷, οδηγεί τον ποιητή να στρέψει αλλού το βλέμμα του (σε έναν πλανήτη πιο παρθένο κι ανεξερεύνητο, όπως η Αφροδίτη, ή στον παγανισμό της αρχαίας θεάς):

«και τώρα που η Ακρόπολη
έγινε απέραντη ηλεκτρική θυσία
στρέψε το βλέμμα σου στην Αφροδίτη».

Μια ανάλογη «συνομιλία» (υπενθύμιση) με παλαιότερα ποιήματά του υπάρχει και σε άλλο (επίσης άτιτλο) ποίημα της ίδιας *Συλλογής Γ'*:

«Σαν τώρα είναι που της Θήρας τα ταχύπλοα
κυνηγούσανε τα κύματα ως τη Λυβία
σαν τώρα οι μινωικοί αγώνες ψυχής και τέχνης
διαδραματίζουν λαβυρινθώδεις διαδικασίες.[..]
Όταν ε γνώρισα την Σαντορίνη αδιαφορούσα

ταξίδεψα σε πελάγη χαμένων χρόνων προς την Αλεξάνδρεια» (ONP: 125). Οι στίχοι παραπέμπουν στο πολύπτυχο ποίημα «Σαντορίνη» και στην ενότητα «Μινωικοί [Ηχοί]» από τα *Ποιήματα* του 1933, η εγγύτητα των δύο κειμένων εντοπίζεται στη ζωντάνια των εικόνων και των αισθήσεων (σαν να μην πέρασε μια μέρα: «σαν τώρα»), αλλά παράλληλα και στη ροή του χρόνου με δεδομένη την απόσταση (χρόνος αόριστος: «Όταν ε γνώρισα»). Στο ίδιο νησί αναφέρεται και σε

¹²⁵ Πβ. το μεσοπολεμικό ποίημά του «Ακρόπολη», ΓΦ: 23-4 (και την ανάλυσή του στο 2^ο κεφάλαιο της διατριβής): ο Μοροζίνι που βομβάρδισε την Ακρόπολη, ενσάρκωσε για τον Κάλας το σύμβολο του γκρεμίσματος του κλασικού πολιτισμού.

¹²⁶ Ο ιστορικός Πολύβιος στα σαράντα βιβλία των *Ιστοριών* του εξιστορεί τα γεγονότα της επέκτασης της Ρώμης στον τότε γνωστό κόσμο – η ιστορία του τελειώνει το 146π.χ. με την κατάκτηση της Κορίνθου από τους Ρωμαίους. Αναφέρεται από τον Κάλας πιθανόν γιατί έζησε πολλά χρόνια στη Ρώμη ως Έλληνας της διασποράς (γι' αυτό «Γραικός») και κατέγραψε την ήττα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού από την ανάδυση του ρωμαϊκού.

¹²⁷ Επίσης πρόκειται για διακειμενικές αναφορές στο παλιότερο ποίημα, όπου ο προβολέας, ανταγωνιζόμενος το φεγγάρι, προσφέρει το τεχνητό αλλά «βάνουσο» φως του στο μνημείο της Ακρόπολης (βλ. ΓΦ: 23-4).

άλλο ποίημα (το 8^ο από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα»), όπου παράλληλα καταθέτει κάποιους από τους γεωγραφικούς σταθμούς της ζωής του:

«Θήρα, το άλλοθι μου άλλοτες.[..]

από Μεταξά σε Σαλαζάρ,

από Λέσβο σε Lisboa, Σαπφώ

και Maria Alcoforada» (ONP: 142). Αλλά οι όποιες αυτοβιογραφικές αναφορές στα ποιήματα που εξετάζουμε, δεν παίρνουν τον χαρακτήρα εξομολόγησης· αντίθετα ο Κάλας ήταν δηλωμένα εχθρικός απέναντι στον ναρκισσιστικό λόγο¹²⁸ και την εξομολόγηση μπροστά στον καθρέπτη του ποιήματος: «“Μόνος προς Μόνον” ποτέ δεν έγινε ο λόγος μου» (ONP: 124). Ο υποκειμενισμός υποχωρεί (οφείλει να υποχωρήσει) απέναντι στα αντι-κείμενα, γιατί ο λόγος της ποίησης δεν είναι μονόδρομος και ομφαλοσκοπικός. Ο ποιητής απαγκιστρώθηκε από το παρελθόν και τη νοσταλγία¹²⁹, για να βαδίσει προς το μέλλον: «Παραμερίστηκαν τα γεγονότα / χάθηκε η αφορμή / πάω εκεί όπου θα είμαι» (ONP: 139). Η στάση αυτή βέβαια δεν σημαίνει πως η ποίηση είναι λόγος ακέφαλος και απρόσωπος, όμως το ποίημα δεν πρέπει να είναι αποκαλυπτικό, αλλά αινιγματικό και «του σεαυτού ιερογλυφία» (ONP: 139). Ο ποιητής είναι διαβάτης και ταξιδευτής, ωστόσο η ζωή του δεν εισάγεται άμεση και ολοφάνερη στους στίχους, αλλά με πλάγιο τρόπο, μέσα στη ζωή των λέξεων και των σημασιών:

«Το ποίημα είναι ομόλογο / γεγονότων του ποιητή και διαβαστή /

του διαβάτη με τα βάρη πορείας και πορνείας¹³⁰» (ONP: 137).

Κάποιες βιογραφικές αναφορές βρίσκουμε σε άλλα ποιήματα, σχετικά με τη σύντροφό του Ελένη (ONP: 128) και για μια περιπέτεια υγείας όταν έφτασε στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου (: 144). Στο τελευταίο ποίημα της ενότητας (ONP: 147), υπάρχει μια αναφορά που συνιστά την πνευματική αυτοπροσωπογραφία του Κάλας (βλ. την ανάλυση στα Βιογραφικά, στην Εισαγωγή) – όπως κάποιοι ζωγράφοι έχουν εισάγει τον εαυτό τους μέσα σε πίνακες (πχ. ο Van Eyck στον κυρτό καθρέπτη στο πορτραίτο του γάμου των Arlonfini και ο Velásquez στον πίνακα Las Meninas¹³¹).

11.3.2. Εικονοποιία

11.3.2.1. Ο νοητικός διπολισμός της Εικόνας

¹²⁸ Για την αντίθεση του Κάλας προς τη «σολιμιστική» άποψη του Γ.Θεοτοκά για την τέχνη ως αντανάκλαση της «ψυχής» του συγγραφέα, βλ. την ανάλυσή μας στο 1^ο κεφάλαιο της διατριβής.

¹²⁹ Βλ. τα κεφάλαια για τις *Εστίες Πυρκαγιάς* και το *Confound the Wise*, όπου φαίνεται η αποστροφή του Κάλας για το «desire-to-go-back».

¹³⁰ Πέρα από το λογοπαίγνιο «πορεία-πορνεία», η πορνεία σημαίνει πως ο λόγος (ο «ομολόγος» με τη ζωή και την πορεία του ποιητή-διαβάτη) υπάρχει χάριν ηδονής.

¹³¹ Βλ. την ανάλυση των συγκεκριμένων πινάκων από τον Κάλας στο δοκίμιο «Mirrors of the Mind», *Transfigurations*: 117-8 και την ανάλυση στο 10^ο κεφάλαιο της διατριβής.

Ο Μπαχτίν ορίζει την εικόνα όχι ως οπτική παράσταση, αλλά ως αισθητική συνισταμένη και ως όψη του περιεχομένου προικισμένη με μια μορφή: «δεν είναι ούτε μόρφωμα, ούτε λέξη, ούτε οπτική παράσταση, αλλά ένας πρωτότυπος αισθητικός σχηματισμός, που πραγματώνεται στην ποίηση με τη βοήθεια της λέξης, στις εικαστικές τέχνες με τη βοήθεια ενός υλικού αντιληπτού στο μάτι, που δεν ταυτίζεται ωστόσο πουθενά ούτε με το υλικό, ούτε με κανέναν

υλικό συνδυασμό»¹³². Ο ορισμός αυτός ανταποκρίνεται πλήρως στη διαλεκτική σύνθεση που επεχείρησε ο Κάλας και στον τομέα της εικονοποιίας – ιδιαίτερα στις *Εστίες Πυρκαγιάς* – αντικαθιστώντας την εικόνα με τη «μορφή» και διατυπώνοντας τους μορφολογικούς νόμους. Η λεκτική φύση των εικόνων αναλύθηκε περισσότερο στο *Confound the Wise* (βλ. στα οικεία κεφάλαια).

Η μεταπολεμική ποίηση του Κάλας είναι εικονοκεντρική, αλλά αυτό δεν πρέπει να νοείται ούτε με τον παραδοσιακό τρόπο, ούτε με τον συνήθη υπερρεαλιστικό. Όπως σημειώνει σε κείμενό του, στις αρχές της δεκαετίας το '70: «Την εποχή που ο Μπρετόν έγραψε το “Γένεση και Προοπτικές του Υπερρεαλισμού”, η υπερρεαλιστική εικονοποιία είχε προχωρήσει πέραν του ονείρου προς αναζήτηση [άλλων] πηγών έμπνευσης. Αυτό ισοδυναμεί με την ομολογία ότι η αντίληψη του άγριου ματιού πρέπει να ενισχυθεί με τη λειτουργία ενός άγριου νου»¹³³. Στη συνέχεια του ίδιου κειμένου, τονίζεται η διαφορά ανάμεσα στην αισθητηριακή αντίληψη ενός αντικειμένου και στην ιστορική προοπτική, που δεν είναι άλλη από εκείνη του μύθου των πρωτογόνων και της ερμηνείας του κόσμου με μεταφορικούς όρους. Σε άλλο κείμενο, ο τεχνοκρίτης Κάλας, υποστηρίζει πως πρέπει να συνδυάζεται η στον αμφιβληστροειδή αποτυπωμένη εικόνα (retinal) με την εγκεφαλική εικόνα (Διακύβευση: 183). Σημαντικό ρόλο στην ποίηση (ήδη από τον μεσοπόλεμο) και στη θεωρητική σκέψη του, παίζει η εμμονή με τους καθρέφτες και τα είδωλα, αφού η πραγματικότητα δεν είναι αυτό που βλέπουμε άμεσα με τις αισθήσεις (σ' αυτό το σημείο συμφωνεί με την πλατωνική φιλοσοφία), αλλά εκείνο που αντανακλάται στο κάτοπτρο της τέχνης (εδώ διαφοροποιείται ριζικά από τον Πλάτωνα). Όπως συνοπτικά το εκφράζει σε ένα μεταπολεμικό ποίημα: «Όλα δεν είναι / οφθαλμοφανή, αλλ' αντανακλώνται στον ασημένιο ψίθυρο / των φύλλων» (ONP: 128)· στους στίχους αυτούς η λέξη «φύλλα» έχει διπλή σημασία, καθώς παραπέμπει στα φύλλα των δέντρων (φύση) και, σε δεύτερο επίπεδο, υποδεικνύει τα φύλλα-χαρτιά (τέχνη).

Επομένως στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας, δεν θα βρούμε καθόλου ίχνη ονειρικών εικόνων, καθώς για τον υπερρεαλισμό έχει περάσει ανεπιστρεπτή η ποιητική εκμετάλλευση του ονειρικού αυτοματισμού¹³⁴. Σύμφωνα με μια σκέψη-κλειδί: «η εικόνα είναι δυναμική και όχι φωτογραφική.[...] πρέπει να αναφέρεται στη δράση, δηλ. στην κίνηση εν χρόνω»¹³⁵. Ο αινιγματικός και παράδοξος χαρακτήρας της εικόνας οφείλεται όχι στον ψευδαισθητικό ή ονειρικό χαρακτήρα της, αλλά στην πολύπλοκη άρθρωσή της και επιπλέον η εγκεφαλικότητα που τη διέπει, αποτελεί μια

¹³² Μπαχτίν, 1980: 82. Ο ρώσος θεωρητικός επιδιώκει να αποδεσμεύσει την εικόνα τόσο από την υλική όσο κι από την ψυχολογική αισθητική.

¹³³ Από το κείμενο «Objects reborn» (archive box “Challenge of Surrealism”), ΔΑΚ: 23/3.

¹³⁴ Για μια πλήρη μελέτη της εικόνας στον υπερρεαλισμό, βλ. το άρθρο της Marguerite Bonnet «Le regard et l'écriture», Αφιέρωμα Breton, 1991: 32-47· ο ορισμός της υπερρεαλιστικής εικόνας που συνδυάζει τη φυσική αντίληψη με την νοητική αναπαράσταση, την υλικότητα και τη μετα-φυσική (στο ίδιο: 43) δεν διαφέρει καθόλου από τη θέση του Κάλας.

¹³⁵ Confound: 211. Πβ. τις απόψεις του Εμπεϊρικού, όπως αποκρυσταλλώνονται στο «Αμούρ-αμούρ» (1939), βλ. Βουτουρής, 1997: 143κε.

σαφή πρόκληση στους κανόνες της λογικής. Ωστόσο η εικόνα δεν είναι ποτέ αφηρημένη, αλλά ένυλη και συγκεκριμένη: «Κάνει την εικόνα σώμα / και το σώμα ενσάρκωση εικόνας» (ONP: 120).

Στο κείμενο «Recent Developments in Tek Art» ο Κάλας αναλύει τη διαφορά ανάμεσα στην εικόνα (image) και στο όραμα/όραση (vision): το παράδειγμα που φέρνει είναι οι διαφορετικές όψεις της Ακρόπολης στο φυσικό φως της ημέρας, στο σκοτάδι της νύχτας, στο σελινόφωτο ή με το φως των προβολέων, επειδή κάθε εικόνα αποκαλύπτει ένα καινούργιο όραμα, μια διαφορετική εικόνα. Ο Κάλας θεωρεί ότι το φως μπορεί να κάνει καινούργια μια εικόνα και κατά συνέπεια να χρησιμοποιηθεί ως πηγή έμπνευσης: «Through the illumination of an object previously swallowed by darkness we experience a new vision.[...] A vision, whether produced by a natural cause, such a sunset, lightning, flames, or induced by drugs can stimulate inspiration»¹³⁶. Τρεις διαφορετικές λήψεις της Ακρόπολης αποτυπώνει το παρακάτω ποίημα, και μάλιστα χωρίς ο ποιητής να είναι θεατής του μνημείου, αφού ζει μακριά από την Αθήνα:

«Έλαβα την Ακρόπολη απ' τη σελήνη [...]

Στον Παρθενό σε άφεγγη νύχτα απόψε ο λόγος [...]

και τώρα που η Ακρόπολη / έγινε απέραντη ηλεκτρική θυσία» (ONP: 118).

Σε άλλο ποίημα (παρατίθεται παρακάτω), είναι εμφανής η προσπάθεια του Κάλας να δώσει μέσα από τις λέξεις όλο το φάσμα των εικόνων και όλες τις δυνατότητες ή και πιθανότητες του ορατού. Έτσι διακρίνονται τα εξής επίπεδα (με βάση το λεκτικό παιχνίδι πάνω στη λέξη «τόπος»): α) αυτό της πραγματικότητας, το Τοπίον, όπου διαμορφώνονται οι εικόνες, β) η ουτοπία που κατοικείται από μη-αναγνωρίσιμα φαντάσματα και γ) το άτοπον που με βάση τη διαλεκτική ταυτίζεται με την παν-θέα, δηλαδή τη θέαση ορατών και αοράτων. Το ποίημα αναπτύσσεται ανάμεσα στο δίπολο «εικονολατρία – εικονομαχία»:

«Ξερίζωσε την εικονολατρία απ' το τοπίον σου

και πλούτισε την ουτοπίαν με φαντάσματα

που δεν αναγνωρίζονται από συγγενείς

ούτε από συντρόφους. Αλλιώς

πώς θ' αντιμετωπίσεις το άγνωστόν σου Εγώ

άμα βγεις απ' το μετρό ή την Σαχάρα;» (στίχοι 1-6, ONP: 119). Η προτροπή στην αρχή του ποιήματος συνίσταται στο να προχωρήσει ο άνθρωπος πέραν από τις εικόνες, προς εκείνους τους ανεξερεύνητους χώρους της ουτοπίας. Η ορατή εικόνα χαρακτηρίζεται από όλα τα στοιχεία του εμπειρισμού, δηλαδή την παρατήρηση του εξωτερικού, την οικειότητα και τη βεβαιότητα. Ωστόσο θεωρείται φτωχή η ανθρώπινη εμπειρία και όραση, γι' αυτό προτείνεται η ανοικειώση, δηλαδή η εξοικειώση με την παραδοξότητα και την ετερότητα. Ο νεότερος ποιητής κινείται σαφώς στα χνάρια του παλαιότερου (Rimbaud) που θεμελίωσε την ετερότητα: γι' αυτό είναι

¹³⁶ Από το βιβλίο *Icons and Images of the Sixties*, Calas, 1971: 308-9.

πλέον σίγουρος πως ο άνθρωπος πρέπει να είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει τον άγνωστο εαυτό του που θα αντικρίσει όχι μόνο στις πυκνοκατοικημένες πόλεις, όπου η αποπροσωποποίηση οδηγεί σε ανθρώπους-αντίγραφα, αλλά και στην έρημο με τους ψευδαισθητικούς αντικατοπτρισμούς. Έτσι η εικόνα ενός ανθρώπου πολλαπλασιάζεται, αφού, εκτός από τον ίδιο ως φυσική παρουσία, υπάρχει το εσώτερο Εγώ και το φασματικό Εγώ, το έτερον Εγώ, η φωτογραφία του, το είδωλό του στον καθρέπτη, η σκιά του, οι σωσίες-αντίτυπα. Η όραση καταλήγει σε μια πολυ-οπτική πραγματικότητα, η οποία έχει θεά προστάτιδα με δικό της ναό: την Πανθέα. Η συνέχεια και το τέλος του (ίδιου) ποιήματος είναι αποκαλυπτικά (στίχοι 7-15):

«Ο Ιουλιανός κι ο Μαρά φωτογραφηθήκαν
απ' την νεότητά σου. Τους αντιτύπους των
βλέπεις παντού. Αυτοί που σε βλέπουν
ας είναι εικονοκλάστες. Αντιμετωπίζονται
στο άτοπον, στον περίβολον της Πανθέας
– Ναός του ονείρου και άλλων μυστικών.

Πού αλλού; Όχι στην αγορά ή στο συνέδριο
κι όχι στο κελί, μπροστά σ' έναν καθρέπτη
που σου προσφέρει μια Μέδουσα». Οι εικονοκλάστες που δεν κατανοούν την πολλαπλότητα της εικόνας, πέφτουν θύματα της εις άτοπον απαγωγής, αφού τελικά και οι ίδιοι χρησιμοποιούν την όραση, άρα αποκτούν εικόνες (παρόλο που τις αρνούνται) για όσα βλέπουν (στίχ. 9-10). Ο «άτοπος» τόπος, ο ναός όπου δοξάζεται η όραση, είναι μυστικός, μακριά τόσο από την κοινή θεά των πολλών, όσο και από τη μοναχική ενόραση. Ο μύθος της Μέδουσας προσφέρει την εξήγηση: αν κάποιος κοιτούσε την Μέδουσα, αυτή τον απολίθωνε, γι' αυτό ο Περσέας κατάφερε να την αποκεφαλίσει κοιτώντας το είδωλό της σ' έναν καθρέπτη. Η εικόνα αποδεικνύεται έτσι σωτήρια σε σχέση με την πραγματικότητα, αλλά κυρίως απαραίτητο συμπλήρωμα της πραγματικότητας: «Η μαγεία που υπάρχει στη δύναμη του καθρέπτη να απαλείφει εικόνες υπονοείται και στο μύθο του Περσέα, ο οποίος κοίταζε σε κάτοπτρο όταν αποκεφάλιζε τη Μέδουσα. Με τις απροσδιόριστες φόρμες της, η αφηρημένη τέχνη καλεί το θεατή να μπει νοερά στην εικόνα όπως “μπαίνουμε” σωματικά στον καθρέπτη, να ολοκληρώσει τον πίνακα στο μάτι του νου» (Διακύβευση: 70).

Σε άτιτλο ποίημα από τη *Σύλλογή Γ'*, επίσης αναδύονται εικόνες μέσα από το κάτοπτρο της λίμνης¹³⁷, που λειτουργεί εν μέρει ως φυσικό και εν μέρει ως άλλο κάτοπτρο· γι' αυτό και οι εικόνες που αντλούνται είναι εν μέρει αποτέλεσμα εξωτερικής όρασης και εν μέρει εσωτερικής ενόρασης:

«Βουνά και θάλασσες ανάφτουν εικόνες

¹³⁷ Πρόκειται για τη λίμνη Κόμο στην επαρχία Λομβαρδία, στις ιταλικές Άλπεις· το Κόμο ήταν η πατρίδα του Ρωμαίου ιστορικού Πλίνιου (γι' αυτό και ο συνειρμός στο ποίημα).

ταραχή τώρα καθρεφτίζεται στην ήρεμη λίμνη
με το βλέμμα μου στραμμένο στο ακαθόριστο του μέλλοντος
από τις όχθες άλλης λίμνης κοιτάζα τότες τοπία
του Νίτσε με τον δικό μου Μάνφρεντ.
Τώρα πεπεισμένος πως γνωρίζω τις Άλπεις
αφ' υψηλού, παρακολουθώ απ' την γενέτειρα
του Πλίνιου τον ρυθμό κυματοειδούς κορυφογραμμής.

Ας αντανάκλασθεί στα ύδατα του Como!» (ONP: 124). Παρατηρούμε πως υπάρχει μια συνέχεια στην εμμονή του Κάλας να εκλαμβάνει τις υδάτινες επιφάνειες ως καθρέπτες, καθώς αυτό το μοτίβο υπάρχει και στα μεσοπολεμικά ποιήματα του (βλ. την ανάλυση στο 3^ο κεφάλαιο για τον Εικονισμό). Η όραση διακρίνεται σε επιφανειακή ή αμφιβληστροειδική (retinal) και βαθιά ή εγκεφαλική, ενώ ο ποιητής υποστηρίζει τη σύνθεση των δύο με την ολοκλήρωση της αισθητηριακής οπτικής αντίληψης στο «μάτι του νου». Βέβαια η εικόνα δεν είναι απλώς η συνισταμένη της αίσθησης και της νόησης, αλλά μια πολύπλοκη και μαγική λειτουργία που αναζητά τις κρυμμένες όψεις των φαινομένων. Ο υπερρεαλισμός αναγνώρισε και προπαγάνδισε τη νομιμότητα εκείνων των άλλων όψεων της εικόνας, δηλαδή των αόρατων ή σκοτεινών πλευρών της. Ήδη από την αρχή του ποιήματος υπάρχει η αίσθηση του «άλλου»: «ατενίζω την άλλη όψη / γνωστής μου βουνοσειράς», καθώς ο ποιητής δεν περιορίζεται στην εγνωσμένη όψη. Τα αντι-κείμενα πυροδοτούν («ανάφτουν») τις εικόνες στο παρόν του ποιήματος («τώρα»), ενώ παράλληλα εισέρχεται στη διαδικασία και το συναίσθημα του υποκειμένου (η «ταραχή» που καθρεφτίζεται), για να στραφεί, στη συνέχεια, το βλέμμα του στο μέλλον. Το μέλλον όμως δεν έχει εικόνες, είναι άμορφο και ακαθόριστο, μια terra incognita, γι' αυτό το λυρικό «εγώ» κάνει άλμα στο παρελθόν («τότες») και κατευθύνεται σε ένα άλλο είδος εικόνων που τροφοδοτούνται όχι από την πραγματικότητα (τη φύση), αλλά από τη λογοτεχνική γραφή του Νίτσε και του Βύρωνα. Όλες αυτές οι εικόνες οδηγούν τον ποιητή να διατυπώσει την πεποίθηση πως «γνωρίζει» καλά και από όλες τις οπτικές γωνίες – όχι μόνο του χώρου (πανοραμική θέα, κοντινό πλάνο) αλλά και του χρόνου (ιστορία, λογοτεχνία) – το τοπίο που ξετυλίγεται μπροστά στην όρασή του.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η χρήση της «διπλής εικόνας», η προέλευση της οποίας είναι τυπικά υπερρεαλιστική. Ο Κάλας περισσότερο (σε σύγκριση με τα λυρικά ποιήματα) θαυμάζει τα «ποιήματα-αντικείμενα» του Μπρετόν στη δεκαετία του '40, τα οποία ενσωματώνουν διφορούμενες λέξεις σε εικόνες¹³⁸. Ακριβώς την αμφισημία των λέξεων χρησιμοποίησε ο έλληνας ποιητής για να φτιάξει διπλές εικόνες όπως οι υπερρεαλιστές ζωγράφοι¹³⁹. η οπτική αμφισημία (στη ζωγραφική) και η λεκτική (στην ποίηση) έχουν στόχο να

¹³⁸ Βλ. το κείμενο «Objects for objection», ΔΑΚ: 23/5.

¹³⁹ Τις διπλές εικόνες (πχ. βουνό με μορφή πουλιού, θάλασσα με μορφή καραβιού, εικόνα αλόγου που γίνεται εικόνα μιας γυναίκας) τις χρησιμοποίησαν ο Νταλί κι ο Μαγκρίτ (με τον πίνακα μέσα στον πίνακα),

υποδείξουν ότι τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται, αφού καθετί ενδέχεται να είναι κάτι άλλο. Έτσι οι ταυτότητες των αντικειμένων ή των λέξεων αλλάζουν συνεχώς μέσα από τα οπτικά λογοπαίγνια των ζωγράφων ή τα γλωσσικά παιχνίδια των ποιητών.

Στο ποίημα «Με ασπασμούς» (ONP: 88) μπορούμε να διαβάσουμε τον τίτλο «με σπασμούς», την εταίρα Ασπασία ως «ετέρα» και την Ίρμα ως «αναποδογυρισμένη ρίμα». Με παρόμοιο τρόπο, σχεδόν όλα τα ύστερα ποιήματα βρίθουν από λεκτικά παιχνίδια που αποτελούν μέρος ενός σχεδίου με στόχο τη διάβρωση της εικόνας του κόσμου όπως τη βλέπουμε και τη διατυπώνουμε λεκτικά. Ο συμφυρμός παράταιρων στοιχείων αποτελεί έναν από τους τρόπους με τους οποίους ο Κάλας αναμειγνύει το «είναι» με το «έτερον», κρύβοντας πίσω από τις λέξεις τον κώδικα και τα κλειδιά του νοήματος και καταλήγοντας στην οικοδόμηση ενός ποιήματος-αινίγματος. Το ποίημα «**Περιποίηση**» (ONP: 95) κρύβει ήδη στον τίτλο το διπλό νόημα, καθώς ο μονολεκτικός τίτλος μπορεί να διαβαστεί και διακεκομμένα: «περί ποίησης».

«Από Πινδάρου εις Βύρωνα
της τροχιάς τα τυχερά
ρυθμίζονται από την τροχιά των άστρων.

Θρίαμβος διαμελισμός διδύμων.». Στο σύνολό του, το σύντομο αυτό ποίημα είναι γραμμένο σαν διπλοτυπία, καθώς διαβάζεται σε ένα πρώτο επίπεδο ως κίνηση μέσα στον χώρο: η οδός Πινδάρου και η συνοικία του Βύρωνα εντοπίζονται γεωγραφικά στην Αθήνα, η τροχιά ρυθμίζει την κυκλοφορία, ενώ το (τροχαίο) ατύχημα ενεδρεύει πάντα στην κίνηση στους δρόμους. Επιπλέον υπάρχει η κίνηση των άστρων στον ουράνιο θόλο σε υπερκόσμια τροχιά ως αντίστοιχη με τη γήινη κυκλοφορία. Σε δεύτερο τώρα επίπεδο υπάρχει η αναφορά στην Ποίηση, με την τροχιά να ξεκινάει από τον αρχαϊκό Πίνδαρο και να φτάνει μέχρι τον ρομαντικό Byron, όπου η ποίηση ρυθμίζεται από το μέτρο: αν αντί «τροχιάς» διαβάσουμε τροχαϊκό μέτρο, και αν αντί για «τυχερά» διαβάσουμε ηχηρά, καταλήγουμε στην αποδοκιμασία της «ηχηρής» έμμετρης ποίησης και στον χλευασμό της επιρροής των άστρων, δηλαδή του άνωθεν καθορισμού, της θεόπνευστης ποίησης. Γι' αυτό και ο διαμελισμός, δηλαδή ο ακρωτηριασμός των μελών (όχι μόνο των ανθρώπινων αλλά και του ποιητικού μέλους-μελωδίας) καταγράφεται ως θρίαμβος. Έτσι υπάρχει μετατόπιση από τον οικείο χώρο σε ένα άλλο επίπεδο όπου κινούνται, κυκλοφορούν οι λέξεις και ο τελικός θρίαμβος είναι αυτός του παράδοξου.

Η τελευταία λέξη του ποιήματος «δίδυμοι» μοιάζει σε πρώτη ανάγνωση δυσερμήνευτη και σίγουρα αποτελεί το πιο παράδοξο συστατικό του. Η πρώτη σκέψη είναι πως πρόκειται για το θέμα του διπλού όπως είχε εκφραστεί και στο παλιότερο ποίημα «Κάστωρ και Πολυδεύκης»,

ο πρώτος για να οδηγήσει τον θεατή σε μια κατάσταση παράνοιας (με τις εναλλακτικές εικόνες, που η μια υποκαθιστά την άλλη) και ο δεύτερος, αναπαράγοντας την ικανότητα της σκέψης να βρίσκεται σε δύο σημεία ταυτόχρονα, μεταχειρίζεται το νοητικό αυτό στρατήγημα ως όργανο μεταφυσικής γνώσης (βλ. Γκάμπλικ, 1993: 96-7).

αφού μάλιστα αυτοί οι μυθικοί δίδυμοι έδωσαν το όνομά τους σε αστερισμούς (πβ. «τροχιά¹⁴⁰ των άστρων» στον 3^ο στίχο) και επιπλέον ήταν δίδυμοι από διαφορετικά σπέρματα και από ένα (το ίδιο) διαμελισμένο ωάριο. Ωστόσο η ερμηνεία πρέπει να αναζητηθεί στον πίνακα του Bosch «Ο κήπος των γήινων απολαύσεων» και ειδικότερα στον κεντρικό πίνακα όπου απεικονίζεται η «κρήνη της αίρεσης» (Fountain of heresy), πάνω στα νερά της οποίας υπάρχει μια υδρόγειος σφαίρα που φέρει ραγίσματα¹⁴¹ στην επιφάνειά της. Γύρω από αυτή τη σφαίρα υπάρχει μια χρυσή τροχιά, όπου κινούνται ανθρώπινα όντα (κάπως αντίστοιχα και στο ποίημα έχουμε την τροχιά των άστρων να ρυθμίζει τις ποιητικές τροχιές) και έτσι εισάγεται το θέμα της περιστροφής. Στην τροχιά αυτή, στο κέντρο, υπάρχουν δυο μικροσκοπικές φιγούρες, διαμελισμένων διδύμων (separated Gemini twins, Transfigurations: 254) που συνδέονται με τον Ζωδιακό άνθρωπο και την κυκλική κίνηση των ουρανίων σωμάτων (την τροχιά των ποιητών στους στίχους που παρατέθηκαν). Το ζεύγος των διδύμων ενσαρκώνει την ισοροπία του Ζωδιακού ανθρώπου και του σωσία (double) του. Ωστόσο, όπως σημειώνει στην ερμηνεία της η Elena Calas (στο ίδιο: 255), η προσέγγιση του Bosch είναι γεμάτη χιούμορ και φαντασία, αφού ειρωνεύεται την αναβίωση της αρχαίας αστρολογίας κατά τον 15^ο αι.¹⁴² Ο διαμελισμός των διδύμων αποτελεί, επομένως, μια παρωδία της αστρολογίας και της υποτιθέμενης μοιραίας επίδρασης που ασκεί στους ανθρώπους: η παρωδία αυτή βασίζεται στην ανασκευή της πίστης στα άστρα, από τον Αυγουστίνο, ο οποίος χρησιμοποίησε ως επιχείρημα την ανόμοια τύχη (: διαμελισμός) των διδύμων Ησαΐ και Ιακώβ¹⁴³. Κάπως αντίστοιχα, η ποίηση παρουσιάζεται ειρωνικά ως μια ζωδιακή τροχιά – μόνο που τα ζώδια έχουν υποκατασταθεί από στοιχεία του τεχνολογικού πολιτισμού: δρόμοι, τροχοφόρα, τροχαία – η οποία ακολουθεί μια επαναλαμβανόμενη κυκλική

¹⁴⁰ Επίσης η λέξη «τροχιά» αποτελεί αναφορά στον Bosch που απεικονίζει συχνά στους πίνακές του τροχούς ως υπαινιγμό στην αστρολογία και στον αστρολόγο Figulus (βλ. ΔΑΚ: 4/3). Η αστρολογία μνημονεύεται και σε ποιήματα της συλλογής «Γραφή και Φως»: (βλ. ΓΦ: 109, 118 και 119).

¹⁴¹ Το ράγισμα (fissure, breach) αντιστοιχεί στην ελληνική λέξη «σχισμή», που λειτουργεί υπαινικτικά στον πίνακα του Bosch δηλώνοντας το σχίσμα, την αίρεση, όπως αντίστοιχα και στο ποίημα που εξετάζουμε ο «διαμελισμός» να δηλώνει την παραβατική και αιρετική ματιά απέναντι στην ορθοδοξία της ποιητικής παράδοσης. Για την ανάλυση του πίνακα και τα συγκεκριμένα στοιχεία που αναφέρουμε βλ. (εκτός από το αδημοσίευτο δακτυλόγραφο του Κάλας για τον Bosch και κυρίως το κείμενο «Gemini», ΔΑΚ: 1/8) το άρθρο της Elena Calas, με τίτλο «The Wicked Walk in a Circle in Bosch's Garden», Transfigurations: 254.

¹⁴² Ο Κάλας θεωρεί ότι το θέμα των διδύμων και της αστρολογίας προέρχεται από τον στωικό Ποσειδώνιο που έδωσε εξαίρετο έργο στην αστρονομία (μάλιστα οι υπολογισμοί του πως αν κάποιος ταξίδευε δυτικά θα έφτανε στην Ινδία, απετέλεσε το κυριότερο έρεισμα στην πεποίθηση του Κολόμβου), στην οποία έδωσε μεταφυσική χροιά, αφού έλεγε πως μετά θάνατον, οι ενάρετοι ανεβαίνουν στην έναστρη σφαίρα και παρατηρούν τ' αστέρια να περιφέρονται. Επιπλέον, τόσο ο Αυγουστίνος όσο και ο Γρηγόριος (που ήταν οι λογοτεχνικο-θρησκευτικές πηγές του Bosch) διαφωνούσαν με την πλατωνική αντίληψη των επαναλαμβανόμενων κύκλων της ανθρώπινης ζωής, επειδή ήταν ασυμβίβαστη με την Τελική Κρίση του χριστιανισμού.

¹⁴³ Βλ. το κείμενο «Gemini» (7.4.1958, reread 1980 και 1982), ΔΑΚ: 1/8· και αλλού (ΔΑΚ: 4/3) ο Κάλας αναλύει το θέμα των βιβλικών διδύμων και την προφητεία του διαχωρισμού των ανθρώπων σε καλούς και καλούς, σε καταδικασμένους και μη. Πιθανόν και στο ποίημα, ο «διαμελισμός» των διδύμων να υποδηλώνει τον διαχωρισμό καλών και κακών ποιητών.

κίνηση, ανάμεσα σε δεδομένα σημεία (: παράδοση). Ίσως γι' αυτό παρουσιάζεται ως θρίαμβος ο «διαμελισμός» των διδύμων (ως εκτροχιασμός από την παράδοση), και επιπλέον αποτελεί μια ανασκευή της θεόπνευστης και έξωθεν κινούμενης ποιητικής δημιουργίας. Μέσα από αυτούς τους δαιδαλώδεις κώδικες, ο Κάλας εισάγει μέσα στο ποίημα ένα άλλο επίπεδο, αυτό της κοσμολογικής φαντασίας του Bosch.

Σε ένα άλλο επίπεδο, αυτό της μορφής, το ποίημα μοιάζει να υπακούει στο παράδοξο λογοπαίγνιο, γι' αυτό και φαίνεται φτιαγμένο με «ζάρια αλφαβητικά». Έτσι, στον β' στίχο έχουμε παρήχηση του τ, ακολούθως συνήχηση της τροχαίας και της τροχιάς και γενικά του συμπλέγματος τρ (στη συνέχεια στρ: άστρων), που γίνεται με ανομοίωση θρ στον τελευταίο στίχο, για να κλείσει το ποίημα με παρήχηση του δ. Σε συνδυασμό με το παρωδιακό περιεχόμενο, οι ηχητικές εικόνες με τη σειρά τους αποτελούν *παρωδία* παραδοσιακού ρυθμού και ομοιοκαταληξίας.

Στην ύστερη ποιητική του περίοδο, ο Κάλας δεν υπερέβη απλώς το δόγμα της μίμησης («η τέχνη «μιμείται» τη ζωή) αλλά το αντιστρέφει κατά τρόπο παιγνιώδη, όταν υποστηρίζει ότι «η ζωή μιμείται την τέχνη». Η αμφίσημη σχέση εικόνας και πραγματικότητας δίνεται ανάγλυφη στο παρακάτω ποίημα, όπου σχολιάζεται ποιητικά η σειρά πινάκων του Monet «Νούφαρα», με τις λίμνες και τα νούφαρα¹⁴⁴:

«Η κρύα θαλασσί μπογιά της πισίνας / επιγραμμίζει ωσειδές νερό με κάδρο
επιστημονικής έμπνευσης. / Απομονώθηκε το υδάτινο
στο κέντρο ισοπεδωμένης χλόης / κίτρινα φύλλα αναιμιικής αβεβαιότητας
γλιστρούν στην επιφάνεια αντανάκλασης του Μονέ.
Κόβεται από το κρύο η ανάσα της λουομένης
Η ιμπρεσιονιστική αναπαράσταση / ξαναδημιουργεί τη φύση» (ΓΦ: 113)

Στο δοκίμιο «Η επόμενη επανάσταση στη ζωγραφική» (γύρω στα μέσα του '60), ο Κάλας τονίζει τη χειραφέτηση της τέχνης από τη φύση, που συντελέστηκε όταν η επιστήμη έπαυε να αντιμετωπίζει τη γεωμετρία ως εικόνα του φυσικού χώρου: «Με τον Ιμπρεσιονισμό, η τέχνη εισέρχεται στη μη ευκλείδεια εποχή της. Η τέχνη μιμείται την τέχνη» (Διακύβευση: 141). Η τελευταία απόφαση δεν σημαίνει ότι η τέχνη γίνεται ναρκισσιστική και ομφαλοσκοπούσα, ούτε ότι αποκόβεται από τη ζωή· αντίθετα, η τέχνη αποτελεί μήτρα ζωής, ή όπως το διατυπώνει αλλού: η φύση μιμείται την τέχνη (Confound: 88). Έτσι στο ανωτέρω ποίημα, περιγράφονται τα υλικά του δισδιάστατου πίνακα: μπογιά, γραμμές («επιγραμμίζει»), κάδρο, επιφάνεια, αναπαράσταση, ενώ ταυτόχρονα προικίζονται με αισθήσεις ζωντανές: η μπογιά είναι κρύα (κατά το σχήμα της

¹⁴⁴ Τη σειρά αυτή των πινάκων που είχαν μεγάλη αξία για το μέλλον της ζωγραφικής, φιλοτέχνησε ο Μονέ κυρίως στα τελευταία χρόνια της ζωής του, στα πρόθυρα της τύφλωσης, αλλά αποτελούσαν μια διαρκή εμμονή του ζωγράφου σε όλη τη δημιουργική του πορεία (βλ. Ρηντ, 1977: 41).

υπαλλαγής¹⁴⁵), τα φύλλα γλιστρούν (αν διαβάσουμε με διασκελισμό) και η κορύφωση είναι ότι «κόβεται» η ανάσα της λουομένης γυναίκας. Έτσι ο πίνακας ζωντανεύει και οι υποκειμενικές εντυπώσεις¹⁴⁶ του ζωγράφου αποκτούν υπόσταση. Ο Κάλας, με αυτό το ποίημα επιχειρεί μια διπλή μεταγραφή: η ζωγραφική μεταγράφει την πραγματικότητα και η ποίηση τον ζωγραφικό πίνακα, ενώ ανάμεσά τους υπάρχουν σχέσεις αναδημιουργίας και όχι σχέσεις υπαγωγής (αντιγραφής και αντανάκλασης). Το συμπέρασμα, όπως δηλώνεται στο ποίημα, είναι ότι η τέχνη και η ζωή είναι συγκοινωνούντα δοχεία, καθώς η μία μετακενώνει δυναμικό στην άλλη.

Εκτός από την «πρώτη» ανάγνωση του ποιήματος, υπάρχει κρυμμένη και μια δεύτερη σημασία που αναιρεί το πρώτο επίπεδο. Παρ' όλο που οι ιμπρεσιονιστές ανέδειξαν τη μεταβλητή και αμφίβολη επιφάνεια των πραγμάτων – και αυτό σχολιάζεται στο ποίημα με τη λέξη «αβεβαιότητα» – ωστόσο, ο Κάλας δεν υιοθετεί την οπτική του Μονέ, του οποίου το ενδιαφέρον για τις εντυπώσεις του φωτός, οδήγησε τη ζωγραφική του σε κάποια αμορφία (informality)¹⁴⁷. Αντίθετα, τα περιγράμματα και οι αισθήσεις, όπως μεταγράφονται στο ποίημα, είναι πολύ συγκεκριμένα: δεν είναι τυχαίος ο νεολογισμός «επιγραμμίζει» (από τα ρήματα επιγράφω και υπογραμμίζω) για να υποδειχτεί η καθαρότητα των γραμμών και των σχημάτων· ακόμα και στη συνεκφορά «αναιμική αβεβαιότητα», το επίθετο δρα περιοριστικά στο ουσιαστικό. Επιπλέον το ποίημα κρύβει μια απάτη, αφού ο Monet δεν ζωγράφισε λουόμενες γυναίκες ή άλλες ανθρώπινες φιγούρες σ' αυτή τη σειρά πινάκων, καθώς είχε επικεντρώσει το ενδιαφέρον του μόνο στο τοπίο. Με βάση τα παραπάνω, το ποίημα μπορεί να διαβαστεί ως παρωδία των ζωγραφικών πινάκων του Μονέ: ο θεατής-δέκτης, αυθαιρέτωντας, προσθέτει ό,τι θέλει μέσα στον ζωγραφικό πίνακα, ενδιαφέρεται κυρίως για τα αντικείμενα και την αίσθηση ζωής της δισδιάστατης επιφάνειας, κατά συνέπεια «κοροϊδεύει» τον υποκειμενισμό του ζωγράφου και την προσπάθειά του να συλλάβει ρευστές και διαφεύγουσες εντυπώσεις¹⁴⁸.

Παρόμοιος είναι ο πυρήνας του ποιήματος «Επανασύσταση», στο οποίο μεταγράφεται ο πίνακας του Mantegna, με την αναπαράσταση του μαρτυρίου του άγιου Σεβαστιανού (ΓΦ: 117).

¹⁴⁵ Εδώ το χρώμα «δανείζεται» την ιδιότητα του κρύου νερού (το οποίο αναπαριστάει), ενώ το νερό αποκτά το σχήμα της ζωγραφισμένης πισίνας («ωοειδές νερό»), πάλι με υπαλλαγή. Με το σχήμα αυτό υποδεικνύεται η υπόγεια σύγκλιση των επιπέδων της εικαστικής επιφάνειας και της πραγματικότητας.

¹⁴⁶ Το κίνημα του ιμπρεσιονισμού στόχευε στην αναπαράσταση του κόσμου, όπως παρουσιαζόταν στις αισθήσεις, κάτω από διάφορους φωτισμούς ή από διάφορες οπτικές γωνίες (βλ. Ρηντ, 1977: 19-20).

¹⁴⁷ Βλ. στο ίδιο: 23. Ο Σεζάν ήταν ο ζωγράφος που συνέβαλε στην υπέρβαση του υποκειμενισμού του Μονέ, προσφέροντας στον ιμπρεσιονισμό τη ζωγραφική μέθοδο της «πραγμάτωσης» και του «μετατονισμού», στην προσπάθειά του να ξεφύγει από τον υποκειμενισμό και να δώσει ζωή στα αντικείμενα. Όπως επισημαίνει ο Ρηντ: «αυτό που ονομάζουμε μοντέρνο κίνημα στην τέχνη αρχίζει με την έμμονη απόφαση ενός γάλλου ζωγράφου [Cézanne] να δει τον κόσμο αντικειμενικά» (στο ίδιο: 19).

¹⁴⁸ Σε άρθρο του 1959, ο Κάλας αναγνωρίζει ότι ο Μονέ ήταν ο πρώτος στην ιστορία της ζωγραφικής, που αφαιρέσε το «πέπλο» που σκεπάζει την όραση, όταν διαβάζουμε κατά γράμμα την πραγματικότητα, χάνοντας το «πνεύμα» – και αυτό ο Μονέ το κατάφερε «καλύπτοντας με πέπλο τους καθεδρικούς ναούς του» (Διακύβευση: 56). Επίσης στο κείμενο «The Phenomenological Approach» αναφέρει ότι ο Μονέ δραπέτευσε από την πραγματικότητα για να τραγουδήσει το τραγούδι των χρωμάτων, και παραδέχεται ότι το μεγαλείο του, ιστορικά, ήταν ότι ελευθέρωσε την τέχνη από τη δομή της ευπρέπειας και της αδιάφορης συντηρητικότητας (βλ. Calas, 1971: 255).

Η απεικονιζόμενη μορφή αποκτά, σύμφωνα με τον Κάλας, ζωντάνια και δύναμη, αφού ο μάρτυρας Σεβαστιανός «φαίνεται να [...] υποβαστά» την κολόνα όπου είναι δεμένος. Η τέχνη αναγεννά και αναζωογονεί τα άψυχα, χάρη στην «αναπλαστική μαγεία» του ζωγράφου, σε αντίθεση με τις ευνουχισμένες ψυχές των ζωντανών ανθρώπων (των κληρικών, στο ποίημα) που περιορίζονται στη λατρεία και τον ασπασμό του ζωγραφικού πίνακα. Έτσι μια εικόνα (image) μετασηματίζεται σε λατρευτική εικόνα (icon), αποτελώντας αναπόσπαστο τμήμα της τελετουργίας της ζωής και όχι διακοσμητικό κομμάτι ή άψυχο καθρέπτη της πραγματικότητας. Στο συγκεκριμένο ποίημα ο διπολισμός δημιουργείται με την αντιπαραβολή του πίνακα του Mantegna και της εικόνας μιας ζωντανής γυναίκας: η εικαστική αναπαράσταση του Σεβαστιανού είναι πιο «πραγματική» από την εικόνα της «μηχανοποιημένης» γυναίκας (βλ. την ανάλυση στο 4^ο κεφάλαιο της διατριβής, 4.3.).

Συχνά στη μεταπολεμική ποίηση, βασικό συμπλήρωμα της εικόνας είναι ο ρυθμός, καθώς στα δύο αυτά στοιχεία στηρίζεται η μορφική επεξεργασία. Το ποίημα δεν αρκείται στις λέξεις, αλλά χτίζεται «με φτερό τον ήχο και μάτι την εικόνα» (ONP: 111). Ενώ η εικόνα υλοποιεί τις τρεις διαστάσεις του χώρου, η λέξη «ρυθμός» παραπέμπει στο στοιχείο του χρόνου, και επομένως στην τέταρτη διάσταση. Στα πρώτα του (φουτουριστικά) ποιήματα δεσπόζει ο ρυθμός, ενώ στα τελευταία του επικρατεί η εικόνα, συχνά όμως αυτά τα στοιχεία συνυπάρχουν (λεκτικά):

«Ηδονή η συνισταμένη εικόνας και σονάτας
μεταφέρεται με την επανάληψη του ερωτικού
και του ρυθμού. Κάνει την εικόνα σώμα

και το σώμα ενσάρκωση εικόνας.» (ONP: 120). Διαμέσου των δύο αυτών στοιχείων συντελείται η ποιητική μεταφορά, που έχει ως σκοπό την απόλαυση (ηδονή): η ποίηση, όπως προβάλλει στους παραπάνω στίχους, νοείται υπερρεαλιστικά ως έρωτας, αφού «οι λέξεις κάνουν έρωτα»¹⁴⁹. Ο επαναλαμβανόμενος ρυθμός της ερωτικής πράξης, η ενσάρκωση της εικόνας σε σώμα (η «σωματοποίηση» κατά κάποιον τρόπο) προσεγγίζουν μεταφορικά την ποίηση προς τον έρωτα.

Και σε άλλα ποιήματα ο Κάλας φαίνεται ότι αντιλαμβάνεται τις εικόνες με όρους ρυθμών, αφού συνδέει ρήματα όρασης σημαντικά με ακουστικά στοιχεία του ρυθμού: «παρακολουθώ [...] τον ρυθμό κυματοειδούς κορυφογραμμής.» (ONP: 124), «τ' αυτί οραματίζεται ρυθμούς ακρμανιόλας» (ONP: 138). Κι αλλού συνυπάρχουν εικόνες οπτικές με ακουστικές: «της φλογεράς λύρας η αδαμάντινη λάμψη» (: 144), «ηχεί το βάδισμα νυχτερινού διαβάτη» (: 145): επίσης στη «Γραφή και Φως»: «Το ρυθμό της απαγγελίας του κοιτάζω» (ΓΦ: 98). Ο ρυθμός της ποιητικής γραφής του Κάλας κατοχυρώνεται κυρίως μέσα από τα λογοπαίγνια που βασίζονται στις παρηχησεις (βλ. στο επόμενο κεφάλαιο), οι οποίες δεν είναι (καθαρά) ακουστικές αλλά πλήρεις

¹⁴⁹ Από το κείμενο του Μπρετόν «Les mots sans rides», βλ. Breton (*Les Pas Perdus*), Breton, 1988: 286.

νοήματος. Εκείνο που προσπαθεί ο ποιητής να αποτυπώσει στους στίχους (και ο τεχνοκριτικός να «διαβάσει» στους πίνακες ζωγραφικής) είναι ένας νοητικός ρυθμός, που σχηματίζεται μικτά, δηλαδή τόσο από την αίσθηση (ακουστικά στοιχεία) όσο και από τη νόηση.

Ένα άτιτλο ποίημα δομείται ολόκληρο πάνω στην ανάκληση ήχων, από τους πιο ελάχιστους (όπως το λαχάνιασμα ή ο χτύπος της καρδιάς) μέχρι μηχανικούς (το «κουδούνισμα» ενός καρδιογράφου) και μουσικούς (μπαρόκ μουσική). Το συγκεκριμένο ποίημα ανήκει στη *Συλλογή Γ'*, και το νήμα του νοήματος βρίσκεται στο *Confound the Wise*, όπου υπάρχει εκτενής ανάλυση του Μπαρόκ στην Πορτογαλία. Το ποίημα βέβαια δεν θεματοποιεί οπτικά δεδομένα αλλά ακουστικά (ρυθμός, ήχοι, χτύποι, ήρεμοι και ταραχώδεις τόνοι), ενώ το Μπαρόκ απέδωσε κυρίως αρχιτεκτονικά έργα. Το ποίημα είναι το ακόλουθο:

«Όταν ασταθεί η καρδιά και κόφτεται η ανάσα / ήχους μπαρόκας μουσικής επικαλέσου /
θυμήσου και το νήπιο πώς νανουρίζεται / από τον ήρεμο χτύπο της μητρικής καρδιάς. /
Όταν τώρα κλονίζεται η ζωή σου / καρδιογράφοι κουδουνίζουν τον επικίνδυνο /
ρυθμό της ταραχής των / κι αποκοιμίζονται την ανησυχία σου. /

Διάγνωσιν μπαρόκας δομής επιχειρώ.» (ONP: 122). Στους στίχους αντιτίθενται δυο ρυθμοί, ο ασθματικός του μπαρόκ, γεμάτος πάθη κι ακρότητες και ο ήρεμος ρυθμός της μητρικής καρδιάς, γεμάτος γαλήνη και σιγουριά· ορμητικά συναισθήματα, ταραχή κι ανησυχία από τη μια πλευρά, αρμονία και σταθερότητα από την άλλη, ενώ ο ποιητής κλίνει υπέρ των τεχνητών και αφύσικων μορφών του μπαρόκ. Οι φυσικοί χτύποι της καρδιάς και το νανούρισμα του βρέφους βρίσκονται στον αντίποδα των τεχνητών ήχων ενός μηχανικού οργάνου (του καρδιογράφου). Αντίστοιχα, η φαντασία και η ψευδαίσθηση στο μπαρόκ, απομακρύνουν την τέχνη από τη φύση και ωθούν την πραγματικότητα, προς το ρευστό σύμπαν των συναισθημάτων.

Το ηχητικό υλικό του συγκεκριμένου ποιήματος ταιριάζει με την περιγραφή για τα Fados του William Beckford, από την οποία ο Κάλας παραθέτει ένα απόσπασμα στο *Confound the Wise* (: 179). Ανεξάρτητα αν στο ανωτέρω ποίημα, ο Κάλας έχει στον νου του τα Fados, η ηχητική περιγραφή μοιάζει μ' εκείνη που προκαλούν στην ψυχή τα τραγούδια αυτά, που χαρακτηρίζονται άσματα πάνω σε νωθρά, διακοπτόμενα μουσικά μέτρα, ενώ στην ακρόασή τους η καρδιά φτάνει στην πιο μεγάλη έκσταση και η ψυχή συναντά τις ψυχές των πιο αγαπημένων της πραγμάτων. Οι ρυθμοί των φάδος με μια παιδική αφέλεια εισβάλλουν στην καρδιά προτού εκείνη αμυνθεί στην αποχώνωση της επίδρασής τους, και την ποτίζουν γάλα και λάγνο δηλητήριο (πβ. τις εικόνες του ποιήματος). Ο Κάλας συμπληρώνει πως τα Fados είναι τα τραγούδια που συνδέονται με το πιο παλιό και το πιο λαμπρό παρελθόν της Πορτογαλίας και εκφράζουν ένα παράδοξο μείγμα τόλμης κι ελπίδας, πάθους κι οργής, υπερηφάνειας και απελπισίας. Δεν αναφέρεται πως τα fados είναι

«μπαρόκ»¹⁵⁰ μουσική, αλλά το Μπαρόκ χρησιμοποιείται εδώ ως αντώνυμο της κλασικής μακαριότητας, αρμονίας και ισορροπίας.

Γενικότερα, ο ρυθμός σχετίζεται με το στοιχείο της κίνησης, τις διακοπές και τις επαναλήψεις, θεματικές και μορφικές. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ένα σύντομο ποίημα, όπου οι εικόνες παρατίθενται χωρίς αιτιολογικό ειρμό, αλλά με τους ρυθμούς κινηματογραφικής σεκάνς (τεχνική που είχε αναπτύξει ο Κάλας και στη μεσοπολεμική ποίησή του):

«Τα μιουριδία ανατριχιάζουνε τη νύχτα
και τα μοτέρ ανατριχιάζουν. Γρηγορεύουν οι ρόδες
την αρπάζει. Η φωνή της αστράφτει
σαν ξίφος η αιχμή του λόγου: “Ηλιθιε
θα σου σπάσω τα μάτια”.
Και τα μάτια πέτρες;

ενώ τα ραδιόφωνα χέζουν καρδιές.» (ΓΦ: 101). Κυρίαρχη στο ποίημα είναι η κίνηση που επιτυγχάνεται μέσα από την ταχύτατη αλληλοδιαδοχή των εικόνων¹⁵¹, ενώ η αναπαριστώμενη σκηνή όπως ξεκινάει απότομα κι ακατανόητα, έτσι απροσδόκητα διακόπτεται. Μπορούμε μόλις να μαντέψουμε το σκηνικό: νυχτερινή σκηνή, πλανάται η αίσθηση της απαγωγής μιας γυναίκας από έναν άντρα, καταγράφεται η βίαιη αντίδρασή της, για να κλείσει το πλάνο με ένα ανεπίδοτο ερώτημα (στον προτελευταίο στίχο). Χαρακτηριστική η παρουσία του λόγου ως αστραπής (στίχος 3) αλλά και ως ένυλο πράγμα, καθώς στον 4^ο στίχο ο λόγος είναι αντικείμενο και μάλιστα αιχμηρό που έχει τη δύναμη να προκαλέσει ακόμα και τον θάνατο. Στο ποίημα παίρνουν μέρος όλες οι αισθήσεις, εκτός από την όραση: η εκκίνηση γίνεται με την αίσθηση της αφής («ανατριχιάζουνε») και κυριαρχούν οι ακουστικές εντυπώσεις (οι ήχοι των μηχανών, η κραυγή-απειλή, τα ραδιόφωνα), ενώ στον πέμπτο στίχο εκδηλώνεται η επιθυμία της βίαιης καταστροφής του οργάνου της όρασης. Στο πρώτο πλάνο του ποιήματος δεν βρίσκονται οι άνθρωποι, αλλά οι μηχανές: τα μοτέρ (δεν είναι σαφές αν πρόκειται για αυτοκίνητα ή για μηχανές κινηματογραφικής λήψεως – πιθανόν και τα δυο), οι ρόδες (σύμφωνα με το σχήμα «το μέρος αντί του όλου») και οι μηχανές αναπαραγωγής ήχων (ραδιόφωνο). Η τελική αίσθηση του αναγνώστη είναι μια ορμητική, βίαιη κίνηση που διακόπτεται τόσο αναίτια και παράλογα όσο ξεκίνησε. Πρόκειται για ένα ποίημα πάνω στην κίνηση και στον ρυθμό, ένα σύντομο πείραμα υπέρβασης των ορίων του λόγου προς την κινηματογραφική οντότητα· σαν τέτοιο πλησιάζει τις προθέσεις για κινηματογραφική γραφή, που υπήρχαν στη μεσοπολεμική φουτουριστική ποίηση του Κάλας. Βέβαια, αν η ερμηνεία

¹⁵⁰ Η λέξη μπαρόκ στα πορτογαλικά σημαίνει ακανόνιστο μαργαριτάρι. Η μουσική του Μπαρόκ θεωρείτο από τον Rousseau ως αρμονικά συγκεχυμένη, πλούσια σε διαφωνίες, μελωδικά δύσκολη, αφύσικη και αδέξια (βλ. *Ατλας της Μουσικής*, τ.ΙΙ, Νάκας, 1995: 301).

¹⁵¹ Η λεκτική δομή των στίχων βασίζεται στην επανάληψη λέξεων και στις παρηχήσεις. Ο Δ.Αγγελάτος πρότεινε (στην υποστήριξη της διατριβής) τη μελέτη του ποιήματος με βάση τα επάλληλα συντακτικά σχήματα.

θεωρήσει κλειδί τον τελευταίο στίχο, μπορεί να οδηγηθεί σε μια τελείως διαφορετική ανάγνωση του ποιήματος, με βάση την παρωδία της σύγχρονης εικονικής πραγματικότητας¹⁵².

Η διακοπή είναι μια έννοια που συνδέθηκε με την αλεατορική τέχνη¹⁵³ και προκειμένου για τη μοντέρνα μουσική απέκτησε ρυθμιστικό χαρακτήρα. Το ποίημα είναι «κάτι» που βρίσκεται εν κινήσει, γι' αυτό και η κίνησή του καθορίζεται από διακοπές και εκκινήσεις: «διακόφεται το ποίημα, από άλλα τροφοδοτείται» (ONP: 121). Σε άλλο ποίημα η διακοπή έχει μια κοινότυπη σημασία, καθώς ο κόσμος νοείται σαν χάος που το διακόπτουν οι αινιγματικοί στίχοι, το σεληνόφως του έρωτα, η λάμψη της ποιητικής λύρας (: 144). Ωστόσο επειδή η κίνηση αποτελεί το σταθερό κέντρο των ποιημάτων, η διακοπή αποκτά ευρύτερη σημασία. Επιπλέον πρόκειται για μια μορφή επιβράδυνσης και συνδυάζεται με την αντίθετή της επανάληψη. Στο ποίημα «Πεφτάστρα» η θεματική κίνηση χαρακτηρίζεται από αυτούς τους δύο ρυθμούς (διακοπή – επανάληψη): ο σπουργίτης «που κάθε απομεσήμερο επανακαθούσε στο ίδιο σημείο» εξαφανίζεται απότομα κάποια στιγμή (ΓΦ: 98)· αλλά και σε στατικές εικόνες (στο ίδιο ποίημα) ο ποιητής διακρίνει ταυτόχρονα το επαναλαμβανόμενο και το διακεκομμένο:

«Ο ήλιος θα υπογραμμίσει πάλι αύριο / βαθιές σιιές στις νότιες πλευρές των κελιών /

διακόφτουν τη μονοτονία του χωρόλευκου τοίχου» (στο ίδιο). Στο ίδιο ποίημα, παρακάτω, τέμνονται οιπίστεις (επανάληψη) και οι αιρέσεις (διακοπή), η καθημερινότητα διακόπτεται από τη μνήμη, ο διάλογος από τον μονόλογο της ποίησης, ενώ οι νέοι δρόμοι έχουν ισοπεδώσει το παλιό τοπίο (στο ίδιο).

Στο ποιητικό δοκίμιο «Burn Jerusalem!» (1941) ο Κάλας απορρίπτει την αρμονία και τη συνέχεια, ενώ επιθυμεί να διαρρήξει τη σταθερότητα των απαρασάλευτων δομών με την έκπληξη και το απροσδόκητο: «To the continuity of art oppose the discontinuity of anti-art, to the evolution of styles, and the solidarity of structures, oppose the unexpected event» (ΔΑΚ: 17/6). Η διακοπή και η ασυνέχεια αποτελούν δεσπόζουσα συνθήκη στην αισθητική του. Η απόρριψη της μελωδικής αρμονίας οδήγησε τον ποιητή από τα πρώτα του ποιήματα σε ατραπούς δυσπρόσιτες, σε μια ιδιότυπη πολυρυθμικότητα, όπου οι συγκοπές, οι τονισμοί και οι αντιπαραθέσεις ήχων, ιδεών και συναισθημάτων διαμόρφωσαν το προσωπικό («μπαρόκ» θα τολμούσαμε να πούμε) ύφος του Κάλας.

Όλα τα ζητήματα του ρυθμού συνδέονται με την κυρίαρχη διάσταση του *Χρόνου*. Όπως αναφέρεται στο Confound, η ποίηση είναι η κατεξοχήν τέχνη του χρόνου και έτσι προστίθεται

¹⁵² Ο Βασίλης Πασχάλης, στην ανακοίνωσή του στο Συνέδριο Κάλας 2005 («“Και τα μάτια πέτρες”: ο Ν.Κάλας προοιωνιζόμενος το εικονικό μέλλον») διαβάζει τους στίχους του συγκεκριμένου ποιήματος ως κριτική των μέσων μαζικής ενημέρωσης.

¹⁵³ Για την τομή της αλεατορικής μουσικής και την περίπτωση του John Cage βλ. Γκρίφιθς, 1993: 201 κε. Ο Cage χρησιμοποιούσε το «προετοιμασμένο» πιάνο, ενώ παράλληλα άφηνε το τυχαίο να παρεισφρήσει στη διαδικασία της σύνθεσης (στο ίδιο: 220). Στο ίδιο πλαίσιο κινείται η «στοχαστική» μουσική του Ιάννη Ξενάκη, όπου η μουσική φόρμα δημιουργείται με βάση τους νόμους των πιθανοτήτων, όπως σε μια διαδοχή με ζαριές (βλ. στο ίδιο: 278).

στην ποιητική εικόνα η τέταρτη διάσταση. Η ποίηση του Κάλας είναι κατεξοχήν προσανατολισμένη στο Αντικείμενο και στον Χρόνο (καλύτερα: στο αντικείμενο όπως διαμορφώνεται στη ροή του χρόνου). Ο ποιητής εκδηλώνει την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην εξωτερική πραγματικότητα και στην εσωτερική αντίδραση, ανάμεσα στον μακρόκοσμο και τον μικρόκοσμο, το σύμπαν και τον άνθρωπο:

«Πώς νύχτωσε αφ' ότου έλειψεν η ώρα¹⁵⁴

εντός μου πέρασε το σύμπαν και τώρα

το ποίημα έρχεται πιο κοντά.

Πέρα κείθε βλέπω αβασίλευτους ήλιους

Αφροδίτης άστρο και στοιχειό χρησμού

για τον λευκό μου στίχο.». Ο χρόνος στα ποιήματα αυτά δεν λαμβάνει μεταφυσική χροιά,

αλλά χρησιμοποιείται ως κοσμολογικό φόντο και αποτελεί το χώμα όπου ριζώνουν οι στίχοι. Στο δοκίμιο «Hermes» υπάρχει αναφορά στον χρόνο, καθώς με μια μικρή παραφθορά (: παρωδία) του «Εν αρχή ην ο Λόγος», ο Κάλας συμπληρώνει: «In the beginning is the logos-of-time, the horologion or watch» (ΔΑΚ: 11/13). Με αυτήν την ετυμολογία (ρολόι= ώρα+λόγος, που δεν είναι αυτονόητη στην αγγλική γλώσσα) τονίζει τη χρονική διάσταση του λόγου· το ίδιο ακριβώς πετυχαίνει και η έννοια της επιβράδυνσης (αναλύεται παρακάτω).

Ο χρόνος στην ποίηση του Κάλας δεν «εξαγοράζεται» όπως στην ποίηση του Έλιοτ¹⁵⁵, δεν διασώζεται με τη μνήμη και την αναπόληση, αλλά ρέει και φεύγει: «Πέντε δεκαετίες εξαλείφονται απόψε» (ONP: 124). Στο πρώτο ποίημα από τη Συλλογή Γ', στον πρώτο στίχο των τριών στροφών, επαναλαμβάνεται η φράση (ως επωδός): «Νυχτώσανε τα χρόνια» (ONP: 115), όπου η επικράτεια του μαύρου μηδενίζει όχι μόνο το οπτικό πεδίο αλλά και τις αποστάσεις, ώστε να συμφύρονται εποχές και πρόσωπα πολύ διαφορετικά: «γραμματείες χωρίς Μωυσή / αγάλματα δίχως Ερμή / καρβέλες δίχως Κολόμβο». Ο χρόνος είναι ένα κινούμενο σύστημα και γι' αυτό η σχετικότητα είναι εγγενές χαρακτηριστικό του, καθώς η αίσθησή (βίωσή) του εξαρτάται από τον παρατηρητή. Για να υποδείξει τη ροή του χρόνου, καθώς και το γεγονός ότι εξελίσσεται άλλος μέσα στην ομοιότητα, ο Κάλας χρησιμοποιεί διάφορες εκφράσεις, όπως «μεταχθές», «προαύριο», που είναι συνώνυμες με το «τώρα»: «σφύρα το τώρα, είναι το μεταχθές. [...] Προαυριανές ημέρες ποιους έχετε πελάτες;». Όπως φαίνεται στον τελευταίο στίχο, ο Κάλας μοιάζει να συμφωνεί με τον C.Lewis που στην *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, επισημαίνει πως ο χρόνος είναι πρόσωπο. Σ' αυτόν τον ηρακλείτειο χρόνο, αποκτά νόημα (και υπόσταση) η ετερότητα ακόμα και του ίδιου του υποκειμένου: «πάω εκεί όπου θα είμαι» (ONP: 139).

¹⁵⁴ Η έκφραση ανακαλεί την καρβική έκφραση: «λείπει ο καιρός» (βλ. στο 3^ο κεφάλαιο της διατριβής, σχετικά με την επίδραση του Κάλβου).

¹⁵⁵ Βλ. Έλιοτ, 1988: 19 (από την «Τετάρτη των Τεφρών»): ο Έλιοτ χρησιμοποιεί συχνά (πχ. στο «Burnt Norton») το βιβλικό ρήμα «εξαγοράζω» (redeem)· προκειμένου για τον χρόνο, βλ. τα ερμηνευτικά σχόλια του Κλ.Κύρου, στο ίδιο: 80-81.

Επιπλέον, ο χρόνος είναι ασυνεχής, δηλαδή δεν νοείται ως ευθύγραμμο άνυσμα με λογική διαδοχή στιγμών, αλλά ως δίχως αρχή και τέλος τεθλασμένη πορεία, στην οποία μπορεί ο άνθρωπος να παρέμβει και να μεταμορφώσει ακόμα και το παρελθόν· η άποψη αυτή ήταν μια πρόωγη έμμονη ιδέα του Κάλας (βλ. το *Τετράδιο Δ'*), που συνεχίστηκε σε όλη την ποίησή του: «ένα παρελθόν ανανεώνεται» (ONP: 145). Ο ποιητής υποστηρίζει παράλληλα την άποψη πως το παρελθόν βρίσκεται μπροστά μας, γιατί έχουμε εποπτεία πάνω σε αυτό, ενώ αγνοούμε και δεν βλέπουμε το μέλλον – ίσως επειδή «μένει το μέλλον πίσω μας» (ONP: 136). Η διαδοχή του χρόνου υπακούει στους νόμους του φωτός και της εσωτερικής α-γωνίας του ανθρώπου και δεν υπόκειται στη γωνία που σχηματίζουν οι δείχτες του ρολογιού, γιατί ο χρόνος είναι σχετικός και μη αντικειμενικά μετρήσιμος και αυτό επισημαίνεται με υπερρεαλιστική αυθάδεια:

«νούμερα φωτοκινούν την διαδοχή του χρόνου

(για τα κρομμύδια το ρολόι που ανοιγοκλείνει

την γωνιά κλασμάτων αγωνίας).» (ONP: 146). Επηηρεασμένος από τη σύγχρονη φυσική, ο ποιητής αντικρίζει τον χρόνο ως δυναμικό σύστημα με χαοτική συμπεριφορά και πολυπλοκότητα. Μάλιστα στους παρακάτω στίχους (από αγγλικό ποίημα) μοιάζει να υπαινίσσεται τα fractals (τα κλασματοειδή σχήματα που αποδίδουν τη χαοτική γεωμετρία της φύσης): «what am I doing measuring repetitions and fractionalising distances / Is this still now a lyrical motif?»¹⁵⁶. Οι επαναλήψεις (ο κύκλος του χρόνου) και οι αποστάσεις δίνουν την αίσθηση του κοσμικού χρόνου (μακρόκοσμος), ενώ το μέτρο ανακαλεί συνειρμικά τον ρυθμό της λυρικής ποίησης (μικρόκοσμος). Έτσι ο ποιητής αιωρείται ανάμεσα στα λυρικά μοτίβα και στα fractals.

Ο Κάλας έχει μια σταθερή αίσθηση του ιστορικού χρόνου στα περισσότερα από τα κείμενά του. Ακόμα κι ο τρόπος που αντιλαμβάνεται την «αχρονία» δεν είναι απαλλαγμένος από την ιστορική αίσθηση: «θέλω ρόλο δίχως δείχτες ρολογιού / καταφεύγω στην Ιστορία / άραγε μας θέλει;» (ONP: 145). Μπορεί να υποστηριχθεί πως η πιο διαρκής καβαφική επίδραση στο έργο του Κάλας είναι η σκιά της ιστορίας που βαραίνει άλλοτε πίσω κι άλλοτε μέσα στην ποίησή του. Στο Confound περιγράφει τη δημοσιογραφία ως απόπειρα να απεικονιστεί το παρόν και πιθανολογεί (με κάποια ειρωνεία) πως ίσως κάποια μέρα θα ταυτιστεί η λογοτεχνία με τη δημοσιογραφία, αφού οι εκδότες ενδιαφέρονται να ανθολογούν πληροφορίες παρά να συλλέγουν γνώση (Confound: 253). Στον στίχο «Ο ποιητής [...] εφημερίζει γεγονότα» (ΓΦ: 99), είναι ο ποιητής που συλλέγει γεγονότα (όπως ο δημοσιογράφος στις εφημερίδες) και έτσι διασώζει τη ροή του χρόνου από τη λήθη.

¹⁵⁶ Από το ποίημα «Xmas-125 th Street», 1982 (ΔΑΚ: 17/6)· σε μτφρ. Χρ.Τσιάμη: «τι μ' έχει πιάσει και μετρώ τις επαναλήψεις και / κλασματαναλύω τις αποστάσεις / Είναι αυτό εδώ ακόμη μοτίβο λυρικό;», Κάλας, 1993: 53. Ο Κάλας γράφει λάθος το ρήμα (αντί του σωστού: fractionalizing), εκτός αν φτιάχνει νεολογισμό με τις λέξεις fraction+analysis.

11.3.2.2. Μεταφορά – Μετωνυμία

Δ) Μεταφορικές Εικόνες

Η μεταφορά σημαίνει κυριολεκτικά «κίνηση» και είναι το σχήμα με το οποίο δομούνται οι εικόνες. Η ποιητική εικόνα στον Κάλας είναι μια εκτεταμένη μεταφορά που υποκαθιστά ή ανατρέπει την πραγματικότητα. Ο λόγος είναι «χρωματόσωμον» (αντί για το σωστό όρο «χρωμόσωμα») αναφέρει σε ένα ποίημά του (ONP: 135), υπονοώντας ότι ο λόγος είναι χρώμα (πνεύμα) και σώμα (ύλη) και μεταφέρει εγγεγραμμένο στον κώδικά του όλα τα στοιχεία του πολιτισμού¹⁵⁷. Ο λόγος είναι συνεχώς κινούμενος, γι' αυτό σε πολλά ποιήματα βρίσκουμε ρήματα κίνησης σημαντικά με υποκείμενο τον ποιητικό λόγο: «αναγνωρίζω διαφορές αλλιώς δεν επέρχεται το ποίημα» (ONP: 135), οι «μετωνυμίες που επακολουθούν» (ONP: 137), «Γράφεις / για να έρθει το ποίημα» (: 121), «το ποίημα έρχεται πιο κοντά» (: 120). Στην ερώτηση ποια είναι η κινητήριος δύναμη για την ποίηση, άρα και η αιτία της κίνησης, ο Κάλας απαντά πως είναι η έμπνευση.

Με δεδομένη τη σημασία της μεταφοράς ως «κίνησης» και φοράς, οι λέξεις μετακινούνται πάνω στον άξονα των σημασιών, άλλοτε προς κοντινά κι άλλοτε προς πιο απομακρυσμένα νοήματα· η αρχή της μετατόπισης (depaysement) ήταν από τις βασικές του υπερρεαλιστικού κινήματος. Γι' αυτό ο Κάλας μιλά ποιητικά με όρους διακοπών και ασυνέχειας απέναντι στο σύνηθες νόημα και στο παράδοξο. Όπως ο Μαγκρίτ φτιάχνει «πίνακες-προβλήματα», παρόμοια ο Κάλας, στηριζόμενος σε λέξεις ή εικόνες που εμπεριέχουν μια διαλεκτική διαδικασία βασισμένη στο στοιχείο του παραλόγου, οδηγείται σε «ποιήματα-προβλήματα», έξω από τα όρια αυτού που θεωρείται φυσιολογική κατάσταση και τείνει προς μια ιδιοφυή σύλληψη, ένα νοητικό παράδοξο¹⁵⁸. Ο ρόλος του ποιητή (του πινέλου ή της πέννας) είναι, σύμφωνα με τον Κάλας να κάνει έκδηλο το μυστήριο και να φωτίσει το παράδοξο μέσω των μεταφορών¹⁵⁹.

Η μεταφορά θεματοποιείται σε ένα άτιτλο ποίημα από τη *Συλλογή Γ'*, όπου ο ποιητής θέτει αλληπάλληλα ερωτήματα για τη μετατροπή των χρημάτων και των λέξεων από χώρα σε χώρα και από τη μια γλώσσα στην άλλη· παράλληλα κάνει λογοπαίγνια ανάμεσα στις λέξεις μεταφορά (το σχήμα λόγου, metaphor) μετακίνηση (transportation, transfer), μετατροπή-

¹⁵⁷ Εδώ ο λόγος δεν εννοείται ως εγγενής κι έμφυτη ιδιότητα του ανθρώπου, όπως αυτό θεμελιώνεται στη γενετική μετασχηματιστική γραμματική του Chomsky με πολλά σημεία της οποίας δεν συμφωνεί ο Κάλας.

¹⁵⁸ Πβ. την ερμηνεία που δίνει ο ίδιος ο Μαγκρίτ για τον πίνακά του «Οι διακοπές του Χέγκελ» όπου αναπαριστάνει ένα ποτήρι νερό πάνω σε μια ανοιχτή ομπρέλα· ο τίτλος του πίνακα προήλθε από την ύστερη σκέψη του ζωγράφου ότι ο φιλόσοφος «θα έδειχνε ιδιαίτερη ευαισθησία γι' αυτό το αντικείμενο, που έχει δυο αντιθετικές λειτουργίες: από τη μια να απωθεί το νερό [ομπρέλα], ενώ από την άλλη να το δέχεται [ποτήρι]. Σκέφτηκα, ότι η ιδέα θα τον γοήτευε, ή θα τον διασκέδαζε (όπως διασκεδάζει κανείς στις διακοπές του), κι έτσι ονομάζω τον πίνακα *Οι διακοπές του Χέγκελ*» (το επιστολικό κείμενο παραθέτει η Γκάμπλικ, 1993: 116). Διαβάζοντας τα ποιήματα του Κάλας, έχει κανείς την αίσθηση ότι κι αυτά βασίζονται σε τέτοιους πολύπλοκους όσο και παράδοξους συνειρμούς, γι' αυτό και ανάλογες διευκρινίσεις θα ήταν πολύ χρήσιμες για τον αναγνώστη του· αρκετά διαφωτιστικά στοιχεία βρίσκει κανείς διάσπαρτα σε δοκίμια ή επιστολές του Κάλας.

¹⁵⁹ Βλ. Κάλας, 1989: 157.

μετασχηματισμό (transformation), μεταβίβαση-μετάθεση (με την ψυχαναλυτική έννοια, transference). Ο διασκελισμός στους στίχους κάνει αισθητή τη μετάβαση από τη μια έννοια στην άλλη:

«Τα μεταφορικά απ' την Αθήνα στη Νόβα Γιόρκη
πώς υπολογίζονται; με τάλιρα Βαβυλώνας
ή σε δραχμές; Πώς μεταφέρονται απ' τ' αγγλικά στη γλώσσα μας

οι εικόνες; Πώς μετατρέπονται τα χάρτινα σε μετάλλινα;» (ONP: 126). Το ποιητικό ερώτημα εκκινεί από τη μετατροπή του νομίσματος, αλλά στοχεύει στη μετάφραση στον χώρο των λέξεων και ακόμα παραπέρα, στον μετασχηματισμό των «χάρτινων» σε μεταλλικά. Στον 4^ο στίχο, η μετατροπή των χάρτινων σε μετάλλινα, σε πρώτο επίπεδο, αναφέρεται στην ανταλλαγή των χάρτινων νομισμάτων σε κέρματα, σε δεύτερο επίπεδο νοείται η πώληση των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων (πινάκων ή λογοτεχνημάτων που αποτυπώνονται σε χαρτί), σε τρίτο επίπεδο επιδιώκεται η ενύωση των προϊόντων της τέχνης, δηλαδή η μετατροπή τους από χάρτινες υπάρξεις σε ύλη πιο απτή και «ζωντανή». Επομένως, γενικότερα, μέσα από τη διαδικασία αυτή, υποδηλώνεται ο αλχημιστικός μετασχηματισμός μιας ύλης σε μια άλλη ουσία· έτσι δημιουργείται μια κλίμακα (ο διασκελισμός οπτικοποιεί τα «σκαλοπάτια») η οποία ανέρχεται από την απλή μετατροπή συναλλάγματος μέχρι την αλχημεία του λόγου και της τέχνης. Και για να γίνει απολύτως σαφής αυτή η κορύφωση, στον επόμενο στίχο (δεν παρατίθεται) απορρίπτεται η ταχυδακτυλουργία των οικονομολόγων, αφού ο ποιητής επιθυμεί την αλχημεία και τη μαγεία του λόγου, αλλά όχι την (τεχνική) εξαπάτηση.

Με τον μεταφορικό λόγο η ποιητική λέξη παίρνει το νόημα μιας άλλης ξένης λέξης, νόημα που μπορεί να είναι απλό και εύκολα κατανοητό, άρα αποδεκτό και κοντά στην πραγματικότητα, αλλά η μοντέρνα μεταφορά και ειδικότερα η υπερρεαλιστική επιδιώκουν μια μεγαλύτερη γωνία απόκλισης από τη νόρμα. Η «αλυσιδωτή μεταφορά»¹⁶⁰ που συνηθίζεται στην υπερρεαλιστική ποίηση, συνιστά μια σειρά μεταφορών, συνδεδεμένων μεταξύ τους συντακτικά και νοηματικά, η καθεμιά από τις οποίες εκφράζει μια συγκεκριμένη όψη της συνολικής μεταφοράς. Η σημειωτική του μεταφορικού κώδικα περιλαμβάνει μια προκαταρκτική (στοιχειώδη) μεταφορά, το «δίχτυ» της ποιητικής ιδέας και το λεκτικό του ποιητικού κώδικα. Ο Κάλας δομεί τα περισσότερα ποιήματα πάνω σε ένα λεκτικό παιχνίδι, που ενέχει θέση-κλειδί: πχ. στη *Συλλογή Α'* στο πρώτο ποίημα, «Ξένα Δοχεία», το κλειδί του μεταφορικού κώδικα περιέχεται στη λέξη «ξένος» με την πολυσημία: αλλοδαπός και αλλότριος/έτερος· στο επόμενο ποίημα (της

¹⁶⁰ Για τη χρήση της μεταφοράς στην υπερρεαλιστική ποίηση βλ. το κεφ. «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», Riffaterre, 1979: 217-234. Ο Ν.Βαλαωρίτης μεταφράζει τον όρο: «πλεγμένη υπερρεαλιστική μεταφορά» (Βαλαωρίτης, 1990: 88) και υπογραμμίζει τα πορίσματα της ανάλυσης του Ριφατέρ πως το αυτόματο κείμενο δεν είναι τόσο αυτόματο όσο φαίνεται, αλλά λειτουργεί σε δύο επίπεδα, το φροϋδικό (pheno texte) και το διακειμενικό (στο ίδιο: 94-5). Επίσης ο Βουτουρής (1997: 122-123) αναφέρεται στη «μεταφορική αλυσίδα» και στην ερμηνεία του Riffaterre.

ίδιας συλλογής) το κλειδί βρίσκεται στον αναγραμματισμό της πόρνης Ίρμας σε ρίμα (=ποίηση), στο ποίημα «Ηρώων» ο νοηματικός πυρήνας έγκειται στην παρηχητική συγγένεια των λέξεων ήρωας και ηρωίνη κλπ. Έτσι κάθε ποίημα αποτελεί ένα μεταφορικό δίκτυο που οργανώνεται γύρω από ένα «κλειδί» και διαχέεται-διαπλέκεται με βάση την αλληλεπίδραση (interaction)¹⁶¹ των λέξεων. Συνήθως αυτή η αλληλεπίδραση στα υπερρεαλιστικά κείμενα γίνεται με τους τρόπους της αυτόματης γραφής. Τα ποιήματα του Κάλας, αν και δεν είναι αυτοματικά, υφαίνονται στο δίκτυο των αλληλεπιδράσεων πάλι με το υφάδι των λεκτικών παιχνιδιών, αφήνοντας και την τυχαιότητα να παρεισφρήσει. Το αποτέλεσμα είναι η λεκτική σύζευξη ανόμοιων πραγμάτων ή επιπέδων: πχ. στο ποίημα «Παράδεισος» (ONP: 89) συμπλέκεται το θεολογικό βάθος με την ιστορική πραγματικότητα (η Εύα που δίνεται ως τσίρι στον Αδάμ είναι από την Κύπρο) και οι κινηματογραφικές αναφορές με φιλοσοφικά συγγράμματα («τους πήρε ταινία / ενώ παίζαν το Συμπόσιο του Μήλου»). Με αυτόν τον τρόπο ο Κάλας «φτιάχνει» την παρεκτροπή από την πραγματικότητα, χωρίς τις κραυγαλέες αυθαιρεσίες των υπερρεαλιστών, ωστόσο με το προσωπικό του αινιγματικό ύφος, συχνά αφήνει στο ημίφως το νόημα της μεταφοράς. Δηλαδή δεν είναι πάντοτε μονοσήμαντη η αποκωδικοποίηση της μεταφοράς, επειδή αυτή κινείται ταυτόχρονα σε πολλά επίπεδα, ενώ συμπλεκόμενη με τις μετωνυμίες, αναφέρεται σε μια ευρεία εξωκειμενική πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, η μεταφορά του δεν καταλήγει στην αυθαιρεσία των υπερρεαλιστών, αλλά εγκαθιδρύει έναν προσωπικό, αυτόνομο κώδικα.

Στην ύστερη ποίηση του Κάλας, η τέχνη εξακολουθεί να είναι εκρηκτική και το ποίημα προβάλλει σαν βόμβα, από την άποψη ότι «οι εικόνες θα πρέπει να εκρήγνυνται με πολλαπλά νοήματα» (Διακύβευση: 130). Ο ποιητής χρησιμοποιεί στην ποίησή του μετωνυμικές και μεταφορικές εξισώσεις για να πετύχει την πύκνωση και το πολυεπίπεδο νόημα. Όπως εξομολογείται ο ίδιος σε επιστολή του στον Αλ. Αργυρίου, τα κριτήριά του για την ποίηση έχουν γίνει με την πάροδο των ετών αυστηρότερα, γι' αυτό και πολλά από τα παλιά του ποιήματα του φαίνονται αδύναμα – αν και δεν τα απαρνείται – και συνεχίζει: «Κρίνοντας το έργο μου τώρα, βρίσκω ότι το ενδιαφέρον μου για μεταφορικά σχήματα και για μετωνυμίες που χαρακτηρίζει τα νέα μου ποιήματα, είναι εξέλιξη που προέρχεται από το παλιό μου ενδιαφέρον για γλωσσικό μίγμα. Ποιητικά αποτελεί πρόοδο επειδή η βασική γλώσσα της ποίησης είναι μεταφορική και η μοντέρνα ποίηση δεν ακολουθεί συστηματοποιημένο κώδικα συμβόλων, επειδή είναι ποίηση κριτική, όχι δογματική. Για τούτο το ποίημα πρέπει να γίνει σκληρό – για να μη πέσει η δομή του.» (14.11.77, ΔΑΚ: 25/12).

Όπως φαίνεται στο ανωτέρω απόσπασμα, η απόρριψη των συμβόλων είναι δεδομένη (καθότι δηλωμένη) για τη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας, ενώ στο κενό συμπλήρωσε ένα εκτενές δίκτυο μεταφορών και μετωνυμιών. Ο Σιαφλέκης υποστηρίζει ότι μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο, υπήρξε «μεταφορά υπό όρους ενός μέρους της συμβολιστικής τεχντροπίας στην

¹⁶¹ Ο Riffaterre (1979: 220) δανείζεται τον όρο από τον M.Black (*Models and Metaphors*, 1962).

ευρύτερη υπερρεαλιστική τεχνική»¹⁶². Έτσι το σύμβολο επαναλειτούργησε στο πλαίσιο της «λογικής οργάνωσης του παραλόγου» και της φαινομενικής αυθαιρεσίας του κειμένου. Ο ίδιος μελετητής μιλά για υπέρβαση της τυπικής χρήσης του συμβόλου και για ελλειπτική ποιητική διάθλαση και έκφρασή του μέσα στα υπερρεαλιστικά κείμενα. Η Balakian, αντίθετα, υποστηρίζει ότι ο υπερρεαλισμός καθορίστηκε – παρά τον σεβασμό του κινήματος σε κάποιους από τους συμβολιστές – ως απελευθέρωση και έξοδος από το δάσος των συμβόλων¹⁶³. Πράγματι το σύμβολο εντάσσεται σε έναν ευρύτερο κώδικα, που είναι αυθαίρετος, αλλά υπακούει σε νόμους και επιπλέον το συμβολίζον (λέξη) και το συμβολιζόμενο υφίστανται ανεξάρτητα το ένα από το άλλο¹⁶⁴. Ο Ερμογένης στον πλατωνικό «Κρατύλο» υποστηρίζει την αυθαίρετη σύνδεση των λέξεων με τα πράγματα, προτείνοντας την αντικατάσταση λέξεων από άλλες λέξεις. Από τη δική του πλευρά ο Breton δεν συμφωνούσε με τη θεωρία ότι το ποίημα μας λειπά κάτι και σημαίνει κάτι άλλο¹⁶⁵. Η υπερρεαλιστική μεταφορά δεν υπονοεί ότι οι λέξεις είναι ξένες και άσχετες από τα αντικείμενα, αντίθετα, μέσα από τις πιο παράδοξες μεταφορές επιχειρεί να διαρρήξει το μυστικό της βαθύτερης φύσης τους. Ο Κάλας επαναλαμβάνει στην ύστερη γραφή του τη μεσοπολεμική πίστη του για την ισοδυναμία λέξεων και πράξεων, λόγου και δράσης: «Ας εκποιήσουμε την ομολογία / με λέξεις και γροθιές» (ONP: 139).

Ο Μπρετόν, το 1953, έλεγε πως ο κόσμος «προσφέρεται σαν ένα κρυπτογράφημα που δεν μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί αν δεν είναι κανείς εξασκημένος στην ακροβατική γυμναστική που του επιτρέπει να περνά κατά βούληση από ένα σχοινί σε άλλο. Δεν θα επιμείνουμε πάρα πολύ στο γεγονός ότι η μεταφορά που απολαμβάνει όλα της τα δικαιώματα στον σουρρεαλισμό, αφήνει μακριά πίσω της την (προκατασκευασμένη) αναλογία»¹⁶⁶. Ο υπερρεαλισμός είδε τον κόσμο ως μια ευρεία μεταφορά που δεν ανταποκρίνεται στον λογικό συνειρμό, αλλά στον παιγνιώδη μετασχηματισμό και την αυθαίρετη υποκατάσταση. Ο Κάλας παραθέτει τα λόγια του J.Lacan «Ο ποιητικός σπινθήρας της μεταφοράς δεν πηγάζει από τη σύνθεση δύο εικόνων, δηλαδή δύο σημαίνοντων στον ίδιο χρόνο. Πηγάζει από δύο σημαίνοντα, από τα οποία το ένα έχει πάρει τη θέση του άλλου στη σημαίνουσα αλυσίδα, ενώ το κρυμμένο σημαίνον [εξακολουθεί να] παραμένει δια μέσου της μετωνυμικής του προς το υπόλοιπο της αλυσίδας. Μια λέξη για μια

¹⁶² Σιαφλέκης, 1995: 305. Ο ίδιος δίνει ως παράδειγμα το ποίημα «Ξένα Δοχεία», όπου χρησιμοποιούνται εικόνες και σύμβολα φαινομενικά αντιφατικά, που υπακούουν όμως σε μια βαθύτερη λογική και συγκροτούν μια αντίθεση: «Η επιλογή και χρήση ονομάτων με ειδικό πραγματικό και συμβολικό βάρος στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της χώρας μας οριοθετούν το σημασιολογικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο θα κινηθεί το ποίημα» (στο ίδιο: 309). Αυτή η ερμηνεία δίνει προβάδισμα σε ένα γενικό χαρακτηριστικό, ενώ δεν διαχωρίζει τη μετωνυμία από το σύμβολο, βλ. την ανάλυση του ποιήματος στο παρόν κεφάλαιο («Ετερότητα»).

¹⁶³ Βλ. Balakian, 1975.

¹⁶⁴ Βλ. Ducrot-Todorov, 1972: 135.

¹⁶⁵ Βλ. Genette, 1982: 62.

¹⁶⁶ «Απ' τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα», Μπρετόν, 1983: 154.

άλλη, να ο τύπος της μεταφοράς»¹⁶⁷. Ο ποιητής σχολιάζει ότι πρέπει να επαναξεταστεί η μίξη των εικόνων σ' ένα υπερρεαλιστικό έργο, ως συμβάντων που ακολουθούν το ένα το άλλο ανάκατα και πρέπει ο αναγνώστης να τα ξεδιαλώνει και να τα ερμηνεύσει. Επομένως, και το δικό του έργο πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν μια αλυσίδα πολύπλοκων μεταφορών και μετωνυμιών που μεταφέρουν ένα κρυμμένο νόημα και όχι ως μυθοποιημένο σύμπαν συμβόλων.

II) Μετωνυμία

Στο σχήμα της μετωνυμίας έχουμε μια σειρά υποκαταστάσεων και συμπυκνώσεων του νοήματος, καθώς χρησιμοποιείται μια λέξη για ένα πράγμα ή μια ιδιότητα, τα οποία βρίσκονται σε στενή, υπαρξιακή θα λέγαμε σχέση με τη συνήθη αναφορά αυτής της λέξης¹⁶⁸. Όταν ο Κάλας στο αγγλικό ποίημα που ακολουθεί προβληματίζεται να επιλέξει «Αθήνα ή Ιεροσόλυμα;», όταν αντιπαραβάλλει τα ονόματα της Jeanne d' Arc και της Violette Nozière («Η Ζαν ντ' Αρκ είναι νεκρή. Ζήτω η Βιολέτ Νοζιέρ») ο αναγνώστης πρέπει να ξέρει τι αντιπροσωπεύει και ποια ιστορία συμπυκνώνεται πίσω από κάθε όνομα, αλλιώς δεν κατανοεί το νόημα του στίχου.

«**Who Speaks?**»¹⁶⁹: Πρόκειται για εκτενές ποίημα το οποίο ξεκινά με ένα λογοπαίγνιο: «Did your eyes cross swords with your mother's?», όπου η λέξη (word) βρίσκεται πίσω από το ξίφος (sword) και τη διασταύρωση των βλεμμάτων, για να σχηματιστεί αλλά και να κρυφθεί η λέξη crossword (σταυρόλεξο)¹⁷⁰. Το ποίημα άλλωστε ξεκινά ως σταυρόλεξο, με απανωτές ερωτήσεις: επιπλέον, η λέξη «μάτια» του πρώτου στίχου αποτελεί τον πρώτο κρίκο σε συνειρμό που οδηγεί στον «καθρέπτη», για να ακολουθήσει η ερώτηση, με βάση μια ανεστραμμένη λογική, αν «ο καθρέπτης έσπασε εσένα;» (αντί το πρόσωπο να σπάσει το κάτοπτρο). Στα ποιήματα του Κάλας τα αντικείμενα και οι ενέργειες έχουν υλική υπόσταση, ενώ ακόμα και οι μεταφορές του είναι ματεριαλιστικές (πχ στον πρώτο στίχο τα μάτια και τα βλέμματα κόβουν σαν ξίφη), μόνο τα πρόσωπα (εγώ, εσύ) παραμένουν συνήθως αόριστα. Γι' αυτό υπάρχει επανάληψη του ερωτήματος «Ποιος ομιλεί;» τόσο στον δεύτερο όσο και στον τέταρτο στίχο, για να δοθεί μια

¹⁶⁷ Κάλας, 1989: 173. Ο Κάλας παραπέμπει στο άρθρο «The insistence of the letter in the unconscious» (1966) του ψυχιάτρου Lacan (στις βιβλιογραφικές παραπομπές έχει τεθεί λανθασμένα το μικρό όνομα ως Pierre, αντί του σωστού Jacques).

¹⁶⁸ Βλ. για τον ορισμό Ducrot-Todorov, 1972: 354. Επίσης για τον ορισμό της μεταφοράς και τις διαφορές με τη μετωνυμία, βλ στο ίδιο: 146.

¹⁶⁹ Το ποίημα μεταφράζει ο Γ.Γιάνναρης παίρνοντας για τίτλο τον πρώτο στίχο «Τα Μάτια σου Διασταύρωσαν τα Ξίφη» (Αιολικά Γράμματα, 1998: 480-1)· το ποίημα υπάρχει στο ΔΑΚ (: 17/6), στα περισσότερα αντίγραφα δεν έχει καθόλου τίτλο, αλλά σε ένα αντίτυπο έχει τον τίτλο που σημειώνουμε ανωτέρω.

¹⁷⁰ Οι υπαινιγμοί είναι βιβλικοί, καθώς ο Κάλας έχει στον νου του τον ψαλμό ρμθ'.6: «Οι έπαινοι του Κυρίου ας είναι εις το στόμα των, και δίστομαι [sic] μάχαιραι εις τας χείρας των» (Κάλβος, 1990: 292). Η δίστομος μάχαιρα του ψαλμού αποδίδει τον λόγο του Κυρίου, αφού ο αληθής λόγος είναι μεταφορικά κοφτερός σαν μαχαίρι (βλ. ΔΑΚ: 4/3). Επιπλέον θεωρούμε πιθανόν ο στίχος να παραπέμπει στην ταινία «Ανδαλουσιανός σκύλος» του Bunuel (και Dalí). Επίσης, ο τρελός του ποιήματος αποτελεί βιβλική αναφορά στον άφρονα άθεο των Ψαλμών.

απάντηση στον ενδιάμεσο στίχο: «The fool who said “nothing is” or that other who says “there is nothing”»¹⁷¹.

Η αναζήτηση για το υποκείμενο του λόγου διακόπτεται και το ποίημα στρέφεται πάλι στο αντικείμενο, δηλαδή στις εικόνες οι οποίες μας δόθηκαν, όπως τα δέντρα αφήνονται στον άνεμο και τα βράχια στο τρεχούμενο νερό («Images were given to us the way trees were given the wind and the rocks running water»¹⁷²). Για να περιπλέξει τα πράγματα, ο ποιητής προχωρά από το φυσικό μάτι στο «γεωμετρικό»¹⁷³, καθώς αναρωτιέται πού μπορούμε να βαδίσουμε μετά την «υποδιαίρεση των οραμάτων» (κάνοντας και λογοπαίγνιο με τις λέξεις subdivision of visions), για να ακολουθήσει η ομολογία πίστης στο παράδοξο-άτοπο (absurd). Στη συνέχεια, στο ποίημα αναδύονται μια σειρά από μετωνυμίες: η κουκουβάγια ως σύμβολο της αρχαίας Αθήνας (: «Η φωνή της κουκουβάγιας κόλλησε στο λαρύγγι μου», όπου το αρχαιοελληνικό παρελθόν αποτελεί τροχοπέδη για κάθε δημιουργική φωνή), Ιεροσόλυμα, Μόσχα («Ο δρόμος για τη Μόσχα έκλεισε»¹⁷⁴), το Παρίσι (που θεωρείται ως «Μυστική Βαβυλώνα»), τα πρόσωπα της Jeanne d' Arc και της Violette Nozière (η αντίθεση της εθνικής ηρωίδας με μια δολοφόνο-πατροκτόνο), αλλά και του Louis XVI σε αντίστιξη με τον Τρότσκι («Αύριο γιορτάζουμε τον θάνατο του Λουί XVI. Θα στείλουμε γράμμα στον Λέοντα Τρότσκι»). Η πρώτη ενότητα του ποιήματος κλείνει με τη φράση: «“We shall transform the world and regenerate¹⁷⁵ ourselves”»· η φράση κλείνεται σε εισαγωγικά (ως δανεική και παρένθετη) γιατί συνοψίζει την από τον υπερρεαλισμό συγχώνευση των αιτημάτων του Μαρξ (για αλλαγή του κόσμου) και του Ρεμπώ (για αναγέννηση της ανθρώπινης ζωής).

Η πολυπερμία του πύργου της Βαβέλ είναι χαρακτηριστική εδώ, αφού το ποίημα «κατοικείται» από ποικίλες φυλές: τη «γυναίκα με το ισπανικό χαμόγελο» (εννοεί πιθανόν κάποιον πίνακα του Picasso), τη θεατρική σκηνή του βορειοευρωπαίου (εννοεί μάλλον τον δραματοουργό Ίψεν ή τον Στρίντμπεργκ και τα «οικογενειακά» δράματά τους), τη Βερολινέζα (;) που σχεδιάζει τη δολοφονία του Χίτλερ. Η εκρηκτικότητα που φτάνει μέχρι τη δολοφονία και η ποίηση ως «βωμός» αποτελούν το σταθερό θεμέλιο της ποιητικής αντίληψης του Κάλας· αυτή η άποψη δεν

¹⁷¹ Ο Γιάνναρης μεταφράζει εξομοιώνοντας τις ένθετες απαντήσεις: «δεν τρέχει τίποτα» την πρώτη και «δεν υπάρχει τίποτα» τη δεύτερη, ενώ μάλλον στην πρώτη περίπτωση (που είναι διατυπωμένη εκτός γλωσσικής νόρμας, «nothing is») το ρήμα (is) είναι υπαρκτικό (=«το τίποτα υπάρχει»).

¹⁷² Εδώ δίνεται απάντηση στο βιτγκενσταϊνικό ερώτημα για την κοίτη του ποταμού και το νερό που κυλάει (βλ. προηγουμένως στο παρόν κεφάλαιο – «Αποστασιοποίηση» – τη σχετική με τον Wittgenstein σημείωση no 122).

¹⁷³ Η πολυπλοκότητα της όρασης έχει απασχολήσει και τη φιλοσοφία (οντολογία) καθώς και τον Wittgenstein, γιατί ενώ το μάτι ανήκει στον φυσικό χώρο, το οπτικό πεδίο ανήκει στον γεωμετρικό (βλ. Wittgenstein, 1984: 100-102, *Το Μπλε βιβλίο*, και Κωβαίος, 1996: 54).

¹⁷⁴ Παραθέτουμε από τη μετάφραση του Γιάνναρη (*Αιολικά Γράμματα*, 1998: 480).

¹⁷⁵ Το ρήμα «regenerate=αναγεννώμαι» παραπέμπει στη μελέτη του Bosch και στις θεωρίες περί «παλιγγένεσεως» του φιλοσόφου Ωριγένη. Οι θεωρίες αυτές, σύμφωνα με τον Κάλας, συσχετίζονται με το θέμα της μεταμόρφωσης, βλ. το κείμενο «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's “Garden of Delights” as Interpreted by Nicolas Calas», κεφ. 60-61, ΔΑΚ: 5/4.

αφορά μόνο στο γκρέμισμα του παρελθόντος, αλλά γίνεται παρακαταθήκη για το μέλλον της ποιητικής λειτουργίας: «καρφώνω το βλέμμα μου στα μάτια των νέων ποιητών με τα όνειρά τους για αιμομιξίες και σοκολατένιες λαιμητόμους¹⁷⁶». Ο ποιητής στρέφει το βλέμμα σε όλους αυτούς τους παράταιρους ανθρώπους και είναι έτοιμος να απαντήσει στην ερώτηση που κλείνει τη δεύτερη ενότητα του ποιήματος: «Wanderer, what is your destination: Jerusalem or Babylon?»¹⁷⁷.

Η τρίτη ενότητα ξεκινά με την απάντηση του ποιητικού υποκειμένου, (αφού αυτό είναι ο περιπλανώμενος: «I am for the city of towering towers»), η οποία γέρνει υπέρ της Μυστικής Βαβυλώνας. Πολλά στοιχεία της απόκρισης αυτής αποτελούν παρωδία του τρίπτυχου πίνακα του Bosch, όπως η προτίμηση του ποιητή για τα «γιγάντια χάμπουργκερ» (υπαινιγμός στον γίγαντα της Κόλασης του Bosch), για έναν «παράδεισο μεγάλον όσο ένα ψυγείο και μ' αρκετό χρυσό για να αρματώσω τα δόντια από την ψύξη του παγωτού» (υπαινιγμός στον ψεύτικο/τεχνητό παράδεισο του κεντρικού πίνακα). Ακολουθεί αναφορά στην παράδοξη πανίδα και χλωρίδα που εικονογραφείται στον «Κήπο των Απολαύσεων»: «Προτιμώ τα πτηνά με τα πολλά φύλλα και τα δέντρα με τα πολλά φτερά»¹⁷⁸.

Ο συνδυασμός της εικονογραφίας του Bosch με το υπερρεαλιστικό παράδοξο είναι παραδειγματικός στον εξής στίχο (της δεύτερης ενότητας): «The City of Potters with its Maginot Line dreams of umbrellas and telephone calls». Στη φράση αυτή διαπλέκεται η «πόλη των αγγειοπλαστών» (που πλαγίως παραπέμπει στα κεραμικά οικοδομήματα, παράδοξα σαν υπερρεαλιστικά, στον κεντρικό πίνακα του «Κήπου των απολαύσεων») αφενός με την ιστορική γραμμή Μαζινό (που συμβολίζει την οχύρωση και την – εύθραυστη τελικά – αντίσταση απέναντι στην επέλαση του φασισμού)¹⁷⁹ και αφετέρου με το υπερρεαλιστικό όνειρο (υποκείμενο του ρήματος «dreams» είναι η Πόλη) για ομπρέλες και τηλεφωνήματα· στη λέξη «ομπρέλα» λανθάνει αναφορά στην εμβληματική για τον υπερρεαλισμό φράση του Lautréamont¹⁸⁰.

Η επιλογική ενότητα του ποιήματος συμπυκνώνει όλες τις ποιητικές αρχές που αποτέλεσαν τα υλικά της ποίησης του Κάλας: μιλά για την αλχημεία των λέξεων, τον δεσμό της

¹⁷⁶ Πβ. «Οι γιορτές μας δεν πρέπει να είναι οι γιορτές του αστικού ημερολογίου· ν' αντικαταστήσουμε τα σοκολατένια πασχαλινά αβγά με σοκολατένιες γκιλοτίνες» (Εστίες: 173). Το αγγλικό ποίημα μοιάζει να επαναβεβαιώνει τις αρχές της σαδιστικής ηθικής, όπως είχαν πρωτοδιατυπωθεί στις Εστίες. Εκεί θέλει τον άνθρωπο βίαιο, αλλά όχι σκληρό, βίαιο και ευαίσθητο, να περάσει από τη βία και την τρέλα, ώστε να βρει τη δύναμη να τις νικήσει.

¹⁷⁷ Τα μοτίβα προέρχονται από την εικονογραφία του Bosch, καθώς το συγκεκριμένο δίλημμα ανάγεται στην αντιπαλότητα φιλοσοφίας και θρησκείας: η Αθήνα και η Μυστική Βαβυλώνα αποτελούν τον πόλο της φιλοσοφίας, ενώ η Ιερουσαλήμ αντιπροσωπεύει τη θρησκεία (βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», ΔΑΚ: 5/4: κεφ. 5-6).

¹⁷⁸ Παραθέτουμε τη μετάφραση του ποιήματος από τον Γιάνναρη, *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 481.

¹⁷⁹ Η γραμμή Μαζινό υπήρξε το κυριότερο «τείχος» της Γαλλίας, και χτίστηκε ανάμεσα στα 1927-1936 στη βορειοανατολική γαλλική μεθόριο· η αμυντική αυτή γραμμή δεν μπόρεσε να προστατεύσει τη χώρα κατά τον β' παγκόσμιο πόλεμο. Να σημειώσουμε πως δεν παραθέτουμε την ελληνική μετάφραση του Γιάνναρη γιατί αποδίδει την «City of Potters» ως τη γαλλική πόλη Poitiers (!).

¹⁸⁰ Ο Lautréamont όριζε την ομορφιά ως την απροσδόκητη συνάντηση πάνω σ' ένα ανατομικό τραπέζι, μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας, βλ. Βάλντμπεργκ, 1982: 28.

ομορφιάς και του κτήνους (τερατώδους), της αγάπης και της θέλησης (η πρώτη στρέφεται προς το αντικείμενο, ενώ η δεύτερη αφορά στο υποκείμενο), αναφέρεται τέλος στη σύνθεση της Σφίγγας και του Αδάμ. Ο άφρων του ποιήματος λέει «εν τη καρδία του» ότι δεν υπάρχει Αλήθεια (όπως ο άφρων των Ψαλμών λέει πως δεν υπάρχει Θεός). Η ποίηση δεν είναι απλώς μεταφορικός λόγος, αλλά λόγος που φτάνει στα όρια του νοήματος, στο αίνιγμα, είναι λόγος διαφορούμενος κι ασαφής, γι' αυτό εδράζεται στην έκπληξη και τη μαγεία: «Beyond Oedipus and Freud there is the riddle, the searching eyes, the veil of ambiguity and enchantment. The magic of surprise». Ο Κάλας έχει προχωρήσει πέρα από την ψυχαναλυτική αποκάλυψη των μυστικών, δηλαδή έχει μετακινηθεί από τη θέση του Οιδίποδα προς τη θέση της Σφίγγας. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο σύγχρονος καλλιτέχνης επανατοποθετεί «το αγωνιώδες ερώτημα του Nietzsche: Ποιος είναι αυτός που μιλά; Ο Freud απάντησε: ο Οιδίποδας [...] και έστρωσε τον δρόμο για την καλλιέργεια μιας τέχνης και ποίησης που λειτουργεί ως το συμπληρωματικό αντίστοιχο της θεραπευτικής ανάλυσης, μιας τέχνης αυτοεμφανείας κατά την οποία ο ποιητής αναλαμβάνει το ρόλο της Σφίγγας. Η μεταμόρφωση του Οιδίποδα σε Σφίγγα αναπτύσσει αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί διαλεκτική της απόκρυφης και αποκάλυψης. Ο ποιητής παραδέχεται πως το άγνωστο είναι μυστικό»¹⁸¹. Συνολικά το συγκεκριμένο ποίημα αποτελεί ένα «σταυρόλεξο», το οποίο οδηγεί τον αναγνώστη-λύτη μέσα από ένα δαίδαλο μετωνυμιών, όχι σε μια σαφή λύση, αλλά στη διατύπωση του αινίγματος. Αυτός που ομιλεί, δηλαδή ο ποιητής, δεν είναι παρά μια Σφίγγα, ενώ οι μετωνυμίες αποτελούν τους σταθμούς της πορείας που ο περιπλανώμενος (wanderer) ποιητής διένυσε.

Στο πλαίσιο της μετωνυμίας λειτουργεί το πλούσιο *ονοματολόγιο*, καθώς τα κύρια ονόματα πλημμυρίζουν τα ποιήματα του Κάλας, χρησιμεύοντας ως οδηγοί και ατμομηχανές σε δαιδαλώδεις συνειρμούς, άλλοτε βιωματικούς κι άλλοτε ιστορικούς ή διανοητικούς. Το όνομα αποτελεί μια συμπυκνωμένη μεταφορά, καθώς συνοψίζει ένα φορτίο ιστορικό, γεωγραφικό, μυθολογικό, ή αποτελεί μια διακειμενική λογοτεχνική (κυρίως) αναφορά. *Nomen est omen* (το όνομα είναι οιασμός) κι ο Κάλας προτείνει την εξερεύνηση της γλώσσας και του κόσμου των λέξεων, προκειμένου να γνωρίσουμε τον κόσμο των πραγμάτων. Το ονοματολόγιο μπορεί να καταταχθεί στις ακόλουθες τέσσερις κατηγορίες:

α) Ιστορικές Μετωνυμίες και Γεωγραφικά σήματα: «Geographical sense, in our time, is always tinged with history, even when the element of *space* seems to predominate [...] The poet is an explorer and he *moves* in space, but discoveries are valuable only when they can be *placed* in history» (Confound: 87). Στο ποίημα «Με ασπασμούς» έχουμε έναν απευθείας διάλογο ανάμεσα σε μια εταίρα και έναν ανώνυμο πελάτη της. Στους παρακάτω στίχους απευθύνεται ο ανώνυμος πελάτης στην εταίρα:

«Ήσουν Ασπασία και σε γνώρισα οδός Περιιλέους

¹⁸¹ Από το δοκίμιο «Η Τρέλλα στην Αρένα» (1977), Κάλας, 1989: 150.

με το περμαγιανάντ. Μου 'στειλε μια κάρτα από το Πορτ-Σάντ την επομένη μπήκαν οι Ιταλοί στο Αντις-Αμπέμπα»» (ONP: 88). Ο ιστορικός συμφυρμός της κλασικής Ελλάδας με γεγονότα που προανήγγειλαν τον β' παγκόσμιο πόλεμο (η είσοδος των Ιταλών στην πρωτεύουσα της Αιθιοπίας), σε ένα ποίημα όπου τα ομιλούντα πρόσωπα είναι ασαφή και μόνο ο χώρος καθορίζεται (ένας οίκος ανοχής), είναι χαρακτηριστικός της «περιληπτικής» μεθόδου με την οποία ο Κάλας συμπεριλαμβάνει στους στίχους του πρόσωπα, ιστορικά γεγονότα, τοπιογραφικά σήματα. Ο τρόπος του είναι ελλειπτικός, συνοπτικός και γι' αυτό ιερογλυφικός και κρυπτικός.

Στο ποίημα «Ηρώον» (ONP: 90) ο Μιθριδάτης και ο μιθριδατισμός (=ο σταδιακός εθισμός στα δηλητήρια) αποτελούν βασικό κλειδί στην ανάγνωση (βλ. την ανάλυση του ποιήματος στο 5^ο κεφ. το σχετικό με τον Καβάφη). Σε άλλο ποίημα, η αναφορά στη «λέαινα της Ακρόπολης» (ONP: 99) παραξενεύει τον μεταφραστή K.Friar και ο Κάλας εξηγεί σε χειρόγραφο σημείωμά του πως η Λέαινα ήταν Αθηναία εταίρα, φίλη των τυραννοκτόνων και όταν ο Ιππίας την υπέβαλε σε μαρτύρια, αυτή για να μην ομολογήσει, έκοψε με τα δόντια τη γλώσσα της· ακόμα προσθέτει πως υπάρχει άγαλμά της στα Προπύλαια (ΔΑΚ: 17/3). Το βραχύ σώμα άτιτλου αγγλικού ποιήματος, «[The avoid swimming pool]» (ΔΑΚ: 17/5), φέρει πυκνά ιστορικά και γεωγραφικά σήματα, όπως:

«But there is you, radiating hope from Tbilissi to Manhattan
and the argonaughts crossing the Hellispont, Georgians and Tartars

there is Yalta and Hellens, glorious monuments to bureaucrats»¹⁸². Ο πρώτος στίχος παραπέμπει πλαγίως στη ρωσίδα γυναίκα του, Έλενα, ενώ στους δύο επόμενους αναμιγνύονται μυθικά (Αργοναύτες) και ιστορικά στοιχεία (η συμφωνία της Γιάλτας – σύμφωνα με την οποία η Ελλάδα πέρασε στο «δυτικό» μπλοκ – και η σοβιετική γραφειοκρατία) των δύο εθνών καταγωγής του ζεύγους Κάλας.

Στο 8^ο από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα», συνοψίζεται η πορεία της ζωής του ποιητή ανάμεσα σε δυο χώρες με δικτατορία, δηλαδή από την Ελλάδα στην Πορτογαλία (παρακάμπτοντας το Παρίσι) ως εξής: «από Μεταξά σε Σαλαζάρ, / από Λέσβο σε Lisboa, Σαπφώ / και Maria Alcoforada» (ONP: 142). Για τον Salazar, τον θρησκόληπτο δικτάτορα της Πορτογαλίας (η απαρχή του καθεστώτος του ήταν το 1933), μιλά ο Κάλας στο *Confound the Wise*¹⁸³. επίσης

¹⁸² Σε μετάφραση: «Αλλά υπάρχουν εσύ που ακτινοβολείς ελπίδα από το Τιμπιλίσσι μέχρι το Μανχάταν / και οι αργοναύτες που διασχίζουν τον Ελλήσποντο, Γεωργιανοί και Τάρταροι / υπάρχει η Γιάλτα και οι Έλληνες, ένδοξα μνημεία για γραφειοκράτες». Παρόμοιες αναφορές υπάρχουν στο ποίημα «Πεφτάστρα», βλ. ΓΦ: 98.

¹⁸³ Βλ. *Confound*: 177 και 187. Ο Κάλας αναφέρει τη σκληρή λογοκρισία, την κινδυνολογία για τον μπολσεβικισμό, την προπαγάνδα μέσω της θρησκείας και της εκπαίδευσης που είχαν επικρατήσει στην Πορτογαλία. Αναφέρει ακόμα κι ένα περιστατικό από την προσωπική ζωή του πορτογάλου δικτάτορα, το οποίο διαμόρφωσε την αντίληψή του για τον τύπο της οικογένειας και την κομπλεξική του συμπεριφορά. Οι ομοιότητες με τον δικτάτορα Μεταξά είναι προφανείς.

ξέρουμε πως ο ποιητής έφυγε από την Ελλάδα επί δικτατορίας Μεταξά (βλ. Βιογραφικά). Στην Πορτογαλία αναφέρεται στο αμέσως προηγούμενο ποίημα της ίδιας συλλογής (ONP: 141) και ιδιαίτερα στην «mare tenebrosa», τη σκοτεινή θάλασσα, στην οποία επίσης αναφέρεται στο Confound (: 135), δίνοντάς της τον συμβολισμό του άγνωστου κόσμου που εκτεινόταν πέρα από το νοτιότερο άκρο της Ευρώπης· αυτό το εμπόδιο ξεπεράστηκε από το πνεύμα των ανακαλύψεων, ώστε η ποίηση να παρουσιάζεται ως «βλαστάρι της ναυσιπλοΐας» (Confound: 136).

Στο πρώτο ποίημα της *Συλλογής Γ'* υπάρχουν τα σήματα «Αβησσυνία», «τοπάζιο» και «κοκκινομάλλα Αφροδίτη» (ONP: 115), τα οποία παραπέμπουν στον νεοπλατωνιστή φιλόσοφο Πορφύριο. Ο Πορφύριος θεωρείται βασιλιάς των φιλοσόφων και το πρωτότυπο του Αντίχριστου, κατά τον Αυγουστίνo, ενώ το όνομά του σημαίνει τον κατακόκκινα βαμμένο (σε αντίθεση με το νερό του βαπτίσματος το οποίο ετυμολογείται επίσης από το βάφω)¹⁸⁴.

Η επαναστατική φυσιογνωμία του Ροβεσπιέρου εμφανίζεται στα γραπτά του Κάλας, ήδη από τα χρόνια του Μεσοπολέμου και παίρνει ιδιαίτερη θέση στο πάνθεον των προτύπων του ποιητή, μέχρι το τέλος της ζωής του· εξάλλου ο ετερόνυμος Μ.Σπιέρος ήταν δανεισμένος από τον γάλλο επαναστάτη. Σε ένα μεταπολεμικό ποίημα, το όνομα του Ροβεσπιέρου χαρακτηρίζεται «εύχο», ενώ η ψυχή «μ' αγαλλίαση» ανακαλεί τον μεγάλο ηγέτη της Γαλλικής Επανάστασης (ONP: 138). Ο Ροβεσπιέρος¹⁸⁵ όπως κι ο Μαρά (άλλος «ήρωας» του Κάλας στο «Towards a third Surrealist Manifesto») υπερασπιζόταν τον «δεσποτισμό της ελευθερίας» απέναντι στον δεσποτισμό των βασιλιάδων, όταν κινδύνευσε η Επανάσταση από εξωτερικές πιέσεις και εσωτερική δυσπραγία. Ο Ροβεσπιέρος είλκυσε τον Κάλας, επειδή ήταν ακραίος και απόλυτος στην υπεράσπιση της επαναστατικής ηθικής. Στο ίδιο ποίημα, με τον Robespierre συνυπάρχει ο André Chenier «ποιητής μέτριος των αστών ήρωας» (ONP: 138) ο οποίος ήταν ποιητής κι επαναστάτης αλλά πολύ μετριοπαθής, γι' αυτό εναντιωνόταν στους Ιακωβίνους και στις ακρότητές τους· κατά μια ειρωνεία του αντικειμενικού τυχαίου, εκτελέστηκε κι αυτός το 1794,

¹⁸⁴ Βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas» (κεφ. 48), ΔΑΚ: 5/4. Σε άλλο κείμενο αναφέρεται στην ερμηνεία του Πορφύριου, στο De Andro Nympharum, για τη σπηλιά της Ιθάκης, που περιγράφει ο Όμηρος, και όπου οι νύμφες ύφαιναν πορφυρά ενδύματα («The Millenium», 3.9.83, ΔΑΚ: 4/4). Στον Πορφύριο αναφέρεται συχνά στην εργασία του για τον Bosch, βλ. Porphyry (13.11.1981), ΔΑΚ: 5/5.

¹⁸⁵ Ο Robespierre ήταν αρχηγός της αριστερής πτέρυγας των Ιακωβίνων και φανατικός υποστηρικτής της προσωπικής ηθικής, αλλά και της βίαιης επιβολής πολιτικών θέσεων· επέβαλε την πολιτική της Τρομοκρατίας και δεν δίστασε να χτυπήσει τη μετριοπάθεια. Συνελήφθη και εκτελέστηκε το 1794, όταν έγιναν αβάστακτες οι υπερβολές της Τρομοκρατίας. Ο επαρχιώτης δικηγόρος που τοποθετούσε την Επανάσταση πάνω από τη Γαλλία, ο ασυμβίβαστος και αδιάφορος ηγέτης που λατρεύτηκε από τους Γάλλους, κατά το 15μηνο καθεστώς της Τρομοκρατίας, κατάργησε τη δουλεία στις αποικίες, ανόρθωσε την ύπαιθρο, αλλά ταύτισε το πάθος για ισότητα και το πάθος για δικαιοσύνη με τη λαιμητόμο. Οι πληροφορίες προέρχονται από το βιβλίο *Autour de Robespierre*, του Albert Mathiez (Payot, Paris, 1926), ιστορικό συγγραφέα, η προσέγγιση του οποίου είχε επηρεάσει βαθύτατα τον νεαρό Κάλας (βλ. ΚΠΑ: 234-240).

όπως κι ο Ροβεσπιέρος. Η ανάγνωση του ποιήματος του Κάλας προϋποθέτει τη γνώση της αντίθεσης των δύο ιστορικών προσωπικοτήτων, αλλά και της κοινής τους μοίρας.

β) Μυθολογικές Μετωνυμίες: ο Κάλας δηλώνει σε πολλά σημεία των κειμένων του εχθρός της μυθολογίας και σαρκάζει την προσωπική μυθολογία κάποιων δημιουργών. Όπως είναι επόμενο, η ποίησή του μοιάζει απογυμνωμένη από κάθε μυθικό περιεχόμενο, πλην κάποιων σημάτων. Μακριά βρίσκεται επίσης από το υπερρεαλιστικό μυθικό σύμπαν· πχ. ο τόσο χαρακτηριστικός για τους υπερρεαλιστές μύθος του Μινώταυρου, δεν υπάρχει στην ποίηση που εξετάζουμε. Η Αριάδνη αναζητείται σε ένα ποίημα, για να προσφέρει τον μίτο για την έξοδο από το λαβύρινθο και το αίνιγμα (ONP: 125).

Η Αφροδίτη (ONP: 126,) αποτελεί μετωνυμία του έρωτα και μάλιστα σε περιβάλλον εχθρικό προς τη χριστιανική αγάπη: «Οι θησαυροί του Νείλου

μεταφέρονται τώρα από χώρα που βεβήλωσαν οι Ναζωραίοι

σε σκάφος οδηγούμενο από το φέγγος της Αφροδίτης» (ONP: 126).

