

Η νέα κυρίαρχη πολιτιστική τάξη...

Ο «περιφερειακός υπερρεαλισμός». Στοιχεία για μια συγκριτική θεώρηση της πρόσληψης του υπερρεαλισμού ως κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα και την Ισπανία¹

«... η ίδρυση και οι πρώτοι στόχοι της συγκριτικής λογοτεχνίας απέβλεπαν στο να επιτευχθεί μια θεώρηση πέρα από το έθνος του καθενός, κατά κάποιον τρόπο να εξεταστεί το σύνολο αντί για το χωραφάκι που προσφέρεται από τον πολιτισμό, τη λογοτεχνία και την ιστορία του καθενός»

Edward Said, Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός

Κεντρικός άξονας της συλλογιστικής διαδρομής του παρόντος άρθρου είναι οι όροι πρόσληψης του υπερρεαλιστικού κινήματος στα χρόνια του Μεσοπολέμου, καθώς επίσης και οι μεθοδολογικές σταθερές και τα προβλήματα για την καταγραφή αυτής της πρόσληψης στην Ελλάδα και την Ισπανία. Η προσέγγιση δεν επικεντρώνεται σε μια επί των κειμένων καταγραφή της παρουσίας του υπερρεαλισμού στις δυο υπό σύγκριση περιοχές, αλλά στην πρόσληψη του υπερρεαλισμού ως κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο θεωρήσαμε αναγκαίο να επιμείνουμε στην «ιστορικοποίηση» του όρου ιστορική «πρωτοπορία», ιστορικοποίηση που γίνεται περισσότερο επείγουσα αν σκεφτεί κανείς τις πολλαπλές και συχνά αντιφατικές αναγνώσεις που, όπως παρατηρεί ο Galvano della Volpe, φορτίζουν τον όρο «μ' ένα υπερβολικό ιστορικό φορτίο που προσδιορίζει ή ακόμη επικαθορίζει τον ίδιο»². Προς το παρόν, και αναφερόμενοι σε αυτό που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως επιστημολογική νομιμοποίηση της συγκριτικής απόπειρας, θα πρέπει να πούμε πως η επιλογή του ζεύγους σύγκρισης συνδέεται άμεσα με το επίθετο «περιφερειακός» του τίτλου, εννοώντας το όχι ως απλό γεωγραφικό ορισμό αλλά στην κοινωνική και ιστορική του διάσταση. Επίθετο που υπενθυμίζει ότι η διαδικασία νεωτεριστικοποίησης στις χώρες της περιφέρειας, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται η Ελλάδα και η Ισπανία στα χρόνια του Μεσοπολέμου, χαρακτηρίζεται από μια «ανορθόδοξη» (σε σχέση πάντα μ' ένα παραδειγματικό μοντέλο) πορεία, και ως εκ τούτου απαιτεί μια διαφορετική εστίαση για την ανάλυσή της. Δεν θα σταθούμε σ' αυτή την ιδιόμορφη πορεία, η οποία εξάλλου έχει γίνει αντικείμενο πολλών και ενδιαφερουσών προσεγγίσεων, ούτε στις αιτίες

¹ Ο Βασίλης Αλεξίου είναι διδάκτωρ Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Salamanca και διδάσκει στη Μέση Εκπαίδευση.

που έχουν προβληθεί για την εξήγησή της (νόθα αστικοποίηση, μεταπρατική δομή της κοινωνίας, εξαρτημένη ανάπτυξη κ.ο.κ.). Θα σημειώσουμε εδώ μόνο τα βασικά χαρακτηριστικά που συνοδεύουν και σημαδεύουν αυτή την έντονα αντιφατική πορεία όσον αφορά τη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα, χαρακτηριστικά που προσδιόρισαν σε σημαντικό βαθμό τον ιδιόμορφο τρόπο με τον οποίο κινήθηκε η διαδικασία της νεωτερικοποίησης σ' αυτές τις περιοχές του εποικοδομήματος και στις δυο χώρες και που, σ' ένα μεγάλο βαθμό, καθόρισαν και τις ιδιομορφίες της υπερρεαλιστικής περιπέτειας και στις δυο όχθες των υπό σύγκριση περιοχών:

— Η σχετική καθυστέρηση στη συγκρότηση ενός «καλλιτεχνικού πεδίου» με μια σχετική αυτονομία που θα χαρακτηριζόταν από μια εσωτερική κανονιστικότητα και που θα συνοδευόταν, σύμφωνα με τον P. Bourdieu (από τις μελέτες του οποίου δανειζόμαστε τον όρο), από το «σχηματισμό ειδικών αρχών της πρόσληψης και της αξιολόγησης του φυσικού και κοινωνικού κόσμου (και των λογοτεχνικών και αισθητικών αναπαραστάσεων αυτού του κόσμου), δηλαδή την επεξεργασία ενός τρόπου πρόσληψης κυρίως αισθητικού που τοποθετεί την αρχή της “δημιουργίας” στην αναπαράσταση και όχι στο αναπαραστώμενο πράγμα»³.

— Το σημαντικό βάρος που αποκτά η παράδοση, είτε η καθαρά λογοτεχνική είτε αυτή της λαϊκής παράδοσης και των προκαπιταλιστικών καταλοίπων⁴ (σε μια εποχή, εξάλλου, κατά την οποία μέσα από τη διαδικασία δόμησης της νεωτερικότητας αποδομούνται ποικίλες μορφές της παράδοσης).

— Η εμφάνιση και η συγκατοίκηση πολλών νέων μορφών (πολλές απ' αυτές άμεση συνέπεια εισαγωγής) μαζί με την επιβίωση ή την επίκληση παλαιότερων σε ποικιλότροπους σχηματισμούς, γεγονός που προκαλεί φαινόμενα μιας ιδιόμορφης «συγκατοίκησης» του παλιού και του καινούργιου και στο πολιτιστικό επίπεδο.

— Η ιδιαίτερη σχέση και ο «συμφυρμός» του λογοτεχνικού λόγου με «αλλότριες» ιδεολογίες και λόγους και ιδιαίτερα με τα ποικίλα ιδεολογήματα του εθνιστικού και εθνοκεντρικού λόγου (που βρίσκει την έκφρασή της επίσης στο λογοτεχνικό χώρο μέσω της αισθητικοποίησης της εθνικής γεωγραφίας σε χώρο και σε χρόνο, της ιδεολογικοποίησης του τοπίου, της μυθοποίησης των ριζών κ.ο.κ.).

Είναι ακριβώς αυτά τα στοιχεία που δημιουργούν την κυριότερη δυσκολία σε οποιαδήποτε απόπειρα μελέτης της λογοτεχνικής πραγματικότητας αυτής της περιόδου και στα δυο μέλη του συγκριτικού ζεύγους. Κι αυτό γιατί οποιαδήποτε προσέγγιση (εφόσον βέβαια αυτή δεν γίνεται από το σημείο θεώρησης μιας «οικουμενικής» αισθητικής που προϋποθέτει μια αιώνια τέχνη και κάποιες αισθητικές ανθρώπινες ανάγκες που, δημιουργημένες μέσα από τη «φυσιοποίηση» συγκεκριμένων ιστορικών διαδικασιών, παρουσιάζονται θεμελιωμένες ως «εκ φύσεως») βρίσκεται αναγκασμένη να χρησιμοποιήσει μια δάνεια ορολογία και ένα πλέγμα εννοιών που είχε ήδη δοκιμαστεί και αναδειχτεί σε χώρους στους οποίους, όπως παρατηρεί ο Π. Κονδύλης, «έννοια και πράγμα συγχωνεύονταν λίγο πολύ αβίαστα»⁵. Δυσκολία πάντως που επί του συγκεκριμένου γίνεται άμεσα κατανοητή διαβάζοντας κανείς τις παρακάτω ερωτήσεις διάφορων μελετητών, που και στις δυο πλευρές της σύγκρισής μας ασχολήθηκαν με τη μελέτη του υπερρεαλισμού. Ερωτήσεις που δίνουν την εντύπωση ότι υπάρχει ένα πρόβλημα νομιμοποίησης αναφορικά με την ύπαρξη ενός υπερρεαλισμού που να μπορεί να δεχτεί αντίστοιχα τα επίθετα «ελληνικός» και «ισπανικός» και ως

εκ τούτου να μελετηθεί ως αυτόνομο πολιτιστικό φαινόμενο στην ιστορία της λογοτεχνίας των δυο χωρών: «Υπήρξε ένας ισπανικός υπερρεαλισμός;», αναρωτιέται ο Ricardo Guillon⁶. «Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;»⁷, είναι η απορία του Αλέξανδρου Αργυρίου. «Μπορεί να μιλήσει κανείς για έλληνες υπερρεαλιστές ή ελληνικό υπερρεαλισμό;», ρωτάει ο Robert Iouanny στη συμμετοχή του στο συλλογικό έργο *Les Avant-gardes Littéraires au XXe Siècle*⁸. «Υπερρεαλισμός στην Ισπανία;», είναι ο επίσης απορητικός τίτλος ενός άρθρου του Ramon Buckley στο περιοδικό *Insula*⁹.

Για την ιστορικοποίηση του όρου «ιστορική πρωτοπορία»

«Always historicize!»

