

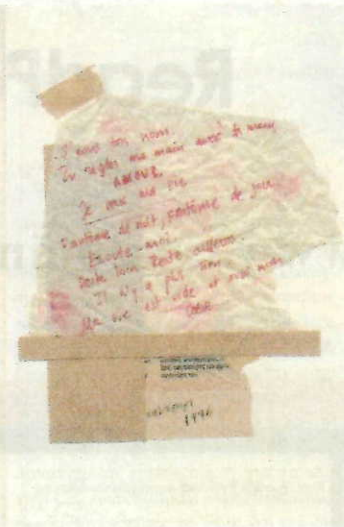
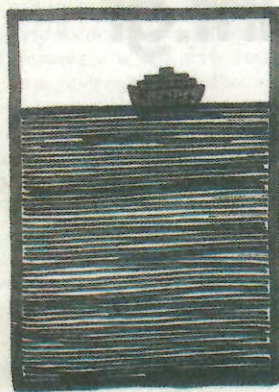
# Η περιπέτεια της θηλότητας ως περιπέτεια της γραφής

Από τη ΜΑΡΙΑ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

Βένια Δημητρακοπούλου,  
Λαβύρινθος. Ένα εικαστικό βιβλίο,  
Futura, Αθήνα 2013

Όταν στην πρώτη πράξη της όπερας του Μότσαρτ *Ντον Τζοβάννι* (1787) ο υπηρέτης Λεπορέλλο τραγουδά τη διάσημη άρια "Madamina, il catalogo è questo", εξιστορώντας στην απελπισμένη Ντόνα Ελβίρα τις αμέτρητες κατακτήσεις του ερωτύλου κυρίου του, ο τραγουδιστής ξεδιπλώνει κατά μήκος της σκηνής έναν ατέλειωτο κατάλογο με τα ονόματα των ερωμένων του, ένα βιβλιοακορντεόν με απειράριθμα φύλλα, που έκτοτε ονομάζεται, στους κύκλους των καλλιτεχνών, *λεπορέλλο*.<sup>1</sup> Τα εικαστικά βιβλία αυτής της παράδοσης, όπως και ευρύτερα κάθε «εικαστικό βιβλίο», πηγάζουν από την αντιπαράθεση του καλλιτέχνη προς την άμεση, κατά τους συνήθειες αυτοματισμού της ανάγνωσης, «χρήση» του βιβλίου ως μέσου, μέσου καταστροφής ή ακόμα κι εξύψωσης του αναγινώσκοντος υποκειμένου και του αντικειμένου αναφοράς στον κόσμο στον οποίο μας μεταφέρουν τα ψηφία του, και την αντίληψή του ως καθαυτό αντικείμενο τέχνης, ως μια τρισδιάστατη «εγκατάσταση», που αρμονικά συμπλέκει τον λόγο, τον όγκο και την εικόνα – ριζικά ανασημοσιδοτώντας και τα τρία. Υπό την έννοια αυτή, τα εικαστικά βιβλία των καλλιτεχνών, και κεντρικά ανάμεσά τους ο τύπος *λεπορέλλο*, λειτουργούν ως φορείς ενός πολύ προσωπικού αισθητικού μηνύματος.

Στην έκθεση του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου «Η τέχνη της βιβλιοδεσίας. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη εικαστική δημιουργία», που εγκαινιάστηκε στις 19 Σεπτεμβρίου 2012, και πήρε παράταση ως τις 24 Φεβρουαρίου 2013, στην ενότητα



«20ός αιώνας», η εικαστικός Βένια Δημητρακοπούλου εκθέτει οκτώ τέτοια εικαστικά βιβλία, *λεπορέλλο*, η πλειονότητα των οποίων αφηγείται με τη χρήση συνειρμικού λόγου και αφαιρετικής εικόνας, την περιπέτεια της θηλότητας, την περιπέτεια της μητρότητας, και την περιπέτεια της καλλιτεχνικής αφύπνισης διά της «γραφής». Κεντρική θέση ανάμεσα στα εκθέματα αυτά κατέχει το, συνεκτικότερο από πλευράς εύρους «αφήγησης», και μεγαλύτερο σε διαστάσεις από όλα τα υπόλοιπα, «εικαστικό βιβλίο» *Λαβύρινθος* – που κυκλοφορεί επίσης σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων και βιβλιοδεσία Ευαγγελίας Μπίτζα, από τις εκδόσεις Futura.