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κάλας για τους χριστιανούς χρησιμοποιεί τη λέξη «Ναζωραίοι», όπως και ο Ιουλιανός ο Παραβάτης· ο συσχετισμός αυτός μας οδηγεί στην πιθανότητα η λέξη «Ναζωραίοι» στον στίχο να αποτελεί «σήμα» του Ιουλιανού.

Ο Ερμαφρόδιτος (Ερμής+Αφροδίτη, «τέκνον ερμαφρόδιτον του ασώτου και της μανίας», ΓΦ: 100) εμφανίζεται στα μεταπολεμικά κείμενα, όχι τόσο ως μυθολογικό πρόσωπο (όταν ο ποιητής δηλώνει «απόγονος του Ερμαφρόδιτου Αδάμα», ΓΦ: 97), αλλά κυρίως ως μικτό σύμβολο της αμφισημίας και της διαλεκτικής ένωσης των αντιθέτων· κυρίως αποτελεί επίθετο συνοδευτικό της λέξης «λόγος» («ερμαφρόδιτον λόγον ανδρόγυνον μαργαριτάρι», ONP: 108 και αλλού: 100). Μια φιγούρα του ερμαφροδιτισμού, ο Γανυμήδης, αναφέρεται στο μεσοπολεμικό ποίημα «Ενθεέστερος» (ONP: 59) – στο *Τετράδιο Γ'* (1934), όπου εκμεταλλεύεται και αναπτύσσει το θέμα του «διπλού»· ο μυθολογικός αυτός ήρωας ήταν ενσάρκωση της θηλυπρεπούς ανδρικής ομορφιάς και σύμφωνα με τον ομηρικό μύθο, τον άρπαξαν οι θεοί για την ομορφιά του (κάλλεος είνεκα) για να γίνει οινοχόος του Δία.

Ο Ερμής αποτελεί το πιο διαδεδομένο μυθικό σήμα στα μεταπολεμικά γραπτά του Κάλας, ενώ συνιστά, κατά κάποιο τρόπο, το αντίβαρο του δραματικού Προμηθέα· αν υπάρχει μια τομή στο μεταπολεμικό έργο του ποιητή, αυτή εντοπίζεται ανάμεσα στην προμηθεϊκή φωτιά (όπως εκφράστηκε στις Εστίες και στο Confound) και στη διαμεσολαβημένη ειρωνεία του Ερμή: «The Three-times-great Hermes of the Stoics intercedes as a comforter»¹⁸⁶. Βέβαια ο Τρισμέγιστος

¹⁸⁶ Confound: 231. Πβ. «Hermes, thrice great, Trismegistus!», από το δοκίμιο «Hermes», ΔΑΚ: 11/12. Σε άλλο κείμενο («L'Enigme du double portrait de van Eyck», ΔΑΚ: 11/13) ο Κάλας αναφέρει ότι οι Γνωστικοί (χριστιανοί πλατωνικοί φιλόσοφοι) ταύτιζαν τον Ερμή με τον Χριστό (γι' αυτό το «τρισμέγιστος» αποδίδει το τρισυπόστατο) και ερμήνευαν τη σοφία του Θεού με όρους πλατωνικής φιλοσοφίας. Ωστόσο ο Κάλας αντιπαραβάλλει τον διαβολικό αγγελιοφόρο Ερμή (Mercator) στους

Ερμής και ο Προμηθέας έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: την αποκάλυψη ή μεταφορά μυστικών. Ο Ερμής συνδέεται με την ερμηνεία, δηλαδή τη δύναμη του εκφράζειν τα διανοήματα με λόγια. Επιπλέον ήταν ο αγγελιοφόρος του μηνύματος των θεών προς τους ανθρώπους, δηλαδή διαμεσολαβητής· ήταν ακόμα εφευρέτης του λόγου και της ρητορείας, θεός «αγώνιος» και προστάτης των οδοιπόρων. Αλλά θεωρείτο παράλληλα αρχηγός των κλεπτών και της απάτης, καθώς ευνοούσε όχι μόνο τη συναλλαγή ιδεών αλλά και χρημάτων. Μετά τη ρωμαϊκή κατάκτηση, η λατρεία του συγχωνεύτηκε με τον ρωμαίο θεό Mercurius που ήταν προστάτης του εμπορίου. Για τον Κάλας η σύγχρονη Βαβυλώνα (όπου συγχέονται οι γλώσσες και οι φυλές) έχει αντίθετό της την Ερμούπολη, η οποία, ως πόλη του Ερμή, διαφυλάσσει μυστικά. Σε ένα ποίημα, απαριθμούνται οι μέρες της εβδομάδας σε μια ισπανόφωνη γλώσσα (μάλλον πορτογαλικά) και συνδέεται η μέρα Τετάρτη με τον Ερμή, ενώ στη συνέχεια ο συνειρμός οδηγεί στην Ερμούπολη:

«Lunedì, Martedì, Mercoledì, ή Mercury day.

Μελίνα, πάμε για μια Ερμούπολη κρυφή

κάποιο Σαββατόβραδο θ' αράζει η ανησυχία» (ONP: 100). Στους προηγούμενους στίχους, σε ένα δεύτερο επίπεδο, υπάρχει μια έμμεση αναφορά στα σχόλια του ιερού Αυγουστίνου για τους Ψαλμούς, ο οποίος κατηγορεί τους χριστιανούς της εποχής του, γιατί αποκαλούν τις ημέρες με ονόματα δοσμένα από τους παγανιστές αστρολόγους· ιδιαίτερη μνεία κάνει ο Αυγουστίνος στην «day of Mercury» και στον Ερμή, τον θεό των μυστικών ή ερμητικών θεωριών¹⁸⁷.

Στο ποίημα «Θεατρικά» βρίσκουμε την παρωδία του μύθου του Οιδίποδα, με την αντικατάσταση του τραγικού ήρωα από την κόρη του Αντιγόνη· στην ποιητική διασκευή του Κάλας παραλλάσσονται και άλλα χαρακτηριστικά του μύθου, όπως η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα, η καταφυγή του από την Θήβα στον Κολωνό (τα χαρακτηριστικά αυτά αποδίδονται στην Αντιγόνη), η αιμομίκτρια Ιοκάστη ως ηθοποιός. Ο αρχαίος μύθος, επιπλέον, εξομοιώνεται με τη θρησκεία, αλλά και αντίστροφα η θρησκεία κατεβαίνει στο επίπεδο του θεάτρου· ο στόχος είναι κοινός, δηλαδή αφενός να αποκαθλωθεί το τραγικό μεγαλείο και το μεταφυσικό βάθος του έθνους στοιχείου και αφετέρου να παρωδηθεί η αρχαία τραγωδία:

«Κάθε απομεσήμερο σέρνει η Αντιγόνη / το τυφλό της πάθος στο Κολωνάκι.

Ματαιοπονεί. Το γκαρσόνι με τον Ηδύποδα / δεν της έρχεται.

Ήρθε απόψε η Γιοκάστα. Απεθεώθη / τις προάλλες στο ρόλο της Θεοτόκου» (ONP: 96). Το ποίημα δομείται πάνω στις αλλαγές των ρόλων των προσώπων του αρχαίου δράματος. Όλες οι επιμέρους αντιμεταθέσεις (: η Αντιγόνη δεν είναι τυφλή, αλλά δανείζεται αυτή την ιδιότητα από

χριστιανικούς αγγέλους (βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», κεφ. 26-28, ΔΑΚ: 5/4).

¹⁸⁷ Βλ. «Notes on the double portrait of van Eyck» (ΔΑΚ: 11/11) και το αδημοσίευτο δακτυλόγραφο «Hermes» (ΔΑΚ: 5/2).

τον πατέρα της, το Κολωνάκι αντικαθιστά τον Κολωνό¹⁸⁸) και οι παραχαράξεις (ο Οιδίποδας γίνεται ηδύποτο, η Ιοκάστη έχει «μαλλιαρό» όνομα) στοχεύουν να υποδείξουν την ταύτιση του αρχαίου τραγικού ήρωα με τον Χριστό, αφού και οι δύο βάδισαν προδιαγεγραμμένο δρόμο μαρτυρίου, όπως συμβαίνει με τους ρόλους σε μια θεατρική παράσταση. Ο στόχος του Κάλας είναι να πλήξει τις μυθοποιητικές θεωρίες που στήνονται, για να αποθεώνονται οι ήρωες-πρωταγωνιστές επί σκηνής, ενώ ο κόσμος βρίσκεται στη θέση του θεατή-χειροκροτητή. Είναι ματαιοπονία να ζητά ο κόσμος ήρωες κατά παραγγελία, γιατί το μόνο που εισπράττει είναι σκιώδεις υπάρξεις πάνω στη σκηνή. Γενικότερα ο μύθος του Οιδίποδα, μέσα από το φρουδικό φίλτρο, και εναλλάξ με τον συμπληρωματικό μύθο του Ορέστη, ασκεί ελξάπώθηση στον Κάλας. Σε ένα από τα ύστερα ποιήματά του, απευθυνόμενος στο φάσμα της μητέρας (καλβικό θέμα που δεν αναπτύσσεται όμως με καλβικό τρόπο), υπάρχει το σχόλιο:

«Δεν ήξερε πως ήτανε Γιοκάστα / κι ότι εγώ βασιλιάς δεν ήθελα να γίνω» (ΓΦ: 108).

Η Μέδουσα, στενά συνδεδεμένη με τον καθρέπτη και την απεικόνιση, στοιχειώνει κάποιους στίχους του Κάλας: «μπροστά σ' έναν καθρέπτη / που σου προσφέρει μια Μέδουσα» (ONP: 119). Αλλά και στο ποίημα «Voyager en dehors du passé», υπάρχει υπαινιγμός στην Μέδουσα, στην αναφορά: «μαλλιά με φίδια» (βλ. στα Γαλλικά ποιήματα, στο 6^ο κεφάλαιο). Επίσης στο κείμενο «Corruptions» (ΔΑΚ: 17/6), καθώς ο ποιητής αναζητά την αληθινή εικόνα, συνδέεται ο καθρέπτης της Μέδουσας (που επιτρέπει να δεις καθαρά, αν και από απόσταση) με το «πέπλο» (της εγγύτητας και της πιστής αναπαράστασης) ενός πίνακα: «the image without the veil. Choose the out-of-place; the face in the mirror. We now see through a glass darkly; we now see Medusa. “I is another” we never see face to face; “I is another” was darkly said. Darkness and Distance should rhyme; Veronica 's veil and Medusa 's mirror rhyme»¹⁸⁹. Ο Περσέας, το μυθολογικό πρόσωπο που είναι δεμένο με τον μύθο της Μέδουσας και του καθρέπτη, αναφέρεται στη συλλογή «Γραφή και Φως», σε αντιδιαστολή με τον μύθο του Ορέστη:

«Η σιά του Ορέστη / συννέφιασε απόψε τον αστερισμό του Περσέα» (ΓΦ: 99). Οι μετωνυμίες των στίχων υποδηλώνουν το πέρασμα από την «Οδό Νικήτα Ράντου» στη «Γραφή και Φως», γιατί στα μέχρι το 1977 ποιήματα ήταν κυρίαρχη η εμμονή για την αντανάκλαση του αντικειμενικού κόσμου πάνω στο κάτοπτρο, ενώ στα ύστερα ποιήματα ο Κάλας ξαναγυρνά στη μεσοπολεμική ανασκαφή της ατομικής μνήμης, μέσα από τον φρουδισμό (Ορέστης).

Άλλη μυθολογική φιγούρα συνδεδεμένη με τον καθρέπτη είναι ο Νάρκισσος που κυριαρχεί σε κάποια μεσοπολεμικά ποιήματα, και δίνει τον τίτλο σε ένα γαλλικό ποίημα («Narcisse dans le désert»). Στο άρθρο «Ο τερατώδης Νάρκισσος» ο Κάλας έγραψε: «Τόσο στη

¹⁸⁸ Στην ερμηνεία του στον Bosch, ο Κάλας συνδέει τον Κολωνό με τον Γολγοθά (Calvary).

¹⁸⁹ Το κείμενο δεν φέρει χρονολογία αλλά συνδέεται με το δοκίμιο «Veronica and Sphinx» (1948), Transfigurations: 17-19. Και αλλού αναφέρει ότι η εικονική δυνατότητα (virtual) των αντανάκλασεων του κατόπτρου παρουσιάζεται με δραματικό τρόπο στον μύθο της Μέδουσας (στο ίδιο: 127).

ζωγραφική όσο και στη λογοτεχνία, το θέμα του Νάρκισσου εκφράζει την αμφιθυμική στάση του ανθρώπου όταν αντιπαρατίθεται με την ίδια του την εικόνα»¹⁹⁰. Ο Νάρκισσος για τον Κάλας δεν είναι ένα αφηρημένο μυθικό σύμβολο, αλλά ένα «στάδιο» στην ανάλυση της αναπαράστασης της εικόνας και ιδιαίτερα εκείνης του εαυτού. Παραθέτουμε ένα αδημοσίευτο ποίημα που βρίσκεται σε χειρόγραφη μορφή στο ΔΑΚ (17/3):

«Ο αόρατος Νάρκισσος / προτείνει τον καθρέφτη του / σ' όλους τους ίσκιους //
Τρέμει μη σβυστή το ύψιστον¹⁹¹ / για τούτο τρέφει πηγές / που ποτίζουν τα χείλια του
Και διαγράφει από την επιφάνεια / κάθε υπαινιγμό στον Υάκινθο

Όχι όμως και στον Ροβεσπιέρο». Η απάρνηση του Υακίνθου (του ωραίου μυθικού νέου που ο Απόλλωνας μεταμόρφωσε σε άνθος) υπέρ του Ροβεσπιέρου δεν σημαίνει μόνο την οπισθοχώρηση του μύθου μπροστά στην ιστορία, αλλά και το πέρασμα από την επιφάνεια του κατόπτρου στην πίσω πλευρά του, στην κρυμμένη πραγματικότητα. Το πέρασμα από τον Νάρκισσο στον Προμηθέα (κι έπειτα στον Ερμή) σηματοδοτεί τη μετάβαση από τη μεσοπολεμική ποίηση στη μεταπολεμική.

γ) Βιβλικές Μετωνυμίες: εκτός από τις πολυπληθείς παραπομπές στον πίνακα του Bosch (βλ. στο οικείο κεφάλαιο), υπάρχουν κι άλλα βιβλικά σήματα στα εξεταζόμενα ποιήματα. Ο Κάλας συχνά μιλά για τη σύγχρονη Βαβυλώνα. Η ετυμολογία του ονόματος μας οδηγεί στον σημασιολογικό πυρήνα της, αφού προέρχεται από την εβραϊκή λέξη που σημαίνει «σύγχυση», γι' αυτό στη Βίβλο, Βαβέλ είναι ο τόπος όπου «συνέχεεν ο Κύριος την γλώσσαν πάσης της γης»¹⁹². Ο Κάλας επίσης μιλά για τη «μυστική Βαβυλώνα» των αλχημιστών, η οποία βρίσκεται στον αντίποδα της ιερής Ιερουσαλήμ. Το θέμα αγγίζει και την εικονογραφία του Bosch, αφού στο κάτω μέρος του κεντρικού πίνακα του «Κήπου των Απολαύσεων», το πλήθος των άσεμνων ανθρώπων είναι οι πολίτες της Βαβυλώνας¹⁹³, ενώ ο άσωτος υιός (στον πίνακα του Bosch «The Wanderer») θεωρείται βασιλιάς της Βαβυλώνας, η οποία είναι η πόλη των φιλοσόφων¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Παραθέτουμε σε μετάφραση Σπ.Αργυρόπουλου-Β.Κολοκοτρώνη, Κάλας, 2002: 153. Το πρωτότυπο άρθρο, «The monstrous Narcissus», βρίσκεται (χωρίς χρονολογία) στο ΔΑΚ: 11/13· οι μεταφραστές μάς πληροφορούν ότι δημοσιεύτηκε στο *View* το 1943, σε αφιέρωμα στον Νάρκισσο.

¹⁹¹ Ο τέταρτος στίχος υπάρχει και σε άλλη γραφή: «Τρέμει μη διαλυθή το μέγιστο» και σε μια τρίτη, με παραλλαγή της τελευταίας λέξης: «ο προσωπικός ήχος».

¹⁹² Παραθέτει από τη Γένεση ο Ruthven, 1977: 53. Πρόκειται για την περιγραφή (Γένεση, κεφ. ΙΑ') της δημιουργίας του πύργου της Βαβέλ, όταν κοντά στη Βαβυλώνα οι άνθρωποι ήθελαν να κτίσουν έναν πανύψηλο πύργο που η κορυφή του να αγγίζει τον ουρανό. Ο Θεός τιμώρησε την ασέβεια και την «ύβριν» των ανθρώπων που ήθελαν να κάνουν ό,τι τους άρεσε, με το να ανακατέψει τις γλώσσες τους (Βαβέλ σημαίνει σύγχυση)· έτσι μέσα από την ασυνεννοησία, ματαιώθηκε η κατασκευή.

¹⁹³ Βλ. το κείμενο «The Millenium», ΔΑΚ: 4/4.

¹⁹⁴ Βλ. το κείμενο «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas» (ΔΑΚ: 5/4).

Στο εκτενές αγγλικό κείμενό του «Burn Jerusalem»¹⁹⁵ ο Κάλας ξεκινά προστακτικά: «Be a Babylonian!», κι αμέσως προβάλλει η αντίστιξη ανάμεσα στη θρησκευτική καθαρότητα (που αντιπροσωπεύει η Ιερουσαλήμ) και στην αιρετική, αλαζονική συμπεριφορά των ανθρώπων που ως δημιουργοί-ποιητές θέλησαν να ξεπεράσουν τη θεία κτίση και γι' αυτό τιμωρήθηκαν. Η ποιητική προσταγή του τίτλου για κάψιμο της Ιερουσαλήμ, υποδηλώνει τη ροπή προς την αίρεση. Η Βαβυλώνα γίνεται το λίκνο της υπερρεαλιστικής κοινότητας, ένα είδος ποιητικού κοινοβίου, όπου η μόνη ενασχόληση είναι η γλώσσα: «The surrealists congregate in a Mystic Babylon to cultivate a hermetic language». Η γλώσσα είναι το κεντρικό θέμα του εκτενούς αυτού ποιητικού δοκιμίου, όχι με τη μορφή του θεόπνευστου Λόγου, αλλά η γλώσσα ως αυθαίρετη και παιγνιώδης κατασκευή, ως ιερόσυλη ανατροπή της γραμματικής και των κανόνων.

δ) Λογοτεχνικές Μετωνυμίες:

Στο 8^ο από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα» ορίζεται η πορεία της ζωής του ποιητή σαν ένα ταξίδι, ανάμεσα σε πόλους ομόλογους, από την Ελλάδα (Λέσβο – Σαπφώ) έως την Πορτογαλία (Λισαβόνα – M. Alcoforado). Στο Confound υπάρχει αναφορά στη Marianna Alcoforado την (υποτιθέμενη) πορτογαλίδα μοναχή που είχε γράψει σειρά επιστολών στον αγαπημένο της. Το πρόσωπο (και το φύλο: αν ήταν άνδρας ή γυναίκα) αποτέλεσε αντικείμενο συζητήσεων, αλλά εκείνο που ο Κάλας θεωρεί αδιαμφισβήτητο είναι ότι τα γράμματα αυτά είναι κάτι περισσότερο από ερωτική αλληλογραφία: είναι ποιήματα, ακριβώς γιατί συνδυάζουν το ερωτικό κάλεσμα με την απώθηση του αγαπημένου προσώπου. Η επίκληση που περιέχεται στις επιστολές δεν είναι μια πρόσκληση στον πραγματικό χώρο, αλλά μια ποιητική φωνή στον χρόνο (Confound: 34-5).

Σε ένα άτιτλο ποίημα, ο Κάλας μιλά για τον «δικό του Μάνφρεντ» (ONP: 124), υπονοώντας το δραματικό ποίημα του Byron (1817), του οποίου ο ήρωας είναι γεμάτος έπαρση, αλλά έπειτα από ένα έγκλημα έχασε τη γυναίκα που αγαπούσε. Ο ήρωας απελπισμένος στην αρχή ετοιμάζεται να πέσει από μια βουνοκορφή, ενώ στο τέλος αποσύρεται σε ένα πύργο χωρίς να μετανοήσει. Ο Manfred, σύμφωνα με τον Κάλας, υπήρξε η ανάπτυξη της αναρχικής πλευράς του ρομαντισμού και ενσάρκωση της υψηληγορίας¹⁹⁶ του ρομαντικού κινήματος: «The Romantic

¹⁹⁵ Βλ. ΔΑΚ: 17/6 (με τη χειρόγραφη σημείωση: Surrealism, Chicago, 1941)· το ίδιο κείμενο βρίσκεται άτιτλο στο ΔΑΚ: 18/2.

¹⁹⁶ Στην έννοια του «ψηλού» αναφέρεται και σε άλλο κείμενο («The Surrealist Androgyne», ΔΑΚ: 24/4) πηγή της οποίας θεωρείται η πραγματεία «Περί Ύψους» του Λογγίνου, μαθητή του Πλωτίνου. Το ύψος συνδέεται με το πνεύμα και (ετυμολογικά) με την πνοή, γι' αυτό η ανάβαση σε ψηλά βουνά κόβει την ανάσα: «Metaphorically, contemplating a panorama from Alpine summits leaves the Byronian poet breathless. Breathe is required to pronounce words. The breathless person remains speechless». Πβ. σε (μέχρι πρόσφατα ανέκδοτο) κείμενο του Εμπερικού, το λήμμα «Άλπεις» (σε ένα ευρύτερο Λεξικό προσώπων, τόπων και ιδεών που συνέταξε ο Εμπερικός τη δεκαετία του '50). Εκεί ο ποιητής, καίτοι δεν είναι «νιτσεικού τύπου άνθρωπος», θεωρεί τις Άλπεις ως σύμβολον «πάσης υψιπετείας» και «αντίθεσιν προς την χαμέρπειαν των πόλεων», βλ. Αφιέρωμα Εμπερικός, 2001: 16-17 («Ανέκδοτα Κείμενα», επιμ. Γ.Γιατρομανωλάκης).

movement [...] created the “inspiration of mountain summits” atmosphere so dear to Byron and Nietzsche» (Confound: 178). Στον συγκεκριμένο λογοτεχνικό ήρωα αναφέρεται ο Κάλας στον επίλογο του ίδιου βιβλίου, με την επίκληση να εμφυσήσει μαγική πνοή και να προσδώσει ένταση στην έκταση, να αλλάξει το αμερικανικό πανόραμα (έκταση) σε οραματισμό (ένταση): «Where is Manfred who is to call forth the witches who must live in the mountain scene of New York? It is time for him to come and transform the American scene into a grandiose vision.» (Confound: 267). Απ’ ότι φαίνεται ο Manfred είναι για τον Κάλας η ρομαντική πνοή της Ευρώπης που θα επηρεάσει πολιτισμικά, με θετικό τρόπο, την Αμερική. Αξιοσημείωτο είναι ότι και στο πρώτο «πεζό ποίημα» που δημοσίευσε ο Κάλας, το 1930, υπάρχει αναφορά στην υψηληγορία των Άλπεων και του Μάνφρεντ, παράλληλα με «τους σταυρωμένους που βλέπεις στα δύσβατα των Άλπεων μονοπάτια, τους σταυρωμένους κείνους, τους μικρούς, τους χαμένους, χωμένους στα υπερύψηλα βουνά, όπου σμίγονται σχεδόν αρμονικά των χριστιανών οι προσευχές και των Μάνφρεντ οι κατάρες» (Κάλας, 1930 α: 757).

Four o’clock¹⁹⁷: ο Μάνφρεντ αποτελεί το «εφαλτήριο» σ’ αυτό το αχρονολόγητο αγγλικό ποίημα· σ’ αυτό βρίσκουμε μια πιο εκτεταμένη ανάπτυξη (σε κάποια σημεία) ενός άτιτλου ελληνικού ποιήματος (ONP: 124) που εξετάσαμε ήδη (βλ. στο παρόν κεφάλαιο, «Εικόνα»). Στην αρχή του αγγλικού ποιήματος καταξιώνεται η λογοτεχνική πραγματικότητα έναντι ακόμα και της ιστορικής: «Without Byron and Zarathoustra, perhaps also Rousseau, the / Alps would have remained a footpath for Hannibals, Bonapartes / and Saint Bernards»¹⁹⁸. Κάτι αντίστοιχο ισχύει, ακολούθως, για τον Όλυμπο ο οποίος απέκτησε το υπερβατικό ύψος του χάρη στους θεούς που τον κατοίκησαν. Στη συνέχεια όμως υπάρχει μια ανατροπή, καθώς ο ποιητής φαντάζεται ότι χωρίς θεούς ο Προμηθέας θα ήταν κεραμοποιός, που θα σιγομαγείρευε τους γύπες του με κρασί Καυκάσου, για να καταλήξει ότι δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο κόσμος δεν στηρίζεται πλέον στους ώμους του Άτλαντα ή του Ναζωραίου. Επομένως έχουμε μια συνολική ανατροπή του νοήματος – σε σχέση με την αρχή του κειμένου – προς το αντίθετό του: δηλαδή η θρησκευτικο-λογοτεχνική καταξίωση, με τις υπερβατικότητες και τις εξιδανικεύσεις, δεν μπορεί να αντικαταστήσει την ίδια τη ζωή. Ωστόσο οι εκπολιτισμένοι αστοί (urbanities) τρέφουν ένα «ιμαλαϊκό» όραμα (την έμπνευση των βουνοκορφών) και θεωρούν τον κόσμο ως ένα θέατρο

¹⁹⁷ Το ποίημα έχει μεταφραστεί από τον Γ. Γιάνναρη (βλ. *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 479). Για την ποιότητα της μετάφρασης αναφέρουμε ενδεικτικά πως στον πρώτο στίχο ο Μάνφρεντ γίνεται βουνοκορφή (!) και ποιητικό υποκείμενο το «εγώ»: «Από το Μάνφρεντ τη βουνοκορφή ή μήπως ήταν του Γκίλγκαμες; / γλίστρησα», ενώ η σωστή μετάφραση είναι: «Από μια βουνοκορφή ο Μάνφρεντ – ή μήπως ήταν ο Γκίλγκαμές; – γλίστρησε». Άλλο ένα ενδεικτικό σημείο είναι η παρακάτω μετάφραση: «More powerful than stillness is immobility» = «Πιο ισχυρή η γαλήνη απ’ την ακινησία», όπου αναποδογυρίζονται ο α’ και ο β’ όροι σύγκρισης.

¹⁹⁸ «Χωρίς τον Βύρωνα και τον Ζαρατούστρα, ίσως και τον Ρουσσώ, οι Άλπεις θα είχαν παραμείνει μονοπάτι για Αννίβες, Βοναπάρτες και άγιους Βερνάρδους». Ο Γιάνναρης δεν αποδίδει τα τελευταία ονόματα στον πληθυντικό, κάτι που έχει ποιητική σημασία, ακριβώς γιατί αυτοί δεν προβάλλουν εδώ ως μοναδικές ιστορικές προσωπικότητες αλλά σαν ένας ιστορικός «σφρός».

λαξευμένο σ' ένα λόφο ή «εντυπωμένο στο νου από μία ηφαιστειακή έκρηξη Νιτσειϊκών διαστάσεων»¹⁹⁹. Όσα αναφέραμε μέχρι εδώ αποτελούν το ανάπτυγμα των δυο πρώτων στροφών. Η προσωπική άποψη του ποιητή αποκαλύπτεται στην τέταρτη και τελευταία στροφή του ποιήματος: «Not for me the Himalayas and the sanctuaries of émigré lamas²⁰⁰. / I'm attuned to the school of worldly upheavals and to the fusion / of terror and beauty.» στο παράθεμα αυτό διαχωρίζει τη θέση του πέραν των λογοτεχνικών ή θρησκευτικών ναών, προς τη σχολή²⁰¹ των παγκόσμιων αναταραχών, και πέραν της καθαρής ωραιότητας προς ένα αμάλγαμα τρόμου και ομορφιάς.

Σε αντίθεση με τη ρομαντική μεγαληγορία, το ποιητικό υποκείμενο προσφέρει μια γεωμετρική, ματεριαλιστική αλλά και παράδοξη αίσθηση του χώρου και του χρόνου. Στην τρίτη στροφή (η οποία αντι-στέκεται απέναντι στις δυο πρώτες) αναλύονται φουτουριστικά σχεδόν χωρικά στοιχεία: κύκλοι μέσα σε κύκλους που μαγνητίζουν τους ήχους και ηλεκτροφωτίζουν σύννεφα και σπηλιές. Αυτά είναι ανάμικτα με κάποια ρομαντικά στοιχεία: φασματικές παρουσίες που μεταφέρονται από τον άνεμο των ρωγμών, ενώ μετά από ένα «σεισμό», εισάγεται ένα υπερρεαλιστικό παράδοξο: μια αγριόγατα²⁰² που ανοιγοκλείνει τα μάτια της («Stones tremble. The wild cat blinks»). Αλλά και η αίσθηση του χρόνου είναι ποτισμένη από μια παράδοξη αναζήτηση, αυτή της (ανύπαρκτης) 25^{ης} ώρας της ημέρας: «On the road to Aurora I perceived that the twenty fifth hour / of the day is disrupting the summer solstice». Γίνεται μέσα στον στίχο αισθητή (ορατή) η υπερπραγματικότητα της διαστολής του χρόνου: χρησιμοποιείται το ρήμα αίσθησης-αντίληψης «perceive», ενώ η 25^η ώρα έχει «σωματική» παρουσία, αφού διαρρηγνύει (σπάζει) το θερινό ηλιοστάσιο. Για να γίνει ακόμα πιο αληθοφανής η υπερπραγματικότητα, στον επόμενο στίχο, το ποιητικό υποκείμενο πιέζοντας με το χέρι του την καρδιά του, νιώθει πως χάθηκε ένας χτύπος (αρρυθμία). Η παράξενη ατμόσφαιρα διατηρείται και στο τελευταίο δίστιχο του ποιήματος, με την εμφάνιση μιας νέας γυναίκας-κρετίνου: «At that precise moment a young woman with Mongolian chromosomes / asks me “how far are we from four o' clock?”». Η επιλογή της ώρας «four o' clock» μπορεί να είναι τυχαία και να προέκυψε από ρυθμικές ανάγκες, λόγω των παρηγήσεων των συμφώνων φ και ρ (far, from, four). Επειδή όμως «η ώρα τέσσερις» αποτελεί και τον τίτλο του ποιήματος, ενδέχεται να αποτελεί αναφορά στην τέταρτη μέρα της

¹⁹⁹ Από τη μετάφραση του Γιάνναρη, *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 479. Δεν αποκλείεται το ποίημα να έχει και ένα πολιτικό υπόβαθρο, αφού στις Βαυαρικές Άλπεις, σε δυσπρόσιτο ύψος είχε χτίσει ο Χίτλερ ένα στρατηγείο-αεροφωλιά, το οποίο ανατινάχτηκε από αμερικανούς στρατιώτες. Οι νοσταλγοί του ναζισμού επισκεπτόμενοι την περιοχή, δεν παραλείπουν να χαράζουν πάνω στα δέντρα τον αριθμό 88, που αντιστοιχεί στα αρχικά του ναζιστικού χαιρετισμού Heil Hitler (το H είναι το όγδοο γράμμα της λατινικής αλφαβήτου).

²⁰⁰ Μιλώντας για μετανάστες βουδιστές, πρέπει να εννοεί (σε αντίθεση με τους γηγενείς κατοίκους του Θιβέτ) τους αμερικανούς βουδιστές στην κοιλάδα του Κολοράντο, όπου δίδαξε για κάποια καλοκαίρια και ο ίδιος ο Κάλας.

²⁰¹ Η λέξη σχολή (school) έρχεται σε αντίθεση με τη λέξη ναός (sanctuary) γιατί είναι αντίθετη η έρευνα από την πίστη, η γνώση από τη λατρεία.

²⁰² Πβ. «Οι υπερρεαλιστές είναι αγριόγατες», από το κείμενο «Αγριόγατες και Ανδαλουσιανοί Σκύλοι», Κάλας, 2004 δ: 42.

βδομάδας, που είναι μέρα του Ερμή (Mercury day). Ακόμα, η νέα γυναίκα που πάσχει από μογγολισμό, μάλλον αισθητοποιεί την Σφίγγα ή τη Σίβυλλα που θέτει αινίγματα στους ανθρώπους²⁰³.

Από την πορεία της ανάγνωσης διαπιστώνεται μια σταδιακή αποδόμηση των μεγαλόπνοων ρομαντικών ιδεωδών, καθώς το ποίημα «γλιστρά» προς μια «άλλη», παράδοξη πραγματικότητα. Έτσι από τις βουνοκορφές και τα ύψη βρίσκεται στις ρωγμές πέραν του κανονικού χρόνου και εκείθεν του υπαρκτού χώρου· επιπλέον η παρουσία ενός κρετίνου υποδηλώνει ότι τα όρια έχουν μετατοπιστεί έξω από το «φυσιολογικό». Το παράδοξο δηλώνεται πως έχει υλική παρουσία, αντιμετωπίζεται ως απόλυτα φυσικό μέσα στο ποίημα και διεκδικεί τον χώρο και τον χρόνο του *μέσα* στον συνηθισμένο χωροχρόνο.

11.3.3. ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟ ΤΥΧΑΙΟ

11.3.3.1. Ο ποιητής-χαρτοπαίκτης

Στα κείμενά του, προς το τέλος της δεκαετίας του '30, ο Μπρετόν μεταθέτει ολοφάνερα τον τόνο του υπερρεαλισμού από τον υποκειμενικό παράγοντα (=αυτόματη γραφή) στο αντικειμενικό στοιχείο· όπως αναφέρει στο «*Limites non frontières du surréalisme*» (1937), το αντικειμενικό χιούμορ και το αντικειμενικό τυχαίο θα είναι οι δύο πόλοι ανάμεσα στους οποίους ο υπερρεαλισμός θα κινηθεί στη μετέπειτα πορεία του και οι πηγές των μελλοντικών σπινθηρισμών του²⁰⁴. Στο ίδιο κείμενο ο Μπρετόν προσδιορίζει το αντικειμενικό τυχαίο ως την ενδιάμεση εκείνη περιοχή, όπου οι καταστάσεις διατηρούν ταυτόχρονα την ρεαλιστική όσο και την ιδεαλιστική τους διάσταση. Ως παραδείγματα δίνονται τα έργα, *Nadja*, *Συγκοινωνούντα Δοχεία*, *Τρελός Έρωτας*²⁰⁵. Το αντικειμενικό τυχαίο (Hasard Objectif) αποσαφηνίζεται ήδη στα *Συγκοινωνούντα Δοχεία*, ως η συνένωση μιας εξωτερικής αιτιότητας και μιας εσωτερικής σκοπιμότητας²⁰⁶ και είχε ήδη προαναγγελθεί στη *Nadja*, όταν ο Μπρετόν έκανε λόγο για τον οργανικό ρόλο του τυχαίου μέσα στη ζωή, με τις απροσδόκητες συναντήσεις και τις συμπτώσεις. Σύμφωνα με τον γάλλο υπερρεαλιστή, το αντικειμενικό τυχαίο ονομάζεται «γεωμετρικός τόπος των συμπτώσεων» και θεωρείται ως το πρόβλημα των προβλημάτων, γιατί φωτίζει τις σχέσεις ανάμεσα στη φυσική αναγκαιότητα και στην ανθρώπινη, δηλαδή τις σχέσεις αναγκαιότητας και

²⁰³ Το χρωμόσωμα 21 που ευθύνεται για τον μογγολισμό, προκύπτει από την συνύπαρξη τριών χρωμοσωμάτων 21 (αντί των δύο που διαθέτουμε φυσιολογικά)· συνακόλουθα, αυτή η αναφορά να αποτελεί πιθανόν υπαινιγμό στο τριαδικό σύστημα (βλ. παρακάτω στο παρόν κεφάλαιο).

²⁰⁴ Παραθέτουν οι Durozoi-Lecherbonnier, 1972: 213.

²⁰⁵ Βλ. στο ίδιο: 128. Για το «αντικειμενικό τυχαίο» στην υπερρεαλιστική ποίηση, βλ. Βουτουρή, 1997: 44-47.

²⁰⁶ Εδώ μάλιστα ο Μπρετόν παραθέτει τον ορισμό του αντικειμενικού τυχαίου από τον Ένγκελς: «Μήπως η αιτιότητα δεν μπορεί να γίνει κατανοητή παρά μονάχα σε συνδυασμό με την κατηγορία της αντικειμενικής τύχης, δηλαδή μιας μορφής εκδήλωσης της αναγκαιότητας;» (Μπρετόν, 1982: 102).

ελευθερίας²⁰⁷. Στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*, ο Μπρετόν αναφέρει ότι «η μαύρη σφίγγα του αντικειμενικού χιούμορ δεν θα μπορούσε να παραλείψει να συναντήσει στο δρόμο που κονιορτοποιεί, το δρόμο του μέλλοντος, την άσπρη σφίγγα του αντικειμενικού τυχαίου και πως όλη η έσχατη ανθρώπινη δημιουργία θα ήταν ο καρπός της περίπτωσης τους»²⁰⁸.

Επειδή τα παραδείγματα του αντικειμενικού τυχαίου αντλούνται από αφηγηματικά κείμενα, όπου το ονειρικό (γεγονότα υπό μορφή συμπτώσεων) συνδέεται αξεχώριστα με την πραγματικότητα, πολύ πιθανόν ο όρος δεν είναι δόκιμος προκειμένου να εφαρμοστεί σε ποιητικά κείμενα. Ωστόσο και σε ένα ποιητικό κείμενο μπορεί να εντοπιστεί το σημείο σύμπτωσης της ενσυνείδητης με την ασυνείδητη ροή, το οποίο ανευρίσκεται εκεί όπου συναντιούνται η εξωτερική τυχαιότητα με την εσωτερική προετοιμασία του δημιουργού. Πρόκειται δηλαδή για την κατάδυση στον άγνωστο κόσμο των λέξεων (αντικειμενικό στοιχείο) και την πάλη με αυτές ώστε να εκφραστεί όχι το υπερβατικό και ψευδαισθητικό, αλλά η αυθεντική συγκίνηση (υποκειμενικό στοιχείο). Η τέχνη, για τον Κάλας, είναι δεμένη με την Τύχη κι ο μορφότυπος του ποιητή είναι εκείνος του «χαρτοπαίκτη» (=αυτού που παίζει με χάρτινες υπάρξεις, δηλαδή τις λέξεις). Γι' αυτό η Τύχη (με κεφαλαίο αρχικό), έχοντας αντικαταστήσει την μουσόληπτη έμπνευση, συνδράμει τον ποιητή στην κατασκευή του ποιήματος:

«Κεραυνοβόλα η Τύχη / ράγισε την επιφάνεια, τον κλήρο της να μου χαρίσει /
του Νάρκισσου ορφικά οράματα / ολοπόρφυρα ψάρια, πεπόνια και μανιτάρια. /
Κλήρος της Τύχης άγνωστον X / δεν φταιει ο τοίχος αν δεν ανέγραψε τον ήχο /

ούτε το κομπολόι που δεν εδάμασε τον καπνό.» (ONP: 108). Η τυχαιότητα συνδέεται με το γλωσσικό παιχνίδι (οι παρηγήσεις των ρ, ρφ, χ, η ομοηχία «τοίχος-ήχος, φαίνονται να είναι οι μόνοι δεσμοί των λέξεων στους στίχους που παρατέθηκαν), την έκπληξη και την αβεβαιότητα, αφού ο κύριος στόχος της ποίησης είναι να αποκαλύψει το άγνωστο. Η τύχη είναι αυτή που σπάει την επιφάνεια του καθρέφτη της πραγματικότητας και οδηγεί σε έναν οραματικό κόσμο (αυτόν του Bosch: στίχος 4, βλ. κεφ.12 της διατριβής). Σ' αυτόν τον ρευστό και ανεξερεύνητο κόσμο, αναμετριέται ανεπιτυχώς η στερεά ύλη (τοίχος, κομπολόι) με σχεδόν άυλα σωματίδια (ήχος, καπνός), ενώ ο ποιητής γίνεται ο αποδέκτης της υπερρεαλιστικής κληρονομιάς.

Η τύχη αποτέλεσε κορυφαίο συστατικό της υπερρεαλιστικής κοσμοθεωρίας, αλλά και πρακτικής: «η τύχη γίνεται απαραίτητο στοιχείο της σύνθεσης – παίρνοντας τη μορφή είτε ολισθήματος είτε αθλήτης μετακίνησης του χεριού είτε ατυχήματος» (Διακύβευση: 69). Όχι μόνο η ζωγραφική αλλά και η ποίηση είναι ένα απέραντο πεδίο ελεύθερων επιλογών που δεν στηρίζονται στη βεβαιότητα και την αυθεντία, αλλά στην αμφιβολία: «Ο καλλιτέχνης, όταν νιώθει το άγχος του,

²⁰⁷ Βλ. Breton, 1999: 514-5· πρόκειται για τις πολύ σημαντικές διευκρινίσεις όχι μόνο σχετικά με τον συγκεκριμένο όρο, αλλά για ολόκληρη την πορεία του υπερρεαλισμού, που δίνει ο Μπρετόν στις δεκαέξι ραδιοφωνικές συνεντεύξεις του στον André Parinaud το 1952 (εδώ πρόκειται για την 10^η συνέντευξη). Επίσης βλ. την ανακοίνωση του M.Carrouges «Le hasard objectif» στον τόμο *Entretiens*, 1968: 271-274.

²⁰⁸ Μπρετόν, *χχ*: 12

εκφράζεται στη γλώσσα της αμφιβολίας. Άλλωστε, ποιος μπορεί να είναι βέβαιος ότι και η επόμενη ζαριά του θα είναι καλή;» (Διακύβευση:70). Ο Κάλας δεν έπεσε ποτέ στην αυταπάτη ότι ο υπερρεαλισμός είναι ένα ποιητικό σώμα που θα μπορούσε να λειτουργήσει «εκτός λόγου» – εξάλλου κι ο Μπρετόν διακήρυξε στο β' μανιφέστο ότι «ο σουρρεαλισμός τοποθετείται στην αρχή σχεδόν αποκλειστικά στο επίπεδο της γλώσσας»²⁰⁹. Σκοπός του έργου τέχνης είναι να διαμορφώνει νέο πλαίσιο αναφορών ανάμεσα στο «είναι» και στις λέξεις, πράγμα που (για τον υπερρεαλιστή) επιτυγχάνεται με την ενίσχυση του τυχαίου χαρακτήρα του μορφότυπου²¹⁰ (φώνημα, λέξη, σημασία). Η παρουσία του τυχαίου εκδηλώνεται με τις επαναλήψεις, ή την ασυνέχεια, ωστόσο ο τυχαίος χαρακτήρας των γλωσσικών συμβάντων, συνδέεται (με) και δεν είναι σε βάρος του νοήματος ή της διαδοχής γεγονότων. Στον Κάλας συνυπάρχει μια αλεατορική γραφή παράλληλα με τη χειραγώγηση του νοήματος, δηλαδή συχνά στα ποιήματα έχουμε την αίσθηση πως η επανάληψη φωνητικών συμπλεγμάτων καθορίζει τη διαδοχή των λέξεων, αλλά πολύ συχνά, η σειρά είναι προεπιλεγμένη· το τυχαίο επομένως είναι προμελετημένο και βρίσκεται έξω από τα όρια του καθαρού ψυχικού αυτοματισμού.

Με βιτγκενσταϊνικό θα λέγαμε τρόπο, ο Κάλας (και ο υπερρεαλισμός του) ενστερνίζεται την εισαγωγή του τυχαίου στην τέχνη, ως ενός παραπλανητικού τρόπου, προκειμένου να επιδοθεί σε μια ποιητική δραστηριότητα που ακολουθεί διαφορετικούς κανόνες ή παραβιάζει τις συνηθισμένες νόρμες²¹¹. Η τυχειότητα όμως δεν είναι τυφλή, δεν καταλήγει σε κωδικοποιημένα μηνύματα χωρίς κλείδα μεταγραφής και ερμηνείας, γι' αυτό το τυχαίο στον υπερρεαλισμό ονομάστηκε αντικειμενικό. Το τυχαίο στην ποίηση του Κάλας λειτουργεί σε ρεαλιστικά συμφραζόμενα κι αυτό αποτελεί μια σημαντική κατάκτηση εκ μέρους του έλληνα υπερρεαλιστή, καθώς μπόρεσε να συνενώσει τον πειραματισμό της μορφής με την ιστορική διάσταση των νοημάτων (όπως στο ποίημα που ακολουθεί).

Στο ολιγόστιχο ποίημα «*Οι Εφέσιοι*» προβάλλεται ένα φιλοσοφικό θέμα, αυτό της τυχειότητας στην αλλαγή κοσμοθεωρίας του ανθρώπου, αλλά και γενικότερα. Όλο το ποίημα έχει ως εξής:

«Στη στάση Δαμασκιού έναντι Βεσπασιανού
έπεσε από τη μοτοσιλέτα του ο Παύλος
τώρα γελούν οι Επικούρειοι και
τη θεά της Θήρας κάνουν πορταίτισσα
στον *Κεντρικόν* οίκον ανεργίας

²⁰⁹ Μπρετόν, 1983: 91.

²¹⁰ Βλ. Διακύβευση: 48 (όπου ο Κάλας υποστηρίζει ότι ο Υπερρεαλισμός προσέφερε ελευθερία στην τέχνη μετατρέποντας τον ελεύθερο συνειρμό της ψυχανάλυσης σε αυτόματη, τυχαία καλλιτεχνική παραγωγή) και 53.

²¹¹ Βλ. Κωβαίος, 1996: 130. Πβ. το δοκίμιο «Παιχνίδια χωρίς κανόνες» (Transfigurations: 5-6) και σε ελληνική μετάφραση, Κάλας, 1990-91α.

εκτός στάσεως, άνευ επικουρίας» (ONP: 94).

Στο λεκτικό επίπεδο το ποίημα βασίζεται σε αλληπαλληλα λογοπαίγνια: η «στάση» του 1^{ου} στίχου που σημαίνει ακινησία και αναμονή, κάνει κύκλο και συναντά τη στάση (=επανάσταση) του τελευταίου στίχου (εκτός στάσεως, σύμφωνα με τις Εστίες: 125, είναι μια ετυμολογία της «έκστασης»). Ο αυτοκράτορας Βεσπασιανός έλκει τη ρίζα του από τη «βέσπα» και γι' αυτό συγγενεύει με τη «μοτοσικλέτα» του 2^{ου} στίχου· παράλληλα, συνδέεται και με τον Επίκουρο, με τη λέξη «ούρα» να αποτελεί το νήμα του συνειρμού ανάμεσα στα δύο κύρια ονόματα²¹². Με τον ίδιο παιγνιώδη τρόπο συνδέονται η Επικούρεια φιλοσοφία με την επικουρία (=βοήθεια) και η Θήρα (Σαντορίνη) με την θύρα-πόρτα («πορταϊτίσσα»). Η «θεά της Θήρας» είναι (προφανώς) προκλασική θεότητα που της ανατίθεται ο ρόλος της πορταϊτίσσας (με βυζαντινή ορολογία), όπως στη Θεοτόκο²¹³, αλλά εδώ δεν πρόκειται ούτε για φύλαξη μονής ή πόλης, αλλά για ένα ξενοδοχείο της μεταπολεμικής Αθήνας – ξενοδοχείο που, κατά μια παράδοξη ή τυχαία παρήχηση, ονομάζεται «οίκος ανεργίας», αντί για «οίκος ανοχής». Ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας του ποιήματος αντλούμε από το κείμενο του Κάλας «The Stoics» (ΔΑΚ: 4/6), στο οποίο γίνεται αναφορά στον «Κήπο των Απολαύσεων» του Bosch· στον κεντρικό πίνακα υπάρχει μια γυναικεία φιγούρα που ερωτοτροπεί στην είσοδο μιας στοάς και αναπαριστά τη «μωρά παρθένο» ενώ κοντά στην πύλη στέκεται ένας άντρας που κρατά ένα ψάρι· έτσι επιβάλλεται το λογοπαίγνιο «θύρα-θήρα» (αφού, πάντα σύμφωνα με την ερμηνεία του Κάλας, το ψάρεμα είναι μορφή κυνηγιού).

Η βλασφημία του ποιήματος εντοπίζεται στο γεγονός ότι η θεότητα γίνεται πορτιέρης σε πορνείο, αλλά και στον γενικότερο θρησκευτικό συγκρητισμό· ήδη από την αρχή του ποιήματος, η αλλαγή του εθνικού Σαούλ σε χριστιανό απόστολο Παύλο, παρουσιάζεται ως τυχαίο γεγονός, όσο και το πέσιμο από μια μοτοσικλέτα. Η χριστιανική κοσμοθεωρία που θέλει τον κόσμο δημιουργήμα ενός υπέρτατου όντος, αντιδιαστέλλεται με την επικουρεια φιλοσοφία: «Οι επικούρειοι αμφισβητούσαν την πεποίθηση ότι ο κόσμος ήταν έργο ενός Δημιουργού, επικαλούμενοι το στοιχείο του τυχαίου. Ωστόσο, η άποψή τους αυτή ήταν τόσο αντίθετη με τον κοινά παραδεκτό τρόπο σκέψης της εποχής εκείνης, ώστε ο Κικέρων την απέρριπτε αβασάνιστα, επισημαίνοντας ότι τετρακόσιες συνεχείς “καλές ζαριές” ήταν αρκετές για να πείσουν ότι μόνο με τη θέληση του Θεού μπορεί κανείς να

²¹² Ο αυτοκράτορας Βεσπασιανός (7-79μχ) έφτιαξε τις «βεσπασιανές» που ήταν δημόσια αφοδευτήρια (την υπόδειξη την έχει κάνει ο Κάλας προς τον μεταφραστή K.Friar, βλ. ΔΑΚ: 17/6). Επί της βασιλείας του ήρθε αντιμέτωπος με πολλούς φιλοσόφους και ιδιαίτερα τους στωικούς, πολλούς από τους οποίους εξόρισε. Το ίδιο διάστημα μαρτύρησε στη Ρώμη ο Απόστολος Παύλος (μεταξύ 64-68μχ): το θαύμα της μεταστροφής του Παύλου να γίνει χριστιανός από εθνικός και διώκτης των χριστιανών, έγινε στο δρόμο προς τη Δαμασκό, όπου πορευόταν και χωρίς τίποτα να προδικάζει αυτή την τόσο βαθιά αλλαγή – για την οποία διατυπώθηκαν πολλές υποθέσεις.

²¹³ Η εικόνα της Παναγίας Πορταϊτίσσας υπάρχει στην κεντρική πύλη στον Αθω (που στο ποίημα γίνεται ξενοδοχείο το Κεντρικόν) και περιβάλλεται από πλαίσιο με τις εικόνες των Αποστόλων. Η Παρθένος στο ποίημα ταυτίζεται με τη «μωρά παρθένο» του πίνακα του Bosch.

έχει τόσο εντυπωσιακά αποτελέσματα»²¹⁴. Σε αντίθεση με τις θρησκευτικές βεβαιότητες που εκφράζει ο χριστιανισμός (και κάθε θρησκεία) ο Κάλας αντιπροτείνει την τύχη, δηλαδή την αμφιβολία και την αβεβαιότητα για το μυστήριο της ζωής.

Η ενίσχυση του τυχαίου εκφράζεται με την παρουσία εικόνων ή γεγονότων που παρουσιάζονται ως συμπτώσεις, όπως το ατύχημα του Παύλου· επιπλέον στο ανωτέρω ποίημα έχουμε διάσπαση της συνέχειας ανάμεσα στο πρώτο δίστιχο και τους επόμενους στίχους σαν να πρόκειται για αυτονομημένα συμβάντα, αφού δεν φαίνεται κάποια αιτιώδης σχέση ανάμεσα τους· αντίθετα, το «ατύχημα» αντί να προκαλέσει πόνο και οδύνη (χριστιανικές αρετές) προκαλεί γέλωτα στους Επικούρειους, δηλαδή συναισθήματα θετικά και πάθη ευφρόσυνα: δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο υπερρεαλιστής Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* προάσπιζε τη σαδιστική ηθική εναντίον του μαζοχιστικού συνδρόμου των θρησκειών. Ο τίτλος του ποιήματος, με τη διπλή εικόνα που εμπεριέχει, μας αποκαλύπτει και τον τελικό στόχο του Κάλας να μιλήσει για μια φιλοσοφική στάση κοσμολογική όπως εκείνη των Ιώνων φιλοσόφων (των Εφέσιων, κατά συνεκδοχή από τον σκοτεινό Εφέσιο Ηράκλειτο) και όχι για τους θεούς που προστάτευαν την εστία («Εφέστιοι» θεοί), δηλαδή τη σιγουριά και τη μονιμότητα κατ' επέκταση.

Πέρα όμως από το βάρος που δίνεται στο νόημα, ο Κάλας συχνά καταφεύγει σε συνδυασμούς ή καλύτερα συνειρμούς ήχων που δεν είναι τυχαίοι και ανοργάνωτοι. Φαίνεται ότι με τέτοιους ηχητικούς συνδυασμούς, ο ποιητής επιχειρεί να δημιουργήσει μια ποίηση «φωνητικής Καββάλας» (όπως την ονομάζει ο Μπρετόν σε κείμενο του 1947), η οποία εκπορεύεται από τα λογοπαίγνια του M.Duchamp και άλλων υπερρεαλιστών ή προγόνων (R.Roussel). Όπως αναφέρει ο Μπρετόν: «Είναι παραδοσιακά καββαλιστικό, μας θυμίζει ο Αμπελαίν, να υποστηρίζεται ότι στον κόσμο των ήχων δύο λέξεις ή δύο ήχοι, που οι αντηχήσεις τους γειτνιάζουν (και όχι μόνο οι συνηχήσεις...), έχουν στον κόσμο των εικόνων μια αναμφισβήτητη γειτνίαση»²¹⁵.

Η σύζευξη του αντικειμενικού κόσμου των αισθητηριακών δεδομένων με την υποκειμενική πρόσληψή του, υπήρξε το κέντρο της αγωνιώδους αναζήτησης του Κάλας, που στόχευε στην αντικειμενοποίηση του υποκειμενικού. Οι πρωτοποριακές αυτές απόπειρες εξελίσσονται παράλληλα με τη διαμόρφωση της αλεατορικής μουσικής, η οποία (όπως την συνέλαβε ο J.Cage) στοχεύει στον αντικειμενικό ήχο (αποϋποκειμενοποίηση), στις νέες

²¹⁴ Διακύβευση: 69: πρόκειται για απόσπασμα από το δοκίμιο «Ο Τσαγκάρης και ο Χαρτοπαίκτης», 1962 – πιθανόν το ποίημα να γράφεται την ίδια εποχή. Ωστόσο, το 1939, σε κάρτα του προς τον Γ.Θεοτοκά, ο Κάλας σημείωνε με τη συνήθη αινιγματικότητα: «Η στάση μου δεν είναι ενός επικούρειου αλλά ενός στωικού με τη διευκρίνιση πως το να δείχνεις επικούρειος στις μέρες μας είναι ο μόνος τρόπος να είσαι στωικός» (Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 49). Βέβαια ένα υπερρεαλιστής βρίσκεται εγγύτερα στον ευδαιμονισμό και στην αγάπη της απόλαυσης των επικούρειων, παρά στην α-πάθεια και την καρτερικότητα των στωικών – εκτός αν ο Κάλας μηχανεύεται κάποια διαλεκτική σχέση αυτών των δύο.

²¹⁵ Le Surréalisme en 1947: 19 (παραθέτουμε από την ελληνική μετάφραση του κειμένου στο Bedouin, 1987: 163).

αισθητικές εμπειρίες (με συνειδητή αποστασιοποίηση από την παράδοση) και στην ανοιχτή μορφή (και όχι στους προκαθορισμένους σχηματισμούς)²¹⁶. Στην αλεατορική μουσική «το πρωτότυπο και οι μεταβάσεις δεν καθορίζονται γραμμικά (μονόδρομος), αλλά έχουν χωροταξική διάταξη σαν πόλη, με δυνατότητα ελεύθερης επιλογής της κατεύθυνσης: μια μεταβλητή μεγάλη μορφή, στην οποία τα μέρη αλληλοκαθορίζονται και αλληλοαναιρούνται έξω από τον χρόνο»²¹⁷. Μια παρόμοια «χωροταξική» ανάγνωση επιβάλλουν τα ποιήματα του Κάλας, καθώς δεν επιδέχονται τη γραμμική ανάλυση, αλλά την πολυδαίδαλη ερμηνεία.

11.3.3.2. Αίνιγμα (ο ποιητής ως σφίγγα)

Το τυχαίο και το λεκτικό παιχνίδι συνδέονται στενά με την αινιγματικότητα της γραφής: «Ρήματα Σίβυλλας, αποφάσεις κύβων» (ONP: 144). Στο ανέκδοτο σύγγραμμα «Νέος Προμηθέας» ο Κάλας υποστηρίζει τη «μαντική λογοτεχνία»: «the mantic eye of the poet plunges into dreams and traces the course of alienated sensations with the audacity and precision of Rimbaud»²¹⁸. Το σύγχρονο ισοδύναμο της αλήθειας, σύμφωνα με τον ποιητή, είναι η αγωνία και η αβεβαιότητα. Ο νέος μορφότυπος στην τέχνη, όπως και στην επιστήμη της μη-ευκλείδειας εποχής, δεν μπορεί παρά να είναι τυχαίος και απροσδιόριστος· είναι γεγονός ότι η σύγχρονη επιστήμη με την αρχή της απροσδιοριστίας και τη θεωρία του χάους, έχει σφραγίσει την ποιητική σκέψη του Κάλας. Επόμενο είναι ότι η μοντέρνα τέχνη δεν αντιγράφει την πραγματικότητα, αλλά την ερμηνεύει (Διακύβευση: 66). Ο σύγχρονος ποιητής – επαναλαμβάνει συχνά ο Κάλας – έχει πάρει τη μορφή της Σφίγγας.

«Καθεστώς υπαινιγμών κι ακρίβειας
αλλιώς η ποίησή μου μένει σαν τον έρωτα

που δεν γνωρίζει αγάπη» (ONP: 136). Ο ποιητής είναι μάγος κι αλχημιστής, γι' αυτό πρέπει να βρει τη σωστή αναλογία ώστε να παραχθεί το ποίημα· τα συστατικά είναι αντίθετα τόσο, που το εκκρεμές του λόγου μετεωρίζεται από την (καβαφική) ακρίβεια μέχρι το αίνιγμα. Η χημική τους ένωση, αν γίνει σωστά, θα είναι εκρηκτική, θα γκρεμίσει βεβαιότητες («μιλούμε για καθεστώς αμφιβολιών», στο ίδιο ποίημα), κατά συνέπεια η ποίηση οικοδομεί και εγκαθιστά την αμφιβολία και τη ρευστότητα. «Όταν η ποίηση δεν καλλιεργεί την ιερογλυφία / είναι για δίσκους και μεγάφωνα» (ONP: 126): ο Κάλας υποστηρίζει την αινιγματική πλευρά της τέχνης, που δεν «φωνασκεύει», αλλά λειτουργεί υπόκοφα και αργά (επιβραδυντικά), γιατί θέλει χρόνο και διανοητική προσπάθεια να αποκαλυφθεί το αίνιγμα που λανθάνει μέσα στους στίχους.

Με βάση το κριτήριο αυτό, καθορίζονται οι τεχνοκριτικές προτιμήσεις του, όπως η εκτίμησή του για το γλυπτό έργο του Τάκι· ο Κάλας δεν γοητεύτηκε από την τεχνολογική

²¹⁶ Βλ. Άτλας της Μουσικής, τ.Π, Νάκας, 1995: 549.

²¹⁷ Στο ίδιο: 553 (οι απόψεις αφορούν στο έργο του Pierre Boulez ο οποίος έγραψε αλεατορική μουσική και ο ορθολογισμός και η ελευθερία καθόρισαν το έργο του).

²¹⁸ Από το κεφάλαιο «Prometheus Possessed », ΔΑΚ: 16/5: 26.

καινοτομία του έργου αυτού, αλλά από την εξερεύνηση ενός άορατου κόσμου υλικών, δυνάμεων και πραγμάτων, την αναγωγή της άορατης ενέργειας στο επίπεδο του ορατού και τη διείσδυση στα κοσμικά μυστήρια (Calas, 1984: 109 και 163). Ο καλλιτέχνης ως εφευρέτης πειραματίζεται με τα αινίγματα του κόσμου, με μεθόδους υλικές (μαγνήτες, βαρύτητα, ηλεκτρική ενέργεια), επιδιώκει να αλώσει το ακατόρθωτο (πχ το έργο του Τάκι «man in space», στο ίδιο: 61), να επεξεργαστεί μια καινούργια γλώσσα και να δώσει απαντήσεις όχι μεταφυσικές αλλά ποιητικές.

Ο ποιητής σχολιάζοντας τη ζωγραφική του Bosch και την έλλειψη σύγκλισης των ερμηνειών γι' αυτήν, παραθέτει ένα απόσπασμα από τον Αυγουστίνο με το οποίο συμφωνεί: η σκοτεινότητα (obscurity) είναι ευεργετική είτε αποκαλυφθούν – μέσα από τις πολλές και διαφορετικές προσεγγίσεις – τα νοήματα που ο δημιουργός έχει εμβάλει στο έργο του, είτε παραμείνουν κρυμμένα, γιατί και πάλι θα αναδυθούν άλλες αλήθειες²¹⁹. Η τέχνη είναι ένας λαβύρινθος, μια παλιά γραφή που ακόμα δεν διαβάστηκε: «οι μινωικοί αγώνες ψυχής και τέχνης / διαδραματίζουν λαβυρινθώδεις δοκιμασίες» (ONP: 125)· η τέχνη δεν είναι αποφόρτιση ψυχής, αλλά αγώνας και δοκιμασία, δεν είναι στατική ενασχόληση, αλλά δράση και σκοτεινό δράμα.

Οι αλχημιστές αυτοαποκαλούνταν γιοι του Ερμή και μελετούσαν τα κείμενα για να ανακαλύψουν ερμητικές γραφές αναφορικά με τον μετασχηματισμό των μετάλλων²²⁰. Σύμφωνα με ένα σύντομο, σχεδόν ποιητικό δοκίμιο του Κάλας, με τίτλο «Hermes»²²¹, ο Ερμής, ως θεϊκός αγγελιοφόρος, μεταφράζει το μήνυμα των θεών σε γλωσσικά σήματα, προσθέτοντας το μαγικό εκείνο στοιχείο που μετατρέπει τις επιθυμίες σε σημεία (signs). Από το όνομα του θεού αυτού προέρχεται ετυμολογικά η ρίζα της λέξης «ερμηνεία»: «Hermes! the god of the enclosed, of the hermetic, fades distance to deliver the message in a whisper». Επειδή ο θεός που μεταφέρει το μήνυμα, το μεταδίδει ψιθυριστά, το μήνυμα συχνά παραμένει σκοτεινό και χρήζει ερμηνείας και επεξήγησης: «A silent communication is being relayed from the Sphinx – proud, secret, supersonic». Ο Ερμής λοιπόν μεταφέρει σιβυλλικά μηνύματα, το ίδιο και ο προστατευόμενός του ποιητής.

Ο Κάλας συνειδητοποίησε πως το «μυστικό» είναι δύσκολο να εκφραστεί (είναι «άρρητον», σύμφωνα με τον Wittgenstein) άρα δεν μπορεί κανείς να το συλλάβει με ευθύ τρόπο, παρά μόνο υποκαθιστώντας την ευφύια με την απάτη, όπως στο παράδειγμα του Δούρειου ίππου (Transfigurations: 5). Η απάτη της γλώσσας, η αμφισημία στη χρήση των λέξεων γίνεται ο Δούρειος ίππος του ποιητή: «Με υπαινιγμούς και αυταπάτες εξασκούμεθα / καλλιεργείται ο χώρος»²²²» (ONP: 120). Στη «Συλλογή Α'» υπάρχει ένα άτιτλο ποίημα που ο Friar το μετάφρασε «The

²¹⁹ Βλ. το κείμενο «The evil beginning», ΔΑΚ: 4/2.

²²⁰ Βλ. Ruthven, 1977: 26-27.

²²¹ Το δοκίμιο είναι δημοσιευμένο στο περιοδικό *Semi-Colon*, χχ. (αλλά είναι γραμμένο στη δεκαετία του '40), βλ. ΔΑΚ: 11/13.

²²² Ο Κάλας χρησιμοποιεί αδιακρίτως όρους των εικαστικών τεχνών και γενικά στα ποιήματά του καταθέτει προβληματισμούς κοινούς με την εικαστική δημιουργία. Η «καλλιέργεια του χώρου» των στίχων θυμίζει την κατασκευή του Duchamp «Καλλιέργεια σκόνης» («Elevage de poussière», 1920), βλ. Cabanne, 1989: 247.

Cunning one» (=ο πανούργος) και πρόκειται για μια παρωδία του Δούρειου ίππου που στο ποίημα γίνεται «γαϊδουράκι»:

«Έχω ένα γαϊδουράκι / τότε λένε Παναγιώτη / ούτε τρέχει ούτε κελαηδάει / είναι άλογο γαϊδουράκι //
Είναι ένας δούρειος ίππος. / Όλα όπλα και σοφιστείες / τότε λένε Πανουργιά / είναι άλογο μυστικό. //
Παναγιώτη Πανουργιά / είναι οι όρχεις της ψυχής μας / η ενορχήστρωσή των ανήκει /
στους όφεις της σοφίας / ο λόγος ιός των.» (ONP: 97).

Τα λογοπαίγνια για το ά-λογο ζώο (που στερείται λόγου) και το ά-λογο (παράλογο) μυστικό δομούνται πάνω στις δύο σημασίες της λέξης άλογο (ουσιαστικό και επίθετο). Το όνομα Παναγιώτης δεν είναι τυχαίο, αλλά συνδέεται με το Πανουργιάς, που κι αυτό έχει διπλή στόχευση: την υπενθύμιση του κλεφταρματολού του 1821 και την επισήμανση της πανουργίας που πρέπει να έχει ο πολεμιστής, αλλά και ο παίκτης προκειμένου να κερδίζει τις μάχες. Ακόμα, στους αγώνες του λόγου, οι σοφιστείες είναι «όπλα», και σ' αυτό το σημείο ενώνεται ο ποιητής με τον μαχητή· γι' αυτό ο ποιητής απευθύνεται στον Πανουργιά στο β' ενικό και μιλάει για την ομοιότητα της ψυχής τους. Επιπλέον ο λόγος δεν εκπορεύεται αποκλειστικά από το μυαλό, αλλά κυρίως από τους «όρχεις της ψυχής» (έκφραση που θυμίζει τις «λέξεις που κάνουν έρωτα» του Μπρετόν): από τη λέξη «όρχεις» προκύπτει η «ενορχήστρωση» (με την ενσωμάτωση της πρώτης λέξης στο εσωτερικό της δεύτερης) καθώς και η λέξη «όφεις» που προκύπτει από την αντικατάσταση του εσωτερικού συμπλέγματος «ρχ» με το «φ», ενώ η «σοφία» προέρχεται από το «όφισ» με αναγραμματισμό. Φυσικά αυτές οι λεκτικές μεταπτώσεις είναι πλήρεις νοήματος που δεν είναι άλλο από την παρωδία της σοφίας του Θεού «ος πάντα εν σοφία εποίησε», αλλά ο όφισ ώθησε στην παρεκτροπή (αμαρτία) το κορυφαίο δημιούργημα, τον άνθρωπο. Έτσι για τον αιρετικό, ο λόγος είναι ιός (και όχι υιός) του όφεως, δηλαδή δηλητήριο και ασθένεια που μεταδίδεται ανάμεσα στους ανθρώπους – σε αντιδιαστολή με τον Υιό που αποτελεί τον Λόγο του Θεού²²³.

Πίσω από την παιγνιώδη μορφή του ποιήματος υπάρχει μια πλάγια αναφορά στον θεό Ερμή ο οποίος ήταν θεός προστάτης των εμπόρων και των παικτών. Γι' αυτό τα ποιήματα και γενικότερα η ομιλία είναι ένα παιχνίδι, οι κανόνες του οποίου χρήζουν ερμηνείας: «When a player's interpretation taxes our credulity, we suspect that the cunning has been substituted for ingenuity»²²⁴. Η εξαπάτηση (ruse de guerre / cheating) αποτελεί τη χρυσή τομή πανουργίας και ευστροφίας και έχει ως κύριο φορέα τον Οδυσσέα. Επομένως το ποίημα-παιχνίδι δεν απευθύνεται στον αμύητο, αλλά στον σοφό που θα μπορέσει να ανακαλύψει τα κλειδιά του, γι' αυτό στο

²²³ Το ποίημα περιέχει υπαινιγμούς στον «Κήπο των Απολαύσεων» του Bosch: οι όρχεις σύμβολο του δεισμού και του Αντίχριστου και ο δούρειος ίππος αποτελούν παραπομπή στην κοιλιά του γίγαντα-αλόγου της Κόλασης (βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», ΔΑΚ: 5/4).

²²⁴ Από το κεφάλαιο «Games», *Icons and Images of the Sixties*, Calas, 1971: 316.

ανωτέρω ποίημα γεφυρώνονται το παίγνιο (πρώτοι στίχοι) με τον μυστικό λόγο (τελευταίοι στίχοι).

Συνέπεια μιας τέτοιας ποιητικής είναι ο λόγος της ποίησης να αποβαίνει αινιγματικός και γι' αυτό ερμητικός, απρόσιτος, αφού ο ποιητής συνειδητά στοχεύει να δημιουργήσει:

«λόγο ερμαφρόδιτο, υβριστικό / απρόσιτο στους δισκοφίλους, ζητιάνους, παπάδες, αθλητές» (ONP: 100). Ο Κάλας υπερασπίστηκε την ερμητική τέχνη (βλ. 13^ο κεφ. «Τέχνη και Πολιτική»), κάτι εξάλλου που συμβάδιζε με την απόρριψη της παραδοσιακής ποίησης. Ο λόγος του ποιητή βρίσκεται υπό την προστασία του Ερμή και της Αφροδίτης (=ερμαφρόδιτος) και είναι η επιρροή κυρίως του πρώτου θεού που δίνει στον λόγο την «ερμητική» του υφή. Η ποίηση που προκύπτει, κυλάει υπόγεια τα νοήματά της, δεν τα εκθέτει στην επιφάνεια του στίχου, δεν τα φωνάζει κι όποιος επιθυμεί να τα ανακαλύψει, ανασκάπτει βαθιά· αφού η ποίηση δεν είναι για «δίσκους και μεγάφωνα» (ONP: 126), γίνεται απρόσιτη για τους αγοραστές-«δισκοφίλους». Επίσης το ποιητικό ύφος είναι αντίθετο σε προσευχές και παρακλήσεις, είναι υβριστικό (: νοθεύει, παρωδεί), άρα είναι αιρετικό και επομένως δεν αρμόζει σε επαίτες και παπάδες. Όσο για τον αποκλεισμό των αθλητών από το κοινό της ποίησης, πιθανόν ο Κάλας να εννοεί την αποδοκιμασία του για την τέχνη ως εξάσκηση και τελειοποιημένη δεξιότητα (ως «πρωταθλητισμό»).

Με το αίνιγμα συνδέεται ένα σταθερό μοτίβο της ποιητικής του Κάλας, ο καθρέπτης: «The image of a Sibylla is in a mirror for “a mirror hath an image; all prophecy is an image of things future”»²²⁵. ακόμα το κάτοπτρο αντανakλά τη φωτιά, πολλαπλασιάζει την πυρκαγιά «Άναψαν οι καθρέφτες» (ONP: 115), μ' αυτό τον τρόπο ακυρώνει τη διαύγεια των εικόνων και ενισχύει το εκρηκτικό τους αίνιγμα. Σύμφωνα με τον Κάλας η υπερρεαλιστική τέχνη, υπερβαίνοντας τον αυτοματισμό, γίνεται αινιγματική: «In my view there have always been two tendencies in surrealism, the so-called automatic writing [...] and the enigmatic»²²⁶. Η όπως έγραψε αλλού: «ο υπερρεαλισμός θα πρέπει να επανερμηνευθεί ως η διαδικασία για την εκμάθηση της επανακωδικοποίησης του διαφορούμενου που συναντάμε στη γλώσσα των αινιγμάτων» (Κάλας, 1989: 178). Από τη στιγμή που ο ποιητής παραδέχεται πως σκοπός της ποίησης είναι η καλλιέργεια του άγνωστου και άρρητου στοιχείου που είναι κρυμμένο είτε μέσα μας είτε μέσα στο σύμπαν, η τέχνη αποβαίνει αυτοερμηνεία «κατά την οποία ο ποιητής αναλαμβάνει το ρόλο της Σφίγγας. Η μεταμόρφωση του Οιδίποδα σε Σφίγγα αναπτύσσει αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί διαλεκτική της απόκρυψης και αποκάλυψης» (στο ίδιο: 150).

11.3.3.3. «Δομή και Πνοή το Ποίημα» (ONP: 139)

²²⁵ Από το κείμενο «Jacob and Esau», ΔΑΚ: 5/2.

²²⁶ Από επιστολή του Κάλας στον Alan Wald (15.11.1979, ΔΑΚ: 30/10), καθηγητή στο πανεπιστήμιο Michigan, ο οποίος ήρθε σε επαφή μαζί του ζητώντας πληροφορίες για τους τροτσκιστές διανοούμενους στην Αμερική.

Η θέση του Κάλας απέναντι στη δομή είναι αντιστρουκτουραλιστική: «Η τέχνη για την τέχνη έρχεται να σημάνει: η τέχνη χάριν της δομής. Αλλά γιατί όχι (why not?) προς χάριν της κατασκευής μιας εικόνας, ή της διήγησης μιας ιστορίας;» (Transfigurations: 25). Ο ποιητής δεν αρνείται γενικά τη δομή, παρά ως αυτοσκοπό στην τέχνη, γιατί έχει επίγνωση πως η ποίηση «εισάγει εικόνες σε μια πρωταρχική δομή, τη γλωσσική» (Διακύβευση: 115) και πως ο ποιητής σταματά να μιλά (= να εξομολογείται) για να «φτιάξει» (ποτέ όμως με τον τρόπο του χειρώνακτα τσαγκάρη). Η δομή επομένως νομιμοποιείται ως μέσο και όχι ως αυτοσκοπός της τέχνης. Σύμφωνα με τον Κάλας, ο ποιητής οφείλει να δομήσει μια καινούργια μορφή, δηλ. να παραλείψει την πληροφορία, υποκαθιστώντας την με διαδοχικούς υπαινιγμούς (υπόδειγμα ο Καβάφης) και να φτιάξει μια εικόνα πυκνότερη από την πραγματικότητα. Μάλιστα ο Κάλας υποστηρίζει τη σκληρότητα και την ακαμψία της κατασκευής, προκειμένου να εξασφαλιστεί η στερεότητα του καλλιτεχνικού αντικειμένου: «Για τούτο το ποίημα πρέπει να γίνει σκληρό – για να μη πέσει η δομή του.»²²⁷.

Από την άλλη πλευρά, η «πνοή» του ποιήματος είναι ο διαφορούμενος χαρακτήρας που, εισάγοντας συμπληρωματικούς συνειρμούς μεταξύ εικόνων και προτάσεων, ενισχύει την επιβράδυνση και την ποιητική αμφιβολία: γι' αυτό ο Κάλας ήταν καχύποπτος απέναντι στα happenings και στα bodyworks, γιατί στερούνταν «προοπτικής» και στρατηγικής. Ένα ποίημα προτού να γεννηθεί, αποτελείται από σκόρπια υλικά, τα οποία ο ποιητής συστοιχεί με λέξεις, προκειμένου να συνταιριάξει μ' αυτές τον κορμό του ποιήματος: «Στιγμές σκορπισμένες στα βράχια / πεύκα πεπονόφλουδες [...] στιγμές βουλιαγμένες στα χρόνια. / Το φύσημα πνοής ανάμεσα στα φύλλα» (ONP: 135). Η πνοή δεν ταυτίζεται με τη Μούσα, από την οποία ο αρχαίος ποιητής ζητά συνδρομή, γιατί ο μοντέρνος ραψωδός επικαλείται την Μανία: «Γώρα ζητώ την μανία ν' αμβλύνει το χαρτί» (στο ίδιο). Η μούσα συγκλίνει σε ένα ποιητικό κέντρο, είναι ένθεη και φορέας σοφίας, ενώ αντίθετα η μανία αμβλύνει τα γραφόμενα, είναι άθεη και εξ' ορισμού συγγενεύει με την τρέλα.

Για τον υπερρεαλιστή Κάλας, η ποίηση δεν είναι εργασία και μόχθος, αλλά «ηλεκτρισμός» και πλεόνασμα πάθους:

«Πάνω στο χαρτί που θα δεχθεί τον στίχο / το χέρι. [...]

Ηλεκτρίζεται το χέρι. Μ' αγαλλίαση / γραφίζει το εύηχον: Robespierre!» (ONP: 138). Ο Κάλας δεν υπήρξε ποτέ οπαδός της αυτόματης γραφής, αντίθετα δήλωνε οπαδός της υπερρεαλιστικής έμπνευσης που πηγάζει από τα ίδια τα αντικείμενα και τα εξωτερικά ερεθίσματα, τα οποία αποτελούν τη μόνη πηγή ενέργειας. Γι' αυτό το μελάνι και το αίμα

²²⁷ Από επιστολή του Κάλας προς Αργυρίου, 14.11.77, ΔΑΚ: 25/12.

αναμιγνύονται μέσα στις ανθρώπινες φλέβες: «Για μια ακόμη φορά στις φλέβες μου τρέχει μελάνι»²²⁸.

Στην υπερρεαλιστική «πνοή» σημαντικό ρόλο παίζει η τύχη: «Αθροίζω ονόματα / ζάρια αλφαβητικά τα ρίπτουν» (ONP: 139). Η τύχη όμως δεν είναι άνευρη, δεν είναι μαλάκιο που στερείται σκελετού, αντίθετα είναι οργανωμένη. Είναι ένα παιχνίδι ανάμεσα στον ποιητή και στο ποίημα με διαιτητή την τύχη. Έτσι η ποιητική πράξη είναι κατά το ήμισυ δομή (οργάνωση και στρατηγική κινήσεων) και κατά το υπόλοιπο είναι πνοή, έξωθεν εκπορευόμενη: «Γα πολυσύλλαβα πολλαπλασιάζονται / με θεωρία και θέμα το ποίημα» (ONP: 145). Η δομή είναι υποκειμενική (: τη φτιάχνει το υποκείμενο), ενώ η πνοή είναι αντικειμενική. Οι λέξεις είναι πόνια, έχουν σάρκα και οστά, το χαρτί είναι ο καμβάς του παιχνιδιού και το παιχνίδι είναι το πλέγμα των κινήσεων του παίκτη με βάση τους κανόνες που το διέπουν:

«Γράφεις / για να 'ρθει το ποίημα, οι αποστάσεις
των λέξεων ακούγονται. Διακρίνω
κάποια κατεύθυνση. Ποιος είπε πως είμαι ελεύθερος;
Έχω μια πρόταση γραμμένη.
Τι θα επακολουθήσει; Πού πέφτει το βάρος;
Ας μπει και λίγος αέρας

και το παιχνίδι αποκτά κάποιο ενδιαφέρον» (ONP: 121). Ο ποιητής δεν είναι ελεύθερος, αλλά περιορίζεται και υπακούει στους κανόνες του παιχνιδιού· δεν είναι επομένως δημιουργός να φτιάχνει εξ αρχής έναν κόσμο κατά βούληση, αλλά ούτε και χειρώνακτας, να σκύβει το κεφάλι και να μοχθεί. Οι λέξεις (ή τα χρώματα) είναι τα εργαλεία του, μ' αυτά παίζει, χωρίς να ακουμπά σε βεβαιότητες και χωρίς να ξέρει εκ των προτέρων το αποτέλεσμα. Ο ποιητής αναρωτιέται, διστάζει, αμφιβάλλει, έχει προσδοκίες. Έτσι η ποίηση είναι μια διαδικασία, ένα εν εξελίξει παιχνίδι, επομένως το τελικό αποτέλεσμα αποτελεί έκπληξη και για τον ίδιο τον ποιητή!

Αποκαλυπτικός για τη συμβολή της τύχης στη δημιουργία της ποιητικής φράσης, είναι ο εξής στίχος: «Απόψε μου έλαχεν ο στίχος» (ONP: 116), όπου το ρήμα λαγχάνω (λαχνός) σηματοδοτεί την παρείσφρηση της τύχης στην ποιητική δημιουργία: έτσι το ποίημα αποτελεί «κλήρο» (με τη διπλή σημασία του λαχνού και του κεκτημένου μεριδίου) του τυχαίου. Σύμφωνα με μια άλλη αναλογική εικόνα, ο ποιητής είναι όπως ο κυνηγός που δεν έχει παρά να περιμένει την εμφάνιση του θηράματος: «Η γλώσσα της έκφρασης, της οποίας ο ποιητής θα πρέπει να είναι κύριος, ξετυλίγεται μόνη της δια μέσου μιας πορείας συσχετισμών στους οποίους το σημαίνόμενο αντικαθίσταται μ' ένα σύμβολο που παίζει τον ρόλο μεταφοράς. Ο ποιητής δεν έχει παρά να περιμένει να συμβούν οι μεταφορές· δεν μπορεί να τις κάνει να συμβούν με τη θέλησή του. Όπως στον κυνηγό, η

²²⁸ Από το ποίημα «Who speaks?» (ΔΑΚ: 17/6)· η μετάφραση που παραθέσαμε είναι του Γ. Γιάνναρη, *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 480. Πβ την αντίθεση με τον Σεφέρη: «Προτιμώ μια στάλα αίμα από ένα ποτήρι μελάνι» (Σεφέρης, 1979:135).

εμμονή του βρίσκεται στην άγρυπνη αναμονή για τη στιγμή της σύλληψης. Στην εμμονή της βούλησης αντιτάσσει αυτό που είναι γενικά γνωστό ως “έμπνευση”²²⁹.

Όσο για τη δομή η οποία στηρίζεται σε ένα σύστημα μεταφορών, ο Κάλας παραπέμπει στον N.Frye: «Η μεταφορά στρέφει τα νότα της στο συνηθισμένο περιγραφικό νόημα και παρουσιάζει μια δομή που είναι, στην κυριολεξία, ειρωνική και παράδοξη»²³⁰. Ο Κάλας, όπως ο Magritte και ο Duchamp, απεχθανόταν τον αυτοσχεδιασμό, γι’ αυτό εισήγαγε το (με όρους μη καρτεσιανούς) εγκεφαλικό στοιχείο στην ποίησή του. Έτσι το ποίημα δομείται σε ένα «καθεστώς υπαινιγμών κι ακρίβειας» (ONP: 136). Η ποιητική κεντρική ιδέα αποτελεί ένα έμβολο που θέτει σε κίνηση άλλοτε μια σειρά λεκτικών παιχνιδιών, άλλοτε μια σειρά παρηγήσεων, άλλοτε μια σειρά συνειρμών ή ερωτημάτων που ανελίσσονται σπειροειδώς, προστατεύοντας και αποκρύβοντας ταυτόχρονα στο εσωτερικό των σπειρών τους την κεντρική ιδέα. Η έννοια της δομής πλησιάζει εκείνη της τελετουργίας, όπου υπάρχει ένα τυπικό καθορισμένο και, μέσα από αυτό, επιβραδύνεται το τέλος.

Ο Κάλας συχνά παραπέμπει στα λόγια του Βαλερύ «δεν ήθελα να μιλάω αλλά να “φτιάξω”», για να δηλώσει πως η δομή προηγείται της ποιητικής φράσης· παράλληλα αναφέρεται τόσο στον Μαλλαρμέ όσο και στους κυβιστές με τον Απολλιναίρ, οι οποίοι αντιμετώπισαν το ίδιο δίλημμα (Διακύβευση: 111). Η «κατασκευή» ενός ποιήματος σημαίνει την αποδέσμευση ή καλύτερα την υπέρβαση των ατομικών συναισθημάτων: «Όταν ο ποιητής γράφει σονέτα παρακινούμενος από αισθήματα χαράς ή λύπης, πρέπει να αποσυνδέσει το αγαπημένο του πρόσωπο από τις εικόνες που του εμπνέει, ώστε να γίνουν κατάλληλες για τη δομή του ποιήματος [...] η επιθυμία να “φτιάξει” το ποίημα πρέπει να υπερβαίνει τον πειρασμό να αισθανθεί» (Διακύβευση: 116-7). Η αποστασιοποίηση από τον εαυτό και το ποίημα, προσδίδει στο δεύτερο την αντικειμενική ύπαρξή του, πέρα από το υποκειμενικό σύμπαν του δημιουργού. Ένα «αντικείμενο» που κατασκευάζει κάποιος, βρίσκεται «έξω» από αυτόν, είναι ανεξάρτητο. Έτσι στην ποίηση συμπλέουν και συνυφαίνονται ο κόσμος και ο ποιητής, ενώ η ένωση αυτή δίνει ζωή σε μια άλλη ύπαρξη, το ποίημα: «εντός μου πέρασε το σύμπαν και τώρα / το ποίημα έρχεται πιο κοντά» (ONP: 120).

Παρά την «κατασκευαστική» πλευρά της, η ποίηση δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως εργασία και υποχρέωση, αλλά ως η πλέον ελεύθερη πράξη που υπερβαίνει τους νόμους όλων των κατεστημένων. Γι’ αυτό ο αιρετικός ποιητής «εργάζεται» – παραβαίνοντας τον θρησκευτικό νόμο – μόνο την Κυριακή²³¹, μέρα που θεωρείται αφιερωμένη στον Θεό:

«Την Κυριακή μόνο το ποίημα κρατιέται / εργάζεται χωρίς αίσθημα, χαρές και πόνους
να ξαναφτιάξει λόγο ερμαφρόδιτο, υβριστικό» (ONP: 100).

²²⁹ Από το δοκίμιο «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση» (1978), Κάλας, 1989: 156.

²³⁰ Το παράθεμα από το έργο του Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, υπάρχει στο ανωτέρω δοκίμιο, (Κάλας, 1989: 156).

²³¹ Η Κυριακή αποτελεί βιβλική αναφορά, βλ. στο άρθρο «Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch», 1978, ΔΑΚ: 12/5.

Ένα τυπικό παράδειγμα δομής στα μεταπολεμικά γραπτά του Κάλας αποτελούν τα τριαδικά συστήματα. Οι δυαδικές αντιθέσεις είναι εγγενείς στην ευρωπαϊκή σκέψη – με παράδειγμα τη στρουκτουραλιστική ανάλυση των μύθων από τον Λένι-Strauss η οποία βασίζεται στη δυαδική υπόθεση ερμηνείας²³² – ενώ οι πρωτόγονες δομές σκέψης δεν γνώριζαν αντιφατικούς φραγμούς. Ο Κάλας, ήδη από το *Confound the Wise*, εισάγει στις μελέτες του την «τριαδική ιδέα» μέσα από την ανάλυση μιας τριπρόσωπης εικόνας του Χριστού (Confound: 191κ). Ο τριαδισμός (triadism) τον ενδιαφέρει τόσο ως οπτική πραγμάτωση, όσο και ως επανερχόμενο φαινόμενο στην εξέλιξη των ιδεών. Η νέα σύνθεση που οραματίστηκε ο Κάλας είναι στην ουσία της τριαδική, καθώς ακουμπά στις βάσεις του εγελιανού-μαρξιστικού-φρουδιστικού στοχασμού: «It is my firm belief that one of the principle tasks of the artists of our day who breathe the air of philosophic (Hegel), political (Marx), and psychological (Freud) triadism is to discover a pictorial expression that corresponds to the need of this world» (Confound: 197).

Σε πολλά από τα μεταπολεμικά κείμενά του ο Κάλας διατύπωσε διάφορα τριαδικά συνθήματα, για να καταλήξει στην υπεράσπιση του υπερρεαλιστικού «Freedom, Love and Poetry». Το συγκεκριμένο (και πλέον συχνό) τριαδικό σύνθημά του είναι δανεισμένο από τον Μπρετόν και είναι εμφανές ότι χρησιμοποιείται ως αντίβαρο στο χριστιανικό δόγμα του τρισυπόστατου Θεού: «το τρισυπόστατο *ποίησι λευτεριά κι αγάπη / αναγνωρίζεται από την όψη του λόγου*» (ONP: 111). Ένα δοκίμιο με τίτλο «Hermes» (ΔΑΚ: 11/13) τελειώνει με ένα ειρωνικό τριαδικό σύστημα: «Three things are needed: anxiety, ignorance, style»· η ειρωνεία στοιχειοθετείται γιατί καταρχήν ο ποιητής ποτέ δεν πίστεψε στην αξία της ανάγκης, ούτε προέβαλε ποτέ την άγνοια-αμάθεια, το άγχος και τη δεξιοτεχνία ως ποιητικά αγαθά. Αν αναποδογυριστούν οι λέξεις και προβάλλουν η αθώα άγνοια, η αγωνία και ο ρυθμός, τότε βρισκόμαστε πιο κοντά στα ιδεώδη του. Σε άλλο κείμενο («De Trinitatis», ΔΑΚ: 5/3) ο Κάλας υποστηρίζει ότι η τριαδικότητα αποτελεί ιδιότητα του ανθρώπινου πνεύματος και αυτό εκφράστηκε με την τριαδική υπόσταση που αποδόθηκε στον Θεό.

Ωστόσο η αφετηρία της σκέψης του δεν είναι ούτε μυστικιστική ούτε θεολογική, αλλά προπάντων φιλοσοφική. Σύμφωνα με την πυθαγόρεια αντίληψη, ο αριθμός *δύο* αποτελεί τη γέννηση της πρώτης αντίφασης, αφού το *δύο* είναι το άμεσο αντίθετο του *Ενός*: παρόμοια ο Χέγκελ θα διαγνώσει στη *δυάδα* τη βασική αντίθεση, ενώ στον αριθμό *τρία* ενυπάρχει η απόπειρα της διαλεκτικής σύνθεσης των αντιθέτων. Ο Αριστοτέλης («Περί ουρανού») θεωρεί το *τρία* ως αριθμό του Παντός και ο Χέγκελ ως την επιστροφή στην ενότητα του όντος μέσα από το γίνεσθαι και την ετερότητα. Επιπλέον υπάρχουν λόγοι ιστορικοί που θεμελιώνουν την τριαδικότητα. Όπως ο Κάλας αναφέρει σε ένα πεζό κείμενο, ήδη η Γαλλική Επανάσταση αντικατέστησε τον τρισυπόστατο θεό με ένα τριπλό πολιτικό σύνθημα, ενώ ο Χέγκελ εισήγαγε το

²³² Για τη στρουκτουραλιστική προσέγγιση του μύθου, βλ. Ruthven, 1977: 67.

ιπποτικό σύνθημα για «Τιμή-Αγάπη-Πίστη» – ωστόσο κανένα από αυτά δεν ήταν ικανοποιητικό για τους ποιητές²³³. Έτσι ο Μπρετόν υιοθέτησε το απόφθεγμα του Eliphaz Levi «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση», μετατοπίζοντας την έμφαση αφενός από ένα σύνθημα δημόσιας ζωής σε ένα άλλο προσωπικής συμπεριφοράς και αφετέρου από την έκφραση της βούλησης στην έκφραση της επιθυμίας²³⁴. Ο Κάλας θεωρεί ότι βασικό έργο της ποίησης είναι να κοιτάξει κατάματα τον τρόπο, γιατί πολλοί ποιητές είναι ανίκανοι να τον αντιμετωπίσουν και είτε διαλέγουν την αυτοκτονία, είτε παραδίνονται στους εφιάλτες της παράνοιας. Η προσωπική παρέμβαση του έλληνα ποιητή στο τριαδικό σύνθημα, ήταν η διάζευξη και αντιπαράθεση του τρόμου απέναντι στη αρχική θετική τριάδα, με τρόπο ανάλογο με τους οπαδούς του Robespierre οι οποίοι κραύγαζαν «Ελευθερία, Ισότητα, Αδελφότητα ή Θάνατος»²³⁵.

Σε ένα άτιτλο γαλλικό κείμενο παραθέτει τις παρακάτω συνεχόμενες τριάδες, αντλώντας την πρώτη από τη γαλλική επανάσταση, συνεχίζοντας με το σύνθημα του Breton, για να προσθέσει στο τέλος το δικό του: «Ελευθερία, ισότητα, αδελφότητα ή θάνατος / Ελευθερία, ποίηση, αγάπη ή τρόμος / Αίνιγμα, ρίσκο, ανακάλυψη ή υποτέλεια» (ΔΑΚ: 17/1). Στο δοκίμιο «Scandal 's Witnesses: Grafting Smithson on Bataille» (1981, *Transfigurations*: 229κε), όπου εκθειάζονται οι εύστοχες μαρξιστικές αναλύσεις, η ροπή προς το σκάνδαλο και ο αθεϊσμός του Georges Bataille, υποδηλώνεται η επιρροή του γάλλου συγγραφέα πάνω στον Κάλας ως προς τη συμπλήρωση του τριαδικού συνθήματος του Μπρετόν με τον β' όρο σύγκρισης: «Μετά από πολλές και προσεχτικές αναγνώσεις του βιβλίου του Μπατάιγ *Η Λογοτεχνία και το Κακό*, κατέληξα στο συμπέρασμα ότι το σύνθημα των Γιακωβίνων στην Περίοδο της Τρομοκρατίας “Ελευθερία, Ισότητα, Αδελφότητα ή Θάνατος” θα έπρεπε να είχε οδηγήσει τους ρομαντικούς ποιητές να προσθέσουν στο σύνθημα του Μπρετόν “Ελευθερία, Έρωτας, Ποίηση” τα λόγια “ή Θάνατος”. Η ικανότητά μας να μας γοητεύει η τέχνη και η ποίηση αφυπνίζεται είτε μέσω της κατάρριψης του ιερού χαρακτήρα του καλού είτε μέσω της βεβήλωσης του ωραίου»²³⁶.

Υπάρχει ένα ποίημα στην *Συλλογή Β'*, το οποίο βασίζεται στη συνεχή επανάληψη (επωδικά θα λέγαμε) του αριθμού τρία: καταρχήν αναφέρεται σε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου με νούμερο τριακόσια τριάντα τρία, ακολουθεί η αναφορά στο έτος 1933 (έτος δημοσίευσης της πρώτης του ποιητικής συλλογής) και στα τριάντα τρία χρόνια που μεσολάβησαν από τότε (πιθανότατα το συγκεκριμένο ποίημα να γράφτηκε το 1966). Ακόμα κι η αναφορά στην Τροία (στο ίδιο ποίημα) γίνεται ως παρήχηση του αριθμού 3. Όπως φαίνεται ο Κάλας αντλεί την έλξη προς τον συγκεκριμένο αριθμό από τη μαγεία και πανάρχαιες δοξασίες: «τριαδικά συστήματα

²³³ Βλ. το κείμενο «Not to go beyond», 21.11.82 και Feb.1985 (ΔΑΚ: 5/5).

²³⁴ Βλ. το κείμενο «Luci Ferian 2», από την ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4).

²³⁵ Βλ. στο ίδιο κείμενο· ο Κάλας αναφέρει ότι ο Hegel, επηρεασμένος από τη Γαλλική Επανάσταση, τόνιζε ότι ο τρόμος είναι το αντίθετο της απόλυτης ελευθερίας.

²³⁶ Από ένα σύντομο απόσπασμα του δοκιμίου του Κάλας, όπως έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, υπό τον τίτλο «Ζορζ Μπατάιγ», *Σχολιαστής*, 1989: 73 (μτφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη).

πρωτοϊστορικά, μεταχριστιανικά / υπολογισμένα καβαλιστικά» (ONP: 109). Σε άλλο άτιτλο ποίημα από τη συλλογή «Γραφή και Φως», εντυπώνεται η εμμονή στο τρία: «το θύμα: τριαντάχρονος. Συντρίμματα τα πόδια του / τρεις μήνες τουλάχιστον θα μείνει κατάκλιος / προ τριών ημερών συγκατοικεί η ασθένειά μου / στο δωμάτιό του» (ΓΦ: 118). Επίσης, σε άλλο ποίημα ομολογείται η εμμονή με τα τριαδικά συστήματα: «Νοερά. Ταίριαζα νέα τριαδική διάταξη / των καθισμάτων του Café de la Blanche» (ΓΦ: 119): εδώ φαίνεται και η μαθηματική διάσταση της εμμονής αυτής, καθώς το μυαλό του ποιητή καταφεύγει στη νοερή αρίθμηση, αποφεύγοντας τα συνηθισμένα συστήματα αρίθμησης (δυναδικό ή δεκαδικό).

11.4. ΕΠΙΒΡΑΔΥΝΣΗ

Ο Κάλας είχε επισημάνει ότι στον Καβάφη το αφηγηματικό στοιχείο δίνει κίνηση που μοιάζει κινηματογραφική (πολλές αλληλοδιάδοχες εικόνες), αλλά πρόκειται για μια ταινία «που εκτυλίσσεται με τρομακτική βραδύτητα, το *ralenti* που τόσο θυμίζει την *ακινήσια*» (ΚΠΑ: 113). Αλλά και σε δοκίμιο του 1969 («Art Intervenes, Anti-Art Interrupts») επανέρχεται στον Καβάφη και στην επιβράδυνση: «That pleasure can be found in delay was expressed in metaphorical language by C.P.Cavafy in a poem on a voyage to Ithaca in which he extols the voyage to the neglect of the arrival» (Transfigurations: 27). Ο Κάλας πιστεύει ότι ενυπάρχει απόλαυση και τέρψη στην τέχνη όταν δομείται η επιβράδυνση, πράγμα που σημαίνει ότι ο σκοπός δεν είναι να μεταβιβάζεται ένα συναίσθημα (*feeling*) αργοπορίας, αλλά η αίσθηση (*sense*) της επιβράδυνσης σε σχέση με μια δοσμένη κατάσταση. Επομένως η επιβράδυνση αποτελεί κατεξοχήν στοιχείο χρονικής διάρκειας και επιβάλλει τη διάσταση του χρόνου στην ποίηση, αφού αναζητά τον τρόπο επιμήκυνσης της ποιητικής εμπειρίας. Από την πλευρά του αναγνώστη η επιβράδυνση έγκειται στην πρόσληψη του πλήρους (και «οριστικού») νοήματος ενός ποιήματος, κατά τέτοιο τρόπο ώστε, όσο περισσότερος χρόνος χρειάζεται για την αποκωδικοποίηση των συμβόλων και εξιχνίαση του ποιητικού αινίγματος, τόσο μεγαλύτερη είναι η απόλαυση.

Το θέμα της επιβράδυνσης (*retard/delay*) στοιχειώνει την ποίηση και τη σκέψη του Κάλας, γι' αυτό και υπάρχουν υπαινικτικές αναφορές σε πολλά δοκίμιά του: «Obstacles: altars of delay; delay is the blood of art; art: the ceremony of sacrifice. Only man, coiling and recoiling, knows how to delay satisfaction»²³⁷. Ο όρος αναλύεται με σαφήνεια στο δοκίμιο «Και τώρα η Σφίγγα» (1968), καθώς δίνονται τα χαρακτηριστικά του, το ιστορικό ανάλογο και ο σκοπός που υπηρετεί: «Στην εποχή της μηχανικής ταχύτητας, ρόλος του ποιητή είναι να επινοεί τεχνικές επιβράδυνσης. Από ιστορική άποψη, η επιβράδυνση συνδέεται με τελετουργίες γύρω από το βωμό, αφού ρόλος της τελετής ήταν να καθυστερήσει το τέλος, που συμβολικά επέρχεται με τη θυσία. Στην τέχνη, τόσο η επανάληψη του ρυθμού όσο και η έλλειψη σαφήνειας επιβραδύνουν το τέλος» (Διακύβευση: 107). Έτσι η ποιητική

²³⁷ Από το κείμενο «Corruptions» (April 1952), ΔΑΚ: 17/6.

πράξη παίζει τον ρόλο της τελετουργίας σε έναν κόσμο προ-μυθικό και λειτουργεί ως ανάχωμα και οχυρό απέναντι στην ταχύτητα της μοντέρνας εποχής. Αυτό πρακτικά σημαίνει την έντεχνη απόκρυψη του νοήματος – άρα η επιβράδυνση συνδέεται με την ερμητικότητα της μοντέρνας γραφής – ώστε να καθυστερεί η κατανόηση του ποιητικού νοήματος από τον αποδέκτη της (αναγνώστη, ακροατή).

«Για να συλλάβουμε το διπλό νόημα, η λογική συνοχή της έκφρασης πρέπει προς στιγμήν να εξασθενήσει, με άλλα λόγια, για να εξασφαλιστεί η αίσθηση της ποιητικής αμφιβολίας, εισάγεται στην πρόταση ένα στοιχείο επιβράδυνσης, έστω και πρόσκαιρης.» (Διακύβευση: 113). Η ποίηση σύμφωνα με τον Κάλας εισάγει συμπληρωματικούς συνειρμούς και διαφορούμενα, ούτως ώστε η επιβράδυνση να προκαλείται μέσω της προσφυγής σε μια αινιγματική εικόνα. Στο πρώτο από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα» κέντρο της ανάπτυξης είναι το θέμα της επιβράδυνσης:

«Βασανίζω εικόνες / με λέξεις που τις καθυστερούν» (ONP: 135). Ωστόσο ο ποιητής δεν διστάζει να αποκαλύψει και την άλλη πλευρά του νομίσματος της επιβράδυνσης, η οποία αν υπερβεί τα όρια της συνήθους αναμονής, καταλήγει στη σήψη και στη δυσωδία, γι' αυτό και παρωδεί την έννοια όταν παραβιάζονται τα ίδια της τα όρια:

«Καθυστερημένα όνειρα βρωμούν σαν μπακαλιάρος

Γιαννιώτικα Πολίτικα μακρόσυρτα τραγούδια

ανατολίτικα βρωμούν σαν παλαμίδα»²³⁸ (ONP: 135). Στη διπλανή στροφή, ο ρυθμός γίνεται ρευστός και γρήγορος (έχουμε στον πρώτο στίχο την παρήχηση του ρ, ενώ στους δυο επόμενους την εσωτερική ομοιοκαταληξία: «Πολίτικα-ανατολίτικα»), κυλάει το νόημα εύκαμπτο, γιατί είναι αβαρές. Η ποιητική παρωδία βρίσκεται στα επίθετα «καθυστερημένα» και «μακρόσυρτα» που ξεχειλώνουν τα όρια του χρόνου, και κυρίως στην εμφατική κυκλική (αρχή και τέλος) επανάληψη του ρήματος «βρωμούν».

Εκτός από το καθαρά θεματικό πεδίο, ο Κάλας τοποθετεί την επιβράδυνση και στο επίπεδο του ρυθμού. Η απαλλαγή εξάλλου της μοντέρνας ποίησης από το μέτρο, σηματοδότησε καινούργιους προβληματισμούς για τα ζητήματα του ρυθμού. Η αντίθεση της γρήγορης και της αργής εικόνας εξασφαλίζει τη ρυθμική αντίθεση, αλλά σύμφωνα με τον Κάλας ο ρυθμός δεν είναι αυτόνομος, αλλά εξαρτάται από τις λέξεις (το θέμα): «οι εικόνες δε δηλώνονται πάντα από τον ίδιο αριθμό λέξεων· μόλις προστεθεί στο ουσιαστικό ένα επίθετο, η εικόνα γίνεται ακριβέστερη, αλλά ταυτόχρονα, επειδή γραμματικά έχει γίνει μακρύτερη, ο ρυθμός της επιβραδύνεται, κι όταν αυτή η εικόνα, όπως συχνά συμβαίνει, δεν είναι παρά το στοιχείο μιας μεγαλύτερης εικόνας – το θέμα –, τότε ο ρυθμός της γίνεται ακόμη πιο αργός» (Εστίες: 71). Ήδη επισημάναμε στη συλλογή *Ποιήματα* (1932) ότι η λεκτική δομή των ποιημάτων, σε αντίθεση με τη θεματοποιημένη φρενιτώδη κίνηση, είναι μακροπερίοδη και «δυσκίνητη» (βλ. στο 2^ο κεφάλαιο).

²³⁸ Πρόκειται για παρωδία παλαμικών στίχων (βλ. στο 12^ο κεφάλαιο της διατριβής, σχετικά με την Παρωδία).

Σύμφωνα με τον Κάλας η επιβράδυνση είναι μια τέχνη («Delay is an art», *Transfigurations*: 30) η οποία παραβάλλεται με την τέχνη του γιατρού να καθυστερήσει τον θάνατο ενός αρρώστου, την τέχνη του συγγραφέα να επιμηκύνει το τέλος του μυθιστορήματος, την τέχνη των παικτών να παίζουν ένα συναρπαστικό αγώνα που δεν θα τελειώσει νωρίς. Αλλά και από την άποψη του θεατή/ακροατή, ένα έργο τέχνης, είτε του προσφέρεται ως ενότητα, είτε ως συρραφή αναρίθμητων κομματιών, η ανάγνωση-κατανόησή του αποτελεί μια ευχάριστη επιβράδυνση είτε μέσα στην αναζήτηση των ελάχιστων ποικιλιών που κρύβονται στην πρώτη περίπτωση, είτε μέσα στην αποκάλυψη της ενότητας των αναρίθμητων διακοπών στη δεύτερη περίπτωση.

Ενδεχομένως, πέρα από τις καθαφικές του ρίζες, ο όρος να αποτελεί δάνειο από τον M.Duchamp και από τα λογοπαίγνια του ζωγράφου, που περιέχονται στο «Πράσινο Κουτί» και έδωσαν στο έργο «Le Grand Verre», τον υπότιτλο «retard en verre»=αργοπορία σε γυαλί. Χαρακτηριστικά, στο πρώτο από τα δοκίμια για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη, ο Κάλας σημειώνει ότι η κατανόηση ενός τέτοιου έργου δεν είναι αυτόματη ούτε αυθόρμητη, αλλά λειτουργεί μετά από εγκεφαλικές και γλωσσικές συσχετίσεις, επομένως χρειάζεται χρόνο: «η κατανόηση της ποίησης, όπως αυτής του Rimbaud, του Mallarmé, του Raymond Roussel, προϋποθέτουν αργοπορία»²³⁹.

Στα εικαστικά, η τυχασιότητα (random), όταν επεμβαίνει στα ηλεκτρομαγνητικά γλυπτά του Τάκι, οδηγεί στην απελευθέρωση της ενέργειας: «As random energy is an interrupted energy whose freedom to destroy is kept within bounds eventual disaster is reduced to perturbations. The oedipal impact of surrealist perturbations finds an alternative in Taki s symbolic use of danger signals»²⁴⁰. Μια τέτοιου είδους απελευθέρωση ενέργειας όμως υπόκειται σε διακοπές, αναταράξεις, πιθανότητες καταστροφής. Η μεταπολεμική ποίηση του Κάλας άντλησε από το «πηγάδι δυναμικού» μιας χαοτικής ποιητικής, γι' αυτό διέτρεξε τον κίνδυνο (συνειδητό από τον ποιητή) να μείνει ακατανόητη και απρόσιτη στο κοινό γούστο. Υπό αυτή την έννοια, όλα τα μεταπολεμικά ποιήματα του Κάλας, με την ερμητικότητα και την εγκεφαλικότητά τους, ανταποκρίθηκαν στο κριτήριο της επιβράδυνσης. Η καθυστέρηση στην πρόσληψη μιας τέτοιας ποίησης είναι επομένως δικαιολογημένη.

²³⁹ Από το δοκίμιο «Το Μεγάλο γυαλί και ένα Υστερόγραφο», σε μετάφραση Κύριλλου Σαρρή, βλ. Cabanne, 1989: 326. Επίσης, βλ. τη συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne, στο ίδιο: 71.

²⁴⁰ Calas, 1984: 198. Ο Κάλας υπαινίσσεται τη θεμελιώση της κβαντομηχανικής ότι η ενέργεια μεταδίδεται με διακοπές (κβάντα), υπόκειται σε πιθανότητες μέσα στα όρια που ορίζει ένα «πηγάδι δυναμικού» και υπακούει σε μια δυναμική ισορροπία.

12^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ Β': ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟ ΧΙΟΥΜΟΡ

12.1. ΟΙ ΠΗΓΕΣ ΤΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΟΝ ΚΑΛΑΣ

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι «για να μπορέσει η διανοητικότητα να λειτουργήσει καλλιτεχνικά, όταν δεν την ζωντανεύει μια αισθησιακή γλώσσα, είναι με την κινητοποίηση της ειρωνικής προοπτικής της»¹. η κρίση αυτή του Ν.Βαγενά ισχύει για τον Κάλας ο οποίος χρησιμοποίησε την ειρωνική γλώσσα όπως την εισήγαγε η *avant-garde* στην τέχνη, κυρίως με τον ζωγράφο M.Duchamp. Ωστόσο στο έργο του έλληνα υπερρεαλιστή δεν επαληθεύεται η συμπληρωματική υπόθεση του ίδιου μελετητή, ότι η ειρωνική έκφραση είναι το άκρο αντίθετο της υπερρεαλιστικής έκφρασης, γιατί παραγνωρίζεται ότι ο υπερρεαλισμός είχε αναπτύξει τη δική του εκδοχή της ειρωνείας, δηλαδή το «μαύρο χιούμορ»².

Πράγματι, ο υπερρεαλισμός ανέδειξε το χιούμορ σε ένα από τα μέσα και τους σκοπούς της ποίησης, αλλά και κάτι περισσότερο: σε στάση ζωής. Στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ* (1939) ο Μπρετόν συγκέντρωσε κείμενα υπερρεαλιστών και μη υπερρεαλιστών συγγραφέων, όπου κυριαρχεί η ανατρεπτική διάθεση απέναντι στον παραλογισμό της πραγματικότητας, η απελευθέρωση από τις συμβάσεις, η επαναστατική έκρηξη. Το υπερρεαλιστικό χιούμορ είναι απαλλαγμένο από τον σκεπτικισμό και την χωρίς οξύτητα αστειότητα, ενώ είναι ο κατεξοχήν θανάσιμος εχθρός της αισθηματικότητας³. Το μαύρο χιούμορ εκδηλώθηκε ως βλασφημία απέναντι στις αισθητικές και ηθικές συμβατικότητες. Επιπλέον οι εγγεληνές ρίζες του αντικειμενικού χιούμορ στο οποίο επιμένει ο Μπρετόν, το απαλλάσσουν από την υποκειμενικότητα: «το χιούμορ για τον Breton έχει να κάνει με τα πράγματα και τις καταστάσεις»⁴. Το μαύρο χιούμορ προσλαμβάνει σατιρική διάσταση και αυτή ακριβώς τη διάθεση σχολιάζει ο γάλλος υπερρεαλιστής στην ποιότητα του χιούμορ των παλαιότερων ποιητικών έργων που ενδιαφέρουν τον υπερρεαλισμό: «Η σατιρική πρόθεση, μεταρρυθμίστρια των ηθών, υπάρχει και πάνω σε όλα σχεδόν τα έργα του παρελθόντος που, από κάποια πλευρά μπορούν να ασκούν πάνω σ' αυτό το χιούμορ μια επιρροή υποβαθμιστική, τα εκθέτει ως την καρικατούρα τους»⁵.

¹ Ν.Βαγενάς, 1994: 115.

² Θα μπορούσε κάποιος να αντιτάξει τις έννοιες «ειρωνεία» και «χιούμορ», ωστόσο οι δύο όροι συνδέονται (χωρίς να ταυτίζονται), επειδή αφορούν παρόμοιο πνεύμα της σκέψης και όχι απαραίτητα των λέξεων. Εξάλλου η ασάφεια και η ρευστότητα που επικρατούν σχετικά με τους ετεροειδείς όρους της σάτιρας, της παρωδίας, της ειρωνείας και του χιούμορ, είναι όχι μόνο αναπόφευκτες, αλλά και νόμιμες (βλ. Κωστίου, 2002: 241-2, καθώς και την εισαγωγή της ίδιας: 21).

³ Βλ. Μπρετόν, [1982]: 15.

⁴ Σιαφλέκης, 1989: 93. Σχετικά με το μαύρο χιούμορ βλ. επίσης Durozoi-Lecherbonnier, 1972: 209-215· επίσης βλ. την ανακοίνωση της Annie le Brun «L'humour noir» στον τόμο *Entretiens*, 1968: 99-113. Για το μαύρο χιούμορ στον Μπρετόν, ως δύναμη συμφιλίωσης ανάμεσα στη δίψα για παιχνίδι και στην ανάγκη για δράση, βλ. το άρθρο «L'oeuvre critique» του G. De Cortanze στο *Αφιέρωμα Breton*, 1988: 56.

⁵ Μπρετόν, [1982]: 13.

Ο Aragon προσπαθώντας να ορίσει το χιούμορ μέσα από μια σειρά αρνητικών αποφάνσεων, καταλήγει: «[το χιούμορ] είναι ενόχληση [...] ο Jacques Vaché έδινε για παράδειγμα χιούμορ το ξυπνητήρι»⁶. Και λίγο παρακάτω: «[το χιούμορ] Μοιάζει πολύ, κοντολογής, με το στόχαστρο του όπλου.[...] όπου υπάρχει λύση, δεν υπάρχει χιούμορ» για να προχωρήσει τον συλλογισμό του ότι το χιούμορ συνιστά όρο της ποιήσεως και θεμέλιο του ποιητικού νεωτερισμού: «Η ποίηση είναι από την ουσία της θυελλώδης, και κάθε εικόνα πρέπει να προξενεί έναν κατακλυσμό. Πρέπει να καίει! Θερμογενής βάτα του ποιήματος! Οργή. Μην κόβετε ποτέ με νερό το πετρέλαιό σας δυστυχημένοι. Άστε το να καίει!»⁷.

Σε μια συνέντευξή του το 1940, ο Κάλας αναφέρεται στη βιαιότητα του υπερρεαλισμού, η οποία μεταφράζεται με όρους ειρωνείας· μάλιστα τονίζει ότι ο υπερρεαλισμός, χάρη στις ανακαλύψεις του Φρόντ, μπόρεσε να αγγίξει την ειρωνεία βαθύτερα και να βρει τότε αυτή γίνεται πραγματικά επαναστατική και σκληρή (cruel). Ο όρος «μαύρο χιούμορ» (humour noir / black bile) αποδίδει αυτή τη στάση (βλ. Calas, 1940: 12). Στην ερώτηση που υποβάλλεται στη συνέχεια (στην ίδια συνέντευξη) στον Κάλας, αν το μαύρο χιούμορ είναι μια συνειδητή ή μια ασυνείδητη επεξεργασία, ο ίδιος δεν απαντά άμεσα, αλλά λει ότι η διαδικασία αυτή εντάσσεται στην αποξένωση της αίσθησης και φέρνει σαν παραδείγματα παράδοξου γέλιου τον L.Carroll και τον M.Duchamp⁸. Αλλά και στα ύστερα κείμενά του, ο έλληνας ποιητής παραμένει οπαδός του κόσμου της παρωδίας όπως τον εξέφρασαν οι Duchamp, Picabia, Man Ray, Tzara, με πρόδρομο τον Alfred Jarry («a world of parody, of Baudelairean dandyism bristling with black humor»): αυτοί εγκαινίασαν μια καινούργια εποχή, όπου η βενζίνη των αυτοκινήτων αναμιγνύεται με το μαύρο χιούμορ («the oil of automobiles is mixed with the bile of humor»)⁹.

Βασικό στοιχείο του υπερρεαλιστικού κειμένου, σύμφωνα με τον Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, είναι η έκπληξη: «Όταν ο ρυθμός των εκπλήξεων εξελίσσεται σε πιο γρήγορο ρυθμό απ' αυτόν της επιθυμίας, όταν δηλαδή η διαδοχή εκπλήξεων δε μας αφήνει χρόνο για να επιθυμήσουμε, παράγεται κωμικό αποτέλεσμα» (*Εστίες*: 84). Το κωμικό στοιχείο, από συγκινησιακή άποψη, παραμένει παράλογο, γιατί στηρίζεται σε ένα ρυθμό του οποίου τα στοιχεία παραμένουν ακατανόητα. Σ' αυτή την αντίληψη περί κωμικού, εδράζεται η σάτιρα στην ποίηση του Κάλας. Στα σατιρικά του ποιήματα οικοδομούνται αλληπάλληλες εκπλήξεις, κυρίως λεκτικές, που συνυφαίνουν σχόλια για την πραγματικότητα με τρόπο αιρετικό. Στο ίδιο χωρίο από τις *Εστίες*, υπάρχει αναφορά στο σημείο εκείνο όπου το κωμικό γίνεται τραγικό: «στο κωμικό έχουμε μόνο

⁶ Aragon, 1985: 70. Παρόμοια και ο Ροΐδης, όταν αναφέρεται στο δικό του, το «παρά προσδοκίαν» σατιρικό είδος, το παρομοιάζει με την τεχνική της «κολοκύθας» που χρησιμοποιείται σε κάποιες φυλές, για να αφυπνίζει τους ανθρώπους από τη νάρκη (παραθέτει ο Κ.Θ.Δημαράς, *Σάτιρα και Πολιτική*, 1991: 311).

⁷ Aragon, 1985: 72.

⁸ Για τις απόψεις του γάλλου ζωγράφου για τα λεκτικά παιχνίδια και το «αντι-νόημα», καθώς και την επιρροή της τεχνικής του Raymond Roussel βλ. τη συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne, 1989: 71-72.

⁹ Και τα δύο παραθέματα προέρχονται από το δοκίμιο «Bodyworks and Poisons» (1978), *Transfigurations*: 237.

διαδοχή ομοιοτήτων κι όχι διαδοχή συνειρμών. Αν κάποια δεδομένη στιγμή συμβεί να παραχθεί συνειρμός, περνάμε αυτόματα στο τραγικό» (:84). Κάτι αντίστοιχο εξυπηρετείται με το σατιρικό είδος, όταν κάτω από την επιφάνεια του αστείου διαφαίνεται η τραγικότητα των θιγόμενων καταστάσεων και έτσι το ύφος στη μεγάλη σάτιρα μετεωρίζεται ανάμεσα στο κωμικό και στο σοβαρό.

Το μαύρο χιούμορ είναι «αντικειμενικό», δηλαδή «είναι ένας αληθινός τρόπος να σκεφτεί κανείς τον κόσμο»¹⁰ και σχετίζεται στενά με τη σάτιρα. Η σάτιρα του Κάλας προϋποθέτει γνώση των λεπτομερειών της ιστορίας και της γεωγραφίας, καθώς οικοδομεί ένα πολλαπλό σύστημα αναφορών που έχει λογικοφανή δομή, αλλά είναι ανοιχτό σε καινούργιες σημασίες¹¹. Το σατιρικό κείμενο είναι το σημείο συνάντησης του υποκειμενικού κόσμου με τον αντικειμενικό. Κατά γενική ομοφωνία, ο σκοπός που εξυπηρετεί η σάτιρα δεν είναι άλλος από την κριτική και την επιθετικότητα· η επίθεση αυτή έχει πάντα ως στόχο ένα αντικείμενο (πρόσωπο, πράγμα ή κάποια κατάσταση) και η χρησιμοποίησή της από τον Κάλας γίνεται με καθαρά ηθικούς σκοπούς. Η ηθική δεν νοείται με τη στενή έννοια του διδακτισμού, αλλά της ανατρεπτικής κοινωνικής παρέμβασης· στο σημείο αυτό συναντιέται ο όψιμος Κάλας με τον νεαρό εαυτό του που ήθελε την τέχνη φλογερό κήρυγμα. Ο Κάλας βρίσκεται πλησιέστερα στην κλασική σάτιρα¹² (και όχι στη μοντέρνα ειρωνεία) και αντικείμενό του («στόχος») είναι οι θεσμοί, όπως το πολίτευμα της μοναρχίας και η θρησκεία. Ο ποιητής χρησιμοποιεί τη σάτιρα, πιστεύοντας στον ηθικό και αναμορφωτικό της ρόλο· απευθύνεται όχι στο συναίσθημα του αναγνώστη του αλλά στην αφύπνιση της κριτικής διάθεσης και στην ηθική ενεργοποίησή του.

Εκτός από την κυρίαρχη σάτιρα, στα μεταπολεμικά ποιήματα του Κάλας βρίσκουμε και κάποια στοιχεία ειρωνείας. Η ειρωνεία συνδέεται με οντολογικά προβλήματα σχετικά με τη φύση της «αληθινής» πραγματικότητας και ως τέτοια φιλοσοφική στάση, ενυπάρχει στην αρχή της ετερότητας που αποτελεί κυρίαρχο άξονα ποιητικής στα κείμενα του Κάλας τα οποία εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Πρόκειται για τον διαλογικό συσχετισμό μεταξύ της ταυτότητας και της μη ταυτότητας, καθώς ο λόγος του ποιητή βγαίνει από τα ατομικά όρια του προς αναζήτηση του «άλλου». Στη διαδικασία αυτή παρεμβαίνει το στοιχείο της ειρωνείας, υποδεικνύοντας την απόσταση ανάμεσα στον ομιλούντα και στη γλώσσα του, καθώς και τη σύγχυση ανάμεσα στο είναι και στο έτερον. Έτσι, υπάρχει μια διάχυτη και γενικευμένη ειρωνεία, κυρίως απέναντι στις λέξεις και στις σημασίες τους, καθώς το λεκτικό παιχνίδι αποτελεί τον δομικό ιστό των μεταπολεμικών ποιημάτων που εξετάζουμε· επομένως τα σατιρικά ποιήματα

¹⁰ Durozoi-Lecherbonnier, 1972: 212.

¹¹ Χρησιμοποιούμε τις επισημάνσεις του Σιαφλέκη οι οποίες αφορούν στο μαύρο χιούμορ (Σιαφλέκης, 1989: 96) και εφαρμόζονται στην ποίηση του Κάλας.

¹² Η κλασική σάτιρα είναι αντίθετη με τη μοντέρνα σάτιρα η οποία νοείται ως λογοτεχνική διαδικασία και δεν ενέχει κανένα πρόγραμμα αναμόρφωσης, βλ. Κωστήου, 2002: 48 και 104-5. Πβ. «Στον 20^ο αι. η σάτιρα γίνεται περισσότερο αμυντική και φιλοσοφική και λιγότερο επιθετική, όπως, πχ., στην περίπτωση του Καρυωτάκη και του Σεφέρη» (: 57).

του Κάλας ξεχωρίζουν μέσα στο υπόλοιπο σώμα της ποίησής του, δεν είναι όμως παράταιρα, ή ξένα στο γενικότερο πνεύμα της ειρωνικής αποστασιοποίησης.