F. Jameson, *The political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*

Αλλά πριν επιχειρήσουμε να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα, και με δεδομένο ότι μας ενδιαφέρει η πρόσληψη του υπερρεαλισμού όχι ως απλής τεχνικής ή μιας ουδέτερης καταγραφής στο σώμα της λογοτεχνικής γραφής αλλά ως κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας, είναι αναγκαία η συγκεκριμενοποίηση, η ιστορικοποίηση θα λέγαμε του όρου «ιστορική πρωτοπορία»¹⁰. Αυτό γίνεται επιτακτικότερο από το γεγονός ότι ο όρος «πρωτοπορία» —πέρα από τη συνειρμική συμβολολογία που παράγει και που διαθλά την ίδια του την ορολογιακή ακρίβεια και σαφήνεια— έχει δεχτεί μέχρι τώρα μύριες όσες αναγνώσεις και διεκδικήσεις¹¹ που τον μετατρέπουν σ' ένα παλίμψηστο διαφορετικών και αντικρουόμενων σημασιών. Προχωρώντας λοιπόν κατ' αρχήν σε μια αρνητική οριοθέτηση του όρου, η έννοια της «ιστορικής πρωτοπορίας» δεν είναι μια υπεριστορική έννοια, ούτε παραπέμπει σ' ένα αιώνια επανερχόμενο «νέο» που εισβάλλει με μια συγκεκριμένη περιοδικότητα στην καλλιτεχνική σκηνή, ούτε περιορίζεται σε μερικές τεχνικές ανοικειωτικές του κανόνα. Αναφέρεται σ' ένα «σεισμό» που συγκλόνισε οτιδήποτε σχετιζόταν με την τέχνη στις αρχές του αιώνα μας, προκαλώντας (και προκαλούμενος από) μια σειρά κρίσεις σε σχέση με τη λειτουργία της γραφής, το σκοπό της τέχνης και τη σχέση των υποκειμένων (παραγωγών και καταναλωτών) με την ίδια την καλλιτεχνική δραστηριότητα ή το προϊόν της. Μ' αυτή την έννοια, ο όρος «ιστορική πρωτοπορία» δεν είναι παρά μια ιστορική κατηγορία, δηλαδή μια διαμεσολαβητική έννοια που μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε, μ' έναν τρόπο συνεπή και ταυτόχρονα «οικονομικό» για τις ίδιες τις ανάγκες της ερμηνείας, το μεγαλύτερο συνδυασμό δεδομένων μιας ιστορικής πραγματικότητας και μ' αυτόν τον τρόπο μάς δίνει τη δυνατότητα να οργανώσουμε πειστικά τις αιτιακές διασυνδέσεις της «ορθολογικής αταξίας» ενός συγκεκριμένου ιστορικού χρονοτόπου¹².

Τα φαινόμενα και οι σχέσεις που συγκροτούν την ιστορική καλλιτεχνική πρωτοπορία εμφανίζονται και εγγράφονται σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο (που η πλειοψηφία των ερευνητών τοποθετεί στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας) και συνδέονται μ' έναν άμεσο τρόπο με αλλαγές στο σύνολο των φαινομένων που ορίζουν και σημασιδοτούν την καλλιτεχνική πρακτική και το προϊόν της, όπως αλλαγή των δρόμων και των τεχνικών πρόσληψης του καλλιτεχνικού έργου, εισαγωγή καινούργιων τεχνικών και καινούργιων τε-

χνών (κινηματογράφος, φωτογραφία κ.τ.λ.), δημιουργία μιας συνεχώς διευρυνόμενης αγοράς καλλιτεχνικών προϊόντων κ.ά. Αλλαγές που συνοδεύονται από ευρύτερες μεταλλάξεις σε όλους τους τομείς της ζωής και του πολιτισμού, όπως η εκκοσμίκευση ποικίλων παραδοσιακών τομέων δραστηριοτήτων, η επιτάχυνση των συνεπειών ενός πιο σύνθετου κοινωνικού καταμερισμού εργασίας, η αναδιοργάνωση και ο αναπροσανατολισμός της ανθρώπινης δραστηριότητας σύμφωνα με μια «οικονομική» λογική, βασισμένη στις αρχές της «εργαλειακής» ή «οργανικής ορθολογικότητας» κ.ο.κ.

Οι πιο απτές εκδηλώσεις μέσα από τις οποίες εμφανίζεται το πρωτοποριακό φαινόμενο είναι το ξέσπασμα πολλών και ποικίλων κινήματων, ποικιλότροπων «ισμών» που, μέσα από πολεμικά μανιφέστα, προκλητικές πράξεις, παιχνίδια με τις ίδιες τις συμβάσεις που μέχρι τότε καθόριζαν την παραγωγή και την πρόσληψη των καλλιτεχνικών προϊόντων, διεκδικούν μια καινούργια σχέση των δημιουργών με την ίδια την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα. Πέρα από το εφήμερο πολλών απ' αυτά τα κινήματα, το ίδιο το γεγονός της εμφάνισής τους σηματοδοτεί τη συνειδητοποίηση από τη μεριά των καλλιτεχνών (συνειδητοποίηση που παίρνει πολλές φορές μια δραματική μορφή) του διαφοροποιημένου ρόλου τους μέσα στον καινούργιο καταμερισμό εργασίας, ενώ παράλληλα έρχεται να επιβεβαιώσει τη μετατροπή της ίδιας της τέχνης σ' ένα χώρο ξεχωριστό και ταυτόχρονα «προνομιακό» για την κατάθεση και την ικανοποίηση αναγκών που η ίδια η διαδικασία παραγωγής και αναπαραγωγής της υλικής ζωής έχει απωθήσει στη σφαίρα του «ονειρικού», του «ποιητικού», της «καθαρής ποίησης» ή των «συμβόλων». Βέβαια αυτή η διαφοροποίηση έρχεται ως αποκορύφωμα μιας αργής εξελικτικής διαδικασίας που, ξεκινώντας από τις απαρχές της νεωτερικότητας, καταλήγει στη σχετική αυτονομία της τέχνης, αυτονομία όμως που εμπεριέχει τη βασική αντίφαση της θέσης της τέχνης μέσα στον καινούργιο κοινωνικό καταμερισμό. Έτσι, αν η τέχνη εμφανίζεται ως ο χώρος όπου εναποθηκεύονται μια σειρά από αξίες που δεν μπορούν να ικανοποιηθούν στο επίπεδο της καθημερινής ζωής, από την άλλη μεριά αυτές οι αξίες —(ξεχασμένες αλήθειες, όπως τις χαρακτήριζε ο Μαρκούζε)— αποκτούν περιεχόμενο και ενεργοποιούνται μέσα από αισθητικούς κανόνες και γενικότερα μέσα από κανόνες παραγωγής, κυκλοφορίας και πρόσληψης του καλλιτεχνικού προϊόντος που αναπαράγουν τις κοινωνικές σχέσεις ενάντια στις οποίες εν δυνάμει αυτές οι αλήθειες κατευθύνονται. Μ' αυτή την έννοια, και αναπαράγοντας εδώ την κεντρική θέση της *Theorie der Avantgarde* του Peter Bürger, η ιστορική πρωτοπορία συναρτάται άμεσα με απόπειρες για την υπέρβαση αυτής της επελθούσας διαφοροποίησης μέσα από την αμφισβήτηση της ίδιας της διαδικασίας. Όπως γράφει ο Bürger σ' ένα άλλο βιβλίο του, «ήδη από το ρομαντισμό η τέχνη είναι μια διαμαρτυρία ενάντια στην αναπτυσσόμενη αστική κοινωνία. Η πρωτοπορία όμως στρέφεται όχι πια (και σε κάθε περίπτωση όχι κυρίαρχα) σαν τέχνη εναντίον στην υπάρχουσα κοινωνία, αλλά στρέφεται πάνω απ' όλα ενάντια στη θέση την οποία καταλαμβάνει η τέχνη στην αστική κοινωνία»¹³. Είναι αυτονόητο ότι για να γίνει κατανοητή αυτή η «αμφισβήτηση» του θεσμισμένου κοινωνικού ρόλου της τέχνης και η προσπάθεια της πρωτοπορίας να ξεπεράσει την αυτονομία και να επιτύχει την επανένταξη της τέχνης στην «καθημερινή πράξη» (*Lebenspraxis* —«πράξη ζωής»— για την οποία μιλάει ο Bürger) θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι δεν πρόκειται για μια απόπειρα ανεξάρτητη από τις συνθήκες της κοινωνικής πε-

ριοχής μέσα στην οποία η ίδια αρθρώνεται. Και επί πλέον, αυτή η απόπειρα δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από το βασικό νόμο που «κατευθύνει» την κοινωνία μέσα στην οποία η ίδια πραγματώνεται. Το αντίθετο θα σήμαινε την αποδοχή μιας πλήρους αυτονομίας και ενός ανεξάρτητου μετεωρισμού της ιδεολογικής περιοχής της τέχνης αναφορικά με το σύνολο της κοινωνίας και τους νόμους της παραγωγής και της αναπαραγωγής της υλικής ζωής. Είναι στην ουσία ο νόμος της συνεχούς επέκτασης της οικονομίας προς ζώνες που δεν είχαν μετατραπεί ακόμη σε εμπορεύματα και σε χώρους όπου καταφεύγει, σαν αντίθεση ιδεαλιστικοποιημένη και νομιμοποιητική, η αξία χρήσης¹⁴, αυτός που επιβάλλει μια καινούργια σχέση με την τέχνη, προωθώντας ταυτόχρονα μια καινούργια «ψυχονομία», δηλαδή μια καινούργια οργάνωση του «ψυχικού»¹⁵ και ταυτόχρονα του τρόπου παραγωγής και πρόσληψης των καλλιτεχνικών προϊόντων.

