

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΧΑΝΗ

ΕΝΑ ΠΕΙΡΑΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΣΤΗ “BENZINH”

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου “Βενζίνη” δημοσιευμένο το 1938 στην πρώτη του συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*. Η εργασία αυτή εκτός από την ανίχνευση της ποιητικής του κειμένου και επομένως και τη νοηματική του προσέγγιση, είναι ένα πείραμα καθ’ εαυτό θεωρητικό. Συγκεκριμένα, πρόκειται να επεξεργαστούμε το ίδιο κείμενο με δύο διαφορετικά μεθοδολογικά εργαλεία. Ο σκοπός μας είναι να διαπιστώσουμε εάν οι δύο διαφορετικές μέθοδοι μας άγουν στα ίδια αποτελέσματα ως προς την ποιητική και τη νοηματική προσέγγιση.

Ας δούμε το κείμενο:

BENZINH

μέσα στο δάσος
εκεί όπου ανάμεσα απ’ τα πυκνά κλαργιά
φτάνει λίγο φως
απ’ τον βαρύ ουρανό
κοντά στο χώμα
που το σκεπάζει
παχύ στρώμα
σάπια φύλλα
σε μια κλάρα χαμηλή
κάθεται ένα
π ο υ λ ί

ένα πουλί
πολύ
περίεργο:
σα μαδημένο
σα σκεφτικό

ένα παλιό πουλί
τι να σκέπτεται άραγες
αυτό το πουλί
το παλιό
στο σκοτάδι;

αχ! τίποτα
δε σκέπτεται απολύτως τίποτα!

απλούστατα
συνέλαβε δι' αυτήν
ένοχον πάθος

Αρχίζουμε με τη μέθοδο της "προεξέχουσας σημασιολογικής ισοτοπίας"¹, ιδιαίτερα πρόσφορη για όλα τα ποιήματα τα γραμμένα με προθέσεις 'αυτομάτου γραφής'.

Αμέσως φαίνεται να δημιουργείται η πρώτη σημασιολογική ισοτοπία, η οποία δεσπόζει στο κείμενο και η οποία μπορεί να τεθεί κάτω από το κοινό σήμημα

/φύση/,

Τη δημιουργούν τα εξής σημαίνοντα:

δάσος
κλαργιά
φως (λίγο)
ουρανό (βαρύ)
χώμα
(σάπια) φύλλα
κλάρα (χαμηλή)
πουλί
πουλί
πουλί
πουλί (μαδημένο)
σκοτάδι

Αμέσως μετά παρατηρούμε ότι δημιουργείται μια δεύτερη ισοτοπία, η οποία τίθεται κάτω από το κοινό σήμημα

/διάσταση έλλογου όντος: ψυχική-νοητική διάσταση/:

¹ Βλ. Rastier François, "Systématique des isotopies", στο Greimas Algirdas (ed.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

(σα) σκεφτικό
(τι να) σκέπτεται
αχ!
(δεν) σκέπτεται
ένοχον
πάθος

Παρατηρούμε επίσης ότι τα προσδιοριστικά που συνοδεύουν τα σημαίνοντα και των δύο ισοτοπιών δημιουργούν μια τρίτη σκιάδη σχεδόν ισοτοπία με σημήματα αρνητικής σημασιολογικής κατεύθυνσης, ήπιας ωστόσο:

βαρύ
σάπια
χαμηλή
μαδημένο
σκοτάδι

σα ...
τι να ...
δεν ...
ένοχον

Στεκόμαστε τώρα στο σημαίνον που κατ' εξοχήν προκαλεί ρήξη στο όλο σημασιολογικό πεδίο του κειμένου: *βενζίνη*.

Αυτό συμβαίνει επειδή ο συνδηλωτικός κύκλος του *βενζίνη*:

/Πολιτισμός
Τεχνολογία
Πρακτική/καθημερινή ζωή/

έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τους συνδηλωτικούς κύκλους των δύο πρώτων εμφανέστερων ισοτοπιών, /φύση/ και /ψυχική-νοητική διάσταση του ανθρώπου/.

Η ένταση της ρήξης φυσικά αυξάνεται από το ότι το σημαίνον αυτό είναι ο τίτλος του ποιήματος και επομένως η εξέχουσα θέση του κάνει να υφέρπει ως το τέλος της ανάγνωσης το σήμημα της ρήξης αυτής καθ' εαυτής.

