

ΟΝΕΙΡΟΓΡΑΦΙΑ ΤΡΕΙΣ ΚΟΣΜΟΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΙ

Είσαγωγικά

*Ίδανικὲς φωνὲς κι ἀγαπημένες
ἐκείνων ποὺ πεθάναν, ἢ ἐκείνων ποὺ εἶναι
γιὰ μᾶς χαμένοι σὰν τοὺς πεθαμένους.
Κάποτε μὲς στὰ ὄνειρά μας ὁμιλοῦνε¹.*

Κοινὴ εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι κάθε ἄνθρωπος, ὡς ἄτομο, ζεῖ μέσα σὲ ἓναν δικό του μικρόκοσμο, τὸν ὁποῖο τὸν ἀντιλαμβάνεται μὲ ἓναν τρόπο καθαρὰ προσωπικό, ὑποκειμενικό, ἔστω καὶ ἂν τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸν ἀπαρτίζουν εἶναι δεδομένα καὶ ὑφίστανται μὲ τρόπο ἀντικειμενικό. Αὐτὸς ὁ μικρόκοσμος ποὺ μᾶς περιβάλλει, βομβαρδίζει μὲ συνεχῇ ἐρεθίσματα τὶς αἰσθήσεις μας, ἐμπλουτίζοντας τὶς ἀποθήκες τῆς μνήμης μας μὲ ὕλικο ποικίλης μορφῆς καὶ ἔκτασης. Αὐτὸ τὸ ἴδιο ὕλικο, πέρα ἀπὸ τὴν πρωταρχικὴ καὶ κύρια γνωστικὴ του λειτουργία, χρησιμεύει δευτερογενῶς καὶ γιὰ τὴν τροφοδότηση τῆς φαντασίας μας, ἡ ὁποία ἀντικατοπτρίζεται μέσα στὰ ὄνειρά μας. Αὐτά, μὲ τὴ σειρά τους, ἀπαρτίζουν ἓναν κόσμο κατεξοχὴν ὑποκειμενικό, ἓνα ψηφιδωτὸ τοῦ ὁποίου οἱ ψηφίδες εἶναι κομμάτια τῆς πραγματικότητας, συναρμοσμένα ὅμως μὲ ἓναν διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν συνήθη τρόπο. Ὡστόσο, ὑπάρχει ἓνα βασικὸ μειονέκτημα στὸν κόσμο αὐτὸν τῶν ὁνείρων ποὺ τὸν καθιστᾷ ἀτελές: δὲν μπορούμε νὰ κατευθύνουμε τὴ σκέψη μας κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὕπνου σὲ ὅποιο τομέα τοῦ ἐπιστητοῦ ἢ θέμα θέλουμε, ἀφοῦ εἴμαστε, κατὰ κύριο λόγο, παραδομένοι στὸ ἀσυνεῖδητο². Γιὰ τὸν λόγο αὐτόν, δὲν

1. Κ. Π. Καβάφη, «Φωνές», στ. 1-4 (Ποιήματα, Α', Ἰκάρος, σ. 95).

2. Γιὰ τὸ ἀσυνεῖδητο ὡς πηγὴ ὀνειρικῆς καὶ λογοτεχνικῆς δημιουργίας, βλ. Θανάσης Χ. Τζούλης, «Τὰ ὄνειρα ὀδηγοῦν τὸ χέρι στὴ γραφὴ», *Ψυχανάλυση καὶ Λογοτεχνία*, Ἐκδόσεις Ὀδυσσεύς, Ἀθήνα 20196, σ. 218: «Τὸ ὄνειρο εἶναι ἡ βασιλικὴ ὁδὸς τοῦ ἀσυνειδήτου. Τὸ ἴδιο συμβαίνει (πάντα κατὰ τὸν Φρόυντ) καὶ μὲ τὴν τέχνη, ποὺ οἱ ρίζες τῆς χάνονται στὰ ἄδυτα τοῦ ψυχισμοῦ ὅπου μαντεύεις τοὺς μητρικούς ἤχους, οἱ ὁποῖοι ἐρχονται ἀπὸ βαθιὰ μὲ ὅλα τὰ ῥίγη τους».

μπορούμε να σχηματίσουμε έναν ολοκληρωμένο όνειρικό κόσμο, αφού τὸ ὄνειρο πορεύεται ἢ διακόπτεται, χωρίς ἐνσυνείδητη παρέμβασή μας. "Ὅμως τὶς ἐλλείψεις του τὶς συνειδητοποιοῦμε μόνον κατόπιν στὴν κατάσταση τῆς ἐγρήγορης. "Ὅταν μπαίνουμε κάθε νύχτα στὸν κόσμο τοῦ ὁνείρου, τὸν ἐκλαμβάνουμε πλήρη ἀπὸ κάθε ἄποψη, καὶ μάλιστα αἰσθανόμαστε οἰκεῖο μὲ αὐτόν. Θὰ ἦταν, βέβαια, παράξενο νὰ μὴν εἴμαστε ἐξοικειωμένοι μαζί του αφού εἶναι γέννημα τῆς ἰδίας τῆς φαντασίας μας. Τὸ ὄνειρο κλείνει μέσα του ἕναν ὁλόκληρο κόσμο ποὺ τὸν βιώνουμε. Κάθε ὄνειρο, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Σολωμός, εἶναι γεμάτο ἀπὸ ἐντονη ζωὴ («un sogno d'intensa vita»)³.

Ἄς ἔλθουμε τώρα στὸν τρίτο ὑποκειμενικὸ κόσμο, αὐτὸν ποὺ πλάθει ἡ θελήμενα ὁ νοῦς καὶ ἡ φαντασία τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὰ λογοτεχνικὰ ἔργα. Αὐτὸς ὁ μυθικὸς κόσμος —δὲν εἶναι ἄστοχος ὁ ἀγγλικὸς ὅρος fiction stories— ἔχει πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν ὁνειρικό. Ὁ συγγραφέας πλάθει κι αὐτός, μὲ ὑλικά ἀντλημένα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα⁴, ἕναν κόσμο ὑποκειμενικό, τὸν ὁποῖο ὅμως σκοπεύει νὰ τὸν μοιραστεῖ καὶ μὲ ἄλλα πρόσωπα, τοὺς ἀναγνώστες. Αὐτοὶ θὰ ἔχουν τὴν εὐχέρεια, ἢ μᾶλλον κάποια σχετικὴ ἐλευθερία, νὰ προσθέσουν μερικές προσωπικὲς πινελιὲς στὸν μυθικὸ κόσμο τοῦ κειμένου, ἕναν κόσμο ποὺ θὰ τὸν πιστέψουν, ὅπως ὅταν βιώνουν ἕνα ὄνειρο⁵.

Ἀφού προσπάθησα νὰ καθορίσω τί ἐννοῶ μὲ τὸν ὑπότιτλο, μὲ τὴν συνύπαρξη τῶν τριῶν ὑποκειμενικῶν κόσμων (τῆς ἀντίληψης, τοῦ ὁνειρικοῦ δημιουργήματος, τοῦ λογοτεχνικοῦ δημιουργήματος), θὰ προχωρήσω στὸν τίτλο. Μὲ αὐτὸν θέλω νὰ τόνίσω τοὺς συγγενικοὺς δεσμοὺς ἀνάμεσα στοὺς δυὸ ὑποκειμενικότερους κόσμους, τοῦ ὁνείρου καὶ τῆς τέχνης, ποὺ ἔχουν πολλὲς καὶ βασικὲς ὁμοιότητες μεταξύ τους καὶ φαίνεται ὅτι λειτουργοῦν ὡς συγκοινωνοῦντα δοχεῖα, σὲ μιὰ ἀέναη ἀλληλοδιαπλοκή, μὲ ἐναλλασσόμενη παροχέτευση δανείων καὶ ἀντιδανείων. Μὲ τὴ λέξη-νεολογισμό *ὄνειρογραφία* θέλω νὰ παραλληλίσω τὴν κατάσταση τοῦ

3. Διονυσίου Σολωμοῦ, «La Donna Velata» (Ἄπαντα, Β', Ἰκάρος, σ. 229).

4. Ὅπως τὸ ὄνειρο, ἔτσι καὶ τὸ λογοτεχνικὸ δημιούργημα εἶναι προφανὲς ὅτι δομεῖται ἀπὸ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας. Βλ. Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Blackwell Publishers, Oxford 1996, σ. 157: «Like the dream, the work takes certain "raw materials" —language, other literary texts, ways of perceiving the world— and transforms them by certain techniques into product».

5. Ἡ πειστικότητα τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου εἶναι συχνὰ ἰσοδύναμη μὲ ἐκείνη τοῦ ὁνείρου, αφού καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις βιώνουμε —ἄλλοτε περισσότερο καὶ ἄλλοτε λιγότερο— τὶς μυθοπλασίες. Βλ. Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, Translated by Bernard Frechtman, with an introduction by David Caute, Routledge, London 1998, σ. 35: «The reader renders himself credulous; he descends into credulity which, though it ends by enclosing him like a dream, is at every moment conscious of being free. (...) I can awaken at every moment, and I know it; but I do not want to; reading is a free dream. So that all feelings which are exacted on the basis of imaginary belief are like particular modulations of my freedom».

συγγράφειν με τὴν κατάστασιν τοῦ ὀνειρεύεσθαι⁶ καὶ νὰ συσχετίσω τὰ παράγωγά τους, τὸ ὄνειρο δηλαδὴ καὶ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργον⁷. Ἐξάλλου, ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι τὸ ὀνειρικὸ παιχνίδι τῶν νεολογισμῶν τὸ ἐξάγει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Freud.

Τὸ ὑπόβαθρο τῆς δημιουργικότητος

Πλὴν τοῦ τεχνίτου πῶς ἐκέρδισε ἡ ζωή.
 Αὔριο, μεθαύριο, ἢ μετὰ χρόνια θὰ γραφοῦν
 οἱ στίχ' οἱ δυνατοὶ ποῦ ἐδῶ ἦσαν ἡ ἀρχὴ των⁸.

Γιὰ νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τίς στενὲς σχέσεις τῶν δυὸ ὑποκειμενικότερων κόσμων μεταξύ τους, θὰ ἀναγκασθοῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τίς παράλληλες πορεῖες δημιουργίας τους. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸν θὰ στηριχθοῦμε στὴν *Ἑρμηνεία τῶν ὀνείρων*⁹ τοῦ Freud, ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα ἀρχικὸ ἐρώτημα ποῦ θέτει: «Ποῖα μεταβολὴ ἔχουν ὑποστεῖ οἱ ἰδέες τοῦ ὀνείρου, ὥσπου διαμορφώθηκε τὸ ἔκδηλο

6. Καὶ ὁ Φοῖβος Γκικόπουλος, στηριζόμενος σὲ φροϋδικὲς ἀπόψεις, προβαίνει σὲ συσχετισμὸ τῆς ὀνειρικῆς καὶ τῆς λογοτεχνικῆς δημιουργίας. Βλ. Febo Ghicopoulos, «Letteratura: un percorso fra il reale e l'immaginario», 2ο Συνέδριο Ἰταλικῶν σπουδῶν: Ἱταλικὴ γλώσσα καὶ λογοτεχνία στὴν Εὐρώπῃ τοῦ 2000. Μὲ ἓνα βλέμμα στὴν κοινωνία τῶν πολιτῶν. Πρακτικά, Τμῆμα Ἱταλικῆς Γλώσσας καὶ Φιλολογίας Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης — Ἱταλικὸ Μορφωτικὸ Ἰνστιτοῦτο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 43-44: «A parer mio, la psicoanalisi freudiana offre soprattutto una serie di orientamenti preziosi per una lettura trasformativa del testo letterario, presentandoci alcune grandi categorie retoriche del lavoro testuale, rintracciate nel lavoro onirico. Il primo modello è indubbiamente costituito dalla struttura del lavoro onirico, cui Freud approdo scomponendo, in una straordinaria avventura di *decoupage* semiotico ante litteram, il contenuto manifesto del sogno in unità sintagmatiche sottoponibili paradigmaticamente al gioco associativo, e rintracciando in tal modo i pensieri onirici latenti. Tipica della vita del sogno è "l'operazione che trasforma i pensieri inconsci in contenuto onirico"; ed è un'operazione biunivoca; che va dall'inconscio al preconscious e viceversa, tramite i procedimenti trasformativi di condensazione, spostamento, rappresentazione, drammatizzazione, ed elaborazione secondaria».

7. Ἀξίζει νὰ θυμίσουμε ὅτι συχνὰ οἱ λογοτέχνες χρησιμοποιοῦν τὸ ὄνειρο μέσα στὰ ἔργα τους, παρουσιάζοντας τοὺς ἥρωές τους νὰ ὀνειρεύονται. Στὶς περιπτώσεις αὐτές τὰ λογοτεχνικά σύμβολα ἀποκοτῶν ἀκόμη περισσότερες ὁμοιότητες μὲ τὰ ὀνειρικά. Βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ἡ φαντασίωση καὶ τὰ ὄνειρα στὴν "Gradiva" τοῦ Βίλχελμ Γένσεν», *Ψυχανάλυση καὶ λογοτεχνία*, Μετάφραση Λευτέρης Ἀναγνώστου, Ἐκδόσεις Ἐπικούρου, Ἀθήνα 1994, σσ. 25-137. Βλ. ἐπίσης γενικὰ γιὰ τὸ θέμα αὐτό, τὸ κείμενο τῆς Ζωῆς Σαμαρά, «Μηχανισμοὶ τοῦ λογοτεχνικοῦ ὀνείρου», *Διαβάζω*, τεύχ. 240, 30 Μαΐου 1990, σσ. 59-62.

8. Κ. Π. Καβάφη, «Ἡ ἀρχὴ των», στ. 8-10 (*Ποίηματα*, Β', Ἰκαρος, σ. 22).

9. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἑρμηνεία τῶν ὀνείρων*, Μετάφραση Λευτέρης Ἀναγνώστου, Ἐκδόσεις Ἐπικούρου, Ἀθήνα 21995.

ὄνειρο, ὅπως τὸ θυμούμαστε μετὰ τὴν ἀφύπνιση; Ποιὸν δρόμο ἀκολούθησε αὐτὴ ἢ μεταβολή; Ἐκ τοῦ προέρχεται τὸ ὕλικό ποὺ μεταποιήθηκε σὲ ὄνειρο;». Ὁ ἴδιος βέβαια γνώριζε τὶς θέσεις τοῦ Jessen ποὺ ὑποστήριζε πὼς τὸ περιεχόμενο τῶν ὁνείρων καθορίζεται, σὲ ἕναν βαθμό, ἀπὸ τὴν προσωπικότητα τοῦ ἀτόμου, τὴν ἡλικία, τὸ φύλο, τὴν κοινωνικὴ θέση του, τὸ ἐπίπεδο τῆς μόρφωσής του, τὸν συνῆθη τρόπο ζωῆς του, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ βιώματά του¹⁰. Ὑπάρχει, δηλαδή, ἕνα ὑπόβαθρο ἀπὸ τὸ ὁποῖο προκαθορίζονται οἱ δυνατότητες τοῦ ὁνειρευόμενου γιὰ ἀναπαραγωγὴ δεδομένων με ἀνασυγκόλληση θραυσμάτων τῆς πραγματικότητας. Ἐνας ἀπὸ τοὺς παλαιότερους ἀλλὰ καὶ τοὺς πλέον λεπταισθetoὺς ποιητές μας, ὁ Γεώργιος Δροσίνης, σημείωνε στὸ ἡμερολόγιό του, ὅπου συνῆθιζε νὰ καταγράφει καὶ τὰ ὄνειρά του, τὴ σκέψη του «πὼς ζοῦμε διπλὴ ζωὴ: τῆς πραγματικότητος, με ἀνοιχτὰ μάτια, καὶ τοῦ Ὀνείρου, με κλειστὰ βλέφαρα». Καὶ τόνιζε ὅτι «Ὅσο πνευματικώτερα ζῇ κανένας, τόσο καὶ τὰ ὄνειρά του εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν καθημερινὴ κοινὴ ζωὴ καὶ πολὺ ὑψηλότερα τῆς ταπεινῆς ρουτίνας τῶν περιορισμένων, τῶν στενοκέφαλων συνανθρώπων μας»¹¹, συναρτώντας, δηλαδή, τὰ βιώματα με τὰ ὄνειρα, συμπλέκοντας τὶς ἀποθησαυρισμένες μνήμες με τὶς ὁνειροπλασίες.

Ἄς προχωρήσουμε ὅμως καὶ στὸν ὀπλισμὸ τοῦ λογοτέχνη. Καὶ ἐδῶ φαίνεται νὰ ἰσχύουν οἱ ἴδιες συνιστώσες τοῦ ὑπόβαθρου ποὺ αὐτὸς διαθέτει: πολιτισμικά χαρακτηριστικὰ τῆς ἐποχῆς του, πολιτιστικὴ κληρονομιά, οἰκογενειακὸ καὶ φιλικὸ περιβάλλον, μορφωτικὸ ἐπίπεδο, ἐμπειρίες, βιώματα καὶ μνημονικὴ καταγραφή τῆς καθημερινῆς ζωῆς¹², καὶ φυσικὰ ἡ ἰδιοσυστασία τοῦ χαρακτήρα του. Ἐπιπρόσθετα, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ συγγραφῆν φαίνεται ὅτι ἀνακαλοῦνται στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τὸν ὁνειρικὸ κόσμο. Γιατί ποῦ ἄλλοῦ ὁ συγγραφέας θὰ μπορούσε νὰ ἀνατρέξει γιὰ νὰ δανισθεῖ καθαρὴ φαντασία; Ποῦ θὰ εὑρίσκε πιδὼ πρωτότυπα

10. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὁ.π., σ. 31.