Σχετικά με τις χρησιμοποιούμενες έννοιες (σάτιρα, ειρωνεία, χιούμορ, παρωδία), υιοθετούμε συνολικά τον όρο «ρητορική της ανατροπής» που προτείνει στην ομώνυμη μελέτη της η Κ.Κωστίου, επειδή το κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η υπονόμηση της έκφρασης, η ανατροπή του περιεχομένου με την παράλληλη λανθάνουσα ύπαρξη ενός δεύτερου νοήματος. Οι έννοιες αυτές «αν και αυτόνομοι και ετεροειδείς, αλληλοεπικαλύπτονται και συγγέονται»¹³, επομένως πρέπει να αποσαφηνιστεί (έστω και συμβατικά) το περιεχόμενό τους. Ωστόσο δεν πρόκειται να υπεισέλθουμε σε μια τέτοια θεωρητική διερεύνηση – γιατί αυτό θα απαιτούσε μια αυτόνομη μελέτη – αλλά αρκούμαστε στους κλασικούς ορισμούς, σε συνάρτηση πάντα με το ίδιο το εξεταζόμενο έργο.

Πέρα από τα όρια του υπερρεαλισμού και του αντικειμενικού χιούμορ, το θέμα έχει μεγάλη φιλοσοφική προϊστορία. Η έννοια του κωμικού έχει πρωταρχικά μελετηθεί από τον Αριστοτέλη, ενώ οι μελέτες των φιλοσόφων Bergson (για το γέλιο, 1908) Jankelevitch (για την ειρωνεία, 1936) επηρέασαν τις μετέπειτα θεωρίες. Η θέση του Κάλας, νομίζουμε ότι βρίσκεται πιο κοντά στην ποιητική θεώρηση του κωμικού από τον Baudelaire και την ψυχαναλυτική ερμηνεία του Freud. Για τον Charles Baudelaire το χιούμορ συνδέεται με την υπερβολή και την αγριότητα του λόγου, δηλαδή με τον νοητικό σαδισμό. Οι απόψεις του αναπτύσσονται στο δοκίμιο «De l'essence du Rire et généralement du comique dans les arts plastiques», όπου μελετάται η καρικατούρα (γελοιογραφία) ως στοιχείο που βρίσκεται στον αντίποδα της ομορφιάς αλλά και της ακαδημαϊκής σοβαροφάνειας των «σοφών». Ο Baudelaire θεωρεί πως το γέλιο συνδέεται με την πτώση του ανθρώπου και πως αποτελεί μαζί με την οδύνη, έκφραση του καλού και του κακού· σύμφωνα με την μυστικιστική αυτή προσέγγιση του γέλιου, «το κωμικό είναι ένα στοιχείο καταδικαστέο και διαβολικής προέλευσης»¹⁴. Ως σατανικό το γέλιο είναι βαθιά ανθρώπινο και είναι ένδειξη ανώτερου πολιτισμού και ευφυΐας, παράλληλα όμως αποτελεί την έκφραση ενός συναισθήματος διττού ή αντιφατικού, ή ακόμα πιο περίπλοκου όταν οφείλεται στο

¹³ Στο ίδιο: 21. Ο Frye, αν και χρησιμοποιεί (σχεδόν) ταυτολογικές εκφράσεις όπως «η σάτιρα είναι ειρωνεία που συγγενεύει δομικά με την κωμωδία», ή «η ειρωνεία με μικρή δόση σάτιρας» (Frye, 1996: 225), τοποθετεί το όριο ανάμεσα στη σάτιρα και την ειρωνεία, στον τομέα της ηθικής, δηλαδή η πρώτη απαιτεί «ένα υπονοούμενο ηθικό πρότυπο», ενώ η δεύτερη αποσιωπά «κάθε ηθική στάση εκ μέρους του συγγραφέα» (στο ίδιο: 225). Επιπροσθέτως η Κωστίου καταγράφει τη διαφορά ανάμεσα σε κείνους που θεωρούν τη σάτιρα και την ειρωνεία συνδεδεμένες με τη ρητορική, και σε άλλους (γαλλική σχολή) που εκκινούν από τη φιλοσοφική διάσταση της ειρωνείας (Κωστίου, 2002: 27): ανοιχτή θεωρείται η διερεύνηση του ερωτήματος αν η σάτιρα αποτελεί αυτόνομο είδος (genre, στο ίδιο: 44κε). Για τη διερεύνηση της ειδολογικής υφής της σάτιρας βλ. Αγγελάτος, 2003: 20-46.

¹⁴ Baudelaire, 1962: 246. Αν και εδώ ο γάλλος ποιητής διαστρέφει την πηγή του που είναι ο Εκκλησιαστής, ωστόσο και αλλού επιμένει ότι το γέλιο (που το διαχωρίζει από τη χαρά) είναι ένα από τα πιο αμιγή σατανικά στοιχεία του ανθρώπου (: 247). Το κείμενο αυτό (1855) ανήκει στις *Curiosités Esthétiques* και έχει μεταφραστεί αυτόνομα στα ελληνικά από τη Λίζυ Τσιριμώκου, *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, Άγρα, 2000.

γκροτέσκο, γιατί τότε ξεφεύγει από τα κοινά όρια, προς την τρέλα και την υπερβολή. Οπωσδήποτε το γέλιο αποτελεί εκδήλωση ανωτερότητας του ανθρώπου απέναντι στους άλλους, και έκφραση απολυτότητας. Η βιαιότητα μαζί με την υπερβολή αποτελούν τα κατεξοχήν χαρακτηριστικά αυτού που ο Baudelaire ονομάζει «απόλυτο κωμικό»¹⁵. Το κωμικό έχει μια έννοια ηθική και επιπλέον δηλώνει την ύπαρξη μιας μόνιμης διφυσίας μέσα στον άνθρωπο, δηλαδή της δύναμης να είναι ταυτόχρονα ο εαυτός του και ένας άλλος¹⁶.

Ο Breton, στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*, έχει γράψει μια σύντομη εισαγωγή σχετικά με το χιούμορ στον Baudelaire και τη σύνδεσή του με τον δανδισμό¹⁷. Ο γάλλος υπερρεαλιστής, στον Πρόλογο («Αλεξικέραυνο») του ίδιου βιβλίου, αναφέρεται στον Freud και στην άποψή του ότι το χιούμορ δεν έχει μόνο απελευθερωτικό ρόλο, αλλά μεγαλειώδη και ανυψωτικό χαρακτήρα που έγκειται στον θρίαμβο του ναρκισσισμού και στην ηχηρή επιβεβαίωση του εγώ¹⁸. Ο Freud στο έργο του *Το αστείο και η σχέση του με το ασυνείδητο*¹⁹ υποστηρίζει ότι η καταπιεσμένη σεξουαλικότητα του ανθρώπου εκτονώνεται μέσω της λεκτικής επιθετικότητας που παρακάμπει τη λογοκρισία της συνείδησης και ακυρώνει τις κοινωνικές απαγορεύσεις δια του λεκτικού εμπαιγμού και της αισχρολογίας²⁰. Η ανάλυση του πατέρα της ψυχανάλυσης αναπτύσσει – με βάση τη γνώση των μηχανισμών του ονείρου – όλες τις πολύπλοκες διασυνδέσεις του ευφυολογήματος με την ψυχική ζωή του ανθρώπου και τη σύνδεσή του με την έννοια του κωμικού²¹. Η κωμική ευχαρίστηση συνδέεται με μια «οικονομία» κι ένα μηχανισμό ανάκτησης της χαμένης ψυχικής ευφορίας. Γίνεται επίσης ο διαχωρισμός του αστείου σε δύο κατηγορίες: στα λογοπαίγνια ή εννοιολογικά αστεία (“verbal” and “conceptual” jokes) και αυτά που έχουν κάποια πρόθεση, τα «σκόπιμα» αστεία (abstract and tendentious jokes)· στα δεύτερα κατατάσσεται η σάτιρα, ο σαρκασμός, το σκάνδαλο²². Όπως θα φανεί από την ανάλυση, στη συνέχεια του κεφαλαίου, ο Κάλας επιδόθηκε και στα δύο είδη, δηλαδή και στο «αθώο» ευφυολόγημα (εντός των ορίων της γλώσσας) αλλά κυρίως στην επιθετική σάτιρα.

Στο άρθρο «Again and again, Duchamp» (*Village Voice*, 15.4.1965) ο Κάλας υπογραμμίζει το φιλοσοφικό υπόβαθρο των παιγνίων, παραθέτοντας το όνομα του Wittgenstein

¹⁵ Βλ. Baudelaire, 1962: 258. Το «απόλυτο κωμικό» χαρακτηρίζεται από τον «ίλιγγο της υπερβολής» και προκαλεί ξαφνικές ανατροπές στη φύση των πραγμάτων, καθώς δεν καταλήγει σε έργο υψηλής αισθητικής αλλά σε μια βίαιη ανατροπή.

¹⁶ Βλ. στο ίδιο: 262.

¹⁷ Βλ. Μπρετόν, [1982]: 85-87.

¹⁸ Ο Μπρετόν παραπέμπει σε άρθρο του Φρόντ (1928), βλ. στο ίδιο: 14.

¹⁹ Το έργο (α' έκδοση: 1905) είναι αμετάφραστο στα ελληνικά· ο γερμανικός όρος «der witz» που έχει μεταφραστεί στα αγγλικά αλλού ως wit και αλλού ως joke, στα ελληνικά αποδίδεται: ευφυολόγημα / αστείο / χιούμορ. Παραπέμπουμε στην αγγλική μετάφραση των Απάντων του Φρόντ, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, Freud, 1978, vol. VIII.

²⁰ Βλ. Freud, 1978 (VIII): 99-101

²¹ Βλ. το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, «Jokes and the species of the Comic», στο ίδιο: 181-236. Χρήσιμες είναι οι παρατηρήσεις του Griffin, 1994: 161-166, σχετικά με την φροϋδική ερμηνεία για την ευχαρίστηση-ηδονή (pleasure) που προκύπτει από το πνευματώδες αστείο.

²² Βλ. Freud, 1978 (VIII): 90-91 και 115.

δίπλα σε κείνο του Duchamp: «The game is the philosophical reference of an empirical-minded era, an age that has given the world a B.Russel, a Wittgenstein, and a Duchamp» (ΔΑΚ: 11/1). Υπάρχει μια αναλογία ανάμεσα στη σάτιρα του Κάλας και στον «σατιριστή» Wittgenstein²³, καθώς το βιτγκενσταϊνικό σκώμμα δεν είχε τίποτε το ευτράπελο, αλλά ήταν ένα σοβαρό μέσο που στόχευε στη διαφύλαξη των αξιών. Οι σατιρικές αιχμές του φιλοσόφου ήταν εργαλεία της μεθόδου του, προκειμένου να γκρεμίσει το οικοδόμημα της παραδοσιακής σκέψης. Δεν είναι τυχαίο που από τον Φρόντ, ο Wittgenstein επιδοκίμαζε εκείνες τις εξηγήσεις που περιείχονταν στο *Το αστείο και η σχέση του με το ασυνείδητο*, κι αυτό γιατί ανέλυαν τη γλωσσική υφή των μηνυμάτων: «Ο Freud μετασηματίζει το αστείο δίνοντάς του μια διαφορετική μορφή, την οποία εμείς αναγνωρίζουμε ως έκφραση μιας σειράς σκέψεων που μας πάνε από τη μιαν άκρη του αστείου στην άλλη»²⁴. Γι' αυτό άλλωστε η «ψηλόφρων» σάτιρα θεωρείται «σκοτεινή» και δεν απευθύνεται σε λαϊκό κοινό²⁵.

Οι βάσεις, λοιπόν, του ευφυολογήματος του Κάλας πρέπει να αναζητηθούν, εκτός από τον υπερρεαλισμό, στην ποιητική του Baudelaire, στην ανάλυση του Freud και στο φιλοσοφικό σκώμμα του Wittgenstein. Τα μεταπολεμικά σατιρικά ποιήματα του ενισχύουν την εγκεφαλικότητα και την αποστασιοποίηση που χαρακτηρίζουν το έργο του. Ο σατιρικός συγγραφέας δεν έχει την ίδια ψυχική συμμετοχή με τα κείμενά του: «ο λυρικός[συγγραφέας] βρίσκεται σε στενότερη ψυχική συνάφεια με το έργο του από αυτήν του σατιρικού συγγραφέα ο οποίος λειτουργεί περισσότερο εγκεφαλικά, ακόμα και όταν υποκινείται από το συναίσθημα»²⁶. Η λειτουργία της σάτιρας είναι διανοητική και μέθοδός της η παιγνιώδης παραμόρφωση· η υπερβολή (η μεγέθυνση των αρνητικών στοιχείων) διαστρέφει δεδομένες αξίες και τις καθιστά κωμικές. Συχνά η υπερβολή στα ποιήματα του Κάλας παίρνει τις πιο ακραίες μορφές, παρουσιάζει ασύμβατες συγκρίσεις, απροσδόκητες συζεύξεις ή αναλογίες, ώστε φτάνει στο παράλογο. Η πιο βασική τεχνική που χρησιμοποιεί είναι το λεκτικό παιχνίδι, επομένως η πλήρης κατανόηση της σάτιρας προϋποθέτει την αποκρυπτογράφηση των λογοπαιγνίων. Τα λογοπαιγνία αυτά παρασύρουν έξω από τα συνήθη όρια της οργανωμένης σκέψης και του αποδεκτού λόγου, προς ανοίκειους συνειρμούς· κι εδώ έγκειται η τομή και η συνάντηση της σάτιρας με το υπερρεαλιστικό χιούμορ. Ενδεχομένως, η σάτιρα του Κάλας να μην αποτελεί τυπικό δείγμα μαύρου χιούμορ, αφού πρόκειται για στιχουργήματα κλασικής σάτιρας, ωστόσο, αναμφισβήτητα, έλκει την καταγωγή τους από την ανατρεπτική πηγή της υπερρεαλιστικής του κοσμοθεωρίας.

²³ Ο όρος ανήκει στον αποδομιστή αμερικανό φιλόσοφο Richard Rorty, παραθέτει ο Κωβαίος, 1996: 371. Στον Κωβαίο ανήκουν τα σχόλια για τη σάτιρα στον Wittgenstein, που παραθέτουμε στο κείμενό μας (βλ. στο ίδιο).

²⁴ Τις σκέψεις του Wittgenstein παραθέτει ο Monk, 1999: 411.

²⁵ Όπως ανέφερε ο Dryden: «Satire is a Poem of a difficult Nature in itself, and is not written to Vulgar Readers», παρόμοια και ο Swift έλεγε πως γράφει για ανθρώπους που διαθέτουν πνεύμα και καλαισθησία (παραθέτει ο Griffin, 1994: 167-8).

²⁶ Κωστίου, 2002: 85 (βλ. και 106).

Επιπλέον, η γενικευμένη παρωδία (κατά το υπόδειγμα του ζωγράφου Ιερώνυμου Μπος), η παιγνιώδης αντίληψη για την τέχνη και το λεκτικό παιχνίδι που θέτει υπό αμφισβήτηση τη γλώσσα, την κανονικότητα στην αλληλουχία του νοήματος, εντάσσονται στην υπονόμηση της πραγματικότητας (αυτής των αντικειμένων αλλά και της άλλης των λέξεων) και στον χλευασμό των συμβάσεων και της υποτιθέμενης σταθερής οργάνωσής της.

Ο Νάνος Βαλαωρίτης εξαίρει τη σατιρική φλέβα του Κάλας και υπογραμμίζει τα λογοπαίγνια του «καλασιανού χιούμορ» (δικός του ο όρος): «Άλλος μεγάλος υπερρεαλιστικός χιουμορίστας, αδικημένος από τη φευ, *σοβαροφανή* μας κριτική, είναι ο Νικόλαος Κάλας, στη σειρά των ποιημάτων που έγραψε τα τελευταία χρόνια, και που δημοσιεύτηκαν πρώτα στο περιοδικό *Πάλι*, τη δεκαετία του '60 [...] Η τακτική του Κάλας είναι να σατιρίζει την εξάπλωση του μοντερνισμού, που από κίνημα επαναστατικό στη δεκαετία του '20-'30 κατάντησε κοινοτοπία μετά το '60»²⁷. Ο Βαλαωρίτης, ερμηνεύει (σε άλλο δοκίμιό του) τη σάτιρα του Κάλας, βασιζόμενος στην ορολογία μοντέρνο-μεταμοντέρνο: «στη σειρά *Οδός Νικήτα Ράντου*, σατιρίζει με *μεταμοντερνιστικό τρόπο*, αντιστρέφοντας τον ιδεαλισμό του μοντερνισμού, προβάλλοντας το πρόστυχο, το κοινότυπο και το παρωδιακό, σε σημείο που το έργο αυτό να γίνεται μια κριτική του *μοντερνισμού*. [...] Η μπηχτή του Κάλας λοιπόν έχει μεγάλη σημασία, γιατί καυτηριάζει τους μιμητές που ασυνείδητα μαϊμουδίζουν και παπαγαλίζουν αυτά που πριν από 50 χρόνια ήταν επαναστατικά. Μαθητής και φίλος του Μαρσέλ Ντυσάμπ, ο Κάλας έχει μια έντονη συνείδηση του γελοίου που παράγεται ασυνείδητα από τους ανθρώπους, όταν δε βλέπουν τον εαυτό τους παρά σε καθρέφτες άλλων, *απαράλλαχτων* με τους ίδιους σε όλα, εκτός από τη φυσιognωμία»²⁸. Παρόλο που δεν υιοθετούμε την ορολογία του Βαλαωρίτη (γιατί η γραφή του Κάλας δεν έχει καμία σχέση μ' αυτό που ορίστηκε ως «μεταμοντέρνο»), συμφωνούμε πως η σατιρική γραφή του λειτουργεί σαν ένας καθρέφτης παραμορφωτικός, ενώ το ανατρεπτικό του χιούμορ υποδεικνύει την απόσταση της πρωτοποριακής γραφής του από τη σοβαροφάνεια και τον ακαδημαϊσμό του μοντερνισμού.

12.2. ΛΕΚΤΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ (Η τέχνη ως «παιχνίδι»)

Η φαντασία αντιμετωπίζεται από τον Μπρετόν όχι σαν χάρισμα, αλλά ως χώρος και αντικείμενο που πρέπει να κατακτηθεί²⁹. Ο υπερρεαλισμός βασίστηκε στην φαντασία (imagination) και τοποθέτησε τις εικόνες (images) στο κέντρο της ποίησης, δηλαδή στο κέντρο

²⁷ Από το δοκίμιο «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό», Βαλαωρίτης, 1990: 158.

²⁸ Από το δοκίμιο «Ο μοντερνισμός και τα παρακλάδια του στον ελληνικό χώρο», στο ίδιο: 132-3. Ο Βαλαωρίτης θεωρεί τον υπερρεαλισμό μέρος του μοντερνισμού (στο ίδιο: 151-2), ενώ ως μεταμοντέρνα εποχή αντιλαμβάνεται τη φθορά και έκπτωση του μοντέρνου κινήματος. Στον τόμο «Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο» βρίσκουμε ενδιαφέρουσες εισηγήσεις σχετικά με την αντιπαλότητα μοντέρνου – μεταμοντέρνου· βλ. την αποσαφήνιση των βασικών διαφορών των δύο όρων στην εισήγηση της Μ.Λαμπράκη-Πλάκα Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο, 1988: 212-214.

²⁹ Βλ. Bedouin, 1964: 13.

της γλώσσας, αλλά στην πιο απομακρυσμένη από την κυριολεξία κατάσταση της· έτσι, καθώς οι υπερρεαλιστές εξερευνούσαν εικόνες στα όρια της γλώσσας, προέκυψε η αγάπη για τα γλωσσικά παιχνίδια. Η τέχνη γίνεται υποκατάστατο της εργασίας και παιγνιώδης, ανώφελη λειτουργία³⁰. την αντίληψη αυτή ο Κάλας την αντλεί από τον υπερρεαλισμό, αλλά ο εισηγητής της στην ποίηση υπήρξε ο Μαλλαρμέ. Στον Mallarmé κάνει ιδιαίτερη αναφορά ο Κάλας στη συνέντευξη που έδωσε το 1940 στο περιοδικό *New Directions*: εκεί, αναφερόμενος στη «διάσπαση» της ποιητικής φόρμας προκειμένου να εκφραστούν καλύτερα τα συναισθήματα του ατόμου, καταγράφει τον Mallarmé ως πρωτεργάτη³¹. Η αναφορά του Μπρετόν στον Mallarmé είναι σύντομη (τον θεωρεί υπερρεαλιστή ως προς την ικανότητα αποκάλυψης μυστικών)³², αλλά είναι γεγονός ότι ο Mallarmé καθόρισε σε σημαντικό βαθμό την ποιητική του υπερρεαλιστικού παιχνιδιού: «Σύμφωνα με τον Mallarmé, το ποίημα αποτελεί το μέσον για μια μεταμόρφωση (transfiguration), στη διάρκεια της οποίας τελειοποιείται μια αίσθηση ελαφρότητας.[...] Για τον Mallarmé, η ποιητική τέχνη γίνεται αντιληπτή σαν ένα παιχνίδι (jeu), αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται για μια πνευματική αναζήτηση που απαιτεί εντατική προσπάθεια»³³. Επίσης η αναλογία ανάμεσα στα πράγματα και στις λέξεις, η μαγική δύναμη του λόγου στην αναδημιουργία του κόσμου, η έννοια του αντικειμενικού τυχαίου με κέντρο βάρους την τυχειότητα («Un Coup de Dés», 1897), η σύνθεση της ποίησης ως αντίθεση στην παθητικότητα-αδυναμία (impuissance) του ποιητή, η μετάθεση του ενδιαφέροντος από τον ποιητή στον αναγνώστη του ποιήματος, όλα αυτά αποτελούν σημεία επαφής του υπερρεαλισμού με τον Mallarmé³⁴. Σε μια επιστολή ο Κάλας αναφέρει πως ο Mallarmé υπήρξε «κριτικός» ποιητής (όπως οι Pound, Ginsberg, Cage, Breton), προσθέτοντας πως η εποχή της κριτικής για την ποίηση σημαίνει αποφυγή της μίμησης όχι μόνο της πραγματικότητας αλλά και της φαντασίας³⁵. Σύμφωνα επομένως με τον Κάλας, το παιχνίδι εντάσσεται στην κριτική-επαναστατική λειτουργία της τέχνης και αποσκοπεί στην ανατροπή των δεδομένων σοβαροφανών δομών.

³⁰ Βλ. το δοκίμιο του Κάλας «Υπερρεαλιστικές προθέσεις», Διακύβευση: 44-45. Ο Griffin (1994: 84) αναφέρει ότι ο μεταδομισμός έδωσε έμφαση στο ελεύθερο παιχνίδι των σημειόντων στην ποίηση, αλλά και ότι η κριτική των τελευταίων δεκαετιών αναγνώρισε το στοιχείο του παιχνιδιού στην τέχνη. Για το υπερρεαλιστικό παιχνίδι βλ. την ανακοίνωση του Ph. Audoin «Le surréalisme et le jeu» στον τόμο *Entretiens*, 1968: 455-469· ενδιαφέρονσα είναι και η συζήτηση που έπεται: 469-485.

³¹ Βλ. Calas, 1940: 8.

³² «Mallarmé est surréaliste dans la confidence» (Breton, 1979: 36). Η ελληνική απόδοση αστοχεί: «Ο Mallarmé είναι υπερρεαλιστής στην πεποίθηση» (Μπρετόν, 1983: 30).

³³ Η επισήμανση είναι της Ελ. Κουτριάνου στη μελέτη της για τον Ελύτη, Κουτριάνου, 2002: 58-9. Βέβαια οι περαιτέρω στόχοι που όριζε ο Mallarmé για την τέχνη, δηλαδή η διαύγεια και η υπερφυσική αρμονία, η ενατένιση της ομορφιάς και η καθαρότητα (proésie pure) βρίσκονται στην αντίθεση από τον υπερρεαλισμό κατεύθυνση.

³⁴ Για την επίδραση του Mallarmé στον υπερρεαλισμό, βλ. Durozoi-Lecherbonnier, 1972: 25-26. Γενικότερα οι συμβολιστές ποιητές επεδίωξαν τη «ρηματική εννοχρήστρωση», την περίτεχνη και αλχημιστική επεξεργασία των λέξεων (βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 37).

³⁵ Από επιστολή του Κάλας (29.3.1980) στον James Sherry, βλ. ΔΑΚ: 29/16.

Εκτός από την ποίηση του Mallarmé, το έργο του Alfred Jarry προσφέρει στα λογοπαίγνια και στο μαύρο χιούμορ του υπερρεαλισμού, έναν ακόμα αξιόλογο πρόδρομο³⁶. Ο Jarry επεξεργάστηκε ένα λόγο σκανδαλώδη και «λογομαχικό», γεμάτο με ασκήσεις δόμησης και αποδόμησης των σημειωτικών συστημάτων· ουσιαστικά η ποίηση του Jarry βασίζεται στην κριτική των σημείων και στον τρόπο που αυτά συνδέουν τις λέξεις με την πραγματικότητα, ενώ καταλήγει σε ένα εκτεταμένο δίκτυο λεκτικών παιχνιδιών. Μέσα από τη φανταστική πραγματικότητα και το εραλδικό σύμπαν, στα μεγάλα και γνωστά έργα του Jarry, υπάρχουν επάλληλα πεδία σημασιών και διαμορφώνεται ένα σύστημα σημείων, όπου το πρώτο επίπεδο παραπέμπει στο επόμενο κι αυτό με τη σειρά του σε ένα άλλο, ώστε να αποκαλύπτεται ένα άλλο κείμενο πίσω από την ασυνάρτητη επιφάνεια³⁷.

Ο Κάλας ωστόσο δεν αναζητά τους προγόνους του λεκτικού παιχνιδιού μόνο στον υπερρεαλισμό, αλλά ανασκάπτει βαθύτερα και ερευνά πλατύτερα. Σε ένα ανέκδοτο κείμενο του 1956 («Eden-van Eyck», ΔΑΚ: 11/11), αναφέρεται στους πλατωνικούς διαλόγους, όπου ο Σωκράτης χαρακτηρίζει τη συζήτηση που διεξάγεται ως «παιδιά» (=παιχνίδι)· οι φιλοσοφικοί διάλογοι αποτιμούνται έτσι ως μορφή διανοητικού παιχνιδιού, όπου το συμπέρασμα δεν προσφέρεται ως μάθημα ή δίδαγμα, αλλά μένει άρρητο, σχεδόν μετέωρο, για να το εξάγει μόνος του ο αναγνώστης. Έτσι και τα μεταπολεμικά ποιήματα που εξετάζουμε, αποτελούν ένα είδος «φιλοσοφικής παιδιάς» με έντονα τα στοιχεία της κριτικής σκέψης προκειμένου να εξαχθεί ένας οντολογικός ορισμός της ποίησης («τι έστιν ουν ποίησις;», όπως θα άρχιζε ο Σωκράτης έναν αντίστοιχο υποθετικό διάλογο).

Πίσω, λοιπόν, από τα παιχνίδια ή πέρα απ' αυτά διεξάγεται κατ' ουσία ένας διάλογος³⁸. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε πως ο Βιτγκεστάιν³⁹ ο οποίος χρησιμοποιεί ευρέως τα γλωσσικά παιχνίδια, για να ορίσει τις σχέσεις λογικής και γλώσσας, τα ονομάζει «συστήματα επικοινωνίας». Πολύ καθοριστική πρέπει να υπήρξε για τον Κάλας, η μελέτη της θεωρίας των γλωσσικών παιγνίων του L. Wittgenstein και οι απόψεις του φιλοσόφου για τη γλώσσα ως μορφή ζωής, παράλληλα με την πολλαπλότητα των νοημάτων και τη δυνατότητα ποικίλων μετασηματισμών (βλ. στο 10^ο κεφάλαιο της διατριβής). Ο Κάλας στο διαφωτιστικό για τα παίγνια κείμενό του («Παιχνίδια χωρίς κανόνες») τονίζει: «Οι ποιητές χρησιμοποιούν την ευφροσύνη τους στην ερμηνεία κανόνων της γραμματικής και του συντακτικού για να παράγουν καινούργια παιχνίδια με τις λέξεις»⁴⁰.

³⁶ Βλ. το κείμενο του Μπρετόν, «Alfred Jarry» (*Les Pas Perdus*), Breton, 1988: 216-226.

³⁷ Για μια συνοπτική παρουσίαση του έργου του Jarry βλ. την εισαγωγή του Michel Arrive (που έχει και την επιμέλεια των Απάντων), Alfred Jarry, *Oeuvres Complètes*, v.I, Gallimard, Paris, 1972: IX-XXVI.

³⁸ βλ. Διακύβευση: 104.

³⁹ βλ. Wittgenstein, 1984: 141 (Το μπλε και το καφέ βιβλίο).

⁴⁰ Σε μετάφραση του Σπ. Αργυρόπουλου, Κάλας, 1990-91 α: 111 (και *Transfigurations*: 5).

Το ευφυολόγημα συνδέεται άμεσα με την ελευθερία, η οποία μπορεί να υπερβεί κάθε λογοκρισία και να δοκιμάσει τα όρια του νοήματος και της γλώσσας: ο Freud, στο αυτοτελές σύγγραμμά του περί ευφυολογήματος, παραδέχεται ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι παιγνιώδης, σε αντίθεση με την εργασία, και παραθέτει τη φράση του ρομαντικού ποιητή Jean-Paul: «Η ελευθερία παράγει αστεϊσμούς και οι αστεϊσμοί παράγουν ελευθερία»⁴¹. Ο Freud αναλύοντας την τεχνική του ευφυολογήματος, κάνει πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πως το λογοπαίγνιο είναι ακατανόητο από μόνο του, αλλά αποκτά σημασία στα συμφραζόμενά του, επιπλέον αποτελεί συμπύκνωση νοήματος μέσα στη συντομία του και στοχεύει στην απόκρυψη μέσω του μηχανισμού της υποκατάστασης⁴².

Ο Λόγος είναι παντοδύναμος και πολυδύναμος, βρίσκεται στην αρχή και το τέλος κάθε ποιητικής πράξης: είναι το μέσο (means) αλλά και το ενδιάμεσο (medium) ανάμεσα στον κόσμο των πραγμάτων και των σημασιών. Ο ποιητής παίρνει το δικαίωμα («ποιητική αδεία») να χρησιμοποιήσει κατά βούληση, με παιγνιώδη ή σοβαρό τρόπο τον λόγο. Στο ποίημα «Ξένα Δοχεία» ο λόγος (ανα)δημιουργεί τον κόσμο, μέσα από υποκαταστάσεις ονομάτων και λειτουργιών, παρωδώντας το βιβλικό «είπε και εγένετο». Έτσι σε έναν κόσμο συνεχών αλλαγών και υποκαταστάσεων, σε έναν κόσμο ψευδούς ταυτότητας και αδιάκοπης ροής, ο λόγος χάνει τη σταθερή κοίτη του, γεμίζει αινίγματα κι ερωτήματα – ακόμα κι ο Θεός που είναι Λόγος και δώρισε το χάρισμα του λόγου, μετατρέπεται σε σταυρόλεξο. Ευτυχώς – περιπαίζει ο ποιητής – που σ' αυτήν την κινούμενη άμμο της γλώσσας, ο Άρειος Πάγος παραμένει (είναι) βράχος, τονίζοντας ουσιαστικά τη διπλή σημασία της λέξης και διαπιστώνοντας ότι η κυριολεκτική σημασία (πάγος=βράχος) επιβάλλεται πάνω στην ιστορική σημασία (ο Άρειος Πάγος ήταν το ύψιστο θεσμικό δικαστικό όργανο για τη διαφύλαξη των αξιών της δημοκρατίας). Το ειρωνικό ιστορικό βέλος στρέφεται και εναντίον της αποικιοκρατίας της Αγγλίας [G(reat) B(ritain)] που επεδίωκε (ανεπιτυχώς) να ενσωματώσει στους κόλπους της την Κύπρο (άρα να την υποτάξει κάτω από το όνομά της):

«Δόξα τω λόγω που ο Άρειος Πάγος μένει βράχος

και το Τ'ΖΗ ΜΠΗ Γκρραντ Μπρετάγν κι όχι Κύπρος» (ONP: 87). Μια τέτοια γλωσσική χρήση υποδεικνύει πως ο άνθρωπος ζει μέσα σε έναν κόσμο αυταπάτης και γλωσσικής σύγχυσης, αφού διαστρέφεται ανεξέλεγκτα όχι μόνο το νόημα και η ουσία των λέξεων, αλλά και η αυτόνομη ύπαρξη των πραγμάτων. Ακριβώς εδώ στηρίζεται το γλωσσικό παιχνίδι, δηλαδή στην αποκάλυψη των παρανοήσεων (εκούσιων ή ακούσιων), αλλά και στην εκμάθηση της (πολύσημης) χρήσης των λέξεων μέσα σ' αυτό.

⁴¹ Βλ. Freud, 1978(VIII): 11 («Freedom produces jokes and jokes produce freedom»).

⁴² Βλ. στο ίδιο: 16-89 (το κεφάλαιο «The technique of Jokes»).

Επειδή η τέχνη εκλαμβάνεται ως παίγνιο και όχι ως δημιουργία ή εκφραστικότητα, κι ο ποιητής δεν είναι «τσαγκάρης» αλλά χαρτοπαίκτης⁴³, επόμενο είναι η ποίηση να μετατραπεί σε πεδίο πειραματισμού. Έτσι ο δημιουργός αρχίζει ένα ποίημα έχοντας στο μυαλό του ένα σχέδιο δράσης («παιξίματος») καθώς και τους κανόνες του παιχνιδιού, αλλά, όπως κανείς δεν μπορεί να προκαθορίσει ένα παιχνίδι εκ των προτέρων, έτσι και ο καλλιτέχνης δεν προδικάζει τη μορφή και την έκβαση του δημιουργήματός του. Στο παρακάτω ποίημα υπάρχει στο κέντρο του ένα λεκτικό παιχνίδι που συνδέει την ποίηση με τον έρωτα:

«Ανθούν τα περασμένα στα θερμοκήπια των ελπίδων
Σιβύλλας ανθολογίες, άστρων και ηδονών λογαριασμός
– είναι φθηνότερα στον Πειραιά –
λαθρέμποροι οραμάτων οι ποιητές
ερασταί και σαρκασταί, χαρτοπαίχτες συλλαβών.

Συγχωροχάρτι του στίχου των η παιδιά.» (ONP: 117). Το ποίημα αρχίζει με ένα παράδοξο, αφού συνδέει το παρελθόν με τις ελπίδες που κανονικά αφορούν στο μέλλον, αλλά ο Κάλας είχε πάντα μια εμμονή με τη δυνατότητα αλλαγής του παρελθόντος. Το λεκτικό παιχνίδι ξεκινά από το ρήμα «ανθώ» του πρώτου στίχου, που συνδέεται με τις «ανθολογίες» στον 2^ο στίχο, οι οποίες με τη σειρά τους – μέσα από τον (ηχητικό) συνειρμό ανθολογία / αστρολογία – καταλήγουν στα άστρα. Ο αστρικός υπολογισμός συνδέεται με τον λογαριασμό των ηδονών κι ο συνειρμός πηγαίνει στον πληρωμένο έρωτα, με την παρενθετική, ειρωνική, επισήμανση πως είναι φθηνότερα στον Πειραιά (ίσως πλάγια αναφορά στα «Παιδιά του Πειραιά» της ταινίας *Ποτέ την Κυριακή*). Η εμπορία του έρωτα φτιάχνει τη γέφυρα για το λαθρεμπόριο οραμάτων που κάνουν οι ποιητές, όπου βέβαια η έμφαση δεν τίθεται στο εμπόριο αλλά στο επίρρημα λάθρα (=κρυφά). Εξάλλου ο Ερμής είναι θεός του εμπορίου, δηλαδή της συναλλαγής προϊόντων και ιδεών, ως εκ τούτου οι ποιητές είναι έμποροι, αλλά και χαρτοπαίχτες. Η χαρτοπαιξία έχει συνθετικά το παίγνιο και τα χαρτιά (την υλική βάση της γραφής), αλλά είναι δραστηριότητα αφορισμένη από την εκκλησία, και γι' αυτό χρειάζεται συγχωρο-χάρτι. Η ειρωνική και παιγνιώδης εκφορά του τελευταίου στίχου είναι σαφής (το συγχωροχάρτι αναφέρεται περιπαικτικά ως ομόλογο της χαρτοπαιξίας), αφού ο Κάλας πιστεύει ότι ο ποιητής είναι ο άσωτος υιός που δεν επιστρέφει στην πατρική εστία – και επομένως δεν έχει ανάγκη ούτε από μετάνοια ούτε από συγχώρεση.

Τα λογοπαίγνια του Κάλας δεν είναι αυτόνομα και ναρκισσευόμενα, αλλά δρουν κριτικά μέσα στα συμφραζόμενα, προσανατολίζοντας την ανάγνωση σε πολιτικο-κοινωνικούς ή φιλοσοφικούς στοχασμούς. Το *γλωσσικό παιχνίδι* είναι σαφώς ευρύτερο από το λεκτικό παιχνίδι (pun), γιατί τον ποιητή δεν τον ενδιαφέρουν απλώς οι λέξεις και οι παιχνιδιάρικοι συνδυασμοί τους, αλλά η χρήση τους και το νόημα που μεταφέρουν. Το γλωσσικό σημείο είναι κάτι ζωντανό

⁴³ Βλ. το δοκίμιο «Ο Τσαγκάρης και ο Χαρτοπαίκτης» (1962), Διακύβευση: 65 κε.

και από («αντικείμενο»), ώστε η γλώσσα της τέχνης να είναι αποτελεσματική και να «χορταίνει» τον αποδέκτη της:

«Ια...ωά...Γράμματα δίχως πράματα [...]

Μ' αυγά και μενεξέδες / φτιάχνονται τα σφογγωτά της τέχνης» (ONP: 143). Ο πρώτος στίχος του ποιήματος αυτού ξεκινάει από την πρώτη γλωσσική εμπειρία των παιδιών του μεσοπολέμου, καθώς οι πρώτες λέξεις των αναγνωστικών της καθαρεύουσας ήταν: «ία» και «ωά»⁴⁴ που τα παιδιά μάθαιναν να διαβάζουν αλλά χωρίς να ξέρουν τι σημαίνουν. Επρόκειτο για λέξεις που δεν παρέπεμπαν στη νοητική εικόνα ενός αντικειμένου (σημαίνοντα χωρίς σημαινόμενα), όπως ακριβώς φέρνει ο Wittgenstein παράδειγμα τη μη κατανόηση της γλώσσας μιας άγνωστης φυλής⁴⁵. Αντίθετα, στον προτελευταίο στίχο του ποιήματος οι παραπάνω λέξεις γίνονται αναγνωρίσιμες με τη μεταγραφή τους στην κοινή νεοελληνική, σαν να αποκτούν τους χυμούς τους όλους και την πλήρη τους σημασία, από τη στιγμή που γίνεται κατανοητή η σημασία τους. Επιπλέον ο ποιητής δεν δίνει σημασία στην ηχητική αρμονία ή και την «ωραιότητα» των λέξεων, γι' αυτό και προτιμά όχι τις πιο εύηχες «ία» και «ωά», αλλά τις πιο λαϊκές και κοινόχρηστες («αυγά», «σφογγωτά»).

Το νόημα ενός άλλου ποιήματος «Με ασπασμούς» (ONP: 88) βασίζεται εν μέρει στους ιστορικούς υπαινιγμούς και συμφυρμούς και εν μέρει στα λεκτικά παιχνίδια. Το κύριο πρόσωπο είναι μια πόρνη που λέγεται Ίρμα, δηλαδή με αναγραμματισμό «ρίμα», η οποία θυμίζει την Ασπασία· η εταίρα είναι επομένως «ετέρα», δηλαδή άλλη: «“Ίρμα, είσαι σαν αναποδογυρισμένη ρίμα”». Η Ίρμα επίσης ταιριάζει λεκτικά (μερική ομοηχία) με το ποτό που πίνει: «Ίρμα με το πέπερμέντ της», ενώ ο τίτλος του ποιήματος, αν διαβαστεί αλλιώς, είναι «με σπασμούς» – κάτι που πιθανόν να παραπέμπει στην «σπασμωδική ομορφιά» του Μπρετόν⁴⁶ και στην αντίληψη για την ερωτική φύση της ποίησης. Αν η Ίρμα είναι η ποίηση που εκδίδεται (με τη διπλή σημασία του ρήματος), είναι ταυτόχρονα και η Ασπασία⁴⁷ του κλασικού χρυσού αιώνα, επομένως προσωποποιεί την ξεπεσμένη πλέον κλασική-παραδοσιακή ποίηση. Μια αινιγματική λέξη που προβληματίζει μέσα στο ποίημα είναι η λέξη «περμαγκανάντ», που χρησιμοποιείται σε δύο σημεία: «“Ήσουν Ασπασία και σε γνώρισα οδός Περιελέους / με το περμαγκανάντ [...]. Περμαγκανάντ. Ακόμα το βλέπω. Οσμή ιδιάζουσα”». Το αίνιγμα λύνεται, αν οδηγηθούμε στην ξένη λέξη

⁴⁴ Το αναφέρει ο Κάλας στο αδημοσίευτο άρθρο: «Το μανιφέστο του ετερόδοξου δημοτικισμού»: «Οι πρώτες τυπωμένες λέξεις που τα μάτια μας έμαθαν να διαβάσουν ήταν, σε ξένη γλώσσα, το όνομα των μενεξέδων και των αυγών», ΕΛΙΑ: 1/2.

⁴⁵ Βλ. τα παραδείγματα από το «Καφέ Βιβλίο», Wittgenstein, 1984: 136 κε.

⁴⁶ «Η ομορφιά θα είναι σπασμωδική ή δεν θα είναι», είναι η τελευταία φράση από τη Nadja, βλ. Μπρετόν, 1981 α: 149. Η Φ.Αμπατζοπούλου (στην υποστήριξη της διατριβής) πρότεινε τη μετάφραση «ασπαίρουσα ομορφιά».

⁴⁷ Πολύ πιθανόν ο Κάλας να αναφέρεται στην κωμωδία *Αχαρνής*, όπου ο Αριστοφάνης διακωμώδησε την Ασπασία ως κοινή εταίρα με οίκο ανοχής στα Μέγαρα και την κατηγορεί ότι επιτάχυνε τον Πελοποννησιακό πόλεμο, γιατί έπεισε τον Περικλή να επιτεθεί στους Μεγαρείς.

«permanganato» που σημαίνει υπερμαγγανικός και χρησιμεύει ως αντισηπτικό στα πορνεία (κι εδώ ίσως λανθάνει μια πλάγια αναφορά σε στίχους του Ν.Καββαδία)⁴⁸. Επιπλέον ο όρος συνδέεται ηχητικά με τη λέξη «μαγγανεία» που σημαίνει τη μαγεία και «φαρμακεία», όταν με διάφορα μέσα (βοτάνια, φίλτρα, ξόρκια κλπ) τελούνται μαγικές πράξεις. Επιπλέον, η πρόθεση «υπερ»(μαγγανικός) πιθανόν να συνδέεται με την υπερπραγματικότητα. Επομένως η προσπάθεια του ποιητή να «μαγέψει» την ποίηση με διάφορα οίνο-πνευματώδη ποτά (το πιο δυνατό και «ακριβό», το ούισκι, το πίνει ο ποιητής, ενώ το ηδύποτο peppermint το προτιμά η Ίρμα /ρίμα) καταλήγει μάλλον σε αποτυχία.

Παρόμοιοι αναγραμματισμοί υπάρχουν στο ποίημα «Παράδεισος» (ONP: 89), όπου ξετυλίγεται η σκηνή της δημιουργίας των πρωτόπλαστων από τον Θεό. Ο Παπαδάμας εμπεριέχει (λεκτικά) τον Αδάμ, ο Παράδεισος είναι ουζερί: «η Ουζερί των Ηλυσίων», η Σοφία που συναντά εκεί το ζεύγος των Πρωτοπλάστων είναι με αναγραμματισμό ο «όφιος», ενώ στο τέλος του ποιήματος, το ζεύγος παίζει στην ταινία «Συμπόσιο του Μήλου», όπου συμφύρονται τόσο το απαγορευμένο μήλο όσο και η σωκρατική ηθική του *Συμποσίου* του Πλάτωνα⁴⁹. Ο αποτρεπτικός όρος που θέτει ο Θεός στους πρωτόπλαστους είναι ο (απαγορευτικός) τίτλος της ταινίας «Ποτέ την Κυριακή», κι έτσι συνολικά από το ποίημα δίνεται η εντύπωση πως η Βίβλος γυρίζεται ταινία. Με τον τρόπο αυτό παρωδούνται οι θρησκευτικές εξιδανικεύσεις της Βίβλου, με έναν τρόπο ανάλογο με αυτόν που ο Bosch δυσφημίζει (παρωδεί) τα ιδεώδη του van Eyck και τα θρησκευτικά αξιώματα των βιβλικών ιστοριών. Σύμφωνα με τον Κάλας, ο μοντέρνος καλλιτέχνης, στο όνομα της αντιτέχνης, δικαιούται, μέσω της παρωδίας, να σατιρίσει (να νοθεύσει) το περιεχόμενο και το στυλ άλλων προγενέστερων έργων (Transfigurations: 31).

Η παιγνιώδης παραχάραξη, επομένως, των ονομάτων και των ιδιοτήτων, η οποία συχνότατα είναι αλυσιδωτή (η μία λέξη οδηγεί σε μια δεύτερη κι αυτή με τη σειρά της σε άλλη κλπ) καταλήγει στην ύφανση ενός ευρύτατου γλωσσικού παιχνιδιού· έτσι σε άτιτλο ποίημα από τη *Συλλογή Β'*, τα λεκτικά παιχνίδια βασίζονται στην ακουστική ταύτιση (συνήχηση) λέξεων με διαφορετική ορθογραφία και σημασία, όπως «λίθος-λήθη» και «υδρία-υδράγυρος-Υδρα»: «απελίθωσε την μητρική καρδιά της / για να πνιγεί στη λήθη / σαν νάρκη σάλεψεν η αλήθεια! / Άρπαξα

⁴⁸ Το μαγγάνιο (μαγκάνιο στο λεξικό του Γ.Μπαμπινιώτη) είναι εύθραυστο, μεταλλικό χημικό στοιχείο, που απαντά στη φύση με τη μορφή διαφόρων ορυκτών (πχ. υπερμαγγανικό αλάτι) και χρησιμοποιείται για την παραγωγή ειδικών σκληρών χαλύβων. Το υπερμαγγανικό κάλιο είναι ένα βυσσινί αντισηπτικό, συνηθισμένο στα πορνεία: πβ. το ποίημα «Πικρία» του Ν.Καββαδία, «Το βυσσινί του Τσιανού και του υπερμαγγανάτου, / και τα κρεβάτια ξέχασα τα σαραβαλιασμένα / με τα λερά σεντόνια τους τα πολυκαιρισμένα / για το κορμί σου, που έδιωχνε το φόβο του θανάτου» (Ν.Καββαδίας, *Τραβέρσο*, Αγρα, 1990: 36 – βλ. επίσης του ίδιου, *Βάρδια*, 1989: 115).

⁴⁹ Πβ. «Στην ηθική του Ομήρου αντιτάσσεται εφεξής η ηθική του Συμποσίου, και με τη νέα ηθική εγκαινιάζεται μια νέα εποχή στην τέχνη» (Εστίας: 138). Σύμφωνα με τον Κάλας η αρχαϊκή εποχή προβάλλει σύμβολα θεών, σοφών, οικογένειας, ενώ η κλασική τέχνη προβάλλει άτομα. Η αναφορά στο πλατωνικό *Συμπόσιο* γίνεται γιατί είναι μια περί έρωτος πραγματεία (βλ. το κείμενο του Κάλας «The Banquet», ΔΑΚ: 4/6).

την υδρία με τον υδράργυρο / και φάνηκε η Ύδρα» (ONP: 108). Το συγκεκριμένο ποίημα βρίσκεται σε χειρόγραφη προγενέστερη μορφή στο ΔΑΚ (17/3), με τον τίτλο «Μη Τέρας», που αποτελεί υπαινιγμό για την τερατική φύση της μητέρας (σύμφωνα με τους ανθρωπολογικούς μύθους). Επίσης η διπλή σημασία (αμφισημία) των λέξεων⁵⁰ χρησιμοποιείται συχνά στα ποιήματα αυτά, για να υποδείξει πως η χρήση τους μέσα στο γλωσσικό παιχνίδι καθορίζει την τελική σημασία τους: η λέξη δεν έχει αυτοδύναμη αξία ούτε μεταφυσική ουσία, αλλά λειτουργεί μέσα σε γλωσσικές συμβάσεις και υπακούει στους κανόνες του γλωσσικού παιχνιδιού.

Στο πρώτο ποίημα από τη *Συλλογή Γ'*, υπάρχει το ακόλουθο λογοπαίγνιο: «Id est το παν – τοπάζιον. / Ω κοικανομάλλα Αφροδίτη» (ONP: 115). Ο Κάλας επισημαίνει ότι το τοπάζι στην αρχαία εποχή, δεν σήμαινε μόνο τον πολύτιμο λίθο, αλλά δήλωνε μια ευρεία χρωματική κλίμακα, από το βαθυκόκκινο ως το ιώδες⁵¹. και πράγματι το ορυκτό αυτό (που κανονικά έχει κίτρινο ή καστανό ή κυανό χρώμα), μετά από θερμική κατεργασία παίρνει ρόδινο χρώμα: αυτό, κατά τη γνώμη μας, αποτελεί μια πλάγια αναφορά στην αλχημεία. Ο λεκτικός συνειρμός πηγαινει από το τοπάζι στην Αφροδίτη τη γεννημένη από τη γη (θάλασσα)· η θεά αυτή, σύμφωνα με τον Κάλας, θεωρείται ως το αντίστοιχο της Εύας που δημιουργήθηκε από το πλευρό του Αδάμ (= κόκκινη γη)⁵². Το λογοπαίγνιο πιθανότατα να παραπέμπει και στον φιλόσοφο Πορφύριο, μαθητή του Πλωτίνου και στις θεοκρατικές φιλοσοφικές αντιλήψεις περί της υπάρξεως Ενός ανώτερου όντος (του παντός).

Η «παιδιά» (ONP: 117) και το «παιχνίδι» (: 121) συνιστούν βασικά χαρακτηριστικά των μεταπολεμικών ποιημάτων του Κάλας και αποτελούν τη δεσπόζουσα της ποιητικής δημιουργίας του. Το ρήμα «παίζω» χρησιμοποιείται κυριολεκτικά και απροκάλυπτα (και όχι με όρους συνυποδήλωσης ή αναλογίας), προκειμένου για πρόσωπα και πράγματα που αλλάζουν ιδιότητα (*μεταμορφώνονται*), όπως στους παρακάτω στίχους:

«Πυξίδες παίζουν τον ανεμόμυλο / κι ο Προμηθέας τον φωτογράφο» (ONP: 115). Όπως οι υπερρεαλιστές έπαιζαν όχι με τις λέξεις, αλλά *κόντρα* στις λέξεις⁵³, προκειμένου να αποκαλύψουν τις κρυμμένες σημασίες-συνδέσεις των λέξεων με τα πράγματα, έτσι και ο Κάλας μετέφερε στο συνειδητό επίπεδο όλα όσα ο υπερρεαλισμός επεδίωξε μέσα από τον ασυνείδητο συνειρμό της αυτόματης γραφής.

⁵⁰ Πχ. στους ανωτέρω στίχους, η «νάρκη» σημαίνει τον εκρηκτικό μηχανισμό αλλά και τον πολύ βαθύ ύπνο, τον λήθαργο. Επίσης στο κείμενο «Cynocephalus» (ΔΑΚ: 17/6) υπενθυμίζεται ότι η λέξη Νάρκισσος προέρχεται από τη νάρκη (παρετυμολογία).

⁵¹ Βλ. «Notes on the double portrait of van Eyck», ΔΑΚ: 11/11. Το τοπάζι πιθανόν να προήλθε από ένα νησί στην Ερυθρά θάλασσα.

⁵² Βλ. κείμενο-επιστολή, «Note to the editor» σχετικά με τον πίνακα του Van Eyck, ΔΑΚ: 11/11. Επίσης, ο Κάλας έχει επισημάνει το αφύσικο κόκκινο χρώμα στο πρόσωπο του Χριστού στον πίνακα του Bosch «Ο Χριστός με το ακάνθινο στεφάνι», και το αιτιολογεί ως μια παραπομπή στον Αδάμ, το όνομα του οποίου, σύμφωνα με κείμενο του αγίου Γρηγορίου, σημαίνει κόκκινη γη (βλ. «Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch», ΔΑΚ: 12/5).

⁵³ Βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 44.

Τα μεταπολεμικά ποιήματα είναι γεμάτα λογοπαίγνια, τα οποία δεν είναι απλώς «διασκεδαστικά, έξυπνα, νόστιμα», όπως ήθελε μια βιαστική κρίση του Κ.Ταχτσή⁵⁴, αλλά ερμηνεύονται σε πολλαπλά επίπεδα. Οι στόχοι του Κάλας είναι ευρύτεροι, καθώς στο *Confound the Wise* συνδέει το λεκτικό παιχνίδι (pun) και το διπλό νόημα των λέξεων με τη μοντέρνα εκδοχή της μεταμόρφωσης (Confound: 247). Στην αλληλογραφία του με τον ποιητή P.Tyler ο οποίος βρίσκει τις θέσεις του έλληνα ποιητή αντι-αισθητικές και χαρακτηρίζει τους Duchamp και Rauschenberg ως «mild jokers», ο Κάλας απαντά ότι η τέχνη έχει ένα ισχυρό παιγνιώδες στοιχείο και αυτό ο ίδιος το βρίσκει στους Beatniks των οποίων η ποίηση (παρά τον δημοσιογραφικό επαγγελματισμό τους) αποτελεί την πιο ενδιαφέρουσα ποιητική πρόταση της εποχής⁵⁵. Ο Κάλας, λοιπόν, υπερασπίζεται και θεωρητικά τον παιγνιώδη χαρακτήρα της τέχνης, έχοντας παράλληλα υπόψη τους κινδύνους που ελλοχεύουν. Χαρακτηριστικά, σε επιστολή προς τον υπερρεαλιστή V.Bounoure, ο Κάλας σημειώνει ότι η υπερρεαλιστική ποίηση αναπτύσσει ένα παιχνίδι που εκμεταλλεύεται το τυχαίο και τείνει προς την αγάπη ή τον τρόμο, ενώ «ο ποιητής διατρέχει δυο κινδύνους, ο ένας είναι να χάσει την αγάπη, ο άλλος να χάσει το ποίημα. Όπως ο παίκτης, έτσι και ο ποιητής ρισκάρει να χάσει τα πάντα και να έρθει αντιμέτωπος με τον τρόμο. Ο Χέγκελ διέκρινε σωστά πως ο τρόμος είναι το σύστοιχο της απόλυτης ελευθερίας. Ο τρόμος και η αγάπη βρίσκονται εκείθεν (ή εντεύθεν) του παιχνιδιού. Είναι το απολύτως άγνωστο που στοιχειώνει τον ποιητή, δεν μπορεί να βρει λύση και τα παίζει όλα για όλα· το αίνιγμα για την αποκάλυψη, η οποία με τη σειρά της προκαλεί σοβαρές αναταράξεις. Να περιπλανιέσαι, να αγαπάς, να παίζεις.»⁵⁶.

12.2.1. Τυπολογία

Τα λεκτικά παιχνίδια που χρησιμοποιεί ο Κάλας δρουν προς δύο κατευθύνσεις, γιατί βασίζονται αφενός στην υποκατάσταση η οποία αφορά στον παραδειγματικό άξονα (συνηχήσεις και συνωνυμίες) και μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταφορική, και αφετέρου στη «συνειρμική σύζευξη» (enchainement) η οποία εκτυλίσσεται στον συνταγματικό άξονα και χαρακτηρίζεται ως μετωνυμική⁵⁷. Έτσι ο Κάλας εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις δυνατότητες της γλώσσας, «παίζοντας» με την ανα-σημασιολόγηση του λόγου και φτιάχνοντας ένα ιδιότυπο ύφος με βάση τις μετωνυμίες και μεταφορές. Σε σύγκριση με τα άλλα σχήματα λόγου, το λογοπαίγνιο δεν υπερβαίνει απλώς τα όρια του συμβατικού λόγου, αλλά τα καταχράται, αφού στοχεύει συνειδητά στην εξαπάτηση και παραπλάνηση του αποδέκτη του γλωσσικού κειμένου, αλλά και στην ενεργό συμμετοχή του, χωρίς την οποία το γλωσσικό μήνυμα παραμένει ανενεργό. Με αυτόν τον τρόπο, το λογοπαίγνιο (τουλάχιστον στην περίπτωση της ποίησης του Κάλας) τελικά ωθεί σε θεωρητική

⁵⁴ Βλ. Βαλαωρίτης, 1997: 150 (από επιστολή του Ταχτσή στον Ν.Βαλαωρίτη, 24.4.1964: «Τα ποιήματα του Ράντου είναι διασκεδαστικά, έξυπνα, νόστιμα κλπ., αλλά δεν ξεπερνάνε τα λογοπαίγνια του Βελούδιου: *Mr Spyros we aspire two aspirins..κλπ*»).

⁵⁵ Από επιστολή του Κάλας στον Tyler, στις 27.1.1960, ΔΑΚ: 29/25.

⁵⁶ Επιστολή (γαλλικά) προς Vincent Bounoure, 28.11.1971, ΔΑΚ: 25/16.

⁵⁷ Τον ανωτέρω διαχωρισμό, προκειμένου για τα λογοπαίγνια, βρίσκουμε στο Guiraud, 1979: 10.

αναζήτηση σχετικά με τις μορφές και τις λειτουργίες της γλώσσας. Γι' αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί από την αρχή, ότι ο ποιητής δεν παίζει με τις λέξεις, αλλά πάνω σ' αυτές, επομένως το λεκτικό παιχνίδι του δεν είναι αμιγώς λεκτικό και αδικαιολόγητο, διασκεδαστικό και χαριτωμένο (δηλαδή ένας ποιητικός αυτοσκοπός), αλλά αντίθετα εξυπηρετεί συγκεκριμένους στόχους (όχι μόνο λογοτεχνικούς αλλά σατιρικούς, φιλοσοφικούς και γλωσσικούς).

Τα λεκτικά παιχνίδια που βρίσκονται στα εξεταζόμενα ποιήματα, καλύπτουν σχεδόν όλο το φάσμα της τυπολογίας, όπως αυτή εκτίθεται στα συγγράμματα ρητορικής⁵⁸, δεν επεκτείνονται ωστόσο σε λετριστικού τύπου κατασκευές (calligrammes, pictogrammes). Αυτή η τελευταία κατηγορία των λογοπαίγνιων, που είναι και η πλέον απαιτητική ως προς την τεχνική δεξιοτεχνία, είναι ανύπαρκτη στα εξεταζόμενα κείμενα, αφού ο Κάλας διοχετεύει την ευφυΐα του και την κριτική του στις δυο πρώτες κατηγορίες. Τα λογοπαίγνια είναι πυκνά στις συλλογές μεταπολεμικών ποιημάτων που περιλαμβάνονται στην «Οδό Νικήτα Ράντου», ατονούν ήδη από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα» και περιορίζονται στα μετά το 1977 ποιήματα που περιλαμβάνονται στη «Γραφή και Φως».

Ι) Στην κατηγορία της **Υποκατάστασης** ανήκουν ως επιμέρους υποδιαίρεσεις τα εξής λογοπαίγνια⁵⁹: η Πολυσημία, όπως η φο(υ)ρτούνα (=τύχη αλλά και τρικυμία) (ONP: 93)· η λέξη «άλογο» δηλώνει τόσο το ζώο όσο και το χωρίς λογική ον (: 97)· η κοπενχά(γ)η δηλώνει τόσο την πρωτεύουσα της Δανίας, όσο και το ομώνυμο γλυκό (: 104, 131)· ο δίσκος ως μουσικός και οπτικός (: 126)· ο δίσκος με τη διπλή σημασία ως βινύλιο και σκεύος σερβιρίσματος υπάρχει στο ποίημα «Διφορούμενα» (: 132)· η λέξη υβριστικό (: 100) έχει διπλή σημασία, καθώς σημαίνει το βλάσφημο αλλά και το σχετικό με το υβρίδιο. Στο πλαίσιο της πολυσημίας εντάσσεται η χρησιμοποίηση ιστορικών ονομάτων για τη σήμανση οδών: η οδός Περικλέους (: 88), η οδός Πινδάρου (: 95), η οδός Μαυρομιχάλη (: 99). Στην κατηγορία αυτή πρέπει να εντάξουμε και την ετυμολογία⁶⁰, την οποία ο Κάλας χρησιμοποιεί, αρεσκομένος πολλές φορές σε παρετυμολογίες. Πχ. συχνά σε κείμενά του αναφέρεται ότι το υβρίδιο προέρχεται από το αρχαιοελληνικό «ύβρις»⁶¹. Η Ερμούπολη δεν χρησιμοποιείται ως γεωγραφικός όρος, αλλά ως πόλη του Ερμή – η «ερμηνεία» επίσης προέρχεται από τον Ερμή· στην ετυμολογική συνάφεια βασίζεται το ζευγάρι

⁵⁸ Χρησιμοποιούμε ως πηγή αναφοράς το σύγγραμμα *Les Jeux des Mots*, Guiraud, 1979.

⁵⁹ Για την τυπολογία βλ. Guiraud, 1979: 9-25 (κεφ. «La Substitution»). Η υποκατάσταση συνίσταται στην αντικατάσταση μιας λέξης από μια άλλη λέξη που της είναι συνώνυμη ή ομώνυμη. Υπάρχουν κάποιες υποκατηγορίες (όπως το αίνιγμα-γρίφος) που δεν χρησιμοποιούνται από τον Κάλας, τουλάχιστον στην τυπική τους φόρμα.

⁶⁰ Το σύγγραμμα στο οποίο αναφερόμαστε, τοποθετεί την ετυμολογία στις «παράπλευρες» παιγνιώδεις λειτουργίες, επειδή το «παιχνίδι» δεν αποτελεί άμεσο σκοπό της («fonctions subludiques», στο ίδιο: 89κε). Για τον Κάλας όμως η ετυμολογία έχει παιγνιώδη προσανατολισμό.

⁶¹ Σύμφωνα με το λεξικό, η λέξη υβρίδιο είναι άγνωστης ετυμολογίας, απλώς η ορθογραφία της οφείλεται σε παρετυμολογία από τη λέξη ύβρις. Για τη συσχέτιση της «ύβρεως», ως απειθαρχίας απέναντι στο θείο, με την υπερρεαλιστική θεωρία, βλ. Jean, 1959: 231.

λήθη και αλήθεια (ONP: 108) αλλά και η αγωνία με την γωνία⁶² (: «γωνιά κλασμάτων αγωνίας», 146). Η λέξη «κοροϊδία» παράγεται (κατά τον Κάλας) από τον Ροΐδη (ONP: 102). Ο «ποιητής βαρυσήμαντων τομών» Χείροικος μοιάζει όνομα κατασκευασμένο από τα συνθετικά χείρων+οίκος (ΓΦ: 98). Επίσης, αλλού μιλώντας για την παρέκκλιση από τον δρόμο και τις μεθόδους της ζωγραφικής, παραθέτει την ετυμολογία της λέξης «μέθοδος»=με τον δρόμο (Διακύβευση: 62).

Η Ομοηχία: τύχη και τείχη, ατυχία και ατειχία (ONP: 93), λίρα και λύρα (: 91), υός και ιός=δηλητήριο (: 97), λίθος και λήθη (: 108)· στην έκφραση «μη χοιρότερα» έγινε αντικατάσταση της λέξης «χείρον» από τον «χοίρο» (: 107)· Τροία και τρία (: 109)· «Μπούτι Μπουτίκ» (: 132)· οι παρακάτω ομοηχίες έχουν ταυτόχρονα εσωτερική ομοιοκαταληξία: «κάποτες καπότες», «φύλλα και φύλα», «Δαφνί και δάφνη» (:135)· Τα και Ύα (και κατά προσέγγιση ομοηχία με τη λέξη ωά: 143)· στο αγγλικό ποίημα «Stephanos» υπάρχουν πολλές ομοηχίες: I/eye, art/are, dyed/died. Γενικότερα, ήδη από τα πρώτα του ποιήματα, όπως φάνηκε από την ανάλυση σε προηγηθέντα κεφάλαια, ο Κάλας χρησιμοποιεί πολύ την παρήχηση. Εδώ εντάσσεται το «διαιρεμένο» λογοπαίγνιο⁶³ που έγκειται στη διάσπαση λέξεων, όπως «Βάσος Υλικός» αντί βασιλικός (: 131). Στο ποίημα «Διφορούμενα» βρίσκουμε τρία τέτοια λογοπαίγνια: το περίεργο ποτό «Δεν Ζω» δεν είναι παρά η νεοελληνική απόδοση και διάσπαση της λέξης «ου-ζω» (=ούζο), ενώ η σύφιλης βρίσκεται στην επιγραφή ενός καταστήματος με το (διακεκομμένο) όνομα «Συ Φιλείς»· ακόμα οι λέξεις «Νου Φαραά» παραπέμπουν πιθανόν σε κάποιο κατάσταση «Νούφαρα»(;), ή στη σειρά πινάκων «Νούφαρα» του Monet (: 132). Η κατά προσέγγιση (μερική) ομοηχία, όπως η λέξη «περμαγκανάντ» (=υπερμαγγανικός) χρησιμοποιείται ως παραπομπή στην μαγγανεία-μαγεία (ONP: 88)· ο Οιδίποδας με τα «Ηδύποτα» στην κοινή λέξη-συμφυρμό: «Ηδύποδα» και ο Κολωνός με το Κολονάκι (: 96)· η λεωφόρος Συγγρού γίνεται λεωφόρος Συγκρούσεων (: 103)· το Ζάππειο γίνεται Σάπιο (: 104)· το υπουργείο Συντονισμού γίνεται «Συνωστισμού» και ο διεθνής Τουρισμός, «Τουρτουρισμός», η Οφηλία (από τον σαιξπηρικό Άμλετ) υποκαθίσταται από την «ωφέλεια» (: 104)· η Άννα Μαρία γίνεται «Άνω Μωρία», ο Κωνσταντίνος «Κοπρώνυμος», η Αμαλία «Αμυαλία» (: 131) το «Άξιον Εστί» ακολουθείται από την ομόηχη «action poétique» και ο Pascal ομοηχεί με τα «πασχάλια» (: 107)· πλάνες και πλανήτες, Λέσβος και Lisboa (: 142).

Η εσωτερική ομοιοκαταληξία: «ο ζύθος κάνει καλό στο ήθος»: 92), «ανεργίας [...] επικουρίας» (: 94)· επίσης: «δεν φταίει ο τοίχος αν δεν ανέγραψε τον ήχο» (: 108)· «Η Τροία του Ομήρου, η Τροία του ονείρου» (: 109), αγωνίας-γωνίας (: 110)· «εκτός μου ο ρυθμός μου» (: 115)· «ερασταί και σαρκασταί» (: 117), «ποταποί παττακοί» (: 131)· η Μ.Κάλας ομοιοκαταληκτεί με τον Ν.Κάλας, οι ζαλάδες με τις «ζουμπουλάδες» (sic) και η «γαλαερί Όλας κι Ιόλας» (: 132)· δομή και πνοή (: 139)· σύλληψη και κατάληψη, αγώνες κι αγωνία (: 141). Από τη «Γραφή και Φως»:

⁶² Προφανώς πρόκειται για παρετυμολογία (αφού η αγωνία προέρχεται από τη λέξη αγών)· ο Κάλας επιμένει στη δική του εκδοχή, βλ. Διακύβευση: 84.

⁶³ Βλ. Guiraud, 1979: 12 («calembour “segmenté”»).

«ταχύπλοο με επαναλήψεις [...] σάρκες μ' επαλείψεις», μετάληψη-πρόληψη (ΓΦ: 95), «Οδός Ευζώνων, ανάμνηση στρατώνων» (ΓΦ: 98). Η Συνωνυμία, όπως Νήαρχος-Ναύαρχος (που βασίζεται στα δυο θέματα της αρχαίας λέξης η ναυς-της νηός), με σατιρικό στόχο τον εφοπλιστή Νιάρχο (ONP: 87)· επίσης η διπλοτυπία της λέξης «εικόνα» στα αγγλικά ως image και icon (: 126, αλλά και στον τίτλο του βιβλίου *Icons and Images of the Sixties*). Στον στίχο «Θα χαμογελάσουν με μειδιάματα» κυριαρχεί ο πλεονασμός των συνωνύμων, όπως και στον τίτλο του ίδιου ποιήματος «Ασπασία Γλυκοφιλούσα», με τα ασπάζομαι και γλυκοφιλώ (ONP: 103). Σ' αυτήν την κατηγορία, ο Κάλας επιχειρεί μια μείξη γλωσσών, που καταλήγει στη δημιουργία γλωσσικών υβριδίων· αυτοί οι νεολογισμοί⁶⁴, οι οποίοι μοιάζουν με («στημένα») γλωσσικά «ατυχήματα», προέρχονται από μείξη διαφορετικών λέξεων (που μοιάζουν συνώνυμες χωρίς να είναι), ακόμα και από διαφορετικές γλώσσες. Αυτό κυρίως συμβαίνει σε ποιήματα όπου σατιρίζεται η νοθεία του ελληνικού στοιχείου από την εισβολή ξένων πολιτισμών. Πχ. Μούζικα-Μπούζικα (η μουσική και το μπουζούκι), στη λέξη «λουμάρια» συνυπάρχουν το γαλλικό «λυμιέρ»(=φως) και η αργκό λιμάρια (=πεινασμένοι, λιγούρηδες), το Ακροπολώδειον είναι μείξη των λέξεων Ακρόπολη +Ηρώδειον (ONP: 103). Επίσης χαρακτηριστική είναι η ψυχαρική λέξη «Παρθενός» (: 118), αλλά και η λαϊκοφανής μεταγραφή ξένων λέξεων: Νόβα Γιόρκη (: 126), οι Γλύξμπουργκ γίνονται «Γλυκοβούργου» (: 131) και αλλού μεταφράζονται ως «Ευτυχούπολις» (: 104).

Η Αντανάκλαση: έγκειται στην επανάληψη της ίδιας λέξης με διαφορετική σημασία, όπως η διαπλοκή της χρονολογικής ένδειξης νέος με τη μοντερνικότητα: «νεότερος επειδή νεωτερίζει» (ΓΦ: 100)· ο Κάλας χρησιμοποιεί κυρίως την περίπτωση, όπου παρατίθενται δύο αντώνυμα (το ένα με κυριολεκτική σημασία και το άλλο με μεταφορική), ακόμα και σε δυο διαφορετικές γλώσσες, όπως εξιστανσιαλίστ vs ανύπαρκτος (ONP: 92), ατυχία vs φουρτούνα (fortuna: 93), επιφάνεια vs αφανής (: 115), τοπίον vs ουτοπία / άτοπο (: 119), «δέστε και ξεδέστε» (: 127)· αλλού, με βάση την κοινή ρίζα «φαίνομαι», αντιπαραβάλλονται η εμφάνιση του Θεού με εκείνη της λογικής: «Εμφανίζει. Αντικαθιστά τη Θεοφάνια / με λογοφάνια» (ΓΦ: 100)· η ρίζα «λείπω» τροφοδοτεί με σύνθετα τους στίχους ενός ποιήματος: διαλείψεις και παραλείψεις (εσωτερική ομοιοκαταληξία), εξαλείφομαι (ΓΦ: 105).

II Στη δεύτερη μεγάλη κατηγορία της αλυσιδωτής σύζευξης⁶⁵ ανήκει η ψευδής αλληλουχία, δηλαδή η συμπάρθεση όρων ή λέξεων σημασιολογικά διαφορετικών, που δεν

⁶⁴ Για την ποιητική του νεολογισμού, βλ. Riffaterre, 1979: 61-74. Ο λογοτεχνικός νεολογισμός είναι ένα εντυπωσιακό μέσο που επικεντρώνει την προσοχή του αναγνώστη στη μορφή του μηνύματος και χαρακτηρίζει την ιδιόλεκτο του συγγραφέα. Ο νεολογισμός είναι προϊόν παρεκτροπής σε σχέση με το δεδομένο γλωσσικό σύστημα, είναι συνειδητός, αιτιολογημένος και υπερβαίνει την αυθαιρεσία του γλωσσικού σημείου αλλά και την ορθότητα της γραμματικής (στο ίδιο: 65).

⁶⁵ Βλ. Guiraud, 1979: 26-38 (κεφ. «L'Enchaînement»). Στην κατηγορία αυτή ανήκει η αυτοματική γραφή που δεν χρησιμοποιείται από τον Κάλας, το ίδιο και η αλεατορική σύζευξη (πχ. τα παιχνίδια των υπερρεαλιστών σαν το «cadavre exquis», όπου ο καθένας έγραφε τη δική του φράση χωρίς να γνωρίζει τις προηγούμενες).

έχουν κάποια συνάφεια μεταξύ τους, όπως στον στίχο: «Σαπφώ δίχως έρωτα και στίχο» (ONP: 108), ή αλλού οι λέξεις «αντίλαλο» και «αντίχριστοι» (: 98)· στη συνεκφορά «εκτός στάσεως», η λέξη στάση σημαίνει στάθμευση αλλά και επανάσταση, επιπλέον ενωμένη με την πρόθεση «εκ» σημαίνει «έκσταση» (: 99)· ο ποιητής προτείνει ψευδή σύνδεση ανάμεσα στις λέξεις «άθεος» και «αθώος», με την εναλλαγή «του φίλου Ε και του μεγάλου Ω» (: 110). Επίσης οι ακόλουθοι ποιητικοί ορισμοί βασίζονται σε ψευδείς συνειρμούς (ο πρώτος βασίζεται εν μέρει στην παρήχηση: προσέχω-προσευχή) με έντονο το στοιχείο του υπερρεαλιστικού παράλογου «Προσέχω: η προσευχή του άθεου. / Τολμώ: η απροσεξία του άεργου» (: 121). Ακόμα: «περιφρονούνε τα γυμνά μα όχι και τους λουκουμάδες» (ΓΦ: 95). Η ψευδής αλληλουχία, μέσω των ετερόκλητων συνδέσεων, υποδεικνύει την υβριδοποίηση της σύγχρονης ζωής: «ντομάτες με ξίδι, πορτοκάλι με βενζίνη [...] στο μυαλό μου μέσα φυσάει καρπούζ μελέμι» (ΓΦ: 116). Η αλληλουχία μέσω παρηγήσεων (συνδυασμός υποκατάστασης και σύζευξης), όπως στο ποίημα «Ηρώων» (ONP: 90) συνδέονται η λέξη του τίτλου με τον ήρωα και την ηρωίνη· σε άλλο ποίημα υπάρχει η αλληλουχία: σκάφη-σκάφος-ανασκαφή (: 93), αλλού τροχάια-τροχιά (: 95)· η φαιδρή Φαίδρα και η ηχητική σύνδεση «θα ποδοπατήσουμε αισθήματα κι αισθήσεις» (: 99), «σέρνουν [...] σερενάτα» (: 100)· μοναξιά – μοναχοί – απομόνωσα (: 116)· υδρία-υδράγυρος-Υδρα είναι μια άλλη ποιητική αλυσίδα που στερείται λογικής σύνδεσης, πέρα από την προφανή παρηχητική λειτουργία των λέξεων (: 108). Στο ποίημα «Πεφτάστρα» υπάρχει συνειρμός με πρώτο κρίκο της αλυσίδας τον Περσέα (μετωνυμία του καθρέπτη), μετά πηγαίνει στην Περσία και τους Πέρσας, για να καταλήξει απροσδόκητα στα πεφτάστρα⁶⁶ (ΓΦ: 99). Παρ' όλο που δεν υπάρχει αυτοματισμός, στη γραφή του Κάλας, διασώζεται η φιλοσοφία της αλεατορικής σύζευξης, καθώς οι ανωτέρω λεκτικοί συνειρμοί δεν έχουν μια προφανή λογική βάση, αλλά μοιάζουν τελείως αυθαίρετοι (προφανώς δεν υπάρχει καμία σχέση ανάμεσα στον ήρωα και στην ηρωίνη, στη σκάφη και στην ανασκαφή κλπ). Χαρακτηριστικό ποίημα αλυσιδωτού λεκτικού παιχνιδιού είναι το «Πρωθύστερον» όπου «παίζει» με τον χρόνο, το πριν και το μετά, το π.χ. (προ Χριστού) και μ.χ. (μετά Χριστόν), αλλά ταυτόχρονα και με την προσφώνηση «Μεγάλη Χάρη», αλλά και το π.χ. (παραδείγματος χάρη) και τα μαθηματικά σύμβολα π (που είναι ο σταθερός λόγος της περιφέρειας του κύκλου προς τη διάμετρό του και συνδέει τα κυκλικά σχήματα με τα γραμμικά) και χ (ο άγνωστος των μαθηματικών εξισώσεων):

«Μη χοιρότερα! Ψάρια παίζουν με το θείο
 κι η λαρυγγίτιδα με το Άξιον Εστί
 Action roétique: Το μ.Χ. της Μ.Χ. Kiss Μαρίας
 ανατράπηκε από το μετα-Οιδιπόδειον π.Χ.

⁶⁶ Ο μυθικός ήρωας Περσέας, έδωσε το όνομά του στην Περσία και είναι αστερισμός (έτσι δικαιολογείται η σύζευξη με τα «πεφτάστρα»)· σύμφωνα με τον μύθο, σκότωνε τα τέρατα που φόβιζαν τα παιδιά και σηματοδοτούσε το πέρασμα από την παιδική στην αντρική ηλικία.

Παραδείγματος χάριν το π και το χ των μαθηματικών
η ποιητική εξίσωση A.B. = 1713 του André Breton και του Pascal
των πασχαλιών η χάρις
χάρις ονείρου ας πλερώσει την αύπνια

πάει κι η έμπνευση, παίζομε εν ου παικτοίς.» (: 107, οι υπογραμμίσεις είναι δικές μας). Η παιγνιώδης βάση του ποιήματος έγκειται στην πολυσημία των μονογραμμάτων π.χ. και μ.χ. και έτσι ο ποιητής χτίζει ένα πολυεπίπεδο λογοπαίγνιο: παρωδεί το μείζον έργο του Ελύτη και ακολούθως χλευάζει τη θρησκεία (στο πρόσωπο της Θεοτόκου), υπερασπίζεται την ανατροπή του χρόνου (ο Οιδίποδας έζησε π.χ., αλλά η μετα-οιδιπόδεια σκέψη, ως φιλοσοφική θεώρηση και ερμηνευτική του ανθρώπινου ψυχισμού, δεν προ-ηγείται του χριστιανισμού), εξακτινώνεται προς τα μαθηματικά, για να μεταβεί στις υπερρεαλιστικές ποιητικές εξισώσεις (του Breton). Στο ποίημα, ο Κάλας επιβεβαιώνει τον τίτλο του ποιητή-χαρτοπαίκτη που χειρίζεται τα γράμματα σαν ζάρια αλφαβητικά· δεν είναι τυχαίος ο κύκλος που ορίζει το ρήμα «παίζω» στον πρώτο και στον τελευταίο στίχο του ποιήματος. Ακόμα κι ο επίλογος επιβεβαιώνει το παιχνίδι ακόμα (ή κυρίως) και στα σοβαρά θέματα – που δεν επιδέχονται τέτοια μεταχείριση – επομένως αναδεικνύει τη διάθεση πρόκλησης και ανατροπής που κινεί (εμπνέει) τον ποιητή. Δεν υπάρχουν θέματα ιερά ή σοβαρά που δεν πρέπει κανείς να τα αγγίζει, αντίθετα ο ποιητής πρέπει να έχει χέρι βέβηλο· γι' αυτό και η μετα-οιδιπόδεια αποκαθίλωση των μύθων (όπως αυτού της οικογένειας) είναι εγκυρότερη από τη μεταγενέστερη χριστιανική κοσμοθεωρία.

III Εκτός από τις δύο παραπάνω κατηγορίες λεκτικών παιχνιδιών, της υποκατάστασης και της σύζευξης, υπάρχει και μια τρίτη, αυτή του «εγκιβωτισμού»⁶⁷ η οποία βασίζεται στην απόκρυψη ενός μυστικού μηνύματος στο εσωτερικό των λέξεων του κειμένου, όπως περίπου το κρυπτόλεξο. Εδώ περιλαμβάνεται ο αναγραμματισμός: η Ίρμα=ρίμα (ONP: 88), η Σοφία=όφισ (: 89 και 97)· η φράση «Ρώτα τον έρωτα» (: 108) αποτελεί μερικό αναγραμματισμό της συλλογής του Ελύτη «Τα ρω του έρωτα» ή και των καρτών Ταρώ· οι λέξεις ΙΚΑ και CIA (: 132) παρουσιάζονται ως συγχωνεύσιμες. Πολλούς αναγραμματισμούς βρίσκουμε στα αγγλικά ποιήματα: rose=eros, ropes=prose (βλ. εδώ στο 11^ο κεφάλαιο, σχετικά με την «Ετερότητα»). Η παρεμβολή (interpolation), είναι ο εγκιβωτισμός μιας λέξης μέσα σε μια άλλη: Παπαδάμας, που εγκλείει τη λέξη Αδάμ (ONP: 89), Παν-λαδική, όπου μέσα από την αλλοιωμένη λέξη (αντί «πανελλαδική») αναδύεται το «λάδωμα»-ρουσφέτι (: 93)· ο τίτλος «Περιποίηση» εμπεριέχει την ποίηση (: 95)· η λέξη «Γιοκάστα» εμπεριέχει τη λέξη γιος (με συγχώνευση του αρχικού Ιο- με τον υίο), γι' αυτό και η τραγική ηρωίδα συγκρίνεται με τη Θεοτόκο (: 96)· οι όρχεις περικλείονται

⁶⁷ Βλ. Guiraud, 1979: 39-66 (κεφ. «L'inclusion»)· εδώ πχ. ανήκει η ακροστιχίδα (που δεν την χρησιμοποιεί ο Κάλας) και η αντιστροφή («contrepèterie») που βασίζεται στη συμμετρική αντιμεταβολή των φθόγγων – κάτι που ο Κάλας επίσης αποφεύγει, καθώς η συμμετρία κι η ευφωνία δεν είναι από τις ποιητικές συνθήκες που προτιμά.

στη λέξη «ενορχήστρωση» (: 97)· στη σωφροσύνη εγκιβωτίζεται η κυρά Φροσύνη («η σωφροσύνη της Κυράς Λίμνης»: 99)· το γαλλικό επώνυμο Μισελίν κρύβει τη λέξη «μισέλλη» (: 103), η λέξη Ασβεστία περικλείει την συντηρητική εφημερίδα *Εστία*, ενώ στο ίδιο ποίημα ο νεολογισμός «πανβουρλισμός» (αντί πανζουρλισμός) εγκιβωτίζει την πόλη Βουρλά, την πατρίδα του Σεφέρη (: 103)· το «τοπάζιον» περιλαμβάνει το λεκτικό άθροισμα «το+παν» (:115) και η Πανθέα εμπεριέχει τη θέα και τη θεότητα (: 119)· το αριθμητικό τρία βρίσκεται στην αρχή των λέξεων «τριάμισυ τριαντάφυλλα» (: 127)· ο Κόθωνας εμπεριέχει τον βασιλιά Όθωνα, η «ασοφία» την Σοφία, η λέξη «μεταξωτός» τον δικτάτορα Μεταξά και η «ανάπαυλα» «κρύβει» τον βασιλιά Παύλο (: 131)· το «κανάρι [..]με σκούφια» (: 132) καλύπτουν τις οδούς Κανάρη και Σκουφά στο Κολωνάκι, ο νεολογισμός «ζουμπουλάδες» την γκαλερί Ζουμπουλάκη και οι «εστιάδες» την εφημερίδα *Εστία* (: 132)· η «παλαμίδα» παρωδεί τον Παλαμά (: 135)· το ρήμα «γραφίζω» αποτελεί συγχώνευση των γράφω και ζωγραφίζω (: 138), ενώ το ρήμα «φωτογράφω» σύνθεση από το φωτογραφίζω και το γράφω (ΓΦ: 100)· αλλού ο Προμηθέας είναι φωτο-γράφος, με το πρώτο συνθετικό της λέξης να παραπέμπει στη φωτιά που έκλεψε (ONP: 115). Η αντιμεταβολή ή αντιμετάθεση (λεξιλογική αντιστροφή, δηλαδή εναλλαγή λέξεων – όπως στο *lapsus* – με σκοπό την παραχάραξη των εννοιών), πχ ο Κάλας γράφει «δόξα τω λόγω» αντί του συνήθους «δόξα τω Θεώ» (ONP: 87), ή «οίκον ανεργίας» αντί «οίκον ανοχής» (: 94)· αντί για τη λέξη ανθοδέσμη, γράφει «ακανθοδέσμη» και ο τρισυπόστατος θεός αντικαθίσταται από την «τριχερούσα» Μαρία (: 102)· κι αλλού η «εν Ισώ μάχη» μετατρέπεται παρακάτω σε «η εν ηχώ μάχη» (: 109)· το σπαρτιατικό παράγγελμα «ή ταν ή επί τας» παραχαράσσεται σε «Ητταν ή Επί Τανικς» (: 131)· η έκφραση «ελέω Θεού» γίνεται «ελέω εργατών» προκειμένου για την κομμουνιστική Ρωσία (ΓΦ: 99).

Το 1953, ο Μπρετόν συνόπισε την τριαντάχρονη πορεία του υπερρεαλισμού ως εξής: «Είναι ευρύτατα γνωστό σήμερα ότι ο σουρρεαλισμός σαν κίνημα οργανωμένο προέκυψε μέσα από μια μεγάλης πνοής επιχείρηση που αναφερόταν στη γλώσσα»⁶⁸, υπενθυμίζοντας παράλληλα ότι κύριος στόχος ήταν η χειραφέτηση των λέξεων, καθώς και η απελευθέρωση από μια νεκρή, υποτιμημένη και ευτελή γλώσσα. Η αποκάλυψη ενός «επέκεινα» του νοήματος και η οικοδόμηση ενός κόσμου που με όχημα τη γλώσσα, υπερβαίνει τη συνήθη χρήση της, απετέλεσαν την κύρια επιδίωξη του υπερρεαλισμού στον γλωσσικό τομέα⁶⁹. Από τους προδρόμους του υπερρεαλισμού, ο R.Roussel συνέθετε τα κείμενά του με τους τρόπους των λεκτικών παιχνιδιών: «χρησιμοποιούσε ομώνυμες λέξεις ή αισθητά ομόφωνες, δυο φράσεις μιας έννοιας τόσο διαφορετικής και πιθανής και [..] εκείνες τις φράσεις τις χρησιμοποιούσε για στύλους (την πρώτη και την τελευταία) στο κομμάτι.[..] Κατά τα λεγόμενα του Roussel “το ίδιον της μεθόδου του

⁶⁸ «Απ’ τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα», Μπρετόν, 1983: 149.

⁶⁹ Βλ. Durozoi-Lecherbonnier, 1972: 90-91.

ήταν να αναφαίνονται είδη εξισώσεων που επρόκειτο να τις αναλύσει λογικά»⁷⁰. Με ένα παρόμοιο τρόπο, ο Κάλας φτιάχνει λεκτικές εξισώσεις που τις ερμηνεύει υπερ-λογικά· άλλωστε δεν είναι τυχαίος ο ιδιαίτερος θαυμασμός του για το έργο του Roussel, όπως έχει καταγραφεί στις *Εστίες Πυρκαγιάς*.

Με τους όρους αυτούς, ο Κάλας πηγαίνει *πέραν* του παιχνιδιού και η ποίησή του προωθεί μια παρεκτραπέυσα γλώσσα, καθώς αποκαλύπτει τις δυσλειτουργίες του νοήματος μέσα από αποκλίνουσες γλωσσικές φόρμες. Τα γλωσσικά παιχνίδια παρουσιάζονται σαν «ατυχήματα» της γλώσσας, δίνοντας έτσι μερίδιο στην τύχη και στα αλφαβητικά της ζάρια, ως προς τη συμβολή και διαμόρφωση των ποιημάτων· τελικός στόχος βέβαια είναι η εγκαθίδρυση της αμφισημίας, επομένως και της αμφιβολίας, και σε καμία περίπτωση η αποθέωση της δεξιοτεχνίας. Τα λεκτικά παιχνίδια του Κάλας φαίνεται να προκύπτουν από μια φιλοσοφική διερεύνηση των ορίων του νοήματος και του κόσμου – όπως επιχειρήθηκε από τον Wittgenstein – και όχι από μια ανώδυνη, ανάλαφρη κι ευτράπελη διάθεση.

12.3. ΣΑΤΙΡΑ & ΙΣΤΟΡΙΑ (Πολιτική Σάτιρα)

Παρά τις πολλές και διαφορετικές προσεγγίσεις της σάτιρας, η κριτική παρουσιάζει ομοφωνία ως προς το χαρακτηριστικό της επιθετικότητας και συγκλίνει σε έναν ορισμό της σάτιρα ως επίθεσης και κριτικής αναπαράστασης προσώπων και καταστάσεων, ενώ παράλληλα το «κριτικό ήθος» της την επεκτείνει πέρα από τη λογοτεχνία, στην εξωκειμενική πραγματικότητα⁷¹. Ο N.Frye ορίζει ότι «η σάτιρα είναι στρατευμένη ειρωνεία», τονίζοντας ότι η σάτιρα, με τα ηθικά πρότυπά της, εκφράζει μια στρατευμένη στάση απέναντι στην πραγματικότητα⁷². Η σάτιρα του Κάλας έχει μια σαφώς ηθική (όχι απαραίτητα διδακτική) βάση και υποκινείται από την επιθυμία για κοινωνική αλλαγή και αναμόρφωση, στοιχείο που είναι εγγενές στη σάτιρα: «Η σάτιρα είναι μια εκδοχή, η πιο ευθύβολη και ακραία, του κωμικού· είναι, θα λέγαμε, η *οπλισμένη* αιχμή του. [...] Η σατιρική πρόθεση [...] είναι συνειδητή και σκόπιμη· τη διακρίνει μια ηθικής κατηγορίας *εμπάθεια*»⁷³. Η σάτιρα των μεταπολεμικών ποιημάτων αποτελεί

⁷⁰ Μπρετόν, [1982]: 154-5.

⁷¹ Βλ. Αγγελάτος, 2003 : 28.

⁷² Ο Northrop Frye ορίζει ως εξής τα δύο βασικά συστατικά της σάτιρας: «Το πρώτο είναι ένα είδος πνεύματος ή χιούμορ που στηρίζεται στη φαντασία ή στην αίσθηση του γκροτέσκου και του παράδοξου· το άλλο είναι ένα αντικείμενο της επίθεσης. Η επίθεση χωρίς χιούμορ, η απλή καταγγελία, αποτελεί το ένα από τα δύο όρια της σάτιρας» (Frye, 1996: 225-6). Ο Frye άσκησε πολύ μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη της θεωρίας της σάτιρας με το βιβλίο του *Η ανατομία της Κριτικής* (*Anatomy of Criticism*, α' έκδ. 1957). Υπάρχει ωστόσο μια ποικιλία διαφορετικών προσεγγίσεων (από τη Νέα Κριτική και τον Ιστορικισμό έως τη μπαχτινική θεωρία), όπου συναντάμε κάποιους κοινούς τόπους, αλλά και διαφοροποιήσεις. Για μια συνοπτική παρουσίαση, βλ. Griffin, 1994: 6-34 (κεφ. «Theories of Satire in polemical context»). Το συμπέρασμά του είναι η δύσκολη σύγκλιση σε μία ενιαία θεωρία για τη σάτιρα (στο ίδιο: 186). Για την ιστορική διαδρομή του όρου βλ. ακόμα Αγγελάτος, 2003: 21-27.

⁷³ Από το άρθρο του Γ.Δάλλα για τον Κώστα Βάρναλη, *Σάτιρα και Πολιτική*, 1991: 208. Όπως προσθέτει παρακάτω ο ίδιος: «Είναι η σάτιρα ενός αταλάντευτου και μολαταύτα δραματικά αγωνιζόμενου πιστού» (:

τη μετεξέλιξη της ποιητικής οργής από την οποία ήταν γεμάτα τα νεανικά κείμενα του Κάλας, με τέτοιο τρόπο ώστε η αλλοτινή εμπειρία θεώρησης της ζωής να δίνει τη θέση της σε έναν ώριμο κριτικό έλεγχο. Η σατιρική πολεμική του ύστερου Κάλας είναι σκληρή, καθώς διαλύει ψευδαισθήσεις, ανατρέπει μύθους και συμβάσεις, γελοιοποιεί τις συναισθηματικές εξάρσεις· ακόμα είναι αποστασιοποιημένη και διανοητική, δεν ικανοποιεί συναισθηματισμούς⁷⁴. Η σάτιρα είναι μια απόδειξη του κοινωνικού προσανατολισμού της ώριμης ποίησής του, η οποία – παρά τις μεταμορφώσεις της – παρέμεινε στραμμένη στο ιστορικό γίνεσθαι και στον κοινωνικό ορίζοντα.

Η σάτιρα και η ιστορία είναι συχνά συνδεδεμένες ή και συμπληρωματικές: όπως σχολίαζε ο Swift, όταν η ιστορία δεν έχει το απαιτούμενο νεύρο, τότε πρέπει η σάτιρα να λειτουργήσει⁷⁵. Η φορμαλιστική κριτική απο-ιστοριοποίησε τη σάτιρα, ωστόσο πολλοί μελετητές υποστηρίζουν το αλληλένδετο σάτιρας και ιστορίας Παρ' όλο που διαμεσολαβεί η γλώσσα, η σάτιρα είναι μία «αναφορική» (referential) τέχνη, γιατί δεν υφίσταται χωρίς τις παραπομπές της σε πρόσωπα και πράγματα, εν τόπω και χρόνω· μ' αυτό τον τρόπο η σάτιρα αποβαίνει μια «μη-καθαρή» τέχνη⁷⁶ που «μολύνεται» από τον εξωτερικό κόσμο αλλά και τίθεται σε ενέργεια απ' αυτόν. Η σάτιρα αναφέρεται στα καθέκαστα της ιστορίας, όχι όμως αμερόληπτα όπως ο ιστορικός, αλλά σχολιάζοντάς τα και μεταμορφώνοντάς τα⁷⁷, με απώτερο στόχο να «διορθώσει» την ιστορία. Η ιστορία, θεωρούμενη είτε ως παράδειγμα είτε ως κριτική καταγραφή, στρατεύεται στην ίδια προσπάθεια με την ηθική σάτιρα και μοιράζεται το ίδιο έδαφος: με μια διαφορά: η σάτιρα είναι μεροληπτική και υποκειμενική⁷⁸.

Ο ιστορικός προσανατολισμός της σκέψης του Κάλας υπήρξε το προσωπικό του στίγμα στο σώμα του υπερρεαλισμού. Βέβαια, το 1940, ο Μπρετόν τόνιζε πως ο υπερρεαλισμός είχε πάντα δύο φροντίδες: μία απέναντι στο αιώνιο (l'éternel) και η άλλη προς το επίκαιρο (l'actuel)⁷⁹. Ωστόσο η προσκόλληση στο μέλλον δεν επέτρεψε στους υπερρεαλιστές να φωτίσουν επαρκώς την ιστορική πραγματικότητα και – όσον αφορά στους μεταπολεμικούς προσανατολισμούς του υπερρεαλισμού – η ουτοπία βρέθηκε στο επίκεντρο (πχ. η «Ωδή στον

212). Ο Dryden τον 17^ο αι. καθόρισε τη σάτιρα ως ηθική τέχνη και διατύπωσε τους περιφημους νόμους που τη διέπουν (βλ. Griffin, 1994: 19 και Αγγελάτος, 2003: 23).

⁷⁴ Το κοινό της σάτιρας είναι περιορισμένο, γιατί η σάτιρα διαλύοντας συμβάσεις και μύθους γίνεται δυσάρεστη, βλ. Κωστίου, 2002: 107. Παρόλο που η σάτιρα συνδέθηκε με την αστική κοινωνία, έχει ωστόσο μια αριστοκρατική βάση, βλ. Griffin, 1994: 137.

⁷⁵ Παραθέτει ο Griffin, στο ίδιο: 115. Ο Griffin, σε αντίθεση με τη Νέα Κριτική που υποστήριξε την αυτοαναφορικότητα της σάτιρας, επιχειρηματολογεί υπέρ της «ιστορικότητας» της (κεφ. «Satiric fictions and historical particulars»).

⁷⁶ Στο πρωτότυπο: «impure art», στο ίδιο: 123.

⁷⁷ Πολύ χρήσιμοι είναι οι προβληματισμοί που αναπτύσσει ο Griffin (στο ίδιο: 115 κε, στο κεφ. «Satiric Fictions and Historical Particulars»). Ο ίδιος παρουσιάζει τη διαφορετική θεώρηση της Νέας Κριτικής αφενός και της «ιστορικιστικής» σχολής («Chicago critics») αφετέρου: η πρώτη αναδεικνύει το φανταστικό στοιχείο (fictionality) της σάτιρας και τη δύναμή της να μετασχηματίζει συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα σε universalia, ενώ οι δεύτεροι υποστηρίζουν τη ρεαλιστικότητα της σάτιρας και την οργανική σύνδεσή της με την ιστορία.

⁷⁸ Βλ. Στο ίδιο: 124-128.

⁷⁹ Βλ. τη συνέντευξη του Μπρετόν στον Κάλας, Breton, 1999: 582 και ΔΑΚ: 10/2 (View).

Charles Fourier» του Breton). Ήδη, στα «Προλεγόμενα σ' ένα Τρίτο Μανιφέστο..», ο Μπρετόν θα υπαναχωρήσει με κατεύθυνση προς το αιώνιο και μεταφυσικό, αποκόβοντας τους δεσμούς με την τρέχουσα ιστορία. Ο Κάλας ωστόσο, πάντα ήθελε να πιστεύει ότι «η φιλοδοξία του υπερρεαλισμού ήταν να υποθάψει μια ηθική ποιητών προσανατολισμένων προς την ιστορία» (Κάλας, 1989: 153).

Σε επιστολή του προς τον Μπρετόν (3.1.42, ΔΑΚ: 26/2), ο Κάλας προέβλεπε ότι η αποτελεσματικότητα της ποίησης (καθώς και της υπερρεαλιστικής ομάδας), μετά το πέρας του β' παγκοσμίου πολέμου, θα εξαρτηθεί σε μεγάλο βαθμό από τη στάση που θα υιοθετήσουν στο ηθικό επίπεδο. Η σάτιρα ήταν το ηθικό όπλο που ύψωσε ο ποιητής απέναντι σε μια αλλοτριωτική πραγματικότητα και την ασφυκτική πολιτική ιστορία. Η κυρίως διάσταση που τονίζεται στο ιστορικό συμβάν είναι η ηθική, κι εδώ έγκειται το ιδιόμορφο πάντρεμα από τον έλληνα υπερρεαλιστή ενός καβαφογενούς μοραλισμού με τον υπερρεαλισμό. Η σκέψη του είναι κατεξοχήν πολιτική, γι' αυτό και η σάτιρά του είναι πολιτική⁸⁰, ξεπερνάει μάλιστα τα όρια του απλού σχολιασμού και μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολιτική πράξη. Έτσι ο λόγος του κομίζει μια κοινωνική ανατομία, συγγενική με εκείνη του Βάρναλη και του Ροΐδη, η σάτιρα των οποίων ήταν «ένα διαρκές μαστίγωμα και μια ατέρμονη πρόκληση που εξαγριώνει το κατεστημένο και ανάβει τα αίματα. Η σάτιρα αυτού του είδους, σαν ιδιότητα του έντεχνου λόγου, έχει τις ρίζες της στις περιοχές της μεγάλης ευεξίας στην τέχνη και επιτελεί το βαθύτατο κοινωνικό προορισμό της, πάντοτε στα όρια της τέχνης, μυκτηρίζοντας καταστάσεις, ανατέμνοντας την ομαδική ή την ατομική συνείδηση και συμβάλλοντας στο άνοιγμα του δρόμου προς την πρόοδο και τον πολιτισμό»⁸¹.

Η σατιρική ποίηση του Κάλας γράφεται ως αντίποδας της επίσημης ιστορίας και των «πανηγυρικών» ψεμάτων που συχνά αυτή εσωκλείει. Η σάτιρα με τη σκληρή γλώσσα (που μπορεί να φτάσει ως τον λίβελλο) και την ολοφάνερη διαμαρτυρία, αποβάλλει την παθητική (μέσα στην αμεροληψία της) δουλειά της ιστορικής καταγραφής. Μάλιστα τα σατιρικά ποιήματα αποδίδουν μια πυκνή όσο και καθαρή εικόνα της παρακμής της πολιτικής ζωής, αφού αποτελούν ένα κραυγαλέο σχόλιο, ένα αιχμηρό νυστέρι, έναν αυστηρό στοχασμό πάνω στα γεγονότα, χαρακτηριστικά που συνήθως διαφεύγουν από τις επίσημες καταγραφές των γεγονότων. Γι' αυτό, παρά τη μεγάλη τους διαφορά, η ιστορία και η σάτιρα δρουν συμπληρωματικά, καθώς – εκτός των άλλων – η σάτιρα συμπληρώνει το πάθος που λείπει από την αμερόληπτη ιστορική γραφίδα.

Η κριτική σάτιρα, λοιπόν, υπήρξε ο ποιητικός τρόπος προσέγγισης της ιστορίας από τον Κάλας, γι' αυτό η εμμονή του δεν πήρε τη μορφή της παρελθοντολαγνείας, αλλά της κριτικής

⁸⁰ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Κάλας είναι αποδέκτης του κλίματος της «πολιτικής υπερτροφίας», όρου που χρησιμοποιεί ο Εμ.Ροΐδης για να χαρακτηρίσει την ελληνική πραγματικότητα – για τις απόψεις του Ροΐδη βλ. το άρθρο του Άλκη Αγγέλου (Σάτιρα και Πολιτική, 1991: 136-7).

⁸¹ Οι απόψεις είναι του Τάσου Βουρνά (στο ίδιο: 155) ο οποίος θεωρεί την πολιτική-κοινωνική σάτιρα ως μεγάλη τέχνη, σε αντίθεση με άλλες θεωρήσεις της σάτιρας ως εφήμερου και ελάσσονος είδους.

των γεγονότων και του μετασχηματισμού τους από τον κρίνοντα νου. Γι' αυτό, μολονότι ο Καβάφης υπήρξε η πηγή αυτής της εμμονής, ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται η ιστορία στο ποιητικό σώμα απέχει εντελώς από τον αμιγώς καθαφικό τρόπο της ειρωνικής απόστασης (βλ. το 5^ο κεφάλαιο της διατριβής). Η ιστορία, σε πολλά ποιήματα, δεν βρίσκεται στο προσκήνιο, αλλά στο βάθος, και συνήθως με τον τρόπο του συμφурμού, αφού αναμειγνύονται προγενέστερα ονόματα και παλαιότερες εποχές με επικαιρικά στοιχεία. Έτσι, παίρνει το ένδυμα της επικαιρότητας, γράφεται εν θερμώ (χωρίς αυτό να σημαίνει: «δημοσιογραφικά») ενώ, συχνά, κάποια ιστορικά πρόσωπα (είτε επώνυμα είτε καλυμμένα) γίνονται αντικείμενο των σατιρικών βελών. Ο επικαιρικός χαρακτήρας των σατιρικών ποιημάτων του Κάλας αποτελεί το αδύνατο σημείο τους, καθώς έχει τον «εφήμερο» χαρακτήρα κάθε σάτιρας. Από την άλλη όμως πλευρά, η σατιρική ποίησή του, ως λογοτεχνικό κείμενο, κάνει μια υπέρβαση προς την εξωαισθητική πραγματικότητα, ανοίγοντας την ποίηση προς τη συλλογική ζωή και φωτίζοντας ιστορικά γεγονότα. Επιπροσθέτως, υπήρξε η σημαντικότερη απόδειξη για τον πολιτικό προσανατολισμό της ζωής και του πνεύματος του Κάλας, ο οποίος δεν ατόνησε με το πέρασμα των χρόνων, ούτε έπαψε να είναι αιχμηρός και ανατρεπτικός. Το αξιοσημείωτο είναι ότι τα σατιρικά αυτά ποιήματα, βρίσκονται εν μέσω μιας ποίησης ερμητικής και πρωτοποριακής (αριστοκρατικής θα λέγαμε), αποδεικνύοντας ότι η τέχνη του έτσι διασώζει την επαφή της με την ιστορία και τη ζωή.

Ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σάτιρας του Κάλας, καταρχήν να σημειωθεί πως ο ποιητής δεν ασκεί ατομική ή τυπική σάτιρα εναντίον μεμονωμένων προσώπων ή ανθρώπινων τύπων, αλλά το αντικείμενό του είναι συγκεκριμένοι πολιτικοί στόχοι και κυρίως ο θεσμός της μοναρχίας. Ο σατιρικός λόγος βασίζεται στην αναφορικότητα (referentiality), ωστόσο ο τρόπος που χειρίζεται ο Κάλας τη σάτιρα δεν είναι αμιγώς ρεαλιστικός, αφού παραχαράζει και διαθλά στον καθρέφτη της γλώσσας (με τα λογοπαίγνια) πραγματικά πρόσωπα και καταστάσεις.⁸² Κατά συνέπεια, η σάτιρα αποκτά δύο επίπεδα, αφενός ως αναφορικός λόγος που παραπέμπει ή προϋποθέτει γεγονότα, και αφετέρου ως τρόπος με ρητορική φύση. Στην ανάλυσή μας, δεν αρκεστήκαμε στο πρώτο επίπεδο, δηλαδή να ταυτοποιήσουμε τα «θύματα» (εξάλλου είναι δύσκολο να υποθέσουμε την ταυτότητα του «Πατραγόρα» ή του Beau Colas), αλλά επιδιώξαμε να αναλύσουμε λεκτικά τη σατιρική μέθοδο η οποία διαστρέφει πρόσωπα ή πράγματα, έτσι ώστε το σατιρικό αποτέλεσμα να προκύπτει από τους υπόγειους συσχετισμούς των λεκτικών παιγνίων.

Μετά την ανωτέρω θεωρητική διερεύνηση των σχέσεων σάτιρας και ιστορίας, ερχόμαστε στα ποιητικά παραδείγματα που την τεκμηριώνουν. Το ποίημα «Φουρτούνα», ξεκινά με πολιτικούς υπαινιγμούς: «Συναγερμός. Παν-λαδική κρουαζιέρα.», όπου πιθανότατα παραπέμπει στο

⁸² Σύμφωνα με τον Griffin: «we should remember that historical particulars in satire always have a curious in-between status, neither wholly fact nor wholly fiction», Griffin, 1994: 123.

πολιτικό κόμμα «Ελληνικός Συναγερμός», το πρόδρομο της ΕΡΕ⁸³. επίσης το «λάδωμα» – θυμίζει το ρουσφέτι και το φαινόμενο της πατρωνείας στην πολιτική ζωή⁸⁴. Ακολούθως, στο ίδιο ποίημα, υπάρχει αναφορά στα «Λιμπερτάντ» τα οποία (πάλι σύμφωνα με τον υπομνηματισμό του Friar στην αγγλική μετάφραση του ποιήματος) ήταν τα αμερικανικά πλοία (US liberty) που αγόρασαν έλληνες εφοπλιστές μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο και ήταν συχνά αραγμένα (=«δεμένα» vs ελεύθερα) στον Πειραιά. Το ποίημα ενσωματώνει κι άλλη ιστορική-πολιτική αναφορά, καθώς ένας ισχυρός του χρήματος (Ωνάσης) υποκαθιστά τον πολιτικό της δημοκρατικής αρχαίας Αθήνας:

«Πολύ σχολιάζεται του Δόκτορος Ο'νάισου

το σιβυλλικό “Τα τείχη του Παναμά

εκάμψανε την τύχη του Θεμιστοκλή”» (ONP: 93). Οι παραχαράξεις του νοήματος εγγράφονται στο πεδίο της γλώσσας: ο εφοπλιστής φέρει όνομα σκωτσέζικο, ο (για οικονομικά συμφέροντα) αφελληνισμός του φανερώνεται από τη σημαία (Παναμά) που φέρουν τα πλοία του, ενώ η ομοηχία «τείχη – τύχη» παραπέμπει στον Καβάφη⁸⁵. Ο καβαφικός απόηχος συνοψίζει το κλίμα παρακμής και κατάπτωσης μιας κοινωνίας που σχολιάζει και θαυμάζει ηχηρές (σαν κέρματα) ασυναρτησίες, όπως τα λόγια του Ωνάση. Αντίστοιχοι υπαινιγμοί εναντίον της οικονομικής ολιγαρχίας στην Ελλάδα, υπάρχουν στο ποίημα «Ξένα Δοχεία», όπου τα βέλη (και τα λογοπαίγνια) πλήττουν τον Φιξ, τον Χίλτον, τον εφοπλιστή Νιάρχο (ONP: 87). Μάλιστα σε επιστολή του προς τον γλύπτη Τακί, ο Κάλας καταθέτει μια πολύ διεισδυτική ανάλυση των κοινωνικών στρωμάτων που στήριζαν τη χούντα και σχολιάζει την τότε ενίσχυση του διεθνούς και εγχώριου μεγάλου κεφαλαίου, σε βάρος των μικρών επιχειρηματιών, για να καταλήξει χαρακτηριστικά ως εξής: «ο Παπαδόπουλος δεν είναι Χίτλερ, δεν είναι παρά ένας χωρικός ή μικροαστός υπάλληλος που υπηρετεί μια ξένη δύναμη»⁸⁶.

Υπάρχουν ποιήματα στα οποία ο Κάλας στοχεύει πολιτικά γεγονότα της σύγχρονης του ιστορίας και κυρίως τον θεσμό της βασιλείας⁸⁷, κι αυτό αποτελεί απόδειξη ότι ο εγκατεστημένος στη Νέα Υόρκη ποιητής παρακολουθεί στενά τις εθνικές περιπέτειες και την ελληνική πολιτική πραγματικότητα. Το πρώτο από μια σειρά σατιρικών ποιημάτων (και τελευταίο της

⁸³ Δεξιό πολιτικό κόμμα που ιδρύθηκε το 1951 από τον Παπάγο, πήρε το όνομα «Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση» το 1955 (όταν μετά το θάνατο του Παπάγου πήρε τα ηνία ο Καραμανλής) και κατάφερε να κρατηθεί στην εξουσία ως το 1963 (βλ. Σβορώνος, 1978: 144).

⁸⁴ Ο Κάλας σε επιστολή του προς τον Friar (βλ. ΔΑΚ: 17/6), επισημαίνει ότι παράλληλα υπάρχει και άλλο λογοπαίγνιο με το λάδι και τις δύστροπες γηραιές κυρίες, αλλά δεν το επεξηγεί περισσότερο ώστε να γίνει κατανοητό.

⁸⁵ Βλ. «Τείχη», Καβάφης, 1977 Α': 106.

⁸⁶ Από επιστολή 22.8.1973, ΔΑΚ: 29/25.

⁸⁷ Για την αντιβασιλική σάτιρα με την οποία συγγενεύουν θεματικά τα σατιρικά του Κάλας, βλ. το άρθρο του Τ.Βουρνά, «Η δημοσιογραφική σάτιρα (Σ.Καρύδης, Κλ.Τριαντάφυλλος, Βλ.Γαβριηλίδης, Γ.Σουρή)», Σάτιρα και Πολιτική, 1991: 154-180 (κυρίως 158-9, 163-4, 168 και 175). Ο Βουρνάς εξετάζει την αθηναϊκή σάτιρα του 19^{ου} αι., η οποία είχε στόχο τη διοίκηση, την πολιτική ηγεσία και το παλάτι, με κορύφωση το έργο του Σουρή.

δημοσιευμένης το 1963 *Συλλογής Α'*) είναι το «Ευτυχούπολις» (ONP: 104) ο τίτλος του οποίου αποτελεί μετάφραση του βασιλικού επωνύμου Γλύξμπουργκ⁸⁸. Το ποίημα αναπαριστάει σκωπτικά την «ειδυλλιακή» ατμόσφαιρα μιας σάπιας πολιτείας και είναι γεμάτο οξύμωρα σχήματα: το Σάπιο (Ζάππειο) με την Αίγλη (υπήρχε προφανώς από τότε) ορίζουν τον χώρο, ενώ ο συνδυασμός του σάπιου με τη Δανία και την Κοπεγχάγη (οι Γλύξμπουργκ ήταν δανέζικης καταγωγής) ανακαλεί τον σαιξπηρικό Άμλετ: «Κάτι το σάπιο υπάρχει στις Δανίας το κράτος»⁸⁹. Ο στίχος αυτός αποτελεί τον πυρήνα του ποιήματος και καθοδηγεί την ανάγνωση. Τα πρόσωπα που εμφανίζονται στους στίχους δεν είναι συγκεκριμένα, αλλά δηλωτικά πολιτικών ιδιοτήτων και λειτουργιών που σχετίζονται με το καθεστώς:

«Πάνε στο Σάπιο ν' απολαύσουνε / την αίγλη της αποτυχίας των.

Ο γέρο-παλατιανός πατριωτικότερα / μασάει μια κοπενχάη
ενώ στο διπλανό τραπέζι / γύφτισσα υπενθυμίζει στο γιό του
πως στη Δανία εικρατομήθη άγαλμα σειρήνας.. //

Μα το θέμα δεν έχει ποιητική οξύτητα / θα δώσει ή δεν θα δώσει η κυρία Παλατιανού
το ετήσιο γκάρντεν πάρτυ της μια / κι η κυρία Ερέτιμος δεν είναι πια στο υπουργείον Συνωστισμού
κι ο διευθυντής του διεθνούς Τουρισμού επαύθη; / Με αριστερούς θα πινισει τώρα η Χρυσίδα;
Καλύτερα να μην ανοίξει την νεόδμητο στέγνα της / καλύτερα να πνιγεί! Μα τότες ποια η ωφέλεια;
Περιφρονούνε στ' ανάκτορα τα θεατρικά. / Θα συμμορφωθεί κατά τι με την νέα κατάσταση
και κάθε βράδυ προτού να πάει στο τένις / θα σεργιανίσει στο λαϊκότατο το Ζάππειο
κι εκεί καθώς λένε συχνάζουν επιβήτορες. / Εν τω μεταξύ

η γύφτισσα υπενθυμίζει στους αριστερούς το / «Φοβού τους Δαναούς και δώρα φέροντας!»». Το ποίημα έχει περιπαικτικά λογοπαίγνια με τα ονόματα: κυρία Ερέτιμος⁹⁰ συνδυάζει τη λέξη ερίτιμος (εντιμότητα, αξιότιμος) με το πολιτικό κόμμα ΕΡΕ, το υπουργείο Συντονισμού λέγεται «Συνωστισμού», ο τουρισμός, «τουρτουρισμός», η Χρυσίδα – όπως δηλώνεται σε μια επιστολή του Κάλας στον Friar⁹¹ – είναι η ομηρική ηρωίδα που το όνομά της ανακαλεί δώρα και πλούτο

⁸⁸ Βλ. στην αλληλογραφία του Κάλας με τον Βαλαωρίτη: «Φαντάζομαι ότι όταν έλθω η *ευτυχούπολις* (Gluxbourg) θα έχει τον Κωνσταντίνο για βασιλέα. Θα λέγεται ελπίζω *Κοπρώνυμος Β!* Επειδή είναι υιός της Χέσσας» (Βαλαωρίτης, 1997: 118).

⁸⁹ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μτφ. Μ.Κακογιάννης, β' έκδ. Καστανιώτης, 1995: 45. Η L.Hoff (2001: 98) επισημαίνει πως και στον στίχο «Μα τότες ποια η ωφέλεια;» υπάρχει παραπομπή στην Οφηλία που πνίγηκε, κι αυτό επιβεβαιώνεται από την ειρωνεία του επόμενου στίχου: «Περιφρονούνε στ' ανάκτορα τα θεατρικά».

⁹⁰ Ο Friar (3.2.71, ΔΑΚ: 26/19) για να αποδώσει το λογοπαίγνιο, το μετέφρασε Mr Honorable (υπονοώντας πιθανόν τον Καραμανλή, ιδρυτή της ΕΡΕ, ο οποίος είχε ιδιαίτερες σχέσεις με την Φρειδερίκη).

⁹¹ Βλ. 14.10.67, ΔΑΚ: 26/19. Η Χρυσίδα προέρχεται από τον χρυσό και παραπέμπει στη νεανική φίλη του Κάλας, Ντόρα [Βουρλούμη] – από την οποία προέρχεται, με αναγραμματισμό, το ψευδώνυμο Ράντος. Κάποια Ντόρα Βουρλούμη ήταν διευθύντρια του γραφείου τύπου του παλατιού κατά τη δεκαετία του '60, αλλά δεν μπορέσαμε να διαπιστώσουμε αν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Στην ίδια επιστολή ο Κάλας δηλώνει πως το ποίημα «Ευτυχούπολις» είναι απ' αυτά που του αρέσουν περισσότερο κι εκεί διευκρινίζει πως ο τίτλος είναι λογοπαίγνιο για τη βασιλική οικογένεια.

(εδώ τη μοναρχία). Το πιο βασικό πρόσωπο είναι η γύφτισσα⁹² που στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος, δεν μιλά για να προφητεύσει τη μοίρα, αλλά για να υπενθυμίσει την ιστορική νομοτέλεια: η κατατόμηση της σειρήνας που αναφέρει η γύφτισσα στον γιο του παλατιανού, εισάγει στο ποίημα την γκιλοτίνα (μια πλάγια παραπομπή στη γαλλική επανάσταση) που αποκεφάλισε τη μοναρχία, ενώ η ίδια γύφτισσα υποδεικνύει στους αριστερούς τις προφυλάξεις απέναντι στους πολιτικούς αντιπάλους (όταν τους υπόσχονται πολλά⁹³). Ήδη, η Χρυσίδα παίρνει την απόφαση να προσαρμοστεί στη νέα κατάσταση των πολιτικών ανακατατάξεων (δηλαδή της ανόδου στην εξουσία της Ενώσεως Κέντρου, το 1963), γι' αυτό συνδυάζει το αριστοκρατικό σπορ τένις με μια βόλτα στο λαϊκό Ζάππειο. Το βασικό ερώτημα που προκύπτει από όλο το ποίημα και αφορά στον ποιητή (και στον αναγνώστη) διατυπώνεται στην αρχή της β' στροφής, με το ερώτημα, αν έχει το θέμα ποιητική οξύτητα. Η ειρωνεία που ακολουθεί (σχετικά με το πάρτυ του παλατιού) δίνει μια έμμεση απάντηση στο θέμα: η ποίηση που φέρει στην επιφάνεια των στίχων ευτελή γεγονότα, δικαιώνεται μόνο όταν διογκώνει μέσω της ειρωνείας την ευτέλειά τους: η ποίηση λειτουργεί ως μεγεθυντικός φακός της παρακμής.

Ο Κάλας δημοσίευσε αυτόνομα, στην αρχή της μεταπολίτευσης (1975), ένα ποίημα-κοροϊδία με τίτλο «Η οσφύς του λαγού η μοναρχική μου αγάπη»⁹⁴ (ONP: 131), υπογράφοντας «Βακιλοκτόνος» (ταυτίζοντας τον βασιλιά με ένα μικρόβιο, τον βάκιλο), στο περιοδικό του Μ.Ράπτη *Για το Σοσιαλισμό*. Σαράντα χρόνια πριν, σε αδημοσίευτο κείμενο με τίτλο «Κήρυγμα» (1935), ο Κάλας επιτίθεται εναντίον της βασιλείας: «Τύραννοι, ο έκπτωτος και οι έκπτωτοι εις την ψυχήν που τον περιστοιχίζουν πρώην άνθρωποι και ισχαριώτες, αυλάρχοι και μανδροόσκυλα. Τύραννοι και κούφιοι άνθρωποι, κεφαλή κούφια με στέμμα για να τους δίνει κάποιο βάρος.[...] “Η ισχύς μου η αγάπη του λαού” παπαγαλίζει ο έκπτωτος, ενώ ξέρει πως η ισχύς του θα είναι οι φόροι» (ΕΛΙΑ: 1/5). Το ποίημα του 1975 αφηγείται την ιστορία του νεοελληνικού κράτους και των δυναστών του, παραποιώντας ονόματα και γεγονότα με σατιρικό τρόπο. Το πρώτο βασιλικό ζεύγος Βαυαρών γίνονται Κόθωνας και Αμυαλία και η καταγωγή τους (η ρομαντική δυναστεία των Βίττελσμπαχ) Βιτελοβλάχοι. Η παρέμβαση της Ρωσίας στα ελληνικά πράγματα περιγράφεται σαν ανάδυση της Αφροδίτης, μόνο που αυτή ξεβράζεται από τα βρώμικα νερά του Βόλγα και ονομάζεται Αφροδίτη Βρωμάροβνα⁹⁵. Μετά το ζεύγος των Βαυαρών «ηλιθίων», ακολουθεί (1863) η δυναστεία των Γλύξμπουργκ που ονομάζονται Γλυκοβούργοι. Ο υπερασπιστής της Μεγάλης Ιδέας, διάδοχος

⁹² Ο Τζουμάκας (1999: 180) υποστηρίζει ότι η γύφτισσα παίζει τον ρόλο αρχαίου μάντη και συμβολίζει τον ελληνικό λαό, ενώ παρωδεί πλαγίως τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* του Παλαμά.

⁹³ Ο Κάλας πιθανότατα υπονοεί τις εκλογικές συνεργασίες των άλλων κομμάτων με την αριστερά, με στόχο τη νομή της εξουσίας: πχ. η «Ένωση Κέντρου» που ιδρύθηκε το 1961, συμπεριλάμβανε και κάποια σοσιαλιστικές ομάδες που είχαν πάρει μέρος στο ΕΑΜ (βλ. Σβορώνος, 1978: 148).

⁹⁴ Ο Τζουμάκας αναφέρει ότι ο τίτλος αποτελεί λογοπαίγνιο πάνω στο σύνθημα του Παύλου Β' «Ισχύς μου η αγάπη του λαού», βλ. Τζουμάκας, 1999: 178.

⁹⁵ Πιθανόν να αναφέρεται στην βασίλισσα Όλγα που είχε σλαβική καταγωγή και την είχε διακωμωδήσει ο Σουρής (βλ. Σάτιρα και Πολιτική, 1991: 175).

