

«Μεταμορφώσεις του ονείρου από τον Ρομαντισμό
στον Υπερρεαλισμό: Σολωμός, Καρυωτάκης,
Εγγονόπουλος»

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Βούλγαρη Σοφία



Τριμελής επιτροπή: Βούλγαρη Σοφία, Χελιδώνη Στέλλα,
Ιακωβίδου Σοφία

Φοιτήτρια: Γάτου Μαρίνα (60010)

Πίνακας Περιεχομένων

| | |
|--|----|
| Ευχαριστίες..... | 4 |
| Πρόλογος..... | 4 |
| Εισαγωγή..... | 5 |
| Λίγα λόγια για το όνειρο..... | 5 |
| Λίγα λόγια για τη σχέση του ονείρου με την λογοτεχνία..... | 6 |
| Όνειρο και τέχνη..... | 10 |
| Το όνειρο στην αρχαιότητα..... | 12 |
| Το όνειρο στα ομηρικά έπη..... | 13 |
| Το όνειρο στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες και τη λατινική λογοτεχνία..... | 14 |
| Όνειρα και ρομαντισμός..... | 15 |
| Τα όνειρα στον Μεσαίωνα..... | 15 |
| Το όνειρο και η σχέση του με το ρομάντζο..... | 18 |
| Η εξέλιξη του ονείρου στην λογοτεχνία του 18ου και 19ου αιώνα..... | 18 |
| Το όνειρο στον Σολωμό..... | 22 |
| Το όνειρο στα νεανικά έργα του Σολωμού..... | 22 |
| Το «Όνειρο» του Σολωμού..... | 22 |
| Η λειτουργία του ονείρου ως προαγωγού της πλοκής..... | 25 |
| Το όνειρο της Μαρίας..... | 28 |
| Η δέηση της Μαρίας και το όραμα του Λάμπρου• Το εσπέρας της Λαμπρής..... | 31 |
| Κρητικός..... | 35 |
| <i>Η Γυναίκα της Ζάκυθος</i> | 43 |
| Προφητεία απάνου στο πέσιμο του Μισολογγίου..... | 44 |
| Το μέλλοντα γενάμενο παρόν. Η κακία είναι το τέλος..... | 47 |
| Δε σου δίνω μήτε ένα ψίχαλο..... | 47 |
| Το Ζωνάρι..... | 48 |
| Η λειτουργία του ονείρου ως έμπνευσης..... | 49 |
| <i>Ελεύθεροι Πολιορκημένοι</i> | 49 |
| Πειρασμός..... | 51 |
| Η λειτουργία του ονείρου ως θέματος..... | 52 |
| Ο Μάρτυρας..... | 52 |
| Το Όνειρο..... | 54 |
| Η Τρίχα..... | 55 |

| | |
|--|-----|
| Η Σκιά του Οσσιανού | 56 |
| Το όνειρο στην ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη | 59 |
| Το όνειρο στον Αισθητισμό και τον Συμβολισμό | 59 |
| Το Όνειρο στον Κ. Καρυωτάκη | 64 |
| «Ύπνος»..... | 65 |
| «Πεθαίνοντας» | 71 |
| «Μοναξιά» | 73 |
| «De Francis Jammes» | 74 |
| «Ultima» | 77 |
| Το ποίημα «Επίλογος»..... | 78 |
| «Άτιτλο»..... | 79 |
| «Ο θάνατος του ποιητή» | 80 |
| Το όνειρο στα πεζά του Καρυωτάκη | 81 |
| Το όνειρο στον Υπερρεαλισμό | 88 |
| Υπερρεαλισμός και όνειρο..... | 88 |
| Το όνειρο στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου..... | 94 |
| Ονειρικό παιχνίδι με το χώρο και το χρόνο | 96 |
| «Οι Φωνές» του Νίκου Εγγονόπουλου: ένα μεσημεριανό όνειρο; | 101 |
| Ο θρίαμβος του ονείρου..... | 104 |
| Η εξέλιξη του θέματος του ονείρου στην ποίηση του Εγγονόπουλου | 107 |
| Επίλογος | 109 |
| Βιβλιογραφία | 111 |
| Ελληνική βιβλιογραφία | 111 |
| Ξενόγλωσση βιβλιογραφία..... | 117 |
| Ιστότοποι | 119 |

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου Βούλγαρη Σοφία, αλλά και τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, την επίκουρη καθηγήτρια κ. Ιακωβίδου Σοφία και την επίκουρη καθηγήτρια κ. Χελιδώνη Στέλλα για την πολύτιμη βοήθεια τους.

Πρόλογος

Οι βασικοί στόχοι της εργασίας μου είναι να αναδείξω την εξέλιξη του ονείρου στη νεοελληνική λογοτεχνία μέσα από το έργο τριών ποιητών, του Διονύσιου Σολωμού, του Κ. Γ. Καρυωτάκη και του Νίκου Εγγονόπουλου. Παράλληλα, θα παρουσιάσω πώς εκφράζεται το όνειρο στην νεοελληνική λογοτεχνία μέσα από τα ρεύματα του νεοκλασικισμού, του ρομαντισμού, του αισθητισμού, του συμβολισμού, του μοντερνισμού και, τέλος, του υπερρεαλισμού, αλλά και πώς το όνειρο απομακρύνεται από τον συμβατικό του χαρακτήρα, καθώς αρχίζει να γίνεται τρόπος γραφής, η ονειρική γραφή, που καταλήγει να ταυτίζεται με τη μοντερνιστική γραφή.¹ Ο Διονύσιος Σολωμός και ο Κ. Γ. Καρυωτάκης αποτελούν τα σημεία-σταθμούς αυτής της εξέλιξης στην Ελλάδα, γιατί και στους δυο φαίνεται αυτή η αλλαγή, ενώ ο Νίκος Εγγονόπουλος, ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους της υπερρεαλιστικής γραφής, αποτελεί την κατάληξη. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η μέθοδος που θα ακολουθήσω είναι η συγκριτολογική. Τέλος, σχετικά με τη δομή, η εργασία μου αποτελεί από τα περιεχόμενα, τις ευχαριστίες και τον πρόλογο, στον οποίο δίνεται μια πρώτη εικόνα της εργασίας. Μετά ακολουθεί το κυρίως μέρος, στο οποίο αναλύεται το θέμα, και τέλος υπάρχει επίλογος και η βιβλιογραφία. Πιο συγκεκριμένα, στην εισαγωγή δίνονται κάποιες γενικές πληροφορίες για το όνειρο από τη σκοπιά διαφόρων εποχών ή επιστημών ή της τέχνης. Στο πρώτο κεφάλαιο, που αφορά των Σολωμό, παρουσιάζονται κάποια γενικά χαρακτηριστικά για το όνειρο στα ρεύματα του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού και αναλύονται τα ποιήματα στο έργο του Σολωμού που αφορούν το όνειρο. Στο δεύτερο κεφάλαιο δίνεται μια γενική εικόνα για το όνειρο μέσα από τον αισθητισμό και τον συμβολισμό και αναλύονται τα ποιήματα του Καρυωτάκη που είναι σχετικά με το θέμα της εργασίας και το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στο όνειρο στον υπερρεαλισμό και στον Εγγονόπουλο.

¹ Η συλλογιστική μου βασίζεται στην έρευνα της Μαρίας Ιατρού επί του θέματος και η παρούσα εργασία αποτελεί μία προσπάθεια συνέχειας του εγχειρήματος (Ιατρού 2011).

Εισαγωγή

Λίγα λόγια για το όνειρο

Το όνειρο απασχολούσε την ανθρωπότητα ανέκαθεν. Συνεπώς, για το όνειρο είχε σχηματιστεί πλήθος αντιλήψεων ήδη από τα προϊστορικά χρόνια. Οι αντιλήψεις αυτές επηρέασαν σημαντικά τόσο την σχέση του ανθρώπου με το όνειρο, όσο και την αντίληψή του για την ψυχή και τον κόσμο γενικότερα. Ο απόηχος αυτών των προϊστορικών αντιλήψεων μπορεί μάλιστα να εντοπιστεί στις απόψεις των αρχαίων Ελλήνων για το όνειρο. Συγκεκριμένα, οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν ότι το όνειρο συνδέεται με υπεράνθρωπες δυνάμεις. Κατά τις αντιλήψεις τους, στα όνειρα βρίσκει τόπο να εκφραστεί το "δαιμονικό", το οποίο παράγει την επιθυμία και κυρίως φανερώνει το μέλλον στον ονειρευόμενο. Ωστόσο, στην αρχαιότητα λόγω του ποικίλου περιεχομένου και των εντυπώσεων που δημιουργούσε το όνειρο, δύσκολα επικρατούσε μια ενιαία αντίληψη για αυτό και έτσι προέκυπταν πολλές κατηγοριοποιήσεις. Έναν τρόπο κατηγοριοποίησης, για παράδειγμα, αποτελούσε η διάκριση ανάλογα με το εάν θεωρούσαν ότι ένα όνειρο στελνόταν στον ονειρευόμενο για να τον προειδοποιήσει ή να τον εξαπατήσει (Φρόντ 2013: 25-26).

Ενδιαφέρον έχει να μελετήσει κανείς τη θέση του ονείρου στην αρχαιοελληνική φιλοσοφία. Μάλιστα, με τον τρόπο αυτό ο μελετητής έχει την ευκαιρία να εντοπίσει την εξέλιξη της σκέψης περί ονείρων από τη μεταφυσική θεώρηση που αναφέρεται μέσα από τα έπη και τις τραγωδίες έως την φιλοσοφική και σχεδόν επιστημονική προσέγγιση. Μία τέτοια προσέγγιση αποτελεί εκείνη του Σταγειρίτη φιλοσόφου. Στα κείμενα του Αριστοτέλη, το όνειρο πλέον δεν αντιμετωπίζεται ως προφητεία ή εξαπάτηση αλλά ως μια διεργασία της ψυχής του ατόμου που κοιμάται, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για την διάγνωση σωματικών ασθενειών (Φρόντ 2013:25-26). Το σαφές συμπέρασμα στο οποίο μπορεί να καταλήξει κανείς, είναι πως στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, το όνειρο προσεγγίστηκε από πολλές πλευρές και αποτέλεσε σε κάθε περίπτωση μία σωματική διεργασία που αναλύθηκε και θεωρήθηκε σημαντική. Μία μελέτη της προσέγγισης του ονείρου τόσο από την αρχαιοελληνική λογοτεχνία και το θέατρο όσο και από τα διάφορα φιλοσοφικά ρεύματα από τους Προσωκρατικούς φιλοσόφους μέχρι τον Νεοπλατωνισμό, αν και ξεπερνά τα όρια της παρούσας εργασίας,

θα ήταν απαραίτητη για την εξαγωγή περισσότερων και ασφαλέστερων συμπερασμάτων σχετικά με την θέση του ονείρου στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό.

Ωστόσο, μία μορφή, αν και λίγο μεταγενέστερη (2ος αι μ. Χ), που θα μελετηθεί εκτενώς λόγω της εκτεταμένης ενασχόλησης με το όνειρο αποτελεί ο Αρτεμίδωρος (Φρόντ 2013: 27). Ο Αρτεμίδωρος (Αρτεμίδωρος 2002) ήταν ο πρώτος που παρείχε ένα ολοκληρωμένο κείμενο για την ερμηνεία του ονείρου τον 2ο αιώνα μ. Χ. Το παραπάνω έργο ολοκληρώνεται σε πέντε βιβλία και αποτελεί ένα λεξικό των ονείρων στο οποίο συσχετίζονται τα όνειρα, οι ερμηνείες τους και τα σχετικά γεγονότα της ζωής σε εγρήγορση. Το λεξικό περιλαμβάνει ακόμη θεωρητικές σκέψεις για τη διαδικασία της ονειροπόλησης (Χρυσανθόπουλος 2005: 31-35). Το αντικείμενο του έργου του (Αρτεμίδωρος 2002) είναι αφενός το σύστημα ονείρων, το οποίο αποτελείται από τις ονειρικές εικόνες και τις ονειρικές αφηγήσεις, και αφετέρου από τη σχέση του συστήματος αυτού με το σύστημα της ζωής σε εγρήγορση. Το σύστημα των ονειρικών εικόνων αποτελεί ένα σημειωτικό σύστημα στο οποίο η ονειρική εικόνα είναι σημαίνον και σημαινόμενο παράλληλα, ενώ το όνειρο αποτελείται από το σημαίνον της ονειρικής εικόνας και το σημαινόμενο της ονειρικής αφήγησης (Χρυσανθόπουλος 2005: 39).

Ο Αρτεμίδωρος, επιπρόσθετα, χωρίζει τα όνειρα σε δυο κατηγορίες, στα *ενύπνια* και στους *ονείρους*. Σε γενικές γραμμές, η πρώτη κατηγορία δεν παρουσιάζει κάποιο ερμηνευτικό ενδιαφέρον γιατί περιλαμβάνει όνειρα που προκύπτουν από κάποια στέρηση ή επιθυμία και αφορούν το παρόν. Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τα όνειρα που αφορούν το μέλλον, τα οποία χωρίζει στην υποκατηγορία των θεωρητικών ονείρων, οι οποίοι πραγματοποιούνται, και στους αλληγορικούς *όνειρους*, οι οποίοι μεταφέρουν το μήνυμα τους υπαινικτικά (Χρυσανθόπουλος 2005: 42, 45).

Λίγα λόγια για τη σχέση του ονείρου με την λογοτεχνία

Ο Φρόντ δεν ασχολήθηκε μόνο με το όνειρο αλλά και με την τέχνη. Μάλιστα είχε γράψει κάποιες μελέτες για τη σχέση του ονείρου και της λογοτεχνίας. Έτσι, για παράδειγμα, στο κείμενό του με τίτλο "Το παραλήρημα και τα όνειρα στην Γκραντίβα του W. Jensen" (Φρόντ 2018) ισχυρίζεται ότι η ψυχαναλυτική προσέγγιση του ονείρου μπορεί να βοηθήσει ώστε να κατανοήσουμε τη διαδικασία της συγγραφικής παραγωγής.

Ο Φρόντ, στη μελέτη αυτή, παρουσιάζει το όνειρο ως έναν οδηγό για την ανάλυση ζητημάτων της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής παραγωγής. Ακόμη, αναδεικνύει τη σχέση των ονείρων στα λογοτεχνικά έργα με τα αφηγούμενα όνειρα και παρουσιάζει το πώς είναι εφικτό η ψυχανάλυση να χρησιμοποιηθεί στην λογοτεχνική ανάλυση, με το να τονίσει το γεγονός ότι τόσο τα λογοτεχνικά όνειρα όσο και τα αφηγημένα όνειρα, τα οποία αποτελούν το βασικό αντικείμενο της ψυχανάλυσης, έχουν κατασκευαστικό χαρακτήρα. Τέλος, η χρονικότητα στην λογοτεχνία αποτέλεσε το έναυσμα στην ψυχανάλυση, ώστε να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί ο χρόνος στο ασυνείδητο και κατ' επέκταση στον ονειρικό λόγο. Άρα, η καθημερινότητα, η κατασκευαστικότητα και η αχρονικότητα του ονείρου αποτέλεσαν τους τρεις βασικούς λόγους για να συνδυαστεί η θεωρία του ονείρου και της ερμηνείας του με την λογοτεχνική και καλλιτεχνική παραγωγή (Χρυσανθόπουλος 2005: 134- 138).

Σε κείμενά του ο Φρόντ είχε ως στόχο να δημιουργήσει μια θεωρία που υπογράμμιζε τις αναλογίες μεταξύ της λογοτεχνικής δημιουργίας και της καθημερινής εμπειρίας. Οι αναλογίες αυτές εδράζονται στη θεωρία της μετουσίωσης και στις παρατηρήσεις για το παιδικό παιχνίδι και την εκπλήρωση της μεταμφιεσμένης επιθυμίας, όπως περιγράφεται στην θεωρία για το όνειρο. Ο όρος μετουσίωση χρησιμοποιείται για να δηλώσει την μεταβολή στη σύσταση. Κατά τον Φρόντ, ο στόχος της μετουσίωσης στην καταπιεσμένη κοινωνία, είναι να μετατρέψει τις καταπιεσμένες ενορμήσεις, οι οποίες είναι κοινές σε όλους, σε κοινωνικά αποδεκτές εξορμήσεις με τις νευρώσεις, τις διαστροφές ή την πολιτισμική παραγωγή (Χρυσανθόπουλος 2005: 140-141).

Σε ένα άλλο κείμενο του ο Φρόντ με τον τίτλο «Ο ποιητής και η φαντασίωση» (Φρόντ 2011) επιχείρησε να αναδείξει τις δραστηριότητες εκείνες που είναι παράλληλες με την συγγραφή και βρίσκονται σε όλους. Γι αυτό κατασκεύασε μια σειρά από αναλογίες με βασικό άξονα τη σχέση του παιδικού παιχνιδιού και τη σχέση της ανάγνωσης της λογοτεχνίας με την πραγματικότητα. Το παιδί στο παιχνίδι φτιάχνει έναν δικό του κόσμο, ο οποίος τον ικανοποιεί. Το παιδί αυτόν τον φανταστικό κόσμο τον διακρίνει από τον πραγματικό, αλλά προσπαθεί και να συνδέσει τον μεν με τον δε, ακριβώς όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της λογοτεχνίας. Η παραπάνω λογική επέτρεψε στον Φρόντ να διατυπώσει κάποιες απόψεις για το πώς το παιχνίδι δίνει τη θέση του στην φαντασίωση στην ενηλικίωση. Ωστόσο, υπάρχουν και διαφορές ανάμεσα

στο παιγνίδι και στην φαντασίωση• μια διαφορά είναι ότι η τελευταία παραμένει ιδιωτική με εξαίρεση αυτήν που παίρνει τη μορφή της μυθοπλασίας, εισάγοντας έτσι το αισθητικό κριτήριο. Το κείμενο αυτό, λοιπόν, συνδέει την θεωρία του Φρόνιτ για τα όνειρα με την λογοτεχνία γιατί εισήγαγε την έννοια του παιγνιδιού, που παραπέμπει στην λογοτεχνία, και τόνισε την απόλαυση που προσφέρει και η φαντασίωση. Έτσι, με τη σχέση του παιγνιδιού και της λογοτεχνίας καταργείται η απόσταση ανάμεσα στον λογοτέχνη και την καθημερινή εμπειρία (Χρυσανθόπουλος 2005: 142-145).

