ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Το «μικρό φανταστικό μουσείο» του Οδυσσέα Ελύτη

Τα εικαστικά στο έργο και τη σκέψη του ποιητή

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Βασιλική Ν. Γριμπά

Αθήνα 2020

Εξεταστική Επιτροπή

Μέλη: κ.κ. Ιωαννίδης Κώστας, Επίκουρος Καθηγητής, επιβλέπων

κ.κ. Ντενίση Σοφία, Καθηγήτρια

κ.κ. Ξηροπαΐδης Γιώργος, Καθηγητής

Abstract

The theoretical aspects of Elytis' art critic reviews are explored in this thesis by focusing both on his essays on poetry and visual art, and on his poems in which his ideas are put into practice.

Elytis' enthusiasm for the visual arts exceeded mere interest or simply a fascination with art history. In his case, visual art was a passion and an obsession, one overtly manifested in his paintings and collages, in his art criticism, and with a functional importance, in the development of his literary poetics. In his writings on the visual arts, Elytis himself explicitly points to the distinct way he integrated the visual into his poetry. This thesis draws parallels between the poetry of Elytis' second period and visual art in general, as well as his own collages and paintings. It is shown that explicit references to visual art, and especially painting, in his poetry, indicate that Elytis attaches aesthetics inextricably to poetics; the implementation of techniques and devices of the visual arts, and the attempt to integrate the pictorial image into his poetry make manifest not only his systematic exploration of visual art on a formal level, but also his methodical exploitation of the possibilities offered by visual art for constituting a poetic vision of the world.

Key words: Elytis, visual art, poetry, art criticism, art critic reviews, collages, essays on visual art

Περίληψη

Η διπλωματική εργασία επικεντρώνεται ερευνητικά σε μια λιγότερο γνωστή πτυχή του Οδυσσέα Ελύτη, αυτή του τεχνοκρίτη και του εικαστικού. Πιο συγκεκριμένα, θα μελετηθούν τα αισθητικά και τεχνοκριτικά δοκίμιά του (τα οποία δημοσιεύτηκαν στα έργα του *Ανοιχτά Χαρτιά* (1974), *Εν Λευκώ* (1992) αλλά και στην στήλη που διατηρούσε ως τεχνοκρίτης στην εφημερίδα Καθημερινή έως το 1948).

Μέσω της ανάλυσης των δοκιμίων αυτών θα επιχειρηθεί μια σκιαγράφηση του τρόπου με τον οποίο ο Ελύτης αντιλαμβάνεται ποικίλα ζητήματα της σύγχρονης Ιστορίας της Τέχνης καθώς και των παραγόντων που συνέβαλαν στη διαμόρφωση των αντιλήψεων αυτών. Επιπλέον, αναζητώνται πιθανές «ισοδυναμίες» στον -συγγραφέα, ερμηνευτή τέχνης, ζωγράφο- Ελύτη, οι οποίες θα μπορούσαν να αναχθούν στον άξονα λέξη-εικόνα. Τέλος, θα γίνει μια σύντομη αναφορά στην εικαστική παραγωγή του ιδίου σε μια προσπάθεια αναζήτησης των αισθητικών καταβολών των «συνεικόνων» (collages) του.

Λέξεις κλειδιά: Ελύτης, εικαστικές τέχνες, ποίηση, τεχνοκριτική, λογοτέχνες τεχνοκρίτες, τεχνοκριτικά δοκίμια

[…] Μια ευτυχία των ματιών, που είναι και της ακοής και της αφής και του νου, αφού η φύση γίνεται μελετητή ταυτόχρονα κι από όλες τις μεριές, ώσπου τελικά να αφομοιωθεί από τη δεύτερή μας υπόσταση, κείνην που ξέρει ενίοτε να γίνεται δέκτης εξαιρετικά σημαντικών και κατά τρόπο υπέροχο, ακατανόητων πραγμάτων.

Να γιατί ευγνωμονώ τους ζωγράφους.

Για την ευγνωμοσύνη που δείχνουν κι εκείνοι απέναντι στην ύλη και στις δυνατότητες που τους προσφέρει να την μετασχηματίζουν και να της δίνουν έναν αέρα

– μην φοβόμαστε τον όρο- αθανασίας. […]

Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική Οδός,* 1990

Περιεχόμενα

Abstract 3
Εισαγωγή 7
Κεφάλαιο 1 Η σχέση του Ελύτη με την τέχνη 9
Κεφάλαιο 2 Αισθητικές καταβολές 11
2.1 Υπερρεαλισμός 11
2.2 Ο εικαστικός και ο ποιητικός κυβισμός 14
Κεφάλαιο 3 Ελληνικότητα 16
3.1 Ο «εκσυγχρονισμός» της ελληνικής γραμμής 20
Κεφάλαιο 4 Δοκιμιακό έργο 26
4.1 Η αρχή της Διαφάνειας/Καθαρότητας 28
4.2 Ηλιακή μεταφυσική – η έννοια του φωτός 36
4.3 Αντιστοιχίες μεταξύ Λέξης - Εικόνας 44
4.4 Κινηματογράφος 56
Κεφάλαιο 5 Τα κείμενα τεχνοκριτικής (1946 - 1948) 60
Κεφάλαιο 6 Οι «συνεικόνες» 65
Κεφάλαιο 7 Αναφορά καλλιτεχνικών έργων σε ποιήματα 70
Επίλογος 78
Παράρτημα Κειμένων 80
Παράρτημα Εικόνων 83
Ελληνική βιβλιογραφία 92
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία 96

Εισαγωγή

Ο ενθουσιασμός του Οδυσσέα Ελύτη για τις εικαστικές τέχνες εκδηλώθηκε με τον δυναμισμό των πολλαπλών επιδιώξεων και της σύνθετης έκφρασης, γεγονός που καθιστά το έργο του περίπτωση ιδιαίτερη στην ιστορία της νεότερης ελληνικής ποίησης[1]. Δεν πρόκειται απλώς για την αποδοχή της γοητείας που του ασκούσε η ιστορία της Τέχνης[2]. Έγραψε πολλά θεωρητικά κείμενα για την τέχνη, ασχολήθηκε συστηματικά με την τεχνοκριτική, μελέτησε μεθοδικά τις εξελίξεις της σύγχρονης τέχνης και, κυρίως, πειραματίσθηκε με τεχνικές κολάζ και με τεχνοτροπικές και θεωρητικές αρχές που άντλησε από αυτήν, τόσο στα εικαστικά έργα του ίδιου όσο και στην ποίησή του. Η συστηματική μελέτη και αφομοίωση θεωρητικών, υφολογικών και τεχνοτροπικών στοιχείων, κυρίως από τη ζωγραφική, στην ποιητική του γίνεται αντιληπτή στα δοκίμιά του για την τέχνη, τα ζωγραφικά του έργα και τα κολάζ, ενώ διαπιστώνεται άμεσα η έμφαση στο οπτικό στοιχείο και οι εκφραστικές δυνατότητες που η εικαστική δημιουργία διανοίγει στην ποίησή του. Στα θεωρητικά και ποιητικά κείμενά του, στη ζωγραφική και στα κολάζ του, δεν πραγματεύεται μόνο τις φιλοσοφικές, αισθητικές και ποιητικές του ιδέες, αλλά και πρακτικά ζητήματα της δημιουργικής διαδικασίας.

Για την μελέτη της διαμόρφωσης της σκέψης του, επομένως, ερευνητικό αντικείμενο συνιστούν τα δοκίμιά του (συμπεριλαμβανομένων των κειμένων για τις εικαστικές τέχνες, στα οποία θα επικεντρωθεί η παρούσα εργασία), το εικαστικό έργο και, φυσικά, η ποίησή του. Ο Ελύτης θεωρεί πως ποίηση και ζωγραφική συμβαδίζουν και, πράγματι, συναντώνται στο έργο του αλληλοσχετιζόμενες με διάφορους τρόπους, όπως με την επιλογή και αναφορά έργων σύγχρονων του καλλιτεχνών που συνοδεύουν

---

[1] Εκτός από την ιδιαίτερη περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου, ο οποίος ήταν ζωγράφος κατ' επάγγελμα, έμπρακτα έδειξαν το ενδιαφέρον τους για τη ζωγραφική και άλλοι ποιητές, όπως ο Γιάννης Ρίτσος και ο Νίκος Καρούζος, οι οποίοι επίσης ζωγράφιζαν ερασιτεχνικά και, ενδεχομένως, εξέτασαν τη δυνατότητα σύγκλισης ζωγραφικής και ποίησης (για την ποίηση του Ρίτσου και τη ζωγραφική, βλ. Peter Bien, "Ritsos's Painterly Technique in Long and Short Poems", Το *Yiofiri. Periodical of Modern Greek Studies*, τχ. 11 , 1990-1, σσ. 5-11

[2] Ο Κίμων Φράιερ συγκρίνει το διχασμό του Ελύτη ανάμεσα στη ζωγραφική και την ποίηση με εκείνον του Καβάφη ανάμεσα στην ιστορία και την ποίηση. Κίμων Φράιερ, *Άξιον εστί το τίμημα: Εισαγωγή στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, μτφρ. Νάσος Βαγενάς, Αθήνα, Κέδρος, 1978, σ. 78

τις εκδόσεις των ποιημάτων του, με τα ποιήματα που τους αφιερώνει[3], και με το διαμορφωμένο με ζωγραφικούς όρους λεξιλόγιο του ποιητή[4].

Η παρούσα εργασία θα επικεντρωθεί ερευνητικά σε μια λιγότερο γνωστή πτυχή του Οδυσσέα Ελύτη, αυτή του τεχνοκρίτη και του εικαστικού. Πιο συγκεκριμένα, θα μελετηθούν τα αισθητικά και τεχνοκριτικά δοκίμιά του (τα οποία δημοσιεύτηκαν στα έργα του *Ανοιχτά Χαρτιά* (1974), *Εν Λευκώ* (1992) αλλά και στην στήλη που διατηρούσε ως τεχνοκρίτης στην εφημερίδα *Καθημερινή* από το 1946 έως το 1948.

Μέσω της ανάλυσης των δοκιμίων αυτών θα επιχειρηθεί μια σκιαγράφηση του τρόπου με τον οποίο ο Ελύτης αντιλαμβάνεται ποικίλα ζητήματα της σύγχρονης Ιστορίας της Τέχνης καθώς και των παραγόντων που συνέβαλαν στη διαμόρφωση των αντιλήψεων αυτών. Εν συνεχεία μελετάται η σχέση της τέχνης με την ποιητική του, η πρόθεση του ποιητή αλλά και η σκοπιμότητα της επιλογής του να εκμεταλλευθεί στην ποίησή του και το εικαστικό στοιχείο. Επιπλέον, θα αναζητηθούν πιθανές «ισοδυναμίες» στον -συγγραφέα, ζωγράφο- Ελύτη, οι οποίες θα μπορούσαν να αναχθούν στον άξονα λέξη-εικόνα. Τέλος, θα γίνει μια σύντομη αναφορά στην εικαστική παραγωγή του ιδίου σε μια προσπάθεια αναζήτησης των αισθητικών καταβολών των «συνεικόνων» (collages) του.

---

[3] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Τα ετεροθαλή*, Αθήνα, Ίκαρος , 1974, σσ. 18-23, 29-30. Το ποίημα «Ωδή στον Πικασσό», δημοσιεύθηκε πρώτη φορά στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 15, Ιαν. 1962, σσ. 9-13 και, αντιστοίχως, το ποίημα «Μικρόν Ανάλογον για τον Ν. Χατζηκυριάκο Γκίκα», *Ζυγός*, τχ 58, Σεπτ. 1960, σσ. 31-32

[4] Τα χρώματα είναι βασικά εργαλεία του ποιητή. Συνδέονται άρρηκτα με την κοσμοθεωρία του και χρωματίζουν τον νεοελληνικό μύθο που έχει πλάσει, συναιρώντας τη λεκτική και εικαστική πραγματικότητά του. Στην *Ιδιωτική οδό* αναφέρει: «ώσπου από τα μεσοδιαστήματα, τις ώχρες καί τα μπλε κοβαλτίου, τις συνηχήσεις και τις μεταφορές, αναδυθεί αμφίων των χρωματιστών θαλασσών αναπαρθενευμένος ο κόσμος». Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, Αθήνα, Ύψιλον, 1990, σ. 20· Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η ποίηση του Οδ. Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικός σύστημα», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 1 (Νοέμ.-Φεβρ.), σσ. 24-36

Κεφάλαιο 1 Η σχέση του Ελύτη με την τέχνη

Η ιδιαιτερότητα της περιόδου του Μεσοπολέμου, κατά την οποία ο ποιητής συγγράφει τα πρώτα δοκίμια τέχνης, έγκειται στο γεγονός ότι οι ίδιοι οι φορείς και οι δημιουργοί των αισθητικών τάσεων παράγουν και τον ιστορικό και κριτικό λόγο, δηλαδή αυτοπροσδιορίζονται, έχοντας επίγνωση του ρόλου τους στη διαμόρφωση της νέας καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Ελλείψει μάλιστα καθαυτό κριτικών τέχνης, τον ρόλο αυτόν αναλαμβάνουν κυρίως οι λογοτέχνες της εποχής και οι δημοσιογράφοι, η ευρυμάθεια και το ενδιαφέρον των οποίων για τις εικαστικές τέχνες θεωρούνται επαρκή εφόδια για την παραγωγή του κριτικού λόγου, κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Ο Ελύτης, αναφερόμενος στη σύγχρονη κριτική για την αισθητική και την τέχνη, μέσα από το περιοδικό *Νέα Γράμματα* και συγκεκριμένα στο άρθρο του «Ένα γράμμα γύρω από τον Υπερρεαλισμό» (1938) επισημαίνει: «Η δημοσιογραφική ενημερότητα, περιορισμένη και τυποποιημένη, δεν προσφέρει παρά κάθε φορά τον ίδιο θόρυβο για οποιονδήποτε ζωγράφο, κι οι αισθητικοί κριτικοί μας σχεδόν ανύπαρκτοι, ρυθμίζουν κάθε φορά τα χωρίς ενθουσιασμό και πίστη λόγια τους ανάλογα με τίς προσωπικές συμπάθειες ή αντιπάθειες, σε μια κακοτυπωμένη γωνιά εφημερίδας»[5]. Και συνεχίζει δικαιολογώντας την ενασχόλησή του με τα ζητήματα της τέχνης: «Δεν είμαι κριτικός ζωγραφικής, αλλά νομίζω πως έχω το δικαίωμα σαν απλός άνθρωπος που σκέπτεται και που συγκινείται να μιλώ κάθε φορά που ένα έργο μού προκαλεί τον ενθουσιασμό ή την αγανάκτηση. Πολύ περισσότερο νομίζω πως είναι χρέος μου να μιλήσω από τις στήλες ενός περιοδικού, που παρακολουθείται από ένα κοινό διαλεγμένο και ανεπτυγμένο...»[6].

Η σχέση του Ελύτη με την τέχνη διαπιστώνεται σε πολλές εκφάνσεις της δραστηριότητάς του. Πέρα από το γεγονός ότι από πολύ νωρίς γράφει κείμενα για τη ζωγραφική, αρθρογραφεί, όπως προαναφέρθηκε, για ειδικά και γενικά ζητήματα της τέχνης, σχετίζεται μέσω του Στρατή Ελευθεριάδη, γνωστού ως Teriade[7], περιώνυμου

---

[5] Οδυσσέας Ελύτης, «Ένα γράμμα γύρω από τον Υπερρεαλισμό», *Νεοελληνικά Γράμματα,* τχ. 84, Ιουλ. 1938, σ. 3

[6] στο ίδιο, σ. 3

[7] Ο Teriade είναι γνωστός κυρίως για τη μεταπολεμική του δραστηριότητα ως εκδότη, ξεκίνησε όμως τη σταδιοδρομία του στο χώρο της τέχνης ως τεχνοκρίτης. Από το 1926 ως το 1936 δημοσίευσε πλήθος

συλλέκτη και εκδότη εντύπων τέχνης, με Ευρωπαίους ζωγράφους όπως τον Matisse, τον Picasso, τον Giacometti κ.ά., ενώ το φιλικό του περιβάλλον αποτελούν καλλιτέχνες όπως οι Ανδρέας Εμπειρίκος, Νίκας Εγγονόπουλος, Γκίκας, Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Ορέστης Κανέλλης, Γιώργος Γουναρόπουλος κ.ά., των οποίων συχνά προλογίζει τα λευκώματα ή αναλαμβάνει την παρουσίασή τους στο κοινό, και, ταυτόχρονα, ασχολείται και ο ίδιος με την εικαστική δημιουργία.

Στο δοκίμιό του «Ένα γράμμα γιά τη σύγχρονη τέχνη» (1987), το οποίο περιλαμβάνεται στα *Ανοιχτά Χαρτιά* υποστηρίζει: «Εγώ είμαι ένας άνθρωπος που αγαπώ τη ζωγραφική όσο και την ποίηση, που παρακολουθώ τη ζωγραφική όσο και την ποίηση.»[8] Η ενασχόληση του με τα κολλάζ ή τις συνεικόνες, όπως τις ονομάζει, και τη ζωγραφική του επιτρέπει να μεταγράψει εικαστικά την κοσμοθεωρία του, που, όπως θα αναπτυχθεί παρακάτω, συνδυάζει τη λεγόμενη «αισθητική της Ιθαγένειας» με τις αρχές του σουρεαλισμού.[9] Ο ίδιος, στο *Δωμάτιο με τίς Εικόνες* (1986), αναφέρει: «Τα ενδιαφέροντα τα δικά μου για τη ζωγραφική υπήρχαν από πριν. Ήτανε ανέκαθεν μεγάλα. Εγώ κολακεύομαι να πιστεύω ότι αν δεν είχα γίνει ποιητής, θα μπορούσα να είμαι ένας καλός ζωγράφος [...] για να δώσω μια οντότητα στην επιθυμία μου, έδωσα μιά προσοχή στην κατεύθυνση του collage.»[10].

τεχνοκριτικών κειμένων σχετικά με τη μοντέρνα τέχνη σε σημαντικά καλλιτεχνικά περιοδικά και εφημερίδες, όπως τα Cahiers d'art, L'intransigeant και Minotaure. Συνεργάστηκε στενά με τους Christian Zervos, Maurice. Τόσο οι αντιλήψεις όσο και το ισχυρό δίκτυο γνωριμιών που συγκρότησε στη διάρκεια του μεσοπολέμου καθόρισαν σε σημαντικό βαθμό τη μετέπειτα σταδιοδρομία του ως εκδότη. Βλ. Χαρά Κολοκυθά, «Ο Τεριάντ, η επιθεώρηση Verve, και ο Παρισινός καλλιτεχνικός κόσμος (1937-1960)», εισήγηση στο συνέδριο του Τελλογλείου Ιδρύματος, *Teriade Γαλλία- Ελλάδα*, 13-14 Μαρτίου 2015

[8] Οδυσσέας Ελύτης, «Ένα γράμμα γιά τη σύγχρονη τέχνη », *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1987 (1η έκδ. 1974), σ. 474.

[9] Βλ. Ηλίας Πετρόπουλος, *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης*, Θεσσαλονίκη, Γράμματα, 1980, σ. 98· Ευγένιος Αρανίτσης, *Οδυσσέας Ελύτης: Το Δωμάτιο με τίς Εικόνες*, πρόλογος και κολάζ Οδυσσέας Ελύτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1986, σ. 33.

[10] Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα, Ύψιλον, 2000, σ.124

Κεφάλαιο 2 Αισθητικές καταβολές

2.1 Υπερρεαλισμός

Από την πρώτη εμφάνισή του στο λογοτεχνικό στερέωμα και μέχρι το τέλος της ενασχόλησής του με την ποίηση, εκφράζει την επιμονή του για μια αισθητική ανατοποθέτηση σύμφωνη με τις αρχές του, όπως αυτές εκφράζονται σ' όλο το εύρος της δημιουργίας του. Ο ίδιος στο άρθρο «Ο ζωγράφος Ορέστης Κανέλλης» (1936) γράφει χαρακτηριστικά: «Ονειρεύομαι μιαν επανάσταση από το μέρος του κακού και των πολέμων σαν αυτή που έκανε από το μέρος του σκιόφωτος και των αποχρώσεων, ο Matisse»[11]. Στα *Ετεροθαλή* (1974) αναφέρει: «Η ποίηση με την πλατιά σημασία του όρου, και με την ορθή μεταγραφή της στο πεδίο των γραμμών και των χρωμάτων [...] σημαίνει τη δυνατότητα για μια ισόρροπη αντιστοιχία ανάμεσα στην αίσθηση και στην ιδέα»[12].

Η προσωπική αυτή αναζήτηση και η ταυτόχρονη προσπάθεια να διαμορφώσει με το ποιητικό του έργο και τον δοκιμιακό του λόγο τον ορίζοντα προσδοκίας συγχρόνων και μεταγενέστερων, αρχίζει από τη δεκαετία του '30, οπότε και εμφανίζεται μαχητικός πολέμιος των κατεστημένων αρχών και υπέρμαχος του υπερρεαλισμού. Ο ποιητής, το 1938, με αφορμή την αντίδραση κάποιων κριτικών στο κίνημα του υπερρεαλισμού γράφει (*Ετεροθαλή*, 1974): «...το πνευματικό βαρόμετρο του έθνους άρχιζε να στρέφεται προς την καλοκαιρία μιας νέας δημιουργικής εποχής. Το καλό αυτό βάσταξε κάμποσα χρόνια κι ευτυχήσαμε να δούμε την αλλαγή του ρόλου της νεαρής Ελλάδας που, αντί να τρέχει λαχανιασμένη και με καθυστέρηση πολλών χρόνων πίσω από την Ευρώπη επαιτώντας τα ψίχουλα της σοφίας της, εμφανίστηκε ισοδύναμη στον διεθνή πνευματικό στίβο, φέρνοντας δικό της υλικό στην οικοδόμηση του σύγχρονου πολιτισμού»[13]. Και συνεχίζει: «Ο Υπερρεαλισμός σα ζωντανός οργανισμός αντιτίθεται

---

[11] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Ορέστης Κανέλλης», *Τα Νέα Γράμματα*, τ. β', τχ. 11, Νοέμ. 1936, σσ. 926-930

[12] Οδυσσέας Ελύτης, *Τα ετεροθαλή*, σ. 19

[13] στο ίδιο, σ. 47

σε κάθε τυποποίηση [...] εξελίσσεται αδιάκοπα και μεταπλάθεται, προκαλώντας παράλληλες αιρετικές αποσχίσεις που ανοίγουν ένα σωρό προοπτικές [...]»[14].

Η επισήμανση της δυνατότητας μετάπλασης, στην οποία προβαίνει ο Ελύτης, αφενός δικαιολογεί τη δική του διαφοροποίηση στο στοιχείο της βουλητικής παρέμβασης και της υπέρβασης της αυτόματης γραφής· αφετέρου, συνηγορεί στην καταλληλότητα της εισαγωγής και προσαρμογής του κινήματος στην ελληνική πραγματικότητα, σε μια εποχή που αντιμετώπιζε κριτικά τον μοντερνισμό και αναζητούσε τα στοιχεία εκείνα που θα ταίριαζαν στην πνευματική ζωή και εξέλιξη του τόπου. Ο ποιητής νιώθει την ανάγκη να υπερασπιστεί τον υπερρεαλισμό, όταν γράφει στο άρθρο «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας» (1938):

> [...] οι κριτικοί του τόπου μας, που έδειχναν ότι θα τοποθετούσαν τα πράγματα στη σωστή βάση τους, δεν είναι σε θέση να εκτελέσουν τη στοιχειωδέστερη κριτική πράξη, να ξεχωρίσουν τις τυπικές μορφές του -γνήσιου- και του -νόθου - μοντέρνου [...] η βαθιά επίγνωση των ελληνικών προβλημάτων και, συγχρόνως, η νίκη της φοβίας του ευρωπαϊσμού ας ανοίξουν το δρόμο [...] γιατί δεν είναι η φοβισμένη απομάκρυνση από τον πολιτισμό της Δύσης, μα η θαρραλέα προς αυτόν προσέγγιση και το ξεπέρασμά του, που θα μας οδηγήσει στην ανεύρεση των αληθινών ανανεωτικών δρόμων[15].

Σε άλλο κείμενό του, το οποίο περιέχεται στο δοκίμιο «Το χρονικό μιας δεκαετίας», απευθυνόμενος στον Γεώργιο Θεοτοκά, διαχωρίζει τον υπερρεαλισμό από τον φουτουρισμό και τον κυβισμό, αμφιβάλλοντας για το περιεχόμενο και την καλλιτεχνική οντότητα του πρώτου και επισημαίνοντας το περιορισμένο περιεχόμενο του δεύτερου, σε αντίθεση με τον υπερρεαλισμό που « εκδηλώθηκε βαθύτερος και καθολικότερος. με μεγαλύτερες αναμφισβήτητα διεισδυτικές επιδράσεις σ' όλους τους τομείς της ανθρώπινης έκφρασης»[16].

---

[14] στο ίδιο, σ. 45

[15] Οδυσσέας Ελύτης, «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας», *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 4-5 (Απρ.-Μάιος), 1938, σσ. 424-428

[16] Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά χαρτιά*, σ. 359

Σε τρίτο κατά σειρά άρθρο του με τίτλο «Τελεία και παύλα.-.» (1938), το οποίο επίσης δημοσιεύεται στα *Νέα Γράμματα,* απαντώντας ονομαστικά στον Ευάγγελο Παπανούτσο, υποστηρίζει ότι η ποίηση και η ζωγραφική «δεν περνάνε κρίση, μήτε κινδυνεύουν να γκρεμιστούν σε κανένα χάος, εξόν κι αν είναι το χάος του ακαδημαϊσμού που, σαν από κατάρα, έχει ανοίξει και στον τόπο μας ένα λάκκο για τις αδύναμες ψυχές»[17].

[17] Οδυσσέας Ελύτης, «Τελεία και παύλα.-.», *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 6-7 (Ιούνιος-Ιούλιος) 1938, σσ. 560-565

2.2 Ο εικαστικός και ο ποιητικός κυβισμός

Τον κυβισμό ο Ελύτης τον αναφέρει για πρώτη φορά το 1938 στην επιστολή του στον Θεοτοκά, όπου απορρίπτει την όποια σύνδεση του κινήματος με την ποίηση[18]. Και στο δοκίμιο για το Χατζηκυριάκο-Γκίκα υποστηρίζει πως πρόκειται για «το σημαντικώτερο […] σχολείο της νεώτερης τέχνης»[19], επίσης, χωρίς να συσχετίζει τον κυβισμό με την ποίηση. Αντιθέτως , σε δοκίμιο για τον Reverdy το 1961 παρέχει μια συνοπτική παρουσίαση των κατακτήσεων του Γάλλου ποιητή, οι οποίες βασίστηκαν στον εικαστικό κυβισμό[20].

Στην μεταγενέστερη *Ιδιωτική οδό* (1990), εξηγεί πόσο σημαντική ήταν για εκείνον η αποκάλυψη της νέας οπτικής που ο κυβισμός εγκαινίαζε για τη δομή της εικόνας: «Η λιτότητα και ο ασκητισμός που αποπνέανε τα έργα του Braque (προτού φτάσουν στην αναλυτική τους περίοδο) του Juan Gris, του Léger, οντοποιούσαν κυριολεκτικά ένα ιδανικό μου. Δήλωναν μιαν απόσπαση από την φιλοδοξία να δώσεις την πραγματικότητα τη οφθαλμαπάτης και μία θέληση να συλλάβουν το αντικείμενο στη δομική του αλήθεια, έτσι όπως το ατενίζει ο νους, μέσα στην κοσμική τάξη»[21].

Η σύνθεση του ποιήματος «Η Ελένη της Κρήτης με το πρόσωπο και με το πλάι»[22] τοποθετείται στα 1962. Πρόκειται για ένα ποίημα σαφέστατα κυβιστικό στην τεχνική του, αφού η απόδοση της μορφής της γυναίκας ταυτόχρονα με το πρόσωπο (en face) στα κύρια μέρη του ποιήματος, και με το πλάι (profile), στα μέρη του ποιήματος που τοποθετούνται εντός παρενθέσεων, επικαλούνται τους πειραματισμούς του Picasso με την μορφή[23].

---

[18] Βλ. Έλενα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως, η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, σ. 355, υποσημ. 9

[19] Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 557

[20] Έλενα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως…,* σ. 355

[21] Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, σ. 22

[22] Οδυσσέας Ελύτης, *Τα ετεροθαλή*, σ. 45

[23] Ο τίτλος του ποιήματος το συνδέει άμεσα με την κυβιστική ζωγραφική του Picasso. Βλ. λ.χ. τα έργα La lecture (1932) **[Εικ. 1]**, Femme assise dans un fauteille rouge (1931), και Femme de 3/4 gauche.(1934)

Η Ελένη της Κρήτης
(Με το πρόσωπο και με το πλάι)

Να ΄ταν η στενοχώρια να γεννούσε καν ένα πουλί σκισι-
Ματιά που θα τραβούσε πάνου ως κάτου μέσ' στου μέσα
Κόσμου τη μαυρίλα κι αψιθιά με τι δριμύτη απ' τα βουνά
της Κρήτης θ' άναβε μέσ' στον Άδη σαν αηδονολαλιά

Πόρπη ασημένια Ελένη

Βρέξε βασιλικό στα χέρια σου να δροσιστώ σα να 'χω μέσ'
στα χάδια σου διαβάσει τις επιστολές του Παύλου

(Σήκωνε το κλουβί
μια δω μια κει
κι ο ήλιος πήγαινε απ' την άλλη
ν' ανάψει τ' όμορφο κεφάλι
μια δω μια κει
ο ήλιος κάθε Κυριακή)
[...]

Κατά την παραμονή του στη Γαλλία στο διάστημα 1948-1951, ο Ελύτης γνώρισε προσωπικά τον Picasso και άλλους συντελεστές του κυβιστικού προγράμματος και είχε τακτικές συναντήσεις με τον Reverdy. Η γόνιμη αξιοποίηση του κυβισμού φαίνεται πως ακολούθησε. Στο *Άξιον Εστί* (1974), η αξιοποίηση αυτή είναι συστηματική, από την τυπογραφική διάταξη των στίχων έως και την εκμετάλλευση της τρισδιάστατης προοπτικής. Στα σημειώματα για το *Άξιον Εστί* υποδεικνύεται πως η σύμπτωση στη δείξη του πρώτου και του τρίτου προσώπου στο ποίημα αυτό είναι επηρεασμένη από τους πειραματισμούς του Picasso με την τρισδιάστατη προοπτική. Ο στόχος ήταν να επιτευχθεί η προβολή του οριζόντιου χρόνου πάνω στον κάθετο άξονα της προσωπικής χρονικής διάρκειας[24].

[24] Βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για το Άξιον Εστί»., *Ποίηση,* τχ. 5, 1995, σσ. 27-65

Κεφάλαιο 3 Ελληνικότητα

Η ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία του Μεσοπολέμου και η παραγωγή του θεωρητικού λόγου κινήθηκε στο δίπολο μοντερνισμός-παράδοση, διατηρώντας σταθερά ως άξονα των αναζητήσεων της τη λεγόμενη "ελληνικότητα". Η εύρεση της χρυσής τομής ανάμεσα στην εθνική παράδοση και την ξένη επιρροή αποτέλεσε το αντικείμενο της μέριμνας καλλιτεχνών και θεωρητικών, τόσο στον τομέα των εικαστικών τεχνών όσο και στη λογοτεχνία.

Ο ελληνικός μοντερνισμός ενσωμάτωσε ορισμένα χαρακτηριστικά των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών κινημάτων, με στόχο την ανανέωση στη μορφή και στο περιεχόμενο της ελληνικής τέχνης. Επέλεξε πρωτοπορίες, όπως τον φωβισμό και τον κυβισμό, για την επαναστατική δράση τους στο πεδίο της αισθητικής, αλλά ταυτόχρονα διατήρησε μια απόσταση από εκείνες που είχαν επαναστατικές κοινωνικές προθέσεις και περιεχόμενο, όπως ο ντανταϊσμός και ο φουτουρισμός. Συγκεκριμένα, για τον φουτουρισμό, ο Ελύτης θεωρεί ότι «κανένα έργο δεν κλείνει αυτές τις αρχές με καλλιτεχνική οντότητα και αισθητική αυτονομία»[25] [«Ένα γράμμα γύρω από τον Υπερρεαλισμό» (1938)].