Η δυναμική του υπερρεαλιστικού παραδείγματος

«... δεν υπάρχει καμιά δικαιολογία αν κάποιος θεωρήσει, σε μια πρώτη πολύ επιπόλαιη ματιά, το υπερρεαλιστικό κίνημα ως “καλλιτεχνικό”, “ποιητικό”. Αν υπήρξε κάτι τέτοιο στην αρχή, ο ίδιος ο Μπρετόν δήλωνε ταυτόχρονα πως στόχος του ήταν η ρήξη με μια πρακτική που παρουσιάζει στο κοινό τα λογοτεχνικά και μόνον κατασταλάγματα μιας συγκεκριμένης μορφής ύπαρξης, αποκυύβοντάς του από την άλλη πλευρά την ίδια αυτή μορφή ύπαρξης»

Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*

Ο πιο σημαντικός απ' αυτούς τους «ισμούς» στον οποίο με μεγαλύτερη σαφήνεια αποτυπώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά του πρωτοποριακού παραδείγματος είναι ο υπερρεαλισμός. Η σημασία του αυτή δεν έγκειται μόνο στο ότι ο υπερρεαλισμός, σε αντίθεση με τον εφήμερο χαρακτήρα της πλειοψηφίας των άλλων κινήματων της ιστορικής πρωτοπορίας, κατάφερε να αντέξει περισσότερο στο χρόνο, αλλά και στο ότι ήταν το κίνημα που γνώρισε τη μεγαλύτερη διάδοση, καταφέροντας να κάνει αισθητή την παρουσία του πολύ πιο πέρα από ένα στενό κύκλο και να εμφανιστεί στην ουσία σαν ένα διεθνές φαινόμενο. Εδώ, βέβαια, είναι αναγκαία μια μικρή παρατήρηση. Είναι προφανές ότι η «διεθνοποίηση» φαινομένων, αξιών, κωδίκων συμπεριφοράς, αισθητικών κατηγοριών κ.ο.κ. στη συγκεκριμένη εποχή δεν είναι κάτι που μπορεί να εξηγηθεί μόνο από την ίδια τη δυνατότητα ακτινοβολίας των τοπικών ή επιμέρους φαινομένων (φαινομένων, εξάλλου, που «εκπέμπονται» κατά κανόνα από τις πιο αναπτυγμένες χώρες), αλλά θα πρέπει να εγγραφεί και να αναγνωστεί ιστορικά μέσα σ' ένα πολύ πιο ευρύ ερμηνευτικό πλαίσιο. Πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από μια προϊούσα οικουμενικοποίηση («δουτικοποίηση» θα λέγαμε αν παίρναμε υπόψη την απορία με την οποία ο Max Weber ανοίγει *Την προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού*) των αξιών, αξίες που στις συνεχείς και αντιφατικές μεταλλάξεις που συνοδεύουν αυτή τη διαδικασία δεν είναι πια πρωτόγονες και αθώες αξίες χρήσης, αλλά ορθολογικοποιημένες και απρόσωπες ανταλλακτικές αξίες. Με άλλα λόγια, την

οικουμενικοποίηση των αξιών τη συνοδεύει μια παράλληλη τάση «οικουμενικοποίησης» των αγορών είτε των υλικών είτε των πολιτιστικών ή συμβολικών αγαθών.

Μέσα σε τούτο το πλαίσιο, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι να συνοψίσουμε σε λίγες γραμμές εκείνα τα χαρακτηριστικά που προικοδοτούν τον υπερρεαλισμό, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο κίνημα της ιστορικής πρωτοπορίας, μ' εκείνη την «αίγλη» που ξεπερνάει τα όρια του πρώτου πλαισίου ανάδειξης, μεταμορφώνοντάς τον έτσι σ' ένα φαινόμενο ικανό να αποδεχτεί, ακόμη και με τη μορφή της ερώτησης, τα επίθετα ελληνικός και ισπανικός.

Από τα πολλά χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να αναφερθούν εδώ (όπως το μεταγενέστερο της εμφάνισής του σε σχέση με άλλα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας και, κατά συνέπεια, με περισσότερη εμπειρία αναφορικά με τις επιτυχίες και τα αδιέξοδά τους ή η θεωρητική του βάση που εκμεταλλευόταν δυο συστήματα σχέσης από τα πιο ρωμαλέα της εποχής, δηλαδή την ψυχανάλυση και αργότερα το μαρξισμό), εμείς θα σταθούμε σ' ένα: στο γεγονός ότι ο υπερρεαλισμός εμφανίζεται αρματωμένος με μια συγκεκριμένη ποιητική ή σωστότερα με μια «αντιποιητική» ποιητική, η οποία μπορεί να επικαλεστεί μια νέα μυθολογία. Μια μυθολογία που, παίρνοντας υπόψη την καινούργια θέση του υποκειμένου στις διαφοροποιημένες συνθήκες της νεωτερικής περιπέτειας και επίσης την προβληματική και άβολη θέση του καλλιτέχνη μέσα στο καινούργιο πλαίσιο και τη μετατροπή του σ' αυτό που L. Goldmann χαρακτηρίζει ως «προβληματικό άτομο»¹⁶ η «δυστυχημένη συνείδηση» σύμφωνα με τον Roland Barthes¹⁷, μπορεί να επαναξιολογήσει θετικά τη λειτουργία της τέχνης μέσα σ' έναν κόσμο που την έχει μετατρέψει σε εργαλείο για την ικανοποίηση καταλοιπικών αναγκών. Γι' αυτό στόχος του υπερρεαλισμού δεν είναι μόνο μια ορισμένη τεχντροπία ή μια συγκεκριμένη παράδοση, αλλά η ίδια η λειτουργία μιας τέχνης θεσμοποιημένης και συγκροτημένης σε αυτόνομη περιοχή που δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να νομιμοποιεί το δεδομένο καταμερισμό εργασίας περιοριζόμενη η ίδια, σύμφωνα με τον Habermas, «σε μια εν δυνάμει ικανοποίηση αναγκών που στο δεδομένο πλαίσιο ζωής στην αστική κοινωνία μετατρέπονται κατά κάποιον τρόπο σε μη νόμιμες»¹⁸.

Η γεωγραφία της πρόσληψης

«Αλλά ο υπερρεαλισμός δεν είναι μόνο θεωρία, είναι και πράξη, και είναι αδύνατο να κατανοηθεί μόνο με μελέτες. Χωρίς πράξη δεν υπάρχει θεωρία. Είναι δυόψεις της αυτής μονάδας. Χωρίς υπερρεαλιστική κίνηση δεν μπορεί να υπάρξει υπερρεαλισμός ούτε σωστή εκτίμηση του καλλιτεχνικού παρελθόντος»

Νίκος Καλαμάρης, περ. Νέα Φύλλα, τ. 3, 1937

Αλλά κάθε πρόσληψη δεν καθορίζεται μόνον από την «πηγή» ή το περιεχόμενο του εκπεμπόμενου μηνύματος, αλλά και από την απάντηση από την πλευρά του προσλαμβάνοντος. Απάντηση που δεν είναι σε καμιά περίπτωση παθητική ή άλαλη, αλλά αλληλενεργεί, μεταμορφώνει, διαλογίζεται, αρνιέται ή αφομοιώνει εκλεκτικά, αποδεχόμενη τελικά εκείνα τα χαρακτηριστικά που αμοιβούν στις δικές της ανάγκες. Μ' αυτή την έννοια, το να μιλήσει κανείς για πρόσληψη του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα ή την Ισπανία σημαίνει να κάνει

λόγο γι' αυτό το «διάλογο» που αρχίζει στα λογοτεχνικά συστήματα των δυο χωρών με μια ερώτηση ή σωστότερα μ' ένα ερέθισμα που έρχεται από ένα εξωτερικό μοντέλο.

Για τη μελέτη αυτού του διαλόγου πιστεύουμε μεθοδολογικά πως είναι αναγκαία μια τομή στην ίδια την έννοια του υπερρεαλισμού. Τομή που, αν και δεν θα γίνονταν αποδεκτή από τους ιδρυτές του, που έβλεπαν την υπερρεαλιστική πρόκληση ως ένα σύστημα που ένωνε θεωρία και πράξη, καθίσταται αναγκαία από την ίδια τη λογική της εξέλιξης του υπερρεαλισμού έξω από το πρώτο ιστορικό πλαίσιο μέσα από το οποίο αναδύθηκε. Το πρώτο τμήμα αυτής της τομής θα μπορούσε να περιλάβει τότε μια «στενή» εκδοχή του υπερρεαλιστικού πειράματος, προσεγγίζοντάς το σε σχέση με τις τεχνικές των πρακτικών απόφασης του λογοτεχνικού λόγου ή της λογοτεχνικής γραφής. Βέβαια, σε καμιά περίπτωση αυτό δεν σημαίνει ότι αυτά τα προβλήματα είναι δευτερεύοντα (ας μην ξεχνάμε ότι την ίδια ακριβώς εποχή οι ρώσοι φορμαλιστές θεωρούν αυτές τις τεχνικές σαν τους κινητήριους μηχανισμούς στην εξέλιξη της λογοτεχνίας). Το δεύτερο μέρος της παραπάνω τομής θα περιελάμβανε τη θεώρηση του υπερρεαλισμού ως κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας, θωρώντας τον δηλαδή όχι μόνο στα τεχνικά ή λογοτεχνικά χαρακτηριστικά αλλά ως φαινόμενο με ευρύτερες κοινωνικές και ιστορικές διαστάσεις.

Μια αναζήτηση στην πρώτη κατεύθυνση θα μπορούσε να καταγράψει, ανιχνεύοντας στο ίδιο το σώμα της λογοτεχνικής γραφής, τα ίχνη ή εκείνες τις τεχνικές που οφείλουν την εμφάνισή τους στο υπερρεαλιστικό ερέθισμα. Δεν θα σταθούμε σ' αυτή τη χαρτογράφηση, μιας και υπάρχουν και στις δυο πλευρές της σύγκρισής μας πολλές και ενδιαφέρουσες εργασίες που θέμα τους είναι ακριβώς αυτή η ανίχνευση¹⁹.