11. Γεωργίου Δροσίνης, *Ἄπαντα*, τόμος ἐνδέκατος: *Ἡμερολόγια*, Φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, Ἀθήνα 2003, (ἐγγραφή 4^η Φεβρουαρίου 1948), σ. 359.

12. Πολλοὶ εἶναι οἱ μελετητὲς ποὺ ἀναζητοῦν τὸ ὑπόβαθρο τῆς λογοτεχνικῆς δημιουργίας καὶ ἀνιχνεύουν τὰ σημαντικότερα ἐφόδια ποὺ διαθέτουν οἱ συγγραφεῖς κατὰ τὴ στιγμή τῆς ἐμπνευσης. Βλ. ἐνδεικτικὰ Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1996, σσ. 33-34: «Questo momento dell'esor-dio, questo *incipit* che rompe il silenzio, non si svolge mai nel nulla di un silenzio totale, in un vuoto di esperienza e di scrittura: esso è anche un modo di collocarsi *dopo*, di circoscrivere lo spazio e il tempo della propria voce rispetto a voci precedenti (le opere della tradizione, le opere dei vicini e dei contemporanei, precedenti scritture ed esperienze dell'autore stesso). Cominciare è per lo più un cominciare di nuovo, ricominciare, tornare, ripetere, rinnovare, inserirsi a modo proprio su solchi già tracciati o cercare di rompere quei solchi stessi. Nel cominciare si può sentire, forse più fortemente che in qualsiasi altro momento della scrittura, quell'*angoscia dell'influenza* di cui ha parlato Harold Bloom».

τεχνάσματα και αποκλίνουσες ιδέες για αϊφνιδιασμό του ἀναγνώστη, ἀλλὰ καὶ τρόπους νὰ τὸν πείθει γιὰ τὴν αὐθεντικότητα τῶν μύθων του, σὰν ἄλλος βαρῶνος Μυγχάουζεν; Ἄς ἀναλογισθοῦμε ὅτι αὐτὸ ποὺ ὁ ἀναγνώστης ἐπιζητεῖ ἀπὸ τὸ λογοτεχνικὸ κείμενο εἶναι νὰ τὸν ταξιδέψει σὲ ἄλλους κόσμους, φανταστικούς, νὰ πιστέψει στὴν ὕπαρξή τους, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ βιώσει καὶ ὁ ἴδιος τὶς μυθοπλασίες μαζὶ μὲ τοὺς ἥρωες. Καὶ τὴν τεχνικὴ ποὺ χαρίζει πειστικότητα σὲ ἕναν μῦθο ὁ λογοτέχνης θὰ τὴν ἀνακαλύψει μέσα στὰ ὄνειρά του, ὅταν βλέπει τὰ πιὸ παράξενα πράγματα καὶ ὅμως πιστεύει σὲ αὐτά, μὲ τρόπο ἀπόλυτο ποὺ δὲν ἐπιτρέπει ἀμφισβητήσεις. Ὁ Φρόυντ θὰ ἐπισημάνει τὴν «εὐκολία μὲ τὴν ὁποία ὁ νοῦς μας ἀποφασίζει νὰ δεχθεῖ ἕνα παράλογο περιεχόμενο, ὅταν τυχαίνει νὰ ἱκανοποιοῦνται διεγέρσεις μὲ ἔντονη συναισθηματικὴ φόρτιση»¹³. Ὡς ὅσον λοιπὸν ἡ τεχνικὴ ποιητικὴ ἀδεία δὲν ἀπέχει τῆς τεχνικῆς ὄνειρικῆς ἀδείας.

Συνθῆκες καὶ ἀφορμὲς

Καὶ τόσο πλήρως σὲ φαντάσθηκα,
ποὺ χθὲς τὴν νύχτα ἀργά, σὰν ἔσβυνεν
ἡ λάμπα μου — ἄφισα ἐπιτηδὲς νὰ σβόνει—
ἐθάρεπα ποὺ μπῆκες μὲς στὴν κάμαρά μου,
μὲ φάνηκε ποὺ ἐμπρὸς μου στάθηνες¹⁴.

Πέρα ἀπὸ τὶς παραπάνω παραμέτρους πρέπει νὰ ὑφίστανται καὶ κάποιες κατὰλληλες συνθῆκες. Καταρχὰς πρέπει νὰ ὑπάρχει μία ἠθελημένη ἀποκοπὴ ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο γιὰ νὰ μωρέσει τὸ ὄνειρο νὰ ξεδιπλωθεῖ ἀβίαστα. Γιὰ τὸν Freud, εἶναι ὑποβοηθητικὴ ἡ ἀποστροφή ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, κατὰ τὴ στιγμή τῆς ὄνειροπλασίας, «ὥστε νὰ καταστεῖ δυνατὴ ἡ ἐπαναστροφή τοῦ ὄνειρικοῦ μορφώματος»¹⁵. Τὸ ἴδιο ὅμως δὲν ἰσχύει καὶ γιὰ τοὺς λογοτέχνες οἱ ὁποῖοι γιὰ νὰ ἐμπνευσθοῦν πρέπει νὰ ἀπομονωθοῦν καὶ νὰ κάνουν γόνιμη ἐνδοσκοπήση; Πρόκειται γιὰ τὴ στιγμή τῆς περισυλλογῆς ποὺ μὲ τρόπο λακωνικὸ, ἀλλὰ εὐγλωττο, μᾶς περιγράφει ὁ Giuseppe Ungaretti, στὸ ποίημά του «Il porto sepolto»¹⁶. Σὲ

13. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ἡ φαντασίωση καὶ τὰ ὄνειρα στὴν "Gradiva" τοῦ Βίλχελμ Γένσεν», ὁ.π., σ. 105.

14. Κ. Π. Καβάφη, «Καίσαριων», στ. 22-26 (Ποιήματα, Α', Ἰκάρως, σ. 70).

15. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ἡ ἐρμηγεία τῶν ὄντων», ὁ.π., σ. 511.

16. Giuseppe Ungaretti, «Il Porto Sepolto (1916)», *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Arnoldo Mondadori Editore, [Grandi Classici. Oscar Mondadori], Milano 1992, σ. 23: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde / Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d'inesauribile segreto». Ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ ποιήματος ἔκανε ὁ Ὁδυσσεύς Ἐλύτης (Δεύτερη γραφή, Ἰκάρως Ἑκδοτικὴ Ἑταιρία 1980, σ. 155: «Τὸ θαμμένο λιμάνι. / Φτάνει μόλις ἐκεῖ / μιὰ στιγμολογία ν' ἀγγίζει

αυτό εξεικονίζει τὸν ποιητὴ νὰ βουτάει στὸ βυθισμένο προπτολεμαϊκὸ λιμάνι τῆς γενέτειράς του, τῆς Ἀλεξάνδρειας, γιὰ νὰ ἀνασύρει ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ ἐκεῖ θαμμένο ἀνεξάντλητο μυστικὸ. Πρόκειται γιὰ «μιά ἔξοδο ἀπὸ τὸν κόσμου» ἢ γιὰ «μιά πορεία στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κόσμου», ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Jacques Derrida¹⁷. Αὐτὴ τὴν ἐνδοσκοπήση ὁ Freud τὴν ἐπαινεῖ, γιατί θεωρεῖ ὅτι ὁ λογοτέχνης, στρέφοντας «τὴν προσοχή του στὸ ἀσυνείδητο μέσα στὴν ἴδια του τὴν ψυχὴ, παρατηρεῖ ἀγρυπνα τὶς πιθανὲς ἐξελίξεις του καὶ προσφέρει σὲ αὐτὲς καλλιτεχνικὴ ἔκφραση, ἀντὶ νὰ τὶς καταπιέζει μὲ συνειδητὴ κριτικὴ. Ἐτσι ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του ὅ,τι ἐμεῖς μαθαίνουμε μελετώντας τοὺς ἄλλους, δηλαδή ποιоὺς νόμους πρέπει νὰ ἀκολουθεῖ ἡ λειτουργία τοῦ ἀσυνείδητου, ἀλλὰ δὲν χρειάζεται νὰ διατυπώσῃ αὐτοὺς τοὺς νόμους οὔτε καὶ νὰ τοὺς γνωρίσει μὲ ἐπιστημονικὴ βεβαιότητα, καθὼς περιέχονται ἐνσαρκωμένοι μέσα στὰ ἔργα του»¹⁸. Θεωρεῖ, δηλαδή, ὅτι ὁ λογοτέχνης λειτουργεῖ σὰν ἕνας ψυχολόγος ποὺ κάνει ψυχανάλυση στὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό.

Ὁ Freud, ὥστόσο, δίνει μεγάλη σημασία γιὰ τὸν καθορισμὸ ἐνὸς ὄνειρου στὰ βιώματα τῆς προηγούμενης ἡμέρας¹⁹, ἀφοῦ αὐτὰ ἔχουν πρόσφατα ἐρεθίσει τὴ συνείδηση. Παράλληλα βοηθοῦν καὶ στὴν ἀνάδυση στοιχείων τοῦ ἀσυνείδητου. Τὸ ἴδιο ὅμως συμβαίνει καὶ μὲ τὸν διανοούμενο, ὁ ὁποῖος συγγράφοντας, ἀντιδρᾷ δημιουργικὰ σὲ ποικίλα πρόσφατα ἐρεθίσματα ποὺ τοῦ ἀναμοχλεύουν τὸ ἀσυνείδητο καὶ τοῦ ἀνασύρουν συνειρμικὰ μνῆμες ἀπὸ τὴ λήθη. Μάλιστα, καὶ ὁ ὄνειρευόμενος καὶ ὁ χαρισματικὸς λογοτέχνης ἔχουν τὸ προνόμιο νὰ εὐαισθητοποιοῦνται ὄχι μόνον ἀπὸ τὰ σημαντικὰ γεγονότα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ ἐπουσιώδη («ἄξιωμα μόνον τοῦ δὲν θεωρεῖται, ὅπως στὴν κατάστασι ἀγρύπνιας, μόνον τὸ πιὸ σπουδαῖο, ἀλλὰ, ἀντίθετα, καὶ τὸ πιὸ ἀδιάφορο, τὸ πιὸ ἄσημο»²⁰). Ὡς ἀναλογισθοῦμε πόσες φορὲς τὸ ἄσημο, μέσα στὰ ὄνειρα ἢ μέσα στὰ κείμενα, ἔχει μετατραπεῖ, μὲ ἐπιτυχεῖς χειρισμούς, σὲ κάτι σημαντικὸ καὶ γοητευτικὸ.

Παράλληλα, ὁ Freud τονίζει ὅτι γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ αὐτὴ ἡ ἀφύπνισις «στὴν ψυχὴ τοῦ κοιμώμενου μπορεῖ νὰ ὑπάρχει μιὰ συναισθηματικὴ ροπὴ ὡς κυρίαρχο στοιχεῖο — αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦμε διάθεσις — καὶ νὰ συγκαθορίζει τὸ ὄνειρον»²¹.

/ ὁ ποιητὴς / Ὑστερα μὲς στὸ φῶς ξαναγυρνᾷ / μὲ τὰ τραγούδια του / ποὺ τὰ σχορπάει / Ἀπὸ μιὰ τέτοια ποίησις δὲν / μοῦ ἀπομένει πάρεξ / ἕνα κάτι ἐλάχιστο / θησαυρὸ κρυφοῦ ἀνεξάντλητου»).

17. Ζὰκ Ντεριντά, *Ἡ γραφὴ καὶ ἡ διαφορὰ*, Μετάφρασις Κωστῆς Παπαγιώργη, Ἐκδόσεις Καστανιώτη, Ἀθήνα 2003, σσ. 474-475.

18. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ἡ φαντασίωσις καὶ τὰ ὄνειρα στὴν "Gradiva" τοῦ Βίλχελμ Γένσεν», *Ψυχανάλυσις καὶ λογοτεχνία*, ὁ.π., σσ. 131-132.

19. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὁ.π., σ. 41.

20. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὁ.π., σ. 40.

21. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὁ.π., σ. 425.

Μιά τέτοια όμως προδιάθεση είναι απαραίτητη και στον λογοτέχνη για να μπορεί να φθάσει στην έμπνευση και στη σύνθεση. 'Αξίζει να θυμηθούμε τα λόγια του Valéry: «Le poète s'éveille dans l'homme par un événement inattendu, un incident extérieur ou intérieur: un arbre, un visage, un "sujet", une émotion, un mot. Et tantôt, c'est une volonté d'expression qui commence la partie, un besoin de traduire ce que l'on sent; mais tantôt, c'est, au contraire, un élément de form, une esquisse d'expression qui cherche sa cause, qui se cherche un sens dans l'espace de mon âme»²².

Ο Freud, σχετικά με τις έπιθυμιόγones ιδέες που αποτελούν έναυσμα του όνειρεύεσθαι, τονίζει πως (έχουν να αγωνισθούν κατά τών αντίρρήσεων μιās λογοκριτικής άρχης)²³. Αυτό συμβαίνει γιατί στα όνειρα πρωταγωνιστής είναι ο ίδιος μας ο έαυτός, και φαίνεται ότι ούτε το άσυνείδητο — που μέρος του καταλαμβάνεται από το υπερεγώ — δεν μπορεί να του προσάψει κάποιες ανήθικες ενέργειες ή έπιθυμιές²⁴. Τό ίδιο συμβαίνει στις φαντασιώσεις και τις όνειροπολήσεις, όπου πάλι πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο έαυτός του καθενός²⁵. Αντίθετα, ο συγγραφέας που θέλει να έκτονώσει κάποιες ασύμβατες με την ήθική του έπιθυμιές, έχει τη δυνατότητα να κατασκευάζει περιστασιακά χαρακτήρες, χωρίς αναστολές. Με αυτούς τους ανήθικους ήρωές του μπορεί άσυνείδητα να ταυτίζεται, χωρίς ήθικά πλέον καλύματα, έκτονώνοντας τις άνομολόγητες έπιθυμιές του. Καί ίσως αυτά τα δημιουργήματά του είναι τα δελεαστικότερα δολώματα

22. Paul Valéry, «Poésie et pensée abstraite (1939)», *Oeuvres*, Édition établie et annotée par Jean Hytier, Éditions Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1957, σ. 1338.

23. Σίγχουντ Φρόυντ, *Η έρμηνεία τών όνείρων*, δ.π., σ. 409.

24. Για τους παραπλήσιους μηχανισμούς της λογοκρισίας στο όνειρο και το λογοτεχνικό έργο, κατά τον Freud, βλ. Mario Lavagetto, στο «Per una teoria della censura», *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, σσ. 323-328.

25. Βλ. Σίγχουντ Φρόυντ, «Ο ποιητής και η φαντασία», *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, δ.π., σσ. 158-160, όπου με βάση το αίσθημα βεβαιότητας που χαρακτηρίζει τους άτρωτους ήρωες, έπιχειρείται παραλληλισμός του όνειροπολήματος και της φαντασίωσης με το λογοτεχνικό έργο: «Μπορούμε πράγματι να συγκρίνουμε τόν ποιητή με αυτόν που "δνειρεύεται μέρα μεσημέρι" και την ποιητική δημιουργία με τα όνειροπολήματα; (...) Στα δημιουργήματα αυτών τών άφηγητών πρέπει να προσέξουμε ένα προπάντων γνώρισμα: πάντοτε έχουν έναν ήρωα, που βρίσκεται στο έπίκεντρο του ενδιαφέροντος, για τόν όποιο ο άφηγητής έπιζητεί με κάθε μέσον να κερδίσει τη συμπάθειά μας και τόν όποιο φαίνεται να προσπαθεί με ιδιαίτερη πρόνοια (...) Νομίζω όμως ότι αυτό το άποκαλυπτικό γνώρισμα, το άτρωτο του ήρωα, μς έπιτρέπει να διακρίνουμε χωρίς κόπο την Αυτού Μεγαλειότητα το Έγώ, που είναι ο ήρωας όλων τών όνειροπολημάτων και όλων τών μυθιστορημάτων». Πβλ. Mario Lavagetto, «Per una teoria della censura», *Freud, la letteratura e altro*, δ.π., σσ. 318-319. Για συσχέτιση τών φαντασιώσεων με τη λογοτεχνική δημιουργία, βλ. Jean-Louis Baudry, «Ο Φρόυντ και η "λογοτεχνική δημιουργία"», στόν συλλογικό τόμο *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, Έξάντας, Άθήνα 1990, σσ. 54-89.