Με την αισθητική αξία του ονείρου ασχολήθηκαν πολλοί μελετητές (Schrage-Freuh 2012: 163). Εκτός από τις παραπάνω αναλογίες ανάμεσα στο όνειρο και την λογοτεχνία υπάρχουν κι άλλες μεταξύ τους ομοιότητες. Για παράδειγμα η μεταφορά: Οι ονειρικές εικόνες λειτουργούν σαν «κινούμενες» μεταφορές, επειδή εκφράζουν πολλά στοιχεία σε μια εικόνα ή αποκαλύπτουν αναλογίες σε φαινομενικά άσχετα μεταξύ τους πράγματα και σε δραστηριότητες με παρόμοιο τρόπο, όπως και οι λογοτεχνικές μεταφορές. Ο Hartmann ισχυρίζεται ότι το όνειρο και η καλλιτεχνική δημιουργία μοιράζονται τον ίδιο βασικό μηχανισμό. Δηλαδή, και στην περίπτωση της τέχνης αλλά και στην περίπτωση του ονείρου δημιουργούνται νέες συνδέσεις ή συνδέσεις πιο ευρείες με στόχο την έκφραση και την θεματοποίηση του συναισθήματος του δημιουργού (Schrage-Freuh 2012: 164). Ακόμη, οι ονειρικές εικόνες θυμίζουν τις λογοτεχνικές τον τρόπο με τον οποίο διαπλέκονται (Schrage-Freuh 2012: 164). Παραπάνω αναφέρθηκε ότι και το όνειρο και η μυθοπλασία μπορούν να ιδωθούν ως προσαρμοστικές στο περιβάλλον τους λειτουργίες εξαιτίας κάποιων ικανοτήτων που διαθέτουν, όπως η συμπύκνωση συναισθημάτων και αφηρημένων εννοιών σε εικόνες και η σύνδεση ομοιοτήτων που είναι φαινομενικά πολύ διαφορετικές μεταξύ τους (Schrage-Freuh 2012: 165).

Σύμφωνα με την Schrage-Freuh η παραπάνω θεωρία ταιριάζει με την θεωρία των Tooby και Cosmides για το ότι η ανθρώπινη τέρψη που προκαλείται από την φαντασία και τα παράγωγά της τα υπηρετούν μια λειτουργία προσαρμοστική. Έτσι, σύμφωνα με την θεωρία τους τόσο στα όνειρα όσο και στη τέχνη όλων των πολιτισμών παρατηρείται η διαπλοκή διαφόρων κόσμων και συμπάντων. Μια ακόμη ομοιότητα ανάμεσα στο όνειρο και την λογοτεχνία, σύμφωνα με τους παραπάνω μελετητές, είναι ότι οι άνθρωποι ξοδεύουμε περισσότερο χρόνο σε διανοητικές εργασίες και στην πρόσληψη της

αισθητικής τέρψης από αυτές. Τόσο αυτές οι συμπεριφορές που στοχεύουν στην αισθητική απόλαυση όσο και το όνειρο διαμορφώνουν τον τρόπο σκέψης μας (Schrage-Frueh 2012: 165). Επίσης, κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η ανάγκη του να αφηγούμαστε ιστορίες (όπως συμβαίνει με την λογοτεχνία) ίσως πηγάζει από την επιθυμία να μοιραζόμαστε τα όνειρά μας (Schrage-Frueh: 165). Ακόμη, η P. Kilroe (Kilroe 2000: 125-138) ισχυρίζεται ότι τα όνειρα αναδεικνύουν ότι η λογοτεχνία ακολουθεί τις νόρμες του μυαλού (Schrage-Frueh 2012: 167). Τέλος, η περιέργεια που χαρακτηρίζει τις ονειρικές εικόνες εξηγείται σύμφωνα με τον Bert O. States² (States 1997: 571-586). Αυτός έκανε έναν παραλληλισμό ανάμεσα στις λογοτεχνικές εικόνες και τον κυβισμό, έτσι, η κάθε εικόνα αποτελεί μια ψυχική κατάσταση η οποία μπορεί να αναπαρασταθεί, μόνο αν συμπεριλάβει το παρόν και το παρελθόν• με παρόμοιο τρόπο λειτουργούν και οι λογοτεχνικές εικόνες.

Ωστόσο, από την προεπεξεργασία των τριών συστατικών που μοιράζονται τα όνειρα και η λογοτεχνία, δηλαδή της εικόνας, της γλώσσας και της αφήγησης προκύπτουν και διαφορές μεταξύ τους (Schrage-Frueh 2012: 167). Το όνειρο μεταφέρει τις σκέψεις και τα συναισθήματα σε εικόνες, ενώ το χρέος του συγγραφέα είναι να μεταφράσει τις εικόνες σε λέξεις (Schrage-Frueh: 166). Ακόμη, αυτό που ονειρεύτηκε κάποιος πρέπει να το μεταφέρει στον αναγνώστη μέσω της γλώσσας για να μπορέσει να του μεταδώσει και τα συναισθήματα και τις εμπειρίες που βίωσε και ο ίδιος. Υπό αυτή την έννοια, η D. Leverton (Leverton 1998: 105-119) διαχωρίζει το να έχει κάποιος καταληφθεί από την φαντασία σε ένα όνειρο και το να έχει τον έλεγχο στην φαντασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Schrage-Frueh 2012: 166-167).

Το όνειρο αποτελεί υλικό της λογοτεχνικής παραγωγής και εμφανίζεται με διάφορους τρόπους σε αυτήν. Έτσι, με τον όρο «όνειρο» στην λογοτεχνία δηλώνονται οι διάφορες, υπερευαίσθητες, μη λογικά προσλαμβανόμενες νοητικές καταστάσεις, όπως τα όνειρα του ύπνου, τα οράματα των προϋπνωτικών καταστάσεων, τα ζωντανά οράματα οι φαντασιώσεις και προαισθήματα, τα ξύπνια όνειρα, η έμπνευση, οι πνευματικοί συσχετισμοί και οι μυθολογικές αρχετυπικές εικόνες (Σκαρτσής 2013: 124). Τα όνειρα

² Η θεωρία του περιλαμβάνεται στη μελέτη του Bern O. States με τίτλο *Seeing in the Dark: Reflections on Dreams and Dreaming*, που εκδόθηκε το 1997 από τις εκδόσεις του Πανεπιστημίου του Yale, (States 1997) αλλά και στα βιβλία του *The Rhetoric of Dreams* (1988) και *Dreaming and Storytelling* (1993).

εμφανίζονται από νωρίς στην λογοτεχνία. Μερικά παραδείγματα είναι το Βιβλίο του Ιώβ, το όνειρο της Πηνελόπης στην Οδύσσεια, το όνειρο του Enkidu στο έπος του Gilgamesh. Σχετικά με τον ρόλο τους στην λογοτεχνία αρχικά τα όνειρα χρησιμοποιούνταν για να φωτίσουν προφητείες και θεϊκά μυστήρια.

Σύμφωνα με την Ιατρού, αργότερα, από τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση και στην εποχή των συγγραφέων όπως ο Dante, ο Milton, ο Shakespeare χρησιμοποιούνταν ως δραματικά όνειρα. Παρά το γεγονός ότι το λογοτεχνικό όνειρο παρουσιάζει κάποιες κατηγοριοποιήσεις, τα όνειρα στη λογοτεχνία, σε γενικές γραμμές, «είναι κάτι που δύσκολα ορίζεται, γιατί άλλοτε το όνειρο χρησιμοποιείται ως πρόσχημα και εργαλείο και άλλοτε η γραφή μπερδεύεται με το όνειρο» (Ιατρού 2011: 18). Κλείνοντας, το ονειρικό θέμα στην λογοτεχνία, στα πιο πρώιμα έργα, αποτέλεσε έναν εξαιρετικό δείκτη ακόμα και των μικρότερων αλλαγών στην προοπτική και τη θεματική του κειμένου, ενώ στα μεταγενέστερα έργα το όνειρο αποτελεί ένα χώρο στον οποίο επιτρέπονται οι πειραματισμοί και η συνύπαρξη διαφόρων εκδοχών του λόγου (Ιατρού 2011: 20).

Όνειρο και τέχνη

Όπως φάνηκε και παραπάνω, ο Φρόυντ συνέδεσε τη ψυχαναλυτική προσέγγισή του για το όνειρο με τη θεωρία του για την λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα. Ωστόσο, πέρα από την χρησιμότητα του ονείρου για την ερμηνεία της τέχνης, το όνειρο αποτέλεσε και υλικό γενικότερα της καλλιτεχνικής παραγωγής και, σύμφωνα με τον States στο βιβλίο του *The Rhetoric of Dreams* (States 1988: 79), όπως μεταφέρει η Schrage-Freuh (Schrage-Freuh 2012: 164), το όνειρο αποτελεί τις ρίζες της τέχνης και είναι η πρωταρχική μορφή όλων των σκέψεων της φαντασίας.

Έτσι, το όνειρο αξιοποιήθηκε από διάφορες μορφές τέχνης και αποτέλεσε σημαντικό καταλύτη σε αυτές. Τα όνειρα, με την μορφή που έχουν στον ύπνο, αποτυπώθηκαν στην ζωγραφική, στη μουσική, στην αρχιτεκτονική, στον κινηματογράφο και σε άλλα.

Καταρχήν, στην περίπτωση του κινηματογράφου, πολλοί θεωρητικοί και πρακτικοί μελετητές του ονείρου χρησιμοποίησαν τις άπειρες δυνατότητες της γλώσσας του κινηματογράφου, για να κάνουν συνδέσεις μεταξύ του ονείρου και του

κινηματογράφου και για να αντικατοπτρίσουν στα όνειρα διάφορες εκδοχές της πραγματικότητας. Επίσης, πολλοί θεωρητικοί παρομοίασαν, κατά κάποιον τρόπο, τις κινηματογραφικές ταινίες με την κατάσταση του ονείρου και του ύπνου.

Για παράδειγμα ο Ronald Barthes (Barthes 1983) ισχυρίστηκε ότι οι θεατές κάποιας κινηματογραφικής ταινίας βρίσκονται σε μια σχεδόν ονειρική, υπνωτική κατάσταση από την οποία ξυπνάνε όταν τελειώνει η ταινία. Ο André Breton, επίσης, διατύπωσε την άποψη ότι οι θεατές στον κινηματογράφο βρίσκονται σε μια κατάσταση μεταξύ ύπνου και ζύπνιου. Τέλος, ο Federico Fellini ισχυρίζεται ότι στον κινηματογράφο αξιοποιείται η γλώσσα του ονείρου γιατί στο όνειρο, όπως και στον κινηματογράφο, κάθε λέξη είναι μια εικόνα (Dimitrakopoulou 2015: 35).³ Τέλος, ο κινηματογράφος κατά κάποιο τρόπο δημιουργεί το όνειρο, γιατί προβάλλει σαν επιθυμία ένα κόσμο διαφορετικό από την πραγματικότητα (Dimitrakopoulou 2015: 35).

Το όνειρο παρουσιάζεται και στην μουσική, είτε στις συνθέσεις, είτε από τους θεωρητικούς. Ο Sikorski, για παράδειγμα, παραλληλίζει τις μουσικές συνθέσεις με το όνειρο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσικοσυνθέτη που τα έργα του συνδέονται με το όνειρο είναι ο Chopin. Στα έργα του τα επεισόδια δομούνται σα να είναι όνειρα, η τεχνική που ακολουθεί είναι ίδια με αυτή του ονείρου και η αίσθηση στα έργα του είναι συχνά νυχτερινή. Μερικά ακόμη ονειρικά στοιχεία στο έργο του είναι το παιγνίδι με το όνειρο αυτό καθεαυτό, την μνήμη, την νοσταλγία και την πραγματικότητα. Αυτή η ονειρική παρουσία δικαιολογείται από το γεγονός ότι ο συνθέτης έχει επηρεαστεί από μια κουλτούρα, στην οποία το όνειρο διαπλέκεται με την τέχνη (Goldberg 2017: 23). Ο Φρόντ δεν ήταν ο μόνος που συνέδεσε την θεωρία του ονείρου με τη θεωρία για την τέχνη. Για παράδειγμα, ο Schreier Rupprecht στο έργο του με τίτλο «Dreaming, Language, Literature» (Schreier Rupprecht 2007) εισήγαγε τον όρο της «ονειροκριτικής» και περιέλαβε το πεδίο του ονείρου, της γλώσσας και της λογοτεχνίας, τα οποία αποτελούσαν το αντικείμενο μελέτης της «ονειροκριτικής».

³ Το όνειρο αποτέλεσε το βασικό θέμα σε κινηματογραφικές ταινίες, μερικά τέτοια παραδείγματα είναι: The Cabinet of Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920), Warning Shadows (Arthur Robison, 1923), An Andalusian Dog (Luis Buñuel, 1929), The Wizard of Oz (Victor Fleming, 1939), The Woman in the Window (Fritz Lang, 1944), Solaris (Andrei Tarkovsky, 1972), Brazil (Terry Gilliam, 1985) το Dreams (Akira Kurosawa, 1990) (Dimitrakopoulou 2015: 35) most known to the younger generations Matrix, (The Wachowskis, 1999), Mulholland Drive (David Lynch, 2001), Spirited Away (Hayao Miyazaki, 2001), και τέλος Inception (Christopher Nolan, 2010).

Ακόμη, το όνειρο παρουσιάζεται και στην φωτογραφία. Η ονειρική εμπειρία δημιουργεί, μέσω των ονειρικών συμβάσεων, μεταμορφώσεις στα χρώματα, στα υλικά κτλ αλλά και αντιστροφές και αντικαταστάσεις. Τεχνικά, οι κώδικες της φωτογραφίας και της ιστορίας της τέχνης συνδυάζονται στην φωτογραφία για να δημιουργήσουν ένα ρητορικό διάλογο (Tjukona 2013: 25). Αν λάβουμε υπ' όψιν τις απόψεις του Freud για το όνειρο με την σουρεαλιστική φωτογραφία σε σημειωτικούς όρους φανερώνουν το πώς η ονειρική φιγούρα επιτυγχάνεται με την αντιστροφή των ρεαλιστικών κωδικών (Tjukona 2013: 26). Η ιδέα του διαμελισμού και της επανακόλλησης των μερών με ένα νέο τρόπο ανταποκρίνεται στη λειτουργία του ονείρου (Tjukona 2013: 26). Τέλος, στην εικονογραφική φωτογραφία μπορεί κανείς να εντοπίσει την ιδέα του Μπωντλαίρ για την ρευστότητα. Αυτή λειτουργεί σαν σύμβολο για την κίνηση και την αλλαγή (Tjukona 2013: 29).

Το όνειρο στην αρχαιότητα

Το όνειρο υπήρχε στην λογοτεχνία από την αρχαιότητα. Ο σκοπός της λειτουργίας του ονείρου σε αυτή την περίπτωση ήταν αρχικά να φωτιστούν θεϊκά μυστήρια και να μεταφερθούν προφητείες. Με τα όνειρα ασχολήθηκαν οι αρχαίοι, τόσο στην λογοτεχνία όσο και στην φιλοσοφία. Στην λογοτεχνία το όνειρο ήταν συνυφασμένο με τους χρησμούς για το μέλλον. . Στην προσπάθεια εξέτασης του ονείρου σε σχέση με την κλασική αρχαιότητα είναι σημαντικό να ληφθεί υπ' όψιν η εργασία της Δημητρακάκη Ιωάννας (Δημητρακάκη 2019) με τίτλο *Όνειρο και Λογοτεχνία: Η λειτουργία του ονείρου στην "Ιστορία χωρίς Τέλος" του Michael Ende που εκπονήθηκε στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών*. Στην εισαγωγή του προαναφερθέντος πονήματος αναλύεται και παρουσιάζεται μέσα από παραδείγματα η επίδραση αυτή του ονειρικού στοιχείου στην κλασική αρχαία λογοτεχνία.