Κωνσταντίνος Α⁹⁶, αποκαλείται «του πετεινού ο γιος» (παρωδία του φιλοβασιλικού άσματος «Του αετού ο γιος»): αυτός σκόπευε να πάρει την Κωνσταντινούπολη (μεγαλοϊδεατισμός) αλλά αποδείχτηκε ασύνετος, καθώς εκθρονίστηκε από το κίνημα του Πλαστήρα μετά την ήττα στη Μ.Ασία. Αλλά και για τους βασιλικούς υιούς του Κωνσταντίνου έχει «κοροϊδίες» ο Κάλας: ο πρίγκιπας Αλέξανδρος «ασπάστηκε τη Μαΐμού» – πρόκειται για το (θανατηφόρο) δάγκωμα που δέχτηκε από μια μαϊμού – ενώ ο Γεώργιος Β' «εγκαινίασε μεταξωτό πολιτισμό», καθώς, όταν επανήλθε το 1935, κατήργησε το Σύνταγμα, σε συμφωνία με τον Μεταξά. Ο διάδοχος (1947) Παύλος δεν αναφέρεται – καθώς ήταν στη σκιά της γυναίκας του Φρειδερίκης (η «Χέσσα» του ποιήματος) – παρά μόνο σε ένα λογοπαίγνιο για τις μηχανορραφίες της παντοδύναμης Φρειδερίκης (η οποία «μηχανεύτηκε ανάπαυλα πράγματα»). Οι συνεχιστές του θρόνου ονομάζονται «Κοπρώνυμος Β'» (Κωνσταντίνος) και η γυναίκα του «Άνω Μωρία» (Άννα Μαρία). Η πτώση των δυναστών που πάνε «αλλού να φάνε την κοπενχάη τους / στο Τυχεράν της Ιρανίας ίσως.» δεν σήμανε τη δημοκρατική ομαλότητα για τη χώρα· αντίθετα η πολιτική κακοδαιμονία συνέχισε να βαραίνει πάνω στην κοιτίδα της δημοκρατίας και της ελευθερίας:

«Εδώ ποταποί παπτακοί ηρακλίδες

του στόματος ψιττακίζουν

έρχεται, ερχέζεται ο Βάσος Υλικός». Ο κίνδυνος να ξαναρχίσει ένας φαύλος κύκλος δυστυχίας δεν εκλείπει ούτε με τη μεταπολίτευση: ο Κάλας παρωδεί το σύνθημα («Καραμανλής ή τανκς») με το οποίο επανέρχεται, ως εθνοσωτήρας, ο Καραμανλής «Ηταν ή επί τανκς»⁹⁷, υπονοώντας ότι η χώρα είχε να διαλέξει ανάμεσα στη μεταπολιτευτική ήττα και στα χουντικά τανκς. Το ποίημα καταλήγει προτρεπτικά-διδασκτικά, με ένα σύνθημα που ενώνει ποιητές κι εργάτες (ποίηση και πολιτική) σ' ένα κοινό όραμα: «Ελλάς εργατών κι αγροτών, Ελλάς ποιητών / φοβού τους Δαναούς». Το διδακτικό επιμύθιο μας φέρνει κοντά σε έναν διδακτισμό τύπου Καβάφη, αλλά η κραυγαλέα σάτιρα μας οδηγεί αντίθετα (και όχι απλώς μακριά) από τη χαμηλόφωνη ειρωνεία⁹⁸ του Καβάφη.

⁹⁶ Για τις παραπάνω ιστορικές λεπτομέρειες, βλ. Σβορώνος, 1978: 96, 106 (για τη Ρωσία και το ανατολικό ζήτημα), 124 (για τη δεύτερη εκθρόνιση του Κων/νου, γιατί είχε προηγηθεί και άλλη, το 1917, από τον Βενιζέλο), 127-132 (η εκθρόνιση του Γεωργίου Β', το 1923, έφερε την πρώτη αβασίλευτη δημοκρατία, ενώ η παλινόρθωση που έγινε με το κίνημα του στρατηγού Κονδύλη, το 1935, προετοίμασε τη δικτατορία του Μεταξά).

⁹⁷ Στον φάκελο Poetry Greek (ΔΑΚ: 17/3), σε σκόρπια χφα σημειώνεται μεταξύ άλλων σύντομων αφορισμών: «Καραμανλής: ΗΠΑ με καρτερία / η σοσιαλιστική απορία». Μερικές εύστοχες επισημάνσεις για τον ιστορικό ρόλο του Καραμανλή, κάνει ο Κάλας σε επιστολή του προς τον γλύπτη Τακί (19.9.73): εκεί γράφει ότι ο Καραμανλής υπερασπίζεται τα ευρωπαϊκά συντηρητικά συμφέροντα, επομένως η θέση του είναι αντιαμερικανική και «υποβοηθά χωρίς να το θέλει τον αγώνα ενάντια στη CIA, έστω κι αν πριν τον υποστήριζε», και προχωρά: «μοιραία ο Καραμανλής ή ο Μαύρου [sic] πρέπει να ξεπεραστούν και να αντικατασταθούν από δημοκρατή αριστερό τύπου Παπανδρέου» (ΔΑΚ: 29/25).

⁹⁸ Η διαφορά έγκειται στο ότι η ειρωνεία είναι «ένα λεκτικό σχήμα που απομακρύνεται από την άμεση δήλωση ή από την ίδια του τη φαινομενική σημασία», Frye, 1996: 33.

Σε αδημοσίευτο ποίημα, με τίτλο «Αντριάς»⁹⁹, η σατιρική παραμόρφωση ξεκινάει από τον τίτλο (αντί: ανδριάντας) και συνεχίζει με άλλα λογοπαίγνια, όπως η λέξη (συγγενής παρηχητικά) «ανδράποδα» (=δέσμοι, δούλοι, πόνια) εκρωσίζεται σε «Αντράποβα» (σατιρίζοντας την προσκόλληση των κομμουνιστών στην ΕΣΣΔ): στη συνέχεια η ρίγανι εγκιβωτίζει τον «ρήγα» (βασιλιά) και ο μονάρχης διασπάται σε δυο λέξεις (μόνο+άρχης, ώστε η δεύτερη λέξη να παραπέμπει στον «όρχι»). Από την άλλη πλευρά υπάρχουν οι απεργοί (που είναι «πιστοί», λόγω της μετατροπής της πολιτικής σε θρησκεία) και η διαδήλωση (πβ. το μεσοπολεμικό ομότιτλο ποίημα): ωστόσο η ευδόωση των αιτημάτων των απεργών είναι αδύνατη, αφού η πλατεία Συντάγματος (όπου ο λαός στο παρελθόν ζήτησε την ψήφιση δημοκρατικού συντάγματος) είχε μετατραπεί σε «πλατεία διαφθοράς». Το ποίημα είναι το εξής:

«Της αγίας απεργίας οι πιστοί / μαζωχτήκανε στην πλατεία διαφθοράς /
Ξάφνου τα μάτια όλων στραφήκανε στους ορίζοντες / Αντράποβα αντίς από άρτους έρχονται /
από βορράν. Από την δύση μόνο ρίγανι /

ο Μόνο άρχης μας αντριά χωρίς βάσιν / να μη προσδοκά». Ο στόχος του ποιήματος διαμορφώνεται διπλός, καθώς από τη μια πλευρά βάλλει εναντίον της κομμουνιστικής αριστεράς – που δεν υπήρξε ποτέ ιδεολογικά αυτάρκης αλλά υποδουλωμένη στη Σοβιετική Ένωση και θρησκευτικά προσηλωμένη στην κομμουνιστική ιδεολογία – και από την άλλη στρέφεται εναντίον της δυτικοφερμένης μοναρχίας.

Στο ΔΑΚ (17/3) υπάρχει ένα αδημοσίευτο ποίημα με τίτλο «Όχι και Ποτέ» το οποίο είναι χειρόγραφο και φέρει την υπογραφή «Μανχατανάς»: οι στίχοι απευθύνονται από τους Έλληνες της διασποράς (χρησιμοποιείται το α' πληθυντικό πρόσωπο) προς την Ελλάδα της χούντας:

«Έχουμε κι εμείς μια “Κηφισιά”, χωρίς δέντρα και πρασιές
Όλο μπουζούκια, ρετσίνα, “παιδιά” και “Ζορμπά”
Αντίς από τ’ “Αστέρια” έχουμε την “Αστόρια”.
Έχουμε και βάσανα. Σεις βασιανιστές, Ηρακλείδες του Στέμματος,
Χούντα, Χέσσα, χεσμένο μίνι βασιληά κι αντιβασιλέα Μάξιμου.
Σταματήσαν τη χαρά. Ποταποί Παττακοί ψιττακίζουν
Κυματίζει η Κυανόλευκος σα σημαία ευκαιρίας για λεφτά με χούντα
Ξένες εταιρείες θαυματουργούν. Παναμάς θα γίνει ο Μωρηάς
κι ο Ερμής μπανάνα και μπουναμάς του Τουρισμού
χάριν του Τουρτουρισμού ο ρωμηός θα νηστεύει τρεις της εβδομάδος
και κάθε μέρα θα κάνει δίαιτα ηθικής και λογοκρισίας
για ν’ αδυνατίσει η Ελευθερία. //

Στο λιμάνι των ελεύθερων ξηνητεμένων

⁹⁹ Το ποίημα (με υπογραφή και ένδειξη «Αθήνα Μάης») υπάρχει αυτόγραφο στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ και δακτυλογραφημένο στο ΔΑΚ: 17/3.

μια χούφτα γραικών με Μελίνα και μελάνι
με λόγο σε χαρτί και δίσκο. Μουτζώνει την χούντα
βροντοφωνώντας την ταυτότητά της
το “όχι” της Αντίστασης και το “Ποτέ”

Μια και άλλη μια και πάλι άλλη νέα Μπουμπουλίνα». Το ποίημα ξεκινάει με τη διακωμώδηση των τουριστικών (άρα και εξαγωγικών) ελληνικών στοιχείων, δηλαδή της ρετσίνας, του μπουζουκιού και της μουσικής του Θεοδωράκη για την ταινία «Ζορμπάς». Συνεχίζει σατιρίζοντας τους δικτάτορες και τη βασιλεία (με στίχους που υπάρχουν σχεδόν αυτούσιοι και στα δημοσιευμένα ποιήματα «Ευτυχούπολις» και «Η οσφύς του λαγού η μοναρχική μου αγάπη») ενώ αντιδιαστέλλει χλευαστικά την οικονομική ανάκαμψη από την πολιτική οπισθοδρόμηση. Στην τελευταία στροφή του ποιήματος υπάρχει αναφορά στους «ελεύθερους ξενιτεμένους» (παρωδία των «Ελεύθερων Πολιορκημένων» του Σολωμού), τις διαμαρτυρίες εναντίον της χούντας και την αντίσταση που οργανώνουν από το εξωτερικό, όπου έχουν καταφύγει (αναγνωρίσιμη ανάμεσά τους είναι η Μελίνα Μερκούρη, όπως και σε άλλο ποίημα ONP: 100). Αυτοί είναι οι Γραικοί, οι Έλληνες της διασποράς, ενώ οι Ρωμιοί που παραμένουν στην Ελλάδα υφίστανται «νηστείες» και δίαιτες ηθικής από τη λογοκρισία και το καθεστώς ανελευθερίας.

Η σάτιρα του Κάλας είναι κριτική απέναντι στην «επίσημη» ελληνική ιστορία, καθώς αποκαθλώνει πρόσωπα και σύμβολα, αλλά και όλα τα εξιδανικευμένα ψευδή ιδεολογήματα που με φαρισαϊσμό υποστηρίχτηκαν από τις λογής εξουσίες. Ο σκοπός της σάτιρας ήταν για τον Κάλας αυτός που προσδιόρισε ο Swift: «Ο βασικός μου στόχος σ’ όλες μου τις προσπάθειες είναι να αναταράξω τον κόσμο κι όχι να τον διασκεδάσω»¹⁰⁰. Μέσα από τη σάτιρα δίνεται η ευκαιρία να συνταιριαστεί η λαϊκή της υποδομή με την κοινωνική ιδεολογία του γράφοντος αλλά και τη φιλολογική του παιδεία, ισορροπώντας έτσι τον «πατρίκιο» και τον «πληβείο» ποιητή, το ατομικό και συλλογικό στοιχείο, την τέχνη και τη ζωή. Αυτά τα στοιχεία, στην περίπτωση του Κάλας, συλλειτουργήσαν αρμονικά και εξασφάλισαν την ποιητική υπόσταση της σατιρικής του γραφής (που δεν μορφώθηκε ούτε σε πολιτικά μανιφέστα, ούτε σε ευτράπελα στιχουργήματα) και επιπλέον προσέθεσαν μια άλλη, παιγνιώδη και πιο ευανάγνωστη, διάσταση στην εγκεφαλική (ενίοτε απρόσιτη και ελιτίστικη) μεταπολεμική γραφή του.

12.4. ΤΟ ΓΚΡΟΤΕΣΚΟ

Το γκροτέσκο, που είναι μηχανισμός της σάτιρας, χρησιμοποιεί την ασχήμια και την απέχθεια, αφού «παραμορφώνει» και μας παρουσιάζει γνωστά πράγματα με ανοίκειο τρόπο, τονίζοντας τα ασήμαντα στοιχεία και αποσιωπώντας τα σημαντικά. Η παραμόρφωση είναι η

¹⁰⁰ Παραθέτει ο Pollard, 1984: 111. Για την πίστη του Swift ότι η σάτιρα στοχεύει να μεταρρυθμίσει (reform) τον κόσμο, βλ. Griffin, 1994: 27.

λέξη-κλειδί για την κατανόηση του συγκεκριμένου σατιρικού μηχανισμού. Η χυδαιότητα και ο κυνισμός αποτελούν ενίοτε όπλο της σατιρικής λαιδωρίας και ειδικά του γκροτέσκο· μάλιστα, όπως έχει διατυπωθεί: «ο κυνισμός είναι το άκρο αντίθετο του ταμπού: μ' αυτό επιβάλλεται μια απαγόρευση διότι υπάρχει η πρόθεση της βεβήλωσης και μ' εκείνον γίνεται μια βεβήλωση που σκοπεύει να βαθύνει τον σεβασμό»¹⁰¹. Υπό αυτό το πρίσμα, το γκροτέσκο συγγενεύει με τον υπερρεαλισμό, αφού το γκρέμισμα της υποκρισίας και των απαγορεύσεων υπήρξε μείζον έργο για τους υπερρεαλιστές, αλλά όχι με στείρα διάθεση όπως το dada· ο υπερρεαλισμός επεδίωξε όχι απλώς να γκρεμίσει, αλλά να ανοικοδομήσει μια καινούργια ανθρώπινη ηθική, στη θέση του φαρισαϊσμού και της κοινωνικής υποκρισίας.

Η σάτιρα του Κάλας, πέρα από την ιστορικο-κοινωνική της διάσταση, κάποιες φορές ανταποκρίνεται στα ιδιαίτερα σατιρικά χαρακτηριστικά του γκροτέσκο, δηλαδή τη μορφοποίηση της δυσμορφίας και τη μετατροπή του γελοίου σε ποίηση¹⁰². Στο ποίημα «Πατραγόρας»¹⁰³ που ακολουθεί, παρουσιάζεται η καρικατούρα ενός ιερέα, δεσπότη χαρακτηριστικό της οποίας είναι η απομόνωση και μεγέθυνση ενός στοιχείου, εκείνου της κρυφής ή λανθάνουσας ερωτικότητας του ανώτερου κλήρου, με αποτέλεσμα να διαστρεβλώνεται και να υπονομεύεται βλάσφημα ένας θεσμός. Το ποίημα είναι προκλητικό και βέβηλο, καθώς στοχεύει στην κατάρριψη ενός ταμπού.

«Καθηρέθη ο άγιος Πατραγόρας / γιατί πάσχει από αλλεργία. / Είναι και μαλλιαρός

“Σηκώθηκε ο Χριστός” φωνάζει / “Αληθώς μας εσηκώθηκε” αντιφωνεί ο Χορός /

[νυν και αεί, νάνι και φαί] // Ο δύσμοιρος Πατραγόρας / ασκεπής γονυκλινής /

τηλεφωνεί την προσευχή του / στην Αγία Βαρβάρα / είναι κι' αυτή μια κάποια λύσις»¹⁰⁴. Προφανώς εδώ παραμορφώνεται ένα συγκεκριμένο πρόσωπο (κάποιος ιεράρχης από την Πάτρα;), ενώ η καθαίρεση από το αξίωμά του αιτιολογείται ως καθαρισμός σε σχέση με μια σωματική αλλεργία (ή σωματική αμαρτία, όπως υπονοείται στη συνέχεια). Η αγία Βαρβάρα αποτελεί λογοπαίγνιο πάνω στους καβαφικούς βαρβάρους, και αυτό επιβεβαιώνεται στον τελευταίο στίχο, με αυτούσια παράθεση («μια κάποια λύσις») από το «Περιμένοντας τους βαρβάρους». Ο καβαφικός επίλογος δεν αποτελεί παρωδία ή διασυρμό του πρωτότυπου ποιήματος, αλλά καταθέτει συσσωρευμένη την ειρωνεία της ακυρωμένης εισβολής των βαρβάρων του καβαφικού ποιήματος· ο απώτερος

¹⁰¹ Κωστίου, 2002: 75.

¹⁰² Βλ. Griffin, 1994: 167.

¹⁰³ Όπως φαίνεται στην αλληλογραφία με τον Ν.Βαλαωρίτη, το συγκεκριμένο ποίημα είχε σταλεί προς δημοσίευση στο *Πάλι*, αλλά δεν περιλήφθηκε τελικά, επειδή ο Ν.Βαλαωρίτης φοβήθηκε ότι θα κατηγορηθούν για βλασφημία και αισχρολογία, γιατί τότε γίνονταν φασαρίες των παπάδων εναντίον του Παπανούτσου, (επιστολή 15.12.1964, ΔΑΚ: 30/3). Το ποίημα παρέμεινε αδημοσίετο και υπάρχει χειρόγραφο στο ΔΑΚ.

¹⁰⁴ Το ποίημα υπάρχει στο ΔΑΚ: 17/3 σε αντίγραφο καρμπόν, ενώ σε δυο μικρά ροζ χαρτιά βρίσκονται οι πρώτες μορφές (από το πρώτο σχεδιάγραμμα προσθέσαμε τον στίχο που βρίσκεται σε αγκύλες). Στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ υπάρχουν δυο ακόμα μορφές χειρόγραφες (διαφορετικές και μεταξύ τους και με τις άλλες στο ΔΑΚ) και ημερομηνία 13.7.1977 – μάλλον πρόκειται για μεταγενέστερες εκδοχές, σε σχέση με την παλιότερη του 1964.

σκοπός του Κάλας είναι η απαξίωση της θρησκείας¹⁰⁵ ως προσφερόμενης λύσης απέναντι στη ματαιότητα της επίγειας ζωής. Στο συγκεκριμένο ποίημα, λοιπόν, χλευάζεται το φαρισαϊκό σύστημα της θρησκείας, η διγλωσσία του οποίου αποκαλύπτεται με τα λογοπαίγνια, όπως η αμφισημία των λέξεων «σηκώθηκε» και «μαλλιαρός» (=δημοτικιστής) και η ομοιοκαταληξία «νυν και αεί, νάνι και φαί». Παρόμοια στο ποίημα «Διφορούμενα», ο Κάλας σατιρίζει κάποιο (δημόσιο;) πρόσωπο σχετιζόμενο με τη θρησκεία: «Κώλο να 'χει ο Beau Colas πατριαρχικό / και γλυκοβρισίδι ελληνικό.» (ONP: 132). Η αίσθηση του αλλόκοτου και του γελοίου στα εξεταζόμενα ποιήματα προέρχεται κυρίως από το αντιποιητικό λεκτικό και δευτερευόντως από τις καρικατούρες ανθρώπων που σατιρίζονται. Αυτού του είδους η σάτιρα δεν ήταν ασυνήθιστη για τα ελληνικά δεδομένα, αρκεί να θυμηθούμε το παράδειγμα του Βάρναλη¹⁰⁶. Η βαρναλική σάτιρα είχε ελευθεροστομία και στόχευε στη στηλίτευση της κοινωνικής υποκρισίας και διαφθοράς¹⁰⁷.

2.4.1. Υβρίδιον

Στο πλαίσιο του γκροτέσκο μπορούμε να εντάξουμε τις εικόνες υβριδίων που εμφανίζονται στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας. Η νόθευση (hybridization) των ανθρώπων, η οποία καταλήγει σε πλήρη αλλοτρίωση και μετάλλαξή τους, αποτελεί σταθερό στόχο των ποιητικών βελών του ποιητή. Κατά την ερμηνεία του ίδιου, ο όρος προέρχεται από το αρχαίο «ύβρις» (αλαζονεία, περιφρονητική στάση απέναντι στους θεούς) (Transfigurations: 31), μια ακόμα παρετυμολογία απ' αυτές που αρέσκεται να κάνει· βέβαια η παρετυμολογία αυτή δεν απέχει πολύ από τον επίσημο ορισμό, αφού τα υβρίδια οφείλονται στη διασάλευση και νόθευση της φυσικής τάξης. Τα πρόσωπα που εισχωρούν στα ποιήματα της ύστερης περιόδου του Κάλας μοιάζουν με τα «μανεκέν» του Ντε Κίρικο και δεν είναι παρά τα «προϊόντα» της μαρξικής έννοιας της «αποξένωσης», αλλά και της φροϋδικής, όπως συνταιριάστηκαν στην υπερρεαλιστική «alienation of sense». Κι ο Focillon στο βιβλίο του *Η ζωή των μορφών* αναφέρεται στα «υβρίδια» που στη γλώσσα των μετα-μορφώσεων προκύπτουν από τις κινήσεις ενός φανταστικού χώρου και στις πιο παράδοξες περιοχές της ζωής¹⁰⁸. Επιπλέον, τα υβρίδια ανακαλούν και τις τερατόμορφες φιγούρες, τις παράδοξα ανθρωπόμορφες που στοιχειώνουν τον εικαστικό κόσμο του Bosch, γι' αυτό κάποιες μορφές υβριδίων, όπως ο κυνοκέφαλος Χριστός παρουσιάζονται παρακάτω στο παρόν κεφάλαιο (12.5.2.).

¹⁰⁵ Για την αντιθρησκευτική σάτιρα και τις παρωδίες θρησκευτικών συμβόλων, βλ. Frye, 1996: 234 και 241.

¹⁰⁶ Πχ. στο ποίημα «Ο Ιδεαλιστής» (όπου σατιρίζει τον Δελμούζο: Χαλβούζο τον αναφέρει) υπάρχουν οι στίχοι: «Πέρ' απ' τα πεζά χυδαία / κυνηγώντας την Ιδέα / στ' όνειρό του τήνε πιάνει / απ' τα κόλα τα ιερά», παραθέτει ο Δάλλας, 1984: 85.

¹⁰⁷ Βλ. Τ.Βουρνάς, «Κ.Βάρναλης: το πνευματικό και το ανθρώπινο πορτρέτο του», Αφιέρωμα Βάρναλης, 1984: 23.

¹⁰⁸ Βλ. Focillon, 1982: 46. Ο Focillon μιλά επίσης για τις εραλδικές μορφές που προκύπτουν από αυθαίρετους συνδυασμούς και μεταλλαγή των φυσικών αναλογιών (: 67-8).

Ο όρος υβριδιοποίηση στον Μπαχτίν έχει καθαρά γλωσσικό περιεχόμενο, αφού σημαίνει την εξάλειψη των συνόρων ανάμεσα στον λόγο του συγγραφέα και στον λόγο του «άλλου», δηλαδή πρόκειται για ανάμειξη σε επίπεδο ύφους-γλώσσας¹⁰⁹. Ο Κάλας παρουσιάζει κυρίως τα οργανικά-ιστορικά υβρίδια, ωστόσο η ιστορική ανάμειξη αντανακλάται και στο επίπεδο της γλώσσας (σε μια κατά κυριολεξία υβριδιοποίηση), όπου η συγχώνευση των λαών έχει τερατικές επιπτώσεις στη γλώσσα και έτσι προκύπτει ένα (μονοφωνικό) ρητορικό υβρίδιο, στο οποίο όμως συγχωνεύονται δύο αλλόγλωσσες διατυπώσεις. Πχ. στο ξένο όνομα «Μισέλ Μισελίν» (ONP: 103) ενυπάρχει η συγχώνευση μισ-ώ (τους) Έλλην-ες (δηλαδή η λέξη μισέλλην)- αλλού ελληνικά μεταγραμμένες ξένες λέξεις συνυπάρχουν με ελληνικές, όπως η λέξη «εξιστανσιαλίστ» παίζει με την αντίθετή της ελληνική «ανύπαρκτος» (ONP: 92). Με αυτόν τον τρόπο, το ποιητικό ύφος, συνειδητά και εσκεμμένα, διανθίζεται με λεκτικά υβρίδια και η ποίηση γίνεται ένα «βλέμμα» προς τις γλώσσες των «άλλων» λαών.

Ο Κάλας εστιάζει μεγάλο τμήμα της μεταπολεμικής ποίησής του στη στηλίτευση της ιστορικής απάθειας και του αμοραλισμού, στα αδιέξοδα της μεταπολεμικής εποχής, και προχωρά στην ποιητική καταγραφή της αλλοίωσης του ελληνισμού από αλλότρια στοιχεία. Ο ελληνισμός κυρίως μεταπολεμικά συναπαντήθηκε με άλλους ισχυρότερους (οικονομικά και γλωσσικά) πολιτισμούς, αλλά ούτε κατόρθωσε να επιβληθεί γλωσσικά, ούτε συγχώνευσε τα ξενόφερτα δάνεια, με αποτέλεσμα να καταλήξει όχι σε μεταστοιχειώσεις ή δημιουργική επιμειξία (συγκρητισμός), αλλά σε παθολογικές μεταλλάξεις. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, ο καινούργιος κόσμος που εμφανίστηκε μεταπολεμικά δεν είναι παρά ένα υβρίδιο, καθώς δεν πλουτίστηκε από τα ξενόφερτα δάνεια, αλλά μεταλλάχτηκε παθολογικά, χάνοντας την εθνικο-πολιτική του ταυτότητα, την ιστορία του, αλλά και την αισθητική του:

«Η κυρία Πάγκονυ από το Μιάμι και τα Φάρσαλα
γορτάζει φέτος το Χριστός Ανέστη χορεύοντας
Ροκ εντ Ρολ μ' έναν τσολιά
κι ο κύριος Πάγκονυ, κι αυτός χορεύει με τσολιά
ενώ στην Πλάκα, Άγγλος μ' άπταιστη ερασιμακή προφορά
απαγγέλλει Καβάφη. Ο κύριος Στήβενσον,
το γένος Στεφανάνιο, παραθερίζει στην Ύδρα
σε σπίτι αρχοντοπειρατικό, με δερμάτινα έπιπλα
από αληθινό μουσαμά.
Στα Αφροδίσια Κύπρου, πρώην Ανγκλετέρ
κατέκλυσε ομάς εξιστανσιαλίστ, κοσμικώς ανύπαρκτος.
Αύριο παίζεται η *Εκάβη* σέρνοντας με το χορό της

¹⁰⁹ Ο όρος hybridation (sic) μεταφράζεται αλλού ως υβριδίαση και αλλού υβριδιοποίηση, βλ. Μπαχτίν, 1980: 181-2 και 228κε.

τον Βαριάρη του Βόλγα.

Νοθεύσαμε το μέλι του Υμηττού, κι έγινε παρκετίνη
για το ταγκό των Ελλήνων. Εχάσαμε τα πασχάλια μας
στις γιορτές των Διαβατηρίων.

Ευτυχώς ο ζύθος κάνει καλό στο ήθος ¹¹⁰

ευτυχώς που έχουμε τον Τσιτσάνη, τον Δαβίδ και τον Ορφέα.» (ONP: 92). Το ποίημα επιγράφεται «Διγενή» για να παρωδήσει τον Διγενή της δημοτικής ποίησης και συνακόλουθα τον νεοελληνισμό ως κράμα Ανατολής και Δύσης. Τα πρόσωπα του ποιήματος είναι αληθινά υβρίδια προερχόμενα από δύο έθνη, δύο γλώσσες και δύο θρησκείες. Η υβριδοποίηση είναι ορατή στο επίπεδο της γλώσσας: δεν είναι τυχαία η παραθορά των ονομάτων – πχ. Μιάμι – η μεταγραφή των ξένων λέξεων στα ελληνικά, η αναφορά στην ερασμιακή προφορά. Δευτερευόντως βρίσκουμε τη γελοιοποίηση της θρησκείας («ροκ» εορτασμός του Πάσχα) και των εθνικών συμβόλων (ο τσολιάς χορεύει Ροκ εντ ρολ – ο χορός με κεφαλαία αρχικά), την έκπτωση της τέχνης (ο Καβάφης συνυπάρχει με τα τουριστικά είδη στην Πλάκα). Η διαλεκτική των ιδεών και των πολιτισμών καταλήγει σε νοθεία και χυδαία ισοπέδωση των πάντων, όπου δεν διαχωρίζεται καν η ατομικότητα από την ετερότητα. Το ποίημα, ωστόσο, καταλήγει σε μια άποψη υγιούς συγκρητισμού που ενώνει στην ίδια καλλιτεχνική σειρά το λαϊκό στοιχείο (Τσιτσάνης), το αρχαϊκό (Ορφέας) και το θρησκευτικό (Δαβίδ)· η «κατοχή» των τριών αυτών στοιχείων αποτελεί ευτυχία για τη νεοελληνική κοινότητα και αναμφίβολα ο Κάλας θεωρεί τον εαυτό του μέλος της, αλλιώς δεν θα χρησιμοποιούσε το α' πρόσωπο πληθυντικού στον επιλογικό του στίχο.

Στο ποίημα «Ασπασία Γλυκοφιλούσα» (ONP: 103), όπου σατιρίζεται (και παρωδείται) ο Σεφέρης, παρουσιάζεται η σύγχρονη εικόνα της Ελλάδας, αιωρούμενης άδοξα κι αδιέξοδα ανάμεσα στο αρχαίο παρελθόν και στον εισαγόμενο «πολιτισμό», ενώ παράλληλα η χώρα προσπαθεί να φτιάξει το παρόν της συγχωνεύοντας οικεία και δανεικά στοιχεία. Η Ασπασία του τίτλου σε ρόλο Παναγίας («γλυκοφιλούσα»¹¹¹ είναι χριστιανικό προσηγορικό όνομα) και ο Περικλής σε όνομα πλακιώτικης ταβέρνας, συμπράττουν στο ποίημα με την μισ Έλλαντό και τον Μισέλ Μισελίν¹¹², καθώς και με γηγενείς παπάδες (στην τελευταία στροφή). Ο υβριδισμός ξεκινάει από το επίπεδο της γλώσσας, όταν η Ελλάς παίρνει γαλλική κατάληξη (-ντο) και αγγλικό προσδιορισμό (μικς), όταν η ξένη μουσική (musica) συμπράττει με το μπουζούκι (σε λατινική εκδοχή), όταν η Ακρόπολη και το Ηρώδειο παράγουν το γλωσσικό έκτρωμα «Ακροπολώδειον»,

¹¹⁰ Εδώ ο Κάλας, όπως αναφέρει σε επιστολή του στον Friar, υπαινίσσεται το ηλίθιο διαφημιστικό σλόγαν της εποχής ότι «η μπύρα κάνει καλό» (3.5.69, ΔΑΚ: 26/19).

¹¹¹ Σε συνδυασμό με τους στίχους που αναφέρονται προς το τέλος του ποιήματος, για παπάδες κι ερημοκλήσια, μπορούμε να οδηγηθούμε στην υπόθεση πως ο Κάλας παρωδεί και τον Παπαδιαμάντη («Παναγία Γλυκοφιλούσα»).

¹¹² Στην απορία του Friar ο Κάλας απαντά πως πρόκειται για λογοπαίγνιο (για κάποιον που μισ-εί την Ελλάδα), και συμπληρώνει πως το Miss Ellin δηλώνει μια αρσενική πόρνη (sic). (3.5.69, ΔΑΚ: 26/19).

όταν η Ξένια (χαρακτηριστικό το όνομα για αυτόν που είναι ξένος) φωνάζει σε «άψογα» ελληνικά: «Μόνε Ντιέ», όταν παπάδες και γάτες άδουν σε «μικτό» ήχο «αμάν, αμήν, μιάου».

«Πάνω απ' την Πλάκα, στην “Γαράτσα του Περικλή”

τα “Σόνια και τα λουμάκια” θα φωτοτηχίσουν

άψε σβήσε τρεις σικνές ερωτικές. / Με τη “Μούζικα προ Μπούζικα” θα συμπράξει

η Μις Ελλαντό κι ο Μισέλ Μισελίν. / Θα χαμογελάσουν με μειδιάματα. //

Υπερπληρώθη το Ακροπολώδειον:

Ο Κανατάς που ανεκάλυψε την ποιητική αξία του ζεστού νερού

απαγγέλλει απόψε το “Ο Μπακλαβάς είναι γλυκύτερος από τον θάνατο”

εκτός αν φέρει αντιρρήσεις η αγορανομία. / Θα προβληθεί και το Από Χίλλ εις Χίλτον

εμπνευσμένο από την ανηφορική πορεία / τακτικής αναγνώστριας της Ασβεστίας.

Συγκινητική είν' η στιγμή όπου η Ξένια / φωνάζει: “Μόνε Ντιε, Μόνε Ντιε, le telephone!” //

Αδέσποτοι παπάδες και άψυχες ψιψικές / εξορμούν από τα ερημοκλήσια

και τα ψησταριά της γειτονιάς / άδοντες το “Αμάν-αμάν, αμήν-αμήν, μιάου-μιάου”.»¹¹³. Το ποίημα

φέρει και άλλα σήματα της νεοελληνικής πραγματικότητας, τα οποία συνιστούν την εικόνα της μεταπολεμικής Ελλάδας στον τομέα της τέχνης και του πολιτισμού: ο Κανατάς (=Σεφέρης), το

ξενοδοχείο Χίλτον, η συντηρητική εφημερίδα *Εστία*, η αναφορά στα φιλολογικά στέκια «Σόνια» και «Λουμίδης» και στις ορχήστρες της εποχής. Στη συνέχεια, στον επίλογο του ποιήματος,

υπάρχει αναφορά στη λεωφόρο Συγγρού και στους «σεφέρηδες με τα ταχυτάξιά των». Ο Κάλας

παραπέμπει πλαγίως στο ομότιτλο ποίημα του Σεφέρη («Λεωφόρος Συγγρού, 1930») αλλά και

στις απόψεις του Θεοτοκά (στο *Ελεύθερο Πνεύμα*): «Η λεωφόρος Συγγρού κυλά μέρα και νύχτα

προς την αχτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμα ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές. [...] Είναι η ώρα κατάλληλη για τολμηρούς

σκαπανείς»¹¹⁴. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η ποιητική καινοτομία του Σεφέρη που

ανέλαβε να βγάλει τη νεοελληνική ποίηση από το μεσοπολεμικό αδιέξοδο («με πανβουρλισμούς»)

ενώ ο ειρωνικός τόνος των στίχων αποτελεί παρωδία των απόψεων του Θεοτοκά και ταυτόχρονα

σάτιρα του σεφερικού ποιήματος (βλ. στο 4^ο κεφάλαιο της διατριβής, την ανάλυση των εδώ παραλειπόμενων τελευταίων στίχων του ποιήματος).

Ο τουριστικός κατακλυσμός της νεότερης Ελλάδας εμφανίζεται σε ένα από τα τελευταία ποιήματα (από τη συλλογή «Γραφή και Φως»):

«Γιομάτο το κατάστρωμα από σάρκες μ' επαλείψεις

Κάποιος αφουτούριστος Ερμής σαγήνεψε τις προάλλες

φορτίο υπερβορείων: “Οκταήμερη διαμονή

¹¹³ Παραλείπουμε τους επόμενους τέσσερις τελευταίους στίχους που έχουν αναλυθεί στο 4^ο κεφάλαιο (Κάλας – Σεφέρης).

¹¹⁴ Θεοτοκάς, 1998: 70.

από Τετάρτη σε Τετάρτη σε αφροδισία μυκονιάτικη”.)» (ΓΦ: 95). Η χώρα γίνεται πέρασμα ξένων κι η ποίηση διασώζει τα ίχνη αυτά. Και σ’ αυτό το ποίημα είναι χαρακτηριστική η «πραγματοποίηση» του ανθρώπου που αναφέρεται είτε μαζικά, ως «φορτίο», είτε συνεκδοχικά, ως «σάρκες μ’ επαλείψεις».

Το ποίημα-κοροϊδία με τίτλο «Διφορούμενα» (ONP: 132), έχει ως στόχο του τη νοθεία («μπαστάρδεμα») της νεοελληνικής τέχνης και σατιρίζει τους γκαλερίστες Ιόλα, Ζουμπουλάκη και τον ζωγράφο Τσαρούχη:

«Αύριο στην γκαλερί Όλας κι Ιόλας / θα βρείτε όλα τ’ αφύσικα: ερωτικοί μαγνήτες
πράγματα εντός κι εκτός γεωμετρίας, / αρχαιοπρεπείς Ατθίδες unisex,
δένδρα μ’ εξαισίες κομμώσεις, / ναύτες με τσαρούχια

κι άλλες πολλές ντόπιες και ξένες ζαλάδες / και ζουμπουλάδες». Η υβριδοποίηση είναι το άκρο αντίθετο της διαλεκτικής σύνθεσης και της υπέρβασης των αντιθέσεων· η ανάμειξη των πραγμάτων με τα αντίθετά τους δεν υπακούει σε κανένα νόμο, παρά μόνο στην κακογουστία και στη στείρα πρόκληση. Ο Κάλας δεν υπήρξε υπέρμαχος κάθε πειραματισμού και πρωτοτυπίας στην τέχνη, όταν αυτά στερούνταν προοπτικής και στρατηγικής, δηλαδή δεν υπερασπίστηκε «μοντέρνα» έργα που αναλώνονταν αδιέξοδα και είχαν την πρόκληση ως αυτοσκοπό τους. Τα «αφύσικα» που εκτίθενται και πωλούνται στις ελληνικές γκαλερί, δεν είναι παρά υβρίδια, αφού χωρίς συνοχή ανακατεύουν παράδοση και μοντερνισμό, εγχώριες και ξένες επιρροές, καταλήγοντας σε μια τέχνη γραφική, ψεύτικη και αδιέξοδη.

Σε κάποια από τα τελευταία ποιήματα, ο Κάλας ειρωνεύεται το ήθος του αστικοποιημένου και τεχνοκράτη ανθρώπου. Η σύγχρονη ζωή του αλλοτριωμένου ανθρώπου του β’ μισού του 20ου αιώνα, μοιάζει αφόρητα ομοιόμορφη και «παγκοσμιοποιημένη»: είναι τόσο ίδια στην Ελλάδα και στην Αμερική. Σ’ ένα από τα τελευταία του ποιήματα (1982) έχει «ήρωα» έναν τριαντάχρονο, θύμα τροχαίου, που «τον χαρακτηρίζουν / μεσιτικές εργασίες αστικών ακινήτων / στην περιοχή Chelsea. Αναπτύσσει ο νους του / λόγους ακυρώσεων συμβολαίων κι εξοικονόμησε / δομικές ανάγκες δυο του ιατρών.» (ΓΦ: 118). Η παραχάραξη του λεξιλογίου καταρχήν φανερώνει τη βαθύτερη αλλοίωση της ανθρώπινης ζωής. Οι εκφράσεις «χαρακτηρίζουν» (χαρακτήρας), «αναπτύσσει ο νους», «δομικές ανάγκες» προϋποθέτουν κάποια πνευματική χρήση, ενώ εδώ αναφέρονται στις πιο κοινές χρηματο-οικονομικές συναλλαγές· είναι εμφανές, λοιπόν, η σύγχυση που έχουν επισημάνει οι κοινωνιολόγοι, ανάμεσα στο «είναι» και στο «έχειν».

Αλλά και σε άλλα ποιήματα ο Κάλας σατιρίζει την προσκόλληση του σύγχρονου ανθρώπου στο χρήμα (πχ. λυρισμός / λιρισμός, ONP: 91). Στην Εισαγωγή του *Confound the Wise*, σχολιάζει το ρητό που συνδέει τον χρόνο με το χρήμα, ρητό με το οποίο η κουλτούρα του προτεσταντισμού εδραιώθηκε στις ΗΠΑ, ενώ ένας γερμανός προτεστάντης, ο Μαρξ, ήταν αυτός που (θεωρητικά) αποκαθήλωσε την ηθική του χρήματος. «Time-is-money means nothing any

more.[..] What is the economical value of gold when gold ceases to shine over money the way the sun ceases to shine over time?» (Confound: 13).

12.5. ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ

Η διακειμενικότητα αποτελεί απόδειξη της διαλεκτικής φύσης του έργου του Κάλας· οι πλείστες των υπόγειων συνδέσεων που λανθάνουν στα ποιήματά του, αφορούν σε πίνακες του Bosch και στη μελέτη για το έργο του (με ερμηνευτική βάση βιβλικές πηγές και πατερικά κείμενα). Παράλληλα υπάρχουν και ποικίλες διάσπαρτες παραπομπές σε ποιητικά κείμενα άλλων νεοελλήνων ομοτέχνων του· πχ. ο επίλογος σε ένα άτιτλο ποίημα στη *Συλλογή Γ'*, είναι σχεδόν αυτούσια περικυπη από τους *Σκλάβους Πολιορκημένους* (1927) του Βάρναλη¹¹⁵ (ο προτελευταίος στίχος) και έμμεση αναφορά (ο τελευταίος στίχος) στην ταβέρνα των «Μοιραίων» του ίδιου ποιητή:

«Δεν μου πέφτει πια λόγος:

Καλημερούδια Αφεντικά, πώς τα καλοπερνάτε;

όπως λένε στις ταβέρνες του λόγου.» (ONP: 121). Ήδη στον πρώτο από τους παρατιθέμενους στίχους, δηλώνεται η πρόθεση του Κάλας να παραχωρήσει τον λόγο του σε κάποιον άλλο ποιητή. Το αγωνιώδες ερώτημα που ετίθετο στους προηγούμενους (από αυτούς που παραθέτουμε) στίχους, ήταν το θέμα της ποιητικής ελευθερίας: «Ποιος είπε πως είμαι ελεύθερος;» (στο ίδιο: στίχ.5). Έτσι στον στίχο από τους *Σκλάβους Πολιορκημένους* του Βάρναλη, δίνεται μια απάντηση περί δουλικότητας ή καλύτερα δουλοπρέπειας απέναντι σε κάποια αφεντικά¹¹⁶, που μπορεί να είναι ενδογενή της ποιήσεως (όπως η υποταγή στην τεχνική, τη ρίμα, το μέτρο..) είτε βρίσκονται στην κοινωνία. Ενσωματώνοντας τέτοιες παραπομπές στη ροή του λόγου του, ο Κάλας εισάγει ταυτόχρονα και την έννοια της «διακοπής» (του προσωπικού του λόγου) και τολμά να κάνει το ποίημα τόπο αλληλεπίδρασης ετερογενών πραγμάτων που τα εκμεταλλεύεται παρωδώντας τα.

Η παρωδία, λοιπόν, αποτελεί το ισχυρότερο διακειμενικό στοιχείο στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας. Στο ποίημα «Δεύτερο βιβλίο» υπάρχει παρωδία όχι μόνο του Ελύτη (βλ. στο 4^ο κεφάλαιο) αλλά και του Δ.Σολωμού: «Στων Ηνωμένων Εθνών την ολογυάλινη πλάτη» (ΓΦ: 96). Στον συγκεκριμένο στίχο παρωδείται ο σολωμικός στίχος «Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη»,

¹¹⁵ Με μια μικρή παραλλαγή, καθώς ο πρωτότυπος στίχος είναι «Καλησπερούδια αφεντικά, πώς τα καλοπερνάτε;» και είναι από τον Πρόλογο της συλλογής *Σκλάβοι Πολιορκημένοι*, βλ. Δάλλας, 1984: 77.

¹¹⁶ Ο Βάρναλης στα συγκεκριμένα ποιήματα προβάλλει το θέμα της κοινωνικής απαξίωσης των απόκληρων, ενώ στο *Φως που καίει* εκφράζει τη βουλιμία για αδέσμευτη ζωή και απόλυτη ελευθερία (βλ. Δάλλας, 1984: 82-3). Η ποίηση του Κάλας αποτελεί υπεράσπιση ελευθερίας, με τον τρόπο που ο Breton διακηρύττει στην *Αρκάνα 17*: «Ούτε Θεός ούτε Αφέντης. Η ποίηση και η τέχνη θα διατηρήσουν πάντα μια αδυναμία για ό,τι μεταμορφώνει τον άνθρωπο» (Μπρετόν, 1984: 16).

από το επιτύμβιο επίγραμμα «Η Δόξα», για την καταστροφή των Ψαρών¹¹⁷. Στον στίχο του Κάλας υποκαθίσταται το ηρωικό ιδεώδες με μια σύγχρονη εικόνα, αφού η ρημαγμένη γη παραχωρεί τη θέση της στην εικόνα ενός μοντέρνου γυάλινου κτηρίου. Η από τα Ηνωμένα Έθνη διεκπεραίωση των εθνικοαπελευθερωτικών αιτημάτων των λαών, τείνει να υποκαταστήσει τους εθνικούς αγώνες που έψαλλε η μούσα των ρομαντικών του 19^{ου} αι.

Στο πρώτο ποίημα της *Συλλογής Β'* στον 6^ο στίχο υπάρχει αναφορά στη συλλογή *Arcane 17*¹¹⁸ και ρητή παραπομπή σε ένα ποίημα-αντικείμενο¹¹⁹ του Breton: «η ποιητική εξίσωση Α.Β.= 1713 του André Breton και του Pascal» (ONP: 107). Η σύνδεση του Μπρετόν με τον Pascal (και η «εξίσωσή» τους) οφείλεται στην επιγραφή που συνόδευε το ποίημα-αντικείμενο κι ήταν μια βρισιά εναντίον του πάπα Κλήμεντα ΙΑ', ο οποίος τη χρονιά 1713 εξέδωσε μια απόφαση σύμφωνα με την οποία ο Pascal (και ο Racine) στερούνταν τη δυνατότητα προσφυγής σε ανώτερο δικαστήριο. Στο εξεταζόμενο ποίημα του Κάλας εισάγονται αντιποιητικά σχήματα, όπως αρχικά λέξεων, μαθηματικά σύμβολα (όπως =) και αριθμοί· το ποίημα βασίζεται επιπλέον σε πολυδαίδαλους συσχετισμούς οι οποίοι, με βάση την *Αρκάνα 17* και κυρίως το ποίημα-αντικείμενο του Breton, υποδηλώνουν μια ηθική κρίση (του 1713) εξαιτίας της επικράτησης του ιησουϊτικού δόγματος (σε βάρος των γιανσενιστών) και την καταδίκη του δόγματος αυτού από τον Breton, αλλά και από τον υπερρεαλισμό γενικότερα.

Σε άλλο ποίημα, ο Κάλας παραλλάσσει τον καθαφικό στίχο («Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασεν η ώρα. / Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασαν τα χρόνια»¹²⁰) σχετικά με τη ροή του χρόνου, ως εξής: «Τι συνέβηγε; πέρασαν δώδεκα ώρες / ή δώδεκα χρόνια;» (ONP: 137). Επίσης αλλού, ενσωματώνει την καθαφική προστακτική: «Επέστρεψε, ω Ιστορία!» (ONP: 109)· μάλιστα σε μεσοπολεμικό κείμενό του, είχε δηλώσει τον θαυμασμό του για το θάρρος του ποιητή να αποτολμήσει συνειδητά ένα γραμματικό λάθος, δηλαδή μια προστακτική με αύξηση. Αλλού υπάρχει αναφορά στους «βαρβάρους» και στη μάταιη λύση που ευαγγελίζονταν (βλ. το αδημοσίευτο ποίημα «Πατραγόρας» και αλλού παράθεση της ομοηχίας «τείχη-τύχη» (ONP: 93).

Στο ποίημα «Διγενή» (ONP: 92) υπάρχει μια κρυμμένη αναφορά στον Σικελιανό: «Εχάσαμε τα πασχάλια μας / στις γιορτές των Διαβατηρίων». Τα πασχάλια σημαίνουν τις κινητές

¹¹⁷ Κι ο Σουρής στον *Ρωμνή* είχε δημοσιεύσει ανάλογη παρωδία: «Εις της Κούτρας την πέτρινη ράχη, / η Ελλάς περπατώντας μονάχη», παραθέτει ο Δημαράς, *Σάτιρα και Πολιτική*, 1991: 322.

¹¹⁸ Την ερμηνεία για τα σύμβολα βρίσκουμε στη γαλλική έκδοση *Arcane 17 enté d'AJours*, όπου στον επίλογο του *Ajours* (προσθήκη του 1947 στο αρχικό κείμενο *Arcane 17*) μαθαίνουμε ότι το 17 (υπάρχει λατινικά: XVII, στην κάρτα ταρώ που παριστάνει το Αστέρι) αποτελεί το άθροισμα των ψηφίων της ημερομηνίας γέννησης του G.Nerval (=1808), βλ. Breton, 1999: 113. Ο αριθμός αποτελεί υπαινιγμό στην αριθμοσοφία ή θεωρία των αριθμών (βλ. στο ίδιο: 1199).

¹¹⁹ Αυτό το ποίημα-αντικείμενο το περιγράφει ο Κάλας στο άρθρο «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση»: πρόκειται για το «Πορτραίτο του ηθοποιού Α.Β. στον αξέχαστο ρόλο του το σωτήριο έτος 1713» (1942). Το 1713 είναι η «χρονιά που κρυπτικά ανακαλούσαν τα αρχικά του: στην υπογραφή του το Α μοιάζει με 17 και το Β με 13» (Κάλας, 1989: 154). Τα ίδια στοιχεία παρουσιάζονται και στο δοκίμιο «Luciferian 2» από την ενότητα «Surrealism and the making of History».

¹²⁰ Από το ποίημα «Απ' τες εννιά», Καβάφης, 1977 Α: 63.

γιορτές, η ημερομηνία των οποίων εξαρτάται από τον εορτασμό του Πάσχα, κι εδώ ο Κάλας κάνει υπαινιγμό στον Σικελιανό και στο «Πάσχα των Ελλήνων»¹²¹. σ' αυτό ο ίδιος αντιπαραθέτει το εβραϊκό Πάσχα (Passover) το οποίο στα αγγλικά κάνει λογοπαίγνιο με τα διαβατήρια (passports). Η υπέρβαση της ελληνοπρέπειας στην τέχνη και το άνοιγμα των συνόρων – όχι με τους όρους της νοθείας και της δουλοπρέπειας σε ό,τι είναι ξένο – είναι η πρόταση που κατέθεσε ο Κάλας, όχι μόνο στους συγκεκριμένους στίχους αλλά σε όλο του το έργο.

Στο πρώτο από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα», παρωδείται ο Παλαμάς και το ποίημά του «Ανατολή» (από τη συλλογή *Οι καημοί της Λιμνοθάλασσας*): «Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά, / μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα, / λυπητερά, / πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!» μαζί παρωδούνται οι φθαρμένοι απόηχοι της μεγάλης ιδέας, όπως και οι ξεπερασμένοι ρυθμοί της παλαμικής ποίησης. Οι στίχοι του Κάλας είναι οι εξής:

«Καθυστερημένα όνειρα βρωμούν σαν μπακαλιάρος

Γιαννιώτικα Πολίτικα μακρόσυρτα τραγούδια

ανατολίτικα βρωμούν σαν παλαμίδα» (ONP: 135). Το όνομα του Παλαμά εγκιβωτίζεται στη λέξη «παλαμίδα» και συνδυάζεται με το ρήμα «βρωμώ», για να υποδηλώσει τις νεκρές ποιητικές και εθνικές απόψεις του παλαιότερου ποιητή. Σύμφωνα με τον Κάλας, τα ηττημένα ιδεώδη του μεγαλοϊδεατισμού για εθνική επέκταση προς την Ανατολή (Σμύρνη, Πόλη), τα οποία ο Παλαμάς προσπάθησε να τα νεκραναστήσει, μοιάζουν μούμιες ή σώματα σε αποσύνθεση με ανυπόφορη οσμή¹²². Οι απόψεις του απέναντι στην παλαμική ποίηση μένουν αναλλοίωτες μέσ' στον χρόνο, αφού σε κείμενο του 1933, σημειώνει: «Σ' αυτό το καλούπι είναι καμωμένο το περιήγητο *Τραγούδια Ανατολίτικα*, που τόσοι θαυμάζουν. Εύκολοι ήχοι, πολλά επίθετα, χάρη, ομορφιά, όσο θέλετε, ποίηση ασφαλώς ναι, αλλά ποίηση κατώτερης ποιότητας. Στα καλύτερά του ο κατάλογος δίνει δείγματα εμπορεύματος δεύτερης τάξης» (ΚΠΑ: 128).

Ωστόσο ο Κάλας δεν περιορίζεται στις συνειδητές αναφορές, αλλά αφήνεται και στις λανθάνουσες υποσυνειδητές σχέσεις οι οποίες αντλούνται κυρίως από τον εικαστικό κόσμο του Bosch και τις βιβλικές πηγές του. Όλος αυτός ο διακειμενικός όγκος που είτε υπεργείως είτε υπογείως δρα στα ποιήματά του, καθορίζει την ανοιχτή υφή τους, τον διαρκή μετασχηματισμό της ανάγνωσής τους αλλά συνακόλουθα και της ερμηνείας τους. Από αυτή τη διαδικασία πέρασε η δική μας ερμηνευτική προσέγγιση, καθώς κάθε φορά, με βάση νέες εξωκειμενικές αντιστοιχίες, ανακαλύπταμε καινούργια στοιχεία στα ήδη γνωστά ποιήματα.

¹²¹ Το αναφέρει σε επιστολή του στον Friar, (11.2.67, ΔΑΚ: 26/19). Πβ. την αντίστοιχη σάτιρα του Βάρναλη εναντίον του Παλαμά και του Σικελιανού: «Εγώ είμ' η τέχνη των μωρών, των τσαρλατάνων, / η τέχνη των μοιχών και των ευνούχων, / η πουλημένη, ατιμασμένη του Κλωντέλ του Μπαρές και του Ντ' Ανούτσιο. / Είμαι “Η Φλογέρα” εγώ “του Βασιλιά” / και “Το Πάσχα των Ελλήνων”», από τον «Προσκυνητή» (βλ., Αφιέρωμα Βάρναλης, 1984: 22).

¹²² Για την υπεράσπιση του εθνικού ιδανικού και τις αναδιατυπώσεις του εκ μέρους του Παλαμά, βλ. Βουτουρή, 2003.

Η διακειμενικότητα μεταθέτει το κέντρο βάρους του ποιήματος έξω από αυτό, προς άλλες μορφές τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο ο ποιητικός λόγος του Κάλας δεν αρκείται στον εαυτό του, στη μοναδικότητά του, αλλά ανιχνεύει πολλαπλούς κόσμους, όχι όμως πολλαπλούς γλωσσικούς κόσμους¹²³. Σύμφωνα με το σύνθημά του ότι η μοντέρνα τέχνη μιμείται και είναι «ομολογη» με την τέχνη, αλλά με τον τρόπο της *ύβρεως* απέναντι στην παράδοση (Transfigurations: 31), ο Κάλας συντάσσεται με το ρεύμα της παρωδίας που επεκράτησε τον 20^ο αι. και δημιουργήθηκε σε παραλληλία αλλά και σε αντίστιξη (ειρωνική απόσταση) με τα δεδομένα ή κατεστημένα μοντέλα¹²⁴.

12.5.1. Παρωδία

Αν και κάποιοι μελετητές κατατάσσουν την παρωδία στο γένος της σάτιρας, έχει επικρατήσει η διάκριση ανάμεσα στην ενδοκειμενική παρωδία και στην εξωκειμενική σάτιρα. Πιο συγκεκριμένα, η παρωδία θεωρείται αναπαράσταση μιας αποτυπωμένης σε άλλο κείμενο πραγματικότητας, ενώ η σάτιρα αποτελεί κριτική αναπαράσταση πραγματικών αντικειμένων¹²⁵. Η σάτιρα (ως τρόπος και πρόθεση γραφής) προσεγγίζει περισσότερο τον δοκιμιακό λόγο¹²⁶, όπου ο σατιριστής είναι περισσότερο «ηθικολόγος» (satirist-as-moralist) και λιγότερο καλλιτέχνης (satirist-as-artist)¹²⁷.

Ο ορισμός που αντλεί ο Genette από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη για την παρωδία, την τοποθετεί αποκλειστικά σε ενδοκειμενικά πλαίσια, ως «παραμόρφωση» ενός δεδομένου κειμένου με στόχο να δοθεί ένα καινούργιο, διαφορετικό, νόημα¹²⁸. Έτσι θεωρεί την παρωδία ως σχήμα λόγου (και όχι είδος) και την κατατάσσει στη ρητορική¹²⁹, ενώ διαχωρίζει την παρωδία από το pastiche (μίμηση ύφους) που δεν έχει συνήθως σατιρική λειτουργία¹³⁰. Κατά συνέπεια, στην παρωδία που είναι μετασηματισμός και όχι μίμηση, επιβάλλεται η παιγνιώδης πρόθεση με

¹²³ Σύμφωνα με τον Μπαχτίν μόνο στα «κατώτερα» ποιητικά είδη (σάτιρα, κωμωδία) υπάρχει χώρος για πολυγλωσσισμό (Μπαχτίν, 1980: 140). Αντίθετα, ο Κάλας παρουσιάζει κοινωνικο-ιδεολογικές οντότητες, ξένες προς αυτόν, τις οποίες όμως δείχνει μέσα από τον δικό του λόγο, δεν τους παραχωρεί δηλαδή αυτόνομη γλωσσική ύπαρξη: «για να φωτίσει [ο ποιητής] έναν κόσμο ξένο δεν προσφεύγει ποτέ στη γλώσσα του “άλλου”» (στο ίδιο: 141). Πράγματι οι υβριδικές κατασκευές του Κάλας ανιχνεύονται κυρίως στο επίπεδο της θεματικής ετερότητας.

¹²⁴ Πβ. τις απόψεις της Κωστίου η οποία θεωρεί ότι η κυριαρχία της παρωδίας στον 20^ο αι. είναι ένας τρόπος τον οποίον χρησιμοποίησαν οι δημιουργοί για να συμφιλιωθούν με το βάρος του παρελθόντος: «Η αναζήτηση της ανανέωσης στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα στηρίχθηκε συχνά – κι αυτό είναι ειρωνικό – στην αναζήτηση της παράδοσης» (Κωστίου, 2002: 217). Κάποιοι (F. Jameson) συνέδεσαν την παρωδία με τον μεταμοντερνισμό, αλλά συνάντησαν αντιστάσεις, όπως η θεωρία του Μπαχτίν που (πολύ νωρίτερα) υποστήριζε ότι οι σύγχρονες μορφές μαζικής τέχνης λειτουργούν κατ’ αναλογία προς τις καρναβαλικές μορφές της Αναγέννησης (στο ίδιο: 218).

¹²⁵ Βλ. πώς συνοψίζει ο Δ. Αγγελάτος τη θεωρία της L. Hutcheon για την παρωδία, Αγγελάτος, 1994: 73.

¹²⁶ Η διαπίστωση είναι του Griffin (1994: 40) ο οποίος φέρνει ως παράδειγμα τον Pope που τιτλοφορούσε ως «essays» τα σατιρικά του ποιήματα.

¹²⁷ Βλ. Στο ίδιο: 65.

¹²⁸ Βλ. Genette, 1982: 17, 24 και 33.

¹²⁹ Βλ. στο ίδιο: 25.

¹³⁰ Βλ. στο ίδιο: 32-33. Ωστόσο έχουν διατυπωθεί αντιρρήσεις για τη διάκριση παρωδίας και pastiche, γιατί βασίζεται στη λανθασμένη προϋπόθεση ότι η παρωδία είναι κωμική μίμηση (βλ. Κωστίου, 2002: 218).

σκοπό την κριτική και τη γελοιοποίηση. Ο Genette κάνει ιδιαίτερη μνεία στις «σύντομες παρωδίες» («Parodies breuves») όπου κυριαρχεί η αρχή της υποκατάστασης (substitution) με τις μεταθέσεις λέξεων, την ανατροπή συνηθισμένων μεταφορικών εκφράσεων, τη φωνητική μετάπλαση των λέξεων, τις λέξεις-ρίμες. Ως υπόδειγμα αναφέρει το έργο των Eluard-Péret «Cent cinquante-deux proverbes mis au goût du jour» (1925), όπου οι δυο υπερρεαλιστές μεταμόρφωσαν γνωστές παροιμίες. Επίσης, κάνει ιδιαίτερη αναφορά στις υπερρεαλιστικές παρωδίες, όπου η βασική αρχή του λεκτικού ή υφολογικού μετασχηματισμού υπακούει στο αυθαίρετο, στην τύχη και στον ψυχικό αυτοματισμό¹³¹.

Τέτοιου είδους βραχείες παρωδίες είναι πολλοί από τους αφορισμούς του Κάλας στη σειρά με τον γενικό τίτλο «Between Silence» (Εν μέσω σιωπής). Σ' αυτούς δεν παρωδούνται συγκεκριμένες παροιμίες (είναι βέβαια αναγνωρίσιμη η λεκτική φόρμουλα του παροιμιακού λόγου) αλλά ανατρέπεται συνολικά η ηθική και σοφία του παραδοσιακού αυτού λόγου, καθώς στις σύντομες φράσεις του ανασκευάζεται πλήρως η κατεστημένη σοφία και λογική που συμπυκνώνουν οι παροιμίες. Οι φράσεις αυτές αποτελούν μοντέλο λεκτικής οικονομίας και πυκνωμένης αποτελεσματικότητας, ενώ βρίθουν από λογοπαίγνια. Έτσι δίνονται συνοπτικές προस्ताγές, όπως «Περισσότερο αλκοόλ και λιγότερη προσωδία!» (Διακύβευση: 275) ή δίνεται η διαφορά συγγενών εννοιών μέσα από λεκτικά παιχνίδια, όπως «Ό,τι η τέχνη το παραμορφώνει, η ιστορία της τέχνης το αναμορφώνει» (στο ίδιο). Άλλοτε ο αφορισμός παίρνει τη μορφή παράδοξου αινίγματος: «Αν ο Αδάμ είχε κόψει την κερασιά και ο Ουάσινγκτων είχε φάει τον απαγορευμένο καρπό, θα είχε φτάσει ποτέ ο Λένιν στο Σταθμό της Φιλανδίας;» (στο ίδιο: 277) και οριακά τη μορφή αμιγούς λογοπαίγνιου (με λέξεις-ρίμες): «Το χάμπουργκερ: καλύτερα άψητο παρά πεθαμένο [better red than dead]» (: 276).

Θεωρούμε πιθανόν οι «παροιμίες» του Κάλας να έχουν ως πρότυπό τους τις «Παροιμίες της Κόλασης» του W.Blake, τις οποίες ο Blake έγραψε «γοητευμένος από τις απολαύσεις του Πνεύματος, που οι Άγγελοι θεωρούν μαρτύριο και παραφροσύνη»¹³², φωτίζοντας τη φύση της «Δαιμονικής σοφίας»: αυτή τη σοφία ο Κάλας υπερασπίστηκε στο «Συμβόλαιο με Δαίμονες» (Τετράδιο Δ') και στο *Confound the Wise* με τη διατύπωση του «Διαβολικού νόμου». Το κείμενο του Blake δεν είναι μόνο ένα προφητικό κείμενο, αλλά και μια προκλητική σάτιρα, αφού επιτίθεται στον συμβατικό χριστιανισμό και αποτελεί μια σάτιρα του συστήματος του ιερατείου¹³³. Τη συγγένεια με τις παροιμίες του Blake την ενισχύει η αρχαϊκή γλώσσα των πρώτων «Proverbs» που δημοσίευσε ο Κάλας το 1942: «Thou mayest walk on thine own heart and

¹³¹ Βλ. Genette, 1982: 40-48. Ο Genette κρίνει ότι η πιο σημαντική (πιθανόν και η μόνη) αξία του υπερρεαλισμού ήταν η ανακάλυψη και αξιοποίηση μέσα από τον πειραματισμό, της τυχαιότητας (στο ίδιο: 57).

¹³² William Blake, *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, σε μετάφραση Χάρη Βλαβιανού (Νεφέλη, 2^η έκδ., 1997: 49). Για τις «Παροιμίες της Κόλασης», βλ. στο ίδιο: 51-57.

¹³³ Βλ. Griffin, 1994: 57-59.

never find treasures; thou shalt stumble in thy dreams on the shadow of her hand»¹³⁴. Επιπλέον αυτές οι τριάντα σύντομες δημοσιευμένες «παροιμίες» αναφέρονται σε έννοιες βιβλικές – όπως η σοφία, η αγάπη, η αμαρτία, ο λόγος – τις οποίες διαστρέφουν, άλλοτε φανερά κι άλλοτε αλληγορικά, αποτελώντας έτσι παρωδία του βιβλικού λόγου: «Dig the fire of burning lips into ungodly ears» (σπρώξε τη φωτιά φλεγόμενων χειλιών μέσα σε ασεβή αυτιά).

Αναφέρθηκε ήδη πως, σε αντίθεση με τη σάτιρα που είναι μονοφωνική¹³⁵, η παρωδία στην ποίηση του Κάλας χρησιμοποιείται ως δίφωνη γλώσσα, δίνοντας την εντύπωση ότι το ποιητικό είδος μπορεί να παρουσιάζεται ως δίφωνος λόγος¹³⁶. Ο λόγος στα εξεταζόμενα ποιήματα δεν είναι μονοφωνικός, γιατί (με εξαίρεση τα ποιήματα της συλλογής «Γραφή και Φως») δεν είναι ενδοστρεφής, αλλά στους στίχους τους στοιχειοθετείται ένας «διάλογος» του ποιητή με τον κόσμο απέναντί του. Ο ποιητής παρουσιάζει πρόσωπα-υβρίδια της σύγχρονης πραγματικότητας, τα οποία στήνει δίπλα στον δικό του κόσμο, σε μια διαλεκτική σύνθεση υποκειμενικού και αντικειμενικού στοιχείου, ατομικής και κοινωνικής μορφής. Η αποστασιοποίηση από το «εγώ» προς μία σημαίνουσα ετερότητα, ο αμφίλογος ποιητικός στίχος, το παιχνίδι της πολυσημίας, μπορεί να μην δίνουν υπόσταση στη φωνή του «άλλου», αλλά του παραχωρούν θέση στο ποίημα. Κεντρικό μοτίβο στα ποιήματα του Κάλας είναι η Βαβυλώνα που αισθητοποιεί την πολυγλωσσική κοινότητα· επιπλέον ο ποιητής δεν είχε στόχο τη μονοφωνική καθαρότητα, αλλά το αίνιγμα και την αμφιβολία. Πχ. στο ποίημα «Who speaks?» καταγράφεται η διαρκής αναζήτηση του υποκειμένου που εκφέρει τον λόγο, μέσα σε ένα σύμπαν παράταιρων αντικειμένων και προσώπων. Ο ποιητής αποπειράται να διεισδύσει στο λόγο του «άλλου» και να λύσει το σταυρόλεξο της πραγματικότητας· γι' αυτό ταυτίζεται με τον περιπλανώμενο άσωτο που δεν έχει έναν συγκεκριμένο προορισμό, αλλά ταξιδεύει στον κόσμο των πραγμάτων και των λέξεων, για να εξορύξει το μυστικό τους¹³⁷. Έτσι, ενώ η σάτιρα του Κάλας είναι συμβατική,

¹³⁴ *View*, Febr-March 1942, ΔΑΚ: 10/3. Σε μετάφραση: «Μπορεί να περπατάς πάνω στη δικιά σου καρδιά και ποτέ να μη βρεις θησαυρούς· εσύ θα σκοντάψεις στα όνειρά σου πάνω στον ίσκιο του χεριού της» (πρόβλημα στη μετάφραση αποτελεί το κτητικό her που προφανώς αναφέρεται σε θηλυκό πρόσωπο και όχι στην καρδιά=it).

¹³⁵ Η σάτιρα αποτελεί ωστόσο απόδειξη ενός εξωστρεφούς βλέμματος και είναι απότοκος μιας κοινωνικής ηθικής της διαλογικής συνύπαρξης, καθώς στηλιτεύει όλους εκείνους που «επιχειρούν να αλώσουν το ζωτικό κοινωνικό χώρο, διαλύοντας τους αρμούς συνοχής του», Αγγελάτος, 1997α: 7.

¹³⁶ Ο όρος είναι του Μ.Μπαχτίν, βλ. Μπαχτίν, 1980: 140. Φυσικά στα ποιήματα έχουμε έναν περιορισμένο διάλογο, που δεν ανταποκρίνεται πλήρως στη μπαχτινική «διφωνία» γιατί ο ρώσος θεωρητικός, στη μελέτη του πολυφωνικού μυθιστορήματος, αναδεικνύει τον αληθινό διάλογο ως το περίπλοκο παιχνίδι μέσα στην ίδια τη δομή της γλώσσας όπου δύο φωνές και δύο προθέσεις διασταυρώνονται και αντιτίθενται, διαφοροποιούνται και αλληλοσυμπληρώνονται. Ο ίδιος δέχεται ότι μπορεί να υπάρξει διφωνικός λόγος στην ποίηση, αλλά δεν μπορεί να έχει αξιόλογη ανάπτυξη και ουσιαστική κοινωνικο-γλωσσολογική ενορχήστρωση (παρομοιάζεται με «τρικυμία σε ένα ποτήρι νερό», στο ίδιο: 188).

¹³⁷ Βλ. την ανάλυση του ποιήματος στο 11^ο κεφ. («Μετωνυμία»).

βασίζεται στη μονολιθική ηθική σιγουριά και στοχεύει στην πρόκληση και στηλίτευση¹³⁸, η παρωδία του είναι ανοιχτής μορφής και στοχεύει στον διάλογο και στην πολυπλοκότητα.

Επιπλέον, ο Κάλας εντάσσει την παρωδία στις λειτουργίες της αντι-τέχνης, με δεδομένο το γεγονός ότι η τέχνη είναι ομολογη με την τέχνη και όχι με την πραγματικότητα. Όπως ο ίδιος το έχει διατυπώσει: «The modern artist, in the name of anti-art, needs only to satirise subject-matter and style, for art today is viewed as homologous to art, not to reality» (Transfigurations: 31). Στο πλαίσιο αυτής της ερμηνείας, ο Κάλας εξηγεί τα σπουδαία μοντέρνα εικαστικά έργα ως παρωδίες παλιότερων συνθέσεων: έτσι ο Chirico παρωδεί τον κυβισμό, ο Ernst παρωδεί το ύφος του Picasso, ο Miro τα ολλανδικά αριστουργήματα. Κατά την άποψη του έλληνα υπερρεαλιστή, η τέχνη πρέπει να είναι βλάσφημη και προσβλητική: παρωδώντας την παράδοση (ακόμα και τα αριστουργήματά της), οφείλει να την ανατρέψει και να προχωρήσει παραπέρα την τέχνη (στο ίδιο). Ο Κάλας αντιλαμβάνεται την παρωδία ως ρήξη και υπονόμηση, ως βλάσφημη υπερβολή και υπέρβαση κάποιων δεδομένων μοντέλων.

Βέβαια ο ρόλος και τα κίνητρα της παρωδίας απετέλεσαν πεδίο αντικρουόμενων απόψεων· ο Jankelevitch θεωρεί ότι η παρωδία είναι καθαρά αρνητική, ειρωνεία χονδροειδής και κυνική, ενώ ο Bakhtin την ορίζει ως ένα μεταγλωσσικό φαινόμενο με διπλή κατεύθυνση, προς το αντικείμενο του λόγου αφενός και προς τον λόγο ενός άλλου προσώπου αφετέρου. Σύμφωνα με τη σύγχρονη αντίληψη, «η παρωδία, αν και συχνά συνοδεύεται από κωμικό αποτέλεσμα δεν γελοιοποιεί αναγκαστικά το πρότυπό της. Πάντως η λέξη-κλειδί για τη φύση της παρωδίας είναι η λέξη “αμφιθυμία”»¹³⁹. Πράγματι, ο Κάλας δεν στοχεύει στην παράθεση και λογοτεχνική μίμηση κειμένων (ή αποσπασμάτων) από άλλους συγγραφείς ως απλή άσκηση ύφους ή ως διακωμώδηση, γιατί δεν τον ενδιαφέρει τόσο η «συγκεκριμένη παρωδία». Δηλαδή, στόχος του δεν είναι μόνο το κείμενο ή ο ποιητής του, αλλά ο Κάλας πηγαίνει περαιτέρω: ασκεί κριτική στα μέσα έκφρασης, τις γλωσσικές νόρμες και στη γενικότερη λογοτεχνική στάση. Έτσι παρωδεί τη θεολογικά κατεστημένη πραγματικότητα με έναν τρόπο αντίστοιχο του Ιερώνυμου Μπος, ή παρωδεί σε κάποια ποιήματά του στίχους (τίτλους συλλογών ή ποιημάτων) των Εμπειρικού, Ελύτη, Σεφέρη¹⁴⁰. Για να ερμηνευθεί σωστά η στάση αυτή, θα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι η παρωδία βασίζεται περισσότερο στην αμφιθυμία, κάτι που ισχύει κυρίως απέναντι στο έργο του Ελύτη

¹³⁸ Βλ. Griffin, 1994: 35-36 όπου εκθέτει τις συμβατικές θεωρίες για τη σάτιρα («A satire is single-minded and clearly focused on his target») – ο Griffin ωστόσο θεωρεί τη σάτιρα ως πιο σύνθετη από απλή απόρριψη (: 64). Όσο για τη διαφορά παρωδίας και σάτιρας, δεν υπάρχει ομοφωνία στις διάφορες κριτικές απόψεις, παρ’ όλο που υπάρχει ένας κοινός τόπος, ότι η σάτιρα αναφέρεται σε πράγματα, ενώ η παρωδία σε λέξεις· ενδιαφέρονσα είναι η από τον Nabokov θεώρηση της σάτιρας ως μαθήματος και της παρωδίας ως παιχνιδιού, βλ. Αγγελάτος, 1997 α: 9.

¹³⁹ Κωστίου, 2002: 200. Η ίδια παραθέτει τις απόψεις των Jankelevitch και Bakhtin (στο ίδιο: 195 και 197 αντίστοιχα). Όπως επισημαίνει η ίδια παρακάτω «η παρωδία στον 20^ο αι. είναι η επίσκεψη με κριτική απόσταση ενός παλαιότερου κειμένου, μια επαναδραστηριοποίηση που καθορίζεται πλέον από τη διαφορά παρά από την ομοιότητα. Μέσα από αυτή την οπτική η παρωδία γίνεται παραγωγική, δημιουργική προσέγγιση της παράδοσης» (: 211).

¹⁴⁰ Για την παρωδία των Ελύτη και Σεφέρη έχουμε αναφερθεί στο οικείο 4^ο κεφάλαιο της διατριβής.

αλλά και του Εμπειρικού. Παρ' όλο που θα μπορούσε να αντιτάξει κάποιος ότι το στοιχείο της σάτιρας είναι κυρίαρχο στα συγκεκριμένα ποιήματα όπου «εκτίθενται» οι τρεις νεοέλληνες ποιητές, και είναι ελλιπή τα στοιχεία μιας στενής διακειμενικότητας, εντούτοις εντάξαμε τα ποιήματα στην παρωδία, γιατί βασίζονται στην παραμορφωτική χρήση και αναπαραγωγή των τίτλων των συλλογών, σε ένα μεταγλωσσικό περιβάλλον που υιοθετεί μια κριτική απόσταση και σχολιάζει αρνητικά την ποιητική των συγκεκριμένων δημιουργών.

Το ποίημα στο οποίο παρωδεί τον **Εμπειρικό** είναι ένα από τα τελευταία στη συλλογή «Γραφή και Φως» (: 116) και επιγράφεται «Μυστικός Δείπνος»:

«Ντενεκεδένιο ήχο χτυπούσαν οι καμπάνες
τα ράσα συγκολληθήκανε μ' αφηρημένο σκότος.
Φανάρι και νέφος σμίζανε
κι η ενδοχώρα του φωτογράφου εμφάνισε

υψικάμινο αντάξια δεσπότη με ψηλό καπέλο.». Στη στροφή αυτή (πρώτη του ποιήματος) και ειδικά στους τελευταίους στίχους, γίνεται αναφορά στους τίτλους των δύο πρώτων συλλογών του Εμπειρικού. Το σημασιολογικό περιβάλλον, όπου εντάσσεται η παρωδία, υπαινίσσεται δύο χαρακτηριστικά της ποίησης του Εμπειρικού: την ποίηση ως νεφελώδη φωτογράφιση του εσωτερικού κόσμου του ποιητή και τη «δεσποτική»-ηγεμονική κηδεμονία του ελληνικού υπερρεαλισμού από τον Εμπειρικό. «Αφηρημένο σκότος» και δεσποτισμός μοιάζει να είναι οι αιτιάσεις που απευθύνει ο Κάλας στον εγγώριο υπερρεαλισμό· επιπλέον ο «ντενεκεδένιος» ήχος της καμπάνας (η οποία κανονικά αγγέλλει, ξεσηκώνει και κυρίως *σημαίνει*) υποβάλλει την αίσθηση του ψεύτικου και κίβδηλου, σε σχέση με κάποιο πρωτότυπο. Ο τίτλος του ποιήματος παραπέμπει στην τελευταία συνάντηση του Χριστού με τους μαθητές και αποστόλους οι οποίοι θα κήρυτταν τον αληθή λόγο στην οικουμένη. Ωστόσο ο δείπνος αυτός σημαδεύτηκε από μια προδοσία, γιατί – όπως γράφει αλλού ο Κάλας – ο χριστιανισμός εκτείνεται ανάμεσα στο πρώτο θαύμα και στο τελευταίο δείπνο, όπου το νερό τράπηκε σε κρασί για να εμπνεύσει την προδοσία (Calas, 1940 β: 33). Κατά συνέπεια, ο τίτλος μπορεί να παραπέμπει είτε στον μυστικιστικό αλλά και παράλληλα συλλογικό χαρακτήρα του υπερρεαλισμού, είτε στην προδοσία των βασικών αρχών του κινήματος από τους έλληνες αντιπροσώπους του. Οι θεολογικές παραπομπές πιθανόν να στρέφονται εναντίον του μεσσιανικού χαρακτήρα της ποίησης του Εμπειρικού¹⁴¹. Το συγκεκριμένο ποίημα παίρνει μάλλον αρνητική θέση απέναντι στον πρωτεργάτη του ελληνικού υπερρεαλισμού, ωστόσο η άποψη του Κάλας είναι συνολικότερα αμφιθυμική. Για παράδειγμα, σε

¹⁴¹ Έχουμε την αίσθηση ότι το ποίημα «Μυστικός Δείπνος» συνδέεται με το προηγούμενό του άτιτλο ποίημα: «Πολύ με συνεκίνησε ο πρῶν ὅταν δροσίνισε / χτυπώντας το κούτελό του σε χῶμα ἀπὸ μπετόν ἐλληνικό / κι ἄμα σηκώθηκε κρεμόταν ἀπὸ το στόμα του / ὀλίγον μαϊδανός.» (ΓΦ: 115). Τα σατιρικά βέλη μοιάζει να στοχεύουν τον Εμπειρικό (ο «πρῶν» του ποιήματος), καθώς το «ελληνικό μπετόν» (η λέξη πιθανόν «κρύβει» τον Μπρετόν) μάλλον υποδεικνύει τον «ελληνικό υπερρεαλισμό». Όσο για τον μαϊντανό πρέπει να είναι το σιγάρο που σε πολλές φωτογραφίες έχει στο στόμα του ο Εμπειρικός.

άλλο ποίημα υπάρχει μια νοσταλγική αναφορά στον παλαιό του φίλο: «ένα παρελθόν ανανεώνεται / Εμπειρικός, Παπατσώνης / απόψε κρυώνω» (ONP: 145).

Ο φιλολογικός διάλογος για την υπερρεαλιστικότητα του έργου του Εμπειρικού, έχει λάβει μεγάλες διαστάσεις, με βασικό σημείο αιχμής τη λογική συνοχή των ποιημάτων του. Ενδιαφέρουσα είναι η απάντηση του Κάλας, σε μια συνέντευξη του 1940, στην ερώτηση πού έγκειται η «ασυναρτησία» (incongruity) του υπερρεαλισμού, εφόσον οι ποιητικές εικόνες υπακούουν στους νόμους του συνειρμού· πρόκειται (λέει ο Κάλας) για υποσυνείδητο συνειρμό που μοιάζει παράλογος αλλά έχει μια βαθύτερη σημασία στο συναισθηματικό επίπεδο (βλ. Calas, 1940: 9). Από την άποψη αυτή μοιάζει να μην εκδηλώνει ενστάσεις για την υπερρεαλιστικότητα κειμένων γραμμένων με βάση συνεκτικούς συνειρμούς, όπως αυτά του παλαιού του φίλου.

Η βασική διαφωνία του Κάλας απέναντι στο έργο του Εμπειρικού ήταν ότι ο ερωτισμός και ο ξέφρενος διονυσιασμός του δεν ήταν σύμφωνοι με την υπερρεαλιστική θεώρηση του έρωτα¹⁴². Στην ανάλυση του έρωτα στο έργο του Μπρετόν, ο Αλεξαντριάν γράφει ότι ο γάλλος υπερρεαλιστής ήταν αντίθετος στον έρωτα-καρικατούρα-της-ανθρώπινης-ελευθερίας και στους εγωιστές φιλήδονους· ακόμα και στις περίφημες «Έρευνες γύρω από τη σεξουαλικότητα» που δημοσιεύτηκαν στη *Révolution Surréaliste* (1928), οι υπερρεαλιστές συζήτησαν το θέμα με απόλυτη ειλικρίνεια, αλλά χωρίς ελευθεριότητες¹⁴³. Βέβαια, το ζήτημα δεν είναι τόσο απλό γιατί στον υπερρεαλισμό υπήρχε και η τάση που από την αρχή αντιπροσώπευε ο Dalí, του οποίου κείμενα και εικόνες είχαν συχνά έναν ψηλό βαθμό πορνογραφικής φαντασίας¹⁴⁴. Ο ερωτισμός, όπως επισημαίνει η Brandon, ήταν για τους υπερρεαλιστές ένα μονοπάτι που κατευθυνόταν προς έναν διπλό στόχο, τόσο στο σκανδαλώδες όσο και στο υπερβατικό¹⁴⁵.

Αρκετά διαφοροποιημένα από τον υπερρεαλιστικό κανόνα παρουσιάζεται η ποιητική θέση του Κάλας, σχετικά με τον Έρωτα καθώς υιοθετεί την **Παρωδία** του. Θεωρητικά, η άποψή του για τον έρωτα συντασσόταν με την αλχημιστική αναγέννηση η οποία, σύμφωνα με τον Μπρετόν, προκύπτει από τη συνένωση άντρα και γυναίκας τόσο στο σαρκικό όσο και στο πνευματικό επίπεδο¹⁴⁶. Μάλιστα από την *Arcane 17* αντλεί ο Κάλας το σύνθημα «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση»· ο Μπρετόν κλείνει το βιβλίο με ένα μύθο από ποίημα του αββά Constant με θέμα τον εκπεπτωκότα άγγελο (ο οποίος αρνήθηκε να είναι σκλάβος) και τον Σατανά που

¹⁴² Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Κάλας στον Σπύρο Μπαφαλούκο.

¹⁴³ Βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 131-146. Όπως αναφέρεται στο ίδιο βιβλίο, ο Μπρετόν δήλωνε «σκοταδιστής» και καταδίκασε την παιδεραστία και την ομοφυλοφιλία, ως ηθικές και διανοητικές ανεπάρκειες (στο ίδιο: 132). Για το αμφιλεγόμενο των υπερρεαλιστικών απόψεων περί ομοφυλοφιλίας, βλ. Entretiens, 1968: 530-535.

¹⁴⁴ Ενδεικτικά σημειώνουμε το άρθρο «Rêverie» που δημοσιεύτηκε στο *Ο Υπερρεαλισμός στην υπηρεσία της Επανάστασης*, το 1932 (βλ. Brandon, 1999: 278).

¹⁴⁵ Βλ. στο ίδιο: 238.

¹⁴⁶ Το αναφέρει ο Κάλας στο κείμενό του, «A Fantasy: Gradiva» (βλ. *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 472). Επίσης βλ. το κείμενο «LuciFeria 2», από την ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4), όπου αναφέρεται στα κείμενα του Breton, που υμνούν τον έρωτα.

γέννησε δυο αδελφές, την Ποίηση και την Ελευθερία· το πνεύμα του Έρωτα θα δανεισθεί τα χαρακτηριστικά τους για να σώσει τον επαναστατημένο άγγελο. Το σχόλιο του Μπρετόν πάνω σ' αυτό το μυθικό θέμα (που είχε ποιητικά αναπτύξει πρώτος ο V.Hugo) είναι το ακόλουθο: «είναι η ίδια η επανάσταση, η επανάσταση μόνη δημιουργός του φωτός. Και αυτό το φως μπορεί να αναγνωρίσει μόνο τρεις δρόμους: την ποίηση, την ελευθερία και τον έρωτα και πρέπει να εμπνέουν τον ίδιο ζήλο και να συγκλίνουν, ώστε να συγκροτήσουν το ίδιο το περίγραμμα της αιώνιας νεότητας, στο πιο μυστικό κι αφώτιστο σημείο της καρδιάς του ανθρώπου»¹⁴⁷. Το τριαδικό αυτό σύνθημα επαναλαμβάνεται σε πολλά γραπτά (κριτικά και ποιήματα) του Κάλας και αποτελεί τη σταθερά επωδό που δανείστηκε (με όρους μίμησης και όχι παρωδίας) από τον Μπρετόν.

Όμως, όσον αφορά στην ποιητική πράξη, προκαλεί εντύπωση – όπως ήδη αναφέρθηκε στην εισαγωγή του προηγούμενου 11^{ου} κεφαλαίου – η έλλειψη ύμνου στον έρωτα από τα κείμενα του έλληνα υπερρεαλιστή. Εξαίρεση από τα θεωρητικά κείμενα αποτελεί το «The Gathering together of the waters» (από το βιβλίο *The New Prometheus*) το οποίο δημοσιεύτηκε αυτόνομα μέσα στη δεκαετία του '40. Εντοπίσαμε μόνο ένα ποίημα αφιερωμένο στη γυναίκα του Ελένη, όπου ο Κάλας εξαίρει τον έρωτα ως διασταύρωση σωματικών ηδονών και πνευματικών απολαύσεων, φτιάχνοντας ένα σε σμίκρυνση *Άσμα Ασμάτων*: «Ελένη! Ουράνιον φως και των ματιών σου ακτίνα [...] δώρο και δωρήτρια της χαράς μας / Ω ανησυχίας κόρη, Ελένη, μάγων και κλίνης / ηδονών και διανόησης» (ONP: 128). Ωστόσο, ανάμεσα στα ποιήματα του υπάρχουν πολλά όπου σατιρίζεται κάθε σύγχρονη διαστροφή του έρωτα· επομένως ο ποιητής έχει φωτίσει και διογκώσει την αρνητική πλευρά, την παρωδία του έρωτα. Η παιγνιώδης ματιά του Duchamp επιβάλλεται και ο έρωτας «μηχανοποιείται»: «Through eros, two human beings attracted to each other isolate themselves from others; through art, eros puns with machines, while by punning words make love»¹⁴⁸.

Στο ποίημα «Γόνος και γόνυ» ο Κάλας περικλείει δυο στιγμιότυπα «σύγχρονου» έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, στη δεύτερη στροφή εμφανίζεται η όμορφη και κομψή κυρία Πέρυ που σέρνει, κρατώντας κυνόδεσμο στο δεξί χέρι της, ένα γερασμένο σκυλί· συχνά υποβαστάζεται στο ίδιο μπράτσο από τον αρκετά νεότερο και σιωπηλό σύζυγό της. Το μόνο που δένει το ζευγάρι είναι η σεξουαλική ικανοποίηση:

«Ξανασυνάντησα την κυρία Πέρυ, πάντα όμορφη, / κομψή, το βήμα σταθερό. Το δεξί χέρι /
κρατά τον κυνόδεσμο με τυφλή πίστη. Γέρασε όμως πολύ /
το σκυλί. Ο σύζυγος αρκετά νέος. Καμιά φορά /

¹⁴⁷ Μπρετόν, 1984: 98 (πρόκειται για την τελευταία φράση του βιβλίου).

¹⁴⁸ Από το άρθρο του Κάλας «Again and again, Duchamp» (*Village Voice*, 15.4.1965), ΔΑΚ: 11/1. Στο παράθεμα, διαφαίνεται ότι ο Κάλας θεωρεί τον έρωτα σοβαρή και ιδιωτική υπόθεση, ενώ το παιχνίδι των λέξεων στην τέχνη δίνει στον έρωτα την εξωτερικευμένη, δηλαδή δημόσια διάστασή του.

τη συνοδεύει και υποβαστά το μπράτσο της /με το αριστερό του χέρι. Είναι σιωπηλός. /

Αυτή φαίνεται σεξουαλικά ικανοποιημένη.» (ΓΦ: 97)

Μέσα από την περιγραφή αυτή, ο Κάλας επιδιώκει να δώσει τη σύγχρονη παρωδία του πίνακα του van Eyck «Το πορτραίτο των Αρλονφίνι», και αυτό τεκμηριώνεται από τις παρακάτω λεπτομέρειες: **α)** ο σύζυγος υποβαστάζει την κυρία Πέρυ με το αριστερό του χέρι, κάτι που αποτελεί ένδειξη ανάρμοστου, αιρετικού γάμου¹⁴⁹, **β)** ο van Eyck παρουσιάζει το πρόσωπο της νύφης ολοφώτεινο ενώ του γαμπρού μερικά σκιασμένο, υποδεικνύοντας έτσι το μυστικό, ερμητικό μήνυμα· κατ' ανάλογο τρόπο στο ποίημα ο σύζυγος είναι σκιάδης και σιωπηλός, **γ)** στον πίνακα υπάρχει ένας σκύλος προς τη μεριά της νύφης, ένα σκυλί γκριφόν (που κάνει λογοπαίγνιο με την ελληνική λέξη γρίφος¹⁵⁰), το οποίο, σύμφωνα με την ερμηνεία του Panofsky, ήταν ένα εμβληματικό σύμβολο της εποχής για τη συζυγική πίστη· ο Κάλας ειρωνεύεται στο ποίημα την ερμηνεία αυτή, αποδίδοντας την πίστη προς τον σκύλο κι όχι τον σύζυγο, όταν παρουσιάζει την κυρία Πέρυ να «κρατά τον κυνόδεσμο με τυφλή πίστη» **δ)** όπως ο van Eyck εισάγει στον πίνακα τον εαυτό του μέσω του κατόπτρου το οποίο, αναρτημένο στο βάθος του δωματίου, αντανακλά τις μορφές του ζωγράφου και ενός μαθητή του, με την επιγραφή «Johannes de Eyck fuit hic 1434»¹⁵¹, έτσι και ο Κάλας εισάγει τον εαυτό του ως μάρτυρα και παρατηρητή μέσα στο ποίημα. Γι' αυτό στην πρώτη στροφή του ποιήματος αυτοσυστήνεται ως «απόγονος του Ερμαφρόδιτου Αδάμα¹⁵² και μαθητής του σκοτεινού Οιδίποδα».

Στην τρίτη στροφή του ίδιου ποιήματος παρουσιάζεται ένα δεύτερο στιγμιότυπο, καθώς εμφανίζονται αόμματοι ερωτομανείς που έχουν υποκαταστήσει την όραση με την αφή αλλά και τον έρωτα με την πορνογραφία:

«Σε γνωστό πορνομάγαζο δυο ζευγάρια αομμάτων

ψάβανε αντικείμενα ερωτικά και εργαλεία σαδικά.

¹⁴⁹ Η ερμηνεία ανάγεται στο παγανιστικό επιθαλάμιο «Άσμα Ασμάτων», που ερμηνεύθηκε από τον Ωριγένη ως αλληγορία του μυστικού γάμου του Χριστού με την εκκλησία (βλ. Ruthven, 1977: 44).

¹⁵⁰ Η ύπαρξη του γκριφόν αποτελεί, σύμφωνα με τον Κάλας, υπαινιγμό πως ο πίνακας πρέπει να αντιμετωπιστεί σαν αίνιγμα· η γριφώδης εκδοχή ενισχύεται και από την αναπαράσταση μιας δαιμονικής σφίγγας σκαλισμένης στο ξύλο του επίπλου πίσω από το ζευγάρι (βλ. και το κείμενο «Eden-van Eyck», 20.11.1956, ΔΑΚ: 11/11).

¹⁵¹ Αντλούμε όλα τα στοιχεία από το δημοσιευμένο άρθρο του Κάλας «The enigma of van Eyck's double portrait» (1976), ΔΑΚ: 12/3, καθώς και τις σημειώσεις «Notes on the double portrait of van Eyck» (ΔΑΚ: 11/11). Στις σημειώσεις ο Κάλας οδηγείται σε κάποιες (αυθαίρετες;) υποθέσεις, όπως ότι ο γαμπρός μπορεί να μην είναι ο Arnolfini και ότι το ζευγάρι μοιάζει νεότερο, γιατί έχει αναγεννηθεί από την καινούργια πίστη των αλχημιστών (γι' αυτό στο ποίημα ο γαμπρός είναι νέος, αλλά και η γυναίκα είναι «ξανανιωμένη»). Δεν μπορέσαμε να αποκρυπτογραφήσουμε αν το όνομα Πέρυ κρύβει κάποιο λογοπαίγνιο (αναγραμματισμός από το pier=αποβάθρα, ή prey=βορά;· πιο πιθανόν είναι το ενδεχόμενο να προέρχεται από παραφθορά του ονόματος του Panofsky, με τις ερμηνείες του οποίου (για τον συγκεκριμένο πίνακα) είχε διαφωνήσει ο Κάλας.

¹⁵² Όπως αναφέρει σε επιστολή του στον Αντ.Φωστήρη (13.3.1978), ο Αδάμας είναι ονομασία του Αδάμ, σύμφωνα με τον Φίλωνα τον Αλεξανδρέα· επομένως το όνομα δεν αποτελεί αναφορά στον Αθηναίο γλύπτη του 2^{ου} πχ. αι. ο οποίος φιλοτέχνησε το άγαλμα της Ίσιδος στη Μήλο. Στην ίδια επιστολή γράφει πως, παρά την πληθώρα των βιβλικών παραπομπών στα ποιήματά του δεν θέλει να βάλει υποσημειώσεις «όπως το έκανε ο T.S.Eliot» (ΔΑΚ: 26/24).

Ο τρόπος τους ωμός. Θα ξαναπεράσουν, έτσι είπαν.» Η στάση του ποιητή απέναντι στις διαστροφές του έρωτα μοιάζει αντιφατική και αμφίσημη: στην τέταρτη και τελευταία στροφή του ποιήματος, από τη μια πλευρά υποστηρίζει την αντικατάσταση των Δέκα εντολών του Μωυσή από τον ντε Σαντ και από την άλλη ο εραστής αφιερώνει στην αγαπημένη του το *Άσμα Ασμάτων*. Μόνο ένας υπερρεαλιστής θα μπορούσε να συμπαράθεσει τα κείμενα του Σαντ με το επιθαλάμιο άσμα της Παλαιάς διαθήκης (βλ. το σχολιασμό αυτής της στροφής παρακάτω, στο υποκεφάλαιο για τον Bosch).

Και σε άλλα ποιήματα βρίσκουμε παρωδία του έρωτα, όπως στο ποίημα «Με ασπασμούς» (λεκτικό παιχνίδι με σπασμούς), με τον αδιέξοδο διάλογο ανάμεσα στην εταίρα Ίρμα («ρίμα», ποίηση) με τον ανώνυμο πελάτη της (τον ποιητή): όταν εκείνος τα ζητάει όλα, «“Όλα για μια βραδιά, από στόμα σε στόμα σε όλο το κορμί σου”»: ONP: 88), εκείνη του απαντά: «“Έλα και βιάζομαι, όπου νά ’ναι θά ’ρθει ο πελάτης του Κάιρο Σίτυ”». Ενώ ο υπερρεαλιστής ποιητής ζητά «οι λέξεις να κάνουν έρωτα» (Μπρετόν), η ποίηση αποδεικνύεται μια πόρνη πολυτελείας, αδίστακτη και κυνική. Αλλά και στο ποίημα που ακολουθεί στην ίδια συλλογή, περιγράφεται (: παρωδείται, σε σύγκριση με τις βιβλικές πηγές) η δημιουργία του κόσμου, ενώ ο όρος που θέτει ο δημιουργός-Θεός είναι «*Ποτέ την Κυριακή*» (ONP: 89): έτσι στη θέση της βιβλικής απαγόρευσης να μην γευτούν τον απαγορευμένο καρπό, ο Κάλας βάζει μια γνωστή ταινία με ηρωίδα μια πόρνη που δεν δούλευε ποτέ τις Κυριακές¹⁵³.

Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε, η παρωδία μπορεί να παραπέμπει όχι μόνο σε ένα γραπτό κείμενο αλλά και σε έναν πίνακα (ή μια ταινία), άρα αντλεί το πρότυπό της από όλα τα είδη του λόγου (όπως ο εικαστικός στο ποίημα «Γόνος και Γόνυ»). Κατά συνέπεια, η παρωδία δεν περι-ορίζεται μόνο στις διακειμενικές σχέσεις με ένα υπο-κείμενο (hypotexte), αλλά ανάγεται σε μια γενικότερη θεώρηση, καθώς αποτελεί ανατροπή και μετασηματισμό μιας τυποποιημένης κατάστασης: «Η παρωδία σύμφωνα με τις βασικές διακρίσεις της Zina Ben-Porat (1979) προϋποθέτει την ύπαρξη κάποιου κειμένου ή πιο γενικά ενός κατοχυρωμένου από την παράδοση και κωδικοποιημένου αισθητικού-πολιτισμικού κανόνα ή τύπου λόγου»¹⁵⁴. Στο ποίημα «Λιρισμός» προβάλλει μια ανθρωπογεωγραφία με ένα ερωτικό τρίγωνο (δυο γυναίκες που διεκδικούν τον ίδιο άντρα) που γίνεται τετράγωνο καθώς μπαίνει «μπαλαντέρ» ο πατέρας της μιας γυναίκας την οποία και προικοδοτεί, χωρίς ωστόσο αυτό να αποβαίνει υπέρ της τελευταίας. Το τετράγωνο παραμένει ακίνητο με τις δυο γυναίκες να προβληματίζονται και τους δυο άντρες να συμμαχούν και να γίνονται φίλοι. Στο ποίημα υπάρχει κοινωνικό βάθος, αφού τα χρήματα (λίρες) καθορίζουν τον έρωτα και τα λυρικά συναισθήματα (γι’ αυτό το λογοπαίγνιο «λύρα-λίρα» στον τίτλο). Σε ένα δεύτερο επίπεδο, εκτός από τον έρωτα, μπαίνει και η ποίηση στο επίπεδο της

¹⁵³ Βλ. τα σχόλια πάνω στα ποιήματα από τον ίδιο τον Κάλας με αφορμή τις μεταφράσεις τους από τον K.Friar, ΔΑΚ: 17/6.

¹⁵⁴ Αγγελάτος, 1997 α: 8.

αγοραπωλησίας· πιθανόν το Π. στα ονόματα της Ελένης και του πατέρα της, να υποδηλώνει την ποίηση και τον ποιητή, αντίστοιχα. Παραθέτουμε το ποίημα:

«Στον κήπο των δακρύων / περπατά η Ελένη Π.

Θα της τον πάρει, τον Κώστα της, η Μαριγώ; / Ούτε η μια ούτε η άλλη δεν είναι από τζάκι

μα τα λεφτά ασφαλώς δεν τ'άχει η Μ. / Ο Κόντε Κώστας αφήκε και τις δυο

τώρα που 'χει τις λίρες μήνες τρεις / και μέρες πέντε ακριβώς μετά από το σεργιάνι του

στον κήπο του Κλαυθμώνος με τον νέο του φίλο / τον Π., της Ελένης τον γονιό.» (ONP: 91).

Στο ποίημα εφαρμόζεται η έννοια της αλλοτριώσης του σύγχρονου ανθρώπου που θεωρείται εμπόρευμα, αφού ακόμα και ο έρωτας κι η ευτυχία είναι προϊόντα συναλλαγής. Σε ένα δοκίμιο του ο Κάλας αναφέρεται στην οικονομική και ψυχολογική αναντιστοιχία του ανθρώπου απέναντι στο περιβάλλον του, όπως τη μελέτησαν οι Μαρξ και Φρόυντ αντίστοιχα¹⁵⁵. Επιπλέον, το ποίημα αποτελεί εφαρμογή της σωκρατικής ηθικής που προώθησε (όπως σημειώνεται στις Εστίες: 138) την ανάπτυξη του ατόμου σε βάρος της οικογένειας· επίσης συνιστά εικονογράφηση της κρίσης του έρωτα μετά τη βιομηχανική επανάσταση (Εστίες: 143) με τη διόγκωση των αισθημάτων ιδιοκτησίας και πλουτισμού έναντι των εσωτερικών αναγκών και συναισθημάτων¹⁵⁶. Ακόμα το ποίημα «λοξοκοιτάζει» προς τον «Κήπο των Απολαύσεων» του Bosch, αφού αναφέρει στον πρώτο και προτελευταίο στίχο τη λέξη «κήπος», προκειμένου για την πλατεία Κλαυθμώνος (αξιοσημείωτο το λεκτικό παιχνίδι: δάκρυ-κλαυθμός). Στο αριστερό φύλλο του τριπτύχου του Bosch, υπάρχει παράσταση της Εδέμ, όπου ο Αδάμ κάθεται κάτω από ένα κλήμα που αντί για σταφύλια έχει νομίσματα τα οποία θεωρούνται το σύμβολο της προδοσίας και του Ιούδα¹⁵⁷. Κάπως αντίστοιχα στο ποίημα, ο νεαρός άνδρας προδίδει τον έρωτα και την υπόσχεσή του, αφού εγκαταλείπει τη νύφη, αν και παίρνει τα χρήματα από τον πατέρα της.

Το ποίημα (αλλά και η παρουσίαση του σύγχρονου έρωτα σε όλα τα υπόλοιπα) βρίσκεται στον αντίποδα του κειμένου του Μπρετόν *Arcane 17*, όπου υμνείται ο έρωτας και η γυναίκα· μόνο κοινό σημείο αποτελεί το καθήκον του καλλιτέχνη να διαμαρτυρηθεί για την ισχύουσα

¹⁵⁵ Βλ. το δοκίμιο «Υπερρεαλιστική Προοπτική» (1966), όπου μιλά για την αλλοτριώση, ξεκινώντας από τις βιβλικές ρίζες της (ως αποξένωση από τον Θεό) μέχρι την υιοθέτηση της μαρξικής θεωρίας της αλλοτριώσης από τον υπερρεαλισμό (Διακύβευση: 180).

¹⁵⁶ Επειδή το νόημα που προκύπτει από την ανωτέρω ερμηνεία δεν μοιάζει ικανοποιητικό, αναρωτηθήκαμε μήπως το ποίημα αποτελεί ανάπτυγμα της συμβολικής και συνθηματικής γλώσσας των Ταρώ, δηλαδή μήπως τα ονόματα παραπέμπουν σε κάρτες Ταρώ, σε συνδυασμό μάλιστα με τα νούμερα που αναφέρονται στο ποίημα. Πχ. ο Κάλας επιχειρεί μια τέτοια ανάλυση στον «Άσωτο Υιό» του Bosch με βάση την κάρτα ταρώ 5, που έχει τη φιγούρα του Πάπα (αρχικό γράμμα Π.) – και άρα συμβολίζει την εκκλησία – ενώ το νούμερο τρία παραπέμπει στον τριπλό αρχιερατικό σταυρό (βλ. «Hieronymus Bosch and the parable of the Two Brothers», ΔΑΚ: 12/5). Αν επιχειρούσαμε μια παρόμοια ερμηνεία, θα μπορούσαμε να ταυτίσουμε τον Κώστα με τον άσωτο υιό που ζήτησε το μερίδιο της περιουσίας του από τον Πατέρα, και που τον διεκδικούν τόσο η εκκλησία (Ελένη) όσο και η μητέρα του (Μαριγώ).

¹⁵⁷ Βλ. «Notes on the double portrait of van Eyck» (ΔΑΚ: 11/11). Στον πίνακα του Bosch, η παράσταση του δέντρου (του κλήματος) εικονογραφεί την ερμηνεία του αγίου Γρηγορίου για εκείνο το χωρίο από τον Ιώβ, όπου αναφέρεται ότι ο διάβολος πρόσφερε στον άνθρωπο εν τω παραδείσω, το νόμισμα της «κακής πειθούς» (βλ. την παρουσίαση της μελέτης του Κάλας για τον Bosch, στο περιοδικό *Life*, 14.11.1949, ΔΑΚ: 19/2).

σκανδαλώδη κατάσταση πραγμάτων, την προερχόμενη από την επικράτηση του ανδρικού συστήματος: «Η τέχνη ας δώσει αποφασιστικά την προτεραιότητα σ’ αυτό που θεωρείται γυναικείο “παράλογο”, ας θεωρεί άσπονδο εχθρό της οτιδήποτε έχει την αλαζονεία να θεωρείται βέβαιο, σταθερό, και έχει στην πραγματικότητα τη σφραγίδα αυτής της αρσενικής αδιαλλαξίας, που, στο επίπεδο των ανθρωπίνων σχέσεων σε διεθνή κλίμακα, δείχνει αρκετά, σήμερα, τι είναι ικανό να κάνει»¹⁵⁸. Στο ανωτέρω ποίημα («Λιρισμός»), ξεσκεπάζονται οι επαίσχυντες αντρικές συναλλαγές σε βάρος των γυναικείων ευγενών προθέσεων και δικαιώνεται έτσι η αποφασιστικότητα με την οποία ο Μπρετόν δηλώνει ότι ήρθε η ώρα να καθαιρεθεί ο άνδρας από μια εξουσία που έχει επαρκώς αποδειχτεί ότι καταχράστηκε, για να παραδοθεί στη γυναίκα το δίκαιο μερίδιο που της ανήκει, όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στη ζωή. Πάντως σε γενικές γραμμές, η αίσθηση του έρωτα που μεταφέρει ο Κάλας στην ποίησή του, προέρχεται κυρίως από την εικονογραφία του Bosch, όπου παρωδείται ο έρωτας και παρουσιάζονται νοσηρές μορφές του¹⁵⁹.

Συνοψίζοντας μέχρι εδώ, καταλήγουμε πως οι λογοτεχνικές παρωδίες είναι ολιγάριθμες, ενώ οι βιβλικές πολυάριθμες (όπως θα τεκμηριωθεί στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο). Επιπροσθέτως, συναντάμε την «αυτο-παρωδία»¹⁶⁰, στην οποία μπορούμε να εντάξουμε κάποια (λίγα) ποιήματα, όπου ο Κάλας διαλέγεται με παλαιότερα δημιουργήματά του, θέτοντας ερωτήματα για τη σχέση του με αυτά. Πχ. σε ένα μεταπολεμικό ποίημα ανακαλεί ένα από τα πρώτα ποιήματα του 1933, με θέμα (και τίτλο) την Ακρόπολη. Στο νεότερο ποίημα (ONP: 118) επαναλαμβάνει κάποια στοιχεία του παλαιότερου, όπως την ψυχαική λέξη «Παρθένος» («Στον Παρθενό σε άφεγγη νύχτα απόψε ο λόγος»), τον Μοροζίνι (που βομβάρδισε τον Παρθενώνα) και την εικόνα του ηλεκτροφωτισμένου μνημείου («και τώρα που η Ακρόπολη / έγινε απέραντη ηλεκτρική θυσία»). Στο μεταπολεμικό ποίημα, μέσο της αυτοπαρωδίας είναι ο αντικατοπτρισμός, καθώς η σελήνη αποτελεί το κάτοπτρο (της μνημονικής εικόνας) όπου «επιστρέφει» η παλιά εικόνα και το παλιό ποίημα: «Ελαβα την Ακρόπολη απ’ τη σελήνη».

Στην ίδια *Συλλογή Γ* ανήκει ένα άλλο ποίημα που συνομιλεί με τη σειρά ποιημάτων για τη Σαντορίνη, από την ενότητα «Ρυθμοί Τοπίων», («Σαντορίνη I-VIII», *Ποιήματα*) και κυρίως το VI (ΓΦ: 65):

¹⁵⁸ Μπρετόν, 1984: 52.

¹⁵⁹ Βλ. τις παρατηρήσεις της Elena Calas στο άρθρο «The Wicked Walk in a Circle in Bosch’s Garden», όπου σημειώνει ότι οι κάτοικοι στον Κήπο των γήινων απολαύσεων, ενώ δείχνουν παραδομένοι σε ακόλαστες ηδονές, τα πρόσωπά τους δεν φέρουν ίχνος απόλαυσης, αντίθετα μοιάζουν ασεξουαλικοί. Η ένδειξη αυτή οδηγεί στην υπόθεση ότι οι φιγούρες – εκτός από τους μαύρους «Αιθίοπες» που εικονογραφούνται στον κεντρικό πίνακα – συμμετέχουν σε μια παντομίμα της *ars amatoria*=ερωτικής τέχνης (βλ. *Transfigurations*: 256).

¹⁶⁰ Κατά μία γενικότερη έννοια, η αυτοπαρωδία ασχολείται με την ίδια τη λογοτεχνική δραστηριότητα και «αμφισβητεί όχι μια συγκεκριμένη λογοτεχνική δομή, αλλά την ίδια τη δραστηριότητα της δημιουργίας οποιασδήποτε λογοτεχνικής μορφής» (Κωστίου, 2002: 212). Ο Κάλας αυτοπαρωδείται, με τη στενότερη έννοια του όρου, διαλεγόμενος κι επαναλαμβάνοντας στίχους παλαιότερων ποιημάτων του.

«Σαν τώρα είναι που της Θήρας τα ταχύπλοα
κυνηγούσανε τα κύματα ως τη Λυβία
σαν τώρα οι μινωικοί αγώνες ψυχής και τέχνης
διαδραματίζουν λαβυρινθώδεις δοκιμασίες.[..]
Όταν ε γνώρισα την Σαντορίνη αδιαφορούσα
ταξίδευα σε πελάγη χαμένων χρόνων προς την Αλεξάνδρεια

και θαύμαζα εκτάσεις θεατρικές.» (ONP: 125). Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι ο μηδενισμός της χρονικής απόστασης ανάμεσα στο μεσοπολεμικό ποίημα και στο νεότερο· αυτό γίνεται εφικτό με τους τρόπους της ποίησης, με τα «ταχύπλοα» των λέξεων («σαν τώρα είναι»). Ωστόσο η απόσταση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν υπάρχει και μετριέται με μονάδες πνευματικής εγγύτητας (τότε: «αδιαφορούσα / ταξίδευα» αλλού). Ο Κάλας αναζητεί τη διαφορά και την ομοιότητα ανάμεσα στην παλιά και τη σύγχρονη γραφή του, όπως κάποιος που κοιτάζει παλιές φωτογραφίες, για να διαπιστώσει τι έχει μείνει αναλλοίωτο και τι έχει αλλάξει στις μορφές. Έτσι ο ποιητής προβληματίζεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φωτογραφία της, ανάμεσα στο πρωτότυπο και την αναπαραγωγή του:

«Πόσο μου θυμίζει η Μύκονος αυτής της κάρτας / τη Μύκονο της προπολεμικής μου ζωής. / Είναι ο εαυτός μου που δυσαναλογεί» (ΓΦ: 105). Το συμπέρασμα είναι ότι όχι μόνο δεν υπάρχει ευθεία αναλογία ανάμεσα στο παλιότερο ποίημα και στο νεότερο, αλλά, παρά τη συστολή του χρόνου, εγκαθίσταται η δυσαναλογία και το χάσμα. Υπάρχει κάτι που δεν επαναλαμβάνεται και διαφεύγει.

12.5.2. Η Κοσμολογική Ποίηση του Hieronymus Bosch

Η ποίηση του Κάλας αναπτύσσεται με τον ίδιο τρόπο που «Ο κήπος των γήινων απολαύσεων» του Bosch δεν εικονογραφεί αλλά παρωδεί με αιρετικό τρόπο την ιερή παράδοση. Πράγματι, τα μεταπολεμικά ποιήματά του επιμένουν σε μια βλάσφημη αντιθρησκευτική στάση. Ωστόσο επιδιώκουν να αναπαραστήσουν μια εικόνα της δημιουργίας του κόσμου, με τον τρόπο που επιγράφεται το «Είπε και εγένετο» στα κλειστά «παραθυρόφυλλα» του «Κήπου των απολαύσεων»· η αναπαράσταση αυτή οδηγεί σε έναν τρίπτυχο κόσμο υβριδίων που παρωδούν τη βιβλική κοσμογονία¹⁶¹. Η πρώτη αναφορά του Κάλας στον Bosch ήταν στις *Εστίες Πυρκαγιάς*: «Ο Breton έχει δικίο να διαμαρτύρεται όταν ζητούν να δουν στον Bosch ή τον Blake προδρόμους του υπερρεαλισμού. Ο Bosch και ο Blake είναι σκοταδιστές, θρησκευτικά πνεύματα· αποφεύγουν την πραγματικότητα, τη φοβούνται· αποφεύγουν το σοκ, το καταστέλλουν και το καταπνίγουν με προσευχές. Το μυστήριο του Bosch δεν είναι ποιητικό, είναι θρησκευτικό» (Εστίες: 125). Όπως εξηγήθηκε στα Βιογραφικά (βλ. στην Εισαγωγή), η γνώμη του Κάλας απέναντι στον Bosch άλλαξε κατά την

¹⁶¹ Χρήσιμες είναι οι παρατηρήσεις του Frye στο υποκεφάλαιο «Θεωρία της Αρχετυπικής Σημασίας (2): Δαιμονικός εικονισμός» (βλ. Frye, 1996: 141-146).

παραμονή του στη Λισσαβόνα και τη μύση του στον συγκεκριμένο ζωγράφο από τον πορτογάλο ζωγράφο Antonio Pedro.

Το έργο του Bosch ενδιέφερε τον Κάλας όχι μόνο εικαστικά, αλλά πρωτευόντως φιλοσοφικά, ως αιρετικό σύστημα στοχασμού απέναντι στη βιβλική παράδοση. Εξάλλου, η φιλοσοφική σύλληψη του κόσμου υπήρξε έκδηλη σε όλη τη θεωρητική πορεία του Κάλας· οι *Εστίες Πυρκαγιάς* γράφονται κάτω από το γενικό πρίσμα της προσωκρατικής φιλοσοφίας και στοχεύουν να εκφράσουν τη στοχαστική διάθεση της ενιαίας σύλληψης και ερμηνείας του ανθρώπου και του κόσμου (ή του ανθρώπου μέσα στον κόσμο). Η φωτιά του Ηρακλείτου, η κίνηση του Ζήνωνα, η ολότητα του Αναξαγόρα, η πυθαγόρεια θεωρία αποτελούν κάτι περισσότερο από αναλαμπές στοχασμού μέσα στο έργο του έλληνα υπερρεαλιστή, γιατί συνιστούν ένα βασικό άξονα πνευματικών αναζητήσεων¹⁶². Αλλά και ο υπερρεαλισμός βασίστηκε στην «ποιητική αναλογία», με την οποία, ακολουθώντας το παράδειγμα των φιλοσοφικών κοσμογονιών, αναδημιουργείται ο κόσμος, με αποτέλεσμα ένα καινούργιο σύμπαν όπου όχι απλώς γεφυρώνονται αλλά και συγχωνεύονται οι αντιθέσεις¹⁶³. Έτσι η μονιστική φιλοσοφία του Bosch απέναντι στην παλαιά διπολική αντίθεση του καλού και του κακού, έθελξε τη σκέψη του Κάλας, γιατί ο ζωγράφος παρουσίασε τη δημιουργία του κόσμου σαν ένα εξαισίο ποίημα όπου αντισταθμίζονται οι αντιθέσεις ανάμεσα στην αρχή και στο τέλος, το καλό και το κακό¹⁶⁴.

12.5.2.1. Η ερμηνεία της εικονογραφίας του Bosch από τον Κάλας

Όπως ήδη αναφέρθηκε στα Βιογραφικά (στην «Εισαγωγή» της διατριβής), η ερμηνευτική μελέτη του Bosch ξεκίνησε το 1947, δεν εκδόθηκε ποτέ, αλλά απετέλεσε έργο ζωής για τον Κάλας. Το έργο πήρε διάφορες μορφές, καθώς ήταν έτοιμο προς έκδοση το 1949, ξαναδουλεύτηκε ωστόσο σε διαδοχικές φάσεις κατά τις δεκαετίες που ακολούθησαν, χωρίς ποτέ να γίνει βιβλίο, για να διασωθεί τελικά με τη μορφή παλίμψηστου. Στο ΔΑΚ υπάρχουν 7 αρχειακά κουτιά¹⁶⁵ με δέσμες δακτυλογραφημένων κειμένων ή σκόρπιες σημειώσεις (διάσπαρτες σελίδες χωρίς τίτλο) που δεν σώθηκαν όμως σε μια τελική μορφή· συχνά η ανάγνωση δυσκολεύει με τη σωρεία των αλλαγών (διαγραφών, χειρόγραφων σημειώσεων, δυσανάγνωστων προσθηκών) και σε γενικές γραμμές ο μελετητής βρίσκεται μπροστά σε ένα χαοτικό κείμενο εκατοντάδων

¹⁶² Κάποια στοιχεία για την προσωκρατική σκέψη στις *Εστίες Πυρκαγιάς* (χωρίς να εξαντλεί το θέμα) δίνει ο Κράββαρης (2000: 66-70).

¹⁶³ Βλ. Bedouin, 1964: 15.

¹⁶⁴ Βλ. το κείμενο «The evil beginning», ΔΑΚ: 4/2.

¹⁶⁵ ΔΑΚ: 1-7, ενώ στο 8 υπάρχει όλο το οπτικό υλικό που πιθανόν να χρησίμευε ως εικονογράφηση του βιβλίου. Πρέπει να προστεθεί κι η δουλειά της Elena Calas πάνω στον Bosch, που περιλαμβάνεται στα 35/2, 36, 38, 39 και 40/1-6 αρχειακά κουτιά. Οι μελέτες της παρουσιάζουν ταυτότητα ερμηνευτικών συμπερασμάτων με κείνες του Κάλας και είναι διατυπωμένες με μεγαλύτερη σαφήνεια και απλότητα σε σύγκριση με τον δαιδαλώδη λόγο του συζύγου της. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η δουλειά της είναι δευτερογενής και αποτελεί δάνειο από την πρωτότυπη μελέτη του άντρα της, αλλά το πιο πιθανόν είναι να δούλεψαν μαζί και να συνεργάστηκαν σε πολλά σημεία.

σελίδων. Συμφωνούμε με την άποψη του John Ashbery που ως υπεύθυνος του *Art and Literature*, (επιστολή 27.4.1964, ΔΑΚ: 25/14) επέστρεψε στον Κάλας ένα άρθρο για τον Bosch, κρίνοντας το περιεχόμενο ως πολύ τεχνικό και λόγιο. Πράγματι, παρότι το έργο αυτό είναι αξιοσέβαστο λόγω του όγκου του και του πνευματικού μόχθου, η ανάλυση της εικονογραφίας του Bosch περιπλέκεται μέσα σε ένα δαίδαλο βιβλικών αναφορών και παραπομπών, και έτσι γίνεται (συχνά) υπερβολικά σχολαστική και φιλολογική – κάτι που δεν συνάδει με το γενικότερο (αινιγματικό, ελλειπτικό) ύφος του δοκιμιογράφου Κάλας.

Το ζωγραφικό έργο στο οποίο εστίασε την έρευνά του ο Κάλας είναι «Ο Κήπος των Απολαύσεων», το οποίο φώτισε με την παράλληλη αναφορά σε άλλα έργα του Bosch (τον «Άσωτο Υιό» και τον «Χριστό με τον ακάνθινο στέφανο»¹⁶⁶), αλλά κυρίως με βάση τα Σχόλια (*Sermons on the Psalms*) του Αυγουστίνου πάνω στους *Ψαλμούς* του Δαβίδ, καθώς και το έργο του *The city of God*. Επίσης πηγές ερμηνείας είναι και τα *Moralia* του αγίου Γρηγορίου (όπου σχολιάζεται το Βιβλίο του Ιώβ) και οι Επιστολές του αγίου Ιερώνυμου. Πιο συγκεκριμένα, ο Κάλας υποστηρίζει ότι τα προαναφερθέντα κείμενα ήταν οι λογοτεχνικές πηγές για τα εικονογραφημένα θέματα (και όχι κάποια άλλα εικαστικά πρότυπα), γι' αυτό ο Bosch στον πίνακά του εικονογραφεί βασικά τους συνειρμούς που κάνει ο Αυγουστίνος σχολιάζοντας τους *Ψαλμούς*. Ο Κάλας δεν πρωτοτυπεί απόλυτα¹⁶⁷, καθώς το φημισμένο τρίπτυχο του Bosch (που βρίσκεται στο μουσείο Prado στη Μαδρίτη), αποτελεί – κατά τη γνώμη των ειδικών μελετητών του – μια παρωδία των βιβλικών κειμένων, εκφράζοντας μια αιρετική άποψη απέναντί τους και παράλληλα καθρεφτίζει τον δυνατό αισθησιασμό και μυστικισμό της φλαμανδικής σχολής. Τα βίαια θρησκευτικά συναισθήματα, η ανελέητη πάλη ανάμεσα στο Καλό και στο Κακό, η προτίμηση της εποχής για το ανώμαλο, το γκροτέσκο, το τερατόμορφο, αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του γοθικού πνεύματος, όπως το εξέφρασε ο Ιερώνυμος Μπος ως μάρτυρας της ταραγμένης μετάβασης από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση· ο ζωγράφος υπήρξε μοναδικός και πρωτότυπος στην αναπαράσταση αλλόκοτων οραμάτων¹⁶⁸. Η πρωτοτυπία της ερμηνείας του

¹⁶⁶ Με αυτόν τον τίτλο υπάρχουν δυο πίνακες, εκ των οποίων ο ένας βρίσκεται στο Λονδίνο, ενώ ένας άλλος (διαφορετικός) βρίσκεται στο Prado (βλ. Μεγάλοι Ζωγράφοι, 1977: 287). Για τη μελέτη των πινάκων αυτών, που έδωσαν νέα τροπή στις μελέτες του για τον Bosch, μιλά ο Κάλας στον εκδότη του περιοδικού τέχνης *Colloquio*, Jose-Augusto Franca (14.7.1977, ΔΑΚ: 26/25).