Παράλληλα, η συνειδητή προσπάθεια ορισμένων καλλιτεχνών να φορτίσουν ιδεολογικά και μορφολογικά το έργο τους με στοιχεία από το ελληνικό παρελθόν συγκρότησε τη μερίδα των ανθρώπων που τάχτηκαν με το ρεύμα της παράδοσης. Η τάση αυτή βρήκε την αντιστοιχία της στον κριτικό λόγο της εποχής, που επιχείρησε να ορίσει τις αισθητικές προϋποθέσεις του καλλιτεχνικού έργου, προκειμένου να αποκτήσει χαρακτήρα ελληνικό. Μεταξύ των δύο αυτών σχημάτων της αισθητικής άρχισε την εποχή του Μεσοπολέμου ένας μεγάλος διάλογος για την τέχνη, στον οποίο μετείχαν ζωγράφοι, γλύπτες, αρχιτέκτονες, ποιητές και λογοτέχνες.

Ο Ελύτης, έχοντας επίγνωση της σύνδεσης της τέχνης με τα κοινωνικά και ιστορικά φαινόμενα, και της σχέσης της με παράγοντες ψυχικούς και αισθητικούς, αφού για τον ποιητή η ομορφιά είναι η «μόνη οδός προς το άγνωστο μέρος του εαυτού μας, προς

[25] Οδυσσέας Ελύτης, «Ένα γράμμα γύρω από τον Υπερρεαλισμό», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 84

αυτό που μας υπερβαίνει[26]» [«Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας» (1947)], τοποθετείται στο ζήτημα του συγκερασμού μοντερνισμού και εθνικής πνευματικής παράδοσης. Στο δοκίμιο « Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1974), υποστηρίζει ότι «Το έργο τέχνης, όσο περισσότερο βυθισμένο βρίσκεται, σαν ουσία, μέσα στις ρίζες και στις πηγές ενός τόπου συγκεκριμένου και, παράλληλα, όσο περισσότερο προσαρμοσμένο είναι, σα μορφή, στο γενικότερο αισθητικό πνεύμα μιας εποχής τόσο καλύτερα κερδίζει το έπαθλο του παγκόσμιου ενδιαφέροντος, τόσο αποτελεσματικότερα καταφέρνει ν' αντισταθεί στη φθορά του χρόνου»[27]. Άλλωστε, συνεχίζει στο ίδιο δοκίμιο, ένα από τα στοιχεία που τον οδηγούν να απορρίψει τον φουτουρισμό και τον ντανταϊσμό είναι «η αδιάλλακτη άρνηση των θεσμών της παράδοσης και ο εξευτελισμός όλων των παραδεγμένων αξιών»[28]. Αντιθέτως, ο υπερρεαλισμός, με τις προοπτικές μετάπλασης που διαβλέπει σ' αυτόν ο ποιητής, του επιτρέπει να διαμορφώσει μια γενικότερη αντίληψη και ένα φιλοσοφικό πνεύμα που «καθημερινά να πλουτίζεται από τις προσωπικές μας ανακαλύψεις και που οι αρχές του περιλαμβάνουν»[29], μεταξύ άλλων, «αξιοποίηση των ζωντανών στοιχείων της ελληνικής παράδοσης και αναβάπτισή τους μέσα στα ελεύθερα, σύγχρονα, εκφραστικά μέσα»[30] [«Ένα γράμμα γύρω από τον Υπερρεαλισμό» (1974)].

Έτσι, διευρύνοντας σταδιακά τις προδιαγραφές του υπερρεαλισμού προχωρεί, τόσο στην ποίηση όσο και στα θεωρητικά του κείμενα, στην εξελικτική συναίρεση στοιχείων συγγενών με την ιδιοσυγκρασία του, όπως το ελληνικό φυσικό περιβάλλον και η αρχαιοελληνική, βυζαντινή και νεοελληνική παράδοση. Η αισθητική του ισοδυναμεί με μια κοσμοθεωρία για την οποία τα μνημονικά αποθέματα από το παρελθόν του τόπου του γίνονται ακρογωνιαίος λίθος. Στο ίδιο δοκίμιο, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ένα κορίτσι που κρατάει έναν κλώνο μυρτιάς από τον Αρχίλοχο επιβιοί σ' έναν

---

[26] του ιδίου, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 562

[27] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 68

[28] στο ίδιο, σ. 72

[29] Οδυσσέας Ελύτης, «Ένα γράμμα γύρω από τον Υπερρεαλισμό», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 84

[30] στο ίδιο, σ. 91

πίνακα του Matisse και μας καθιστά πιο απτή την αίσθηση, την μεσογειακή, της καθαρότητας »[31].

Θα γράψει αργότερα στην *Ιδιωτική Οδό* (1990):

> πώς γίνεται, πώς είναι δυνατόν ένας άνθρωπος τόσο από τη φύση του υπό, να φτάνει σ' ένα τέτοιο υπέρ. Να ευθειάσει τις γραμμές στο μάρμαρο, στη γλώσσα, στους ήχους, με τόση ακρίβεια που να υπακούουν και να μας παραδίδονται τα στοιχεία του κόσμου όπως θα θέλαμε να είναι [...] Αλλά το ίδιο, υπό τον όρο της υψηλής ποιότητας, παρατηρούμε και σε πιο μικρή κλίμακα: στ' αρχαϊκά ειδώλια και τον Αρχίλοχο, στις λαϊκές Βαϊοφόρους και τον Θεόφιλο, στην Παραπορτιανή και το Ρόδον το Αμάραντον[32].

Όταν το 1935 ταξιδεύει μαζί με τον Εμπειρίκο στη Μυτιλήνη και ανακαλύπτει τον Θεόφιλο, και γράφει στο δοκίμιο «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1974) : «Το πιο απλό πράγμα του κόσμου, ένα δέντρο, η ελιά, η καθημερινή μας σύντροφος δεν είχε αξιωθεί ποτέ ν' ανεβεί στο καβαλέτο. Ναι, ήταν ή πρώτη φορά που την απαντούσαμε στις ζωγραφιές του Θεόφιλου»[33]. Ο Θεόφιλος είναι για τον ποιητή «ένας παρθένος μαθητής των αισθήσεων που, μέσα σε μια κοινωνία σπουδασμένη στα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια κι ευαίσθητη μονάχα στους Ραφαέλους, επέτυχε να καθαρίσει και να δώσει έκφραση πλαστική στο αληθινό μας πρόσωπο»[34]. Ο ζωγράφος ήρθε, σύμφωνα με τον ποιητή, να γεφυρώσει το χάσμα που υπήρχε στη «μετάβαση από τον αυτοκρατορικό-βυζαντινό στο σημερινό εθνικοανεξάρτητο χαρακτήρα» να γίνει «η περίληψη, το διάγραμμα των εκφραστικών μορφών του γένους[...] μια αργοπορεμένη αλλά καθαρή πηγή για τις νέες ζωγραφικές μας κατευθύνσεις»[35]. Αντιπροσωπεύει το λαϊκό αίσθημα, την απώλεια του

---

[31] στο ίδιο, σ. 72

[32] Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, σ. 33

[33] του ιδίου, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 90

[34] στο ίδιο, σ. 87

[35] στο ίδιο, σ. 44.

οποίου επισημαίνει ο Ελύτης μέσα στο «ξενότροπο κλίμα που περιβάλλει το νεοελληνικό κράτος και στα ξενόφερτα αισθητικά πλαίσια»[36].

Η ζωγραφική του Θεόφιλου χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό και λειτούργησε ως κοινό σημείο αναφοράς ανάμεσα στους υποστηριχτές του μοντερνισμού από τον χώρο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, καθώς εντόπιζαν σε αυτήν τα στοιχεία εκείνα που την συνέδεαν με την αισθητική του πρωτογονισμού των μοντέρνων ευρωπαϊκών κινημάτων. Ο Ελύτης ανήκει στην μερίδα των ανθρώπων αυτών, όμως θεωρεί ότι ο Θεόφιλος δεν είναι απλώς ο απαίδευτος λαϊκός τεχνίτης που με τη ζωγραφική του θα ανανεώσει την καλλιτεχνική πραγματικότητα, αλλά ένας ζωγράφος ο οποίος από την επίμονη εμβάθυνση στην παράδοση «βγήκε στο ίδιο ξέφωτο της καθαρής έκφρασης, όπως και οι επίσημοι ξένοι συνάδελφοι του — αυτοί βέβαια από το πολύ να αντιστρατεύονται τη δική τους»[37]. Όποια κι αν είναι η διαδρομή που ακολούθησε ο Θεόφιλος, το αποτέλεσμα της ζωγραφικής του, δηλαδή «η αναγωγή ενός πλαστικού τύπου από το επίκαιρο»[38], είναι αυτό που μετράει για τη γενιά του '30 που προσπαθεί να συγκεράσει τις αρχές του ευρωπαϊκού μοντερνισμού με τις ιδιότητες εκείνες που θα προσδίδουν στο έργο ταυτότητα ελληνική. Ο ποιητής αισθάνεται την ανάγκη να αποσαφηνίσει τη θέση του μέσα στη γενιά αυτή όταν στο ίδιο αυτό δοκίμιο γράφει: «Η θέση η προσωπική μου μέσα στη γενιά αυτή ήτανε λίγο παράξενη. Από το ένα μέρος ήμουνα ο στερνός μιας γενιάς, που έσκυβε στις πηγές μιας ελληνικότητας, κι απ' την άλλη ήμουν ο πρώτος μιας άλλης που δέχονταν τις επαναστατικές θεωρίες ενός μοντέρνου κινήματος»[39].

Η στάση του αυτή διαμορφώνεται σταδιακά και διόλου αβίαστα. Συνεχίζοντας στο δοκίμιο «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1974) αναφέρει: «Όταν άκουσα να μιλάει το 1933 στην Αθήνα τον Le Corbusier έλυσε μιαν αντίφαση μέσα μου: ότι μπορώ νά

---

[36] Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος συνάπτει τη βαριά πνευματική μας κληρονομιά, από την οποία θεωρεί σφάλμα να αποκοπούμε, με τη φιγούρα του Μακρυγιάννη που δεν ικανοποιείται με τον Ευρωπαίο ζωγράφο που διέπλασε η ευρωπαϊκή παράδοση και ζητά λαϊκούς ζωγράφους που αφομοίωσαν την Βυζαντινή ζωγραφική, όπως αυτός στον οποίο ανέθεσε την αναπαράσταση των μαχών του '21 ή όπως ο Θεόφιλος, πολύ αργότερα. Βλ. Αλεξάνδρα Δεληγιώργη., «Για το Χαμένο κέντρο του Ζήσιμου Λορεντζάτου, Η σχέση παράδοσης και ιστορικής αυτοσυνειδησίας», *The Books' Journal*, τχ. 106, 2020

[37] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 51

[38] στο ίδιο, σ. 50

[39] στο ίδιο, σ. 21

θαυμάζω καί της παράδοσης τα στοιχεία και τα μοντέρνα εξίσου. Κι ότι δεν υπήρχε ανάμεσα τους αυτή η αντινομία που φαίνεται εξωτερικά»[40].

Το ζήτημα της ελληνικότητας έγινε αντικείμενο διαμάχης ανάμεσα σε συντηρητικούς και προοδευτικούς, υποστηριχτές του μοντερνισμού και υπέρμαχους της παράδοσης και αποτέλεσε τον άξονα γύρω από τον όποιο διαμορφώθηκε η καλλιτεχνική δημιουργία και η παραγωγή του θεωρητικού λόγου την εποχή του Μεσοπολέμου. Στο έργο του *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό* (2000) γράφει χαρακτηριστικά ο ποιητής:

> Εγώ και η γενιά μου - κι εδώ περιλαμβάνω και τον Σεφέρη- πασχίσαμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας. Αυτό ήταν αναγκαίο, γιατί μέχρι τότε σαν αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας εμφανιζόταν εκείνο που οι Ευρωπαίοι έβλεπαν σαν Ελλάδα. Για να επιτελέσουμε αυτό το σκοπό έπρεπε να καταλύσουμε την ορθολογιστική παράδοση που βάραινε πάνω στη Δύση[41].

Όπλο του ποιητή στο εγχείρημα της ανατροπής του ορθολογισμού της δυτικής τέχνης και, ταυτόχρονα, ελεύθερο πεδίο δημιουργίας ενός νέου ποιητικού κώδικα με στοιχεία ελληνικά στάθηκε ο υπερρεαλισμός. Οι δύο αυτοί στόχοι, δηλαδή η σύλληψη μιας γνησιότερης ελληνικής αλήθειας και η δημιουργία μιας νέας μορφής ποιητικής αλφαβήτου εμποτίζουν την ποιητική του πρόταση με μια αναθεωρητική αισθητική της ελληνικότητας, την οποία αναζητά με τα δικά του μέσα και από άλλον δρόμο.

3.1 Ο «εκσυγχρονισμός» της ελληνικής γραμμής

Η ιδέα πως ο καλλιτέχνης ή ο ποιητής δίνει μορφή στην ύλη αντλώντας από τις εγγενείς ιδιότητές της αποτελεί κεντρική αρχή στην ποιητική του και επαναλαμβάνεται συστηματικά στα μεταγενέστερα δοκίμιά του για την τέχνη. Βασίζεται εμμέσως σε οργανικές θεωρίες με ρομαντική προέλευση, οι οποίες

---

[40] στο ίδιο, σ. 27

[41] Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα, Ύψιλον, 2000, σ. 14.

αντανακλώνται στις αισθητικές του Περικλή Γιαννόπουλου[42], ενώ ο κύριος εκφραστής τους υπήρξε τότε ο Δημήτρης Πικιώνης[43].

Ο Περικλής Βουτουρής υποστηρίζει ότι ο Ελύτης θα αναπτύξει την πιο μακροχρόνια, την πιο δημιουργική και, από μιαν άποψη την πιο γόνιμη σχέση με τον Π. Γιαννόπουλο[44]. Θα υιοθετήσει βασικά στοιχεία της θεωρίας της «ελληνικής γραμμής», θα οικειοποιηθεί τα διακριτικά σήματά της -τον ήλιο, το φως, τις καμπύλες των βουνών, τη διαύγεια, τη διαφάνεια[45]- και θα τα καταστήσει εμβλήματα της αισθητικής του.

Ειδικότερα η θεωρία των αναλογιών, με τον τρόπο ακριβώς που διατυπώθηκε από τον Γιαννόπουλο και αργότερα από τον Πικιώνη, θα αποτελέσει την σημαντικότερη αισθητική αρχή του Ελύτη και την σταθερή βάση πάνω στην οποία θα κτίσει την ποιητική του. Η σημασία την οποία αποδίδει στην συγκεκριμένη θεωρία εξηγεί την επίμονη και εμφατική επανάληψή της, από τα πρώτα έως τα ύστερα δοκίμιά του:

> μια μεγάλη αλληλεγγύη αναπτύσσεται ανάμεσα στα φυσικά στοιχεία και στις δημιουργικές δυνάμεις των ανθρώπων του τόπου αυτού, τα δέντρα, οι

---

[42] Οι ιδέες του Ελύτη ανακαλούν τη φυλογονία και τη δυτικοευρωπαϊκή και κατεξοχήν γερμανική παράδοση να εφαρμόζονται οργανικές θεωρίες στην οντογονία της τέχνης, την οποία εκμεταλλεύθηκε ο Γιαννόπουλος. Την σύνδεση των ιδεών του Ελύτη με τις θεωρίες του τελευταίου επιχειρεί η Λεοντή. Βλ. Άρτεμις Λεοντή, *Τοπογραφίες του ελληνισμού, Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, Αθήνα, Scripta, 1998

[43] Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος αφιερώνει στον Πικιώνη δυο δοκίμια στις Μελέτες του, το πρώτο το 1968 και το δεύτερο το 1981. Ήδη στην πρώτη πρόταση διακρίνουμε τον θαυμασμό του απέναντι στον αρχιτέκτονα, γιατί «χωρίς τον Πικιώνη, ο τόπος έγινε φτωχότερος». Για τον Λορεντζάτο ο Πικιώνης δεν είναι «ανεδαφικός ή ονειροπαρμένος», αλλά τουναντίον μιλά τη «γλώσσα της αρχιτεκτονικής» γνωρίζοντας σε βάθος όλα τα ρεύματα (και τις τεχνικές γνώσεις) της εποχής, εντός και εκτός Ελλάδας. Αυτή η προσθήκη του Λορεντζάτου, να σπεύσει να πει ότι ο Πικιώνης δεν είναι «ανεδαφικός», δείχνει ότι πιθανόν ο κριτικός γνώριζε τις σχετικές κατηγορίες για τον Πικιώνη και μάλλον αυτοί οι μη κολακευτικοί χαρακτηρισμοί έχαιραν ευρείας διάδοσης και αποδοχής. Βλ. και Χριστίνα Ντουνιά, «Ο Γιώργος Σεφέρης και ο φάκελος Περικλή Γιαννόπουλου», στο Έλενα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2018, σ. 281

[44] Περικλής Βουτουρής, «Από την ελληνική γραμμή στον υπερρεαλιστικό νεοκλασικισμό», στο Paola Maria Minucci και Χρήστος Μπιντούδης (επιμ.), *Ο Ελύτης στην Ευρώπη*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011, σ. 281

[45] Βλ. τα αντίστοιχα κεφάλαια που ακολουθούν (4.1 και 4.2)

θάλασσες, τα βράχια συμμετέχουν στην κίνηση της σμίλης και του χρωστήρα[46], «Οι θαλασσινές πέτρες του Νικολάου» (1974).

Πρόκειται για τη βαθύτερη εκείνη δύναμη των αναλογιών που συνέχει τα παραμικρά με τα σπουδαία ή τα καίρια με τα ασήμαντα[47], «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά» (1992) .

Με τον ίδιο τρόπο που σ' ένα πέτρινο, σχεδόν διάφανο ειδώλιο που λευκάζει και αναδύεται από τα κύματα συμπίπτουν οι λιγοστές γραμμές της Πάρου ή της *Σικίνου και οι πτυχές του μανδύα μιας Αγίας Μαρίνας, ή μιας Διαμάντως που εναποθέτει λουλούδια στον επιτάφιο*[48],«Τα δημόσια και τα ιδιωτικά» (1992) .

Η θεωρία των αναλογιών στα μανιφέστα του Γιαννόπουλου συναρτάται με την «ελληνική γραμμή»· μια ρυθμιστική για κάθε μορφή δημιουργίας διαχρονική ροπή, η οποία εκπορεύεται από την ελληνική γη και έχει ως ασύνειδο «εκδηλωτή» της τον ελληνικό λαό. Ο Γιαννόπουλος με την «ελληνική γραμμή» επεδίωκε, όπως αναφέρει ο κριτικός Άγγελος Προκοπίου στο άρθρο του «Η αισθησιοκρατία του Περικλή Γιαννόπουλου» που δημοσιεύθηκε στα *Νεοελληνικά Γράμματα,* «να εκμαιεύσει την απόλυτη ελληνική τέχνη που την πίστευε σε λανθάνουσα κατάσταση στο υποσυνείδητο της φυλής»[49]. Ο Ελύτης, με την σειρά του, ακολουθώντας κατά γράμμα την θεωρία αυτή, αναφέρεται στην ύπαρξη ενός ασύνειδου «μηχανισμού της φυσικοϊστορικής μνήμης»[50] [«Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος» (1974)], ο οποίος συντάσσει σε μία ενιαία παράδοση τα έργα των κατοίκων της ελληνικής γης από την αρχαιότητα έως τα νεότερα χρόνια· σε μια τέχνη που δημιουργήθηκε στα «χρόνια του Ηράκλειτου, του Δημόκριτου ή του Αναξαγόρα»[51] [«Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν.

---

[46] Οδυσσέας Ελύτης, «Οι θαλασσινές πέτρες του Νικολάου», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 581

[47] Οδυσσέας Ελύτης, «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», *Εν λευκώ,* Αθήνα, Ίκαρος, 1992, σ. 365

[48] στο ίδιο, σ. 377

[49] Άγγελος Προκοπίου, «Η αισθησιοκρατία του Περικλή Γιαννόπουλου», *Νεοελληνικά Γράμματα,* τχ. 77, Αθήνα, 21 Μαΐου 1938, σ.11

[50] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 585

[51] Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 557

Χατζηκυριάκος Γκίκας» (1974)] και συνεχίστηκε στα έργα λαϊκών δημιουργών, «σύμφωνα με τα κηρύγματα του φωτός και της επιταγές της γης αυτής»[52].

Εάν, ωστόσο, τεκμαίρεται από όσα αναφέρθηκαν ως τώρα, μια πολύ στενή σχέση της αισθητικής θεωρίας του Οδυσσέα Ελύτη με τα κείμενα του Γιαννόπουλου, τότε πώς εξηγείται το γεγονός ότι στις συγκεντρωτικές εκδόσεις των κριτικών δοκιμίων του πρώτου απουσιάζει σχεδόν παντελώς το όνομα του δεύτερου; Μόνο τρεις αναφορές, στο ίδιο μάλιστα κείμενο («Το χρονικό μιας δεκαετίας») στις 650 περίπου σελίδες που συγκροτούν τα *Ανοιχτά Χαρτιά* και καμία απολύτως στις περίπου 400 του *Εν Λευκώ*[53,54].

Η τήρηση αποστάσεων ή ακόμα η ανάγκη απολογίας κάθε φορά που αναφέρεται το όνομα του Γιαννόπουλου έχουν ασφαλώς την εξήγησή τους στην αρνητική περιρρέουσα ατμόσφαιρα της Μεταπολεμικής περιόδου, και ειδικότερα την αποστροφή της προοδευτικής διανόησης για την εθνικιστική ιδεολογία[55].

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ελύτης, γύρω στα 1950, δείχνει αποστασιοποιημένος σε κάποιο βαθμό από τον Γιαννόπουλο, χωρίς πάντως να διαγράφει οριστικά τη συμβολή τους στη διαμόρφωση των νέων αισθητικών και ιδεολογικών αντιλήψεων. Φαίνεται μάλιστα ότι στα χρόνια που ακολουθούν επιστρέφει σε αυτούς με διάθεση πιο στοχαστική, όπως προκύπτει και από την παρακάτω ομολογία του στο «Χρονικό μιας δεκαετίας»· κείμενο που προδημοσιεύεται στα *Ανοιχτά χαρτιά (*μια αναδρομική, επομένως, μαρτυρία για τη δεκαετία 1930-1940):

---

[52] στο ίδιο, σ. 562

[53] Τη διαπίστωση ότι αναφορές στον Γιαννόπουλο και στον Δραγούμη, οι οποίες απαντούν στις πρώτες δημοσιεύσεις των κειμένων του Ελύτη, παραλείπονται στα *Ανοιχτά Χαρτιά* κάνει πρώτη η Έλενα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως*…, σ. 431 (σημ. 170).

[54] βλ. στο παράρτημα κειμένων 1, χαρακτηριστικά παραδείγματα συγκεκριμένων ευνοϊκών αναφορών στον Γιαννόπουλο και στο Δραγούμη που απαντούν στις πρώτες δημοσιεύσεις κριτικών δοκιμίων του παραλείπονται σιωπηρά στις μεταγενέστερες συγκεντρωτικές εκδόσεις,

[55] Χριστίνα Ντουνιά, «Ο Γιώργος Σεφέρης και ο φάκελος Περικλή Γιαννόπουλου», *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας…,* σσ. 275-289. Γράφει, για παράδειγμα, σε κάποιο κείμενό του ο Σεφέρης: «[…] έχω ένα πολύ οργανικό συναίσθημα που ταυτίζει την ανθρωπιά με την ελληνική φύση […]. Είναι το αντίθετο από την κατάσταση της ανυπαρξίας, την κατάργηση του εγώ, που νιώθει κανείς μπροστά στην μεγαλοπρέπεια ορισμένων ξένων τοπίων […]. Τέτοια πράγματα δεν εκφράζουνται εύκολα, και βλέπω τα παιδιά έτοιμα να ξαναπιάσουν την πρόγκα: "Ο τυμβωρύχος του Γιαννόπουλου!". Τι να γίνει, πιστεύω πως υπάρχει μια λειτουργία ενανθρωπισμού στο ελληνικό φως». (Πρβλ. Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την Κίχλη», *Δοκιμές*, τόμ. β΄, Αθήνα, Ίκαρος 1947, σσ. 54-55)

Τα βιβλία του Ίωνος Δραγούμη, ο Περικλής Γιαννόπουλος, που μερικοί – οι πιο προχωρημένοι- εθνικιστές συνάδελφοι μου είχανε υποδείξει, μοιάζανε περισσότερο με κοντινούς λόφους που μια ξαφνική πλημμύρα τους είχε μεταβάλει σε απομακρυσμένα και ακατοίκητα νησιά. Ήτανε σχήματα που δε χωρούσανε στη σημερινή ζωή μας. Ή, τουλάχιστον, έτσι πίστευα τότε. Ήταν πολύ νωρίς, για να μπορέσω να ξεχωρίσω, πίσω από το συγκεκριμένο πολιτικό σχήμα στον πρώτο, πίσω από την υπερβολή στον δεύτερο, το αιώνιο και υγιές μέρος που έκλειναν οι απόψεις τους, και που μια εργασία «εκσυγχρονισμού», καμωμένη από έναν ευφυή και τολμηρό των δικών μας χρόνων ομοϊδεάτη, θα μπορούσε να το είχε φωτίσει διαφορετικά και να το αποκαταστήσει στη γονιμοποιό του δύναμη. Βέβαια, ερχόντανε και τότε στιγμές που το μήνυμά τους το βαθύτερο με άγγιζε, και τότε το έβρισκα ωραίο· αλλά σα μια μακρινή μνήμη, σα μια νοσταλγία χαμένη πίσω από τα καινούρια λόγια και τις υποσχέσεις της γενεάς που ολοένα, με βήμα σταθερό, ανέβαινε[56].

Η προσπάθεια του Ελύτη να οριοθετήσει το εγχείρημα το δικό του και της γενιάς του από την κληροδοσία του Ι. Δραγούμη και Π. Γιαννόπουλου είναι στο προηγούμενο παράθεμα φανερή· ωστόσο, από την άλλη, εξίσου φανερό είναι (μέσα από διατυπώσεις, όπως «το αιώνιο και υγιές μέρος που έκλειναν οι απόψεις τους», κ.λπ.) ότι η προσπάθεια αυτή κάθε άλλο παρά τον κατευθύνει στην άρνηση. Με άλλα λόγια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ελύτης, παρά τη γενικότερη κατάφασή του, αισθάνεται το έργο του Γιαννόπουλου απομακρυσμένο, να μη χωρά «στη σημερινή ζωή μας», εξαιτίας δύο βασικών παραμέτρων του: η πρώτη είναι ο εθνικισμός και η δεύτερη ο αντιευρωπαϊσμός του. Σε αυτά τα ζητήματα θα έπρεπε να επικεντρωθεί η ευφυής «εργασία εκσυγχρονισμού», προκειμένου να αποκατασταθεί η «γονιμοποιός του δύναμη»· εργασία που θα αναλάβει συστηματικά ο ίδιος επιδιώκοντας να συμφιλιώσει (όσο και αν ακούγεται παράξενο) το ελληνικό κήρυγμα του Γιαννόπουλου

[56] Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 354

με την ευρωπαϊκή πρωτοποριακή τέχνη και ειδικότερα με τον κυβισμό και τον υπερρεαλισμό.[57]

[57] Περικλής Βουτουρής, «Από την ελληνική γραμμή στον υπερρεαλιστικό…, *Ο Ελύτης στην Ευρώπη,* σ. 135. Την υπόθεση ότι ο Ελύτης «ενδεχομένως επιχείρησε την εργασία εκσυγχρονισμού, προκειμένου να αποκατασταθεί το αιώνιο και το υγιές μέρος των απόψεων του Γιαννόπουλου, κάνει και η Έλενα Κουτριάνου στο *Με άξονα το φως*…, σ. 113.

Κεφάλαιο 4 Δοκιμιακό έργο

Γενικά, ο Ελύτης στα δοκίμιά του δεν αναφέρθηκε εκτεταμένα στην μουσική[58], ενώ περιορισμένα υπήρξαν και τα σχόλιά του για την πεζογραφία[59]. Εστίασε το ενδιαφέρον του στην ποίηση και στην «τέχνη της ελαφράς ύλης»[60], ενώ ασχολήθηκε αισθητά λιγότερο με τη γλυπτική. Η σημασία που απέδιδε στην κινηματογραφική τέχνη είναι πρόδηλη στο ποιητικό έργο του, σπανίζουν όμως τα σχόλιά του για αυτήν και ελάχιστα κείμενά του αφορούν στη φωτογραφία[61]. Άλλωστε, αν και άρχισε να συνθέτει κολάζ το 1935, δημοσίευσε γι' αυτήν την τεχνική μόνο το κείμενο «Οι συνεικόνες», το οποίο μάλλον γράφτηκε ειδικά για την αναδρομική έκθεση των κολάζ του στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1980, αφού ένα τμήμα του περιλαμβάνεται στο λεύκωμα της έκθεσης.

Ένα πρώτο σύνολο αισθητικών δοκιμίων του Ελύτη είναι εκείνα που γράφτηκαν το διάστημα 1936-1964 και παρουσιάζουν την εξέλιξη των ιδεών του (σε μια πρώτη μορφή). Πρόκειται, σε χρονολογική σειρά, για τα κείμενα «Ορέστης

---

[58] Ο Ελύτης αναφέρθηκε στην αδιαφορία του Breton για την μουσική: «ο Breton την εξόρισε από την πολιτεία του, όπως ο Πλάτων την ποίηση» (Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, σ. 401). Η στάση του ποιητή είναι ενδεικτική του εκλεκτικισμού του. Στο κείμενό του για τον Mozart, λ.χ., διετύπωσε με σαφήνεια τις θέσεις του για την σχέση της μουσικής με την ποίηση (βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σσ. 249-253. Πρβλ. το ποίημα «Mozart: Romance από το κονσέρτο για πιάνο αρ. 20, KV466», Οδυσσέας Ελύτης, *Τα ετεροθαλή*, σ.31). βλ. επίσης τα σχόλιά του για την μουσική ορισμένων συνθετών, όπως οι Χατζιδάκις, Θεοδωράκης, Stravinsky, Haydn, Ξενάκης στο Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σσ. 135-147

[59] Ο ποιητής ενδιαφερόταν κυρίως για την πεζογραφία που χαρακτηρίζεται από τη φροντισμένη έκφραση και τον ποιητικό τόνο (βλ. τις παρατηρήσεις του για τα πεζά κείμενα των Breton και Camus στο Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 23-24) και εκφράζει ιδέες συναφείς με το ποιητικό του όραμα (π.χ. τα δοκίμια του Παπαδιαμάντη). Ειδικότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σχόλιά του στα *Ανοιχτά Χαρτιά* για την καθαρότητα του έργου του Marcel Proust και του James Joyce (Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 128 και σ. 447)

[60] Βλ. και το ομώνυμο δοκίμιό του. (Οδυσσέας Ελύτης, «Η τέχνη της ελαφράς ύλης», *Εν Λευκώ*, σσ. 221-223)

[61] Έλενα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως…*, σ. 158. Η Κουτριάνου αναφέρει ότι η έκθεση υπερρεαλιστικών αντικειμένων που πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Εμπειρίκου το 1936, δηλαδή την ίδια περίπου εποχή με τη διάλεξη, περιέχει πρώιμα φωτογραφικά κολάζ του Ελύτη, γεγονός που δείχνει ότι η φωτογραφία βρίσκεται στο κέντρο των υπερρεαλιστικών θεωρητικών αναζητήσεων.

Κανέλλης»[62] (1936), «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» (1943-1944), «Οι εικονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας» (1947), «Equivalences chez Picasso» (1951) και «Γιάννης Τσαρούχης» (δημ. 1964). Το τελευταίο κείμενο για τον Γιάννη Τσαρούχη[63] σηματοδοτεί και την κορύφωση στην πορεία ανάπτυξης της σκέψης του[64].