Ωστόσο υπάρχει και ένα δεύτερο σημαίνον, μέσω του οποίου σε όλο το ποίημα αντιπροσωπεύονται οι δύο πρώτες ισοτοπίες

(/φύση/και/διάσταση έλλογου όντος/), στο οποίο σημαίνον ο ποιητής μάς αναγκάζει να σταθούμε. Αυτό είναι έκτυπο σημασιολογικά λόγω της προνομιούχου θέσης του στο γλωσσικό περιβάλλον: υπερέχει ποσοτικά, τιθέμενο τρεις φορές στο κέντρο του ποιήματος και μάλιστα με αραιωμένους τυπογραφικούς χαρακτήρες και με επιμονή σε ένα προσδιοριστικό: *(ένα) πουλί, (ένα παλιό) πουλί, (αυτό το) πουλί (το παλιό)*.

Αυτά τα προεξέχοντα σημαίνοντα: *βενζίνη – ένα πουλί, ένα παλιό πουλί, αυτό το πουλί το παλιό* προκαλούν την ανάδυση μιας βασικής αντίθεσης, των σημαυνομένων: 'το τώρα' - 'το τότε'.

Ας προσέξουμε τα προσδιοριστικά του δεύτερου έκτυπου σημαίνοντος: *πουλί*, για να δούμε που αγόμεθα: *πολύ περίεργο, σα μαδημένο, σα σκεφτικό*, και κυρίως, μας τονίζει ο ποιητής αραιώνοντας τα τυπογραφικά στοιχεία, *π α λ ι ό*.

Παρατηρούμε ότι τα σημαίνοντα *σα* επιβάλλουν τη συνδήλωση /έλλειψη σιγουριάς/ και δεν μας επιτρέπεται να εννοήσουμε: /πουλί μαδημένο, σκεφτικό/. Είναι σίγουρα 'παλιό' αλλά με ιδιότητες που έχουν -σχεδόν- εκπέσει. Υπάρχει μόνον η συντήρηση σ' ένα βαθμό των παλαιών ικανοτήτων - ή έστω η ανάμνηση αυτών.

Επί πλέον: κάθεται σε μια κλάρα χαμηλή, στο σκοτάδι (ενώ έχει φως πιο έξω). Αυτή η σήμανση της απομόνωσης εντείνει την κατάσταση της έκπτωσης.

Η ερώτηση *τι να σκέπτεται άραγε...*, η προσδοκία του ποιητή, εμφανίζει ότι πρόκειται για ένα πουλί που είναι παλιό και που είχε την ικανότητα να σκέπτεται και προφανώς, μέσα από τη σήμανση του εκπλεκτότος που διατρέχει την παρουσίασή του, κάποτε δεν ήταν μαδημένο, δεν κάθονταν σε χαμηλή κλάρα, ούτε σε σκοτεινό μέρος του δάσους.

Αυτή η σήμανση έρχεται και επιδοτεί την ήδη υφέρπουσα σε όλο το ποίημα: 'τότε' - 'τώρα'.

Η σήμανση της αντίθεσης ολοκληρώνεται με την ερώτηση του ποιητή -και ταυτοχρόνως απαίτηση- να μάθουμε τι σκέπτεται το 'πουλί' τ ώ ρ α.

Η απαίτηση για τις σκέψεις ενός πουλιού που πρέπει να ανακοινωθούν - δηλαδή να γίνου ν λ ό γ ο ς - μας άγει ευθέως στο δικό μας παλιό πουλί, εκείνο που το ήθελε ο λαός μας σε στιγμές κρίσης να 'λαλεί με ανθρώπινη λαλίτσα' σταλμένο από την ίδια τη φύση να επιβάλλει τους νόμους της, όταν αυτοί διασαλεύονταν, ή όταν έπρεπε να γίνει κάτι για να ακολουθηθεί αβίαστα η ζωή: η ζωή με την έννοια της εν γένει ύπαρξης και όχι του ατομικού ανθρώπινου συμφέροντος. Σε περιπτώσεις που δεν αρκούσε το ψυχικό σθένος των ανθρώπων ναπραχθεί αυτό το εν

γένει καλό οικειοθελώς και αβίαστα, εμφανιζόταν το «λάλον» 'πουλί', για να βοηθήσει και να επιβάλει το δέον.

Ας σταθούμε στα σημαίνοντα δι' αυτήν, τα οποία δηλώνουν το αντικείμενο του πάθους του 'πουλιού' και την αιτία για την οποία, αυτό, έπαψε να είναι ο 'ἀρχάγγελος' ή ο 'προφήτης', εφ' όσον το 'πάθος' είναι ο κατ' εξοχήν αδρανοποιητής της σκέψης, της λογικής.