Τα όνειρα στην αρχαιότητα εμφανίζονταν κυρίως στην τραγωδία και λειτουργούσαν ως προοικονομίες που εξυπηρετούν αισθητικούς ή ιδεολογικούς σκοπούς του συγγραφέα ή λειτουργούν ως αφηγηματικό μέσο με προφητικό ρόλο που επηρεάζει την πορεία της πλοκής (Δημητρακάκη 2019: 26-27)⁴. Γενικά, στα αρχαία έργα τα όνειρα

⁴ Παρατίθεται η βιβλιογραφική παραπομπή στην πολύ χρήσιμη για τον μελετητή της σχέσης ονείρου και τέχνης εργασίας της Ιωάννας Δημητρακάκη: Δημητρακάκη Ιωάννα 2019, *Όνειρο και*

χρησιμοποιούνταν ως μέσο των θεών για να επέμβουν ή ως μέσα για προβλέψεις των μελλούμενων. Πολλοί μελετητές ασχολήθηκαν με τα αρχαία λογοτεχνικά όνειρα και διατύπωσαν απόψεις για αυτά. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Κυρτάτα (Κυρτάτας 1993), τα όνειρα που εμφανίζονται στα αρχαία ελληνικά κείμενα αποτελούν απλά εμπνεύσεις του συγγραφέα που χρησιμοποιούνται για να συνεχιστεί ο μύθος. Ακόμη, πολλά όνειρα χρησιμοποιούνταν και από τους αρχαίους βιογράφους γιατί θεωρούνταν απαραίτητα στοιχεία για τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα ενός προσώπου (Δημητρακάκη 2019: 27). Σύμφωνα με τους μελετητές, κάποιοι ονειρολόγοι, όπως ο Αρτεμίδωρος, κατέγραφαν πραγματικά όνειρα και τα επεξεργάζονταν στις πραγματείες τους.

Η Ζαμάρου (Ζαμάρου 2006) προέβη σε μια συμβατική κατηγοριοποίηση της εμφάνισης των ονείρων στην αρχαιότητα• λέει, λοιπόν ότι τα όνειρα χωρίζονται σε: «όνειρα που αποτελούν προϊόν της ποιητικής έμπνευσης, όνειρα που έχουν αποδοθεί σε λογοτεχνικούς χαρακτήρες και χρησιμοποιούνται από μεταγενέστερους συγγραφείς για την προώθηση του μύθου και τέλος, όνειρα που χρησιμοποιούνται στους ονειροκρίτες» (Δημητράκου 2019 : 27).

Το όνειρο στα ομηρικά έπη

Στα ομηρικά έπη υπάρχει πληθώρα παραδειγμάτων του τρόπου που εμφανίζεται ένα όνειρο στην αρχαιότητα και της λειτουργίας του στο έργο. Έτσι, στα ομηρικά έπη το όνειρο παρουσιάζεται ως θεότητα με το όνομα «Όνειρος» και ήταν ο αγγελιοφόρος του Διός και εκτελούσε αυτές τις υποχρεώσεις (Στέφος 2013: 41). Στην *Θεογονία* ο Όνειρος ήταν ο αδερφός του Ύπνου και του Θανάτου. Ακόμη, οι δυο τελευταίοι στην *Ιλιάδα* αποτέλεσαν τους οδηγούς του Πατρόκλου στην Λυκία. Ακόμη, στην *Οδύσσεια* οι «Όνειροι» έρχονται από τον Άδη από δύο πύλες, μια κεράτινη και μια ελεφάντινη, και χωρίζονται σε αμήχανους και στους ακριτόμυθους. Ακόμη, ένα απατηλό όνειρο ήταν αυτό που έστειλε ο Δίας στον Αγαμέμνονα στην Β ραψωδία (1-887). Με αυτό το όνειρο ο Κρόνιος Ζεύς διεγείρει τον Αγαμέμνονα να επιτεθεί ενάντια του Ιλίου (Στέφος 2013: 42). Η επινόηση αυτή του ποιητή αποτελεί ένα μέσο προαγωγής της πλοκής. Επίσης, ο

Λογοτεχνία: Η λειτουργία του ονείρου στην “Ιστορία χωρίς Τέλος” του Michael Ende, Διπλωματική εργασία, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Όμηρος χρησιμοποιεί την τεχνική του ονείρου συνδυασμένη με τη νέμεση, ώστε να ταπεινωθεί ο Αγαμέμνωνας και να αποκατασταθεί ο Αχιλλέας (Στέφος 2013: 41-42).

Το όνειρο γίνεται ευπρόσδεκτο από τον Αγαμέμνονα γιατί ανταποκρίνεται στις επιθυμίες του. Η τριπλή επανάληψη του ονείρου με τις απαραίτητες αλλαγές είναι ένα λαϊκό μοτίβο που στηρίζεται στην τεχνική των λογότυπων που συνηθίζονταν από τα προομηρικά χρόνια. Έτσι, με το όνειρο ο Αγαμέμνωνας ξεγελιέται και διαστρεβλώνει το περιεχόμενο με κίνδυνο την ήττα των Αχαιών. Ο ποιητής, όμως, επινοεί την ιδέα της αντιστροφής της πολεμικής αρετής σε δειλία. Έτσι, ο στρατός δεν διαλύεται και κατ' επέκταση και ο ιλιαδικός πόλεμος. Η ήττα των Τρώων προς το παρόν αναβάλλεται γιατί προβάλλεται η υπεροχή των Τρώων τουλάχιστον μέχρι την έκτη ραψωδία (Στέφος 2013: 43-44, 47).

Το όνειρο στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες και τη λατινική λογοτεχνία

Παραπάνω αναφέρθηκε ότι το όνειρο χρησιμοποιήθηκε αρκετά στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος τραγικός που χρησιμοποίησε το όνειρο στο έργο του ως λογοτεχνικό μοτίβο και αναγνώρισε τις ψυχολογικές παραμέτρους του ονείρου. Το θέμα του ονείρου, έτσι όπως χρησιμοποιείται από τον Αισχύλο, βασίζεται στην ποιητική σύλληψη του ονείρου που προέρχεται από την εποχή του Ομήρου (Πανοπούλου χ.χ.: 3-4). Για παράδειγμα στο έργο του *Πέρσαι* ο Αισχύλος χρησιμοποιεί ένα όνειρο της Ατόσσας. Το όνειρο της Ατόσσας είναι αλληγορικό και παραπέμπει στο όνειρο της Πηνελόπης στην Οδύσσεια και ο συμβολισμός του είναι εύκολα αποκωδικοποιήσιμος (Πανοπούλου χ.χ.: 4-6-8). Από άποψη τεχνικής αυτό είναι σημαντικό, αν σκεφτεί κανείς ότι το έργο αυτό του Αισχύλου είναι το πιο πρώιμο που μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια (472 π. Χ.), είναι το μόνο σωζόμενο έργο με ιστορικό περιεχόμενο και αποδεικνύει ότι ακόμα και σε εκείνα τα χρόνια το να χρησιμοποιηθεί ένα όνειρο ως δραματικό μοτίβο υπήρχε σαν επιλογή.

Η σχέση του ονείρου με την λογοτεχνική πλοκή εντοπίζεται και στα ομηρικά έπη και η εξέλιξη της στο δράμα θεωρείται φυσική καθώς στο δράμα τα πάντα οφείλουν να λειτουργούν αποσκοπώντας στην προαγωγή της πλοκής. Καθοριστικής σημασίας

μάλιστα υπήρξε και ο χώρος όπου ονειρευόταν κανείς. Τα περισσότερα λαμβάνουν χώρα μέσα σε κτήρια, ενώ τα οράματα σε εξωτερικούς χώρους (Πανοπούλου χ.χ.: 12).

Γενικά, το αλληγορικό όνειρο στην αρχαία τραγωδία συνδέεται με την προσπάθεια να προβληθεί η εικαστική διάσταση του ονείρου που στοχεύει στην προοικονομία του έργου και στην διαμόρφωση της ψυχολογίας των προσώπων. Στην δομή των τραγικών μύθων σημαντικό ρόλο παίζουν τα μυθολογικά θέματα που προδίδουν το μέλλον, για παράδειγμα τα όνειρα, ο οιωνός, οι προφητείες, ο χρησμός, η θεοφάνεια, η άρα και το μίασμα (Πανοπούλου χ.χ. :61). Τα όνειρα ήταν απόλυτα συνυφασμένα με το δράμα, απηχούσαν την εξελικτική πορεία των τριών παραπάνω τραγικών από άποψη τεχνικής (Πανοπούλου χ.χ.: 61).

Σύμφωνα με τον Dodds δυο είναι οι τρόποι να προσεγγίσουμε τα όνειρα στην αρχαιότητα, είτε από την οπτική των ονειρευομένων, είτε αξιοποιώντας την μοντέρνα προσέγγιση για την ερμηνεία των ονείρων (Dodds 1996: 103).

Παρόμοιες λειτουργίες επιτελεί το όνειρο και στη λατινική γραμματεία, για παράδειγμα η *Αινειάδα* του Βιργιλίου περιλαμβάνει επίσης ορισμένα λογοτεχνικά όνειρα (Ο Connell 2006:44), τα οποία ενέπνευσαν αρκετούς ποιητές και πολλά από τα οποία περιλάμβαναν, επίσης, θεόσταλτα μηνύματα. Σε αυτά μπορούμε να προσθέσουμε τον *Εφιάλτη* του Τούρνου, την εμφάνιση του θεού του ύπνου και την επίσκεψη στον κάτω κόσμο η οποία τελειώνει με την προτροπή να θεωρηθεί όνειρο. Ο Οβίδιος επίσης έχει ένα λογοτεχνικό όνειρο στις *Μεταμορφώσεις* (Οβίδιος 1996) του, το οποίο ενέπνευσε τον Chaucer και αποτέλεσε το θέμα του *The Book of Duchess* (Chaucer 2015) (Ο Connell 2006: 45). Από τα όνειρα της κλασσικής λογοτεχνίας, το *Όνειρο* του Σκιπίωνα (Cicero Marcus Tullius 2005) του Κικέρωνα είχε την μεγαλύτερη επίδραση στην μεσαιωνική ονειρική ποίηση.

Όνειρα και ρομαντισμός

Τα όνειρα στον Μεσαίωνα

Υπάρχει μια μεγάλη συλλογή ονειρικών κειμένων γραμμένων στα λατινικά τα οποία παρουσιάζουν εμβριθείς θεωρίες της εκλαΐκευσης των θεωρητικών ονειρικών υλικών και των κλειδιών για διάφορα συστήματα της ονειρικής ερμηνείας (Kruger 1992: 4). Τα μεσαιωνικά ονειρικά κόρπους εντάσσονται μέσα σε μεγαλύτερες αφηγήσεις και μπορεί

κανείς να εντοπίσει ένα ξεχωριστό γένος, αυτό του οράματος. Ακόμη, στα μεσαιωνικά έργα, όπως ιστοριογραφίες, βιογραφίες και αυτοβιογραφίες, βρίσκουμε και πραγματικά όνειρα και έτσι κατανοούμε τον ρόλο των ονείρων στην καθημερινότητα. Φυσικά, όμως, η κυριολεκτική απεικόνιση των πραγματικών ονείρων βασίζεται σε παραδόσεις και εμπειρίες (Kruger 1992: 4-5). Ως προς τον τρόπο που οι συγγραφείς των μεσαίων και ύστερων χρόνων του Μεσαίωνα αντιμετώπιζαν τα όνειρα θα έλεγε κανείς ότι δύο ήταν οι οπτικές, ως κάτι το δαιμονικό, παγανιστικό και ως κάτι το θεόσταλτο με στόχο την πρόβλεψη των μελλούμενων. Ακόμη, η βιβλική αντιμετώπισή των ονείρων επηρέαζε και την οπτική τους στον Μεσαίωνα, αλλά και η ύστερη αρχαιότητα επηρέαζε τα μεσαιωνικά όνειρα, για παράδειγμα οι απόψεις των Χαλκιδόνιου και του Αυγουστίνου επηρέασαν τις απαντήσεις για το όνειρο ή οι απόψεις του Μακρόβιου ήταν σταθερές αναφορές στην διάχυση των Πλατωνικών και Νεοπλατωνικών ιδεών στη Δύση. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι υπήρχαν εγχειρίδια για το όνειρο (Kruger 1992: 7-8, 58).⁵

Για τους ρομαντικούς ποιητές η ποίηση που περιείχε το όνειρο τούς έδινε την δυνατότητα να παρουσιάζουν μια μορφή λογοτεχνίας με ιδιαίτερα έντονο το φανταστικό στοιχείο. Με το όνειρο μπορούσαν να εξερευνήσουν ιδέες και να επεκτείνουν τα όρια της πραγματικότητας, αλλά στον Μεσαίωνα το όνειρο γίνεται πλέον λογοτεχνική φόρμα. Στην Μεσαιωνική ονειρική ποίηση οι ρομαντικοί ποιητές βρήκαν τον χώρο που τους επέτρεπε τους πειραματισμούς. Οι ρομαντικοί επηρεάστηκαν σημαντικά από την μεσαιωνική ονειρική ποίηση (O Connell 2006: 43). Ωστόσο, O N C. P. Brand (C.P. Brand 1957: 2-3) ισχυρίζεται ότι δεν κέντρισε το ενδιαφέρον τους μόνο η μεσαιωνική ποίηση αλλά και η ιταλική λογοτεχνία· έτσι ο Δάντης, για παράδειγμα, επηρέασε πολλούς ρομαντικούς ποιητές (O Connell 2006: 51). Το ενδιαφέρον των ρομαντικών για τα όνειρα συνδέεται με ένα γενικό ενδιαφέρον για την επιστήμη και την φιλοσοφία και σε κάποιες περιπτώσεις, όπως ο Coleridge, με ένα ενδιαφέρον για τη γλώσσα και τον πολιτισμό.

⁵ Για πληροφορίες σχετικά με το όνειρο στο Βυζάντιο βλέπε: Κουκουλές Φαίδων, Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός (Κουκουλές 1949).

Το όνειρο του Κικέρωνα⁶ εμφανίζεται σε πολλούς μεσαιωνικούς ποιητές σαν μια πρόζα την οποία ο αφηγητής στην αρχή ενός παραμυθιού χρησιμοποιεί για να συνεχίσει το αφηγηματικό του όνειρο (Ο Connell 2006: 45). Ανάλογη φόρμα χρησιμοποιούταν σε μερικά έργα κατά τον 17ο και 18ο αιώνα. Παρόλο που η μεσαιωνική ονειρική ποίηση επηρέασε την ρομαντική ποίηση, στον ρομαντισμό τα όνειρα είχαν γίνει αντικείμενο συζήτησης της σύγχρονης φιλοσοφίας. Ο συγκεκριμένος τρόπος γραφής, όταν χρησιμοποιείται στην ποίηση, δημιουργεί ένα συναρπαστικό ονειρικό χώρο στον οποίο υπάρχουν μερικά όρια ή κανόνες που μπορούν να εξερευνηθούν (Ο Connell 2006: 46). Επίσης, το πορτραίτο του ονειρικού ποιήματος βοηθάει τον αναγνώστη να καταλάβει ότι πρέπει να διαβάσει το κείμενο αλληγορικά (Ο Connell 2006: 48). Άρα, οι ρομαντικοί ποιητές βρήκαν στην μεσαιωνική ονειρική ποίηση μια φόρμα που εκ φύσεως οδηγεί τον αναγνώστη στον κόσμο της φαντασίας, εισηγείται φιλοσοφικές αλληγορίες, δίνει την δυνατότητα για να έχει κάποιος μια ιδέα από τις ποιητικές ποιότητες ενός ονειρικού πεδίου και τέλος δίνει την δυνατότητα για άπειρους πειραματισμούς. Πολλοί ποιητές όπως ο Shelley, ο Byron, αλλά και άλλοι χρησιμοποιούν την ονειρική σκευή του Μεσαίωνα με έναν τρόπο που εξυπηρετεί τα όσα επιδίωκαν. Ωστόσο, υπήρχαν και κάποιοι ρομαντικοί ποιητές οι οποίοι δεν χρησιμοποιούσαν την φόρμα αυτή (Ο Connell 2006 46-47).

Οι ρομαντικοί αξιοποιούσαν λοιπόν την παραδοσιακή λογοτεχνική φόρμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έγραφαν όπως γράφονταν η μεσαιωνική ονειρική ποίηση• απλώς αξιοποίησαν την φόρμα αυτή για τους δικούς τους στόχους. Η μεσαιωνική ποίηση σπάνια είχε το ίδιο αντικείμενο με την ρομαντική ποίηση και η ονειρική φόρμα δεν χρησιμοποιούνταν στον Μεσαίωνα για εξερευνήσεις του νου και της φαντασίας, όπως συνέβαινε στον ρομαντισμό. Για τους ρομαντικούς η φόρμα αυτή τους τοποθετούσε στην λογοτεχνική παράδοση, χρησιμοποιούσαν την γοτθική ατμόσφαιρα του Μεσαίωνα και

⁶«Το όνειρο του Σκιπίωνα», Μάρκος Τούλιος Κικέρων («Somnium Scipionis») : πρόκειται για ένα από τα πιο σπουδαία φιλοσοφικά έργα της παγκοσμίου λογοτεχνίας. Ο πρωταγωνιστής ήρωας του έργου είναι ο Σκιπίωνας Αιμιλιανός, ο οποίος βλέπει σε όραμα τον πρόγονο του, στρατηγό Αφρικανό Σκιπίωνα που του φανερώνει το μέλλον του αλλά και του παρουσιάζει τα μυστικά της μετά θάνατον ζωής και ευτυχίας. Ταυτόχρονα αναλύονται ζητήματα φιλοσοφίας και προβάλλεται μια στάση που παραπέμπει στη στωική φιλοσοφία. Το όραμα αποτελεί το μέσο που επιτρέπει στον συγγραφέα να μεταφέρει τους φιλοσοφικούς του προβληματισμούς (Κικέρων 2005).

