Ανδρόγυνες ουτοπίες και σουρεαλισμός:
η αναζήτηση του ιδανικού έρωτα και η υπέρβασή του

Βικτώρια Φερεντίνου
Δρ Ιστορίας της Τέχνης
Ειδική Επιστήμων
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Αν υπάρχει μια ιδέα [...] που αντιστάθηκε στους μεγαλύτερους πεσιμιστές [...] αυτή είναι η ιδέα του έρωτα, που είναι η μόνη ικανή να συμφιλιώνει κάθε άνθρωπο, στιγμιαία ή όχι, με την ιδέα της ζωής.[1]

Ο σουρεαλισμός υπήρξε από τα σπάργανά του ένα κίνημα με ανατρεπτικό χαρακτήρα και αισιόδοξη ματιά για τη ζωή. Πρωταρχική επιθυμία των σουρεαλιστών ήταν να αλλάξουν την αντίληψη για την πραγματικότητα και κατ' επέκταση τον ίδιο τον κόσμο. Απορρίπτοντας την κυριαρχία της στείρας λογικής, στράφηκαν στο παράδοξο, το ονειρικό, το φανταστικό, το μυθικό, το υποσυνείδητο και επιδίωξαν να μετουσιώσουν την ίδια τη ζωή. Στην απόπειρά τους αυτή, ο έρωτας παίζει πρωτεύοντα ρόλο και γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της σουρεαλιστικής επανάστασης σε καλλιτεχνικό, πνευματικό και κοινωνικό επίπεδο.

Το 1924 ο θεμελιωτής του σουρεαλισμού, André Breton, σημειώνει ότι η τέχνη πρέπει να οδηγηθεί στην απλούστερη μορφή έκφρασης, δηλαδή στον έρωτα.[2] Οι σουρεαλιστές δεν περιορίζονται, ωστόσο, μόνο στην αναμόρφωση της ποίησης. Ακολουθώντας τις μελέτες του Freud, διακηρύσσουν την παντοδυναμία της επιθυμίας και το δικαίωμα στην πραγμάτωσή της, δίνοντας ένα καίριο πλήγμα στις κοινωνικές δομές που καταδυναστεύουν το ανθρώπινο πνεύμα. Δεν είναι τυχαίο ότι θαυμάζουν το Μαρκήσιο De Sade για την τολμηρή έκφραση των ερωτικών του φαντασιώσεων και την αναζήτηση κάθε μορφής απόλαυσης, ιδιαίτερα της σεξουαλικής.[3] Ο έρωτας μετατρέπεται, έτσι, σε ένα σύμβολο με απελευθερωτική δύναμη, αφού παραβιάζει στερεότυπα, κανόνες και απαγορεύσεις.

1. «Η σύζευξη των αντιθέτων», ξυλογραφία, *Rosarium Philosophorum*, 1550 (Πηγή: A. Roob, *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*, Taschen, Köln 1996, σ. 450).

Το ενδιαφέρον των σουρεαλιστών για τη φύση του έρωτα και τις εκδηλώσεις του οδηγεί στις *Έρευνες για τη σεξουαλικότητα* (1928-1932).[4] Οι συζητήσεις για τις ερωτικές πρακτικές και προτιμήσεις των συμμετεχόντων σκανδαλίζουν, αλλά αποκαλύπτουν και τη διαφοροποίηση μεταξύ «ελεύθερου» και «εκλεκτικού» έρωτα. Μεγαλύτερος υπέρμαχος του «εκλεκτικού» έρωτα είναι ο Breton, ο οποίος προσλαμβάνει την επιθυμία ως τη μοναδική κινητήρια δύ-

ναμη του κόσμου.[5] Ο Breton εξαγνίζει τον έρωτα, τον αποσυνδέει από τη στιγμιαία σαρκική ικανοποίηση, του προσδίδει πνευματική διάσταση και τον τοποθετεί σε ένα υψηλότερο βάθρο, αυτό της παντοτινής αγάπης και αφοσίωσης σε έναν άνθρωπο. Ο μεγάλος στοχαστής του κινήματος δεν αρκείται, όμως, στην εξιδανίκευση της ακαταμάχητης ελκτικής δύναμης μεταξύ δύο ανθρώπων. Εξυφαίνει έναν σύγχρονο ερωτικό μύθο που αντλεί την έμπνευσή του από το μύθο τον οποίο αφηγείται ο Αριστοφάνης στο πλατωνικό *Συμπόσιο*, και από τις μεταμορφώσεις του μύθου αυτού στην αλχημιστική παράδοση και τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα.[6]

Τι ακριβώς παραθέτει, όμως, ο αριστοφανικός μύθος; Ο γνωστός Αθηναίος κωμικογράφος αφηγείται στους συνδαιτυμόνες του μια πανάρχαια ιστορία:[7] τα πολύ παλιά χρόνια, η ανθρώπινη κατάσταση ήταν διαφορετική από την τωρινή και οι άνθρωποι είχαν άλλη μορφή. Ήταν ολοστρόγγυλοι με κεφάλι σφαιρικό, δύο όμοια πρόσωπα που έβλεπαν σε αντίθετες κατευθύνσεις, τέσσερα πόδια και χέρια, δύο γεννητικά όργανα. Ήταν παντοδύναμοι. Τέτοια ήταν η δύναμή τους, ώστε οι Ολύμπιοι θεοί ένιωσαν απειλή από τα φοβερά αυτά όντα και αποφάσισαν να τα κόψουν στα δυο. Από τότε διαχωρίστηκε η φυσική ύπαρξη και ο άνθρωπος είναι κομματιασμένος, αποτελεί δηλαδή το μισό ενός πρωταρχικού συνόλου. Επιθυμώντας να θεραπεύσει την έλλειψη αυτή, το κάθε κομμάτι αναζητά το άλλο του μισό για να γίνουν ένα και πάλι. Η λαχτάρα αυτή για ολοκλήρωση, ο πόθος για επανένωση με το άλλο μισό της ύπαρξης και η επιστροφή στην πρωταρχική κατάσταση της πληρότητας είναι, κατά τον Αριστοφάνη, ο έρωτας.