Αν θυμηθούμε σε ποια ακριβώς ποιήματα η φύση στέλνει πουλιά για να επιβάλουν σκληρούς αλλά απαραίτητους 'νόμους', θα δούμε ότι αυτό κυρίως γίνεται στις δύο πιο γνωστές μας, πιο διαδομένες παραλογές: 'Το γεφύρι της Άρτας' και 'Του νεκρού αδερφού'. Τα πρόσωπα τα οποία είναι αποδέκτες της αποστολής του πουλιού σ' αυτά τα ποιήματα είναι γυναίκες: η γυναίκα του πρωτομάστορα στο πρώτο ποίημα και η Αρετή στο δεύτερο: «Ϊφιγένειες» που έπλασε ο λαός μας, ως σύμβολα της ανελέητης ανάγκης να προαχθεί η εν γένει ζωή, πέραν του 'καλού' του ατόμου.

Στο πρώτο ποίημα, αυτοβούλως το πουλί-αγγελιοφόρος, αλλάζει τις εντολές του - α ν θ ρ ώ π ο υ - μηνυτή προκειμένου να χτιστεί το γεφύρι :

.....

- αργά ντυθεί, αργά 'λαχτεί, αργά να πάει το γιόμα,

αργά να πάει και να διαβεί της Άρτας το γεφύρι.

Μα το πουλί παράκουσε κι αλλιώς επήγε κι είπε:

-γοργά ντύσου, γοργά 'λαξε, γοργά να πας το γιόμα,

γοργά να πας και να διαβείς της Άρτας το γεφύρι.

Αυτή η αδυσώπητη στάση του πουλιού οφείλεται στη γνώση της έλλειψης του απαραίτητου ανθρώπινου ψυχικού σθένους για μια τέτοια θυσία, θυσία που είναι απολύτως αναγκαίο να γίνει: το χτίσιμο του γεφυριού επέχει τη θέση συμβόλου αυτής της ανάγκης να ε ξ ε λ ι χ τ ε ί, να συνεχιστεί η εν γένει ζωή. Είναι φανερό ότι το πουλί φροντίζει για το συμφέρον της εν γένει ύπαρξης και το προασπίζει ανελέητα έναντι της ατομικής ανθρώπινης ζωής.

Στο δεύτερο ποίημα, τα 'πουλιά-άγγελοι, προφήτες' προσπαθούν αδυσώπητα και εδώ να σταματήσουν τη διασάλευση των νόμων της φύσης, διασάλευση την οποία έχει προκαλέσει η 'άνοδος' του νεκρού Κωσταντή στον κόσμο των ζωντανών.

Αυτό έχει συμβεί για να εκπληρώσει επί τέλους το τάμα του ο Κωσταντής - να φέρει την Αρετή στη μάνα τους - ώστε να σταματήσει η «ύβρις», δηλαδή του να καταριέται αυτή τον πεθαμένο γιό της, και να μπορέσει εκείνος να βρεί τη γαλήνη -που δικαιούται- στον κόσμο των νεκρών.

Παρ' όλο που αυτός ο σκοπός εξυπηρετεί νόμο της φύσης (: τη μετά θάνατον γαλήνη), τα πουλιά δεν επιτρέπουν να συνεχιστεί η 'παρουσία' ενός νεκρού πάνω στη γη, δεν επιτρέπουν τη διασάλευση ενός μείζονος φυσικού νόμου, και προσπαθούν να τη σταματήσουν πληροφορώντας την Αρετή για αυτό που συμβαίνει (γεγονός που ο Κωσταντής προσπαθεί να κρύψει) τρεις φορές με κλιμακούμενη ένταση:

- Ποιος είδε κόρη όμορφη να σέρνει αποθαμένους!

- Άκουσες Κωσταντίνε μου.....

.....

- Δεν είναι κρίμα κι άδικο, παράξενο μεγάλο,
να περπατούν οι ζωντανοί με τους αποθαμένους!

- Άκουσες Κωσταντίνε μου....

.....

- Για δεξ θάμα κι αντίθαιμα που γίνεται στον κόσμο
τέτοια πανώρια λυγρή να σέρνει αποθαμένους!

T' άκουσε πάλι η Αρετή και ράγισε η καρδιά της.

Τα πουλιά παύουν να εμφανίζονται όταν ο Κωσταντής ξαναγυρίζει στον κόσμο των νεκρών και εδώ βλέπουμε με θαυμαστό τρόπο να συναντώνται ο χριστιανισμός με τον παγανισμό: ο Κωσταντής ξαναγυρίζει στο 'δικό του' κόσμο μόλις φθάνουν μπροστά στην εκκλησία. Η δύναμη της παρουσίας του σταυρού έβαλε το κάθε πλάσμα στη θέση που ορίζει η φύση, όπως επιδίωκαν τα πουλιά.