για τους αναγνώστες, που και αυτοί με τη σειρά τους θα ταυτισθούν μαζί τους. Γράφει χαρακτηριστικά ο Freud: «ή πραγματική απόλαυση του λογοτεχνήματος έχει την πηγή της στην απελευθέρωση από έντάσεις στην ψυχή μας. Σε αυτό το αποτέλεσμα συμβάλλει ίσως αρκετά και το γεγονός ότι ο συγγραφέας μάς φέρνει σε θέση να απολαμβάνουμε πια τις δικές μας φαντασιώσεις χωρίς μομφή και ντροπή»²⁶. Αυτές οι φαντασιώσεις ελκύουν την προσοχή και το ενδιαφέρον μας, αυτές μάς γοητεύουν²⁷.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τη φροϋδική θεωρία, η παροντική αφορμή που οδηγεί στο όνειρο ένδυναμώνεται από επιθυμίες του χθές που έχουν κατά κανόνα τις ρίζες τους στην παιδική ηλικία («ή ίδια ή επιθυμία, ή οποία προκάλεσε το όνειρο που εμφανίζεται ως ή εκπλήρωσή της, προέρχεται από την παιδική ηλικία, όποτε εκπληκτος ξαναβρίσκει κανείς στο όνειρο το παιδί, που εξακολουθεί να ζει με τις δικές του παρορμήσεις»²⁸). Αυτές οι καταπιεσμένες παιδικές επιθυμίες²⁹, οι ανεκπλήρωτες, είναι αυτές που συχνά ώθουν και την πένα του συγγραφέα σε δημιουργία σκηνών που υποκαθιστούν έναν πόθο που δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Στο σημείο αυτό ο ίδιος ο Freud προβαίνει σε συσχετισμό του όνειρουόμενου με τον ποιητή: «Ένα δυνατό επίκαιρο βίωμα θυμίζει στον ποιητή ένα παλαιότερο βίωμα, συνήθως από την παιδική ηλικία, από το οποίο εκπορεύεται ή επιθυμία, ή οποία βρίσκει την εκπλήρωσή της στη λογοτεχνία: το ίδιο το ποιητικό έργο αφήνει να διακρίνονται στοιχεία τόσο της επίκαιρης αφορμής όσο και της παλαιάς ανάμνησης. (...) Δεν ξεχνάτε ότι ο παράξενος ίσως τονισμός της παιδικής ανάμνησης στη ζωή του ποιητή προέρχεται σε τελική ανάλυση από την βασική παραδοχή ότι ή ποίηση και το όνειροπόλημα είναι προέκταση και υποκατάστατο του παλαιού παιδικού παιχνιδιού»³⁰. Δεν φαίνεται τυχαίο το γεγονός ότι οι περισσότεροι συγγραφείς έχουν κάποτε χρησιμοποιήσει ως ήρωές τους παιδιά ή εφήβους, τους οποίους γνωρίζουν καλά, αφού οι ίδιοι εξακολουθούν να συμβιώνουν

26. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ο ποιητής και ή φαντασία», β.π., σ. 164.

27. Bl. Wolfgang Iser, «The Reading Process: A Phenomenological Approach», στον συλλογικό τόμο *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, Edited by Jane P. Tompkins, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980, σ. 59: «Without the formation of illusions, the unfamiliar world of the text would remain unfamiliar; through the illusions, the experience offered by the text becomes accessible to us, for it is only the illusion, on its different levels of consistency, that makes the experience "readable"».

28. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η έρμηνεία των ονείρων*, β.π., σ. 180.

29. Για την παιδική ηλικία ως δεξαμενή των ονείρων, βλ. Θανάσης Χ. Τζούλης, «Τα όνειρα οδηγούν το χέρι στη γραφή», *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, β.π., σ. 216: «εκεί είναι τα τιμαλφή μας, εκεί και οι τάφοι μας ή αλλιώς οι πρώτες απώθησεις, που αφήνουν ωστόσο ίχνη, κάτι σά σωματικές αυλακίες».

30. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ο ποιητής και ή φαντασία», *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, β.π., σσ. 161-162.

μὲ τὸν ἀνήλικο ἑαυτὸ τοὺς μέσα στὰ ὄνειρά τους. Ἄς ἀναλογισθοῦμε τὸ μυθιστόρημα *Λεωνής* (1939-1940)³¹ τοῦ Θεοτοκά, ἀλλὰ καὶ τὰ ἡμερολογιακῆς μορφῆς σπονδυλωτὰ πεζογραφήματα *Cuore* (1886)³² τοῦ De Amicis, καὶ *Il Giornalino di Gian Burrasca* (1907-1908)³³ τοῦ Vampa, ἢ τὰ ἔργα τοῦ Dickens, ὅπου ἀπεικονίζεται καὶ ἀποδεικνύεται ὁ ἀκατάλυτος δεσμὸς τοῦ ὥριμου ἀνθρώπου μὲ τὰ παιδικὰ του βιώματα: οἱ ἐπιθυμίες, οἱ προσδοκίες, τὰ ὄνειρα ἐκείνης τῆς ἡλικίας παρελαύνουν μέσα σὲ ἓναν κόσμο φανταστικό, σὲ ἓναν κόσμο μεταπλασμένης πραγματικότητας.

Ἀλλὰ καὶ τὸ ὄνειρεύεσθαι, σύμφωνα μὲ τὸν Freud, «ἐμφανίζεται γενικὰ σὰν ἓνα εἶδος ἐπαναστροφῆς πρὸς τὶς παιδικὰς συνθήκας τοῦ ὄνειρευόμενου, ἓνα ξαναζωντάνεμα τῆς παιδικῆς του ἡλικίας, τῶν κυρίων σὲ αὐτὴ παρορμήσεων καὶ τῶν διαθέσιμων τότε τρόπων ἔκφρασης»³⁴. Ἔτσι ἐξηγεῖται μερικῶς γιατί στὸ ὄνειρο βλέπουμε παραλλαγμένους χώρους καὶ πρόσωπα. Εἶναι σὰν νὰ μὴν ἀντικρίζουμε τὸν κόσμον τοῦ σήμερα, ἀλλὰ σὰν νὰ ξαναζοῦμε τὸν κόσμον τοῦ χθὲς, ὅπως τὸν συλλαμβάναμε κάποτε μὲ ἐκστατικὰ παιδικὰ μάτια. Αὐτὸ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴ δημιουργία μιᾶς ἰδιαίτερα συγκινησιακὰ φορτισμένης διάθεσης τοῦ ὄνειρευόμενου, ἀνάλογης μὲ ἐκείνη ποὺ εἶχαμε ὡς παιδιὰ, ὅταν μὲ πρωτόγνωρες αἰσθήσεις συνειδητοποιούσαμε ἓναν πρωτόγνωρον κόσμον. Ὅταν ἡ κλίμακα ἀξιολόγησης τῶν ὀπτικῶν-ἀκουστικῶν ἐρεθισμάτων βασιζόταν σὲ ἄλλους κανόνες πρὸς ἔντονης εὐαισθησίας, καὶ ὄχι στὴ λογικοκρατούμενη ἀντίληψη τοῦ ἐνήλικα. Ἄν αὐτὸν τὸν κόσμον κατορθώσει ὁ συγγραφέας νὰ τὸν ἀναπαραγάγει, τότε πιθανὸν καὶ ὁ ἀναγνώστης θὰ μπορέσει νὰ ἐπανασυνδεθεῖ μὲ τὸν δικό του παιδικὸν κόσμον τῶν ἔντονων συγκινήσεων.

Ὅπως εἶδαμε, λοιπόν, ἡ ἀνάμιξη ἐπιθυμιῶν τοῦ χθὲς καὶ τοῦ σήμερα, ἐπιθυμιῶν προσυνειδητῶν καὶ ἀσυνειδητῶν, ὀδηγεῖ στὴ δημιουργία τοῦ ὁνείρου. Ὁ Freud ἐπισημαίνει ἀκόμη: «Τὸ ὄνειρο δὲν θὰ μποροῦσε νὰ δημιουργηθεῖ, ἂν ἡ προσυνειδητὴ ἐπιθυμία δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ἐξασφαλίσει μίαν ἐνίσχυση ἀπὸ ἀλλοῦ. Δηλαδή ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο. Πιστεύω ὅτι ἡ συνειδητὴ ἐπιθυμία δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ ὑποκινητὴς ὁνείρου, ἂν δὲν καταφέρει νὰ ἀφυπνίσει μιὰ ταυτόσημη ἀσυνείδητη

31. Γιώργου Θεοτοκά, *Λεωνής*, Βιβλιωπωλεῖον τῆς Ἑστίας. Βλ. ἐπίσης Γιώργου Θεοτοκά, *Σημῆες στὸν ἥλιο*. Ὁ «Λεωνής» τοῦ 1940, μὲ τὸ ἡμερολόγιο ἐργασίας τοῦ «Λεωνῆ» καὶ τὰ διηγήματα τῆς «παιδικῆς ἡλικίας», Φιλολογικὴ ἔκδοση μὲ εἰκόνες φροντισμένη ἀπὸ τοὺς Γ. Π. Σαββίδη & Μιχαὴλ Πιερχή, Ἐρμῆς 1985.

32. De Amicis, *Cuore*, Girolondo Nuova Editrice, Varese 1967. Βλ. τὴν ἐλληνικὴ μετάφραση τοῦ ἔργου Ἐντμόντο Ντὲ Ἀμίτσις, *Καρδιά*, Μετάφρασις ἀπὸ τὰ ἰταλικά Μίχ. Β. Πριονιστῆ, Ἐκδοτικὸς Οἶκος Μαργαρίτας Βασιλείου, Ἀθῆναι 1953.

33. Vampa, *Il Giornalino di Gian Burrasca*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 1994.

34. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, β.π., σ. 477.

ἐπιθυμία πρὸς ἐνίσχυσή της»³⁵. Τέτοιου εἶδους διαπλοκὲς παροντικῶν καὶ παρελθοντικῶν ἐπιθυμιῶν εἶναι φανερὸν ὅτι καθορίζουν καὶ τὴν κατάστασις ἔμπνευσης ἐνδὲς συγγραφέα, ἐνῶ ἡ συνθετικότητά τῆς σκέψεως τοῦ ἐξαρτᾶται, βέβαια, ἄμεσα ἀπὸ τὶς ἐπιθυμίες-κίνητρα τῆς γραφῆς του.

Φάσεις διαμόρφωσης οὐνείρου καὶ λογοτεχνικοῦ ἔργου

*Ξέρε νὰ σχηματίζει Μορφήν τῆς Καλλονῆς
σχεδὸν ἀνεπαισθήτως τὸν βίον συμπληροῦσα,
συνδνάζουσα ἐντυπώσεις, συνδνάζουσα τὲς μέρες*³⁶.

Πίσω ἀπὸ κάθε ὄνειρο κρύβονται κάποιες οὐσιώδεις οὐνειακές ιδέες, γράφει ὁ Freud, οἱ ὁποῖες «ἀποτελοῦν συνήθως ἓνα σύμπλεγμα σκέψεων καὶ ἀναμνήσεων τῆς πρὸ πολὺπλοκῆς δομῆς, μὲ ὅλες τὶς ιδιότητες τῶν γνωστῶν μας ἀπὸ τὴν κατάστασις ἀγρύπνιας λογισμῶν»³⁷. Αὐτὲς οἱ σκέψεις, ποὺ ἀντικατοπτρίζουν κάποιο ὕλικὸ ἐρέθισμα-βίωμα, θὰ καταλήξουν, ὕστερα ἀπὸ διάφορες διεργασίες, νὰ μετατραποῦν σὲ εἰκόνες οὐνειακές, ἀποκτώντας ἔτσι μίαν ὑπόστασις πάλι ὕλική, ἀφοῦ ὁ οὐνειακός ἐκείνη τῇ στιγμῇ πιστεύει ὅτι τὰ ἀντικείμενα ποὺ πιάνει εἶναι πραγματικά, ἀποτελούμενα ἀπὸ ὕλη, καὶ οἱ ἄνθρωποι ποὺ βλέπει ὑπάρχουν καὶ ἔχουν σάρκα καὶ ὅστα. Μὲ τὴν ἀφύπνισις, ὡστόσο, θὰ μετατραποῦν πάλι σὲ ιδέες, καθὼς ὁ ἐγερθεὶς ἀπὸ τὸν ὕπνο θυμᾶται τὰ ὄνειρα ποὺ εἶδε καὶ προσπαθεῖ, μὲ μίαν δευτερογενῆ ἐπεξεργασία, νὰ τοὺς δώσει κάποια ἐξήγησις. Ἀλλὰ αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι καὶ ὁ δρόμος ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ λογοτέχνης: δέχεται ἀρχικὰ ἐρεθίσματα ἀπὸ τὸν ὕλικὸ περιβάλλοντα κόσμον, τὰ μετατρέπει σὲ ἄλλες σκέψεις, στὴ συνέχεια αὐτὲς θὰ τὶς ἐκφράσει στὸ χαρτί, χαρίζοντάς τοὺς ὕλικὴν ὑπόστασις, ὥστε νὰ ἔρθει ὁ ἀναγνώστης μὲ τὴ σειρά του νὰ τὶς μετατρέψει πάλι σὲ ἄλλες σκέψεις³⁸.

35. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν οὐνείρων*, ὁ.π., σ. 480.

36. Κ. Π. Καβάφη, «Εὐκόμισα εἰς τὴν Τέχνην», στ. 5-7 (*Ποιήματα*, Β', Ἰκαρος, σ. 27).

37. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν οὐνείρων*, ὁ.π., σ. 280.

38. Για ἀναλυτικότερη παρουσίασις τῶν διαδοχικῶν μετασηματισμῶν τοῦ λογοτεχνικοῦ ὕλικου, βλ. Annio Gioacchino Stasi, «Immagine e scrittura del silenzio», στὸν συλλογικὸ τόμον *Teoria e pratica della scrittura creativa. Scrittura e lettura*, Editore Controluce, Roma 1999, σ. 50: «Trasformazione è nel primo momento processo che prevede la trasformazione di stimoli visivo-uditivi, tattili, cioè materiali, in una realtà psichica interna, immagini, pensiero, cioè realtà non materiali. Dal materiale al non materiale. Trasformazione nel secondo momento è processo che prevede più passaggi: da una realtà non materiale, l'immagine e pensiero visivo, in pensiero verbale e poi produzione di una energia o forza che determini un atto materiale specifico, l'atto manuale di incidere, segnare, scrivere, cioè determinare la modificazione esterna di una realtà inanimata mediante

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν ἐπίσης οἱ ἐπιμέρους διεργασίες τοῦ ὄνειαυκοῦ γίγνεσθαι³⁹. Μιὰ ἀπὸ τίς βασικότερες εἶναι ἡ ὄνειαυική μεταθέση. Πρόκειται γιὰ μιὰ «ψυχική δύναμη, ἡ ὁποία ἀφενὸς ἀπογυμνώνει τὰ στοιχεῖα μὲ ὑψηλὴ ψυχική ἰσχὺ ἀπὸ τὴν ἔντασή τους καὶ ἀφετέρου, μέσω τοῦ ὑπερκαθορισμοῦ, προσδίδει στὰ κατώτερα στοιχεῖα ἓνα σθένος ποὺ τοὺς ἐξασφαλίζει τὴν εἴσοδο στὸ περιεχόμενο τοῦ ὄνειαυου»⁴⁰. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν μετατίθεται τὸ κέντρο βάρους τοῦ ὄνειαυου καὶ ὁ ὄνειαυερόμενος ὁδηγεῖται σὲ ἄλλες κατευθύνσεις ἀπὸ αὐτὲς ποὺ ἀρχικὰ ἡ ἐπιθυμία του τὸν ὠθοῦσε. Συγκεκριμένα, γράφει ὁ Freud: «Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς μεταθέσης εἶναι ὅτι τὸ περιεχόμενο τοῦ ὄνειαυου δὲν ταυτίζεται πιά μὲ τὸν πυρήνα τῶν ὄνειαυικῶν ἰδεῶν, ὅτι τὸ ὄνειαυο ἀποδίδει μόνο μιὰ παραποιημένη μορφή τῆς ὄνειαυικῆς ἐπιθυμίας ποὺ βρίσκεται στὸ ἀσυνείδητο»⁴¹. Τὸ ἴδιο ὁμῶς συμβαίνει πολλές φορές καὶ μὲ τὸν λογοτέχνη, ὁ ὁποῖος ἐκκινώντας ἀπὸ ἓνα ἐρέθισμα ποὺ ἀρχικὰ τοῦ προκαλεσε τὴν κατάσταση τῆς ἐμπνευσης, κατευθύνεται στὴ συνέχεια σὲ ἄλλες θεματικὲς σφαῖρες, ἀπομακρυνόμενος ἀπὸ τὴν ἀρχική γενεσιουργὸ αἰτία, μέσα ἀπὸ συνειρμικὲς διαδικασίες. Οἱ ἀναμνήσεις του, αὐτὲς ποὺ προκαλοῦν τὴ γραφὴ του, φαίνεται σὰν νὰ ἀπλώνονται καὶ νὰ ξεμακραίνουν ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ ἐρέθισμα. Καὶ ὅπως οἱ ὁμόκεντροι κυκλικοὶ κυματισμοὶ ποὺ προκαλεῖ ἓνα βότσαλο ποὺ πέφτει στὸ νερὸ ὁλοένα ξανοίγονται, ἔτσι καὶ αὐτὲς οἱ μνήμες μετακινοῦν τὴν προσοχή τοῦ δημιουργοῦ μακριὰ ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ σημεῖο τῆς ἐμπνευσης-βύθισης. Ἐχομε λοιπὸν καὶ ἐδῶ μιὰ μεταθέση, μετακίνηση τῆς προσοχῆς τοῦ συγγραφέα, γι' αὐτὸ συχνὰ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συγγραφῆς δὲν ἀπο-

una azione, segnare il papiro, produrre un segno scritto. Dal non materiale al materiale mediante una azione che intervenga concretamente sulla realtà. Trasformazione infine è nel terzo momento l'azione recettiva dell'occhio che coglie di nuovo uno stimolo visivo materiale, la parola scritta, che deve trasformarsi di nuovo in una realtà non materiale, il pensiero visivo e verbale. Di nuovo trasformazione dal materiale al non materiale».