δημιουργούνταν μέσω του Ρομαντισμού και της τάσης ενασχόλησης με τον Μεσαίωνα ένας ονειρικός χώρος όπου επιτρέπονταν τα πάντα (O Connell 2006: 54-55).

Το όνειρο και η σχέση του με το ρομάντζο

Οι ρομαντικοί ποιητές, μέσω του ονείρου, βρήκαν ένα τρόπο έκφρασης για το ρομάντζο. Πολλοί μελετητές τόνισαν ότι ένα από τα πιο σημαντικά και παράλληλα υποβαθμισμένα στοιχεία του Ρομαντισμού είναι το ρομάντζο. Κυρίως εμφανίζεται στις ρομαντικές νουβέλες, αλλά έχει επηρεάσει και την ποίηση αρκετά (O Connell 2006: 55-56). Τα όνειρα στην λογοτεχνία έδιναν την δυνατότητα ελευθερίας και της έλλειψης λογικής. Έτσι αντιμετώπισαν και το ρομάντζο, δηλαδή σαν κάτι που είχε τους δικούς του κανόνες (O Connell 2006:58). Πέρα από την σχέση του ονείρου με το ρομάντζο στο ρεύμα του Ρομαντισμού, υπάρχει και μια ακόμη σύνδεση ανάμεσά τους.

Σύμφωνα με την O Connel, οι δυο αυτές λέξεις δίνουν η μία τη θέση της στην άλλη και σε συγκεκριμένες περιστάσεις μπορούσαν να εκπροσωπήσουν η μια την άλλη. Και οι δυο λέξεις μπορούσαν να εκφράσουν κάτι το φανταστικό. Τα όνειρα και το ρομάντζο είναι συνώνυμα από πολλές απόψεις αλλά πιο ξεκάθαρη είναι η σχέση τους με την φαντασία. Το ρομάντζο στο ρεύμα του Ρομαντισμού θεωρήθηκε ως μια λειτουργία της φαντασίας, το όνειρο στον Ρομαντισμό χρησιμοποιήθηκε για να μιμηθεί ή να δημιουργήσει το φανταστικό στοιχείο. Τα ρομάντζα θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να εκθέσουν τις εργασίες της φαντασίας στα όνειρα ή τα όνειρα να παρουσιάσουν την δημιουργική διαδικασία του να γράφεις ρομάντζα. Επίσης, τόσο τα ρομάντζα όσο και τα όνειρα μπορούν να εκπροσωπηθούν από την ποίηση, έτσι μια απλή μεταφορά στο ρομάντζο θα μπορούσε να θεωρηθεί όνειρο στην ποίηση (O Connell 2006: 60-62).

Η εξέλιξη του ονείρου στην λογοτεχνία του 18ου και 19ου αιώνα

Σύμφωνα με την Ιατρού, τα όνειρα στην ποίηση εμφανίστηκαν πολύ όψιμα στην Δύση, «χρειάστηκε να μεσολαβήσει ο ρομαντισμός και η καθοριστική συμβολή της ψυχανάλυσης, ώστε το όνειρο να αναχθεί σε γλώσσα της ποίησης». «Οι ονειρολόγοι ισχυρίζονται ότι τα όνειρα στην λογοτεχνία από την αρχαιότητα μέχρι τον ρομαντισμό δεν έμοιαζαν με την εμπειρία του ύπνου, αλλά εμφανιζόταν ως λογοτεχνικά

στρατηγήματα υπό το πρόσχημα του ονείρου, όπως οι προοικονομίες, τα δομικά στοιχεία προώθησης της πλοκής, κοινωνικοπολιτικά και θρησκευτικά άλλοθι ή πολιτισμικές αλληγορίες» (Ιατρού 2011: 17). Το όνειρο στην εποχή του ρομαντισμού αποδεσμεύτηκε, μέχρι κάποιο, βαθμό από τον συμβατικό του χαρακτήρα, αν και είναι αμφίβολο κατά πόσο αυτό πραγματοποιήθηκε, ειδικά για τα έργα που γράφτηκαν πριν το 1850. Σύμφωνα με την Ιατρού, ωστόσο, και σε αυτή την περίοδο έργα όπως αυτά του Novalis, του Jean Paul και του de Nerval εξέφρασαν τον ψυχισμό του συγγραφέα (Ιατρού 2011: 17-18).

Με το πέρασμα στον ρομαντισμό η θέση του ονείρου άλλαξε: το όνειρο απέκτησε νέα εκφραστική λειτουργία. Αρχίζει με τα Gothic μυθιστορήματα του 1760 και εξαπλώθηκε στην Ευρώπη. Στις αρχές του 19ου αιώνα οι ποιητές, όπως ο William Blake, ο Percy Bysshe Shelley, ο John Keats, ο William Wordsworth, ο Samuel Taylor Coleridge αλλά και άλλοι χρησιμοποιούσαν τα όνειρα στα λογοτεχνικά τους έργα. Αυτό συμβαίνει, επειδή οι ποιητές ενθουσιάζονταν από τις πολλές πιθανότητες και εκδοχές που τους προσέφερε το όνειρο στην λογοτεχνία. Για παράδειγμα, τα όνειρα ή και τα όνειρα που οφείλονταν σε ναρκωτικά επέτρεπαν στον συγγραφέα να γράψει κάποιο έργο συγχέοντας τις αισθήσεις και τα όριά τους. Ακόμη, τα όνειρα προσέδιδαν μια μεσαιωνική, παραμυθένια και μυστηριακή αίσθηση στα έργα. Επιπλέον, συχνά το όνειρο – προφητεία εξέφραζε την φαντασία του ποιητή- προφήτη που δέχεται τη μεταφυσική, θεία έμπνευση. Επίσης, οι μύθοι και τα παλιά φανταστικά διηγήματα αποτέλεσαν αντικείμενο έμπνευσης στα ρομαντικά λογοτεχνικά όνειρα. Ο Hoffman με το έργο *Nutcracker* (Hoffman 2014) αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα, όπως και ο Byron με το ποίημα «*The Dream*» που δημοσιεύτηκε αρχικά το 1816 (Byron 2016):

Our life is two fold: Sleep hath its own world,
 A boundary between the things misnamed
 Death and existence: Sleep hath its own world,
 And a wide realm of wild reality,
 And dreams in their development have breath,
 And tears, and tortures, and the touch of joy;
 They take a weight from off our walking toils,
 They do divide our being; they become

A portion of ourselves as of Eternity;
 They pass like spirits of the past,-they speak
 Like Sibyls of the future; they have power,-
 The tyranny of pleasure and of pain;
 They make us what we were not,-what they will,
 And shake us with the vision that's gone by,
 The dread of vanished shadows.-Are they so?
 Is not the past all shadow? –What are they?
 Creations of the mind?- The mind can make
 Substance, and people planets of its own
 With beings brighter than have been, and give
 A breath to forms which can outlive all flesh.

Ο Byron αναφέρθηκε στην σχέση του ονείρου και της πραγματικότητας. Θεωρεί ότι η μνήμη και η προφητεία εντοπίζονται στα όνειρα. Στα όνειρα ταξιδεύουμε σε διάφορες διαστάσεις, σπάμε τα δεσμά ανάμεσα στο σώμα και τις αισθήσεις, μεταξύ της ζωής και του θανάτου και αγγίζουμε την αιωνιότητα. Το όνειρο στο παραπάνω ποίημα παρουσιάζεται με ένα τρόπο ρομαντικό. Τονίζεται η σύνδεση του με το υποσυνείδητο, το σκοτεινό δεύτερο κόσμο στον οποίο βυθίζεται ο ονειρευόμενος, ενώ το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να προβληματίζεται σε σχέση με την φύση του ονείρου. Τι είναι το όνειρο; Αναρωτιέται. Πρόκειται για δημιούργημα του μυαλού; Μπορεί λοιπόν το όνειρο να δημιουργήσει δικά του σύμπαντα; Σαφώς το όνειρο αποτελεί το θέμα του ποιήματος αλλά και το όχημα με το οποίο θα διατυπωθεί ο φιλοσοφικός προβληματισμός του σπουδαίου ποιητή.

Ακόμη, και φιλόσοφοι ασχολήθηκαν με το όνειρο, για παράδειγμα με τον Rousseau και το έργο του «Confessions» (Rousseau 1964) του 1781 το όνειρο εμπλέκεται στην γαλλική λογοτεχνία (Goldberg 2017: 26). Το όνειρο έγινε αντικείμενο ενασχόλησης των Γερμανών ιδεαλιστών φιλοσόφων, έτσι έγινε προσπάθεια να κατανοήσουν τα όνειρα και τη σχέση τους με τη συνείδηση, τις προφητείες και άλλα. Οι φιλόσοφοι Schelling, ο Hardenberg και ο Kant έγραψαν έργα στα οποία ασχολήθηκαν με το όνειρο. Τον 18ο αιώνα με αφετηρία τον Μεσμέρ άρχισε η τάση του Μεσμερισμού,

δηλαδή η υπνώτιση ανθρώπων και η καταγραφή των ονείρων τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι το φαινόμενο του Μεσμερισμού επηρέασε την τέχνη και την φιλοσοφία (Goldberg 2017: 26-29).

Στην Ελλάδα η πορεία που ακολούθησαν τα όνειρα ήταν διαφορετική από αυτή στην Ευρώπη. Όπως επισημαίνει η Μαρία Ιατρού, «Παρόλο που μέχρι ενός σημείου οι Έλληνες συγγραφείς ακολουθούσαν τους Ευρωπαίους, διαφοροποιούνταν από αυτούς σε δύο βασικά σημεία, στη συχνότητα με την οποία παρουσιάζονται το όνειρο στα έργα τους αλλά και στον χειρισμό αυτών. Έτσι, οι Έλληνες ρομαντικοί, τόσο οι Αθηναίοι όσο και οι Επτανησιώτες, με εξαίρεση τον Σολωμό, χρησιμοποιούσαν ελάχιστα το όνειρο και όταν το χρησιμοποιούσαν, το έκαναν με έναν συμβατικό τρόπο μέχρι και την εμφάνιση του μοντερνισμού, ενώ έργα όπου τα όνειρα απέδιδαν τον βαθύτερο ψυχισμό του συγγραφέα ήταν ελάχιστα και μικρής σημασίας» (Ιατρού 2011: 26).

Το όνειρο στον Σολωμό

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσω τα ποιήματα του Σολωμού στα οποία εμφανίζεται το όνειρο, με βάση την λειτουργία του ονείρου σε εκείνα. Επιχειρώντας την συγκεκριμένη διάκριση, χωρίζω τα ποιήματα σε εκείνα που χρησιμοποιούν το όνειρο ως προαγωγή της πλοκής, εκείνα που λαμβάνουν το όνειρο ως έμπνευση ή εκείνα στα οποία λειτουργεί το όνειρο ως θέμα του ποιήματος.⁷

Το όνειρο στα νεανικά έργα του Σολωμού

Το «Όνειρο» του Σολωμού

Το ποίημα αυτό του Σολωμού εντάσσεται στην περίοδο 1818-1823. Σύμφωνα με τον Βελουδή, το «Όνειρο» (Σολωμός 2016: 275-280) παρουσιάζει τα πρώτα δείγματα του ρομαντικού ονείρου και οράματος. Ακόμη, σύμφωνα με την Ιατρού «το «Όνειρο» του Σολωμού παραπέμπει στο ερωτικό παιχνίδι με το άλλοθι του ονείρου και στο ευρωπαϊκό Ροκοκό με τους Έλληνες προδρόμους τον Βηλαρά και τον Χριστόπουλο, ενώ επίσης το διακρίνει ο απόηχος από ένα ζακυνθινό δημοτικό τραγούδι αλλά και από Ιταλούς κλασσικούς και νεοκλασικούς.» (Ιατρού 2011).⁸ Επίσης, η Ιατρού υποστηρίζει ότι «τα παραπάνω θα μπορούσαν πέρα από δάνεια να ήταν απλά κοινοί τόποι της εποχής. Η παρουσία τόσο της δυτικής όσο και της ελληνικής παράδοσης είναι ευδιάκριτη με την πρώτη ματιά· αυτό που δεν είναι τόσο ξεκάθαρο είναι η απόκλιση από αυτή την παράδοση και η υπαινικτική εισαγωγή των καινούργιων στοιχείων του ρομαντισμού, αυτό που έχει σημασία είναι το γεγονός ότι αυτά τα καινούργια στοιχεία συνυπάρχουν με το ονειρικό θέμα» (Ιατρού 2011).

Και αυτό γίνεται πιο κατανοητό αν συγκριθεί το ποίημα του Σολωμού με το «Όνειρον» του Ξανθόπουλου (Μ.Μ. Παπαϊωάννου-Κ. Ιορδανίδης 1990: 134). Τη σύγκριση αυτή πραγματοποιεί η Μαρία Ιατρού αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο το όνειρο μετασχηματίζεται ακολουθώντας μία πορεία παράλληλη με την μετάβαση από το ρεύμα του Νεοκλασικισμού σε εκείνο του Ρομαντισμού (Ιατρού 2011: 57-67)

⁷Σημαντικά θέματα γύρω από τη Σολωμική ποίηση αναλύονται στο: Συλλογικό έργο 1998, *Διονύσιος Σολωμός: Ανθολόγιο θεμάτων σολωμικής ποίησης*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα.

⁸Για τη σχέση του Δ. Σολωμού με τους αρχαίους συγγραφείς βλ. Τωμαδάκης 1940.

Η πιο έντονη διαφορά μεταξύ τους είναι η χρήση κάποιων μοτίβων από τον Σολωμό (με προέλευση από τον ιταλικό νεοκλασικισμό) τα οποία διαρθρώνονται μεταξύ τους και προσδίδουν αφηγηματικό χαρακτήρα στα έργα. Δηλαδή, στο ποίημα του Σολωμού υπάρχει μια μικρή ιστορία με δραματικά (διαλογικά) στοιχεία, ενώ στο ποίημα του Ξανθόπουλου υπάρχει απλά μια «λυρική έκθεση συναισθημάτων με το ονειρικό άλλοθι» (Ιατρού 2011: 64). Μια ακόμη διαφορά μεταξύ τους είναι η γλώσσα. Στο ποίημα του Ξανθόπουλου η γλώσσα είναι πιο λόγια κοντά στο φαναριώτικο κλίμα, ενώ η γλώσσα στο ποίημα του Σολωμού είναι δημώδης με επτανησιώτικους ιδιοματισμούς. Επίσης, και με το «Φίλευμα» (Χριστόπουλος 1970: 35) του Χριστόπουλου, πέρα από το κοινό θέμα και την ανάλογη δομή, τα δύο ποιήματα υπάρχουν διαφορές. Μια τέτοια διαφορά είναι η αλλαγή του σκηνικού στον Σολωμό, δηλαδή για παράδειγμα στο ποίημα του Σολωμού υπάρχει μόνο μια θεά και αυτή είναι με την μεταφορική έννοια, η «της ομορφιάς θεά» (Ιατρού 2011: 57-69).

Ακόμη, σύμφωνα με την Ιατρού, ο λόγιος κήπος των Χαρίτων μετατρέπεται στο νεοελληνικό «ωραίο περιβολάκι», οι αρχαιοπρεπείς παρουσίες στο ποίημα του Χριστόπουλου (Βάκχος, Έρως, Χάρες) έχουν δώσει τη θέση τους στην εμψυχωμένη φύση (αστέρια) και στις γυναικείες μορφές, φεγγαροντυμένες. Ο «Έρως» του Χριστόπουλου δεν υπάρχει στο ποίημα του Σολωμού ως όρος, αλλά υποβάλλεται ως συναίσθημα σε συγκεκριμένα ρητορικά σχήματα. Ακόμη, «η ανακρεόντεια ευθυμία έδωσε την θέση της στην μελαγχολική διάθεση, το πάθος αντικαταστήθηκε από τον παιγνιώδη αισθησιασμό και, το πιο σημαντικό, ο ρόλος της φύσης άλλαξε» (Ιατρού 2011: 63-65).