Εδώ θα σταθούμε σε δυο μόνο σημεία. Κατ' αρχήν, η συμβολή και η επίδραση του υπερρεαλισμού δεν μπορεί να καταμετρηθεί μόνο στο επίπεδο τεχνικών ή μορφικών στοιχείων και να ιδωθεί στην ποσοτική της και μόνο διάσταση. Σ' αυτό το πλαίσιο, η μεγαλύτερη συμβολή του υπερρεαλισμού συνίσταται στο γεγονός ότι, με τη ριζοσπαστική του θεώρηση αναφορικά με τις λογοτεχνικές μορφές και γενικότερα τη φιλοσοφία της ποιητικής πράξης, απελευθέρωσε κρυμμένες ενέργειες, νομιμοποίησε —και μάλιστα με τη σφραγίδα της τελευταίας μόδας της «πόλης των φώτων»— λογοτεχνικές πρακτικές που διαφορετικά θα έπρεπε να βρουν άλλες «προφάσεις» για να εμφανιστούν. Σίγουρα σ' αυτή την αλλαγή θεώρησης δεν συνέβαλε μόνον ο υπερρεαλισμός, αφού εκτός από την ίδια δυναμική των κατά τόπους αντιφάσεων, στα πολιτιστικά τελωνεία των δυο χωρών συνωστίζονταν μια σειρά από μόδες, μανιφέστα, τεχνικές κ.ο.κ., όπως οι διδαχές της καθαρής ποίησης, βαλερικές αντηχήσεις, η «λέξη πέραν της λογικής» (zaum) των ρώσων φοντουριστών, ο Έλιοτ και οι ποιητικά γόνιμες εικόνες αγο-(ω)-νίας της *Ερημής χώρας*, για να αναφέρουμε κάποιες απ' αυτές.

Το δεύτερο σημείο έχει να κάνει με το ίδιο το κριτήριο ή σωστότερα τη μέθοδο που θα μπορούσε να εφαρμοστεί για τον ορισμό της «πρωτοποριακής» γραφής. Κι αυτό γιατί, αν η ίδια η έννοια της «λογοτεχνικότητας» είναι, όπως σήμερα γίνεται σχεδόν απ' όλους αποδεκτό, μια απόλυτα ιστορική έννοια, τότε μια ενδοκειμενική και μόνον προσέγγιση, στα πρωτοποριακά έργα αυτής της περιόδου πρέπει να είναι πολύ περισσότερο προσεκτική, ιστορικοποιώντας και τοποθετώντας κάτω από μια κριτική θεώρηση το ίδιο το σημείο από το οποίο η ίδια θεωρεί. Το παραπάνω, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποκτά μια πιο ιδιαίτερη σημασία αν ληφθεί υπόψη ότι μια τέτοια προσέγγιση γίνεται από το σημείο θεώρησης

του σήμερα, με άλλα λόγια από ένα διαφορετικό ορίζοντα προσδοκιών κι ενώ η ιστορική πρωτοπορία έχει γίνει στοιχείο του λογοτεχνικού κανόνα και του θεσμού της λογοτεχνίας ή, για να χρησιμοποιήσουμε την εύστοχη παρατήρηση του E. Sanguinetti, «στον αγώνα της να ξεπεράσει την αγορά κατέληξε στην άλλη της εκδοχή, στο μουσείο»²⁰. Σε κάθε περίπτωση, το υπερρεαλιστικό έργο δεν μπορεί να θεωρηθεί και να ταξινομηθεί εύκολα με τα συνήθη κριτήρια ενός παραδοσιακού έργου τέχνης μιας και επιδεικνύει, μ' έναν τρόπο πολλές φορές συνειδητά προκλητικό, το χαρακτήρα του τεχνήματος (*artefactum*), αμφισβητώντας μ' αυτόν τον τρόπο τον ίδιο τον τρόπο, τα ίδια τα κριτήρια που κατηγοριοποιούν κάτι ως ανήκον ή μη στο καλλιτεχνικό πεδίο. Αυτό το στοιχείο, καθώς επίσης και ο «αντιπαρελθοντικός» (για να θυμηθούμε το επίθετο-σύμβολο του ιταλικού φουτουρισμού: *antipastista*) χαρακτήρας της πλειοψηφίας των κινήματων της ιστορικής πρωτοπορίας, εξηγούν εν μέρει τη δυσκολία ένταξης των έργων της ιστορικής πρωτοπορίας αυτής της περιόδου στις συντεταγμένες μιας κανονιστικής παράδοσης.

Το παραπάνω στοιχείο δεν φαίνεται να χαρακτηρίζει τις υπερρεαλιστικές απόπειρες στις δυο υπό σύγκριση περιοχές όπου —με ελάχιστες εξαιρέσεις— όχι μόνο δεν συντελείται μια ρήξη με την παράδοση αλλά, αντίθετα, αναζητείται η προστασία της και επιχειρείται εν ονόματί της να χαραχτεί μια ενοποιητική γραμμή με τα καινούργια στοιχεία. Αλλά τέτοιες ενοποιητικές απόπειρες δεν είναι άμοιρες αντιφάσεων. Όταν ο Rafael Alberti, π.χ., βρῖσκει τις ρίζες κάποιων στοιχείων του υπερρεαλισμού στη λαϊκή ποίηση²¹ ή όταν ο Σεφέρης γράφει ότι τα δημοτικά τραγούδια «με βοήθησαν να καταλάβω καλύτερα την “ερμητική”, “άλογη” και “ασυνάρτητη” σύγχρονη τέχνη»²², στην πραγματικότητα εισάγουν μια βιολογική αντίληψη αναφορικά με την εξέλιξη των λογοτεχνικών συστημάτων, αναπαράγοντας έτσι την ελιωτική ιδέα της παραδοσης²³ σαν μια αλυσίδα, σαν ένα ποτάμι που κυλάει ανεξάρτητα από τη γεωλογική σύσταση της ιστορίας ή —δανειζόμενοι έναν όρο του M. Foucault— ως μια «συνέχεια χωρίς γενεαλογία»²⁴. Είναι προφανές ότι μια τέτοια θεώρηση, δέχεται τη λογοτεχνική παράδοση ως μια έννοια αυθύπαρκτη, ξεχνώντας πως αν το παρελθόν βαραινεί πάνω στο παρόν δεν το κάνει από το ίδιο του το «βάρος», αλλά μέσα από την επιλεκτική και εκλεκτική (βασισμένη στα συμφέροντα και ενδιαφέροντα του παρόντος) οικειοποίηση-αναβίωση κάποιων επιμέρους πλευρών του. Ταυτόχρονα μια τέτοια θεώρηση προσεγγίζει ακυρώνει το δυναμικό και πολυαιτιακό στοιχείο που χαρακτηρίζει το δρώμενο και το λεγόμενο μέσα στο πεδίο των πρακτικών του λόγου, εξηγώντας τελικά τη γένεση μέσω μιας διαχρονίας «λογοτεχνικών σειρών» κλειστής και αυτοδικαιούμενης. Σ' αυτό το πλαίσιο, οι απόπειρες της σύνθεσης μιας προϋστορίας της ισπανικής ή ελληνικής εκδοχής του υπερρεαλισμού μπορούν να είναι νόμιμες έχοντας υπόψη ότι πρόκειται για μια προϋστορία δημιουργημένη εκ των υστέρων, άμεση συνέπεια της αφηγηματικής δομής που κατ' ανάγκη χαρακτηρίζει τις «αναγνώσεις» του παρελθόντος.

Με την ίδια επιχειρηματολογία πρέπει να ιδωθεί ένα άλλο ιδεολόγημα που χρησιμοποιείται για να εξηγήσει την ιδιαιτερότητα και την υποτιθέμενη παρθενογένεση της ελληνικής ή ισπανικής εκδοχής του υπερρεαλισμού, με άλλα λόγια το στοιχείο της μεσογειακότητας των δυο πολιτισμών, μια ιδέα που τη συναντάμε στα πρώτα κείμενα του Ortega y Gasset²⁵, σε πολλά κείμενα του Ελύτη²⁶ και άλλων ελλήνων συγγραφέων και που στην εποχή τους συνδέονταν με συγκεκριμένες ιδέες αναφορικά με το γεωγραφικό ντετερμινισμό και την

καινούργια «επιστήμη», τη «γεωπολιτική»²⁷ και που στις δυο λογοτεχνίες παίρνει ποικίλες μορφές («ανακάλυψη» του Αιγαίου, ιδεολογικοποίηση ή σωστότερα προβολή της ιδεολογίας στο τοπίο, *peorpopularismo* στην Ισπανία κ.ο.κ.). Παίρνοντας υπόψη ότι —ιδιαιτέρα σ' αυτή την εποχή— δεν είναι η γεωγραφία αλλά η ιστορία αυτό που καθορίζει την τύχη και τους όρους απόφασης των πρακτικών του λόγου, μια συζήτηση σ' αυτή την κατεύθυνση θα μας οδηγούσε στη μελέτη συγκεκριμένων συμπεριφορών και φαινομένων που φαίνεται ότι χαρακτηρίζουν τη λογοτεχνική ζωή και των δυο χωρών και τον ιδιαίτερο ρόλο που φαίνεται ότι αποκτά αυτή την εποχή το «βάρος του παρελθόντος». Εδώ μπορούμε απλά να σημειώσουμε ότι αυτή η «αντινομιακή συμπεριφορά»²⁸ συγκεκριμένων στρωμάτων διανοουμένων και λογίων, η νοσταλγία των ριζών και οι διάφορες μορφές έκφρασής της (ανάμεσα στα άλλα η προσοχή και ο θαυμασμός προς την προφορική παράδοση, τη λαϊκή ποίηση, η ιδεολογικοποίηση της γεωγραφίας κ.ο.κ.) μπορούν να θεωρηθούν εν μέρει ως μια συγκεκριμένη απάντηση στην απειλή που αντιπροσωπεύει η γεμάτη από αντιφάσεις διαδικασία νεωτερικοποίησης, απάντηση που υιοθετεί τη μορφή της ανύψωσης και εξιδανίκευσης μορφών και μορφωμάτων της προκαπιταλιστικής ζωής και πιο γενικά των «οργανικών κοινωνιών» αποκρυσταλλωμένων κυρίαρχα σε αγροτικές κοινότητες.