39. Γιὰ τίς λειτουργίες τῆς ὄνειαυικῆς μεταθέσης καὶ συμπύκνωσης ποὺ ἀντιστοιχοῦν πρὸς τίς λογοτεχνικὲς μετωνυμίες καὶ τίς μεταφορές, βλ. Julia Kristeva, «Revolution in Poetic Language», *The Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 1986, σ. 111: «if poetic language undermines meaning, by what specific operations are these corruptions of the symbolic carried out? As we know, Freud specifies two fundamental "processes" in the work of the unconscious: *displacement* and *condensation*. Kruszewski and Jakobson introduced them, in a different way, during the early stages of structural linguistics, through the concepts of *metonymy* and *metaphor*, which have since been interpreted in light of psychoanalysis». Πβλ. David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Arnold, London — New York 1979, σ. 79: «In the Freudian interpretation of dreams, "condensation and displacement" refer to metonymic aspects of the dreamwork, while "identification and symbolism" are metaphoric».

40. Σίγκμουτ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὄνειαυων*, β.π., σ. 277.

41. Σίγκμουτ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὄνειαυων*, β.π., σ. 277.

καλύπτει εύκολα τη γενεσιουργό πρωταρχική αίτία και φαίνεται σὰν νὰ προέκυψε ἀπὸ κάποια ἄλλη, ἡ ὁποία ὅμως στὴν πραγματικότητα εἶναι δευτερογενής.

Ἡ σημαντικότερη πάντως διαμόρφωση καὶ τοῦ ὄνειρικοῦ καὶ τοῦ λογοτεχνικοῦ ὕλικου ἐπιτελεῖται μὲ τὴ συμπύκνωση, ἡ ὁποία ποικίλλει κατὰ περίπτωσιν. Εἶναι προφανές ὅτι ὁ ὑπνώτων νοῦς δὲν προφθάνει νὰ βιώσει μία ἱστορία ἐμπειρεχόμενη σὲ ὄνειρο, ἀκολουθώντας τὸν φυσικὸ ρυθμὸ τοῦ χρόνου ποὺ θὰ χρειαζόταν γιὰ νὰ ζήσει σὲ κατάσταση ἐργήγορσης τὴν ἴδια ἱστορία, ὅπως δηλαδὴ ἐὰν ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα πραγματικὸ βίωμα. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο, ὑπάρχουν σημαντικὲς παραλείψεις στὴν ἱστορία ἐνὸς ὄνειρου, τίς ὁποῖες ὄταν ἀφυπνισθεῖ ὁ ὄνειρευόμενος προσπαθεῖ νὰ τίς καλύψει ἐκ τῶν ὑστέρων. Γράφει ὁ Freud: «θα πρέπει νὰ συμπεράνουμε πὼς ἡ συμπύκνωση γίνεται μὲ τὴ βοήθεια τῆς παράλειψης, δηλαδή ὅτι τὸ ὄνειρο δὲν ἀποτελεῖ πιστὴ μετάφραση ἢ προβολή, σημεῖο πρὸς σημεῖο, τῶν ὄνειρικῶν ἰδεῶν, ἀλλὰ μιὰ πολὺ ἀτελὴ ἀπόδοσή τους μὲ ἄφθονα κενά»⁴². Καὶ αὐτὴ πάλι ἡ ὄνειρικὴ λειτουργία μᾶς θυμίζει τίς διεργασίες ποὺ κάνει κατὰ τὸ λιμάρισμα τοῦ κειμένου (*limae labor*) ὁ συγγραφέας, ἀφαιρώντας ἀπὸ αὐτὸ ἐπουσιώδη —καὶ ὄχι μόνον— στοιχεῖα ἢ καὶ δλόκληρα μέρη του, ὥστε νὰ καταστεῖ συντομότερο σὲ ἔκταση καὶ πυκνότερο σὲ νοήματα. Ὅρισμένες φορὲς ἡ ἔκφραση καθίσταται τόσο ἐλλειπτικὴ καὶ ἡ γραφὴ τόσο ἀποσπασματικὴ, ὥστε ὁ ἀναγνώστης καλεῖται νὰ συμπληρώσει, κατὰ τὸ δοκοῦν, τὸ κείμενο σὲ μορφολογικὴ καὶ σημασιολογικὴ ἐπίπεδο⁴³.

Βέβαια, τὰ ὄνειρα δομοῦνται —ὅπως οἱ παιδικὲς ἀναμνήσεις⁴⁴— μὲ εἰκό-
νες καὶ ὄχι μὲ λέξεις⁴⁵. Ὁ Freud θὰ τονίσει ὅτι τὸ ὄνειρο «σκέφτεται κυρίως μὲ

42. Σίγκουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὁ.π., σ. 255.

43. Ἀκραία περίπτωση ἀφαιρετικῆς τεχνοτροπίας ἀποτελεῖ, λ.χ., τὸ κείμενο «καὶ μὲ φῶς καὶ μὲ θάνατον, 8», στὴν ποιητικὴ συλλογὴ τοῦ Ὁδυσσεά Ἑλύτη, *Ὁ μικρὸς ναυτίλος*, Ἰκαρος Ἐκδοτικὴ Ἑταιρεία, σ. 61.

44. Βλ. Σίγκουντ Φρόυντ, «Παιδικὲς καὶ καλυπτικὲς ἀναμνήσεις», *Ψυχοπαθολογία τῆς καθημερινῆς ζωῆς*, Μετάφραση Λευτέρης Ἀναγνώστου, Ἐκδόσεις Ἐπικούρου, Ἀθήνα 1992, σ. 62: «Σὲ μένα οἱ πρῶτες παιδικὲς ἀναμνήσεις εἶναι οἱ μόνες μὲ ὀπτικὸ χαρακτήρα· εἶναι πραγματικὰ ἀνάγλυφες σκηνές, ποὺ μόνον μὲ θεατρικὲς παραστάσεις μποροῦν νὰ συγκρι-
θοῦν»).

45. Ὁ Χειμωνᾶς προβαίνει σὲ σύγκριση τοῦ ἐκφραστικοῦ ὕλικου τῶν ὁνείρων καὶ τῆς λογοτεχνίας. Βλ. Γιώργος Χειμωνᾶς, «Νοῦς καὶ ὄνειρο: Ἡ ἀπόγνωση», *Τὰ ὄνειρα τῆς ἀυπνίας. Τὸ ἱερατεῖο τοῦ ὕπνου καὶ ἡ διὰ τῶν ὁνείρων καὶσῖς τῶν αἰρετικῶν τῆς νύχτας*, Πλῆθρον, Ἀθήνα 1994, σσ. 55-56: «Ἡ λεκτικὴ ποιότης τοῦ ὄνειρου ὑποβάλλεται, κατ' ἀρχήν, ἀπὸ τὴν κειμενικὴν του διάρθρωσιν. Τὸ ὄνειρο ἀφηγεῖται μιὰ ἱστορία στὴν ὁποία κυριαρχοῦν νοήματα-βιώματα, δηλαδὴ βιούμενες ἰδεῖκές ἐνότητες ποὺ ἡ ἀρτιότης τῆς ἀκέραιης σήμανσός τους μόνον μὲ τὴν παράστασιν, τὴν ὄνειρικὴν "σκηνή", μπορεῖ νὰ ἐξασφαλισθεῖ. Ἡ παράστασις, ὡς ἐπιμέρους δομικὸ ὕλικό, ὑπερτερεῖ τῆς λεκτικῆς πρότασης, γιὰτὶ ἀποτελεῖ ἓνα προνομιοῦχο σχῆμα συμβολικῆς ἐκφορᾶς: χάρη στὴν ἀτυπία, στὴν ἀμφοσημία καὶ στὴν παρασημία της, γίνεται ὁ φορέας ὁ πλέον εὐρύχωρος (γιὰ τὴν ἡχὴ τῶν νοημάτων) καὶ ἀνθεκτικὸς (στὴν πολιορκία τῶν συναισθημάτων) —σὲ σύγκριση μὲ τὴν στερεοτυπία καὶ δυσκαμψία τοῦ λε-

εικόνες» και θα παρατηρήσει «ὅτι στὰ πρόθυρα τοῦ ὕπνου, στὸν βαθμὸ ποὺ οἱ ἠθελημένες δραστηριότητες μοιάζουν νὰ δυσχεραίνονται, ἐμφανίζονται ἀθέλητες παραστάσεις ποὺ ἀνήκουν ὅλες στὴν κατηγορία τῶν εἰκόνων»⁴⁶. Ἀλλὰ καὶ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο, πρὶν πάρει τὴν κειμενικὴ μορφή του, ἀρθρώνεται ἀπὸ εἰκόνες-σκηνές ποὺ κατακλύζουν τὴ φαντασία τοῦ συγγραφέα: στὸν νοῦ τοῦ δημιουργοῦ πρῶτα παρελαύνουν ὡς μορφές οἱ ἥρωες, ἀποκτώντας συνειδησιακὴ ὄντοτητα, ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ, ἰδιομορφίες καὶ χαρίσματα, καὶ ὕστερα ἀρχίζουν νὰ συνδιαλέγονται ἢ νὰ σκέφτονται *μεγαλόφωνα*. Ὁ Freud θέλοντας νὰ τονίσει τὴ λεκτικὴ ἀδυναμία, τὴ λεξιπενία τῶν ὀνείρων, παρατηρεῖ: «Ὁ λόγος γι' αὐτὴ τὴν ἀδυναμία ἔκφρασης πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὸ ψυχικὸ ὕλικὸ ποὺ τὸ ὄνειρο ἐπεξεργάζεται. Σὲ παρόμοιο περιορισμὸ βρίσκονται βέβαια καὶ οἱ εἰκαστικὲς τέχνες, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ γλυπτικὴ σὲ σύγκριση μὲ τὴν ποίηση, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοῖ τὸν λόγον»⁴⁷. Ἀλλὰ μήπως καὶ ἡ μοντέρνα ποίηση δὲν χρησιμοποιοῖ μὲ τρόπο λακωνικὸ τὴ γλώσσα; Καὶ ἂν ἀπὸ τὴ μεριά του ὁ Freud θεωρεῖ ὅτι στὸν ὀνειρικὸ κόσμον ἀπουσιάζουν κάποια μέρη τοῦ λόγου, ὅπως οἱ προθέσεις⁴⁸, ὁ Marinetti παρακινεῖ τοὺς ποιητὲς νὰ ἀποφεύγουν τὴ χρῆση ἐπιθέτων καὶ ἐπιρρημάτων, ἀκριβῶς γιὰ νὰ ἐπιταχύνεται ἡ ροὴ τοῦ κειμένου καὶ νὰ συντελεῖται ἁρμονικότερα καὶ δυναμικότερα ἡ πρόσληψη τοῦ μηνύματος ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη⁴⁹.

Ἀξιοπρόσεκτος εἶναι καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐπιτυγχάνεται ὁ ρεαλισμὸς καὶ ἡ ἀληθοφάνεια στὸ ὄνειρο⁵⁰, τότε ποὺ ἐπιτελεῖται ἡ βιωματικὴ πρόσληψή

κτοῦ». Ἐς ἀναλογισθοῦμε, ἐπὶ τοῦ προκειμένου, τὴ βασιζόμενη κατὰ κύριο λόγο σὲ εἰκόνες λειτουργία τῆς ἑβδομης τέχνης. Βλ. σχετικὰ Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», στὸν συλλογικὸ τόμον *Contemporary Literary Criticism. Literary and Cultural Studies*, Edited by Robert Con Davis, Ronald Schleifer, Longman 1998, σ. 451: «During its history, the cinema seems to have evolved a particular illusion of reality in which this contradiction between libido and ego has found a beautifully complementary fantasy world. In reality the fantasy world of the screen is subject to the law which produces it. Sexual instincts and identification processes have a meaning within the symbolic order which articulates desire».

46. Σίγχρουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηγεία τῶν ὀνείρων*, β.π., σ. 68.

47. Σίγχρουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηγεία τῶν ὀνείρων*, β.π., σ. 280.

48. Σίγχρουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηγεία τῶν ὀνείρων*, β.π., σ. 280.

49. Βλ. F. T. Marinetti, «Manifesto tecnico della letteratura futurista (11 maggio 1912)», στὸν τόμον *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore, [I Meridiani], Milano 1990, σσ. 46-47: «(...) Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione. (...) Si deve abolire l'avverbio, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole. L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono».

50. Βλ. Γιώργος Χειμωνᾶς, «Νοῦς καὶ ὄνειρο: Ἡ ἀπόγνωση», *Τὰ ὄνειρα τῆς αὐπνίας. Τὸ ἱερατεῖο τοῦ ὕπνου καὶ ἡ διὰ τῶν ὀνείρων καὶ τῶν αἰρετικῶν τῆς νύχτας*, β.π., σ. 57:

του. Τότε πού ή όνειρική μυθιστορία έκτυλίσσεται μπροστά στα κλειστά μας μάτια, ακολουθώντας την άρχή τής αϊτιότητας: αὐτή έπιτυγχάνεται «τὴ μιὰ φορά με τὴ διαδοχικὴ ἐμφάνιση τῶν όνειρων, τὴν ἄλλη με τὴν ἄμεση μεταμόρφωση μιᾶς εἰκόνας σὲ ἄλλη»⁵¹. Ἀλλὰ καὶ στὴ λογοτεχνία, ὁ ρεαλισμὸς τοῦ κειμένου βασίζεται στὴν ἴδια ἀρχή, δηλαδὴ ἡ κάθε σκηνή θὰ πρέπει νὰ συνδέεται πειστικὰ με τὴν ἐπόμενη, ὅπως οἱ κρικοὶ μιᾶς ἀλυσίδας.

Συστατικά τοῦ όνειρου καὶ τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου (πρωταγωνιστής, πρόσωπα, χῶρος, χρόνος)

*Κάθομαι καὶ ρεμβάζω. Ἐπιθυμίες κ' αἰσθήσεις
ἐκόμεσα εἰς τὴν Τέχνην — κατὶ μισοειδωμένα,
πρόσωπα ἢ γραμμές· ἐρώτων ἀτελῶν
κατὶ ἀβέβαιες μνήμες. Ἄς ἀφεθῶ σ' αὐτήν»⁵².*

Σχετικὰ με τὸν πρωταγωνιστὴ τῶν όνειρων δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο τὸν όνειρευόμενο. Συγκεκριμένα γράφει ὁ Freud: «Εἶναι μιὰ ἐμπειρία ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν βρῆκα καμμία ἐξαίρεση, ὅτι κάθε όνειρο πραγματεύεται τὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ όνειρευόμενου. Τὰ όνειρα εἶναι ἀπολύτως ἐγωϊστικά. Ὅπου στὸ όνειρικό περιεχόμενο δὲν ἐμφανίζεται τὸ ἐγὼ μου, ἀλλὰ ἓνα ξένο πρόσωπο, ἐκεῖ μπορῶ θαρρετὰ νὰ ὑποθέσω ὅτι πίσω ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρόσωπο κρύβεται μέσω ταύτισης τὸ ἐγὼ μου»⁵³. Κι ἂς μὴν βιαστεῖ κανεὶς νὰ πεί ὅτι τὸ λογοτεχνικὸ κείμενο, ὅταν δὲν εἶναι αὐτοβιογραφικό, δὲν ἔχει τὸν ἴδιο ἐγωκεντρικὸ χαρακτήρα. Θὰ τοῦ ἀπαντήσουμε, παραλλάσσοντας τὰ λόγια τοῦ Freud, ὅτι: «πίσω ἀπὸ τοὺς ἥρωες κρύβεται μέσω ταύτισης τὸ ἐγὼ τοῦ λογοτέχνη». Σὲ αὐτοὺς ὁ δημιουργὸς προβάλλει κομμάτια τοῦ ψυχικοῦ του κόσμου.

Τί συμβαίνει ὅμως στὰ όνειρα, με τὰ διάφορα πρόσωπα ποὺ ἐμφανίζονται; Αὐτὰ εἶναι συνήθως μεικτὰ πρόσωπα⁵⁴, στὰ ὁποῖα συνενώνονται συνήθως χαρα-

«Ἐπιπλέον, ἡ παράσταση, στερημένη ἀπὸ τὴν λογικὴ ἀποδειξιμότητα τοῦ λεκτοῦ, προσφέρει στὴν ἀσυνδοσία μιᾶς αὐταρχικῆς πειθοῦς: εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ βεβαιότης τῶν αἰσθήσεων, τῶν σημασιῶν, τῶν νοημάτων, με τὴν ὁποία τὸ όνειρο δεσμεύει τὸν παραλήπτη του, τὸν όνειρευόμενο».

51. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν όνειρων*, β.π., σ. 284.

52. Κ. Π. Καβάφη, «Ἐκόμεσα εἰς τὴν Τέχνην», στ. 1-4 (*Ποήματα*, Β', Ἰκαρος, σ. 27).

53. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν όνειρων*, β.π., σ. 289.

54. Βλ. Γεωργίου Δροσίνη, Ἀπαντα, τόμος ἐνδέκατος: *Ἡμερολόγια*, β.π., (ἐγγραφή 22^α Μαΐου 1946), σ. 309: «Δὲν ἔχω ἰδῆ στὸν ὕπνο μου θαυμασιώτερο όνειρο ἀπὸ μιᾶς νύχτας τῆς περασμένης βδομάδας πρὸς τὰ ξημερώματα: Ἦμουν βγαλμένος σὲ περίπατο κάτω ἀπὸ τὸ βράχο τῆς Ἀκροπόλεως κάπου γύρω στὸ Θησεῖον! Ὁ βράχος ὅμως δὲν ἦτον ὅπως εἶναι

κτηριστικά δυο υπαρκτῶν προσώπων, με κάποιο κοινό μεταξύ τους γνώρισμα. Γράφει σχετικά ο Freud: «Τὸ κοινὸ σημεῖο ποὺ δικαιολογεῖ, δηλαδὴ προκαλεῖ τὴν ἐνοποίηση δυο προσώπων, μπορεῖ νὰ ἐκτίθεται μέσα στὸ ὄνειρο ἢ καὶ νὰ λείπει. Κατὰ κανόνα ἡ ταύτιση ἢ ἡ διαμόρφωση μεικτῶν προσώπων χρησιμεύουν ἀκριβῶς στὴν ὑποκατάσταση τῆς παρουσίας αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ σημείου»⁵⁵. Ἀλλὰ καὶ στὰ κείμενα ἰσχύει τὸ ἴδιο: ὁ λογοτέχνης δημιουργεῖ χαρακτήρες, δανειζόμενος στοιχεῖα ἀπὸ διάφορα ὑπαρκτὰ πρόσωπα καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό, τὰ ὁποῖα συναρμολογεῖ με προσοχὴ ὥστε οἱ χαρακτήρες ποὺ προκύπτουν νὰ εἶναι ρεαλιστικοὶ καὶ νὰ μᾶς πείθουν γιὰ τὴν ὑπαρξή τους. Στὰ ὄνειρα, βέβαια, τὸ μιγαδικὸ ἀποτέλεσμα μπορεῖ νὰ προσλαμβάνει ἐξωπραγματικὴ ὄψη: «Ἡ δυνατότητα δημιουργίας μεικτῶν μορφωμάτων εἶναι τὸ κυριότερο ἀπὸ τὰ γνωρίσματα ποὺ δίνουν στὸ ὄνειρο συχνὰ ἕναν φανταστικὸ χαρακτήρα, καθὼς ἔτσι εἰσάγονται στὸ ὄνειρικὸ περιεχόμενο στοιχεῖα ποὺ ποτὲ δὲν μπορούσαν νὰ εἶναι ἀντικείμενο τῆς αἰσθητήριας ἀντίληψης. Ἡ ψυχικὴ διαδικασία τῆς μιγαδικῆς διαμόρφωσης εἶναι προφανῶς ἡ ἴδια ὅπως ὅταν στὴν ἀγρύπνια φανταζόμαστε ἢ ἀναπαράγουμε ἕναν κένταυρο ἢ ἕναν δράκο»⁵⁶. Καὶ ὅμως δὲν ὑπάρχει οὐσιαστικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ μεικτὰ πρόσωπα τῶν ὁνείρων καὶ τῶν κειμένων, γιατί καὶ στὶς δυο περιπτώσεις τὰ ὅρια τῆς ἀληθοφάνειας μέσα στὴν κρίση μας ἀποκοτοῦν ἰδιαίτερη ἐλαστικότητα: τὴ στιγμὴ ποὺ ὀνειρευόμαστε δὲν ἀμφισβητοῦμε καὶ τὰ πιὸ περίεργα πράγματα, ἀλλὰ καὶ μέσα στὸ λογοτεχνικὸ κείμενο καὶ ὁ κένταυρος καὶ ὁ δράκος ἀποκοτοῦν ἀληθοφάνεια⁵⁷. Τέτοιου εἶδους ρεαλισμὸς δὲν μᾶς εἶναι ἀγνωστος: τὸν πρωτογνωρίσαμε μέσα στὰ παραμύθια ἢ τὰ παιχνίδια τῆς παιδικῆς μας ἡλικίας⁵⁸.

πραγματικά, ἀλλὰ πολὺ ψηλότερος καὶ ἀπόκρημνος. (...) Ἀλλὰ πῶς ν' ἀνέβω στὸν ἀπόκρημνο βράχο; Ἐνῶ δὲν εἶχα καμμιὰ ἐλπίδα, παρουσιάστηκε μία ὡραία γυναίκα, ποὺ ἦτον ἡ Ἀγαπημένη μου. Ἀλλὰ δὲν ἔμοιζε μὲ καμμιὰ ἀπ' ὅσες εἶχα ἀγαπήσει, κ' ἔμοιζε μὲ ὅλες. Ἦτον μιὰ συλλογικὴ ὄψη ἀπ' ὅλες.

55. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὁ.π., σ. 288.

56. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὁ.π., σ. 290.

57. Σχετικὰ μὲ τὴν ἀποδοχὴ ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη «ὑπερφυσικῶν»-ἐξωλογικῶν στοιχείων περιγραφόμενων σὲ ἕνα κείμενο, βλ. Tzvetan Todorov, «Definition of the Fantastic», *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Translated from the French by Richard Howard, With a Foreword by Robert Scholes, Cornell University Press, Ithaca - New York 1975, σ. 32: «There exist narratives which contain supernatural elements without the reader's ever questioning their nature, for he realizes that he is not to take them literally. If animals speak in a fable, doubt does not trouble the reader's mind: he knows that the words of the text are to be taken in another sense, which we call *allegorical*. The converse situation applies to poetry».

58. Βλ. Σίγχμουντ Φρόυντ, «Ὁ ποιητὴς καὶ ἡ φαντασία», *Ψυχανάλυση καὶ λογοτεχνία*, ὁ.π., σ. 152: «Κάθε παιδί συμπεριφέρεται στὸ παιχνίδι σὰν ποιητής, καθὼς δημιουργεῖ τὸν δικό του κόσμο, ἢ πιὸ σωστά, μεταφέρει τὰ πράγματα τοῦ δικοῦ του κόσμου σὲ μιὰ νέα καὶ

Στὰ ὄνειρα, ἐμφανίζονται καὶ «πολλοὶ ξένοι, κατὰ περίεγο τρόπο ἀκαθόριστοι ἄνθρωποι»⁵⁹, οἱ ὅποιοι ἐπιτελοῦν χρέη κομπάρσων, χωρὶς νὰ δροῦν ἢ νὰ ἔλκουν τὴν προσοχὴ τοῦ ὀνειρευόμενου. Αὐτοί, λειτουργοῦν καὶ σὰν γεμίσματα στὸν ὥρο, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει μὲ τὰ κτήρια ποὺ φευγαλέα γίνονται ἀντιληπτά⁶⁰, σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ σκηνικά θεατρικῶν ἢ κινηματογραφικῶν ἔργων ποὺ μόνον ἡ πρόσοψή τους ὑπάρχει γιὰ νὰ μᾶς ὑποβάλλει καὶ νὰ μᾶς ξεγελάει. Πρόκειται γιὰ χώρους ποὺ ἔχουν παραλλαχθεῖ⁶¹, ποὺ ἡ εἰκόνα τους ἔχει ὑποστεῖ ἀλλοιωσεις, τροποποιήσεις, μεταβολές⁶². Δὲν θὰ ἦταν ἴσως ἄσκοπο νὰ παραλληλισθεῖ ὁ ὀνειρευόμενος μὲ ἓναν ἄνθρωπο τῆς ἑβδόμης τέχνης ποὺ ἐπιτελεῖ ταυτόχρονα τὸ ἔργο τοῦ σεναριογράφου, τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ σκηνογράφου, τοῦ μουσικοσυνθέτη, τοῦ πρωταγωνιστῆ, τοῦ ἀφηγητῆ, καθὼς καὶ τοῦ θεατῆ. Κατα-

ἀρεστὴ σὲ αὐτὸ τάξη. Θὰ ἦταν πάντως λάθος νὰ νομίζουμε ὅτι δὲν παίρνει σοβαρὰ αὐτὸν τὸν κόσμος· ἀντίθετα, παίρνει τὸ παιγνίδι του στὰ σοβαρά, ἀναλώνοντας σὲ αὐτὸ μεγάλες συναισθηματικὲς ποσότητες. (...) Ὁ ποιητὴς κάνει τὸ ἴδιο ὅπως τὸ παιδί ποὺ παίζει· δημιουργεῖ ἓναν φανταστικὸ κόσμο, ποὺ τὸν παίρνει πολὺ σοβαρά, δηλαδὴ ἐπενδύει σὲ αὐτὸν μεγάλες ποσότητες συναισθημάτων».

59. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνειρῶν*, ὁ.π., σ. 225.

60. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνειρῶν*, ὁ.π., σ. 291.

61. Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ τοῦ ὀνείρου συναντᾶται καὶ στὴ λογοτεχνία. Ὡς θυμηθοῦμε τὸ ἔργο τοῦ Italo Calvino, *Le città invisibili* (1972), Oscar Mondadori, Milano 1993, ὅπου (στὴ σελίδα 44) ἀναφέρεται καὶ ἡ ἐξῆς χαρακτηριστικὴ παρατήρηση διὰ στόματος τοῦ πρωταγωνιστῆ, σχετικὰ μὲ τὶς περιγραφόμενες ἀπὸ αὐτὸν φανταστικὲς πόλεις: «E delle città some dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra». Βλ. Ἰταλο Καλβίνο, *Οἱ ἀόρατες πόλεις*, Ἀφήγημα, Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἱταλικά Ἀνταῖος Χρυσοστομίδης, Ἐκδόσεις Καστανιώτη, Ἀθήνα 2004, σ. 66: «Στὶς πόλεις εἶναι ὅπως στὰ ὄνειρα: ὅ,τι εἶναι δυνατό νὰ φανταστεῖ κανεὶς μπορεῖ καὶ νὰ τὸ ὀνειρευτεῖ ἀλλὰ καὶ τὸ πῶς ἀναπάντεχο ὄνειρο εἶναι ἓνας γρίφος ποὺ κρύβει μιὰ ἐπιθυμία, ἢ τὸ ἀντίστοιχό της, μιὰ φοβία. Οἱ πόλεις, ὅπως τὰ ὄνειρα, εἶναι χτισμένες μὲ ἐπιθυμίες καὶ φοβίες, παρότι τὸ νῆμα ποὺ τὶς συνδέει εἶναι μυστικὸ, οἱ κανόνες τοὺς παράλογοι, οἱ προοπτικὲς παραπειστικὲς, καὶ κάθε πράγμα κρύβει ἓνα ἄλλο πράγμα».

62. Ὀνειρικές ἀλλοιώσεις χώρων καταγράφει ὁ Δροσίνης συχνὰ στὰ ἡμερολόγια του. Βλ. Γεωργίου Δροσίνης, Ἀπαντα, τόμος ἐνδέκατος: *Ἡμερολόγια*, (ἐγγραφή 19^η Ὀκτωβρίου 1941), ὁ.π., σ. 37: «Τί παράξενα εἶναι μερικὰ ὄνειρα ποὺ βλέπει κανεὶς καὶ τοποθεσίες κ' ἐσωτερικὰ σπιτιῶν γνωστῶν ἀλλαγμένα χωρὶς νὰ τοῦ κάνῃ ἐντύπωση ἢ ἀλλαγὴ αὐτῇ, ἀλλὰ νὰ τῇ βρίσκει λογική. Συχνὰ, καθὼς καὶ χθές, βλέπω τὰ περίχωρα τῆς Ἀκροπόλεως πρὸς Μ[ακρυγιάννην] ἐντελῶς διαφορετικά, μὲ ἀνήφορους καὶ κατήφορους, χωρὶς θέατρο Διονύσου κ' Ὠδ[εῖον] Ἡρ[ώδου], μὲ γεφύρια, μὲ γραμμὲς σιδηροδ[ρομικῆς] ὡς τὸ Στρ[ατιωτικὸ] Νοσοκ[ομεῖο], ὅλα αὐτὰ τὰ μέρη τοῦ συγχοπερπατοῦσα ἐπὶ χρόνια. Ὑστερα τὰ στενὰ τῆς Πλάκας, ἐκεῖ ποὺ γεννήθηκα, μὲ ἀρχαιότητες, μαρμ[άρινες] ἐπιγρ[αφές] καὶ σπασμένα ἀγάλματα καὶ στῆλες τάφων. Ἀλλή φορά εἶδα ἓνα ἐξοχικὸ σπίτι στὰ Πατήσια, συγγενικό μου, ἐντελῶς ἀλλιότιμο στὸ ἐσωτερικό, καὶ πολὺ εὐρυχωρότερο, καὶ τὸν κῆπο γύρω του ἄλλον».

σκευάζει ολόκληρους κόσμους, που αναγκαστικά τους συμπυκνώνει, παρέχοντας μόνον τὸ περίγραμμά τους. Ἀλλὰ καὶ οἱ λογοτέχνες δημιουργοῦν κόσμους μέσα στὰ ἔργα τους ποὺ διαγράφονται ἀπὸ τὶς ἀπαραίτητες μόνον καὶ τὶς κυριότερες, κατὰ περίπτωσιν, συνιστώσες τους. Στὸ ὄνειρο ἀρκεῖ ἓνα θαμπὸ καὶ ἀκαθόριστο ἱμπρεσιονιστικὸ τοπίο⁶³ γιὰ νὰ χρησιμεύσει σὰν καμβὰς ποὺ πάνω του θὰ προβληθοῦν εἰκόνες γοητευτικὲς ἢ φοβιστικὲς. Ἀρκεῖ λίγο περισσότερο φῶς ἢ σκοτάδι γιὰ νὰ μετατραπῇ κατὰλληλα τὸ τοπίο καὶ φορτισθεῖ μὲ συγκινησιακοὺς συνειρμούς. Ἐπομένως, παραπλήσια ἀφαιρετικὸτητα χαρακτηρίζει τὸ δημιούργημα τοῦ ὀνειρευόμενου καὶ τοῦ λογοτέχνη. Ἀρκοῦν λίγα, ἀλλὰ οὐσιώδη στοιχεῖα γιὰ νὰ σχηματοποιηθοῦν οἱ ὀνειρικοὶ καὶ λογοτεχνικοὶ κόσμοι. Ἵσως πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος αὐθυποβολῆς, ὅπως αὐτὴ ποὺ γεννιέται σὲ ἓνα παιδί, ὅταν ἓνα μικρὸ ἀντικείμενο τοῦ εἶναι ἀρκετὸ ὄχι μόνον γιὰ νὰ φαντασθεῖ ὅτι μεταφέρεται σὲ ἓναν ἄλλο ἐπιθυμητὸ χῶρο, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ τὸν βιώσει.