Κατοπτρικά αντιστρέφοντας (και τελικά καταστρέφοντας) τις πολιτισμικές σημάνσεις που μας παραδίδει η θεμελιακή συσχέτιση του ονόματος *λεπορέλλο* του εικαστικού βιβλίου με την όπερα-εγκώμιο του ανδρισμού *Ντον Τζοβάννι*, το εικαστικό βιβλίο

*Λαβύρινθος* αφηγείται τη διαδικασία της ανάδυσης της καλλιτεχνικής αυτοσυνειδησίας από τα βάθη της ευαισθησίας *μιας γυναίκας*, με όρους που ανακαλούν το πρώτο «Σουρρεαλιστικό Μανιφέστο» του '24, τον Μπρετόν, τον Εμπειρικό, και γενικότερα τον Υπερρεαλισμό. Το υλικό του βιβλίου αριθμεί δέκα κείμενα, όλα τους σε ελεύθερο στίχο, και δέκα αντικριστές αφαιρετικές εικαστικές συνθέσεις της ίδιας, που σχολιάζουν υπαινικτικά τα ποιήματα προς τα οποία αντιστοιχίζονται. Εννέα από τα δέκα αυτά κείμενα είναι ελληνικά. Το εναρκτήριο, καταστατικό ποίημα του βιβλίου είναι γραμμένο γαλλικά («J'ecris ton nom. / Tu regles ma main avec ta main, / amour», ξεκινά το κείμενο), δίνοντας το κλειδί για μια ανάγνωση του υλικού που ακολουθεί ως μητική αφήγηση στα μυστήρια της γραφής, με οδηγό τα μυστήρια της αγάπης. Συνεπώς προς τη συνθήκη αυτή, το ποιητικό υποκείμενο συμπαραθέτει μες στο βιβλίο λε-

κτικές εικόνες οραματικής διαύγειας, κάποτε σχεδόν αυτοματικές (άλογες), κάποτε μάλλον συμβολικές (έλλογες, μα εξίσου κρυπτικές), συνθέτοντας μια πλούσια κωδική αφήγηση πάνω στα θέματα της γραφής (1ο ποίημα), του έρωτα (2ο ποίημα, στ. 4: «Να γευτώ το κενό της συμπλήρωσης»), της αγάπης (5ο ποίημα: «Τι φοράει το άνθος της ψυχής σου / ντυμένος σα νύφη στο πέτο του;», κ.ε.), της μητρότητας (3ο ποίημα, έντιτλο: «Υστατος Ήχος»), της μοναξιάς (4ο ποίημα, έντιτλο: «Τα Μάταλα της Κρήτης»), του θανάτου (7ο ποίημα: «Τα παιδιά του θανάτου», κ.ε.), της λογοτεχνικής μαθητείας (6ο ποίημα, προσωπογραφία μιας δαντικής Βεατρίκης: «Κόρη που περπατάς / στην κόψη γυαλιών / ενός κήπου μυστικού [...] άγγιξε με / να γίνει φως / κρύσταλλο / διαμάντι.»).