Ένα δεύτερο σύνολο αισθητικών κειμένων του είναι αυτά της περιόδου 1971-1996, όπου πλέον οι θέσεις του παρουσιάζονται διαμορφωμένες και ολοκληρωμένες. Ενώ, δηλαδή, τα πρώτα αισθητικά δοκίμια είναι στοχασμοί με αφορμή το έργο ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη, σαφώς μετά το κείμενο του 1964 για τον Τσαρούχη, η θεωρητική διάσταση γίνεται εντονότερη. Εμφανίζονται πια, εξάλλου, και κείμενα κατεξοχήν θεωρητικά, δηλαδή, κείμενα που το περιεχόμενό τους δεν συνδέεται άμεσα με το έργο ενός ορισμένου καλλιτέχνη, αλλά περιλαμβάνουν γενικές θεωρητικές εκτιμήσεις και σχόλια για την τέχνη. Στα *Ανοιχτά Χαρτιά* περιλαμβάνονται έτσι και τα δοκίμια «John Veltri», «Τα Επιθαλάμια του Γιάννη Μόραλη», «Οι θαλασσινές πέτρες του Νικολάου» και «Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος», που γράφτηκαν κατά τη διετία 1971-1972. Ο τόμος *Εν Λευκώ* (1992) συμπεριλαμβάνει (στη συμπληρωμένη μεταθανάτια έκδοση του 1999) κείμενα που γράφτηκαν μετά το 1972 και μέχρι τον Νοέμβριο του 1996[65]. Από αυτά, τα ακόλουθα συνδέονται με τις εικαστικές τέχνες: «Τα επιτύμβια», «Ο διαιρέτης "Κ" στη σύγχρονη ζωγραφική μαζί μ' ένα φανταστικό μουσείο», «Απ- και εικονίζω», «Το ελληνικό καλοκαίρι κατά τον E. Tériade», «Η τέχνη της ελαφράς ύλης», «Τα ομηρικά ακρογιάλια και οι Αριάδνες του ζωγράφου Στέρη», «Οι συνεικόνες», «Ο σημαιοφόρος Pownall», «Gris – Arp – Rothko: Για μια πρωτογένεια», «Διονύσης Φωτόπουλος», «Μνήμη E. Tériade», «Το "σερφινγκ" του

---

[62] Το ενδιαφέρον του για τη ζωγραφική εκδηλώθηκε εμπράκτως πολύ νωρίς, με τη δημοσίευση του κειμένου του για τον Ορέστη Κανέλλη το 1936 (πρόκειται για αισθητικό κείμενο με τεχνοκριτικό χαρακτήρα), την ίδια χρονιά με το πρώτο κείμενό του για την ποίηση (το δοκίμιο για τον Eluard). βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Ορέστης Κανέλλης», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 926-930.

[63] Οδυσσέας Ελύτης, «Γιάννης Τσαρούχης», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 418

[64] Όλα αυτά τα κείμενα, πλην του πρώτου, περιλαμβάνονται στα *Ανοιχτά χαρτιά.*

[65] Τα «2x7 ε», που παρουσιάσθηκαν για πρώτη φορά σε αυτοτελή έκδοση τον Νοέμβριο του 1996 (Αθήνα, Ίκαρος), περιλαμβάνονται στη «συμπληρωμένη» 5η έκδοση του τόμου *Εν λευκώ* (Αθήνα, Ίκαρος, 1999 {[1]1992}). Στο τελευταίο βιβλίο συμπεριλαμβάνονται και «Ο κήπος με τις αυταπάτες» και η «Επιστροφή από την παρ' ολίγον Ελλάδα», που κυκλοφόρησαν αυτοτελώς σε έναν τόμο τον Νοέμβριο του 1995 (*Ο κήπος με τις αυταπάτες*, Αθήνα, Ύψιλον, 1995).

ζωγράφου Δέρπαπα», «Μικρός Βοτανικός», «Ιδιωτική οδός». Ανάμεσά τους, ξεχωρίζει «Ο διαιρέτης "Κ" στη σύγχρονη ζωγραφική μαζί μ' ένα φανταστικό μουσείο», που άλλωστε αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα δοκίμια του Ελύτη. Αντιπροσωπευτικά των θέσεών του είναι τα κείμενα «Απ- και εικονίζω» και «Η τέχνη της ελαφράς ύλης», ενώ ένα μεγάλο τμήμα της «Ιδιωτικής οδού» περιλαμβάνει επίσης τοποθετήσεις και εκτιμήσεις γύρω από ζητήματα εικαστικής αισθητικής. Τα θεωρητικά του κείμενα για την τέχνη παραπέμπουν υφολογικά στην ποιητική κριτική, που εγκαινιάσθηκε με το βιβλίο του Guillaume Apollinaire *Οι κυβιστές ζωγράφοι* (Les Peintres cubists, 1913)[66].

4.1 Η αρχή της Διαφάνειας/Καθαρότητας

Στο σημαντικότερο, ίσως, από τα κείμενα αυτά, το οποίο φέρει τον τίτλο «Ο διαιρέτης "Κ" στη ζωγραφική» (1982)[67], για την αξιολόγηση της τέχνης προτείνει τον διαιρέτη Κ, ο οποίος αντιπροσωπεύει την καθαρότητα, τη διαφάνεια και το μυστήριο που εκπέμπει το έργο τέχνης: « […] ας μού επιτραπεί […] να μιλήσω στο όνομα της φωτεινότητας και της διαφάνειας. Επειδή οι ιδιότητες αυτές είναι που καθορίσανε το χώρο μέσα στον οποίο μου ετάχθη να μεγαλώσω και να ζήσω. Και αυτές είναι που ένιωσα, σιγά σιγά, να ταυτίζονται μέσα μου με την ανάγκη να εκφρασθώ»[68], δηλώνει ο Ελύτης στην αρχή του «Λόγου στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», επ' ευκαιρία της απονομής του βραβείου Nobel. Και συνεχίζει διευκρινίζοντας το σημασιολογικό εύρος της έννοιας : «Δε μιλώ για την φυσική ικανότητα να συλλαμβάνει κανείς τ' αντικείμενα σ' όλες τους τις λεπτομέρειες αλλά για την μεταφορική, να κρατά δηλαδή την ουσία τους και να τα οδηγεί σε μια καθαρότητα τέτοια που να υποδηλώνει συνάμα την

---

[66] Παράδειγμα για τον Apollinaire ήταν οι στοχασμοί του Charles Baudelaire για τη ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα. Το παράδειγμα των δύο ποιητών – κριτικών ενθάρρυνε τον Ελύτη, όπως ο ίδιος σημείωσε. Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 436

[67] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σσ. 107-200. Το δοκίμιο συνοδεύεται από ένα «Μικρό φανταστικό μουσείο», που αποτελείται από έναν (υπερρεαλιστικού τύπου) κατάλογο με τίτλους επιλεγμένων έργων από την σύγχρονη τέχνη (από τον Cézanne έως τον Vasarely). Βλ. κεφ. 7

[68] Οδυσσέας Ελύτης, «Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», *Εν Λευκώ*, σσ. 343

σημασιολογία τους σε επίπεδο μεταφυσικό.»[69]. Και συγκεκριμένα: «Ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίστηκαν την ύλη οι γλύπτες της κυκλαδικής περιόδου, που έφτασαν ίσα ίσα να ξεπεράσουν την ύλη, το δείχνει καθαρά. Όπως επίσης ο τρόπος που οι εικονογράφοι του Βυζαντίου επέτυχαν από το καθαρό χρώμα να υποβάλλουν το "θείο"[70]».

Έτσι συμβαίνει, επάνω σε μία γραμμή αυστηρής αλληλουχίας, στο όνομα της φωτεινότητας και της διαφάνειας, ποίηση, πρόζα, ζωγραφική, γραφή της τέχνης να προχωρούν προς την σύγκλιση πέρα από τα σύνορα των γλωσσών, πέρα από τα σύνορα της ιστορίας και της χωροχρονικής γεωγραφίας των επιμέρους τεχνών: επιφορτισμένες με ηθικές αξίες. Πέρα από τις άμεσα αντιληπτές αισθήσεις, υπάρχουν οι αναλογίες των αισθήσεων του πνεύματός μας, που η τέχνη παράγει και αποκαλύπτει, διότι όλες οι τέχνες μιλούν με αναλογίες όπως σημειώνει ο Ελύτης: «Να γιατί μάς χρειάζεται η διαφάνεια. Για να διακρίνουμε τους κόμπους στο νήμα που μέσ' από τους αιώνες τεντώνεται και μας βοηθεί να σταθούμε όρθιοι πάνω σ' αυτή τη γη[71]».

Στο δοκίμιό του « Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική»[72] ασχολείται αποκλειστικά, θα λέγαμε, με την έννοια της καθαρότητας. Το στοιχείο της καθαρότητας, το οποίο ονομάζει «Κ», από το αρχικό γράμμα της λέξης, συμπίπτει και με το αρχικό γράμμα της λέξης «κλασικό», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει. Η έννοια του κλασικού εδώ λαμβάνει την ιδιότητα του «διαρκούς» και του καθολικού. Το μέγεθος του διαιρέτη «Κ» είναι απροσδιόριστο και συνάμα σταθερό, επειδή ακριβώς εκφράζει το μη υπολογίσιμο και αναλλοίωτο στοιχείο των αρχών της πλαστικής έκφρασης. Στην παρατήρηση και την αξιολόγηση ενός έργου, ο ποιητής υιοθετεί κάτι που το θεωρεί πιο διαρκές, πιο ανεξάρτητο από τις ιστορικές συνθήκες. Για ποιο λόγο αισθάνεται πως αυτό το κάτι διεκδικεί μέσα του την ιδιότητα ενός «αποτελεσματικού διαιρέτη»; «Ίσως είναι η διαφάνεια. Ίσως το μυστήριο. Μάλλον και τα δύο μαζί»[73].

---

[69] στο ίδιο, σ. 341

[70] στο ίδιο, σ. 343

[71] Οδυσσέας Ελύτης, «Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», *Εν Λευκώ*, σ. 347

[72] του ιδίου, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σσ. 107-200

[73] στο ίδιο, σ. 187

Ο Ελύτης επιχειρεί να προσδιορίσει το διαιρέτη "Κ" στα έργα που αγαπά, στο συναίσθημα που τον κυριεύει κάθε φορά που τα αντικρίζει. Η διαφάνεια (καθαρότητα) και το μυστήριο (της;) είναι που υπερβαίνουν το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο των έργων, αλλά και τις «σχολές» στις οποίες εντάσσονται. Παραδείγματα που ενισχύουν τις επισημάνσεις αυτές παρατηρούμε σε όλες τις εποχές, ενώ σε άλλες τα φαινόμενα της καθαρότητας πυκνώνουν περισσότερο. « Μεγάλο είναι το παράδειγμα του Pierro della Francesca. Δεν το βρίσκουμε παρά στον Vermeer »[74], παρατηρεί ο Ελύτης και συνεχίζει, εξειδικεύοντας τις διαπιστώσεις του:

> Οι άνθρωποι, τα σπίτια, τα ρούχα, τα έπιπλα (ενν. στα έργα των Pierro della Francesca και Jan Vermeer), όλα γίνονται μέρη ενός νοερού αρχιτεκτονήματος που, ενώ το κάθε του στοιχείο ανταποκρίνεται με απόλυτη ακρίβεια στην πραγματικότητα, το σύνολό του την ξεπερνά σε τέτοιο βαθμό που δεν μας μένει παρά ένα αίσθημα θεϊκής τάξης, καθαρότητας και θεϊκού μυστηρίου [75].

Στο όνομα της «διαφάνειας» και «μια[ς] καθαρότητα[ς] πραγματοποιήσιμη[ς] σ' όλες τις εποχές και σ' όλες τις σχολές, όπως δείχνουν τ' αποτελέσματα (επομένως, άσχετη[ς] απ' αυτές)»[76], πέρα από «θεωρίες αισθητικές, πολιτιστικούς κύκλους, γεωγραφικά πλάτη και μήκη»[77], το μάτι του Ελύτη -ενός «ορθοτόμο[υ] μορφών και σχημάτων»[78]- που διακηρύσσει ότι βρίσκει την ύλη ως «μύστης αισθήσεων»[79], στέκεται στα έργα ζωγραφικής. Αναφέρει στα γραπτά του πολλούς πρωταγωνιστές της μοντέρνας ευρωπαϊκής τέχνης: από τον Cézanne ως τον Matisse, από τον Klee ως τον Picasso, τον Braque, τον Juan Gris, τον Léger, τον Arp, από τον De Chirico ως τον Rothko, συμπεριλαμβανομένου του Έλληνα Θεόφιλου.

---

[74] στο ίδιο, σ. 182

[75] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σ. 188 και εξής

[76] στο ίδιο, σ. 187

[77] στο ίδιο, σ. 188

[78] Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, σ. 415

[79] στο ίδιο, σ. 415

Κι αν γίνεται η «καθαρότητα και η αγνότητα» να συναντήσουν την «αφανή γεωμετρία[80], η οποία με δύναμη Μέδουσας μαγνητικής, εξασκούσε ανέκαθεν τη γοητεία της, δεν είναι ν' απορούμε ότι στις μέρες μας τόλμησε να παρουσιαστεί ακάλυπτη στο προσκήνιο»[81].

Υποθέτουμε ότι ο Ελύτης εννοεί στα έργα του Cézanne και των κυβιστών (Picasso, Braque ή του Pierre Reverdy, του μόνου, ίσως, κυβιστή ποιητή)[82] κ.ά.. Για τον Ελύτη το να κατακτήσει το «ανεξήγητο, ένα βαθμό καθαρότητας», μοιάζει να είναι μια βασική επιδίωξη της τέχνης από τα πρώτα της δείγματα. Η καθαρότητα του ανεξήγητου προϋποθέτει την *πειθάρχηση* (το ουσιαστικό ανήκει στον Ελύτη) των παραστατικών, εικονιστικών, στοιχείων και οπτικών μέσων σε έναν αόρατο ρυθμό, μη προσδιορίσιμο, μη ορατό· πειθάρχηση την οποία θεωρεί ο ποιητής πολύ πιο σημαντική, εντέλει, από την όποια προσπάθεια για την κατά το δυνατόν πιστότερη απόδοση της φυσικής του οντότητας[83].

Αυτές τις προϋποθέσεις, τις ιδιότητες και τα συστατικά της έννοιας της καθαρότητας, δηλ. την πειθάρχηση, την υπόταξη και την υποταγή των εικονιστικών στοιχείων σε μια αφανή γεωμετρία, αόρατο αριθμό και υπερβατική τάξη, συναντούμε ατόφιες στις βυζαντινές εικόνες, κυρίως σε εκείνες που ιστορούν πολυπρόσωπες σκηνές της Καινής Διαθήκης: τη Γέννηση, τη Βάπτιση του Χριστού και την Κοίμηση[84]. Πώς αντιλαμβάνεται, όμως τους όρους αυτούς ο Ελύτης; Τι σημαίνει ο όρος υπερβατική τάξη και πώς λειτουργεί στις βυζαντινές εικόνες; Υποθέτουμε ότι ο

---

[80] Θεωρούμε ότι στο σημείο αυτό αναφέρεται στον Κυβισμό.

[81] Οδυσσέας Ελύτης, Ιδιωτική οδός, σ. 415

[82] Για τον Pierre Reverdy βλ. τις παρατηρήσεις του Ελύτη στο περιοδικό *Αντί,* τχ. 492, 23 Απριλίου- 14 Μαΐου 1992, σ. 11, και στα *Ανοιχτά Χαρτιά* σποραδικά και σ. 300: «και ο Pierre Reverdy, ο "παρείσαχτος της ύλης» που συνειδητά του συσχέτιζε τ' ασυσχέτιστα". Επίσης στα *Ανοιχτά Χαρτιά* σ. 368: «Αν υπήρξαν μερικοί ποιητές που ονομάστηκαν κυβιστές, όπως ο Πιέρ Ρεβερντύ και ο Μαξ Γιακόμπ, πήραν αυτόν τον τίτλο μόνο και μόνο γιατί ζήσανε την εποχή εκείνη, αδελφωμένοι στον κοινόν αγώνα των φίλων τους ζωγράφων κυβιστών. Κατά βάθος το έργο τους δεν έχει καμιά σχέση με την παραπάνω θεωρία». Όμως, στις σελίδες 495-504 ο Ελύτης επισημαίνει παράλληλα/κοινά σημεία/χαρακτηριστικά μεταξύ των κυβιστών και του ποιητικού λόγου του Reverdy, όπως: «Η εμμονή στο αντικείμενο, η τομή και η αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, η έκφραση που εξυπηρετεί δύο παράλληλες έννοιες, η συμπροβολή πολλών οπτικών επιφανειών, η μετάπτωση από το πρώτο στο τρίτο πρόσωπο κατά την έννοια του en face και profil, υπήρξανε πειραματισμοί που έμειναν, λίγο ως πολύ, χωρίς συνέχεια, ακόμη και από τον ίδιο» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 502).

[83] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σ. 193

[84] Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 189

ποιητής εννοεί τη μη ορθολογική οργάνωση και σύνθεση των στοιχείων της παραστατικής επιφάνειας. Τη συνειδητή ή ασυνείδητη υπονόμευση της αιτιακής και χρονικής ακολουθίας της αφηγηματικής τάξης, αλλά και της προοπτικής σύνταξης και της ψευδαισθησιακής εντύπωσης του πραγματικού. Το πνεύμα αυτό της υπερβατικής τάξης και καθαρότητας με πολλή συγκατάβαση βρίσκει ο Ελύτης ακόμη «*και μες στην τυραννική Αναγέννηση, όπου το* "φυσικό" *και το* "εκφραστικό" ασχημονούν εις βάρος του "αληθινού"»[85,86.]

Ελεύθερο πεδίο δήλωσης και εκδήλωσης θα βρει, ωστόσο, το πνεύμα της καθαρότητας στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας με την απαλλαγή του από τις δεσμεύσεις του ιμπρεσιονισμού και του εξπρεσιονισμού και με την εμφάνιση της αφηρημένης τέχνης (Kandinsky) και του κυβισμού (Picasso, Braque κ.ά.), όπως προείπαμε. Χαρακτηριστικά, εμπλουτίζοντας το περιεχόμενο της έννοιας της καθαρότητας ο ποιητής διακηρύσσει ότι: «Μια παρθενία και ένα μήνυμα είναι στο βάθος η ζωγραφική· από τα χρόνια τα μινωικά έως τον Piero della Francesca κι έως τον Matisse ή τον Rothko. Απορρίπτει έρματα ο ζωγράφος, όπως οι παλαιοί εκείνοι αεροναύτες, κι ανεβαίνει εωσότου φτάσει στην επιθυμητή καθαρότητα. Ο τρόπος μάλιστα που αντιλαμβάνεται αυτή την καθαρότητα […] αποτελεί ένα μήνυμα, που πολλές φορές συμποσούται σε μια γραμμή ή μια δόνηση χρώματος και τίποτε άλλο.»[87].

Στην αντίληψη για την επιδίωξη και επιτυχία της πνευματικής καθαρότητας στις πλαστικές τέχνες εντάσσονται ολόκληρες περίοδοι, όπως η μινωική και η αιγυπτιακή, η ετρουσκική και η ελληνική ως τον 4ο αι. π.Χ., η βυζαντινή στις καλύτερες στιγμές της, ενώ άλλες, όπως η ρωμαϊκή, η Αναγέννηση, ο ιμπρεσιονισμός μένουν στο σύνολό τους, σχεδόν, απ' έξω. Σχετικά αναφέρουμε ακόμη την παρατήρηση του Ελύτη, τη σχετική με τους δρόμους που άνοιξε στους καλλιτέχνες η απομάκρυνση από την «απλή εντύπωση», γεγονός που τους επέτρεπε να κινηθούν από την περιφέρεια και τα διάφορα σημεία της προς το κέντρο -το άνθος όπως ο ίδιος γράφει-, και να φτάσουν ο καθένας από το δικό του τεχνοτροπικό δρόμο ανταποκρινόμενοι στο ίδιο αίτημα, στο

---

[85] Διακρίνουμε εδώ την υπερβολή αυτής της αξιολογικής κρίσης του ποιητή.

[86] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σ. 189

[87] στο ίδιο, σ. 272

αίτημα της καθαρότητας, της διαφάνειας, της υπερβατικής τάξης, του «άνθους».[88] Κανείς γλύπτης, ζωγράφος ή ποιητής δεν νοιάστηκε ποτέ να μεταφέρει την εξατομικευμένη περίπτωση ενός αντικειμένου σε τόπο και χρόνο, τον τρόπο π.χ. που το φώτιζε ο λύχνος ή ο ήλιος ή που μια γυαλάδα στο πλάι το ΄κανε να μοιάζει πιο φυσικό, «*απαράλλαχτο*»[89] με αυτό που είδε σε ορισμένη στιγμή ο τεχνίτης-καλλιτέχνης. Κάτι τέτοιο θα πρόδιδε την εξάρτηση του τεχνίτη-καλλιτέχνη από το «στιγμιότυπο» και τον κλονισμό της εμπιστοσύνης στις αυτάρκεις πνευματικές δυνάμεις του ανθρώπου. Και είναι τότε που ο εμπειρισμός, η λογοκρατία, συμπτώματα κουρασμένων κοινωνιών (κατά τον Ελύτη), «παίρνουν τα πάνω και –με το προσωπείο του ρεαλισμού- ζητούν να επιβληθούν.»[90].

Την μονομέρεια των κρίσεών του αυτών σπεύδει να ψέξει ο ίδιος ο Ελύτης, προσθέτοντας ότι μπορούμε να διαπιστώσουμε εκλεκτικές συγγένειες πολύ πάνω από τα τόξα των αισθητικών θεωριών ή των χρονικών πλαισίων, ακόμη και στις πιο αρνητικές περιόδους, δηλ. σε περιόδους που δεν διακρίνονται από καθαρότητα και σαφήνεια. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι μπορεί να δείχνει πλησιέστερος, σαν βαθύτερο πνεύμα, ο Seurat και ο Braque προς τον Em. de Witte (Ολλανδό ζωγράφο του 17ου αι., περίπου 1617-1692) παρά ο τελευταίος προς το σύγχρονό του, «απαράδεκτο Jan Steen!».[91, 92]

Ενώ διατείνεται, όμως, ο Ελύτης ότι χρησιμοποιεί ένα ευρύ πρίσμα κριτηρίων (ή πιστεύει ότι αντιλαμβανόμαστε ότι διαθέτει ένα ευρύ πρίσμα κριτηρίων), εντούτοις

---

[88] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σ. 192

[89] στο ίδιο, σ. 184

[90] στο ίδιο, σ. 197

[91] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σ. 190. Οι «εκλεκτικές συγγένειες» τις οποίες βρίσκει ο Ελύτης μεταξύ καλλιτεχνών που απέχουν πολύ χρονικά είναι, μάλλον, διαισθητικού χαρακτήρα καθώς δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε σύγχρονα ερευνητικά δεδομένα που να τις επιβεβαιώνουν. Βλ. π.χ. τον χαρακτηρισμό του Jan Steen ως απαράδεκτου, κρίση που προδίδει έλλειψη ειδικής γνώσης αναφορικά με τη διαμόρφωση των καλλιτεχνικών ειδών στην Ολλανδία κατά τον 17ο αιώνα. Marten J. Bok, "The Artist's Life." στο Henry Perry Chapman, Wouter Th. Kloek and Arthur K. Wheelock Jr., *Jan Steen, Painter and Storyteller* , Guido Jansen επιμ., Exh. cat. National Gallery of Art, Washington D.C.; Rijksmuseum, Amsterdam. New Haven and London, 1996, σσ. 25–37. Για τον Jan Steen βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο Jane Turner ed., *The Dictionary of Art*, τόμος 29, London, Macmillan, 1996 σσ. 585-591, με περισσότερη βιβλιογραφία.

[92] Αντίστοιχου περιεχομένου αναφορά για τον εν λόγω ζωγράφο κάνει και ο Άγγελος Προκοπίου. Βλ. Κώστας Ιωαννίδης, *Ο λόγος περί εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα,* Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας 2002, σ. 191

μειώνεται το όποιο εύρος τους από ένα έκδηλο αντιδυτικό πνεύμα. Καταδικάζει μέσα του «ολόκληρο το συγκρότημα», όπως χαρακτηριστικά γράφει, «των εκφραστικών τρόπων που η Αναγέννηση κληροδότησε στον δυτικό μας πολιτισμό».[93]

Έτσι για τον Ελύτη στην περιοχή της ζωγραφικής καθαρότητας δεν έχουν θέση μορφασμοί, σκιοφωτισμοί, περιγραφές, δραματοποιήσεις, η απλή εντύπωση ή η εντυπωσιοθηρία, στοιχεία αληθοφάνειας και ψευδαίσθησης. Αυτοί οι εκφραστικοί τρόποι που ιδιάζουν στην τέχνη της Αναγέννησης, στο βαθμό που προβάλλονται ή υποβάλλονται στον παρατηρητή, δεν του επιτρέπουν να αποδράσει από τις δεσμεύσεις της εικαστικής σύμβασης και το στερεότυπο. «Η ζωγραφική είναι ζωγραφική. Διορθώνει παρά αποδίδει την πραγματικότητα, και δη προς την κατεύθυνση όχι του ρευστού, αλλά του διαρκούς, όχι του φθαρτού αλλά του ακατάλυτου.»[94].

Αυτές τις ιδιότητες του μη φθαρτού και του ακατάλυτου που είναι εγγενείς στην καθαρότητα και τη διαύγεια προσγράφει ο Ελύτης κατά προτεραιότητα στη ζωγραφική. Αυτή εκμεταλλεύεται την ευχέρεια που της παρέχεται να αφαιρεί, να προσθέτει, να τέμνει, να ευθειάζει, εωσότου ικανοποιήσει μια έμφυτη παρόρμηση στον άνθρωπο, να δει επιτέλους τον κόσμο σε μια κατάσταση πιο σύμφωνη με το πνεύμα του, με την πνευματική του καθαρότητα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο συγκεκριμένο χωρίο, αλλά σποραδικά και σε άλλα, ο Ελύτης δεν συμμερίζεται την εξισωτική ισοδυναμία της περίφημης έκφρασης του Ορατίου «Ut picture, poesis», αναφορικά με την κατά το δυνατόν πληρέστερη εκφραστικά διατύπωση της ιδέας-έννοιας. Στη συλλογή *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* ο ποιητής εκφράζεται με σκεπτικισμό «για τη δυνατότητα της ποίησης να αρθρώσει άφθαρτο λόγο και να φτάσει σε ύψη απολύτου καθαρότητος»[95]. Αντίθετα, τη δυνατότητα αυτή αναγνωρίζει στη ζωγραφική. Ο Ελύτης προβάλλει και χρησιμοποιεί τον Vermeer ως υπόδειγμα για την καθαρότητα των ζωγραφικών μέσων και του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Ίσως με κριτήριο αυτήν την καθαρότητα των ζωγραφικών μέσων του Vermeer, επιλέγει ο Ελύτης τα έργα αυτά για το αισθητικό και ποιητικό του ταξίδι.

---

[93] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στην σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σ. 205

[94] στο ίδιο, σ. 193

[95] Ανδρέας Μπερλής, *5+2 δοκίμια για τον Ελύτη*, Αθήνα, Ύψιλον, 1992, σσ. 20-21

Τα πανύψηλα όρη

ας πούμε οι Άνδεις

έχουνε το αντίστοιχό τους

μέσα μας (όπως το Σύμπαν

υποτίθεται

κάποιο άλλο από αντιύλη)

όπου όταν προχωρούμε προς την κορυφή τους

αραιώνει κι εκεί ο αέρας

τόσο που λιποθυμάς

τα ανθρώπινα όργανα δεν αντέχουνε τόση καθαρότητα

ένας Vermeer κάποτε το κατάφερε αλλ'

εστηρίχθηκε στο χρώμα[96,97]

η γραφή σταματά

---

[96] Ο Ελύτης δεν φαίνεται να συμμερίζεται τις απόψεις των ιστορικών, οι οποίοι επιχείρησαν να ερμηνεύσουν την τεχνική τελειότητα και την αισθητική ποιότητα της ζωγραφικής επιφάνειας των έργων του Vermeer βάσει των δυνατοτήτων που προσέφεραν στους καλλιτέχνες το 17ο αι. τα όργανα μελέτης και παρατήρησης του κόσμου, όπως η camera obscura, το μικροσκόπιο κ.λπ.

Ωστόσο, ο σχετικός προβληματισμός, όπως αναφέρεται στη βιβλιογραφία, παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον. (Βλ. την μελέτη της Svetlana Alpers, «L'art de dépeintre. La peinture hollandaise du XVIIe siècle", Gallimard 1990, σ. 69 και εξής αλλά και σποραδικά.)

[97] Βλ. παράρτημα κειμένων 2. Θεωρούμε χρήσιμο να υπενθυμίσουμε ότι πριν τον Ελύτη ο Marcel Proust στο γνωστό του μυθιστόρημα *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* αναφέρεται στο συγκλονιστικό βίωμα που είχε ο ήρωάς του Μπεργκότ βλέποντας τον πίνακα του Jan Vermeer «Άποψη του Delft», και ιδίως μια λεπτομέρεια της άποψης αυτής. Το εν λόγω απόσπασμα αποτελεί ένα είδος κριτικής, θα μπορούσαμε να πούμε, του προαναφερθέντος ζωγραφικού πίνακα, απόσπασμα το οποίο θεωρούμε βέβαιο πως ο Ελύτης γνώριζε. Η ειδική αναφορά στη μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου (την επικλινή στέγη στο δεξιό μέρος του πίνακα) και η απόσπαση της λεπτομέρειας αυτής από τα εικαστικά της συμφραζόμενα την καθιστά αξιολογικά ένα αυτόνομο και ανεξάρτητο εικαστικό πεδίο. Φρονούμε ότι το γεγονός αυτό έρχεται σε συμφωνία με τη θεωρητική άποψη του Ελύτη για την αυτάρκεια της λεπτομέρειας, του αποσπάσματος, του ελάχιστου. Παραθέτουμε: «*Ν' αξιοποιείς το ελάχιστο για να του αποσπάς τα μέγιστα είναι το πιο δύσκολο […].*» (Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 280), επίσης: «*Η απόσταση από το "τίποτε" στο "ελάχιστο" είναι πολύ μεγαλύτερη παρ' ό,τι από το "ελάχιστο" στο "πολύ"*» (στο ίδιο, σ. 256).

Δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε κάποια μελέτη αναφορικά με μια πιθανή αισθητική, λογοτεχνική ή άλλη «συγγένεια» του ποιητή με τον Marcel Proust. Ο Ελύτης κατατάσσει τον τελευταίο ανάμεσα σε εκείνους που «*ήσαν κατασφαλισμένοι από τις ευθείες που αντιπροσώπευε η έννοια της καθαρότητας (όπως ο Matisse, ο Braque, ο Mondrian, ο Schönberg, ο Stravinsky κ.ά.).*» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 352). Και αλλού (Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά,* σσ. 110), θεωρεί τα έργα του Proust και του James Joyce ως «το μεγαλοφυέστερο ίσως αποκορύφωμα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, όσον αφορά την απομάκρυνσή τους από την πραγματικότητα και τον άκρατο υποκειμενισμό τους.».

θέλει να τρως το ψαροκόκαλο και να πετάς το ψάρι.[98]

4.2 Ηλιακή μεταφυσική – η έννοια του φωτός

Η διαφάνεια αντιπροσωπεύει, κατά τον Ελύτη, μια ηθική στάση και μια συγκεκριμένη αισθητική προοπτική και αποτελεί μια από τις σημαντικότερες συλλήψεις στην ποιητική του[99]. Σε συνέντευξή του στον Δημήτρη Άναλι το 1983 υποστηρίζει:

> Η διαφάνεια, που ήταν και ο απώτερος στόχος μου, θα έφτανε, πίστευα, στο υψηλότερο σημείο ακρίβειας, εάν τα επιμέρους στοιχεία κάθε ποιήματος έπαιρναν τέτοια θέση μέσα στο σύνολο, που να κινούνται και από την άποψη την νοηματική και από την άποψη την μορφική, ακριβώς όπως τα ουράνια σώματα κάθε συστήματος γύρω από τον ήλιο. Με την προϋπόθεση, βέβαια, ότι στην περίπτωση αυτή, τη θέση του ήλιου κατέχει η συνείδηση. Κάτι τέτοιο είναι […] που μ' έκανε να μιλήσω κάποτε για μιαν «ηλιακή μεταφυσική», να πλάσω αυτόν τον όρο που εκ πρώτης όψεως μοιάζει αυθαίρετος[100, 101].

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γαλλία στο διάστημα 1948-1951 και πιθανώς μετά την συνάντησή του με τον Camus το 1950[102], ίσως επεξεργάσθηκε ή συστηματοποίησε τις ιδέες του για την μεταφυσική του ήλιου. Ο ποιητής στρέφεται

---

[98] Οδυσσέας Ελύτης, *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982, σ. 14

[99] Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Πάντα αριθμῶ διετάξας: Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Αθήνα, Μελάνι, 2018

[100] Οδυσσέας Ελύτης, «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση». Συνέντευξη στον Δημήτρη Άναλι., *Η Λέξη*, τχ. 29-30, (Νοέμ.-Δεκ.) 1983, σσ. 1023-1025

[101] *«όταν λέω ηλιακή μεταφυσική, εννοώ, βέβαια την Μεταφυσική του Φωτός»*. Απόσπασμα από την αυτοπαρουσίαση του Ελύτη στο ντοκιμαντέρ Οδυσσέας Ελύτης (1980, Αρχείο Κρήτης, Γιώργου και Ηρώς Σγουράκη, ΕΡΤ-Α.Ε./ΝΕΤ 1999). Βλ. όλο το απόσπασμα στο παράρτημα κειμένων 3

[102] Δ. Δασκαλόπουλος, «Χρονολόγιο Οδυσσέα Ελύτη (1911 – 1986)». *Χάρτης,* τχ. 21-23, Νοέμ. 1986, σσ. 261-280

προς το φως από τα πρώιμα ποιήματα των *Προσανατολισμών* και του *Ήλιου του πρώτου*.