Ὅσον ἀφορᾷ στὴ χρονικὴ παράμετρο ἐκτύλιξης τοῦ ὀνείρου, ὁ Freud διαπιστώνει ὅτι «τὸ ὄνειρο περιφρονεῖ τὸν χρόνον καὶ τὸν χῶρον ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ ἄγρυπνὴ σκέψις, ἐπεὶ δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον μὴ μορφή σκέψης»⁶⁴. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὅπως ἡ σκέψις μας μπορεῖ νὰ θυμᾶται ἢ νὰ ἐξετάζει διάφορα πραγματικὰ γεγονότα μὲ τὴ σειρὰ ποὺ αὐτὴ θέλει, ἀνατρέχοντας μὲ τὴ μέγιστη ἐλευθερία σὲ διαφορετικὲς βαθμίδες τοῦ παρελθόντος, τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ συμβεῖ καὶ στὸ ὄνειρο, γι' αὐτὸ καὶ τὰ ὀνειρικά μορφώματα ἐμφανίζονται ὄχι πάντα μὲ τὴ σειρὰ αἰτιο-αἰτιατό. Σχετικὰ θὰ τονίσει πάλι ὁ Freud: «Σύμφωνα μὲ μίαν συχνὰ χρησιμοποιούμενη τεχνικὴ τῆς ὀνειρικῆς παραμόρφωσης, ἡ ἔκβασις ἐνὸς γεγονότος ἢ τὸ τέλος ἐνὸς εἰρμού σκέψεων παρουσιάζονται στὴν ἀρχὴ τοῦ ὀνείρου, ἐνῶ οἱ προϋποθέσεις καὶ οἱ αἰτίες ἐμφανίζονται τελευταῖες»⁶⁵ (αὐτὸ δὲν μᾶς ξενίζει ἀφοῦ, ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ, τὸ τέλος εἶναι μίαν στιγμὴ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀρχή: «the end is a time before the

63. Παραθέτουμε καὶ ἄλλη χαρακτηριστικὴ περιγραφὴ ὀνειρικοῦ τοπίου ἀπὸ τὸν ποιητὴ. Βλ. Γεωργίου Δροσίνη, Ἀπαντα, τόμος ἐνδέκατος: *Ἡμερολόγια*, β.π., (ἐγγραφή 22^α Ὀκτωβρίου 1941), σ. 38: «Πάλι ἓνα ὄνειρο ἀπὸ τὰ συνηθισμένα μὲ ἀλλαγὲς γνωστῶν σπιτιῶν καὶ δρόμων. Κοιμήθηκα μονοκόμματα ἀπὸ τὶς 11 ὡς τὶς 5 τὸ πρωῒ. Βρέθηκα σὲ κάποιον μουσεῖο πάλι, ποὺ ἦτον καὶ δὲν ἦτον τὸ Ἀρχαιολογικόν. Ἐμοιαζε καὶ μὲ τὸ Πολυτεχνεῖο. Περνοῦσα ἀπὸ σάλες ἀδειανές, ἀνεβοκατέβαινα σκάλες, ἀνοίγονταίνα πόρτες σιδερένιες μὲ σκουριασμένα κλειδιά, ἐβλεπα παντοῦ ἐπισκευὲς καὶ μαστόρους ποὺ δούλευαν σὲ μάρμαρα. Μαζί μου γιὰ λίγο ἦτον κάποια γυναίκα πολὺ γνωστὴ μου στ' ὄνειρο, ἀλλὰ ποὺ δὲν ἔμοιζε μὲ καμμιά στὴν πραγματικότητα: ἦτον σὰν μὴ περὶληψὴ ἀπὸ τρεῖς τέσσαρες. Χαθήκαμε μέσα στ' ἄγνωστα ἐσωτερικὰ τοῦ Μουσείου καὶ τοῦ κάκου τὴν ἀναζητοῦσα, ὡς ποὺ ξύπνησα».

64. Σίγχιμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, β.π., σ. 80. Βλ. καὶ Θανάσης Χ. Τζούλης, «Τὰ ὄνειρα ὁδηγοῦν τὸ χέρι στὴ γραφή», *Ψυχανάλυση καὶ Λογοτεχνία*, β.π., σ. 218: «Τόσο στὴν τέχνη ὅσο καὶ στὸ ὄνειρο ἔχουμε σύντηξη τῶν διαφόρων στιγμῶν τοῦ χρόνου, ποὺ οὐσιαστικὰ σημαίνει ὑπέρβασις του: συνείρεται τὸ παρελθὸν μὲ τὸ παρόν, καθὼς καὶ τὸ φανταστικὸ μὲ τὸ πραγματικόν».

65. Σίγχιμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, β.π., σ. 293.

beginning»⁶⁶). Και στη λογοτεχνία όμως εφαρμόζεται ή τεχνική του *in medias res*, που σκοπό έχει να αυξήσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη, εξασφαλίζοντας σε έναν μύθο την πλοκή εκείνη⁶⁷ που καθιλώνει τον αναγνώστη ήδη από τις πρώτες σελίδες του έργου. Μήπως το ίδιο επιδιώκει και ο νοῦς του κοιμισμένου με το να σκηνοθετεί στον έαυτό του ιστορίες που τον ξαφνιάζουν; Μήπως πρόκειται για ένα παιχνίδι γνώσεων και αϊφνιδιασμού, όπου όμως ο αντίπαλος — ο άλλος μας έαυτός — ξέρει όλα τα κουμπιά μας και τις κινήσεις μας εκ των προτέρων;

Σύμβολα

Τοῦ ἐρωτισμοῦ σου τὰ δράματα.
 Βάλ' τα, μισοκρυμένα, μὲς τὲς φράσεις σου.
 Προσπάθησε νὰ τὰ κρατήσεις, ποιητή,
 ὅταν διεγείρονται μὲς στὸ μυαλό σου
 τὴν νύχτα ἢ μὲς τὴν λάμψη τοῦ μεσημεριοῦ⁶⁸.

Τὸ ὅτι τὰ ὄνειρα εἶναι ἀκριβῶς ἓνα παιχνίδι ἀξιώσεων ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός τῆς ὑπαρξης σὲ αὐτὰ συμβόλων⁶⁹ ποὺ μᾶς προκαλοῦν νὰ τὰ ἀποκρυπτογραφήσουμε, εἴτε ὅταν βλέπουμε τὰ συγκεκριμένα ὄνειρα εἴτε ὅταν πλέον ἔχουμε ἀφυπνισθεῖ. Καὶ εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ ὅτι ἂν καὶ ὁ μηχανισμός, μὲ τὸν ὁποῖο ἀλλοιώνονται οἱ ὀνειρικές σχέψεις καὶ σημασιοδοτοῦνται τὰ ὀνειρικά σύμβολα, συντελεῖται μέσα στὸν ἴδιο μας τὸν έαυτό, ὥστόσο ἐπειδὴ ὁ μηχανισμός αὐτός

66. Peter Brooks, «Freud's Masterplot», στὸν συλλογικὸ τόμο *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Edited by Shoshana Felman, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1982, σ. 297.

67. Σαφὴ διάκριση τῆς πλοκῆς ἀπὸ τὴν ὑπόθεση-μῦθο τοῦ ἀφηγηματικοῦ ἔργου βλ. στὸ μελέτημα τοῦ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano 31998, σ. 102: «La fabula è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinato temporalmente. Può anche non essere una sequenza di azioni umane e può concernere una serie di eventi che riguardano oggetti inanimati, o anche idee. L'intreccio è invece la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e in indietro (ossia anticipazioni e flash-back), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche».

68. Κ. Π. Καβάφη, «Ὅταν διεγείρονται», στ. 3-7 (*Ποιήματα*, Α', Ἰκαρος, σ. 81).

69. Γὰ τὰ ὀνειρικά σύμβολα, κατὰ τὸν Freud, βλ. Tzvetan Todorov, «Freud's Rhetoric and Symbolics», *Theories of the Symbol*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1987, σσ. 247-254. Γὰ τὸν συσχετισμὸ τῶν λογοτεχνικῶν συμβόλων μὲ τὰ ὀνειρικά, σύμφωνα μὲ τὴ φροϋδικὴ θεωρία, βλ. Mario Lavagetto, «Per una teoria della censura», *Freud, la letteratura e altro*, ὁ.π., σσ. 340-348. Πβλ. Émile Benveniste, «Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana», *Problemi di linguistica generale*, Traduzione di M. Vittoria Giuliani, Il Saggiatore 1971, σσ. 93-107.

έχει αὐτοδύναμη, τρόπον τινά, λειτουργία, δὲν μποροῦμε εὐκολὰ νὰ ἐρμηνεύσουμε τὰ παράγωγά του (παρότι εἶναι ἀποκυήματα τῆς ἴδιας τῆς φαντασίας μας)⁷⁰. Γράφει ὁ Freud: «Σὲ πολλὰς περιπτώσεις τὸ κοινὸ σημεῖο μεταξὺ συμβόλου καὶ πράγματος ποὺ ἀντιπροσωπεύει εἶναι ὁλοφάνερο, σὲ ἄλλες εἶναι κρυμμένο· τότε ἡ ἐπιλογὴ τοῦ συμβόλου φαίνεται αἰνιγματική»⁷¹. Τότε ἡ ἀποκρυπτογράφησή του ἀκολουθεῖ διαδικασίες ἀνάλογες μὲ ἐκεῖνες ποὺ ἐφαρμόζονται κατὰ τὴν ἀνάλυση τῶν ποιητικῶν συμβόλων. Ὁ Freud τονίζει ὅτι τὰ ὄνειρικά σύμβολα «εἶναι συχνὰ ἀσαφῆ καὶ πολυσήμαντα, ὁπότε μόνον τὰ συμφοραζόμενα ἐπιτρέπουν κάθε φορὰ τὴν ὀρθὴ κατανόηση, ὅπως συμβαίνει στὴν κινεζικὴ γραφὴ»⁷². Μὰ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μέθοδος, τοῦ συσχετισμοῦ τοῦ συμβόλου μὲ τὰ συμφοραζόμενά του, εἶναι βασικὴ ἐρμηνευτικὴ μέθοδος ἐφαρμοζόμενη στὰ κειμενικὰ σύμβολα. Ἀρκεῖ νὰ ἀναλογισθοῦμε τίς δυσκολίες ποὺ συναντᾷ ὁ φιλόλογος γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει ἕνα ὑπερρεαλιστικὸ ἢ ἐρμητικὸ ποίημα, ὁπότε ἐξετάζει προσεκτικὰ τὸ νοηματικὸ φορτίο τῆς κάθε λέξης, προτοῦ προχωρήσει στὴν ἐπόμενη. Ὅπως ἔχω τονήσει καὶ ἄλλοι, ἡ ἐρμηνεία ἐνὸς πλούσιου σὲ σύμβολα ποιήματος μοιάζει μὲ ἕνα ἀντίστροφο σταυρόλεξο, δηλαδὴ μὲ ἕνα σταυρόλεξο ὅπου, ἀντὶ νὰ μᾶς ζητοῦνται οἱ λέξεις, αὐτὲς μᾶς δίδονται, ἐνῶ ἐμεῖς πρέπει νὰ καταλάβουμε τὸ νόημά τους, νὰ καταγράψουμε τοὺς ὁρισμούς τους, σύμφωνα μὲ τίς γειτνιάσεις τῶν λέξεων καὶ τίς διασταυρούμενες ἑννοίες τους⁷³. Αὐτὴ, λοιπόν, ἡ μέθοδος πρέπει κατ' ἀνάγκην νὰ ἐφαρμο-

70. Bλ. J. Laplanche and J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-analysis*, With an Introduction by Daniel Lagache, Translated by Donald Nicholson-Smith, Karnac Books, London 1988, σ. 124: «Distortion. Overall effect of the dream-work: the latent thoughts are transformed into a manifest formation in which they are not easily recognisable. They are not only transposed, as it were, into another key, but they are also distorted in such a fashion that only an effort of interpretation can reconstitute them».

71. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, β.π., σ. 313.

72. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, β.π., σ. 314. Πβλ. Jacques Lacan, *The Language of the self. The Function of Language in Psychoanalysis*, Translated with notes and commentary by Anthony Wilden, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1981, σ. 30: «the dream has the structure of a sentence or, rather, to stick to the letter of the work, of a rebus; that is to say, it has the structure of a form of writing, of which the child's dream represents the primordial ideography and which, in the adult, reproduces the simultaneously phonetic and symbolic use of signifying elements, which can also be found both in the hieroglyphs of ancient Egypt and in the characters still used in China».

73. Ἀντίστοιχη εἶναι ἡ παρομοίωση ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Lacan γιὰ τὸ ὄνειρο: τὸ παρομοιάζει μὲ τὸ παιχνίδι κατὰ τὸ ὅποιο ὁ ἕνας παίκτης ζητάει ἀπὸ τὸν ἄλλον νὰ ἀνακαλύψει τὸν τίτλο μιᾶς ταινίας, ἀφοῦ πρῶτα τοῦ δώσει κάποιες διασαφηνίσεις μὲ μιμητικὲς κινήσεις. Bλ. Jacques Lacan, «The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud», *Écrits. A Selection*, Translated from the french by Alan Sheridan, Routledge, London 1977, σ. 161: «Let us say, then, that the dream is like the parlour-game in which one is supposed to get the spectators to guess some well known saying or variant of it solely by

σθεῖ καὶ στὰ ὄνειρα, γιὰ νὰ ἐξαχθοῦν τὰ ὀρθὰ συμπεράσματα⁷⁴. Ἐξάλλου, ὅπως ὁ κάθε ποιητὴς ἔχει, μετὰ ἀπὸ μεγάλο μόχθο, καταλήξει στὴν ἀποκρυστάλλωση ἑνὸς προσωπικοῦ κρυπτογραφικοῦ κώδικα, μὲ βάση τὸν ὁποῖο συμπλέκει ἡ ἀντικαθιστὰ τὶς ἔννοιες τῶν λέξεων, ἔτσι καὶ ὁ κώδικας τῶν ὀνειρικῶν συμβόλων τοῦ καθενὸς φαίνεται ὅτι διέπεται ἀπὸ κάποιες βασικὲς ἀρχές καὶ παγιωμένες προτιμήσεις. Πρόκειται γιὰ δυὸ *ιδιολέκτους*: τὴν ποιητικὴ, ποὺ ἀρθρώνεται μὲ λέξεις, καὶ τὴν ὀνειρικὴ, ποὺ στηρίζεται κυρίως σὲ εἰκόνες⁷⁵. Αὐτὲς οἱ *ιδιολέκτοι* μπορεῖ νὰ ἐμφανίζουν μεταξὺ τους καὶ κάποια κοινὰ σημεῖα. Ἡ ἐρμηνεία τους ἔχει πολλαπλὰ ὀφέλη, ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε ὅτι μὲ μία ἐπιτυχή ὑφολογικὴ ἀνάλυση ἑνὸς κειμένου ἀνακαλύπτουμε τὴν ψυχρὸν σύνθεση τοῦ λογοτέχνη, ἐνῶ μὲ μία προσεκτικὴ ἀνάλυση τοῦ ὀνείρου ἀνακαλύπτουμε ἄγνωστες πτυχές τοῦ ἑαυτοῦ μας.

dumb-show. That the dream uses speech makes no difference since for the unconscious it is only one among several elements of the representation. It is precisely the fact that both the game and the dream run up against a lack of taxematic material for the representation of such logical articulations as causality, contradiction, hypothesis, etc., that proves they are a form of writing rather than of mime».

74. Ἀξίζει νὰ ἀναφέρουμε τὴν προσπάθεια τοῦ ποιητῆ Δροσίνη νὰ ἐρμηνεύσει μία παρομοίωση ποὺ χρησιμοποίησε στὸ ὄνειρό του γιὰ νὰ κολακεύσει μιὰ ὑποτιθέμενη ὑποψήφια νύφη. Βλ. Γεωργίου Δροσίνη, Ἀπαντα, τόμος ἐνδέκατος: *Ἡμερολόγια*, ὅ.π., (ἐγγραφή 31^{ης} Ὀκτωβρίου 1941), σ. 44: «Πιὸ παράξενο ὄνειρο ἀπὸ τῆς χθεσινῆς νύχτας δὲν ἔχω ἰδῆ. Σὰν νὰ μοῦ προξένεψαν ἕνα κορίτσι γιὰ γυναίκα. (...) Ἦτον ἀμίλητη, ἀλλὰ γελαστή. Ἀλλὰ δὲν ξέρω πῶς τῆς εἶπα πῶς εἶναι μία ὡραία σομπίτσα. Γιατί; Αὐτὴ τὸ παρεξήγησε καὶ κἀκίωσε. Ξύπνησα». Καὶ συνεχίζει, τὴν ἐπομένη (ἐγγραφή 1^{ης} Νοεμβρίου 1941), σ. 44: «Στὸ κρεβάτι τὴ νύχτα συλλογίζομουν τὸ χθεσινὸ ὄνειρο. Προσπαθοῦσα νὰ θυμηθῶ τὸ πρόσωπο ἐκείνης, ποὺ θὰ παίρνα γυναίκα. (...) Γιατί τὴν εἶπα σομπίτσα; Ἦθελα νὰ τῆς πῶ πῶς θὰ 'χῃ μέσα της φλόγα, ἐπειδὴ ἦτον μελαγχρινή; Κάτι τέτοιο βέβαια. Κ' ἐκείνη πειράχτηκε; Δὲν τὸ κατάλαβε; Νόμισε πῶς τὴ λέω ἀνάισθητη, σιδερένια; Μετάνιωσα γιὰ τὴν παρομοίωσή μου, ἀλλὰ ἦτον ἀργά».

75. Γιὰ τὴν *ιδιολέκτο* τῶν εἰκόνων, βλ. Roland Barthes, «Rhetoric of the Image», στὸν συλλογικὸ τόμο *Semiotics. An Introductory Anthology*, Edited by Robert E. Innis, Indiana University Press, Bloomington 1985, σ. 202: «It is as though the image presented itself to the reading of several different people who can perfectly well co-exist in a single individual: *the one lexia mobilizes different lexicons*. What is a lexicon? A portion of the symbolic plane (of language) which corresponds to a body of practices and techniques. This is the case for the different readings of the image: each sign corresponds to a body of "attitudes" — tourism, housekeeping, knowledge of art — certain of which may obviously be lacking in this or that individual. There is a plurality and a co-existence of lexicons in one and the same person, the number and identity of these lexicons forming in some sort a person's *idiolect*. The image, in its connotation, is thus constituted by an architecture of signs drawn from a variable depth of lexicons (of idiolects)».

Αποκλίνουσα πραγματικότητα και έρμηνεία της

Α, νά, ήρθες σὺ μὲ τὴν ἀόριστη
γοητεία σου. Στὴν ἱστορία λίγες
γραμμὲς μονάχα βρίσκονται γιὰ σένα,
κ' ἔτσι πὺδ' ἐλεύθερα σ' ἔπλασα μὲς στὸν νοῦ μου⁷⁶.