¹⁶⁷ Σε επιστολή του προς τον L.Fontanella (16.7.1977, ΔΑΚ: 26/22) ο Κάλας αναφέρει ότι πρώτος αυτός ανακάλυψε ότι η εικονογραφία του Bosch έχει αναφορές στα κείμενα του Αυγουστίνου και ότι αυτή η ανακάλυψη έγινε ευρέως αποδεκτή όταν υιοθετήθηκε από τον Gombrich. Ο Κάλας θεωρεί ότι η συμβολή της μελέτης του ανέδειξε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Bosch για το αλληγορικό νόημα των βιβλικών κειμένων και επιπλέον συνδύασε στην ερμηνεία του τις μυστικιστικές θεωρίες για την τέχνη του Αυγουστίνου με τη μοντέρνα αινιγματική ζωγραφική των Duchamp, Magritte κα.

¹⁶⁸ Βλ. Μεγάλοι Ζωγράφοι, 1977: 271-2 (και το έργο: 280-281). Το έργο είναι ένα κλειστό τρίφυλλο τρίπτυχο. Πάνω στα κλειστά παραθυρόφυλλα είναι ζωγραφισμένη, σε μονοχρωμία, η δημιουργία του κόσμου, στο εσωτερικό μιας κρυστάλλινης σφαίρας και στο κάτω μέρος, με λατινικούς χαρακτήρες, είναι γραμμένη η επιγραφή: «ipse dixit et facta sunt, ipse mandavit et creata sunt». Στον κεντρικό πίνακα παριστάνεται ο κήπος με πλήθος γυμνούς ανθρώπους, φανταστικά ζώα, μπαρόκ κτίρια, πολλά σύμβολα· στο αριστερό φύλλο είναι ζωγραφισμένος ο επίγειος Παράδεισος (με κεντρική παράσταση τον Χριστό

Κάλας έγκειται στην υπόδειξη των λογοτεχνικών πηγών που προσφέρουν τα «κλειδιά» της ερμηνείας, καθώς και στην αντιμετώπιση του τρίπτυχου ως ενός συνεκτικού όλου. Έτσι ο έλληνας ποιητής υποστηρίζει ότι οι λεπτομέρειες-επεισόδια αλληλοδιαπλέκονται μεταξύ τους παρά την επιφανειακή αταξία και ότι το τρίπτυχο βασίζεται σε ένα σφιχτοδεμένο και ενιαίο σύστημα σκέψης¹⁶⁹.

Μια σαφή εικόνα της ερμηνευτικής πορείας και των σημαντικότερων αποτελεσμάτων της, βρίσκει κανείς στα άρθρα που δημοσίευσε ο Κάλας¹⁷⁰, καθώς και σε κάποια συνοπτικά κείμενα (που απευθύνονταν πιθανόν σε κάποιους εκδότες). Σημαντικότερο όλων είναι το εκτενές «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch 's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», στο οποίο προηγείται η σύντομη εισαγωγή «Notes for an Introduction to the "Garden of Delights"». Η βασική υπόθεση του Κάλας είναι ότι το τρίπτυχο του «Κήπου των Απολαύσεων» αποτελεί ένα αίνιγμα, το οποίο αποκρυπτογραφείται με βάση τρία κυρίως στοιχεία: τον στίχο από τους Ψαλμούς, που έχει εγγράψει ο Bosch στα κλειστά «παραθυρόφυλλα» του τριπτύχου («Είπε και εγένετο...»¹⁷¹), την τροχιά των θηρίων στον κεντρικό πίνακα και την εικόνα του γίγαντα (=αυτοπορταίτο του Μπος) στην Κόλαση. Η Κόλαση αποτελεί μια αλληγορία της εκκλησίας των αιρετικών, ενώ ο Παράδεισος αναπαριστά την ένωση του Χριστού με την εκκλησία.

Η άποψη του Κάλας είναι πως ο Bosch δεν υπήρξε μόνο εξαιρετος ζωγράφος με μοναδικό ύφος, αλλά και ένας βαθύς στοχαστής, από τους πλέον σημαντικούς της εποχής του· για τη μοναδικότητα και την πολυπλοκότητα του ύφους, ο Κάλας τον χαρακτηρίζει ως τον James Joyce της ζωγραφικής¹⁷². Σύμφωνα με τον ίδιο, είναι πολύ σημαντική η φιλοσοφία του ιερού Αυγουστίνου, η οποία βασίζεται στη γεφύρωση των αντιθέσεων και πρεσβεύει πως η ομορφιά

ανάμεσα στον Αδάμ και την Εύα) και στο δεξιό φύλλο βλέπουμε τη ζοφερή αλλά φλεγόμενη Κόλαση, με μαρτύρια, ένα γίγαντα-δέντρο και τεράστια μουσικά όργανα. Η γοητεία του πίνακα οφείλεται στη διαφορούμενη αξία του, στα υπερρεαλιστικά στοιχεία του και στο κλίμα λαγνείας (βλ. στο ίδιο: 273-4).

¹⁶⁹ Τις σκέψεις αυτές διατυπώνει ο Κάλας σε επιστολή, όπου σημειώνει ότι, κατά την άποψή του, το λάθος των περισσότερων μελετητών του πίνακα έγκειται στο ότι αντιμετώπισαν την εικονογραφία «τοπολογικά» (δηλαδή κυριολεκτικά) και γι' αυτό δεν μπόρεσαν να ανακαλύψουν τα κρυμμένα νοήματα (19.10.1962, ΔΑΚ: 25/14).

¹⁷⁰ Πρόκειται για τα άρθρα «Hieronymus Bosch and the Prodigal Son» (1967, ΔΑΚ: 11/2), «Hieronymus Bosch and the parable of the Two Brothers» (1978, ΔΑΚ: 12/5), «Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch» (1978, ΔΑΚ: 12/5 και σε γαλλική μετάφραση, στο ίδιο: 11/13), «Of Mice and Folly in "the Garden of Delights"» (1981, ΔΑΚ: 12/8 και σε ελληνική μτφρ. βλ. Αιολικά Γράμματα, 1998: 486-494). Επίσης σημαντικά κείμενα είναι αυτά που δημοσίευσε η Elena Calas: «D for Deus and Diabolus. The Iconography of Hieronymus Bosch» (1969, ΔΑΚ: 38/5), «Bosch 's Garden of Delights: A Theological Rebus» (1969/1970, ΔΑΚ: 38/8), «The Wicked Walk in a Circle in Bosch's Garden» (Transfigurations: 251-265).

¹⁷¹ Πρόκειται για τον ψαλμό λγ' 9: «Οτι αυτός είπε, και εγενήθησαν· αυτός επρόσταξε και εκτίσθησαν» (Κάλβος, 1990: 117)· ο στίχος επαναλαμβάνεται στον ψαλ. ρμη' 5, στο ίδιο: 291. Ο Κάλας σημειώνει ότι σύμφωνα με το σχόλιο του Αυγουστίνου, οι ψαλμοί αυτοί αντικρούουν τη μανχαιστική άποψη για δύο ανεξάρτητες αρχές του κόσμου (καλή και κακή), βλ. το κείμενο «Draft for readers of my Bosch» (May 1984, ΔΑΚ: 1/5). Το βασικό σημείο της ερμηνείας του Κάλας είναι ότι ο Bosch δεν εικονογραφεί απλώς τους Ψαλμούς, αλλά την αλληγορική ερμηνεία τους από τον άγιο Αυγουστίνo.

¹⁷² Από επιστολή του Κάλας (19.10.1962), ΔΑΚ: 25/14.

της πορείας αυτού του κόσμου επιτυγχάνεται μέσα από την αντίθεση των ενάντιων καταστάσεων (πχ. το κακό υπάρχει για το καλό του ανθρώπου), αντίθεση που αίρεται μέσα από την ευγλωττία όχι των λέξεων, αλλά των πραγμάτων¹⁷³. Η μέθοδος της αλληγορικής ερμηνείας του Αυγουστίνου βασίστηκε στις ιερές γραφές και ανέδειξε τις λογοτεχνικές αντιθέσεις που ανάγονται σε ηθικές αντιθέσεις· η ερμηνεία αυτή οδήγησε στη διατύπωση μιας φιλοσοφίας που αποδεχόταν τη σκοτεινότητα του θεϊκού λόγου. Ο Κάλας νιώθει συγγενής προς μια τέτοια φιλοσοφική άποψη που δεν απλουστεύει τα ύψιστα ερωτήματα, αλλά αντιλαμβάνεται τον λόγο ως φως και ξεδιπλώνει ταυτόχρονα τον κόσμο του καλού και του κακού, του φωτός και του σκότους. Ο Θεός, κατά τον Αυγουστίνo, όχι μόνο έφτιαξε τον κόσμο (εγένετο φως) αλλά τον έφτιαξε με τον Λόγο.

Ένα από τα κλειδιά της ερμηνείας θεωρείται ένα άλλο έργο του Bosch, **Ο Άσωτος Υιός**. Σύμφωνα με τον Κάλας ο πίνακας αυτός (που βρίσκεται στο Rotterdam) χρησιμεύει ως οδηγός για την ανακάλυψη του νοήματος των άλλων πινάκων του Bosch· η παραβολή των δύο αδελφών αποτελεί μια αλληγορία για την αντιπαράθεση ανάμεσα στους αληθινούς γιους της εκκλησίας και στα άσωτα (αιρετικά) παιδιά της¹⁷⁴. Ο πρεσβύτερος αδελφός είναι ο «καλός ποιμήν», ενώ ο νεότερος (αν και στους πίνακες του Bosch απεικονίζεται γέρος) είναι «ο Άσωτος Υιός». Ο Bosch είχε ζωγραφίσει δύο πανομοιότυπους πίνακες με το θέμα του άσωτου υιού, ο ένας ονομαζόταν «The Vagabond», ενώ ο δεύτερος είχε τίτλο «The Wanderer» (ο «Περιπλανώμενος») και ήταν ζωγραφισμένος στα κλειστά φύλλα ενός άλλου τρίπτυχου, με τίτλο «The Hay wagon» [Το κάρο με το άχυρο]¹⁷⁵. Ο Κάλας υπέδειξε την ταυτότητα της κεντρικής μορφής που απεικονίζεται στον «Περιπλανώμενο», ως αυτοπορταίτο του ζωγράφου, κάτι που ισχυρίζεται ότι ισχύει για τη μορφή του Γίγαντα στην Κόλαση του τριptyχου. Με αυτόν τον τρόπο – σύμφωνα με τον Κάλας – ο Μπος, ταυτιζόμενος με αυτές τις εμβληματικές μορφές του «κακού», υποδεικνύει πως ανήκει στους μη συμβατικούς καλλιτέχνες και στους αιρετικούς πιστούς.

Πάνω στην παραβολή του άσωτου υιού και την εικονογράφηση της από τον Bosch, βασίζει ο Κάλας ένα άρθρο του 1967 («Αναζητώντας την Αφροσύνη») όπου υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης ή ο ποιητής της μοντέρνας τέχνης έχουν πάρει τον ρόλο του άσωτου υιού· η άρνησή του να συμμορφωθεί με τους κανόνες της αλήθειας και της ομορφιάς, αντιστοιχεί στην προδοσία του λόγου του Θεού από τους άσωτους γιους της μεσαιωνικής εκκλησίας (Διακύβευση: 91). Ο άσωτος αποτελεί προσωποποίηση του ασεβούς άφρονος που εγκαταλείπει τον οίκο του Πατρός για μια «μακρινή χώρα»: «Η “μακρινή χώρα” για την οποία φεύγουν από το σπίτι τους οι άσωτοι υιοί

¹⁷³ Παραθέτει ο Κάλας από το έργο *City of God* του Αυγουστίνου, βλ. στο άρθρο «Hieronymus Bosch and the parable of the Two Brothers» (1978, ΔΑΚ: 12/5).

¹⁷⁴ Βλ. τις βασικές θέσεις του Κάλας, όπως τις συμπυκνώνει στο άρθρο «Hieronymus Bosch and the Prodigal Son» (1967, ΔΑΚ: 11/2).

¹⁷⁵ Για τον πρώτο βλ. Μεγάλοι Ζωγράφοι, 1977: 290 και για τον δεύτερο βλ. στο άρθρο «Hieronymus Bosch and the Prodigal Son» (ΔΑΚ: 11/2), όπου εξετάζονται από τον Κάλας και οι δυο αυτές απεικονίσεις του άσωτου.

της μοντέρνας τέχνης είναι ο κόσμος του Γκωγκέν και του Βαν Γκογκ, του Μαξ Έρνστ και του Υβ Τανγκιό, του Ρεμπώ και του Λωτρεαμόν, του Απολλιναίρ και του Μπρετόν» (: 92). Ο άφρονες μοντέρνοι ποιητές έχουν αποποιηθεί τον ρόλο των πνευματικών παιδιών κάποιου μεγάλου Δασκάλου (στο ίδιο: 90) και έχουν προχωρήσει σε μια μεταθρησκευτική εποχή, όπου η αφροσύνη «άρχισε να συνδέεται είτε με την υπερβάλλουσα αμφιβολία είτε με την ακραία απιθανότητα» (: 92). Ο σύγχρονος άσωτος είναι εκείνος που χρησιμοποίησε την ελεύθερη βούλησή του όχι για να υπηρετήσει τον Θεό, αλλά για την προσωπική του ικανοποίηση.

Η αθεΐα ως έννοια υπάρχει όχι μόνο στα δοκίμια, αλλά και σε ποιήματα, γιατί συνδέεται με την υπερρεαλιστική έννοια της παρα-φροσύνης, της τρέλας¹⁷⁶. Ένα άτιτλο ποίημα στη «Συλλογή Β'» ξεκινά και καταλήγει με τους κάτωθι στίχους (παρατίθενται ο πρώτος και ο τελευταίος):

«Δε θέλουμε συγχωροχάρτια [...] Αθώς άλλος από τον Άθεο;» (ONP: 110). Ο αμετανόητος άσωτος υιός-ποιητής αναδύεται στην επιφάνεια του ποιήματος, σταθερός στην αφροσύνη του, για να διακηρύξει στον επίλογο του ποιήματος όχι την ενοχή του, αλλά την αθωότητά του (με ένα λογοπαίγνιο αντιμετάθεσης ανάμεσα στα φωνήεντα ε και ω στις δυο λέξεις).. Ο άθεος ποιητής όμως δεν επιλέγει τη γαλήνη και την απομόνωση («Για τον άθεο, ωστόσο, η γαλήνη του νου προϋποθέτει την πλήρη σωματική και πνευματική, αποστασιοποίηση [...] έτσι, όμως, θα ήταν δύσκολο να γίνει διάκριση ανάμεσα σε γαλήνη και πλήξη», Διακύβευση: 185), τη σωφροσύνη και τη σαφήνεια, γιατί προτιμά τη συγκίνηση από την κάθαρση και την ένταση από την πλήξη. Από εδώ πηγάζει και η απομάκρυνση του Κάλας από κάθε μορφή καθαρής τέχνης και η αποστροφή του για τη σοφία (πβ. τον τίτλο *Confound the Wise*).

12.5.2.2. Ο Bosch στην ποίηση του Κάλας

Όπως σημειώνεται σε μια επιστολή του Κάλας προς τον Ν.Βαλαωρίτη, τα μεταπολεμικά ποιήματά του που δημοσιεύτηκαν στο *Πάλι*, δεν είναι παρά υπομνηματισμοί και σημειώσεις στην ερμηνευτική εργασία του για τον Bosch¹⁷⁷. Πράγματι η *Συλλογή Α'* (που δημοσιεύτηκε σε δυο τεύχη του *Πάλι*) είναι «φτιαγμένη» (εκτός από τα δύο τελευταία ποιήματα) ως ένας ευρύς υπαινιγμός στον πίνακα του Bosch. Το πρώτο ποίημα («Ξένα Δοχεία»: βλ. ανάλυση στην «Ετερότητα» στο 11^ο κεφάλαιο) αποτελεί το αντίστοιχο με τα κλειστά «παράθυρα» (shutters), όπου είναι γραμμένη η λατινική επιγραφή: «ipse dixit, et facta sunt; ipse mandavit, et creata sunt» (=είπε και εγένετο· έδωσε εντολή και όλα δημιουργήθηκαν) που προέρχεται από Ψαλμό (33:9) του Δαβίδ. Ο Κάλας θεωρεί πολύ σημαντική την επισήμανση του Αυγουστίνου (*City of God*) ότι

¹⁷⁶ Ο Κάλας υπαινίσσεται τον ψαλμό γγ'.1 «Είπεν ο άφρων εις την καρδίαν του, Δεν ευρίσκεται Θεός» (Κάλβος, 1990: 149), τον οποίο θεωρεί εικονογραφική βάση του πίνακα «Άσωτος Υιός».

¹⁷⁷ Βλ. Βαλαωρίτης, 1997: 114, όπου εξηγείται η ιδιομορφία του ιδιώματός του ως απότοκη της βιβλικής γλώσσας και ως «παρενέργεια» του Bosch: «The oddity of my idiom comes partly from the fact that I have been influenced by Biblical Greek (a side effect of Bosch!) and enjoy introducing religious references. Actually most of these poems are nothing but footnotes on Bosch» (στο ίδιο).

ο ψαλμός αναφέρεται στην ανάμνηση (commemoration) της δημιουργίας, στη δοξολογία της και όχι στην ίδια τη δημιουργία¹⁷⁸. παράλληλα θυμίζει ότι εκτός από την Καλή Αρχή, οι μανιχαϊστές και οι αιρετικοί πίστευαν ότι υπήρχαν δύο αρχές, η καλή (Θεός) και η κακή (Διάβολος)¹⁷⁹. Οι αιρετικοί πίστευαν στην αιώνια επιστροφή, γι' αυτό στα ποιήματα «ζαναγεννιούνται» ο Αδάμ και η Εύα, αλλά με τους όρους και τις συνθήκες μιας διαφορετικής (σύγχρονης) εποχής. Με το άνοιγμα των παραθύρων, ο πίνακας ξεδιπλώνει ένα τρίπτυχο, όπου στο αριστερό φύλλο του πίνακα (panel) αποτυπώνεται μια παραλλαγή του θέματος της γέννησης του ανθρώπου στην Εδέμ.

Το θέμα αυτό (επίσης σε παραλλαγή-παρωδία) αναπτύσσει το τρίτο ποίημα της «Συλλογής Α'», που φέρει τον τίτλο «Παράδεισος». Στον πίνακα του Bosch (αριστερό φύλλο), ο Χριστός παρουσιάζει την Εύα στον Αδάμ, προεικονίζοντας τον αιώνιο παράδεισο, αφού η ένωση του Αδάμ και της Εύας προοικονομεί το γάμο του Χριστού και της εκκλησίας¹⁸⁰. Αντίστοιχα το ποίημα του Κάλας κινούμενο σ' ένα περιβάλλον δημιουργίας του κόσμου (που παραπέμπει στον Bosch), ξεκινάει με μια ευθεία αποστροφή του Δημιουργού-Παπαδάμαντα προς το άρρεν¹⁸¹ δημιούργημά του, καθώς του παρουσιάζει το έτερον ήμισυ (να σημειώσουμε πως ο Αδάμ στον πίνακα του Bosch είναι καθιστός, γι' αυτό στο ποίημα υπάρχει η προτροπή να σηκωθεί):

«Καλά σου ξυπνητούρια παλικάρι μου!» είπεν ο Παπαδάμας.

“Έλα σήκω, σου πόνεσε λιγάκι το πλευρό σου;

Σήκω, κοίτα την κοπέλα που σου 'φερα για ταίρι

Είναι από την Κύπρο, Ζωή τηνε λένε.”¹⁸² (ONP: 89). Στο ποίημα υπάρχουν και άλλα σήματα από τη βιβλική παράδοση, αλλά όλα παρατίθενται με όρους παρωδίας: Ο δημιουργός αφήνει παρακαταθήκη και οδηγίες στο ζεύγος των πρωτοπλάστων, με ρήτρα-απαγόρευση τον τίτλο μιας ταινίας (*Ποτέ την Κυριακή*)¹⁸³, ο όφις γίνεται γυναίκα (Σοφία) που παρασέρνει το ζευγάρι στην κραιπάλη («στην Ουζερί των Ηλυσίων»), ενώ το απαγορευμένο μήλο εμφανίζεται στον τίτλο ενός πλατωνικού συγγράμματος: «το Συμπόσιο του Μήλου»¹⁸⁴. Η παρουσίαση του Αδάμ και της Εύας οδηγεί με προδιαγεγραμμένη ακρίβεια στον πειρασμό και στην πτώση· δεν είναι

¹⁷⁸ Βλ. «Notes on the double portrait of van Eyck» (ΔΑΚ: 11/11).

¹⁷⁹ Από κείμενο-επιστολή («Note to the editor»), ΔΑΚ: 11/11.

¹⁸⁰ Για μια συνοπτική περιγραφή του πίνακα βλ. Transfigurations: 31.

¹⁸¹ Ο Αδάμ, πριν η Εύα αποσπασθεί από το πλευρό του, εθεωρείτο πλάσμα ερμαφρόδιτο, βλ. Κάλας, 1989: 159. Επομένως, στο ποίημα, ο πρώτος στίχος αναφέρεται στο ζύπνημα του άρρενος πλέον Αδάμ, μετά την αποκόλληση της θηλυκής πλευράς του.

¹⁸² Πλάγια είναι εδώ η αναφορά (την επισημαίνουμε αλλού) στην Κύπρο ως τμήμα (πλευρό από το σώμα) της Ελλάδας, αλλά είναι σαφές ότι στα ποιήματα που εξετάζουμε, συλλειτουργούν ταυτόχρονα ποικίλα και διαφορετικά επίπεδα συνυποδηλώσεων (και ερμηνείας).

¹⁸³ Στην ερμηνεία του κεντρικού πίνακα του Bosch (βλ. τα συνοπτικά σχόλια του Κάλας στο *Life* 1949, ΔΑΚ: 19/2), αναφέρεται το σχόλιο του Αυγουστίνου, σύμφωνα με το οποίο ο άθεος ευφραίνεται στον επίγειο κόσμο με την παντομίμα και όχι με τον Θεό: πιθανόν γι' αυτό ο Κάλας να κάνει αναφορά στον κινηματογράφο, ως (κατά κάποιον τρόπο) είδος παντομίμας.

¹⁸⁴ Τα λογοπαίγνια και τις συνυποδηλώσεις έχουμε αναπτύξει στο «Λεκτικό Παιχνίδι», στο παρόν κεφάλαιο.

επίσης τυχαίο το πέρασμα του χρόνου: «Πέρασαν μέρες δυο, και τρεις και τέσσερις», καθότι η Τετάρτη είναι η «Mercury day», η μέρα του Ερμή.

Το πρώτο από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα» ξεκινά με μια κοσμολογική εικόνα, όπου ο ποιητής παρουσιάζεται ως ο δημιουργός ενός «κλειστού» (=ερμητικού, δυσερμήνευτου) κήπου, σκοτεινού και παράδοξου, όπου δεν υπάρχουν άλλα όντα παρά μόνο υπαινιγμοί για παράδοξη γλωρίδα και υβριδική πανίδα (όπως ακριβώς στο τρίπτυχο του Bosch):

«Κήπον κλεισμένον εκάρπωσα
νυχτάνθεμα και κυνανθοί
ευωδία αβύσσων, κήπος γραμμάτων

με περιβάλλει, πολύχρωμος ερμητικός» (ONP: 135). Στους τέσσερις στίχους ο Κάλας συνοψίζει και συμπυκνώνει τον πίνακα του Bosch «The garden of earthly delights». Το ρήμα «εκάρπωσα» είναι βιβλική αναφορά, αφού στους *Ψαλμούς* υπάρχει η ευχή στον άνθρωπο να τρέφεται από τους κόπους των χεριών του («Συ θέλεις φάγειν τους πόνους των καρπών σου»¹⁸⁵). βέβαια ο Κάλας στην ερμηνεία του, επειδή ο καρπός στον ψαλμό ταυτίζεται με το χέρι, στρέφει τη σημασία στην παλάμη του χεριού και στη χειρομαντεία-μαγεία¹⁸⁶. Έτσι στον πρώτο στίχο (πέρα από την παρήχηση του κ) το ρήμα «εκάρπωσα» δεν σημαίνει μόνο την απόλαυση των «καρπών» της πολύχρονης δουλειάς του, αλλά και τη μαντική δύναμη με την οποία προσπαθεί να διαρρήξει το μυστήριο του κήπου αυτού (του «κλεισμένου» και ερμητικού).

Επιπλέον, στους ανωτέρω στίχους, συμπυκνώνονται κι άλλα στοιχεία από τον κήπο του Μπος, όπως η ευωδία των αβύσσων, που αναφέρεται στη φωτιά και το θειάφι της αβύσσου, όπως εικονογραφείται στην Κόλαση του τριπτύχου¹⁸⁷. Ο Κήπος του ζωγράφου είναι πολύχρωμος, ιδιαίτερα στον κεντρικό πίνακα, όπου κυριαρχούν το γαλαζοπράσινο, η φωτεινή όχρα και το ρόδινο χρώματα, ενώ η ίδια φωτεινή κλίμακα υπάρχει και στην Εδέμ (αριστερός πίνακας) – σε αντίθεση με την Κόλαση, όπου επιβάλλονται οι σκοτεινές αποχρώσεις, τα μολυβένια και πελιδνά χρώματα. Το ποίημα κλείνει με υπαινιγμούς πάλι στην κοσμολογία του Bosch (αξιοσημείωτη η παρήχηση του «φ»):

«Το φύσημα πνοής ανάμεσα στα φύλλα και στα φύλα.

¹⁸⁵ Βλ. *Οι Ψαλμοί του Δαβίδ* υπό Ανδρέα Κάλβου, 1990: 268 (ψαλ. ρκη'.2). Ο όρος «καρπός» είναι συνήθης στη βιβλική γραφή (καρπός κοιλίας, καρποφόρος άγγελος).

¹⁸⁶ Βλ. το άρθρο «Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch» (1978, ΔΑΚ: 12/5): σύμφωνα με την ερμηνεία του Κάλας, ο Χριστός (Eden, στο αριστερό φύλλο του τριπτύχου) πιάνει την Εύα από τον καρπό του χεριού της και προσφέρει στον Αδάμ τον καρπό μιας γυναίκας, ως ανταμοιβή για τους κόπους του, άρα του προσφέρει το χάρισμα της μαντικής. Σε άλλο κείμενο («The Stoics», ΔΑΚ: 4/6) ο Κάλας συνδέει τον καρπό με το ψάρι κυπρίνος (=carp) και την Αφροδίτη (Κύπριδα).

¹⁸⁷ Βλ. από την παρουσίαση της ερμηνείας του Κάλας στο *Life* (1949, ΔΑΚ: 19/2) το τμήμα «Fire and Brimstone in the Abyss». Η εικονογράφηση αυτή προέκυψε, κατά τον Κάλας, από τα σχόλια του Αυγουστίνου στον ψαλμό ρμη'. 7: «Επαινέσατε τον Κύριον εις την γην, δράκοντες και άβυσσοι πάσα» (Κάλβος, 1990: 291).

Δαφνί και δάφνη ο κόσμος εντόσθια εντός μου.». Ο Κάλας ερμηνεύοντας τη χλωρίδα του *Κήπου των Απολαύσεων* σημειώνει ότι το κρεμμύδι (που μαζί με άλλα συνιστά το γεύμα των αιρετικών και λάγνων) και τα στρώματά (φλούδια) του είναι υπαινιγμός στα δυο «φύλλα» της ορθόδοξης μίτρας. Από την άλλη πλευρά συσχετίζει τους σκουρόχρωμους καρπούς της δάφνης με τα κεράσια και τα μούρα που υπάρχουν εν αφθονία στον Κήπο και ήταν η τροφή των πρώτων ανθρώπων (σύμφωνα με τους επικούρειους)¹⁸⁸.

Σε πολλά ποιήματα υπάρχουν σήματα που παραπέμπουν ευθέως στον πίνακα του Bosch, ιδιαίτερα η επανάληψη της λέξης «κήπος», όπως στο ποίημα «Λιρισμός», το οποίο ξεκινά «Στον κήπο των δακρύων [...] στον κήπο του Κλαυθμώνος» (ONP: 91), σε άλλο ποίημα «Ανθούν τα περασμένα στα θερμοκήπια των ελπίδων» (ONP: 117). Σαφής αναφορά στη μελέτη του πάνω στο τρίπτυχο του Bosch περιέχει το παρακάτω ποίημα, όπου θεματοποιούνται μοτίβα από τον πίνακα καθώς και η προσπάθεια να αποκρυπτογραφηθεί το αίνιγμά του:

«Προσωπιδοφόροι βαμμένοι πράσινα / απορροφούν περίσσιο φως /
τελείται βάπτισμα σιδήρου / Magus Magister με σιωπά. /

Επέστρεψα από τον κόσμο των αναισθήσεων / με το μυστήριο του ανόνειρου ύπνου άλυτο.» (ONP: 101). Στο ποίημα αυτό προεξάρχει το μυστήριο, αφού από την αρχή εμφανίζονται πρόσωπα καλυμμένα με προσωπεία, αναφέρεται η τελετουργία του βαπτίσματος, επιβάλλεται η σιωπή και, τέλος, η επιστροφή από έναν κόσμο παράδοξο (και λεκτικά) συνοδεύεται από την άκαρπη εξερεύνησή του. Οι στίχοι δομούνται πάνω σε μια παρήχηση γραμμάτων: οι δυο πρώτοι στην επανάληψη των π και ρ αλλά και του φ, οι δύο επόμενοι έχουν επανάληψη του σ και του «mag» (μαγεία) στις ξένες λέξεις, ενώ στους δυο τελευταίους απ' αυτούς που παραθέτουμε (5^ο και 6^ο για το ποίημα) σημαίνουσα είναι η τριπλή επανάληψη του στερητικού α-(αν-). Οι εικόνες-αίνιγματα έχουν αντληθεί από τον εικαστικό κόσμο του Bosch και μάλλον από τον δεξιό πίνακα της Κόλασης, όπου κυριαρχούν τα σκοτεινά χρώματα (καφεκόκκινο και πράσινο) σε αντίθεση με τις ροδαλές ανθρώπινες φιγούρες του κεντρικού πίνακα. Ο σίδηρος συστοιχεί στα δύο μεγάλα μαχαίρια που υπάρχουν, το ένα αριστερά και το άλλο δεξιά πάνω από τον γίγαντα της Κόλασης¹⁸⁹, καθώς και σε άλλα σιδερένια αντικείμενα (πχ. ποντικοπαγίδα, λόγχη) που υπάρχουν στην Κόλαση· επιπλέον το βάπτισμα σιδήρου είναι αιρετικό σε σύγκριση με το κανονικό βάπτισμα (με νερό). Ακόμα, το φως (2^ο στίχος) και ο σίδηρος (3^ο στίχος) πιθανόν να αποτελούν μέρη της λατινικής λέξης Luci (lux-lucis=φως)-Ferian (ferum=σίδηρος) που σημαίνει Εωσφόρος (αλλά και luciferous=φωτοβόλος). Ο Bosch ονομάζεται Magus Magister (Μάγος Δάσκαλος) και αυτό είναι ένας τίτλος και φόρος τιμής που αποδίδει ο Κάλας στον ζωγράφο· ο τελευταίος στίχος

¹⁸⁸ Βλ. το κείμενο «The Cynics», 19.6.82, ΔΑΚ: 4/6.

¹⁸⁹ Το ένα μαχαίρι ως φαλλός φέρει στη μια άκρη του δυο αυτιά, «τα αυτιά που ο Μπος απεικονίζει είναι και όρχεις και ασπίδες μαζί. Του Βεεμώθ ο χόνδρος μοιάζει με πλάκες από σίδηρο» (σύμφωνα με την ερμηνεία του Γρηγορίου) (από το άρθρο «Ποντικά και τρέλλα στον “Κήπο των γήινων απολαύσεων”», *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 487).

(από αυτούς που παρατέθηκαν) υπαινίσσεται την εργώδη ενασχόληση του ποιητή και την συχνά άκαρπη προσπάθεια να ανιχνεύσει το μυστήριο και να λύσει τα αινίγματα του πολύπλοκου γρίφου που είναι ο Κήπος του Μπος.

Σε άτιτλο ποίημα από τη *Συλλογή Β'* (ONP: 108), υπάρχουν επίσης διάσπαρτα σήματα από την ερμηνεία του τριπτύχου του Bosch. Οι πρώτοι στίχοι αποτελούν ένα λογοπαίγνιο με πυρήνα τη λέξη «λίθος» («απελίθωσε την μητρική καρδιά της / για να πιγεί στη λήθη / σαν νάρκη σάλεψεν η αλήθεια!»), και μπορούν να θεωρηθούν παραπομπή στα λίθινα αντικείμενα (αυγά, αμύγδαλο, μαστός)¹⁹⁰ που υπάρχουν στο τρίπτυχο. Η έκφραση (στους τελευταίους στίχους του ίδιου ποιήματος) «λόγον ανδρόγυνον μαργαριτάρι», παραπέμπει στον «μαργαρίτη λόγο» των πατέρων της χριστιανικής εκκλησίας και στο «Εν αρχή είναι ο Λόγος» από το κατά Ιωάννη ευαγγέλιο, όπου ο θεός ταυτίζεται με τον Λόγο¹⁹¹. Επίσης το επίθετο «ανδρόγυνος» (που συναντιέται συχνά σε ποιήματα του Κάλας) βρίσκει την αιτιολογία του όχι μόνο στον υπερρεαλισμό, αλλά και στον κήπο του Bosch: ο κεντρικός πίνακας είναι γεμάτος με ξανθούς και ροδαλούς γυμνούς ανθρώπους (με μερικές διάσπαρτες φιγούρες μαύρων) που σύμφωνα με τον Φραϊνγκερ εκφράζουν την αρχέτυπη ανδρόγυνη ενότητα, κατά το δόγμα των Αδαμιτών¹⁹².

Στο ίδιο ποίημα η τύχη που «ράγισε την επιφάνεια», παραπέμπει στις κρυστάλλινες σφαίρες του κεντρικού πίνακα, οι οποίες φέρουν ραγίσματα για να δηλώσουν τα σχίσματα και τις αιρέσεις¹⁹³. Από τα ραγίσματα ο ποιητής γίνεται κοινωνός οραμάτων που περιλαμβάνουν παράδοξα και ετερόκλητα αντικείμενα:

«Κεραυνοβόλα η Τύχη / ράγισε την επιφάνεια, τον κλήρο της να μου χαρίσει /

του Νάρκισσου ορφικά οράματα / ολοπόρφυρα ψάρια, πεπόνια και μανιτάρια.». Σε πρώτη ανάγνωση, μπορούμε να αποδώσουμε τον συμφυρμό ψαριών, πεπονιών και μανιταριών σε μια υπερρεαλιστική εικαστική ματιά. Εντούτοις υπάρχει πάλι υπαινιγμός στην εικονοποιία του Bosch και στην παράσταση ενός πεπονιού (που μέσα του φέρει μια κρυστάλλινη σφαίρα), ενός νεκρού ψαριού, μαζί με κρεμμύδια και πράσα Αιγύπτου. Το ψάρι αποτελεί το σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο του Μυστικού Δείπνου, αλλά στον πίνακα παρατίθενται αφροδισιακά εδέσματα· χαρακτηριστικά, το πορφυρό ψάρι παραπέμπει στον «κυπρίνο» κι αυτός με τη σειρά του στη Θεά Αφροδίτη (Κύπριδα)¹⁹⁴. Αυτό το συμπόσιο («ορφικό όραμα» στο ποίημα) αλληγορικά δηλώνει

¹⁹⁰ Πχ. ένα τέτοιο λίθινο σύμπλεγμα υπάρχει στο κάτω δεξιά μέρος του κεντρικού πίνακα, πίσω από ένα νέγρο (βλ. το κείμενο «The Sophists», 3.10.1956, ΔΑΚ: 4/1)· ακόμα, στην κάτω αριστερά πλευρά του ίδιου πίνακα εικονογραφείται η προσφορά ενός ωοειδούς λίθου (βλ. το κείμενο «The Offerers», 24.3.1982, ΔΑΚ: 4/6).

¹⁹¹ Βλ. ενδεικτικά στο άρθρο «L'Enigme du double portrait de van Eyck» (ΔΑΚ: 11/13).

¹⁹² Βλ. Μεγάλοι Ζωγράφοι, 1977: 273. Τις απόψεις του Franger αναφέρει η Elena Calas, βλ. το άρθρο της «Bosch's Garden of Delights: A theological rebus» («Introduction»), ΔΑΚ: 38/8.

¹⁹³ Βλ. το άρθρο της Elena Calas, με τίτλο «The Wicked Walk in a Circle in Bosch's Garden», *Transfigurations*: 254 (βλ. επίσης την ανάλυση στο ποίημα «Περιοίηση»).

¹⁹⁴ Για τον συμβολισμό του ψαριού στο τρίπτυχο, πολλά συγκεντρωμένα στοιχεία υπάρχουν στο άρθρο της Elena Calas «Bosch's Garden of Delights: A theological rebus», ΔΑΚ: 38/8.

την άρνηση του ανθρώπου να γευτεί το μάννα του θείου λόγου, στρέφοντας την προτίμησή του σε αιρετικά εδέσματα¹⁹⁵. Τα οράματα επομένως του ποιήματος δεν προβάλλουν μόνο υπερρεαλιστικά αλλά είναι και (συνειδητά) ετερόδοξα.

Στο ίδιο ποίημα υπάρχει επανάληψη της λέξης «κλήρος» με την πολυσημία της (λαχνός που κληρώνεται, μοίρα, τύχη / το κομμάτι της γης που δίνεται με λαχνό / το σύνολο των ιερέων) και δίνεται η ευκαιρία στον Κάλας να παίξει με τη λέξη, εναλλάσσοντας τις δύο πρώτες σημασίες μέσα στο συγκεκριμένο ποίημα (βλ. τον 2^ο από τους ανωτέρω παρατιθέμενους στίχους): σε άλλο ποίημα παίξει και με την τρίτη σημασία της: «Κληρονόμησα την μοναξιά μου / μπορώ λοιπόν να κατηγορήσω τους μοναχούς [...]» (ONP: 116). Η λέξη «κλήρος» αποτελεί αναφορά του Κάλας στους δυο πίνακες του Bosch, οι οποίοι έχουν θέμα τον Χριστό με το ακάνθινο στεφάνι· κλειδί της ερμηνείας θεωρείται η προφητεία του Δαυίδ σχετικά με τον κλήρο(λαχνό), βάσει του οποίου διαμοίρασαν τα μάτια του Χριστού (ενώ σε δεύτερη ανάγνωση υπονοούνται τα σχίσματα του κλήρου-ιερατείου)¹⁹⁶. Σε αντίθεση με τον Χριστό που ακολούθησε τη μοίρα (κλήρο) του Πατέρα, ο ποιητής δηλώνει: «στεφάνωσα άθλα ακολασίας» (ONP: 116)· μιλά έτσι σαν αιρετικός και έτοιμος για την κόλαση, όπου οι αμαρτωλοί και εν ζωή ακόλαστοι υφίστανται βασανιστήρια. Μάλιστα η πιο επιβλητική φιγούρα στην Κόλαση του Bosch είναι ένας γίγας-δέντρο, που έχει το κεφάλι στεφανωμένο με ένα δίσκο, πάνω στον οποίο υπάρχει μια γκάντα (βλ. και την ανάλυση του ποιήματος «Stephanos», στο προηγούμενο κεφάλαιο της διατριβής).

Η ενσωμάτωση της λέξης «όρχεις» σε δύο ποιήματα αποτελεί αναφορά στην αναπαράσταση των όρχεων του Αντίχριστου στην Κόλαση του Bosch. Στην πρώτη περίπτωση (ONP: 97) η λέξη ενσωματώνεται στο λογοπαίγνιο – που έχουμε επισημάνει – εγκιβωτισμού στις λέξεις «ενορχήστρωση» και «όφεις». Στη δεύτερη περίπτωση, οι όρχεις συνδέονται με την υπερηφάνεια (το ρήμα φουσκώνω αποτελεί βιβλική παραπομπή¹⁹⁷) και συνακόλουθα την ποινή της μοναξιάς: «Αναψαν οι καθρέφτες / όρχεις φουσκώνουν την μοναξιά.» (ONP: 115). Επιπλέον οι όρχεις (όπως και οι δίδυμοι στο ποίημα «Περιποίηση»: 95) αποτελούν σύμβολο του δυϊσμού και της αρχής της διαιρετότητας της ύλης όπως τη διατύπωσαν οι Φύλων και Ωριγένης¹⁹⁸. Ο

¹⁹⁵ Βλ. το κείμενο «Melon», 2.1.58, ΔΑΚ: 4/1. Δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε με σιγουριά την παράσταση στον πίνακα, γιατί το κείμενο του Κάλας δεν συνδέεται με άλλα που να το φωτίζουν· είναι αποκομμένο χωρίς να είναι αυτοτελές (όπως συμβαίνει με πολλά κείμενα στα σχετικά με τον Bosch κουτιά). Για την εικονογράφηση πεπονιών στον πίνακα βλ. το άρθρο της Elena Calas «Bosch's Garden of Delights: A theological rebus» (κυρίως: «The Vessels and Enclosures»), ΔΑΚ: 38/8.

¹⁹⁶ Βλ. το άρθρο «Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch» (1978, ΔΑΚ: 12/5 και σε γαλλική μετάφραση, στο ίδιο: 11/13). Πβ. τον ψαλμό κβ'. 18: «Διμέρισαν αναμεταξύ τους τα φορέματά μου, και έβαλαν κλήρον επί τον ιματισμόν μου», Κάλβος, 1990: 103.

¹⁹⁷ Η αλληγορική αναπαράσταση των όρχεων ως δύο κομματιασμένων αυτιών τρυπημένων από ένα βέλος κι ακουμπισμένων στην κόψη ενός μαχαριού, προέρχεται από τις ερμηνείες του Γρηγορίου πως «οποιοσδήποτε φουσκώνει από υπερηφάνεια [...] τι άλλο είναι παρά ένας όρχις του Αντίχριστου;» («Ποντικά και τρέλλα στον “Κήπο των γήινων απολαύσεων”», *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 487).

¹⁹⁸ Βλ. το κείμενο «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's “Garden of Delights” as Interpreted by Nicolas Calas», κεφ. 5-6 (ΔΑΚ: 5/4). Και σε άλλο κείμενο ο Κάλας αναφέρει ότι οι

μανιχαϊσμός αποτελεί θεωρία για τη διπλή φύση της Αρχής του κόσμου, του καλού (Θεός) και του κακού (διάβολος), γι' αυτό υπάρχουν πολλά οπτικοποιημένα σύμβολα του θέματος του διπλού στον Bosch· ωστόσο ο ίδιος ο ζωγράφος, όπως κι ο Κάλας, δεν πιστεύει στην απόλυτη διάκριση των δύο αρχών.

Ο κεντρικός πίνακας του Bosch είναι ένας ψεύτικος Παράδεισος, όπου αντανακλάται ο πλήρης εκφυλισμός του ανθρώπινου είδους· αντίστοιχα στα ποιήματα του Κάλας εικονογραφείται ένα πλήθος υβριδίων. Στο δεύτερο ποίημα της *Συλλογής Α'* εμφανίζεται μια πόρνη, η Ίρμα, ενώ παράλληλα υπάρχει αναφορά στην Αιθιοπία και στην κατάληψη της Αντίς Αμπέμπα από τον μουσολινικό στρατό το 1936. Πέρα από το ιστορικό βάθος του ποιήματος, συμπληρωματική και σημαίνουσα είναι κι η αναφορά στον Bosch: πρώτον, στο κέντρο του Κήπου υπάρχει μια λίμνη με «παρθένες» (πόρνες) και ένα πολυπρόσωπο πλήθος αμαρτωλών ανθρώπων κατακλύζει τον πίνακα. Και δεύτερον, στη λίμνη του κεντρικού πίνακα εικονογραφούνται διάσπαρτα τρεις φηγούρες μαύρων (Αιθιόπων), ώστε να δημιουργείται αντίθεση ανάμεσα στη ροδαλή και τη μαύρη γυμνότητα¹⁹⁹. Σήματα αφανή προερχόμενα από τη μελέτη του Bosch, μπορεί να εντοπιστούν ακόμα και σε ποιήματα που δεν είναι πρόδηλη μια τέτοια σύνδεση· πχ. στο ποίημα που αναφέρεται στο «άλογο γαϊδουράκι» και Δούρειο ίππο της πανουργίας (ONP: 97), είναι πιθανόν το σήμα «άλογο» (πέρα από την έννοια του παρ-άλογου) να παραπέμπει στην εικονογράφηση της αιρετικής εκκλησίας μέσα στην κοιλιά ενός ξύλινου αλόγου (που έχει το κεφάλι ενός γίγαντα στεφανωμένου) στην Κόλαση του Bosch. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Κάλας, το άλογο αυτό αποτελεί παρωδία του δούρειου ίππου και υπενθύμιση πως οι πλατωνικοί θεωρούσαν τον πανούργο Οδυσσέα ως το αρχέτυπο της σοφίας²⁰⁰. Επίσης η Βαβυλώνα που αναφέρεται σε κάποια ποιήματα (ONP: 98), αποτελεί μια μετωνυμία που δηλώνει τον αντίθετο της Ιερουσαλήμ πόλο, την πρωτεύουσα του κακού, το καταφύγιο των άσωτων υιών της εκκλησίας²⁰¹.

Μικρότερα σήματα υπάρχουν και σε άλλα ποιήματα όπου δεν είναι εμφανής (ακόμα και σε δεύτερο επίπεδο) οποιαδήποτε σχέση με την εικονογραφία του Bosch. Για παράδειγμα, στο ποίημα «Φουρτούνα» η λέξη «τείχη» θα μπορούσε να παραπέμπει στα τείχη (murus) μιας αιρετικής εκκλησίας· έτσι ίσως βρίσκει εξήγηση ο τελευταίος (ειρωνικός) στίχος: «Πρέπει η κρουαζιέρα να γίνει σταυροφορία» (ONP: 93), καθότι η σταυροφορία στρέφεται εναντίον των

«Δίδυμοι» αποτελούν σύμβολο της διαιρεμένης ύλης, σε αντίθεση με τη Μονάδα, σύμβολο της αδιαιρετότητας του Θεού (ΔΑΚ: 4/2).

¹⁹⁹ Για την παρουσία και ερμηνεία των «Αιθιόπων» στον Κήπο του Bosch, βλ. εδώ παρακάτω το ποίημα «Black is beautiful».

²⁰⁰ Βλ. τις τελευταίες παραγράφους στο άρθρο «Hieronymus Bosch and the Prodigal Son» (1967, ΔΑΚ: 11/2).

²⁰¹ Βλ. στο ίδιο άρθρο, («Hieronymus Bosch and the Prodigal Son» ΔΑΚ: 11/2), όπου ερμηνεύεται η κεντρική φηγούρα της κόλασης (ένας γίγας), με βάση τον Αυγουστίνο και τα σχόλια του ότι η Βαβυλώνα θεμελιώθηκε από έναν γίγαντα.

εχθρών της πίστης. Στο πρώτο ποίημα της *Συλλογής Γ'* υπάρχουν τα σήματα «Αβησσυνία», «τοπάζιο» και «κοκκινομάλλα Αφροδίτη» (ONP: 115), τα οποία παραπέμπουν στον Bosch και στους μαύρους ανθρώπους του πίνακα (το πρώτο) και (τα άλλα δύο) στο κόκκινο χρώμα του Χριστού της Εδέμ, ως υπαινιγμό ότι ο Χριστός είναι απόγονος του Αδάμ και συνδέεται με το νεοπλατωνιστή φιλόσοφο Πορφύριο²⁰². Σε άλλο ποίημα (ONP: 98) τα «όστρακα» μαζί με τους «εξορκισμούς» (πέρα από την παρήχηση) και τους «κοχλίες» αναφέρονται σε εικονογραφικά σύμβολα του «Κήπου των Απολαύσεων»²⁰³. Στην αναφώνηση «Μη χοιρότερα! Ψάρια παίζουν με το θείο» («Πρωθύστερον»: 107) λανθάνει πρώτον αναφορά στο γουρούνι της Κόλασης του Μπος²⁰⁴ και δεύτερον στα ψάρια που υπάρχουν σε διάφορα σημεία του πίνακα και συμβολίζουν την αιρετική τροφή. Επίσης αλλού, τα αυγά ως συστατικό της τέχνης (ONP: 143) αποτελούν υποσημείωση στα αυγά και άλλα ωοειδή αντικείμενα του Μπος (πχ η αυγουλωτή κοιλιά του γίγαντα της κόλασης)²⁰⁵.

Black is Beautiful (δημοσίευση: *Beatitude*, 1979): το συγκεκριμένο ποίημα μάς μεταφέρει σε μια αχαρτογράφητη περιοχή: «Η Αβησσυνία που ξέρω δεν έχει χαρτογραφηθεί» (1^{ος} στιχ.)²⁰⁶. Πράγματι, αυτή η περιοχή δεν υπάρχει στον χάρτη (της πραγματικότητας) αλλά στη ζωγραφική, στον «Κήπο των Απολαύσεων» του Bosch, όπου εικονογραφούνται καμήλες και καβαλάρηδες πάνω σε εξωτικά ζώα, σχηματίζοντας μια ωοειδή τροχιά στον κεντρικό πίνακα: «εμφυχωμένα αντικείμενα γυρνούν δεξιά κι αριστερά / αποξεραμένα κόκκαλα καμήλων κι οι καβαλάρηδες τους» (2-3 στίχ.)²⁰⁷. Στον κεντρικό πίνακα απεικονίζονται σε διάφορα σημεία φιγούρες μαύρων που ο Κάλας τους ονομάζει «Αιθίοπες», με βάση τους *Ψαλμούς* και τα *Moralia* του Γρηγορίου, επειδή η Αιθιοπία θεωρείται η χώρα του Λεβιάθαν (=διάβολος)²⁰⁸. Όπως σημειώνει η Elena Calas στη μελέτη της «The Ethiopians in Bosch's Garden» (ΔΑΚ: 38/7) το μοτίβο των μαύρων ανθρώπων δεν έτυχε ιδιαίτερης μελέτης, και θεωρήθηκε ως ένα σχεδόν εξωτικό μοτίβο (όπως και τα θηρία του πίνακα) σε έναν αιγιματικό πίνακα. Οι Κάλας πάντως εντάσσουν το συγκεκριμένο μοτίβο στη γενικότερη φιλοσοφική ματιά του Bosch πάνω στις Γραφές.

²⁰² Ο Κάλας ετυμολογεί το όνομα του φιλοσόφου από την πορφύρα, βλ. το κείμενο «Porphyry» (ΔΑΚ: 5/5). Επίσης βλ. και το κείμενο «The topaz of Ethiopia», που βασίζεται στον Ιώβ και στα *Moralia* του Γρηγορίου (ΔΑΚ: 4/1).

²⁰³ Βλ. το άρθρο της Elena Calas «Bosch's Garden of Delights: A theological rebus» (κυρίως «The Shell-Bearer»), ΔΑΚ: 38/8.

²⁰⁴ Πρόκειται για τη γουρούνα-ηγουμένη στο κάτω δεξιά σημείο της Κόλασης, βλ. «Ποντίκια και τρέλλα στον "Κήπο των γήινων απολαύσεων"», *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 493.

²⁰⁵ Το αυγό αποτελεί αλληγορία της αναπαραγωγής που δεν είναι άμωμος, άρα συνδέεται με την αμαρτία (βλ. «Offerers», 24.3.1982, ΔΑΚ: 4/6).

²⁰⁶ Παραπέμπουμε στη μετάφραση του ποιήματος από τον Γιάνναρη, *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 479. Το ίδιο ποίημα μετέφρασε (παραλείποντας δύο στίχους) κι η Βασιλική Κολοκοτρώνη, βλ. Κάλας, 2004 α.

²⁰⁷ Για την κίνηση, αριστερόστροφη και δεξιόστροφη, στον Κήπο του Μπος, βλ. το κείμενο της Elena Calas «The Ethiopians in Bosch's Garden», κυρίως «A Recapitulation» (ΔΑΚ: 38/7).

²⁰⁸ Βλ. στο ίδιο κείμενο της Elena Calas («The Ethiopians in Bosch's Garden»), όπου παρατίθενται εκτενή αποσπάσματα από τα ιερά κείμενα.

Στο κάτω αριστερά τμήμα του πίνακα, υπάρχει μια μαύρη βασίλισσα δίπλα σε μια ομάδα λευκών που προσφέρουν έναν πολύστικτο λίθο στον Θεό· η μαύρη γυναίκα θεωρείται προσωποποίηση της μέλαινας νύφης του *Άσματος Ασμάτων* του Σολομώντα. Σύμφωνα με τον Κάλας, ο Bosch παρουσιάζει νέγρα τη βασίλισσα του νότου, ως μια παραπομπή στον Αιθίοπα Philo²⁰⁹ και την άποψή του ότι η όραση (θέαση) της ψυχής καλείται αιθιοπική, γιατί όπως η κόρη του ματιού είναι μαύρη, έτσι και οι Αιθίοπες είναι *catacore* (=κορεσμένοι με χρώμα)²¹⁰. Στο ποίημα «Black is beautiful», υπάρχει λογοπαίγνιο ανάμεσα στο «μέλας» (μαύρος όπως η κόρη του ματιού) και στην όραση: «Η αλχημεία των εικόνων απαιτεί το μηδενικό σημείο να 'ναι μαύρο».

Το ποίημα του Κάλας είναι γεμάτο με ανάλογες θρησκευτικές αναφορές, όπως στο κατωτέρω παράθεμα η μαύρη βασίλισσα ανακαλεί τον πίνακα του Bosch, αλλά και τη «μεμελανωμένη» νύφη από το *Άσμα Ασμάτων*²¹¹. Ταυτόχρονα δεν λείπουν οι ολοφάνερες βλασφημίες, αφού τα μαυροντυμένα μανεκέν του «Bonwit Teller» υποκαθιστούν τους λευκούς ουράνιους αγγέλους. Αξιοσημείωτο είναι το λογοπαίγνιο με το όνομα «Bonwit Teller», καθώς συντίθεται από τις λέξεις: το «αγαθό Πνεύμα» και «ο Λέγων», που παραπέμπουν στο άγιο Πνεύμα και στο Θεό²¹²:

«Τα μανεκέν του Μπόνβιτ Τέλλερ ντυμένα τη βδομάδα αυτή στα μαύρα,
είναι τόσο όμορφα όσο ποτέ άλλοτε. Ο τυφλός που τον φέρανε με λιμουζίνα
για να ζητιανέψει μπροστά σε πολυτελείς βιτρίνες μου θυμίζει
πως η γυναίκα [από την Κανά]²¹³ ήταν σκύλα. Το νερό μετετράπη σε κρασί

²⁰⁹ Ο Κάλας στα ερμηνευτικά του κείμενα για τον Bosch, συχνά παραπέμπει σε κάποιον Philo. Μάλλον πρόκειται για τον Φίλωνα τον Αλεξανδρέα, κύριο εκπρόσωπο της ελληνοϊουδαϊκής φιλοσοφίας (1^{ος} αι. μ.χ.) που προσπάθησε να συμβιβάσει την ελληνική φιλοσοφία με τα δόγματα της Γραφής. Ο Θεός, κατά τον Φίλωνα, εποίησε τον άνθρωπο κατ' εικόνα του Λόγου, γιατί ο κόσμος δημιουργήθηκε δια του λόγου· η αλληγορική ερμηνευτική μέθοδος του Φίλωνος επηρέασε τους νεοπλατωνικούς (βλ. Γεωργούλης, 1994: 503-510).

²¹⁰ Μάλλον ο Κάλας αναφέρεται στην ετυμολογία της λέξης («καμένη όψη/οράν) που αποδόθηκε σε όλη τη μαύρη φυλή (μ' αυτή την ετυμολογία παρουσιάζονται οι Αιθίοπες στο α της Οδύσσειας). Παλιότερα η Αιθιοπία ονομαζόταν Αβησσυνία (πβ. «είμαι στην Αβησσυνία μου», ONP: 115). Επίσης ο Κάλας θυμίζει τις αναφορές στους Αιθίοπες, που υπάρχουν στους *Ψαλμούς* (βλ. Κάλβος, 1990: 176 και 180) και δηλώνουν όχι απλά τη μαύρη φυλή αλλά τους απογόνους του Λεβιάθαν. Για τις παρατηρήσεις αυτές, βλ. το κείμενο «Offerers» (24.3.1982), ΔΑΚ: 4/6.

²¹¹ Στη μέλαινα βασίλισσα από το *Άσμα Ασμάτων*, αναφέρεται και ο Abbé Constant (ο αλχημιστής συγγραφέας που επηρέασε πολύ τον Breton) στο έργο του *Ανάληψη της γυναίκας*: το παραθέτει ο Κάλας στην ανάλυση του έργου *Arcane 17*, βλ. Κάλας, 1989: 163.

²¹² Εκτός από τη βιβλική παρωδία των θεϊκών ιδιοτήτων, συνυπάρχει μια αιχμή εναντίον του Νταλί (= ο τυφλός ζητιάνος με τη λιμουζίνα). Το «Μπόνγουιτ Τέλλερ» ήταν νεοϋορκέζικο πολυκατάστημα, τις βιτρίνες του οποίου είχε ντύσει ο Νταλί, στις αρχές του '40, τοποθετώντας μια άσπρη εμαγιέ μανιέρα με μια γυναικεία κούκλα ντυμένη με ρούχα του καταστήματος. Ο Νταλί δημιούργησε επεισόδιο, όταν διαπίστωσε αλλαγές εν αγνοία του στη βιτρίνα, με αποτέλεσμα να σπάσει τα τζάμια. Οι απόψεις ήταν διχασμένες για το αν το επεισόδιο ήταν αυθόρμητο ή προσχεδιασμένο από τον Νταλί, για να προσελκύσει δημοσιότητα (βλ. Gill, 2004: 435-6).

²¹³ Διορθώνουμε την απόδοση του Γιάνναρη (βλ. *Αισιικά Γράμματα*, 1998: 480) που μεταφράζει εσφαλμένα «η γυναίκα από την Χαναάν», γιατί στο πρωτότυπο υπάρχει «the Canaitish woman» – γι' αυτό εξάλλου ακολουθεί ο συνειρμός με την μετατροπή του νερού σε κρασί.

από 'ναν απόγονο του Σολομώντα και τη μαύρη βασίλισσά του». Ο τυφλός ζητιάνος μπροστά από τις βιτρίνες, μάλλον παραπέμπει στον «Άσωτο Υιό» του Bosch, πίνακα στον οποίο παριστάνεται ένας άθλιος άντρας αλήτης που απομακρύνεται από το σπίτι της αμαρτίας με τα σπασμένα παράθυρα, ενώ ένας σκύλος βρίσκεται κοντά· αντίθετα, στο ποίημα εκτυλίσσεται η αντεστραμμένη πολυτελής εικόνα. Το μοτίβο που συνδέει τις διάσπαρτες εικόνες είναι το μαύρο χρώμα (: τα μαύρα ρούχα συνδέονται με την τυφλότητα), αλλά και η Βίβλος (: η γυναίκα από την Κανά θυμίζει το εκεί θαύμα).

Στον πίνακα του Bosch υπάρχει επίσης μια μαύρη φιγούρα ανάμεσα σε μια ομάδα γυμνών ανθρώπων, δίπλα σε μια «κατασκευή» που αποτελείται από αρσενικά και θηλυκά στοιχεία²¹⁴. αντίστοιχα στο ποίημα, «τα παλικάρια της Αιθιοπίας» θα τροφοδοτήσουν τη μαύρη αγορά «με σάβρα ερμαφρόδιτη». Να προστεθεί μια ακόμα δευτερεύουσα αλλά χαρακτηριστική αναφορά: στην αρχή του ποιήματος, όταν περιγράφεται η ερημική, αχαρτογράφητη χώρα, ο ποιητής συμπληρώνει ότι ο τόπος «δεν μοιάζει όπως οραματίστηκε τον [Γολγοθά] ο Μέμλινγκ»²¹⁵, για να βρούμε, σε άλλο κείμενο²¹⁶, ότι ο Hans Memlinck (φλαμανδός ζωγράφος του 15^{ου} αι.) είχε επίσης εισάγει στη ζωγραφική του μαύρες φιγούρες, αλλά χωρίς τα νέγρικα στοιχεία με τα οποία τις αποδίδει ο Bosch.

Στο ποίημα δεν υπάρχουν μόνο οι εικαστικές αναφορές, αλλά λειτουργούν κι άλλα επίπεδα, με βασικό αυτό της ιστορίας, αφού ο Κάλας μνημονεύει την κατάληψη της Αιθιοπίας από τους Ιταλούς φασίστες το 1936, κάνοντας ιδιαίτερη αναφορά στους νέους Αιθίοπες «που για να αποφύγουν τη στράτευση απ' τα φασιστικά τάγματα του Μουσολίνι / από τη χώρα αποδιώχτηκαν άρον άρον». Επιπλέον, υπάρχει και μια προσωπική (αινιγματική) σύνδεση αυτής της χώρας με την πορεία του ίδιου του ποιητή: η μακρινή αυτή χώρα των «καταραμένων ανθρώπων»²¹⁷ ορίζεται ως ο προορισμός του, όταν δραπετεύει από την Αθήνα του μεσοπολέμου (πιθανόν ο Κάλας να εγκατέλειψε οριστικά την Αθήνα τη μέρα που μπήκαν οι Ιταλοί στην Αντίς Αμπέμπα):

«Η Αβησσυνία ταξιδεύει μέσα στο παρελθόν μου

Μέσα από υπόγειες σήραγγες θα δραπετεύσω από την Αθήνα

Άφραγκος κι από τον τουρισμό απαλλαγμένος. Προορισμός μου η Αντίς Αμπέμπα.».

Στο ποίημα κατατίθενται κι άλλες πολιτικές αναφορές, όπως η σύνδεση του Rimbaud με την Κομμούνα, ο Malcolm X (ο ηγέτης των αφροαμερικανών, κατά τη δεκαετία του '60) κι ο

²¹⁴ Βλ. το κείμενο της Elena Calas «The Ethiopians in Bosch's Garden», chap. 3 «Ethiopia», (ΔΑΚ: 38/7).

²¹⁵ Διορθώνουμε τον «Γολιάθ» (που από τυπογραφικό μάλλον λάθος βρίσκεται στη μετάφραση του Γιάνναρη) με το σωστό «Γολγοθά».

²¹⁶ Βλ. το κείμενο της Elena Calas «The Ethiopians in Bosch's Garden», chap. 3 «Ethiopia», (ΔΑΚ: 38/7).

²¹⁷ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Γρηγόριο, ο οποίος λει ότι στην Αιθιοπία υπάρχουν οι απόστολοι του Λεβιάθαν, οι οποίοι αποστέλλονται στον κόσμο για να κηρύξουν το μήνυμα του Σατανά, πάνω σε πλοία από πάπυρο (βιβλία), που συμβολίζουν την εγκόσμια σοφία: «And so the vessels of papyrus are the hearts of the learned of this world», παραθέτει η Elena από τα *Moralia* του Γρηγορίου (βλ. στο ίδιο). Ο Κάλας ανήκε στους πολυμαθείς και γι' αυτό αιρετικούς κήρυκες, αφού συνήψε «Συμβόλαιο με Δαίμονες» (*Τετράδιο Δ'*) και διατύπωσε τον «Διαβολικό νόμο» στο *Confound the Wise*.

βαλσαμωμένος Λένιν στην Κόκκινη πλατεία,. Αυτό δείχνει ότι η σύγχρονη ιστορική ματιά μπορεί να συνυπάρχει με τη θρησκευτική παρωδία· ωστόσο το (διαχρονικό) νόημα που λειτουργεί πίσω από όλα τα στρώματα του ποιητικού παλίμψηστου είναι η απόρριψη του μεσσιανικού και η άρνηση των ιερών γραφών (θρησκείας ή πολιτικής). Η υπεράσπιση των μαύρων της Αμερικής, φαίνεται να είναι ένας από τους παράπλευρους στόχους του ποιήματος, ωστόσο η πολιτική ανάγνωση δεν είναι κυρίαρχη αλλά παραπληρωματική.

Ο απροσδόκητος επίλογος ενισχύει το ερμητικό μήνυμα του ποιήματος και μας απομακρύνει από το ενδεχόμενο μιας καθαρά πολιτικής στάσης. Το ποίημα δεν κλείνει (όπως δεν «κλείνει» και η ερμηνεία του) με ένα «δίδαγμα», ή με μια μοραλιστική κατακλείδα, αλλά με ένα αίνιγμα, αφού ο Κάλας πιστεύει στον ποιητή-Σφίγγα που θέτει ερωτήματα:

«Περνώντας έτσι ανέμελα από τη Ρυ ντυ Ντραγκόν ο Έλληνας ρώτησε τον Αιθίοπα

ποιος ήταν ο κοινός παρανομαστής μεταξύ του λαβύρινθου και της αράχνης». Ο επίλογος, λοιπόν, εμπεριέχει ένα ερώτημα που δεν διατυπώνεται ευθέως αλλά πλαγίως και συνιστά μια τυπική υπερρεαλιστική φράση, όπου το παράδοξο κυριαρχεί (τόσο στον τόπο: στο Παρίσι, στην οδό του Δράκοντα, όσο και στην τυχαία συνάντηση δυο ανώνυμων και ξένων μεταξύ τους ανθρώπων). Με αυτό το σκεπτικό μοιάζει ατελής η εύκολη αποκωδικοποίηση του λαβύρινθου και της αράχνης ως συμβόλων της αγωνιώδους προσπάθειας του ανθρώπου να απελευθερωθεί από δαιδαλώδεις ιστούς ή σκοτεινούς διαδρόμους και να αποδεσμευτεί από τα δίχτυα του πεπρωμένου του και της ιστορίας.

Ακόμα και στη συλλογή «Γραφή και Φως», όπου ατονεί η επίδραση του Bosch, συναντάμε σήματα βιβλικά ή εικαστικά. Στο ποίημα «Γόνος και Γόνου» (ΓΦ: 97) έχουμε την παρουσίαση ενός «αιρετικού γάμου» (η κυρία Πέρυ με το νεαρό σύζυγό της) – τον οποίο ήδη σχολιάσαμε – αλλά και άλλα αιρετικά σήματα. Πρώτα ο ίδιος ο ποιητής αυτοαποκαλείται απόγονος (σπέρμα) του βιβλικού Αδάμ (στίχ.2-3), για τον οποίο αποκλείει μια μέλλουσα ουράνια ζωή: όπως και ο άσωτος υιός της παραβολής, ο Αδάμ δεν πρόκειται να επιστρέψει στον Παράδεισο κατά τη διάρκεια της επίγειας ζωής. Έπειτα, στο ποίημα, η ουράνια ζωή θεωρείται κόσμος ευνούχων και αγγέλων· αντίστοιχα στην ερμηνεία του Bosch, αναφέρεται η περίπτωση του φιλοσόφου Ωριγένη και η διδασκαλία του ότι το κακό εξαφανίζεται με την κατάργηση της φύσης (δηλαδή των γεννητικών οργάνων) που συνδέεται μ' αυτό²¹⁸.

«Αφότου ο Marquis de Sade αντικατέστησε τον Μουσή

αποκλείεται επιστροφή του Αδάμ σε ουράνιο βασίλειο

– παράδεισο ευνούχων κι αγγέλων.

²¹⁸ Βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», κεφ. 5-6 (ΔΑΚ: 5/4). Ο Bosch εικονογραφεί με διφορούμενο τρόπο τα (μεταφορικά) λόγια του Ματθαίου πως υπάρχουν ευνούχοι που ευνουχίστηκαν προς χάρη του βασιλείου των ουρανών (βλ. το άρθρο «Ποντίκια και τρέλλα στον "Κήπο των γήινων απολαύσεων"», *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 487).

Γουπετής μονάχα ο εραστής

Αιθιοπίσσα ή Λευκορώσα για σένα

το Άσμα Ασμάτων!». Η αναφορά στη νέγρα «Αιθιοπίσσα» (πέρα από την αντίθεση με τη «λευκορώσα» Elena Calas) προέρχεται από τον Κήπο του Bosch και τη μαύρη βασίλισσα που απεικονίζεται στο κάτω αριστερά μέρος του κεντρικού πίνακα. Στο κείμενό του «A Fantasy: Gradiva» (ΔΑΚ: 24/5), ο Κάλας αναφέρει την ακόλουθη απεικόνιση του θεού Άρη κατά τη διάρκεια παγανιστικών τελετών: «με το ένα πόδι κάθετο στο έδαφος έτσι ώστε η θέση του γόνατος σε σχέση με το σώμα να σχηματίζει μια πολύ ανοιχτή γωνία. Έτσι ο μυημένος στις μυστικές Σαλιές ιεροτελεστίες του Άρη μπορούσε να ερμηνεύσει την ελληνική λέξη “γόνυ” (γόνατο) με το “γόνος” (σπέρμα)»²¹⁹. Από το παράθεμα αντλούμε την εξήγηση του τίτλου του ποιήματος, καθώς τελικά το «Γόνος και Γόνυ» αποτελεί παραπομπή σε αρχαία μυστήρια. Παράλληλα, μ’ αυτόν τον κρυπτικό τρόπο, ο αρχέγονος έρωτας αντιπαρατίθεται στον ουρανό των ευνούχων και των άφυλων πλασμάτων.

Επίσης σε άλλο άτιτλο ποίημα ξεκινά από τη λέξη «νεότερος» που τη συνδέει με τη νεωτερικότητα («Νεότερος επειδή νεωτερίζει», ΓΦ: 100), αλλά έμμεσα αναφέρεται στη σχολαστική συζήτηση για τον άσωτο υιό και την ηλικία του, επειδή ο Bosch τον εικονογραφεί (αντίθετα με τη θρησκευτική παράδοση) σε προχωρημένη ηλικία²²⁰. Στο ίδιο ποίημα ο ποιητής (μάλλον) (αυτο)συστήνεται²²¹ (για μια ακόμα φορά) ως «Γέκνον ερμαφρόδιτον / του ασώτου και της μανίας», επιμένοντας να θεωρεί τον εαυτό του απόγονο του ανδρογόνου (αφού από το σώμα του γεννήθηκε η Εύα) Αδάμ, αλλά ενός Αδάμ εκπεπωκότος και όχι μετανοήσαντος, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι η μανία-τρέλα και όχι η λογική. Και αλλού προωθείται η «εξίσωση / του Οιδίποδα με τον άσωτον / χάριν σοφίας, χάριν μανίας» (ΓΦ: 107), με αποτέλεσμα να παγιώνεται η ταύτιση του ποιητή με τον άσωτο υιό.

Το μοτίβο του ανδρογόνου έχει βέβαια υπερρεαλιστική προέλευση, αλλά ταυτόχρονα παραπέμπει και στην εικονογραφία του Bosch, με το πλήθος των γυμνών άφυλων ανθρώπων του *Κήπου των απολαύσεων*. Το θεωρητικό κείμενο όπου ο Κάλας αναπτύσσει τις απόψεις του για τον

²¹⁹ Παραθέτουμε από τη μετάφραση του κειμένου από τον Όθωνα Μ.Δέφνερ, *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 473.

²²⁰ Ο Κάλας επικεντρώνει την ερμηνεία του στη μετάφραση του ψαλμού «Πώς θέλει ένας νεώτερος κατορθώσιν την οδόν του;» (Κάλβος, 1990: 251) όπου ο όρος είχε αποδοθεί λανθασμένα από τον άγιο Ιερώνυμο ως adolescentior (=έφηβος) και διορθώθηκε από τον Αυγουστίνο σε «νεότερος», ώστε να δίνονται ελπίδες στον άνθρωπο που θέλει να διορθώσει τη ζωή του (βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch’s “Garden of Delights” as Interpreted by Nicolas Calas», ΔΑΚ: 5/4 και «Hieronymus Bosch and the Parable of the two brothers», κεφ. 2-3, ΔΑΚ: 12/5). Ο Κάλας υποστηρίζει πως κακώς αλλάχθηκε ο τίτλος του Ασωτού Υιού σε «Vagabond», μόνο και μόνο επειδή ο άσωτος απεικονίζεται ως γέρος (βλ. το κείμενο «Draft for readers of my Bosch», May 1984, ΔΑΚ: 1/5).

²²¹ Σε κάποια ποιήματα όπως το εξεταζόμενο, ο ποιητής χρησιμοποιεί γ’ πρόσωπο ενικού. Θεωρούμε ότι αναφέρεται στον εαυτό του, καθώς αλλού έχει ξεκάθαρα δηλώσει την ταυτότητά του: «Είμαι απόγονος / του Ερμαφρόδιτου Αδάμα και μαθητής / του σκοτεινού Οιδίποδα» (ΓΦ: 97).

«ερμαφρόδιτο», επιγράφεται «The Surrealist Androgyne»²²². εκεί υποστηρίζει ότι το χριστιανικό ανδρόγυνο αποτελεί την επιβεβαίωση του αρχαίου ερμαφρόδιτου, όχι μόνο γιατί η γυναίκα πλάστηκε από τον άνδρα αλλά και γιατί στο μυστήριο του γάμου υπάρχει η προσταγή τα δυο φύλα να ενωθούν σε μία σάρκα²²³. Ο χαρακτηρισμός, λοιπόν, έχει δύο ετυμολογίες, μια (αιρετικά) χριστιανική (απόγονος του Αδάμ) και μια αρχαιοελληνική· σύμφωνα με τη δεύτερη, η λέξη προέρχεται από την ένωση του Ερμή (των αινιγμάτων) και της Αφροδίτης (του έρωτα). Ο ποιητής χρησιμοποιεί το αιρετικό γνώρισμα του ερμαφρόδιτου στο ακόλουθο ποίημα, παράλληλα με άλλα σήματα του σύμπαντος του Bosch:

«Άθεος μονάχα ο Ερμαφρόδιτος
του κήπου των Γραμμάτων
“Ειμί ο ων”. Πρεσβεύει
πως το καλόν είναι ασθένεια του / κακού /
κι ότι καταπολεμείται
απ’ τους αλχημιστές του λόγου
από πλανόδιους ταχυδακτυλουργούς

κι άλλους πεπλανωμένους» (ΓΦ: 103). Ο «Κήπος των Απολαύσεων» του Bosch αποτελεί αληθινό κήπο γραμμάτων, αφού εικονο-γραφεί κείμενα που ερμηνεύουν τις Γραφές, δίνοντας έτσι εικαστική υπόσταση σε γρίφους, παρωδίες και φιλοσοφικά θέματα. Κύριο θέμα του τρίπτυχου αποτελεί η δημιουργία του κόσμου και η εορταστική ανάμνηση της «καλής αρχής»: «Pictorial evidence suggests that Bosch is dealing with those who, like the Manicheans, do not commemorate the beginning because they deny that it is necessarily good»²²⁴. Ο πίνακας θέτει και ερευνά το μείζον (θεολογικό) ζήτημα της πάλης του καλού και του κακού (ποιο δημιουργήθηκε πρώτο, αν προέκυψαν και τα δυο μαζί, ποιο απορρέει από το άλλο κλπ). Αναφέραμε ήδη πως ο Μπος δεν «πρεσβεύει» μανιχαϊστικές απόψεις, περί απόλυτου κακού ή καλού και τον ακολουθεί ο ποιητής χαρακτηρίζοντας ειρωνικά το καλό ως ασθένεια του κακού (στίχ. 4-5). Επίσης, οι χαρακτηρισμοί «πλανόδιοι» και «πεπλανωμένοι» παραπέμπουν στον «Άσωτο Υιό» του Bosch· είναι αξιοσημείωτη η μικτή λέξη «πεπλανωμένοι» αντί της σωστής γραφής «περιπλανώμενοι» (ή πλανημένοι), επειδή ο Κάλας επιδιώκει να αποδώσει τόσο την πλάνη, όσο και την περιπλάνηση.

Στο πλαίσιο της επίδρασης του Bosch εντάσσεται το μοτίβο του «κυνοκέφαλου» Χριστού. Στη συλλογή «Οδός Νικήτα Ράντου», στο ποίημα «Κοροϊδία» (ONP: 102) εμφανίζεται μια εμβληματική φιγούρα θρησκευτικού υβριδίου, αυτή του κυνοκέφαλου Χριστού· το επίθετο

²²² Το κείμενο ανήκει στην ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4)· για την ανάλυση βλ. 10.5.4. στη διατριβή.

²²³ Βλ. το κείμενο «De Trinitatis», ΔΑΚ: 5/3.

²²⁴ Από το κείμενο «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch’s “Garden of Delights” as Interpreted by Nicolas Calas», κεφ. 1 (ΔΑΚ: 5/4) και «Hieronymus Bosch and the Parable of the two brothers» (ΔΑΚ: 12/5).

«κυνοκέφαλος» αποδιδόταν στον Τρισμέγιστο Ερμή και ο Κάλας το συνδέει με τη φιλοσοφία των κυνικών (κύων=σκύλος). Επίσης, το σύμβολο του σκύλου υπάρχει σε πίνακες του Bosch: στον «Χριστό με το ακάνθινο στεφάνι» ένας από τους διώκτες φορά περιλαίμιο σκύλου, ενώ στον «Άσωτο Υιό» ένας σκύλος στρέφεται εναντίον του γέροντα ασώτου – αντίθετα με τις βουλές του Θεού να απελευθερωθεί ο μονάκριβός του από την εξουσία των σκύλων²²⁵. Με βάση τις ερμηνευτικές αυτές παρατηρήσεις του Κάλας, αποκαλύπτεται η σύνδεση (με τον πίνακα του Bosch) που υπάρχει στο ποίημα, όταν προσφέρεται στην Παναγία μια «ακανθοδέσμη»:

«Για την Μαρία Τριχερούσα / μιαν ακανθοδέσμη. Να της ζήσει ο νόθος της. /

Αύριο είναι του Χριστοφόρου του Κυνοκεφάλου. Συυλόμουτρο φωνάζουν τον Χριστάκη οι γειτόνισσες. /

Μας τον ματιάσαν! Στενάζει η νουνά του. / Τον αποστόμωσαν! Λει ο Ιωσηφόγλου. /

Παθαίνει λόξιγκα όταν ακούει την θεία λειτουργία! / απεφάνθη η επιστήμη. /

Τον γιάτρεψε όμως η παπαδιά / με λόγια του Ροΐδη. Όχι εντελώς. /

Ξαναγαβγίζει όταν διαβάζει ανθολογίες των ποιητών μας / ευανθίες των κριτικών και εορτολόγιον. /

Τον εκτιμούν όμως όσοι προτιμάνε / τ' ανάθεμα από τα φεστιβάλια.» (ONP: 102). Στο ποίημα παρωδείται η θεολογική αντίληψη για τη χάρη του Θεού πάνω στον μονογενή υιό του, αφού η εικόνα που παρουσιάζεται, όχι μόνο στερείται χάριτος, αλλά συνιστά μια βλάσφημη παρωδία. Ο Χριστός ταυτίζεται με τον Χριστόφορο τον κυνοκέφαλο²²⁶ και θεωρείται νόθος γιος του Θεού²²⁷. Ο Υιός του Θεού παρουσιάζεται στο ποίημα ως προβληματικό άτομο και προπάντων δεν είναι (σαρκωθείς) Λόγος, καθώς έχει πλήρη αδυναμία να εκφέρει λόγο, αφού αντί φωνής από το στόμα του παράγονται γαυγίσματα και λόξιγκας (γι' αυτό οι άλλοι τον «αποστόμωσαν»). Ακόμα, ούτε η θεία λειτουργία ενσαρκώνει Λόγο και μάλιστα θεϊκό, αλλά ούτε οι ανθολογίες των νεοελλήνων ποιητών, ούτε οι κριτικές υπηρετούν τον Λόγο (χαρακτηριστικό το λογοπαίγνιο «ανθο-λογίες, ευ-ανθίες, για να υποδηλωθεί η υποβάθμιση του λόγου σε διακοσμιακό «άνθος»). Ως αντίβαρο σ' αυτό τον λόγο προβάλλονται οι αποφάνσεις της επιστήμης και τα λόγια του Ροΐδη· μάλιστα στον

²²⁵ Πβ. τον ψαλμό κβ'.16: «Ότι σκύλοι πολλοί με περιεκύκλωσαν» (Κάλβος, 1990: 102). Βλ. στο άρθρο «Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch» (1978, ΔΑΚ: 12/5)· στον επίλογο του άρθρου γίνεται η σύνδεση του «κυνός» με τη σχολή των κυνικών. Ο Κάλας πιστεύει ότι ο Bosch ήταν ένα κυνικός, βλ. «A Synopsis of Volume One (side panels) of Bosch's "Garden of Delights" as Interpreted by Nicolas Calas», κεφ. 61-62 (ΔΑΚ: 5/4).

²²⁶ Μαρτυρείται πως η μορφή του συγκεκριμένου χριστιανού αγίου (μορφή που πιθανόν να προέρχεται από την αρχαία Αίγυπτο και τον θεό Ρα) λατρευόταν σε κάποιες περιοχές, με την ανοχή της επίσημης εκκλησίας, ενώ οργανώνονταν για χάρη του σκυλογοιρτές (βλ. *Το ιερό χόρτο*, του Γ.Καράμπελα). Στο ΔΑΚ (11/1) υπάρχει η εικόνα του Κυνοκέφαλου Χριστού, πάνω σε φύλλο αλουμινίου και την ένδειξη: 1481, Βυζαντινό Μουσείο. Να επισημάνουμε ότι κι ο Μπρετόν στην «Ωδή στον Charles Fourier» εκτοξεύει δηκτικότετους χαρακτηρισμούς για τους «κυνοκέφαλους της μακαλικής», δηλαδή εκείνους τους πραγματιστές απόστολους της κοινωνικής προόδου, οι οποίοι στην ουσία υποστηρίζουν την ακινησία (βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 124).

²²⁷ Εδώ ο Κάλας υπονοεί τη φήμη ότι η Παναγία συνέλαβε τον Ιησού από μια παράνομη σχέση της με ένα Ρωμαίο στρατιώτη (βλ. άρθρο «Ποντίκια και τρέλλα στον "Κήπο των γήινων απολαύσεων"», *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 492).

τελευταίο στίχο υπάρχει υπαινιγμός για τον αφορισμό (ανάθεμα) του τελευταίου εξαιτίας του βλάσφημου περιεχομένου της *Πάπισσας Ιωάννας*.

Στον Ροΐδη δεν έχει αναφερθεί ο Κάλας ούτε στο ποιητικό ούτε στο κριτικό του έργο (παρά μόνο εδώ), οι αναλογίες όμως που παρουσιάζουν οι λογοτεχνικές τους προθέσεις και η ζωή τους είναι εντυπωσιακές: «Ο Ροΐδης [...] είναι πάντως ένας από κείνους τους “Ξένους” που θα μείνουν ίσως για πάντα τέτοιοι, με τον παράδοξο ελληνικό τρόπο, δηλαδή τη διαλεκτική που επιτρέπει ακριβώς στην “ξενότητα” να διαρρήξει απειλητικά την Παράδοση και να την ανανεώσει»²²⁸. Και οι δύο συγγραφείς με κοινή καταγωγή από τη Σύρο, ήταν κοσμοπολίτες και πολύγλωσσοι, είχαν ευρύτατη μόρφωση και ανατρεπτικές ιδέες, λειτούργησαν ως ελεγκτές και αρνητές της παράδοσης· στον τομέα της γλώσσας υποστήριζαν ιδιόμορφες (έως σχιζοειδείς και διχασμένες) απόψεις, όπως η συναισθηματική εύνοια προς τη δημοτική και η χρήση της λόγιας από τον Ροΐδη. Αν προστεθεί και η αίσθηση της ευφυούς ειρωνείας και του σαρκασμού, μέσα από συγκρίσεις ανόμοιων πραγμάτων, ετερότητες και παραλληλισμούς, μεταμφιέσεις σε έναν κόσμο υβριδίων, γίνεται κατανοητό ότι και οι δυο συγγραφείς εισήγαγαν (σε μια διαφορετική ο καθένας εποχή και σε διαφορετικό είδος) την απάτη και την υπονόμευση στη λογοτεχνία. Επιπλέον ο Ροΐδης υπήρξε (πέρα από τον καταμερισμό της πνευματικής του εργασίας σε διήγημα, κριτική, δημοσιογραφία) ένας οξυδερκέστατος πολιτικός σχολιαστής της εποχής του· ανέπτυξε κυρίως την πολιτική σκέψη του, ως ένα από τα τελευταία τέκνα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού²²⁹.

Στο αγγλικό κείμενο «*Cynocephalus*» (ΔΑΚ: 17/6 και 11/1), ο Κάλας οριοθετεί τον ρόλο του ποιητή σε πλήρη αντίθεση από εκείνον του Μεσσία, καθώς η πρώτη φράση του είναι: «It is not for the poet to save the world. His role is to tempt». Σε αντίθεση με τον Χριστό, ο ποιητής είναι ένας περιπλανώμενος (πλάγια αναφορά στον πίνακα του Bosch «The Wanderer») που όχι μόνο δεν ξέρει την κατεύθυνση προς την οποία βαδίζει, αλλά απέναντι σε όλους τους κατέχοντες μια ταυτότητα (κληρικούς, ψυχαναλυτές, τεχνοκριτικούς) απαντά «Who am I?»: με αυτό τον τρόπο, ο ποιητής απαντά με μια ερώτηση στην πλασματική σιγουριά των άλλων. Το ποίημα πρέπει να πηγάζει όχι από βεβαιότητες, αλλά από την αμφιβολία και την έκπληξη, γιατί η αμφιβολία και τα όνειρα είναι που προσφέρουν καταφύγιο μακριά από τον Θεό και τη Δικαιοσύνη.

Ο Κάλας επαναλαμβάνει («Poetry is intoxication») σχεδόν αυτούσια τα λόγια του «σατανικού» Baudelaire που ταύτισε την ποίηση με τη μέθη και την εξόρισε μακριά από τον Θεό-Λόγο. Μακριά από το Φως της θεϊκής λέξης, σε μια διαστρεβλωμένη ακτίνα του, ο ποιητής ανακαλύπτει τον άλλο Χριστόφορο (=ο φέρων τον Χριστόν), τον Κυνοκέφαλο, που προέρχεται από τους αρχαίους Αιγύπτιους, ενώ συγγενεύει με τους Κυνικούς φιλοσόφους και τον Τρισμέγιστο Ερμή. Ο Κάλας σαρκάζει τον θείο λόγο και τη σύγχρονη εκδοχή του: «In the age of

²²⁸ Ευγένιος Αρανίτσης, «Ανατολή και Δύση στον Ροΐδη», *Ελευθεροτυπία*/ Βιβλιοθήκη, 28.7.2000.

²²⁹ Τα σχόλια για τον Ροΐδη ανήκουν στον Άλκη Αγγέλου, βλ. Σάτιρα και Πολιτική, 1991: 130-1.

telecommunication, messages are carried by the light. Action and communication are being fused into one. By pressing a button, man can assume the role of the deus ex machina: “He spoke and it was done”. He creates light and generate explosions». Ο σύγχρονος άνθρωπος είναι ένα υποκατάστατο του θεού, ενώ ο σύγχρονος ποιητής αναρωτιέται «Am I the word?» και πασχίζει να χαράξει ένα δρόμο περιπλάνησης και απορίας («find ways of wandering and wondering»), ανάμεσα στο αισχρό (ignominious) και την πορφύρα, δηλαδή ανάμεσα στην ποταπότητα και στη θεότητα. Το κείμενο τελειώνει με τη φράση: «Maybe the poet can reduce the speed of light», με την οποία εισάγεται η αρχή της επιβράδυνσης, εφόσον εκχωρείται στον ποιητή η πιθανότητα-δυνατότητα να περιορίσει την ταχύτητα του θεϊκού λόγου και να τον υποκαταστήσει.

Πέρα από την καταλυτική επίδραση στον Κάλας της αιρετικής ματιάς του Bosch απέναντι στο θείο, μια άλλη πηγή βλασφημίας και παρωδίας της θρησκείας πιθανόν να πρέπει να αναζητηθεί και στον ποιητή Alfred Jarry – δεν είναι τυχαίο επίσης το γεγονός ότι ο Jarry είχε μεταφράσει στα γαλλικά την *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη. Η ματιά του Κάλας συγγενεύει με την ποιητική ανατροπή που έφερε ο Jarry με την ποίησή του· ο Genette υπενθυμίζει την «profanation jarryque» και αναφέρει ως παράδειγμα το έργο «Passion considerée comme course de côte» (1903), όπου ο Jarry με ανάρμοστη αυθάδεια υποβιβάζει όλα τα πρόσωπα του θείου δράματος²³⁰.

Συμπερασματικά: όλες οι αναφορές στον Bosch είναι στην πρώτη ανάγνωση αφανείς (και ιδιαίτερα για όποιον δεν γνωρίζει τα ερμηνευτικά κείμενα του Κάλας πάνω στον *Κήπο των Απολαύσεων*) αλλά, μετά από ενδελεχή μελέτη, αποδεικνύονται πολυπληθείς και ουσιώδεις. Οι στόχοι που εκπληρώνει αυτός ο ποιητικός εγκιβωτισμός είναι πολλαπλοί, με πρώτη τη δόμηση της ποιητικής γραφής σε πολλά επίπεδα, με τέτοιο τρόπο που ο εκφερόμενος λόγος να έχει πολλαπλά σημεία αναφοράς και ο κόσμος του Bosch να αποτελεί το έσχατο και κρυμμένο στο βάθος εννοιολογικό επίπεδο του ποιήματος. Επιπλέον η κοσμολογία του φλαμανδού ζωγράφου «χρησιμεύει» στην ποίηση του Κάλας ως παρωδία της ιδέας περί ζωοποιού λέξης και του θεϊκού Λόγου ως δημιουργού των πάντων. Έτσι χτίζεται ένα εκτενές λόγιο αίνιγμα το οποίο παρωδεί τα δόγματα (ο ζωγράφος τα θρησκευτικά, ο ποιητής κάθε είδους λογικοφανές κατεστημένο), παρουσιάζοντας μια ετερόδοξη, δηλαδή αιρετική ματιά απέναντί τους. Παράλληλα λειτουργεί η περιπαικτική διάθεση, καθώς ο ποιητής υιοθετεί τη στάση του εμπαιζοντος, του είρωνα. Η απόκρυψη των νοημάτων μέσα σε λεκτικά κρυπτογράμματα και μεταφορές, σε αινιγματικές εικόνες και πολύπλοκα σύμβολα, σε αλληγορίες και γρίφους, υποδηλώνει την τάση του Κάλας για αλχημεία του Λόγου. Όπως ο αλληγορικός λόγος των ιερών γραφών χρήζει αποκωδικοποίησης από τον υπομονετικό πιστό, έτσι και ο ποιητικός λόγος παραδίνεται ως

²³⁰ Βλ. Genette, 1982: 76-77. Επίσης ο Μπαχτίν, στο βιβλίο του για τον Rabelais, θεωρεί τον Jarry εκπρόσωπο της μοντέρνας κατεύθυνσης του γκροτέσκο στον 20^ο αι. (βλ. Κωστήου, 2002: 61). Ωστόσο, εκτός από τον Jarry, υπάρχουν πολλοί αιρετικοί συγγραφείς· πχ. ο Donne, εκπρόσωπος της αναγεννησιακής σάτιρας, είχε στα κείμενά του επιτεθεί με οξύτητα εναντίον του παπισμού και της κατεστημένης εκκλησίας (βλ. Griffin, 1994: 140).

κρυπτογραφία στον αναγνώστη που θα μοχθήσει για να απελευθερώσει τα κρυμμένα μυστικά και τις περίπλοκες αλληγορίες (στοιχείο επιβράδυνσης). Το «ομιλείν με γρίφους» και το «συνθέτειν αινίγματα» αποτελεί τελικά το ερμητικό κάλυμμα της τέχνης, ώστε να μην είναι ανοιχτή και κατανοητή από όλους.

Επίσης ένα στοιχείο ύφους που δανείζεται ο Κάλας από τον ζωγράφο είναι η τάση για συγκρητισμό και συμπαράθεση πολλών κι ανόμοιων μοτίβων· μάλιστα ο συγκρητισμός αυτός τείνει στην επανερμηνεία των συμβόλων και στην εγκαθίδρυση μιας καινούργιας ολότητας. Όπως τον πίνακα του Bosch τον διατρέχουν ποικίλες θεωρίες από το χριστιανικό καθολικό δόγμα, τη νεοπλατωνική φιλοσοφία, την αρχαιοελληνική παγανιστική κοσμολογία, αντίστοιχα ο Κάλας αρέσκειται στη διαστρωμάτωση ποικίλων φιλοσοφικών και κοσμολογικών τάσεων για την παραγωγή του τελικού ποιητικού αμαλγάματος.

Η γραφή που προκύπτει είναι «δομημένη» σε πολλά σημεία με τον τρόπο πολλών μοντερνιστών συγγραφέων όπως ο Έλιοτ ή ο Πάουντ, δηλαδή με τον τρόπο των λόγιων αναφορών. Το ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί, είναι αν πρόκειται για γραφή μάλλον μοντερνιστική, και όχι πρωτοποριακή. Πράγματι ο ερμητισμός των ποιημάτων, η αδυναμία να λειτουργήσουν αναγνωστικά προτού αποκρυπτογραφηθεί η δυσνόητη αλυσίδα των παράδοξων και παράταιρων στοιχείων τους, πλησιάζει τη διανοητική ποίηση του Κάλας προς την πλήρη παραπομπών παραγωγή του μοντερνισμού. Επειδή ούτως ή άλλως τα όρια ανάμεσα στις παραπάνω τάσεις είναι ρευστά, νομίζουμε ότι εκείνο που διασώζει τον «avant-garde» χαρακτήρα της ποιητικής γραφής του Κάλας δεν είναι άλλο από την αιρετική ματιά. Η στοχοθεσία των βαρυφορτωμένων κειμένων είναι σταθερά προσανατολισμένη στην «πρόκληση», στη βλασφημία, στην ανατροπή.

12.6. «ΓΡΑΦΗ & ΦΩΣ»: ΥΠΕΡΒΑΣΗ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Σε επιστολή του στον αμερικανό υπερρεαλιστή F.Rosemont (29.3.1971, ΔΑΚ: 29/5) ο Κάλας δηλώνει κατηγορηματικά ότι αποστρέφεται το αναμύσημα (rehash) του παρελθόντος και καθόλου δεν ενδιαφέρεται για μια τέχνη που παραπέμπει ευθέως στον Μπρετόν, στον Ρέρετ, στον Ernst ή στον Magritte. Η εποχή έχει υπερβεί, κατά την κρίση του, αυτό που θα μπορούσε να αποκληθεί «κλασικός υπερρεαλισμός», γι' αυτό ο υπερρεαλισμός δεν μπορεί να επαναλαμβάνει αυτό που γινόταν μισό αιώνα πριν(επιστολή στον ίδιο: 6.3.1971). Το ίδιο εξάλλου πιστεύει και για την ατομική πορεία του δημιουργού: «I do not believe that we should cling to the past, I do not cling to what I wrote 30 years ago» (από επιστολή στον ίδιο: 15.3.1970). Με βάση αυτή την κριτική στάση και αναθεώρηση του υπερρεαλισμού, μπορεί να γίνει κατανοητή η μεταπολεμική ποίηση του Κάλας, ως μία ιδιότυπη και προσωπική πρόταση που φυτρώνει στο υπέδαφος του υπερρεαλιστικού κινήματος, διατηρεί ζωντανό το πνεύμα ανατροπής και κριτικής αλλά άλλες αρχές του υπερρεαλισμού τις αναδιατυπώνει και άλλες τις υπερβαίνει.

Σε χειρόγραφο αυτοβιογραφικό σημείωμα του [1983], ο Κάλας καταλήγει: «τα ποιήματα που έγραψα μεταξύ 1977 και '83 δεν είναι υπερρεαλιστικά. Ο τίτλος του βιβλίου *Γραφή και φως* αποδίδει νομίζω την έννοια της μορφής συγχρόνων ποιημάτων μου» (ΔΑΚ: 19/3). Εκτός από τη δηλωμένη πρόθεση για υπέρβαση της υπερρεαλιστικής ποιητικής, είναι γεγονός ότι τα ποιήματα αυτά γράφονται παράλληλα με την καινούργια ροπή του ποιητή προς τον σολιμισμό (όπως ο όρος είχε τεθεί στο *Tractatus* του Wittgenstein) και σίγουρα απομακρύνονται από τις διακηρύξεις της αντικειμενικότητας του έργου τέχνης, όπως αυτές υποστηρίζονταν σαράντα χρόνια πριν στις *Εστίες Πυρκαγιάς*. Επιπλέον η συλλογή αυτή φέρει ισχυρή την επίδραση της πλωτικής διδασκαλίας. Ωστόσο από τη μελέτη της προκύπτει ότι υπάρχουν πολλά στοιχεία σε αρκετά ποιήματα, που συνεχίζουν την υπερρεαλιστική ποιητική των προηγούμενων συλλογών· αυτό τονίστηκε στην εισαγωγή του προηγούμενου (11^{ου}) κεφαλαίου, γι' αυτό κατατέθηκαν και αναλύθηκαν εκεί, όσα από τα στοιχεία της «Γραφής και Φως» αναλογούν σε χαρακτηριστικά της υπερρεαλιστικής φάσης. Παράλληλα, στα μετά το 1977 ποιήματα, ανιχνεύονται στοιχεία που δεν υπήρχαν στις προηγούμενες συλλογές· συνοπτικά, δύο είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν τα συγκεκριμένα ποιήματα από την προηγούμενη γραφή του: πρώτο η αναζήτηση και χάραξη της προσωπικής ταυτότητας, με σαφή στροφή προς το παρελθόν και τη μνήμη, και δεύτερο η εμμονή στην έννοια του φωτός (με αντίστοιχη εγκατάλειψη του μοτίβου του καθρέπτη). Μοιάζει σαν να απομακρύνεται ο ποιητής από την προσκόλληση προς την αντικειμενικότητα και τη σπουδή των μορφών, στοχεύοντας σε μια προσωπική καταβύθιση στον κόσμο του (ατομικού) παρελθόντος: «Ο ποιητής αποκαλύπτει λάφυρα της μνήμης» (ΓΦ: 99).

Η συλλογή «Γραφή και Φως» (που έδωσε το όνομά της στον δεύτερο συγκεντρωτικό τόμο ποιημάτων του Κάλας) περιλαμβάνει 24 ποιήματα που χρονολογούνται μεταξύ 1977-1983. Το πρώτο πρόσωπο του ενικού είναι πολύ ισχυρό στα ποιήματα αυτά και η θέση της μνήμης ενισχυμένη. Θεματικά βρίσκουμε εδώ τα κομμάτια ενός αυτοβιογραφικού παζλ, ή τα θραύσματα ενός σπασμένου πορτραίτου που ο ποιητής μαζεύει με προσοχή και περίσκεψη, σε μια απόπειρα να ανασυνθέσει το σύνολο. Με αυτόν τον τρόπο, ο Κάλας απομακρύνεται από την ποιητική εξέταση της ετερότητας, επιθυμώντας να ανακαλύψει την ταυτότητα· είναι ο άθεος άσωτος υιός που αναφωνεί για τον εαυτό του: «Ειμί ο ων» (ΓΦ: 103). Επίσης τα ποιήματα βρίθουν από επανερχόμενες μετωνυμίες (Ερμής, ερμαφρόδιτος, Οιδίπους), οι οποίες διασταυρώνονται με τα πρόσωπα και τα πράγματα του παρελθόντος του ίδιου του ποιητή, ανακαλώντας στοιχεία της ταυτότητάς του.

Σε μια επιστολή του προς τον Alain Jouffroy, ο Κάλας τάσσεται υπέρ μιας τέχνης ενατένισης και διαλογισμού (art contemplatif) και υπέρ της αντικατάστασης της εγγελιακής αισθητικής (της πνευματικότητας της τέχνης) – της αναθεωρημένης από τον Φρόντ (με την ερωτικοποίηση της εικόνας) – από την αισθητική του Σοπενχάουερ και την ενατένιση του μυστηρίου του σύμπαντος. Η πρώτη γενιά των υπερρεαλιστών, επισημαίνει ο Κάλας, ήταν ή

μαθητές του Νίτσε ή του Τολστόι, ενώ μισό αιώνα αργότερα η αντίθεση αυτή έχει μεταφερθεί στο επίπεδο της γλώσσας, καθώς από τη μια πλευρά υπάρχει η ιστορική γλώσσα (κοινωνική και οικονομική) και από την άλλη η συμβολική γλώσσα (υποκειμενική και κοσμολογική). Ο φιλόσοφος που, σύμφωνα με τον Κάλας, κατανόησε αυτόν τον διυσμό (της επιστημονικής αλήθειας και του μυστικού στοιχείου) ήταν ο Wittgenstein. Η σύγχρονη τέχνη πρέπει να αναζητήσει τις μορφές που αντιστοιχούν στη συγχώνευση των δύο αγνώστων, δηλαδή του υποκειμενικού και υπαρξιακού αφενός και του αντικειμενικού και παγκόσμιου στοιχείου αφετέρου. Οι σκέψεις αυτές γίνονται με αφορμή το έργο του Mondrian και το επιτήδειο παιχνίδι του να αποκαλύπτει το μυστήριο του κόσμου και του εγώ²³¹, ωστόσο όλες οι παρατηρήσεις συγκλίνουν και στοιχειοθετούν τον αναπροσανατολισμό της δικής του ποιητικής, η οποία επεδίωκε να γεφυρωθεί το υποκειμενικό με το αντικειμενικό, το ατομικό και το παγκόσμιο, το άτομο και ο κόσμος.

Ο Βιστωνίτης καταγράφει κάποιες από τις όψιμες θέσεις του Κάλας, στις αρχές της δεκαετίας του '80: «Πέρασα από την Αριστερά – και μάλιστα με φανατισμό – για να συνειδητοποιήσω πως ο κόσμος μας δεν είναι εγγελιανός [sic] αλλά καντιανός. Πως βρισκόμαστε στην κριτική της κρίσεως κι αυτό είναι σήμερα το πεδίο. Στην υπερρεαλιστική ομάδα είχαμε τις ιδέες μας και τη φλόγα και τη δύναμη μιας συντροφιάς που τρεφόταν από το πάθος, αλλά μολονότι είχαμε θεωρία, δεν είχαμε γραμματική»²³². Το στοιχείο που ξαφνιάζει στην εξομολόγηση αυτή, είναι το πέρασμα της σκέψης του Κάλας από τον Χέγκελ στον Καντ, αλλά με την επισήμανση πως ο Καντ είναι μια εχθρική θάλασσα στην οποία πρέπει να μάθουμε να κολυμπάμε: «Στο καθαρά θεωρητικό πεδίο, ο Κάλας είχε καταλήξει, την τελευταία δεκαετία, στο συμπέρασμα πως οι επιλογές που λειτούργησαν καταλυτικά στη δημιουργία των μαγικών μορφών κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου (όπως το σκάνδαλο, η πρόκληση και η ανατροπή) δεν θα μπορούσαν να έχουν σήμερα την ίδια δραστηριότητα. Πίστευε πως βρισκόμασταν σε εποχή κρίσης και επίθεσης του αιτιοκρατικού κόσμου, που δημιουργούσε πολύ μεγάλα προβλήματα στον καλλιτέχνη, ο οποίος ή θα λειτούργουσε στα όρια των εκάστοτε συμβάσεων ή θα διάλεγε άλλο δρόμο: το δρόμο της κριτικής, [...] της κριτικής της κρίσης, μέσω της οποίας θα μπορούσε να λειτουργήσει η διαδικασία της ανατροπής. Με την έννοια αυτή, ο καλλιτέχνης είναι υποχρεωμένος να ανατρέξει στον Καντ για να βρει τις πηγές που θα τον βοηθούσαν να ανακαλύψει ξανά τα αίτια της κρίσης ή ακόμα και τα αίτια των αιτίων. Είναι αναπόφευκτο να κολυμπήσουμε στον ορθολογισμό, χωρίς όμως να ξεχνάμε πως πρόκειται για ξένη και “εχθρική” θάλασσα»²³³. Ο Κάλας όμως δεν παραπέμπει στον φιλόσοφο της «Κριτικής του καθαρού Λόγου», ούτε της «Κριτικής του

²³¹ Από επιστολή στον Jouffroy (22.4.1976), ΔΑΚ: 27/21.

²³² Βιστωνίτης, 1999: 437.

²³³ Στο ίδιο: 561. Στη διάλεξη «Lecture NYU», 18.11.1976 (ΔΑΚ: 9/1), ο Κάλας δίνει συνοπτικά κάποια στοιχεία της καντιανής φιλοσοφίας, ενώ στο κείμενο αναδεικνύεται σαφής ο εκλεκτικισμός – συγκρητισμός της σκέψης του.

πρακτικού Λόγου», αλλά στην «Κριτική της κριτικής δύναμης», όπου ο Καντ προτείνει ένα σύνολο κριτικών αναλύσεων για τις δυνατότητες, τα όρια και τις αντινομίες του Λόγου. Η τρίτη αυτή καντιανή κριτική διαφέρει από τον φορμαλισμό, το θετικό πνεύμα και την απολυταρχία του παλιότερου στοχασμού του φιλοσόφου· η ανακάλυψη της «κρίσης», της τρίτης συνειδησιακής δύναμης, ήρθε να θεραπεύσει τη θεμελιώδη αντινομία μεταξύ Διανοίας και Λόγου, γιατί η κρίση μπορεί όχι μόνο να εφαρμόζει α priori κανόνες, αλλά και να δημιουργεί ή να φαντάζεται καινούργιους νόμους, όπως κάνει ο καλλιτέχνης²³⁴. Συχνότατα στα τελευταία του κείμενα, ο Κάλας μιλά για την τέχνη ως «κρίση κρίσεων», γι' αυτό υποθέτουμε πως η προσέγγισή του στον Καντ δεν αφορά ούτε στην Ηθική ούτε στη Γνωσιοθεωρία του φιλοσόφου, αλλά στην Αισθητική του.

Ανοιχτό πάντως παραμένει το ερώτημα αν πρόκειται για οπισθοδρόμηση (regression) της σκέψης του Κάλας, γιατί ως τέτοια χαρακτήριζε ο ίδιος την επιστροφή²³⁵ στη λατρεία του εγώ, στο δοκίμιο «Bodyworks and Porpoises» (1978): «After Freud and the Surrealists, a return to the cult of the self in the name of the Romantic genius would mark a cultural regression, as it would imply that the ego seeks to subject itself to a castrating superego» (Transfigurations: 236). Βέβαια στη συλλογή «Γραφή και Φως» δεν εξαφανίζονται τα υπερρεαλιστικά σήματα. Από την άλλη πλευρά, ακόμα και ο σολιμιστικός λόγος δεν είναι απαραίτητα ναρκισσιστικός, αφού μπορεί να ενταχθεί στην τέχνη την προσανατολισμένη στον αντικειμενικό κόσμο (ο οποίος χρησιμεύει ως καθρέπτης για το υποκείμενο): «Even self-portraits are a form of object-love; though they reveal narcissistic tendencies, they yet view the body-image of the painter as an element of the outer world of objects. The artist still needs the environment to see his own physical image – he needs a mirror»²³⁶.

12.6.1. Το Φως & ο Πλωτίνος

Ο τίτλος της συλλογής βρίσκεται εν σπέρματι σ' ένα από τα τελευταία ποιήματα της προηγούμενης συλλογής: «Ρίξε πίσω σου το τέλος που μας προσδοκά / ατένισε άσβηστον φως. Φως κι ο λόγος» (ONP: 144). Ο ποιητής αντιθέτει το σκότος της ανυπαρξίας και του θανάτου απέναντι στο φως του λόγου και της ζωής. Το χάος της ύπαρξης το διακόπτει «της φλογεράς λύρας η αδαμάντινη λάμψη» (στο ίδιο – αξιοπρόσεκτες εδώ οι καλβικές εκφράσεις). Σε άλλο κείμενό του, ο Κάλας, μνημονεύοντας τη φράση που επιγράφεται στον τάφο του Μπρετόν «αναζητώ το χρυσάφι του χρόνου», εξαίρει την αναζήτηση του φωτός από τον γάλλο ποιητή: «His poetry is a ray ignited by his revolt against the suffocating limitations of reality which he directed searchingly at a point in

²³⁴ Το βιβλίο του Εμ.Καντ *Κριτική της κριτικής δύναμης* μεταφράστηκε πρόσφατα στα ελληνικά από τον Κ.Ανδρουλιδάκη, Ιδεόγραμμα, 2003.

²³⁵ Ο Ζήρας (στο άρθρο «Νικόλαος Κάλας: Ένας “γραικός ποιητής”») αναφέρεται στο το θέμα της «επιστροφής» στα όψιμα κείμενα του Κάλας, βλ. Αφιέρωμα Κάλας, 1999: 9.

²³⁶ Από το δοκίμιο του 1948 «The Laocoon: An approach to art Criticism», ΔΑΚ: 10/8: 272.

the distant future»²³⁷. Ο Κάλας μοιάζει να ακολουθήσε τις έρευνες της μοντέρνας φυσικής για τη φύση του φωτός, μεταφέροντάς τη στο πεδίο του λόγου, ενώ παράλληλα συνεχίζει τις παλιές του εμμονές για τη σκιά, την όραση και τα είδωλα: «Όταν όμως γίνεται φως η πνοή / τότες το βλέμμα ορθώνει τη σκιά του / στίξεων λάμψη» (ONP: 146).

Ο Κάλας σχολιάζει, σε ένα αδημοσίευτο κείμενο, την εικονογραφία του Bosch ο οποίος ζωγράφισε πάνω στα κλειστά φύλλα του «Κήπου των Απολαύσεων» μια γιγάντια κρυστάλλινη σφαίρα τυλιγμένη στο ωχρό φως της δημιουργίας, συνοδευόμενη από την επιγραφή: «είπεν ο Θεός γεννηθήτω φως και εγένετο φως»²³⁸. Στο κείμενο «In the Light of Dreams» που ανήκει στο *Surrealism and the making of History*, ο Κάλας ξεκινά με την ερώτηση «πώς το μάτι βλέπει το φως;» και παραθέτει την απάντηση του Πλωτίνου πως το μάτι είναι ένας μικροκοσμικός ήλιος· μάλιστα αναφέρει πως αυτή η ιδέα ενέπνευσε τον Ιωάννη τον ευαγγελιστή ώστε να ταυτίσει τον Λόγο με το Φως (ΔΑΚ: 24/3). Επομένως, ο τίτλος της συλλογής αντλείται πρωταρχικά από βιβλικές πηγές, αλλά δεν αναπτύσσεται στα ποιήματα με τους όρους μιας θεολογικής μεταφυσικής. Σε τεχνοκριτικό κείμενο για τον γλύπτη Τάκι, ο Κάλας ξεκινά από την προκειμένη πως η μοντέρνα τέχνη δεν δίνει εικόνες κατ' ομοίωσιν του ανθρώπου, αλλά «στο μεταευκλειδικό κόσμο μας το υποκείμενο κατανοείται φαινομενολογικά και το βλέπουμε μέσα απ' τον τύπο του ιμπρεσιονιστικού φωτός ή τα κυβιστικά πλάνα» (Κάλας, 1995: 76). Έτσι ο άνθρωπος δεν είναι πια «ένα όλον μέσα στο παρόν» (Παρμενίδης), αλλά ένα αδιάκοπο γίνεσθαι που ταξιδεύει μέσα στον χρόνο με την ταχύτητα του φωτός. Το φως είναι η πεμπουσία της ζωγραφικής, η πρώτη ύλη της μοντέρνας φυσικής, και με ανάλογο τρόπο, ο Κάλας αναζητά στα τελευταία ποιήματά του να απομονώσει την άυλη ματιέρα του λόγου-φωτός.

Η αισθητική θεωρία του Πλωτίνου αποτέλεσε μια από τις σταθερές της ύστερης σκέψης του Κάλας. Ήδη στο *Confound the Wise* (: 55-56) αναφέρεται στον Πλωτίνο και στη φιλοσοφική θεωρία της ψυχολογικής εμπειρίας, που αυτός πρώτος εισήγαγε στη φιλοσοφία. Η αρχή αυτή αποδείχτηκε τελικά αντιδραστική καθώς χρησιμοποιήθηκε από τους μυστικούς θεολόγους με σκοπό να αποδείξει την ύπαρξη υπερφυσικών δυνάμεων, ωστόσο ο μυστικισμός του Πλωτίνου ήταν νεανικός και ρωμαλέος (Confound: 57). Ο Πλωτίνος ανέλυσε έξοχα (κατά τον Κάλας) τη φύση και την αξία της εμπειρίας, γι' αυτό και δεν πρέπει να τον απορρίψει κανείς με βάση την ιστορική διαδρομή της θεωρίας του· αντίθετα, το στοίχημα για τον αναγνώστη του 20^{ου} αι. είναι να ερμηνεύσει τη θεωρία του φιλοσόφου με μοντέρνες μεθόδους και να την εντάξει στη δική του ψυχολογική εμπειρία. Όσο για τον Πλάτωνα, ενώ ο Κάλας τον θεωρεί μεγάλο στυλίστα λογοτεχνικού ύφους και ικανό ερμηνευτή της ανθρώπινης ψυχής, κρίνει όμως αρνητικά τον μεταφυσικό ιδεαλισμό του. Αντίθετα πιστεύει ότι ο Πλωτίνος υπήρξε ευτυχής απόληξη του πλατωνισμού (Confound: 59).

²³⁷ Βλ. το κείμενο «Luci Ferian 2», από την ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4).

²³⁸ Βλ. το κείμενο «The evil beginning», ΔΑΚ: 4/2.

Σε άλλο κείμενο («The Banquet», ΔΑΚ: 4/6) παρατίθεται ο ισχυρισμός του Πλωτίνου ότι ο έρωσ προέρχεται από το «οράν». Πράγματι, η ουσία της πλωτινικής φιλοσοφίας βρισκόταν στη φύση του βλέπειν και βλέπεσθαι· σύμφωνα με τη θεωρία του νεοπλατωνιστή φιλοσόφου, τα βλεπόμενα εσωτερικεύονται μέσα στη συνύφανση ταυτότητας-ετερότητας, για να τους αποδοθεί η υπέρβαση της διάκρισης υποκειμένου-αντικειμένου. Αυτό γίνεται μέσα από την έννοια του φωτός, αφού ο φιλόσοφος ανάγει το καθετί, βλέπον ή βλεπόμενο, σε μια καθολική φωταψία²³⁹. Η πλωτινική θεωρία επηρέασε τον ιερό Αυγουστίνo, τα κείμενα του οποίου υπήρξαν από τις βασικές πηγές του Κάλας για την αποκρυπτογράφηση του Bosch. Στο κείμενο «The Trinity (Plotinus 3)», υπάρχει αναφορά στη θεωρία του φιλοσόφου για την τριαδικότητα (αναφερθήκαμε ήδη στην εμμονή του ποιητή για τα τριαδικά συστήματα) αλλά και την ψυχή, όπως επίσης και στη θεωρία του για τη μορφοποίηση του Λόγου σε εικόνα μέσω της γλώσσας (ΔΑΚ: 11/13). Επίσης στο δοκίμιο «Η Εικόνα και η Ποίηση» (1965) παρατίθεται ο ορισμός της ποίησης από τον νεοπλατωνιστή φιλόσοφο· ο Κάλας αναφέρει τον λειτουργικό ορισμό του Πλωτίνου για την ποιητική πρόταση: «αντιλαμβάνoταν την ποίηση ως την αισθαντική ενσάρκωση του λογικού» (Διακύβευση: 112).

Το κυριότερο σημείο επαφής με την πλωτινική θεωρία είναι η ανάδειξη της θέασης μέσα στην καθολικότητά της, αφού για τον φιλόσοφο, το βλέπειν αποτελεί τη βαθύτερη ουσία όλων των υποστάσεων: «πάντα θεωρίας εφίεσθαι»²⁴⁰. Ο Πλωτίνος αναμετρήθηκε με τη θεωρία του Πλάτωνα περί ιδέας και αναίρεσε την περιφρόνηση του «δασκάλου» του για τον αισθητό κόσμο· μάλιστα υποστήριξε τον δημιουργικό χαρακτήρα του βλέπειν με τρόπο που θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε ως υπερρεαλιστικό, καθώς η θέαση δεν στηρίζεται μόνο στα όντα, αλλά μπορεί να δημιουργήσει οντότητες: «Το κυρίως βλέπειν δεν είναι μια δραστηριότητα, που προϋποθέτει ένα ήδη δημιουργημένο και θεατό αντικείμενο, αλλά είναι η δραστηριότητα που δημιουργεί το αντικείμενό της, που το καθιστά εξ αρχής θεατό όχι μόνο φωταγωγώντας το αλλά και παρέχοντάς του οντότητα»²⁴¹. Πολύ σημαντική είναι η αδιαχώριστη συγγένεια αισθητών-νοητών και η ταυτότητα του βλέποντος με το βλεπόμενο, ώστε να μην υπάρχει διαφοροποίηση ανάμεσα στον θεώμενο νου και τα αισθητά αντικείμενα· πρόκειται για την πλωτινική απάντηση στην ενοποίηση υποκειμένου-αντικειμένου που ταλάνισε τον Κάλας σε όλη τη δημιουργική του πορεία. Το φως αποτελεί κομβική έννοια, που δεν συνδέεται μόνο με την αισθητηριακή θέαση, αλλά μπορεί να ιδωθεί και μόνο του, όταν το μάτι κοιτάζει μέσα στον εαυτό του: «ο φωταγωγών νους δεν διαφέρει από τα φωταγωγούμενα, αλλά είναι ο εαυτός του συν όλα τα φωταγωγούμενα, όπως και αντίστροφα κάθε τι είναι τόσο για τον εαυτό του όσο και για όλα τα άλλα ένας φωτεινός

²³⁹ Βλ. την Εισαγωγή του Γ.Τζαβάρα, Πλωτίνος, 1995: 24 και 121 (στις σημειώσεις).

²⁴⁰ «τα πάντα τείνουν προς τη θέαση» (μετφρ. Γ.Τζαβάρα) στο ίδιο: 17.

²⁴¹ Από την Εισαγωγή του Γ.Τζαβάρα, στο ίδιο: 20.

ήλιος: αυτή τούτη η νοητή ωραιότητα»²⁴². Στην επίδραση αυτών των ιδεών οφείλεται η εγκατάλειψη από τον Κάλας της ετερότητας, υπέρ της ταυτότητας: καθετί δεν είναι αλλότριο προς τον εαυτό του, αλλά βρίσκεται «εντός εαυτού» (σε αντίθεση με την «έκσταση»). Αυτά συνοπτικά είναι τα στοιχεία της πλωτινικής θεωρίας που επηρέασαν τον ύστερο Κάλας: με εξαίρεση την έννοια του φωτός, είναι σαφές ότι δεν τον άγγιξαν τα πιο υπερβατικά (σχεδόν θεολογικά) χαρακτηριστικά του Πλωτίνου, αλλά ο μονισμός του στην ενοποίηση ορατών και αοράτων. Ο Κάλας οδηγήθηκε στην πλωτινική θεωρία, όχι από τα μονοπάτια της μεταφυσικής, αλλά μέσα από τη σπουδή της εικόνας και τη μελέτη του Bosch. Γι' αυτό προσέγγισε το φιλοσοφικό σύστημα του Πλωτίνου με τον γνωστό του εκλεκτικισμό.

12.6.2. Η Μνήμη ως αντανάκλαση

Ο πρώτος στίχος του πρώτου ποιήματος στη συλλογή «Γραφή και Φως» είναι: «Αντανακλάται κι η μνήμη» (ΓΦ: 95). Η «επιφάνεια» του ποιήματος λειτουργεί ως κάτοπτρο, άλλοτε στραμμένο προς τους άλλους άλλοτε προς εαυτόν. Οπωσδήποτε παραξενεύει αυτή η ύστερη στροφή προς τη μνήμη, αν σκεφτούμε πόσες πολλές σελίδες από το θεωρητικό του έργο είχε αφιερώσει ο ίδιος για να αντιταχθεί στους ποιητές και φιλοσόφους της αναπόλησης. Ο Κάλας, σχεδόν επί μισό αιώνα, υπήρξε ολοκληρωτικά στραμμένος στο μέλλον, κι αν τον ενδιέφερε η μνήμη ήταν μόνο με όρους ψυχαναλυτικούς. Ωστόσο από την «Οδό Νικήτα Ράντου», όπου το ποίημα εθεωρείτο «του σεαυτού ιερογλυφία» (ONP: 139), μέχρι τη *Γραφή και Φως*, η απόσταση είναι ορατή.

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας αναφέρεται (για πολλοστή φορά) στον Freud και στη βάση της θεωρίας του σχετικά με την ορμή της μνήμης: η ψυχανάλυση υποστηρίζει πως η μνήμη είναι η πιο ισχυρή τάση του ανθρώπου να μην ξεχνά τίποτα και να επιστρέφει συνέχεια στις εμπειρίες του παρελθόντος. Ο Freud, αναφέρει ο Κάλας, ιδιαίτερα προς το τέλος της ζωής του, κατέληξε στο συμπέρασμα πως η ζωή δεν είναι ένα φυσικό φαινόμενο, αλλά μια συνέπεια της ηλικίας και της μνήμης (Confound: 59). Τόσο στις Εστίες, όσο και στο *Confound*, ο υπερρεαλιστής ποιητής επιτέθηκε στη θεωρία της μνήμης του Bergson, στη λογοτεχνία των αναδρομών του Proust, καθώς και στη θεωρία των ενστίκτων ζωής και θανάτου που υποστήριξε ο Freud στη δεύτερη φάση του. Επίσης στη μεταπολεμική ποίησή του απέφυγε την ποίηση-εξομολόγηση και αυτό το τεκμηρίωσε θεωρητικά σε σειρά δοκιμίων. Η πρόθεσή του στρεφόταν τότε σε μια κοσμολογική θα λέγαμε κατεύθυνση, η εστίαση αφορούσε την αντικειμενική πραγματικότητα και όχι μια υποκειμενική: γι' αυτό, όπου υπήρχε το πρώτο πρόσωπο ενικού, ο

²⁴² Στο ίδιο: 29. Για την κατανόηση των βασικών σημείων της φιλοσοφίας του Πλωτίνου, αλλά και για τον επιφανέστερο μαθητή του Πορφύριο (στον οποίο αναφέρεται συχνά ο Κάλας) βλ. Bertrand Russel, *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας: Η αρχαία φιλοσοφία μετά τον Αριστοτέλη*, μετφρ.-σημ. Αιμ.Χουρμούζιος, εκδ. Ι.Δ.Αρσενίδη, γχ: 111-131, καθώς και Τσέλλερ-Νεστλέ, *Ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας*, μετφρ. Χ.Θεοδωρίδη, Εστία, 1980: 372-386.