Συνοψίζοντας: ούτε η Ισπανία ούτε η Ελλάδα μπορούσαν να παραμείνουν άσχετες με την «παγκόσμια διάδοση του υπερρεαλισμού», όπως γράφει ο Jorge Guillén²⁹ μιλώντας για το υπερρεαλιστικό κίνητρο στους ποιητές της γενιάς του. «Διάδοση» που δεν έχει να κάνει με την ύπαρξη υπερρεαλιστικών «γονιδίων» στην παράδοση των δύο χωρών, αν και αυτή η προϊστορία χρησιμοποιήθηκε ως κληρονομικός τίτλος για τη νομιμοποίηση μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά με την ίδια τη δυναμική του υπερρεαλιστικού κινήματος και με τις ιστορικά αναγνώσιμες ανάγκες των εδαφών «προσγείωσης». Μια εποχή που, για να μιλήσουμε μ' έναν τρόπο εν μέρει κινικό, μπορεί να επιδεικνύει το μακάβριο πρόνομιο της διεξαγωγής, και μάλιστα μ' έναν τρόπο καταστροφικά αριστοτεχνικό, δύο παγκόσμιων πολέμων, μπορεί τουλάχιστον να παρηγορηθεί από το γεγονός ότι οδήγησε σε —ή προσπάθησε— μια οικουμενικοποίηση των αισθητικών της προτύπων, οικουμενικοποίηση που φυσικά δεν έγινε υπακούοντας μόνο σ' εκείνη την καντιανή «ανιδιοτελή ευαρέσκεια».

Μια μελέτη βέβαια της πρόσληψης του υπερρεαλισμού ως κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας δεν μπορεί να διαχωριστεί από μια ευρύτερη συλλογιστική σε σχέση με τις δυνατότητες ανάδυσης και ύπαρξης μιας πρωτοποριακής κίνησης αυτοτραφούς και στηριγμένης στις εσωτερικές αντιφάσεις του ίδιου χώρου και στις δυο υπό εξέταση περιοχές, συλλογιστική που συνεπάγεται κατ' ανάγκην, εκτός από μια θεωρία της πρωτοπορίας, μια «κοινωνιολογία» της πρωτοποριακής περιπέτειας. Εδώ με μια σχηματική μορφή μπορούμε να κάνουμε κάποιες παρατηρήσεις γενικού χαρακτήρα.

Παρά τις σποραδικές εκφράσεις του υπερρεαλισμού, παρότι γίνεται λόγος για υπερρεαλιστές ποιητές ή έργα με υπερρεαλιστικά στοιχεία, κανείς δεν αποδέχεται την ύπαρξη ενός οργανωμένου υπερρεαλιστικού κινήματος και στις δυο υπό εξέταση περιπτώσεις. Κι αυτή τη γνώμη τη μοιράζονται τόσο οι πρωταγωνιστές της ποιητικής περιπέτειας εκείνων των χρόνων όσο και οι κριτικοί και οι ιστορικοί που ασχολήθηκαν με τη συγκεκριμένη περίοδο. Όπως γράφει για την ελληνική περίπτωση ο Κ. Βεργόπουλος: «Παρά την αξιοθαύμαστη παραγωγή του Ν. Ράντου, του Α. Εμπειρίκου και ορισμένων άλλων, υπερρεαλιστικό

κίνημα, και μάλιστα με ριζοσπαστικό χαρακτήρα, δεν σημειώθηκε, ούτε καν με τη μορφή ολιγομελούς καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Στο σύνολο, ο ελληνικός υπερρεαλισμός είτε περιορίστηκε σε ανώδυνες γραφικότητες, είτε απορροφήθηκε από τον ακίνδυνο αιγαιοπελαγίτικο υπερρεαλισμό της ίδιας εποχής»³⁰.

Και για την Ισπανία ο Paul Pie (όπως και πολλοί άλλοι μελετητές της ίδιας περιόδου) δηλώνει «παντελή έλλειψη μιας πραγματικής ιστορικής εξέλιξης του υπερρεαλισμού ως κινήματος στην Ισπανία»³¹. Και στις δυο περιπτώσεις έλειψε μια ίδια θεωρητική παραγωγή όχι κειμένων απολογητικών ή πολεμικών του υπερρεαλισμού, αλλά συνδεδεμένη με τις ανάγκες του συγκεκριμένου ιστορικού χρονοτόπου, παραγωγή που χωρίς αυτή δεν είναι δυνατό να μιλά κανείς για υπερρεαλισμό ως κίνημα πρωτοπορίας μιας και, όπως σωστά σημειώνει ο Helio Pinon στην εισαγωγή του στην ισπανική μετάφραση της *Theorie der Avantgarde* του P. Bürger, «η πρωτοπορία δεν αποκτά το πλήρες της νόημα δίχως τη θεωρητική συνισταμένη· αν αγνοηθεί ο χαρακτήρας της ως αισθητικού προγράμματος χάνει το στοιχείο της επιστημολογικής τομής για να μετατραπεί σε μια εξωτική τεχνοτροπία που διαφέρει μονάχα για το καινούργιο και που μπορεί να αναπαραχθεί μιμητικά»³². Με άλλα λόγια, οι «επιστημολογικές τομές», οι αλλαγές στα κατεστημένα παραδείγματα δεν καθορίζονται μονάχα από κάποιους νεωτερισμούς ανοικειωτικούς στην επιφάνεια της γραφής χωρίς μια ευρύτερη υποστήριξη από το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο, κι ούτε πάλι οι παραπάνω αλλαγές μπορούν να πραγματοποιηθούν σαν ένα βουλησιαρχικό καπρίτσιο ή σαν μια απλή εισαγωγή κάποιων υλικών. Η έλλειψη ενός οργανωμένου υπερρεαλιστικού κινήματος δεν μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι «ο ισπανός ποιητής δεν συνηθίζει να καθοδηγείται από έναν “ισμό”», όπως εύκολα συμπεραίνει ο Jorge Guillén³³, ή από τον εθνικό χαρακτήρα του Έλληνα, που τείνει προς τον ατομικισμό και την ελευθερία, όπως επαναλαμβάνεται σε οποιοδήποτε εγχειρίδιο σχολικής ιστορίας. Αυτό που επιτρέπεται να ειπωθεί ή να γίνει σε μια δεδομένη εποχή, αυτό που εμφανίζεται ως φυσικότατα «φυσικό», σαν να ξεπηδά από ένα αδαμικό ιστορικό τοπίο, υπακούει σ' ένα ευρύ δίκτυο διασυνδέσεων, όπου αλληλοεπιδρούν η εξουσία της ανάγκης και η ανάγκη της εξουσίας, η δυναμική των συμβολικών ανταλλαγών και οι δυνάμεις που απελευθερώνει η συμβολοποίηση ή η ιδεολογικοποίηση αυτής της ίδιας δυναμικής.

Είναι γεγονός πάντως ότι η υπερρεαλιστική πρόκληση, για λόγους που έχουν να κάνουν τόσο με την ίδια τη δυναμική του κινήματος όσο και με τις συγκεκριμένες ανάγκες των χώρων «προσγείωσης» του, προκάλεσε περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο κίνημα της ιστορικής πρωτοπορίας, μια κινητικότητα και μια κατάσταση εντροπίας που άφησε τα σημάδια της μ' έναν έντονο τρόπο στο λογοτεχνικό «δειν και γίγνεσθαι» της συγκεκριμένης εποχής. Δεν είναι γι' αυτό τυχαίο ότι μια τέτοια παρουσία προκάλεσε, και στις δυο περιπτώσεις, μια δέσμη ερωτήσεων και απαντήσεων που η κεντρική τους προβληματική περιστρέφεται γύρω από την ύπαρξη (ή τη δυνατότητα ύπαρξης) ενός υπερρεαλισμού αυτόχθονου και αυτόνομου. Το σίγουρο είναι πως για την ουσιαστική διερεύνηση αυτής της προβληματικής δεν αρκεί μια επιμέρους ή στενά λογοτεχνική προσέγγιση των γεγονότων και των κειμένων. Έτσι, αντί να διαχωρίζουμε το υπερρεαλιστικό παράδειγμα από τις συνθήκες που του επέτρεψαν να εμφανιστεί (συνθήκες που συνδέονται μ' έναν άμεσο τρόπο με όλη την ενέργεια της κοινωνικής φυσικής που καθόρισαν την εμφάνιση της πρωτοποριακής

περιπέτειας) ή να το περιορίζουμε σε καθαρά τεχνικές πλευρές και ατομικές περιπτώσεις για να εφραμόσουμε στη συνέχεια μια αποπικη και αχρονική υπερρεαλιστική εκδοχή, φαίνεται φρονιμότερο να αναρωτηθούμε για τις ίδιες τις προϋποθέσεις που θα μπορούσαν να υποβοηθήσουν την εμφάνιση καταστάσεων αντίστοιχων μ' αυτές της ιστορικής πρωτοπορίας στους δυο υπό σύγκριση ιστορικούς χώρους. Η ατομία των σχετικών απόπειρων, ο ακρωτηριασμός των στοιχείων εκείνων που κάνουν ακριβώς το υπερρεαλιστικό παραδειγμα να εμφανίζεται ως το πρωτοποριακό κίνημα όπου με περισσότερη καθαρότητα συλλαμβάνεται η φιλοσοφία και η πολιτική του συνόλου πρωτοποριακού φαινομένου, οι βεβαιωμένες και προβληματικές απόπειρες «εθνικοποίησής» του, με την εγγραφή του σε μια αυτόχθονη παράδοση αμφίβολου ορισμού και γενεαλογίας, αποδεικνύουν καλύτερα από τους πειρασμούς μιας αγιογραφικής ερμηνευτικής, σε σχέση με τα καλλιτεχνικά προϊόντα, τα όρια αναφορικά με μια συγκροτημένη άρθρωση ενός «πρωτοποριακού υπερρεαλισμού» στις δυο όχθες της σύγκρισης.