Σύμφωνα με την Ιατρού, στο ποίημα του Σολωμού, σε αντίθεση με τα άλλα δύο, υπάρχει η εξέλιξη μιας πλοκής. «Στο «Όνειρο» καθένα από τα μικρά επεισόδια προετοιμάζει το επόμενο και όλα μαζί δημιουργούν τις συνθήκες μιας ευτυχούς κατάληξης. Άρα, το ποίημα αποτελεί μια πρόιμη έκφανση της μεταφοράς του ποιήματος-φυτού, το οποίο είναι χαρακτηριστικό του ρομαντισμού» (Ιατρού 2011: 68 69). Ακόμη, πέρα από το αφηγηματικό κομμάτι και άλλα στοιχεία, όπως ο λυρισμός και τα δραματικά μέρη, καθιστούν αξιοπρόσεκτο το ποίημα του Σολωμού. Ο λυρισμός είναι σύμφυτος με το θέμα, αλλά εντοπίζεται και στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων είτε μέσω της φύσης είτε πιο συγκεκριμένα με προσφωνήσεις. Η δραματικότητα πηγάζει από

την εκφορά του λόγου. Αυτός ο συνδυασμός, σύμφωνα με την Ιατρού, παραπέμπει στο «μεικτό αλλά νόμιμο είδος του ρομαντισμού» (Ιατρού 2011: 75). Αυτό το ποίημα του Σολωμού προλογίζει την απόπειρα του νέου ρομαντικού τόπου μέσα από τη νεοκλασική σύμβαση. Αντικατοπτρίζει, με άλλα λόγια, την σταδιακή μετάβαση από τη μία φάση του Σολωμικού έργου στην άλλη (Ιατρού 2011: 67-75). Ένα ακόμη στοιχείο της παράδοσης είναι ο τρόπος που το ποίημα αρχίζει με τον στίχο «άκου ένα όνειρο», που ήταν ο συνηθισμένος τρόπος έναρξης των πλασματικών ονείρων μέχρι τον ρομαντισμό. Ακόμη, στο σολωμικό ποίημα οι Φεγγαροντυμένες, κατά τους μελετητές (Ιατρού 2011: 79-81), αποτελούν προδρόμους της Φεγγαροντυμένης του *Κρητικού* με την εκδοχή της ως Ποίησης. Αυτή η προοπτική μπορεί να συνδεθεί με την ταύτιση του ονείρου και της ποιητικής παραγωγής, που διεκδικεί ο ρομαντισμός, ωστόσο η ταύτισή τους με τις Μούσες παραπέμπει στην κλασικιστική ρίζα του μοτίβου. Έτσι, απηχούν τον Χριστόπουλο• όμως ο Σολωμός καταφέρνει να υπερβεί τα νεοκλασικά πρότυπα και να περάσει στον χώρο της φαντασίας και οι φεγγαροντυμένες είναι ρομαντικών προδιαγραφών. Φαίνεται έτσι η στροφή από τον κλασικισμό και την χρήση του ονείρου ως απλού στρατηγήματος στον ρομαντισμό και την έκφραση του ψυχισμού. Ακόμη, και ο τρόπος που οι Φεγγαροντυμένες εμφανίζονται από το πουθενά θυμίζει πραγματικό όνειρο και παραπέμπει στον ρομαντισμό και στο πώς η ονειρική γλώσσα αρχίζει να μοιάζει με την ποιητική (Ιατρού 2011: 79-80). Σημαντικό στο σημείο αυτό είναι να αναφερθεί η σύνδεση την οποία πραγματοποίησε ο Δημήτρης Αγγελάτος (Αγγελάτος 2009) μεταξύ οράματος και του καντιανού και σιλερικού υψηλού, όπως αντικατοπτρίζονται στην ποίηση του Σολωμού. Ο Αγγελάτος, εντοπίζει την απόδοση του υψηλού στα αποσπάσματα του *Κρητικού* που αφορούν το όραμα της Φεγγαροντυμένης αλλά και την ακουστική παραίσθηση του ανεκκλάλητου ήχου. Το εξωπραγματικό μεγαλείο, το άρρητο και ανεκκλάλητο στοιχείο, η επίδραση στα συναισθήματα και στην ψυχολογία του άτομο με κάθε τρόπο και χωρίς οποιαδήποτε εξήγηση συνδέονται με το μεγαλειώδες Υψηλό και μπορούν να εκφραστούν στην ποίηση και γενικότερα τη λογοτεχνία με όχημα τόσο το όνειρο όσο και το όραμα. Η εμφάνιση της Φεγγαροντυμένης στην περίπτωση του ποιήματος του Σολωμού ανήκει σαφώς στη δεύτερη κατηγορία. Η απόδοση του Υψηλού αποτελεί στοιχείο της ρομαντικής λογοτεχνίας ενώ ταυτόχρονα αντικατοπτρίζει τη θητεία του Σολωμού στη γερμανική

φιλοσοφία. Ένας από τους λόγους που το όραμα και το όνειρο αποτέλεσαν οχήματα της ρομαντικής λογοτεχνίας είναι ακριβώς επειδή αποτελούν καταστάσεις που υπερβαίνουν το συνειδητό και μπορούν να αποδώσουν την έννοια του Υψηλού, εντάσσοντας την σε μία πλοκή.⁹

Ακόμη, η σκηνή στην τριανταφυλλιά (στρ. 10-12) είναι το σημείο που βρίσκεται πιο κοντά από όλα στον ρομαντισμό, γιατί πέρα από τον συναισθηματική ένταση τροποποιεί ένα παραδοσιακό σύμβολο (εκφράζει ένα τμήμα του ψυχισμού) και σηματοδοτεί και την αλλαγή του ρόλου της φύσης, και αυτό μαζί με τα άστρα, που συνομιλούν με τον ποιητή, θυμίζουν το πώς είναι η φύση στον ώριμο ρομαντισμό (λειτουργεί από μόνη της). Παρά τα βήματα που πραγματοποιούνται προς τον ρομαντισμό,¹⁰ το ποίημα διατηρεί ακόμη τον προσχηματικό του χαρακτήρα. Έτσι, η φράση «Τούτο είν' τ' όνειρο, ψυχή μου» και η καταληκτική πρόταση δηλώνουν ότι πρόκειται για όνειρο και το διαχωρίζουν από το κυρίως μέρος. Με την τελευταία φράση φανερώνεται και ο τεχνικός χαρακτήρας του ονείρου και η λειτουργία του μέσα στο ποίημα. Από τα παραπάνω φάνηκε ότι το ποίημα του Σολωμού αποτελεί εξέλιξη σε σχέση με προγενέστερα ποιήματα με το ίδιο θέμα, εξέλιξη ως προς το χειρισμό ενός παραδοσιακού θέματος και των επιμέρους μοτίβων.

Η λειτουργία του ονείρου ως προαγωγού της πλοκής

Ο Λάμπρος

Ο Λάμπρος (Σολωμός 2016: 143-173) αποτελεί το δεύτερο μεγάλο έργο το οποίο εντάσσεται στην ωριμότητα του Σολωμού και επισφραγίζει την μετάβαση από την πρώιμη ζακυνθινή περίοδο του Σολωμού στην ωριμότερη κερκυραϊκή ρομαντική του φάση. Η σύνθεση αυτού του αφηγηματικού ποιήματος, κατά τον Βελουδή (Σολωμός 2016: 22), έχει ως αφετηρία το 1826, αλλά ο Λάμπρος βρισκόταν υπό επεξεργασία από τον Σολωμό μέχρι το 1833. Ουσιαστικά αποτελεί το πρώτο μεγάλο ποίημα του Σολωμού

⁹ Καθοριστικής σημασίας για την ανάλυση της σχέσης της σολωμικής ποίησης για το υψηλό είναι η μελέτη του Δημήτρη Αγγελάτου «Αναπαριστώντας το υψηλό: η (αφήγηση στη) ζωγραφική και η (ζωγραφική στην) ποίηση (Th. Géricault και Διον. Σολωμός)» που δημοσιεύτηκε το 2009.

¹⁰ Σχετικά με τη σχέση του ρομαντισμού με τον Σολωμό, χρήσιμο είναι το εγχειρίδιο: Αντζουλής Ανδρέας 2015, *Η έννοια και η αναπαράσταση του Υψηλού στο ώριμο έργο του Διον. Σολωμού*, Αθήνα.

με συνειδητά αποσπασματικό χαρακτήρα, σύμφωνα με το ρομαντικό πρότυπο. Ωστόσο, παρά τον αποσπασματικό του χαρακτήρα, τα επεισόδια- αποσπάσματα του έργου μπορούν να αποτελέσουν και αυτόνομα λυρικά ποιήματα, έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι ο Σολωμός δημοσίευσε στο περιοδικό «Ίόνιος Ανθολογία» το απόσπασμα με αριθμό 25 (Σολωμός 2016: 22). Αυτήν την περίοδο ακολούθησαν και άλλα τμήματα του έργου καταλήγοντας σε εφημερίδες και περιοδικά. Ακόμη, κάποια άλλα αποσπάσματα συμπεριλήφθηκαν στην γραμματική του φίλου του Σολωμού Γκαετάνο Γκρασέτι.

Σχετικά με τις εκδόσεις του έργου, καταρχάς, υπάρχουν διαθέσιμες αυτές που επιμελήθηκε ο Πολυλάς στα *Ευρισκόμενα* (Σολωμός 1859) και οι επανεκδόσεις της· ακόμη, η έκδοση «Το πρώτο σχέδιο του “Λάμπρου”, η Πρόδρομη φιλολογική έκδοση από το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 12» του Λ. Πολίτη, η οποία αποτελεί επίσης μια έκδοση του χειρόγραφου τετραδίου του πρώτου σχεδίασματος του ποιήματος από το Σολωμό. Επίσης, από το Λ. Πολίτη εκδόθηκαν τα χειρόγραφα και σε τρεις τόμους με τον τίτλο *Απάντα* (Σολωμός 1948 - 1991). Ο Αλεξίου εξέδωσε τα ποιήματα και τα πεζά του Σολωμού (Σολωμός 2007). Τέλος, ο *Λάμπρος* συμπεριλήφθηκε στην έκδοση των ποιημάτων και πεζών έργων του Γ. Βελουδή (2007). Σήμερα τα χειρόγραφα του Σολωμού γενικά φυλάσσονται στο Μουσείο Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, στην Ακαδημία Αθηνών και στην Εθνική Βιβλιοθήκη¹¹. Πέρα από τα γραμματολογικά στοιχεία το ποίημα αυτό είναι ιδιαίτερο και από άποψη περιεχομένου. Καταρχήν, ο *Λάμπρος* αποτελεί ένα έργο που συνδυάζει την κλασική μορφή και το ρομαντικό περιεχόμενο. Έτσι, η μετρική του ποιήματος αποτελεί απόρροια της ιταλικής κληρονομιάς, καθώς το έργο είναι γραμμένο στην οκτάβα, οκτάστιχη στροφή με ιαμβικούς ενδεκασύλλαβους με σταθερή ομοιοκαταληξία. Αυτή η μετρική επιλογή συνηθιζόταν στα μεγάλα επικά-αφηγηματικά έργα της Αναγέννησης, αλλά αργότερα λόγω των αδυναμιών της στην αντικειμενική τριτοπρόσωπη αφήγηση αξιοποιήθηκε στην λυρική και δραματική ποίηση (Σολωμός 2007: 22). Ο Σολωμός είναι ένας από τους κορυφαίους στον χειρισμό της οκτάβας, καθώς αξιοποίησε στο έπακρο τις δυνατότητες που προσφέρει (ποικιλία τονισμού, dantesco, συνίζηση) (Σολωμός 2007: 22).

¹¹ «Διονύσιος Σολωμός (1798-1857)», www.greek-language.gr (τελευταία επίσκεψη 20/05/2020).

Στο επίτευγμα αυτό συνέβαλε και η ικανότητα του ποιητή να συνθέτει σε μια ποιητική ενότητα διαφορετικά γλωσσικά και θεματικά στοιχεία και διαφορετικές πηγές παιδείας. Συγκεκριμένα στο *Λάμπρο*, από άποψη περιεχομένου, υπάρχουν ρομαντικά στοιχεία, ειδικά μοτίβα και θέματα, που διέπουν όλο το έργο, ειδικά όσα προέρχονται από τον αγγλικό ρομαντισμό. Δηλαδή, τα οράματα, τα φαντάσματα, ο ηθικός διχασμός του ήρωα ανάμεσα στο Καλό και στο Κακό, η αποπλάνηση των νέων γυναικών, η αυτοκτονία, ο θάνατος, η φρίκη, η αιμομιξία, η κυριαρχία των παθών και των ενστίκτων (Σολωμός 2007: 24). Ακόμη, άλλα ρομαντικά στοιχεία που διέπουν το ποίημα είναι η κυριαρχία της φαντασίας και του συναισθήματος και η παρουσία εμπειριών που συνδέονται με το Υψηλό (Αγγελάτος 2009 : 175-176).

Ακόμη, οι ήρωες το έργου είναι ρομαντικές φιγούρες καθώς είναι εγωκεντρικοί με τα χαρακτηριστικά ρομαντικά γνωρίσματα της μελαγχολίας, της ενδοσκόπησης, της αίσθησης του μοιραίου και τα θρηνητικά συναισθήματα. Ένα ακόμη στοιχείο της ρομαντικής επίδρασης είναι το πρόσταγμα της φυσικότητας στην τέχνη. Έτσι, η απόδοση της Ιδέας γίνεται μέσω του λαϊκού πολιτισμού. Η γλώσσα του ποιήματος είναι η δημοτική, οι ήρωες είναι λαϊκά άτομα, όπως και η κουλτούρα. Οι βασικές ρομαντικές θεματικές της σολωμικής γραφής διέπουν το ποίημα. Αρχικά, ο Έρωτας αποτελεί βασική θεματική, με την ιδιαιτερότητα ότι σε αντίθεση με άλλα έργα του Σολωμού, στον *Λάμπρο* είναι σαρκικός. Ακόμη, η θρησκευτική πίστη φαίνεται στο έργο να υπερνικά τον θάνατο. Τέλος, και στον *Λάμπρο* οι κεντρικοί ήρωες έρχονται σε σύγκρουση με τις προκλήσεις της ζωής στο σολωμικό έργο και στην προκειμένη οι προκλήσεις αυτές είναι ο έρωτας και η προσπάθεια να εκπληρωθεί το ηθικό χρέος.

Ακόμη, στον *Λάμπρο* συνυπάρχουν διαφορετικές πηγές παιδείας, δηλαδή το μέτρο και η επίδραση του Άγγλου ρομαντικού Byron συνδυάζονται με στοιχεία από λαϊκές πηγές. Γενικά, όμως στο έργο ενώνονται διάφορα λογοτεχνικά είδη, καθώς δραματικά, αφηγηματικά, επικά, λυρικά, τραγικά στοιχεία και στοιχεία παραμυθιού συνυπάρχουν στο ίδιο κείμενο (Αγγελάτος 2009: 125 – 140).¹² Τέλος, ένα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του *Λάμπρου* είναι η αποσπασματικότητα του. Το έργο αποτελεί το

¹² Σύμφωνα με τον Αγγελάτο, ο Σολωμός σε ενδεκασύλλαβο στίχο και παρουσιάζει μία σημαντική προσωδιακή διαφορά από τη μέχρι τότε Σολωμική παράδοση (1826). Αποτελείται από έξι άσματα που καταλήγουν στον φρικτό θάνατο της Μαρία και του Λάμπρου. [(Αγγελάτος 2009: 125 – 140)]

πρώτο αποσπασματικό έργο που έγραψε ο Σολωμός και για αυτήν την αποσπασματικότητα υπάρχουν πολλές εξηγήσεις που δόθηκαν από μελετητές όπως ο Βελουδής, ο Λ. Πολίτης και άλλοι (Βελουδής 2004, Πολίτης 1985). Σε γενικές γραμμές οι κατηγορίες που αιτιολογούν το φαινόμενο στην περίπτωση του Σολωμού είναι τρεις και αφορούν τον χαρακτήρα του συγγραφέα, τις συνθήκες της ζωής του, (εκμάθηση ελληνικών) και την ποιητική ωριμότητα ή την επιλογή της τεχνοτροπίας¹³. Όπως και να έχει, η αποσπασματικότητα προσδίδει μια ρομαντική χροιά στο κείμενο. Αρκετοί ποιητές, ιδίως Γερμανοί ρομαντικοί, επέλεξαν την αποσπασματική εκδοχή για τα ποιήματά τους, έτσι ώστε το έργο να βρίσκεται σε ένα διαρκές γίγνεσθαι ως απόρροια του οργανικισμού και της σύνθεσης των αντιθέσεων σε μια ενότητα που διαρκώς εξελίσσεται, όπως ήδη αναφέρθηκε. Κατά τον Schlegel, το ρομαντικό είδος δεν ολοκληρώνεται ποτέ και αυτή είναι και η ουσία του και το απόσπασμα το επιτυγχάνει αυτό (Βογιατζάκη 2016: 76). Τέλος, ο *Λάμπρος* είναι επηρεασμένος από την ρομαντική ποίηση του Byron, ένα παράδειγμα αποτελεί το ποίημα του Άγγλου που παρέθεσα παραπάνω.

Το όνειρο της Μαρίας

Για την εξέταση του *Λάμπρου* επιλέχθηκε το απόσπασμα αυτό επειδή παρουσιάζει ένα λογοτεχνικό όνειρο. Για την καλύτερη κατανόηση του ονείρου στο έργο θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη ανάλυση του ποιήματος. Αρχικά, ξεκινώντας από τη μορφή, μπορεί κανείς να προσέξει ότι το ποίημα αποτελείται από έξι στροφές με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία σε ιαμβικούς ενδεκασύλλαβους και είναι γραμμένο στην οκτάβα.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα παρουσιάζει αφηγηματικά στοιχεία, καθώς αποτελεί ένα επεισόδιο ολόκληρου του ποιήματος. Επίσης, στο «όνειρο της Μαρίας» υπάρχουν στοιχεία που παραπέμπουν στο δημοτικό τραγούδι όπως η χρήση του μαγικού αριθμού τρία, όπως φαίνεται στο απόσπασμα «νά σου τα τρία τ' αρσενικά πετιούνται» (Σολωμός 2008: 146). Τέλος, η ανάσταση των νεκρών αγοριών θυμίζει επίσης δημοτικό τραγούδι αλλά και η παρουσίαση της φύσης. Στο δημοτικό τραγούδι η φύση συχνά

¹³ «Η ποίηση του Διονύσου Σολωμού», epilektoi.blogspot.com (τελευταία επίσκεψη: 20/05/2020).

εμφανίζεται να απεικονίζει την ψυχική κατάσταση του ήρωα, όπως συμβαίνει και στο απόσπασμα αυτό, καθώς φαίνεται ταραγμένη και εχθρική.