Το τάξιμο εκπληρώθηκε, αλλά η Αρετή γνωρίζει πλέον με ποιόν δεινό τρόπο γύρισε στη μητέρα της. Και σ' αυτό το ποίημα οι ατομικές ανθρώπινες ζωές χάνονται, όμως ο νόμος της φύσης υπερτερεί κι επικρατεί – ο Κωσταντής βρίσκει τη γαλήνη στον κόσμο των νεκρών, παρά το ότι τα πουλια δεν ανέχτηκαν την πρόσκαιρη ύβρη- την εμφάνιση ενός νεκρού στον κόσμο.

Έτσι το 'δι' αυτήν' θα το εννοήσουμε ως την αντανούμια που αφορά τις κατ' εξοχήν ηρωίδες – προς τις οποίες δρούσαν τα πουλιά: Τώρα, το πάθος αδρανοποίησε την ικανότητα σκέψης (συνέλαβε δι' αυτήν ένοχον πάθος)– ερωτεύτηκε το πουλί ένα πάλαι ποτέ θύμα του - για αυτό και το πάθος είναι ένοχον.

Όστε έχουμε παρούσα και κυρίαρχη την αντίθεση:

/παλιό πουλί (αρχάγγελο, προφήτη)/ ≠ /πουλί εκπεσόν από τη 'θεική -υπερφυσική- του διάσταση/, που ερωτεύτηκε τα πάλαι ποτέ θύματά του, και μέσω της έκπτωσης έγινε /ανθρώπινο/.

Όπως ήδη έχουμε πει αυτή η αντίθεση είναι παράλληλη προς την αντίθεση:

/φύση/ ≠ /βενζίνη/,

που κι αυτή με τη σειρά της είναι μέρος της γενικής αντίθεσης που υφέρπει:

/το τότε/ ≠ /το τώρα/.

Εδώ ακριβώς παρεμβαίνει η τρίτη ισοτοπία που ανιχνεύσαμε και την προσδιορίσαμε ως /σκιώδεις αρνητικές σημάνσεις/. Ας δούμε πώς αυτή η ισοτοπία αίρει τις πιο πάνω αντιθέσεις, τις καθιστά φαινομενικές και τις άγει σε σ ύ ν θ ε σ η.

Ανατρέχοντας στα σημαίνοντα αυτής της ισοτοπίας των αρνητικών σημάνσεων σταματάμε στα πιο έντονα από αυτά: *σάπια φύλλα*.

Εδώ συναντάται η ισοτοπία /φύση/ με το συνδηλωτικό πεδίο του σημαίνοντος που τη ρηγνύει, δηλαδή του *βενζίνη*. Τα *σάπια φύλλα* και η εν γένει νεκρή φύση είναι αυτή που γεννά τη βενζίνη - με την πάροδο χιλιετιών.

Έτσι, το 'τ ό ρ α' που αντιπροσωπεύουν τα δύο έκτυπα σημαίνοντα:

βενζίνη και *πουλί* (που αισθάνεται: πουλί 'ανθρώπινο')

δεν κείνται σε αντιθετική σχέση προς τις ισοτοπίες:

/φύση/ και /νόηση: πουλί που σκεπτόταν/

που αντιπροσωπεύουν το 'τ ό τ ε', αλλά είναι απλώς μια νεότερη κατάσταση των ιδίων όντων, παρ' όλη τη φ α ι ν ο μ ε ν ι κ ά αντιθετική τους σχέση.

Έχουμε κατ'ουσίαν την παρουσία της βασικότερης αρχής του υπερρεαλιστικού κινήματος: η αντίθεση υπάρχει μόνον στην επιφάνεια, στο βάθος υπάρχει μόνον η ένωση. Ο Εγγονόπουλος, γράφοντας το ποίημα στην πρώτη 'ηρωική' υπερρεαλιστική εποχή του, χρησιμοποιεί σε προεξέχουσα θέση, που μας οδηγεί στη σήμανση της ένωσης των αντιθέτων, ένα υπερρεαλιστικό φετίχ - ένα φουτουριστικό σημαίνον: *βενζίνη*, το οποίο (ως άσχετο φαινομενικά με τα υπόλοιπα σημαίνοντα) χρησιμεύει για να κρατηθεί το κείμενο στο επίπεδο του 'υπερρεαλισμού' που εκείνος θέλει.