Η ιδέα της ανδρογυνίας απαντά σε παγανιστικούς μύθους, στον ιουδαϊσμό και την καβαλιστική σκέψη, το γνωστικισμό, την ερμητική παράδοση και, ειδικότερα, την αλχημεία. Τα ανδρόγυνα πλάσματα αποτελούν ένα από τα κεντρικά σύμβολα της αλχημιστικής φιλοσοφίας και πολύ συχνά παριστάνονται σε χειρόγραφα και χαρακτικά. Το λεγόμενο ερμητικό ανδρόγυνο συμβολίζει το προϊόν της συνύπαρξης των αντίθετων αρχών του κόσμου, του αρσενικού και του θηλυκού, ή σε μεταλλουργικούς όρους της θερμής και ξηρής ύλης (άνδρας, ήλιος) και της ψυχρής και υγρής (γυναίκα, σελήνη). Οι δύο αυτές αρχές απεικονίζονται κυρίως ως βασιλιάς και βασίλισσα και η επιτυχής σύζευξή τους, ο λεγόμενος «βασιλικός» γάμος, προβάλλεται ως ένας από τους πρωταρχικούς στόχους του αλχημιστή-φιλοσόφου. Μετά το γάμο, με ιδιαίτερα τολμηρό τρόπο, οι αλχημιστικές πηγές αναπαριστάνουν τόσο την ερωτική ένωση του βασιλιά και της βασίλισσας (εικ. 1), όσο και το απότοκο της σύζευξής τους, το ερμητικό ανδρόγυνο (εικ. 2).

Το ανδρόγυνο ιδανικό γίνεται ιδιαίτερα αγαπητό στους καλλιτεχνικούς κύκλους κατά τον 19ο αιώνα και τις αρχές του 20ού και επενδύεται με διαφορετικό, κάθε φορά, συμβολικό περιεχόμενο – κοινωνικό, πνευματικό, μεταφυσικό, ερωτικό. Ο μύθος δεν αφήνει ασυγκίνητους και τους σουρεαλιστές, που πολύ νωρίς διακρίνουν τις ποιητικές του δυνατότητες, αλλά και τη δύναμη της τολμηρής ερωτικής εικονογράφησής του. Γίνεται αρχικά γνωστό μέσω των πολυάριθμων αλχημιστικών εγχειριδίων που κυκλοφορούν εκείνη την εποχή, εκλαϊκεύοντας την ερμητική γνώση. Αργότερα εμφανίζονται και σχετικά άρθρα σε περιοδικά –σουρεαλιστικά και μη–, τα οποία εξετάζουν θέματα από τη μυθολογία, την εθνογραφία, τις ανατολικές θρησκείες αλλά και τις απόκρυφες επιστήμες.

Μια ενδιαφέρουσα μελέτη δημοσιεύεται από τον Albert Béguin στο σουρεαλιστικό περιοδικό *Minotaure* (1938). Ο Béguin πραγματεύεται το μύθο της ανδρογυνίας και κάνει μια ιστορική αναδρομή, παρέχοντας πολύτιμες πληροφορίες για

2. «Το ερμητικό ανδρόγυνο», γκραβούρα, Johann Daniel Mylius, *Philosophia Reformata*, 1622 (Πηγή: S. Klossowski De Rola, *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, Thames and Hudson, London 1997, σ. 176, εικ. 335).

3. Victor Brauner, «Μεταξύ μέρας και νύχτας», 1938. Ελαιογραφία. Συλλογή Albert A. Robin (Πηγή: S. Stich, *Anxious Visions: Surrealist Art*, University Art Museum, Berkeley 1990, σ. 57, εικ. 61).

τις εκδοχές του σε διάφορες παραδόσεις.[8] Συσχετίζει τον ανδρόγυνο μύθο τόσο με την πρωταρχική τελειότητα του ανθρώπινου γένους, όσο και με την πνευματική γονιμότητα και την ποιητική δημιουργία, και καταλήγει ότι αντανακλά, πάνω απ' όλα, τη νοσταλγία για την επιστροφή στη χρυσή εποχή της αρχέγονης ενότητας και της αρμονικής συνύπαρξης όλων των αντιθέσεων.

Η μονιστική θεώρηση του κόσμου και το ιδανικό της διαλεκτικής σύνθεσης των αντιθέτων ασκεί επίδραση στις πολιτικές πεποιθήσεις του Breton μέσω των γραπτών του Hegel για τη διαλεκτική λογική, αλλά και των θεωριών του Marx για την κοινωνική εφαρμογή της. Τροφοδοτεί, όμως, και την ποιητική του σκέψη. Η πίστη του στην ώσμωση του πραγματικού με το φανταστικό εκφράζεται ήδη από το *Πρώτο Μανιφέστο* (1924): «Πιστεύω στη μελλοντική λύση αυτών των δύο καταστάσεων, κατ' επίφαση τόσο αντιφατικών, που είναι το όνειρο και η πραγματικότητα, σ' ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας (surréalité), υπερπραγματικότητας».[9] Στα τέλη της δεκαετίας, στο *Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού* (1930), ο Breton ορίζει ως στόχο της σουρεαλιστικής δραστηριότητας τον προσδιορισμό του σημείου εκείνου του πνεύματος «απ' όπου η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το περασμένο και το μελλοντικό, το μεταβιβάσιμο και το αμεταβίβαστο, το ψηλό και το χαμηλό παύουν να διαπερνούνται αντιφατικά».[10] Στο σημείο αυτό δεν έχουμε την απλή αντιπαράθεση των αντιφατικών αυτών καταστάσεων, αλλά την άρση και την ανασύνθεσή τους σε ένα επίπεδο πέρα από την πραγματικότητα, ένα επίπεδο σουρεαλιστικό.