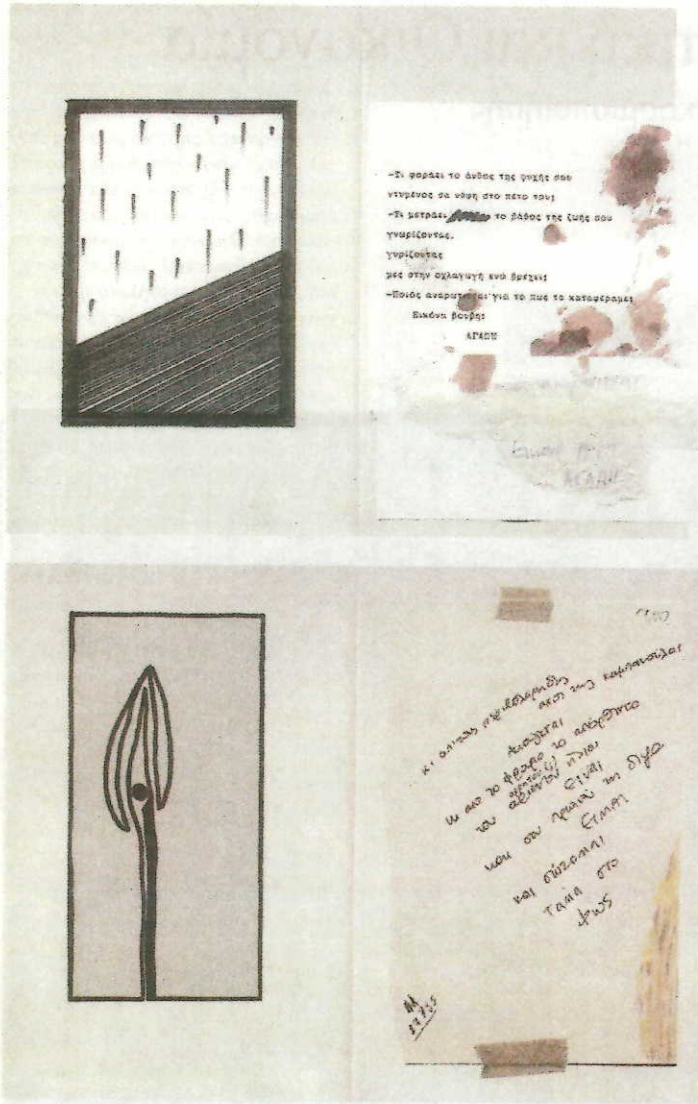
Η χρήση της γαλλικής στο πρώτο ποίημα του βιβλίου λειτουργεί ίσως σαν σήμα της παράδοσης στην οποία τα κείμενα φιλοδοξούν να ενταχθούν. Πέρα από αυτό, αποκαλυπτική είναι, αναφορικά με τη σύμπτωση των *πρακτικών ανάδυσης* του λόγου στα γραπτά του βιβλίου με τις πρακτικές γραφής του Υπερρεαλισμού, η εξής άλογη εικόνα που συνθέτει το 7ο ποίημα: «Τα παιδιά του θανάτου / θα κοπούν / από μια φούστα, / από μια πρόσοψη γενναία / Όρθια». Το κείμενο ανακαλεί σε εντυπωσιακό βαθμό την εμβληματική στιγμή συνειδητοποίησης της μορφοπλαστικής δύναμης του ασυνειδήτου από τον Μπρετόν στο πρώτο «Σουρρεαλιστικό Μανιφέστο»: «Μια βραδύα, λοιπόν, προτού κοιμηθώ, διέκρινα καθαρά διαβρωμένη σε σημείο που ήταν αδύνατο ν' αλλάξω λέξη [...] μια αρκετά παράδοξη φράση [...], φράση που μου φάνηκε επίμονη, φράση [...], που χτύπαγε το τζάμι. Την συνειδητοποίη-



ησα γρήγορα κι ετοιμαζόμουν να την απορρίψω όταν ο οργανικός της χαρακτήρας με συγκράτησε. Στ' αλήθεια αυτή η φράση με ξάφνιαζε [...], ήταν κάτι σαν: "Υπάρχει ένας άνθρωπος κομμένος στα δυο απ' το παράθυρο" αλλά δεν μπορούσε να της λείπει η αντιστοιχία καθώς συνοδευόταν από την αδύνατη οπτική παράσταση ενός ανθρώπου που βράδιζε και διαπεριόταν στη μέση του ύψους του από ένα παράθυρο κάθετο στον άξονα του σώματός του."<sup>2</sup> Το ρήμα είναι κοινό («θα κοπούν» / «κομμένος»), το άλογο των αντίστοιχων εικόνων επίσης. Η συνοδεία του λεκτικού υλικού από οργανικά δεμένες εικαστικές παραστάσεις το ίδιο.