Κάλας μιλούσε ως ποιητής για ζητήματα ποιητικής κι όχι ως φυσικό πρόσωπο για τα αντικείμενα των αναμνήσεών του. Όμως στη «Γραφή και Φως» αυτές οι θέσεις αλλάζουν.

Ο σολιμιστής είναι εκείνος που ζει, αποκλειστικά κι ασφυκτικά, στον ιδιωτικό του κόσμο: «Το “εγώ” του solipsismus [συρ]ρικνώνεται σε ένα μη εκτατό σημείο και απομένει η πραγματικότητα που είναι συντεταγμένη στο σημείο αυτό»²⁴³. Διαβάζοντας τη συλλογή «Γραφή και Φως», αισθανόμαστε αμέσως τη μετάθεση του κέντρου βάρους από τα αντικείμενα στο υποκείμενο της εμπειρίας. Ωστόσο η στροφή αυτή δεν είναι απόλυτη: όπως και στα ποιήματα στην «Οδό Νικήτα Ράντου» υπήρχαν, έστω περιθωριακά, τα αυτοβιογραφικά στοιχεία, έτσι και εδώ υπάρχουν «εξωστρεφή» ποιήματα.

Σε όλα πάντως τα ποιήματα, το ποιητικό υποκείμενο προσπαθεί να ορίσει τον εαυτό του απέναντι και μέσα στον κόσμο των άλλων. Στο ποίημα «Δεύτερο βιβλίο» που είναι και το πρώτο της συλλογής, η ποιητική εστία εντοπίζεται στο θέμα της ανθρώπινης επικοινωνίας, καθώς το ποιητικό εγώ, στο ταξίδι του προς τη (δική του, μυστική) Ερμούπολη, συναντιέται και συνομιλεί (αλλά δεν επικοινωνεί) με κάποιους ανθρώπους που κουβαλούν την ατομική τους ζωή, αρνούμενοι να μοιραστούν ιδέες και συναισθήματα με άλλους. Το ακόλουθο απόσπασμα συνοψίζει την εστία αυτή:

«Διπρόσωπος ο Ερμής: “Δεύτερος λογαριασμός”

Χρημάτων και λόγου. “Commerce des idées”

Όπως λένε οι Φράγκοι. Η συναλλαγή ιδεών με θέλγει.» (ΓΦ: 95). Σε επιστολή του στον Τ.Παπατσώνη ο Κάλας αναφέρει: «Εύστοχα ο Valery είχε ονομάσει ένα περιοδικό Commerce (=συναλλαγή) και όχι καθρέφτη του Ναρκίσσου. Παρανομαστής όλης της ταξιδιωτικής συναλλαγής της εποχής μας το Guide bleu»²⁴⁴. Μπορεί να αποκτήσει ο ταξιδιωτικός οδηγός ποιητική άλω; (αναρωτιέται στην ίδια επιστολή ο Κάλας): ακριβώς αυτό είναι το παράλληλο ερώτημα που στοιχειώνει το ποίημα, ενώ η απάντηση είναι αρνητική, γιατί το ταξίδι (και η συνεύρεση των ανθρώπων) έχει υποκατασταθεί από τον τουρισμό και την εμπορευματοποίηση της απόλαυσης. Τα ταξιδιωτικά γραφεία επαγγέλλονται την οργάνωση όχι μόνο της διαμονής αλλά και της ερωτικής ευχαρίστησης: ωστόσο το ποίημα υπαινίσσεται ως κίβδηλη την ταύτιση ανάμεσα στο διπλό νόημα της λέξης επαγγελία (επάγγελμα και υπόσχεση):

«Μ’ αντάμωσε το ταχύπλοο μ’ επαναλήψεις.

Γιομάτο το κατάστρωμα από σάρκες μ’ επαλείψεις.

Κάποιος αφουτούριστος Ερμής σαγήνεψε τις προάλλες

φορτίο υπερβορείων: “Οκταήμερη διαμονή

²⁴³ Από το Tractatus (5.64), Wittgenstein, 1978: 112. Να πούμε πως, αργότερα – στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* – ο φιλόσοφος άσκησε δριμεία κριτική στον ιδιωτικό λόγο του σολιμιστή, (βλ. Κωβαίος, 1996: 51 κε, κεφ. «Το πρόβλημα του σολιπισμού»).

²⁴⁴ Από επιστολή του Κάλας προς Παπατσώνη, 18.3.74 (ΔΑΚ: 29/3).

από Τετάρτη σε Τετάρτη σε αφροδισία μυκονιάτικη”.

Πασιδήλα χωρίς Απόλλωνα ακτινοβολάει

ο ήλιος τα κορμιά ειδωλολατρών» (: 95). Στους στίχους αυτούς, υποδεικνύεται η πραγματοποίηση του ανθρώπου («φορτίο»), ο καταναλωτισμός και η διαφήμιση («σαγήνεψε»). Επιπροσθέτως, διαπιστώνουμε πως παρ’ όλο που η εστίαση των ποιημάτων έχει αλλάξει και έχει γίνει πιο εσωτερική, διασώζονται πολλά στοιχεία από την παλαιότερη γραφή του, όπως η σάτιρα (στους ανωτέρω στίχους, η έκπτωση και παραχάραξη της θρησκείας με τους αρχαίους θεούς να υπηρετούν τον τουρισμό) ή τα λογοπαίγνια (η ομοιοκαταληξία «επαναλήψεις-επαλείψεις»).

Κάτω απ’ αυτές τις συνθήκες, ακυρώνεται στο πρώτο ποίημα της συλλογής η επικοινωνία των συνταξιδιωτών, αλλά και στα υπόλοιπα ποιήματα, όπου αναφέρονται ή παρουσιάζονται *άλλοι* άνθρωποι, αυτοί είναι αλλοτριωμένοι κι αποξενωμένοι τόσο μέσα στο ίδιο τους το περιβάλλον όσο και από τον ίδιο τους τον εαυτό, τα όνειρα και τις επιθυμίες τους. Μέσα στους όμοιους στίχους του Κάλας υπάρχουν ορατά ίχνη από το γκροτέσκο και την κριτική του κόσμου των υβριδίων (χαρακτηριστικά που ήδη αναλύθηκαν στο παρόν κεφάλαιο της διατριβής). Στα περισσότερα ποιήματα της συλλογής, το ποιητικό υποκείμενο, απογοητευμένο από την επικοινωνία με τον *άλλον*, αναζητά τα ίχνη της προσωπικής του μνήμης και της γενιάς του· έτσι στο ποίημα «Δεύτερο βιβλίο» κατατίθενται στοιχεία της ατομικής του ταυτότητας ως εξής:

«Γων Χιωτοσυριανών καλαμαράδων το μελάνι μου / δε στέγνωσε. Οστρακίζομαι. Συντάσσω / συμβόλαια με δαίμονες» (ΓΦ: 96). Η ταυτότητα αυτή περιλαμβάνει το επώνυμό του (Καλαμάρης), την καταγωγή του από τη Σύρο και τη Χίο, την επαγγελματική του ιδιότητα (: συγγραφέας), τη μετανάστευσή του (εν είδει εξοστρακισμού από τη μεταξική Ελλάδα) και τέλος τον τίτλο μιας ποιητικής του συλλογής (*Τετράδιο Δ’*, όπου το ποίημα «Συμβόλαιο με Δαίμονες»).

Στο πλαίσιο της αναζήτησης της ταυτότητας και της ανασύνθεσης του παρελθόντος, παντού βρίσκονται γεωγραφικά σήματα οικεία στο λυρικό υποκείμενο: «Μετριέται / το ταξίδι μου στη Σύρο απ’ το Μανχάταν» (ΓΦ: 95), «Πόσο μου θυμίζει η Μύκονος αυτής της κάρτας / τη Μύκονο της προπολεμικής μου ζωής» (: 105), «Στα σοκάκια του Λυκαβηττού / κάτι θέλω να προσθέσω [...] Οικειοποιεί ο λόγος μου ετούτο τον τομέα της πόλης» (: 109) ή θραύσματα της προσωπικής του ιστορίας: «Επί Νικήτα Ράντου με συγκρατούσε μιας Συντροφιάς η ύπαρξη» (: 107). Αλλού αναφέρεται στη σύντροφό του: «η φωτεινή μου / Ελένη συγκρατεί τις φρένες εντός του κειμένου» (: 118), ή σε πρόσωπα από το παρισινό παρελθόν του: «Ταίριαζα νέα τριαδική διάταξη / των καθισμάτων του Café de la Place Blanche / περιμένοντας να ’ρθει η Elisa Breton [...] πόσο μάκρυνε το παρελθόν μου όταν έμαθα / πως ο Georges Henein αποτραβήχτηκε από τα παιχνίδια των ιδεών μας» (: 119). Φαίνεται ότι η προχωρημένη ηλικία προσφέρεται για αναπολήσεις («Νεότης, γεράματα εντυπώνονται»: 118), αν και ο ποιητής προσπαθεί να αντισταθεί στο κύμα της μνήμης: «Παρατηρώ ένα φαινόμενο / δίχως να καταφύγω στη νοσταλγία» (ΓΦ: 102).

Στο ποίημα «Πεφτάστρα» καταγράφονται στοιχεία από την παραμονή του ποιητή στην Αθήνα, το καλοκαίρι του 1979· σε επιστολές του αναφέρει ότι κατέλυσαν στο Hotel Lion, στην οδό Ευζώνων, που έβλεπε στη μονή Πετράκη²⁴⁵. Στο ποίημα είναι πανίσχυρη η καταγραφή της μνήμης σε λεκτικό επίπεδο όπως «δε θα το ξεχάσει», «έτσι μνημονεύθηκε» και στους παρακάτω στίχους:

«Οδός Ευζώνων, ανάμνηση στρατώνων [...]

Ανάργυρος Πετράκης, πρώτος δήμαρχος Αθηναίων / μνημονεύεται» (ΓΦ: 98)

Ο ποιητής ανασκάπτει όχι μόνο στο ατομικό του παρελθόν, αλλά και στην ιστορία της γενέτειρας πόλης, όπου σημαδεύει πρόσωπα, κτίρια, γεγονότα, για να καταλήξει πάλι στον εαυτό του:

«Είμεθα πια τέκνα της μανχατανής Βαβυλώνας

αναπολούμε απόψε κόσμο των παιδικών μας υπηρεσιών

τη φιλολογία του εαυτού μας χάριν του διαλόγου

επιμελούμεθα. Δυναμώνεται ο λόγος, δυναμώνεται.» (στο ίδιο). Χωρίς να ξεχνά να υπομνηματίσει τη διαλογική υφή του λόγου (: πάντα ο λόγος έχει αντι-κείμενο), ο Κάλας εισάγει στη μετά το 1977 ποίησή του, ισχυρό το στοιχείο της μνήμης. Δεν αναφωνεί πλέον «ΕΓΩ είναι ένας Άλλος», αλλά αναζητά την προσωπική του ταυτότητα, ανασυνθέτοντας τα κομμάτια ενός προσωπικού παζλ.

Σε ένα από τα τελευταία του άρθρα, με τον τίτλο «Myth, Thermidorians and Solipsists» (1980), σημειώνει πως η μνήμη προέρχεται ετυμολογικά από τη Μνημοσύνη, τη μητέρα των Μουσών, ενώ ο Φρόνυτ έβαλε στη θέση της την Ιοκάστη της απωθημένης μνήμης (Transfigurations: 216). Σε ένα άτιτλο ποίημα από τη «Γραφή και Φως» (ΓΦ: 108), παρουσιάζεται η μητέρα στο ενύπνιο του ποιητή και, με τα λόγια της, ανασκαλίζει τη μνήμη, υποβάλλει αμφίρροπα συναισθήματα, για να εισπράξει μια αρνητική αντίδραση εκ μέρους του γιου-ποιητή: «Δεν ήξερε πως ήτανε Γιοκάστα / κι ότι εγώ βασιλιάς δεν ήθελα να γίνω». Ο ποιητής αρνείται να αποδεχθεί τον ρόλο του Οιδίποδα, επειδή «γνωρίζει» τις συνέπειες και, μ' αυτόν τον τρόπο, αποφεύγει τη μοίρα του. Η δεύτερη (και τελευταία) στροφή του ίδιου ποιήματος είναι η ακόλουθη:

«Οι παρεξηγήσεις ξεπέρασαν το πέρασμά της. / Βαρυχτυπιέται απόψε η καρδιά μου /

κι αν δεν ήτανε της Μάνας μου η φωνή / ποια υπόσταση την υποκρινότανε;». Στους στίχους αυτούς δίνεται μια αντιθετική εικόνα, όταν από τη μια πλευρά σημειώνεται με τρόπο παιγνιώδη η υπέρβαση της μοίρας (με παρηγήσεις των συμφώνων π, ρ, ξ), και από την άλλη τονίζεται η

²⁴⁵ Αναφέρεται σε μια επιστολή προς τον Ζήρα, 1.2.1979, ΔΑΚ: 30/ 19. Και στα «Γενεαλογικά του Κάλας», ο Ζήρας αναφέρει ότι στα τέλη του '70-αρχές '80, συναντούσαν (μαζί με τον Αργυρίου) τον Κάλας αρχικά στο ξενοδοχείο Lion's και μετά στο ιδιόκτητο διαμέρισμα του Κάλας στην οδό Σουηδίας, πλάι στη Μονή Πετράκη (Ζήρας, 1991: 36).

βαρυθυμία του ποιητικού «εγώ». Στους τελευταίους δύο στίχους τίθεται το ερώτημα της ταυτότητας (ή ετερότητας) της μητέρας, με όρους που συγγέουν τη ζωή, το όνειρο και το θέατρο.

Το τελευταίο ποίημα του Κάλας (1983) και επιλογικό στη «Γραφή και Φως», επιγράφεται «Προς την Έξοδο» και φέρει βαριά τα ίχνη της μνήμης ενός ανθρώπου που βρίσκεται στο τέρμα του βίου του:

«Χαρές, φόβοι, ανησυχίες / κουβαλούνται στο χάρο
αλλά σήμερα μ' αρκεί / να ξαναβρώ το κατάστημα
της οδού Κοδριγκτώνος / συνυφασμένο στη μνήμη μου
με βαθυγλάζο ύφασμα βελουδένιας υφής / για τις ωκεάνειες πολυθρόνες μας
τα αντί κείμενα του διαλόγου της ζωής / θα μείνουν πιθανόν να τ' απολαύσουν άλλοι.
Ευτυχείς διαλογιζόμεθα πάντα / ποιος από τους δυο μας θα σταματήσει πρώτα;

Αφότου ξανάζησα στο αναρρωτήριο / την έξοδο λογαριάζω.» (ΓΦ: 120). Πρόκειται για τη σύνοψη της ζωής ενός ανθρώπου που βίωσε όλη την κλίμακα των συναισθημάτων (από την αγάπη ως το μίσος) και η μνήμη του είναι γεμάτη χρώματα και εικόνες. Η μνήμη είναι ένα κουβάρι μακρύ που χρησίμευσε στην ύφανση βαρύτιμου υφάσματος, όπως πολύτιμη υπήρξε η ίδια η ζωή. Όμως η μνήμη δεν ομφαλοσκοπεί, ούτε ναρκισσεύεται, αλλά είναι διάλογος με ανθρώπους, τόπους, όσο και με τον ίδιο τον χρόνο-ωκεανό· ο ποιητής διαλέγεται με αντι-κείμενα, καθότι δεν έχασε (ούτε ξέχασε) την απόλαυση που πηγάζει από τα ίδια τα πράγματα και τις κρυμμένες τους όψεις.

Η συλλογή «Γραφή και Φως», επειδή υπερασπίζεται το υπερβατικό στοιχείο του φωτός και στρέφεται στη μνημονική νοσταλγία για το παρελθόν, στοιχειοθετεί μια «στροφή» στην ποίηση του Κάλας. Ωστόσο καθώς τα χαρακτηριστικά αυτά συνυπάρχουν με πολλές αναγνωρίσιμες δεσπόζουσες της καθαρά υπερρεαλιστικής φάσης του ποιητή, δεν θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τα ποιήματα αυτά ως μη υπερρεαλιστικά. Ούτε μπορούμε να μιλήσουμε για καθαρή «οπισθοδρόμηση» (regression) – πιθανόν αυτή να αποσαφηνιζόταν σε επόμενα δείγματα γραφής του ποιητή, αν ζούσε. Προς επίρρωση αυτής της θέσης πως ο Κάλας ποτέ ουσιαστικά δεν «οπισθοδρόμησε», υπάρχει το τελευταίο άρθρο του Κάλας με τον ενδεικτικό τίτλο: «Εναντίον της επιστροφής στην τάξη».

12.7. «AGAINST THE RETURN TO ORDER» (1983)

Το τελευταίο δημοσιευμένο δοκίμιο του Κάλας (στο *Artforum*, το Δεκέμβριο 1983) φέρει τον ανωτέρω χαρακτηριστικό τίτλο, ως απόδειξη της αντιστασιακής-μαχητικής συνέχειας στη σκέψη του. Ο ποιητής αποτελεί φωνή αντίστασης απέναντι στην «ομαλότητα» και «τάξη», ο ποιητής οφείλει να μάχεται: «Poets must fight against the dualism of form and content, structure and image, dream and reality. They must fight against the apes of robots, against all bureaucracies». Η αντίσταση του ποιητή έχει ως στόχο τις ισοπεδωτικές δομές μιας συντηρητικής (και στατικής)

κοινωνίας η οποία επιδιώκει να εντάξει στην ομοιομορφία της τον πλάνητα και άσωτο καλλιτέχνη. Ο νεοκαπιταλιστικός «πολιτισμός» των κάθε λογής διαχειριστών (μάντζερ) εργάζεται ύπουλα για να ευτελίσει κάθε πνευματική αξία, για να μετατρέψει την τέχνη σε εμπόρευμα και τον ποιητή σε «αντικείμενο»: «Poets living in the advanced managerial society of neocapitalism face the danger of total reification, that is of the reduction of every thing to the basest objects»²⁴⁶.

Ο Κάλας θεωρεί πως η ακαδημαϊκή τέχνη και η δαρβινική αισθητική θεωρία²⁴⁷ αποτελούν σημαντική οπισθοδρόμηση απέναντι στις κατακτήσεις της πρωτοπορίας και της νεωτερικής τέχνης. «Πρόσφατα ο διεθνισμός των παλιών πρωτοποριών βρέθηκε αντιμέτωπος με τη νοσταλγία των τοπικών παραδόσεων» ξεκινάει το άρθρο «Εναντίον της επιστροφής στην τάξη» (Κάλας, 1990-91: 113). Η νοσταλγία αυτή σήμανε την επανάκαμψη του ρεαλισμού. Ο ρεαλισμός λειτούργησε στην τέχνη σαν βαλβίδα ασφαλείας, ώστε να προστατεύσει την κοινωνία από τους κινδύνους της περιπέτειας, ενώ αντίθετα, ο υπερρεαλισμός προωθώντας το παράδοξο, την ηθική της επιθυμίας και το σκάνδαλο, εισήγαγε την τέχνη στη μετα-ευκλείδεια περίοδό της: «η τέχνη Εκμοντερνίστηκε αντικαθιστώντας τις Ευκλείδειες μονάδες του καλλιτέχνη της προ-Μοντέρνας εποχής μ' ένα λεξιλόγιο κλασμάτων» (στο ίδιο: 115). Ο Κάλας κατακρίνει εκείνους τους διανοητές που θεωρούν την επιστροφή στο παρελθόν (και στον ρεαλισμό), ως διέξοδο «γιατί η οικειότητα που αισθάνονται με το παρελθόν τους τους κάνει περισσότερο ασφαλείς απ' ό,τι το κενό του αγνώστου» (στο ίδιο: 118). Ο ίδιος υιοθετεί το ρητό του Breton «ελευθερία, αγάπη και ποίηση», το οποίο «κατέληξε να σημαίνει ότι η ποίηση είναι η γλώσσα που πρέπει να ελευθερωθεί από όλες τις μορφές καταπίεσης και ότι η αγάπη του ποιητή είναι αιώνιος δεσμός. Η ποίηση είναι αποκάλυψη. Η αποκάλυψη είναι ερήμωση. Η τάξη είναι υποταγή. Η υποταγή είναι παραίτηση» (στο ίδιο). Ο διπολισμός «τάξη-ελευθερία» είναι διαρκής στη σκέψη του Κάλας και η απάντησή του υπήρξε σαφής και ρωμαλέα υπέρ του δεύτερου πόλου: «to the precision of controls, the artist should oppose the disturbing ambiguities of expression. To the order of good gestalt the tension of bad gestalt.»²⁴⁸. Η τέχνη δεν πρέπει να βασίζεται στην ευπρέπεια και τον έλεγχο, στη λογική και στην ευλωτία, αλλά στην ένταση και στη βλασφημία.

Η οπισθοχώρηση της τέχνης μέσα από το μεταμοντερνιστικό ρεύμα, ήταν για τον Κάλας πολιτικό ζήτημα: «Οι κομφορμιστές έχουν επιπέσει στην Τέχνη και την κουλτούρα: υπακούστε για να περάσουμε καλά κι ανώδυνα»²⁴⁹. Επίσης σε μια από τις τελευταίες του διαλέξεις στην Ελλάδα («Κατά της παρελθοντολογίας», Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 12.6.1983), χαρακτηρίζει το

²⁴⁶ Και τα δύο παραθέματα προέρχονται από ανακοίνωση του Κάλας σε συμπόσιο στο Leob Student Museum (δεκαετία '70), βλ. ΔΑΚ: 11/12.

²⁴⁷ Στην ίδια ανακοίνωση, ο Κάλας κατηριάζει την «Darwinian theory of art» του Clement Greenberg ο οποίος αποτιμά την τέχνη με όρους μηχανιστικής προόδου και με κριτήρια βιολογικής εξέλιξης.

²⁴⁸ Από το κείμενο «Art and Strategy» Calas, 1971: 221.

²⁴⁹ Τη μαρτυρία του Κάλας καταγράφει ο Βιστωνίτης, 1999: 440.

μεταμοντέρνο ως «προσπάθεια επιστροφής στο παρελθόν και αναπτύχθηκε σε χώρες που γέννησαν το φασισμό, ως μία τάση εξιλεωτικής επιθυμίας και νοσταλγίας»²⁵⁰. Το ζήτημα της τέχνης ο ίδιος πάντα το ενέτασσε στις δυο διαστάσεις του, την πολιτική (ως μέρος μιας ιστορικής πραγματικότητας και κοινωνίας) αλλά και ευρύτερα ως φυσικού φαινομένου με κοσμολογικό χαρακτήρα. Έτσι η τάξη²⁵¹ και η αταξία (=εντροπία) νοούνται με τους όρους της φυσικής. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο ποιητής δεν θεωρεί την τέχνη ως φράγμα απέναντι στην υπέρμετρη αύξηση της εντροπίας, αντίθετα επιζητά την κατάρριψη της οργάνωσης και της ομογενοποίησης, επειδή προτιμά την ασυμμετρία από την ευταξία, την τυχαιότητα και την ασυνέχεια από την ισορροπία και τη συνέχεια. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη δεν ισοπεδώνει την πολυπλοκότητα, ενώ παράγει διαφορές δυναμικού ικανές να εκλύουν ένταση. Αναγκαία προκύπτει η ανατροπή της παραδοσιακής αισθητικής η οποία θεωρούσε το ωραίο ως απουσία παραμορφωτικών εντάσεων. Στο κύκνειο άσμα του Κάλας, ο μελετητής του έργου του ανιχνεύει τις βασικές ιδέες που ο ποιητής υπερασπίστηκε από τα πρώτα κείμενά του, μισό αιώνα πριν.

²⁵⁰ Παραθέτει ο Π.Ξαγοράρης στην εισήγησή του, «Γεωμετρική και μεταγεωμετρική τέχνη», στον τόμο «Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο», 1988: 140.

²⁵¹ Με όρους τάξης-παλινδρόμησης-συντήρησης εξετάζει το φαινόμενο του μεταμοντερνισμού η Άννα Καφέτση, στην εισήγησή της «Μεταμοντερνισμός και μεταπρωτοπορία ως αντιμοντερνικότητα: ένα παιχνίδι προθέσεων;», βλ. Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο, 1988: 90. Επίσης βλ. Rudolf Arnheim, *Εντροπία και Τέχνη*, μετφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, University Studio Press, Θεσ/κη, 2003, όπου εξετάζεται η λειτουργία του αντιθετικού ζεύγους «ευταξία-αταξία» σε διάφορους τομείς της ανθρώπινης ζωής και κυρίως στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Δήμητρα Γ. Καρασώμα

13^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΕΤΑΓΛΩΣΣΙΚΑ, ΑΝΤΙΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΘΕΩΡΗΜΑΤΑ

13.1. ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

13.1.1. Οι απόψεις του Κάλας για την ποιητική μορφή

Ήδη από τα πρώτα του θεωρητικά δοκίμια, ο Κάλας τοποθετείται υπέρ της αισθητικής του περιεχομένου, και εναντίον κάθε φορμαλισμού που αρνείται το περιεχόμενο ως συστατικό στοιχείο του αισθητικού αντικειμένου. Σε κείμενο του 1933 έγραφε: «η φόρμα: φαρμακεύτρα της ποίησης. Όχι πως το έργο δεν έχει φόρμα. Μα η αντίληψη της φόρμας είναι ψεύτικη. Πεύτικος ο χωρισμός του έργου σε ουσία και μορφή. Η φόρμα δεν είναι γλάστρα όπου φυτεύει το λουλούδι ο ποιητής-κηπουρός, αλλά το άρωμα του λουλουδιού και ποιητής – η γη» (ΚΠΑ: 292) Επομένως από νωρίς είχε επίγνωση ότι «το περιεχόμενο και η μορφή αλληλοδιαβρώνονται και είναι αξεχώριστα»¹, καθώς και ότι το έργο τέχνης φέρει μέσα στο υλικό του (στις λέξεις, προκειμένου για την ποίηση) πολιτισμικές σημασίες, δηλαδή γνωστικές, ηθικές και αισθητικές σημασίες². Μια τέτοια Ποιητική απέχει πολύ από τη στρουκτουραλιστική προσέγγιση του κειμένου, η οποία αναλώνεται κυρίως στη μελέτη του «δεικτικού χαρακτήρα» (*caractère déictique*) του κειμένου, ενώ στην ερμηνεία (*caractère hermeneutique*) δεν περιλαμβάνει, ως μη προσήκοντα, τον εξω-κειμενικό κόσμο των αντικειμένων³. Από την άλλη πλευρά, Κάλας δεν προσχώρησε στους κοινούς τόπους της αριστερής κριτικής, η οποία πρέσβευε την πρωτοκαθεδρία του περιεχομένου, καταδικάζοντας τις πρωτοποριακές μορφές ως μη εύληπτες και αντιλαϊκές.

Σε συνέντευξη του το 1940, ο Κάλας δηλώνει – για άλλη μια φορά – οπαδός της διάλυσης της φόρμας: απορρίπτει τον άκρατο ατομικισμό και αισθητισμό του 19^{ου} αιώνα, που είχε φτάσει στο ακραίο σημείο να ενδιαφέρεται μόνο για το πώς θα ειπωθεί κάτι και πολύ λιγότερο για το περιεχόμενο. Ο ίδιος διαφωνεί μ' αυτή την τάση γιατί οδήγησε τη γλώσσα στα πιο ακραία όρια του υποκειμενισμού, στερώντας από το έργο τέχνης την αντικειμενική του ύπαρξη (βλ. Calas, 1940: 8). Το μόνο στοιχείο της μορφής που εξαίρει ο Κάλας προκειμένου για την ποίηση είναι η εικόνα, έτσι ορίζει ως ποιητική φόρμα τον συνδυασμό των εικόνων και ως ρυθμό την κίνηση των εικόνων (στο ίδιο: 9). Στο κείμενο «*Towards a Third Surrealist Manifesto*» εκθέτει την άποψή του για τη συμβολική χρήση της γλώσσας: «It is not by words that language is created, but by symbols» (Calas, 1940 β: 33). Σ' όλα τα πρώιμα κείμενά του χρησιμοποιεί τη λέξη σύμβολα με την ψυχαναλυτική έννοια, επομένως δεν εννοεί τις αντιστοιχίες του λογοτεχνικού συμβολισμού, αλλά τις νοητικές εικόνες που σχηματίζονται στο μυαλό κατά την ανάγνωση των λέξεων, με τη συμβολή τόσο της συνείδησης όσο και του ασυνειδήτου.

¹ Η φράση είναι του Μπαχτίν, από το δοκίμιο «Το πρόβλημα του περιεχομένου» (Μπαχτίν, 1980: 60), όπου προσεγγίζονται η πραγμάτωση του περιεχομένου στο έργο τέχνης, οι στόχοι και οι μέθοδοι της αισθητικής ανάλυσης, καθώς και η ανάδειξη των γνωστικών όψεων παράλληλα με το ηθικό στοιχείο.

² Βλ. στο ίδιο: 71 (στο δοκίμιο «Το πρόβλημα του υλικού»).

³ Βλ. Riffaterre, 1979: 16-19.

Σε μια επιστολή του το 1960 προς τον Parker Tyler (αμερικανό ποιητή και φίλο του Ch.-H.Ford, εκδότη του *View*), ο Κάλας καταθέτει τις διαφωνίες του απέναντι στις θέσεις του αμερικανού για την καθαρότητα της μορφής στην ποίηση. Ο Κάλας επιτίθεται στον Tyler, επειδή αυτός μαζί με τον Ford πρωτοστάτησαν ήδη από τη δεκαετία του '30 στη διαμόρφωση μιας Νέας Γενιάς στην αμερικανική ποίηση, ζητώντας την ανανέωση της ποιητικής γραφής μέσω του πειραματισμού και της εξέλιξης των ποιητικών τεχνικών, αλλά παράλληλα διευκρινίζοντας πως ήταν υπέρ μιας πνευματικής ανακαίνισης και όχι μιας γενικότερης καλλιτεχνικής επανάστασης⁴. Με αυτή τη γενιά των πρωτοποριακών συγγραφέων είχε να αναμετρηθεί ο υπερρεαλισμός (κι ο Κάλας) όταν έφτασε στη Νέα Υόρκη. Οι συγγραφείς αυτοί επεχείρησαν αρχικά ένα πρόσκαιρο πλησίασμα με τον υπερρεαλισμό, για να αποστασιοποιηθούν αργότερα τελείως. Η αλληλογραφία του Κάλας με τον Tyler, χρόνια μετά την παλαιότερη διαμάχη ανάμεσα στην εγχώρια αμερικανική πρωτοπορία και στην ευρωπαϊκή, δείχνει το είδος και το ύφος αυτής της σύγκρουσης. Ο Κάλας αρνείται τη δεξιοτεχνία (*virtuosity*) και την «καθαρότητα» στην τέχνη, δηλώνοντας: «I am for the ambiguous. Fortunately I have not found the exact form, that coffin of the artist»⁵. Από τη φράση αυτή, διαπιστώνουμε πως ο έλληνας ποιητής δεν έχει εγκαταλείψει την αρχική του θέση πως «η φόρμα είναι η φαρμακεύτρα της ποίησης», γι' αυτό εξακολουθεί να πιστεύει πως η (υπερβολική και ξεχωριστή φροντίδα για τη) μορφή αποτελεί το φέρετρο του ποιητή. Στην ίδια επιστολή επιτίθεται στον Tyler για τους όρους που χρησιμοποιεί, όπως «το ιδεώδες της αισθητικής μορφής» και απαντά κοροϊδευτικά ότι προσωπικά ο ίδιος δεν συνάντησε ποτέ τέτοιο δημιούργημα, αλλά και ούτε θα ήθελε να ξέρει αυτό το σκαιό τέρας (*philistine monster*). Ο Κάλας κρίνει πως το λεξιλόγιο του Tyler δεν είναι παρά ένα «παρωχημένο αποκούμπι αισθητικών φιλοσόφων» («outmoded prop of aestheticians»). Στην ανωτέρω επιστολή καταλήγει ως εξής: «As for the contents it is a matter of pattern and as for the expression of the inner self, it consists in transgressing the laws, the patterns etc. The poet, the artist gives the word made flesh by pouring the unconscious into his speech, that is to say by destroying the form and by going beyond the logical plot dear to lawgivers and god fearing lovers of Art!». Η έκφραση, για τον Κάλας, είναι η εκδήλωση του περιεχομένου του ασυνειδήτου και η υπέρβαση των νόμων-περιορισμών που επιβάλλει η μορφή, προκειμένου να βρει διέξοδο σε λέξεις ζωντανές. Σε επόμενη επιστολή του διαφοροποιεί τη μορφή (*form*) από το ύφος (*style*), και προσθέτει πως δεν είναι η άγνοια που τον ωθεί στην άρνηση της μορφής, αλλά η αντίθεση στην ακαδημαϊκή αντιμετώπιση της τέχνης: «I personally am sensitive to both classical and non classical form but this will never be with me the basic issue, precisely because I am not a schoolman»⁶.

⁴ Βλ. Tashjian, 2001: 158.

⁵ Από επιστολή του Κάλας στον Tyler στις 25.3.1960, ΔΑΚ: 29/25.

⁶ Από επιστολή στον Tyler στις 27.1.1960, ΔΑΚ: 29/25.

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας μιλώντας για το λογοτεχνικό στυλ φιλοσόφων (όπως οι Μπερξόν, Νίτσε, Πασκάλ) υποστηρίζει πως η τέχνη στη λογοτεχνία υπήρξε περισσότερο δεμένη με την προσπάθεια (effort) και την πρόθεση, παρά με το αποτέλεσμα (result) και τα επιτεύγματα, γιατί είναι δυσκολότερο να εκφραστεί η πρόθεση (intention) που συνδέεται με την επιλογή (choice), ενώ το αποτέλεσμα συνδέεται με μια αναγκαιότητα (necessity) μαθηματικής φύσης (Confound: 58-9). Η ποιητικότητα, κατά τον Κάλας, έγκειται στην έκφραση προθέσεων και στόχων που σχετίζονται με τον μετασχηματισμό του κόσμου. Η γραφή του ίδιου ενσάρκωσε το συγκεκριμένο ιδεώδες για την τέχνη, δηλαδή προθέσεις παρά αποτελέσματα και προσπάθειες παρά επιτεύγματα. Στο ίδιο βιβλίο ο Κάλας αναφέρεται απαξιωτικά στην τεχνική της ποιητικής μορφής: «technique is important only as a means toward achieving exact expression, but what really counts is what has been said and not how it is said. [...] Technique is the by-word of those who have nothing to say»⁷. Είναι εμφανές ότι η λατρεία της τεχνικής και το προβάδισμα που έπαιρνε στην αναδυόμενη κριτική σκέψη του μοντερνισμού, τον ωθούν να υποστηρίξει με επιμονή το αντίθετο. Μπορεί να ακούγονται εμπαθείς και βιαστικές αυτές οι σκέψεις του, αλλά για να κατανοηθούν σωστά θα πρέπει να θυμηθούμε την ενότητα μορφής και περιεχομένου που πάντα υποστήριζε ο ίδιος, καθώς και τη θέση του απέναντι τόσο στην προλεταριακή τέχνη που προωθούσε το επαναστατικό περιεχόμενο ενδεδυμένο με παραδοσιακή μορφή, όσο και στο άλλο άκρο, δηλαδή τη μοντέρνα μορφή την κενή ανατρεπτικού περιεχομένου. Ακολουθώντας την υπερρεαλιστική απαξίωση της «τέχνης», ο Κάλας ενδιαφέρεται πρωτίστως για το περιεχόμενο, την καινούργια πραγματικότητα και την ελευθερία της έμπνευσης, ενώ, από την άλλη πλευρά αποδίδει τη λατρεία της τεχνικής (της μορφής) στον φασισμό και τις επινοήσεις του να πραγματοποιεί με τον δικό του (επιφανειακό) τρόπο τις επιθυμίες των μαζών (Confound: 68).

Σύμφωνα με τον ποιητή, οι άνθρωποι που οχυρώνονται πίσω από τείχη-κανόνες γραμματικής και ορισμούς λέξεων, είτε θα αλλάξουν από τον πολιτισμό μόνο τις ετικέτες, είτε θα αναπτύξουν όπως οι Σοφιστές μια άχρηστη ψυχολογία, είτε θα αυτοεξαπατώνται πως πάνε εμπρός ενώ βαδίζουν σαν τον κάβουρα (Confound: 72). Επίσης ο Κάλας επιβάλλει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε καλλιτέχνες (artists) και ποιητές (poets) ανάλογα με την προτίμηση ανάμεσα στη μορφή και στην πραγματικότητα, τη μέθοδο και την ανακάλυψη, την αντίδραση και την επανάσταση, αντιστοίχως (Confound: 112). Από την άλλη πλευρά δεν παραγνωρίζει την ιδιαιτερότητα της λογοτεχνικής γραφής: «writing is an art in which movement or rhythm predominates» (Confound: 218). Η «κίνηση» ή ρυθμός θεωρείται ως βασικό στοιχείο της ποίησης, όχι βέβαια με την έννοια του μέτρου και της παραδοσιακής ρυθμικότητας.. Ωστόσο η απόλυτα αρνητική στάση απέναντι στη μορφή περιορίστηκε χρονικά στα πρώτα

⁷ Confound: 67-8. Αλλά και στον επίλογο επανέρχεται λέγοντας πως δεν πρέπει στην τέχνη να γίνεται σύγχυση ανάμεσα στα μέσα-εργαλεία και στον σκοπό: «The cult of the tool is reflected in art by an increasing interest in virtuosity» (Confound: 254).

υπερρεαλιστικά χρόνια του ίδιου, αφού κατόπιν ο ποιητής θα προσανατολιστεί με σταθερότητα στην επεξεργασία των νοητικών εικόνων και των γλωσσικών συμβόλων. Εξάλλου ο υπερρεαλισμός ήταν ένα κίνημα που αναπτύχθηκε μέσα στα όρια της γλώσσας και των ανατροπών του νοήματος. Ο Κάλας αποτιμώντας την ιστορική πορεία του κινήματος, το 1973, έγραφε πως στο β' μανιφέστο ο Μπρετόν καθορίζει την υπερρεαλιστική δραστηριότητα με βάση τη διαλεκτική του ονείρου, της πραγματικότητας και της γλώσσας. Η γλώσσα και τα σημεία της αντιμετωπίστηκαν από τον έλληνα υπερρεαλιστή αρχικά μέσα από μια ανθρωπολογική-ψυχαναλυτική σκοπιά (ως σύμβολα) και αργότερα μέσα από τη διευρυμένη γλωσσαναλυτική άποψη του Wittgenstein.

Σε ένα σύντομο αλλά πολύ σημαντικό κείμενο στα τέλη της δεκαετίας του '70, με τίτλο «Writing as an element of Visual Poetry»⁸ ο Κάλας υπερασπίζεται το οπτικό στοιχείο (έναντι του ρυθμικού) στην ποίηση: «Poetry made to be seen rather than heard, has to be seen on the page for it to be visualized by the mind». Ο ποιητής δηλώνει πως δεν δίνει τόση σημασία στην εξωτερική διευθέτηση των στίχων πάνω στη σελίδα, όσο στην νοητική εικόνα που σχηματίζεται, δηλαδή στην «κατάσταση του νου». Η πρόταση (sentence) αποτελεί την ποιητική μονάδα και μέσα σ' αυτή τα σημεία (sign) πρέπει να αποσυνδέονται από το συνηθισμένο νόημά τους προς χάριν της δήλωσης κάποιου άλλου νοήματος. Έτσι το σημείο γίνεται σύμβολο και ο ποιητής υποκαθιστά την πραγματικότητα ή και τον μύθο, με ένα υποδειγματικό μοντέλο (pattern) συμβόλων. Ως ερμηνεία του σημαίνοντος προτείνεται η ταύτισή του με το ασυνείδητο του συγγραφέα (το id ή και το υπερεγώ), ενώ το σημαινόμομο ταυτίζεται με το εγώ του. Ο χαρακτήρας του συμβόλου προκύπτει απροσδιόριστος στη σύγχρονη ποίηση, γι' αυτό και η αμφισημία είναι σύμφωνα με τον Κάλας το κριτήριο της ποιητικής υπεροχής. Η μοντέρνα ποίηση δεν αποτελεί ούτε μίμηση του εξωτερικού κόσμου, ούτε έκφραση του εσωτερικού ψυχισμού, αλλά «κριτική της ποίησης» και ως τέτοια, αποβαίνει το συμβολικό μοντέλο που αντανακλά μια κατάσταση του νου, κατά την οποία ο ποιητής «ρίχνει το ζάρι» (τυχαioτητα). Η άποψη αυτή προσεγγίζει την εννοιακή τέχνη (conceptual art), αφού ορίζει πρωτίστως την τέχνη ως γλωσσικό κώδικα και μήνυμα, που δεν εξαρτάται από τη δεξιοτεχνική μορφοποίηση και την καλαισθητή εντύπωση. Η ποιητική ομιλία είναι ένας τύπος δραστηριότητας (όχι δημιουργίας) και μπορεί να μελετηθεί με όρους παιχνιδιού⁹.

⁸ Το (δακτυλογραφημένο) κείμενο βρίσκεται στο ΔΑΚ: 17/6· δεν φέρει χρονολογία αλλά από μια επιστολή του Κάλας (13.11.78) στον ίδιο φάκελο, συνάγεται πως το έτος συγγραφής είναι το 1978. Το κείμενο αποτελεί την «απάντηση» του Κάλας σε ένα αντίστοιχο κείμενο (1977) του Allen Ginsberg όπου συνοψίζονται κάποιες (διαφορετικές) απόψεις ποιητικής των Beatniks. Ο Κάλας δεν συμφωνεί με τις ρυθμικές απόψεις για την ποίηση και υπερασπίζεται τη δική του θέση για μια ποίηση ως επεξεργασία μεταωνυμιών και μεταφορών.

⁹ Βλ. Transfigurations: 5, από το δοκίμιο «Παιχνίδια χωρίς κανόνες», και σε μετφρ.Σπ.Αργυρόπουλου, Κάλας, 1990-91α.

«I am not very interested in graphemics, morphemics and phonemics» γράφει σε επιστολή του το 1980¹⁰ και τονίζει πως δεν ανήκει στην παράδοση της μουσικότητας και του ρυθμού στην ποίηση, αλλά στην ακριβώς αντίθετη των μεταφορών και μετωνυμιών στον ποιητικό λόγο: «I concentrate my attention on the symbolic meaning that a signifier may have for the poet and its relation to the symbolic meaning of the signified». Ο Κάλας δηλώνει πως στην ποίηση πρέπει να προχωρά κανείς διαλεκτικά και πως ο μοντέρνος ποιητικός λόγος έχει πλέον εισέλθει στην εποχή της κριτικής, καθώς δεν μπορεί πια να μιμείται ούτε την πραγματικότητα ούτε τη φαντασία. Σ' αυτό το επίπεδο παρακολουθεί τη σημασία των λεκτικών παιγνίων, αρνείται ωστόσο να υποβιβάσει την κριτική στο επίπεδο του γλωσσικού νοήματος, γιατί αυτό δεν βρίσκεται στη γλώσσα, αλλά υπάρχει είτε σε μια κατάσταση του μυαλού (state of mind) ή σε μια κατάσταση συμβάντων (state of affairs). Επιπλέον, ακόμα και γι' αυτό το νόημα που ο άνθρωπος συλλαμβάνει, δεν μπορεί να είναι σίγουρος («fortunately» συμπληρώνει ο Κάλας στην ίδια επιστολή). Γίνεται σαφές πως η επιρροή του Wittgenstein βαραίνει πια καθοριστικά στην Ποιητική του. Όπως έχει διατυπώσει συνοπτικά τη σκέψη του σε ένα μεταπολεμικό ποίημα:

«παραστατική γραφή στους τοίχους, / προέκταση χειριού ή σφραγίδα μηχανής /

του νου μορφή. Η λέξις δεν αρχεί. / Αόρατος λόγος εμφανίζεται στον στίχο, στην ιστορία.»

(ONP: 111). Η λέξη από μόνη της δεν επαρκεί – δεν έχει σημασία αν η γραφή προκύπτει χειροποίητα ή μηχανικά¹¹ – αλλά συμπληρώνεται από λόγο αόρατο (το «άρρητον» του Wittgenstein) που δεν εδράζεται στη μεταφυσική αλλά στην ιστορία.

Σε μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του, ο Κάλας τόνισε πως η τέχνη που τον ενδιαφέρει, είναι η πειραματική πρωτοπορία, προσθέτοντας πως δεν τον ενθουσιάζει η μορφική μεταμόρφωση, γιατί: «Η τέχνη και η ποίηση δεν μπορούν βέβαια να περιοριστούν μόνο σε μορφικές παραλλαγές, πρέπει να έχουν και μια συναισθηματική υπόσταση»¹². Πέρα από την ενότητα μορφής και περιεχομένου διαφαίνεται και η αντίδρασή του σε οποιοδήποτε πειραματισμό ο οποίος δεν είχε κάτι να «σημάνει», αλλά γινόταν αυτοσκοπός. Ο κύριος σκοπός της τέχνης είναι να μεσολαβεί ανάμεσα στην εσωτερική ζωή και στον εξωτερικό κόσμο: «Art mediates» (Confound: 230). Με παρόμοιο τρόπο σχολιάζει το 1973 την κρίση που περνάει η ποίηση διεθνώς: «Οι νέοι ποιητές και καλλιτέχνες κατατρίβονται σε περιττούς τεχνικούς αχροβατισμούς εν ονόματι του Roland Barthes και άλλων σύγχρονων γλωσσαστόρων ή επανέρχονται σ' έναν κόσμο ρεαλισμού εν ονόματι της φαινομενολογίας»¹³.

¹⁰ Από επιστολή προς James Sherry, 29 March 1980, βλ. ΔΑΚ: 29/16.

¹¹ Εδώ ο Κάλας κάνει μια έμμεση αναφορά στο δίλημμα για την «χειροποίητη» ή μηχανοκίνητη ζωγραφική, όπως το διατύπωσε ο Duchamp «Η ζωγραφική είναι η τελευταία τέχνη σε χειρόγραφη μορφή», ενώ ο ίδιος εισήγαγε το ready-made (προϊόν μηχανοποιημένης παραγωγής) στην τέχνη, βλ. Διακύβευση: 139.

¹² Αφιέρωμα Κάλας 1981: 489.

¹³ Από επιστολή του Κάλας προς Παπατσώνη, 8.12.73 (ΔΑΚ: 29/3). Σε επιστολή προς Ν.Βαλαωρίτη (24.1.1980) ξεχωρίζει από τους δομιστές τον R.Jakobson επειδή κατανοεί την ποίηση (ΔΑΚ: 30/4).

Η θεωρητική απόρριψη της μορφικής δεξιοτεχνίας και επεξεργασίας, στοιχειοθετεί τον αντι-αισθητισμό του, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί το αδύνατο σημείο της ποιητικής πράξης του. Δηλαδή ο Κάλας κυρίως θεματοποιεί και δευτερευόντως μετουσιώνει μορφικά τα θεωρητικά ποιητικά του δεδομένα (μεταφορά, εικόνα, ρυθμός), με επακόλουθο την περιορισμένη επιτυχία της αισθητικής πραγμάτωσης (την οποία εξάλλου ρητά δεν την επιδιώκει)· το ατελέσφορο της απόπειρας ορίζεται με κριτήριο την πρόσληψη από τον μέσο αναγνώστη και πιο συγκεκριμένα από εκείνον που δεν είναι εξοικειωμένος με την πρωτοπορία.

13.1.2. Κάλας & Δομισμός

Όπως επισημαίνει εύστοχα η Δεληγιώργη ο Κάλας υπήρξε αντι-στρουκτουραλιστής πριν τον δομισμό¹⁴. Ο έλληνας υπερρεαλιστής υπήρξε υπέρμαχος εκείνης της αντίληψης η οποία εκπορεύεται από τον Ηράκλειτο και σχηματοποιείται στον πλατωνικό Κρατύλο και υποστηρίζει πως είναι αιτιολογημένη η σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα· η αντίθετη άποψη (του παρμενιδικού Ερμογένη) υποστηρίζει την αυθαιρεσία και την, κατόπιν ανθρώπινης συνεννόησης, ονοματοθεσία. Στον Κρατύλο παίζει ιδιαίτερο ρόλο το κεφάλαιο με τις ετυμολογίες που είναι οι περισσότερες εξωφρενικές, αλλά πρόκειται για ένα ετυμολογικό παιχνίδι αναζήτησης της αλήθειας («έτυμον»), το οποίο συνδέεται με γλωσσοϊστορικές και γλωσσοφιλοσοφικές γνώσεις¹⁵. Ο πλατωνικός Κρατύλος: «Αυτός που γνωρίζει τα ονόματα γνωρίζει επίσης τα πράγματα» έρχεται να συναντήσει τον Wittgenstein: «Τα όρια της γλώσσας μου σημαίνουν τα όρια του κόσμου μου»¹⁶, σε μια «φύσει» ένωση του κόσμου με τις λέξεις. Ο Κάλας υπερασπίζεται τη χρήση των λέξεων και τη λειτουργία της λογοτεχνικής κριτικής μόνο σε συσχετισμό με τον κόσμο και την πράξη, γιατί οι λέξεις δεν νοούνται αυτόνομα, δεν ορίζουν μια κλειστή πραγματικότητα αυτο-αναφερόμενη: «Words have a meaning when they lead to action [...] what is important is action, we get to it more easily through inspiration. Words must be poetic!»¹⁷.

¹⁴ Βλ. Δεληγιώργη, 1997: 148-149.

¹⁵ Για μια συνοπτική παρουσίαση των ιδεών που αναπτύσσονται στον Κρατύλο, βλ. Ducrot-Todorov, 1972: 170κε. Στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο συγκρούονται οι απόψεις του ηρακλειτικού Κρατύλου, πρώτου δασκάλου του Πλάτωνα (ο οποίος υποστηρίζει ότι η σχέση των λέξεων με τα πράγματα βρίσκεται μέσα στη φύση των πραγμάτων) με τις θέσεις του παρμενιδικού Ερμογένη ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή η σχέση βρίσκεται στη συνεννόηση των ανθρώπων. Σε ιδιαίτερο κεφάλαιο ο Σωκράτης εξετάζει τις ετυμολογίες, οι περισσότερες από τις οποίες είναι εξωφρενικές, για να καταδείξει ότι είναι προβληματικό να αποσπάσουμε τη φύση των πραγμάτων από τις λέξεις. Ο Πλάτων υποστηρίζει ότι η αλήθεια βρίσκεται πέραν της γλώσσας, στην ενόραση της ουσίας, ενώ (για άλλους λόγους) η σύγχρονη γλωσσολογία (Saussure) υποστηρίζει το αυθαίρετο των λέξεων (l'arbitraire linguistique).

¹⁶ Wittgenstein, 1978: 111 (Tractatus, 5.62)· βέβαια για τον αυστριακό φιλόσοφο η γλώσσα αποτελεί μια ιδιαίτερη πραγματικότητα και αυτό που κυρίως προσπάθησε να διερευνήσει είναι τα όρια του νοήματος.

¹⁷ Από τον επίλογο εκτενούς επιστολής-δοκιμίου για την τέχνη, από τον Κάλας προς έναν από τους εκδότες του περιοδικού *Accent* (4.10.1940, ΔΑΚ: 28/3). Αντίθετα ο Μπρετόν φαίνεται να δίνει μεγάλη σημασία στην καθαρά «σημαντική» ενέργεια της γλώσσας: «οι λέξεις είναι δημιουργοί ενέργειας· έχουν μια συγκεκριμένη ζωή που τους ανήκει και είναι ανεξάρτητη από την έννοια και την ετυμολογία τους» (από το κείμενο «Les mots sans rîdes», παραθέτει η Ελ.Μοσχονά, Μπρετόν, 1983: ι').

Στο *Confound the Wise* ειρωνεύεται τους «μοντέρνους γραμματικούς» (modern grammarians) για την υποβάθμιση του νοήματος: «For the modern *glossatores* meaning has acquired a journalistic value; meaning has been limited to the present and is instantaneous and photographic, while real meaning has a lasting quality about it and like all that last is subject to change» (Confound: 254-5). Μάλιστα παραλληλίζει την πολιτική γραφειοκρατία με την αναβίωση της γραμματικής στο όνομα της σημασιολογίας (semantics), ενώ ειρωνεύεται το κύρος της τεχνικής (που ενίοτε καλείται αποδοτικότητα: efficiency), τη δεξιοτεχνία και τον πρωταθλητισμό των επιδόσεων (record-breaking), θεωρώντας όλα αυτά ως μοντέρνα είδωλα. Για τον Κάλας η εικόνα παραμένει το διαχρονικό είδωλο, από την εποχή των πύρινων λόγων του Ιωάννη Δαμασκηνού κατά των εικονοκλαστών, μέχρι τη μοντέρνα εποχή (στο ίδιο: 255).

Σε διάφορα κείμενα ο Κάλας έχει εκφράσει τη γνώμη του για τον Claude Lévi-Strauss. Στο «Myth and Utopia» διαπιστώνει την ισχύ του μύθου σε πολλές περιοχές του στοχασμού και φυσικά στην ανθρωπολογία. Απέναντι στην ανθρωπολογική θεωρία του Lévi-Strauss και τον στρουκτουραλισμό της, ο ποιητής υιοθετεί μια στάση μάλλον επιφυλακτική, παρ' όλο που η θεωρία του γάλλου διανοητή αποτελεί μια ενοποίηση στοιχείων (μαρξισμού, φρουδισμού): «In Levi Strauss' anthropology has found a Wagner who fuses in one savage thinking and Marxist dialectics»¹⁸. Την πιο συγκροτημένη μάχη του εναντίον του δομισμού – όπως εκφράστηκε στην ανθρωπολογία από τον Levi-Strauss και στη λογοτεχνία από τον Barthes – έδωσε ο Κάλας το 1971, με το άρθρο του «The raw and the rotten. Jack Burnham's *The structure of art*». Στη βιβλιοκριτική αυτή, διαφωνεί με την επεξεργασία ενός a priori ερμηνευτικού κώδικα και με την εφαρμογή του γλωσσολογικού δομισμού στη ζωγραφική, όπως κάνει ο Burnham: ο λόγος είναι ότι αν θεωρηθεί κώδικας η ζωγραφική, τότε χρησιμεύει μόνο στη μεταφορά οπτικής πληροφόρησης (visual information), ενώ το πρωτεύον είναι η απεικονιστική της σημασία (iconic significance). Η ένσταση του Κάλας δεν έγκειται στο αν η ζωγραφική είναι «κώδικας» (που για τον ίδιο είναι), αλλά στο αν η αποκωδικοποίηση θα είναι απλά περιγραφική ή θα είναι ερμηνευτική. Με άλλους όρους, το δίλημμα μετατίθεται στην επιλογή ανάμεσα στη λογική τάξη και στη συναισθηματική μεταφορά: «Freed from vain illusions man is confronted in our day with the choice between the way of order, which is the way of the language of logic and the way of emotion, which is that of the language of metaphors»¹⁹. Ο Κάλας θεωρεί τον Burnham θύμα του «σχεδόν Βαγκνερικού ανθρωπολογικού μύθου» που δόμησε ο Lévi-Strauss, ενώ παράλληλα διατυπώνει την άποψη ότι ο άνθρωπος από την εποχή του Σωκράτη και του Σοφοκλή έχει χάσει την εμπιστοσύνη του στους μύθους. Η κύρια αντίρρηση του ποιητή στρέφεται εναντίον της περιγραφικής, λογικής και ταξινομικής μεθόδου του δομισμού: αντίθετα ο ίδιος – αντλώντας

¹⁸ Από την ενότητα «Surrealism and the making of History», ΔΑΚ: 24/5.

¹⁹ Από το άρθρο «The raw and the rotten. Jack Burnham's *The structure of art*» (που δημοσιεύτηκε στο *Arts Magazine*, Sept.-Oct. 1971), ΔΑΚ: 11/7: 29.

επιχειρήματα από τον διαφωτιστή Diderot μέχρι τη σύγχρονη επιστήμη – τονίζει ότι η τυχαιότητα ορίζει τον γενετικό κώδικα του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου. Η επίθεση αυτή προκάλεσε την έγγραφη αντίδραση του Burnham και ακολούθως τη σύντομη απάντηση εκ μέρους του Κάλας, ο οποίος επιμένει στη χαοτική και απρόβλεπτη (μη ντετερμινιστική) φύση της τέχνης: «art is a consequence of unpredictable conjunctions of events produced by non parallel systems of development, one economic the other ideological. Art viewed as spiritualization (Hegel) presupposes both liberation from economic fetters and from ethical taboos»²⁰. Στη σύντομη αυτή απάντηση αναδεικνύεται όχι μόνο η διάφορη υφή της τέχνης, αλλά και η διαφορετική στοχοθεσία της κριτικής (: να απελευθερώσει την τέχνη). Εν κατακλείδι (στην ίδια επιστολή) η κοσμολογία του Λένι-Strauss απορρίπτεται ως δύσπεπτο κατασκευάσμα («indigestible concoction»).

Επίσης, η άποψη του Κάλας για τον Chomsky και τη γενετική μετασχηματιστική γραμματική του, είναι εν μέρει θετική κι εν μέρει κριτική. Καταρχήν ο υπερρεαλιστής ποιητής βρίσκει εξαιρετικά ενδιαφέρον το πρόβλημα που θέτει ο Chomsky, καθώς και την ερμηνεία του των γλωσσικών δομών· επίσης κρίνει ως σπουδαίο επίτευγμα το ότι τέθηκαν στο επίκεντρο των γλωσσολογικών ερευνών ο εμπειρισμός και η έμφυτη γνώση, και η μεταξύ τους διαμάχη (ζητήματα που ενδιαφέρουν επίσης τις ανθρωπολογικές μελέτες)²¹. Σε άλλο επιστολικό κείμενό του, ο Κάλας αναφέρει ότι δεν συμφωνεί με τη βασική προκείμενη του Chomsky σχετικά με την έμφυτη γλώσσα, αλλά πιστεύει ότι η γραμματική θεωρία του αμερικανού γλωσσολόγου θα μπορούσε να εφαρμοστεί από τους υπερρεαλιστές· στην ίδια επιστολή καταλήγει με ένα σύνθημα: «“Ungrammaticality and the bad gestalt are to originality what abnormality is to Behavior”»: this is my latest literary slogan»²². Στην ίδια επιστολή αναγνωρίζει ότι η θεωρία του Wittgenstein βασίζεται σε γλωσσολογικά ευρήματα, ενώ θεωρεί ότι η θεωρία του Lacan για το όνειρο ως γλώσσα, είναι παραπλανητική. Ο Κάλας, ήδη πριν από τον θάνατο του Μπρετόν, θεωρούσε πως το κίνημα δεν πρέπει να επαναλαμβάνεται, αλλά οφείλει να μετακινηθεί μακρύτερα, με βάση τις συμβολές του Wittgenstein (θεωρία γλωσσικών παιγνίων), του Chomsky (γενετική-μετασχηματιστική γραμματική) και του Gibson (θεωρία της πληροφορίας)²³. Από τα σωζόμενα κείμενά του, φαίνεται ότι ο ίδιος εργάστηκε για την αναμόρφωση του υπερρεαλισμού, με εργαλείο κυρίως την αναλυτική λογική του Wittgenstein (βλ. 10^ο κεφ. της διατριβής), ενώ δεν προχώρησε (πέρα από γενικές και επιλεκτικές επισημάνσεις) στην εκμετάλλευση της γλωσσολογίας.

²⁰ Από την απαντητική επιστολή του Κάλας σχετικά με Burnham (χχ), ΔΑΚ: 25/9 (no 17), στην αλληλογραφία με *Arts Magazine*.

²¹ Βλ. επιστολή του Κάλας προς P.Bessaignet (23.12.1970), ΔΑΚ: 26/1. Για μια συνοπτική παρουσίαση της γενετικής-μετασχηματιστικής θεωρίας του Chomsky, βλ. Ducrot-Todorov, 1972: 56-63.

²² Από επιστολή προς N.Βαλαωρίτη, 7.2.1970 (ΔΑΚ: 30/4).

²³ Βλ. επιστολή Κάλας (30.8.1972) προς τον Her de Vries (Bureau de Recherches Surréalistes, Amsterdam), ΔΑΚ: 30/5.

Η βάση της γλωσσαναλυτικής θεωρίας του Wittgenstein ήταν «αντι-γλωσσική», αφού υποστήριζε πως η φιλοσοφία είναι μια πάλη ενάντια στη γοητεία που ασκούν οι λέξεις πάνω στη διάνοιά μας²⁴. Ένας από τους σύντομους αφορισμούς του Κάλας είναι ο εξής: «Wittgenstein is to philosophy what Duchamp is to poetry» (ΔΑΚ: 29/15). Στη φράση αυτή τονίζεται η αποδόμηση που επεχείρησαν οι συγκεκριμένοι διανοητές, υποσκάπτοντας τα θεμέλια (δηλαδή τις βεβαιότητες) της φιλοσοφίας ο πρώτος και της ζωγραφικής ο δεύτερος· επίσης κοινή υπήρξε η προσέγγισή τους στο «άρρητο» κι ανέκφραστο, παράλληλα με την προσπάθειά τους να μετακινήσουν τα όρια σε ένα (καθόλου μεταφυσικό) «επέκεινα».

Τέλος, σε επιστολή, το 1971, ο Κάλας σημειώνει χαρακτηριστικά: «Με τη θεωρία της τέχνης για την τέχνη, οι υπερασπιστές του στυλ στην τέχνη, προσπάθησαν να διαχωρίσουν την τέχνη από την ηθική. Αυτή η ερμηνεία ανταποκρίνεται στις ανάγκες μιας μπουρζουαζίας δημοκρατικής και φιλελεύθερης. Η στρουκτουραλιστική ερμηνεία ανταποκρίνεται στις ανάγκες μιας τεχνοκρατίας που αμύνεται υπέρ της τάξης, τάξης γλωσσολογικής ή συμπεριφορικής (φαινομενολογικής)»²⁵. Ο Κάλας φαίνεται ότι μελέτησε τον δομισμό στις ποικίλες μορφές του, αλλά η θέση του ήταν γενικά εχθρική – μολονότι δανείστηκε κάποια στοιχεία από την ορολογία του – καθώς τον κατέτασσε στις δυνάμεις της ευταξίας και της στατικής-περιγραφικής λογικής. Η άποψή του για τον δομισμό συνοψίζεται στον παρακάτω αφορισμό: «Edifices erected by structuralists shall be washed away by the Heraclitean river»²⁶.

13.2. ΜΕΤΑ-ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

13.2.1. Η ποίηση ως αντι-θρησκευτική στάση

Σε ένα δοκίμιο του 1932, ο τότε μαρξιστής Κάλας σημειώνει: «Άλλοτε οι επαναστάσεις εγκρέμιζαν θεούς για να βάλουν στη θέση τους άλλους, σήμερα η επανάσταση καταστρέφει αυτήν την ιδέα του Θεού» (ΚΠΑ: 225). Ένα από τα σταθερά στοιχεία της διανοητικής στάσης του ίδιου ήταν η κριτική αμφισβήτηση των θρησκευτικών *credo*. Αν υπήρξε μια βαθιά τομή στον στοχασμό του ήταν η εγκατάλειψη της πρώιμης (και νεανικά ανώριμης) ορθοδοξίας, τότε που αναζητούσε σε κάθε έργο μια πίστη (ΚΠΑ: 30), για να περάσει (οριστικά) στον δρόμο της κριτικής ετεροδοξίας και της αίρεσης. Στις *Εστίες Πυρκαγιάς* διαχωρίζει τη θρησκευτική από την επιστημονική συμπεριφορά, με βάση το γεγονός ότι μόνο η δεύτερη μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο γνώσης (Εστίες: 109), ενώ δεν δέχεται τη γνώμη πως η επιστήμη μπορεί να υπάρχει δίπλα στη θρησκεία: «Η παραδοχή της ύπαρξης του Θεού είναι η άρνηση της αιτιοκρατίας, είναι η άρνηση της επιστήμης και

²⁴ Βλ. Ruthven, 1977: 56.

²⁵ Επιστολή (γαλλικά) προς Bedouin, 10.1.1971, ΔΑΚ: 25/15. Εναντίον του δομισμού γράφει και αλλού, βλ. *Transfigurations*: 25-26.

²⁶ Από τη σειρά *Between Silence* (ΔΑΚ: 17/5)· σε άλλο φάκελο (17/6), ο ίδιος αφορισμός είναι διατυπωμένος: «Edifices of the structuralists are doomed to be carried away by the Heraclitean river of time».

η πτώση στον κριτικό ιδεαλισμό» (στο ίδιο: 111-2). Η κοσμολογική στάση του υπερρεαλισμού ερμηνεύεται ως αντιθρησκευτική και αντιμυστικιστική· χαρακτηριστικά, σε μια συνέντευξη του 1940 συνοψίζεται ως εξής: «Surrealism is anti-religious. It is for the objective explanation and not for the mystical interpretation» (Calas, 1940: 14). Στο ίδιο κείμενο, η θρησκεία χαρακτηρίζεται ως φυγή και αντιπονητική στάση, γιατί η ποίηση, προσανατολιζόμενη στην επανάσταση και στην ικανοποίηση της επιθυμίας, αντιτίθεται στην προσευχή. Ο Κάλας, ως προδρόμους του υπερρεαλισμού στον τομέα της αθεΐας, καταγράφει τους γάλλους εγκυκλοπαιδιστές, τον μαρξισμό, τον φρουδισμό, τον μαρκήσιο ντε Σαντ. Καταθέτει ακόμα την άποψη πως κάθε προσπάθεια υπέρβασης προς θεϊκές αξίες δεν εκφράζει παρά άλλοθι, τάση φυγής και φόβο μπροστά στα ανθρώπινα προβλήματα (στο ίδιο: 15).

Πρέπει να διευκρινιστεί πως όταν ο Κάλας μιλά για «θρησκεία» δεν εννοεί μόνο τα μεταφυσικά δόγματα αλλά και τα πολιτικά: «Από μεταθρησκευτική σκοπιά ο μονοθεϊσμός απ' τον Μωϋσή στον Λένιν, αποδείχθηκε ολέθριος. Εν ονοματί ενός θεού ή μιας ύλης, καλλιεργήθηκε ο μύθος ότι υπάρχει μια απόλυτος αλήθεια»²⁷. Αλλά και ευρύτερα, η ποίηση και η τέχνη πρέπει να αντιμετωπίζουν κριτικά τα προβλήματα και να μη στηρίζονται σε αυταπόδεικτα αξιώματα, αφού ακόμα και η επιστήμη της μη-ευκλείδειας εποχής υπόκειται πλέον στην αρχή της διαψευσιμότητας και όχι στην απόλυτη επιστημονική αλήθεια. Στην ηθική, επίσης, ισχύει κάτι αντίστοιχο: «Ethics based upon a psychology of desire will lead us to a metatheological faith» (Confound: 229). Η διαλεκτική φύση του υπερρεαλιστικού κινήματος βοήθησε τον ποιητή να αποβάλει κάθε μονολιθική πίστη και προσκόλληση σε μία ορθο-δοξία.

Για τον Κάλας ο υπερρεαλισμός αντιπροσωπεύει μια βίαιη αντιθρησκευτική στάση και αυτό ήταν η φυσική κατάληξη μιας μακριάς πορείας απελευθέρωσης της δυτικής σκέψης από τις θρησκευτικές προκαταλήψεις, που ξεκίνησε από τους εγκυκλοπαιδιστές και τον μαρξισμό, ενώ ο υπερρεαλισμός επιτέθηκε στα συναισθηματικά θεμέλια της θρησκείας (Εστίες: 115). Μάλιστα στις *Εστίες Πυρκαγιάς* (στο δεύτερο μέρος) ο Κάλας εφαρμόζει, αναπτύσσει και τεκμηριώνει την υπερρεαλιστική προσταγή για τη με όλα τα μέσα δυσφήμιση των ιδεών της οικογένειας, της πατρίδας και της θρησκείας²⁸. Ο υπερρεαλιστής ποιητής βασίζεται στη γνωστή ρήση του Μαρξ («Η θρησκεία είναι το όπιο του λαού»: στο ίδιο) και συνδέει τις σκέψεις του με αποσπάσματα από τα *Συγκοινωνούντα Δοχεία* του Μπρετόν²⁹. παράλληλα θεωρεί ότι η κατάρρευση, ο πανικός

²⁷ Από το άρθρο «Το βραβείο του Ρίτσου», *Για το Σοσιαλισμό* 1978. Το άρθρο αυτό αναδημοσιεύει η Hoff, στο Κάλας-Ράπτης, 2002: 161.

²⁸ Βλ. Μπρετόν, 1983: 69 («Πρέπει να γίνουν τα πάντα, όλα τα μέσα πρέπει να θεωρούνται θεμιτά για να καταρρεύσουν οι ιδέες της οικογένειας, της πατρίδας, της θρησκείας»). Παραθέτει ο Κάλας στο «For Poets of the Pen and the Brush – an introduction»: ΔΑΚ: 23/5.

²⁹ Βλ. Εστίες: 115-6, όπου παραθέτει εκτενή χωρία από τα *Συγκοινωνούντα Δοχεία*. Πβ. τις απόψεις του Μπρετόν για τον Θεό (που τις στηρίζει εξολοκλήρου στην 4^η θέση του Μαρξ για τον Φόουερμπαχ), Μπρετόν, 1982: 127-8. Να σημειώσουμε πως ο Κάλας δεν μιλά για τον θάνατο του Θεού που

του ανθρώπου και η αποτυχία της ηθικής που ακολούθησαν τον Α' παγκόσμιο πόλεμο, συνετέλεσαν στην αμφισβήτηση της θρησκείας. Η βλάσφημη γλώσσα του Κάλας εντάσσεται στην υπερρεαλιστική παράδοση, με τον ίδιο τρόπο που ο Aragon επιδόθηκε σε μια σκληρή καταδίκη της θρησκείας, χρησιμοποιώντας σεξουαλικούς όρους βλασφημίας: μιλά για ευκτήριους οίκους ανοχής, αυνανιστές συνειδήσεων, προμηθευτές ουράνιων ναρκωτικών, προσέλκυση όλων των διαστροφικών γούστων (σαδισμός, μαζοχισμός)³⁰.

Το εμπρηστικό αντιθρησκευτικό πνεύμα συνεχίζεται και μετά τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, αν και το υβριστικό λεκτικό δίνει τη θέση του σε πιο ψύχραιμα επιχειρήματα. Στο *Confound the Wise*, ήδη στις πρώτες σελίδες, η τέχνη αντιτίθεται στη θρησκεία: «No other enemy of art, at present, seems to me as dangerous as religion» (Confound: 17). Η μόνη λατρεία (cult) στη μεσοπολεμική περίοδο ανάμεσα στους νέους διανοούμενους, ήταν, σύμφωνα με τον Κάλας, πολιτική (υπέρ του μπολσεβικισμού ή του φασισμού). Από την άλλη πλευρά, το χάσμα ανάμεσα στην ποίηση και στην προσευχή είναι αγεφύρωτο· αν ένας συγγραφέας διαβάσει Claudel ή τα θρησκευτικά δοκίμια του Eliot, μάλλον θα χάσει κάθε αγάπη για τη λογοτεχνία παρά θα ικανοποιήσει την ενδόμυχη ανάγκη για μυστικισμό (Confound: 18). Μέσα στο πλαίσιο της απομυθοποιητικής ορμής μιας μεταθρησκευτικής τάσης, ο Κάλας αίρει την εμπιστοσύνη του απέναντι στους ατομικούς ήρωες και αρχηγούς, ενώ η σκέψη του αποκαθλώνει κάθε μεσσιανική μορφή που δεν υπόσχεται μεταμόρφωση και καινούργιες ανακαλύψεις. Επιπλέον η αποστροφή του απέναντι στα ιδεώδη της κλασικής Αθήνας και του ουμανισμού, οφείλεται στη στατική ανθρωπιστική βάση των ιδεωδών αυτών, που αυτοπεριοριζόταν στο «είναι» του ανθρώπου και όχι στο «γίνεσθαι»: «The danger of following inspired leaders in a post-religious age, as I believe ours to be, is that discovery has not recognized itself in the equivalent of the mystics of an apocalyptic age. The weakness of Humanist statesmanship or poetry – the Odes of Pindarus and the Athenian Republic – lies in fear of change and in the exaggerated interest in being» (Confound: 44).

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας εξετάζει τον μετά τον Πλάτωνα χωρισμό της ποίησης από τη φιλοσοφία, για να διαπιστώσει την επανένωσή τους μέσω της έκστασης και της προσευχής, στον καινούργιο δεσμό της θρησκείας με την ποίηση (Confound: 56). «In our time it is Bergson who in philosophy paved the way to a new theology» (: 57). Ο ίδιος ήδη από τον μεσοπόλεμο (βλ. τη θεωρητική διαμάχη με τον Κ.Θ.Δημαρά, στο 1^ο κεφάλαιο) δηλώνει εχθρός αυτού του δεσμού. Τη βασική επίθεσή του την κατευθύνει εναντίον της θεωρητικής σχέσης ποίησης και προσευχής, όπως την εισήγαγε ο Αβάς Brémond: «Πηδώντας όμως πάνω στην ποίηση, μη έχοντας τίποτα καλύτερο, ο αβάς Brémond την κατούρησε» (Εστίες: 117). Η προσευχή για τον Κάλας σημαίνει μια εκτός της χρονικής τάξης απάρνηση του αντικειμενικού κόσμου, υπέρ της

ευαγγελίστηκε ο τρελός του Νίτσε (*Η Χαρούμενη Γνώση*), αποφεύγοντας συνειδητά να αναφερθεί σε έναν ιδεαλιστή φιλόσοφο.

³⁰ Βλ. Aragon, 1985: 53 (και γενικά 51κε).

εσωτερικής απομόνωσης: «Η απομάκρυνση όμως από το αισθητό, είναι απομάκρυνση από τα αισθητικά δεδομένα και την έκπληξη» (Εστίες: 114). Η απομόνωση αυτή είναι συχνά φαρισαϊκή, όπως υπονοείται στους στίχους: «μπορώ λοιπόν να κατηγορήσω τους μοναχούς / όχι για την μοναξιά τους αλλά για τη συμβίωσή τους / in unum και προσευχή» (ONP: 116).

Χαρακτηριστικά στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, στο υποκεφάλαιο με τίτλο «Προσευχή και Ποίηση», επισημαίνει όλες τις βασικές αντιφάσεις μεταξύ των δύο αυτών πνευματικών δραστηριοτήτων (η θρησκεία βασίζεται στην άρνηση της ηδονής, στην αποκόλληση από τον αισθητό κόσμο, στην υποταγή και στην υποχρέωση) για να καταλήξει: «Για μας η θρησκεία είναι, σε τελική ανάλυση, εναντίον της τέχνης, αφού είναι κατά του αντικειμένου και κατά της επιθυμίας» (Εστίες: 119). Θεωρεί ότι η προσευχή αποτελεί προδοσία, ενώ η ποίηση οφείλει να είναι βλασφημία (: 120). Συχνά μάλιστα η αντιθρησκευτική διατύπωση παίρνει τη μορφή εμπρηστικών συνθημάτων: «ας τον μισήσουμε [τον Jung] με το μίσος που σημαδεύει κάθε δόγμα και κάθε εκκλησία, κάθε διεθνή μορφή αντίδρασης, είτε φορά ράσο, ημίψηλο, πουκάμισο, ή οποιαδήποτε άλλη στολή.» (: 216) – κι αλλού «Κάψτε τον Proust όπως καίμε τις εκκλησίες!» (: 164).

Ωστόσο ενδεικτική μιας αμφιθυμικής αντιμετώπισης αποτελεί η συμφωνία του Κάλας με ένα σημείο θρησκευτικής σκέψης όπως είναι η εικονολατρία και η πολεμική του Ιω. Δαμασκηνού κατά των εικονοκλαστών, παρά το μεταφυσικό κάλυμμα της (Εστίες: 123). Εξάλλου σε αρκετά σημεία, διαχωρίζει την αισθητική αξία από τη θρησκευτική: «Δεν αμφισβητώ ότι είναι δυνατόν να βρίσκουμε ωραία μία μαντόνα της Αναγέννησης, μια εκκλησία μαρρόκ, ένα κάντο του Dante· μπορούν να είναι ωραία παρά τη θρησκευτικότητά τους – αποτελούνται από αρκετές μορφές ώστε ν' αντιστέκονται στη θρησκευτική φυγή. Σ' ένα νέο έργο του Claudel, για παράδειγμα, πώς μπορούμε να ξεχνούμε τη θρησκευτική προσπάθεια; Αναδίδεται από παντού» (Εστίες: 125-6). Προκύπτει ως συμπέρασμα πως ο Κάλας αναζητά και ξέρει να ξεχωρίζει μέσα στο (θρησκευτικό) έργο, τις μορφές και τις εικόνες που έχουν έντονη «υλικότητα» και δεν προσφέρουν μόνο τη μεταφυσική φυγή από τον κόσμο.

Επίσης ξεχωρίζει τις *Επιστολές* του Αποστόλου Παύλου, γιατί εξέφρασαν τη δυστυχία και τα όνειρα του πάσχοντος ανθρώπου· ήδη από τα πρώτα του δείγματα γραφής τις κατατάσσει στα «συγκινητικότερα ανθρώπινα έργα» (ΚΠΑ: 217). Γενικότερα εξαίρει τον απόστολο Παύλο³¹ γιατί συνέβαλε στη θετική επαναξιολόγηση της θρησκείας και επιπλέον γιατί υπήρξε ο πατέρας της προπαγάνδας (Confound: 8). Όπως δηλώνεται σε κείμενο από την ογκώδη εργασία του για τον Bosch, εκείνο που ξεχωρίζει τον Παύλο είναι η ένωση των αντίθετων στοιχείων, όπως διατυπώνεται στην 2^η προς Κορινθίους επιστολή (στ': 7-10), όπου διαπλέκονται η δόξα και η ατιμία, η πλάνη κι η αλήθεια, η δυσφήμιση και η ευφημία, η λύπη κι η χαρά, ο πλούτος κι η φτώχεια, η ζωή κι ο θάνατος³².

³¹ Σε επιστολή του προς τον Μπρετόν (1.1.42) ο Κάλας διευκρινίζει τον απόλυτο θαυμασμό του προς τον (δεν τον ονομάζει «απόστολο») Παύλο από την Ταρσό (ΔΑΚ: 26/2).

³² Βλ. το κείμενο «Poetry in the age of critique», ΔΑΚ: 5/3.

Είναι λοιπόν γεγονός ότι ο ποιητής από νωρίς είχε αναπτύξει μια αμφίστομη στάση απέναντι στη θρησκευτικότητα: την απέρριπτε, αλλά και προβληματιζόταν πάνω σ' αυτήν. Η λογοτεχνική του εκκίνηση έγινε με δυο πεζά ποιήματα, «Ο Εσταυρωμένος» και «Nocturne Αγιορείτικη», που δημοσίευσε στη *Νέα Εστία* και είχαν (αντι)θρησκευτική θεματολογία. Η αφορμή των συγκεκριμένων κειμένων βρίσκεται στο νεανικό του ταξίδι στο Άγιον Όρος, το οποίο είχε κάνει μαζί με τους φίλους του Ανδρέα Βουρλούμη και Βίλλυ Άμποτ³³. Στο αγγλικό ποίημα «Four o' clock», δηλώνεται ο απόηχος αυτής της παλιάς εμμονής: «I 'm haunted by the shadow of Mount Athos. Triangular, I still see it dialing midnight at sunset» (ΔΑΚ: 17/6). Πάντως τα δύο ελληνικά πεζά ποιήματα δεν τα συμπεριέλαβε σε κάποια από τις συλλογές του, πιθανόν εξαιτίας της ανωριμότητας του ποιητικού λόγου. Θεματικά, στα συγκεκριμένα κείμενα, τα θρησκευτικά σύμβολα υφίστανται βλάσφημη αποκαθήλωση, ενώ η θρησκεία αντιμετωπίζεται ως φυλακή και ως αυστηρά επιβλητικό υπερ-εγώ («νοιώθεις μέσα στο μυαλό σου αγιάθια να σφιχτοδένουνε τη σκέψη σου, να τη φυλακίζουνε κι αυτή!», Κάλας, 1930: 758). Η αμφιθυμία του ποιητή-παρατηρητή (και όχι μύστη ή προσκυνητή) δοκιμάζεται απέναντι στην «αγιορείτικη θρησκευτική αντίληψη», όπως αυτή αντιπροσωπεύεται από τη θεά ενός λιτού, δωρικού, μεγάλου σταυρού³⁴:

«Ακόμα κ' εγώ ο άπιστος, πούρθα δω πέρα για να ξεφύγω για μια στιγμή απ' του μοναστηριού το αυστηρό, το τυπικό, να προσπαθήσω να ξεχάσω τις μονότονες πια Παναγιές, και να λατρέψω θεό δικόνε μου που μετάνοιες δε θέλει και τάμματα περιφρονεί, ξαφνικά έννοιωσα μες' στα σωθικά μου σα μαχαιριά του Ασκητή Σταυρού την επιταχτική εντολή: – Πιο πέρα όχι!

Άσκοπα μετά απ' αυτό να δοκιμάσεις τα βουνά, τη θάλασσα, τον ουρανό να θαυμάσεις. Κι αυτή η Ωραιότητα φαίνεται δω πέρα σα μια εικόνα άσεμνη, και συ ένας δύσμοιρος με σαρκικές διαθέσεις, όταν μπροστά σε τέτοιον σταυρό τολμάς όλ' απ' αυτό και τις ατέλειωτες γραμμές του να θωρήσης»³⁵.

Η επιβλητική και ασκητική παρουσία του Άθωνα «στοιχειώνει» κάποια από τα μεταπολεμικά του ποιήματα, όπως στο ακόλουθο απόσπασμα από άτιτλο αγγλικό ποίημα: «aimless wanderings return me to Buddhist Colorado / Never had Mount Athos been so close to me / I need no icons to travel from Alexandria to Tibetan crevasses»³⁶. Χαρακτηριστικό είναι πως τα αρνητικά μόρια των τριών στίχων (-less, never, no) δεν υποδεικνύουν μια τελεσίδικη απόρριψη,

³³ Βλ. άτιτλο αυτοβιογραφικό κείμενο της δεκαετίας του '80, ΔΑΚ: 19/3.

³⁴ Στον *Νέο Προμηθέα*, ο Κάλας εξηγεί πως η Σταύρωση αποτελεί κορυφαίο σύμβολο Θυσίας, με αρχέτυπο τον αισχυλικό Προμηθέα (βλ. «Within Good and Evil», 16/5: 58).

³⁵ Κάλας, 1930: 757 (ακολουθούμε την ορθογραφία της α' δημοσίευσης).

³⁶ ΔΑΚ: 17/5· η μετάφραση του αποσπάσματος: «άσκοπες περιπλανήσεις με οδηγούν πάλι στο βουδιστικό Κολοράντο / Ποτέ άλλοτε το όρος Άθως δεν ήταν τόσο εγγύς σε μένα / Δεν έχω χρεία θρησκευτικών εικόνων για να ταξιδέψω από την Αλεξάνδρεια ως τις θιβετιανές χαράδρες». Η αναφορά στο βουδιστικό κέντρο στο Κολοράντο, όπου ο Κάλας δίδαξε ιστορία της τέχνης, ανάμεσα 1976-78, οδηγεί στην κατά προσέγγιση χρονολόγηση του ποιήματος.

αλλά τον εκλεκτικισμό, καθώς συνυπάρχουν με την εξερεύνηση κοσμοθεωριών και συστημάτων. Ο συγκρητισμός έχει κοιτίδα τα ελληνιστικά χρόνια και την Αλεξάνδρεια, γι' αυτό η περιπλάνηση του ποιητή είναι ένα πνευματικό ταξίδι όπου υπερκαλύπτονται οι αποστάσεις: έτσι στους συγκεκριμένους αγγλικούς στίχους ο ασκητισμός του Αγίου Όρους συναντά τη βουδιστική γαλήνη, ενώ το ύψος του Άθωνα είναι τοπολογικά αντίστροφο με το βάθος των θιβητιανών χαραδρών.

Η κοινή αφετηρία ανάμεσα στη θρησκεία και στις αναζητήσεις του Κάλας (ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του '40) είναι ο καθορισμός ζητημάτων ηθικής συμπεριφοράς. Στο ΔΑΚ (18/13) υπάρχει ένα εκτενές (17 σελίδες) δακτυλογραφημένο κείμενο στα γαλλικά, με πιθανή ημερομηνία σύνταξης το 1941, το οποίο επιγράφεται «Σημειώσεις για μια διατριβή περί της [ηθικής] συμπεριφοράς». Εδώ εξετάζονται τα ζητήματα της ευθύνης του ατόμου απέναντι στην κοινωνία, με βάση την ψυχολογική θεωρία των προθέσεων, από άποψη ηθική και πολιτική. Ο Freud θεωρείται αδύναμος ηθικολόγος γιατί αντί να προσαρμόσει την ηθική στην ψυχολογία της επιθυμίας, προσπάθησε να προσαρμόσει την καινούργια ψυχολογία στην παλιά· γι' αυτό ο Κάλας αναζητά στην ιστορία της εκκλησίας κάποια στοιχεία για τη διαμόρφωση μιας καινούργιας ηθικής της συμπεριφοράς. Στο κείμενό του αρχικά εξετάζει τη θεωρία του Λουθήρου, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος είναι ντετερμινιστικά δεδομένο ότι θα αμαρτήσει, αφού ζει μέσα στην κοινωνία. Μάλιστα εξάιρεται η συνεισφορά του Λουθήρου ως προς το ότι πρώτος φώτισε την αδυναμία της ατομικής πρόθεσης απέναντι στην κοινωνική πίεση. Η αντίθετη θέση – πως ο άνθρωπος έχει τη δύναμη να μην αμαρτήσει – έχει θαυμαστά (κατά τον Κάλας πάντα) αναλυθεί από τον Pascal· έτσι προκύπτει το ερώτημα σχετικά με το αν διαπράττει ο άνθρωπος αμάρτημα, αν δρα υπό την πίεση εξωτερικών γεγονότων, και το ευρύτερο ερώτημα για τη σχέση μέσων και σκοπού. Οι δυνατές απαντήσεις είναι δύο: αυτή των προτεσταντών και του Λουθήρου, που εμπεριέχει ανεκτικότητα απέναντι στην «αμαρτία» και δίνει μια απάντηση αντικειμενική και δυναμική (εδώ υπάγεται το ιησουϊτικό σύνθημα «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα»)· η άλλη είναι των καθολικών και γιανσενιστών³⁷ που δεν δείχνουν επιείκεια στο σφάλμα, υιοθετώντας μια «ηρωική» ηθική. Η έμμονη προσπάθεια του Κάλας ήταν να συνενωθούν ο ατομικός ντετερμινισμός με τον συλλογικό, σε μια τρίτη λύση, με σκοπό να διατυπωθεί μια καινούργια ηθική που θα γίνει η πρώτη μετα-χριστιανική ηθική (στο ίδιο κείμενο, ΔΑΚ: 18/13: 12 Α). Γίνεται σαφές πως ο ποιητής δεν ενδιαφέρεται για την ουσία της θρησκείας, αλλά γνωρίζει την ιστορία της και αντλεί επιχειρήματα από τις φιλοσοφικές (κατ' ουσία) διαμάχες που έλαβαν χώρα στους κόλπους της· μάλιστα, χαρακτηριστικά ονομάζει τον Καλβίνο «Μαρξ του προτεσταντισμού».

³⁷ Ο Γιανσενισμός υπήρξε αιρετική κίνηση στους κόλπους της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας (17^{ος}-18^{ος} αι.) υπέρ του συμβιβασμού της θείας χάριτος και της ανθρώπινης ελευθερίας. Οι γιανσενιστές βασίζονται στα κείμενα του ιερού Αυγουστίνου και επιθυμούσαν την επιστροφή στο πνεύμα του πρώιμου χριστιανισμού.

Στην ανωτέρω «διατριβή της συμπεριφοράς» αναφέρεται πως ο υπερρεαλισμός υπήρξε μια αντίδραση «μυστική» (παράλογη ή ρομαντική) που ισοδυναμεί με ένα μη-μεταφυσικό μυστικισμό (ΔΑΚ: 18/13: 12 Α). Κι αν ο ίδιος συμφώνησε στο θέμα της μαγείας με τους υπερρεαλιστές, αυτό δεν έγινε σε ένα μεταφυσικό επίπεδο αλλά στο αντιθρησκευτικό μέτωπο: είναι απαραίτητο ο άνθρωπος, στη δύναμη της θρησκείας, να αντιτάξει μια άλλη θεωρία, αυτή της μαγείας³⁸. Επιπλέον η μαγεία και η αλχημεία δεν νοούνται ως κάτι υπερκόσμιο αλλά στενά δεμένο με την κατεύθυνση της σύγχρονης επιστήμης και τα επαναστατικά επιτεύγματά της που είχαν κλονίσει τα θεμέλια της παραδοσιακής λογικής (βλ. Calas, 1940 β: 43). Επομένως, η αντίθεση θρησκείας-ουμανισμού-λογικής αφενός και μαγείας αφετέρου, θεωρείται ζωτικής σημασίας από τον υπερρεαλιστή Κάλας. Παρόμοια άποψη έχει διατυπώσει και στο *Confound the Wise*: «I am convinced that cultural phenomena can only be fully grasped when examined in the light of the fundamental contradiction *religion* and *magic*» (Confound: 195).

Αυτή την αντίθεση σκόπευε ο ποιητής να την κάνει βιβλίο με τίτλο «**The Magic in Art**». Όπως φαίνεται από κατάλοιπα στο ΔΑΚ (: 14/16), κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, ο Κάλας – επηρεασμένος από την προηγηθείσα εργασία του πάνω στον Bosch – είχε υποβάλει σε διάφορους εκδότες, σχέδια για ένα βιβλίο με τίτλο «The Magic in Art» ή «Art and the folly of man». Σύμφωνα με το εκτενές «Memorandum», σκοπός του βιβλίου θα ήταν η παρουσίαση της ανθρώπινης τρέλας στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία, σε μια ανθολόγηση πινάκων και κειμένων από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα μέχρι τη μοντέρνα τέχνη – με ιδιαίτερη εστίαση στον Μεσαίωνα. Η ιδέα-ντιρεκτίβα ήταν η ακόλουθη: «Art as a phenomenon expressing “otherness” is modeled on the primitive, the insane and the childish [...] Insanity as “otherness” is the basic theme of Pirandello’s plays; estrangement from self – insanity – is the supreme quality that the surrealist André Breton discovers in his *Nadja*» (Synopsis: 2). Η τρέλα συγγενεύει με την *ετερότητα* από υπερρεαλιστική άποψη και με την *αίρεση* (ή την αθεΐα) από θρησκευτική σκοπιά, ενώ ο κοινός παρανομαστής ανάμεσα στην τέχνη και στην τρέλα είναι η σύγχυση των ορίων της πραγματικότητας και της φαντασίας.

Τα κείμενα-συγγραφείς που σκόπευε να ανθολογήσει ήταν ποικίλα: ο *Ηρακλής* του Ευριπίδη (ως αρχέτυπο του άφρονος), ο άσωτος υιός από τη Βίβλο, άγιος Αυγουστίνος, *Το Εγκώμιο της Μωρίας* του Εράσμου, *Άμλετ*, Blake, μαρκήσιος ντε Σαντ, Νίτσε, Ο Ξένος του Καμύ, ο Μαλού του Μπέκετ (με την μετατόπιση της έμφασης από την τρέλα του ατόμου στο παράλογο των ανθρώπινων καταστάσεων). Για την εικονογράφηση επιλέγονταν: Bosch (Ο Περιπλανώμενος), Dürer (Melancholia), Caravaggio, Rembrandt, Van Gogh, Ernst, Tanguy, μέχρι τα fractals του αφηρημένου εξπρεσιονιστή J.Pollock. Τα μοτίβα, γύρω από τα οποία θα επικεντρωνόταν η ανάλυση σ' αυτό το υποθετικό βιβλίο, είναι το κάτοπτρο (η «διπλή» φύση του

³⁸ Τις απόψεις αυτές τονίζει και στο άρθρο «Επανάσταση και Ελευθερία» που δημοσιεύτηκε στον τόμο: *Le Surréalisme en 1947*: 105 (ΔΑΚ: 10/7).

είναι φορέας ετερότητας), ο Νάρκισσος, ο κλόουν / η μάσκα (Picasso, Klee), οι ζωομορφικές μεταμορφώσεις (Σφίγγα, Σίβυλλα), απόκοσμα τοπία³⁹. Η εικαστική αυτή ανθολογία δεν εκδόθηκε ποτέ, όπως φαίνεται από την αλληλογραφία (1951-59) με εκδότες (ΔΑΚ: 14/16), οπότε δεν έχουμε παρά τα συνοπτικά προσχέδια (synopsis, a memorandum, project, καθώς και σχετική αλληλογραφία, όλα στο ΔΑΚ: 14/16).

13.2.2. Ο μύθος του Προμηθέα

Απέναντι στο σύμπαν των θρησκευτικών συμβόλων, ο Κάλας τοποθετεί τον δικό του ήρωα, τον Προμηθέα, τον παραβάτη των θεϊκών νόμων. Εξάλλου η φωτιά υπήρξε το πιο βασικό υλικό της σκέψης του ποιητή αλλά και σύμβολο, από τα ελάχιστα που διατρέχουν τα κείμενά του. Η σύνδεση του μυθικού ήρωα με την τεχνολογική πρόοδο της ανθρωπότητας, η επαναστατική αλλαγή που εξασφάλισε στον κόσμο, η ανθρώπινη ύβρις απέναντι στους θεούς – γεγονός που σηματοδοτεί μια εποχή πέραν της δεισιδαιμονίας – η θυσία του εαυτού χάριν του συνόλου, η ευτολμία και η εφευρετικότητα: όλα αυτά στοιχειοθετούν την τοποθέτηση του Προμηθέα στο κέντρο της δημιουργίας του Κάλας. Ο Προμηθέας υιοθετείται την εποχή της ένταξης του ποιητή στον υπερρεαλισμό: «Δεν πρέπει να διστάζουμε, δεν έχουμε χρόνο για χάσιμο· αφού η σπίθα τινάχτηκε, πρέπει να επωφεληθούμε, ν' αρπάξουμε την ευκαιρία, και με τόλμη Προμηθέα να διαδώσουμε τη φωτιά. Λίγο ενδιαφέρει το μίσος των θεών – θα είναι πάντα εναντίον μας! Ας αρπάξουμε τη φωτιά από τα χέρια της εσιτιάδας, ας δώσουμε τη φωτιά στο αρσενικό για να τη μεταφέρει σ' αυτή την τρελή κούρσα που πάει από επανάσταση σ' επανάσταση.» (Εστίες: 87). Φυσικά, το σύμβολο του Προμηθέα – αν και όχι κεντρικό – δεν είναι ξένο στην υπερρεαλιστική ρητορική· ενδεικτικά, ο Μπρετόν σε μια συνέντευξή του το 1950, τόνιζε πως ο Rimbaud με το αίτημα να μεταμορφώσει τη ζωή, προσέδωσε στην ποίηση μια αποστολή προμηθεϊκή, την οποία ο υπερρεαλιστής ερμηνεύει ως επανάσταση εσωτερική συνδεδεμένη με το Μεγάλο Έργο των αλχημιστών⁴⁰.

Βεβαίως ο μύθος του Προμηθέα έχει διαμορφωθεί μέσα από μια μεγάλη λογοτεχνική παράδοση, από τον Αισχύλο μέχρι τον 20^ο αιώνα. Στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου (δεν έχουν διασωθεί οι τραγωδίες Λυόμενος και Πυρφόρος) προβάλλει ένας επιβλητικός Τιτάνας απέναντι σ' έναν εκδικητικό, βίαιο θεό που χρησιμοποιεί αλαζονικά τη δύναμή του για να διαφεντέψει τον κόσμο. Αυτή η μάλλον σοφιστική αντίληψη απέναντι στο θείο προβληματίσε τους μελετητές του Αισχύλου, αλλά πιστεύουμε πως ο Κάλας έλκεται ακριβώς από αυτό το ηθικό πρόβλημα των σχέσεων (και αντιστάσεων) του ανθρώπου απέναντι σε όλες εκείνες τις ανώτερες δυνάμεις που τον φυλακίζουν. Αυτό το ηθικό θέμα αναδεικνύεται στις μοντέρνες εκδοχές του αρχαίου μύθου, όπως αυτή του Gide με τον δικό του Προμηθέα (*Prométhée mal enchaîné*), όπου

³⁹ Τα μοτίβα αυτά παρουσιάζει αναλυτικά στο δοκ με τίτλο «Project for a book to be entitled either Magic in Art or Art and the Folly of Man», ΔΑΚ: 14/16.

⁴⁰ Βλ. Breton, 1999: 616-7. Επίσης το πεζό ποίημά του «Au lavoir noir» (1936) περιέχει αναφορές στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου (βλ. Breton, 1992: 1689)· το ποίημα μετέφρασε ελληνικά ο Σ.Λιόντος («Στο μαύρο πλυσταριό»), βλ. Μπρετόν, 2004: 215-221.

συγκρούονται ο Δίας με τον μυθικό Τιτάνα· μάλιστα, ο Ζιντ στις *Επίγειες τροφές* (αν και συγγραφέας τόσο διαφορετικός από τον Κάλας) διατυπώνει το «εμπρηστικό» μήνυμα: «Ναθαναήλ, πότε θα κάψουμε όλα τα βιβλία!!!»⁴¹.

Στην κυρίαρχη σύγχρονη συμβολική εκδοχή του, ο Προμηθέας αντιπροσωπεύει την ελευθερία, το απόλυτο πνεύμα της επανάστασης, απέναντι στη δεσποτεία του θείου νόμου (αλλά και του πατέρα), καθώς και τη λαχτάρα του ανθρώπου να αλλάξει τη μοίρα του και να ξεπεράσει τα όριά του. Επιπλέον ο Προμηθέας ενσαρκώνει την ίδια την ιδέα της ποίησης ως δημιουργίας: «Το καθήκον του καλλιτέχνη και κάθε ανθρώπου είναι να δημιουργεί μορφές, οι δε μορφές δεν είναι δυνατές παρά μόνο όταν πατούν γερά στο έδαφος, όταν βγαίνουν μέσ' από τη γη κι όταν δεν πέφτουν από τον ουρανό. Η εικόνα του Προμηθέα θα είναι πάντα η ωραιότερη που μπορεί κανείς να αντιπαραθέσει στον Θεό. Η φωτιά ξεπηδά από τα σπλάχνα της γης.» (Εστίες: 122). Και προχωρά ακόμα παραπέρα: «Ο κόσμος δεν υποβαστάζεται πια από έναν γονατισμένο ημίθεο. Ο κόσμος ορθώνεται στο ύψος του έργου του ανθρώπου. Εμπρός της γης οι κολασμένοι!» (: 127). Έτσι, η τέχνη ξεφεύγει από τα χέρια των θεών και των γιγάντων για να καταφύγει στα χέρια του ανθρώπου.

Η φωτιά, το κατεξοχήν προμηθεϊκό σήμα, υπήρξε το κοσμολογικό υλικό της σκέψης του Κάλας. Ενδεικτικά, στις *Εστίες Πυρκαγιάς* αναφέρει πως ο υπερήρωας «κάνει τη φωτιά φύλο της σκέψης του» (Εστίες: 217), αλλά και στο *Confound the Wise* υπάρχει ολόκληρο κεφάλαιο αφιερωμένο στη φωτιά: «Poetry is fire-quenching and the inspired man is fire-mouthed and fire-winged. [...] No way of escaping from fire, no use to drown it» (Confound: 48). Μάλιστα οι ποιητές διακρίνονται σε κείνους που λατρεύουν τη φωτιά και σε κείνους που λατρεύουν το νερό, ενώ η ποίηση παράγεται από τη διαλεκτική των δυο αυτών στοιχείων.

Σχετικά με τον συμβολισμό της φωτιάς, ο Bachelard αναφέρει πως η φωτιά γίνεται αντιληπτή όπως στην ηρακλείτεια κοσμολογία, δηλαδή σαν ένα *αντικείμενο*⁴² που περικλείει υλοζωικό πνεύμα, και όχι σαν αφηρημένη οντότητα. Αυτό ταιριάζει με τον παλαιότερο μύθο για τον Προμηθέα (ο Κάλας τον έχει υπόψη του), ο οποίος έκλεψε ένα κεραμικό σκεύος για να χρησιμεύσει στους φτωχούς για το μαγείρεμα της τροφής, ενώ ο Αισχύλος έκανε τον μύθο πιο πνευματικό προσθέτοντας το στοιχείο της φωτιάς. Ο Κάλας, στο κείμενο «*Révolte et Liberté*» σχολιάζει ότι συνενώνοντας την κατάκτηση της ελευθερίας με την κλοπή της φωτιάς, οδηγούμαστε στην ταύτιση της ελευθερίας με την επανάσταση. Μόνο που ο μύθος του Προμηθέα διδάσκει ότι η επανάσταση δεν έχει απόλυτη επιτυχία, αλλά καταλήγει σε μερική νίκη όπως και σε ήττα, επειδή απαιτεί θυσίες. Στο ίδιο κείμενο, εξετάζεται ο συγκεκριμένος μύθος με βάση τα προβλήματα που προκύπτουν από τη σύνδεση τραγωδίας και της δικαιοσύνης, επανάστασης και

⁴¹ Παραθέτει η Σαμουήλ, 1999: 25-6. Η ίδια μας πληροφορεί ότι ο Σεφέρης άρχισε το 1927 (χωρίς να ολοκληρώσει) να μεταφράζει το έργο του Gide με τίτλο *Προμηθέας λυόμενος*.

⁴² Βλ. Quillet, 1964: 115.

κλοπής⁴³. Ο Κάλας θεωρεί τύφλωση να πιστεύει ο ήρωας (ή ο ηγέτης) τον εαυτό του ως παντοδύναμο παίκτη σε μια σκακιέρα, όπου οι άλλοι άνθρωποι έχουν τον ρόλο του πιονιού. Αντίθετα ο ελεύθερος ήρωας είναι αυτός που ρισκάρει να ενεργήσει με τίμημα την ίδια του τη ζωή (παραθέτοντας Hegel): «Μόνο η έννοια του ρίσκου θα μας οδηγήσει να φτάσουμε στην πλέον υψηλή κατανόηση της ελευθερίας»⁴⁴.

Επιπροσθέτως, ο Προμηθέας δεν συνδέεται μόνο με την ελευθερία και τη φωτιά, αλλά παραπέμπει σε κάθε τιτάνια προσπάθεια που υπερβαίνει το ανθρώπινο (μέτριο) μέτρο. Στο *Confound the Wise* ο Κάλας εκθειάζει τα συνθετικά πνεύματα όλων των εποχών, που επεχείρησαν να συζεύξουν τομείς αντίθετους (όπως οι αλχημιστές ένωσαν την επιστήμη με τη μαγεία). Αναφέρει τον Leonardo da Vinci που υπήρξε Μυστικός και Ουμανιστής, γοθτικός και αναγεννησιακός, γι' αυτό η πτώση του είχε προμηθεϊκό μεγαλείο: «Leonardo overrated his capacity in an attempt of Promethean magnitude; his fall therefore was heroic.» (Confound: 45). Αντίστοιχα μεγάλες αποτυχίες στην ιστορία θεωρεί ο Κάλας τις απόπειρες του Wagner (ο μυστικισμός του ήρθε σε αντίθεση με την εποχή του) και του Ιουλιανού, κρίνοντας πως τα σφάλματά τους δεν οφείλονταν σε δικά τους λάθη αλλά σε κακό υπολογισμό παραγόντων του χωροχρόνου κατά τον οποίο έζησαν (Confound: 45).

Ωστόσο, ο Προμηθέας, ως σύμβολο, φέρει θρησκευτικού-μεταφυσικού τύπου συνυποδηλώσεις κι αυτό το έχει υπόψη του ο Κάλας. Σε επιστολή (χχ.) προς την Marguerite Yourcenar ο ίδιος γράφει πως τα δύο μεγάλα μαθήματα της ιστορίας συνοψίζονται στις λέξεις-σημεία: Προμηθέας και Σταύρωση και θεωρεί απαραίτητη τη μελέτη κι ερμηνεία της ιστορικής προοπτικής υπό το πρίσμα του μύθου «Προμηθέας-Ιησούς». Διαφοροποιεί ωστόσο τα δύο αυτά αρχέτυπα της θυσίας κρίνοντας την απελευθέρωση του ανθρώπου ανώτερη από τον μύθο: «Πρέπει να σκοτώσουμε τον Μινώταυρο, από τον Θησέα γεννήθηκε ο Προμηθέας, ο Ιησούς δεν είναι πια προμηθεϊκός. Η θυσία ήταν ένας θεσμός που υπήρξε πριν από την Ελλάδα – ακόμα και σήμερα υπάρχουν άνθρωποι που θυσιάζονται για την ελευθερία. Είναι οι ήρωες των δραμάτων του μέλλοντος» (ΔΑΚ: 30/18).

Οι αναφορές του Κάλας στο σύμβολο του Προμηθέα εντοπίζονται στην πρώτη του (ηρωική) υπερρεαλιστική περίοδο και ιδιαίτερα στην ηθική φάση της δεκαετίας του '40, ενώ στα μεταγενέστερα γραπτά του αραιώνουν. Η αντίσταση στη μυθοποίηση των πάντων, ακόμα και εκ μέρους του Μπρετόν (βλ. 8.5. της διατριβής), οδήγησε τον ποιητή στον λεκτικό εξοβελισμό του μυθικού συμβόλου, αλλά κράτησε ατόφιες τις έννοιες που πηγάζουν απ' αυτό: την ευτολμία («Με τόλμη – της δικής μας θέλησης το μέλλον», ONP: 111), την ελευθερία – με όρους ύβρεως απέναντι στο θείο –, το σκάνδαλο και προπάντων τη φωτιά (τα οράματα των ποιητών είναι

⁴³ Τις απόψεις αυτές τις αναπτύσσει ο Κάλας στο άρθρο «Επανάσταση και Ελευθερία», στον συλλογικό τόμο *Le Surréalisme en 1947*: 103 (ΔΑΚ: 10/7).

⁴⁴ Στο ίδιο: 105.

«ηφαιστειογενή», ONP: 125). Μέσα στο πλαίσιο της αποκαθήςλωσης των μύθων («το μελέμι παίζει με κλάσματα μύθων», ΓΦ: 118), δεν διστάζει να σατιρίσει το αρχαίο μυθικό σύμβολο, το οποίο στη μοντέρνα εποχή αλλοτριώθηκε (όπως όλα): «Πυξίδες παίζουν τον ανεμόμυλο / κι ο Προμηθέας τον φωτογράφο» (ONP: 115). Ο ίδιος ο ποιητής, υιοθετώντας το αίνιγμα και την κρυπτική γραφή, προσχώρησε στη «λατρεία» του Ερμή.

13.2.3. *The New Prometheus* (1942-1947)

Στο *Confound the Wise*, ο Κάλας προαναγγέλλει το επόμενο βιβλίο του με πιθανό τίτλο «The fate of Iocasta and the Destiny of Prometheus» και θέμα τη μελέτη του ανθρώπου που γνωρίζει καλά τις επιθυμίες του και έχει συνειδητοποιήσει τη σημασία των προθέσεων⁴⁵. Μετά το *Confound* πράγματι, ο Κάλας για πέντε χρόνια επιδίδεται στη συγγραφή ενός βιβλίου που πραγματεύεται την ηθική κρίση, την τραγικότητα της ελευθερίας και τη ρομαντική αγάπη, μετατοπίζοντας την έμφαση από το λυρικό προς το τραγικό στοιχείο. Εστιάζει κι εδώ (όπως στο «Towards a third Surrealist Manifesto») στο θέμα της υπευθυνότητας του Ποιητή μπροστά στην Ιστορία, κρίνοντας ως επιτακτική την ανάγκη διατύπωσης μιας νέας ηθικότητας, ως όφειλε να πράξει το υπερρεαλιστικό κίνημα στους χαλεπούς καιρούς του Β' παγκόσμιου πολέμου. Στην Εισαγωγή του *Νέου Προμηθέα*, ο υπερρεαλισμός ορίζεται ως «η αιρετική συνείδηση της εκκλησίας, χριστιανικής ή σοσιαλιστικής»⁴⁶. Στο ίδιο κείμενο καταγράφεται για πρώτη φορά η αντίθεση του Κάλας με το κίνημα του Υπαρξισμού που κατηγορείται ως μοντέρνος μυστικισμός. Πυρήνας του βιβλίου είναι ο Προμηθέας και κεντρική έννοια η Θυσία, γύρω από την οποία ανελίσσονται οι έννοιες της αναγκαιότητας, της ελευθερίας, της θρησκείας και της πολιτικής. Το πολυμορφικό αυτό βιβλίο εκβάλλει σε μια υμνολογία της γυναίκας ως πηγής έμπνευσης (“The Gathering together of the waters”).

Προαναγγελία του συγκεκριμένου βιβλίου βρίσκουμε επίσης σε επιστολή του Κάλας προς τον Θεοτοκά (10.8.1946), στην οποία αναφέρει πως τα τελευταία χρόνια δούλεψε πυρετωδώς μία συγγραφική σύνθεση από τρία μεγάλα δοκίμια, για τον έρωτα, τη θρησκεία και την ελευθερία. Σε επόμενη επιστολή (16.7.1947) ονομάζει το έργο («Ο Νέος Προμηθέας μου») και ανακοινώνει πως τελείωσε και βρίσκεται «στα χέρια ενός πράκτορα και θα κάνει το γύρο διαφόρων επιχειρηματιών εκδοτών, που χωρίς αμφιβολία θα το απορρίψουν με τη σειρά, αποδεικνύοντας α συν β πως τα έξοδα έκδοσης τετρακοσίων σελίδων με αναφορές στην ελευθερία, τον έρωτα και τη θρησκεία και σε ύφος αφηρημένο και δύσκολο, δεν αποδίδουν»⁴⁷. Ο Κάλας το χαρακτηρίζει ως έργο

⁴⁵ Βλ. *Confound*: 11. Και αλλού στο ίδιο βιβλίο αναφέρει ότι θα αναπτύξει το θέμα της ψευδαισθητικής πραγματικότητας που δημιουργεί ο κινηματογράφος, στο επόμενο βιβλίο του, «The fate of Iocasta and the Destiny of Prometheus» (βλ. *Confound*: 227).

⁴⁶ Introduction. I. Moral Crisis”, ΔΑΚ (16/1: 5). Οι περίπου 400 δακτυλογραφημένες σελίδες του βιβλίου βρίσκονται στο ΔΑΚ (arch.box: 16).

⁴⁷ Κάλας-Θεοτοκάς, 1989: 55. Για το ίδιο θέμα βλ. στο ίδιο: 50, 52 και 56.

δύσκολο, ενώ λέει πως χρειάστηκε πολύμοχθη έρευνα και έχει στοιχηματίσει σ' αυτό όλο το πνευματικό του είναι.

Το δακτυλόγραφο (που είναι περί τις 400 σελίδες και δεν εκδόθηκε ποτέ) είναι χωρισμένο σε τρία τμήματα, το πρώτο επιγράφεται «Sacrifice and Solidarity», το δεύτερο «The Tragedy of Freedom» και το τρίτο «Romantic Love». Προηγείται εκτενής Εισαγωγή για την ηθική κρίση και την τραγική δοκιμασία του σύγχρονου ανθρώπου. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι ο άνθρωπος έχει προδοθεί από τα συστήματα του ουμανισμού, του καθολικισμού και του κομμουνισμού. Ως μοναδική ελπίδα προβάλλουν οι υπερρεαλιστές: «They have attempted to resolve on the level of human praxis some of the contradictions created by the conflict of antagonistic psychological and economic, individual and collective drives»⁴⁸. Οι ιστορικές συνθήκες επαναπροσδιορίζουν τις υπερρεαλιστικές αναζητήσεις, μεταθέτοντας την έμφαση από το λυρικό στο τραγικό στοιχείο και από το τυχαίο στην αναγκαιότητα

Το βιβλίο αυτό είναι μια φιλοσοφική πραγματεία με θέματα καθαρά εγγεληνά, βρίθει εξάλλου από αναφορές στα φιλοσοφικά συγγράμματα του Hegel. Ο Κάλας χρησιμοποιεί τις εγγεληνές μεθόδους (ιστορική, ηθική, νομική) στοχαζόμενος πάνω στα συμφραζόμενα του σύγχρονου του κόσμου. Ωστόσο, στα συμπεράσματά του προσπαθεί να προεκταθεί μακρύτερα από τον Hegel, γιατί κρίνει ότι η ηθική του συγκεκριμένου φιλοσόφου προϋποθέτει τον κόσμο ως στατικό σύστημα και ότι η τελική επιδίωξή του στοχεύει στην ειρήνη ενός συστήματος που έχει αντικαταστήσει την ελευθερία με την τάξη· αντίθετα, ο υπερρεαλιστής ποιητής στοχεύει στην μεταμόρφωση της πραγματικότητας⁴⁹. Εκτός από τον φιλοσοφικό του άξονα, το σύγγραμμα στηρίζεται στην αρχαία τραγωδία, καθώς οι αναφορές και τα παραδείγματα τραγικών ηρώων διατρέχουν πολλά από τα κεφάλαια. Κορυφαίο σύμβολο ο Προμηθέας που προβάλλει ως το σύμβολο του αγωνιζόμενου πνευματικού ανθρώπου· όπως αναφέρει στο δημοσιευμένο ομότιτλο άρθρο («Ο Νέος Προμηθέας»): «Κανείς δεν ξέρει ποιοι θα είναι οι Μαραθώνες του μέλλοντος, γιατί οι Πέρσες είναι πια παντού, κι αυτό που εννοούμε ως Ελλάδα – η γη χωρίς την οποία δεν μπορεί να επιτευχθεί νέα πρόοδος – είναι για την ώρα περιορισμένη σε πολύ μικρές ομάδες [...] Τους ποιητές δεν τους πιάνει ίλιγγος, πρέπει να τους εμπνεύσει ο Αισχύλος, αυτός που αποκαλύπτει τον Προμηθέα – ο ποιητής-πολεμιστής Αισχύλος είναι Προμηθεϊκός»⁵⁰.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα (και πιο πρωτότυπα) κεφάλαια του βιβλίου, επιγράφεται «Prometheus Possessed». Εδώ ο Κάλας εξετάζει την έννοια του ήρωα, της ενοχής και της κάθαρσης, την αντίφαση ιερό-βέβηλο, τις σχέσεις ρίσκου και τύχης, για να καταλήξει στην προμηθεϊκή αποστολή του ποιητή: «The modern poet is no Hamlet; [...] the poet also faces the new

⁴⁸ Από την Εισαγωγή, «Moral Crisis», ΔΑΚ: 16/4: 3.

⁴⁹ Βλ. το κεφάλαιο «Freedom and Necessity», 16/6: 26.

⁵⁰ Μεταφράζει η Β.Κολοκοτρώνη και παραθέτει από το *View*, 2 (Οκτώβρ. 1942): 20 (Κάλας, 2002: 169 σημ. 72).

reality and interprets it in dynamic terms; he struggles for the rehabilitation of the hero; he must become a hero, become one and idolize none»⁵¹. Διευκρινίζεται ότι δεν συμφωνεί ούτε με την ηρωική ποίηση (στο ίδιο: 26) ούτε με την ηρωολατρία (: 33), αλλά συνδέει τον ήρωα με την αναμόρφωση («the hero is a law-breaker»: 35) και τη θυσία: ο ήρωας είναι προφήτης και πολεμιστής, γκρεμίζει τα είδωλα και διαμαρτύρεται εναντίον της μοίρας των σκλάβων (: 51).

Πρέπει να επισημάνουμε πως ο τίτλος «Νέος Προμηθέας» αποτελεί δάνειο από το κλασικό ομότιτλο βιβλίο της Μαίρης Σέλλεϋ, όπου ο Δρ.Φρανκεστάιν οραματιζόμενος να δώσει ζωή σε ά-ζωη ύλη, κατέληξε με μηχανιστικό τρόπο (συλλέγοντας ανθρώπινα «ανταλλακτικά» από τα νεκροτομεία και διοχετεύοντάς τους ηλεκτρική ενέργεια) να ζωντανέψει ένα τέρας. Ανάλογης υφής ερωτήματα θέτει στο τελευταίο τμήμα των *Εστιών Πυρκαγιάς* («Ο Υπερρωϊσμός»), προπάντων στο θέμα του θανάτου· εκεί ο Κάλας αναφέρεται τόσο στην ψυχαναλυτική θεώρηση για το ένστικτο του θανάτου (με την οποία δεν συμφωνεί) αλλά και τις επιστημονικές έρευνες για την επιμήκυνση της ζωής⁵². Η φλόγα, ένας σπινθήρας, είναι η αρχέγονος αιτία της ζωής. Ο αρχαίος Προμηθέας, χαρίζοντας στους ανθρώπους τη γνώση της φωτιάς, ελευθέρωσε το ανθρώπινο γένος από τον έλεγχο των θεών. Ο «νέος Προμηθέας», δηλαδή ο Δρ.Φρανκεστάιν, πίστεψε ότι η αποκάλυψη και γνώση των μυστικών της ζωής, θα απελευθέρωνε τον άνθρωπο και θα τον εξίσωνε με τον Θεό. Βέβαια, ενώ η Σέλλεϋ ως γνήσια εκπρόσωπος του ρομαντισμού⁵³, εκφράζει με το έργο της την αντίθεσή της στη μηχανιστική θεώρηση της ζωής, ο Κάλας μοιάζει να ταυτίζεται με τον αγώνα και την ύβριν του ήρωα-επιστήμονα.

13.3. Ο ΠΟΙΗΤΗΣ, Ο ΔΙΑΓΝΩΣΤΗΣ, Ο ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ⁵⁴ (Τέχνη και Πολιτική)

Ο υπερρεαλισμός του Κάλας δεν υπήρξε «ανάπηρος», καθότι δεν ξεχώρισε ποτέ την πολιτική σκέψη από την ποιητική πράξη. Η σχέση της τέχνης με τη ζωή υπήρξε ένα από τα κρισιμότερα προβλήματα που αντιμετώπισε ο ίδιος στο διηνεκές της δημιουργίας του: «Όσο για μένα προσπαθώ πάντα, από καιρό σε καιρό, να θέτω προβλήματα που επανασυνδέουν την τέχνη με τη ζωή – κι όχι με την ιστορία της τέχνης» εξομολογείται ο ίδιος το 1977⁵⁵. Η τέχνη και η ζωή, η αισθητική και η ηθική, υπήρξαν για τον Κάλας δύο παράλληλες που ενώνονται σύμφωνα με την μη-ευκλείδεια γεωμετρία: «η επανάσταση μόλις έγινε σε όλα τα πεδία, η μάχη ξεκίνησε σε όλα τα

⁵¹ Από το κεφάλαιο «Prometheus Possessed», ΔΑΚ: 16/5: 25-26.

⁵² Ο Κάλας παραπέμπει κυρίως στις έρευνες του βιολόγου Pearl, όπως καταγράφονται στο βιβλίο του *Βιολογία του θανάτου*, (Εστίες: 198-9) για τα βιολογικά πειράματα με στόχο την επιμήκυνση της ζωής και τη διατήρηση της ενέργειας.

⁵³ Το μυθικό αυτό θέμα ήταν αγαπητό στη ρομαντική λογοτεχνία, πβ και τον *Prometheus Unbound* (Λυόμενο) του P.B.Shelley (1820).

⁵⁴ Ο τίτλος προέρχεται από την υπογραφή «Poet, Diagnostician, Polemicist» στο τελευταίο του άρθρο, βλ. Calas, 1983: 50. Ο Αργυρόπουλος μεταφράζει: «ποιητής, [που] θέτει διαγνώσεις και ασκεί πολεμική», Κάλας, 1990-91: 118· περιφραστικά μεταφράζει κι ο Βέης, 1989: 157.

⁵⁵ Σε επιστολή του (5.8.1977) προς την Elisa Breton (ΔΑΚ: 26/2).

μέτωπα [...] Ο καλλιτέχνης είναι παντού, ο ζωγράφος γράφει, ο συγγραφέας συμμετέχει στην πολιτική μάχη.» (Εστίες: 176). Στο *Confound the Wise* (1942) εξηγεί πως η ποίηση, το δοκίμιο και το μανιφέστο είναι διαφορετικά είδη (ως προς τα μέσα), αλλά δεν παύουν να αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία, έχοντας ως κοινό στόχο τη μεταμόρφωση του κόσμου (Confound: 24). Ο ίδιος επιδόθηκε στη συγγραφή των τριών αυτών ειδών, γι' αυτό υπέγραφε με την τριπλή του ιδιότητα ως «Poet, Diagnostician, Polemicist» (Calas, 1983). Το ιδανικό του υπήρξε ο ποιητής που έχει τις λέξεις ως εργαλείο για να διαγιγνώσκει θεωρητικά, να κηρύττει και να τροφοδοτεί με την ποίησή του την επαναστατική δράση.

Ο Κάλας ποτέ δεν αντιμετώπισε την ποίηση ως κλειστό αυτοαναφορικό σύστημα, αλλά ως συγκοινωνούν δοχείο με την ιστορία: «the author belongs to history, not to linguistics»⁵⁶. Το άνοιγμα της ποίησης στην ιστορική πραγματικότητα, εντάσσει κατ' ουσία την τέχνη μέσα στην οικονομία της ζωής και μετατοπίζει το ποιητικό ενδιαφέρον από την ατομική στη συλλογική συνείδηση⁵⁷. Ο Καβάφης – κορυφαίο παράδειγμα «ιστορικού» ποιητή – τοποθετεί σε ένα από τα κέντρα του αισθητικού του προβληματισμού τη συνύπαρξη (συγκρουσιακή ή αρμονική) της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την ιστορική πραγματικότητα· παραδείγματα είναι ο Σιδώνιος νέος που παραγγέλνει στον ποιητή να θυμάται το έργο του μες στις δοκιμασίες της ζωής και ο ποιητής Φερνάζης που βασανίζεται από την ποιητική ιδέα μέσα στην ταραχή και στο κακό, αδυνατώντας να συμμετέχει ενεργητικά στο ιστορικό γεγονός. Για τον Κάλας αυτή η συνύπαρξη υπήρξε ένα από τα βασικότερα σημεία γύρω από το οποίο συσπειρώθηκε η θεωρία και η ποίησή του, χωρίς ποτέ να καταφύγει σε απλουστευτικές λύσεις γι' αυτό το διαχρονικό και δυσεπίλυτο δίλημμα. Στα μεταπολεμικά ποιήματά του, διεισδύει η σύγχρονη του ιστορία, πράγμα που σημαίνει ότι ο ποιητής παρακολουθεί και σχολιάζει (σατιρικά) τα κρίσιμα πολιτικά γεγονότα της εποχής του και του γενέθλιου τόπου του (αν και κατοικεί μακριά από την Ελλάδα).