Σημειώνουμε επί πλέον, ότι ήδη από την αρχή το σημαίνον *βενζίνη*, ως φουτουριστικό φετίχ, ενέχει αυτόχρονα τη σήμανση της αποδοχής ως ευρισκόμενο σε ένα υπερρεαλιστικό ποίημα.

Ωστε το ποίημα προβάλλοντας τα φαινομενικά αντίθετα /φύση/ ≠ /βενζίνη/ αίρει τη συνήθη διάσταση: 'παρελθόν' - 'παρόν' και προβαίνει σε σύνθεση αυτών - σύνθεση η οποία στηρίζεται στα

συρρέοντα συνδηλούμενα : \ε ξ έ λ ι ξ η κ α τ ά φ ύ σ ι ν\, άρα κατάσταση αυτόχρημα αποδεκτή².

Κατ' αυτήν την έννοια, το σημαίνον *ένοχον* έχει μια καίρια διακειμενική σύνδεση: εκείνη με το σημαίνον *Λάθος* στο ομώνυμο κείμενο του Α. Σαμαράκη, όπου ο θύτης, λόγω της στενής συνάφειας με το θύμα του, άγεται στην 'αλήθεια' αυτού και το αγαπά: έτσι το 'λάθος' είναι 'λάθος' για τον κοινό νου, ενώ κατ' ουσίαν είναι ύμνος στην ανθρώπινη φύση.

Επί πλέον, ο ποιητής φροντίζει να κρύψει τη σήμανση της /αποδοχής/ στο σημαίνον που ευκολότερα κι από το *ένοχον* μπορεί να παρεξηγηθεί και για αυτό το λόγο το χρησιμοποιεί ως υπερρεαλιστικό προπέτασμα: το σημαίνον *αχ!*, με το οποίο εισέρχεται στο 'τωρινό πουλί'.

Θα διαχωρίσουμε εδώ, δηλαδή, την ένταση του αισθήματος του 'πουλιού' από την υπερβολή της σχελιαστικής απόδοσης του αισθήματος αυτού εκ μέρους του ίδιου του ποιητή.

Μέσω του επιφωνήματος η σήμανση φαίνεται να είναι αρνητική ως προς τα λέγομενα. Αμέσως μετά, όμως, μέσω του 'απλούστατα' το σήμημα 'δυσάρεστο' τρέπεται στο σήμημα -απλώς- 'αλλαγμένο'.

Η λατρεία των υπερρεαλιστών στο 'πάθος' είναι διακηρυγμένη από την αρχή της εμφάνισής του κινήματος ως αντίστιξη στην καταδυνάστευση του ανθρώπου από τον ορθολογισμό. Ας θυμηθούμε ένα χωρίο του ποιητή, όπου πολύ έκτυπα διαχωρίζει το βιωματικό πάθος από την απλή συναισθηματικότητα:

άλλα προς θεού ας περνούμε γρήγορα: όχι συγκινήσεις κι υπερβολές κι εναισθησίες και τέτοια.

Αυτή η παραίνηση είναι χαρακτηριστικό ότι γίνεται στο κείμενο του *Μπολιβάρ*, κατ' εξοχήν κείμενο πάθους.

Έτσι ο ίδιος ο ποιητής εδώ μας εμποδίζει να συνοδεύσουμε την 'αλλαγή' του πουλιού με τη σημασία /δυστυχώς/.

Εδώ το αίσθημα του ποιητή -αντίθετα από εκείνο του κοινού νοός- είναι εντελώς παράλληλο με εκείνο το γνωστό: *είπατε τω βασιλεί ... απέσβετο και λάλον ύδωρ*, όπου οι διευρυμένες συνειδήσεις των ιερέων φθέγγονταν με βεβαιότητα 'δυσάρεστες αγγελίες' για ό,τι δικό τους αγαπημένο χάνεται δια παντός, αλλά και με απόλυτη

² Για την εμμονή του ποιητή σε αυτή τη βασική υπερρεαλιστική αρχή βλ. και Καψωμένος Ερετοσθένης, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων». Ν. Εγγονόπουλου, «Γύψ και φρουρά», *Δωδώνη* ΙΕ' (1986, τεύχος Β' /Φιλολογία) σσ. 83-129.

αταραξία: το αποδέχονταν και π ρ ό τ ε ι ν α ν τη στάση της αποδοχής.

Το ‘αχ!’ λοιπόν δεν είναι παρά το σύνθημα προπέτασμα, η συνήθης ολισθηρή επιφάνεια που θέτει ο Εγγονόπουλος, πάνω στην οποία πρέπει να πατήσουμε οι αναγνώστες για να διαβάσουμε το ποίημα με την απαραίτητη σκίαση και αμφιβολία περί των λεγομένων, εφ’ όσον το ποίημα είναι κωδικοποιημένος λόγος, λόγος απόλαυσης, και δη υπερρεαλιστικός.