Σε προσωπικό επίπεδο, η υπέρβαση των αντιθέσεων μέσω της δυναμικής τους σύζευξης ενσαρκώνεται στο μυθικό ανδρόγυνο και μετακωδικοποιείται στην αποκατάσταση της ενότητας του διασπασμένου ανθρώπου, που θα ανακτήσει την παραδεισιακή του πληρότητα μόνο μέσω της ένωσής του με το άλλο του μισό. Η ενοποιός δύναμη του ανδρόγυνου εκτιμάται πολύ νωρίς και συμπεριλαμβάνεται στο ποιητικό και μορφοπλαστικό λεξιλόγιο των σουρεαλιστών για τον αμοιβαίο έρωτα. Για τον Breton, «ο έρωτας ζει μόνο με αμοιβαιότητα» και μόνο ο αμοιβαίος έρωτας μπορεί να «καθορίζει τον ολοκληρωτικό μαγνητισμό, που πάνω του τίποτα δεν μπορεί να έχει εξουσία, που κάνει τη σάρκα να είναι ήλιος και λαμπερή σφραγίδα πάνω στη σάρκα, το πνεύμα να είναι πηγή που αναβλύζει για πάντα».[11]

Στο μύθο του Breton για τον έρωτα, πόθος και αγάπη συμπλέκονται αρμονικά. Για τον ιδρυτή του σουρεαλισμού, η έννοια της αγάπης έχει διαφθαρεί και πρέπει να αποκατασταθεί. Πραγματική αγάπη ορίζεται η ερωτική αγάπη και, πιο συγκεκριμένα, η «ολοκληρωτική αφοσίωση σ' έναν άνθρωπο, που βασίζεται στην επιτακτική αναγνώριση της αλήθειας, *της δικής μας αλήθειας* "σε μια ψυχή και σ' ένα σώμα" που είναι η ψυχή και το σώμα αυτού του ανθρώπου».[12] Έρωτας είναι, λοιπόν, η κατάσταση όπου συναντώνται η πληρότητα της ψυχής και η πληρότητα του σώματος σε ένα σώμα. Η εναγώνια αναζήτηση για την πολυπόθητη αυτή ενότητα βρίσκει τη λύση της μόνο στην ευτυχή συνάντηση με το ιδανικό ταίρι και την επακόλουθη σαρκική και πνευματική ένωση μεταξύ των δύο μισών, που λαχταρούν να γίνουν ένα και πάλι.

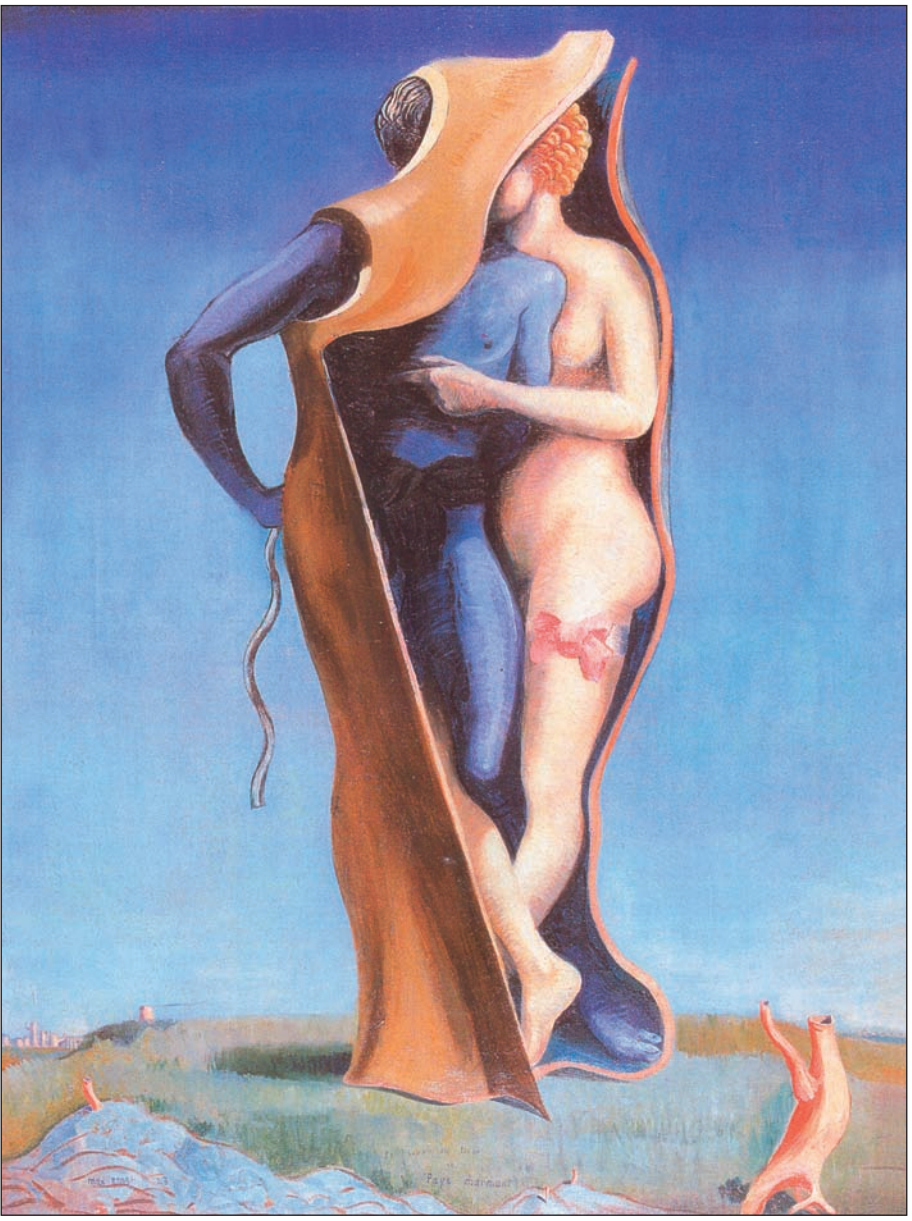
Στην *Αρκάνα 17* (1944) ο Breton μας προσφέρει μία από τις πιο δυνατές περιγραφές του «εκλεκτικού» έρωτα:

> [...] ακριβώς μέσα απ' τον έρωτα και μόνο μέσα απ' αυτόν πραγματοποιείται στον υψηλότερο βαθμό η σύντηξη της υπάρξεως και της ουσίας, αυτός μόνο κατορθώνει να τις συμφιλιώσει πανηγυρικά, σε πλήρη αρμονία και χωρίς διφορούμενα, αυτές τις δύο έννοιες, ενώ έξω απ' αυτόν παραμένουν μονίμως ανήσυχες και εχθρικές. Μιλώ φυσικά για τον έρωτα που παίρνει όλη την εξουσία, που κρατάει όσο και η ζωή, που δεν δέχεται βέβαια να αναγνωρίσει το αντικείμενό του παρά μόνο σε ένα μοναδικό ον.[13]

Συνεχίζει με την παράθεση ενός πολύ ισχυρού μύθου, του ανδρόγυνου μύθου, που όπως ομολογεί δεν έχει παύσει να τον απασχολεί:

> [...] κάθε ανθρώπινο ον μέσα στη ζωή [...] έχει ριχτεί στην αναζήτηση ενός όντος του άλλου φύλου, ενός και μόνο, που να του ταιριάζει από κάθε άποψη, σε σημείο ώστε το ένα χωρίς το άλλο να μοιάζει σαν το αποτέλεσμα μιας διασπάσεως, κάποιου διαμελισμού ενός μοναδικού φωτεινού συνόλου [...] πιο ευτυχισμένοι [...] είναι όσοι κατορθώνουν να το ανασυστήσουν.[14]

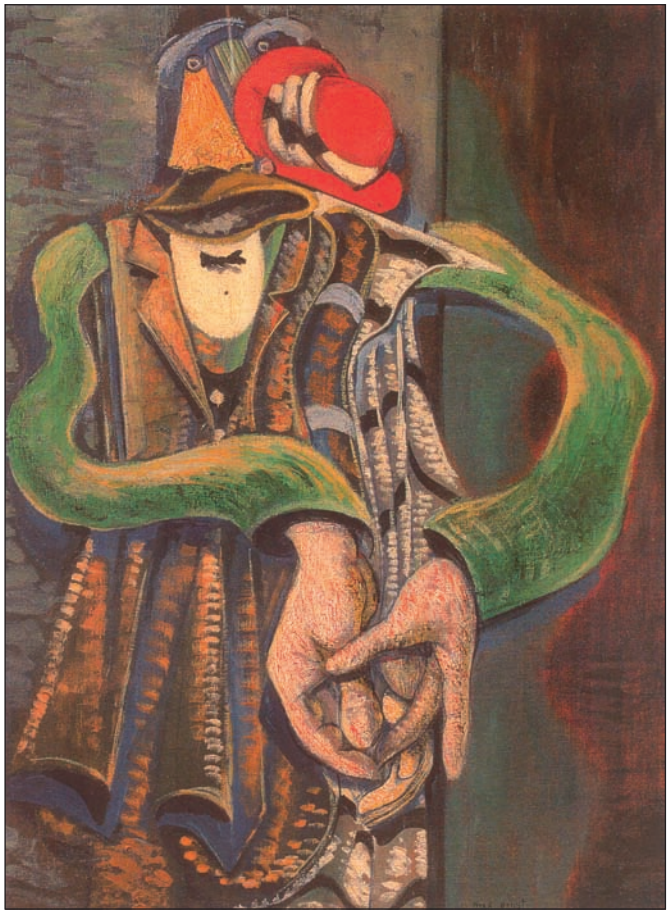
Η ιδέα του αμοιβαίου έρωτα είναι κυρίαρχη τόσο στα γραπτά του Breton όσο και στην ποίηση των Paul Eluard, Benjamin Péret, Louis Aragon και Robert Desnos. Η σουρεαλιστική ποίηση επικεντρώνεται στην εξιδανικευμένη εικόνα του θηλυκού και πλέκει το εγκώμιο του αποκλειστικού έρωτα με την ιδανική σύντροφο. Η απόλυτη ταύτιση με την αγαπημένη περιγράφεται στο ομώνυμο ποίημα του Eluard: *Είναι όρθια πάνω στα βλέφαρά μου / Και τα μαλλιά της μες στα δικά μου, / Έχει το σχήμα των χεριών μου, / Έχει το χρώμα των ματιών μου, / Καταποντίζεται μέσα στον ίσκιο μου.*[15] Οι σουρεαλιστές αποθεώνουν τόσο την ονειρική συνεύρεση με την ιδανική γυναίκα όσο και την ίδια την αγαπημένη, που κρατεί το κλειδί στη δημιουργική ζωή του άνδρα καλλιτέχνη. Ο Eluard στο ποίημα του «Εκείνη η παντοτινή, ολόκληρη» συνοψίζει την ιδέα τούτη με τρόπο μεστό: *Τραγουδώ για να τραγουδώ, σ' αγαπώ για να τραγουδώ.*[16]