Στο αμφίστομο ερώτημα του Καβάφη σχετικά με τον Αισχύλο, δηλαδή αν κέρδισε την αθανασία ως πολεμιστής ή ως μεγάλος τραγικός ποιητής⁵⁸, ο Κάλας δίνει τη δική του απάντηση, με ένα χαρακτηριστικό στίχο στο 10^ο από τα «Έντεκα και δυο ποιήματα»:

«Ζει του Ολυμπιονίκη μονάχα ο Πίνδαρος» (ONP: 144).

Στην επιγραμματική αυτή φράση, αναφέρεται πως ο ποιητής είναι υμνωδός των σημαντικών προσώπων της εποχής του και πως επιβιώνει μέσα στον χρόνο, ως θεματοφύλακας των αξιών και

⁵⁶ Από το δοκίμιο «Three oblique situations» (1980), όπου ειρωνεύεται τον Barthes και τη θεωρία του για τον θάνατο του συγγραφέα (Transfigurations: 221).

⁵⁷ Σύμφωνα με τον Δ.Ν.Μαρωνίτη («Υπεροψία και μέθη. Ο ποιητής και η Ιστορία»), η ιστορική συνείδηση του κάθε ποιητή ορίζεται από την αντίδρασή του μπροστά στις βαθιές πληγές της ομαδικής ζωής (από τα *Δεκαοχτώ κείμενα*, βλ. Πιερής, 1997: 271).

⁵⁸ Όπως αυτό διατυπώνεται υπαινκτικά στο ποίημα «Νέοι της Σιδώνος (400Μ.Χ.)», βλ. Καβάφης, 1977 Β': 16.

ιδανικών (όπως πχ. το αθλητικό ιδεώδες) της κοινωνίας του. Ο Πίνδαρος⁵⁹ εξάιρεται προφανώς ως εκπρόσωπος της χορικής ποίησης που είναι υπερατομική, εκφράζει ομαδικά συναισθήματα κι ιδέες, ενώ υπηρετεί τους «υψίποδες» ηθικούς νόμους· ο ίδιος ο χορικός ποιητής δεν αυτοχαρακτηριζόταν «ποιητής» αλλά θεράπων ή κήρυξ των Θεών⁶⁰. Ακόμα, στον στίχο που παρατέθηκε προηγουμένως, επιβεβαιώνεται ότι η ποίηση αποτελεί μία πράξη αθανασίας, αλλά παράλληλα τίθεται υπαινικτικά («μονάχα»⁶¹) το υπαρξιακό για την ποίηση ερώτημα: «το θέμα κάνει τον ποιητή ή ο ποιητής το θέμα;». Σ' αυτό ο Κάλας δίνει μια αντι-στρουκτουραλιστική (επειδή για τον δομισμό η μορφή έχει τον κυρίαρχο ρόλο) απάντηση: δηλαδή την επιβίωση του Πίνδαρου την εξασφάλισε όχι (μόνο) η υψηλή του μορφή αλλά κυρίως το υψηλό του θέμα. Μπορούμε ωστόσο να υποθέσουμε πως ο Κάλας έχει επίγνωση και του αντίστροφου ποιητικού θεωρήματος, αν και δεν το προβάλλει: θα καταξιωνόταν ακόμα κι ένας μέτριος ποιητής, αν υμνούσε έναν ολυμπιονίκη; Το ερώτημα βρίσκει, κατά κάποιον τρόπο, την απάντησή του στο ποιητικό απόσπασμα που παρατίθεται στην επόμενη παράγραφο.

Η θέση του ποιητή απέναντι στην εποχή του θίγεται και στο 4^ο ποίημα της ίδιας συλλογής, σε μια αναφορά στον γάλλο ποιητή και επαναστάτη André Chenier:

«Ποιητής μέτριος, των αστών ήρωας / τ' αυτί οραματίζεται ρυθμούς καρμανιόλας.

Ηλεκτρίζεται το χέρι. Μ' αγαλλίαση / γραφίζει το εὐήχον: Robespierre!» (ONP: 138). Στο απόσπασμα αυτό υπάρχουν ελλειπτικότητες αναφορές στη γαλλική Επανάσταση, ως εξέγερση της αστικής τάξης εναντίον της αριστοκρατίας. Κατατίθενται υπαινιγμοί για την Τρομοκρατία με τα οράματα αλλά και την ανεξέλεγκτη βιαιότητα (καρμανιόλα), καθώς και για έναν από τους δευτεραγωνιστές, τον Chenier· αυτός ήταν από τους μετριοπαθείς που αντιτάχθηκαν στις ακρότητες των Ιακωβίνων και του Ροβεσπιέρου, ενώ κατά σύμπτωση, και οι δύο άνδρες κατατομήθηκαν το 1794. Μέσα απ' αυτά τα σήματα ο Κάλας επισημαίνει συνοπτικά τις αντινομικές ιστορικές δυναμικές (ηγεμονία της φιλελεύθερης αστικής τάξης vs έλευση της κοινωνικής δημοκρατίας της κομμούνας) που έδρασαν και καθόρισαν την επανάσταση⁶². Ο βηματισμός της ιστορίας ενδιαφέρει πολύ τον ποιητή, γιατί, εκτός από εξιστόρηση αξιωματικών γεγονότων, η ιστορία είναι για τον ίδιο πηγή ηλεκτρισμού (ενέργειας) αλλά και πηγή οραμάτων και απόλαυσης. Ο ποιητής Σενιέ, από τις χαμηλόφωνες παρουσίες της γαλλικής επανάστασης, υπήρξε σε όλα (ποίηση και πολιτική) μέτριος (εκτός από τον θάνατό του)· αντίθετα ο «πολεμίστας», σε λόγια και έργα, Ροβεσπιέρος ήταν τέτοιος, ώστε και μόνο το όνομά του συνιστά ζωγραφιά (το χέρι του ποιητή το ζω-γραφίζει)

⁵⁹ Στο *Confound the Wise* συνδέει τον Πίνδαρο με τα ανθρωπιστικά ιδανικά και την κλασική Αθήνα (Confound : 44) κι αλλού τον αναφέρει απαξιωτικά ως περιγραφικό ποιητή (στο ίδιο: 56).

⁶⁰ Πολύ χρήσιμη είναι η Εισαγωγή του Παναγή Λεκατσά, στον τόμο *Πίνδαρος*, χχ: 36.

⁶¹ Πιθανόν το επίρρημα αυτό να παραπέμπει στο αντίστοιχο καθαφικό: «και για μνήμη σου να βάλεις / μ ό ν ο που μες στων στρατιωτών τες τάξεις, τον σωρό / πολέμησες και συ τον Δάτι και τον Αρταφέρνη» (Καβάφης, 1977 Β': 16).

⁶² Ο ίδιος ο Κάλας έχει υποδείξει τις μελέτες του Albert Mathiez ως την εγκυρότερη ιστορική πηγή γύρω από τη Γαλλική Επανάσταση και τον Ροβεσπιέρο (βλ. ΚΠΑ: 234-240).

και ποίημα (εύχο όνομα, όχι εξαιτίας της φωνολογίας του, αλλά λόγω του ιστορικού του εκτοπίσματος). Το συμπέρασμα, σύμφωνα με τον Κάλας, είναι ότι η ποίηση κι η επανάσταση καταξιώνονται, όχι μόνο όταν συμπορεύονται (όπως στην περίπτωση του Σενιέ) αλλά όταν είναι ρηξικέλευθες και ικανές να αλλάζουν τη δυναμική της ιστορίας. Άξιος ποιητής είναι εκείνος που εξέφρασε την εποχή του και ύμνησε με λόγια (Πίνδαρος) ή έργα (Ροβεσπιέρος) τα ηρωικά ιδεώδη, ώστε να δώσει ώθηση προς το μέλλον. Από την άλλη πλευρά, ο ποιητής έχει επίγνωση πως η αλλοτρίωση της μοντέρνας εποχής έχει μετ-αλλάξει την πνευματική ζωή: «Κι ο Πίνδαρος ποδοπατιέται. Δημοσιογράφοι / τώρα πανηγυρίζουν ρεκόρ στίβου κι ωδείου» (ONP: 146). Σε όλες τις περιπτώσεις, πάντως ο ποιητικός λόγος δεν είναι απόμακρος ή ξεχωριστός από την ιστορικο-κοινωνική πραγματικότητα, αλλά συγκοινωνεί υπόγεια μαζί της, άλλοτε εκφράζοντας υψηλά ιδανικά και έχοντας τη δύναμη να τη μεταμορφώνει, κι άλλοτε αντανακλώντας την παρακμή της κοινωνίας.

13.3.1. Πολιτικές Θέσεις (Τροτσκισμός)

Ο Κάλας ανήκε σε όλη τη διάρκεια της ζωής του στους διανοουμένους της Αριστεράς⁶³. Ιδιαίτερα από το 1934 δραστηριοποιήθηκε στον πνευματικό χώρο του τροτσκισμού. Εικάζουμε τη στροφή προς τον τροτσκισμό, εφόσον δημοσίευσε άρθρο στη (φιλοτροτσκιστική) *Νέα Επιθεώρηση* (τέλη 1933), διακόπτοντας τη συνεργασία του με τους κομμουνιστές των *Νέων Πρωτοπόρων*. (βλ. την τεκμηρίωση στο 1^ο κεφ. της διατριβής). Σιγουρευόμαστε γι' αυτήν την πολιτική στροφή με την ένταξή του στη FIARI, την παγκόσμια οργάνωση των ανεξάρτητων και επαναστατών συγγραφέων, η οποία προέκυψε από το μανιφέστο Μπρετόν-Τρότσκι το 1938. Η θεωρητική προσκόλληση του Κάλας στον Τρότσκι υπήρξε διαρκής, αλλά αυτό δεν σήμαινε έλλειψη κριτικής στον τροτσκισμό. Σε επιστολή του το 1947, ο ποιητής έγραψε πως συμφωνούσε με τον Martinet για την αρνητική κριτική προς τους τροτσκιστές σχετικά με τη στάση τους απέναντι στη ΕΣΣΔ⁶⁴. Στο ίδιο γράμμα, ο Κάλας τονίζει ότι εκφράζει τις απόψεις του ιδιωτικά, καθώς δεν νιώθει έτοιμος να γράψει πάνω σε πολιτικά ζητήματα· ο ίδιος δηλώνει ειδικευμένος πάνω σε ζητήματα ηθικής, ενώ αφήνει σε άλλους το δυσκολότερο έργο της επεξεργασίας μιας πολιτικής στρατηγικής. Γίνεται σαφές πως για τον Κάλας, η ηθική υπήρξε ο κοινός παρανομαστής στα ανόμοια κλάσματα που όριζαν η τέχνη και η πολιτική. Ελάχιστα δημοσιευμένα κείμενά του έχουν αμιγή και στενό πολιτικό στόχο⁶⁵, υπάρχουν μάλιστα πυκνώσεις και αραιώσεις γιατί πιο πολιτικά προσανατολισμένη υπήρξε η σκέψη του κατά τις δεκαετίες '40

⁶³ Η πολιτική πλευρά του Κάλας αποτελεί το αντικείμενο της μελέτης και έρευνας της Lena Hoff, τόσο στη μεταπτυχιακή εργασία της, όσο και στην εν προόδω διδακτορική διατριβή της.

⁶⁴ Βλ. επιστολή του Κάλας στον Bessaignet, στις 21.11.1947, ΔΑΚ: 26/1.

⁶⁵ Τέτοια κείμενα (δύο) έχουν δημοσιευτεί στην *Αντίσταση* του Μ.Ράπτη, ενώ η πολιτική του σκέψη αποτυπώνεται στην αλληλογραφία με τον Ράπτη. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. την εισαγωγή της L.Hoff στο βιβλίο Κάλας-Ράπτη, 2002: 13-26. Πολύτιμη από την ίδια άποψη είναι η αλληλογραφία με τον Pierre Bessaignet (κατά το διάστημα 1946-1954) με τον οποίο αναλύουν (εκτός των άλλων, όπως ανθρωπολογία, υπερρεαλισμό) θέματα πολιτικής.

και '60 (-αρχές '70), όταν και τα εξωτερικά γεγονότα συνέτειναν στην ανατροφοδότηση του πολιτικού ενδιαφέροντος του έλληνα υπερρεαλιστή.

Όπως ήδη επισημάνθηκε, στην τέχνη του ο Κάλας δεν υπήρξε ανοιχτά προπαγανδιστικός ή στρατευμένος, αλλά τα ιδιωτικά (κυρίως) κείμενά του βρίθουν από πολιτικές επισημάνσεις και κριτικές. Τον ενδιαφέρει πολύ η πολιτική σκέψη και δράση, μελετά όλες τις αναλύσεις, ακόμα και στον οικονομικό τομέα. Πχ. σε κάποια επιστολή του, θεωρεί επιβεβλημένη την ανάλυση του οικονομικού και πολιτικού χαρακτήρα της ΕΣΣΔ· μάλιστα προτείνει τη σύγκριση με αρχαίες προκαπιταλιστικές κοινωνίες οι οποίες αγνοούσαν την ατομική ιδιοκτησία (όπως η Περσία κι η Αίγυπτος), γιατί πιστεύει πως η γραφειοκρατία της ΕΣΣΔ μάλλον οφείλεται σε κάποια προ-καπιταλιστικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης χώρας⁶⁶. Ο ίδιος ενδιαφερόταν πολύ για κάθε θεωρητική ανάλυση των σχέσεων της οικονομίας με την κουλτούρα, καθώς και για την επίλυση του κοινωνικού αινίγματος, που τον προβλημάτιζε μέχρι το τέλος της ζωής του, σχετικά με τη σχέση της τέχνης και της οικονομίας· μάλιστα η σχέση αυτή, με την εμπορευματοποίηση του καλλιτεχνήματος και τη χρηστική αξία της τέχνης, πήρε μεταπολεμικά τεράστιες διαστάσεις⁶⁷. Γενικά για τον Κάλας η πολιτική σκέψη είχε πάντα δυο σκέλη, το ένα ήταν η γενική ερμηνεία και ανάλυση των δομών (οικονομικών, πολιτικών, κοινωνικών) και το άλλο σκέλος ήταν αυτή η θεωρητική σκέψη να χρησιμεύσει ως βάση, ώστε να τοποθετηθεί και να ερμηνευτεί η στάση (δράση) του ατόμου απέναντι στις συλλογικές δομές.

Ο Κάλας, μετά την εγκατάστασή του στην Αμερική, όχι μόνο δεν αδρανοποιήθηκε πολιτικά αλλά έκανε προσπάθειες προσέγγισης του τροτσκιστικού κόμματος, οι οποίες απέτυχαν λόγω της καχυποψίας του SWP απέναντι στους υπερρεαλιστές (βλ. στα Βιογραφικά στην Εισαγωγή). Σε επιστολή του προς τον Μπρετόν (31.12.47) σημειώνει: «Η απαισιοδοξία μου σχετικά με τις πιθανότητες μιας συλλογικής δραστηριοποίησης την παρούσα στιγμή, είναι στο έσχατο όριο. Κανείς δεν συμφωνεί πλέον με κανέναν – στον επαναστατικό τομέα ιδιαίτερα.» (ΔΑΚ: 26/2). Η έσχατη απογοήτευση και το μεγαλύτερο πλήγμα υπήρξε η προδοσία του Βαν Χάιγενουρτ (γραμματέα του Τρότσκι, και προσωπικού φίλου του έλληνα ποιητή) που εγκατέλειψε τον μαρξισμό για έναν αγγλικού τύπου σοσιαλισμό ανακατεμένο με υπαρξισμό. Η θέση του Κάλας για το συγκεκριμένο ζήτημα, αποτυπώνεται στην αλληλογραφία του, κυρίως στις εκτενείς επιστολές του (στα γαλλικά) προς τον ανθρωπολόγο και στοχαστή Pierre Bessaignet, κατά το β' μισό της δεκαετίας του '40. Σε επιστολή στις 21.11.1947, ο ποιητής αναφέρεται στο (αδημοσίευτο ακόμα) άρθρο του Βαν Χάιγενουρτ με τις πολιτικές δηλώσεις που αποκηρύσσουν τον μαρξισμό· κριτικάρει αρνητικά την «ιδεαλιστική διολίσθηση» του Βαν, για την οποία εκτιμά ότι θα πάρει διαστάσεις βόμβας στους κύκλους τους. Ο Κάλας δεν κρύβει την απογοήτευσή του

⁶⁶ Βλ. επιστολή του Κάλας στον Bessaignet, στις 21.11.1947, ΔΑΚ: 26/1.

⁶⁷ Βλ. τις σκέψεις του Κάλας πάνω στο συγκεκριμένο θέμα σε επιστολή του στον Bessaignet, στις 23.12.1970, ΔΑΚ: 26/1.

για την επικείμενη «αυτομόληση» του παλαιού συντρόφου, γιατί όπως σημειώνει, ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να επεξεργαστεί μια πολιτική στρατηγική για την ομάδα των τροτσκιστών. Σε επόμενη επιστολή (29.11.1947), εκθέτει το σκηνικό της ανάγνωσης του περίφημου άρθρου του Βαν ενώπιον μιας σύναξης φίλων (ανάμεσα σ' άλλους παρευρίσκονταν ο Κάλας, ο τεχνοκριτικός M.Schapiro, ο R.Altman, ο L.Abel, οι συντελεστές του περιοδικού *Politics*). Στην επιστολή προς Bessaignet συνοψίζονται οι βασικές θέσεις του Βαν για την αποτυχία του μαρξισμού (100 χρόνια μετά από το Κομμουνιστικό Μανιφέστο) ως προς τον καθορισμό του ιστορικού ρόλου του προλεταριάτου (άρα, κατά τον Βαν, ο σοσιαλισμός δεν θα πρέπει να βασίζεται πλέον στην εργατική τάξη). Για τον Κάλας αυτή η συγκέντρωση στάθηκε εξαιρετικά λυπηρή, καθώς διέγινε μια δήλωση αδυναμίας και κούρασης πίσω από τα ανεπαρκή επιχειρήματα του παλιού του φίλου, αλλά και επώδυνη λόγω της ρήξης με ένα πλούσιο πολιτικό-αγωνιστικό παρελθόν.

Για τον «πολεμίστα» Κάλας μια τέτοια στάση πλήρους απομάκρυνσης και αποκήρυξης, δεν θα μπορούσε να γίνει αποδεκτή· αναθεωρήσεις έκανε ο ίδιος πολλές, αλλά ποτέ δεν ήρε ούτε απαρνήθηκε προηγούμενες θέσεις του ως παρωχημένες. Ο ποιητής είχε σταθερές αξίες στη ζωή του και πυξίδα στον ιδεολογικό του πλου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παρέμενε στατικά προσηλωμένος σε ένα αρχικό πλάνο ταξιδιού. Οι ιστορικές συνθήκες (και όχι η πανεπιστημιακή καταξίωση, όπως στην περίπτωση του Van) καθόρισαν τις διαδοχικές μετατοπίσεις του, οι οποίες, τελικά, δεν είναι παρά μεταμορφώσεις γύρω από ένα σταθερό κέντρο.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '40 τον Κάλας απασχολούν έννοιες και προβλήματα ηθικής φιλοσοφίας, με έντονο πολιτικό περιεχόμενο, ενώ οι λύσεις που προτείνει είναι διαλεκτικές και γι' αυτό πολλές φορές φαντάζουν αμφίσημες. Το θέμα της υπευθυνότητας του καλλιτέχνη απέναντι στην ιστορία, είναι από τα κεντρικά ζητήματα που απασχόλησαν τη σκέψη του τη δεκαετία αυτή, ενώ η θέση που πήρε είναι αμφιλεγόμενη, άλλοτε υπεραμυνόμενος της ανευθυνότητας του ποιητή (Confound: 185) και τον δανδισμό (Διακύβευση: 43-45) κι άλλοτε υποστηρίζοντας το βαθύ αίσθημα ευθύνης του καλλιτέχνη⁶⁸. Από τη μια πλευρά, η ποιητική ανευθυνότητα του υπερρεαλισμού και από την άλλη η ανάγκη ανάληψης της ατομικής ευθύνης απέναντι στα δεινά της ιστορικής πραγματικότητας, τροφοδότησαν τα κείμενά του με συχνά αινιγματικές ή αντικρουόμενες απόψεις. Σε κείμενο του 1947 (στον κατάλογο *Bloodflames*) διαχωρίζει την ευθύνη και την ανευθυνότητα της τέχνης, ανάλογα με τις περιόδους που διανύει η κοινωνία: όταν τα καταπιεστικά στοιχεία καταπνίγουν τις ατομικές παρορμήσεις, τότε η τέχνη αναλαμβάνει τον ρόλο της απελευθερωτικής δύναμης· αντίθετα, σε άλλες περιόδους κοινωνικής ισορροπίας, η τέχνη μπορεί να γίνει «ανεύθυνη», ώστε να δοθεί έμφαση στον «μαγικό» χαρακτήρα της, στην αναλογία και στους απροσδόκητους συνειρμούς. Έτσι η τέχνη είναι ένα εκκρεμές που δεν έχει μια δεδομένη και απόλυτη θέση αλλά αιωρείται, όπως και ο δημιουργός:

⁶⁸ Βλ. ενδεικτικά το κείμενο «Memorandum», [γύρω στο 1945], ΔΑΚ: 21/3.

«The artist oscillates perpetually between the extraversion of magic and the introversion of freedom»⁶⁹. Ο καλλιτέχνης λόγω της ελευθερίας του, κατέχει μια έκκεντρη θέση στην κοινωνία και ζει μια δύσκολη κατάσταση, γιατί ουσιαστικά είναι παγιδευμένος στο δίπολο «παραγωγή-κατανάλωση». Ως δημιουργός-παραγωγός υπακούει σε μια αυστηρή ηθική αλλά και στη μοναχικότητα («To the solidarity of the masses the artist opposes the solitude of an existence voted to creation»⁷⁰). η μοναχικότητα βέβαια εξασφαλίζει την απελευθέρωση του καλλιτέχνη από τις υποχρεώσεις και τα ταμπού, καθώς και την απρόσκοπτη διεκδίκηση της ατομικότητάς του. Από την άλλη πλευρά στέκεται η καταναλωτική κοινωνία με τους νόμους της, κυρίως αυτόν της μαζικής παραγωγής· ο Κάλας μάλιστα σημειώνει ότι ο υπερρεαλισμός θεωρήθηκε τελικά αντεπαναστατικός γιατί υποστηρίχθηκε από πλούσιους συλλέκτες, αλλά αυτό, κατά τη δική του γνώμη, δεν είναι παρά μια επιφανειακή ένσταση. Όπως εξηγεί (στο ίδιο κείμενο), στις πολιτισμένες κοινωνίες δημιουργείται ένα κοινό έδαφος για τη συνάντηση καλλιτεχνών και προνομιούχων τάξεων, όταν η αγοραστική δύναμη των τελευταίων καταφέρνει να τους απαλλάξει από τα ταμπού, ωστόσο η σχέση αυτή παραμένει συνήθως ασταθής και περιστασιακή.

Το δίπολο «ελευθερία / υπευθυνότητα» δεν έπαψε να τον απασχολεί και μετά τη δεκαετία του '40· στο δοκίμιο «Η Τέχνη την εποχή της διακύβευσης» (1968) τίθεται το ερώτημα της ευθύνης του καλλιτέχνη σε συνδυασμό με την ελευθερία του, και γίνεται μια επισκόπηση των κυριότερων φιλοσοφικών θεωριών για την ελεύθερη βούληση (Καντ, Χέγκελ, Στωικοί, Νίτσε κ.ά.). Σημαντική θεωρείται η απόπειρα του Σαρτρ «να υπερβεί την αντίφαση ελευθερία / ηθική, αντιμετωπίζοντας την ευθύνη ως συνέπεια της ελευθερίας μάλλον παρά του ηθικού νόμου» (Διακύβευση: 191-2). Στο δοκίμιο δεν διατυπώνεται μια σαφής τελική θέση για τη σχέση ελευθερίας-ευθύνης, αλλά τεκμηριώνεται η άποψη πως το ζήτημα έχει αποβεί περίπλοκο, καθώς η σύγχρονη τέχνη αποτελεί μια εξερεύνηση του αγνώστου και ευρύ πεδίο πειραματισμών· ωστόσο αναγνωρίζεται έμμεσα ότι κανείς καλλιτέχνης δεν μπορεί να απαλλαγεί από την ευθύνη: «Απόλυτη ελευθερία από την ευθύνη μπορεί να υπάρξει μόνο όταν παραδοθεί κανείς είτε στο Θεό [...] είτε στη Δικαιοσύνη» (Διακύβευση: 198). Από την άλλη πλευρά, σε αρκετά κείμενα έχει υποστηριχτεί από τον Κάλας ότι ο καλλιτέχνης είναι δανδής (βλ. στο 5^ο κεφάλαιο της διατριβής) και ότι «η τέχνη πρέπει να είναι ανώφελη» (Διακύβευση: 223).

Το θέμα της υπευθυνότητας συνδέεται με το ηθικό πρόβλημα για τον σκοπό και τα μέσα, το οποίο υπήρξε αντικείμενο εκτενών συζητήσεων ανάμεσα στον Μπρετόν και στον Κάλας. Ο Μπρετόν σε επιστολή του στον Κάλας (2.1.42, ΔΑΚ: 26/2) είχε αποφθεγματικά τονίσει: «να τολμάς, να θέλεις, ακόμα και να εξουσιάζεις δεν έχουν αξία παρά μόνο αν χρησιμεύουν σε ό,τι

⁶⁹ Πρόκειται για το κείμενο «Calas presenting Bloodflames» (Hugo Gallery, 1947) το οποίο δεν υπάρχει στο ΔΑΚ. Οι αναφορές που γίνονται εδώ, αντλούνται από το κείμενο του Κάλας «Surrealism in an existentialist interlude» (από την ενότητα «Surrealism and the making of History», ΔΑΚ: 24/5), όπου παραπέμπει στο παλιότερο κείμενό του.

⁷⁰ Στο ίδιο.

εμπνέει και σε ό,τι καθοδηγεί», ενώ ο Κάλας στην απάντησή του συμφώνησε με τον Μπρετόν. Αλλά και στην επόμενη επιστολή του (5.1.42) ο Μπρετόν επανέρχεται στο θέμα υποστηρίζοντας πως η εξουσία κρίνεται όχι μόνο από τους σκοπούς (fins) τους οποίους υπηρετεί, αλλά και από τα μέσα (moyens) που χρησιμοποιεί. Ο Κάλας σε ιδιωτική επιστολή⁷¹, υποστηρίζει πως ποτέ δεν συμφώνησε με την άποψη του Μπρετόν για τον σκοπό και τα μέσα, αλλά ταυτόχρονα βρίσκει την ηθουϊτική διατύπωση τελείως ξεπερασμένη: άρα δεν συμφωνεί ούτε με τον Τρότσκι, αντίθετα λέει πως συμφωνεί απόλυτα με την ανάλυση που έκανε ο Dewey για τις θέσεις του Τρότσκι. Όπως αναφέρει ο Κάλας στο δοκίμιό του «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση» (1978), ο Μπρετόν είχε σοκαριστεί από τη στάση του Τρότσκι, ο οποίος εφαρμόζοντας το σύνθημα «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα», είχε διατάξει την εκτέλεση ομήρων κατά την περίοδο του ρωσικού εμφυλίου (Κάλας, 1989: 154). Από τις αντιφάσεις που διακρίνονται (μια να συμφωνεί και άλλες φορές να διαφωνεί με τη συγκεκριμένη θέση του Breton), διαφαίνεται πως ο Κάλας είτε έχει αλλάξει γνώμη στη διάρκεια της δεκαετίας του '40, είτε δεν εξέφραζε ανοιχτά τις αντιρρήσεις του απέναντι στον γάλλο υπερρεαλιστή. Για παράδειγμα, στο δακτυλογραφημένο γαλλικό κείμενο (περί της ηθικής συμπεριφοράς) ενώ λει ότι ο Μπρετόν έχει απόλυτο δίκιο να θέτει το πρόβλημα της χάριτος (grâce) στην ανάλυση της ευθύνης, μετά όμως ο ίδιος δηλώνει ότι δεν είναι σίγουρος αν πρέπει να συνεχίσει ο υπερρεαλισμός από εκεί που σταμάτησε ο Pascal με την εισαγωγή της έννοιας της χάριτος: μάλιστα ο Κάλας επιχειρηματολογεί εναντίον της χάριτος, επειδή έχει μοιρολατρική φύση και είναι αντίθετη στο αυτεξούσιο.

Στο κείμενο *Luciferian 2* (1973) ο Κάλας επανέρχεται στην εκ μέρους του Μπρετόν άρνηση της αρχής «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα» και υποστηρίζει ότι η συνθηματική αυτή φράση υπαινίσσεται ότι τα μέσα πρέπει να είναι ανάλογα (σύμμετρα) με τον σκοπό και ότι ο σκοπός του Τρότσκι ήταν να ενωθεί το προλεταριάτο ενάντια στους ταξικούς εχθρούς του. Ο Κάλας βρίσκει καταρχήν σωστή την τοποθέτηση του Τρότσκι (*Their Morals and Ours*), σύμφωνα με την οποία ο ύψιστος επαναστατικός σκοπός απορρίπτει την εμφύλια διαμάχη μέσα στην εργατική τάξη· επιπλέον ο Τρότσκι δεν θεωρεί απόλυτα τα προτεινόμενα κριτήρια, καθώς τα όρια του επιτρεπτού στην πολιτική πρέπει να εξετάζονται κατά περίπτωση. Η κριτική του Μπρετόν απέναντι στο ηθουϊτικό δόγμα βασίστηκε στην αυθεντία του Pascal ο οποίος καταδίκασε τη διαστροφή της χριστιανικής ηθικής από τους Ιησουίτες και τη θεωρία των καλών προθέσεων. Ο Κάλας πιστεύει ότι το επίμαχο σύνθημα δεν είναι παρά μια περιγραφική φράση που έχει ρυθμιστική και όχι απόλυτη αξία. Έτσι φαίνεται ότι παρακολουθεί και επικροτεί τη συλλογιστική του Τρότσκι στο φυλλάδιό του *Their Morals and Ours*, όπου υποστηρίζεται πως η σφαγή των ομήρων κατά τη διάρκεια του ρωσικού εμφυλίου ήταν επιβεβλημένη από τις περιστάσεις, αφού έπρεπε,

⁷¹ Σε επιστολή του στον Bessaignet, στις 21.11.1947· ο Κάλας πιστεύει πως πρέπει το πρόβλημα να τεθεί με έναν καινούργιο τρόπο, κάτι που επεχείρησε ο ίδιος διατυπώνοντας τη θεωρία των δυο ηθικών (του πατέρα και του γιου) βλ. ΔΑΚ: 26/1.

σταθμίζοντας τις συνθήκες, να επιλέξουν το μικρότερο μεταξύ δύο κακών. Ο Κάλας συμφωνεί με το συμπέρασμα του Τρότσκι πως είναι άλλο πράγμα να δεχτείς ως οικουμενικό κανόνα την αποφυγή του φόνου και άλλο να αρνείσαι ότι η ηθική μπορεί, κάτω από συγκεκριμένες περιστάσεις, να συνεπάγεται ότι ο κανόνας αυτός είναι και λογικά παράλογος και ηθικά κακός⁷². Για τους υπερρεαλιστές εξάλλου η επανάσταση σήμαινε προσφυγή στη βία και η βία θεωρείτο αρετή – άποψη που εγκαταλείπει ο Μπρετόν από τη δεκαετία του '40⁷³.

Μετά τη δεκαετία του '40 και τα ζητήματα ηθικής που τότε απασχόλησαν έντονα τον Κάλας, ακολουθεί μια μεγάλη περίοδος πολιτικής αδράνειας· στη δεκαετία του '50 (του μακαρθισμού) τον απορρόφησαν τα ταξίδια στην Ελλάδα, αλλά κυρίως η μελέτη του Bosch προσανατόλισε τα ενδιαφέροντά του αλλού. Το πολιτικό γεγονός που επαναδραστηριοποίησε τον Κάλας, ήταν η επιβολή δικτατορίας στην Ελλάδα, το 1967, και αυτό αποτυπώνεται στην πλούσια αλληλογραφία του με τον Μιχάλη Ράπτη (Πάμπλο). Από τις επιστολές αυτές μαθαίνουμε ότι ο Κάλας δημοσίευσε δύο άρθρα στην *Αντίσταση* (το πρώτο με το όνομά του, το δεύτερο συλλογικά)⁷⁴ και ανήκε σε μια μικρή αντιστασιακή ομάδα στην Αμερική, η οποία βρισκόταν σε επαφή με τον Ράπτη στη Γαλλία⁷⁵. Η ομάδα αυτή είχε συγκεντρώσει πρόσωπα διαφόρων μαρξιστικών αποκλίσεων (από σταλινικούς μέχρι τροτσικιστές), κατά συνέπεια, δεν ταυτιζόταν απόλυτα με την τάση του Ράπτη⁷⁶. Πχ. ο Κάλας απορρίπτει την «αταξική» θεωρία του Ανδρέα

⁷² Βλ. το δοκίμιο «Luciferian 2» από την ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4).

⁷³ Για την αλλαγή του αρχικού «καταστροφικού» αρνητισμού του Breton, προς μετριοπαθέστερες απόψεις σχετικά με την ανοικοδόμηση της πολιτικής και του πολιτισμού, βλ. ενδεικτικά τη 15^η συνέντευξη του Breton στον André Parinaud, το 1951, Breton, 1999: 559-562. Στην επόμενη συνέντευξή του ο Breton θεωρεί πως η υπερρεαλιστική επανάσταση έχει επιτευχθεί και ολοκληρωθεί στο πνευματικό επίπεδο, αλλά έχει αποτύχει στον κοινωνικό μετασχηματισμό του κόσμου, αφού διεξήγε έναν αγώνα χρήσιμο αν και άνιστο (στο ίδιο: 569-570).

⁷⁴ Από επιστολή του Ράπτη μαθαίνουμε ότι ο Κάλας δεν ήθελε να μπει το όνομά του στο άρθρο « Η κριτική του βιβλίου – Η αμερικανική λογοτεχνία και το Βιετνάμ, του Νίκου Calas» και ο Ράπτης τον καθησυχάζει ότι αυτό δεν πρόκειται να έχει συνέπειες για τη θέση του Κάλας στην Αμερική, καθώς η εφημερίδα δεν είναι «κομμουνιστική ή καστρική» (Κάλας-Ράπτης, 2002: 40). Όσο για το δεύτερο άρθρο «Γράμμα από την Αμερική» (με υπογραφή «Φίλοι αναγνώστες»), αποτελεί οξεία κριτική για τη στάση του Α.Παπανδρέου («Είναι μια ψευτοαντίσταση, αυτή που μας προτείνει ο Α.Παπανδρέου»: 156). Η L.Hoff δημοσιεύει τα δύο αυτά άρθρα (καθώς και τη χειρόγραφη πρώτη μορφή του δεύτερου άρθρου, πριν από την παρέμβαση του Ράπτη) βλ. στο ίδιο: 150-159.

⁷⁵ Ο Ράπτης συχνά απευθύνεται, μέσω του Κάλας, στην ομάδα του: «Πρέπει η μικρή σας ομάδα να εξακολουθεί να λειτουργεί κανονικά και ομαλά. Υπάρχουν δυνατότητες παντού δημιουργίας μιας πραγματικής Επαναστατικής Ελληνικής κίνησης, αλλά χρειάζεται τα λίγα ακόμα στελέχη να μην λυγίσουν από τις δυσκολίες», βλ. Κάλας-Ράπτης, 2002: 46, 52, 55 (παράθεμα), 57, 78 και 108.

⁷⁶ Πχ. ο Κάλας σε επιστολή (23.5.1971), χρησιμοποιώντας β' πληθυντικό πρόσωπο, ρωτάει τον Ράπτη «γιατί ονομάζεστε ακόμα tendance [marxiste révolutionnaire] de la IVe Int[ernationale]» (στο ίδιο: 69), πράγμα που σημαίνει ότι δεν ανήκει ως μέλος στην οργάνωση του Ράπτη. Λίγο παρακάτω όμως χρησιμοποιεί το α' πληθ.: «Αν ο Τρότσκι είχε συστήσει την εισοδο των φίλων του στη Β' Διεθνή πώς είναι δυνατόν εμείς να μείνουμε έξω από την Δ';» (στο ίδιο: 70). Πιθανότατα, ο Κάλας είχε συμπορευτεί (ιδεολογικά) με τον Ράπτη στην TMR-4, μέχρι την ίδρυση μιας ανεξάρτητης τάσης (χωρίς αναφορά στον τροτσικισμό, βλ. τη σημείωση της Hoff, στο ίδιο: 69). Είναι γεγονός πάντως ότι παρακολουθεί τις τάσεις της Δ' Διεθνούς: συμφωνεί με την ερμηνεία των καπιταλιστικών αντιθέσεων από τον Mandel (στο ίδιο: 71 και 98), δυσπιστεί προς τον οικονομολόγο Marcus (: 73-4 και 79). Για την ιστορία του Μ.Ράπτη και της Δ' Διεθνούς, είναι πολύ χρήσιμη η εισαγωγή της L.Hoff (στο ίδιο: 19-22).

Παπανδρέου, γι' αυτό διαφοροποιείται από τη στήριξη που παρείχε ο Ράπτης στον συγκεκριμένο πολιτικό: «Άκουσα προχθές τον Παπανδρέου με τη Μελίνα [...] Τράβηξε αριστερά αλλά μένει εις το πλαίσιο της αντιστάσεως του λαού, του έθνους. Μα πώς θα οργανώσει την αντίσταση αυτός ο λαός;»⁷⁷. Στην αλληλογραφία με τον Ράπτη κατατίθενται οι πολιτικές απόψεις του Κάλας, οι οποίες δεν είναι δογματικές, αλλά ακολουθούν την τροτσικιστική διαλεκτική αναθεώρηση της πολιτικής προοπτικής της επανάστασης: «Ο άμεσος σκοπός μας είναι να συνενώσουμε τις επαναστατικές δυνάμεις της Ελλάδας, και θεωρώ ηττοπαθή μια προοπτική που βασίζεται στο γεγονός ότι η εργατική τάξη στην Ελλάδα θα ακολουθήσει πάντα τις γραμμές που χαράσσει η Μόσχα»⁷⁸. Συχνά κατακρίνει τη γραφειοκρατική δομή της Σοβιετικής Ένωσης και την μπερλιαριστική τάση της («Πρέπει να συνηθίσουμε να βλέπουμε τη Ρωσία κι ίσως την Κίνα όχι απλώς ως μη καπιταλιστικά κράτη αλλά ως αυτοκρατορίες.[...] *Αντιμπερλιαριστικός* αγώνας σημαίνει αγώνας εναντίον όλων των αυτοκρατοριών»⁷⁹), ενώ καταθέτει αναλύσεις για τα πολιτικά τεκταινόμενα σε όλον τον κόσμο και κυρίως στη Μέση Ανατολή. Ιδιαίτερα σημαντική είναι μια εκτενής επιστολή (στα γαλλικά, 2.12.78) σχετικά με την εφαρμογή της θεωρίας των παιγνίων στον ανταγωνισμό των τριών υπερδυνάμεων. Ο Κάλας παρακολουθεί τις πολιτικές κινήσεις στη διεθνή σκακιέρα και οδηγείται στο συμπέρασμα ότι «ο καπιταλιστικός κόσμος είναι πολυκεντρικός και ότι ο μη καπιταλιστικός κόσμος δεν είναι ενωμένος»⁸⁰. Επίσης υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να εγκαταλειφθεί η θεωρία της πάλης των τάξεων, αλλά πρέπει να προσαρμοστεί στην εποχή των πολυεθνικών τραστ, των μονοπωλίων και των παγκόσμιων στρατιωτικών επεμβάσεων.

Στην ίδια αλληλογραφία, καταγράφονται εξαιρετικά ενδιαφέρουσες φιλοσοφικές ερμηνείες, όπως ο επαγωγικός συλλογισμός με τον οποίο ο Κάλας αναθεωρεί την «περιβόητη *συνείδηση* του Kant, Feuerbach και Hegel»⁸¹, καταλήγοντας ότι ο όρος «συνείδηση» χρησιμοποιήθηκε καταχρηστικά στη μαρξιστική θεωρία, γι' αυτό «δεν είναι δυνατόν να μιλάμε ποτέ δια δικτατορία του προλεταριάτου γιατί πρόκειται περί δικτατορίας χάρη του προλεταριάτου, που επιβάλλεται επί τη βάση του μύθου ότι το κόμμα αποτελεί την *συνείδηση* της εργατικής τάξεως ενώ *συνείδηση* επιστημονικά (λογικός εμπειρισμός) είναι απλώς enregistrement d' informations. [...] Το κόμμα δεν είναι συνείδηση αλλά γνώση και *τεχνική* (στρατηγική της επαναστάσεως, κλπ.) που αδιάκοπα πρέπει να τροφοδοτείται με στοιχεία που προέρχονται από τις πιο πρόσφατες εκδηλώσεις αυθόρμητων γεγονότων και νέων ανακαλύψεων [...] Τα άλλα καταλήγουν σε γραφειοκρατία, δηλαδή αρτηριοσκληρωση της επαναστάσεως»⁸². Η σκέψη του Κάλας είναι μαρξιστική και, χωρίς να προσφεύγει σε

⁷⁷ Από επιστολή 26.4.[1972], στο ίδιο: 84. Και αλλού (20.2.1976) διαβλέπει ότι η αριστερά με τον Παπανδρέου τείνει να χάσει το διεθνιστικό της πρόσωπο και θα δεχτεί τις «καπεριγραπτες εθνικές αξίες που στην Ευρώπη ήταν πάντοτε βασισμένες πάνω στην οικογένεια», στο ίδιο: 103.

⁷⁸ Επιστολή Κάλας 19/10/[1968], στο ίδιο: 50.

⁷⁹ Επιστολή Κάλας 20.5.1972, στο ίδιο: 87.

⁸⁰ Βλ. στο ίδιο: 132.

⁸¹ Επιστολή 2.9.1971, στο ίδιο: 74.

⁸² Από την ίδια επιστολή, στο ίδιο: 74-75.

«οικονομολογισμούς», βασίζεται στην ανάλυση των ταξικών αντιθέσεων· ωστόσο δεν είναι σκέψη στατική, κλεισμένη σε μαρξιστικά καλούπια, καθώς αναζητά στηρίγματα σε καινούργιες θεωρίες, όπως η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα σύνδεση της εναλλακτικής ενέργειας με τον μαρξισμό. Σε εκτενή επιστολή του στον Ράπτη, προτείνει ως βάση θεωρητικής συζήτησης κάποια επιστημονικά άρθρα σχετικά με την ηλιακή ενέργεια, υποστηρίζοντας ότι η χρήση της «θα ωφελήσει στην ανανέωση του μαρξισμού», επειδή «*μακροπρόθεσμα ο μαρξισμός θα θεωρηθεί δικαιωμένος μόνο στο όνομα μιας πλανητικής πολιτικής*»⁸³. Υποστηρίζοντας την αντικατάσταση του πετρελαίου και της πυρηνικής ενέργειας από την ηλιακή ενέργεια (η οποία «έχει ως πλεονέκτημα να καταστήσει αδρανή τη θέση του κέρδους που βασίζεται πάνω στην ιδιωτική περιουσία, γιατί κανείς δεν μπορεί να κατέχει τον ήλιο», στο ίδιο), ο Κάλας υπερασπίζεται «μια πολιτική του ήλιου», δηλαδή μια σύζευξη της οικολογίας με την μαρξιστική αριστερά. Η σύζευξη αυτή δείχνει προωθημένη πολιτική σκέψη και ωριμότητα που προηγείται εκείνης της εποχής, αρκεί να αναλογιστούμε πως η οικολογική σκέψη εμβολίασε την αριστερή ιδεολογία, κυρίως κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αι..

Πολλές πολιτικές σκέψεις και αναφορές αποτυπώνονται και στην αλληλογραφία του με τον Νάνο Βαλαωρίτη, παρά τις ολότελα διαφορετικές πεποιθήσεις τους⁸⁴. Ιδιαίτερα, κατά το διάστημα της δικτατορίας, ο Κάλας καταθέτει συχνά εκτιμήσεις τόσο για την παγκόσμια κρίση, όσο και για την ελληνική κατάσταση (θεωρεί ανόητους πολιτικούς και εχθρούς του λαού, πρόσωπα όπως ο Μαρκεζίνης, ο Κανελλόπουλος, ο Ηλιού⁸⁵). Η σκέψη του προβάλλει διεθνιστική, καθώς εξετάζει τους διεθνείς συσχετισμούς των κρατών, αλλά και τις χώρες με παρόμοιο με την Ελλάδα τύπο προβλημάτων (πχ. Χιλή): ερμηνεύει τον ρόλο της Αμερικής στη διεθνή πολιτική σκακιέρα⁸⁶, ενώ καταγράφει τις ανησυχίες του για το Κυπριακό και τις εκεί μελλοντικές εξελίξεις⁸⁷. Διατυπώνει επίσης τις επιφυλάξεις του για το ΠΑΚ το οποίο θεωρεί φορέα ενός παρηκμασμένου πολιτικού ρομαντισμού⁸⁸.

Εκτός από το θεωρητικό υπόβαθρο της σκέψης του Τρότσκι μέσα στο έργο του Κάλας, οι αναφορές σε άλλους πολιτικούς στοχαστές είναι σπάνιες και όχι πάντα επιδοκιμαστικές. Είναι περίεργο που ο υπερρεαλιστής ποιητής, ενώ προσεγγίζει θέματα που έχει θίξει η σχολή της Φρανκφούρτης, όπως αυτό της μαζικής κουλτούρας (πβ. Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του»: 1936) δεν έχουμε βρει καμία αναφορά σε άλλους εκπροσώπους της, εκτός από κάποιες παραπομπές στον Μαρκούζε. Σίγουρα όμως ο Κάλας σε

⁸³ Από την επιστολή (γαλλικά στο αρχείο) 20.2.1976, στο ίδιο: 100.

⁸⁴ Ο Κάλας αναφέρεται στις βασιλόφρονες τάσεις του Βαλαωρίτη (βλ. επιστολές 8.8.1971, 29.7.1971, ΔΑΚ: 30/4) ενώ πιστεύει ότι η στήριξη του Βαλαωρίτη στην Ελένη Βλάχου δείχνει τις κρυπτο-βασιλικές του πεποιθήσεις.

⁸⁵ Βλ. επιστολές προς Ν.Βαλαωρίτη 16.12.[;] και 16.12.1973, ΔΑΚ: 30/4.

⁸⁶ Βλ. επιστολή 7.2.1970, ΔΑΚ: 30/4.

⁸⁷ Βλ. επιστολή 29.7.1971, ΔΑΚ: 30/4.

⁸⁸ Βλ. επιστολή, 26.2.1971, ΔΑΚ: 30/4.

όλο του το έργο διατυπώνει προβληματισμούς που απασχόλησαν τους εκπροσώπους της Σχολής αυτής. Καταρχήν ο φροϋδο-μαρξισμός (πέρα από τη θεωρητική εισαγωγή του από τον V.Reich στα τέλη του '20 και την πρακτική εφαρμογή του στις αρχές του '30 από τον ποιητή Auden), θεωρητικά θεμελιώθηκε από τη σχολή αυτή. Επιπλέον το κέντρο των αναζητήσεων της Σχολής (ιδιαίτερα στα γραπτά του Benjamin) ήταν η αισθητικοποιημένη πολιτική του φασισμού, καθώς και η πολιτικοποίηση της τέχνης. Σε επιστολή του, το 1971, ο Κάλας μιλά για συμμαχία του ποιητή και του εργάτη, στο όνομα της αποξένωσης (alienation) του δεύτερου από το προϊόν της εργασίας του και του πρώτου από κάθε εργασία· ο εργάτης επιδιώκει την απελευθέρωσή του από τον καπιταλισμό, ενώ ο ποιητής είναι έτοιμος να ρισκάρει τα πάντα για να υπερβεί το δίλημμα «μοναξιά ή συλλογικότητα»⁸⁹.

Πάντως ο Κάλας παρακολουθεί την ανεξάρτητη μαρξιστική διάνοηση – διατηρώντας κι απ' αυτήν την ανεξαρτησία του – και φαίνεται να ξεχωρίζει τον Marcuse καθώς αναφέρεται σχετικά συχνά σ' αυτόν και δηλώνει πως τον εκτιμά περισσότερο από τον Γκράμσι, και πολύ περισσότερο από τον Αλτουσέρ. Φαίνεται να γνωρίζει το έργο του Μαρκούζε και τον ενθουσιασμό με τον οποίο αυτό έγινε δεκτό από την ανεξάρτητη αριστερά, μάλιστα αναγνωρίζει πως αυτό το έργο αποτελεί μέρος της σύγχρονης μαρξιστικής γλώσσας⁹⁰. Ωστόσο διατυπώνει σοβαρές επιφυλάξεις για τις νεο-καντιανές ρίζες του Μαρκούζε, γι' αυτό και αντιμετωπίζει με κριτική διάθεση την αισθητική θεωρία του φιλοσόφου (αν και παραδέχεται ότι ήταν ο μόνος που υποστήριξε την «anti-sublimation» θέση του Breton): «On art he [Marcuse] has had very little to say except that he is for surrealism because it 's anti-art»⁹¹. Ο Κάλας, αλλού, εκδηλώνει την ολοένα αυξανόμενη πεποίθησή του πως μια σοβαρή κοινωνιολογική διερεύνηση δεν μπορεί παρά να γίνει έξω από τα μεγάλα ακαδημαϊκά ψευδο-μαρξιστικά ρεύματα⁹² – χωρίς να διευκρινίσει αν εντάσσει και τη Σχολή της Φρανκφούρτης ανάμεσα σ' αυτά.

Έντονα πολιτική σκέψη καταγράφεται και στον επίλογο του βιβλίου *Icons and Images of the Sixties*, όπου κάτω από τον τίτλο «The Sphinx 1970» (υπογραφή N.C.), ο Κάλας καταγράφει τους προβληματισμούς που αφύπνισε η ταραγμένη δεκαετία του '60. Στο κείμενο αυτό υπάρχουν αναφορές στον πόλεμο στο Βιετνάμ (και στη μεγάλη απάτη περί προάσπισης της ελευθερίας), στην καταναλωτική κοινωνία, στην ανεργία, στα μ.μ.ε. στην τεχνοκρατική κοινωνία και στην τέχνη της. Αντλώντας την ορολογία του από την ανθρωπολόγο Margaret Mead (περί προ-εικονιστικής, μετα-εικονιστικής και συν-εικονιστικής κουλτούρας) ο Κάλας κατατάσσει τους μαρξιστές στους ριζοσπάστες πολιτικούς που μάχονται για την κοινωνική αλλαγή στο όνομα μιας προ-εικονιστικής θεώρησης του κόσμου (Calas, 1971: 337). Οι ουτοπικοί σοσιαλιστές

⁸⁹ Βλ. επιστολή (γαλλικά) προς Bedouin 10.1.1971, ΔΑΚ: 25/15.

⁹⁰ Βλ. επιστολή Κάλας προς Vincent Bounoure, 23.12.1974, ΔΑΚ: 27/3.

⁹¹ Βλ. επιστολή στον St.Schwartz (5.9.1969), ΔΑΚ: 29/12.

⁹² Από επιστολή του Κάλας στον Bessagnet, στις 8.9.1947, βλ. ΔΑΚ: 26/1.

ονειρεύονται έναν μετα-εικονιστικό επίγειο παράδεισο, οι φασίστες στο όνομα του υπερανθρώπου, θέλησαν να επιβάλουν την ιδέα του περιούσιου λαού, ενώ οι σταλινικοί θυσιάζουν το παρόν στο μέλλον και η κινεζική επανάσταση του Μάο υπήρξε ψευδεπίγραφη. Από τη σύγχρονη πολιτική διανόηση, ο Κάλας ξεχωρίζει τον βέλγο οικονομολόγο Ernest Mandel και τις αναλύσεις του για τη συγκέντρωση κεφαλαίου, τον ανταγωνισμό Αμερικής, Ευρώπης και Ιαπωνίας, τις αντιθέσεις καπιταλιστικών χωρών και υπανάπτυκτων χωρών. Στον σύγχρονο κόσμο, σύμφωνα με τον ίδιο, η τέχνη κατέχει μια ιδιαίτερη θέση (δεν είναι ούτε «επιφανόμενο» της κοινωνίας, ούτε μια γλωσσική μορφή που «εκφράζει») και έχει τη δύναμη να παρεμβαίνει στο κοινωνικό γίγνεσθαι: «Modern militant art groups [...] cultivate aggressivity in lieu of repression of emotions, lyrical outbursts in lieu of perfection, distraction at the expense of careerism» (στο ίδιο: 340). Η επιθετικότητα φτάνει μέχρι την υπονόμηση του γοήτρου της κομμουνιστικής ή της υπερρεαλιστικής ορθοδοξίας και ενθαρρύνει τις αιρετικές φωνές (στο ίδιο). Έχοντας πίσω του τη δεκαετία του '60, ο Κάλας επιμένει στην επαναστατική παρέμβαση της πρωτοποριακής τέχνης και ανανεώνει την πίστη του στην πολιτική διαμαρτυρία εκ μέρους του καλλιτέχνη: «Today the militant activity of vanguard artists is concentrated in protest, for the greatest scandal of our day is political» (στο ίδιο). Η διαμαρτυρία οδηγεί στην αποξένωση από το κατεστημένο όχι από την κοινωνία, από την απρόσωπη εξουσία όχι από τη συντροφικότητα, είναι μια εξέγερση εναντίον της αδικίας και όχι μια άρνηση της κουλτούρας⁹³.

13.3.2. Ιδεολογία και Αισθητική

Στην αρχή της κριτικής του πορείας ο Κάλας υπήρξε βραχύβιος υποστηρικτής της προλεταριακής τέχνης, δηλαδή της κανονιστικής άποψης για μια λογοτεχνία που είναι ταξική έκφραση και κήρυγμα-προπαγάνδα, κι όχι παιχνίδι αισθητικών αντιλήψεων. Στο πλαίσιο της θέσης αυτής, έφτασε να διακηρύξει: «Στο σύνθημα της αναρχίας, όλοι οι νέοι που έχουνε νιάτα, απαντούν με κήρυγμα πειθαρχίας [...] δημιουργία σημαίνει δράση, κι αυτή είναι ανέφικτη δίχως πειθαρχία, πειθαρχία που αποκτάται με τη θυσία του δικαίου της ατομικής μας ζωής» (ΚΠΑ: 44-45). Στον βωμό του κοινωνικού ρόλου της τέχνης, θυσιάζεται το άτομο-δημιουργός και παραιτείται από τις ατομικές πεποιθήσεις και «τα ψευτοϊδανικά της φιλελεύθερης διανοητικής σχολής» (: 45). Στην πρώιμη μαρξιστική φάση του, ο Κάλας οδηγήθηκε στη σύνδεση (μέχρι ασφυξίας) τέχνης και ζωής: «Σήμερα, όπου ο αγώνας είναι τόσο οξυς, όπου όλα συγκεντρώνονται γύρω στα πολιτικά κόμματα των άκρων [...] είναι φυσικό πως η θέση του καλλιτέχνη είναι μέσα στο πολιτικό κόμμα που οδηγεί το προλεταριάτο στην κατάληψη της εξουσίας, συναγωνιστής του ή τουλάχιστον, αν δεν είναι πια νέος, συνοδοιπόρος στον ανηφορικό του δρόμο» (ΚΠΑ: 219). Στη συνέχεια, ο ποιητής γρήγορα συνειδητοποίησε τις αγκυλώσεις της προλεταριακής τέχνης (όπως διατυπώθηκε στο δόγμα του

⁹³ Εδώ ο Κάλας εξηγεί πως δεν συμφωνεί με τη θεωρία του Μαρκούζε και την άρνηση της κουλτούρας, γιατί μια τέτοια άρνηση, στην τέχνη και στην πολιτική, είναι μορφή απόγνωσης (βλ. Calas, 1971: 340).

1934: «James Joyce ή σοσιαλιστικός ρεαλισμός;»⁹⁴), γι' αυτό και αναζήτησε τη σύζευξη της ατομικής δημιουργίας με την κοινωνική σκοπιμότητα, την αφομοίωση της φωνής του καλλιτέχνη «στις μεγάλες συμφωνίες της κολλεχτιβιστικής ζωής» (ΚΠΑ: 109). Η σύζευξη ιδεολογίας και τέχνης οδήγησε συχνά σε μονοπάτια, της ολισθηρότητας των οποίων είχε επίγνωση: «Όσοι προσπαθούν να ενώσουν πίστη και ποίηση παθαίνουν αυτό που συμβαίνει τώρα στον Έλιοτ και στον Κλοντέλ, ολονέν εξασθενίζουν τον λυρισμό τους, γίνεται ξερός και ασήμαντος. Στην αντίπαλη ιδεολογική παράταξη συχνά το ίδιο παρατηρείται» (ΚΠΑ: 136).

Η μαρξική διάκριση ανάμεσα στην «μάζα» και στην «ελίτ-διανόηση», στη χειρωνακτική εργασία και στην πνευματική, ταλάνισε τον Κάλας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Η αστική του προέλευση μαζί με τη θέση του στη διανόηση, δημιούργησαν στη ζωή και στη δράση του ποικίλα προβλήματα (πχ. αντιμετώπισε την ειρωνεία και την καχυποψία εκ μέρους των *Νέων Πρωτοπόρων*), γι' αυτό σε πολλά γραπτά του αναγκάστηκε να ασχοληθεί θεωρητικά με το ζήτημα. Το να καθορίσει τη θέση του *ανάμεσα* στη «στρατευμένη» τέχνη και στην αυτόνομη αλλά περικλειστη και ναρκισσευόμενη αστική τέχνη, υπήρξε κεφαλαιώδες έργο για τον στοχαστή Κάλας. Υπήρξε «πολεμιστάς» συγγραφέας, χωρίς να εισχωρήσει ποτέ στα εδάφη της «στρατευμένης» τέχνης⁹⁵. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε μια επιστολή του, τόσο ο υπερρεαλισμός, όσο και η λογοτεχνική αριστερά δεν κατανόησαν ότι η σύγχρονη τέχνη δεν κρίνεται στο επίπεδο της πίστης (foi) αλλά σε εκείνο της συζήτησης (débat)⁹⁶. Επίσης, σε άλλη επιστολή του⁹⁷ διαχώριζε την επαναστατική ποίηση (η οποία εκφράζει επαναστατικά συναισθήματα) από την ποίηση διαμαρτυρίας (poetry of protest) η οποία εξαντλείται στην ανέξοδη επαναστατική ρητορεία.

Επομένως, η θέση του Κάλας δεν διατυπώθηκε μονολιθικά, αλλά όλα τα πολιτικά και αισθητικά ρεύματα τα οποία προσέγγισε είχαν ως βάση τη συμπόρευση Ιδεολογίας και Αισθητικής, τη σύζευξη τέχνης και κοινωνίας. Τα αντίστοιχα διλήμματα και προβλήματα είχαν κυρίαρχη θέση και διατυπώθηκαν με οξύτητα, κυρίως στα μεσοπολεμικά δοκίμιά του, καθώς και στα δύο πρώτα ξενόγλωσσα βιβλία του· στη μετά τη δεκαετία του '40 συγγραφική παραγωγή του, υποχωρεί η οξύτητα, αλλά παραμένει η ηθική διάσταση του ζητήματος. Το σημαντικότερο ιδεολογικό ζήτημα που προσπάθησε να φωτίσει ήταν η θέση του ατόμου απέναντι (και μέσα) στην εκκλησία (του δήμου): «Πρέπει να ξέρουμε να υποτασσόμαστε στην αρχή (principe) της

⁹⁴ Ο Καρλ Ράντεκ ήταν αυτός που έθεσε το δίλημμα στο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, βλ. Marcheselli-Loucas, 1986: 42.

⁹⁵ Για τον όρο – art militant αρχικά, «αγωνίστρα τέχνη», τον μετέφραζε ο Π.Πικρός – βλ. Ντουνιά, 1996: 76· ο όρος που επικράτησε ήταν «art engagé».

⁹⁶ Από επιστολή στον Alain Jouffroy, 28/10/1973 (ΔΑΚ: 27/21).

⁹⁷ Βλ. Επιστολή προς τον Dan Georgakas, ΔΑΚ: 27/6.

εκκλησίας»⁹⁸. Σύμφωνα με την εκτίμησή του, οι ιδεαλιστές (υπαρξιστές, μυστικοί, φασίστες) διανοούμενοι, συσπειρωμένοι ενάντια στην κολεκτιβιστική νοοτροπία του κομμουνισμού, θεώρησαν το άτομο ως κάτι απόλυτο και ιερό. Στην ανάλυσή του, ο ποιητής αναρωτιέται αν το παράδειγμα της καθολικής εκκλησίας που κατάφερε να συμφιλιώσει το άτομο με την εκκλησία, θα μπορούσε πρακτικά να λειτουργήσει και να επαναληφθεί σε περιβάλλον αθεΐας. Έτσι η συλλογική ζωή αποκτά αξιωματική θέση στη σκέψη του, αλλά την αποδέχεται με όρους αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης κι όχι απλουστευτικά-δογματικά.

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας μιλά για την «partisan attitude», η οποία συνδέεται με το «spirit of the church» και περιλαμβάνει δύο στάδια: το κήρυγμα ή προπαγάνδα (δια του λόγου) και την πράξη που καταλήγει στο «θαύμα» (Confound: 7). Σ' αυτό το σημείο, υπενθυμίζει τον Απόστολο Παύλο, τον κατά τη γνώμη του πατέρα της προπαγάνδας, και συστήνει σε όσους ενδιαφέρονται για την πολιτική λογοτεχνία να μελετήσουν τα γραπτά του (: 8). Η λέξη «partisan» που αντιστοιχεί όχι στη στάση του οπαδού γενικά μιας ιδεολογίας, αλλά προπάντων του αντάρτη, δηλαδή του ενσυνείδητα επαναστατημένου ανθρώπου που μάχεται με λόγια και έργα, αποτέλεσε, όπως ξεκάθαρα δηλώνεται στην Εισαγωγή του *Confound*, την πυξίδα που καθοδήγησε τόσο τις Εστίες όσο και το *Confound*: «This “spirit of the church” that lives in all movements and which guided me in my last book, will be found, I hope, to inspire me in this one. The need to oppose the disintegration we witness all around us by the activity of small but powerful centers of cultural attraction is now more urgently felt than ever. The militant or partisan attitude helps us to understand underlying intentions»⁹⁹. Η μαχόμενη τέχνη πρέπει, κατά τον Κάλας, να αποτελέσει το αντίβαρο απέναντι στη γενικευμένη αποσύνθεση, αποκαλύπτοντας βαθύτερα στρώματα θελήσεων και επιθυμιών. Σαφής είναι επίσης η άρνηση της αναρχίας: «Anarchy is to politics [...] an escape» (Confound: 175).

Στον επίλογο του *Confound the Wise* συνοψίζονται οι προβληματισμοί του για τη θέση του ποιητή απέναντι στην κοινωνία και τη ζωή. Ο ελεφάντινος πύργος (Ivory Tower) που γέννησε το σύνθημα «η τέχνη για την τέχνη», υπήρξε μια απόδραση από τη ζωή και προέκυψε από τη λατρεία των εκφραστικών μέσων. Αλλά ο υπερρεαλιστής ποιητής θεωρεί την τέχνη ως στοιχείο της ανθρώπινης εμπειρίας, τμήμα της ανθρώπινης ζωής, όχι μοναχική ενασχόληση και επίδειξη δεξιοτεχνίας εκ μέρους του καλλιτέχνη (Confound: 255). Επιπλέον, ο Κάλας δεν θέτει την έμφαση μόνο στην ανθρώπινη εμπειρία, αλλά στον μετασχηματισμό (transformation) που προσφέρει την εμβάθυνση της εμπειρίας. Όταν ο αντικειμενικός κόσμος διέρχεται κρίση, τότε προκύπτει το ερώτημα «τι πρέπει να αλλαχτεί;»: οι δυνατές απαντήσεις κινούνται ανάμεσα σε

⁹⁸ Το παράθεμα και όλες οι απόψεις που αναφέρονται στην ίδια παράγραφο, βρίσκονται σε επιστολή του Κάλας στον Bessaignet, στις 21.11.1947, ΔΑΚ: 26/1. Ο φιλόσοφος που βρίσκεται, σύμφωνα με τον Κάλας, κοντά σ' αυτό το πνεύμα είναι ο Fenelon (σε αντίθεση με τους Bossuet και Pascal).

⁹⁹ Confound: 8-9. Πβ. «In everything, in art and politics alike, our attitude is a partisan one» (: 103).

δύο πόλους: είτε η αλλαγή αφορά στο άτομο (άρα πρέπει να ακολουθήσει εσωτερική επανάσταση), είτε η αλλαγή αφορά στην αλλαγή του κόσμου (οπότε το άτομο εντάσσεται σε κάποιο πολιτικο-κοινωνικό credo). Και στις δύο περιπτώσεις η τέχνη είναι ανεπαρκής (insufficient) τόσο στην αναδημιουργία του ατόμου (υποκαθιστώντας τον θεό), όσο και στην υποκατάσταση της πολιτικής δράσης. Γι' αυτό ο ποιητής υιοθετεί μια ενδιάμεση θέση που δεν θεωρεί την τέχνη ως υποκατάστατο κανενός, αλλά την εκλαμβάνει ως ικανότητα και δυνατότητα αλλαγών και μεταμορφώσεων: «The value of art as an experience therefore in the last analysis depends upon art's capacity to prepare us for changes. The goal we are in pursuit of, the transformations we wish to produce, will be the decisive criterion of our aesthetic judgment» (Confound: 257).

Με βάση, λοιπόν, τη θεωρία των ίσων αποστάσεων, ο Κάλας θεωρεί απαράδεκτη τη στάση του ελεφάντινου πύργου από τον αμέτοχο καλλιτέχνη, αλλά παράλληλα, κρίνει αρνητικά τη στάση των κομματικά «στρατευμένων» καλλιτεχνών. Για παράδειγμα, στο *Confound the Wise* εξετάζει με σκεπτικισμό τη στάση του ποιητή W.H.Auden (τον οποίο θεωρεί ως τον αντίποδα του Μπάιρον, «the anti-climax of Byron», Confound: 76) απέναντι στα πολιτικά τεκταινόμενα στην Ευρώπη. Ο Byron με τη συμμετοχή του στον απελευθερωτικό αγώνα της Ελλάδας, καθόρισε την αγγλική φιλελεύθερη και ρομαντική παράδοση υπέρ της υπεράσπισης της πολιτικής ανεξαρτησίας των καταπιεσμένων κρατών – ιδεώδες που υπεράσπισαν επίσης ο Shelley και ο V.Hugo. Αντίθετα, η στάση του Auden υπέρ των νομιμοφρόνων Ισπανών, στην ισπανική εξέγερση¹⁰⁰ κρίνεται ως εκδήλωση αδυναμίας και άδοξη υποχώρηση. Συνδέει μάλιστα τη στάση του με αυτή του Aragon, κατηγορώντας και τους δύο για δειλία να συνεργαστούν με εκείνες τις δυνάμεις που μάχονταν για ένα ελπιδοφόρο μέλλον («the Audens and the Aragons remained “liberal”» Confound: 77). Η διαφορά τους με τον ποιητή Βύρωνα είναι χαρακτηριστική: «The strength of Byron's position was due to the fact that his whole attitude corresponded to a deeply felt of his time; as a poet he behaved the way poets should behave, as living examples of a new and valid position» (: 76). Ο ποιητής δεν βρίσκεται ούτε έξω από την εποχή του ούτε έξω από την κοινωνία όπου ζει, αντίθετα χρησιμεύει ως πρότυπο ζωής και δράσης. Και κάτι περισσότερο: οφείλει να πάρει θέση υπέρ της Επανάστασης και εναντίον της Αντίδρασης (: 77).

Η αντιπαλότητα του Κάλας με το αντιδραστικό κατεστημένο, με κάθε είδους «τάξη» (order) και νόρμα, υπήρξε πάντα δεδομένη, γιατί πίστευε πως τα παγιωμένα σχήματα ακινητοποιούν τη ζωή και μόνο αν διαβρωθούν θα μπορέσουν να αναδυθούν οι καινούργιες μορφές. Από την άλλη πλευρά, υιοθετεί «ανοιχτή» στάση απέναντι στους αρνητές της αριστερής

¹⁰⁰ Ο ποιητής Auden υπήρξε ήρωας της Αριστεράς στην Αγγλία κατά τη δεκαετία του '30, ενώ η τότε ποίησή του είναι επηρεασμένη από τον φροΐδο-μαρξισμό. Το 1937 πήγε στην Ισπανία οδηγώντας ένα ασθενοφόρο για τους Loyalists του Ισπανικού Εμφυλίου (αυτό το γεγονός υπονοεί ο Κάλας), από τότε όμως άρχισε η απογοήτευσή του για την αριστερά και η μεταστροφή του προς τον χριστιανισμό.

πολιτικής· πχ. σε μια επιστολή προς την Marguerite Yourcenar (16.6.1974), γράφει πως δεν συμφωνεί με την καταδίκη της αριστεράς από τη γαλλίδα συγγραφέα, εντούτοις αναγνωρίζει το δικαίωμα στον οποιονδήποτε να λέει «όχι» (το *gran rifiuto* του Dante και του Καβάφη). Ο ίδιος, ωστόσο, εξομολογείται πως η αριστερή σκέψη θεμελίωσε τον άθεο ουμανισμό και την αθανασία του ανθρώπου μέσα στη ροή της ιστορίας, και (συνεχίζει) ότι μολονότι δεν πιστεύει σε ένα σοσιαλιστικό παράδεισο, εξακολουθεί να κρίνει ως ισχυρό το δίλημμα «σοσιαλισμός ή βαρβαρότητα;» που έθεσε ο Τρότσκι (ΔΑΚ: 30/18).

Οι προβληματισμοί του Κάλας, με τα διλήμματα τις αντιφάσεις τους και την ανοιχτή συλλογιστική τους, συμπίπτουν με τους αντίστοιχους του (μεσοπολεμικού) υπερρεαλιστικού κινήματος. Καταλαβαίνει κανείς ότι η πολιτική συμπόρευσή του με τον υπερρεαλισμό υπήρξε πιο ισχυρή, σε σχέση με τους αισθητικούς κανόνες του κινήματος. Γι' αυτό και η απογοήτευσή του, εξαιτίας της μεταστροφής του Μπρετόν προς τον αποκρυφισμό, καθώς και εξαιτίας της προϊούσας απολιτικοποίησης του κινήματος, ήδη από τα πρώτα χρόνια του β' παγκοσμίου πολέμου, υπήρξε ισχυρή και παραλίγο να σημαδέψει την οριστική ρήξη: «Επρεπε να συμφιλιωθώ με την επιβίωση του υπερρεαλισμού δίχως μαρξισμό, πριν μπορέσω να εκτιμήσω τη μεγάλη μεταπολεμική συμβολή του Breton στην υπερρεαλιστική ιδεολογία με το βραχύ αλλά και αυστηρό του δοκίμιο "Ανερχόμενο σημείο" (1947)»¹⁰¹. Η σταδιακή αποκρυφοποίηση του υπερρεαλισμού κατά τη δεκαετία του '40, υπήρξε μεγάλο πλήγμα για τον πολιτικά σκεπτόμενο Κάλας, αλλά καθώς περνούν τα χρόνια την κατανοεί κι ας μην την προσυπογράφει. Σε ένα όψιμο κείμενο, αποτιμά την πολιτική αποτελεσματικότητα του υπερρεαλισμού, λέγοντας ότι κανένας καλόπιστος κριτής δεν θα μπορούσε να θεωρήσει το κίνημα υπεύθυνο για την αδυναμία της εργατικής τάξης να ανατρέψει τον καπιταλισμό. Από την άλλη πλευρά, οι υπερρεαλιστές κατάφεραν να μετασχηματίσουν επαναστατικά μόνο τη δική τους ιδιωτική ζωή κι αυτό, κατά τη γνώμη του Κάλας, είναι ένας μικρός θρίαμβος, σε μια εποχή με μεγάλες προλεταριακές ήττες. Ωστόσο, ο ίδιος ποτέ δεν αποδέχτηκε το γεγονός ότι ο υπερρεαλισμός διέκοψε τις σχέσεις του με την πολιτική επανάσταση: «But the decision made by the surrealists in 1947 to break their ties with political groups of the extreme left is a clear indication that their heart was no longer in movements dedicated to the cause of world revolution»¹⁰².

Τον Κάλας, λοιπόν, σε όλες τις περιόδους της δημιουργικής του πορείας, τον απασχολεί η θέση που παίρνει ο ποιητής απέναντι στα πολιτικο-ιστορικά γεγονότα της εποχής του, αλλά θεωρεί άνευ νοήματος την ερώτηση «σε ποιον απευθύνεται η τέχνη;» που προβάλλουν κάποια ριζοσπαστικά περιοδικά. Κατά την κρίση του, το συγκεκριμένο ερώτημα αποτελεί μια παγίδα

¹⁰¹ Από το δοκίμιο «Η πρόκληση του Υπερρεαλισμού» (Κάλας, 1989: 170). Στο «Ανερχόμενο Σημείο» ο Μπρετόν διαχωρίζει την ποιητική από τη μυστική σκέψη, απορρίπτοντας την τελευταία.

¹⁰² Από το κείμενο «The Surrealist Androgyn» (ΔΑΚ: 24/4) που ανήκει στην ευρύτερη ενότητα «Surrealism and the making of History» (υπό έκδοση το 1973, χωρίς να εκδοθεί ποτέ).

ιδιαίτερα για τους σοσιαλιστές καλλιτέχνες, αφού όποια απάντηση κι αν δώσουν, θα κατηγορηθούν· δηλαδή, θα κατηγορηθούν για υποκρισία αν απαντήσουν ότι δεν απευθύνονται σε κανέναν, για εκπόρνευση της τέχνης αν απαντήσουν ότι γράφουν για τα χρήματα, τέλος θα τους εγκαλέσουν για σύγχυση τέχνης και πολιτικής αν αποκριθούν πως στόχος τους είναι να επηρεάσουν τους δέκτες του έργου τους υπέρ κάποιας ιδεολογίας (Confound: 35). Ο ίδιος κρίνει το παραπάνω ερώτημα ως σόφισμα, αντίστοιχο του προβληματισμού σχετικά με τον δημιουργό του κόσμου, που επίσης δεν επιδέχεται απάντηση.

Σε μια από τις τελευταίες του συνεντεύξεις, όρισε ως «αριστοκρατική» τη θέση του για την τέχνη· στην ερώτηση πώς συμβιβάζεται η αντίφαση να έχει πολιτικά ενδιαφέροντα και παράλληλα να γράφει ποίηση με ένα «ελιτίστικο» ερμητισμό, ο Κάλας απάντησε: «Από αυτή την άποψη παίρνω αναντιρρήτως για την ποίηση, για την τέχνη, μια θέση μπορούμε να πούμε αριστοκρατική, η μορφή δηλαδή της ποιήσεως που μου αρέσει εμένα είναι για τους ολίγους. Αυτός είναι όμως ο ρόλος της πρωτοπορίας, να πειραματίζεται.»¹⁰³. Θα μπορούσε κανείς εδώ να υποθέσει μεταστροφή (regression/οπισθοδρόμηση) του Κάλας από τις νεανικές του θέσεις. Κι όμως, σαράντα χρόνια πριν, ο ίδιος σάρκαζε πάλι την «κοινωνική ηθική», προσθέτοντας διευκρινιστικά πως η κοινωνία δεν είναι ένας αφηρημένος όρος και ένα σύνολο αδιαφοροποίητο και αρμονικό¹⁰⁴. Αντίθετα η κοινωνική συμβίωση με τις συμβάσεις της, συχνά θέτει εμπόδια στην πραγματοποίηση των επιθυμιών του ανθρώπου, γι' αυτό άλλωστε οι υπερρεαλιστές που επιτάσσουν την ηθική της επιθυμίας, βρίσκονταν σε αντιπαράθεση με την κοινωνία, της οποίας οραματίζονταν τη μεταμόρφωση. Επομένως, η θέση του Κάλας δεν έχει αλλάξει κατά την πάροδο των ετών, καθώς δεν ήταν ποτέ υπέρ της «εκλαϊκευμένης» μαζικής κουλτούρας, αλλά αναζητούσε τον τρόπο να παιδεύσει το κοινό γούστο, ώστε να αρθεί στο ύψος της τέχνης.

Επίσης, σε μια άκρως ενδιαφέρουσα επιστολή του¹⁰⁵ προς το περιοδικό *Accent* («A Quarterly of New Literature»), όταν αρνήθηκαν να δημοσιεύσουν το άρθρο «With the dialectics of wine glass and gold» (τμήμα από το *Confound*, βλ. την ανάλυσή μας στο 9ο κεφάλαιο) με τον χαρακτηρισμό του σκοτεινού και δυσνόητου («obscure»), ο Κάλας υπερασπίζεται την ερμητικότητα της τέχνης. Ο ίδιος πιστεύει ότι η σύγχρονη τέχνη, ειδικά στην Αμερική, διατρέχει πραγματικό κίνδυνο από την απλοποίησή της – χρησιμοποιεί μάλιστα τον όρο «εκπόρνευση της γνώσης» (prostitution of knowledge) – και θεωρεί ως αιτία του φαινομένου αυτού μια φαλκιδευμένη σύλληψη της δημοκρατίας. Επιπλέον σημειώνει ότι πρέπει η μοντέρνα τέχνη να αποτελέσει το αντίδοτο στη φασιστική σύλληψη της κουλτούρας, η οποία πρεσβεύει το δόγμα της τέχνης για τις μάζες, οδηγώντας τελικά στον εκβαρβαρισμό του πολιτισμού. Γι' αυτό η

¹⁰³ Βλ. Αφ.Κάλας, 1981: 489. Για τον ελιτισμό ως στοιχείο ιδεολογίας της πρωτοπορίας, βλ. Χατζηνικολάου, 1982: 149-152.

¹⁰⁴ Βλ. Calas, 1940: 10-11.

¹⁰⁵ Πρόκειται για την πρώτη επιστολή προς έναν από τους εκδότες (Lowry), τον [Σεπτέμβριο] 1940, βλ. ΔΑΚ: 28/3.

«εξήγηση» (explanation) και η απλοποίηση της τέχνης ως βάσεις ανάπτυξης του πολιτισμού, είναι αναποτελεσματικές απέναντι στη φασιστική προπαγάνδα. Ο Κάλας παραπέμπει τους Ίωνες φιλοσόφους (προφανώς τον σκοτεινό Εφέσιο) και την άποψή τους για τη σκοτεινή γραφή. Για την κατανόηση της λογοτεχνίας, η οποία βασίζεται στον πειραματισμό και στο ποιητικό ζόρκι (incantation), απαιτείται μύηση.

Παρόμοιες απόψεις εκφράζει και σε άρθρο του 1945, σχετικά με τη μελέτη του βυζαντινού πολιτισμού και τις αναθεωρήσεις των μελετητών του: «η νέα σχολή έπεσε κι αυτή σε υπερβολές. Από τον ζήλο της να υποστηρίξει ό,τι φαινόταν λαϊκό, λησμόνησε ότι στην τέχνη το αριστοκρατικό έχει κι αυτό την αξία του. Πολιτικές πεποιθήσεις και ομορφιά δεν συμβαδίζουν πάντα. Ο Πλάτων πολιτικά κρινόμενος είναι αντιδραστικώτατος, αυτός όμως δεν είναι λόγος να μη μελετούμε και θαυμάζουμε το πνεύμα του και το ύφος του. Ούτε είναι λόγος πάλι ένας χριστιανός να μη θαυμάσει τον Ερμή του Πραξιτέλη»¹⁰⁶. Είναι σαφές ότι η αισθητική αλλά και η πολιτική σκέψη του Κάλας αναπτύσσονται σε μια «μεταθρησκευτική» βάση που δεν θέτει μανιχαϊστικά όρια και δεν περιορίζει σε πολωτικά σχήματα την «αλήθεια» των φαινομένων· εξάλλου ο ίδιος δεν πίστεψε σε «μία» (πολιτική ή άλλη) αλήθεια.

13.3.3. Μη-ευκλείδεια σύνθεση Τέχνης και Επανάστασης

Η καρτεσιανή λογική βασίζεται στην ακίνητη αρχιτεκτονική της ευκλείδειας γεωμετρίας που πρεσβεύει το ασύμπτωτο των δύο παραλλήλων, ενώ στη μη-ευκλείδεια γεωμετρία οι παράλληλες τέμνονται. Ο εικοσιδυάχρονος Κάλας, σε επιστολή του προς τον Θεοτοκά θεωρούσε ασύμπτωτες τις παράλληλες ευθείες της τέχνης και της πολιτικής (βλ. εδώ στο 1^ο κεφάλαιο, τις σχέσεις Κάλας-Θεοτοκά): λίγα χρόνια αργότερα, στις *Εστίες Πορκαγιάς*, ο υπερρεαλιστής ποιητής υποστηρίζει πλέον αξιωματικά τη μη-ευκλείδεια γεωμετρία, σύμφωνα με την οποία η τέχνη, η πολιτική, η επιστήμη έχουν τον ίδιο κοινό παρανομαστή: την ανθρώπινη επιθυμία. Σε μια συνέντευξή του το 1940, ο ποιητής διαπίστωνε ότι υπάρχει σύζευξη των στόχων της τέχνης, της επιστήμης και της πολιτικής, με κοινό παρανομαστή τη μεταμόρφωση (transformation) και την ανακάλυψη καινούργιων σχέσεων ή νέων αντιλήψεων – πέραν των καθιερωμένων – ανάμεσα στον άνθρωπο και στα πράγματα. Ο Ηράκλειτος, που ήταν πολιτικός ανήρ, ποιητής και επιστήμων, προβάλλεται από τον Κάλας ως υπόδειγμα αυτής της στάσης¹⁰⁷. Στο *Confound the Wise* η τέχνη ορίζεται ως πραγματοποίηση της επιθυμίας, και συνδέεται όχι μόνο με την αισθητική αλλά και με την πολιτική και την επιστήμη: «Desire tries to overcome obstacles. Politics, science, art are the struggles against obstacles [...] In his work the artist therefore inevitably adopts, at least unconsciously, a certain scientific and political attitude that affects his art» (Confound: 7). Ένα

¹⁰⁶ Από το άρθρο «Βυζαντινά Δ': Ο Διγενής Ακρίτας», *Εθνικός Κήρυξ*, 15.7.1945, Νέα Υόρκη, ΕΛΙΑ: 1/3.

¹⁰⁷ Βλ. Calas, 1940: 14.

επιπλέον κοινό στοιχείο είναι η επανάσταση, γιατί μέσω αυτής γίνεται η άρση της αντίθεσης ανάμεσα στην απόλαυση και στην πραγματικότητα.

Ο Κάλας, στην αρχή των μεσοπολεμικών του αισθητικών αναζητήσεων, βρήκε τη θεωρητική στήριξη που αναζητούσε, στο βιβλίο *Λογοτεχνία και Επανάσταση* του Τρότσκι. Πρώτος ο ρώσος πολιτικός διέβλεψε, εκ των έσω, πόσο επικίνδυνη ήταν η ένωση τέχνης και πολιτικής, παίρνοντας ως παράδειγμα τους φουτουριστές καλλιτέχνες του ΛΕΦ, οι οποίοι, επειδή δεν είχαν έναν οργανικό δεσμό με τα κομμουνιστικά ιδεώδη, συχνά παρήγαγαν έργα επιτηδευμένα και θορυβωδώς επαναστατικά¹⁰⁸. Από την άλλη πλευρά, ο Τρότσκι κρίνει πως η διαμάχη ωφελμιστικής και «καθαρής τέχνης» δεν αρμόζει στην υλιστική διαλεκτική: η τέχνη είναι πάντα κοινωνικός υπηρέτης, προσδιορίζεται από και χρησιμεύει στην κοινωνία όπου αναπτύσσεται, αλλά η πολιτική δεν πρέπει να εξουσιάζει την τέχνη με διατάγματα ή προσταγές. Η μορφή της τέχνης είναι ανεξάρτητη και το «έργο τέχνης πρέπει, κατά πρώτο λόγο, να κρίνεται σύμφωνα με τους δικούς του νόμους, δηλαδή σύμφωνα με τους νόμους της τέχνης»¹⁰⁹. Ο Κάλας αναδιατυπώνει τη διαλεκτική σύνθεση που στην ιστορία της μαρξιστικής αισθητικής είχε υποστηρίξει ο Τρότσκι, ενώ μέσα από το βιβλίο του πολιτικού – ο οποίος είχε το χάρισμα να κατανοεί τα καλλιτεχνικά ζητήματα – ο έλληνας ποιητής σπουδάζει την πολυπλοκότητα των αισθητικών φαινομένων και τη διαλεκτική επίλυση των εγγενών αντιφάσεων του έργου τέχνης.

Σε μια διάλεξη που εκφώνησε ο Κάλας το 1933, με ενάργεια που δεν βρίσκουμε σε κανένα άλλο συγκαιρινό κείμενό του, σημειώνει: «Βρισκόμαστε ευθύς αμέσως αντιμέτωποι σε δυο αντίθετες αισθητικές τάσεις που έχουν τόση πέραση σήμερα. 1ο στη θεωρία της Καθαρής Τέχνης. Σύμφωνα με αυτήν το καλλιτεχνικό έργο εξετάζεται απομεμονωμένα, σαν κάτι ξένο από τις άλλες εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής. Όταν στην εφαρμογή, αυτή η θεωρία σπρώχνεται στα άκρα, το καλλιτεχνικό έργο καταντά να μοιάζει σαν ένα ωραίο πετράδι, αλλά εξίσου άψυχο και παγερό όπως είναι το πετράδι. Το καλύτερο παράδειγμα αυτής της ποίησης σήμερα, είναι η εργασία του περιφήμου γάλλου ποιητή Paul Valery¹¹⁰. Η άλλη θεωρία που σήμερα εξακολουθεί να ελκύει πολλούς καλλιτέχνες και αισθητικούς κριτικούς, είναι η λεγόμενη ωφελμιστική αντίληψη της τέχνης. Το έργο δημιουργείται και κρίνεται σύμφωνα με μια ορισμένη /πολιτική/ ιδεολογία [κοινωνική], και είναι αλήθεια πως έχει τότε το προσόν να μη μοιάζει με μια μαθηματική εξίσωση εκφρασμένη σε χρώματα και ήχους, όπως τα

¹⁰⁸ «Να γιατί οι ποιητές αυτοί είναι συχνά καταδικασμένοι σε καλλιτεχνικές και ψυχολογικές ήττες, σε μορφές επιτηδευμένες, σε πολύ θόρυβο για το τίποτα. Στα επαναστατικά του έργα τα πιο υπερβολικά, ο φουτουρισμός καταντάει στυλιζάρισμα» Τρότσκι, 1982: 118.

¹⁰⁹ Στο ίδιο: 144 (για τη διαμάχη προσανατολισμένης και καθαρής τέχνης, βλ. στο ίδιο: 136-9). Συνοπτικά η θέση του Τρότσκι ήταν: «δυσκολεύεται να καταλάβει κανείς γιατί ο μαρξισμός, και ίσα-ίσα αυτός, πρέπει να καταδικάζει τα καλλιτεχνικά θέματα στη σκλαβιά» (: 141). Και αλλού: «Η τέχνη πρέπει ν' ανοίξει το δικό της δρόμο από μόνη της. Οι μέθοδές της δεν είναι οι μέθοδες του μαρξισμού» (στο ίδιο: 175). Παράλληλα βέβαια ο Τρότσκι κατανοεί ότι το Κόμμα οφείλει να επεμβαίνει στον τομέα της τέχνης, αν και είναι δύσκολο να καθοριστούν τα όρια (: 177).

¹¹⁰ Πβ. την αρνητική γνώμη του Aragon (*Traité du Style*) για τον Valéry (βλ. Aragon, 1985: 78κε). Αλλά και στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, ο Κάλας έχει εκφραστεί περιφρονητικά για τον Βαλερύ (*Εστίες*: 18)

ποιήματα που εκθειάζει η αντίθετη σχολή. Της ωφελμιστικής σχολής τα έργα έχουν συχνά μια θαυμαστή ζωντάνια μα δυστυχώς, καταντούν, πιο συχνά ακόμα, να μην είναι τίποτα άλλο από κακογραμμένα πολιτικά μανιφέστα.» (Κάλας, 2000: 192).

Στο απόσπασμα τίθεται το θέμα των σχέσεων Ιδεολογίας και Αισθητικής και επειδή ο Κάλας ψάχνει τη λύση *πέραν* του διπολισμού¹¹¹, αρνείται να ταυτιστεί μ' ένα από τα δύο δόγματα για την τέχνη. Από τη μια μεριά, το δόγμα της Καθαρής Τέχνης παράγει μια μαθηματική εξίσωση χρωμάτων και ήχων, ενώ ο ρόλος του είναι να καθυποτάξει το συναίσθημα σε διανοητικά σχήματα. Από την άλλη πλευρά, το δόγμα της Ωφελμιστικής τέχνης καταλήγει σε έργο ζωντανό αλλά σαν κακογραμμένο μανιφέστο και ο ρόλος του είναι να διεγείρει το συναίσθημα. Συνεπώς, ο Κάλας δεν καλύπτεται ούτε από τον καλλιτεχνικό αυτονομισμό (l'art pour l'art) που μέσω του αισθητισμού θεωρεί απόλυτη αξία την (καλλιτεχνική) ομορφιά, αλλά ούτε από τον αναγωγικό μοραλισμό (l'art pour l'homme) που μέσω του ρεαλισμού και του νατουραλισμού αναζητά την αλήθεια. Οι υπερβάσεις που επεχείρησε ο Κάλας σχετικά με το κρίσιμο αυτό θέμα, ερμηνεύουν την «άβολη» θέση που κατείχε ανάμεσα στις δυο πρωτοπορίες του μεσοπολέμου: την πολιτική της ιντελιγκέντσιας (του μαρξισμού) και την καλλιτεχνική της ελίτ (του μοντερνισμού)¹¹².

Η βασική αυτή αντίφαση – ανεπίλυτη για άλλους μοντερνιστές και υπερρεαλιστές ποιητές του μεσοπολέμου¹¹³ – που είναι τέτοια στην αριστοτελική-καρτεσιανή λογική, αίρεται στη διαλεκτική λογική. Έτσι, ο Κάλας λύνει την αντίφαση διαλεκτικά, επιχειρώντας την υπέρβαση του ορθολογισμού στον τομέα της τέχνης, συμβάλλοντας μ' αυτό τον τρόπο στη διαμόρφωση του νέου αισθητικού πνεύματος¹¹⁴. Στην αρχή, ο Κάλας «συμπορεύτηκε» με τους ρώσους φουτουριστές και την αδιάκοπη προσπάθειά τους να συμφιλιώσουν την αισθητική πρωτοπορία (αυτονομία και ανανέωση μορφής) με την πολιτική επανάσταση και την κοινωνική δέσμευση. Οι ρώσοι φουτουριστές, τόσο προεπαναστατικά με την ομάδα των κυβοφουτουριστών, όσο και μετεπαναστατικά με το ΛΕΦ (Αριστερό Μέτωπο για την Τέχνη), δεν έπαψαν να χτυπούν «και από τα δυο πλευρά»: και εναντίον της εξωταξικής και δήθεν πανανθρώπινης τέχνης και εναντίον της τυποποιημένης Προλετκούλτ¹¹⁵. Μετά την αυτοκτονία του Μαγιακόφσκι και τον

¹¹¹ Το δίπολο τίθεται σε συγγράμματα μαρξιστικής αισθητικής, όπως του Πλεχάνωφ, όπου αντιπαρατίθενται τα δυο δόγματα για την τέχνη ως αυτοσκοπό ή ως μέσο, δηλαδή «η τέχνη για την τέχνη» και «η τέχνη για τον άνθρωπο», βλ. Πλεχάνωφ, 1975: 11-31. Ο ρώσος φιλόσοφος αναγνωρίζει ότι η ωφελμιστική τέχνη δεν ανήκει μόνο στους επαναστάτες, αλλά κάθε πολιτική εξουσία εκμεταλλεύεται και υποτάσσει όλες τις ιδεολογίες στην υπηρεσία της (στο ίδιο: 27-8).

¹¹² Οι επισημάνσεις ανήκουν στον Mario Vitti, 1976: 76.

¹¹³ Βλ. το άρθρο του Τ.Καγιαλή, «Μοντερνισμός και Πρωτοπορία: Η πολιτική ταυτότητα του “ελληνικού Υπερρεαλισμού”», *Εντευκτήριο*, 39, καλ.-φθινόπ. 1997: 66.

¹¹⁴ Αυτή την υπέρβαση του ορθολογισμού αναλύει η Αλεξάνδρα Δεληγιώργη στο βιβλίο της (βλ. Δεληγιώργη, 1997) και στο άρθρο-ομιλία του 1998. Βλ. επίσης τον πρόλογο της ίδιας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* (:Ια' -ισ').

¹¹⁵ Βλ. το πρόγραμμα του ΛΕΦ (1923) στο Βογιαζός, 1979 Β': 88 (κυρίως) και 92-93. Η Λοϊζίδη βλέπει αναλογίες στην «ποιητική και πολιτική ηθική» του Μαγιακόφσκι και των γάλλων υπερρεαλιστών (βλ. Λοϊζίδη, 1992: 68-9).

απόηχο των κατηγοριών εναντίον του για προπαγάνδα – από τους οπαδούς της καθαρής τέχνης – και για φορμαλισμό – από τους θιασώτες της ωφελμιστικής τέχνης – ο Κάλας στρέφεται προς τον «τρίτο δρόμο» της ένωσης των αντιθέτων, ο οποίος εκείνη την εποχή ενσαρκωνόταν από τον υπερρεαλισμό.

Ο υπερρεαλισμός¹¹⁶ με την πολύχρονη προσπάθεια να ισορροπήσει ανάμεσα στην τέχνη-για-την κοινωνία («Η τέχνη να γίνεται απ' όλους»¹¹⁷) και στις αστικές πολιτισμικές ρίζες του, υπήρξε το όχημα με το οποίο συμπορεύτηκε ο Κάλας το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του. Η ζεύξη που οραματίστηκε και επεχείρησε να πραγματώσει ο υπερρεαλισμός ανάμεσα στο άτομο και στην κοινωνία, συνιστά πρόβλημα εξαιρετικής δυσκολίας και αμφίβολης λύσης. Και ο Μπρετόν στις φάσεις της πολιτικής προσέγγισης του υπερρεαλισμού με τον κομμουνισμό, είχε επίγνωση του ρίσκου να μετεωρίζεται η τέχνη ανάμεσα σε δύο διάφορες θεωρίες: «είναι λογικό ότι “η τέχνη για την Επανάσταση” (που αντιτίθεται στην “τέχνη για την τέχνη”, θέση την οποία ανέκαθεν αντιμαχόμαστε) εκθέτει τον ποιητή στους ίδιους κινδύνους όπως κάθε άλλη μορφή μαχόμενης κομμουνιστικής δράσης»¹¹⁸. Ο θεωρητικός αυτός εναγκαλισμός του υπερρεαλισμού με τον κομμουνισμό πέρασε από πολλές φάσεις, όπως σημειώνει ο Μπρετόν· αλλά, ακόμα και στη φάση της οριστικής ρήξης του κομματικά ορθόδοξου Αραγκόν με το υπερρεαλιστικό κίνημα – ρήξης που κλυδώνισε την αμοιβαία σχέση – οι υπερρεαλιστές δεν άφησαν να σβηστούν μέσα τους οι αυταπάτες για τη συμβατότητα των υπερρεαλιστικών και κομμουνιστικών ιδανικών¹¹⁹.

Ο καλλιτέχνης για τον Κάλας είναι ένα ον ιστορικά καθορισμένο, που ζει σε τόπο και χρόνο· επομένως, σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσε να ισχύει ο μύθος του θανάτου του συγγραφέα (που εξέθρεψε ο στρουκτουραλισμός, με τον Barthes και τον Foucault) για τον έλληνα ποιητή. Το μεγαλύτερο όραμά του ήταν η σύμπλευση των δυο παραγόντων της τέχνης, ώστε και το έργο τέχνης να έχει αντικειμενική ύπαρξη (όπως υποστηρίζεται στις *Εστίες Πυρκαγιάς*) αλλά και το υποκείμενο να υπάρχει καθοριστικά μέσα σ' αυτό. Η τέχνη, ως δικαίωμα του ατόμου-υποκειμένου, και η πολιτική, ως συλλογική συνείδηση της κοινωνίας, υπήρξαν δύο κόσμοι εν πολλοίς ασύμπτωτοι και η πρόκληση να συμπορευτούν είλκυσε πολλούς μη-ιδεαλιστές πνευματικούς ανθρώπους (αλλά ακόμα και ιδεαλιστές, όπως ο Πλάτωνας που οραματίστηκε με τον δικό του τρόπο τη ζεύξη της πολιτικής με τη φιλοσοφία).

Μέχρι το τέλος της ζωής του, ο Κάλας έμεινε υπερασπιστής του διαλεκτικού τρίτου δρόμου ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, χωρίς να κλίνει προς τη μονομέρεια: «Εάν ο άνθρωπος είναι σχετικά ελεύθερος να θέλει να είναι σοσιαλιστής, πρέπει να είναι, επίσης, σχετικά ελεύθερος να θέλει

¹¹⁶ Ο Σαρτρ αναφέρει ότι είναι η πρώτη φορά στην ιστορία της Γαλλίας (από την Παλινόρθωση) που μια λογοτεχνική σχολή (: ο υπερρεαλισμός) τάσσεται υπέρ ενός πολιτικού κόμματος (Sartre, 1966: 228-9) και καταλήγει πως αυτή η απόπειρα αστών συγγραφέων να προσεγγίσουν το προλεταριάτο παρέμεινε ουτοπική και αφηρημένη (στο ίδιο: 233).

¹¹⁷ Τη γνωστή αυτή ρήση του Lautréamont παραθέτει ο Κάλας σε συνέντευξή του, βλ. Calas, 1940: 7.

¹¹⁸ Breton, 1992: 10 (από το κείμενο «Misère de la Poésie», 1932).

¹¹⁹ Βλ. Breton, 1992: 1300.

να είναι καλλιτέχνης» (Εστίες: 8). Χαρακτηριστική είναι η θέση του στο πιο επαναστατικό και πολιτικό του βιβλίο, τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, όπου αρνείται να εγκλωβιστεί στο δίλημμα περί σοσιαλιστικής τέχνης και φασιστικής τέχνης (βλ. εδώ στο 7^ο κεφ. «Εστίες Πυρκαγιάς»). Επίσης ενδεικτική είναι η κριτική εναντίον του Αραγκόν, σε ένα άρθρο του 1978¹²⁰, όπου ο Κάλας θεωρεί απαράδεκτη τη συμπεριφορά του γάλλου πρώην υπερρεαλιστή και μετά πρωτοπαλικάρου της κομμουνιστικής λογοτεχνίας, γιατί καθόρισε τη στάση του με δογματισμούς, χωρίς να αφήνει χώρο για ελεύθερη κριτική. Στο ίδιο άρθρο ο Κάλας διευκρινίζει ότι δεν συντάσσεται με το σύνθημα «η τέχνη για την τέχνη» που το θεωρεί «όπιον μιας κάστας διανοουμένων. Το αντιδραστικό αυτό σύνθημα αναποδογυρίστηκε από τον Αντρέ Μπρετόν όταν διακήρυξε ότι η Τέχνη είναι για την ζωή».

Γι' αυτό ο Κάλας «με περηφάνια» υπέγραψε και μάλιστα από τους πρώτους υπερρεαλιστές¹²¹ το Μανιφέστο «Για μια ανεξάρτητη και επαναστατική τέχνη» που συνέγραψαν στο Μεξικό, το 1938, οι Μπρετόν και Τρότσκι, επιχειρώντας την υπέρβαση του διλήμματος μεταξύ Ιδεολογίας και Αισθητικής. Το μανιφέστο αυτό υπεράσπιζε αφενός τον κομμουνισμό στο πολιτικό επίπεδο και αφετέρου την αναρχία στην καλλιτεχνική πράξη, σε μια ξεκάθαρη λεκτική διατύπωση που ωστόσο εγείρει ερωτήματα για την υλοποίησή της¹²². Γι' αυτό κι ο Κάλας σχολιάζει: «Πρόκειται για τον τρομερό δυϊσμό ανάμεσα στην αναρχία και στον κομμουνισμό, που μόνο η επανάσταση θα μπορέσει να επιλύσει» (επιστολή 1.1.42, προς Μπρετόν). Στην επόμενη επιστολή του (3.1.42) προς τον γάλλο υπερρεαλιστή, δηλώνει: «Ας είμαστε ειλικρινείς και ας ομολογήσουμε ότι για την αντίθεση άτομο-κοινωνία, αναρχία-κομμουνισμός, δεν διαθέτουμε λύση έγκυρη προκειμένου για την άμεση επικαιρότητα». Παρ' όλα αυτά, το συγκεκριμένο μανιφέστο και οι θέσεις του Τρότσκι για τη σύζευξη τέχνης και επανάστασης αποτέλεσαν το σημείο αναφοράς του Κάλας για όλη τη ζωή του. Σε επιστολή του στον εκδότη του *AntiNarcissus*, ο Κάλας έγραφε στα τέλη του '60 πως δεν αρκεί οι καλλιτέχνες να γράφουν για τον Τρότσκι ή να τον υμνούν, γιατί το ζήτημα είναι να εφαρμόσουν και να αναπτύξουν στις μελέτες περί τέχνης και λογοτεχνίας τις ιδέες του Τρότσκι και του Μαρξ¹²³.

Ωστόσο το δίλημμα της συμπόρευσης τέχνης και ζωής, είναι παλαιό και όχι μόνο πολιτικό, καθώς αντιστοιχεί με το φιλοσοφικό θέμα του δυϊσμού ύλης και πνεύματος¹²⁴. Τη σύνθεση ανέλαβε το νέο επιστημονικό πνεύμα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ενώ η υλιστική βάση

¹²⁰ «Το βραβείο του Ρίτσου», *Για το Σοσιαλισμό*, Ιούλ.-Αύγ. 1978: 21.

¹²¹ Αυτό αναφέρει ο ίδιος σε μια επιστολή του προς τον Μπρετόν, 1.1.42 (βλ. ΔΑΚ: 26/2).

¹²² Αναλύουμε το μανιφέστο στο 7^ο κεφ. «Εστίες Πυρκαγιάς» (να θυμίσουμε ότι η καθοριστική επίμαχη διατύπωση υπέρ της αναρχίας στην τέχνη, δεν έχει δοθεί από τον ενθουσιώδη Μπρετόν αλλά τον «ζυγισμένο» Τρότσκι). Ο Κάλας στο δοκίμιο «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση» υποθέτει ότι ο Τρότσκι έγραψε αυτήν την παράγραφο, αλλά επηρεασμένος από τις ιδέες του Μπρετόν (Κάλας, 1989: 154).

¹²³ Βλ. επιστολή στον St.Schwartz (5.9.1969), ΔΑΚ: 29/12.

¹²⁴ Βλ. το άρθρο «In the beginning», *The Village Voice*, 1.4.1965, όπου ο Κάλας αποδοκιμάζει την παιδική αφέλεια με την οποία καλλιτέχνες (όπως ο Αι.Καρrow) συγγέουν τη ζωή με την τέχνη· ο ίδιος υπερασπίζεται τη διαλεκτική σύνθεσή τους (ΔΑΚ: 11/1).

της επιστήμης (θετικισμός) εθεωρείτο δεδομένη για σειρά αιώνων, οι επιστημονικές ανακαλύψεις στην αυγή του 20^{ου} αι. ανάγκασαν τους επιστήμονες να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα της σύνθεσης και να διευρύνουν το πεδίο της σκέψης τους, μεταβαίνοντας από την ύλη στην υλο-ενέργεια και παίρνοντας παράλληλα υπόψη τη συνείδηση του επιστήμονα-παρατηρητή και τη χαοτική συμπεριφορά των φαινομένων. Όπως σημειώνει ο Bachelard, η διαλεκτική της σύνθεσης στον τομέα της επιστήμης θέτει ένα πρόβλημα μεταφυσικό, που δεν είναι ξεκάθαρο αν μπορεί να λυθεί. Σύμφωνα με τον ίδιο, η συμφιλίωση των ακραίων θέσεων μοιάζει κάποτε σαν συμβιβασμός και επιπλέον δεν απομακρύνει τον δυϊσμό που υπάρχει στην ιστορία των επιστημών. Αυτό που προτείνει ο Bachelard είναι μια τακτική αμφισβησίας, ώστε να αποκτήσει το επιστημονικό πνεύμα την απαραίτητη ευλυγισία για την κατανόηση των νέων θεωριών¹²⁵. Έτσι η μοντέρνα επιστήμη δεν βασίζεται πλέον σε απαρασάλευτα δεδομένα και στην απόλυτη αλήθεια, αλλά γίνεται πιο εύκαμπτη για να δεχτεί την αμφισβήτηση και τις «εκρήξεις» των καινούργιων ανακαλύψεων. Τηρουμένων των αναλογιών, ο Κάλας, στην προσπάθειά του να συζεύξει πολιτική και τέχνη, ζωή και δημιουργία, ύλη και πνεύμα (που ήταν ο βασικός στόχος του μονισμού στο φιλοσοφικό επίπεδο) έχει επίγνωση των κινδύνων, των αντιφάσεων και των αδιεξόδων. Από την άλλη πλευρά, από νωρίς, ο ίδιος κατανόησε πως οι μονόδρομοι (είτε προς την τέχνη, είτε προς την επανάσταση) οδηγούν σε αδιέξοδα και γι' αυτό η λύση πρέπει να αναζητηθεί στη «μέση οδό», όπου την τοποθέτησαν και ο Bachelard και ο Breton: «the middle way which Bachelard frankly admits that he is trying to rediscover while attacking both positivists and formalists; the middle way that Breton defends in his struggle against abstract and literary painters»¹²⁶.

Στο ΔΑΚ υπάρχει ένα εκτενές (17 σελίδες) δακτυλογραφημένο κείμενο στα γαλλικά, με πιθανή ημερομηνία σύνταξης το 1941, το οποίο επιγράφεται *«Σημειώσεις για μια διατριβή περί της [ηθικής]¹²⁷ συμπεριφοράς»*. Πρόκειται για σημαντικό κείμενο που απευθύνεται σε όσους υπερρεαλιστές νιώθουν την ανάγκη για καινούργιους κανόνες συμπεριφοράς, μέσα στις μεταβαλλόμενες ιστορικές συνθήκες. Εδώ ο Κάλας αρχικά εξετάζει την αποτυχία των διανοουμένων της avant-garde στη μεσοπολεμική περίοδο, αποτυχία που τη χρεώνει στην κομμουνιστική διάνοηση (δηλαδή το Κίνημα για την υπεράσπιση της κουλτούρας, το Λαϊκό Μέτωπο, την Τρίτη Διεθνή). Στο κείμενο αυτό εξαιρείται η προσωπικότητα του Τρότσκι ως του μόνου προσώπου με ικανότητες αρχηγού, που μπορούσε να συνενώσει μάζες και διανοούμενους, ενώ κρίνεται η δολοφονία του ως απώλεια, καθώς δεν εμφανίστηκε άλλος αρχηγός που να μπορεί να κερδίσει την εμπιστοσύνη λαού και πνευματικών ανθρώπων. Στο κείμενο, τίθεται το θέμα της ευθύνης (responsabilité), που απασχόλησε έντονα τον Κάλας εκείνη την περίοδο (ιδιαίτερα στο

¹²⁵ Βλ. Bachelard, 1949: 15.

¹²⁶ Από το δοκίμιο του 1948, «The Laocoon: Approach to art criticism», ΔΑΚ: 10/8: 276.

¹²⁷ Βάζουμε σε αγκύλες τον όρο, γιατί έχει διαγραφεί στο δακτυλόγραφο η λέξη «moral» (βλ. ΔΑΚ: 18/13). Στο δφο υπάρχει σαν υπέρτιτλος: «Beyond God's Reach»

σύγγραμμα *Νέος Προμηθέας*: «Freedom implies irresponsibility»¹²⁸) και το οποίο προτείνεται να μελετηθεί από τρεις απόψεις: την κοινωνιολογική, την ψυχολογική και τη φαινομενολογική (δηλαδή από την άποψη του περιβάλλοντος, του υποκειμένου και του αντικειμένου). Ο Κάλας θεωρεί την υπευθυνότητα πρόβλημα κοινωνικό, που συνδέεται με τη (συνειδητή) συμπεριφορά (comportement) του ατόμου απέναντι στην κοινωνία, και επομένως συνδέεται με την ηθική αλλά και την πολιτική. Στη συνέχεια, η ευθύνη, από την οπτική γωνία του ατόμου, συνδέεται με το πρόβλημα της πρόθεσης (intention) που πρέπει να προσεγγίζεται με δυναμικό και όχι στατικό-μηχανιστικό τρόπο. Η διαλεκτική της κίνησης μεταξύ ατόμου-κοινωνίας, επιθυμίας-εμποδίου, αποτελεί, σύμφωνα με τον ίδιο, την ποιοτική οπτική προσέγγιση του ζητήματος.

Όσον αφορά στο σύνθημα το σχετικό με τον σκοπό και τα μέσα, ο ποιητής δέχεται (στο ίδιο κείμενο) ότι ο σκοπός συνδέεται άρρηκτα με την πρόθεση (intention): επειδή όμως η πρόταση αυτή είναι καντιανή, ο Κάλας προσθέτει τη θέση του Μπρετόν, η οποία είναι ένα μείγμα από την ηθική των Γιανσενιστών, την ψυχολογία της πρόθεσης, και έχει βασικές πηγές της τον ιερό Αυγουστίνο, τον άγιο Θωμά και τον Pascal. Η όλη ανάλυση καταλήγει στην αντιπαράθεση των δύο θέσεων σχετικά με την ευθύνη του ατόμου (δηλαδή την ιησουιτική και τη γιανσενική) ενώ ο ποιητής προτείνει την εύρεση μιας τρίτης πρότασης δυναμικής, τόσο από άποψη κοινωνική (με κριτήριο το συμφέρον-όφελος) όσο και ατομική (με κριτήριο την πρόθεση): «Η ψυχολογία της επιθυμίας (Freud), η ηθική της πρόθεσης (Jansenisme) θα 'πρεπε να μας βοηθήσουν να βρούμε τη φόρμουλα που θα μας επέτρεπε να οδηγηθούμε στη σύνθεση ανάμεσα στο συμφέρον και στην πρόθεση»¹²⁹. Η τρίτη αυτή λύση ενσαρκώνεται στην καινούργια ηθική του υπερρεαλισμού, καθώς και στην απάντηση στο κρίσιμο ερώτημα: «Ποια είναι η πρόθεσή μας;».

Στη συνέχεια του κειμένου, ο Κάλας οπτικοποιεί τη σκέψη του (και τη θέση του) μέσα από την «κλασική σχετικιστική»¹³⁰ εικόνα» όπου το άτομο και η κοινωνία ταξιδεύουν σε δυο τρένα που προχωρούν πάνω σε δύο παράλληλες γραμμές. Αποδίδουμε με λεπτομέρειες το συγκεκριμένο τμήμα της πραγματείας, ώστε να φανεί καθαρά ο συλλογισμός του: στις δύο παράλληλες γραμμές κυλάνε το τρένο-πρόθεση (άτομο) και το τρένο-(συλλογικό) συμφέρον, όχι

¹²⁸ Βλ. ειδικότερα Section Two. «Freedom and Necessity» (ΔΑΚ: 16/6).

¹²⁹ Βλ. ΔΑΚ: 18/13: 8. Να σημειώσουμε πως η πραγματεία αυτή περί ευθύνης, έχει έντονη νομική χροιά, καθώς εκδηλώνεται το θεωρητικό και πρακτικό ενδιαφέρον του νομικού Κάλας για βασικά ζητήματα Φιλοσοφίας του Δικαίου. Για τον γιανσενισμό υπάρχει σημείωση στο παρόν κεφάλαιο, στην ενότητα «Μετα-θρησκευτική σκέψη» (13.2.).

¹³⁰ Φυσικά δεν είναι καθόλου τυχαίος ο συλλογισμός με την εικονική πορεία των δύο τρένων, αλλά ο Κάλας τον έχει δανειστεί από την ειδική θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν, όπου ο μεγάλος φυσικός διατύπωσε τους νόμους της ταχύτητας των σωμάτων μέσα στο μακρόκοσμο (γενικεύοντας την αρχή του Γαλιλαίου ώστε να συμπεριλαμβάνει τα σώματα που κινούνται με την ταχύτητα του φωτός). Δεν ισχυριζόμαστε ότι ο Κάλας έχει υπεισέλθει στην ουσία της θεωρίας, αλλά σίγουρα είναι ενημερωμένος και χρησιμοποιεί κάποια στοιχεία από την τυπολογία του Αϊνστάιν και τα παραδείγματά της. Η κίνηση των τρένων μέσα στον χώρο και η μέτρηση του χρόνου με βάση τον ίδιο ή διάφορο ρυθμό (έννοια του συγχρονισμού, συστολής ή διαστολής του χρόνου) αντλούνται από τη θεωρία του Αϊνστάιν ο οποίος της εκλαΐκευε με το παράδειγμα των τρένων (ή των διαστημοπλοίων).

με την ίδια ταχύτητα, αλλά με τον ίδιο σκοπό: το ταξίδι. Δεν μπορούμε να ορίσουμε την ακριβή θέση του κάθε τρένου παρά συγκρίνοντάς την κίνησή του με τη θέση του άλλου τρένου, γιατί, σ' αυτόν τον κόσμο της σχετικότητας, αυτό είναι το μόνο σημείο αναφοράς. Αλλά για να μπορέσουμε να το κάνουμε αυτό και για να είναι ακριβής η εικόνα που θα πάρουμε, πρέπει να βεβαιωθούμε για τον συγχρονισμό όλων των σχετικών στοιχείων. Καταρχήν πρέπει να ελεγχθεί η ώρα αναχώρησης, αφενός γιατί έχει νόημα μόνο να συγκριθούν τα δυο τρένα (*Πρόθεση* το ένα και *Συμφέρον* το άλλο) που είχαν την ίδια ώρα αναχώρησης, και αφετέρου γιατί αν μετρήσουμε άσχετες μεταξύ τους αμαξοστοιχίες, τότε δεν μπορούμε να καταλήξουμε σχετικά με την απόσταση ανάμεσα στην πρόθεση και στο αντίστοιχο συμφέρον. Πχ. δεν μπορούμε να κρίνουμε τον Dalí παρά με ένα κριτήριο υπερρεαλιστικό, γιατί με τον υπερρεαλισμό ξεκίνησε το ταξίδι του· συνακόλουθα, δεν μπορεί να μετρηθεί με τον Boticelli όπως θα το ήθελε, ή κάποιον άλλο που ανήκει σε άλλο χρόνο. Από την άλλη πλευρά, ενδέχεται να υπάρχουν τρένα που ενώ αναχώρησαν σε διαφορετική χρονική στιγμή, συμβαδίζουν για κάποιο χρονικό διάστημα (ιδιαίτερα αν το ένα από τα δυο προσαρμόσει την ταχύτητά του με την ταχύτητα του άλλου), δίνοντας την εντύπωση μιας καινούργιας συγχρονισμένης αναχώρησης. Το παράδειγμα εδώ είναι ο υπερρεαλισμός και το κομμουνιστικό κόμμα¹³¹, που για κάμποσο καιρό ταξίδεψαν παράλληλα· παράλληλα ο Κάλας διερευνά τις ακόλουθες υποθέσεις: αν η υπερρεαλιστική ηθική μπόρεσε να συμπληρώσει την κομμουνιστική ηθική, τότε καλώς ταξίδεψαν παράλληλα, αν όμως όχι, θα πρέπει η πιο αδύνατη αμαξοστοιχία (=ο υπερρεαλισμός) να αποκολληθεί από την πιο ισχυρή (πολιτική παράταξη) και να επιχειρηθεί η αναθεώρηση της παρελθούσης πορείας. Ο υπερρεαλιστής ποιητής μοιάζει¹³² να υποστηρίζει τον από ηθική άποψη συγχρονισμό των δυο τρένων της αισθητικής και της πολιτικής ιδεολογίας, όχι όμως άνευ (ηθικών) όρων· απαραίτητη προϋπόθεση για την ομαλή συμπίεση, είναι η αρμονική σύζευξη των ατομικών προθέσεων με τα συλλογικά συμφέροντα.

13.3.4. Ουτοπία;

Ο Κάλας στα ύστερα γραπτά του, έφτασε στον αντίποδα του δόγματος «η τέχνη μιμείται τη ζωή» και υποστήριξε, με παιγνιώδη τρόπο, την υπαγωγή της ζωής στην τέχνη, με το σύνθημα «η ζωή μιμείται την τέχνη». Με τη διατύπωση αυτή δεν θέλησε, νομίζουμε, ούτε να αποχυμώσει τη ζωή ούτε να ανυψώσει την τέχνη, αλλά να ενεργοποιήσει την ιστορική φαντασία που καταθέτει ο Τρότσκι στο βιβλίο *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, το 1923: «Πρέπει όμως νάχουμε τουλάχιστο λίγη ιστορική φαντασία για να καταλάβουμε ότι ανάμεσα στη σημερινή οικονομική

¹³¹ Ο Κάλας εδώ αναφέρει κατά λέξη: «το κόμμα του Στάλιν», προφανώς θέλοντας να αντιδιαστείλει τον κομμουνισμό από τον σταλινισμό.

¹³² Συχνά, η (ηθελημένη;) αμφισημία και η ακατάστατη διατύπωση δεν βοηθάνε στη σαφήνεια των θέσεων του Κάλας. Η ασάφεια στο κείμενο προκαλείται γιατί δεν συμπίπτει η πολιτική επανάσταση με το τραίνο του σταλινισμού.

και πολιτιστική μας φτώχεια και τη στιγμή όπου η ζωή θα φτάσει σε τέτοιες αναλογίες ώστε θα πλάθεται εξολοκλήρου απ' την τέχνη, πολλές γενιές θάρθουν και θα φύγουν»¹³³. Φυσικά, αυτή η φαντασία έμεινε στο επίπεδο του ανέφικτου.

Στο «Towards a third Surrealist Manifesto», χρησιμοποιείται ως motto ένα απόσπασμα του Fenelon σχετικά με τη στάση του Ηρακλείτου όταν ο Δαρείος τον προσκάλεσε να του εξηγήσει το πιο σκοτεινό του βιβλίο για τη φύση, με αντάλλαγμα τιμές και δόξα. Ο Ηράκλειτος αρνήθηκε και αυτή η στάση κρίνεται υποδειγματική από τον Κάλας¹³⁴, γιατί δεν είναι το ίδιο πράγμα η αυτόνομη και αυτόβουλη πολιτική σκέψη ενός φιλοσόφου αφενός και η υποταγή του στην πολιτική εξουσία αφετέρου. Η στάση του Ηρακλείτου ήταν αντι-πλατωνική, γι' αυτό απέφυγε την αυτοπαγίδευση στην ουτοπία, θύμα της οποίας (θεωρητικά και ιστορικά) υπήρξε ο Πλάτωνας. Πράγματι, η σύζευξη τέχνης και ζωής (πολιτικής) υπήρξε ολισθηρή και ουτοπική, για όσους διανοούμενους την οραματίστηκαν.

Η απόπειρα να συνενωθεί η τέχνη με τη ζωή υπήρξε ένα από τα συνθήματα της Πρωτοπορίας¹³⁵, η οποία έτεινε τελικά στην υιοθέτηση μιας κοινωνικο-αισθητικής χίμαιρας, σηματοδύθηκε από αντιφάσεις, αναιρέσεις και χαρακτηρίστηκε ως ουτοπική, καθότι δεν κατάφερε να αποτελέσει μια ουσιαστική και ολοκληρωμένη επανάσταση. Ωστόσο, η απόπειρα κάθε πρωτοποριακού κινήματος (ή και μεμονωμένα κάθε καλλιτέχνη της avant-garde) πρέπει να αναλύεται με βάση όχι μόνο τα αποτελέσματα. Η Ν.Λοϊζίδη, εξετάζοντας τις απόψεις περί αποτυχίας της πρωτοπορίας, θεωρεί απλοϊκή και εσφαλμένη την ταύτιση των καλλιτεχνικών κινήματων με τα μέσα και τη στρατηγική που ακολούθησαν, και μάλιστα ανεξάρτητα από την ταραγμένη εποχή κατά την οποία αναπτύχθηκαν. Η ίδια προσανατολίζει τη μελέτη στις αιτίες της χρησιμοποίησης των συγκεκριμένων σχημάτων δράσης από την πρωτοπορία και όχι στα αποτυχημένα ή μη αποτελέσματα¹³⁶.

Το μυθικό σύμβολο που επεχείρησε – όχι χωρίς τίμημα – το ακατόρθωτο, ήταν για τον Κάλας ο Προμηθέας. Στο ρίσκο και τη θυσία του μυθικού ήρωα, ο ποιητής αντικρίζει την πρόκληση για την ελευθερία, η οποία συνδέεται άμεσα με την επανάσταση. Σ' αυτή την πορεία το άτομο αντιμετωπίζει διλήμματα απέναντι στα κοινωνικά του καθήκοντα και την προσωπική του ελευθερία: «Η πίστη ότι ο σοσιαλισμός θα επιλύσει αυτόματα τη διαμάχη ανάμεσα στις τάξεις της ομάδας για αλληλεγγύη και αυτές του ατόμου για ελευθερία, είναι μια ουτοπία. Αυτό πάντως δεν σημαίνει ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε τον αγώνα για το σοσιαλισμό, ούτε ότι πρέπει να χάσουμε την ελπίδα μας

¹³³ Τρότσκι, 1982: 111.

¹³⁴ Βλ. Calas, 1940 β: 31(motto), 35.

¹³⁵ Όπως αναφέρει η Ν.Λοϊζίδη, η πρωτοπορία είχε την ετυμολογική έννοια της μαχητικής πορείας και εμπροσθοφυλακής, λειτούργησε ως «στρατηγική» για την κοινωνική, πολιτική και καλλιτεχνική ανανέωση και καλλιέργησε την πίστη στη δυνατότητα μιας ολικής μεταμόρφωσης του κόσμου και του τρόπου ζωής (βλ. Λοϊζίδη, 1992: 14). Ο Χατζηνικολάου αποδίδει τον «θάνατο» της πρωτοπορίας στην αναγωγή της μεταπολεμικά σε επίσημη πολιτιστική ιδεολογία και καθεστηκία τάξη (βλ. Χατζηνικολάου, 1982: 165-9).