«Υπάρχει, όμως, ένα μυστηριώδες ρυθμιστικό φίλτρο που κυβερνά τη διαδικασία: πρόκειται για το φως[103]», [«Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1974)]. Αναφερόμενο άμεσα, το ελληνικό φως του επίγειου σκηνικού μετατρέπεται σε ένα θεματικό πυρήνα ο οποίος αποκτά έναν συμβολικό όγκο. Έτσι, το λήμμα φως και το σχετικό με αυτό σημασιολογικό πεδίο παράγουν δημιουργικές παραλλαγές. Φως που μετατρέπεται σε ήλιο –«φως του Ήλιου του Κρυπτού[104]»όπως αναφέρεται στο ποίημα *Ρήμα το σκοτεινόν* (1991)· ακινητοποιημένο μέσα στη «διαφάνεια», μια λέξη-κλειδί που επανέρχεται συνεχώς. « *Μπορεί το ιδανικό μου να ήταν ανέκαθεν η διαφάνεια* »[105].

Η καθαρότητα/διαφάνεια αποτελεί μια λέξη-κλειδί για τον ποιητή, σε συνέχεια της πάγιας σκέψης του φωτός: Το φως που ακτινοβολεί από τον αισθητό κόσμο, για να μετασχηματιστεί, όμως, και να λειτουργήσει προς μια κατεύθυνση διανοητική, συμβολική. Η ιδέα του φωτός παραμένει σταθερά παρούσα: ως απώτατος στόχος, ως τάση. Πρόκειται για μια διαδρομή πραγματική και ταυτόχρονα συμβολική: «Για να προχωρήσει ολόισια μες στην καρδιά του ήλιου[106]», όπως γράφει ο Ελύτης στο εκτενές δοκίμιό του, το οποίο αφιέρωσε στον Θεόφιλο. Ζωγράφος, που βρίσκει μέσα στο φως του χώρου, στο υλικό, στο φυσικό φως, τον βασικό κώδικα καταγωγής. Και, από εδώ, γεννά πρωτάκουστες πιθανότητες και μεταμορφώσεις.

Από το οπτικό πεδίο στον κόσμο των ιδεών: ξεκινώντας από τα μάτια με ιδανικό προορισμό το σημείο «ταύτισης με το απόλυτο φως[107]», «Αναλογίες φωτός. Μια συνέντευξη του ποιητή στον Ivar Ivask.» (1983): «Να τι είναι αυτό που περιμένω […]: την πλήρη αντιστροφή, την απόλυτη διαφάνεια…[108]», «Πρώτα-πρώτα η ποίηση»

---

[103] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 296

[104] Οδυσσέας Ελύτης, «Ρήμα το σκοτεινόν, *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1991, σ. 53

[105] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 4

[106] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 297

[107] Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός. Μια συνέντευξη του ποιητή στον Ivar Ivask.», *Η λέξη*, τχ. 27, Αθήνα, Σεπτ. 1983, σ. 203 και στο Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις – 37 συνεντεύξεις*, Αθήνα, Ύψιλον, 2011)

[108] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 45

(1974). Ως οιωνός, ως ένα είδος «μαγείας[109]». Ένα φως που επαναλαμβάνεται -στη ζωγραφιά ή στο χαρτί- και μεταλλάσσεται σε «διαφάνεια[110]». Το φως αυτό ανασχηματίζεται διαρκώς: μεταξύ αντίληψης και προβολής. Γεμάτο από ενέργεια, ξεχύνεται από το φυσικό σκηνικό και ενεργεί με τη δύναμη ενός άλλου φωτός: από το οπτικό πεδίο, κατακόρυφα, προς μια «ανεξάρτητη επανασύνθεσή τους μέσα στο χώρο του πνεύματος[111]». Από αυτή την άποψη, ένα έργο το Fernard Léger μπορεί να συσχετιστεί με την σύγχρονη ελληνική τέχνη του Χατζηκυριάκου-Γκίκα: υποδεικνύοντας μια ανάλογη ανάκληση πέρα από μια συμβατική αντίληψη της ζωής[112]. Παρατηρεί ο Ελύτης: «Να γιατί μάς χρειάζεται η διαφάνεια. Για να διακρίνουμε τους κόμπους στο νήμα που μέσ' από τους αιώνες τεντώνεται και μας βοηθεί να σταθούμε όρθιοι πάνω σ' αυτή τη γη[113]», [«Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης» (1993)].

Έτσι συμβαίνει, επάνω σε μία γραμμή αυστηρής αλληλουχίας, στο όνομα της φωτεινότητας και της διαφάνειας, ποίηση, πρόζα, ζωγραφική, γραφή της τέχνης να προχωρούν προς την σύγκλιση πέρα από τα σύνορα των γλωσσών, πέρα από τα σύνορα της ιστορίας και της χωροχρονικής γεωγραφίας των επιμέρους τεχνών: επιφορτισμένες με ηθικές αξίες. Πέρα από τις άμεσα αντιληπτές αισθήσεις, υπάρχουν οι αναλογίες των αισθήσεων του πνεύματός μας, που η τέχνη παράγει και αποκαλύπτει, διότι όλες οι τέχνες μιλούν με αναλογίες όπως σημειώνει ο Ελύτης:

> Δε μιλώ για την φυσική ικανότητα να συλλαμβάνει κανείς τ' αντικείμενα σ' όλες τους τις λεπτομέρειες αλλά για την μεταφορική, να κρατά δηλαδή την ουσία τους και να τα οδηγεί σε μια καθαρότητα τέτοια που να υποδηλώνει συνάμα την σημασιολογία τους σε επίπεδο μεταφυσικό. Ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίστηκαν την ύλη οι γλύπτες της κυκλαδικής περιόδου, που έφτασαν

---

[109] στο ίδιο, σ. 46

[110] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 45

[111] Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 557

[112] στο ίδιο, σ. 556

[113] Οδυσσέας Ελύτης, «Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», *Εν Λευκώ,* σ. 347

ίσα ίσα να ξεπεράσουν την ύλη, το δείχνει καθαρά[114]. Όπως επίσης ο τρόπος που οι εικονογράφοι του Βυζαντίου επέτυχαν από το καθαρό χρώμα να υποβάλλουν το «θείο»[115].

Στον λόγο που εκφώνησε κατά την παραλαβή του Νόμπελ, ο Ελύτης είναι απόλυτα πεπεισμένος πως «εντός του κόσμου τούτου εμπεριέχεται και με τα στοιχεία αυτού του κόσμου ανασυντίθεται ο άλλος κόσμος, ο "πέραν", η δεύτερη πραγματικότητα, η υπερτοποθετημένη επάνω σ' αυτήν όπου παρά φύσιν ζούμε»[116]. Αποτελεί γεγονός πως η λειτουργική διαδικασία, ποίηση και ζωγραφική, θεωρητικός στοχασμός, λειτουργεί προς μια συμβολική, μεταφυσική προοπτική. Μια διαδικασία ηθικού εξαγνισμού κυβερνά τις αρχές και τις κινήσεις της αισθητικής δημιουργίας. Εξάλλου, ακόμη και μία Παρθένος της βυζαντινής εικονογραφίας -η αναγωγή στη ζωγραφική επαναλαμβάνεται στον Ελύτη- δεν διαφέρει πολύ, όπως σημειώνει ο ποιητής, από κάποιες εγκόσμιες εικόνες της θάλασσας, του ήλιου, με τις οποίες μπορεί άμεσα να συνδεθεί στην καλλιτεχνική πράξη, μέσω των ισοδυναμιών, που σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα σχεδόν κυριαρχεί: αρκεί «ένα κάτι ελάχιστο, συχνά, [και] το εγκόσμιο γίνεται υπερκόσμιο, και τανάπαλιν»[117].

Έτσι, στον λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό νεωτερισμό του Ελύτη, τόσο στα θεωρητικά του κείμενα, όσο και στην πρακτική εφαρμογή τους -ας θυμηθούμε την διαδικασία των κολλάζ- θα ενταχθούν και θα κυκλοφορήσουν χρώματα και σχήματα των βυζαντινών αγιογράφων: αποδεικνύοντας ότι εμείς αντιλαμβανόμαστε ξεκάθαρα ένα δεσμό που υπό διάφορες μορφές φτάνει ως τις μέρες μας. Γράφει ο ποιητής στο δοκίμιο «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1974) :

> […] τίς συνέχει ένα ενιαίο πνεύμα που δείχνει πόσους τρόπους διαφορετικούς κατέχει μια υγιής παράδοση για ν' ανανεώνεται, χωρίς ν' απιστεί στο βαθύτερο πνεύμα που εκπροσωπεί. Και το βαθύτερο πνεύμα, στην περίπτωση που μας

---

[114] Οδυσσέας Ελύτης, «Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», *Εν Λευκώ,* σ. 345

[115] στο ίδιο, σ. 340

[116] στο ίδιο, σ. 343

[117] στο ίδιο, σ. 359

απασχολεί, το δίχως άλλο είναι το φως· το φως και ο τρόπος που έχουν τα πράγματα να «στέκονται» μέσα του[118].

«Στην αρχή το φως Και η ώρα η πρώτη» δηλώνει ο πρώτος στίχος από τη «Γένεσι» του *Άξιον Εστί*[119]. Το φως, λοιπόν, ως αρχέτυπο της δημιουργίας του σύμπαντος, που ο ποιητής ανάγει σε στοιχείο που δεσπόζει στο σύστημα έμπνευσής του. Έτσι, η δημιουργική αναζήτηση «πάει πολύ βαθιά, ως το ακρότατο σημείο που μπόρεσε ν' ανιχνεύσει η ψυχή, στα σύνορα των αντιθέτων, εκεί που ο Ήλιος κι ο Άδης αγγίζονται[120]», [«Πρώτα-πρώτα η ποίηση» (1974)] . Οι αντίθετοι πόλοι συναντιούνται στην πράξη της δημιουργίας. Όπως και τα ακραία χρώματα. Το φως λειτουργεί σε διαλεκτική βάση με τον αντίθετο πόλο του, όπως και τα χρώματα:

Στα χαρτιά σκυφτός και στα βιβλία τ' απύθμενα

Με σκοινί λιανό κατεβαίνοντας

Νύχτες και νύχτες

Το λευκό αναζήτησα ως την ύστατη ένταση

Του μαύρου Την ελπίδα ως τα δάκρυα

Τη χαρά ως την άκρα απόγνωση [...][121].

Το Άξιον Εστί, 1959

Στο δοκίμιο «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1974), επισημαίνει αναφορικά με την έννοια του φωτός:

---

[118] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 285

[119] του ιδίου, *Το Άξιον Εστί*, Αθήνα, Ίκαρος, σ. 121

[120] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 45

[121] Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον Εστί*, σ. 128

> Το φως μέσα στο ελληνικό ύπαιθρο -δεν κουράζομαι να το επαναλαμβάνω - εστάθηκε ο μεγάλος σκόπελος όπου προσκρούσανε οι περισσότεροι ζωγράφοι μας, προπάντων στο δέκατο ένατο αιώνα. Πολύ περισσότερο, το φως το διυλισμένο από τα φυλλώματα των ελαιώνων, κάτι πεμπτουσιακό, που υπήρξε ανέκαθεν αμετάδοτο. Χρειάστηκε η «πρώτη αίσθηση» του Θεόφιλου για να το καθηλώσει[122].

Το θεμελιακό μοτίβο της ελληνικής ταυτότητας, που βιώνεται ως ένα αίσθημα ιδιοκτησίας εντόνως ενεργό στο δημιουργικό εργαστήρι του Ελύτη, που έχει μετατραπεί σε προσωπικό μύθο, οδηγεί, μέσα από την αντίληψη και τις προεκτάσεις, στην πάγια σκέψη του τοπίου ως προβλήματος και στην επακόλουθη πλαστική ερμηνεία εκείνου του τοπίου-μη τοπίου μέσα στο έργο: «αυτό, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Yves Bonnefoy, αποτυπώνεται ως "lieu et destin de l' image". Στο όνομα της θεμελιώδους ενότητας ζωής και τέχνης[123]» [«Πρώτα-πρώτα η ποίηση» (1974)], που εξυμνήθηκε με κάθε ευκαιρία, χρειάζεται να αναφερθεί η παρακάτω φράση που βρίσκεται σε τέλεια συμμετρία: «αγάπησα στον μέγιστο βαθμό την Ποίηση […], αγάπησα στον μέγιστο βαθμό την Ελλάδα»[124]. Ο ποιητής, ο ζωγράφος, ο ερμηνευτής μορφών, συγκλίνουν, συμπίπτουν στην οργάνωση, με λογική και πάθος, ενός θαυμάσιου φανταστικού σύμπαντος που συνελήφθη με λέξεις και χρώματα. Η δομή του βρίσκεται στη διαδικασία, που αντικαθιστά ένα αυστηρό μήνυμα, μια κυκλική κίνηση της σκέψης, που ο Ελύτης διατύπωσε με ενάργεια: «ξεκινώ από την αίσθηση και […] καταλήγω, περνώντας από τον καθαρμό της πάλι στην αίσθηση[125]» [*Ιδιωτική οδός* (1991)]. Και επιμένει: «Το επιχειρώ […] με κάθε μέσο, ακόμη και με τα χρώματα, που μου ανοίγουν την όρεξη να τα τρώω, λες κι έχω ανάγκη από τις βιταμίνες τους[126]». Αν τώρα, από την *Ιδιωτική Οδό* επιστρέψουμε στις αυτοβιογραφικές σελίδες που δημοσιεύθηκαν στα ιταλικά από τον Vitti, θα συναντήσουμε και εκεί την ίδια αίσθηση κυκλικότητας: «Από το όραμα έβγαινε μία αίσθηση και η αίσθηση αυτή οδηγούσε πάλι σε ένα όραμα. Είχε σημασία η κίνηση.

---

[122] του ιδίου, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σσ. 308-309

[123] του ιδίου, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 18

[124] στο ίδιο, σ. 17

[125] Οδυσσέας Ελύτης, Ιδιωτική οδός, σ. 426

[126] στο ίδιο, σ. 426

Θέλω να πω, η παράλληλη κίνηση της ψυχής»[127]. Αυτή η κίνηση ορίζεται από μία μέθοδο που λειτουργεί προς μία γνωστική προοπτική: «αναπτύσσεις ένα πρίσμα διάφανο, ικανό να σε κάνει να βλέπεις όπως ακούς, ή ν' ακούς όπως βλέπεις, και ούτω καθεξής, όπως μόνον η ψυχή γίνεται να το επιτρέψει»[128], [«Η μέθοδος του "άρα"» (1992). Εξάλλου, εκμυστηρεύεται ο Ελύτης, «Μόνο ν' ακούω ξέρω, και να βλέπω[129]», [*Ιδιωτική οδός* (1991)]. Κι επιμένει: «Ακούμε σαν να βλέπουμε, βλέπουμε σαν ν' ακούμε[130]». Κι αυτό σε εκπληκτική συμφωνία με τον αντίστοιχο συνδυασμό, με το αντίστοιχο σταυροδρόμι βλέμματος και ακοής της έμμετρης αφήγησης του ζωγράφου Paul Klee: « ένα μάτι βλέπει, και τ' άλλο ακούει»[131].

Αυτή είναι τελικά η διαδικασία: όπως ακριβώς ο ζωγράφος έτσι κι «ο ποιητής δείχνει. Και η ορατότητα μεγαλώνει, εντείνεται, λαμπικάρει, τόσο περισσότερο όσο το κάθε στοιχείο βρίσκει την ακριβή του θέση μέσα σ' ένα σύνολο που κάνει τα επίπεδα να συγκλίνουν και να καταλήγουν στη μία και διαρκή λάμψη»[132], [«Η μέθοδος του "άρα"» (1992).

Για το εγχείρημα αυτό, όμως, είναι απαραίτητη η αυστηρότητα, προκειμένου να γίνει πιστευτό πως «ο πραγματικός καλλιτέχνης ορθοτομεί περισσότερο επαναστατώντας παρά που αναστατώνει το υλικό του»[133]: ταυτόχρονα παραπέμπει στην παράλληλη αυστηρότητα της μοντέρνας ζωγραφικής και μουσικής, με μια άμεση αναφορά στους Mondrian, Vasarely, Rothko, Schonberg, Ξενάκη. Πράγμα που σημαίνει, όπως σχολιάζει κι ο Ελύτης, πως ο πραγματικός καλλιτέχνης «βουτιέται με τα μούτρα στο ανάποδο για να ανασύρει την ίσια μεριά»[134].

---

[127] Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης, κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, σ. 120

[128] Οδυσσέας Ελύτης, «Η μέθοδος του "άρα"», *Εν Λευκώ*, σ. 169

[129] Οδυσσέας Ελύτης, Ιδιωτική οδός, σ. 425

[130] στο ίδιο, σ. 426

[131] Γιάννης Ρηγόπουλος, *Κείμενο και εικόνα, Όρια και δυνατότητες της σύγκρισης*, Αθήνα, Σμίλη, 1997, σ. 154

[132] Οδυσσέας Ελύτης, «Η μέθοδος του "άρα"», *Εν Λευκώ*, σ. 181

[133] στο ίδιο, σ. 180

[134] στο ίδιο, σ. 181

Επρόκειτο για μια φυσική καθαρότητα που ανακάλυπτε στους θαλασσινούς ορίζοντες και που έδινε σώμα στην ψυχική: «Όταν […] είχα μια τέτοια κεκτημένη ταχύτητα προς την καθαρότητα»[135]. Ποίηση-ζωγραφική, η ροπή παραμένει πάντα η ίδια: να πεις ό,τι αγαπάς, ακολουθώντας το δημιουργικό ένστικτο με τα μέσα που διαθέτεις, με σεμνότητα. Το κίνητρο που παρέχεται μεταφράζεται σε μια σειρά συναισθηματικών αντιστοίχων, ανακαλύπτοντας το ισοδύναμό τους σε διάφορες πλαστικές αξίες, γραμμές, σχήματα, όγκους, χρώματα. Η διανοητική διαδικασία που προηγείται της γενέσεως του έργου επιτρέπει στον Ελύτη να διαμορφώσει μια προσωπική ηθική, που παρουσιάζεται ως μεταγραφή της προσωπικής του αισθητικής, «που, με τη σειρά της κι αυτή, δεν είναι παρά μια μεταγραφή των φυσικών όρων»[136] [«Πρώτα-πρώτα η ποίηση» (1974)], των φυσικών φαινομένων: «ένας τέτοιος δρόμος, από το επάνω του μέρος, μοιραία οδηγεί προς τη Μεταφυσική. Με κάθε κύμα της Ποίησης που μου ξανάρχεται […] νιώθω να βρίσκομαι πιο κοντά στο φως[137]». Αυτή είναι η κίνηση της σκέψης που αναγγέλλεται: «Πρόσω ήρεμα προς το μη θολούμενον, το άτρεπτον, το γυμνόν, το φαῖνον, το αυτῷ καταληπτόν, το αναλλοίωτον…»[138] [«Πρόσω ήρεμα» (1991)]. Πρόκειται για μια ασίγαστη έλξη προς εκείνο το φως που δεν έχει ανάγκη να περάσει από τα μάτια. Ως έσχατη ροπή προς «μια καθαρότητα που το μεταφυσικό της νόημα είναι υπερτοποθετημένο ακριβώς επάνω στο ηθικό και αυτό, πάλι, ακριβώς επάνω στο αισθητικό»[139], [«Πρώτα-πρώτα η ποίηση», (1974)].

«Έτσι από μια σ' άλλην εικόνα γης μεταμορφωμένης/ Να φανεί γίνεται/ Βαθιά μέσα στο πράσινο του αιθέρος/ […] Το ουράνιο αρχιπέλαγος»[140], [«Τα εισόδια ενός προθανατισμένου» (1991)]. Έτσι, η εικόνα του κειμένου, όπως η πλαστική εικόνα, λειτουργεί με γνωστική προοπτική, μεταφράζοντας ένα μοτίβο της ύπαρξης. Γίνεσαι οδηγός στις αναζητήσεις ενός γλωσσικού κώδικα «για να μετασχηματίσεις την πραγματικότητα, για να δράσεις δηλαδή επάνω της, για να την επαναφέρεις δηλαδή

---

[135] στο ίδιο, σ. 179

[136] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 37

[137] στο ίδιο, σ. 37

[138] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρόσω ήρεμα», *Εν Λευκώ,* σ. 442

[139] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 37

[140] Οδυσσέας Ελύτης, «Τα εισόδια ενός προθανατισμένου», *Τα ελεγεία…*, σ. 565-566

σ' ένα πεδίο απαιτήσεων πρωτότυπων αποσαφηνίσεων»[141]. Πρόκειται για την ίδια αξία που σημειώνει και ο Ελύτης για τον Έλληνα οραματιστή Θεόφιλο: ότι, δηλαδή, με την έντονη απλότητα, που φτάνει κάποτε στα όρια του παιδικού, και τη χρήση που κάνει των χρωμάτων αποδίδει όχι την οπτική, αλλά την πνευματική πραγματικότητα των αντικειμένων: «ακριβώς όπως κι οι ποιητές»[142], [«Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1974)].

4.3 Αντιστοιχίες μεταξύ Λέξης - Εικόνας

Αναφέρει ο Ελύτης στο αυτοβιογραφικό του χρονικό: «η ζωγραφική, μετά την ποίηση, ήτανε το μεγαλύτερο πάθος μου.»[143], [«Το χρονικό μιας δεκαετίας» (1974)]. Η διαβεβαίωση αυτή σχετίζεται και με την τοποθέτηση που ο ποιητής καταθέτει στο «Ένα γράμμα για την σύγχρονη τέχνη», όπου, αναλαμβάνοντας την πλήρη υπεράσπιση της νέας τέχνης, και για την ακρίβεια του δημιουργικού πνεύματος που διακρίνει το ύφος της μοντέρνας ζωγραφικής, επισημαίνει με τρόπο αυτοαναφορικό: « αγαπώ τη ζωγραφική, όσο και την ποίηση, […] παρακολουθώ τη ζωγραφική όσο και την ποίηση»[144], [«Ένα γράμμα για τη σύγχρονη τέχνη» (1974)].

Η απόλυτη συμμετρία μεταξύ των δύο δηλώσεων, μάς οδηγεί στην υπόθεση πως, υπάρχουν «ισοδυναμίες» στον συγγραφέα-ζωγράφο Ελύτη, που θα μπορούσαν να αναχθούν στον άξονα Λέξη - Εικόνα. Εξάλλου, το δίπολο αυτό, ενισχύεται υπό την μορφή «πολλαπλών ισοδυναμιών», οι οποίες δημιουργούν ένα εκφραστικό σύστημα, όπως θα δηλωθεί από τον ίδιο τον ποιητή, επ' ευκαιρία των θαυμαστών ζωγραφικών αναζητήσεων του Picasso[145]. Άλλωστε, σημειώνει ο ποιητής στο δοκίμιο «Τα μικρά έψιλον: Η τέχνη της ελαφράς ύλης» (1993), σε μια αναφορά του στην ζωγραφική, «για κάποιον που έχει το ένστικτο του κυνηγού εικόνων, η λεγόμενη ελαφρά ύλη αποτελεί

---

[141] Πάολα-Μαρία Μινούτσι, μτφρ. Χρήστος Μπιντούδης, «Καβάφης-Ungaretti, Ελύτης-Ungaretti-Blake» στο *Ο Ελύτης στην Ευρώπη,* Ανδρέας Καφάογλου επιμ., Αθήνα, Ίκαρος 2011, σ. 233

[142] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 267

[143] Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 387

[144] του ιδίου, «Ένα γράμμα για τη σύγχρονη τέχνη, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 474

[145] του ιδίου, "Équivalances chez Picasso", *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 590-595

ένα πρώτης τάξεως όργανο για την παγίδευση στιγμών όπου μετέχουν ισόποσα η φύση και η ψυχή» [146].

Αποτελεί, όμως η εικόνα βασική και απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε δημιουργική λειτουργία (ποίηση, ζωγραφική, κριτική άσκηση); Ίσως μπορούμε να ιχνηλατήσουμε την άποψη του Ελύτη επί του θέματος, αν εξερευνήσουμε τη ζωηρή του σχέση με την εικαστική τέχνη, και ως εκ τούτου, να διαβούμε το κατώφλι του «φανταστικού μουσείου» του και να διασχίσουμε, μέσα από αυτή την προοπτική, το ερευνητικό πεδίο της πολύπλοκης σχέσης μεταξύ λέξης και εικόνας.

Μελετώντας πολλά από τα θεωρητικά και κριτικά δοκίμια του Ελύτη για την σύγχρονη τέχνη, κατανοούμε καλύτερα τον ρόλο που η ζωγραφική διαδραματίζει στην καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Ελύτη, ως ένα από τα βασικά αναγνωστικά ερμηνευτικά κλειδιά που τα κριτικά αυτά κείμενα για τη ζωγραφική μάς προσφέρουν, προκειμένου να εισχωρήσουμε στον ελυτικό τρόπο σκέψης.

Αποτελεί γεγονός πως στον Ελύτη, ποιητική λέξη και πλαστική έκφραση, καθώς ενώνονται με έναν δεσμό δυσεπίλυτο, δημιουργούν μια στενή σχέση θέτοντας το κριτικό ζήτημα υπό το πρίσμα παραγωγικών συνδέσεων και ενώσεων, οι οποίες οδηγούν σε μια διαρκή αναζήτηση εικόνων. Σε αυτήν την αναζήτηση, η οπτική αντίληψη κυριαρχεί στα ενδιαφέροντα του ποιητή, του ζωγράφου, ως πρωταρχική νοητική ενασχόληση με «λειτουργίες καθαρά διανοητικές»[147], [«Τα μικρά έψιλον: Η τέχνη της ελαφράς ύλης» (1993)]. Τα σχήματα που συλλαμβάνει το βλέμμα του ποιητή – ζωγράφου συγκροτούν τον αρχικό κατάλογο εικόνων που διαθέτει. Η οπτική αντίληψη «μεταγλωττίζεται […] σε ένα πλήθος συναισθηματικά ισόποσα τα οποία βρίσκουν την αντιστοιχία τους σε ποικίλες πλαστικές αξίες: (γραμμές, μορφές, όγκους, χρώματα)»[148], [«Ο διαιρέτης “Κ” στη σύγχρονη ζωγραφική. Μαζί “μ’ ένα φανταστικό μουσείο”» (1993)]. Η πρωταρχική οπτική σκέψη, όμως, που συλλαμβάνεται γύρω από μία εικόνα, είτε αυτή είναι πλαστική είτε κειμενική, ακολουθεί περιπετειώδεις δρόμους μέχρις ότου να γίνει όραμα που προσφέρει κάποια

---

[146] του ιδίου, «Τα μικρά έψιλον: Η τέχνη της ελαφράς ύλης», *Εν Λευκώ*, σ. 221

[147] Οδυσσέας Ελύτης, «Τα μικρά έψιλον: Η τέχνη της ελαφράς ύλης», *Εν Λευκώ*, σ. 221

[148] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης “Κ” στη σύγχρονη ζωγραφική. Μαζί “μ’ ένα φανταστικό μουσείο”», *Εν Λευκώ*, σ. 191

ισοδύναμα σε ηθικό επίπεδο. Και αυτός είναι ο λόγος που το έργο υπάρχει: μέσα του συγκλίνουν οι λόγοι της ποίησης και οι λόγοι της τέχνης: και οι δύο ανακαλύψεις, που είναι επινοήσεις της γλώσσας, λειτουργούν προς μια διαφορετική κατεύθυνση ιδανική: περιβάλλουν το βαθύ πεδίο της ύπαρξης, τη φύση και την ψυχή, όπως σημειώνει ο Ελύτης[149][“Équivalances chez Picasso” (1974)].

Το ενδιαφέρον του ποιητή για τις πλαστικές τέχνες, τοποθετείται στα καθοριστικά χρόνια της νεανικής του διαμόρφωσης, όπως προκύπτει από το αυτοβιογραφικό χρονικό, που δημοσιεύθηκε από τον Mario Vitti[150]: «το ενδιαφέρον μου για τις εικαστικές τέχνες μεγάλωνε (χίλιες φωνές μέσα μου έλεγαν ότι ναι, μπορούσα να είμαι ζωγράφος)»[151]. Και στην *Ιδιωτική οδό* (1990), μια αστραπή θα ανακαλέσει τη γοητεία του ποιητή για το χρώμα, που ποιητικά μεταφέρεται στον «ορατό» λόγο: «Ξυπνάω τις νύχτες ανήσυχος για κάποιαν απόχρωση του μωβ»[152]. Ακριβώς το βιολετί, το λιλά, το μωβ, διαφοροποιημένα σε ποικίλες αποχρώσεις, ανήκουν στον έντονο και φωτεινό χρωματισμό της ζωγραφικής παλέτας του Ελύτη: σε αρμονία με το “χρώμα” των στίχων[153].

Οπτικές εντυπώσεις ενεργοποιούν και το ηχητικό πεδίο, εναρμονιζόμενες με το μωβ μέσα από μία συναισθησιακή εμπειρία: «Θάμβος! Πού ακούω μωβ και γίνονται όλα / Ρόδινα»[154]. Χρώμα της νοσταλγίας και του ονείρου – «Κι έτρεμε τρείς φορές το μωβ»[155], χρώμα ονειρικό, όπως το χρώμα της κορδέλας μιας μικρής θεάς που επισκέφθηκε τον ποιητή τις ώρες της αϋπνίας του («Περαστική από την χθεσινή αϋπνία μου / […] η θεούλα με τη μωβ κορδέλα»[156], ενώ «και οι ώρες γύριζαν όπως οι μέρες / με πλατιά μενεξεδένια φύλλα στο ρολόι του κήπου»[157]. «Σε μια γη μπλε της

---

[149] Οδυσσέας Ελύτης, “Équivalances chez Picasso”, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 593

[150] Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης, Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 2000, σ. 152

[151] Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 436

[152] του ιδίου, *Ιδιωτική οδός*, σ. 411

[153] Η εικαστική παραγωγή του Ελύτη θα εξετασθεί σε επόμενο κεφάλαιο.

[154] Οδυσσέας Ελύτης, «Τα εἰσόδια τοῦ προθανατισμένου (Ἐνύπνιον)», *Τα ελεγεία*, σ. 566

[155] του ιδίου, «*Το μονόγραμμα*», *Προσανατολισμοί*, σ. 253

[156] του ιδίου, «Μ. Σάββατο, 25», *Προσανατολισμοί*, σ. 485

[157] του ιδίου, *Το Άξιον Εστί*, σ. 130

βιολέτας μ' άγριες χαίτες τρικυμίας»[158], «[…] Τα βουνά σκούρα και μωβ»[159]. Αυτό το επαναλαμβανόμενο, έντονο «θάμβος μωβ»[160] εμφανίζεται συχνά στο έργο του ποιητή-ζωγράφου: «ένα μωβ που δεν το συναντούμε αλλού πουθενά»[161], όπως γράφει ο Ελύτης για τα έργα του ζωγράφου Θεόφιλου.

Ήταν τα «παρθένα, δροσερά χρώματα» ενός κόσμου που απλωνόταν, «σαν ξανακαμωμένος από την αρχή»[162], που ο ποιητής συναντούσε και θαύμαζε στους πίνακες του ναΐφ ζωγράφου της Μυτιλήνης, ο οποίος είχε την ικανότητα, με τη βοήθεια των φυσικών στοιχείων, να αποκαθιστά «τη νοητική υπόσταση των αντικειμένων»[163]. Ένας ζωγράφος που, με την χρήση των χρωμάτων -ένα ατελείωτο κέντημα ανοιχτών χρωμάτων, όπως θα το χαρακτηρίσει ο ίδιος ο Ελύτης -, με τη «διαύγεια που επιβάλλει στον ορατό κόσμο»[164], σκιαγραφεί «το σχήμα ενός άλλου κόσμου, ξεσηκωμένου απ' την ψυχή του, το όνειρο μιας αθώας αγνής κατάστασης»[165]. Σχολιάζει ο ποιητής: «Ο Θεόφιλος βγήκε τελικά νικητής με το χρώμα[166]. Το χρώμα είναι το μεγάλο του όπλο». «Ο Θεόφιλος προχωρεί στην δουλειά του […] μόνο με το αίσθημα και την αίσθηση»[167] και ανακαλύπτει την καθαρή έκφραση[168], «αποφασισμένος […] να πολεμήσει, αλλ' από την άλλη όψη των πραγμάτων, ακριβώς όπως κι οι ποιητές»[169,170].