4. Max Ernst, «Ζήτω ο έρωτας ή μαγευτικό τοπίο», 1923. Ελαιογραφία. Κληροδότημα Morton D. May, Μουσείο Τεχνών, Σεντ Λούις (Πηγή: W.A. Camfield, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, Prestel, Munich, εικ. 156).

Η εξύψωση του αμοιβαίου έρωτα στην ποίηση δεν συνάδει, όμως, πάντοτε και με την εικαστική του απεικόνιση, όπου αποκτά έντονες σεξουαλικές προεκτάσεις υποσκελίζοντας την πνευματική του διάσταση, ειδικά στο έργο ανδρών καλλιτεχνών. Παραδείγματα της ανδρόγυνης ένωσης απαντούν στο έργο του ρουμάνου καλλιτέχνη Victor Brauner. Ο Brauner διερευνά μέσω των εικαστικών του αναζητήσεων τη δυαδικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και αποτυπώνει στη ζωγραφική επιφάνεια πολυάριθμες δυαδικές μορφές.[17] Το θέμα εμφανίζεται ήδη από το 1938 στον πίνακα «Μεταξύ μέρας και νύχτας» (1938) (εικ. 3). Στην περίπτωση αυτή η δυαδική μορφή είναι μια ανδρόγυνη μορφή, μια εικαστική αναπαράσταση που βασίζεται αναμφισβήτητα στα ανδρόγυνα των ερμητικών χαρακτικών. Εμπνευσμένος από το μύθο για τον έρωτα, ο Brauner δίνει έναν άνδρα και μια γυναίκα αγκαλιασμένους. Τα κορμιά τους έχουν αποδοθεί χωριστά ενώ τα πρόσωπά τους είναι συγχωνευμένα. Το αποτέλεσμα είναι ένα πρόσωπο σφαιρικό –μισό αρσενικό, μισό θηλυκό– με δυο ζευγάρια μάτια, δυο χείλη, δυο γλώσσες. Η ανάγκη αμοιβαίας πλήρωσης υποδηλώνεται στους φαλλικούς βλαστούς που ξεφυτρώνουν στο ανδρικό κορμί και το λαιμό και τα κωνικά άνθη που ξεπροβάλλουν στη γυναικεία μορφή, μια συμβολική αναφορά στην ερωτική πράξη και το ρόλο κάθε φύλου σε αυτή.

Η σαρκική διάσταση του έρωτα είναι έκδηλη και στο έργο ενός άλλου σημαντικού εκπροσώπου του εικαστικού σουρεαλισμού, του Γερμανού Max Ernst. Ο Ernst εντάσσει στην εικονογραφία του το μοτίβο της αρχετυπικής γυναίκας και αποτυπώνει την ερωτική συνεύρεση μαζί της.[18] Είτε ως σαγηνευτική μοιραία γυναίκα, είτε



5. Max Ernst, «Το Ζευγάρι», 1924-5. Ελαιογραφία. Συλλογή Jean Krebs, Βρυξέλλες (Πηγή: Camfield, *Max Ernst...*, *ό.π.*, εικ. 173).

ως αθώα γυναίκα-παιδί, η γυναίκα των ονείρων του επανεμφανίζεται στις συνθέσεις του με διαφορετική κάθε φορά μορφή, εμπνευσμένη σε κάθε περίπτωση από την ταραχώδη ερωτική ζωή του. Οι πολυάριθμες ερωτικές σύντροφοι γονιμοποιούν την καλλιτεχνική δημιουργία του Ernst, ο οποίος καταφεύγει στην αλληγορία του μυθικού ανδρόγυνου για να εξετάσει τη δυναμική με το άλλο φύλο και τη σχέση του με αυτό.[19]

Η ανδρόγυνη ένωση του Ernst παραπέμπει, εντούτοις, στη σαρκική επαφή και την ερωτική πράξη και συχνά υπαινίσσεται την κριτική του στάση στο θέμα. Ο πίνακας «Ζήτω ο έρωτας ή μαγευτικό τοπίο» (1923) (εικ. 4), για παράδειγμα, φανερώνει μια ειρωνική προσέγγιση στις ερωτικές σχέσεις. Σε ένα άγονο και ξηρό τοπίο δύο γυμνές μορφές, μια ανδρική και μια γυναικεία, στέκονται αγκαλιασμένες αδέξια μέσα σε μια κατασκευή που θυμίζει κέλυφος. Καθώς το κέλυφος ανοίγει, το αγκαλιασμένο ζεύγος αποκαλύπτεται με συμπλεκόμενα τα πόδια, προκαλώντας αμηχανία στο θεατή. Ο περιορισμός τους μέσα σε αυτό ενισχύει την εντύπωση μιας συνένωσης αφύσικης και αναγκαστικής. Ενώ, λοιπόν, ο τίτλος ζητωκραυγάζει τον έρωτα, η απεικόνιση του ζευγαριού υποβάλλει τον προβληματισμό του Ernst για την παγίδευση που ενέχει μια ερωτική δέσμευση.[20]