Το γεγονός ότι παρουσιάζεται ένα όνειρο αποτελεί χαρακτηριστικό του ρομαντισμού, καθώς ήταν συνηθισμένη η χρήση του ονείρου στο ρεύμα αυτό, επειδή εξυπηρετούσε όσα πρέσβευε. Ένα ακόμη ρομαντικό στοιχείο είναι η παρουσία του φανταστικού στοιχείου: Ολόκληρο το απόσπασμα είναι δομημένο πάνω σε μια ιστορία που δεν συμβαδίζει με την λογική. Ακόμη, ο τρόπος που παρουσιάζεται η φύση και ο τρόπος που λειτουργεί είναι ρομαντικός. Μέσα από τη φύση καθρεφτίζεται ο ψυχισμός του ρομαντικού ήρωα, έτσι στο απόσπασμα που εξετάζεται η φύση βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με την ταραγμένη ψυχολογία της Μαρίας και συμβαδίζει με τις επιθετικές διαθέσεις των τριών αδερφών. Ενδεικτικά μπορεί να δει κανείς την πρώτη στροφή του ποιήματος:

Μου φαίνεται πως πάω και ταξιδεύω
στην ερμιά του πελάγου εις τ' όνειρό μου·
με το κύμα, με τσ' ανέμους παλεύω
μονάχη, και δεν είσαι εις πλευρό μου·
δε βλέπω, με το μάτι όσο γυρεύω,
πάρεξ τον ουρανό στον κίνδυνό μου·
τονέ τηράω, βόηθα, του λέω, δεν έχω
πανί, τιμόνι, και το πέλαο τρέχω.

(Σολωμός 2016: 146)

Το κλειδί της ρομαντικής ποιητικής που διακατέχει ολόκληρο το απόσπασμα είναι το ρομαντικό Υψηλό. Κατά τον Burke, το Υψηλό είναι το φαινόμενο κατά το οποίο κάτι είναι ικανό να προξενήσει την αίσθηση του πόνου ή του κινδύνου. Ο Kant συνέδεσε το αίσθημα του Υψηλού με τα βίαια και ακραία φυσικά φαινόμενα (Βογιατζάκη 2016: 70). Στο «Όνειρο της Μαρίας» η φύση προκαλεί αυτό το δέος μπροστά στο μεγαλείο των φυσικών φαινομένων, το δέος μπροστά στο άγνωστο, το τρομακτικό, το επικίνδυνα γοητευτικό που φέρνει στον νου το μεγαλείο του θανάτου. Μία βασική θεματική αντίθεση του ποιήματος είναι αυτή της ζωής και του θανάτου, αφού έρχεται σε αντίθεση η παρουσία των νεκρών με αυτή των ζωντανών και το γεγονός ότι οι νεκροί ανασταίνονται και λειτουργούν σαν ζωντανοί.

Αρχικά, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι το όνειρο έχει τεχνητό και συμβατικό χαρακτήρα. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ήδη από τον τίτλο δηλώνεται ότι πρόκειται για όνειρο και δίνεται με σαφή όρια μέσα στο ποίημα, όπως φαίνεται και στον στίχο «Μου φαίνεται πως πάω και ταξιδεύω στην ερημία του πελάγου εις τ' όνειρό μου» άλλα και στον στίχο «βρίσκομαι η έρμη ανάποδα στο εις την κλίνη» (Σολωμός 2016: 146). Έτσι, το όνειρο αποτελεί μια αφήγηση η οποία δεν θυμίζει ιδιαίτερα την ονειρική εμπειρία του ύπνου. Ακόμη, η παρουσία του ονείρου στον *Λάμπρο* εξυπηρετεί ένα συγκεκριμένο σκοπό μέσα στο έργο. Αυτός είναι να δοθεί μια προοικονομία υπό το πρόσχημα του ονείρου· αυτή η λειτουργία του ονείρου αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό των ρομαντικών ονείρων. Το όνειρο, στον ρομαντισμό, αποτελούσε το ιδανικό μέσο, ώστε ο συγγραφέας να περάσει το μήνυμά του. Ολόκληρη η αφήγηση του ονείρου αποτελεί μια συμβολική εικόνα που αποδίδει τα μελλούμενα. Έτσι, στο ποίημα αυτό ουσιαστικά προοικονομείται το τέλος της Μαρίας και η εκδίκηση που θα πάρουν από το Λάμπρο τα τρία αγόρια, όπως θα φανεί στην συνέχεια. Ενδεικτικές αυτής της λειτουργίας είναι οι στροφές πέντε και έξι.

Και τὰ κύματα πότε μᾶς πηδίζουν,
 Πουὸ στὰ νέφη σου φαίνεται πὼς νᾶσαι,
 Καὶ πότε τόσο ἀνέλπιστα βυθίζουν,
 Πουὸ νὰ μὴν ἀνοίξη ἡ κόλαση φοβᾶσαι·
 Οἱ κουπηλάτες κατὰ μὲ γυρίζουν.
 Βλασφημοῦν, καὶ μοῦ λένε: Ἀνάθεμά σε.
 Ἡ θάλασσα ἀποπάνου μας πηδάει,
 Καὶ τὸ καράβι σύψυχο βουλιάει·
 Μὲ χέρια καὶ μὲ πόδια ἐνῶ σ' ἐκείνη
 Τὴν τρικυμιά, πουὸ μ' ἄνοιξε τὸ μνημα,
 Τινάζομαι μὲ βία, καὶ δὲ μ' ἀφίνει
 Νὰ βγάλω τὸ κεφάλι ἀπὸ τὸ κῦμα,
 Βρίσκομαι ἢ ἔρμη ἀνάποδα στὴν κλίνη,
 Πουὸ ἄλλες φορὲς τὴ ζέσταινε τὸ κρῖμα,
 Καὶ πικρότατα κλαίω πὼς εἶναι δίχως

Τὸ στεφάνι, ποὺ μῶταξες, ὁ τοῖχος.

(Σολωμός 2016 : 147)

Ἡ δέηση τῆς Μαρίας καὶ τὸ ὄραμα τοῦ Λάμπρου• Το εσπέρας τῆς Λαμπρῆς

Το απόσπασμα αυτό αποτελεί το τελευταίο κομμάτι του «Λάμπρου» το οποίο παρουσιάζει το όνειρο. Καταρχήν, το απόσπασμα συνδυάζει στοιχεία διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών, όπως είναι τα λυρικά στοιχεία, τα αφηγηματικά, τα τραγικά, δραματικά και στοιχεία δημοτικού τραγουδιού. Συγκεκριμένα, τον λυρισμό του κειμένου προσδίδει η άμεση έκφραση των συναισθημάτων και της ψυχικής κατάστασης των ηρώων, όπως φαίνεται στις στροφές δυο και τέσσερα.

Τα μαλλιά δένω στα λιγνά μου στήθη•

δένω σταυρό τα χέρια• Ουράνια θεία!

Πέστε εκείνου που σήμερα αναστήθη

να ελεηθεί τη μαύρη τη Μαρία.

Μέρα είναι Αγάπης. Άδης ενικήθη•

καίονται τα σπλάχνα, καίονται τα στοιχεία•

καὶ ἡ πυρκαϊά του του Κόσμου αναγαλλιάζει

καὶ κατ' Αὐτόν τη σπίθα τῆς τινάζει

(Σολωμός 2016: 163)

Στην εκκλησίαν ωστόσο ο Λάμπρος μένει,

ὅπου ἀνθρώπου πνοή δεν ἀγρικιέται.

Ἀπ' ἓνα εἰς ἄλλο στοχασμὸ πηγαίνει•

εἶναι ὁ νους τοῦ ἔρμος κόσμος που χαλιέται.

Μέσ' ἀπὸ τὸ στασίδι ἀγάλι βγαίνει,

καὶ ὀχ τὴν ψυχὴ του ὁ στεναγμὸς πετιέται•

μόνον οἱ σκόρπιες δάφνες που ἐμυρίζαν

ἐκεῖ που αὐτὸς ἐπερπατούσε ἔτριζαν

(Σολωμός 2016: 163-164).

Τα αφηγηματικά στοιχεία αποδεικνύονται από το γεγονός ότι το απόσπασμα αυτό αποτελείται από επεισόδια και παρουσιάζει μια ιστορία. Η τραγικότητα στο κομμάτι

αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι ο Λάμπρος τιμωρείται γιατί προκάλεσε τη θεία οργή. Προοικονομείται, αρχικά, από τη Μαρία στον στίχο «Πέστε Εκεινού που σήμερα αναστήθη να ελεηθεί τη μαύρη τη Μαρία» και δηλώνεται από τον Λάμπρο στον στίχο «Απόψε Κάποιος που ό,τι θέλει κάνει μῶστειλε από το μνήμα τα παιδιά μου» (Σολωμός 2016: 163,166). Τέλος, δραματικότητα προσδίδουν οι περιγραφές από τον Σολωμό και οι διάλογοι μεταξύ των προσώπων, ενώ τα στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού φαίνονται από την παρουσία του αριθμού τρία, για παράδειγμα τα παιδιά του Λάμπρου είναι τρία, τρεις φορές επαναλαμβάνεται το «Χριστός ανέστη» στην στροφή έξι και η ανάσταση των νεκρών επίσης θυμίζει δημοτικό τραγούδι.

Πάει για να βγει στη θύρα αργά, και ανοίγει,
λεπτή φωνή του λέει Χριστός ανέστη.
Εις την άλλη πηδάει, και φωνή ολίγη
και παρόμοια του λέει Χριστός ανέστη.
Από την τρίτη πολεμάει να φύγει,
και μια τρίτη του λέει Χριστός ανέστη.
Αυτοκίνητες πάντα ανοιγοκλείνουνε
οι τρεις θύρες και αχό δεν προξενούνε.
(Σολωμός 2016: 164)

Επιπλέον, το περιεχόμενο του αποσπάσματος είναι γεμάτο με γνωρίσματα του ρομαντισμού. Αρχικά, ο τρόπος που παρουσιάζεται η φύση αποδεικνύει τις ρομαντικές επιρροές στο πεζό ποίημα. Έτσι, το τοπίο που περιγράφεται και όλη η ατμόσφαιρα είναι ρομαντικά. Πρόκειται για νύχτα με φεγγάρι, «είναι νύχτα γλυκιά, και το φεγγάρι» (Σολωμός 2016: 163). Ακόμη, μέσω του οράματος του Λάμπρου, εκδηλώνεται το ρομαντικό υψηλό, αφού ο Σολωμός με αυτό υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια. Οι ήρωες του αποσπάσματος είναι επίσης ρομαντικών προδιαγραφών, αφού είναι εγωκεντρικοί και διακατέχονται από ανεκπλήρωτες επιθυμίες και από το αίσθημα του ανεκπλήρωτου και του πεσιμισμού, όπως φαίνεται για παράδειγμα από τις στροφές δυο και πέντε.

Τα μαλλιά δένω στα λιγνά μου στήθη•
δένω σταυρό τα χέρια• Ουράνια θεία!
Πέστε εκείνου που σήμερα αναστήθη
να ελεηθεί τη μαύρη τη Μαρία.

Μέρα είναι Αγάπης. Άδης ενικήθη•
 καίονται τα σπλάχνα, καίονται τα στοιχεία•
 και η πυρκαϊά του Κόσμου αναγαλλιιάζει
 και κατ' Αυτόν τη σπίθα της τινάζει-
 (Σολωμός 2016: 163).

Και το πρόσωπο γέρνει ωσάν τη δειάφη
 και χαμηλά τούτα τα λόγια ρίχτει:
 «Κουφοί, ακίνητ' οι Άγιοι, καθώς και οι τάφοι•
 είπα κ' έκραξα ως τ' άγριο μεσανύχτι.
 Αντρας (κ' η μοίρα ό,τι κι' α θέλει ας γράφει)
 του εαυτού του είναι θεός, και δείχνει
 στην άκρα δυστυχία• μέσ' στην ψυχή μου
 κάθου κρυμμένη, απελπισία, και κοίμου.
 (Σολωμός 2016: 164).

Ακόμη, η παρουσία της φαντασίας καθορίζει όλο το απόσπασμα και αποτελεί το κατεξοχήν υλικό της δημιουργίας του αποσπάσματος. Τέλος, αρκετά ρομαντικά θέματα εντοπίζονται στο απόσπασμα, όπως είναι η πίστη στο θεό και ο θάνατος, και εδώ λειτουργούν αντιθετικά μεταξύ τους. Η θεία δύναμη υπερνικάει το θάνατο και έτσι τα τρία αδέρφια ανασταίνονται για να τιμωρήσουν τον Λάμπρο, όπως δηλώνει και ο Λάμπρος στην στροφή δεκατέσσερα:

Κόλαση; Την πιστεύω• είναι τη• αυξάνει,
 κι' όλη φεγγοβολάει στα σωθικά μου.
 Απόψε Κάποιος που ό,τι θέλει κάνει
 μ΄οστειλε από το μνήμα τα παιδιά μου.
 Χωρίς να τη γνωρίζω εχθές μου βάνει
 τη θυγατέρα αισχρά στην αγκαλία μου.
 Δε λείπει τώρα πάρεξ να χαλάσει
 τον Εαυτό του, γιατί μ' έχει πλάσει.
 (Σολωμός 2016: 166)

Το όνειρο παρουσιάζεται στο απόσπασμα με την μορφή του και αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος του έργου που εξετάζεται. Η επίδραση του ρομαντισμού φαίνεται τόσο από το περιεχόμενο του ονείρου όσο και από τον τρόπο που παρουσιάζεται και από την λειτουργία του. Η παρουσίαση του ονείρου διατηρεί την συμβατική της μορφή, όπως συνέβαινε με τα ρομαντικά όνειρα. Καταρχάς, δηλώνεται στον τίτλο η ύπαρξη του ονείρου και το είδος του. Ωστόσο, η αρχή του οράματος δεν δηλώνεται ξεκάθαρα και δεν διαχωρίζεται από το υπόλοιπο κείμενο, σύμφωνα με την έκτη στροφή. Η δέκατη τρίτη στροφή του αποσπάσματος, με τον στίχο «Στέκει σα μάρμαρο ώσπου ξημερώνει, κ' είναι φευγάτοι οι πεθαμένοι νέοι» (Σολωμός 2016: 166), αποτελεί το κλείσιμο του οράματος και το διαχωρίζει από το υπόλοιπο κείμενο. Έτσι, το όραμα αποτελεί ένα εργαλείο στα χέρια του ποιητή, ένα τέχνασμα που του δίνει την ελευθερία να γράψει όπως επιθυμεί και το όραμα είναι το ιδανικό μέσο για να αξιοποιήσει τα γνωρίσματα του ρομαντικού ρεύματος. Τέλος, το όραμα μέσα στο σύνολο του έργου λειτουργεί ως προαγωγός της πλοκής. Αποτελεί κομβικό σημείο για την κατάληξη των ηρώων και κατ' επέκταση όλου του ποιήματος, αφού με την εμφάνιση των νεκρών παιδιών στον Λάμπρο αρχίζει η τιμωρία του, η λύτρωση της Μαρίας και η αποκατάσταση της τάξης.¹⁴

Η σημασία των οραμάτων στο *Λάμπρο* είναι θεμελιώδης, καθώς ο ποιητής επιδιώκει ισχυρές αντιδιαστολές υπερβατικής τάξης, σχεδιάζοντας το όραμα του καταραμένου Λάμπρου στην Εκκλησία (Αγγελάτος 2009: 125 – 140). Μέσα από τα όραμα εκφράζονται οι υπερβατικές δυνάμεις του Καλού και του Κακού.

Το όνειρο και το όραμα στον Λάμπρο εντάσσονται στη σκοτεινή πλευρά του ρομαντισμού, που αφορά τον θάνατο, τον φόβο, την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής, τα όρια της ύπαρξης και του νου. Κατ' επέκταση η σύνδεση του σκοτεινού οράματος που προβάλλει τον φόβο του θανάτου, τις τύψεις αλλά και την έντονη θρησκευτικότητα, με το Υψηλό είναι μάλλον αναπόφευκτη. Και στο συγκεκριμένο ποίημα του Σολωμού, όπως και στον *Κρητικό*, το όραμα γίνεται όχημα αλλά και τόπος όπου αποδίδεται το Υψηλό. Στο ποίημα που μελετήθηκε η ενοχικότητα, ο φόβος του θανάτου αλλά και των μεταθανάτιων επιπτώσεων των φρικτών πράξεων του ήρωα έρχονται με τη μορφή προφητικού οράματος και τον κατακλύζουν.

¹⁴Για τις ψυχαναλυτικές όψεις της ποιητικής του Σολωμού βλ.-Αρβανιτάκης – Χατζόπουλος: 2013.