Αν «γραφή και εικόνα, το γράφειν και το εικονίζειν, αποτελούν στην ουσία ένα πράγμα» -όπως επισημαίνει ο Paul Klee στη *Θεωρία της μορφής και της*

---

[158] του ιδίου, «Σολωμού συντριβή και δέος» , *Προσανατολισμοί,* σ. 557

[159] του ιδίου, «Περασμένα μεσάνυχτα» , *Προσανατολισμοί,* σ. 557

[160] του ιδίου, «Ελεγείο του Gr» , *Προσανατολισμοί,* σ. 556

[161] του ιδίου, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 309

[162] στο ίδιο, σ. 270

[163] στο ίδιο, σ. 285

[164] στο ίδιο, σ. 266

[165] στο ίδιο, σ. 267

[166] στο ίδιο, σ. 285

[167] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 305

[168] στο ίδιο, σ. 300

[169] Πρβλ. στο ίδιο, σ. 303

[170] Αναφορά στο "Ut picture poesis" ;

αναπαράστασης-, αυτό συμβαίνει και γιατί «η τέχνη δεν επαναλαμβάνει τα ορατά πράγματα αλλά γιατί τα καθιστά ορατά»[171]. Ο Ελύτης, στην *Ιδιωτική οδό*, σε απόλυτη συμφωνία με τον Ελβετογερμανό ζωγράφο, παρατηρεί: «καταφέρνει, το μέρος της ζωής το φαῖνον, το μη θολούμενον, να το καθιστά αόρατο για τους άλλους»[172]. Η πρόθεση του καλλιτέχνη συμπίπτει με την πρόθεση του ποιητή. Ο Klee, ένας ζωγράφος-ποιητής τον οποίο ο Ελύτης αγάπησε και μελέτησε, αποτελεί πράγματι μια σημαντική παρουσία, με τέσσερα έργα του στο «Μικρό φανταστικό μουσείο»[173] του ποιητή και συνιστά ένα όνομα-σημείο αναφοράς που συναντούμε αρκετές φορές στα κείμενά του για την τέχνη.

Αν, θα αναλογιστεί ο Ελύτης μιλώντας για τις πλαστικές τέχνες, «"βλέπω", για έναν καλλιτέχνη σημαίνει να βοηθήσει τους άλλους να δουν», η επίμονη προσπάθεια «να δεις το αόρατο μέσα στο ορατό» αποτελεί την μεγάλη περιπέτεια του καλλιτέχνη μέσα στον μοντέρνο πολιτισμό, όπως επεσήμανε, μιλώντας για τον εαυτό του, ο Giuseppe Ungaretti. Ενώ, επαναλάμβανε την ίδια ανάγκη, του να μάθει να βλέπει περισσότερο, «να διαβάζει το αόρατο μέσα στο ορατό» εντυπώνοντας την προειδοποίησή του για «τους ζωγράφους, και ποιητές, και μυθιστοριογράφους και γλύπτες του 20ου αιώνα»[174]. Κι ο Ελύτης θα το επιβεβαιώσει, πεπεισμένος πλέον ότι στην εποχή μας «ελάχιστοι, πραγματικά ξέρουν να βλέπουν»[175]. Πρόκειται για έναν άθλο του νου που ξεκινά από τα μάτια. Όπως για τον Ungaretti, έτσι και για τον Ελύτη[176].

---

[171] Το κείμενο η «Δημιουργική Εξομολόγηση», (Schöpferische Konfession), ένα από τα πρώτα θεωρητικά κείμενα του Klee, το οποίο εκδόθηκε το 1920 και θεωρήθηκε ένα είδος καλλιτεχνικού μανιφέστου, ξεκινάει με τη χαρακτηριστική φράση «η τέχνη δεν αναπαράγει το ορατό, αλλά καθιστά κάτι ορατό. Βλ. και Paul Klee, μτφρ. Γιάννης Κεντρώτης, *Τα ημερολόγια 1898-1918*, τόμος β΄, Αθήνα, Νεφέλη, σ. 471

[172] Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, σ. 412

[173] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στη σύγχρονη ζωγραφική. Μαζί «μ' ένα φανταστικό μουσείο», *Εν Λευκώ*, σσ. 194 - 200

[174] Οδυσσέας Ελύτης, «Giuseppe Ungaretti», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 459

[175] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 297

[176] Θεωρούμε ότι η παραπομπή δεν μπορεί να είναι τυχαία, αν λάβουμε υπόψη μας πως ο Ελύτης παρακολουθεί, διαβάζει και μεταφράζει στα ελληνικά τον Ιταλό ποιητή της Αλεξάνδρειας της Αιγύπτου, με τον οποίο φαίνεται να βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία. Για τις σχέσεις Ελύτη – Ungaretti, Πρβλ. Πάολα-Μαρία Μινούτσι, *Ο Ελύτης στην Ευρώπη…*, σ. 152

Αποτελεί γεγονός πως, αν η γνώση ξεκινά από το βλέμμα, προκειμένου να προχωρήσει παραπέρα, ο συνδυασμός έπρεπε να αναζητηθεί στην οπτική τάξη, στην οπτική αξία, όπως παρατηρεί ο Ελύτης στο «Πρώτα-πρώτα η ποίηση»: «προσπαθώντας να βλέπω ή, αν όχι, τουλάχιστον να ψαύω και ν' αναγνωρίζω»[177]. Η θεωρητική δήλωση βρίσκει το συμβολικό της ισοδύναμο στην ποίηση:

« Ή για λίγο [...] μέσα μου /

Μισάνοιχτο [μένει] το Ακοίταχτο! »[178].

Ο Ελύτης επιλέγει να εκφραστεί με τους ίδιους ακριβώς όρους για τη δουλειά του ποιητή, καταγράφοντας «[την] ακαριαία μετατροπή της σκέψης σε εικόνα. Ύστερα από μια διαδικασία νοητική, λογική, με σύνεργο "την απόχη των σχημάτων"»[179]. Γράφω, εικονίζω, μεταμορφώνω, μετασχηματίζω. Η ζωγραφική σκέψη του Ελύτη φαίνεται να βρίσκεται σε απόλυτη συγχρονία με την ποιητική. Η καλλιτεχνική γραφή, οι θεωρητικές και κριτικές παρατηρήσεις για τις εικαστικές τέχνες -θέματα, προβλήματα, εικόνες, πρωταγωνιστές- σχετίζονται άμεσα με τα θεωρητικά του κείμενα για την λογοτεχνία.

Είναι γεγονός ότι υπάρχει μια αναλογία μεταξύ του ορατού και του ρηματικού στην φαντασία του Ελύτη: και τα δύο παράγουν σημεία που διασταυρώνονται, σε ένα καθεστώς συνέργειας. Η γλώσσα των ματιών, που εμπεριέχει την πράξη της ζωγραφικής, βρίσκει το ισοδύναμό της στις αναζητήσεις της ρηματικής έκφρασης. Τα εκφραστικά μέσα που υιοθετούνται μπορούν να ποικίλλουν, αλλά οι ηθικοί λόγοι παραμένουν αναλλοίωτοι: τόσο της λυρικής λέξης, όσο και του χρώματος. Αναλογίες που από την πλευρά της κριτικής ερευνητικής μεθόδου προέρχονται και από την προσπάθεια, που εξύμνησε ο Yves Bonnefoy -ποιητής κι αυτός που στοχάζεται επάνω στις εικαστικές τέχνες: "comprendre un aspect de l' experience du peintre et d' ailleurs

---

[177] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 3

[178] του ιδίου, «Σολωμού συντριβή και δέος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 557

[179] του ιδίου, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 28

aussi du poète que l' on pourrait appeler l' image"[180]. Συναντιούνται και επιστρέφουν, μέσα από αυτήν την προοπτική, θέματα και προβλήματα, μορφές και έργα, που πρέπει να ερευνηθούν λεπτομερώς και να εξεταστούν. Ο Ελύτης παρατηρεί:

> Η ζωγραφική είναι ζωγραφική. Διορθώνει παρά που αποδίδει την πραγματικότητα, και δή προς την κατεύθυνση όχι του ρευστού αλλά του διαρκούς, όχι του φθαρτού αλλά του ακατάλυτου. Εκμεταλλεύεται την ευχέρεια που της παρέχεται ν' αφαιρεί, να προσθέτει να τέμνει, να ευθειάζει, εωσότου ικανοποιήσει μια παρόρμηση έμφυτη στον άνθρωπο, να δει επιτέλους τον κόσμο σε μια κατάσταση πιο σύμφωνη με το πνεύμα του[181].

Ο Ελύτης αποκαλύπτει τον τρόπο να αισθάνεσαι τα πράγματα, επιτρέποντας «τη συναρμογή των συμβόλων ζωής-τέχνης, και την τελική σύμμειξή τους σ' έναν ενιαίο μύθο»[182]. Αν η διαδικασία ανατίθεται στην ρηματική γλώσσα ή στην εικονική γλώσσα, δεν έχει καμία διαφορά.

Αυτή είναι η γέννηση της δημιουργικής κίνησης: ξεκινά από κάτι πολύ πραγματικό, αισθητικό: «[…] εγώ το μόνο που κάνω είναι να ξεκινώ από την αίσθηση και να καταλήγω, περνώντας από τον καθαρμό της, πάλι στην αίσθηση»[183], σημειώνει στην *Ιδιωτική Οδό* (1990) ο Ελύτης. Ο ποιητής ξεκινούσε από τις αισθήσεις για να ανακαλύψει σύντομα, από τον καιρό των νεανικών ακόμη εξορμήσεων στο Αιγαίο το οποίο αποτελεί μια εντυπωσιακή δεξαμενή σημείων και οραμάτων. Αναφέρει στο δοκίμιο «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση» (1992) :

> Αυτό που έβλεπα δεν ήταν με κανένα τρόπο απλώς «τοπίο». Ήταν ένα αλφάβητο από φυσικά στοιχεία που αργότερα θα ζητούσα να βρω την ηθική

---

[180] Μαρία Λιτσαρδάκη, «Ποιητική και Οντολογία στον Οδυσσέα Ελύτη και τον Υβ Μπονφουά», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 49, Ιαν. – Δεκ. 2012, Αφιέρωμα: Οδυσσέας Ελύτης

[181] Οδυσσέας Ελύτης, «Ο διαιρέτης "Κ" στη σύγχρονη ζωγραφική», *Εν Λευκώ*, σ. 193

[182] του ιδίου, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 283

[183] Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, σ. 426

τους αντιστοιχία στο πνεύμα. Και όχι μόνον· αλλά με τη βοήθειά τους να σχηματίζω συλλαβές, έξεις, φράσεις, στίχους, έτσι που ν' αποδίδει τη μεταμόρφωση του φυσικού κόσμου που, ίσα-ίσα παρακολουθούσα[184].

Ο σκοπός του ποιητή διευρύνεται στον ζωγράφο: από τη μια το αλφάβητο των γήινων στοιχείων, που του προσφέρει το ελληνικό σκηνικό, προκειμένου να συνεισφέρει στη διαμόρφωση λέξεων και κειμενικών εικόνων, είναι το ίδιο με αυτό που λειτουργεί στην πλαστική σύλληψη του χώρου· και, από την άλλη, οι σχετικές μεταμορφώσεις, που βοηθούν στην παραγωγή των πλαστικών εικόνων και των συμβόλων του ζωγράφου Ελύτη, καθώς και στην ρύθμιση των κριτικών παρατηρήσεων για τις τέχνες, επαναφέροντας στον λόγο, με βάση τα χρώματα και σχήματα, τη συνέργεια εκείνου του εικαστικού ρεπερτορίου, εκείνου του πρωταρχικού πυρήνα.

Από το αυτοβιογραφικό χρονικό που παρουσίασε στα ιταλικά ο Mario Vitti, ξεχωρίζει ένα υποδειγματικό απόσπασμα που σχετίζεται με το ξεκίνημα και την καθοριστική σχέση του Ελύτη με την ελληνική γη, όπου το βλέμμα, μαγνητισμένο από την υλικότητα του χώρου, οδηγούσε προς την σύλληψη ενός νοερού σχεδίου που έπρεπε να ανασυντεθεί μέσα από συνδυασμούς, προσθήκες και αφαιρέσεις, έως ότου φτάσει στο σημείο να κρατά τελικά μια «σύνοψη τοπίου» καθαρά ονειρική, που ωστόσο ένιωθε να' ναι πιο πραγματική από την άλλη, την προσιτή οποιαδήποτε στιγμή στις αισθήσεις [του] […]. Βέβαια οι αισθήσεις δεν έπαυαν να είναι τα όργανα που προσλαμβάνανε, με την απροσδόκητη τοποθέτησή τους σε αδοκίμαστες ανάμεσά τους σχέσεις, προεκτάσεις τέτοιες που […] να επιστρατεύουν ολόκληρο το δυναμικό της ψυχής, ωσάν μουσική, ζωγραφική νους και λόγος να δένανε ακαριαία, με τον ίδιο τρόπο που έκαναν τα φυσικά στοιχεία μέσα σε χιλιετηρίδες, πετράδια μιας ακατάλυτης φεγγοβολής. Αυτό ήταν το θαύμα»[185].

Από το όραμα, στην αίσθηση, και ξανά σε ένα νέο όραμα: σε μια «*σύνοψη τοπίου*» που γεννά ένα παράλληλο κίνημα της ψυχής. Αυτό στάθηκε για τον Ελύτη ένα κίνημα σημαντικό. Όπου το τοπίο αποκτά αξία, καθώς διαμορφώνει μια

---

[184] του ιδίου, «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση», *Εν Λευκώ*, σ. 757

[185] Οδυσσέας Ελύτης, «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση», *Εν Λευκώ*, σ. 757

σημασιολογία με πολλαπλά σημαινόμενα, προς μια ηθική δύναμη που τίθεται σε κίνηση από τον νου. Έτσι η ισοδυναμία τοπίου-λέξης, όπως και η αντίστοιχη στο πεδίο της ζωγραφικής, τοπίου-πλαστικής εικόνας, εμπλουτίζεται με ένα σημασιολογικό βάρος, καθώς «οπωσδήποτε […] συνιστά μια μεταφυσική»[186]. Από τον αισθητισμό, ως στοιχείο κατ' ουσίαν ελληνικό, ξεσπούσε η αίσθηση πως το σώμα της Ελλάδας δεν αποτελούσε απλώς φύση, αλλά κάτι άλλο: «[η] θαλασσινή φυσιογνωμία της Ελλάδας […] με πλημμύριζε και ζητούσε με χίλιες δυνατότητες εναλλαγής να βρει την έκφρασή του στη γλώσσα της σημερινής ευαισθησίας»[187]: εισαγωγή, λοιπόν, στη γραφή με έντονη ενέργεια, όπως και στην πλαστική γλώσσα.

Μια άκαμπτη σχέση συνέχειας και συνέργειας συνδέει τη δημιουργική εργασία του Ελύτη: στίχοι και πρόζα, αλλά και γραφή και ζωγραφική. διαγράφοντας ένα πυκνό δίκτυο κειμενικών αναφορών και, την ίδια στιγμή, επινοώντας, εφευρίσκοντας, προωθώντας σημασιολογικούς πυρήνες στον άξονα Λέξη – Εικόνα, είτε εναποθέτει την αναζήτηση εικόνων στη ρηματική έκφραση, είτε στη γλώσσα των εικόνων: διαμορφώνοντας ένα είδος αυστηρής δομής όπου όλα αλληλεξαρτώνται: λογοτεχνία, τέχνη, καλλιτεχνική γραφή, ως ερμηνεία. Η παραγωγή εικόνων του Ελύτη -ζωγραφιές και κολλάζ- αποτελεί εξάλλου, μια παράλληλη με τη λογοτεχνική παραγωγή δραστηριότητα: η επιλογή της τέχνης της λέξης ως πρωταρχικού σχήματος έκφρασης, δεν αντιτίθεται στη ζωγραφική πράξη· μάς επιτρέπει να εντρυφήσουμε στις εικονιστικές του αναζητήσεις.

Η εξέταση του νοήματος των εικόνων συνιστά το πρόβλημα της καλλιτεχνικής γραφής ως ερμηνείας και, ταυτόχρονα, ως μετάφρασης από ένα γλωσσικό κώδικα σε έναν άλλο. Τα λόγια του Ελύτη για τη ζωγραφική οδηγούν στον κόσμο της ποίησης. Εξετάζοντας τις πλαστικές εικόνες που σταδιακά μελετά και τις οποίες συναντούμε διάσπαρτες μέσα στο έργο του, θεωρούμε πως ο Ελύτης τις υποβάλλει σε μια ερμηνευτική διαδικασία διαπερνώντας το εσώτερο σημαινόμενο των εικόνων. Η ανακάλυψη των λέξεων για την ανάκληση των πλαστικών εικόνων, για τη γραφή της « ελαφράς ύλης » στον Ελύτη σημαίνει να αγκαλιάσεις το ορατό και να εξετάσεις το όραμα που η πλαστική έκφραση προσφέρει και παράγει. Η ανακάλυψη, η ερμηνεία

---

[186] στο ίδιο, σ. 328

[187] στο ίδιο, σ. 359

των έργων ζωγραφικής, αποτελεί μια νοητική άσκηση που συνδυάζει το βλέμμα και την ακοή.

Η οπτική αντίληψη του έργου ενισχύεται με προεκτάσεις. Το μάτι του ποιητή ερμηνευτή των σχημάτων γεμίζει με συνέργειες: συνέργεια βλέμματος και νου που υποτάσσεται στην προσωπική αναζήτηση και που βαθαίνει μέσω της εμπειρίας του άλλου. Εξάλλου, όπως έγραψε κάποτε ο ίδιος ο Ελύτης σε πεζό κείμενό του για τον Ungaretti [«Giuseppe Ungaretti'» (1974)]: «Εκτός κι αν διαβάζοντας κανείς έναν ποιητή αναζητεί κατά βάθος έναν ακόμη συνένοχο στην αθωότητά του» -, αυτό ισχύει και για έναν ποιητή που στοχάζεται επάνω στο έργο ενός ζωγράφου[188],.

Στο «φως του Ήλιου του Κρυπτού», όπως αναφέρει ένας στίχος από το «Ρήμα το σκοτεινόν»[189], φαίνεται θεμιτό να θέτεις το ζήτημα της κριτικής σχέσης, σε πλήρες καθεστώς συγγενειών, μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής, λογοτεχνίας και τέχνης, μέσα στο ελυτικό έργο. Οι εικόνες, οι οποίες συνιστούν τον σημασιολογικό πυρήνα από τον οποίο ξεκινά το έργο και, την ίδια στιγμή, αποτελούν σημείο άφιξής του. Εικόνες που συνοδεύουν το νόημα της ψυχής: περιστρεφόμενες γύρω από κάτι πολύ συγκεκριμένο, από κάτι ορατό. Έπειτα, στη δημιουργική διαδικασία, το βλέμμα θα μετατραπεί σε όραμα: «Είμαι μιας άλλης γλώσσας, δυστυχώς, και Ηλίου του Κρυπτού»[190]. Σε μια κίνηση της σκέψης, που οδηγεί από το ορατό στο νοερό και αντιστρόφως, περιβάλλει το οπτικό πεδίο και καταλήγει στη διάσταση των ιδεών. «Κάποτε συμβαίνει και να προλαβαίνεις τα πράγματα στην παιδική τους ηλικία […]. Και ρίχνεις την καθετή σου μέσα στα γεγονότα, για ν' ανασύρεις, απλώς, λίγην ευφράδεια νερών, μιάν αντανάκλαση, μια κυανή διαφάνεια»[191]. Η ποίηση, όπως και η ζωγραφική, το λογοτεχνικό κείμενο, όπως και το καλλιτεχνικό έργο, το καθένα με τα εκφραστικά του μέσα, υλοποιούν μαζί το εγχείρημα αυτό: είτε πρόκειται για λέξη, είτε για χρώμα. «Πρόκειται για κείνο το απροσδιόριστο και ρευστό κάτι που περιβρέχει τα πάντα γύρω μας και που οι λέξεις ή τα χρώματα, όταν μερικές φορές το αιχμαλωτίσουν,

---

[188] Οδυσσέας Ελύτης, ''Giuseppe Ungaretti", *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 258

[189] του ιδίου, «Ρήμα το σκοτεινόν», *Τα ελεγεία…*, σ. 570

[190] στο ίδιο, σ. 568

[191] Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική οδός*, σσ. 418-419

αισθάνεσαι τη δεύτερη φύση των πραγμάτων ν' αναδύεται και να σε τυλίγει με δροσιά[192]».

Ο Ελύτης, ωστόσο, αναρωτιέται: Πώς γίνεται, όμως, να απομονώσουμε αυτό το κάτι[193]; Είναι ζήτημα βλέμματος και ζήτημα μεθόδου. Και για τον ποιητή, όπως και για τον καλλιτέχνη, ζήτημα ψυχής. Ποιητικό κείμενο και ζωγραφική έκφραση προσφέρουν την δυνατότητα αποκάλυψης αυτού του δώρου, αυτού του εγχειρήματος, μέσω της οικοδόμησης ενός ιδιαίτερου χώρου, με τη βοήθεια των λέξεων και των εικόνων: «[…] ένα χώρο, που η σημασία του δε βρίσκεται στα στοιχεία τα φυσικά που τον απαρτίζουν, αλλά στις προεκτάσεις και στις αντιστοιχίες τους μέσα μας, ως τις απώτατες άκριες, έτσι ώστε σε τελικήν ανάλυση, ολόκληρο το νόημα του οράματος να συγκεντρώνεται στην καθαρότητα ψυχής»[194]. Και συνιστούν, επίσης, τους λόγους ύπαρξης του έργου. Έτσι, το μυστήριο δένεται με την τεχνική, το επινόημα με την μέθοδο, το θαύμα με τη λογική, ενώνοντας «μαγικό […] συνδυασμό» και «αφανή γεωμετρία»[195].

Η δυνητική κριτική σχέση μεταξύ λογοτεχνικού κειμένου και γλώσσας των εικόνων στον Ελύτη, μεταξύ δύο συστημάτων έκφρασης, του ρηματικού, δηλαδή, και του πλαστικού, φαίνεται να θεμελιώνεται επάνω σε μια συμπαγή ιδέα-δομή που εξουσιάζεται από σημασιολογικούς επαναλαμβανόμενους πυρήνες, οι οποίοι δημιουργούν θέματα και προβλήματα, που παγιώνονται σε λέξεις κλειδιά και σε εικόνες ζωγραφικής που επανέρχονται. Φως, ήλιος, διαφάνεια, αγνότητα, όραμα, αίσθηση, ψυχή. Εικόνες που γύρω τους περιστρέφονται πράγματα τα οποία συνιστούν αντιθετικούς πόλους: το φυσικό και το διανοητικό, το υλικό και το ηθικό, η ύλη και το πνεύμα. Έτσι, μέσω της αναλογίας προκύπτουν συσχετισμοί, αντιστοιχίες, σχέσεις, συνδέσεις, ισοδυναμίες[196].

---

[192] του ιδίου, «Τα μικρά έψιλον: Η τέχνη της ελαφράς ύλης», *Εν Λευκώ,* σ.423

[193] στο ίδιο, σ. 420

[194] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά,* σ. 37

[195] του ιδίου, «Η μέθοδος του "άρα"», *Εν Λευκώ,* σ. 167 και σ. 172

[196] Οδυσσέας Ελύτης, «Η μέθοδος του "άρα"», *Εν Λευκώ,* σ. 167

Ο ποιητής-ζωγράφος Ελύτης οικοδομεί με λέξεις και εικόνες ένα διπλό σύστημα γλωσσών που το οργανώνει με βάση τα πολλαπλά ισοδύναμα[197]. Αυτό το σύστημα, που αρθρώνεται μέσω της αναλογίας, λειτουργεί με βάση μια κλίμακα πνευματικών αξιών, που προσφέρει στο οπτικό ισοδύναμα στο ηθικό πεδίο. Αυτό είναι το μάθημα που ο Ελύτης βλέπει να υλοποιείται στο έργο του Picasso: όπως οι αυστηρές γραμμές ενός γυμνού βουνού, για τον απλό λόγο ότι αναδεικνύουν μια απλότητα και μια διαύγεια, υπαγορεύουν ισοδύναμα σε επίπεδο ηθικό, έτσι και οι γραμμές του Picasso, στη σταθεροποιητική τροχιά του έργου του, μάς διδάσκουν την περιπέτεια και τη γοητευτική ανακάλυψη του κόσμου, μάς ζητούν να αναδείξουμε το ποιητικό τους δυναμικό[198]. Για τον Ελύτη πρόκειται για μια επίμονη όσο και παθιασμένη αναζήτηση μιας μεθόδου:

> […] ήταν πολύ φυσικό ν' αναζητώ μια μέθοδο ποιητική που, ακολουθώντας τον αντίστροφο δρόμο, να γίνεται ικανή, με την επέμβαση της δικής μου ψυχής, να δίνει σώμα στις ανάλογες αισθήσεις που με γοήτευαν, στο «αστραφτοβόλο», στο «διάφανο», στο «νερένιο», στο «δροσερό», στο «χλοερό», στο «αμόλυντο»[199].

Έτσι, ο Ελύτης συγκροτεί το «Μικρό φανταστικό μουσείο του»[200]. Πρόκειται για την μεταφορά μιας επιλογής στο πεδίο της ζωγραφικής που εντάσσεται άμεσα στον λογοτεχνικό χώρο, με πρόθεση να απομονώσει και να θεωρήσει -παραθέτοντας δείγματα- το πνεύμα της μοντέρνας ευρωπαϊκής τέχνης. Πρόκειται για ένα ιδεατό συναισθηματικό μουσείο. Παρελαύνουν τα έργα των Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Piet Mondrian, Jacques Villon, Paul Klee, Fernard Léger, Pablo Picasso, Georges Braque, Amedeo Modigliani, Henri Laurens, Hans Arp, Juan Gris, Giorgio De Chirico, Max Ernst, André Masson, René Magritte, Yves Tanguy, Marc Rothko, Salvador Dali, Balthus, Vasarely.

Βρισκόμαστε μπροστά σε μιά ακολουθία έργων -είτε ζωγραφιές είτε σχέδια-, με βάση τα οποία αρθρώνεται ένα υποδειγματικό ταξίδι μέσω εκείνων των εικονιστικών

---

[197] του ιδίου, "Équivalances chez Picasso", *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 590

[198] Πρβλ. στο ίδιο σ. 593

[199] Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 331

[200] στο ίδιο, σσ. 194-200

σημείων του νεωτερισμού, εκείνων των εικονιστικών φορέων και, ως εκ τούτου, εκείνων των πλαστικών αξιών, που συγκλίνουν στη σύνθεση ενός θαύματος: ο Ελύτης απλώς προειδοποιεί πως αυτά τα πλαστικά έργα υλοποιούν μια «ακαριαία μετατροπή της σκέψης σε εικόνα»[201], [«Πρώτα-πρώτα η ποίηση» (1974)]. Κι εδώ, γύρω από αυτήν την προβληματική μεταξύ διαφάνειας και μυστηρίου, υλοποιείται και η δυνατή σύγκλιση μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής, η αμοιβαιότητα μεταξύ γράφειν και εικονίζειν. Αυτής της δυνατής ισοδυναμίας μεταξύ συστημάτων γλώσσας, που η αξία τους λειτουργεί προς μια άλλη κατεύθυνση, ο Ελύτης γίνεται ποιητικά, με το δικό του έργο, μάρτυρας πρωταγωνιστής και ερμηνευτής.

4.4 Κινηματογράφος

Οι μεγαλοαστικής καταγωγής ποιητές της γενιάς του ’30, ακόμα κι αν είχαν φιλελεύθερες αντιλήψεις, ανεξάρτητα από την υιοθέτηση της ποιητικής του μοντερνισμού, κράτησαν απόσταση και είδαν με επιφύλαξη, αν όχι με απόρριψη, τον κινηματογράφο, καθώς τον αντιλαμβάνονταν ως λαϊκό θέαμα, επομένως ως υποκουλτούρα[202, 203]. Αντιθέτως, ένας μικρότερος ή μεγαλύτερος κατά περίπτωση βαθμός αποδοχής του κινηματογράφου εκδηλώνεται από την πλευρά των ποιητών που ανήκουν στον ιδιάζοντα (λόγω του γνωστού επιλεκτικού συντονισμού όλων των ελλήνων υπερρεαλιστών με την τεχνοτροπία του υπερρεαλισμού, χωρίς την παράλληλη υιοθέτηση των ιδεολογικών θέσεων του υπερρεαλιστικού κινήματος) χώρο του μεσοπολεμικού υπερρεαλισμού, είτε στο κέντρο είτε στην περιφέρειά του. Η

---

[201] Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά…*, σ. 28

[202] Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη», στο Δημήτρης Αγγελάτος και Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας: Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, σσ. 79 – 137 (120-137)· Ευρ. Γαραντούδης, «Μια αποθησαύριστη επιφυλλίδα του Οδυσσέα Ελύτη», *The Athens review of books – Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου* 38 (Μάρτιος 2013) 6-7 (αναδημοσιεύεται και σχολιάζεται συνοπτικά η επιφυλλίδα του Οδυσσέα Ελύτη «Ο κινηματογράφος: Κυρίαρχη έκφραση της εποχής» [εφ. *Ελευθερία*, 16 Οκτωβρίου 1945]). σσ. 40-42

[203] Σύμφωνα με τον Κάλας, ο οποίος έδειχνε σταθερό και έντονο ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο: «όσοι είναι ποτισμένοι με ακαδημαϊκό πνεύμα, όταν μιλούν για την τέχνη των σκιών αρκούνται με λίγες λέξεις να εκφράσουν τη βαθιά τους περιφρόνηση γι’ αυτόν.» βλ. Γιάννης Σολδάτος επιμ., «Κινηματογράφος ΙΙ» στο *Κινηματογράφος, ντανταϊσμός, σουρεαλισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2007, σσ. 187-194

διαβάθμιση, λοιπόν, της σχέσης αυτών των ποιητών με το σινεμά φαίνεται επίσης να συναρτάται με τον ακαδημαϊσμό τους, με το αν και κατά πόσο , δηλαδή, θεωρούν την ποίησή τους αποκομμένη ή συνυφασμένη με μια ευρύτερη αντίληψη της τέχνης και της πραγματικότητας. Έτσι, στις περιπτώσεις του Εμπειρίκου, του Εγγονόπουλου και του Ελύτη η γενικώς θετική, αλλά συνάμα ετεροχρονισμένη, ασυνεπής ή και αμφίθυμη στάση τους έναντι του κινηματογράφου φαίνεται να συναρτάται με το γενικότερα ισχύον στο έργο τους πνεύμα μιας ακαδημαϊκής πρωτοπορίας.

Η στάση του Οδυσσέα Ελύτη απέναντι στο σινεμά, όπως αυτή εκφράζεται σε δοκίμια, επιφυλλίδες και συνεντεύξεις του, αν και εμφανίζει διακυμάνσεις μέσα στον χρόνο, σε γενικές γραμμές μπορεί να θεωρηθεί θετική[204]. Η στάση αυτή συμπυκνώνεται σε δύο κείμενα, το μελέτημα «Η ποίηση του κινηματογράφου και ο Walt Disney» (1938) και την επιφυλλίδα «Ο κινηματογράφος: Κυρίαρχη έκφραση της εποχής» (1945)[205], [«Η ποίηση του κινηματογράφου και ο Walt Disney» (1938)]. Ο Ελύτης χαιρετίζει τον τερματισμό της αμφισβήτησης του κινηματογράφου από τους πνευματικούς ανθρώπους, εκφράζει την πλήρη εμπιστοσύνη του στις μελλοντικές δυνατότητες του σινεμά και αναγνωρίζει τον κινηματογράφο, μαζί με την λυρική ποίηση, ως τις τέχνες εκείνες που είναι συνυφασμένες με την ευαισθησία της σύγχρονης εποχής. Πιστεύει ότι το σινεμά ανακάλυψε μια νέα πηγή τροφοδοσίας της ποιητικής αίσθησης του κόσμο, λόγω κυρίως του αντιρεαλιστικού χαρακτήρα του και δέχεται, τέλος, την στενή σχέση του κινηματογράφου και της ποίησης ως των τεχνών οι οποίες εκφράζοντας την ίδια μοντέρνα ευαισθησία (αυτή που στην ποίηση φανέρωσε ο υπερρεαλισμός), πρωτοπορούν έναντι των άλλων τεχνών. Από τα δύο αυτά κείμενα φαίνεται, μάλιστα, ότι η κινηματογραφική παιδεία του Ελύτη ήταν ανάλογη με εκείνη του Κάλας, δηλαδή βαθιά.