Ο ποιητής έχει τη στάση του άνευ πάθους παρατηρητή των ανθρωπίνων, που αποφαίνεται για την /εξέλιξη κατά φύσιν/ και - με ηδονικό λεκτικό τρόπο, άκρως καινοφανή- μας δ ε ί χ ν ε ι την /αποδοχή/ αντλώντας από δύο πολιτιστικούς τόπους που οι υπερρεαλιστές αγαπούν (τόποι που φαινομενικά κείνται σε αντίθεση): τον λαϊκό πολιτισμό και τη φουτουριστική τέχνη. Δίδει φόρο λατρείας στο παλιό και προτείνει με ριζοσπαστικό τρόπο την αποδοχή του καινούργιου³.

Σύμφωνα με την αρχική υπόθεση εργασίας θα επεξεργαστούμε τώρα το κείμενο με τη μέθοδο της τριμερούς δομής (εν τάχει στα σημεία κοινών ευρημάτων), για να δούμε αν οδηγούμαστε σε ταυτότητα ή σε διαφοροποίηση των ευρημάτων.

Η τριμερής δομή: /πρόβλημα/ - /υπερρεαλιστικό μίντιουμ-/ /λύση-αποκάλυψη/, είναι φανερή λόγω της κεντρικής ρητής ερώτησης:

/πρόβλημα/

*τι να σκέπτεται άραγε
αυτό το πουλί
το παλιό
στο σκοτάδι;*

Επικεντρώνουμε αμέσως την προσοχή μας στο κεντρικό σημαίνον του τμήματος ‘πρόβλημα’: ένα πουλί (που είναι έλλογο, είναι παλιό, είναι στο σκοτάδι.)

Η μεγάλη σημασιολογική ένταση του σημαίνοντος *πουλί*, λόγω της ποσοτικής παρουσίας, μας οδηγεί να το εννοήσουμε ως ‘το κατ’

³ Επ’ αυτού βλ. και το Χανή Αικατερίνη, «Για την ποιητική του Νίκου Εγγονόπουλου», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, ΛΘ’ (2007-2008), 339-379.

εξοχήν πουλί', το ήδη γνωστό στη γραμματεία μας, που ήταν έλλογο: είχε 'ανθρώπινη λαλίτσα', αλλά τώρα πια δεν 'μιλά': 'κάθεται αθέατο στο σκοτάδι'. Η ταύτιση με το «πουλί-αγγελιοφόρο-προφήτη» των δημοτικών μας τραγουδιών, που πια δεν έχουν τη ζωτική πνευματική λειτουργία στην ανθρώπινη πορεία (την οποία είχαν κάποτε), είναι άμεση.

Και εδώ η ερώτηση στην απόλυτη κυριολεξία της είναι προσχηματική. Ενώ δηλαδή φαίνεται ο ποιητής να ρωτά -τ ι-σκέφτεται, η ερώτηση κατ' ουσίαν είναι -εάν σκέφτεται-, για να απαντηθεί αμέσως πιο κάτω -όχι, δεν σκέφτεται-: -'συναισθάνεται'. (Διασώζεται και εδώ, σε πολύ ήπιο βαθμό, η τεχνική του 'ψευδοπροβλήματος'⁴):

/υπερρεαλιστικό μίντιουμ/

Ήδη είναι φανερή η παρουσία του π ρ ώ τ ο υ υπερρεαλιστικού μίντιουμ:

το πουλί, το οποίο το ίδιο ήδη λειτουργούσε στα δημοτικά τραγούδια ως μίντιουμ και δη υπερρεαλιστικό: ο κατ' εξοχήν μεσάζων (με υπερ-ανθρώπινο τρόπο) μεταξύ των ανθρώπων και των φυσικών δυνάμεων ή του θείου.

Φύσει το 'πουλί' επέχει τη θέση του πρώτου και μείζονος υπερρεαλιστικού μίντιουμ (: το είχε ήδη φτιάξει τέτοιο η δημοτική έμπνευση).

Το δ ε ύ τ ε ρ ο υπερρεαλιστικό μίντιουμ είναι ο ίδιος ο ποιητής, ο οποίος κομίζει την τωρινή κατάσταση του πουλιού: αυτό συναισθάνεται - δεν σκέφτεται -. Αισθάνεται με πάθος και μάλιστα με πάθος ένοχο.