Κρητικός

Ο *Κρητικός* (Σολωμός 2016: 191-201) αποτελεί έργο-ορόσημο στη δημιουργική πορεία του ποιητή από πολλές απόψεις. Καταρχήν, η συγγραφή του έργου ξεκίνησε το 1833, στην φάση της απόλυτης ωριμότητας του συγγραφέα. Ο Πολυλάς στο κεφάλαιο VIII των «Προλεγομένων» του λέει ότι ο Σολωμός μετακόμισε στην Κέρκυρα για να αφοσιωθεί στην συγγραφή, και στο κεφάλαιο XII του ίδιου έργου ο Πολυλάς διευκρινίζει ότι η μελέτη αυτή συνίσταται στην μελέτη της φιλοσοφίας, κυρίως μέσω γερμανικών συγγραμμάτων και βιβλίων του Σίλλερ, τα οποία των οδήγησαν σε νέους δρόμους της Ποιητικής (Σολωμός 2016: 25). Επομένως, την ώριμη φάση της ποίησής του διαμόρφωσαν οι φιλοσοφικές μελέτες, ιδιαίτερα η γερμανική φιλοσοφία και Αισθητική του τέλους του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου αιώνα (Goethe, Schiller, Hegel, Schelling κτ.λ) (Σολωμός 2016: 25). Αυτή η παιδεία, λοιπόν, διαμόρφωσε και το συγκεκριμένο έργο μαζί την κρητική λογοτεχνία στην εποχή της ακμής της. Ένας ακόμη λόγος που ο *Κρητικός* αποτελεί έργο-ορόσημο, είναι η μορφή του έργου. Με τον *Κρητικό* θεμελιώνεται ο εθνικός δεκαπεντασύλλαβος, ο οποίος θα χρησιμοποιηθεί στα έργα της σολωμικής ωριμότητας που έχουν μεγαλύτερο μέγεθος και αφηγηματικό χαρακτήρα (Σολωμός 2016: 26).

Ο δεκαπεντασύλλαβος του *Κρητικού* διέφερε από αυτό με τον οποίο έγραφε ο Σολωμός στα πρώιμα έργα της ζακυνθινής περιόδου. Ο δεκαπεντασύλλαβος των ώριμων χρόνων δεν είναι μια απλή απομίμηση του δημοτικού τραγουδιού• αυτός χαρακτηρίζεται από την ελεύθερη χρήση του διασκελισμού, την λεγόμενη ελεύθερη χρήση της έκθλιψης και της συνίζησης, την έντεχνη εναλλαγή των τόνων και των φωνηέντων, για την επίτευξη μιας μουσικότητας και ρυθμικότητας, σύμφωνα με τις υποδείξεις της νέας ρομαντικής Ποιητικής και το νέο ρομαντικό προβληματισμό του Σολωμού (Σολωμός 2016: 26-27). Ένας ακόμη λόγος που ο *Κρητικός* ξεχωρίζει σε σχέση με τα προηγούμενα έργα είναι το γεγονός ότι αποτελεί το πρώτο έργο που θέτει το ζήτημα του αποσπασματικού έργου στη φάση της απόλυτης ωριμότητας (1833-1850). Μέσα στα δυο χρόνια της συγγραφής του το έργο υπέστη πέντε διαδοχικές επεξεργασίες για να μείνει τελικά ανολοκλήρωτο, με αποτέλεσμα οι επεξεργασίες να αποτελούν τέσσερις, πέντε διαφορετικές εκδοχές του έργου• ωστόσο, αυτή η αποσπασματικότητα φαίνεται να ήταν από την αρχή προγραμματισμένη (Σολωμός 2016: 27). Ακόμη, ο *Κρητικός* αρχίζει ex

abrupto· η έλλειψη κανονικής αρχής χαρακτηρίζει τα αποσπασματικά έργα, μικρά ή μεγάλα, της ρομαντικής περιόδου. Ένα ακόμη στοιχείο που εντείνει την πίστη στον προγραμματισμένο αποσπασματικό χαρακτήρα του *Κρητικού* είναι η αρίθμηση που έγινε από το ίδιο τον Σολωμό στα υποτιθέμενα ολοκληρωμένα αποσπάσματα (Σολωμός 2016: 27-28).

Το σύνθεμα του *Κρητικού* συγκεντρώνει επικά και λυρικά στοιχεία και η γλώσσα του είναι η δημοτική. Η αφήγηση μπορεί να χαρακτηριστεί ως «δραματικός μονόλογος» χωρίς αφηγηματική, τριτοπρόσωπη εισαγωγή. Η αποσπασματικότητα του *Κρητικού*, ο συνδυασμός διαφόρων λογοτεχνικών ειδών και πηγών παιδείας και η χρήση του λαϊκού πολιτισμού είναι μερικά ρομαντικά στοιχεία, όμως και στο επίπεδο του περιεχομένου του συνθέματος υπάρχουν πολλά ακόμη ρομαντικά στοιχεία. Καταρχάς, η κεντρική ιδέα του έργου αυτού είναι ο «θείος έρωτας» με την έννοια της χριστιανικής Αγάπης, όπως την όρισε ο Άγιος Αυγουστίνος. Η ενσάρκωση αυτού του θείου έρωτα είναι η αγαπημένη του *Κρητικού* και αυτή ταυτίζεται εν μέρει με την Φεγγαροντυμένη, όπως φαίνεται από πολλές αναφορές στο κείμενο, για παράδειγμα αναφέρει την «Θεϊκή θωριά» (Σολωμός 2016: 192). Η ανάμνηση που έχει ο κρητικός κοιτώντας την Φεγγαροντυμένη προέρχεται από την Ιδέα στον Μένωνα που πέρασε στην χριστιανική μεταφυσική του Άγιου Αυγουστίνου και στην θεολογία του κλασικού γερμανικού Ιδεαλισμού (Hegel, Schelling) (Σολωμός 2016: 28-29)¹⁵.

Πέρα από τον αγνό έρωτα, τα βασικά ρομαντικά θέματα ή αντιθετικά ζεύγη της ποίησης του Σολωμού απαντώνται και στο συγκεκριμένο έργο. Ακόμη περιγράφονται: οι κακουχίες του κρητικού, ο μάταιος αγώνας, η απώλεια της πατρίδας και της οικογένειας, όπως φαίνεται στο χωρίο «Κοίτα με μέσ' στα σωθικά, που εφύτρωσαν οι πόννοι/όμως εξεχειλίσανε τα βάθη της καρδιάς μου• τ' αδέρφια μου τα δυνατά οι Τούρκοι μου τ' αδράξαν/ την αδελφή μου ατίμησαν κι' αμέσως την έσφαξαν/ τον κύρη μου το γέροντα εκάψανε το βράδυ/και την αυγή μου ρίζανε τη μάνα στο πηγάδι» (Σολωμός 2016: 193). Επιπρόσθετα, άλλα θέματα, όπως η σχέση του ανθρώπου με τη φύση και ο θάνατος, και

¹⁵ Ο Πλατωνικός διάλογος «Μένων» που αναφέρεται στην ανάμνηση της Ιδέας, στην ικανότητα δηλαδή του ατόμου που ασκεί τη διαλεκτική φιλοσοφία να θυμηθεί την Αλήθεια αν και προέρχεται από έναν άλλο πολιτισμό και εντάσσεται σε διαφορετική κοσμοθεωρία από εκείνη των κατά πολύ μεταγενέστερων φιλοσόφων του γερμανικού Ιδεαλισμού κατάφερε να επιδρά σε εκείνους σε θεολογικά ζητήματα μέσα από την διαμεσολάβηση της χριστιανικής μεταφυσικής θεωρίας του Αγίου Αυγουστίνου.

μάλιστα ο βίαιος, στο τέλος του έργου εμφανίζονται επίσης, όπως φαίνεται στους τελευταίους στίχους «και τέλος φθάνω στο γιαλό την αρραβωνιασμένη/ την απιθώνω με χαρά/ κ' ήτανε πεθαμένη» (Σολωμός 2016: 196). Σχετικά με τη φύση στον *Κρητικό*, αυτή εμφανίζεται να λειτουργεί σαν έμψυχο όν που βοηθάει τον κρητικό• για παράδειγμα, το αστροπελέκι ακούει τον κρητικό και ξαναφέγγει: «αστροπελέκι μου καλό, για ξαναφέξε πάλι!» (Σολωμός 2016: 198). Ή εναρμονίζεται με τις συνθήκες και λειτουργεί αυτόβουλα, αφού, για παράδειγμα, πριν την εμφάνιση της Φεγγαροντυμένης η φύση ημερεύει, «Κ' η θάλασσ' , που εσκίρθηκε σαν το χοχλιό που βράζει/ ησύχασε και έγινε όλο ησυχία και πάστρα» ή στο τελευταίο επεισόδιο η φύση λειτουργεί σαν έμψυχο όν παρουσιάζοντας αισθήματα• ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο στίχος «και μου γελούσαν τα βουνά, τα πέλαγα κ' οι κάμποι» (Σολωμός 2016: 191, 194).

Στον *Κρητικό* το όνειρο εμφανίζεται με την μορφή οράματος και ουσιαστικά τα τρία οράματα του έργου καταλαμβάνουν σχεδόν ολόκληρο το έργο. Αυτό εξηγείται ίσως από το γεγονός ότι ο *Κρητικός* είναι εξολοκλήρου ρομαντικό έργο και τα όνειρα ταίριαζαν και εξυπηρετούσαν τις συνθέσεις που ανήκαν στο ρεύμα αυτό. Για αρχή, και στα τρία οράματα η επίδραση της φαντασίας με την ρομαντική έννοια είναι ευδιάκριτη. Στα οράματα ο Σολωμός δημιουργεί ένα δικό του κόσμο, απαλλαγμένο από την λογική και τις αισθήσεις, και καταφέρνει να ενώσει αντικρουόμενους κόσμους, μέσω των οραμάτων, παρουσιάζοντας κάτι που δεν θα μπορούσε αλλιώς να εκφράσει και το ενώνει με το υπόλοιπο κείμενο. Επίσης, κάτι ακόμα που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στα οράματα είναι το υψηλό ή υπέροχο. Η παρουσίαση της αγριεμένης φύσης, όπως παρουσιάζεται στο απόσπασμα δύο, ή της γαλήνιας φύσης πριν την εμφάνιση της φεγγαροντυμένης, όπως συμβαίνει στο απόσπασμα τρία, προκαλούν δέος στον κρητικό. Ακόμη, η ίδια η Φεγγαροντυμένη και ο ανεκδιήγητος ήχος προκαλούν θρησκευτικό δέος και συγκινησιακή ένταση στον κρητικό, όπως φαίνεται στο απόσπασμα τέσσερα και πέντε.

Εκοίταξε τ' αστέρια, κ' εκείνα αναγαλλιάσαν,
και την αχτινοβόλησαν και δεν την εσκεπάσαν•
κί από το πέλαο, που πατεί χωρίς να το σουφρώνει,
κυπαρισσένιο ανάερα τ' ανάστημα σηκώνει,
5 κί ανεί τσ' αγκάλες μ' έρωτα και με ταπεινοσύνη,

κ' έδειξε πάσαν ομορφιά και πάσα καλοσύνη.
Τότε από φως μεσημεριανό η νύχτα πλημμυρίζει,
κ' η φύσις ήτανε ναός που ολούθε λαμπυρίζει.

10 Τέλος σ' εμέ που βρίσκομουν ομπρός της μέσ' στα ρείθρα,
καταπώς στέκει στο Βοριά η πετροκαλαμίθρα,
όχι στην κόρη, άλλα σ' εμέ την κεφαλή της κλίνει•
την κοίταζα ο βαριόμοιρος, μ' εκοίταζε κ' εκείνη.
Έλεγα πως την είχα ιδεί πολύν καιρόν οπίσω,
καν σε ναό ζωγραφιστή με θαυμασμό περίσσο,
15 κάνε την είχε ερωτικά ποιήσει ο λογισμός μου,
καν τ' όνειρο, όταν μ' έθρεφε το γάλα της μητρός μου•
ήτανε μνήμη παλαιή, γλυκιά κι αστοχισμένη,
που ομπρός μου τώρα μ' όλη της τη δύναμη προβαίνει•
σαν το νερό που το θωρεί το μάτι ν' αναβρύζει

20 ξάφνου οχ τα βάθη του βουνού, κι ο ήλιος το στολίζει.
Βρύση έγινε το μάτι μου κι' ομπρός του δεν εθώρα,
κ' έχασα αυτό το θεϊκο πρόσωπο για πολληώρα,
γιατί άκουσα τα μάτια της μέσα στα σωθικά μου•
έτρεμαν και δε μ' αφηναν να βγάλω τη μιλιά μου.

25 Όμως αυτείνι ναι θεοί, και κατοικούν απ' όπου
βλέπουνε μέσ' στην άβυσσο και στην καρδιά τ' ανθρώπου,
κ' ένιωθα πως μου διάβαζε καλύτερα το νου μου
πάρεξ αν ήθελε της πω με θλίψη του χεριού μου:
«Κοίτα με μέσ' στα σωθικά, που εφύτρωσαν οι πόνοι
30 όμως εξεχειλίσανε τα βάθη της καρδιάς μου•
τ' αδέλφια μου τα δυνατά οι Τούρκοι μου τ' αδράξαν,
την αδελφή μου ατίμησαν κι' αμέσως την έσφαξαν,
τον κύρη μου το γέροντα εκάψανε το βράδυ
και την αυγή μου ρίξανε τη μάνα στο πηγάδι.
35 Στην Κρήτη οι δικοί μας . . . αιματωθήκα•
μακριά 'πο κείθ' εγιόμισα τες φούφτες μόνο νά 'χω.

Σε γκρεμό κρέμουμαι βαθύ, κι' αυτό βαστώ μονάχο».

Εχαμογέλασε γλυκά στον πόνο της ψυχής μουσικότητα
κι' εδάκρυσαν τα μάτια της, κι' ομοιάσαν της καλής μου.

Εχάθη, αλί μου! αλλ' άκουσα του δάκρυσου της ραντίδα
στο χέρι, πῶμεινε σκωτό μόλις εγώ την είδα._

5. Τα κύματα έσχιζα μ' αυτό, π' αγρίκαα μυρωδάτα,
με δύναμη που δέν είχα μήτε στα πρώτα νιάτα,
μήτε όταν εκροτούσαμε, πετώντας τα θηκάρια,
μάχη στενή με τους πολλούς τα λίγα παλληκάρ
μήτε όταν τον μπομπο-Ισούφ και τσ' άλλους δυο βαρούσα
10 σύρριζα στη Λαβύρινθο που αλαίμαργα επατούσα.

Εγώ από κείνη τη στιγμή δεν έχω πλια το χέρι,
π' αγνάντευεν Αγαρηνό κι' εγύρευε μαχαίρι•
χαρά δε του 'ναι ο πόλεμος• τ' απλώνω του διαβάτη
ψωμοζητώντας, κι' έρχεται με δακρυσμένο μάτι•

15 κι' όταν χορτάτα δυστυχία τα μάτια μου ζαλεύουν,
αργά, κι' ονειράτα σκληρά την ξαναζωντανεύουν,
και μέσα στ' άγριο πέλαγο τ' αστροπελέκι σκάει,
κι' η θάλασσα να καταπιεί την κόρη αναζητάει,
ξυπνώ φρενίτης, κάθουμαι κι' ο νους μου κινδυνεύει,
20 βάνω την απαλάμη μου, κι' αμέσως γαληνεύει.

Το πλέξιμο το δυνατό ο χτύπος της καρδιάς μου
κι' αυτό μου τ' αύξαιν' έκρουζε στην πλευρά της κυράς μου.

Αλλά το πλέξιμ' άργουνε και μου τ' αποκοιμούσε
ηχός, γλυκίτατος ηχός, όπου με προβοδούσε.

25 Δεν είναι κορασιάς φωνή στα δάση που φωτύνουν,
και βγαίνει τ' άστρο του βραδιού και τα νερά θολώνουν,
και τον κρυφό της έρωτα της βρύσης τραγουδάει,
του δέντρου και του λουλουδιού, που ανοίγει και λυγάει•
δεν είν' αηδόνι κρητικό, που σέρνει τη λαλιά

30 σε ψηλούς βράχους κι' άγριους, οπ' έχει τη φωλιά του,
 κι' αντιβουίζει ολονυχτίς από πολλή γλυκάδα
 η θάλασσα πολύ μακριά, πολύ μακριά η πεδιάδα,
 ώστε που πρόβαλε η αυγή και έλιωσαν τ' αστέρια,
 κι' ακούει κι' αυτή και πέφτουν της τα ρόδα από τα χέρια•

35 δεν είν' φιαμπόλι το γλυκό, οπού τ' αγρίκαα μόνος
 στον Ψηλορείτη, όπου συχνά μ' ετράβουνεν π πόνος,
 κ' έβλεπα τ' άστρο τ' ουρανού μεσουρανίς να λάμπει
 και μου γελούσαν τα βουνά, τα πέλαγα κ' οι κάμποι.

Ξάφνου μόρχότουνε στο νου ελευτερίας ελπίδα
 40 κ' εφώναζα: «ω θεϊκιά κι' όλη αίματα Πατρίδα!»
 κι' άπλωνα κλαίοντας κατ' αυτή τα χέρια με καμάρι•
 καλή 'ν' η μαύρη πέρτα της και το ξερό χορτάρι.
 Λαλούμενο, πουλί, φωνή, δεν είναι να ταιριάζει,
 ίσως δε σώζεται στη γη ήχος που να του μοιάζει•

45 δεν είναι λόγια• ήχος λεπτός
 δεν ήθελε τον ξαναπεί ο αντίλαλος κοντά του.
 Αν είν' δεν ήξερα κοντά, αν έρχονται από πέρα•
 σαν του Μαΐου τες μυρωδιές γιομίζαν τον αέρα,
 γλυκήτατοι, ανεγδίγητοι. . . . βάρος

50 μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας και ο Χάρος.
 Μ' άδραχνεν όλη την ψυχή, και νά ' μπει δεν ημπορεί
 ο ουρανός κ' η θάλασσα κ' η ακρογιαλιά κ' η κόρη•
 την άδραχνε, και μ' έκανε συχνά ν' αναζητήσω
 τη σάρκα μου να χωριστώ για να τον ακλουθήσω.