Η κατάδυση του ποιητικού εγώ της αφηγήτριας, λοιπόν, στα έγκατα του ασυνειδήτου ανασύρει κρυπτικές εικόνες εξήγησης της ποιητικής διαδικασίας στο συγκεκριμένο ποίημα που συνομιλούν ευθέως με την περιγραφή της τεχνικής της *αυτόματης γραφής* από τον Μπρετόν, στο θεμελιακό, πρώτο του δοκίμιο γύρω από τον σύγχρονο ποιητικό λόγο: «αδύνατο ν' αλλάξω λέξη» εξομολογείται ο ποιητής-τεχνίτης του Μανιφέστου στον Μπρετόν· δεν διορθώνει ποτέ ούτε ένα κόμμα, η δική μας αφηγήτρια-εικαστικός. Και αυτό γιατί και τους δύο τεχνίτες σταματά ο «οργανικός χαρακτήρας» της φράσης που τους δίνεται, και η οπτική υποστήριξη της από σύστοιχες, οργανικά δεμένες με τον λόγο (όχι όμως αυτονόητες) εικόνες. Βεβαίως, η «μεγάλη υλονοούμενη φράση», το «πρωτοκείμενο» που συνέχει και αρδεύει υπόγειο το ορατό, και δωρισμένο στον αναγνώστη, κείμενο της επιφάνειας, δίνει πολλές παραλλαγές: ο ηχητικός και νοηματικός συνειρμός που εκεί εδράζεται λειτουργεί γενετικά, και μετασχηματιστικά για το ορατό κείμενο. Όμως η επίμονη επαναφορά, η επιστροφή μιας έννοιας, μιας εικόνας και μιας λέξης, ακόμα και κόντρα στη συγγραφική «πρόθεση», ομολογεί στις ρωγμές του κειμένου επιφανείας, και παρά τις φαινομενικές αντικαταστάσεις, τη νοηματική μήτρα από την οποία προέρχεται. Έτσι, λέξεις-αντικείμενα, λέξεις-εικόνες (βλ. 9ο ποίημα, στ. 4 κ.ε.: «Γυναίκες που οδηγούν / Γυναίκες που γεννούν», κτλ.) αναφέρονται από το ασυνείδητο σαν αναπόδραστες βεβαιότητες.

Αναφέρομαι, φυσικά, σε εικόνες λεκτικές· ωστόσο, στην περίπτωση του *Λαβυρίνθου* έχουμε επίσης εικόνες εικαστικές, τα δέκα σχέδια σινικής μελάνης που παρατίθενται δίπλα στα κείμενα σαν



μια δεύτερη, ισοδύναμη αισθητικά, αν και λίγο διαφορετική ως προς το χρώμα, καλλιτεχνική «φωνή». Η σχέση τους με το νόημα των κειμένων είναι άλλοτε υποστηρικτική, άλλοτε αντισημαντική. Σαν σύνολο τα σχέδια συγκροτούν μια παράλληλη αφήγηση πάνω στους βασικούς άξονες προβληματισμού του βιβλίου, που αποκεντρώνει την ενιαία, «γραμμική» εξέλιξη της αφήγησης των γραπτών κειμένων, περιπλέκοντας το νόημά τους. Το πρώτο σχέδιο του βιβλίου, λόγου χάρη, εικόνα πλοίου που ταξιδεύει σε ανοιχτά νερά, μπορεί ίσως να ερμηνευθεί ως νύξη της αφηγήτριας στον Εμπειρικό, την Άνδρο του και τον *Μεγάλο Ανατολικό*,<sup>3</sup> ενισχύοντας την πρόταση ανάγνωσης του *Λαβυρίνθου* ως κατάθεση συνομιλίας με τον ευρωπαϊκό Υπερρεαλισμό, κατά το πρόταγμα του πρώτου ποιήματος. Όμως, η σχέση παραμένει σε κάθε περίπτωση

μια εικασία, καθώς το πολύσημο σύμβολο του πλοίου ταξιδεύει τυλιγμένο στην ονειρική του ατμόσφαιρα. Δυσεξήγησηση, αντίστοιχα, η σχέση του «δοτού», μπωτλαϊρικού στ. 3 στο 9ο ποίημα: «Μούσες στημένες μπροστά μου σαν κάγκελα» με την εικαστική παράσταση που το συνοδεύει. Ποίημα-εικόνα· εικόνα-ποίημα: η λεπτή, διαρκώς μεταβαλλόμενη ισορροπία προτεραιοτήτων ανάμεσα στον λεκτικό πίνακα και την οπτική «λέξη» της Δημητρακοπούλου αναπτύσσει, στο ξεδίπλωμα του βιβλίου, ένα στοχασμό γύρω από τις δια-καλλιτεχνικές αναλογίες, την ικανότητα της ζωγραφικής να αφηγηθεί το χρόνο, την ικανότητα της ποίησης να περιγράψει τον κόσμο, τα όρια των τεχνών και τις ανταποκρίσεις τους.