Αλλά πέρα απ' αυτό και επιστρέφοντας σε μια ενδολογοτεχνική προβληματική, αν, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στόχος του υπερρεαλισμού δεν ήταν μόνο μια μορφή ποιησης αλλά ο ίδιος ο θεσμός τέχνη στη δεδομένη του μορφή, το ερώτημα που πρέπει να απαντηθεί είναι αν και σε ποιο βαθμό μπορεί κανείς να μιλήσει στη συγκεκριμένη εποχή και για τις δυο περιπτώσεις για ένα προχωρημένο στάδιο αυτής της θέσμησης. Για να μιλήσει κανείς για τη λογοτεχνία ως θεσμό³⁴, είναι αναγκαίες μια σειρά προϋποθέσεις μέσα σε μια διεργασία σύμφωνα με την οποία η τέχνη αποκτά την «ιδιάζουσα κανονιστικότητά»³⁵ της και που «συνδυάζεται με την εμφάνιση μιας κατηγορίας κοινωνικά διαφοροποιημένης από καλλιτέχνες ή επαγγελματίες διανοούμενους κάθε φορά πιο ικανούς να απελευθερώνουν την παραγωγή τους και τα προϊόντα τους από κάθε εξωτερική δουλεία»³⁶, γεγονός που δε φαίνεται να χαρακτηρίζει τις αντίστοιχες καταστάσεις ούτε στην Ελλάδα ούτε στην Ισπανία. Για τη δεύτερη, η λειτουργία του λογοτεχνικού λόγου, όπως μας θυμίζει ένας από τους σημαντικότερους μελετητές αυτής της περιόδου, ο José Carlos Mainer, εμφανίζεται «σαν ένα υποκατάστατο μιας μακράς σειράς πνευματικών δραστηριοτήτων, όπως της μορφοποίησης μιας εθνικής ιδεολογίας, μιας πολιτικής δημοσιογραφίας στο περιθώριο του καλλιτεχνικού, της προσπάθειας για μια σύνδεση με το λαό κ.ο.κ.»³⁷.

Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για την ελληνική περίπτωση, όπου οι πολλαπλές «δουλείες» —εννοώντας τον όρο δουλεία στη νομική του σημασία— που βάραιναν πάνω στο λογοτεχνικό λόγο συνοθυλεύοντάς τον αδιάκριτα με χώρους και ιδεολογίες αλλότριες, παίρνουν —αντί της αμφισβήτησης μιας θέσμησης που ακόμη βρίσκεται στα σπάργανα— το χαρακτήρα της πάλης για την άρθρωση των ελάχιστων προϋποθέσεων για την έλευση της ίδιας, όσον αφορά το λογοτεχνικό πεδίο. Ο συντελεστής του εθνισμού διαδραματίζει και εδώ, όπως και στην ανάλογη ισπανική εμπειρία την αντίστοιχη περίοδο³⁸, ένα ρόλο καθόλου ευκαταφρόνητο, στοιχειοθετώντας ίσως την πιο σημαντική απ' αυτές τις «δουλείες», μιας και ο εθνοκεντρικός λόγος και η ιδεολογία που το συνοδεύει νέμονται για τις δικές τους στοχοθεσίες αρκετές λειτουργίες του λογοτεχνικού λόγου. Μια τέτοια χρήση του λογοτεχνικού λόγου επιτείνεται, εξάλλου, τόσο από τις περιπέτειες του εθνοκεντρικού λόγου όσο και από την ειδική του λειτουργία σε μια ιστορική πραγματικότητα όπου η επιτάχυνση της εξελικτικής διαδικασίας της νεωτερικότητας και η δόμηση (αποδομητική των παλαιών

μορφών) της περιφέρειας προκαλούν πολλαπλές απόπειρες αυτού που στη φροϋντιανή ιδιόλεκτο ονομάζεται *Verschiebung*, της μετάθεσης δηλαδή των συγκεκριμένων αντιφάσεων και ιστορικών διλημάτων προς στη σφαίρα του συμβολικού ή του φαντασιακού, είτε μέσω της αισθητικοποίησης διάφορων στοιχείων (τοπίο, λαϊκή κουλτούρα, «λαϊκή ψυχή»-*alma del pueblo* κ.λπ.) είτε μέσω νοσταλγικών επιστροφών προς ένα οργανικό παρελθόν. Σ' αυτό το πλαίσιο ο ελληνικός υπερρεαλισμός, όπως παρατηρεί ο G. Jusdanis, «παρά το διαμαρτυριακό χαρακτήρα του, δεν μπορεί να συγκριθεί με την ιστορική πρωτοπορία, με δεδομένο ότι οι προϋποθέσεις για την εμφάνιση της τελευταίας δεν υπήρξαν στην Ελλάδα. Μπορεί να θεωρηθεί ως πρωτοπορία μόνο με την πιο ευρεία σημασία του όρου ως μια συνέχεια, αν και ριζοσπαστική, του πειραματικού και ανανεωτικού ήθους του μοντερνισμού. Η δημοσίευση της *Υψικαμίνου* του Εμπειρικού χωρίς αμφιβολία προκάλεσε αναταραχή, αλλά δύσκολα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αυτή ή τα υπερρεαλιστικά ποιήματα που την ακολούθησαν αμφισβητούσαν ή δυναμίτιζαν έναν ανύπαρκτο θεσμό. Μάλλον περισσότερο αγωνίστηκε να εισαγάγει και να επιβάλλει την έννοια της αισθητικής αυτονομίας. Ο ελληνικός υπερρεαλισμός δεν ήταν προκλητικός επειδή διακήρυξε το θάνατο της τέχνης αλλά επειδή διακήρυξε την ύπαρξή της, την ιδιάζουσα φύση της και την προνομιακή θέση της»³⁹.

Δεν μπορεί επίσης να περάσει απαρατήρητο το γεγονός ότι η εποχή που γίνεται πιο έντονη η παρουσία του υπερρεαλισμού στις δυο χώρες είναι μια εποχή στην οποία συνυπάρχουν και άλλοι μνηστήρες του τίτλου της πρωτοπορίας. Η στροφή προς την πολιτική, που παρατηρούμε τόσο στην περίπτωση του γαλλικού υπερρεαλισμού όσο και άλλων κινήματων της ιστορικής πρωτοπορίας, στερούσε από τον υπερρεαλισμό την αίγλη της μοναδικής ριζοσπαστικής δυνατότητας νομομοποίησης της καλλιτεχνικής παραγωγής. Οι απόπειρες από πλευράς του Ν. Ράντου στην Ελλάδα ή του Emilio Prados στην Ισπανία στην κατεύθυνση της συνεκβολής του ψυχαναλυτικού μηνύματος και του μαρξισμού δεν συνάντησαν καμιά συνέχεια σε μια κατάσταση καθόλου προετοιμασμένη για κάτι τέτοιο και στην οποία η ωμή πραγματικότητα και μια αυξανόμενη ένταση των κοινωνικών αντιθέσεων τοποθετούσαν μια σειρά από προβλήματα πολύ διαφορετικής υφής και μορφής. Έτσι, ο υπερρεαλισμός παρέμεινε περισσότερο ως μια στάση κυρίως ηθική (περίπτωση Cernuda, Ελύτη) ή αφομοιώθηκε ως μια ακόμη ανανεωτική και ουδέτερη τεχνική, χωρίς να μπορέσει να αρθρωθεί —ο χαρακτηρισμός του W. Benjamin— σε μια «ποιητική πολιτική»⁴⁰.

Σημειώσεις

1. Το παρόν άρθρο —σε μια διαφορετική μορφή— παρουσιάστηκε ως εισήγηση στο «2ο Παγκόσμιο Συνέδριο για τη νεοεπιζήτηση στην Ισπανία και τη Λατινική Αμερική», που έγινε στη Salamanca της Ισπανίας το Νοέμβριο του 1993. Είναι, ως εκ τούτου, κατανοήσιμος ο γλωσσικός «ισπανοτροπισμός» σε κάποιες βιβλιογραφικές αναφορές.

2. *Critica del gusto*, το παράθεμα από τη γερμανική μετάφραση *Kritik des Geschmacks*, Neuwied, 1978, p.179.

3. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Παρίσι 1992. (Το παράθεμα από την ισπανική μετάφραση, *Las reglas del arte*, Μαδρίτη 1995, σ. 201.)

4. Δανειζόμαστε τον όρο από τον Raymond Williams (βλ. το κεφάλαιο «Dominant, Residual, Emergent», στο *Marxism and Literature*, Λονδίνο 1977), ο οποίος, στο σχετικό κεφάλαιο, πραγματεύεται τους όρους με τους οποίους ένα στοιχείο-κατάλοιπο του παρελθόντος εντάσσεται στα πλαίσια μιας κανονιστικής παράδοσης που λειτουργεί επιλεκτικά.

5. *Η παρακαμή του Αστικού Πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Αθήνα 1991, σ. 14.