Σε ό,τι αφορά τις ποιητικές του συλλογές, το βιβλίο στο οποίο επισημαίνονται οι περισσότερο έκδηλες επαφές με το σινεμά, τόσο στο επίπεδο θεματοποίησης όσο και σε εκείνο των διαμεσικών αναφορών, είναι το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984). Στην υπόλοιπη ποίηση του Ελύτη, οι εντοπισμένες ρητές μνείες στο σινεμά δεν

---

[204] Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος…, σ. 130-132

[205] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Η ποίηση του κινηματογράφου και ο Walt Disney», Τα Νέα Γράμματα, τ. Δ, τχ. 6-7 (Ιούνιος – Ιούλιος 1938) σσ. 560-565 (αναδημοσιεύεται στο: Γιάννης Σολδάτος επιμ., *Κινηματογράφος, Νταναϊσμός*…, σσ. 196-204) και Οδυσσέα Ελύτη, «Ο κινηματογράφος: Κυρίαρχη έκφραση …, σ. 2)

είναι πολλές. Αλλά η τελευταία ουσιαστικά ποιητική συλλογή του, *Δυτικά της λύπης* (1995), μας επιφυλάσσει ένα ποίημα που όχι μόνο διαλέγεται με το σινεμά αλλά και φαίνεται να ανταγωνίζεται τα εκφραστικά μέσα του, προβάλλοντας την υπεροχή των μέσων της ποίησης. Πρόκειται για το ποίημα «Για μια Ville d' Avray»[206], που ανακαλεί προφανώς την αρκετά γνωστή ταινία του Serge Bourguignon, *Les Dimanches de Ville d' Avray* (1962)[207]. Στο εν λόγω ποίημα, η ποιητική γλώσσα αποκλίνει από την κανονική, προκειμένου να δοκιμάσει τα όρια της έκφρασής της, ενώ ο κινηματογράφος μένει δέσμιος στις πραγματικές εικόνες, φαίνεται να υπονοεί ο ποιητής[208]. Το ποίημα του Ελύτη απηχεί εν μέρει την ατμόσφαιρα της ταινίας, χωρίς να αναφέρεται σε στοιχεία του μύθου της, ορισμένα από τα οποία, όμως, τα υποδηλώνει. Παραθέτουμε κάποιους ενδεικτικούς στίχους:

Για μια Ville d' Avray

Κακέκτυπον αν και εξαργυρώσιμον

Ως νόμισμα είναι. Που παρηχητικά μέσα στην ξένη γλώσσα
Μιαν αύριο δηλώνει εάν όχι ταύρου ισχυρά μουκανήματα
Ευρείς λεωφόρους διασχίζουν φευγαλέα οι ποδηλάτισσες και
Πολλές το μάθημά τους παν να επαναλάβουν σ' ένα μικρό και για
λαίμαργα
Χείλη ωδείον. Περαστικές ευδίες έχει όπως ο νους και η μισοκαλυμμένη
κνήμη
[…][209]

---

[206] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Δυτικά της λύπης*…, σσ. 13-15. Αναδημοσιεύεται στο: Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*…, σσ. 579-581.

[207] Η ταινία βραβεύτηκε με το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας εκείνη τη χρονιά και προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Κυριακές στην πόλι Αβραί*, όπως επιβεβαιώνεται από το βιβλίο του Δημ. Κολιοδήμου, *80 χρόνια ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Οξύ, 2005, σ. 112

[208] Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος στις μεταπολεμικές ποιητικές γενιές: Αποτυπώσεις της ιστορικής και της καλλιτεχνικής μνήμης», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης και Δημήτρης Τζιόβας επιμ., *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα, Πρακτικά συνεδρίου στην μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου*, Ρέθυμνο, 20-22 Μαΐου 2011, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης και Μουσείο Μπενάκη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και Μουσείο Μπενάκη, 2012, σσ. 327-353

[209] Οδυσσέας Ελύτης, *Δυτικά της λύπης*…, σσ. 13-15

Στην ταινία, η διελκυστίνδα ανάμεσα στην αθωότητα και την τρυφερότητα των παιδιών και των «αρρώστων» ή «τρελών» από την μια μεριά, και τη χαμένη αθωότητα-ενοχή αλλά και επιθετικότητα των «κανονικών» ανθρώπων από την άλλη, καταλήγει στο δραματικό τέλος της υπερίσχυσης των δεύτερων. Αντιθέτως στο «Για μια Ville d' Avray», όπου ο τίτλος φαίνεται να έχει τον χαρακτήρα αφιέρωσης, όλα τα στοιχεία που γεννούν την οδύνη της πραγματικότητας απαλείφονται. Επικρατεί ο κόσμος της φυγής από την πραγματικότητα στη φαντασία και κυριαρχεί η ατμόσφαιρα της ερωτικής ευδαιμονίας· (ο κόσμος της φυγής από την πραγματικότητα στη φαντασία υπάρχει και στην ταινία ως η μία όψη της συγκρουσιακής σχέσης, αλλά στο ποίημα κυριαρχεί ως η μοναδική). Ειδικότερα, στο ποίημα του η Ελύτη η ελεύθερη ανάπτυξη των εικόνων -κι εδώ εντοπίζεται κυρίως η σχέση ανταγωνισμού με τα εκφραστικά μέσα του σινεμά- βασίζεται ιδίως στους «παρηχητικούς» συνειρμούς που γεννούν οι λέξεις. Π.χ. από την αρχή κιόλας του ποιήματος, στον τίτλο και στους επόμενους στίχους, ξετυλίγονται εικόνες βασισμένες στην ηχητική μετάπλαση του ονόματος της μικρής γαλλικής πόλης ως μαγικού τόπου: «Avray» στον τίτλο και στην συνέχεια, «αύριο» - «ταύρου» - «ευρείς». Αυτή η εισαγωγική παρήχηση του ρ και του β (η οποία επαναλαμβάνεται και στο τέλος του ποιήματος), αναλογεί στη διαρκή ροή των λεκτικών εικόνων που κατακλύζουν το ποίημα. Φαίνεται ότι μέσω αυτών των παρηχητικών συνειρμών προβάλλεται η δυνατότητα της ποίησης να φτιάχνει και να συνθέτει εικόνες φαντασμαγορίας και μαγείας, εντελώς αδέσμευτες από τους περιορισμούς των πραγματικών εικόνων (κινηματογράφος)[210].

[210] Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος…, σσ. 79 – 137 (120-137)

Κεφάλαιο 5 Τα κείμενα τεχνοκριτικής (1946 - 1948)

Από τις 20 Οκτωβρίου 1946 έως τις 28 Ιανουαρίου 1948, ο Ελύτης δημοσίευσε δεκαεπτά κείμενα τεχνοκριτικής στη στήλη «Η καλλιτεχνική κίνησις» της εφημερίδας *Η Καθημερινή*. Στην ίδια στήλη δημοσιεύθηκαν και δύο ακόμα κείμενά του, τα οποία δεν είναι τεχνοκριτικά[211]. Η διακοπή της συγκεκριμένης συνεργασίας του με την εφημερίδα συνέπεσε με την αναχώρησή του για το εξωτερικό, στις 7 Φεβρουαρίου του 1948. Ο ποιητής διατήρησε, ωστόσο, την ιδιότητα του τεχνοκριτικού, αφού εκπροσώπησε την Ελλάδα στη δεύτερη συνάντηση της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης (A.I.C.A. Association Internationale des Critique d' Art), που πραγματοποιήθηκε το 1949 στο Παρίσι (στο Maison de l' Unesco) – πόλη στην οποία, ενδεχομένως χάρη στην συγκεκριμένη ιδιότητα και της φιλίας του με τον E. Tériade, γνώρισε πολλούς από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 20ου αιώνα[212]. Άλλα τεχνοκριτικά κείμενα δεν έγραψε έκτοτε· οι μεταγενέστεροι πρόλογοι και τα σημειώματα σε καταλόγους εκθέσεων ζωγραφικής, γλυπτικής και φωτογραφίας δεν αποτελούν τεχνοκριτικά κείμενα, ενώ ορισμένα από αυτά τα σημειώματα ή τους προλόγους ίσως θα πρέπει να συνεξετάζονται με τα αισθητικά δοκίμιά του, αφού προφανώς τα συμπληρώνουν.

Σύμφωνα με την σειρά κατά την οποία δημοσιεύθηκαν, τα κείμενα τεχνοκριτικής που ο Ελύτης δημοσίευσε στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* είναι τα εξής:

1. «Οι εκθέσεις ζωγραφικής» 20 Οκτωβρίου 1946

2. «Έκθεσις γλυπτικής Χρ. Καπράλου, 1940-1946», 24 Οκτωβρίου 1946

3. «Η πολεμική έκθεσις έργων τέχνης», 3 Νοεμβρίου 1946

4. «Έκθεσις ζωγραφικής Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα», 17 Νοεμβρίου 1946

5. Έκθεσις ζωγραφικής Γιώργου Βακαλό», 24 Νοεμβρίου 1946

6. «Έκθεσις ζωγραφικής John Craxton", 8 Δεκεμβρίου 1946

---

[211] Συγκεκριμένα, «Τα δωδεκάνησα». Το βιβλίον της κ. Αθ. Ταρσούλη», *Η Καθημερινή* (28 Νοεμβρίου 1947) και «Η εφετεινή έκθεσις του βιβλίου», *Η Καθημερινή* (28 Δεκεμβρίου 1947)

[212] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 241

7. «Η γυναικεία ζωγραφική», 9 Ιανουαρίου 1947

8. « Έκθεσις ζωγραφικής Μίκη Ματσάκη », 21 Φεβρουαρίου 1947

9. « Έκθεσις ζωγραφικής Αθηνάς Ταρσούλη», 28 Φεβρουαρίου 1947

10. «Αι τελευταίαι τρεις εκθέσεις ζωγραφικής», 20 Απρίλιου 1947

11. «Επίδειξις έργων του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ», 9 Μαΐου 1947

12. «Τα θεατρικά προσχέδια του Γιάννη Τσαρούχη, 30 Μαΐου 1947

13. « Έκθεσις έργων κεραμεικής της Α.Κ.Ε.Λ.», 29 Ιουνίου 1947

14. « Η σύγχρονη βρεταννική ζωγραφική (1942-1947)», 26 Οκτωβρίου 1947

15. « Ο ζωγράφος Βασιλακιώτης και ο γλύπτης Απάρτης», 7 Δεκεμβρίου 1947

16. « Η ζωγράφος Μ. Αναγνωστοπούλου και η γλύπτρια Τ. Χρυσοχοΐδου», 24 Δεκεμβρίου 1947

17. « Έκθεσις γλυπτικής Αλ. Διομήδη – Κυριακού», 27 Ιανουαρίου 1948

Όπως φαίνεται από τους παραπάνω τίτλους, δώδεκα από τα τεχνοκριτικά κείμενα του Ελύτη αναφέρονται σε εκθέσεις ζωγραφικής και δύο σε εκθέσεις γλυπτικής. Δύο άλλα καλύπτουν συγχρόνως εκθέσεις ζωγραφικής και γλυπτικής και ένα έκθεση κεραμικής. Ορισμένα από τα κείμενα αυτά παρουσιάζουν ενδιαφέρον στο σύνολό τους, λόγου χάρη, τα κείμενα για τον Χρήστο Καπράλο, τον Γιάννη Τσαρούχη τον John Craxton και τη βρετανική ζωγραφική, και άλλα περιλαμβάνουν ορισμένες παρατηρήσεις που αξίζουν ιδιαίτερης προσοχής. Κάποια, άλλωστε, από τα κείμενα αυτά εκδηλώνουν άμεσα ή έμμεσα τη δυσαρέσκεια του τεχνοκριτικού, ο οποίος επεδίωξε να απαλλαγεί από την υποχρέωσή του, με βιαστικά και σύντομα κείμενα -η στάση αυτή, πιθανόν, δικαιολογείται από την ποιότητα των κρινόμενων έργων, επιβεβαιώνοντας τη κριτική ικανότητα και οξυδέρκεια του Ελύτη. Τα κείμενα τεχνοκριτικής[213] διαφέρουν από τα αισθητικά και από τα λογοτεχνικά δοκίμιά του,

[213] Ο Mario Vitti αναφέρει την «σύνταξη άρθρων για την τέχνη» στο «Εισαγωγή: Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη και η ελληνική κριτική», εισαγωγή στο Mario Vitti επιμ., *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σ. 29.

τόσο εξαιτίας του δημοσιογραφικού ύφους τους όσο και ως προς το περιεχόμενο. Οι παρατηρήσεις του εδώ δεν παρουσιάζονται αναλυτικά, όπως συμβαίνει στα δοκίμια, αλλά συνοπτικά. Ενώ δε τα κείμενα αυτά εμφανώς δεν διαθέτουν λογοτεχνικές αξιώσεις, ακριβώς εξαιτίας του γεγονότος πως γράφτηκαν με σκοπό να δημοσιευθούν σε ένα μέσο που απαιτούσε άμεση ανταπόκριση στην επικαιρότητα, παρουσιάζουν την σκέψη του Ελύτη στη φρεσκάδα και την πρωτογένειά της. Το ίδιο ισχύει και για τα άλλα κείμενά του που επίσης δημοσιεύθηκαν σε εφημερίδες ή περιοδικά της εποχής[214]. Όμως, τα τεχνοκριτικά κείμενα είναι μοναδικά, διότι, σ' αντίθεση με τα υπόλοιπα της αρθρογραφίας του Ελύτη, δεν γράφτηκαν σε απάντηση σε κάποιο ήδη τεθέν ερώτημα (π.χ. γενικότερα για την σύγχρονη τέχνη ή τον υπερρεαλισμό), αλλά εκφράζουν τις θέσεις του επί θεμάτων για τα οποία ο ίδιος επέλεξε να μιλήσει.

Χρήσιμα συμπεράσματα, επομένως, μπορούν να προκύψουν από την τοποθέτηση των τεχνοκριτικών κειμένων στο πλαίσιο της δοκιμιογραφίας της εποχής. Τα ζητήματα που έθιξε ο Ελύτης αφορούν στη σύνδεση της ελληνικής τέχνης τόσο με τις σύγχρονές της ευρωπαϊκές αναζητήσεις όσο και με την μεταφυσική πραγματικότητα, την οποία συστηματικά επιχειρεί να προσδιορίσει στα αισθητικά δοκίμιά του[215]. Εξίσου σημαντικές είναι, άλλωστε, οι παρατηρήσεις του για την σχέση τέχνης και ιστορικής πραγματικότητας, αλλά και για τον κυβισμό και για την αφηρημένη τέχνη, ζητήματα τον απασχολούσαν ιδιαίτερα. Τέλος, ενδιαφέρον, ιδιαίτερα εξαιτίας της εποχής, παρουσιάζει η στάση του απέναντι στη γυναικεία ζωγραφική και φυσικά η άποψή του για συγκεκριμένους καλλιτέχνες, όπως ο Καπράλος, ο Τσαρούχης, ο Craxton, ο Γιάννης Γαΐτης, ο Lucien Freud, ο Graham Sutherland (αλλά και ο Θεόφιλος και ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, τους οποίους όμως παρουσιάζει εκτενέστερα στα δοκίμιά του).

Ορισμένες μόνο επισημάνσεις μπορούν να γίνουν εδώ, κατά κάποιον τρόπο ενδεικτικά. Καταρχάς, εστιάζοντας σε ένα δείγμα των παρατηρήσεών του Ελύτη για την σχέση τέχνης και μεταφυσικής· και στη συνέχεια παραθέτοντας ένα απόσπασμα που δείχνει την προσπάθειά του να εκφραστεί ως ειδικός για την τέχνη. Στο κείμενο

---

[214] Βλ. λ.χ., «Η τέχνη και η εποχή», *Νέα Εστία*, τόμ. 38, τχ. 442 (15 Νοεμβρίου 1945) σσ. 1027-1029 (πρόκειται για απάντηση σε σχετική έρευνα εφημερίδας)και «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας», *Τα Νέα Γράμματα* 4-5 (Απρίλιος- Μάιος 1938) σσ. 424-428 (το οποίο γράφεται με αφορμή την αρνητική υποδοχή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα).

[215] Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Πάντα αριθμῶ διετάξας…*, σ. 218

«Τα θεατρικά προσχέδια του Γιάννη Τσαρούχη», στο οποίο ο Ελύτης αναφέρεται στον Pablo Picasso, σημειώνει:

> [ο Τσαρούχης] είναι ο Έλληνας που αποκορυφώνει με συνέπεια τις δυνάμεις του υπάγοντάς τις σ' ένα υπέρτατο νόημα αρχιτεκτονικό. Ο ζωγράφος, που προσηλώνεται με αγάπη στα αντικείμενά του αλλά τα ελέγχει σαν μορφές και τα δοκιμάζει σαν χρώματα, ώσπου να φθάσει στην λιτώτερη δυνατή «σύνθεση». Ο ποιητής -προ πάντων ο ποιητής- που συλλαμβάνει την μυστική ουσία της πραγματικότητας και με τόλμη, με ακρίβεια, με ένταση, την καθηλώνει μέσα στα πλαίσια που του δίνονται – και την οντοποιεί.

Και στο τεχνοκριτικό κείμενό του για τη ζωγραφική του Χατζηκυριάκου-Γκίκα κάνει επίσης λόγο για την «ελληνική αισθαντικότητα», όπως και για την «γεωμετρική αλήθεια των πραγμάτων»: έτσι, ο ζωγράφος «Δοκίμασε τις καθαρές μορφές με έντονα λυρικά χρώματα κι επέτυχε την παλινόρθωση του ήλιου. Προχώρησε από την ατμοσφαιρική ή την αφηγηματική ζωγραφική στην συνθετική, κι επέτυχε την έκφραση του ελληνικού τοπίου σε όλη του τη διαύγεια και την πνευματικότητα». Οι παρατηρήσεις αυτές συνδέονται με το απόσπασμα από το δοκίμιο για τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα που είδαμε πιο πάνω (και, όπως σημειώθηκε, έχει διαγραφεί από τα *Ανοιχτά Χαρτιά*. Και στα δύο κείμενα (το αισθητικό και το τεχνοκριτικό), όπως και στο παραπάνω τεχνοκριτικό για τον Τσαρούχη, διαπιστώνουμε τα σπέρματα της ιδέας που αργότερα αποκρυσταλλώθηκε στις έννοιες τις «πλατωνικής γεωμέτρησης» και της «ηλιακής μεταφυσικής», κεντρικές έννοιες στην ποιητική του Ελύτη[216].

Στο τεχνοκριτικό κείμενο «Έκθεσις ζωγραφικής Γιώργου Βακαλό», που δημοσιεύθηκε λίγους μήνες αργότερα, μπορούμε να παρατηρήσουμε την προσπάθεια του Ελύτη να αντεπεξέλθει στην ιδιότητα του κριτικού τέχνης παραθέτοντας ειδικές γνώσεις:

---

[216] Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Πάντα αριθμῶ διετάξας…*, σ. 218

Για πολλούς λόγους η γκουάς είναι μια ματιέρα που ιδιαίτερα συμπαθώ, και που θα ήταν πιστεύω ευχής έργον αν την χρησιμοποιούσανε συχνότερα οι ζωγράφοι μας. Πιο στέρεη από την ακουαρέλλα -αυτό το λεπτότατο όργανο των εμπνεύσεων της στιγμής- διατηρεί την σπουδαιότερή της αρετή, τη φρεσκάδα, ενώ παράλληλα υπερτερεί από την ελαιογραφία σε όσο βαθμό ένα θέμα δεν απαιτεί βάρος ή συνθετική αυστηρότητα, αλλά χάρη, ελαφρότητα και φαντασία. Ο τομέας της γκουάς είναι γι' αυτό περιορισμένος από μιαν άποψη, αλλ' απέραντος από μιαν άλλη. Δεν φτάνει να μας μεταδώσει το μόνιμο εκείνο αίσθημα που θέλουμε να έχουμε από τον όγκο και την μνημειακή όψη των πραγμάτων, ή να καταπιαστεί με σύνολα όπως το σκιόφως και η οφθαλμαπάτη του βάθους είναι απαραίτητα. Μπορεί όμως με χτυπητές χρωματικές αντιθέσεις και επίπεδα όπου το σχέδιο εξακολουθεί έντονα τη ζωή του, να παρακολουθήσει αυθόρμητα τις εκφάνσεις μιας ψυχής επάνω στις ποικίλες περιπέτειες με τα φαινόμενα. Η ποίηση, η εικονογράφηση της ποιήσεως, είναι ο κόσμος της. Και την είδαμε τα τελευταία χρόνια μαζί με τη χαλκογραφία να εκτοπίζουνε από την illustration των βιβλίων την χαρακτική σε ξύλο, που αυτή, ύστερα από μια υπερπληθωρική παραγωγή, είχε φτάσει πια στη χοντροκοπιά και την τυποποίηση[217].

[217] Οδυσσέας Ελύτης, Έκθεσις ζωγραφικής Γιώργου Βακαλό», *Η Καθημερινή*, 24 Νοεμβρίου 1946

Κεφάλαιο 6 Οι «συνεικόνες»

Εκτός από το ζωγραφικό του έργο το οποίο έχει δημοσιευθεί[218], παραμένει άγνωστος ο αριθμός έργων ζωγραφικής του Ελύτη[219]. Κάποια από αυτά ανευρέθησαν στο αρχείο του Ανδρέα Εμπειρίκου και θα τα δούμε στη συνέχεια. Ο Ελύτης βέβαια ασχολήθηκε συστηματικά με το κολάζ[220]. Άλλωστε, η πρώτη δημόσια εμφάνισή του με εικαστικά έργα ήταν αυτή της συμμετοχής του στην Ά Υπερρεαλιστική Έκθεση των Αθηνών, που πραγματοποιήθηκε στην οικία του Ανδρέα Εμπειρίκου το 1936, ακριβώς με μία σειρά πέντε ή έξι έργων στα οποία εφάρμοσε την τεχνική του κολάζ[221]. Ο ίδιος ο Ελύτης στο «Το χρονικό μιας δεκαετίας» (1974) μαρτυρεί την ενασχόλησή του και με το κολάζ αμέσως μετά τη γνωριμία με τον Εμπειρίκο:

> Δεν είχα πια νου για τίποτε άλλο. Το δωμάτιό μου είχε μεταβληθεί σ' ένα αληθινό εργοστάσιο. Κομμένες φωτογραφίες από περιοδικά, που τις συγκολλούσα με τους πιο απίθανους τρόπους, σχέδια χωρίς αρχή και τέλος, χειρόγραφα με διαφορετικά μελάνια όπου δοκίμαζα όλους τους πιθανούς τρόπους αιφνιδιασμού της έμπνευσης, πέτρες με ανθρωπομορφικά σχήματα, φτερά, σπάγγοι, σανίδια για την κατασκευή υπερρεαλιστικών «αντικειμένων». Δούλευα από το πρωί ως το βράδυ, με υπερωρίες και νυχτέρια. Και σε κάθε νέα μου επίσκεψη στο σπίτι του Εμπειρίκου κάτι είχα να του επιδείξω[222].

Πέντε κολάζ που φέρουν την υπογραφή του Ελύτη και χειρόγραφα το έτος 1936 (είτε τα ίδια αυτά που εκτέθηκαν στην έκθεση είτε κάποια από αυτά που, όπως σημειώνει ο ίδιος παραπάνω, έδειχνε την εποχή εκείνη στον Εμπειρίκο) έχουν

---

[218] Περιλαμβάνεται κυρίως στα βιβλία *Ιδιωτική Οδός* και *Ο κήπος με τις αυταπάτες*

[219] Έλενα Κουτριάνου, Με άξονα το φως…, σ. 358. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της Ιουλίτας Ηλιοπούλου, έργα ζωγραφικής αλλά και κολάζ του Ελύτη είχαν χαρισθεί από τον ίδιο κατά καιρούς σε φίλους του· επίσης, κάποια έργα του είχαν πουληθεί κατά την έκθεση κολάζ στην γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1980.

[220] Η πιο γνωστή έκδοση στην οποία περιλήφθηκαν κολάζ του Ελύτη είναι το βιβλίο *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, σε πρόλογο του ιδίου του ποιητή και κείμενο Ευγένιου Αρανίτση

[221] Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 364: «είχα εκθέσει και του λόγου μου πέντ' έξι collages φωτογραφικά».

[222] στο ίδιο, σ. 352

διασωθεί, διότι, σύμφωνα με μαρτυρία του Λεωνίδα Εμπειρίκου, ο Ελύτης τα δώρισε στον πατέρα του. Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς από τα δύο δείγματα που ακολουθούν, παρουσιάζουν εμφανέστατα τα ίχνη της υπερρεαλιστικής επίδρασης, τόσο στην επιλογή των θεμάτων όσο και στην τεχνοτροπία[223]:

Ο ίδιος πολύ αργότερα αποκάλεσε το αποτέλεσμα της εφαρμογής της τεχνικής του κολάζ «συνεικόνες»[224]. Ο όρος ίσως υποδηλώνει πως πρόθεσή του ήταν να συνενώσει κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο τις επιμέρους εικόνες, ακολουθώντας τις βασικές αρχές και ορισμένους κανόνες τις ζωγραφικής -τις αναλογίες στα μεγέθη, την συμμετρία και την ομοιομορφία στον φωτισμό[225]. Επιχείρησε, με άλλα λόγια, να συνθέσει κολάζ που λειτουργούν ως ζωγραφικά καθώς τα διαφορετικά στοιχεία συνεργούν στην κεντρική οπτική δήλωσή της εικόνας: «Επεδίωκα με το υλικό αποτέλεσμα κάτι παραπλήσιο με αυτό που θα επεδίωκε ένας ζωγράφος»[226].

Στα κολάζ του δεν παρατηρούνται ξαφνικές διακοπές στην κλίμακα, ενώ οι αποσυνδέσεις και οι διαχωρισμοί καλύπτονται επιμελώς, σε μιαν ολοφάνερη συνέχεια χώρου[227]. Τα έργα αυτά δεν αποβλέπουν στην αποσπασματικότητα και τη διάσπαση, χαρακτηριστικά σύμφυτα με τις τεχνικές του ντανταϊστικού φωτομοντάζ (που βασίζεται κυρίως στις αλλεπάλληλες υπερθέσεις και επιτυπώσεις των αρνητικών φωτογραφιών)και του κυβιστικού κολάζ (που προκύπτει από την σύνθεση φωτογραφιών, αποσπασμάτων φωτογραφιών, χρωματιστών χαρτιών ή φωτογραφικών αρνητικών, τα οποία αντιμετωπίζονται ως ready-mades), αλλά στην σύγκλιση και την όσο το δυνατόν ομαλότερη συνύπαρξη στοιχείων τους[228]. Άλλωστε, ο Ελύτης

---

[223] Έλενα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου επιμ., *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές…,* σσ. 330-337

[224] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 257 κ.ε. καθώς επίσης Οδυσσέας Ελύτης, *Ο κήπος με τις αυταπάτες*, σ. 261

[225] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 261

[226] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Σε β' πρόσωπο: Μια συνομιλία του Οδυσσέα Ελύτη με τον Αντώνη Φωστιέρη και το Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη*, τχ. 3 (Μάρτ. – Απρ. 1981) σ. 245

[227] Πρβλ. Τη ζωγραφική τεχνική του Salvador Dalí, ο οποίος, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Louis Aragon, «ζωγραφίζει με μεγεθυντικό καθρέφτη» (βλ. Ντόουν Αίηντς, *Νταλί*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα, Υποδομή, 1985, σ. 110), αφού τα επικολλημένα στοιχεία (χαρτιά, φωτογραφίες, έγχρωμες λιθογραφίες) είναι ενσωματωμένα στον ζωγραφικό πίνακα τόσο αριστοτεχνικά, ώστε πολύ δύσκολα γίνονται αντιληπτά.

[228] Είναι ενδεικτικό το γεγονός πως ο Ελύτης δεν παρεμβαίνει ζωγραφικά στις συνεικόνες του, αντίθετα με τους κυβιστές. Σύμφωνα με τον Φράιερ, οι διαφορετικές εικόνες στα κολάζ του τείνουν προς μια «συγχώνευση». (Κίμων Φράιερ, *Άξιον εστί το τίμημα…,* σ. 83)

ασπαζόταν τις θέσεις των υπερρεαλιστών, για τους οποίους το κολάζ έχει σημασιολογική πρόθεση και λειτουργεί μεταφορικά[229]. Πρόδηλη είναι η επίδραση του Max Ernst[230], που αντιμετώπιζε το κολάζ σαν μια ποιητική διαδικασία, δίνοντας προτεραιότητα στο μήνυμα και όχι στην τεχνική[231]. Αν και ο στόχος του ήταν η αμφισβήτηση των καθιερωμένων τρόπων με τους οποίους η πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή, δεν τον ενδιέφερε ο έλεγχος της πραγματικότητας του ίδιου του πίνακα, προβληματισμός που απασχόλησε, αντιθέτως, τους Georges Braque και Pablo Picasso. Όπως επεσήμανε ο Luis Aragon, τα επιμέρους στοιχεία στα κολάζ του Ernst επιλέγονταν για τις αναπαραστατικές ιδιότητές τους και όχι για τις υλικές, που ενδιέφεραν τους κυβιστές[232]. Το ίδιο συμβαίνει και στα κολάζ του Ελύτη, όπως επισημαίνει ο Κίμων Φράιερ[233].

Στο μεταγενέστερο δοκίμιό του «Ει μη έν είη» (1995), ο Ελύτης εξηγεί πως με τις συνεικόνες του επιθυμούσε «να δώσει το όραμα ενός κόσμου όπου το γραφικό σήμα παίρνει τη θέση απλού ψηφίου και να μεταδώσει άλλου είδους ποιητικά μηνύματα, όσο κι αν η γραφή πάντοτε βγαίνει πρώτη στην τελική αναμέτρηση»[234]. Ήδη το 1944 στο δοκίμιο «Νόημα και αλληλουχία στη νέα μας ποίηση» (1974) υποστήριζε πως η ποίηση υπερέχει από τη ζωγραφική (και την μουσική)[235], παραπέμποντας εμμέσως στην σχετική επισήμανση του Breton[236]. Αντίθετα, στο κείμενο «Οι συνεικόνες» (1980) εκφράζει την αγωνία του για τις σοβαρές δυσκολίες που είναι δυνατόν να προκαλέσει

---

[229] Για το υπερρεαλιστικό κολάζ, βλ. Jacqueline Chénieux – Gendron, *Le Surréalisme*, Παρίσι, Press Universitaires de France, 1984, σ. 97 και Ades Dawn, *Photomontage*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1986, σ. 136

[230] Την επίδραση του Max Ernst την υπέδειξε άλλωστε ο ίδιος ο Ελύτης: βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 360· Οδυσσέας Ελύτης, «Σε β' πρόσωπο…, σ .245.

[231] Ades Dawn, *Photomontage…*, σ. 19 και εξής

[232] Βλ.. Louis Aragon, "Max Ernst, peintre des illusions", *Les collages*, Παρίσι, Hermann, 1965, σσ.26-33

[233] Κίμων Φράιερ, *Άξιον εστί το τίμημα…,* σ. 79

[234] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ει μη έν είη», *Ο κήπος με τις αυταπάτες*, σ. 21

[235] Βλ. το δοκίμιο Οδυσσέας Ελύτης, «Νόημα και αλληλουχία στη νέα μας ποίηση», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 21

[236] Σύμφωνα με τον Breton, «η λεκτική έκφραση είναι άπειρα πλουσιότερη σε οπτικό νόημα, […] αντιστέκεται πολύ περισσότερο στο μάτι, από τις ίδιες τις εικόνες»· βλ. André Breton, *Τι είναι σουρρεαλισμός*, μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος , 1983, σ. 122. Βέβαια, η στάση του Μπρετόν για την σχέση της ζωγραφικής με την ποιητική ήταν αρκετά διφορούμενη.

η μεταγραφή του ποιητικού οράματος και η απόδοσή του μέσα από τη ρηματική έκφραση[237], συμπεραίνοντας πως οι εικαστικές τέχνες έχουν τη δυνατότητα να μεταδώσουν τα μηνύματά τους πιο άμεσα από την ποίηση[238]. Έτσι, οι συνεικόνες του αποτελούσαν μάλλον μια προσπάθεια να υπερβεί τους περιορισμούς που η γλώσσα επιβάλλει στη φαντασία:

> Σκοπός μου δεν ήταν να παίξω· ήταν να μεταγράψω την ποιητική μου σ' ένα επίπεδο αποσπασμένο από τους ήλους του σταυρού της γλώσσας. Και μου φάνηκε, με το πείραμα που έκανα, ότι κρατούσα ίσως στα χέρια μου το κατάλληλο κλειδί. Πολλές παλιές μου ορέξεις άρχισαν σιγά σιγά , με άλλου είδους απαιτήσεις, ν' ανεβαίνουν από το βυθό των ποιημάτων μου στην επιφάνεια. Η γυναίκα πουλί. Ακόμα καλύτερα: η κόρη άγγελος· ένας άγγελος θηλυκός σε όλη του τη δόξα· με φτερούγες από κάτι άλλο, που η ζωή δε μας το είχε προσφέρει ως τότε: φτερούγες από θαλασσινά όστρακα. Ναι, αυτό ήταν. Να σημάνει ο συναγερμός των φυσικών στοιχείων· ο μετεωρισμός τους στον αιθέρα της φαντασίας· και το κατακάθισμά τους με μια διαφορετική, απρόβλεπτη, μη ωφελιμιστική (επιμένω σ' αυτό) επανασύνθεση[239].