Με τὴ δημιουργία μεικτῶν προσώπων καὶ φανταστικῶν χώρων, μὲ τὶς χρονικὲς ἀνακολουθίες, μὲ τὴν ἐμφάνιση συμβόλων καὶ τὴ χρήση μιᾶς λιτῆς καὶ ἀμφίσημης γλώσσας, μὲ τὴν ἰδιαζόντως ἔντονη αἰσθηματικὴ φόρτιση τῆς συνείδησης, τὸ ὄνειρο προσλαμβάνει ἕναν χαρακτήρα ποὺ ἀποκλίνει ἀπὸ τὶς δομὲς τοῦ πραγματικοῦ κόσμου. Γράφει σχετικὰ ὁ Freud: «Τὸ ὄνειρο εἶναι ἀσυνάρτητο, συμπεριλαμβάνει ἀδιαμαρτύρητα τὶς χειρότερες ἀντιφάσεις, ἐπιτρέπει πράγματα ἀδύνατα, ἀφήνει στὴν ἄκρη τὶς γνώσεις μας, ποὺ τὴν ἡμέρα μᾶς ἐπηρεάζουν σημαντικά, μᾶς παρουσιάζει ἥθικα ἀναίσθητους. Ὅποιοι θὰ συμπεριφερόταν ἔτσι στὴν ἄγρυπνη ζωὴ, ὅπως συμβαίνει στὶς ὄνειρικές καταστάσεις, θὰ τὸν παίρναμε γιὰ τρελό· ὅποιοι θὰ μιλοῦσε ἔτσι καὶ θὰ ἔλεγε τέτοια πράγματα στὴν ἄγρυπνη ζωὴ, ὅπως στὸ ὄνειρο, θὰ μᾶς ἔδινε τὴν ἐντύπωση συγκεχυμένου ἢ καὶ πνευματικὰ ἀνάπηρου ἀνθρώπου»⁷⁷. Αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν μετασχηματισμὸ τοῦ κόσμου, τὴ μετάλλαξή του σὲ μιὰ φαινομενικὰ ἀσυνάρτητη παραίσθηση, προσπαθοῦν νὰ ἀναπαραγάγουν καὶ οἱ ποιητὲς μέσα στὰ ἔργα τους, σύμφωνα μὲ τὸν Valéry («Le monde poétique ainsi défini soutient de grandes ressemblances avec l'état de rêve, du moins avec l'état produit dans certains rêves»)⁷⁸. Τὸ ποιητικὸ δημιούργημα, καθὼς καὶ τὸ ὄνειρο, εἶναι ὅπως προαναφέρθηκε σὰν ἕνα μωσαϊκὸ, μὲ ψηφίδες παρμένους ἀπὸ τὴν πραγματικότητα⁷⁹, ποὺ ὥστόσο ἀντὶ νὰ ἀπεικονίζει μιὰ φωτογραφικῆς πιστότητας εἰκόνα, προσφέρει ἕνα δυσεξήγητο θέαμα. Γιὰ τοὺς παραπάνω λόγους, ἂν θέλουμε νὰ ἐμβαθύνουμε στὰ μηνύματα εἴτε τῶν ὀνείρων εἴτε τῶν ποιημάτων, χρειάζεται καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις νὰ ἀναλύσουμε τὰ πρωταρχικὰ συστατικὰ τους, τὶς ψηφίδες τους, καὶ νὰ ἐξετάσουμε τὶς μεταξύ τους σχέσεις. Ἐξάλλου δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι τὸ ὄνειρο «ὅσο παράξενα καὶ ἂν μεταχειρίζεται αὐτὰ τὰ ὑλικά, ποτὲ δὲν μπορεῖ κατὰ βάθος νὰ ἀποδεσμευθεῖ ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμου»⁸⁰.

76. Κ. Π. Καβάφη, «Καίσαρῶν», στ. 15-18 (*Ποιήματα*, Α', Ἰκαρος, σ. 69).

77. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, ὁ.π., σ. 72.

78. Paul Valéry, «Poésie pure. Notes pour une conférence (1928)», *Oeuvres*, ὁ.π., σσ. 1459-1460.

79. Βλ. σχετικὰ Anna Balakian, *The Fiction of the Poet. From Mallarmé to the post-symbolist mode*, Princeton University Press, Princeton - New Jersey 1992, σ. 20: «Dream sequences, as psychologists have informed us, are based in reality or in waking experience and can readily be translated back into normal cognizance».

80. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, ὁ.π., σ. 33.

Γράφει σχετικά ο Roland Barthes: «Dreaming allows for, supports, releases, brings to light an extreme delicacy of moral, sometimes even metaphysical, sentiments, the subtlest sense of human relations, refined differences, a learning of the highest civilization, in short a conscious logic, articulated with an extraordinary finesse, which only an intense waking labor would be able to achieve. In short, dreaming makes *everything in me which is not strange, foreign*, speak: the dream is an uncivil anecdote made up of very civilized sentiments (the dream is *civilizing*)»⁸¹. Πρέπει λοιπόν να ανιχνεύονται και να αναζητούνται, κάθε φορά, οι έπαφές του όνειρικού κόσμου με τον πραγματικό.

Η ανάλυση, βέβαια, του όνειρου θα βασισθεί και στις έρμηνευτικές προσεγγίσεις των συμβόλων που περιέχονται σέ αυτό. Σχετικά με τὰ όνειρα, ο Freud διατείνεται ότι «θα ήταν πλάνη να διαβάζαμε αυτά τὰ σημεία σύμφωνα με την εικονιστική τους αξία και όχι σύμφωνα με τή σημειακή τους σχέση»⁸², θυμίζοντάς μας την ανάλογη έρμηνευτική διαδικασία των κειμενικών συμβόλων από τον φιλόλογο. Ο Valéry περιγράφει έκτενέστερα τή συγγένεια των δυο αυτών υποκειμενικών και αποκλινόντων από τήν πραγματικότητα κόσμων, του όνειρου και του ποιήματος, και τήν παρόμοια συγκινησιακή επίδραση που άσκούν επάνω μας: «Toutefois nos souvenirs de rêves nous enseignent, par une expérience commune et fréquente, que notre conscience peut être envahie, emplie entièrement saturée par la production d'une *existence*, dont les objets et les êtres paraissent les mêmes que ceux qui sont dans la veille; mais leurs significations, leurs relations et leurs modes de variation et de substitution sont tout autres et nous représentent sans doute, comme des symboles ou des allégories, des fluctuations immédiates de notre sensibilité *générale*, non contrôlée par les sensibilités de nos sens *spécialisés*. C'est à peu près de même que l'*état poétique* s'installe, se développe, et enfin se désagrège en nous»⁸³. Πιστεύουμε ότι τὰ όνειρικά ή ποιητικά δημιουργήματα όφείλουν να αποκλίνουν από τήν πραγματικότητα, για να μεταδίδεται τὸ μήνυμα με έντονο συγκινησιακό τρόπο. Ο Γιώργος Χειμωνάς θεωρεῖ τὸν λογοτεχνικό λόγο ως τήν ικανότερη διάλεκτο για «να άποτυπώνει τήν μείζονα άσάφεια του Πράγματος, έξοικονομώντας τήν έλάσσονα σαφήνεια τής Όμιλίας»⁸⁴. Τὸ ίδιο όμως ισχύει και για τὸν όνειρικό

81. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, With a Note on the Text by Richard Howard, Hill and Wang, New York 1999, σσ. 59-60.

82. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Η έρμηνεία των όνειρων*, β.π., σ. 251.

83. Paul Valéry, «Poésie et pensée abstraite (1939)», *Oeuvres*, β.π., σ. 1321.

84. Γιώργος Χειμωνάς, «Νοῦς και όνειρο: Η άπόγνωση», *Τὰ όνειρα τής άυπνίας. Τὸ ίερατείο του ύπνου και ή δια των όνειρων καὶ σεις των άίρετικων τής νύχτας*, σ. 42.

λόγο που και αυτός, όπως ή λογοτεχνία, «αποτυπώνει την μέλιζονα άσάφεια του πράγματος εξοικονομώντας την ελάχισονα σαφήνεια της όμιλίας»⁸⁵.

Άξίζει να επαναλάβουμε εδώ τί σημειώνει ο Jung σχετικά με τα λογοτεχνικά έργα που πηγάζουν από την άσυνείδητη φύση και παρουσιάζουν απόκλιση από την καθημερινή λογική μας: «Τα έργα αυτά θα πρέπει να παρουσιάζουν μια παράξενη μορφή και περιεχόμενο, σκέψεις που μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο διαισθητικά, μια γλώσσα γεμάτη κρυφά νοήματα και εικόνες που είναι άληθινά σύμβολα γιατί είναι ή καλύτερη δυνατή έκφραση για κάτι το άγνωστο —σάν γέφυρες που έχουν άπλωθει προς την άόρατη όχθη»⁸⁶. Για τα έργα αυτής της κατηγορίας τονίζει ότι δεν μάς θυμίζουν «τίποτε από την καθημερινή μας ζωή, αλλά μάλλον από τον κόσμο των όνείρων, από νυχτερινούς φόβους και από τα σκοτεινά, αλλόκοτα άδυτα του ανθρώπινου νοῦ»⁸⁷. Και άλλοῦ έπισημαίνει τη σημασία που έχουν για τη δημιουργικότητα του λογοτέχνη οι άρχέγονες έμπειρίες, οι όποιες αναβλύζουν από το άσυνείδητο, όπως συμβαίνει και στο όνειρο: «Έτσι, αυτό που εμφανίζεται τελικά στο όραμα είναι εικόνες του συλλογικού άσυνείδητου (...) Και πραγματικά αυτό συμβαίνει με το άσυνείδητο, γιατί στα όνειρα και τις νοητικές διαταραχές έρχονται στην έπιφάνεια ψυχικά προϊόντα που έχουν όλα τα χαρακτηριστικά των πρωτόγονων επιπέδων ανάπτυξης, όχι μόνο στη μορφή τους αλλά και στο περιεχόμενο και το νόημά τους, έτσι που θα μπορούσαμε εύκολα να τα έρμηνεύσουμε σάν άποσπάσματα κάποιων μυστικών διδασκαλιών»⁸⁸. Γι' αυτόν τον λόγο, ή έρμηνευτική προσέγγιση των μηνυμάτων που έμπερικλείονται στα έργα και στα όνειρα πρέπει να γίνεται με προσοχή: «Ένα μεγάλο έργο τέχνης μοιάζει με όνειρο. Παρά το φαινομενικά φανερό του νόημα δεν αυτοερμηνεύεται και είναι πάντα άσαφές. Ένα όνειρο δέ λείπει ποτέ (πρέπει να κάνεις αυτό) ή (αυτή είναι ή αλήθεια). Παρουσιάζει μια εικόνα με τον ίδιο περίπου τρόπο που αφήνει ή φύση ένα φυτό να αναπτυχτεί. Σε μάς μένει πια ή έξαγωγή συμπερασμάτων»⁸⁹.

Άλλά άς επανέλθουμε στον Freud που παραδέχεται ότι αποκάλεσε «το όνειρο παράλογο», αλλά παράλληλα τονίζει ότι υπάρχουν παραδείγματα που τον έπεισαν για το «πόσο εύφυές είναι το όνειρο, όταν εμφανίζεται παράλογο»⁹⁰. Αύ-

85. Γιώργος Χειμωνάς, «Νοῦς και όνειρο: Η άπόγνωση», *Τα όνειρα της άυπνίας. Το ιερατείο του ύπνου και ή διά των όνείρων καῦσις των αίρετικών της νύχτας*, σ. 55.

86. C. G. Jung, «Σχέση της αναλυτικής ψυχολογίας με την ποίηση», *Το πνεῦμα στον άνθρωπο, την τέχνη και τη λογοτεχνία*, Μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Έκδόσεις 'Ιάμβλιχος', Αθήνα, σ. 28.

87. C. G. Jung, «Ψυχολογία και λογοτεχνία», *Το πνεῦμα στον άνθρωπο, την τέχνη και τη λογοτεχνία*, β.π., σ. 53.

88. C. G. Jung, «Ψυχολογία και λογοτεχνία», *Το πνεῦμα στον άνθρωπο, την τέχνη και τη λογοτεχνία*, β.π., σσ. 62-63.

89. C. G. Jung, «Ψυχολογία και λογοτεχνία», *Το πνεῦμα στον άνθρωπο, την τέχνη και τη λογοτεχνία*, β.π., σ. 74.

90. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η έρμηνεία των όνείρων*, β.π., σ. 511.

τό συμβαίνει, γιατί όπως προαναφέραμε πίσω από το εϋφυές παράλογο στοιχείο βρίσκεται το εϋστοχο σύμβολο, και πίσω από το σύμβολο ό επιτυχής συμβολισμός και το μήνυμα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην ποίηση.

Βιωματική πρόσληψη - κάθαρση

*Εἰς σέ προστρέχω Τέχνη τῆς Ποιήσεως,
πὺν κάπως ξέρεις ἀπὸ φάρμακα
νάρκης τοῦ ἄλλους δοκιμές, ἐν Φαντασίᾳ καὶ Λόγῳ⁹¹.*

Εἶναι προφανές ὅτι ὅταν ὀνειρευόμαστε «τὸ ἔτοιμο ὄνειρο μᾶς φαίνεται σὰν κάτι ξένο καὶ δὲν αἰσθανόμαστε τὴν ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη νὰ τὸ ἀναγνωρίσουμε ὡς δημιουργημά μας»⁹². Ἀπεναντίας, θεωροῦμε ὅτι κάποια μοῖρα κινεῖ τὰ νήματα τῆς ἐκδίπλωσης τῆς ὀνειρικῆς μας ἱστορίας, παρασύροντας καὶ ἐμᾶς μέσα της. Πράγματι, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Freud, ὁ ὀνειρευόμενος (ἀδὲν νομίζει πὼς σκέφτεται, ἀλλὰ πὼς βιώνει κάτι, δηλαδὴ ὅτι δέχεται τὶς παραισθήσεις πιστεύοντας σὲ αὐτὲς ἐντελῶς)⁹³. Τὸ ἴδιο ὅμως συμβαίνει καὶ μὲ τὸν λογοτέχνη ὁ ὅποιος ζεῖ τὶς ἱστορίες του: μπαίνει καὶ αὐτὸς μέσα στὴ μυθοπλασία του, ὅπως ὁ ὀνειρευόμενος στὴν ὀνειροπλασία (ἐνῴστε μάλιστα ὁ λογοτέχνης ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη του ὄνειρα, προκειμένου νὰ ἀντλήσει ἀπὸ αὐτὰ στοιχεῖα δημιουργικῆς ἐμπνευσης⁹⁴). Στὸ λογοτεχνικὸ κείμενο, ὡστόσο, εἶναι περισσότεροι αὐτοὶ ποὺ μετέχουν στὴ βίωσή του, γιατί ἐκτὸς ἀπὸ τὸν συγγραφέα εἶναι καὶ οἱ ἀναγνώστες ποὺ τὸ βιώνουν⁹⁵.

91. Κ. Π. Καβάφη, «Μελαγχολία τοῦ Ἰάσωνος Κλεάνδρου: ποιητοῦ ἐν Κομμαγενῇ· 595 μ.Χ.», στ. 4-6 (Ποιήματα, Β', Ἰκαρος, σ. 24).

92. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, ὁ.π., σ. 67.

93. Σίγχμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, ὁ.π., σ. 69.

94. Βλ. ἐνδεικτικὰ Ἀλέξης Πανσέληνος, «Παιδιόθεν: Ἡ Εὐγενία Φακίνου συνομιλεῖ μὲ ἓναν «ἐκ γενετῆς» συγγραφέα, τὸν Ἀλέξη Πανσέληνο», *Βημαγazine*, 5 Σεπτεμβρίου 2004, σ. 100: «Ὀνειρευόμενοι τὶς ὑποθέσεις τῶν μυθιστορημάτων μου, μὲ τὸν ἑαυτὸ μου ὡς κεντρικὸ ἥρωα. Ὅσο γιὰ τὰ ὄνειρα τοῦ ὕπνου, ναι, τὰ θυμῶμαι. Πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ εἶχαν ὑπόθεση καὶ κάποια συνεχίζονταν καὶ τὸ ἄλλο βράδυ καὶ τὸ ἄλλο ἀκόμα, κάτι σὰν μυθιστόρημα σὲ συνέχειες, σὰν αὐτὰ ποὺ ἐγγραφα στὰ πρόχειρα τετράδιά μου».