6. Άρθρο με ομώνυμο τίτλο στο V. G. de la Concha (επιμ.), *El surrealismo*, Μαδρίτη 1982, σ. 77.

7. Άρθρο με ομώνυμο τίτλο στο περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 150, 1985, σ. 33

8. Στο Jean Weisgerber (επιμ.), *Les Avant-gardes Littéraires au XXe Siècle*, Βουδαπέστη 1986, σ. 445.

9. Άρθρο με τον ίδιο τίτλο στο περιοδικό *Insula*, τ. 337, 1974, σ. 3

10. Αξριβώς στην κατεύθυνση της «ιστορικοποίησης» του όρου πρωτοπορία και της κάθαρσης της έννοιας από τις οικουμενικές χρήσεις της προστέθηκε στη δεκαετία του '60 το επίθετο «ιστορική», για να προσδιορίσει τα κινήματα εκείνα που αναπτύχθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας ως απάντηση (όχι κατ' ανάγκη ενιαία και ομοιόμορφη) σε συγκεκριμένες ιστορικές αντιφάσεις. Για τη γένεση του όρου «ιστορική πρωτοπορία», πρβλ. K. Barck- D. Schlenstedt -W. Tierse, *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Βερολίνου 1979, σ. 303, σημ. 11.

11. Είναι σχεδόν αδύνατη η παράθεση, σε μια σημείωση, όλων των ερμηνευτικών προσεγγίσεων και της τεράστιας πράγματι βιβλιογραφίας της σχετικής με την «καλλιτεχνική πρωτοπορία». Η συζήτηση πάντως γύρω από την «πρωτοπορία» ανανεώθηκε και αναζωπυρώθηκε σ' ένα σημαντικό βαθμό από όλη τη «μεταμοντερνιστική» φιλοσοφία στη δεκαετία του '80. Από μια μαρξιστική άποψη, ενδιαφέρον παρουσιάζει η συζήτηση που άνοιξε τη δεκαετία του '30, μέσα από τις στήλες του περιοδικού των γερμανών εξόριστων *Das Wort* ανάμεσα στον G. Lukács και τον E. Bloch αναφορικά με το γερμανικό εξπρεσιονισμό, συζήτηση που συνεχίστηκε αργότερα σε μια διαφορετική βάση ανάμεσα στον πρώτο και τον Th. Adorno και που οι βασικές θέσεις της καταγράφονται στο *Wider den missverständenen Realismus* (1958) του πρώτου και στο (δημοσιευμένο μετά το θάνατό του) *Ästhetische Theorie* του δεύτερου. Μια ενδιαφέρουσα επανέγνωση αυτής της συζήτησης μπορεί να βρει κανείς στο συλλογικό έργο: F. Jameson (επιμ.), *Aesthetics and Politics*, Λονδίνο 1977, καθώς επίσης και στο Eugene Lunn, *Marxism and Modernism. An historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley 1982. Η συζήτηση που ξανάνοιξε τη δεκαετία του '60 μετά τη δημοσίευση του βιβλίου του Renato Poggioli, *Teoria dell' arte d' avanguardia* (Bologna 1962) ανανεώθηκε με το βιβλίο του Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, (Φρανκφούρτη 1974) και το διάλογο που αυτό προκάλεσε και ο οποίος έχει καταγραφεί κύρια στα συλλογικά έργα: W. M. Lüdtke (επιμ.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst un bürgerlichen Gesellschaft*, Φρανκφούρτη 1976, στο προηγούμενα αναφερθέν *Künstlerische Avantgarde, Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel* και στο R. Warning- W. Wehle (επιμ.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Μόναχο 1982.

12. Ο ορισμός μας της «ιστορικής κατηγορίας» στηρίζεται σε σημαντικό βαθμό στο βιβλίο του E. P. Thompson, *The Poverty of Theorie* (ισπανική μετάφραση *Miseria de la teoria*, Βαρθελώνη 1981, pp. 74-75).

13. *Der Französische Surrealismus*, (2η έκδοση), Φρανκφούρτη 1996, p. 24.

14. Πρβλ. σχετικά τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του P. Bourdieu (από το βιβλίο του *Le sens pratique*, το παράθεμα από την ισπανική μετάφραση *El sentido practico*, Μαδρίτη 1991, σ. 225): «Η άρνηση [*dénégation*] της οικονομίας και του οικονομικού συμφέροντος, που στις προκαπιταλιστικές οικονομίες, ασκούνταν κατ' αρχήν πάνω στο ίδιο το έδαφος των «οικονομικών σχέσεων» απ' όπου χρειάστηκε να το αποκλείσουν για να συγκροτηθεί σαν τέτοια «η οικονομία», βρίσκει κατ' αυτόν τον τρόπο το προνομιακό της καταφύγιο στο χώρο της τέχνης και της «κουλτούρας», χώρο της καθαρής κατανάλωσης, σίγουρα του χρήματος, αλλά επίσης του χρόνου, αγιασμένη νησίδα που αντιπαράθεται μ' έναν επιδεικτικό τρόπο στον ιερόσυλο και καθημερινό κόσμο της παραγωγής, καταφύγιο του δωρεάν και της παραίτησης από το συμφέρον, που προτείνει, όπως άλλοτε το έκανε η θεολογία, μια φανταστική ανθρωπολογία συνέπεια της άρνησης [*dénégation*] όλων των αρνήσεων που επιτελεί στην πραγματικότητα «η οικονομία»».

15. Μια τέτοια θεώρηση προϋποθέτει την αποδοχή, ότι αυτό που συμβατικά ή μη ονομάζεται «ανθρώπινη ψυχή» έχει, όπως παρατηρούσε ο Μαρξ στα *Οικονομικά και Φιλοσοφικά Χειρόγραφα*, όταν αναφέρονταν στην ιστορικότητα του σχηματισμού των αισθήσεων, μια ιστορία. Πρβλ. σχετικά την ενδιαφέρουσα παρατήρηση του F. Jameson (*The political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Νέα Υόρκη 1981, σ. 62), που ορμώμενος από το σχετικό απόσπασμα των *Χειρογράφων* γράφει: «Το ότι η δομή της ψυχής είναι ιστορική και έχει μια ιστορία είναι αναμφίβολα τόσο δύσκολο να συλληφθεί όσο και η ιδέα ότι οι αισθήσεις δεν είναι φυσικά όργανα, αλλά προϊόντα μιας μακράς εξελικτικής διαδικασίας μέσα στην ανθρώπινη ιστορία».

16. *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορητήματος*, μτφρ. Ε. Βέλτσου—Π. Ρυλιόν, Αθήνα 1979, σ. 56.

17. *Ο Βαθμός μηδέν της γραφής*, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, Αθήνα 1983, σ. 12.

18. «Bewusstmachende oder rettende Kritik- Die Aktualität Walter Benjamins», στο J. Habermas, *Kultur und Kritik*, Φρανκφούρτη 1973, p. 318.

19. Πρβλ. για την ισπανική εκδοχή του υπερρεαλισμού: V. Bodini, *Los surrealistas espanoles*, Βαροκελώνη 1971· C. B. Morris, *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge 1972· A. Bonet Correa (επιμ.), *El surrealismo*, Μαδρίτη 1983· P. Ilie, *Los surrealistas espanoles*, Μαδρίτη 1972· J. F. Aranda, *El surrealismo espanol*, Μαδρίτη 1981. Για την ελληνική πλευρά: Φ. Αμπατζοπούλου, *Δεν άνησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Αθήνα 1980· Δ. Τσάκωνας, *Ελληνικός Υπερρεαλισμός*, Αθήνα 1988· Αλ. Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1983· Ζ. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός, Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γαλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1989· Ν. Λοϊζίδου, *Ο υπερρεαλισμός στην νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα 1984· Σ. Τριβιζά, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα 1996.

20. *Lenguaje e ideologia* (ισπ. μτφρ.), Caracas 1969, σ. 11.

21. «Ο ισπανικός υπερρεαλισμός βρισκόταν αριβός στη λαϊκή ποίηση [...] στην οποία εγώ στηρίχτηκα για να διατρέξω τη περιπέτεια του μέχρι τότε άγνωστου για μένα» (στο A. L. Geist, *La poética de la generacion del 27 y las revistas literarias. De la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Μαδρίτη, σ. 174. Αν οι παραπάνω δηλώσεις του Alberti παραταχθούν δίπλα στο ακόλουθο κείμενο από την ελληνική όχθη θα νόμιζε κανείς ότι ο υπερρεαλισμός κυλούσε στις φλέβες των αντίστοιχων πολιτισμών και ότι ένα γεγονός καθαρά τυχαίο και όχι του *hasard objectif* («αντιεμμενικά τυχαίο») —όρος που ο Μπρετόν δανείστηκε από τον Ένγκελς για να στοιχειοθετήσει τη θεωρία της «αυτόματης γραφής») τον ενεργοποίησε: «Περισσότερο όμως από το ρόλο της σύγχρονης ευρωπαϊκής τέχνης στη διαμόρφωση του ελληνικού υπερρεαλιστικού κινήματος θα έπρεπε να διερευνηθεί η συμβολή, σαν πηγή του, της αυτόχθονης καλλιτεχνικής παράδοσης. Οι ρίζες της παράδοσης αυτής χάνονται σε μυθολογικά αρχέτυπα, τα οποία δημιούργησε μια φυσική προδιάθεση του ελληνικού πνεύματος για φαντασιακές και διαισθητικές κατασκευές», Δ. Τσάκωνας, *ό.π.*, σ. 24.

22. *Δοκίμης I*, Αθήνα, 1984 (5η εκδ.), σ. 158.