Το σημαίνον δι' αυτήν προσδιορίζει τον δέκτη αυτού του πάθους: προς κάποια που δεν έπρεπε (: ένοχον πάθος), γιατί ήταν θέσει εχθρά του: τέτοιες εχθρές ήταν αυτές εναντίον των οποίων στρέφονταν τα υπερφυσικά μηνύματά του και οι οποίες υφίσταντο τις συνέπειές τους. Οι κυριότερες τέτοιες μορφές είναι 'η γυναίκα του πρωτομάστορα' και 'η Αρετή', στις κυριότερες παραλογές μας.

/λύση, αποκάλυψη/

Εφ' όσον κομίζεται από τον ποιητή 'το συναισθανόμενο πουλί', η τωρινή κατάσταση του πουλιού, αυτή συνδέεται με το σήμημα

⁴ Ο.π. Κατ' ουσίαν η παρούσα εργασία αποτελεί προέκταση της προαναφερθείσης, αλλά πέραν της διερεύνησης της ποιητικής του κειμένου, επικεντρώνεται στο συγκεκριμένο θεωρητικό προβληματισμό.

‘έχει καλώς’: ό,τι κομίζει το υπερρεαλιστικό μίντιουμ αυτόχρομα ενέχει την αποδοχή, ως μετέχον της διευρυμένης συνείδησης των υπερρεαλιστών, ως επικοινωνούν με δυνάμεις πέραν των ανθρωπίνων, εφ’ όσον τέτοια διευρυμένη συνείδηση μπορεί να θεάται πέραν του κοινού νοός.

Όστε το υπερρεαλιστικό μίντιουμ κομίζει τη σήμανση ‘τώρα’ συνδεδεμένη με τη σήμανση του ‘εϋ’.

Η σημαση ‘τώρα’ συναντάται μέσα στο ποίημα με το σημαίνον που κατ’ εξοχήν την ενέχει: *βενζίνη*, σημαίνον το οποίο προσλαμβάνει και αυτό αναλογικά τη σήμανση ‘εϋ’: η φαινομενικά α ρ ν η τ ι κ ή κατοικία του ‘τωρινού πουλιού’: σάπια φύλλα, σκοτάδι, χώμα (: τα πουλιά δεν ανήκουν εκ φύσεως εκεί) είναι κατ’ ουσίαν θετική και απαραίτητη, είναι αυτό από το οποίο προέρχεται η ‘βενζίνη’: η εξέλιξη, η προαγωγή της ζωής: το φαινομενικά εχθρικό ή τουλάχιστον άσχετο προς τη φύση, η ‘βενζίνη’, είναι η εξέλιξη αυτής, εφ’ όσον το ‘χώμα / που το σκεπάζει / παχύ στρώμα / σάπια φύλλα/’ είναι η πηγή της ‘βενζίνης’.

Είναι παρούσα εδώ η βασική υπερρεαλιστική πίστη της ε ι σ β ά - θ ο ς σύνθεσης των πάντων και της ύπαρξης της αντίθεσης απλώς στην επιφάνεια.

Σε αυτή τη γενική σήμανση της αποδοχής εντάσσεται και το σημαίνον *ένοχον*: είναι προσδιοριστικό που αφορά τον κοινό νοϋ: δηλαδή το ‘πάθος’ είναι ‘ένοχον’ όσο είναι ‘λάθος’ -στο μυθιστόρημα του Σαμαράκη- η τελική συναισθηματική ένωση του θύτη και του θύματος, οι οποίοι έφτασαν εκεί εννοώντας την εις βάθος ‘αλήθεια’ ενός εκάστου.

Ας δούμε σχηματικά τη βασική σημασιολογική δομή, κυκλικά επανερχόμενη.

φύση	}	<u>τότε</u>
παλιό σκεπτόμενο πουλί		
βενζίνη	}	<u>τώρα</u>
παλιό συναισθανόμενο πουλί		

Τα υπό το σήμημα ‘τότε’ είναι η πηγή και η εξέλιξη των υπό το σήμημα ‘τώρα’.

Αυτή η σήμανση της ενώσης είναι η πιο βασική υπερρεαλιστική αξία: τα εις την επιφάνεια ανόμοια ενώνονται στο βάθος: αυτή η ένωση ντουμπλάρεται και πριμοδοτείται από τη φαινομενικά άναρχη επιφάνεια των υπερρεαλιστικών κειμένων, τα οποία στο βάθος παρουσιάζουν σαφή δομή, δηλαδή ένωση.