Η απόπειρα του Ελύτη να μεταγράψει την ποιητική του σε μη γλωσσικά σημεία εκκινούσε από την ανάγκη να προβληθεί το οπτικό στοιχείο στην ποίησή του. Είναι ενδεικτικό πως το παράδειγμα που υπάρχει στο παραπάνω απόσπασμα δεν αναφέρεται σε υφολογικές ή τεχνοτροπικές επιλογές, αλλά στη σημασιολογική ενέργεια που

---

[237] Παρατηρούμε εδώ διαφοροποίηση της άποψής του από το 1980 έως το 1995.

[238] Όπως σημειώθηκε, πρόκειται για τον πρόλογο στο λεύκωμα της έκθεσής του στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1980. Βλ. Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 259

[239] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 259 – 260. Πρβ. Το πολύ γνωστό κολάζ του Ελύτη *Το μήνυμα* (1968), στο Ευγένιος Αρανίτσης, *Το δωμάτιο με τις εικόνες…*, σ. 43. Συνοπτικά, οι μέχρι τώρα εκτιμήσεις για τα κολάζ του ίδιου του Ελύτη είναι οι ακόλουθες: Ο Φράιερ θεωρεί ότι ο σκοπός του ποιητή ήταν μια «έκφραση παράλληλη μ' εκείνη της ποιητικής του εικονογραφίας», χωρίς όμως και να αποτελούν τα κολάζ του ακριβή αντίγραφα των ποιημάτων του (Κίμων Φράιερ, *Άξιον εστί το τίμημα…*, σ. 80 και σ. 87). Κατά τον Robert Jouanny ("Aspects of Surrealism in the Works of Odysseus Elytis", *Books Abroad*, τ. 49, τχ. 4 [φθινόπωρο 1975] σ. 688), ειδικότερα τα κολάζ που περιλαμβάνονται στην συλλογή *Τα ρω του έρωτα* «παρέχουν ενδείξεις μιας μονιμότητας οπτικών θεμάτων […] παρά μιας τυχαίας συνάντησης. […] μας επιτρέπουν να κοιτάξουμε φευγαλέα στη φαντασία του ποιητή» (η μτφρ. είναι δική μου). Ο Ευγένιος Αρανίτσης (*Το δωμάτιο με τις εικόνες…*, σ. 34) κυρίως θεωρεί τα κολάζ του Ελύτη ως ανεξάρτητη από την ποίησή του δημιουργία.

απελευθερώνεται από την εικαστική εικόνα. Τα κολάζ και τα ζωγραφικά του έργα δεν ερμηνεύουν τα ποιήματά του, συντελούν όμως σημαντικά στη δημιουργική ανάγνωσή τους· το ποιητικό μήνυμα αποδεσμεύεται από τη γλωσσική κωδικοποίηση, με την αποτύπωση της μυθικής πραγματικότητας σε ένα διαφορετικό μέσο. Πρόκειται, δηλαδή, για πρακτική αντίστοιχη με τις προσπάθειές του να επινοήσει μια αναλλοίωτη από τη ρήση ελληνική διάλεκτο με τα αναγραμματικά και νεολεξιστικά επινοήματά του[240].

Την σπουδαιότητα του οπτικού στοιχείου την υπέδειξαν με ανάλογους τρόπους οι γάλλοι υπερρεαλιστές ποιητές, οι οποίοι συχνά ενδιαφέρθηκαν για την εικονογράφηση (αν και, στην περίπτωση του υπερρεαλιστικού έργου, η εικονογράφηση δεν νοείται με την παραδοσιακή έννοια). Όπως οι δικές τους εικονογραφήσεις, έτσι και τα εικαστικά έργα του Ελύτη, τα οποία ποτέ δεν περιλαμβάνονται στα πρωτότυπα ποιητικά βιβλία του[241], μπορούν να θεωρηθούν μετακείμενα. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν τρόπο «γραφής» πάνω σε άλλο κείμενο, την μετάφρασή του σε μια άλλη γλώσσα, που αυξάνει την οπτικότητά του και το συμπληρώνει, σχολιάζοντάς το[242]. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, πως τα εικαστικά έργα του διατηρούν, συγχρόνως, απόλυτη αυτονομία και, σε αρκετές περιπτώσεις, δεν συνδέονται με το ποιητικό του έργο, άμεσα ή έμμεσα.

* (στο παράρτημα εικόνων έχουν σταχυολογηθεί κάποια κολάζ και τέμπερες του ποιητή, **εικ.15 - 18**)

---

[240] Βλ. Έλενα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως…*, κεφ. 6.

[241] Με την εξαίρεση του *Σηματολογίου* (όπου θεματοποιείται η συνύπαρξη των κοσμημάτων και των ρήσεων), κανένα πρωτότυπο ποιητικό βιβλίο του δεν είναι εικονογραφημένο. Και τα ποιήματα του βιβλίου *Τα ρω του έρωτα* (1974) δεν αποτελούν εξαίρεση, αφού ο ίδιος ο Ελύτης δεν τα θεωρούσε ποιήματα.

[242] Για τη θεώρηση της εικονογράφησης των υπερρεαλιστικών βιβλίων ως μετακειμένων και όχι με την παραδοσιακή έννοια του όρου, βλ. Renée Riese – Hubert, *Surrealism and the Book*, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες και Οξφόρδη, Univ. of California Press, 1992, σ. 23

Κεφάλαιο 7 Αναφορά καλλιτεχνικών έργων σε ποιήματα

Η συνάντηση των εικαστικών καλλιτεχνών με το ποιητικό σώμα του Ελύτη έχει ιδιαίτερη αξία για την μελέτη της αισθητικής του πρόσληψης. Η εργασία δεν θα εισέλθει στο εργαστήριο της εικονοποιίας της ελυτικής ποίησης. Μας ενδιαφέρει, ωστόσο, και μένουμε μόνο, ενδεικτικά, σε κάποιες από τις περιπτώσεις που ο ποιητής αναφέρεται άμεσα στο ποιητικό του έργο σε καλλιτέχνες και σε έργα τους. Εξεταζόμενος, αυτός ο εγκιβωτισμός της εικαστικής μαρτυρίας ίσως αποτελεί μια διεικαστική διαστολή, πλούσιο συνδηλωτικό σύστημα και αναφορική διαδικασία ως ένα είδος μεταφραστικού κώδικα. Η αναφορά όλων των καλλιτεχνών που μνημονεύει ο Ελύτης στα ποιητικά ή πεζά του κείμενα δεν είναι σκόπιμη. Είναι, όμως, δυσχερής η ανίχνευση και η αποκρυπτογράφηση έργων που λανθάνουν ή που αναφέρονται αφαιρετικά ή μεταφορικά, όταν «μεταποιούνται» δηλαδή σε ποιητική ύλη. Όταν π.χ. την οπτική του εντύπωση, τα συναισθήματα που του προκαλεί το χρώμα ή ο ήχος, η αφή ή η όσφρηση, τα εντάσσει σε νέες γλωσσικές συνθήκες και σε νέους παραδειγματικούς άξονες.

Ζωγράφοι όπως ο Picasso, ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας ή ο Θεόφιλος, για τους οποίους συχνά κάνει λόγο στα δοκίμια, αναφέρονται και στα ποιήματά του. Οι αναφορές γίνονται είτε άμεσα (με μνεία των ονομάτων, λόγου χάρη του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου) είτε έμμεσα (με παραπομπές σε συγκεκριμένα έργα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Magritte) ή και με τους δύο τρόπους (όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τους Dali, de Chirico και Balthus). Υπάρχουν, άλλωστε, άμεσες αναφορές στην εικαστική εικόνα, σε επιτεύγματα συγκεκριμένων καλλιτεχνών (Picasso, Matisse, κ.ά.), όπως και στην τέχνη περιόδων (στην ελληνική, την αιγυπτιακή, την ετρουσκική ή την αναγεννησιακή), σε τεχνικές, κ.λπ.. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι κατάλογοι έργων τέχνης και καλλιτεχνών, που εμφανίζονται τόσο στα δοκίμια όσο και στην ποίησή του και παραπέμπουν, όπως σημειώθηκε, στην αντίστοιχη πρακτική των Γάλλων υπερρεαλιστών. Θα πρέπει ακόμη να επισημανθεί η ανάδειξη της ζωγραφικής (σπανιότερα της φωτογραφίας) στα

εξώφυλλα, τις προμετωπίδες και τα κοσμήματα που συνοδεύουν, όχι μόνον τις ποιητικές συλλογές, αλλά και τους τόμους των δοκιμίων και των μεταφράσεών του.[243]

Τα πρώτα ποιήματα στα οποία υπάρχουν πρόδηλες αναφορές σε ζωγράφους είναι τα «Ωδή στον Πικασσό» (1948) και «Μικρόν Ανάλογον» για τον Ν. Χατζηκυριάκο Γκίκα» (1958). Για να συμπεριληφθούν τελικά στη συλλογή *Τα ετεροθαλή* του 1974. Στο Ά*ξιον Εστί* (1959) καθοριστική είναι η αξιοποίηση της αισθητικής του κυβισμού (ζήτημα που εξετάζεται στον «Πρίγκηπ[α] των κρίνων»[244]).

Στο ποίημα «Το αμύγδαλο του κόσμου» (της ίδιας συλλογής) γίνεται λόγος για μία μινωική νωπογραφία:

ώσπου τέλος μου απομένουν
δύο ή τρεις ορθές κολόνες
και στους τοίχους μια νωπογραφία
θα ΄λεγες Κρητομινωική (εάν στο αναμεταξύ
δεν μου είχαν απαλείψει
τις θάλασσες και τις ωραίες εκείνες γυμνόστηθες γυναίκες
σώζονται ακόμη κάτι κρίνοι
ασύλληπτοι από τους συγχρόνους μου[245]

ενώ το εξώφυλλο και η προμετωπίδα του *Ημερολογίου ενός αθέατου Απριλίου* (1984) παρουσιάζουν λεπτομέρειες από πομπηιανή τοιχογραφία.[246] Ειδικά το εξώφυλλο του Ημερολογίου, στο οποίο το ξεθωριασμένο χρώμα του τοίχου σχηματίζει μία θολή

---

[243] Βλ. ακόμα τα δικά του εικαστικά έργα, τα οποία συγκεντρώνει στον *Κήπο με τις αυταπάτες* και την *Ιδιωτική οδό*, τα έργα του Θεόφιλου, στην αυτοτελή έκδοση του δοκιμίου του για τον ζωγράφο κ.ου.κ. για μια απόπειρα συγκέντρωσης και καταγραφής των ονομάτων καλλιτεχνών που φιλοτέχνησαν εξώφυλλα, προμετωπίδες, κλπ., για τα βιβλία του Ελύτη, βλ. Γιάννης Ρηγόπουλος, *Κείμενο και εικόνα, Όρια και δυνατότητες της σύγκρισης*, Αθήνα, Σμίλη, 1997, σ.136, σσ. 158-160, σημ. 4-13.

[244] Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον Εστί*, σ.70

[245] Ο Ελύτης αναφέρεται στον Roland de Reneville στα κείμενα «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας», *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 4-5, (Απρ.-Μάιος), 1938, σσ. 424-428, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα», Καλλιτεχνικά Νέα, τχ. 30, (25 Δεκ-21 Ιαν.) 1943-1944 και στα σημειώματα για το *Άξιον Εστί*, βλ. «Το Άξιον Εστί, Συνοπτικό διάγραμμα» στο Γιάννης Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για το Άξιον Εστί», *Ποίηση* τχ. 5, Άνοιξη 1995, σσ. 27-65

[246] Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 80.

μορφή, και, στο οπισθόφυλλο, την εντύπωση αιθάλης, νεφέλης ή ομίχλης, παραπέμπει έμμεσα στην τεχνική του φροτάζ.

Συχνά η πραγματικότητα παρουσιάζεται εδώ μέσα από έργα ή μοτίβα, το ύφος ή την τεχνοτροπία συγκεκριμένων περιόδων της τέχνης: «Τώρα σ 'αγαπώ σε δύο διαστάσεις/ σαν φιγούρα ετρουσκική/ σαν σημάδι του Klee που υπήρξε ψάρι»[247], [*Μαρία Νεφέλη* (1978)], και: «πράγμα που θα 'κανε την καθημερινή ζωή μου/ […]/ αδιάφορη σαν έργο ζωγραφικής της Αναγεννήσεως»[248].

Στα *Τρία Ποιήματα με Σημαία Ευκαιρίας* (1982), ο ποιητής αναφέρει τρεις ζωγράφους και ισάριθμα έργα τους:

Τι γίνεται άμα

στράφτει στην πέρα χώρα του μνημονικού
και αντανακλά σκηνές που μέλλει να συμβούν
σε χρόνο ανύποπτο

ένα κοριτσάκι τρέχοντας
άκρη-άκρη του γιαλού
ν' ανασηκώσει το τραπεζομάντηλο της θάλασσας
(Dali)[249]

και το άλλο πίσω από το τσέρκι του
στο μάκρος ενός δρόμου μελαγχολικού
(De Chirico)[250]

---

[247] Οδυσσέας Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη,* Αθήνα, Ίκαρος, 1978, σ. 74

[248] στο ίδιο, σ. 75

[249] Ποια η σχέση του ζωγραφικού έργου του Salvador Dali με τη θεματική δεσπόζουσα (βλ. παράρτημα εικόνων**, εικ. 2**, «Το αμύγδαλο του κόσμου», το μυστήριο της ανθρώπινης δημιουργίας; Όσον αφορά την πηγή έμπνευσης, υποθέτουμε ότι πρόκειται για το βιβλίο του Ιππόλυτου, «Φιλοσοφούμενα ή κατά πασών των αιρέσεων έλεγχος», V, I, 9, σσ. 173, όπου γίνεται λόγος για το «αμύγδαλον, δι' ου τα πάντα εγένετο» (Γιώργος Κοπιδάκης, «Το αμύγδαλον του κόσμου», *Χάρτης,* τχ. 21-23, σσ. 457-459)

[250] Giorgio De Chirico, "Μυστήριο και μελαγχολία ενός (ιταλικού) δρόμου, 1914, συλλογή Stanley R. Reason. Βλ. παράρτημα εικόνων, **εικ. 3**. Το έργο θεωρείται αντιπροσωπευτικό της περιόδου που ονομάζεται pittura metafisica. Προβάλλεται το μυστήριο και η μελαγχολία ενός δρόμου μέσα από την απουσία, το κενό, την σκιά και τη σιωπή. Η σκιά εδώ, προϊόν μιας αμφίσημης χρήσης του φωτός, λειτουργεί ως υποκατάστατο της ζωντανής ύπαρξης. Πρόκειται για έργο του εργαστηρίου του. υποδηλώνει τους τρόπους που χρησιμοποιεί για την κατασκευή και επένδυση βασικών όρων της ύπαρξης, αυτών της ερμητικότητας, του αινίγματος, του μυστηρίου και της αποκάλυψης. Μήπως πρόκειται για την υπαινικτική αισθητοποίηση του αινίγματος της δημιουργίας του ανθρώπου (και της καλλιτεχνικής διαδικασίας;) Σχετικά με την pittura metafisica και τον πίνακα που μας απασχολεί βλ. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιότζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, Αθήνα, Νεφέλη 1986 καθώς και *De Chirico*, συλλογή δοκιμίων, έκδοση Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη 1982, σσ. 11-34

ένα τρίτο ανέγερτο στον καναπέ
με τα σκέλη ανοιχτά (Balthus)[251]

το αμύγδαλο του κόσμου
είναι βαθιά κρυμμένο
και παραμένει αδάγκωτο

Πλούσιο εικαστικό, μεταξύ άλλων, υλικό βάζει στον «ταξιδιωτικό του σάκο» , τον οποίο άδειασε και ξαναγέμισε με *«μόνον τ' απαραίτητα»* που ήταν αρκετά γι' αυτήν τη ζωή «*και για πολλές ακόμη*», όπως γράφει στον *Μικρό Ναυτίλο* (1988) και στο κεφάλαιο: Οττω τις έραται, με υπότιτλο: «Ο ταξιδιωτικός σάκος»[252].

«Απαραίτητα», ασφαλώς, δεν είναι για τον ποιητή μόνο τα εικαστικά αλλά και τα λογοτεχνικά, μουσικά, φιλοσοφικά και άλλα έργα τα οποία περιέχονται στον σάκο αυτό. Θεωρούμε ότι κριτήριο επιλογής είναι η έννοια του απαραίτητου και όχι του αναγκαίου (με τα χρηστικά χαρακτηριστικά αυτού).

Σταχυολογούμε μερικά από τα εικαστικά αυτά έργα:

α) Σφραγιδόλιθος με παράσταση αιγάγρου (Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου),

β) Ο πρίγκιπας με τα κρίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου

γ) Νέος με αντιλόπη (Αίγυπτος).

δ) *Ο πρίγκιπας με τα κρίνα*, π. 1550 π.Χ., Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο

ε) απόσπασμα από την «Πόλη της Ναζαρέτ» (Καχριέ Τζαμί, Κωνσταντινούπολη, ψηφιδωτό, 14ος αι. μ.Χ.)[253]. Το ψηφιδωτό βρίσκεται στο εγκάρσιο κλίτος της τρίκλιτης

---

[251] Βλ. σχέδιο του Balthus δημοσιευμένο στο *Αντί* (τχ. 492, 23 Απριλίου – 14 Μαΐου 1992, σσ. 10) που εικονίζει, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος ο Ελύτης σε παρατήρησή του, *«ένα κοριτσάκι σε στάση που θα 'λεγε κανείς αδαής, άσεμνη».* Ευθεία αναφορά στο ποίημα *«ένα τρίτο/ανέγερτο/στον καναπέ/με τα σκέλη ανοιχτά».* Το θέμα της νεαρής κοπέλας σε αυτήν την στάση είναι κοινός εικαστικός τόπος στην καλλιτεχνική παραγωγή του Balthus. Βλ. και Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Balthus, Σχέδια, Υδατογραφίες, Ελαιογραφίες, Έκθεση: 30 Ιουνίου – 17 Σεπτεμβρίου, Άνδρος 1990, αριθμ. 99 (Αποκοιμισμένο κορίτσι», 1978, Ιδιωτική συλλογή, Ρώμη)

[252] Οδυσσέας Ελύτης, *Ο Μικρός Ναυτίλος*…, σσ. 35 και εξής.

[253] Υποθέτουμε ότι και για το έργο αυτό είχε επίσης υπόψιν του το βιβλίο του Grabar στο οποίο βλ. την σχετική εικόνα στην σελίδα 131. Επίσης βλ. Δημητρίου Πάλλα, «Ψηφιδωτά», Αθήνα 1968, σσ. 1200-1203, εικ. 164

βασιλικής. Η καθαρότητα της παράστασης και της σύνθεσης, η αφηγηματική σαφήνεια, η κυριαρχία της γραμμής στην απόδοση των επιμέρους μορφών, είναι οι κυρίαρχες ζωγραφικές αξίες του έργου. Ο Ελύτης αναγνωρίζει εδώ εφαρμοσμένες αρχές της βυζαντινής τέχνης και της υπερβατικής τάξης.

στ) Paulo Uccello - «Η μάχη του Σαν Ρομάνο» (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη, π. 1450)[254]. Την προτίμησή του για το έργο αυτό του Paolo Uccello μπορούμε να κατανοήσουμε από την αναφορά στο κείμενό του στο *Εν Λευκώ*, σσ. 213: «οι μαντήλες της Παναγίας, τα άλογα του Paolo Uccello, οι κιθάρες του Juan Gris, φθάνουν ως τη βαθύτερη δομή της ύλης που αντιπροσωπεύει η πραγματικότητα των παραστάσεων αυτών». Πράγματι, τα άλογα αυτά παρουσιάζουν μια τυπική, αρχετυπική θα έλεγα, κατάσταση. Επίσης, στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 411-412, σημειώνει ότι ο υπερρεαλισμός ανάμεσα στα τόσα παραγνωρισμένα έργα που έφερε στην επικαιρότητα και στο φως ήταν και αυτά του Uccello.

ζ) Fra Angelico, αριστερό μέρος από την «Στέψη της Παρθένου» (Μουσείο Λούβρου, 1430και1440). Θα δικαιολογούσαμε την αναφορά του Ελύτη στον Angelico και την αποσπασματική επιλογή του με κείμενα του ίδιου του ποιητή: «Μορφές όπως του Πλωτίνου, του Ρωμανού του Μελωδού, του Fra του Angelico, του Blake, του Vermeer, του Hŏlderlin, του Novalis, του Mozart, του Rimbaud, του Shelley, του Θεόφιλου, του Παπαδιαμάντη, διαφορετικές στο έπακρο, με ελκύσανε ανέκαθεν -ανεξάρτητα εντελώς από τη ζωή τους- γι' αυτό το λευκό σημάδι που διασώζανε στο έργο τους, την λάμψη που έφερναν είτε με τρόπο ήπιο είτε με αγριότητα»[255], [«Εν Λευκώ» (1993)]. Αναφορικά με την σημασία του λευκού και της αθωότητας γράφει ο ποιητής: «Είναι κανείς από το μέρος της αθωότητας -λευκοφόρος την διάνοιαν, που λέει κι ο Ρωμανός -σε δύο περιπτώσεις: όταν δεν έχει φτάσει στο σημείο να υποψιαστεί καν το μαύρο και όταν το έχει διατρέξει ως την έσχατη άκρη του με πλήρη συνείδηση ότι όσα γνώρισε στο αναμεταξύ, τού είναι απολύτως άχρηστα»[256].

---

[254] Pope -Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, Λονδίνο, Phaedon, 1950, κατάλογος, σσ. 130-132, εικ, 45 και λεπτομέρεια μαζί με άλλες εκδοχές Uffizi και Λούβρου.

[255] Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ,* σ. 59

[256] στο ίδιο, σ. 59

Πώς ορίζονται και προσδιορίζονται οι ποιότητες και οι ειδικοί αυτοί χαρακτήρες στην αισθητική και ζωγραφική διαδικασία του Fra Angelico; Επίσης, σε ό,τι αφορά τον τρόπο που διέσωσε το «λευκό σημάδι» και την «λάμψη» του στην εικαστική του δημιουργία μπορεί να χαρακτηριστεί ως ήπιος ή ως άγριος; Θα μπορούσε κανείς να τον κατατάξει σε εκείνους που δεν έχουν καν υποψιαστεί το μαύρο και σε όσους απέδωσαν τα ανωτέρω δύο στοιχεία με ήπιο τρόπο; Το έργο του Fra Angelico είναι πολυσύνθετο τόσο σε ιδεολογικό, ανθρωπολογικό και θεολογικό επίπεδο, όσο και στο επίπεδο της δημιουργίας και της αναδημιουργίας και της χρήσης των ζωγραφικών μέσων. Η γνώση της θεολογίας (ανατολικής και δυτικής), της εικονογραφίας και εικονολογίας αλλά και των μεταποιητικών, αναφορικών κωδικών συστημάτων δηλώνουν μια δραματική και οδυνηρή καλλιτεχνική και πνευματική διαδικασία. Γεγονός, το οποίο μάς επιτρέπει να δεχθούμε ότι ο Angelico διέτρεξε το μαύρο «ως την έσχατη άκρη του», για να μπορέσει να αισθητοποιήσει εικονικά το «λευκό σημάδι» και προπάντων την πεμπτουσία, την «λάμψη» του.

Από την άποψη αυτή η ζωγραφική του Angelico δεν είναι προσιτή και εύληπτη από το ευρύ κοινό. Προσφέρεται περισσότερο για θεωρία και διαλογισμό (contemplatio και meditatio) και για θεωρητική ζωή (vita contemplativa). Δεν στοχεύει στη διδαχή (μάλλον στον διδακτισμό) και την ευσέβεια (devotio). Δεν ερμηνεύεται (μόνο;) μέσω «οπτικών κατηγοριών», με τις απαιτήσεις ενός εικαστικού κώδικα και ενός περιορισμένου λεξικού, για τον λόγο ότι ενδιαφέρεται για την εικονιστική απόδοση θεολογικής τάξεως σκέψης και όχι οπτικής.

η) Pierro della Francesca, “La Natività” (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη, π. 1475)[257]. Η ενεργητική και η απλή σύνθεση, αποτέλεσμα σύνθετης πνευματικής διεργασίας, η θαυμαστή καθαρότητα των χρωμάτων, η χρήση του φωτός αλλά και η υφολογική ενότητα των επιμέρους στοιχείων, παρά την αυτοτέλειά τους (εικονογραφική και άλλη) είναι στοιχεία τα οποία, πιθανόν, προκάλεσαν τον Ελύτη ν επιλέξει τον πίνακα του Pierro della Francesca[258]. Πρόσθετο λόγο επιλογής θα μπορούσε να αποτελεί η έλξη

[257] Βλ. το collage του Ελύτη «Νυχτερινό τραγούδι» στη συλλογή *Τα Ρω του έρωτα*, στο οποίο οι δύο άγγελοι που τραγουδούν προέρχονται ή «αποσπώνται» από τον πίνακα του Pierro della Francesca το οποίο τιτλοφορείται «Η Γέννηση του Χριστού».

[258] Robert Longhi, *Pierro della Francesca*, Παρίσι, 1927, σσ. 103 και εξής, πίνακας CLXX-CLXXIX.

που ασκεί εν γένει ο άγγελος, ως θέμα, στην ποίηση αλλά και στην εικαστική παραγωγή του Ελύτη σε ένα μεγάλο αριθμό συνδυασμών και συνδηλωτικών αναφορών[259].

θ) του ιδίου, απόσπασμα από την «Μαστίγωση» (Εθνική Πινακοθήκη Urbino, 1459-1460)[260].

ι) El Greco – αριστερό μέρος του πίνακα «Ο Ιησούς στο Όρος των Ελαιών» (Τολέδο, Μουσείο Τέχνης, 1604-1614)[261]. Η επιλογή του αριστερού τμήματος του έργου επιλέγεται, πιθανόν, λόγω της ευρηματικής οργάνωσης του χώρου και την μεταφυσική έντασή του.

ια) Jan Vermeer – «Το μάθημα της μουσικής» (Λονδίνο, Buckingham Palace, Βασιλική συλλογή, 1662-1664). Δεν είναι βέβαιο ποιο μέρος της παράστασης εννοεί. Η σύνθεση, ως γνωστόν, αποτελείται από δύο σαφώς διακρινόμενα μεταξύ τους τμήματα αλλά συγχρόνως συνδεόμενα με εσωτερικούς δεσμούς, δεν πρόκειται για απλή συμπαράθεση, κάτι το οποίο καθιστά προβληματική την απόσπαση τμήματος της σύνθεσης. Πιθανώς, η αναπαράσταση διαφορετικών επιπέδων πραγματικότητας, φυσικής και υπερφυσικής, να ενθαρρύνει κάτι τέτοιο. Σε κάθε περίπτωση , ο Πιέρο στο συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιεί όχι μόνο το φως αλλά και την προοπτική για τη διαφοροποίηση των επιπέδων, ζητήματα που φαίνεται να απασχολούν και τον Ελύτη.

ιβ) του ιδίου, «Η άποψη του Delft»[262],

ιγ) Matisse – «Νεκρή φύση με στρείδια» (Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης, 1940)[263]

ιδ) Paul Klee «Το χρυσόψαρο» (Ολλανδία, Ιδιωτική συλλογή, 1925-26). Κατά τον Ελύτη, ο Paul Klee φθάνει στο «κέντρο», στον αρχετυπικό πυρήνα των εννοιών και

---

[259] Βλ. τον άγγελο της Αστυπάλαιας (collage), τον άγγελο που τραγουδάει, εκείνον που παίζει ένα όργανο κτλ.

[260] Δεν είμαστε βέβαιοι σε ποιο μέρος της παράστασης αναφέρεται.

[261] Βλ. Jose Gudiol, μτφρ. Κλαίρη Σκανδάμη, *Ελ Γκρέκο: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος : 1541-1614,* Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος , 1990. αριθμ. καταλόγου 169, εικ. 186, κείμενο σ. 204

[262] Βλ. υποσημείωση 23 στο κεφάλαιο Διαφάνεια / Καθαρότητα

[263] Κυρίαρχη είναι η άποψη του Ελύτη για την καθαρότητα που χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική εργασία του Matisse: «Ποιος δεν παραδέχεται παρθενία στον Mozart, ευγένεια στον Haydn, αυστηρότητα στον Braque, καθαρότητα στον Matisse;» (*Εν Λευκώ*, σσ. 176). Με βάση αυτήν την παραδοχή (και πολλές άλλες στα δοκίμιά του) μπορούμε, ίσως, να δικαιολογήσουμε την επιλογή πολλών έργων του εν λόγω καλλιτέχνη στον *Μικρό Ναυτίλο* και στο «*Μικρό Φανταστικό Μουσείο*» του.

των πραγμάτων, στο ιδεόγραμμα και το «σήμα», και δεν διατρέχει τον κίνδυνο να μείνει σε ακραία εγκεφαλικά έργα, επειδή ο ψυχισμός του με την «μεγάλου ανοίγματος κλιμάκωση μεταβάλλει αυτές τις διανοητικές συλλήψεις σε γεύση και ρίγος[264], [«Εν Λευκώ» (1993)]. Φθάνει σε έναν μη πραγματικό κόσμο, σε έναν κόσμο μαγείας και ποιητικής αύρας· σε έναν κόσμο αθωότητας στον οποίο εμφανίζονται διαλεγόμενες απροσδόκητες εννοιολογικές σχέσεις.

ιε) Braque - «Νεκρή φύση» (Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης, 1934). Ο Ελύτης εκτιμά το έργο του Braque για την αυστηρότητα, την λιτότητα, τον ασκητισμό αλλά για άλλες ζωγραφικές αρετές που τις προσγράφει στον κυβισμό, όπως την αναζήτηση της στοιχειακής έννοιας των πραγμάτων και την μεταφυσική τους προέκταση· για τη απόδοση των αντικειμένων αποσπασμένων από την ανεκδοτολογική τους φύση· για την απόσταση που πήραν οι κυβιστές από την πραγματικότητα της οφθαλμαπάτης, για τη θέληση να συλλάβουν το αντικείμενο στη δομική του αλήθεια κ. ά.[265].

---

[264] Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, σ. 221

[265] Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά* και *Εν Λευκώ*, σποραδικά

Επίλογος

Ο Οδυσσέας Ελύτης δεν αναφέρθηκε εκτεταμένα στους τρόπους με τους οποίους η τέχνη πληροφορεί το έργο του συνολικά. Οι σπάνιες σχετικές επισημάνσεις του είναι, για τον λόγο αυτό, ιδιαίτερα χρήσιμες: «οι αισθητικές της ζωγραφικής […] με βοήθησαν στην σύνθεση των ποιημάτων και των δοκιμίων αλλά και στην ολοκλήρωση μορφών με εικόνες που η μια συναρμόζεται στην άλλη, ακριβώς όπως συνέβη στο φαινόμενο της μοντέρνας ζωγραφικής. Έτσι εξηγώ και για ποιον λόγο η συνάντησή μου με τους μεγάλους ζωγράφους είχε για εμένα μεγάλη βαρύτητα»[266].

Ο Ελύτης αναφέρει πως σύμφωνα με τους φίλους του απέτυχε ως τεχνοκριτικός[267]. Δεν αναφέρει όμως ποιοι ήταν αυτοί οι φίλοι του, αν ήταν δηλαδή ειδικοί, ούτε τι ακριβώς εννοούσαν, δηλαδή σε ποιον ρόλο του τεχνοκριτικού απέτυχε. Μπορεί λοιπόν απλώς να πρόκειται για έναν εύσχημα τρόπο με τον οποίο ο ποιητής επιχείρησε να δείξει μετριοφροσύνη. Η δύναμη των σχολίων του, αντιθέτως, δείχνουν γνώσεις και κριτική ικανότητα αξιοσημείωτη. Όπως δείχνουν οι παρατηρήσεις του για συγκεκριμένα έργα, αλλά και οι εν γένει επισημάνσεις του -αναφορικά με την κατάσταση της τέχνης στην Ελλάδα, τη διαπαιδαγώγηση του κοινού κ.ά.- προσπάθησε πράγματι να βοηθήσει τους καλλιτέχνες, και ιδιαίτερα τους νέους, διατυπώνοντας ευθαρσώς τη γνώμη του για τις αδυναμίες και τα προτερήματά τους αλλά και για την ελληνική κριτική της τέχνης.