Σε άλλες συνθέσεις προβάλλεται η συμβολή της γυναίκας στην πλήρωση της ανδρικής ύπαρξης. Για παράδειγμα, στο έργο «Το Ζευγάρι» (1924-5) (εικ. 5), το αγκαλιασμένο ανδρόγυνο δεν αποδίδεται με ισότιμους όρους. Η σχηματικά αποδοσμένη ανδρική μορφή καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας και έχει κυριολεκτικά απορροφήσει στην αγκαλιά του την αγαπημένη. Οι μοναδικές υλικές ενδείξεις της ύπαρξής της είναι ένα καπέλο και άψυχα κομμάτια ενός ριγωτού ενδύματος. Τα μεγεθυσμένα ανδρικά χέρια, που απειλητικά προβάλλουν στο πρώτο επίπεδο, επιτείνουν την αίσθηση ότι η γυναίκα έχει γίνει κομμάτι του άνδρα και όχι μέρος μιας ισορροπημένης ανδρόγυνης ενότητας. Έτσι, το κέντρο βάρους μεταφέρεται στην επίτευξη της πληρότητας του καλλιτέχνη, μια τακτική που απαντά με συνέπεια σε έργα ανδρών καλλιτεχνών.

Τα παραπάνω παραδείγματα καταδεικνύουν ότι, ενώ η ανδρογυνία προσλαμβάνεται αφετηριακά ως μεταφορά για τη συμφιλίωση των δύο φύλων και την αρμονική σύζευξη αρσενικού και θηλυκού, στην πραγματικότητα δεν παύει να εκφράζει τις απόκρυφες σκέψεις και επιθυμίες των καλλιτεχνών, στην πλειονότητα ανδρών. Φανερώνει επίσης μια βαθύτερη έγνοια για την πραγμάτωση του έρωτα, που δεν αποτελεί πάντα αυτοσκοπό, αλλά το μέσο για να κατορθώσει ο άνδρας δημιουργός να έρθει σε επαφή με τη γυναικεία ύπαρξη και να γίνει μέτοχος των παραγνωρισμένων δυνάμεών της. Η αποθέωση, ωστόσο, ενός ερωτικού μοντέλου που έχει ως υποκείμενο τον άνδρα και αντικείμενο τη γυναίκα αντιμετωπίζεται, όπως είναι φυσικό, με καχυποψία από πολλές καλλιτέχνιδες.[21] Σουρεαλίστριες, όπως η βρετανίδα ζωγράφος και συγγραφέας Leonora Carrington και η ισπανίδα ζωγράφος Remedios Varo, υποβαθμίζουν, στα ώριμα έργα τους, την υλικότητα των σχέσεων και κινούνται σε μια διαφορετική, πιο πνευματική και εσωτερική ανάγνωση του ανδρόγυνου ιδανικού.[22]

Η πολυπλοκότητα του έρωτα και οι ολέθριες συνέπειές του για την ανθρώπινη ψυχή απασχολούν ιδιαίτερα την Carrington. Για παράδειγμα, στο φανταστικό της μυθιστόρημα *Η Λίθινη Πύλη* μιλά μέσω της ηρωίδας με τρόπο καυστικό, αποκαλύπτοντας την προβληματική του έρωτα και την πραγματική του φύση: η εικόνα του φτερωτού ευτραφούς αγοριού με τη φαρέτρα είναι απλά μια μεταμφίεση του έρωτα για να ξεγελαστεί ο άνθρωπος. Ο έρωτας είναι πανούργος. Με το πρόσχημα της αγάπης σημαδεύει το στήθος των ανθρώπων για να τους συντρίψει και να απομυζήσει όλη την ενέργειά τους. Κι αφού ο άνθρωπος χτυπηθεί από τα βέλη του φτερωτού θεού, δε γνωρίζει την ολοκλήρωση αλλά την απώλεια.[23]

Η Varo επιδεικνύει την ίδια ειρωνική αντιμετώπιση στο θέμα. Στο έργο «Οι εραστές» (1968) (εικ. 6) δύο πανομοιότυπες μορφές κάθονται αντικριστά, κρατώντας η μια τα χέρια της άλλης στοργικά, ενώ κοιτάζονται με αφοσίωση μέσα στα

6. Remedios Varo, «Οι εραστές», 1968. Μεικτά υλικά σε χαρτόνι. Ιδιωτική Συλλογή (Πηγή: *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, Ediciones Era, México 1998, σ. 228).