95. Γιὰ τὴ δημιουργικὴ πρόσληψη, ἢ μᾶλλον τὴν ἀνά-δημιουργία, τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη, βλ. Norman N. Holland, «Unity, Identity, Text, Self», στὸν συλλογικὸ τόμο *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, ὁ.π., σ. 126: «Each reader, in effect, re-creates the work in terms of his own identity theme. First, he shapes it so it will pass through the network of his adaptive and defensive strategies for coping with the world. Second; he re-creates from it the particular kind of fantasy and gratification he responds to. Finally, a third modality completes the individual's re-creation of his identity or life-style from the literary work. Fantasies that boldly represent the desires of the adult or the more bizarre imaginings of the child will ordinarily arouse

Τὸ ὄνειρο, ἀπὸ τὴν πλευρά του, εἶναι ἓνα μοναδικὸ καὶ ἀνεπανάληπτο δημιουργημα τοῦ ὑπνῶντον τοῦ νοῦ μας. Ὁ Freud γράφει: «τὸ συναίσθημα ποὺ βιώνεται στὸ ὄνειρο δὲν εἶναι διόλου κατώτερο ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς ἀγρύπνιας ποὺ ἔχει ἴση ἔνταση, καὶ τὸ ὄνειρο ἀξιώνει, ζωηρότερα μὲ τὸ συναισθηματικὸ του παρὰ μὲ τὸ παραστασιακὸ του περιεχόμενο, νὰ συγκαταλεγεῖ ἀνάμεσα στὰ πραγματικὰ βιώματα τῆς ψυχῆς μας»⁹⁶, καὶ ἀλλοῦ τονίζει: «μιά σκέψη, κατὰ κανόνα ἢ ἐπιθυμητή, ἀντικειμενοποιεῖται στὸ ὄνειρο, παριστάνεται ὡς σκηνὴ ἢ, ὅπως νομίζουμε, βιώνεται»⁹⁷. Ἔτσι, οἱ ἐπιθυμίες ὑλοποιοῦνται ὀνειρικά. Ἐπιτελεῖ, δηλαδή, τὸ ὄνειρο ἓνα ἔργο καθάρσεως καὶ «ἀνακουφίζει σὰν δικλεῖδα ἀσφαλείας τὴν ψυχὴ»⁹⁸. Ἀλλὰ καὶ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο, ὅπως ἀκριβῶς τὸ ὄνειρο, ὀδηγεῖ σὲ συγκινησιακὴ ἐκτόνωση καὶ τὸν δημιουργὸ του καὶ τὸν ἀναγώστη⁹⁹. Ἄς θυμηθοῦμε τὸν ἀριστοτελικὸ ὀρισμὸ τῆς τραγωδίας «δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων καθάρσιν»¹⁰⁰.

guilt and anxiety. Thus, we usually feel a need to transform raw fantasy into a total experience of esthetic, moral, intellectual, or social coherence and significance».

96. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, ὁ.π., σ. 402.

97. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, ὁ.π., σ. 464.

98. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὀνείρων*, ὁ.π., σ. 511.

99. Βλ. Θανάσης Τζούλης, «Πάλαμᾶς καὶ ψυχανάλυση. Ψυχογένεση τῆς τέχνης», *Ψυχανάλυση καὶ Λογοτεχνία*, ὁ.π., σ. 173: «ὁ ποιητής, μὲ τὴν πλατιὰ ἐννοια τῆς λέξης (...) μπορεῖ νὰ μεταμορφώνει τὶς φαντασιώσεις του, οἱ ὁποῖες εἶναι ὁμόπλευρες μὲ τὰ ὄνειρα, σὲ αἰσθητικὴ δημιουργία, ὑπερβαίνοντας τὸν ἄλλο δρόμο τῆς νευρώσεως, ποὺ δημιουργεῖται ἐξαιτίας τῶν ἀπωθήσεων τοῦ ἐνορμητικοῦ ὕλικου. (...) ἡ δυνατότητα τῆς ποίησης νὰ ἀπελευθερώσει τὶς ἐπιθυμίες τοῦ δημιουργοῦ, καλώντας στὴν ἴδια καθαρτικὴ μέθεξη καὶ τὸν ἄλλο, θαρρῶ πὼς εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες πηγὲς ἀντίστασης, ποὺ ποτὲ δὲν ἔχασαν τὴν ἀξία τους ἀλλὰ καὶ τὴν ἀποστολὴ τους». Πβλ. Ruth Parkin-Gounelas, *Literature and Psychoanalysis. Intertextual Readings*, Palgrave, Hampshire-New York 2001, σ. 19: «Another way of putting this question would be to ask how literature (and art in general) is produced. By what mechanisms, psychic or otherwise, does human phantasy come to expression? Freud's answer to this fundamental question was to compare creative writing to day-dreaming or "phantasying", and to relate this, in turn, to dreams and the unconscious. Writing, like the dream, is in attempt of "His Majesty the Ego" to fulfil its deepest wishes (...), which are usually sexual, or at least related to the ego's drive to power and mastery. Both dreams and creative writing attempt to disguise the nakedness of these aims, or divert them into something more acceptable to the social conscience». Πβλ. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1987, σ. 89: «Il problema che ho affrontato in questo libro, provando a definire la letteratura come fenomeno del quale la nevrosi sarebbe la negativa, come risvolto sociale positivo dell'inconscio umano, è un problema limitato ma non estraneo né secondario rispetto a quel confronto. (...) il piacere procurato dalla letteratura ha una utilità ben più durevole per gli uomini che non le scappatoie infide del lapsus, le difese penose del sintomo e gli appagamenti allucinatori del sogno».

100. Ἀριστοτέλους, *Περὶ ποιητικῆς*, VI, 2.

Σύμφωνα με τὰ παραπάνω, ὁ Freud θεωρεῖ τὸ ὄνειρο «ὡς σῆμα τῆς βοήθειας ποὺ παρέχουν οἱ σκοτεινὲς δυνάμεις ἀπὸ τὰ βάθη τῆς ψυχῆς»¹⁰¹. Ἀλλὰ ἀπὸ τὰ βάθη τῆς ψυχῆς δὲν πηγάζει καὶ ἡ ἔμπνευση τοῦ ποιητῆ; Δὲν ἀναγκάζεται νὰ βουτήξει καὶ ἐκεῖνος, ὅπως ὅλοι μας κάθε νύχτα, στὸ θαμμένο λιμάνι τῆς ψυχῆς; Ἐκεῖ θὰ βρεῖ ὅ,τι ἀρχέγονο, ὅ,τι ἔχει κατασταλάξει ἀπὸ τὴν τύρβη τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ὅ,τι σημαντικὸ ἢ ἀσήμαντο ἔχει σημαδέψει τὴν ψυχὴ, ὅ,τι παλεύει νὰ βγεῖ στὴν ἐπιφάνεια, ἀλλὰ ἡ λογοκρισία τοῦ νοῦ τὸ καταπιέζει καὶ τὸ ἐπικαλύπτει. Ὅλα αὐτὰ ὁ δημιουργὸς θὰ παλαίψει νὰ τὰ βγάλει στὴν ἐπιφάνεια καὶ νὰ τὰ μοιρασθεῖ με τοὺς ἀναγνώστες, προσφέροντάς τους ἐπιπρόσθετα εὐκαιρία γιὰ συγκινησιακὴ ἐκτόνωση.

Πλατωνικὲς ιδέες - ἀρχέτυπα

Αὐτὰ τὰ λόγια ποὺ τὰ βροῖκες ποὺ στ' αὐτιά μας
ἐνῶ ἡχοῦν σὰν πρωτοακουσμένα,
ὅμως δὲν φαίνονται καὶ ὅλως διόλου ξένα —
σ' ἄλλῃ ζωῇ θὰ τὰ ξερεῖ ἡ καρδιά μας¹⁰².

Παράλληλα με τὴν ἐκτόνωση ποὺ προσφέρουν τὰ ὄνειρα καὶ τὰ λογοτεχνικὰ ἔργα, βοηθοῦν στὴν ἀνάσυρση ἀπὸ τὰ βάθη τῆς ψυχῆς τῶν ἀρχετυπικῶν ἐκείνων στοιχείων¹⁰³ ποὺ θυμίζουν τίς πλατωνικὲς ιδέες¹⁰⁴ ἢ τὰ ὑψηλὰ ἀνθρώπινα

101. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ἡ ἐρμηνεία τῶν ὁνείρων*, ὅ.π., σ. 529.

102. Κ. Π. Καβάφης, «Τὸ καλαμάρι», στ. 13-16 (*Τὰ ἀποκηρυγμένα ποιήματα*, Ὑψιλον/βιβλία, σ. 39).

103. Βλ. σχετικὰ C. G. Jung, «Σχέση τῆς ἀναλυτικῆς ψυχολογίας με τὴν ποίηση», *Τὸ πνεῦμα στὸν ἄνθρωπο, τὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία*, ὅ.π., σ. 36: «Ἡ ἀρχέγονη εἰκόνα, ἡ ἀρχέτυπο, εἶναι μιὰ μορφή — ἓνας δαίμονας, ἓνα ἀνθρώπινο ὄν, ἡ μιὰ διεργασία ποὺ ἐπαναλαμβάνεται συνέχεια στὴν πορεία τῆς ἱστορίας καὶ ἐμφανίζεται ὅταν ἐκφράζεται ἐλευθερά ἡ δημιουργικὴ φαντασία. Οὐσιαστικὰ λοιπὸν εἶναι μιὰ μυθολογικὴ μορφή. Ἄν ἐξετάσουμε πῶς προσεχτικὰ αὐτὲς τίς εἰκόνας, θὰ δοῦμε ὅτι δίνουν μορφή σὲ ἀμέτρητες τυπικὲς ἐμπειρίες τῶν προγόνων μας. Εἶναι, θὰ λέγαμε, τὰ ψυχικὰ κατὰλοιπα ἐνὸς τεράστιου πλήθους ἐμπειριῶν ἰδίου τύπου».

104. Βλ. σχετικὰ C. G. Jung, «Σχέση τῆς ἀναλυτικῆς ψυχολογίας με τὴν ποίηση», *Τὸ πνεῦμα στὸν ἄνθρωπο, τὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία*, ὅ.π., σ. 19: «Τὸ ἀληθινὸ σύμβολο διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ συμπτώματα, καὶ θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται ἔκφραση μιᾶς διαπισθητικῆς ιδέας ποὺ δὲν μπορεῖ ἀκόμη νὰ διατυπωθεῖ με κανέναν ἄλλο, ἢ κανέναν καλύτερο, τρόπο. Ὅταν, γιὰ παράδειγμα, ὁ Πλάτωνας τοποθετεῖ ὁλόκληρο τὸ πρόβλημα τῆς θεωρίας τῆς γνώσης στὴν παραβολὴ τοῦ σπηλαίου, ἢ ὅταν ὁ Χριστὸς ἐκφράζει τὴν ιδέα τῆς Βασιλείας τῶν Οὐρανῶν με παραβολές, αὐτὰ εἶναι γνήσια καὶ ἀληθινὰ σύμβολα, δηλαδή, προσπάθειες νὰ ἐξηγήσουμε κάτι γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ὑπάρχει ἀκόμη κάποια συγκεκριμένη λεκτικὴ ἔννοια».

ιδανικά¹⁰⁵. Γράφει ο Φρόυντ: «Πολύτιμοι σύμμαχοι είναι όμως οι ποιητές, και η μαρτυρία τους πρέπει να εκτιμάται πολύ, καθώς γνωρίζουν πολλά πράγματα μεταξύ ουρανού και γης, τὰ ὁποῖα ἡ σχολικὴ μας σοφία δὲν ἔχει καὶ ὄνειρευ-θεῖν»¹⁰⁶. Πρόκειται σαφῶς γιὰ πράγματα ποὺ διαισθητικὰ τὰ γνωρίζει ὁ ποιητής, ἐνῶ ὁ ὄνειρευόμενος ὀρισμένες φορὲς τὰ δραματίζεται μέσα ἀπὸ τὰ σύμβολα τοῦ ὄνειρου καὶ τῆς συγκινησιακῆς κατάστασης ποὺ αὐτὰ τοῦ προκαλοῦν. Μὲ ἄλλα λόγια, οἱ λεγόμενοι «κοινοὶ τόποι» («loci comunes»), τόσο οἱ λογοτεχνικοὶ ὅσο καὶ οἱ ὄνειρικοί, φαίνεται ὅτι ἔχουν ὡς ἀφετηρία τὶς κοινὲς ἀρχετυπικὲς μνήμες ποὺ ἐδράζονται στὰ βάθη τῆς ψυχῆς μας. Αὐτὲς οἱ πανανθρώπινες ἀλήθειες συγγενεοῦν μὲ τὶς ιδέες ποὺ ὁ φιλοσοφικὸς νοῦς τὶς θεώρησε ὄντως ἀναλλοίωτες καὶ αἰώνιες.

Ἐπιλεγόμενα

Μὰ νὰ τὸ ἔργον μου τὸ πιὸ ἀγαπητὸ
ποὺ δούλεψα συγκινημένα καὶ τὸ πιὸ προσεκτικὰ·
αὐτόν, μιὰ μέρα τοῦ καλοκαιριοῦ θερμοῦ
ποὺ ὁ νοῦς μου ἀνέβαινε στὰ ἰδανικά,
αὐτὸν ἐδῶ ὄνειρευόμουν τὸν νέον Ἑρμῆ¹⁰⁷.

Ξεκινώντας τὶς σκέψεις μας, ἀναφερθήκαμε στὴν ὑποκειμενικὴ χροιά τοῦ κόσμου στὸν ὁποῖο ζοῦμε, ποὺ ὁ καθένας τὸν ἀντιλαμβάνεται μὲ διαφορετικὴ συγκινησιακὴ φόρτιση. Διαφορετικὰ ἀντιλαμβάνεται λ.χ. ἓνα σπῆτι ὁ ἰδιοκτῆτης ἀπὸ τὸν ἐπισκέπτη, μιὰ αἶθουσα διδασκαλίας ὁ διδάσκων ἀπὸ τὸν διδασκόμενο, μιὰ αἶθουσα θεάτρου ὁ ἡθοποιὸς ἀπὸ τὸν θεατῆ, ἓναν θάλαμο νοσοκομεῖου ὁ γιατρὸς ἀπὸ τὸν ἄρρωστο. Τὸ ἴδιο βέβαια συμβαίνει καὶ μὲ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ πράγματα ποὺ ὀρθώνονται μπροστὰ μας σὲ τρεῖς ὑποστάσεις τους: τὴν πραγματικὴ, τὴν ὄνειρικὴ, τὴ λογοτεχνικὴ. Βέβαια, τὸ ὄνειρο καὶ ἡ λογοτεχνία ἔχουν τὴν εὐχέρεια νὰ προ-

105. Βλ. σχετικὰ C. G. Jung, «Σχέση τῆς ἀναλυτικῆς ψυχολογίας μὲ τὴν ποίηση», *Τὸ πνεῦμα στὸν ἄνθρωπο, τὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία*, ὁ.π., σσ. 37-38: «Μέσα μας ἀντηχεῖ ἡ φωνὴ τῆς ἀνθρωπότητος. Τὸ μεμονωμένο ἄτομο δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσει πλήρως τὶς δυνατότητές του ἂν δὲν τὸ βοηθήσει κάποια ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς συλλογικὲς παραστάσεις ποὺ ὀνομάζουμε ἰδανικά, ἀπελευθερώνοντας ὅλες τὶς κρυμμένες δυνάμεις τοῦ ἐνστίκτου ποὺ εἶναι ἀπρόσιτες στὴ συνειδητὴ θέληση. Τὰ πιὸ ἰσχυρὰ καὶ ἀποτελεσματικὰ ἰδανικά εἶναι πάντα προφανεῖς παραλλαγὲς ἐνὸς ἀρχέτυπου, ὅπως γίνεται φανερό ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐπιδέχονται κάποια ἀλληγορικὴ ἔκφραση».

106. Σίγχουντ Φρόυντ, «Ἡ φαντασίωση καὶ τὰ ὄνειρα στὴν "Gradiva" τοῦ Βίλχελμ Γένσεν», *Ψυχανάλυση καὶ λογοτεχνία*, ὁ.π., σ. 29. Πβλ. Χρήστου Πονηροῦ, «Ἡ τέχνη τῆς ψυχανάλυσης στὴ λογοτεχνία», *Διαβάζω*, τεύχ. 455, Ὀκτώβριος 2004, σ. 42.

107. Κ. Π. Καβάφη, «Τυανεὺς γλύπτης», σσ. 21-25 (*Ποιήματα*, Α', Ἰκαρος, σ. 42).

σαρμύζονται και νὰ ἱκανοποιοῦν τὸ βουλευτικὸ μας, γι' αὐτὸ μᾶς γοητεύουν καὶ μᾶς συναρπάζουν περισσότερο ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ὁ θαυμασμὸς μας γιὰ τὸ ὄνειρο καὶ γιὰ τὰ συναισθήματα ποὺ μᾶς γεννάει ἀποδεικνύεται, ἐξάλλου, καὶ ἀπὸ τὴ ρήση ποὺ χρησιμοποιοῦμε, ὅταν θέλουμε νὰ ἐκθειάσουμε ἓνα γεγονός τῆς ζωῆς μας· λέμε τότε «εἶναι σὰν ὄνειρο». Ἀλλὰ καὶ ἄλλες τόσες φορές ἔρχεται γιὰ τοὺς ἰδίους λόγους στὸ στόμα μας ἡ ἔκφραση «εἶναι σὰν παραμῦθι». Τόσο κοντὰ βρίσκονται καὶ οἱ τρεῖς αὐτοὶ κόσμοι, καὶ ἰδιαίτερα οἱ δυὸ ὑποκειμενικότεροι.