Όπως είδαμε, ο ποιητής λειτούργησε στο πλαίσιο μιας συλλογικής ιδεολογικής διαμόρφωσης, διατηρώντας όμως την ατομική του υπόσταση και πλάθοντας τον δικό του μύθο αφουγκραζόμενος τις ιδεολογικές αγκυλώσεις της κυρίαρχης εθνικής θεώρησης αλλά ταυτόχρονα διατηρώντας απόσταση από αυτές. Διαφοροποιήθηκε από άλλους εκπροσώπους της γενιάς του κυρίως με την καίρια σύλληψη αισθητικών αποκρίσεων στα ζητήματα που έθετε η ιστορική αναγκαιότητα και με τον μετασχηματισμό τους σε αισθητική πρόταση και ποιητικά σύμβολα. Έτσι, τόσο με το ποιητικό του έργο όσο και με τον θεωρητικό στοχασμό του, συνδιαλέχτηκε με την

---

[266] Οδυσσέας Ελύτης, «Ποιητές και ζωγράφοι στην μεταπολεμική Γαλλία». Συνομιλία με την Ιουλίτα Ηλιοπούλου. *Αντί* , τχ. 492, 1992, σσ. 5-17

[267] Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 253

πολιτισμική ταυτότητα της εποχής του, συνεισφέροντας στην συγκρότηση ενός ελληνικού μοντερνισμού που οικειοποιήθηκε την ξένη δημιουργία ταυτόχρονα με τη γόνιμη αφομοίωση της ελληνικής παράδοσης. Υπήρξε συμμέτοχος στην κατασκευή της μυθολογίας της γενιάς του μεσοπολέμου με την ποιητική του πράξη και τη θεωρητική θεμελίωση της, που υπερβαίνει τα όρια της λογοτεχνίας και εκτείνεται και στο ευρύτερο πεδίο της τέχνης, με την οποία διατηρεί μια σχέση ανταλλαγής ιδεών.

Παράρτημα Κειμένων

Θεωρούμε σκόπιμη την παράθεση των κάτωθι εδαφίων, καθώς περιέχουν περαιτέρω διευκρινίσεις ορισμένων σημείων της εργασίας. Επίσης γίνεται αναφορά χαρακτηριστικών παραδειγμάτων «συνάντησης» εικαστικών καλλιτεχνών με το ποιητικό σώμα του Ελύτη καθώς πιστεύουμε ότι προσφέρουν ενδιαφέροντα στοιχεία, τα οποία συμβάλλουν στην εναργέστερη μελέτη της αισθητικής πρόσληψης του ποιητή.

1. Πρώτο παράδειγμα: στην αναδημοσίευση του κειμένου του «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα» στα *Ανοιχτά Χαρτιά* (1974) αποδιδόταν φόρος τιμής στους εμπνευστές του ελληνικού εθνικισμού:

> Όμως εμείς, ωσάν στα βάθη, εκεί όπου άλλοτε χάιδευαν τα γένεια τους οι παππούδες μας να σήμανε άξαφνα καμπαναριό κρυφό γυρίζουμε το κεφάλι μας κατά την Ανατολή, ναι κατά την Ανατολή, και προσμένουμε από κει νάρθει το πνεύμα της να δροσιστεί πάλι μέσ' τα νερά του Αιγαίου, ίδια καθώς σε κείνες τις ωραίες, τις τόσο γνωστές στη φυλή μας ανελικτικές εποχές. Ο Γιαννόπουλος κι ο Δραγούμης είκοσι ή τριάντα χρόνια μετά τον άξαφνο θάνατό τους, δεν έχουνε όχι, δεν έχουνε ακόμα πει τη στερνή τους λέξη.[268]

Δεύτερο παράδειγμα: στο εισαγωγικό μέρος του κειμένου «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας» (1947) ο Ελύτης επιχειρεί μια ανασκόπηση της ελληνικής τέχνης από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και εξής. Το περιεχόμενο (η αντιδιαστολή ουσιαστικά της ελληνικής με την ευρωπαϊκή «γραμμή»), η ένταση της διατύπωσης και συγκεκριμένες ακόμα φράσεις, παραπέμπουν ολοφάνερα στον Γιαννόπουλο. Στο παράθεμα που ακολουθεί υπογραμμίζονται όσα σημεία παραλείπονται στην αναδημοσίευση του κειμένου στα *Ανοιχτά Χαρτιά*.

---

[268] Οδυσσέας Ελύτης, «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα», *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 5-6, Αθήνα 1945 και Βλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 514-532.

Είναι η εποχή όπου θριαμβεύει η ψεύτικη κολόνα, η χλαμύδα, η άρπα, το χάρτινο ρόδο, και ο Έρως με τα δυο φτερά. Η διάσταση ανάμεσα σ' αυτά και ανάμεσα στα πλατάνια, στις εκκλησίες, στα καράβια, στα σπίτια και στα κεντήματα του λαού είναι κολοσσιαία […]. Και την ίδια ώρα το ελληνικό τοπίο σαν αξία πλαστική, απομένει μακριά απ' την έκφραση. Η αττική, το Αιγαίο, δεν βρίσκουν ουτ' έναν άνθρωπο που να παθαίνεται από το μεράκι να τ' αποδώσει μ' ένα γνήσιο αίσθημα και μιαν άμεση χειρονομία. Πολύ αργότερα, το πρόβλημα αυτό του ελληνικού τοπίου θα συνειδητοποιηθεί σαν πρόβλημα και θα απασχολήσει τυρρανικά την σκέψη καλλιτεχνών […]. Μια τέτοια δυσαρμονία γλήγορα γίνεται φανερή. Στους ανθρώπους μάλιστα που έχουν την ικανότητα να διαισθάνονται τους κινδύνους του μέλλοντος, καταντά δυσφορία. Οι πρώτες κραυγές διαμαρτυρίας ακούγονται. Ο Περικλής Γιαννόπουλος μέσα στο γενικό πλαίσιο της ελληνοκεντρικής του προσπάθειας σαλπίζει και προειδοποιεί, χωρίς να είναι σε θέση να προτείνει κάτι πιο συγκεκριμένο. Ρίχνει όμως τον σπόρο πολλών ιδεών που θα διατυπωθούν αργότερα συστηματικά από άλλους, και προπάντων στις ημέρες μας, με νέα στοιχεία και στοχαστικώτερο ύφος, από τον καθηγητή Δ. Πικιώνη[269].

2. *«Πέθανε (ο Μπεργκότ) κάτω από τις ακόλουθες συνθήκες: Για μια αρκετά ελαφριά κρίση ουραιμίας του είχαν επιβάλλει ανάπαυση. Επειδή, όμως, ένας κριτικός έγραψε πως στην «Άποψη του Ντελφτ» του Βερμέερ {…}, πίνακα που λάτρευε και πίστευε ότι γνώριζε πολύ καλά,* ***μια μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου*** *(που δεν θα τη θυμόταν) ήταν τόσο ωραία ζωγραφισμένη ώστε γινόταν, αν την κοίταζες μόνη της, κάτι σαν πολύτιμο έργο κινέζικης τέχνης, μιας ομορφιάς αυθύπαρκτης, ο Μπεργκότ έφαγε μερικές πατάτες, βγήκε έξω και πήγε στην έκθεση. Από τα πρώτα κιόλας σκαλιά που χρειάστηκε ν' ανεβεί ένιωσε ζάλη. Πέρασε μπροστά από αρκετούς πίνακες και είχε την αίσθηση της ξεραΐλας και του*

---

[269] Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τομ. β΄, τχ. 11, Αθήνα, Ιανουάριος 1947, σσ. 351-360, 352. (βλ. και *Ανοιχτά Χαρτιά*, σσ. 552-556, 552-553.)

περιττού μιας τέχνης τόσο φτιαχτής και που δεν άξιζε ούτε όσο τα ρεύματα και ο ήλιος ενός παλάτσο της Βενετίας ή ενός απλού σπιτιού κοντά στη θάλασσα. Βρέθηκε επιτέλους μπροστά στο Βερμέερ που τον θυμόταν πιο αστραφτερό, πιο διαφορετικό από καθετί που γνώριζε, αλλά όπου, χάρη στο άρθρο του κριτικού, παρατήρησε για πρώτη φορά κάποιες μικρές ανθρώπινες φιγούρες σε χρώμα θαλασσί, την άμμο που ήταν ρόδινη και τελικά την πολύτιμη ματιέρα της πολύ μικρής επιφάνειας του κίτρινου τοίχου. Οι ζάλες του αύξαιναν· κάρφωνε το βλέμμα του, όπως ένα παιδί σε μια κίτρινη πεταλούδα που προσπαθεί να πιάσει, πάνω στην πολύτιμη μικρή επιφάνεια του τοίχου. «Έτσι έπρεπε να έγραφα», έλεγε. «Τα τελευταία μου βιβλία είναι πολύ ξερά, θα έπρεπε να περνούσα πολλές στρώσεις χρώμα, να φτιάξω την ίδια μου τη φράση πολύτιμη, όπως αυτή τη μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου». Δεν του ξέφευγε, ωστόσο, η σοβαρότητα της ζάλης του. Έβλεπε μπροστά του μια ουράνια ζυγαριά όπου από τη μια μεριά βρισκόταν η ίδια του η ζωή κι από την άλλη η μικρή επιφάνεια του τοίχου τόσο ωραία ζωγραφισμένη κίτρινη.»

Το απόσπασμα περιέχεται στο 12ο τόμο «Η φυλακισμένη», σ. 212 (εκδ. Ηριδανός)

Σημ.: η επιλογή της χρήσης έντονη γραμματοσειράς ανήκει στη γράφουσα

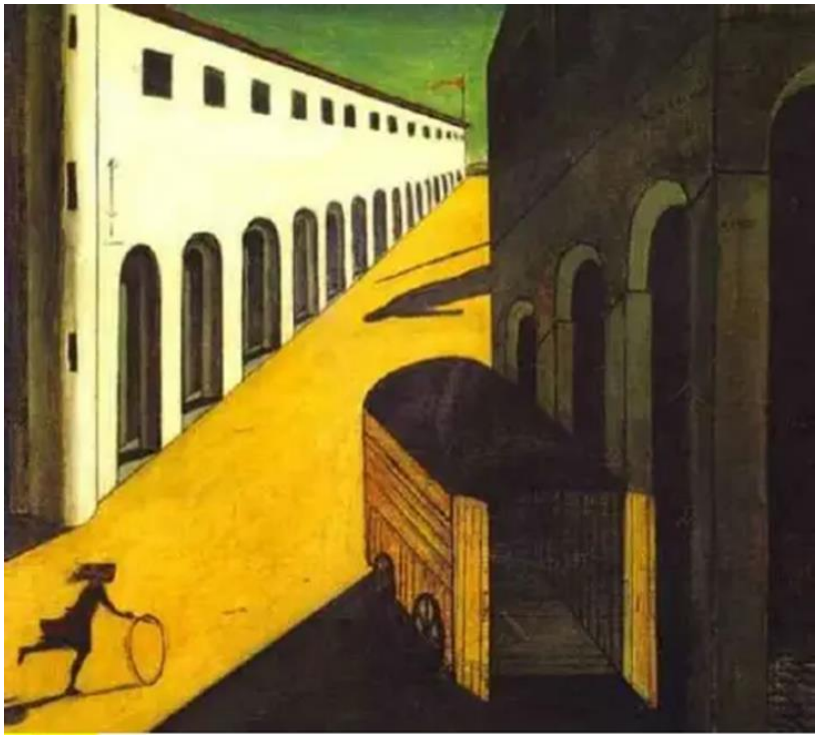
3. […] το «ηλιακή» το χρησιμοποιώ για να δείξω την πυρηνική διαμόρφωση του ποιήματος, κάτι που αφορά πια όχι μόνο στο περιεχόμενο αλλά και στην τεχνική. […] εάν φαντασθεί κανείς την συνείδηση στη θέση του ήλιου, από το ένα μέρος, κι απ' το άλλο, όλους τους παράγοντες που συμβάλλουν στην ποιητική έκφραση -εικόνες, μεταφορές, σκέψεις- στη θέση των πλανητών, θα δει ότι η κίνηση που παρουσιάζει αυτό το σύνολο προσλαμβάνει τον ίδιο χαρακτήρα που προσλαμβάνει η κίνηση ενός συστήματος ηλιακού. […] έτσι, το φως, που είναι η αρχή και το τέλος κάθε αποκαλυπτικού φαινομένου, δηλώνεται με την επίτευξη μιας ολοένα πιο μεγάλης ορατότητας, μιας τελικής διαφάνειας, μέσα στο ποίημα, που επιτρέπει να βλέπεις ταυτοχρόνως μέσα απ' την ύλη και μέσα από την ψυχή».

Απόσπασμα από την αυτοπαρουσίαση του Ελύτη στο ντοκιμαντέρ Οδυσσέας Ελύτης (1980, Αρχείο Κρήτης, Γ. και Η. Σγουράκη, ΕΡΤ-Α.Ε./ΝΕΤ 1999)

Παράρτημα Εικόνων

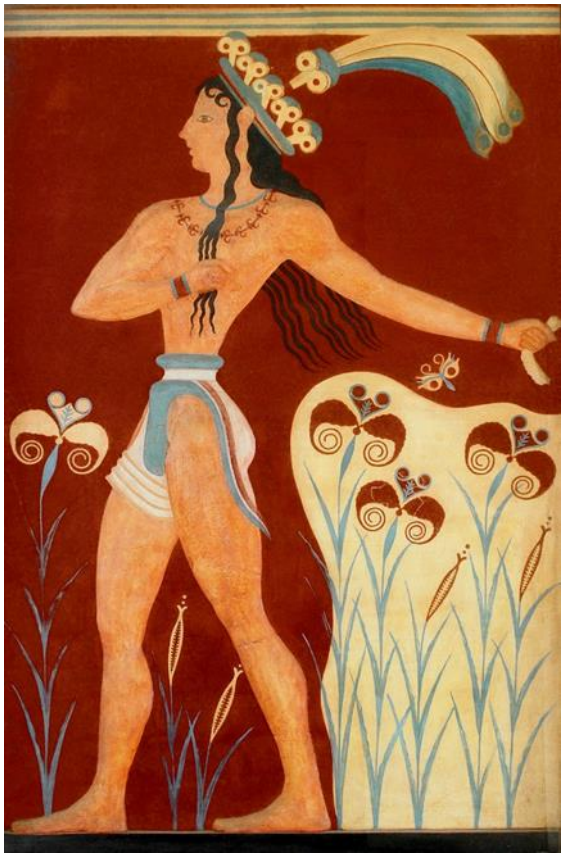
Εικ. 1: Pablo Picasso, *La lecture* (1932), Musée Picasso, Paris

Εικ.2 Dalí, Nature Morte Vivante (Still Life-Fast Moving)



Εικ. 3 Giorgio De Chirico, *"Μυστήριο και μελαγχολία ενός (ιταλικού) δρόμου*, 1914, συλλογή Stanley R. Reason

Εικ. 4 Σφραγιδόλιθος με παράσταση αίγαγρου, Μουσείο Ηρακλείου, Ηράκλειο



Εικ. 5 *Ο πρίγκιπας των Κρίνων*, Κνωσσός

Εικ. 6 Paul Klee, *Το χρυσόψαρο,* 1925-26, Ολλανδία, Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 7 Pierro Della Francesca, *Μαστίγωση*, 1459-1460, Urbino, Εθνική Πινακοθήκη

Εικ. 8 Jan Vermeer, *Το μάθημα της μουσικής*, 1662-1664, Λονδίνο, Buckingham Palace, Βασιλική συλλογή

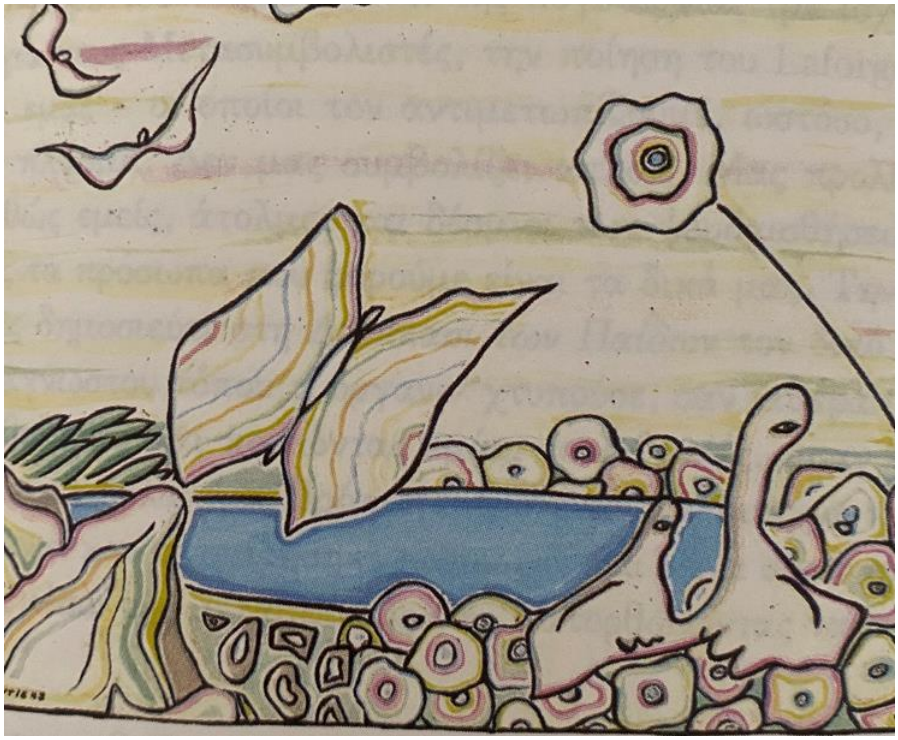
Εικ. 9 Paulo Uccello, *Η μάχη του Σαν Ρομάνο*, 1450 μ.Χ. περίπου, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη

Εικ. 10 Piero Della Francesca, *La natività*, 1475 μ.Χ. περίπου, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη

Εικ. 11 El Greco, Αριστερό μέρος του πίνακα, *Ο Ιησούς στο Όρος των Ελαιών*, 1604-1614 μ.Χ., Τολέδο, Μουσείο Τέχνης

Εικ. 12 Braque, *Νεκρή φύση*, 1934, Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης

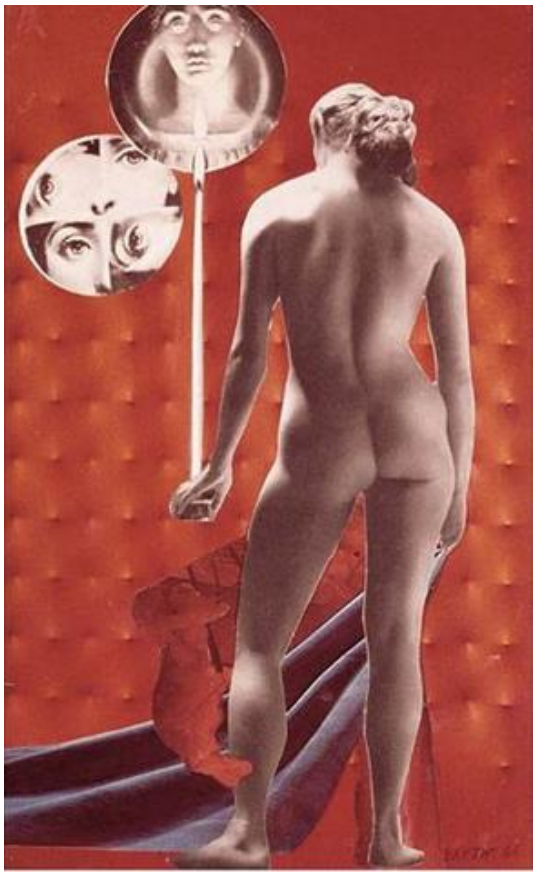
Εικ. 13 Jan Vermeer, Η άποψη της Delft, π.1660-1661, La Haye, Mauritshuis



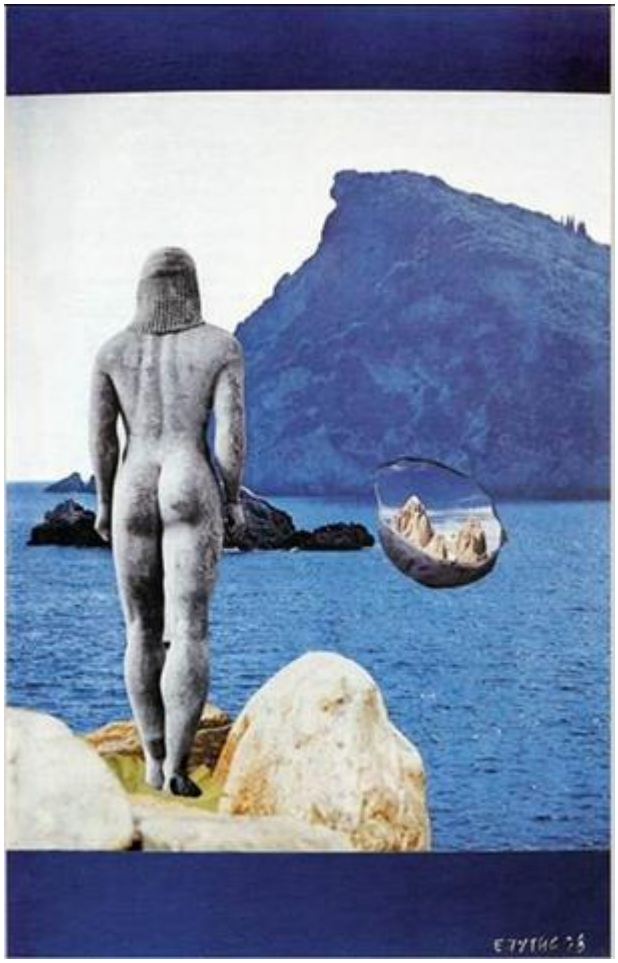
Εικ. 14 Ελύτης Οδ., [Άτιτλο], 1943

Εικ. 15 Ελύτης Οδ, Τα ψάρια, 1988, Τέμπερα

Εικ. 16 Ελύτης Οδ, Τα βότσαλα, 1988, Τέμπερα



Εικ. 17 Εικ 18. Ελύτης Οδ., Η γυναίκα με το κερί, 1966, κολάζ



Εικ 18. Ελύτης Οδ., Ο κούρος, 1978, κολάζ

Ελληνική βιβλιογραφία

Αγγελάτος Δημ. και Γαραντούδης Ευρ.(επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας: Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα, Εκδόσεις Καλλιγράφος, 2013

Αρανίτσης Ευγ., «Οι ιδιορρυθμίες της κριτικής και η ποίηση του Ελύτη». Στο *Το σύμπλεγμα του Κάιν*, Αθήνα, Άκμων, 1980

Αρανίτσης Ευγ., *Οδυσσέας Ελύτης: Το Δωμάτιο με τίς Εικόνες*, Αθήνα, Ίκαρος, 1986.

Βαγενάς Ν., «Σημειώσεις για μια προϊστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού». *Η Λέξη*, τχ. 37, σσ. 56-45

Βίττι Μ., «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με '40». *Ο Πολίτης*, 1976

Βίττι Μ., *Οδυσσέας Ελύτης, Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 1984

Βίττι Μ., *Η ¨γενιά του τριάντα¨, Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής (αναθεωρημένη εκδ.-1η έκδ.1977), 1995

Βίττι Μ., «Εισαγωγή, Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη και η ελληνική κριτική». Στο Vitti 1999: 1-42.

Βίττι Μ., (επιμ.), Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη: Επιλογή κριτικών κειμένων, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999

Βίττι, Μ., *ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 2000

Βουτουρής Π., «Από την ελληνική γραμμή στον υπερρεαλιστικό νεοκλασικισμό», *Ο Ελύτης στην Ευρώπη*, επιμ. Minucci P. M. και Μπιντούδης Χρ., Ίκαρος, Αθήνα 2011

Δεληγιώργη Αλ., «Για το Χαμένο κέντρο του Ζήσιμου Λορεντζάτου, Η σχέση παράδοσης και ιστορικής αυτοσυνειδησίας», *The Books' Journal*, τχ. 106, 2020

Ελύτης Οδ., «Ο ζωγράφος Ορέστης Κανέλλης», *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 11, Αθήνα 1936, σσ. 926-930

Ελύτης Οδ., «Γύρω από τον Υπερρεαλισμό», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τεύχος 84, 1938

Ελύτης Οδ., «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος – Γκίκας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. β΄ 1947, σσ. 351-360

Ελύτης Οδ., *Ανοιχτά χαρτιά*, 3η έκδοση «οριστική», Αθήνα, Ίκαρος, 1987 ([1]1974)

Ελύτης Οδ., *Δυτικά της λύπης*, Αθήνα, Ίκαρος, 1995

Ελύτης Οδ., *Ιδιωτική οδός,* Αθήνα, Ύψιλον, 1990

Ελύτης, Οδ., *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982

Ιωαννίδης Κ., *Ο λόγος περί εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα,* Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας 2002 [αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή]

Ιωάννου Γ., *Οδυσσέας Ελύτης, Από τις καταβολές του υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Αθήνα, Καστανιώτης,1991

Κεχαγιόγλου Γ., «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για το Άξιον Εστί»., *Ποίηση 5*, 1995, σσ. 27-65

Κλέε, Π., μτφρ. Κεντρώτης, Γ., *Τα ημερολόγια 1898-1918*, τόμος β΄

Κολιοδήμος Δ., *80 χρόνια ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Οξύ, 2005

Κουτριάνου Ελ., *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2202 κυρίως κεφ. 3, 7 και 8

Κουτριάνου Ελ., «Τα ¨Ανοιχτά χαρτιά¨ και τα κλειστά περιοδικά, Για τη μεθοδολογία προσέγγισης του δοκιμιακού έργου του Οδυσσέα Ελύτη». *Ο Πολίτης*, τχ. 62, 1999, σσ. 59-62

Κουτριάνου Ελ., «Το ¨Άξιον Εστί¨ και η αισθητική του κυβισμού». Στο *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, πρόλογος Ιουλίτα Ηλιοπούλου, Αθήνα, Ίκαρος, 2001

Λεοντή Αρτ., *Τοπογραφίες του ελληνισμού, Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Στογιάννος Π., επιμ. Κυρτζάκη Μ., επιμ. πηγών- ευρετηρίου Σχινά Κ., Αθήνα, Scripta, 1998

Λιτσαρδάκη Μ., «Ποιητική και Οντολογία στον Οδυσσέα Ελύτη και τον Υβ Μπονφουά», Αφιέρωμα: Οδυσσέας Ελύτης, *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 49, Ιαν. – Δεκέμ. 2012, σσ. 64-72

Λοϊζίδη Ν., *Ο Τζιότζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, Αθήνα, Νεφέλη 1986

Μαρωνίτης, Δ.Ν., «Η ελληνικότητα στην τέχνη· Ο έμμετρος λόγος», στο *Ελληνισμός, Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, επιμ. Δ.Γ. Τσαούσης, Αθήνα, Εστία, 1983, σσ. 185-188

Μαρωνίτης, Δ.Ν., *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Κέδρος (4η έκδ.-1η εκδ. 1980), 1984 Μερακλής Μ.Γ, *Δεκαπέντε ερμηνευτικές δοκιμές στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Πατάκης, 1984

Μερακλής Μ. Γ, *Δεκαπέντε ερμηνευτικές δοκιμές στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Πατάκης, 1984

Μητσάκης Κ., *Ενώτια παμφανόωντα, Έξι μελέτες για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1998

Μινούτσι Π.-Μ., «”To see through the Eye” στο *Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Πρακτικά Α’ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας, Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες*, 28 Νοέμ.-1 Δεκ. 1991, Αθήνα, Δόμος, σσ. 517-528

Μινούτσι Π.-Μ., μτφρ. Χ. Μπιντούδης, «Καβάφης-Ungaretti, Ελύτης-Ungaretti-Blake» στο *Ο Ελύτης στην Ευρώπη,* επιμ. Καφάογλου Α., Αθήνα, 2011, σσ. 185-218

Μπρετόν Ανδρ., μτφρ. Κουμανούδης Στ., *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, , Αθήνα, 1981

Μπρετόν Ανδρ., *Τι είναι σουρρεαλισμός*, μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος, 1983

Μπερλής, Α., *5+2 δοκίμια για τον Ελύτη,* Ύψιλον, Αθήνα 1992

Μυκωνίου-Δρυμπέτα Άννα, *Ελύτης και σουρρεαλισμός: Η καταγραφή μιας επίδρασης,* Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1988

Νικολαρεΐζης Δ., *Δοκίμια κριτικής*, Αθήνα: Πλέθρον (1η εκδ. 1962), 1983

Ντόουν Αίηντς, *Νταλί*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα, Υποδομή, 1985

Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Balthus, Σχέδια, Υδατογραφίες, Ελαιογραφίες, Έκθεση: 30 Ιουνίου – 17 Σεπτεμβρίου, Άνδρος, 1990, αριθμ. 99

Πάλλας Δ., *Ψηφιδωτά,* Αθήνα 1968

Πάλλας Δημ., «Αι αισθητικαί ιδέαι των Βυζαντινών προ της Αλώσεως», *Συναγωγή μελετών βυζαντινής αρχαιολογίας του Δ. Ι. Πάλλα*, Αθήνα, 1987-1988, τόμος Β

Παπαντωνάκης Γ., «Οδυσσέας Ελύτης: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες», *Η δυναμική του χρώματος στην ελυτική κοσμογραφία* [Πρακτικά Συνεδρίου] Αθήνα 2000, σσ. 487-500

Παρίσης Ν., *Επτά μελετήματα για τον Οδυσσέα Ελύτη* [συνέκδοση με το] Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Χρονολογία Οδυσσέα Ελύτη (1911-1996)*. Θεσσαλονίκη, 1997

Πετρόπουλος Ηλ., *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης*, Θεσσαλονίκη 1980

Πετρόπουλος Ηλ., *Ελύτης-Μόραλης-Τσαρούχης*, Γράμματα (5η εκδ.-1η εκδ. 1966), Αθήνα, 1981

Πρεβελάκης Παντελής, «Η τέχνη και η εποχή». *Νέα Εστία* 38.435 (1 Αυγ.): 636-637, 1945

Πρώιμου-Ερηνάκη Μ., *Οδυσσέας Ελύτης, Η αθέατη πλευρά του κόσμου και η καθαρότητα του φωτός.*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1997

Ρηγόπουλος Γ., *Κείμενο και εικόνα, Όρια και δυνατότητες της σύγκρισης*, Αθήνα, Σμίλη, 1997

Σαμουήλ Αλ., *ΠΑΝΤΑ ΑΡΙΘΜΩ ΔΙΕΤΑΞΑΣ: Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Αθήνα, Μελάνι, 2018

Σιαφλέκης Ζ.Ι, «Η ιδιομορφία της υπερρεαλιστικής γλώσσας στον Ελύτη, Διακειμενικές σχέσεις και μορφικές διαπλοκές», *Σύγκριση,* τχ. 1, 1995, σσ. 15-20

Σολδάτος (επιμ.), «Κινηματογράφος ΙΙ» στο *Κινηματογράφος, ντανταϊσμός, σουρεαλισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2007

Φράιερ Κ., *Άξιον εστί το τίμημα: Εισαγωγή στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, μτφρ. Νάσος Βαγενάς, Αθήνα, Κέδρος, 1978

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Alpers Sv., *L'art de dépeintre. La peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Gallimard, Παρίσι, 1990

Aragon L., "Max Ernst, peintre des illusions", *Les collages*, Παρίσι, Hermann, 1965

Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Παρίσι, Gallimard (1^{η} εκδ. 1965), 1979

Bryson Norman, «Semiology and Visual Interpretation». Στο *Visual Theory, Painting and Interpretation*, Επιμ. Norman Bryson, Michael Ann Holly και Keith Moxey, Polity Press: 61-73., Cambridge, 1991

Chapman P., Wouter Th. Kloek, and Arthur K. Wheelock, Jr., *Jan Steen, Painter and Storyteller*, (επιμ) Guido Jansen, Exh. cat. National Gallery of Art, Washington D.C.; Rijksmuseum, Amsterdam. New Haven and London

Cheetham Mark A., *The Rhetoric of Purity; Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge University Press

Chénieux – Gendron J., *Le Surréalisme*, Press Universitaires de France, Παρίσι, 1984

Dawn Ades, *Photomontage*, Thames & Hudson, 1986

Grodent M., μτφρ. Βαρβέρης Γ.,. «Ελύτης: η σημασία του ονείρου και του αριθμού», *Η Λέξη*, τχ. 106, 1991

Gudiol, J., μτφρ. Σκανδάμη, Κλ., *Ελ Γκρέκο: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος : 1541-1614*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος , 1990

Jouanny R., "Aspects of Surrealism in the Works of Odysseus Elytis", *Books Abroad*, τχ. 4, 1975

Longhi R., *Pierro della Francesca*, Παρίσι, 1927

Pope -Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, Phaedon, Λονδίνο 1950

Riese – Hubert R., Surrealism, and the Book, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες και Οξφόρδη, Univ. of California Press, 1992

Robinson Christopher, «Elytis and French Surrealist Poetry 1935-1945». Books Abroad 49.4 (Autumn): 679-684, 1975

Unterwood Paul A., *The Kariye Djami*, Νέα Υόρκη 1966

Yates A. Frances, *Η τέχνη της μνήμης,* μτφρ. Μπερλής, Α., ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2012