μάτια. Η ζωγράφος έχει αντικαταστήσει τα κεφάλια με καθρέπτες, που αντικατοπτρίζουν την εικόνα του εαυτού τους κι όχι του αγαπημένου προσώπου. Η ένταση της ναρκισσιστικής επαφής προκαλεί υδρατμούς, οι οποίοι υγροποιούνται και πέφτουν με τη μορφή βροχής, που θα τους πνίξει, εάν δε χωριστούν. «Οι εραστές» είναι μια παρωδία του αμοιβαίου έρωτα,[24] ο οποίος παρουσιάζεται ως πηγή μεγάλων δεινών και όχι ως κινητήριος μοχλός της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Οι πικρόχολες τούτες καλλιτεχνικές διατυπώσεις μαρτυρούν τη συνειδητοποίηση του απατηλού χαρακτήρα του σουρεαλιστικού έρωτα.[25] Η πλήρης ταύτιση με το άλλο μισό θα αποδειχθεί πολύ νωρίς όνειρο δυσεκπλήρωτο, ένας μύθος σαγηνευτικός, που δημιουργεί μεγάλες προσδοκίες, τις οποίες ανασύρει με τρόπο πεζό η ίδια η πραγματικότητα. Όπως είναι επόμενο, η ανεύρεση της αδερφής ψυχής θα θεωρηθεί ουτοπία, όπως και η σουρεαλιστική επανάσταση. Όμως αυτό ήταν αναπόφευκτο για ένα κίνημα που ονειρευόταν να αναπλάσει τον κόσμο. Αυτή είναι η φύση των ονείρων. Παραμένουν πολύ συχνά στο χώρο του φαντασιακού. Και σε αυτό το όνειρο, η πίστη στην ύπαρξη της ρομαντικής αγάπης ήταν επιτακτική, αφού κάλυπτε την εσώτερη ανάγκη του ανθρώπου για τη συμβίωση με το άλλο μισό της ύπαρξης και το βίωμα της ολοκλήρωσης.

Η μυθική διάσταση του έρωτα δεν αναιρεί, εντούτοις, την αξία που αποκτά στη ζωή και την τέχνη ως μέσο αποκάλυψης της προσωπικής αλήθειας. Κι ενώ ο Breton θα παραμείνει «ερωτευμένος» με τον έρωτα[26] έως το τέλος της ζωής του, η ελπίδα πραγμάτωσης του ανδρόγυνου ιδανικού θα λάβει νέες διαστάσεις στο ώριμο έργο μερικών καλλιτεχνών, όπου θα ερμηνευθεί ως αλληγορία της χαμένης εσωτερικής ολότητας του ανθρώπου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] André Breton, *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ελένης Μοσχονά, εκδόσεις Δωδώνη, Γιάννινα 1983, σ. 117 υπ. 1.

[2] André Breton, «Soluble Fish», στο *Manifestoes of Surrealism*, μτφρ. R. Seaver / H. R. Lane, The University of Michigan Press, 1969, σ. 63.

[3] Neil Cox, «Critique of Pure Desire, or when the Surrealists were right», στο Jennifer Mundy (επιμ.), *Surrealism; Desire Unbound*, Exhibition Catalogue, Tate Publishing, London 2001, σ. 245-73.

[4] Οι έρευνες που διεξήγαγαν οι σουρεαλιστές για τη σεξουαλικότητα και τον έρωτα έχουν διαλογική μορφή και περιλαμβάνουν δώδεκα συζητήσεις. Οι δύο πρώτες συζητήσεις δημοσιεύτηκαν στο *La Révolution Surréaliste* 11 (15 Μαρτίου 1928). Το σύνολό τους παρέμεινε ανέκδοτο στα ελληνικά έως πρόσφατα. Βλ. *Οι Σουρεαλιστές συζητούν για το σεξ*, μτφρ. Νίκου Τσάπαρη, Περίπλους, Αθήνα 2008.

[5] André Breton, *Ο τρελός έρωτας*, μτφρ. Στέφανου Ν. Κουμανούδη, Ύψιλον, Αθήνα 1999, σ. 119.

[6] Whitney Chadwick, «Eros or Thanatos – The surrealist cult of love re-examined», *Artforum* 14 (Νοέμ. 1975), σ. 52.

[7] Πλάτων, *Συμπόσιο (ή για τον έρωτα)*, μετάφραση, εισαγωγή και σημειώσεις Α. Παπαγεωργίου, Νομικός, Αθήνα 1956, σ. 106-114.