Όλα τα σημαινόμενα υπό το σήμημα 'τώρα' αλλά και υπό το σήμημα 'τότε' αποτελούν υπερρεαλιστικά 'πιστεύω' ή φετίχ:

το πάθος (έναντι του ορθολογισμού),

η απομυθοποίηση του αισθήματος της ενοχής (ως ύπουλου δηλητήριου της δυτικής ηθικής),

η λατρεία της παράδοσης και του παγανισμού που τη διατρέχει (ως οντότητας ευρισκόμενης τόσο κοντά στη φύση, στο ένστικτο και στον πρωτογονισμό),

ο φουτουρισμός (: η πίστη και η αγάπη στο μέλλον, κάτι εξαιρετικά σπάνιο για την τρέχουσα αντίληψη).

Τέλος, αυτός τούτος ο τρόπος που μας μεταφέρονται όλα αυτά – ο σκανδαλιάρικος (και όχι σκανδαλιστικός), ο παιγνιώδης (: ο ηδονικός που ακουμπά στα κράσπεδα του χιούμορ), ο άναρχος (: ο ασυμμόρφωτος) και ο μη ρητορικός, ο αντιστομφώδης – αυτός ο τρόπος ο χτισμένος εξ ολοκλήρου πάνω στα υπερρεαλιστικά διασαλπίσματα, αποτελεί προβαλλόμενο υπερρεαλιστικό ιδεώδες, ως καθεαυτή νοοτροπία ζωής.

Η απόλυτη ταύτιση των ευρημάτων που διαπιστώσαμε πιο πάνω, ισχυροποιεί αυτά ταύτα τα ευρήματα, ωστόσο δεν αίρει την επιστημονικά απαραίτητη επιφύλαξη ότι το υποκείμενο του ερευνητή πιθανόν να κινείται επιλεκτικά προς την ανίχνευση δομών που συνάδουν με τη δική του ιδιοσυγκρασία, δομών που οπωσδήποτε υπάρχουν, αλλά πιθανόν να αφήνουν στη σκιά άλλες, που μπορεί επίσης να υπάρχουν.

Επιστημονικά δεν αποκλείεται μια τρίτη μέθοδος, εφαρμοζόμενη από το ίδιο υποκείμενο στο ίδιο κείμενο, να εξανάγκαζε σε ανάσυρση νέων δομών, οι οποίες θα στέκονταν δίπλα στις ήδη ερευθείσες συμπληρωματικά.

Εάν δύο διαφορετικά υποκείμενα εφαρμόζοντας στο ίδιο κείμενο κοινή μέθοδο -ή και διαφορετική μέθοδο- καταλήξουν στα ίδια συμπεράσματα, υπάρχει η αυτονόητη πιθανότητα οι ερευνητές - υποκείμενα να ανήκουν στον ίδιο τύπο ιδιοσυγκρασίας και πολιτισμικής ομάδας, εξ ου και τα κοινά ευρήματα.

Τελικά, πιθανή εύρεση νέων δομών από το ίδιο ή από διαφορετικά υποκείμενα θα πρέπει να στέκονται ως πιθανά και συμπληρωματικά.

Είναι πολύ σημαντικό ότι το εύρος των ευρημάτων είναι αστάθμητο μόνον θεωρητικά, όχι στην πράξη. Στην πράξη, όχι απλώς είναι πολύ περιορισμένα τα διαφορετικά ευρήματα επί του ίδιου κειμένου, αλλά ό,τι νέο προκύπτει είναι συμπληρωματικό, όχι ανατρεπτικό.

Τα συμπεράσματα από αυτή τη διαπίστωση μένουν ακόμη προς κωδικοποίηση.

Το σίγουρο είναι ότι το -θ ε ω ρ η τ ι κ ά- αστάθμητο εύρος των ευρημάτων δεν μας παρασύρει προς την αποθάρρυνση ερεύνης της τέχνης του λόγου ως φαινομενικά χαώδους και μη επιστημονικά ερευνήσιμης.

Απλώς διαπιστώνεται η πολυπλοκότητα του επιστητού της λογοτεχνίας και αυτή η διαπίστωση καθιστά το δρόμο προς την επιστημονική διερεύνησή του επίμοχθο αλλά συναρπαστικό⁵.

⁵ Από τη σχετική βιβλιογραφία επ' αυτού του προβληματισμού βλ. επιλεκτικά τα Fish Stanley, "Literature in the Reader: Affective Stylistics", *New Literary History* 2.1 (1970), του ίδιου, *Is there A Text In This Class*, Harvard U. P., 1980, και Abrams Meyer Howard, *Doing Things With Texts*, 1991.