Όμως η σχέση της Δημητρακοπούλου με τα διδάγματα του Υπερρεαλισμού δεν σταματά εδώ. Το

προφανέστερο και, αν μου επιτρέπεται ο όρος, πολιτικά περισσότερο ενδιαφέρον σημείο συνάντησης της Βένιας Δημητρακοπούλου με τις πρακτικές, τα πιστεύω και το ουτοπικό τέλος του Υπερρεαλισμού αφορά τον εκδημοκρατισμό της καλλιτεχνικής διαδικασίας, την κατάργηση των στεγανών ανάμεσα στον δημιουργό και τον καταναλωτή, τη λογιοσύνη και την «αγορά». Στην καλλιτεχνική πράξη που ευαγγελίστηκε ο Υπερρεαλισμός, ο τεχνίτης, δηλαδή ο ζωγράφος και – εν προκειμένω – ο/η συγγραφέας, ως παραγωγός, βυθίζεται στα έγκατα του εγώ σε κατάσταση δυναμικής ηρεμίας, που είναι η στιγμή της καλλιτεχνικής πράξης, και ανασύρει τις πιο κρυφές πτυχές του, οι οποίες ωστόσο αποτελούν και αιτήματα του συλλογικού ασυνειδήτου της εποχής. Αυτή η διαδικασία απογύμνωσης του εγώ αντιλαμβάνεται την αυτόματη γραφή ως *λογοτεχνία* (και τον αυτοματικό εικαστικό σχεδιασμό ως *ζωγραφική*), χωρίς να θεωρεί αναγκαία την ελάχιση, εκ των υστέρων, συνειδητή καλλιτεχνική παρέμβαση, γιατί πιστεύει στην οργανική ενσωμάτωση της αισθητικής εντέλειας στο ίδιο το ξεδίπλωμα της φυσικής πράξης. Πρόκειται για μια δημοκρατική αντίληψη της ζωγραφικής και της συγγραφής που εκκινεί από τον Ρομαντισμό και ολοκληρώνεται με τις μαχόμενες πρωτοπορίες του πρώιμου εικοστού αιώνα, μια αντίληψη η οποία αντιστρατεύεται το στρατήγημα της μεγαλοφυΐας, το ιδεολόγημα της έμπνευσης, τον αποκλεισμό του «ερασιτέχνη», με τη θετική επαναξιολόγηση του *πηγαίου* λόγου, της πηγαίας πράξης, η οποία αφηγείται μέσα από την πολυσυλλεκτική περιουσία των βιωμάτων του, των αναμνήσεων, των εικόνων, των διαβασμάτων του, τη μυστική κι αδιαπραγμάτευτη ευφορία της *γραφής*. ▲

- 1 Βλ., π.χ., "Books and Other Stuff", <http://tiny.cc/1s3orw> (ημερομηνία πρόσβασης: 21.12.2012).
- 2 Βλ. André Breton, «Σουρρεαλιστικό Μανιφέστο» [1924], ενότητα 3η, χωρίο: «Η εικόνα είναι μια καθαρή δημιουργία του πνεύματος», τόμος: *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ε. Μοσχονά, Διοδότη, Αθήνα-Γιάννινα 1983, σ. 24-25. Πλάγια στοιχεία της μεταφράστριας.
- 3 Ειδικά για την ιστορία του συμβόλου του πλοίου στον Εμπειρικό, βλ. Νόβος Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, Ύψιλον, Αθήνα 1989, σ. 58. Επίσης ενδιαφέρονσα βρίσκω την παρουσίαση της γενετικής λειτουργίας του «πρωτοκειμένου» για την αυτοματική γραφή, από την ίδια ενότητα του βιβλίου.