[8] Albert Béguin, «L'Androgyne», *Minotaure* 4/11 (1938), σ. 10-13, 66.
[9] André Breton, «Μανιφέστο του Σουρεαλισμού», στο *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, σ. 17.
[10] André Breton, «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού», στο *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, σ. 64.
[11] André Breton, *Αρκάνα 17*, μτφρ. Στέφανου Ν. Κουμανούδη, Ύψιλον, Αθήνα 2005, σ. 25.
[12] Breton, «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού», σ. 117 υπ. 1.
[13] Breton, *Αρκάνα 17*, σ. 24.
[14] *Στο ίδιο*, σ. 24-5.
[15] Paul Eluard, *Εκλογή Ποιημάτων*, εισαγωγή-μετάφραση Τάκη Βαρβιτσιώτη, Αρμός, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 27.
[16] *Στο ίδιο*, σ. 42.
[17] Η εμμονή του Brauner με τις δυαδικές μορφές σχολιάζεται από τον Breton ήδη από το 1939 στο άρθρο του «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», που εμφανίζεται στο *Minotaure* 12-13 (May 1939), σ. 17. Για τις δυαδικές μορφές του καλλιτέχνη, βλ. Margaret Montagne, «The Myth of the Double», στο *Victor Brauner: Surrealist Hieroglyphs*, Catalogue of an exhibition at the Menil Collection, Houston, Oct. 12, 2001-Jan. 6, 2002, Menil Collection, Houston 2001, σ. 43-55.
[18] M. E. Warlick, «The alchemical androgyne: Ernst and the women in his life», στο *Max Ernst and Alchemy; A Magician in Search of Myth*, Texas University Press, Austin 2001, σ. 136-83.
[19] Ο κατάλογος είναι μακρύς: Luise Strauss, Gala, Marie-Berthe Aurenche, Leonora Carrington, Peggy Guggenheim, Dorothea Tanning.
[20] Ο γιος του Max Ernst, Jimmy, αποκαλύπτει στα απομνημονεύματά του ότι ο πατέρας του θεωρούσε πως οι συναισθηματικές σχέσεις μετατρέπονται αναπόφευκτα στο τέλος σε απεχθείς δεσμεύσεις. Βλ. Jimmy Ernst, *A Not-So-Still Life: Memoir*, St. Martin's/Marek, New York 1984, σ. 9.
[21] Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, London 1985, σ. 103-140.
[22] Βλ. Victoria Ferentinou, «Women Surrealists and hermetic imagery; androgyny and the feminine principle in the work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo», αδημ. διδ. διατρ., University of Essex, 2007.
[23] Το μυθιστόρημα γράφτηκε τη δεκαετία του 1940 αλλά δημοσιεύτηκε τρεις δεκαετίες αργότερα, πρώτα στα γαλλικά το 1976 και μετά στα αγγλικά (1977 και 1978). Leonora Carrington, *The Stone Door*, Routledge and Kegan Paul, London and Henley 1978, σ. 28.
[24] Με την ερμηνεία αυτή συμφωνεί και η βιογράφος της καλλιτέχνιδας. Βλ. Janet A. Kaplan, *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*, Virago Press, London 1988, σ. 151.
[25] Το ερωτικό ιδανικό των σουρεαλιστών θα προδοθεί από τους ίδιους τους θεμελιωτές του, αφού στην προσωπική τους ζωή θα συνάψουν πολλές ελεύθερες σχέσεις, καταρρίπτοντας το μύθο της συνένωσης με το μοναδικό τους ταίρι.
[26] Ruth Brandon, *Surreal Lives: The Surrealists 1917-1945*, London 1999, σ. 195.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BÉGUIN ALBERT, «L'Androgyne», *Minotaure* 4/11 (1938), σ. 10-13, 66.
BRANDON RUTH, *Surreal Lives: The Surrealists 1917-1945*, London 1999.
BRETON ANDRÉ, «Soluble Fish», στο *Manifestoes of Surrealism*, μτφρ. R. Seaver / H. R. Lane, The University of Michigan Press, 1969, σ. 49-109.
–, *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ελένης Μοσχονά, εκδόσεις Δωδώνη, Γιάννινα 1983.
–, *Ο τρελός έρωτας*, μτφρ. Στέφανου Ν. Κουμανούδη, Ύψιλον, Αθήνα 1999.
–, *Αρκάνα 17*, μτφρ. Στέφανου Ν. Κουμανούδη, Ύψιλον, Αθήνα 2005.
CARRINGTON LEONORA, *The Stone Door*, Routledge and Kegan Paul, London and Henley 1978.
CHADWICK WHITNEY, «Eros or Thanatos – The surrealist cult of love re-examined», *Artforum* 14 (Νοέμ. 1975), σ. 46-56.
–, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, London 1985.
COX NEIL, «Critique of pure desire, or when the Surrealists were right», στο Mundy Jennifer (επιμ.), *Surrealism; Desire Unbound*, Exhibition Catalogue, Tate Publishing, London 2001, σ. 245-73.
ELUARD PAUL, *Εκλογή Ποιημάτων*, εισαγωγή-μετάφραση Τάκη Βαρβιτσιώτη, Αρμός, Θεσσαλονίκη 2007.
ERNST JIMMY, *A Not-So-Still Life: Memoir*, St. Martin's/Marek, New York 1984.
FERENTINOU VICTORIA, «Women Surrealists and hermetic imagery; androgyny and the feminine principle in the work of Ithell Colquhoun, Leonora Carrington and Remedios Varo», αδημ. διδ. διατρ., University of Essex, 2007.
KAPLAN JANET A., *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*, Virago Press, London 1988.
MONTAGNE MARGARET, «The Myth of the Double», στο *Victor Brauner: Surrealist Hieroglyphs*, Catalogue of an exhibition at the Menil Collection, Houston, Oct. 12, 2001-Jan. 6, 2002, Menil Collection, Houston 2001, σ. 43-55.
Οι Σουρεαλιστές συζητούν για το σεξ, μτφρ. Νίκου Τσάπαρη, Περίπλους, Αθήνα 2008.
Πλάτων, *Συμπόσιο (ή για τον έρωτα)*, μετάφραση, εισαγωγή και σημειώσεις Α. Παπαγεωργίου, Νομικός, Αθήνα, 1956.
WARLICK M. E., «The Alchemical Androgyne: Ernst and the Women in His Life», στο *Max Ernst and Alchemy; A Magician in Search of Myth*, Texas University Press, Austin 2001, σ. 136-83.

Androgynous Utopias and Surrealism: The Pursuit and Overcoming of Ideal Eros

Victoria Ferentinou

Surrealism, more than any other cultural movement, has been closely connected with eros. The Surrealists have praised erotic attraction and eternal love, investigated sexuality and liberated human desire. This article deals with the erotic myth in our time, as it has been moulded by André Breton, the theoretic founder of Surrealism, and the response it had among the artists of the movement. Inspired by the Aristophanean myth in Plato's *Symposium* and its transformations in alchemy and literature, Breton interprets androgyny as the milieu in which mutual eros is realized and stresses the need for its re-establishment through carnal and spiritual union of the two individuals involved. Surrealist poetry gives a lively description of this ideal, while visual Surrealism forms and shapes it with unexpected and often ambiguous results. For example, some of the works of Victor Brauner and Max Ernst emphasize the carnal dimension of the androgynous union, while others exalt the role of the ideal woman in the achievement of male completeness. Furthermore, female artists such as Leonora Carrington and Remedios Varo reprehend the deification of carnal love and propose instead a more esoteric interpretation of the androgynous myth.