23. Δίνουμε εδώ τον ορισμό της παράδοσης από το φημισμένο δοκίμιο του Έλιοτ, *Tradition and the Individual Talent* (1919): «Τα υπάρχοντα μνημεία σχηματίζουν μεταξύ τους ένα ιδανικό σύστημα, το οποίο τροποποιείται με την εισαγωγή του νέου (του πραγματικά νέου) έργου τέχνης σ' αυτό. Το υπάρχον σύστημα είναι πλήρες πριν έρθει το καινούργιο έργο· για να διατηρηθεί το σύστημα μετά την έλευση του καινούργιου, το υπάρχον σύνολο πρέπει, αν και ελαφρά, να τροποποιηθεί· και επίσης οι σχέσεις, οι αναλογίες και οι αξίες κάθε έργου σε σχέση με το σύνολο πρέπει να επαναπροδιορισθούν», στο T.S. Eliot, *Selected prose* (επιμ. Frank Kermode), Λονδίνο 1975, p.38. Για μια κριτική της ελιωτικής αντίληψης της παράδοσης δες T. Eagleton, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα 1989, (επιμ. Δ. Τζιόβας), σσ. 53-58, καθώς επίσης πιο γενικά για τον επιλεκτικά δυναμικό χαρακτήρα σχηματισμού της παράδοσης το κεφάλαιο «Παραδόσεις, θεσμοί και μορφώματα» από το ήδη αναφερθέν βιβλίο του R. Williams, *Marxism and Literatur* (ελληνική μετάφραση αποσπασμάτων του βιβλίου και του σχετικού κεφαλαίου από τη Β. Αποστολίδου στο R. Williams, *Κουλτούρα και ιστορία*, Αθήνα 1994, σσ. 307-314)

24. «Η γενεαλογία δεν προσπαθεί να ανασυνθέσει το χρόνο για να επανιδρύσει μια συνέχεια πιο πέρα από το διασκόρπισμα της λήθης· έργο της δεν είναι να δείξει ότι το παρελθόν είναι ακόμη εκεί, καλά διατηρημένο στο παρόν, αναδεύοντάς το ακόμη στα κρυφά, έχοντας ήδη επιβάλλει σε όλα τα εμπόδια της διαδρομής μια μορφή σχηματισμένη εξ αρχής» M. Foucault (ισπ. μτφρ.), *Nietzsche, la genealogia, la historia*, Βαλένθια 1988, p. 27.

25. Πρβλ Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte* Μαδρίτη 1987, p. 94 (πρώτη δημοσίευση 1914): «Η Μεσόγειος είναι μια ζωντανή και διαρκής δικαίωση της αισθαντικότητας, της εμφάνισης, των επιφανειών, των φευγαλέων εντυπώσεων και αφήνουν τα πράγματα πάνω στα συγνημένα μας νεύρα». Περισσότερο επηρεασμένος απ' αυτές τις απόψεις και με έντονη την επίδραση των θεωριών του γεωγραφικού νετεριμισμού εμφανίζεται ο Ortega στο μεταγενέστερο κείμενό του *Arte de este mundo y del otro* (σήμερα στο *Deshumanizacion del arte*, Μαδρίτη 1983).

26. Δες, π.χ., το παρακάτω απόσπασμα από «Το χρονικό μιας δεκαετίας»: «Μου έκανε πάντοτε εντύπωση πόσο στις μυθολογίες των διαφόρων λαών η φαντασία κλιμακώνεται ανάλογα με το γεωγραφικό μήκος και πλάτος όπου συντελείται η μορφολογία της — μια θεωρία, άλλωστε για πολλούς ξεπερασμένη. Από το Βορρά κι από το Νότο, ξεκινά με τις οξύτερες τερατολογικές παραμορφώσεις, που αμβλύνονται όσο ανεβαίνουν ή κατεβαίνουν προς τη ζώνη της Μεσογείου, και παίρνουν τέλος, το ανθρώπινο σχήμα, με όλες φυσικά τις πιθανές συνδυαστικές ελευθερίες, όταν φτάσουν αριβός εκεί». *Ανοιχτά χαρτιά* (3η έκδοση), Αθήνα 1987, σσ. 451-452.

27. Δες σχετικά Κ. Βεργόπουλος, *Εθνοσμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1978, σ. 232, σημ. 57. Μια ενδιαφέρουσα κριτική στην ιδεολογία που υποκρύπτεται σ' αυτές τις «ερμηνείες» στο άρθρο του P. Bourdieu, «Συμβολή στην ανάλυση του σύνδρομου Μοντεσκιέ», στο (ισπ. μτφρ.) *Qué significa hablar? Economia de los intercambios lingüísticos*, Μαδρίτη 1985 απ' όπου το παρακάτω απόσπασμα (σ.160, σημ.14). «Φτάνει να συνεχίσει κανείς την συνέχεια των θεωριών του κλίματος (...), για να μαντέψει τα (πολιτικά) θεμέλια

μιας “θεωρίας” που, ανάμεσα στα άλλα, κάνει ιστορία, ανάγοντας τον ιστορικό ντετερμινισμό και την ιστορική πράξη στο φυσικό ντετερμινισμό που καταλήγει να αποδέχεται και να δικαιώνει την κατεστημένη τάξη.»

28. Ο όρος του N. S. Eisenstadt, *Tradition, Wandel und Modernität* (γερμ. μτφρ.), Φρανκφούρτη 1979, p. 174.

29. «El estímulo surrealista», στο *El surrealismo*, ό.π., σ.90.

30. Ο.π., σ. 215. Δες επίσης Mario Vitti, *Η γενιά του 30. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα 1989 (5η ανατύπωση), σ.125: «Όταν το υπερρεαλιστικό κίνημα φτάνει στην Ελλάδα, φτάνει ακρωτηριασμένο, μόνο σαν ατομική επανάσταση, απελευθέρωση των υποσυνειδητών δυνάμεων, επιβολή του ονείρου, ενώ το πρόγραμμα της κοινωνικής επανάστασης μένει στο σκοτάδι».

31. *Los surrealistas españoles*, ό.π., σ. 9.

32. *Teoría de la vanguardia*, Βαρθελώνη 1987, σ. 31.

33. Στο *El surrealismo*, ό.π., σ. 91.

34. Για τη λογοτεχνία ως θεσμό δες J. Dubois, *L' Institution de la littérature. Introduction a une sociologie*, Βρυξέλλες 1983. Ο Dubois, βασισμένος στο έργο των Sartre, Bourdieu περιγράφει ως εξής τη γέννηση του θεσμού της λογοτεχνίας (σ. 28): «Η αστική και βιομηχανική εποχή δημιουργεί τις προϋποθέσεις της εμφάνισης ενός καινούριου συστήματος της λογοτεχνίας: καταμερισμός εργασίας, μαζική παραγωγή αγαθών, ανάπτυξη της εκπαίδευσης, πρόσβαση ενός καινούριου και ανώνυμου κοινού στην κατανάλωση πολιτιστικών αγαθών. Η λογοτεχνία γίνεται υπόθεση ομάδων ανεξάρτητων και ειδικευμένων λογίων, που χαρακτηρίζονται από το δικό τους κώδικα, το δικό τους κανόνα εργασίας και λειτουργίας. Ταυτόχρονα η ίδια γίνεται το πεδίο ενός βαθιού σχίσματος που συντελείται ανάμεσα στη διπλή αξία του λογοτεχνικού προϊόντος, την αγοραία και τη συμβολική».

35. M. Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργη, Αθήνα 1987, σ. 65.

36. P. Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L' année Sociologique*, τ. 22, 1971, σ. 51

37. *La Edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Μαδρίτη 1987, σ. 67. Μια γενικότερη συγκριτική θεώρηση των περιπετειών του υπερρεαλισμού και γενικότερα των κινήματων της «ιστορικής πρωτοπορίας» έξω από τις μεγάλες πολιτικές και (πολιτιστικές) μητροπόλεις μπορεί να καταλήξει σ' ένα μεγάλο βαθμό σε παρόμοιες διαπιστώσεις. Σε αυτή την κατεύθυνση πρβλ., ενδεικτικά, εκτός από το παραπάνω αναφερθέν συλλογικό έργο *Les Avant-gardes Littéraires au XXe Siècle* (με ιδιαίτερα κεφάλαια αναφερόμενα σε επί μέρους χώρες): C. Chvatik, *Strukturalismus und Avantgarde*, Μόναχο 1970 (για τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας στην Τσεχοσλοβακία)· Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Μαδρίτη 1991 (για τη Λατινική Αμερική)· R. Zilberman · «Vanguardia e tematica nacional» στο *Ibero-romania* 12, 1980, pp. 145-154 (για τη Βραζιλία)· Hardt Manfred (επιμ.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt, 1989, (με κεφάλαια αναφερόμενα στις σλαβόφωνες χώρες).

38. Πρβλ. τη διαπίστωση του G. G. Brown (*Historia de la literatura española. El Siglo XX*, Βαρθελώνη 1991, p. 35) ότι χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου είναι η «συνεχής προσπάθεια προσαρμογής της λογοτεχνικής δραστηριότητας στις ανάγκες της εθνικής ζωής». Δες επίσης F. Calvo Serraller, *Del futuro al pasado: Vanguardia y tradición en el arte español contemporaneo*, Μαδρίτη 1988, σ. 34: «Με τη γενιά του 98 επικεντρωμένη πνευματικά στην ερημνεία της μοίρας της Ισπανίας και την πολιτική αναγέννησή της μέσω της κουλτούρας, αυτό το θέμα θα κυριαρχήσει στο μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής, καλλιτεχνικής και δοκιμιακής παραγωγής».

39. G. Jusdanis, «Is Postmodernism possible outside the “West”? The case of Greece», στο *Byzantine and Modern Greek Studies*, τ. 11, 1987, p. 87.

40. W. Benjamin, «Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz», στο *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Φρανκφούρτη 1966, σ. 212.