¹³⁶ Βλ. Λοϊζίδη, 1992: 66-67.

στην αρχή της ελευθερίας. Ο αγώνας για το σοσιαλισμό βασίστηκε πάνω στην πίστη ότι ο κόσμος πρέπει να εξέλθει από το χάος που γεννήθηκε από την ελεύθερη οικονομία. Ο σύγχρονος μαρξισμός δεν έχει τίποτα να κερδίσει αν εγκαταλείψει τα πολιτικά ιδεώδη της ισότητας και της ελευθερίας [...] ο μαρξιστής θα ωφεληθεί αν αποκτήσει μια καλύτερη κατανόηση της τραγωδίας της ανθρώπινης μοίρας»¹³⁷. Αυτές οι σκέψεις που καταγράφονται το 1947, δεν μπορούν να θεωρηθούν ούτε αφελείς ούτε τυφλά κομματικοποιημένες: αντίθετα είναι σκέψεις θαρραλέες και αγωνιώδεις ενός στοχαστή που μάχεται, παίρνει το ρίσκο και ξέρει πολύ καλά τι διακυβεύει, ωστόσο επιμένει να μην εγκαταλείπει τις επάλξεις.

Ο Marcuse, στο *Έρωτας και Πολιτισμός*, θεωρεί πως η «μεγάλη άρνηση» της τέχνης να χαρακτηρίσει την καλλιτεχνική φαντασία ως αναληθή, μαζί με τον αγώνα για την υπέρτατη ελευθερία, «στα πιο ρεαλιστικά πλαίσια της πολιτικής θεωρίας και ακόμα και της φιλοσοφίας, δυσφημίστηκε με σχεδόν απόλυτη γενικότητα σαν ουτοπία»¹³⁸. Έτσι εκτοπίστηκαν προς την ουδέτερη περιοχή της ουτοπίας όλες οι καλλιτεχνικές προσπάθειες που αναζήτησαν την υπέρβαση των ορίων του δυϊσμού. Όπως παραδέχεται κι ο Breton το 1951, ο υπερρεαλισμός χωρίστηκε σε δύο ομάδες: εκείνους που επέλεξαν την χωρίς όνειρο κοινωνική δράση και τους άλλους τους αμετακίνητους στο αρχικό τους ιδεώδες και αρνητές της στράτευσης· ο ίδιος εκφράζει κατανόηση απέναντι και στις δύο τάσεις, καθώς δηλώνει πως δεν είναι λάθος κανενός το ότι η διάσταση της ηθικής και η διάσταση της ιστορίας δεν μπορούν να συμφιλιωθούν και να συμπέσουν¹³⁹. Αυτή ήταν μια όψιμη εκδήλωση «σοφίας» (ή υπαναχώρησης) του Μπρετόν που αναζητά πλέον τη γαλήνη σε μια άλλη ουτοπία, μεταφυσική και όχι πολιτική.

Σε ένα αχρονολόγητο δακτυλόγραφο κείμενο, κάτω από τον τίτλο «The Artist and Society Today (some questions for examination)», ο Κάλας καταθέτει τρεις σελίδες αναπάντητα και ανοιχτά ερωτήματα σχετικά με τη θέση και λειτουργία της τέχνης μέσα στην κοινωνία: «Must the artist communicate with the masses and must the common man strive to understand a Picasso or a Van Gogh? Is it wrong for the artist to appeal only to an intellectual elite? [...] To be great must an artist advocate a political ideal? Is it permissible today to withdraw from social issues?»¹⁴⁰ (ΔΑΚ: 14/19). Ο ίδιος έχει απαντήσει σε πολλά κείμενά του πως οι ερωτήσεις αυτές δεν επιδέχονται απαντήσεις του τύπου «σωστό-λάθος» (γιατί αυτοπαγιδεύονται σε μονομέρειες), αλλά

¹³⁷ Στο γαλλικό άρθρο «Ελευθερία και Επανάσταση», στο *Le Surréalisme en 1947*: 105.

¹³⁸ Marcuse, 1981: 155.

¹³⁹ Οι απόψεις αυτές ανήκουν στον F.Alquié και ο Breton τις παραθέτει και τις προσυπογράφει στην τελευταία (16^η) από τις συνεντεύξεις του στον André Parinaud, βλ. Breton, 1999: 572. Η πνευματική πορεία του Κάλας μοιάζει με αυτή του Breton, ο οποίος ακολούθησε μια περίπλοκη φιλοσοφική πορεία με βάση την εγγεληνική διαλεκτική και τον μονισμό, επιχειρώντας παράλληλα να «εμβολιάσει» επιστημονικές θεωρίες (όπως ο φροϋδισμός) με μεταφυσικά θεωρήματα, βλ. το άρθρο του G.Legrand, «A.Breton, les idées et les idéologies», Αφιέρωμα Breton, 1972: 18-21.

¹⁴⁰ ΔΑΚ: 14/19· το κείμενο (χρονολογείται λίγο μετά το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου, αφού υπάρχει αναφορά στο «πρόσφατο πόλεμο») αναφέρει ως παραδείγματα την *Guernica* του Picasso, τη *Σφαγή της Χίου* του Delacroix, τη δέσμευση των Byron και Malraux σε εξωκαλλιτεχνικά ιδεώδη, ενώ αναρωτιέται αν είχε δίκαιο η εξουσία να αποφύγει να καταδικάσει τον Ezra Pound, με την πρόφαση του ακαταλόγιστου.

προσπάθησε να υπερβεί τη δυϊστική λογική και τους μονόδρομους. Επιπλέον υπερασπίστηκε τη θέση του ποιητή στο κέντρο του κόσμου (δεν δέχεται για τον καλλιτέχνη τον χαρακτηρισμό «εκκεντρικός») και θεώρησε ως μείζον ζήτημα τον καθορισμό ενός κώδικα, οι κανόνες του οποίου να εξασφαλίζουν την εναρμόνιση της *υπευθυνότητας*, αλλά και της *ελευθερίας* του καλλιτέχνη μέσα στην κοινωνία.

Στο κείμενο «The Sphinx 1970» ο Κάλας τονίζει πως ο ιστορικός ρόλος της πρωτοπορίας είναι να μετακινεί την οπτική μας, εστιάζοντας την προσοχή μας σε μια νέα σειρά από εικόνες-κλειδιά, καθώς και να αποπειράται να προσεγγίσει το αδύνατο· να προκαλεί τις κατεστημένες αξίες, να διαπράττει «ύβριν», να παίζει με τη σημασία και τον παραλογισμό, με τη λογική και την τρέλα (Calas, 1971: 341). Η τέχνη για τον ίδιο υπήρξε ένα υβρίδιο (πολιτικής και ποιητικής φύσης), ενώ ο ποιητής, όπως η Σφίγγα, θέτει γρίφους που δεν έχουν πάντοτε απάντηση.

Ο ύστερος Κάλας, μπροστά στη σωρεία των ουτοπικών προσπαθειών και των αδιεξόδων που άφησε πίσω του ο υπερρεαλισμός, μετά τον θάνατο του Μπρετόν, αναζήτησε τη λύση στη γλωσσολογική φιλοσοφία του L. Wittgenstein. Εκεί έμαθε το εξής πολύ βασικό: «Τα φιλοσοφικά προβλήματα δεν είναι ερωτήματα στα οποία πρέπει να βρούμε απάντηση, αλλά ερωτήματα των οποίων αναζητούμε το νόημα. Διότι προορισμός των επιχειρημάτων, σε πολλές περιοχές της φιλοσοφίας, δεν είναι ν' απαντούν σε ερωτήματα, αλλά να δείχνουν ότι αυτά τα ερωτήματα στερούνται νοήματος»¹⁴¹. Ο Wittgenstein έφτασε να υποστηρίξει τη *διά-λυση* όλων των μεταφυσικών (ηθικών, αισθητικών, θεολογικών) ερωτημάτων, γι' αυτό ο Κάλας πιθανόν να συνειδητοποίησε τη ματαιότητα του ηθικού διλήμματος που ταλάνισε την αισθητική του πορεία. Ήταν πάντως περισσότερο σημαντική η διατύπωση του ερωτήματος για τη σχέση της τέχνης με τη ζωή, παρά η αποτελεσματική απάντηση, η οποία δεν είναι ρεαλιστικό να δοθεί στη θεωρία, και πόσο μάλλον στην πράξη. Σημασία επίσης είχε η νεανική «ετοιμοπόλεμη» ψυχή και ο αγώνας της να πιστεύει και να επιχειρεί το αδύνατο, γιατί είναι σπουδαία η διαδικασία-πορεία και όχι μόνο το αποτέλεσμα-προορισμός: αυτό είναι το ύψιστο δίδαγμα που άντλησε ο Κάλας από τον Καβάφη και την «Ιθάκη». Μπορεί οι παράλληλες ευθείες της τέχνης και της ζωής να χλεύασαν (στην πράξη) την μη-ευκλείδεια γεωμετρία, αλλά ως όραμα γονιμοποίησαν τολμηρά πνεύματα και τροφοδότησαν σπουδαίους πνευματικούς αγώνες.

¹⁴¹ Παραθέτει ο Κωβαίος, 1996: 78-9. Αν εφαρμοστεί η γλωσσολογική μέθοδος, οδηγούμαστε στην εξάλειψη μερικών από τα βασικότερα προβλήματα της αισθητικής. Αυτό εφαρμόζοντας ο Κωβαίος, καταδεικνύει πως «ο υλοπνευματικός δυισμός είναι παραφύδα γραμματικής» (βλ. Κωβαίος, 1987: 443κε), αλλά και γενικότερα όλες οι μεταφυσικές πεποιθήσεις δεν είναι παρά αποτέλεσμα μιας ορισμένης χρήσης των λέξεων και δεν είναι αναγκαία συνδεδεμένες με μια κατάσταση πραγμάτων.

Δήμητρα Γ. Καρασώμα

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ως ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ή ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ;

Η κοινωνική χρηστικότητα της τέχνης και η υπαγωγή της σε μια Ιδεολογία αποτελεί τη μια επιλογή, ενώ ο ελεφάντινος πύργος της Αισθητικής είναι η αντίθετη στάση. Ο Κάλας προσπάθησε να πάει πέραν του διλήμματος και να μοιραστεί την ένθεη φωτιά με τους ανθρώπους, αλλά δοκίμασε τη μοίρα του Προμηθέα. Η διαλεκτική παρουσίαση του παμπάλαιου αισθητικού διλήμματος «τέχνη ή ζωή;» αποδίδεται στην Ποιητική του από την αντιπαραβολή του Νάρκισσου και του Προμηθέα: «Ο Νάρκισσος παραμένει ανάλλαχτος τόσο στο νερό όσο και στη δική του ακίνητη ματιά. Ο Ήφαιστος βγάζει από την κάμινο νέες μορφές από τις οποίες η ζωή θα εμπνευστεί [...] Ο Προμηθέας κλέβει τη φωτιά για να μεταμορφώσει τον κόσμο » (Confound: 49). Ο ποιητής-Προμηθέας δεν είναι ετερόφωτος (: «Το μάτι του ποιητή δεν είναι ένας καθρέφτης που αντανακλά φως, [...] αλλά ένας δαυλός που φωτίζει»: 36), δεν του αρκούν τα κεκτημένα, αλλά επιθυμεί να ανακαλύψει καινούργιες αχαρτογράφητες ηπείρους, γνωρίζει να ανταλλάσσει τη διαύγεια και φωτεινότητά του με την αγωνία του μυθικού ήρωα: «He who does not see all that confounds and stops his ardor is a poor poet indeed» (Confound: 36). Μάλιστα προκειμένου για τους σύγχρονους ήρωες, ο Κάλας προτείνει να αντικατασταθεί το φωτοστέφανο των βυζαντινών αγίων με ένα πυρέσσον μάτι και ένα βλέμμα πιο διαπεραστικό κι από δόρυ (Confound: 38).

Με βάση την αντίθεση ανάμεσα στα πρωτογενή υλικά, οι καλλιτέχνες διακρίνονται σε λάτρεις του νερού και λάτρεις της φωτιάς (Confound: 47). Η φωτιά καίει στην αδιάκοπη κίνησή της, ενώ το νερό κείται ακίνητο κάτω από το ανθρώπινο βλέμμα. Η επιφάνεια του νερού κι ο καθρέπτης φτιάχτηκαν από τον άνθρωπο για να συλλαμβάνουν εικόνες, ενώ η φωτιά εκλύει θερμότητα και έξαψη (Confound: 48). Εδώ ο Κάλας θέτει το κρίσιμο ερώτημα αν ο ποιητής θα διαλέξει ανάμεσα στον Προμηθέα ή στη Σωφροσύνη, ανάμεσα στη φωτιά ή στο νερό: «Poets of water or poets of fire? Poets who look in the wine of the dreams for what is to happen or poets who stare in the glass of their memories for what has been?»¹ (: 49-50). Η αντίθεση τελικά ανάγεται στην κατεύθυνση προς την οποία είναι στραμμένα το βλέμμα και η ποίηση, καθώς ο ποιητής-Νάρκισσος προσηλώνεται στο παρελθόν, ενώ ο ποιητής-Προμηθέας είναι εξολοκλήρου στραμμένος προς το μέλλον.

Ο ποιητής-Νάρκισσος επεξεργάζεται μια ποίηση εσωστρεφή και ατομοκεντρική, ενώ ο Προμηθέας παράγει ποίηση κοσμολογική. Ο Νάρκισσος ενδιαφέρεται για τη μορφή και την ομορφιά, ενώ ο Προμηθέας αγωνίστηκε για τη γνώση μέσα σε ένα άμορφο χάος· αντίστοιχα κι ο έλληνας ποιητής ευθυγραμμίζεται προμηθεϊκά: «ούτε αληθινό ή ωραίο δεν ταιριάζει / να λέγεται το

¹ «Ποιητές του νερού ή ποιητές της φωτιάς; Ποιητές που κοιτάζουν στο κρασί των ονείρων γι' αυτό που πρόκειται να συμβεί ή ποιητές που προσβλέπουν στο γυαλί των αναμνήσεών τους γι' αυτό που έχει ήδη υπάρξει;», σε μετάφραση της Β.Κολοκοτρώνη (Κάλας, 2002: 163).

έργο μου»². Φυσικά η ποίηση του Κάλας τείνει να λύσει τον Προμηθέα από τα δεσμά του και όχι να περιγράψει τις οδύνες και τις πληγές του, είναι ποίηση απελευθέρωσης και όχι μαρτυρίου, ποίηση που καταφάσκει τη ζωή. Κυρίως επιδιώκει να είναι ποίηση έξω από τα μέτρα και τις μετρήσεις: «Και το μέτρον και το μέτριον, το ίδιο είναι, είναι το άριστον για όλους τους ανθρώπους με μικροαστική συνείδηση» (ΚΠΑ: 137) έγραφε το 1935, αλλά και αργότερα, το 1965, εξακολουθεί να υποστηρίζει ότι «στην τέχνη η μετριότητα είναι χειρότερη από την αδικία» (Διακύβευση: 164).

Επίσης στο σημαντικό δοκίμιο του 1948 «The Laocoon: An approach to art Criticism»³, οικειοποιείται και παραθέτει τον διαχωρισμό (του Robert Walder) σε δύο τύπους καλλιτεχνών, τον «αυτο-αγαπώμενο» ή ναρκισσιστικό («narcissist or self-loving») και τον προσηλωμένο προς το αντικείμενο («object-loving»): ο πρώτος είναι προσανατολισμένος στην αφηρημένη τέχνη και στη θεωρητική επιστήμη, ενώ ο δεύτερος στην ιστορία, την εφαρμοσμένη επιστήμη και στην εικονική τέχνη. Φυσικά ο Κάλας δεν παραγνωρίζει την εσώτερη ζωή του υποκειμένου, καθώς θεωρεί την τέχνη ως κατανόηση της πραγματικότητας, τόσο της εσωτερικής όσο και της εξωτερικής⁴. Ωστόσο κοινός τόπος σε όλα τα κείμενα, μεσοπολεμικά και μεταπολεμικά, είναι η μετατόπιση της έμφασης από το υποκειμενικό έργο στην αντικειμενική πραγματικότητα (όχι εκείνη του ρεαλισμού), με στόχο την αποτελεσματικότητα και την παρέμβαση του καλλιτεχνήματος απέναντι στην πραγματικότητα: «we will oppose the historical materialist 's comparison of mind and art with weapons, shifting the emphasis from the (subjective) work to the (objective) obstacle. Culture is a weapon in the fight for freedom»⁵. Βασικός ρόλος του ποιητή είναι να είναι μαχητής και βασικό αξίωμα πως η τέχνη αποτελεί την επικράτεια της ελευθερίας.

Βέβαια εδώ θα μπορούσε κάποιος να υποβάλει δυο ενστάσεις, απέναντι στην πολυχρησιμοποιημένη (και γι' αυτό αόριστη) έννοια της ανατροπής, αλλά και στον αμφιλεγόμενο μεσσιανικό ρόλο του Προμηθέα. Η ανατροπή, έννοια πληθωρική, εύκολα σαγηνευτική και συχνά αόριστη, προβάλλεται και χλευάζεται το «κατεστημένο» και την παρωχημένη σοφία του, ενώ από την άλλη πλευρά η ίδια η επανάσταση, όταν εδραιώνεται, αποκτά το δικό της κοινό, καταξιώνεται και παγιώνει ένα γούστο (κάτι που γνώριζε ο Duchamp όταν με τα ready-mades προκαλούσε την ίδια την avant-garde). Η ανατροπή και η πρόκληση οριοθετήθηκαν από τον Κάλας πάντοτε σε συνάρτηση με μια κοινωνική ή πολιτική διαμαρτυρία και όχι ως ένα ευφρές πυροτέχνημα. Γι' αυτό άλλωστε ο ίδιος δεν έμεινε για πολύ προσκολλημένος σε μία μόνο μορφή

² Από αδημοσίευτο ποίημα, με τίτλο «Χαραυγή» [1980], ΔΑΚ: 17/3.

³ Βλ. ΔΑΚ: 10/8, όπου υπάρχει η ένδειξη για τη δημοσίευση του άρθρου στο *College Art Journal*, Summer 1948: 268-277. Επίσης στο δοκίμιο «Iconolatry and Iconoclasm» (1949-50), ο Κάλας υιοθετεί τους όρους «Απολλώνια στάση» και «Φαουστική στάση», για να αποδώσει τη διαφορά ανάμεσα στο «είναι» και στο «γίγνεσθαι» (Transfigurations: 41). Αλλού μιλά για παρμενίδειο και ηρακλείτειο τύπο καλλιτέχνη, βλ. στο 11^ο κεφ. της διατριβής. Είναι σαφές πως παρά τη διαφορετική ονοματολογία πρόκειται για την ίδια αντίθεση.

⁴ Βλ. «The Laocoon...», ΔΑΚ: 10/8: 276.

⁵ Στο ίδιο: 275.

ανατρεπτικής τέχνης, αλλά μόλις αυτή περνούσε στη σφαίρα του εφικτού και του αφομοιώσιμου, ο ίδιος προσανατολιζόταν σε καινούργιες μορφές πρόκλησης. Κατά συνέπεια, η επανάσταση ήταν μια έννοια «ανοιχτής μορφής», συνώνυμη της ελευθερίας και αντώνυμη της «τάξης» (order).

Από μια ιστορική οπτική γωνία, ο Προμηθέας υπήρξε το σύμβολο ποιητών τόσο αμφιλεγόμενων όπως ο Marinetti ή ο D' Annunzio οι οποίοι «αισθάνονταν ταγμένοι σε μια προμηθεϊκή αποστολή που, όπως πίστευαν, θα άλλαζε την πορεία όχι μόνο ενός κόμματος, ενός κινήματος ή ενός έθνους, αλλά ολόκληρης της οικουμένης»⁶. Αυτή η ηρωική διάσταση του πρωτοποριακού ποιητή έφτασε ως τον «οραματικό ολοκληρωτισμό»⁷, ανιχνεύεται στον υπερρεαλιστικό κόσμο του Εμπειρικού⁸ και φυσικά υπάρχει στην ηχηρή ρητορεία αρκετών κειμένων του Κάλας στην ηρωική περίοδο που διένυσε προσωπικά ο ποιητής από τα μέσα του '30 έως τις αρχές του '50. Ωστόσο, προϊόντων των ετών, οι ηρωικοί τόνοι δεν είναι πια οξείς και βίαιοι αλλά γίνονται πιο αινιγματικοί και ειρωνικοί, ακριβώς επειδή ο ποιητής κάνει κριτική στη ρητορική και στον «παροξυστικό εξπρεσιονισμό» του υπερρεαλισμού (Κάλας, 1989: 171). Επιπλέον, πέρα από την τυπολογία και τη φρασεολογία, πέρα από τη ρητορική, υπάρχει η ουσιαστική δράση και σκέψη υπέρ μιας τέχνης κριτικής, ανατρεπτικής και απελευθερωτικής· ακόμα δεν πρέπει να ξεχνάμε την απάντηση του ίδιου του ποιητή απέναντι στο κρίσιμο ερώτημα: «πρωτοπορία ή μεταμοντερνισμός;», «εντροπία ή τάξη;»⁹ όπως τη δήλωσε στο τελευταίο του δοκίμιο: «Εναντίον της επιστροφής στην τάξη». Σίγουρα ο Κάλας είχε πολύ νωρίς συνειδητοποιήσει τα ποικίλα αδιέξοδα της επαναστατικής ρητορείας και πρακτικής, όπως και την πολύπλοκη (συχνά αντιφατική) φύση των (ποιητικών και πολιτικών) φαινομένων, όμως τον ενδιέφερε να υπερασπίζεται μια προκλητική ανατροπή των εκάστοτε κατεστημένων.

Από την άλλη πλευρά, η εικόνα ενός Προμηθέα δεσμώτη σίγουρα είναι αποκρουστική και φρικώδης, σε αντίθεση με την επιμελημένη μορφή ενός Νάρκισσου. Το έργο του Κάλας (ιδιαίτερα το ποιητικό) δεν συγκινεί, δεν εμπνέει, ελάχιστους γοητεύει. Η *ομορφιά* αποτελεί αντικείμενο συζήτησης από την αρχαία εποχή και συνήθως αναλύεται με κλασικούς όρους όπως η τάξη, η αρμονία, η ισορροπία, η διαύγεια, η συγκίνηση. Από τη δική του οπτική γωνία, ο ίδιος ο ποιητής συνέβαλε στην ανατίναξη της κανονικότητας, προκάλεσε την λογική τάξη και ράπισε το κοινό γούστο· με αυτή την έννοια υπήρξε «ποιητής-χαρτοπαίκτης», αφού αιφνιδίασε την τύχη και έπαιξε με τις πιθανότητες. Εξάλλου, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως το έργο του Κάλας δεν ήταν παρά απότοκο της εποχής του, μιας εποχής κρίσιμης και μεταβατικής, οπότε – όπως σχολίαζε ο

⁶ Λοϊζίδη, 1992: 60.

⁷ Δανειζόμαστε τον όρο από την Λοϊζίδη (στο ίδιο: 49-50).

⁸ Για τη θρησκευτική διάσταση και τις μυστικές αναφορές στο έργο του Εμπειρικού, βλ. Βουτουρής, 1997: 211-237.

⁹ Βλ. την αντιπαράθεση ανάμεσα στη νεωτερικότητα και στη «μεταμοντέρνα συνθήκη», όπως αποτυπώνεται στις εισηγήσεις του τόμου Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο, 1988.

W.Benjamin με αφορμή το dada – αλλάζουν τα πρότυπα και δημιουργούνται νέες μορφές, συχνά υπερβολικές ή κακόγουστες, οι οποίες «προέρχονται στην πραγματικότητα απ' το πλουσιότερο ιστορικό κέντρο δυνάμεων της τέχνης»¹⁰.

Το δίλημμα «ομορφιά ή χάος» το έχει διατυπώσει ο Οδ.Ελύτης ως εξής: «Και παραμένει το ερώτημα: τι είναι προτιμότερο; Το κύμα, παρ' όλο τον κίνδυνο να κάνεις νερά, ή η μπουνάτσα, με τη σιγουριά της και την ανία της; Να είσαι ο ελεύθερος σκοπευτής μέσα στην έκφραση ή ο μελλοντικός της συνταξιούχος; Επειδή και τα δυο δε γίνονται.»¹¹. Ο Κάλας προτίμησε την «ομορφιά της αφροσύνης» και κολύμπησε στα σκοτεινά νερά της τέχνης, επιζητώντας τον κίνδυνο και την αβεβαιότητα· στην πλήξη αντιπαρέθεσε το απρόβλεπτο, στη σιγουριά την έκπληξη και στους καλλιτέχνες που αναζητούν την επιτυχία, αντιπαρέβαλε εκείνους που δεν φοβούνται να αναμετρηθούν με το ανέφικτο. Στο δοκίμιο «Η Τέχνη την εποχή της Διακύβευσης» (1968), παραδέχεται: «Το παιχνίδι της τέχνης είναι ανοιχτό και το βάρος της αποτυχίας δυσβάστακτο», αλλά έχει επίγνωση πως «Δεν υπάρχει βασιλική οδός για την ανακάλυψη της αλήθειας· υπάρχει μόνο ο εμπειρικός δρόμος των γεγονότων. Δεν υπάρχει χρυσός κανών για να διακρίνει κανείς το καλό από το κακό» (Διακύβευση: 203). Η εμπειρία του καλλιτέχνη συνδέεται με την ελευθερία αυτοέκφρασής του, η οποία στον σύγχρονο κόσμο, σημαίνει εξερεύνηση του αγνώστου, γι' αυτό «η τέχνη έχει μετατραπεί σε ανοιχτό πεδίο πειραματισμών» (: 201) και ο ποιητής ρισκάρει πολλά (ενίοτε τα πάντα) σε παιχνίδια που δεν έχουν δεδομένους κανόνες. Υπάρχουν και εκείνοι οι καλλιτέχνες που θυσιάζουν τα πάντα για την επιτυχία και την αναγνώριση, αλλά οι πιο ριζοσπαστικοί και ενδιαφέροντες είναι οι άλλοι που αποδέχονται το ρίσκο της αποτυχίας. Η τέχνη είναι παιχνίδι, με λέξεις, εικόνες, ή την ταυτότητα, γι' αυτό ο ποιητής παίζει καταργώντας τους κανόνες – ακόμα κι εκείνους της γραμματικής, του συντακτικού ή της λογικής – χωρίς να ενδιαφέρεται αν θα χάσει¹².

Πέρα από τον δημιουργό-πομπό και το έργο-μήνυμα, το τρίγωνο συμπληρώνεται από τον αναγνώστη-δέκτη. Σύμφωνα όμως με τη βιτγκενσταϊνική θεωρία, αν οι αντιδράσεις του αποδέκτη της τέχνης αναφέρονται σε τρεις τομείς: συγκίνηση, νόημα και αξία, μόνο τα δύο τελευταία ανήκουν στην επικράτεια της αισθητικής, γιατί μόνο το νόημα και η αποτίμηση της τέχνης υπόκεινται σε κανόνες αισθητικούς και όχι σε υποκειμενικές περιγραφές¹³. Βέβαια, όπως αντικρούει ο Frye, οι αποδείξιμες αξιολογικές κρίσεις είναι «άπιαστο όνειρο»: «οι αξιολογικές κρίσεις είναι υποκειμενικές [...] Όταν είναι της μόδας ή γενικά αποδεκτές, τότε φαντάζουν αντικειμενικές· μα αυτό είν' όλο¹⁴». Ωστόσο ο κριτικός της τέχνης οφείλει να παίρνει αποστάσεις

¹⁰ Benjamin, 1978: 32-33.

¹¹ Ελύτης, 1996: 420 («Το χρονικό μιας δεκαετίας»).

¹² Αποδίδουμε ένα απόσπασμα από το άρθρο του Κάλας «Again and again, Duchamp» (*Village Voice*, 15.4.1965), ΔΑΚ: 11/1.

¹³ Βλ. Κωβαίος, 1996: 149.

¹⁴ Frye, 1996: 16.

από τη συναισθηματική εμπλοκή του απέναντι στα προσωπικά συναισθήματα που (φυσιολογικά) γεννά μέσα του η επαφή με το έργο. Η αισθητική στάση, εν γένει, πρέπει να είναι η στάση κατανόησης μιας γλώσσας· όπως επισημαίνει ο Κωβαίος: «τα “γεγονότα” ενός έργου τέχνης δεν είναι γεγονότα τα οποία υφιστάμεθα και καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε. Είναι σημεία μιας γλώσσας, τα οποία καλούμαστε να κατανοήσουμε, ή μορφές, τις οποίες πρέπει να αναγνωρίσουμε.»¹⁵. Συζητώντας για έργα τέχνης συζητάμε για κώδικες, που χρήζουν αποκωδικοποίησης, γιατί τελικά πρέπει πρώτα να κατανοήσουμε για να μπορέσουμε να κρίνουμε, αλλά και να αισθανθούμε. Διαφορετικά, ο μέσος αποδέκτης που δεν «καταλαβαίνει» τη μοντέρνα τέχνη δικαιούται να την απορρίψει ή να αδιαφορήσει, χωρίς να κάνει τον κόπο να την αποκρυπτογραφήσει· το ίδιο μπορεί να πράξει ένας οπαδός της κλασικής τέχνης απέναντι στην πρωτοποριακή (αλλά και το αντίστροφο). Έτσι οι ευρωπαίοι ενδεχομένως δεν καταλαβαίνουν ένα έργο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού (ή της Pop Art), επειδή στέκεται πέρα από τη δική τους πολιτισμική παράδοση και έξω από τον ορίζοντα προσδοκιών τους. Την τέχνη, λοιπόν, την μαθαίνουμε μέσα σε ένα ευρύτερο και προκαθορισμένο «παιχνίδι» γνώσης, ή με τα λόγια του Κάλας: «My criteria in criticism are behaviorist; we learn to learn as part of the game, process part of the final pattern»¹⁶.

Στη μελέτη μας ξεπερνώντας τον σκόπελο της προσωπικής απαρέσκειας ή αρέσκειας, ελπίζουμε πως υπηρετήσαμε την αναγκαιότητα για αποκωδικοποίηση του έργου του Κάλας, υπόθεση περίπλοκη, καθώς ο συγκεκριμένος δημιουργός στο ποιητικό έργο του συνόψισε όλα τα ρεύματα της πρωτοπορίας του 20^{ου} αιώνα, ενώ παράλληλα στον θεωρητικό του στοχασμό (νοούμενο ως πεδίο διαλόγου και όχι απαραίτητα αποδοχής) συγκέντρωσε όλα τα ενδιαφέροντα στοχαστικά συστήματα της φιλοσοφίας. Ο Williams σε μια επιστολή του προς τον Κάλας (25.10.1940) διατυπώνει μια εύστοχη κρίση για τη γραφή του έλληνα φίλου του: «There is a lunge and force to your best work that makes your weak places doubly irritating» (ΔΑΚ: 30/9). Όπως κάθε δημιουργικός συγγραφέας, ο Κάλας έχει πολλά αδύνατα σημεία στο έργο του (ειδικά στο ξεκίνημά του), αλλά η στοχαστική ενέργεια και η εκφραστική δύναμη που συναντά κανείς στα πολλά και εξαιρετικά μεταγενέστερα κείμενά του, συνθέτουν την εικόνα ενός έργου πολλαπλά ερεθιστικού και ενδιαφέροντος. Η δημιουργική πορεία του θα μπορούσε να συνοψιστεί στους παρακάτω στίχους του Μαγιακόφσκι: «Ο καιρός ετούτος λίγο δύσκολος για συγγραφή, / πέστε μου όμως, σεις σακάτες και σακάτισσες –/ πού και πότε ποιον μεγάλο έχετε δει, / δρόμο πατημένο να περπάτησε;»¹⁷.

Ο ίδιος ο Κάλας, σε κείμενο του 1933, είχε καθορίσει τα κριτήρια της ποιητικής κριτικής: «Δεν νομίζω πως είναι απαραίτητο η ποίηση, το ποιητικό νόημα να είναι απλό, να γίνει αμέσως

¹⁵ Κωβαίος, 1996: 151.

¹⁶ Από το κείμενο «Talk at Sam Hanter's class», Princeton, April 25.1979, ΔΑΚ: 9/6.

¹⁷ Από το ποίημα «Στο Σεργκέι Εσένιν», Μαγιακόφσκι, [1982]: 104.

αντιληπτό. Αλλά όταν είναι δύσκολος ο κόπος που καταβάλλεται μήπως εννοηθεί, πρέπει να αμείβεται ο αναγνώστης. Αλλιώς είναι περιττός φόρτος, στολίδι υπερβολικά βαρύ για το στολιζόμενο. Πρέπει να έχουμε το αίσθημα πως όταν καταβάλλουμε κόπο να καταλάβουμε κάτι πως η ουσία είναι δύσκολη, πως δεν μπορούσε να εκφραστεί διαφορετικά ό,τι εκφράστηκε. Αυτό είναι η τέχνη» (ΚΠΑ: 123). Ο Κάλας, λοιπόν, είχε διαμορφώσει από πολύ νωρίς την ποιητική του, άργησε όμως να πετύχει την πραγμάτωση των στόχων του· στα όψιμα κείμενά του κατάφερε να διαμορφώσει μια πυκνή και αινιγματική γραφή, φορτωμένη από πολλαπλά νοήματα. Ο ίδιος επεδίωξε να προσεγγίσει το ύφος που ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς ονόμασε «αυστηρά αρμονία», η οποία «αντίρροπός εστι περί τας πτώσεις, ποικίλη περί τους σχηματισμούς, ολιγοσύνδεσμος, άναρθρος, εν πολλοίς υπεροπτική της ακολουθίας, ήκιστ' ανθηρά, μεγαλόφρων, αυθέκαστος, ακόμψευτος»¹⁸.

Όταν προσεγγίζει κανείς το έργο του Κάλας έχει την αίσθηση ότι είναι ετεροβαρές, γιατί δεν ανταποκρίνεται στο αίτημα της «διπλής ενότητας», ενώ λείπει η συγκίνηση. Αν υποθέσουμε, μαζί με τον Αϊζενστάιν, ότι «Η συγκινησιακή δύναμη ενός έργου τέχνης βασίζεται στο γεγονός ότι πραγματώνεται μέσα σε μια διπλή διαδικασία: μια μεγαλόπρεπη προοδευτική ανάταση σύμφωνα με τη γραμμή που χαράζουν τα υψηλότερα σκαλοπάτια της συνείδησης και, ταυτόχρονα, μια διείσδυση, μέσω της μορφικής δομής, στα βαθύτερα στρώματα της αισθησιακής σκέψης»¹⁹, τότε το *ποιητικό* έργο του Κάλας μάλλον απογοητεύει. Αλλά μπορεί να κρίνει κανείς ένα έργο με κριτήρια δανεικά και εξωτερικά σ' αυτό; Δικαιούται να μετρήσει το έργο στην κλίση μιας προκρούστειας λογοτεχνικότητας – και υπάρχει άραγε τέτοια; Ο Κάλας εξάλλου έθεσε ως σκοπό της τέχνης του την ανατροπή και την κριτική, όχι τη συγκίνηση και τη μέθεξη. Τι είδους συγκίνηση μπορεί να νιώσει ο θεατής των μονοχρωματικών πεδίων που τέμνονται από κατακόρυφες γραμμές του Μπάρνερτ Νιούμαν; Ο Κάλας ομολογεί ότι θεώρησε τους πίνακες αυτούς – παρότι αφηρημένοι, σε αντίθεση με την εικονολατρική του φύση – ως «μείζον καλλιτεχνικό επίτευγμα» (Διακύβευση: 248). Για τον «υποψιασμένο θεατή» οι διαστολές ή συστολές των λευκών και μαύρων επιφανειών, η κίνηση, η αυξομείωση των κατακόρυφων οδηγούν στην *έκσταση* και στην αντιπαράθεση με την πραγματικότητα: «Η αίσθηση ότι αιωρείται κανείς μεταξύ ζωής και θανάτου είναι εμπειρία που μπορεί να κοινολογηθεί με όρους άλυτων αντιθέσεων λευκού και μαύρου» (Διακύβευση: 252). Κάθε έργο τέχνης είναι ένας κόσμος ολόκληρος, γι' αυτό ο «επισκέπτης» του, για να το καταλάβει πρέπει να το γνωρίσει στο σύνολό του: «Όσο περισσότερα έργα από τη σειρά του Νιούμαν βλέπουμε τόσο καλύτερα μπορούμε να προσεγγίσουμε και να καταλάβουμε και τα προηγούμενα» (: 252). Ο έλληνας υπερρεαλιστής πρόσφερε το έργο του ως «παιχνίδι» και απαίτησε από τον κριτικό την «ερμηνεία», όχι τη συγκινησιακή μέθεξη: «Analysis of art in terms of a game is at the antipodes of appreciation through affective identification with the work» (Calas, 1971: 321).

¹⁸ Παραθέτει ο Παναγής Λεκατσάς, στον τόμο *Πίνδαρος*, χχ : 47.

¹⁹ Αϊζενστάιν, [1980]: 181.

Όπως ήδη τονίστηκε, το έργο του Κάλας δημιουργήθηκε με σκοπό να προκαλέσει· να προκαλέσει το ακαδημαϊκό γούστο, τη συντηρητική και μετρημένη λογοτεχνικότητα, τις προκαταλήψεις και τα πάγια του αισθητικού συστήματος. Σκοπός της τέχνης, σύμφωνα με τον ποιητή, ήταν όχι η ομορφιά, αλλά η πρόκληση: «Το έργο μας κατακτά όχι υποδουλώνοντάς μας, δηλαδή αποκοιμίζοντας τις αισθήσεις μας, αλλά διεγείροντάς τες, εμπνέοντάς μας» (ΚΠΑ: 204) έγραφε σε κείμενο του 1937. Αργότερα θα απαλείψει τη συγκίνηση από τα αιτούμενα και θα αφήσει μόνο τη διανοητική πρόκληση²⁰. Επιπλέον το έργο αυτό δεν χαρακτηρίστηκε από στασιμότητα και συμβάδισε με τα πιο πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής του· οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του συνοψίζουν και χαρτογραφούν την πρωτοπορία του 20^{ου} αι. Η ποιητική του ανεπάρκεια πιθανόν να πρέπει να ανιχνευθεί στην αδυναμία να πραγματώσει ποιητικά την «τρίτη λύση» που ευαγγελίστηκε, τη γέφυρα ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη· γι' αυτό μετεωρίστηκε ανάμεσά τους, χωρίς να γείρει τελικά σε κάποια πλευρά. Οι προθέσεις βάρυναν πολύ πάνω στο έργο που χαρακτηρίζεται από μια μαγνητική έλξη προς προδιαγεγραμμένους στόχους· έτσι ο Κάλας κερδίζει σε πειραματισμό, ενώ χάνει σε ευλυγισία και συγκινησιακή αμεσότητα. Υπερτροφεί η Ποιητική, ενώ η Ποίηση αδυνατεί να την ακολουθήσει πάντα· αλλά επειδή πρόκειται για υψηλών προδιαγραφών ποιητική, αυτό – τελικά – διασώζει την ποίηση.

Η σοβαρότερη ένσταση που θα μπορούσε κάποιος να διατυπώσει, είναι πως το ποιητικό έργο του Κάλας δεν καταφέρνει να υπερβεί ούτε τις συνειδητές προθέσεις του συγγραφέα, αλλά ούτε τις ιστορικές-καλλιτεχνικές συνθήκες που το κuoφόρησαν και το εξέθρεψαν. Δηλαδή τα ποιήματα του δεν αντανakλούν παρά τις πρωτοποριακές διαθέσεις μιας συγκεκριμένης εποχής, γι' αυτό και δεν μπορούν να ζήσουν μέσα στον χρόνο, αφού περάσανε μαζί με την εποχή τους. Το ερώτημα αν τα έργα αυτά ανήκουν, ως προϊστορικά απολιθώματα, στην πινακοθήκη της νεωτερικής τέχνης, εντάσσεται στην ατέρμονη αντιπαλότητα μοντέρνου-μεταμοντέρνου και γι' αυτό θα παραμείνει μετέωρο. Εξάλλου η όποια απάντηση δεν μπορεί παρά να είναι υποκειμενική, καθώς διαφορετικά μετρά ο καθένας τις αναγκαιότητες και τους προσανατολισμούς του καιρού του.

Ο ίδιος ο ποιητής έχει επίγνωση ότι πάνω από τα μοντέρνα έργα (συμπεριλαμβανομένου και του δικού του) επικρέμαται το ερώτημα: «Πρόκειται πράγματι για τέχνη;». Γι' αυτό και δίνει τη δική του απάντηση: «Η μοντέρνα τέχνη είναι πολιτισμικό φαινόμενο που αντιστοιχεί στον τρόπο σκέψης του ανθρώπου της μη ευκλείδειας εποχής: γιατί να μην υποθέσουμε ότι οι παράλληλες ευθείες συναντώνται στο άπειρο; Στο όνομα αυτού του γιατί, που τόσο εύγλωττα το υπερασπίζεται ο Γκαστόν Μπασλάρ στο βιβλίο του *Nouvel Esprit Scientifique*, γιατί να μην αποσυνδέσουμε τις φόρμες και τα χρώματα από τα αντικείμενα, συνδυάζοντάς τα σ' ένα νέο μορφότυπο;...Γιατί το μορφότυπο αυτό να μη γίνει απροσδιόριστο;» (Διακύβευση: 77).

²⁰ Πβ. την αντίστοιχη άποψη του Duchamp «Ένας πίνακας που δεν σοκάρει δεν αξίζει να γίνει», βλ. Cabanne, 1989: 131.

Οι περισσότεροι έχουν πρότυπα ποιητικά και ιδανικά αμετακίνητα, ζουν με περισσότερες απαντήσεις παρά ερωτήματα, ζουν μέσα στη σιγουριά και τη βεβαιότητα: «Το ιδανικό, το σκεφτόμαστε να στέκει στέρεο και αμετακίνητο. Δεν μπορείς να βγεις έξω από αυτό. Πρέπει πάντα να γυρνάς πίσω. Δεν υπάρχει κανένα έξω: έξω δεν μπορείς να αναπνεύσεις. – Από πού προέρχεται αυτό; Η ιδέα μοιάζει σαν τα γυαλιά πάνω στη μύτη μας, και ό,τι κοιτάζουμε το βλέπουμε μέσα από αυτά. Δεν μας έρχεται ποτέ στο νου να τα βγάλουμε»²¹. Ο Κάλας έχει διατυπώσει κάτι αντίστοιχο, σε κείμενο του 1937: «Οι προλήψεις, οι προικαταλήψεις, συνήθειες διανοητικές βαθύτατα ριζωμένες, είναι επιστρώματα πνευματικών [α]καθαρσιών, που για να τα τινάζουμε από πάνω μας πρέπει να συγκλονισθούμε ολόκληροι. Και ο συγκλονισμός δεν πρέπει να γίνει μια φορά, αλλά να συνεχίζεται αδιάκοπα. Αλίμονο στον άνθρωπο που δεν συγκινείται!» (ΚΠΑ: 304). Η διαρκής πρόκληση υπήρξε η ύψιστη καλλιτεχνική πρόθεση του έργου του: «Ιδιαίτερα με συγκινεί να βλέπω νέους να ασχολούνται με τις ιδέες μου και τις φιλολογικές μου προτιμήσεις. Καταλαβαίνω πολύ καλά πως οι απόψεις μου ξαφνιάζουν μερικούς απ' αυτούς μα αυτός είναι ο προορισμός μου, να ταράσσω τα νερά. Είμαι ποιητής και ξαφνιάζω μια κι αυτά που μου αρέσουν διαφέρουν της πραγματικότητας που μάθανε τους άλλους ν' αγαπούν!» (ΚΠΑ: 306). Το έργο του Κάλας με τα ερωτήματα που γεννά μέσα μας, με την καλλιέργεια των αιγιμάτων, με τον διάλογό του με πλείστα ρεύματα (ποιητικά και φιλοσοφικά), ανοίγει τελικά τους νεοελληνικούς μας ορίζοντες.

²¹ Wittgenstein, 1977: 73.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ¹

- Abastado Claude (1971):** *Introduction au Surréalisme*, Bordas, Paris.
- Αγγελάτος Δημήτρης (1994):** *Διάλογος και ετερότητα. Η ποιητική διαμόρφωση του Κ.Γ.Καρνωτάκη*, Σοκόλης.
- _____ (1996): «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης», στον τόμο *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 71-81.
- _____ (1997): *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Λιβάνης- Νέα Σύνορα.
- _____ (1997 α): «Η “σοφία” της σάτιρας και η παρωδία», *Πόρφυρας*, 83 (Οκτώβρης-Δεκέμβρης '97), Κέρκυρα, σσ. 7-14.
- _____ (2003): «Η σάτιρα: ένας ειδολογικός χαμαιλέων», *Σύγκριση/Comparaison*, 14 (Οκτώβριος '03), σσ. 20-46.
- Άγρας Τέλλος (1980):** *Κριτικά Α' (Καβάφης – Παλαμάς)*, φιλολογ. επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος, Ερμής.
- Αθανασοπούλου Μαρία (2003):** «Θ.Ντόρρου *Intelligence* (1936): Μια εναλλακτική ανάγνωση», *Υλάντρον*, 5 (Νοέμβριος 2003), σσ. 57-70.
- _____ (εισαγωγή-φιλολογ.επιμέλεια) (2005): *Θεόδωρος Ντόρρος, Στου γλυτωμού το χάζι*, Γαβριηλίδης.
- Αλεξαντριάν [Σαράν] (1986):** *Μπρετόν*, μτφ. Ελένη Στεφανάκη, Θεμέλιο.
- Αλεξανδρόπουλος Μήτσος (2000):** *Ο Μαγιακόφσκι. Τα εύκολα και τα δύσκολα*, Ελληνικά Γράμματα.
- Αμενγκουάλ Μπαρτελεμύ (1991):** *Αντονέν Αρτώ, ένας απρόσμενος μαθητής του Αϊζενστάιν*, μτφ. Μπ.Ακτσόγλου, Αιγόκερως.
- Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη (1980):** «...δεν άνθησαν ματαιώς»: *Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Νεφέλη.
- _____ (2003): «Νικόλας Κάλας: Ένας ...Μανχατανάς από την Πλάκα», *Τα Νέα*, Βιβλιοδρόμιο (Σάββατο, 4 Ιανουαρίου '03).
- Ανδρειωμένος Γιώργος (1993):** *Βιβλιογραφία Ανδρέα Κάλβου, 1818-1988*, Ε.Λ.Ι.Α.
- Ανδριόπουλος Δ.Ζ. (1990):** *Ιστορία της νεοελληνικής Αισθητικής*, Παπαδήμας, Θεσσαλονίκη.
- Αποστολίδου Βενετία (1990):** «Αντιστάσεις και μεταμορφώσεις του λογοτεχνικού κανόνα: οι έλληνες μαρξιστές και η ιστορία της λογοτεχνίας» *Τα Ιστορικά*, 12/13 (Ιούν.- Δεκέμ. 1990), σσ.179-194.
- _____ (1992): *Κ.Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, κεφ. «Η απόρριψη του Ν.Κάλα και η επιστροφή της Ιδέας», Θεμέλιο, σσ.399-407.
- Aragon Louis (1983):** *Choix de poèmes, établi-présenté par Michel Apel Muller*, Messidor/Temp Actuels, Paris.
- _____ (1985): *Περί του Ύφους*, μετφρ. Στέφανος Ν.Κουμανούδης, Ύψιλον (*Traité du style*, α' έκδ. 1928).

¹ Στη Βιβλιογραφία περιλαμβάνονται οι μελέτες που παρατέθηκαν στις υποσημειώσεις των κεφαλαίων, με εξαίρεση τα σχετικά με τον Κάλας δημοσιεύματα, σε κάποια από τα οποία πιθανόν να μην έχουμε παραπέμψει στο κυρίως κείμενο, ενώ τα καταγράφουμε στη βιβλιογραφία. Ακόμα δεν έχουν συμπεριληφθεί στη βιβλιογραφία, κάποιες άπαξ αναφερόμενες μελέτες (οι οποίες υπάρχουν στις υποσελίδες σημειώσεις) επειδή δεν είναι βασικές για την πραγμάτευσή μας. Επίσης δεν παρουσιάζονται αναλυτικά όσες μελέτες υπάγονται σε συλλογικούς τόμους ή περιοδικά, όπως αυτά σημειώνονται στο β' μέρος της Βιβλιογραφίας.

- Αργυρίου** Αλέξανδρος (1958 α): «Σημειώσεις πάνω στην Ποίηση του Οδ.Ελύτη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 40, (Απρίλης '58), σσ. 178-183.
- _____ (1958 β): «Γύρω στην ποίηση του Ελύτη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 44 (Αύγουστος '58), σσ. 56-59.
- _____ (1977): «Η επιστροφή του Οδυσσέα», φιλολογ. *Καθημερινή*, α' μέρος: 27.10.1977
β' μέρος: 3.11.1977 (και ΔΑΚ: 21/1).
- _____ (1979): *Η ελληνική ποίηση. Νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου* (Α': Εισαγωγή – Β': Ανθολογία), Ε'τ. Σοκόλης.
- _____ (1981): «Τάσεις της κριτικής σκέψης στο μεσοπόλεμο», *Η Κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Εταιρεία σπουδών, Ίδρυμα Μωραΐτη, σσ. 201-246.
- _____ (1985): «Δυο ελλείποντα, από την σύναξη, κείμενα του Νικόλα Κάλας, *Χάρτης*, 14, (Ιανουάριος 1985), σσ. 175-179.
- _____ (1985 α): Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών, Γνώση.
- _____ (1990): *Ο πρωτοποριακός και τρισυπόστατος Ν.Ράντος, Μ.Σπιέρος και Ν.Καλαμάρης*, Εταιρεία Συγγραφέων.
- _____ (1995): *Κείμενα περί κειμένων*, Σοκόλης.
- Auden** W.H. (2002): [*Ποιήματα*], επιλογή-μετάφραση Αντώνης Δεκαβάλλης, Κέδρος
- Audoin** Philippe (1990): *Οι σουρρεαλιστές*, μτφ Δ.Δημούλης-Β.Παπαϊκονόμου, Θεμέλιο.
- Aziza** Cl.- Olivieri Cl.-Sctrick Rob. (1978): *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan.
- Βαγενάς** Νάσος (1984): *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, στιγμή
- _____ (1986): *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, 4^η έκδ., Κέδρος.
- _____ (1994): *Η ειρωνική γλώσσα*, στιγμή.
- _____ (1999): «Οι ανθολογίες και οι ξεχασμένοι ποιητές», *Το Βήμα / Νέες Εποχές* (11.4.99), σ. 12.
- _____ (2005): *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, Ίνδικτος.
- Βαγενάς** Νάσος – Καγιαλής Τάκης – Πιερής Μιχάλης (1997): *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Bachelard** Gaston (1949): *Le Nouvel Esprit Scientifique*, Presses Universitaires de France, 5e (α' έκδ. 1934).
- Βακαλό** Ελένη (1982): *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Εξπρεσιονισμός – Υπερρεαλισμός*, Β' τόμος, Κέδρος.
- _____ (1983): *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, Γ' τόμος, Κέδρος.
- Μπαχτίν** Μιχαήλ [Bakhtin Mikhail] (1980): *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γ.Σπανός, Πλέθρον (α' ελλην. έκδ. 1975).
- Balakian** Anna (1975): «Εξω από το δάσος των συμβόλων», περ. *Σπείρα*, 3 (Οκτώβρης '75), σσ. 271-282.
- Βαλαωρίτης** Νάνος (1990): *Για μια θεωρία της γραφής*, Εξάντας.
- _____ (1997): *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και "Πάλι"*, Καστανιώτης.
- Βαρθαλίτης** Δημήτρης Β. (1991): «Βιογραφικά του Νικολάου Καλαμάρη (Calas)», *Συριανά Γράμματα*, 13 (Ιανουάριος '91), σσ. 51-52.
- Barthes** Roland (1982): *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil.
- Baudelaire** Charles (1962): *Curiosités esthétiques – L'Art Romantique et autres oeuvres critiques*, εισαγ.-φιλολογ. επιμ. Henri Lemaître, Paris, Garnier Frères.

- _____ (1972): *Les Fleurs du Mal*, (α' έκδ. 1861), φιλολογ. επιμ. Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- Μπωντλαίρ** Σαρλ – **Τοντόροφ** Τζβετάν [1982]: *Έντγκαρ Άλαν Πόε*, μτφ.Ανδρέας Ταρνανάς, Αιγόκερως.
- Beaton** Roderick (1996): *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία (Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992)*, μτφ. Ευαγγελία Ζούργου-Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη
- Μπήτον** Ρόντρικ (2003): *Γ.Σεφέρης, περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*, μτφρ. Μίκα Προβατά, Ωκεανίδα.
- Bedouin** Jean-Louis (εισαγ.-ανθολόγ.) (1964): *La Poésie Surréaliste*, Seghers, Paris.
- _____ (εισαγ.-επιμ) (1992): Μπρετόν, μτφ. Γ.Σπανός, επιμ. Αλ.Ζήρας, 3^η, Πλέθρον.
- Benjamin** Walter (1978): *Δοκίμια για την τέχνη*, μετφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος.
- Βέης** Γιώργος (1989): «Ν.Κάλας: ποιητής ειδικός στις διαγνώσεις και συγγραφέας κειμένων πολεμικής», *Η Λέξη*, 82 (Φλεβάρης, 1989), σσ. 157-158.
- Béguin** Albert (1967): *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1e ed. 1937 / 1939, José Corti.
- Βέικος** Θεόφιλος (1980): *Προσωκρατική Φιλοσοφία*, 2^η, εκδ. Γρηγόρη.
- Βερλέν** Πολ (1982): *Οι καταραμένοι ποιητές (Κορμπιέρ – Ρεμπό – Μαλαρμέ)*, (α' γαλλ. Έκδ. 1884) παρουσ. Ρ.Πιερό, επίμ.-μτφ.-σχόλ. Αλ. Ζήρας, Αιγόκερως.
- Βιστωνίτης** Αναστάσης (1992): «Τέσσερις Συγγραφείς της διασποράς», *Η Λέξη*, 110 (Ιούλ.- Αύγ. 1992), σσ. 558-565.
- _____ (1994): «Ν.Κάλας, το ξενόγλωσσο έργο του στα ελληνικά», *Το Βήμα*, 22.5.94: Β12.
- _____ (1999): κεφ. «Τρέλα στην αρένα», *Η κοίτη του χρόνου*, Πατάκης, σσ. 427-479
- Βογιάζος** Αντώνης (μτφ- επιμ.) (1979): *Σοσιαλισμός και κουλτούρα*, Θεμέλιο
τ. Α': «Η κρατική και κομματική πολιτική»,
τ. Β' «Τα καλλιτεχνικά ρεύματα».
- Bosnakis** Panayiotis (1998): «Nicolas Calas's Poetry and the Critique of Greekness», *Journal of Hellenic Diaspora*, vol. 24.2 (1998), σσ. 25-40.
- Βούλγαρης** Κώστας (1998): «Ο ήμερος νόστος του Νικόλα Κάλας», *Ο δεκαπενθήμερος Πολίτης*, 47 (23.1.98), σσ. 39-41.
- Βουρνάς** Τάσος (1962): «Μια επισκόπηση των πνευματικών αξιών στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1930-1936», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 89, (Μάης 1962), σσ. 518-535.
- Boussinot** Roger (1980): *L'Encyclopédie du cinéma*, Α' Β' τόμοι, Paris, Bordas.
- Βουτουρής** Παντελής (1995): *Ως εις Καθρέπτην...Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19^{ου} αιώνα*, Νεφέλη.
- _____ (1997): *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην Ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου*, Καστανιώτης.
- _____ (2001): «Ο Νικόλας Κάλας για τον Κ.Π.Καβάφη», *Ποίηση*, 17 (άνοιξη-καλοκαίρι 2001), σσ. 171-181.
- _____ (2003): «Η Μεγάλη Ιδέα και ο Παλαμάς», *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, (30.3.2003), σσ. 21-23.
- Brandon** Ruth (1999): *Surreal Lives. The Surrealists 1917-1945*, MacMillan, London.
- Breton** André (1965): *Le Surréalisme et la Peinture* (nouvelle éd. revue et corrigée 1928-1965), Gallimard, Paris.

- _____ (1968): *Signe Ascendant*, (α' έκδ. 1949), Gallimard, Paris.
- _____ (1970): *Point du Jour*, (α' έκδ. 1934), Gallimard, Paris.
- _____ (1971): *Position politique du Surréalisme*, (α' έκδ. 1935), éd. Denoël/Gonthier, Paris.
- _____ (1979): *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, Pauvert, Paris.
- _____ (1988): *Oeuvres Complètes*, v.I, εισαγ.-χρονολ. Marguerite Bonnet, συνεργ. Ph.Bernier, Ét.-A.Hubert, J.Pierre, Paris, Gallimard.
- _____ (1992): *Oeuvres Complètes*, v.II (1931-1941), εισαγ.-χρονολ. Marguerite Bonnet, συνεργ. Ph.Bernier, Ét.-A.Hubert, J.Pierre, Paris, Gallimard.
- _____ (1999): *Oeuvres Complètes*, v.III (1941-1953), έκδ. Marguerite Bonnet, εισαγ.-χρονολ. Étienne-Alain Hubert, συνεργ. Ph.Bernier, Marie-Claire Dumas, José Pierre, Paris, Gallimard.
- Μπρετόν Αντρέ (1980):** *Ο Τρελός Έρωτας*, (α' έκδ. 1937), μτφ. Στ.Ν.Κουμανούδης, Ύψιλον.
- _____ (1981): *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική*, (α' έκδ. 1928), μτφ. Στέφ. Κουμανούδης, Ύψιλον.
- _____ (1981 α): *Nadja*, (α' έκδ. 1928), μτφρ. Στ.Ν.Κουμανούδης, πρόλ.Ν.Βαλαωρίτης, Ύψιλον.
- _____ (1982): *Τα Συγκοινωνούντα Δοχεία (Η ερμηνεία των ονειρών)*, (α' έκδ. 1932), μετάφρ. Λήδα Παλλάντιου, Αιγόκερως
- _____ [1982]: *Ανθολογία του Μαύρου Χιούμορ*, (α' έκδ. 1940), μτφ. Γ.Βαρβέρης, Γ.Βέης, Γ.Κ.Καραβασίλης, Χ.Λιοντάκης, Ν.Παναγιωτόπουλος, Δ.Πουλικάκος, Αντ.Φωστιέρης, Αιγόκερως.
- _____ (1983): *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγ.-μτφ.-σημ. Ελένη Μοσχονά, Δωδώνη.
- _____ (1983 α): *Τι είναι ο Σουρρεαλισμός*, (α' έκδ. 1934), μτφ. Σπύρος Ηλιόπουλος, επιμ. Άρης Μαραγκόπουλος, Ελεύθερος Τύπος.
- _____ (1984): *Αρκάνα 17*, (α' έκδ. 1945), μτφρ. Στέφανος Ν.Κουμανούδης, Ύψιλον (α' έκδ. 1944).
- _____ (2004): *Γαίωφως και άλλα ποιήματα (1916-1936)*, εισαγ.-μτφρ.-σημ. Σ.Λιόντος, Ύψιλον.
- Βρισιμιτζάκης Γιώργος (1975):** *Το έργο του Κ.Π.Καβάφη*, πρόλογος-φιολογ.επιμ. Γ.Π.Σαββίδης, Ίκαρος.
- Cabanne Pierre – Restany Pierre (1969):** *L'avant-garde au XXe siècle*, Paris, éd.Balland.
- Cabanne Pierre (1989):** *Ο Μηχανικός του χαμένου χρόνου. Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, μτφρ. Λίλιαν Stead-Δασκαλοπούλου, επιμέλ. Κύριλλος Σαρρής, Άγρα (α' γαλλ. έκδ. 1967).
- Γάκη-Παντελή Ρούλα (1991):** «Έλληνες υπερρεαλιστές στο Παρίσι», *Το Βήμα*, 30.6.91: Β12.
- Clancier Anne (1973):** *Psychanalyse et critique littéraire*, Privat, Toulouse
- Clébert Jean-Paul (1996):** *Dictionnaire du Surréalisme*, Seuil, Paris.
- Cohn Dorrit (1978):** *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, μετφρ. από τα αγγλικά Alain Bovy, Paris, Seuil.
- Γαραντούδης Ευριπίδης (1993):** «Για τον σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο» *Ποίηση*, 1 (άνοιξη '93), σσ. 105-140.
- _____ (1995): *Πολύτροπος Αρμονία (Μετρική και Ποιητική του Κάλβου)*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

- Γεωργούλης ΚωνσταντίνοςΔ. (1994):** *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, Δ.Ν.Παπαδήμας, β' έκδοση (α' έκδ. 1975)
- Γιάνναρης Γιώργος (2002):** «Θεόδωρος Ντόρρος: πρωτοπόρος του ελληνικού μοντερνισμού», *Διαβάζω*, 428 (Απρίλιος '02), σσ. 48-62.
- _____ (2005): *Η ελληνική πρωτοπορία*, Νικόλας Κάλας, Θεόδωρος Ντόρρος, Γαβριηλίδης.
- Γκρέκου Αγορή (2000):** *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933*, Αλεξάνδρεια.
- Γιοφύλλης Φώτος (1960):** «Ο Φουτουρισμός στην Ελλάδα, 1910-1960», *Νέα Εστία*, τ.68^{ος}, 792,(1.7.60) σσ. 846-853
- Δάλλας Γιάννης (1984):** «Πρόλογος και Ιδεαλιστής». Δύο μεταίχμια στην ποιητική και ιδεολογική πορεία του Βάρναλη», στον τόμο *Αντίχαρη / Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, ΕΛΙΑ, σσ. 77-96.
- _____ (1986): *Καβάφης και Ιστορία*, α' ανατύπ., Ερμής.
- _____ (1986 α): *Ο Ελληνισμός και η Θεολογία στον Καβάφη*, στιγμή
- Δεληγιώργη Αλεξάνδρα (1989):** Μνήμη του Νικόλα Κάλας, *Εντευκτήριο*, 6 (Απρίλιος 1989), σσ. 113-116.
- _____ (1997): *Α-νοστον ήμαρ. Οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Κάλας*, Άγρα.
- _____ (1998): «Πλέοντας με την πρύμνη», *Το Βήμα* (Νέες Εποχές), 10.5.98, σ.β10.
- Δασκαλοθανάσης Νίκος (2001):** *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, Opera / critica.
- Δέλιος Γιώργος (1932-33):** «Νικήτα Ράντου, Ποιήματα», *Μακεδονικές Ημέρες*, 10-11 (Δεκέμβρ. 1932-Ιανουάρ. 1933), σσ. 374-376.
- Ντε Μικέλι Μάριο (1978):** *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μετάφρ. Λ.Παπαματθεάκη, επιμ. Τ.Χατζηνικολάου, Οδυσσέας
- Δημαράς Κ.Θ. (1935):** «Επτά κεφάλαια για την ποίηση», *Τα Νέα Γράμματα*, μέρος α' (κεφ. Α'-Γ') 5 (Μάης '35): σσ. 273-285 και μέρος β' (κεφ. Δ'-Ζ') 6 (Ιούνιος '35): 367-383 (και εκδ. Κασταλία, 1935).
- _____ (1968): *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίκαρος, 4η έκδ.
- Δημηρούλης Δημήτρης (1997):** *Ο Ποιητής ως έθνος. Αισθητική και Ιδεολογία στο Γ.Σεφέρη*, Πλέθρον.
- Δρακόπουλος Αντώνης (2002):** *Ο Σεφέρης και η κριτική: η υποδοχή του σφαιρικού έργου (1931-1971)*, Πλέθρον.
- Δρόσου Καίτη (1990):** *Ο "αποστάτης" Μαγιακόβσκη και η Οκτωβριανή επανάσταση*, Ύψιλον.
- Ducrot Oswald – Todorov Tzvetan (1972):** *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Points/Seuil, Paris.
- Durozoi Gérard- Lecherbonnier Bernard (1972):** *Le Surréalisme (théories, thèmes, techniques)*, Paris, Larousse.
- Αϊζενστάιν Σεργκέι [1980]:** *Η Μορφή του φιλμ (Α)*, μτφ. Νίκος Ε.Παναγιωτόπουλος, Αιγόκερως.
- _____ (1985): *Η Μορφή του φιλμ (Β)*, μτφ. Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως.
- _____ (1983): *Πέρα απ' τους αστέρες*, μτφ. Κ.Σφήκας, Αιγόκερως.
- _____ (χχ): *Κινηματογράφος και Ζωγραφική*, μτφ. (από γαλλικά) Κ.Σφήκας, Αιγόκερως.

- Eisenstein S.M.** –Nijny Vl. (1989): *Leçons de mise en scène*, μτφρ. Jacques Aumont, FEMIS, Paris.
- Ελεφάντης Άγγελος (1979):** *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης. ΚΚΕ και ασιτισμός στο μεσοπόλεμο*, 2^η έκδ., Θεμέλιο.
- Elger Dietmar (1989):** *L'Expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, μτφ στα γαλλ. F.Laugier, éd. Taschen, Germany.
- Έλιοτ Θ.Σ. (1967):** *Η Έρημη Χώρα και άλλα ποιήματα*, εισαγ.-μτφ.-σχόλ. Γ.Σεφέρης, Ίκαρος, (1^η 1936).
- _____ (1983): *Δοκίμια για την ποίηση και την κριτική, 1919-1961*, επιμ.-μτφ. Στέφανος Μπεκατώρος, Ηριδανός.
- _____ [1985]: *Άπαντα τα ποιήματα*, μεταγλώττ.-εισαγ. Αριστοτέλης Νικολαΐδης, 2^η, Κέδρος.
- _____ (1988): *Η Τετάρτη των Τεφρών, Τα τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μτφ. Κλείτος Κύρου, Ρόπτρον
- Ελύτης Οδυσσέας (1958):** Συζητήσεις, «Ποίηση και Ιδέες», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 42, (Ιούνης '58), σ. 411
- _____ (1980): *Δεύτερη Γραφή*, 2^η έκδ, Ίκαρος.
- _____ (1980α): *Μαρία Νεφέλη*, 4^η έκδ, Ίκαρος.
- _____ (1988): *Προσανατολισμοί*, 11^η έκδ., Ίκαρος.
- _____ (1992): *Εν Λευκώ*, Ίκαρος.
- _____ (1996): *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Δ' έκδ.
- Εμπεϊρικός Ανδρέας (1988):** *Ενδοχώρα, Άγρα*, (γ' ανατ.).
- _____ (2000): «Ανέκδοτα Κείμενα», *Τα Νέα- Πρόσωπα 21^{ος} αιώνας*, 64 (27.5.2000), σσ. 20-21.
- Ζήρας Αλέξης (1991):** «Γενεαλογικά του Νικόλαου Κάλας», *Γράμματα και Τέχνες*, 63 (Σεπτέμ.-Οκτώβρ. '91), σσ. 36-37.
- Fauchereau Serge (1976):** *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*. (I.domaine étranger), Paris, Denoël.
- Φέφερμαν-Μπέρντιμαν Ανίτα (1997):** *Πολιτική, Λογική και Έρωτας: Η ζωή του Ζαν Βαν Χάιγκενουρτ*, μτφ: Λητώ Ιωακειμίδου, Εκκρεμές
- Φλούντζης Αντώνης (1983):** *Το φοιτητικό κίνημα, 1923-1928*, Κέδρος.
- Focillon Henri (1982):** *Η ζωή των μορφών*, μετφ. Αφροδίτη Κούρια, Νεφέλη.
- Fuller Peter (1988):** *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μετφρ. Ηρώ Κανακάκη, Νεφέλη.
- Φρόντ Σίγκμουντ (1977):** *Νέα σειρά των παραδόσεων για την εισαγωγή στην ψυχανάλυση (1915-17)*, μτφ Κλαίρη Τρικεριώτη, Επίκουρος
- _____ (1978): *Τοτέμ και Ταμπού*, μτφ. Χρ.Αντωνίου, Επίκουρος.
- Freud Sigmund (1978):** The standard edition of the complete psychological works of S.Freud, μετάφρ.-επιμ. James Strachey, 9e ed., London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.
- Friar Kimon (1981):** *Τα πέτρινα μάτια της μέδουσας*, μτφ Κ.Αγγελάκη-Ρουκ, Ν.Αντρικοπούλου, Ν.Βαγενάς, Α.Δεκαβάλλες, Ν.Καζαντζάκης, Τζ.Μαστοράκη, Θ.Στραβέλης, Ν.Φωκάς, Αλ.Χαλλς, Ντ.Χριστιανόπουλος, Κέδρος.
- Frye Northrop (1996):** *Η ανατομία της Κριτικής (Anatomy of Criticism*, α' έκδ. 1957), εισαγ. Ζ.Ι.Σιαφλέκης, πρόλ.-μτφρ.-επιμ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, Gutenberg.
- Furness R.S. (1988):** *Εξπρεσιονισμός*, μτφ. Ι.Ράλλη – Κ.Χατζηδήμου, Ερμής
- Furst R.Lilian (1988):** *Ρομαντισμός* μτφ. Ι.Ράλλη – Κ.Χατζηδήμου, 2^η ανατ. Ερμής.
- Γκαϊήλ Μάθιου (1999):** *Νταντά και Υπερρεαλισμός*, μετφρ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Καστανιώτης

- Γκάμπλικ Σούζι (1993):** *Μαγκρίτ*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Υποδομή (α' έκδ. 1970).
- Genette Gérard (1982):** *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil
- Giannakopoulou Liana (2002):** Perceptions of the Parthenon in modern Greek poetry, *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 20, s. 241-272.
- Gill Anton (2004):** Peggy Guggenheim, εθισμένη στην τέχνη, μετφρ. Σπύρος Τσούγκος, Νεφέλη.
- Guiraud Pierre (1979):** *Les Jeux de Mots*, Paris, PUF / Que Sais-Je? (2^η έκδ.)
- Grevecœur Pierre (1988):** *L'Expressionnisme*, Paris, Booking International.
- Griffin Dustin (1994):** *Satire: A Critical Reintroduction*, The University Press of Kentucky.
- Γκρίφιθς Πολ (1993):** *Μοντέρνα μουσική*, μτφ Μ.Κωστίου, Ζαχαρόπουλος.
- Ηράκλειτος (1987):** *Αποσπάσματα και Δοξογραφίες*, εισαγ. J.Brun, μτφ.αποσπ. Π.Γκέκα, μτφ εισαγ. Σ.Διαμάντη, Πλέθρον.
- Hoff Lena (2001):** *Politics, poetry and polemics. The critical work of Nicolas Calas*, ανέκδ. μεταπτυχιακή εργασία, Kobenhavns Universitet, Κοπεγχάγη.
- _____ (2001 α): *The Nicolas and Elena Calas Archive Catalogue*, The Danish Institute of Athens, February 2001.
- _____ (2002): «A Surrealist Controversy – The ideological conflicts between Nicolas Calas and André Breton during World War II», *Scandinavian Journal of Modern Greek Studies*, 1, σσ. 20-31. («Μια υπερρεαλιστική αντιπαράθεση: οι ιδεολογικές συγκρούσεις ανάμεσα στον Νικόλα Κάλας και τον Αντρέ Μπρετόν κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου», μτφρ. Κώστας Σταθόπουλος, *Νέα Συντέλεια*, 1-2, καλοκαίρι 2004, σσ. 43-54)
- _____ (2003): «Resistance in exile – a study of the political correspondence between Nicolas Calas and Michalis Raptis (Pablo) 1967-1972», *Scandinavian Journal of Modern Greek Studies*, 2, σσ. 17-41.
- Θέος Δήμος [1981]:** *Φορμαλισμός. Γλώσσα – λογοτεχνία – κινηματογράφος*, 3^η έκδ., Αιγόκερως.
- Θεοτοκάς Γιώργος (1932):** *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα*, Πυρσός.
- _____ (1936): «Κ.Π.Καβάφης», *Τα Νέα Γράμματα*, 7-8 (Ιουλ.-Αυγ. 1936).
- _____ (1998): *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιμ. Κ.Θ.Δημαράς, Εστία, 2^η έκδ. (1^η 1929).
- Θεοτοκάς Γιώργος – Σεφέρης Γιώργος (1981):** *Αλληλογραφία (1930 – 1966)*, φιλολ. επιμ. Γ.Π.Σαββίδης, Ερμής.
- Θεοτοκάς Γιώργος – Κάλας Νικόλας (1989):** *Μια αλληλογραφία*, εισαγ.-επιμ. Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, Πρόσπερος.
- Θρύλος Άλκης (1925):** *Κριτικές μελέτες. Γρυπάρης – Χατζόπουλος – Μαλακάσης – Καβάφης -Πορφύρας*, εκδ. Σαριβαξεβάνη.
- Ζήρας Αλέξης (1981):** «Μερικά ακόμη στοιχεία για τον Θεόδωρο Ντόρρο», *Φιλολογική Καθημερινή*, 7.2.81.
- Ιβάνοβιτς Βίκτωρ (1996):** *Υπερρεαλισμός και «Υπερρεαλισμοί» (Ελλάδα-Ρουμανία-Ισπανόφωνες χώρες)*, Πολύτυπο.
- Ιλίνσκαγια Σόνια (1993):** *Κ.Π.Καβάφης: οι δρόμοι προς το Ρεαλισμό στην ποίηση του 20^{ου} αιώνα*, 4^η, Κέδρος.
- Jakobson Roman (1973):** *Questions de Poétique*, Paris, 2e éd., Seuil.
- _____ (1982): *Το πρόβλημα Μαγιακόβσκη. Μια γενιά που σπατάλησε τους ποιητές της*, μτφ. Ρ.Κοσσέρη, 2^η έκδ, Έρασμος (1^η 1931).

- Jean Marcel (1959):** *Histoire de la peinture surréaliste*, συνεργ. Arpad Mezei, Paris, Seuil.
- Johnson R.V. (1984):** *Αισθητισμός*, μτφ. Ελένη Μοσχονά, α' ανατύπ., Ερμής.
- Καβάφης Κωνσταντίνος Π.(1968):** *Ανέκδοτα Ποιήματα*, φιολογ.επιμ. Γ.Π.Σαββίδης, Ίκαρος.
- _____ (1977): *Ποιήματα, Α'* (1896-1918)
Β' (1919-1933), φιολογ. επιμ. Γ.Π.Σαββίδης, ια' ανατ., Ίκαρος.
- Καγιαλής Τάκης (1989):** «Πρωτοχρονιά με τον Κάλας», *Εντευκτήριο*, 9 (Δεκέμβριος '89), σ. 58.
- Καζαντζάκης Νίκος (1930):** *Ιστορία της Ρωσικής λογοτεχνίας, τ.Β'*, Ελευθερουδάκης.
- Κάλβος Ανδρέας (μετάφρ) (1990):** *Ψαλμοί του Δαβίδ*, εισαγ.-σχόλ. Γ.Δάλλας, Νεφέλη.
- _____ (1997): *Ωδαί (Η Λύρα – Λυρικά. Απόσπασμα άτιτλου ποιήματος)*, φιολογ. επιμ. Γιάννης Δάλλας, Ωκεανίδα.
- Καλογιάννης Γ.Χ. (1984):** *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες, Επικαιρότητα.*
- Karadima Dimitra (1989):** *L'espace dans l'oeuvre de deux poètes grecs de l'après-guerre: Manolis Anagnostakis, Milto Sakhtouris*, mémoire de DEA, Paris IV – Sorbonne, U.E.R. de Grec.
- Καραδήμα Δήμητρα (2000):** «“Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση”. Μια αισθητική κατάθεση του Ν.Κάλας στη νεοελληνική κριτική του Μεσοπολέμου», *Μολυβδοκοκονδυλοπελεκητής*, 7 (Δεκέμβριος 2000), σσ. 198-228.
- Καραντώνης Αντρέας (1933):** «Ένας υπερμοντέρνος λόγιος», *Ιδέα*, 8 (Αύγουστος 1933), σσ. 120-126.
- _____ (1959): *Γύρω στον Παλαμά*, τόμος Α', Γκοβόστης, (β' έκδ).
- _____ (1971): *Ο ποιητής Γ.Σεφέρης*, Γαλαξίας- Κεραμεικός, (1^η 1963).
- _____ (1984): *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, 6^η έκδ. βελτιωμένη, Δ.Ν.Παπαδήμας.
- Καράογλου Χ.Λ. (1985):** *Η Αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, Θεσ/κη, University Studio Press.
- Καρβέλης Τάκης (1984):** «Η ανανέωση της ελληνικής ποίησης: Νικόλαος Κάλας, Οδός Νικήτα Ράντου», *Δεύτερη Ανάγνωση*, Καστανιώτης, σσ. 63-69.
- Κατσιγιάννη Άννα (1982):** «Ελληνικός Φουτουρισμός», εφ. *Φιλολογική Καθημερινή* (17.6, 24.6 και 1.7.82).
- _____ (1987): «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική Ποίηση του τέλους του 19ου αι. και των αρχών του 20ου αι.», *Παλίμψηστον*, 5 (1987), σσ.157-184.
- Καψωμένος ΕρατοσθένηςΓ. (εισαγωγή-επιμέλεια) (2000):** *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, πρακτικά διεθνούς επιστημ. συνεδρίου (Κως, Ιούνιος 1994), Γκοβόστης.
- Κοκόλης Ξενοφών Α. (1993):** *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσ/κη, Παρατηρητής.
- Κόρφης Τάσος (1991):** «Οι Παραστρατημένοι της Λιλίκας Νάκου και ο Ν.Κάλας» *Ματιές στη λογοτεχνία του Μεσοπολέμου*, εκδ. Πρόσπερος, σσ.174-178.
- Κουτριάνου Ελένα (2002):** *Με άζονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

- Kravvaris Dimitrios (2000):** *Foyers d'Incendie de Nicolas Calas comme approfondissement critique de la pensée d'André Breton*, mémoire de D.E.A., Paris IV-Sorbonne.
- Kyrou Ado (1985):** *Le surréalisme au Cinéma*, 3e, (α' έκδ 1953), Le terrain Vague (1963) et éd. Ramsay.
- Κωβαίος Κωστής Μ. (1987):** *Η Γραμματική του αισθητικού λόγου. Πέρα από την αισθητική και τη μεταισθητική πλάνη*, διδακτορ. διατριβή, Φιλοσοφική σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών.
- _____ (1996): *Όλα κροφορούνται μεσ' στη γλώσσα. Δοκιμές στη φιλοσοφία του Wittgenstein*, Καρδαμίτσας.
- Κωνσταντουλάκη-Χάντζου Ιωάννα (1989):** «Ο Θεοτοκάς “ζωγραφίζει” τον Κάλας», *Το Βήμα*, 29.1.89: 58.
- _____ (1995): «Ο υπερρεαλισμός στο έργο του Νάνου Βαλαωρίτη» *Πρακτικά Α' διεθνούς συνεδρίου γενικής και συγκριτικής γραμματολογίας*, σσ.319-327, Δόμος
- Κωστίου Κατερίνα (2002):** *Η Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Νεφέλη.
- Λαδογιάννη Γεωργία (1993):** *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον Μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Οδυσσέας
- Laing Dave (1986):** *The Marxist theory of Art*, The Harvester Press, Sussex.
- Λιάκος Αντώνης (1990):** «Ζητούμενα ιδεολογίας της Γενιάς του '30», *Θεωρία και Κοινωνία*, 3 (Δεκέμβριος '90): σσ. 7-22.
- _____ (1998): «Ο Τρότσκι για τον Κάλας», *Το Βήμα*, (9 Αυγούστου 1998), σ.β4-5.
- Λιτσάρδου Μαρία (1998):** «Υπερρεαλισμός, Μοντερνισμός και ελληνική Πρωτοπορία», *Πόρφυρας*, 86 (Απρίλ-Ιούν. 1998), σσ. 644-652.
- Λοϊζίδη Νίκη (1984):** *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη*, Νεφέλη
- _____ (1988): *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου (Από τους “λαβύρινθους” του Masson ως τη “Guernica” του Picasso)*, Νεφέλη.
- _____ (1992): *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Νεφέλη
- Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος (1988):** *Η «Ρωμοσύνη» στον παράδεισο, α' ανατύπ., Έρασμος*
- MacGowan Christopher (1996):** «“Sparkles of Understanding”: Williams and Nicolas Calas», *William Carlos Williams Review*, 22 (spring 1996), σσ. 81-98.
- Μαγιακόβσκη Βλαντιμίρ (1996):** *Ποιήματα*, πρόλ. – απόδοση Γ. Ρίτσου, Κέδρος, 28^η (18^η στο εσώφυλλο)
- _____ (χχ): *Θεατρικά*, μτφ Άρης Αλεξάνδρου, Γκοβόστης.
- Μαγιακόφσκι Βλαντιμίρ [1982]:** *Ποίηση, τ. II*, απόδ. Πέτρος Ανταίος, Οδυσσέας
- _____ (1984): *Ποίηση και Επανάσταση* επιλ.-μτφ Αντ.Βογιατζος, 2^η έκδ., Θεμέλιο.
- _____ (1995): *Σύννεφο με παντελόνια*, εισαγ. – μτφ. Γ.Μολέσκης, τα τραμάκια, Θεσσαλονίκη.
- Μαγιακόβσκι Βλαντιμίρ (1988):** *Πώς φτιάχνονται τα ποιήματα*, μτφρ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Ύψιλον
- Μαιakovski Vladimir (1952):** *Vers et Proses de 1913 à 1930*, εισαγωγή-μετφρ. Elsa Triolet, Paris, Éditeurs français réunis.
- _____ (1984): *Poèmes (1913-1917)*, trad. Claude Frioux, Paris, Messidor/Temps Actuels.

- _____ (1985): *Poèmes (1918-1921)*, trad. Claude Frioux, Paris, Messidor/Temps Actuels.
- _____ (1986): *Poèmes (1922-1930)*, trad. Claude Frioux, Paris, Messidor/Temps Actuels.
- Μαραγκόπουλος Άρης (1998)**: «Νικόλας Κάλας – Ποιητής, διαγνωστικός, πολεμικός», *Ποίηση*, 11 (άνοιξη-καλοκαίρι 1998), σσ. 252-260.
- Marcadé Jean Claude (1995)**: *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion.
- Marcheselli-Loukas Lucia (1984)**: *Συμβολή στην εργογραφία του Κ.Βάρναλη. Αισθητικά –Κριτικά /1911-1944*, Κέδρος.
- _____ (1986): «Βάρναλης και σοσιαλιστικός ρεαλισμός», *Αντί*, 308 (17 Ιανουαρίου, 1986), σς. 41-44.
- Marcuse Herbert (1981)**: *Έρωσ και Πολιτισμός*, μετφρ. Ιορδ. Αρζόγλου, Κάλβος, (α' έκδ. 1955)
- Μαρινέττι Φ.Τ. (1987)**: *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, μτφ. Β.Μωυσίδης, Αιγόκερωσ.
- Μαρονίτης Δημήτρης Ν. (1984)**: *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Κέδρος, 4^η έκδ.
- _____ (1999): «Η Ρητορική της καθαρεύουσας», *Το Βήμα*, 14.2.99 και 21.2.99
- Masters Edgar Lee (1995)**: *Ανθολογία του Σπουν Ρίβερ*, μτφ. Σπύρος Αποστόλου, Gutenberg
- Μαυροειδής Σταμάτης (2003)**: «Ο Κάλας πάλι ανάμεσά μας», *Η κυριακάτικη Αυγή* (19 Ιανουαρίου '03), σ. 33.
- Μεντζέλος Δημήτρης (1933)**: «Ο εσωτερικός μονόλογος», *Ο Κύκλος*, 4 (Ιούνιος '33), σσ. 163-8.
- Μικέ Μαρία (1984)**: «Η παρουσία του Νικολάου Κάλας στο περιοδικό *Ο Κύκλος*», Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, τ.ΚΒ', σσ.319-355.
- _____ (1988): *Το λογοτεχνικό περιοδικό Ο Κύκλος (1931-1939, 1945-1947)*, διδακτ. διατριβή, Φιλοσοφική σχολή ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη.
- _____ - Γκανά Λένα (1987): «Ο εσωτερικός μονόλογος», *Φιλολόγος*, 48 (καλοκ. '87), σσ. 136-160.
- Miller Arthur (2002)**: *Αϊνστάιν-Πικάσο: ο χώρος, ο χρόνος και η ομορφιά*, μτφρ. Σπύρος Πιέρρης, εκδόσεις Π.Τραυλός.
- Mirsky D.S. (1977)**: *Ιστορία της Ρωσικής λογοτεχνίας*, μτφ. Ιουλ.Ράλλη – Κ.Χατηδήμου, Ερμής.
- Μιχαήλ Σάββας (1999)**: *Μορφές του Μεσσιανικού*, Άγρα.
- Μολέσκης Γιώργος (1983)**: «Οι μεταφράσεις του Μαγιακόφσκι στα ελληνικά. Μια πρώτη προσέγγιση», *Αντί*, 247 (2.12.83), σσ 44-45.
- Monk Ray (1999)**: *Λούντβιχ Βινγκενστάϊν, Το χρέος μιας μεγαλοφυίας*, μετφ. Γρ.Ν.Κονδύλης, Scripta, β' έκδ. (α' έκδ. 1990)
- Μουλλάς Παναγιώτης (1993)**: «Εισαγωγή στη μεσοπολεμική πεζογραφία», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τ. Α', Σοκόλης
- Μπάρας Αλέξανδρος [απόδοση] (χχ)**: *Baudelaire (16 ποιήματα), Rimbaud (Μεθυσμένο καράβι), Aragon (Τα μάτια της Έλσας)*, Γκοβόστης.
- Μπαφαλούκος Σπύρος (1989)**: «Μνήμη Νικολάου Κάλα: Η τέχνη πρέπει να είναι εκρηκτική», *Αυγή της Κυριακής*, 15.1.1989: 24.
- Μπερλής Άρης (1993)**: «Εισαγωγή στο έργο του Στέλιου Ξεφλούδα», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τ. ΣΤ', Σοκόλης, σσ. 275-286.

- Μπουμπουλίδης Φαίδων (1980)** : «Απηχίσεις του φουτουρισμού στη Νεοελληνική Γραμματεία», *Νεοελληνικά Μελετήματα*, Γ', σσ. 7-49.
- Nadeau Maurice (1978)**: *Ιστορία του Σουρρεαλισμού*, μτφ. Αλεξ.Παπαθανασοπούλου, Πλέθρον.
- Νούτσος Παναγιώτης (1986)**: «Η λογοτεχνική κριτική της κομμουνιστικής Αριστεράς του Μεσοπολέμου», *Τα Ιστορικά*, 6 (Δεκ. 1986), σσ.428-437.
- _____ **(1993)**: *Η Σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα*, τ.Γ' (1926-1955), Γνώση.
- _____ **(1998)**: «Νίκος Καλαμάρης: πώς “συμβιβάζεται” ο υπερρεαλιστής με τον κομμουνιστή», *Ο δεκαπενθήμερος Πολίτης*, 48 (13 Φεβρουαρίου '98), σσ. 33-36.
- _____ **(1999)**: «Ο “τρισπόστατος” Νίκος Καλαμάρης», *Το Βήμα* (Νέες Εποχές), 9.5.99, σ.β12.
- Ντόρρος Θεόδωρος (1981)**: *Στου γλιτωμού το χάζι*, 3^η, εισαγ. Αλ.Αργυρίου, Αμοργός, (1^η:1930, Παρίσι).
- Ντουνιά Χριστίνα (1984)**: «Η αριστερά του '30 και το «ταμπούρλο της Οχτωβριανής επανάστασης. Με αφορμή τις ελληνικές μεταφράσεις του Μαγιακόφσκι στο Μεσοπόλεμο», *Αντί*, 252 (20.1.84), σσ. 46-49.
- _____ **(1996)**: *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Καστανιώτης.
- _____ **(2000)**: *Κ.Γ.Καρνωτάκης, Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Καστανιώτης.
- Ομήρου Οδύσσεια (1994)**: *Απόλογοι: Νέκεια (Ραψωδία λ)*, μτφ.-επιλεγ. Δ.Ν.Μαρωνίτης, στιγμή.
- Παλαμάς Κωστής (χχ)**: «Κάλβος ο Ζακύνθιος», *Απαντα*, τ.Β', Μπίρης.
- _____ **(1936)**: «Ο Κάλβος κι άλλη μια φορά», περιοδ. *Τα Νέα Γράμματα*, χρ.Β', αρ.3, (Μάρτ.1936), σσ.179-201.
- Πανσέληνος Ασημάκης (1995)**: *Τότε που ζούσαμε*, επιμ. Γ.Βακιρτζής, Κέδρος, 24^η (1^η 1974).
- Πάουντ Έζρα (1987)**: *Χιού Σέλγουιν Μώμπερλν*, εισ.-μτφ.-σημ. Χάρης Βλαβιανός, Εστία
- Παπακόστας Γιάννης (1992)**: «Πρωτοποριακές τάσεις στον Μεσοπόλεμο: Γιάννης Σκαρίμπας – Νικήτας Ράντος», *Ελευθεροτυπία*, 31.8.1992: 48.
- Παπανούτσος Ευάγγελος (1976)**: *Αισθητική*, Ίκαρος, (α' έκδ.1948).
- Παράσχος Κλέων (1933)**: «Νικήτα Ράντου: Ποιήματα», *Νέα Εστία*, 146 (15.1.1933): 118.
- Πιερής Μιχάλης (1992)**: *Χώρος, Φως και Λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Καστανιώτης.
- _____ (επιμέλ) **(1997)**: *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. επιλογή κριτικών κειμένων*, 2^η έκδ., Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης.
- Πίνδαρος (χχ)**: εισαγ. – μτφρ. και ερμηνευτικά Παναγής Λεκατσάς, Δίφρος, 3^η (2^η στο εσόφυλλο) ξαναπλασμένη.
- Πλεχάνωφ Γκεόργκι (1975)**: *Τέχνη και κοινωνική ζωή*, μτφρ. Γιάννης Μιχαλόπουλος
- Πλωτίνος (1995)**: *Εννεάδων Βιβλία 30-33 (Το “Μεγάλο Βιβλίο”)*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλ. Γ.Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα.
- Poe Endgar Allan (1994)**: *Ποιήματα – Κριτική – Επιστολές*, επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος, β' έκδ., Πλέθρον.
- Πολίτης Λίνος (χ.χ.)**: «Η Φοιτητική Συντροφιά και η ιστορία της», *Θέματα της Λογοτεχνίας μας*, εκδ. Κωνσταντινίδη, σσ.221-234.

- Pollard Artur (1984):** *Σάτιρα*, μετάφρ. Θεοχάρης Παπαμάργαρης, α' ανατύπ., Ερμής.
- Queneau Raymond (1973):** *Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard.
- Quilliet Pierre (1964):** *Bachelard*, Seghers, Paris.
- Ragon Michel (1966):** *L'Expressionnisme*, Paris, éd. Rencontre Lausanne – SPADEM, ADAGP.
- Raymond Marcel (1952):** *Du Baudelaire au Surréalisme*, José Corti, Paris.
- Reverdy Pierre (1998):** «Ποιήματα», εισαγωγή–μετφρ. Ελένα Κουτριάνου, *Πλανόδιον*, 27 (Ιούνιος 1998), σσ. 467-517.
- Ρηντ Χέρμπερτ (1977):** *Ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής*, επιμ.Αλ.Ξύδης, μτφ. Ανδρ.Παππός – Γ.Μανιάτης, Υποδομή, 1^η 1959.
- Riffaterre Michael (1979):** *La production du texte*, Seuil, Paris.
- Rimbaud Arthur (1985):** *Μια εποχή στην κόλαση*, μτφ Ν.Σπάνιας, 5^η, Γνώση.
- Ριπελλίνο Άντζελο Μαρία (1977):** *Ο Μαγιακόβσκη και το Ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο*, μτφ. Άρη Αλεξάνδρου, Κέδρος.
- Ruthven K.K. (1977):** *Ο Μύθος*, μτφ. Ι.Ράλλη – Κ.Χατζηδήμου, Ερμής.
- Sadoul Georges (1985):** *Αραγκόν*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον (α' γαλλική έκδ 1967).
- Σαμουήλ Αλεξάνδρα (1998):** *Ο βυθός του καθρέφτη Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης
- Σαρεγιάννης Ι.Α. (1973):** *Σχόλια στον Καβάφη*, πρόλ. Γ.Σεφέρης, εισ.-φροντ. Ζ.Λορεντζάτος, (α' έκδ. 1964), Ίκαρος.
- Σαρρής Κύριλλος (1989):** «Νικόλαος Κάλας», *Περιοδικό*, 1.
- Sartre Jean-Paul (1966):** «Situation de l'écrivain en 1947», in *Qu'est-ce que la Littérature?*, Gallimard, Paris (α' έκδ. 1948).
- Σβορώνος ΝίκοςΓ. (1978):** *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, β' έκδ. Θεμέλιο.
- Σεφέρης Γιώργος (1979):** *Ποιήματα*, 12^η έκδ, Ίκαρος.
- _____ (1984): *Δοκιμές*, τ.Α' (1936-1947), Ε' έκδ. Ίκαρος.
- _____ (1984 α): *Δοκιμές*, τ. Β' (1948-1971), Ε' έκδ. Ίκαρος.
- _____ (1984 β): *Μέρες Β'* (1931- 1934), επιμ. Δ.Ν.Μαρωνίτης, 2^η, Ίκαρος.
- _____ (1984 γ): *Μέρες Γ'* (16Απρίλη 1934-14 Δεκέμβρη 1940), 2^η, Ίκαρος.
- Σιαφλέκης Ζ.Ι. (1989):** *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Επικαιρότητα.
- _____ (1994): *Η εύθραυστη στιγμή. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg.
- _____ (1995): «Από το σύμβολο στον ψυχικό αυτοματισμό. Έρευνες πάνω σε έλληνες και γάλλους υπερρεαλιστές ποιητές», *Πρακτικά Α' διεθνούς συνεδρίου γενικής και συγκριτικής γραμματολογίας*, σσ.303-318, Δόμος.
- Σταμάτης Αλέξης (1998):** «Οι αναζητήσεις του Νικόλα Κάλας», *Η Καθημερινή*, 1.3.98, σ.41.
- Tashjian Dickran (1978):** «Translating Surrealism: Williams' "Midas Touch"», *Williams Carlos Williams Review*, 4.2.1978 (και ΔΑΚ: 19/2)
- _____ (2001): *Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Thames & Hudson, New York.
- Τζιόβας Δημήτρης (1987):** *Μετά την Αισθητική (Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας)*, Γνώση.
- _____ (1989): *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας.

- Τζουμάκας Δημήτρης (1999):** *Ο Ερμαφρόδιτος του κήπου των γραμμάτων. Η σύγκλιση ποιητικού και κριτικού λόγου στο έργο του Ν.Κάλας*, ανέκδ. Διδακτ. Διατριβή, Τμήμα Νεοελληνικών σπουδών, Πανεπιστήμιο Σίδνεϋ.
- Τοντόροφ Τζβετάν (επιμ.) (1995):** *Θεωρία λογοτεχνίας: κείμενα των ρώσων φορμαλιστών*, μτφρ.: Η.Π. Νικολούδης, Οδυσσέας.
- Τρακλ Γκέοργκ (1993):** *Ποιήσεις*, μτφ. Δημ.Στ.Δήμου, Το Ροδακίό.
- Τριβιζάς Σωτήρης (1996):** *Το Σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Καστανιώτης.
- Τρότσκι Λέον (1982):** *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, μτφρ.-σημ. Λ.Μιχαήλ, πρόλ. Μ.Λαμπρίδης, γ' έκδ., Θεωρία (α' ρωσική έκδ. 1924).
- Τσιάμης Μήτσος (1999):** «Νικόλας Κάλας: ένας ανέστιος ιδαλγός επαναστάτης», *Νέα Σκέψη*, 403 (Γενάρης '99), σσ. 6-9.
- Τσιάμης Χρήστος (1989):** «Καταφεύγω στην ιστορία. Άραγε μας θέλει;», *Αντί*, 397 (10 Μαρτίου '89), σσ. 44-45.
- Τσικνάκης Κώστας (1990):** «Ένα άγνωστο κείμενο του Νικόλα Κάλας», *Πλανόδιον*, 12 (Ιουν.1990), σσ.364-369.
- Τσίρκας Στρατής (1987):** *Ο Καβάφης και η εποχή του*, 8^η, Κέδρος.
- Βενσάν Ζαν-Μαρί, (1977):** *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*, μετφρ. Κ.Παπαγιώργης, Επίκουρος.
- Vitti Mario (1976):** «Οι δυο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση '30-'40», *Ο Πολίτης*, 1 (Μάης 1976).
- _____ (1978): *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, 1^η ιταλική έκδ: 1971.
- _____ (1987): *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*, Ερμής, 4η ανατ., (1^η 1977).
- _____ (1989): *Φθορά και Λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, 2^η έκδ., Εστία.
- Βάλντμπεργκ[Waldberg] Πάτρικ (1982):** *Σουρρεαλισμός*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξ., Υποδομή
- Γουίτμαν Γουόλτ (1986):** Εισαγωγή – Επιλογή κειμένων: Ρ.Jamati, μτφ. Γ.Σπανός (εισαγ.) – Χ.Βλαβιανός (ποιήματα), Πλέθρον.
- Williams William Carlos (1989):** *Ποιήματα*, μτφ. Τάσος Κόρφης, Πρόσπερος.
- Wittgenstein Ludwig (1977):** *Φιλοσοφικές Έρευνες*, εισαγ.-μτφ.-σχόλ. Παύλος Χριστοδουλίδης, Παπαζήσης (α' έκδ. 1953).
- _____ (1978): *Tractatus Logico-Philosophicus*, μτφ. Θ.Κιτσόπουλος, παρουσ. Ζ.Λορεντζάτος, εισαγ. Β.Russell, Παπαζήσης (α' δημ. 1921).
- _____ (1984): *Το μπλε και το καφέ βιβλίο (Προεισαγωγικές μελέτες για τις «Φιλοσοφικές Έρευνες»)*, μετφ. Κ.Κωβαίος, Καρδαμίτσας.
- Wollen P. – A.Bragaglia – B.Kirdey – S.Mitchell – V.Maiakovski – B.Corra – N.Blumenkranz (γγ):** *Ο φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο Μαγιακόφσκι*, μτφ Μ.Μωραϊτης-Λ.Τζελέπογλου-Α.Παγουλάτος-Χ.Σουρβίνος-Τ.Καραϊσκάκη, Αιγόκερως.
- Χάις Ρόμπερτ (1980):** *Οι μεγάλοι διαλεκτικοί*, μετφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος.
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης (1992):** *Μίλτος Σαχτούρης. Η παράκαμψη του υπερρεαλισμού*, Εστία.
- Χατζηνικολάου Νίκος (1982):** *Εθνική τέχνη και Πρωτοπορία*, εκδ. Το Όχημα
- _____ (1998): «Απορίες για την υποδοχή του Nicolas Calas», *Το Βήμα* (26.4.98), σ. β4.

- _____ (1998 α): «Ο υπερρεαλιστής Κάλας και τα χρόνια του Παρισιού», *Το Βήμα* (24.5.98), σ. β6-7.
- _____ (1998 β): «Ο Κάλας στη Νέα Υόρκη και τα αδιέξοδα του υπερρεαλισμού», *Το Βήμα* (14.6.98), σ. β6-7.
- Χαριτάτος Μάνος (1981):** «Νέα στοιχεία για τον Θ.Ντόρρο», *Φιλολογική Καθημερινή*, 26.2.81.

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΙ και ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΙΚΟΙ ΤΟΜΟΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- Αιολικά Γράμματα (1998):** «Νικόλας Κάλας. Αφιέρωμα», 174, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1998, Αθήνα.
- Αφιέρωμα Βάρναλης (1984):** *Διαβάζω*, 88 (22.2.1984)
- Αφιέρωμα G.Bataille (1988):** *Διαβάζω*, 187 (17.3. 1988), σσ. 13-58 (επιμ.-μετφρ. Κ.Τσιταράκης).
- Αφιέρωμα Breton (1972):** Dossier André Breton, *Magazine Littéraire*, 64 (Μάιος 1972), σσ. 8-24.
- _____ (1988): André Breton, *Magazine Littéraire*, 254 (Μάιος 1988), σσ. 17-56.
- _____ (1991): *André Breton: La beauté convulsive* επιμ. Dominique Bozo, Paris, Centre Georges Pompidou.
- Αφιέρωμα Δημαράς (2005):** «Κ.Θ.Δημαράς, ο ιστορικός, ο κριτικός, ο δάσκαλος», επιμ. Μαρία Καϊρη, Βιβλιοθήκη / *Ελευθεροτυπία* (7 Ιανουαρίου 2005), σσ. 6-23.
- Αφιέρωμα Έλιοτ (1985):** *Διαβάζω*, 133 (18.12.85)
- _____ (1988): *Νέα Εστία*, 1474-1475 (1-15 Δεκεμβρίου 1988).
- Αφιέρωμα Ελληνικός Υπερρεαλισμός (1985):** *Διαβάζω*, 120 (5.6.85).
- Αφιέρωμα Εμπειρικός (2001):** *Αντί*, 731 (9.2.02), επιμέλεια Γ.Γιατρομανωλάκης.
- Αφιέρωμα Καβάφης (1963α):** *Νέα Εστία*, 872 (1/1/1963).
- _____ (1963β): *Επιθεώρηση Τέχνης*, 108 (Δεκεμ.1963).
- Αφιέρωμα Καβάφης (1983α):** *Χάρτης*, 5/6 (Απρίλιος '83)
- _____ (1983β): *Διαβάζω*, 78 (5.10.83).
- Αφιέρωμα Κάλας (1981):** *Η Λέξη*, 6 (Ιούλ.-Αύγ'81), σσ. 415-420 και 486-9.
- _____ (1989): «Ένα μικρό αφιέρωμα στον Νικόλαο Κάλας», με κείμενα των Ν.Χειλαδάκη και Γ.Μαρκόπουλου, *Νέο Επίπεδο*, 2 (Μάρτιος-Απρίλιος 1989), σ. 23-26.
- _____ (1997): «Η εκδίκηση του Ροβεσπιέρου», κείμενα των Σπ.Τσακνιά και Δ.Μητρόπουλου, *Το Βήμα* (Βιβλία), 7.12.97, σσ. 8-9.
- _____ (1998): *Διαβάζω*, 387 (Ιούλ.-Αύγ. '98), σσ. 149-172.
- _____ (1999): «Ένας μοναδικός και μοναχικός πρωτοπόρος», κείμενα του Αλέξη Ζήρα και του Μάνου Στεφανίδη, *Ελευθεροτυπία* (Βιβλιοθήκη), 22.1.99, σσ.8-10.
- _____ (2004): *Νέα Συντέλεια*, 1-2 (καλοκαίρι 2004), σσ. 23-54.
- Αφιέρωμα Κάλβος (1992):** *Φιλολογική*, 41 (Οκτώβ.-Δεκέμ. 1992)
- _____ (1992-93): *Αντί*, 510 (18. 12.92 – 14.1.93).
- Αφιέρωμα Μαγιακόφσκι (1985):** *Διαβάζω*, 121 (19.6.85)
- Αφιέρωμα Μαρινέτι (1980):** *Το Δέντρο*, 13 (Μάρτ.-Απρίλ. 1980), επιμ.-ανθολ.-απόδ. Μ.Στεφανοπούλου.
- Αφιέρωμα Παπατσώνης (1999):** Τιμή στον Τ.Κ.Παπατσώνη για τα 80χρονά του, *Τετράδια Ευθύνης*, β' έκδ. συμπληρωμένη (α' εκδ. 1976).
- Αφιέρωμα Pound (1987):** *Διαβάζω*, 178 (11.11.87).

Αφιέρωμα σουρεαλισμός (2004): «Σουρεαλισμός, 80 χρόνια από το πρώτο
μανιφέστο», *Ομπρέλα*, 64 (Μάρτιος-Μάιος '04) [περιέχονται δύο άρθρα για τον
Ν.Κάλας, των Χρ.Αργυροπούλου και Γ.Πετρόπουλου]

Cahiers du Cinéma (1970): Αφιέρωμα στον ρωσικό κινηματογράφο 1909-1930, no
spécial 220-221, Mai-Juin 1970.

Cahiers du Sud (1937): Le Romantisme allemand, 34ème année, no spécial, Mai –
Juin 1937.

Entretiens sur le Surréalisme (1968): υπό τη διεύθυνση του Ferdinand Alquié, (10-18
Ιουλίου 1966), Paris, Mouton-La Haye.

Europe (1975): Le Futurisme russe, αρ. 552, Παρίσι.

Εξπρεσιονισμός, (1989): Αφιέρωμα, *Διαβάζω*, 208 (8.2.89), επιμέλ. Γιάννης
Μπασκόζος.

Expressionism as an international literary phenomenon, (1973): ed. Ulrich Weistein,
Hungary, librairie Didier and Akademiai Kiado (Budapest).

**Η επίδραση των ιδεών του μαρξισμού στη λογοτεχνία μας (από το 1920 μέχρι
σήμερα) (χχ):** πρακτικά της δημόσιας συζήτησης 2/4/1984, Κένταυρος.

Ηριδανός (1976): Αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό, επιμ.- ανθολ. Φ.Αμπατζοπούλου, 4
(Φλεβάρης- Μάρτης '76).

Ιδέα (1933): 1 (Ιανουάριος) – 12 (Δεκέμβριος).

(1934): 13 (Ιανουάριος), 14 (Φεβρουάριος) και 15 (Μάρτιος).

Le Surréalisme en 1947 (1947): Exposition Internationale du Surréalisme, conçu par
André Breton & Marcel Duchamp, éd. Pierre à Feu / Maeght, Paris

Μακεδονικές Ημέρες (1932): 1 (Μάρτιος '32) – 10/11 (Δεκέμβ. '32 – Ιανουάρ. '33).

Μεγάλοι Ζωγράφοι, (1977): Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση, 2^η έκδ. Fabri-
Μέλισσα.

Minotaure (1933): 1 (1er Juin 1933) 2 (1er Juin 1933)

3-4 (12 Decembre 1933)

(1934): 5 (12 Mai 1934,)

6 (5 Decembre 1934 εσώφυλλο: hiver 1935)

(1935): 7 (10 Juin 1935)

(1936): 8 (15 Juin 1936)

9 (15 Octobre 1936)

(1937): 10 (Hiver 1937)

(1938): 11 (15 Mai 1938)

(1939): 12-13 (12 Mai 1939), ed. Albert Skira, Paris.

Modernism 1890- 1930 (1983): edit. Malcolm Bradbury – James McFarlane, 4e,
Penguin Books, London.

Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο (1988): 23 εισηγήσεις στο ομότιτλο συμπόσιο (26-
28.2.1988), Σμίλη

Νέα Επιθεώρηση (1928): 1 (Γενάρης '28) – 12 (Δεκέμβρης '28)

(1929): 1/13 (Γενάρης 1929)- 3/15 Μάρτης 1929

(επανεκδοση): (1933): 1/16 (Ιούνιος 1933) – 8/23 (Ιανουάριος 1934).

Νέοι Πρωτοπόροι (1931): τχ. 1 (Δεκέμβρης) σσ.1-40

(1932): 2 (Γενάρης) σσ. 41-80, 3 (Φλεβάρης) 81-120,

4 (Μάρτης) σσ. 121-160 5 (Απρίλης) 161-204

6 (Μάης) σσ. 205-244 7-8 (Ιούν.-Ιούλ) 245-300

9 (Αύγουστος) σσ. 301-340 10 (Σεπτέμβρης) 341-380

11 (Οκτώβρης) σσ 381-420 12 (Νοέμβρ.-Δεκέμβρ) 421-460

(1933): 1 (Γενάρης) σσ. 1-40 2 (Φλεβάρης) 41-80

3-4 (Μάρτ.-Απρ.) 81-120 έκτακτο (Μάρτης) 3-32

5 (Μάης) 121-160	6 (Ιούνης) 161- 200
7 (Ιούλης) 201-240	8-9 (Αύγουστ.-Σεπτ.) 241-288
10 (Οκτώβρης) 289-328	11 (Νοέμβρης) 329-368
12 (Δεκέμβρης) 369-408	

Ο Κύκλος (1983): Αφιέρωμα στον Κ.Π.Καβάφη, [Νοέμβριος, 1932], φωτοστ. ανατύπ. εκδ. Ε.Λ.Ι.Α.

Paris – New York (1908-1968) (1991): επιμέλ. Pontus Hulten, Paris, Centre Georges Pompidou-Gallimard.

Πρωτοπόροι (1930): 1 (1930) – 2 (Μάρτης 1930)

(1931): 1 (Φλεβάρης '31) – 11-12 (Δεκέμβρ. '31-Γενάρης '32).

Ρωσική Πρωτοπορία 1910–1930. Η συλλογή Γ.Κωστάκη (1995): επιμ. Άννα Καφέτση, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτσου

Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα - Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη, (1991): εκδ. Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, α' έκδ. 1979.

Συμπόσιο Καβάφης (1984): Πρακτικά Γ' συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π.Καβάφη, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλ. 1983, επιμ. Σωκρ.Σκαρτσής, Γνώση.

Surréalists Grecs (1991): sous la direction de Ketty Tsekenis et Nanos Valaoritis, éd. du Centre G.Pompidou, Paris.

Σχολή της Φρανκφούρτης (1996): «Η αισθητική φιλοσοφία της σχολής της Φρανκφούρτης», επιμέλ. Γιώργος Σαγκριώτης-Φώτης Τερζάκης, Πλανόδιον, 23 (Ιούνιος 1996).

Σχολιαστής (1989): Αφιέρωμα στον Νικόλα Κάλας, επιμέλ. Αλέξ.Ζήρας, 73, (Φεβρουάριος '89), σσ. 11-13.

Το Τρίτο Μάτι (1982): ανατύπ. Ε.Λ.Ι.Α.

Υπερρεαλισμός Α' (1938): Ανθολογία ποιημάτων των Α.Breton, R.Crevel, S.Dali, P.Éluard, G.Hugnet, B.Péret, G.Prassinis, G.Rosey, Tr.Tzara, σε μετφρ. Οδ.Ελύτη, Ορ.Κανέλλη, Δ.Καραπάνου, Ανδρ.Εμπειρικού, Θ.Ρητορίδη, Ν.Καλαμάρη και Ν.Εγγονόπουλου, εκδ. Γκοβόστης.

Υπερρεαλισμός και Έρωτας (1994): αφιέρωμα, επιμέλεια Ιωάννα Παπασπυρίδου, Διαβάζω, 335 (11 Μαΐου '94), σσ. 50κε.

Ψυχανάλυση και Ελλάδα (1984): επιμέλεια Θ.Τζαβάρας, Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας.

View (1940): Surrealist number, edited by Nicolas Calas, 7-8 (October-November '40), ΔΑΚ: 10/2.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΛΑΣ

ΑΡΧΕΙΑ (όπου βρίσκονται χειρόγραφα και δακτυλόγραφα, δημοσιευμένα και αδημοσίευτα του Κάλας)².

ΕΛΙΑ (Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο): 1 μεγάλος φάκελος με τρεις επιμέρους ενότητες: Λογοτεχνικά-Κριτικά κείμενα (υποφάκελοι 1-5), Προσωπικά – Δραστηριότητες (1925-1936) (υποφάκελοι 6-9) και Αλληλογραφία 1927-1981 (υποφάκελοι 10-15)

² Επίσης μικρότερα αρχεία του Κάλας υπάρχουν στη Lilly Library, Indiana University (Αλληλογραφία W.C.Williams – Calas) και στη Beinecke Library, Yale (γαλλικά δακτυλογραφημένα ποιήματα Κάλας). Η αλληλογραφία του με τον Νάνο Βαλαωρίτη (μεγάλο τμήμα της οποίας υπάρχει στο ΔΑΚ) βρίσκεται στο Princeton στην Αμερική.

ΔΑΚ: Δανικό Αρχείο Κάλας (Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών)³

Το αρχείο αποτελείται από 41 μεγάλα αρχειακά κουτιά (σε κάθε κουτί βρίσκονται αριθμημένοι φάκελοι, ο καθένας από τους οποίους περιέχει αριθμημένα κείμενα του Κάλας). Οι παραπομπές μας είναι ένα κλάσμα, ο αριθμητής του οποίου παραπέμπει στο αρχειακό κουτί και ο παρανομαστής στον φάκελο.

- 1 – 7: Bosch,
- 8: Pictures/Old Art [οπτικό υλικό σχετικό με τον Bosch],
- 9: Lectures,
- 10 – 12: Articles/Catalogues [άρθρα δημοσιευμένα ανάμεσα 1940-1983]
- 13: Tapes/FileCards/Slides,
- 14: Modern Art,
- 15 – 16: Philosophy,
- 17: Poetry,
- 18: Surrealism,
- 19: Personal/Notes,
- 20 – 22: Personal,
- 23 – 24: Challenge [of Surrealism],
- 25 – 30: Letters [αλληλογραφία],
- 31: Various
- 32 – 41: κείμενα της Elena Calas.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΡΓΩΝ:

Confound: *Confound the wise*, 1942, New York, Arrows ed.

ΓΦ: *Γραφή και Φως*, Ίκαρος, 1983.

Διακύβευση: *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Άγρα, 1997 (α' έκδ. E.P. Dutton, New York, 1968)

Εστίες: *Εστίες Πυρκαγιάς:* μτφ Γιάννα Σαββίδου, πρόλ. Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, Gutenberg και **Foyers d'Incendie:** α' έκδ. 1938, Paris, Denoël.

ΚΠΑ: *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, θεώρ-επιμ. Αλέξανδρος Αργυρίου, Πλέθρον, 1982.

ONP: *Οδός Νικήτα Ράντου*, πρόλ. Οδυσσέας Ελύτης, 1977, Ίκαρος.

Transfigurations: *Transfigurations, Art Critical Essays on the Modern Period*, Umi Research Press, New York, 1985.

ΒΙΒΛΙΑ – ΑΡΘΡΑ

A) Αγγλικά⁴

Calas Nicolas (1940): «The Meaning of Surrealism» (an interview with N. Calas), first edition in *New Directions* (ed. by James Laughlin), reprinted in *Surrealism: Pro and con*, Gotham Book Mart, New York, 1973.

(1940α): «Surrealist Pocket Dictionary», first edition in *New Directions* (ed. by James Laughlin), reprinted in *Surrealism: Pro and con*, Gotham Book Mart, New York, 1973.

³ Πηγή και εξαιρετικό εργαλείο για τον μελετητή αποτελεί ο κατάλογος (226 σελίδες) τον οποίο συνέταξε η Lena Hoff (βλ. Hoff, 2001 α).

⁴ Επειδή τον κύριο όγκο των αγγλικών άρθρων του Κάλας, τα έχουμε αντλήσει από το ΔΑΚ, γι' αυτό τα πλείστα απ' αυτά δεν εμφανίζονται στη βιβλιογραφία, αλλά στις υποσελίδες σημειώσεις. Στο ΔΑΚ δεν υπάρχουν όλα τα δημοσιευμένα αγγλικά άρθρα· μια συμπληρωματική καταγραφή (που και πάλι δεν είναι πλήρης) έχουν κάνει οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος στο Κάλας, 2002: 173-180.

- _____ (1940β): «Towards a third Surrealist Manifesto», first edition in *New Directions* (ed. by James Laughlin), reprinted in *Surrealism: Pro and con*, Gotham Book Mart, New York, 1973.
- _____ (σε συνεργασία με την Margaret Mead) (1953): *Primitive Heritage. An Anthropological Anthology*, Random House, New York (και Gollanz, London, 1954).
- _____ (σε συνεργασία με την Elena Calas) (1966): *The Peggy Guggenheim Collection of Modern Art*, Harry Abrams, New York (ιταλική μετάφραση: Fratelli Pozzo, Torino).
- _____ (σε συνεργασία με την Elena Calas) (1971): *Icons and Images of the Sixties*, E.P.Dutton, New York.
- _____ (1973): *Surrealism: Pro and Con*, Gotham Book Mart, New York.
- _____ (1983): «Against the return to order», *Artforum*, December 1983, σσ. 48-50.
- _____ (1984) (σε συνεργασία με την Elena Calas): *Takis: Monographies*, Paris, Éd. Galilée, πρόλογος Pierre Restany, μετφρ. από το αγγλικό πρωτότυπο: M.C.Pouvelse (δίγλωσση έκδοση)

B) Ελληνικά

- Κάλας** Νικόλαος (1930): «Ο Σταυρωμένος», *Νέα Εστία*, 86 (15 Ιουλίου '30), τόμος Η', σσ. 757-758.
- _____ (1930 α): «Nocturne Αγιορείτικη», *Νέα Εστία*, 95-96 (1-15 Δεκεμβρίου '30), τόμος Η', σσ. 1335-6.
- _____ (1931): «Γύρω στην μοντέρνα τέχνη», *Ορίζοντες*, 2 (15 Μαΐου '31), σσ. 54-55.
- _____ (1932): «Ο αμερικανός ποιητής Edgar Lee Masters», *Ο Κύκλος*, (Ιανουάριος '32), σσ.128- 130 (υπογραφή: Νικήτας Ράντος)
- _____ (1932α): «Ο ποιητής Aragon στο “σκαμνί”...», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 6 (Μάης 1932), σ.238
- _____ (1958): Συζητήσεις, «Ιδέες και Ποίηση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 41 (Μάης '58), σ. 328.
- _____ (1975): [Για την τέχνη του Ρομπέρτο Μάττα], *Το Βήμα*, Σάββατο 20 Σεπτεμβρίου '75 (ανυπόγραφο δίστηλο, όπου παρατίθεται εκτενές κείμενο του Κάλας, με αφορμή την έκθεση Matta από τον Ιόλα)
- _____ (1978): «Η Τέχνη για τη ζωή», *Η Καθημερινή*, 2.3.78: 7 (το κείμενο επίσης υπάρχει στο ΔΑΚ: 14/ 7).
- _____ (1984): «Αναζητώντας την αφροσύνη», μτφ. Γιάννης Πατίλης, *Περίπλους*, 3 (φθινόπωρο 1984), σσ. 136-138
- _____ (1989): «Η Τρέλλα στην Αρένα», «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση», «Η Πρόκληση του Υπερρεαλισμού», μτφ. Γιάννης Πατίλης, *Πλανόδιον*, 10 (Ιούλιος '89) σσ. 146-179.
- _____ (1989 α): «Παιχνίδια χωρίς κανόνες», μτφρ. Κ.Παπαδόπουλος, *Νέο Επίπεδο*, 2 (Μάρτιος-Απρίλιος 1989), σ. 24.
- _____ (1989 β): «Ιανουάριος 1953» μτφρ. Χρ.Τσιάμης, *Αντί*, 397 (10 Μαρτίου '89), σ. 45.
- _____ (1990-91): «Εναντίον της επιστροφής στην τάξη», μετφρ. Σπήλιος Αργυρόπουλος, *Συντέλεια*, 2-3 (Φθινόπωρο 1990-Χειμώνας 1991), σσ. 113-118.
- _____ (1990-91α): «Παιχνίδια χωρίς κανόνες», μετφρ. Σπήλιος Αργυρόπουλος, *Συντέλεια*, 2-3 (Φθινόπωρο 1990-Χειμώνας 1991), σσ. 111-112.

- _____ (1993): Ποίημα: «Xmas – 125th Street», μετφρ. Χρήστος Τσιάμης, *Ρεύματα*, 16 (1993), σσ. 52-53.
- _____ (1995): «Takis», *Συντέλεια*, 8-9 (άνοιξη-καλοκαίρι 1995), σσ. 76-79 (α' δημοσίευση: *XXe Siècle*, 24, Dec. 1964: 82-85)
- _____ (2000): «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση», (χειρόγραφο διάλεξης, 13.2.1933), φιλολογ.επιμ.Δ.Καραδήμα, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 7 (Δεκέμβριος 2000), σσ.169-197.
- Κάλας Νικόλαος – Ράπτης Μιχάλης (2002):** *Μια Πολιτική Αλληλογραφία, 1967-1984*, εισαγ.- επιμ. Lena Hoff, Άγρα.
- Κάλας Νικόλαος (2002):** *Δεκαέξι γαλλικά ποιήματα και Αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς*, μετάφραση-σχόλια Σπήλιος Αργυρόπουλος – Βασιλική Κολοκοτρώνη, Ύψιλον.
- Calas Nicolas (2004):** «Πέντε Γαλλικά Ποιήματα», μετφρ. Αντρέας Παγουλάτος, *Νέα Συντέλεια*, 1-2 (καλοκαίρι 2004): 23-27.
- _____ (2004 α): «Black is Beautiful», μετφρ. Βασιλική Κολοκοτρώνη, *Νέα Συντέλεια*, 1-2 (καλοκαίρι 2004): 29.
- _____ (2004 β): «Η Ελληνική Πύλη στην Ευρώπη», μετφρ. Βασιλική Κολοκοτρώνη, *Νέα Συντέλεια*, 1-2 (καλοκαίρι 2004): 30-34.
- _____ (2004 γ): «Ο Αντι-υπερρεαλιστής Dalí, λέω ότι οι μύγες του είναι ψεύτικες», μετφρ. Σωτήρης Λιόντος, *Νέα Συντέλεια*, 1-2 (καλοκαίρι 2004): 35-40.
- _____ (2004 δ): «Αγριόγατες και Ανδαλουσιανοί Σκύλοι», μετφρ. Σωτήρης Λιόντος, *Νέα Συντέλεια*, 1-2 (καλοκαίρι 2004): 41-42.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ του Ν.Κάλας

- Αραγκόν Μ.[=Λουί] (1932):** «Κόκκινο Μέτωπο», μετάφρ. Νικήτας Ράντος, *Νέοι Πρωτοπόροι*, 7-8 (Ιούν.-Ιούλ. 1932), σσ. 276-7.
- Έλιοτ Τόμας Στερνς (1933):** «Η Τετάρτη των τεφρών», *Ο Κύκλος*, 5 (Ιούλ. '33), σσ. 204- 211.
- _____ (1934): «Παράδοση και προσωπικό ταλέντο», μετφρ. Μ.Σπιέρος, *Ο Κύκλος*, 10, σσ. 361-369.
- _____ [1939]: «Charles Baudelaire», *Ο Κύκλος*, 9, (Αύγουστος ['39]), σσ. 105-117.
- Mirsky D.S. (1933):** «Τ.Σ.Έλιοτ και το τέλος της αστικής ποίησης», μετφρ. Μ.Σπιέρος *Ο Κύκλος*
α' μέρος: 5 (Ιούλ. '33), σσ. 214-219
β' μέρος: 6-7 (Αύγουσ.-Σεπτέμ. '33), σσ. 270-277

Δήμητρα Γ. Καρασώμα