55 Έπαψε τέλος κι' άδειασεν η φύσις κ' η ψυχή μου ,
 που εστέναζε, κ' εγιόμισεν ευθύς οχ την καλή μου•
 και τέλος φθάνω στο γιαλό την αρραβωνιασμένη,
 την απιθώνω με χαρά, κ' ήτανε πεθαμένη.

(Σολωμός 2016: 192-194).

Ο λυρισμός διαπερνά ολόκληρο το σύνθεμα. Από θεματικής άποψης οι νέες αντιλήψεις για τη φύση, η καθημερινότητα των ανθρώπων, η μελαγχολία, η απογοήτευση, οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες είναι μερικά από τα λυρικά στοιχεία του κειμένου. Σε αυτά μπορεί να προστεθεί και η συμβολική εικόνα. Έτσι, για παράδειγμα, ο ήχος που ακούει ο *Κρητικός* έχει διάφορους συμβολισμούς και στο όραμα με την Φεγγαροντυμένη η τελευταία γίνεται φορέας πολλών συμβολισμών. Σημαντική στο σημείο αυτό για τη λειτουργία του οράματος ως μέσου έκφρασης του Υψηλού στην Σολωμική ποίηση είναι η συμβολή του Δημήτρη Αγγελάτου (Αγγελάτος 2009). Το όραμα της Φεγγαροντυμένης αλλά και ο άρρητος, ανεκκλήτος ήχος αποτελούν δύο από τα οράματα που ο Αγγελάτος αναλύει και παρουσιάζει ως αποσπάσματα αναπαράστασης του Υψηλού στην ποίηση. Πράγματι, πρόκειται για οράματα που οδηγούν το ποιητικό υποκείμενο σε μία απομακρυσμένη από το συνειδητό κατάσταση ψυχολογικής και πνευματικής ανάτασης. Σε αντίθεση με το *Λάμπρο*, τα οράματα του Κρητικού είναι φωτεινά, μαγευτικά και πλημμυρίζουν τον ήρωα με συναισθήματα γαλήνης και θαυμασμού. Δεν παύουν όμως και σε αυτοί την περίπτωση να αποτελούν προαγγέλους του θανάτου.

Το ποίημα, επίσης, (Σολωμός 2016: 191) παρουσιάζει στοιχεία δημοτικού τραγουδιού, όπως φαίνεται στην τριπλή επανάληψη του «μα». Όμως, είναι εμφανής και η επίδραση από τη *Βίβλο*, αφού το θέμα του οράματος είναι η Δευτέρα Παρουσία. Αρχικά, το όραμα στον *Κρητικό* λειτουργεί ως προοικονομία που προάγει την πλοκή του έργου. Σε αυτό παρουσιάζεται ο κρητικός να ρωτά τους νεκρούς, και έτσι ουσιαστικά προοικονομείται ο θάνατος της κοπέλας, με τον οποίο επέρχεται και το τέλος του κειμένου. Το δεύτερο όραμα του έργου βρίσκεται στις ενότητες τρία και τέσσερα:

Ακόμη εβάστουνε η βροντή.....

Κ' η θάλασσ, που εσκίρθησε σαν το χοχλιό που βράζει,

Ησύχασε και έγινε όλο ησυχία και πάστρα,

Σαν περιβόλι ευώδησε και τ'άνθη του ήταν τ' άστρα·

Σ κάτι κρυφό μυστήριο εστένεψε τη φύση,

Κάθε ομορφία να στολιστεί και το θυμό ν' αφήσει.

δεν ειν' πνοή στον ουρανό, στη θάλασσα, φυσώντας

ούτε όσο κάνει στον ανθό η μέλισσα περνώντας,

όμως κοντά στην κορασιά, που μ' έσφιξε κ' εχάρη,
 10 εσειόνταν τ' ολοστρόγγυλο και λαγαρό φεγγάρι·
 και ξετυλίγει γλήγορα κάτι που εκείθε βγαίνει,
 κ' ομπρός μου ιδού που εβρέθηκε μία φεγγαροντυμένη.
 Έτρεμε το δροσάτο φως στη θεϊκή θωριά της,
 στα μάτια της τα ολόμαυρα και στα χρυσά μαλλιά της·
 (Σολωμός 2016: 191-192).

Στα αποσπάσματα αυτά πάλι η επιρροή του ρομαντισμού είναι φανερή για τους παραπάνω λόγους, αλλά προστίθενται ο χαρακτήρας του ρομαντικού ήρωα στο πρόσωπο του κρητικού, ο οποίος διακατέχεται από θρηνητικά συναισθήματα και ανεκπλήρωτες επιθυμίες.

Το επόμενο όραμα του έργου λειτουργεί πάλι ως προοικονομία και κατ'επέκταση ως προαγωγός της πλοκής, μιας και η Φεγγαροντυμένη¹⁶ στο άκουσμα των δηλώσεων του κρητικού για την αγαπημένη του δακρύζει γνωρίζοντας την κατάληξή της, «Εχάθη, αλί μου! Αλλ' άκουσα του δάκρυου της ραντίδα στο χέρι, πῶμεινε σκωτό μόλις εγώ την είδα» (Σολωμός 2016: 193). Τέλος, το τελευταίο όραμα, με τον αριθμό πέντε, (Σολωμός 2016: 193-194) αποτελεί την κατάληξη του. Σε αυτό τίγεται το θέμα της ελευθερίας και των αγώνων για αυτήν σύμφωνα με τον στίχο «κ' φώναζα: “ω θεϊκιά κι' όλη αίματα Πατρίδα”» (Σολωμός 2016: 194). Το όραμα και εδώ προάγει την πλοκή, αφού μέσω αυτού ο κρητικός αποσπάται από τον αγώνα του και δεν καταφέρνει να φτάσει εγκαίρως και έτσι εκπληρώνονται οι δυο προηγούμενες προφητείες των οραμάτων. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι στο απόσπασμα αυτό ο παράξενος ήχος που ακούει ο κρητικός αποτελεί μία παραίσθηση. Η παραίσθηση δεν αποτελεί όραμα, ούτε όνειρο, αλλά μία ενδιάμεση κατάσταση κατά την οποία το πρόσωπο ενώ δε χάνει απόλυτα επαφή με την πραγματικότητα, χάνει τον έλεγχο κάποιας από τις αισθήσεις του. Για τα οράματα του ήρωα του συγκεκριμένου ποιήματος έχουν δοθεί αρκετές ερμηνείες καθώς έχουν συνδεθεί με την ψυχική κατάσταση του ήρωα, την μεταφυσική, υπερβατικές μορφές, θείες μορφές ή και μορφές – σύμβολα. Ωστόσο, αδιαμφισβήτητα, λαμβάνοντας υπ' όψιν

¹⁶Τα ρομαντικά στοιχεία στο έργο του Σολωμού εντοπίζει και ο Βελουδής βλ. Βελουδής 1989.

και τη σχέση του Σολωμού με τη Γερμανική φιλοσοφία του Ιδεαλισμού, ο μελετητής μπορεί να τις εκλάβει ως αποδόσεις του καντιανού Υψηλού (Αγγελάτος 2009).

Η Γυναίκα της Ζάκυνθος

Η Γυναίκα της Ζάκυνθος (Σολωμός 2016: 343-361) αποτελεί το πρώτο από τα δυο μεγάλα έργα που σηματοδοτούν την μετάβαση από την πρώιμη φάση στην μακρά κερκυραϊκή φάση της ωριμότητας. Η συγγραφή του άρχισε το 1826 και η επεξεργασία του διήρκεσε μέχρι το 1833.. Το έργο αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί νεωτερικό αρχικά από την άποψη της μορφής. Το σύνθεμα είναι χωρισμένο σε αριθμημένα κεφάλαια και εδάφια. Ακόμη, ο ιταλικός όρος «versi», δηλαδή στίχοι που χρησιμοποιεί ο Σολωμός σε αντιστοιχία με τα «στιχηρά» υποδηλώνει τον ποιητικό χαρακτήρα του «πεζού» έργου. Όπως, επίσης και η νουθεσία του Σολωμού «Κοίτα στο τέλος κάθε στίχου να μην τελειώνει με δάχτυλο πάντα» προς τον εαυτό του στο κεφάλαιο τέσσερα των Αυτόγραφών του (Αυτόγραφα, 273B1) φανερώνει ότι το έργο αυτό έχει χαρακτήρα ποιητικό, παρά τη πεζή μορφή (Σολωμός 2016: 20-21). Την παραπάνω διατύπωση αναλύει ο Αγγελάτος Δημήτρης στο έργο του *Το αφανές ποίημα του Διονύσιου Σολωμού: η Γυναίκα της Ζάκυνθος* που κυκλοφόρησε το 1999 (Αγγελάτος 1999).

Σημαντικές είναι ακόμη οι μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί για τη σχέση του συγκεκριμένου σολωμικού έργου με τη *Βίβλο*. Στο προαναφερθέν συλλογικό κείμενο εντοπίζει την πηγή της η παρατακτική σύνταξη, η οποία χρησιμοποιείται εκτενώς στο κείμενο. Ακόμη, ένας νεωτερισμός είναι η χρήση της ακραιφνώς λαϊκής, και απαλλαγμένης από κάθε ίχνος ιταλικής παιδείας, γλώσσας σε ένα υψηλό λογοτεχνικό κείμενο (Σολωμός 2016: 21). Επίσης, παρόλο που στο στόχαστρο βρίσκονται συγκεκριμένα πρόσωπα της ζακυνθινής αριστοκρατίας, τα οποία δεν επιθυμούσαν την ελληνική επανάσταση, η σάτιρα μετουσιώνεται από προσωπική διαμάχη στην αέναη πάλη ανάμεσα στο Καλό και στο Κακό (Σολωμός 2016: 21). Πρόκειται για μια γνήσια σύνθεση του πεζού με το ποιητικό, του ρεαλιστικού με το φανταστικό και του συγκεκριμένου με το γενικό.¹⁷ Το συγκεκριμένο έργο του Σολωμού συνδυάζεται η Ηθική με την Αισθητική (Σολωμός 2016: 22).

¹⁷ Για την σχέση της Γυναίκας της Ζάκυνθος με την ποίηση, ο Αγγελάτος έχει προτείνει την θεώρηση της ως ένα αφανές ποίημα βλ. Αγγελάτος 1999.

Πέρα από τα αφηγηματικά στοιχεία, το έργο το συνθέτουν και τραγικά, δραματικά, σατιρικά στοιχεία. Χαρακτηριστικά παρμένα από τη *Βίβλο*, στοιχεία δημοτικού τραγουδιού και παραμυθιακά δεδομένα. Αυτή η μείξη των ειδών λόγου φανερώνει επίσης τον ρομαντικό χαρακτήρα του έργου. Ο Αγγελάτος μάλιστα, έχει μελετήσει τον διάλογο μεταξύ των διαφόρων ειδών που πραγματοποιείται στο κείμενο, μιλώντας εν τέλει για ένα αφανές ποίημα (Αγγελάτος 1999). Ωστόσο, η επιρροή του ρομαντικού ρεύματος φαίνεται στα πεσιμιστικά συναισθήματα και τις υπαρξιακές αγωνίες των ηρώων του έργου, χαρακτηριστικά που συνθέτουν ένα ρομαντικό ήρωα. Ακόμη, υπάρχει έντονο το στοιχείο του φανταστικού, ειδικά στην αφήγηση των οραμάτων, όπως θα φανεί στη συνέχεια. Επίσης, στην περίπτωση των οραμάτων, εντοπίζεται το ρομαντικό δέος μπροστά σε ακραία και μεταφυσικά φαινόμενα. Το δέος που συνδέεται με το καντιανό Υψηλό και επιτρέπει για άλλη μία φορά στη Σολωμική ποίηση να χρησιμοποιήσουν το όραμα ως τόπο απόδοσης του Υψηλού. Τέλος, θέματα του ρομαντισμού, όπως ο θάνατος, η ελευθερία, η πίστη στο θεό, θίγονται στο έργο, καθώς και το γκροτέσκο, το σκοτεινό, το μεταφυσικό. Το έργο είναι χωρισμένο σε κεφάλαια και το όνειρο εμφανίζεται στο πέμπτο, το έκτο, το έβδομο και το όγδοο κεφάλαιο (Σολωμός 2016: 351-358).

Προφητεία απάνου στο πέσιμο του Μισολογγίου

Το απόσπασμα αυτό (Σολωμός 2016: 351-353) αποτελεί ένα κομμάτι της *Γυναίκας της Ζάκυθος* στο οποίο εμφανίζεται το όνειρο με τη μορφή του οράματος. Στο κομμάτι αυτό ο Ιερομόναχος παρουσιάζεται να βλέπει σε όραμα την πτώση του Μεσολογγίου, το όραμα είναι επίσης επηρεασμένο από το ρεύμα του ρομαντισμού. Το κεφάλαιο αυτό παραμένει ανολοκλήρωτο, όπως φαίνεται και από τις σημειώσεις του Σολωμού στον στίχο πέντε «(ιδές πώς τη λένε)» και στον στίχο εννέα «για τα μάτια της κτλ.» (Σολωμός 2016: 351, 352), αλλά και ο συνδυασμός διάφορων εκδοχών λόγου είναι ρομαντικό στοιχείο. Έτσι, αφηγηματικά στοιχεία συνθέτουν το απόσπασμα, αφού το τελευταίο αποτελεί ένα επεισόδιο του συνόλου του έργου, ενώ η ρυθμικότητα είναι έκδηλη μέσω της επανάληψης «Και» και άλλων στοιχείων (βλ. Αγγελάτος 1999). Τα δραματικά στοιχεία, επίσης, δεν λείπουν από το κομμάτι που εξετάζεται, τα οποία αποκτά μέσω των αναλυτικών περιγραφών του σκηνηκού, ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο στίχος πέντε του κειμένου ή μέσω των διαλόγων, όπως συμβαίνει στον στίχο έντεκα «11.

Και ὅ,τι εἶχε ἀποτελειωμένα τὰ λόγια της ἡ Θεά, οἱ δικοί μας ἐκάνανε φοβερές φωνές γιὰ τὴ νίκη ποὺ ἐκάμανε. Καὶ οἱ δικοί μας καὶ ὅλα μου ἔγιναν ἄφαντα, καὶ τὰ σωθικά μου πάλι φοβερὰ ἐταραχθήκανε καὶ μοῦ φάνηκε πῶς ἐκουφάθηκα καὶ ἐστραβώθηκα.» (Σολωμός 2016: 353). Ἐνῶ, τέλος, τὸ ἀπόσπασμα παρουσιάζει βιβλικά στοιχεῖα, λόγω τοῦ τρόπου γραφῆς καὶ τοῦ ποιήματος ποῦ ενσωματώνεται στο δέκατο ἐδάφιο, ὅπως φαίνεται στὸν στίχο δέκα: «10. Ἀπλωσε τὰ δάχτυλα στὴ λύρα καὶ τὴν ἀκουσα νὰ ψάλει τὰ ἀκόλουθα:

Το χάραμα ἐπήρα
 τοῦ ἡλίου τὸ δρόμο
 κρεμώντας τὴ λύρα
 τὴ δίκαιη στὸν ὦμο,
 καὶ ἀπ' ὅπου χαράζει
 καὶ ὡς ὅπου βυθὰ κτλ.

(Σολωμός 2016: 353).

Ρομαντικά θέματα εντοπίζονται στὸ περιεχόμενο τοῦ οράματος. Ἀρχικά, ὑπάρχει τὸ ρομαντικὸ θέμα τῆς μάχης γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τῆς πίστεως στὸ θεό, ἡ φαντασία ποῦ φανερώνεται τόσο ἀπὸ τὴν ἐπιλογή τοῦ οράματος, ὅσο καὶ ἀπὸ τὶς περιγραφές ποῦ ἀφοροῦν τὴν θεά στὸς στίχους 8, 9:

Καὶ ὑψωσα τὰ μάτια καὶ τὰ χέρια κατὰ τὸν οὐρανὸ γιὰ νὰ κάμω δέη-
 ση με ὅλη τὴ θερμότητα τῆς ψυχῆς, καὶ εἶδα μέσ' στὸν καπνὸν φωτι-
 σμένη ἀπὸ μιαν ἀκατάπαυστη σπιθοβολή μιὰ γυναίκα με μιὰ λύρα στὸ
 χέρι ποῦ ἐσταμάτισε ἀνάερα μέσ' στὴν καπνούρα.

(Σολωμός 352-353).

Ἐνα ἀκόμη ρομαντικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ περιεχομένου εἶναι τὸ δέος ποῦ νιώθει ὁ ιερομόναχος μπροστὰ στὸν σεισμό καὶ στὴν ὄψη τῆς θεάς. Ὡς πρὸς τὴν ἀφήγηση θὰ πρόσεχε κανεῖς ὅτι τὸ ὄραμα διαχωρίζεται εὐδιάκριτα ἀπὸ τὸ υπόλοιπο μέρος τοῦ ἔργου στὸ τέλος καὶ ὄχι στὴν ἀρχή του. Ἀπὸ αὐτὸ φαίνεται ὁ ρομαντικὸς καὶ τεχνικὸς χαρακτήρας τοῦ οράματος. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ πρόσεχε κανεῖς ὅτι τόσο ἡ ἀρχή του

οράματος όσο και το τέλος του σηματοδοτούνται από κάποια ενέργεια της γριάς γυναίκας, όπως φαίνεται στους στίχους 6 και 12:

Και ασήκωνε τα ξερόχερα παίρνοντας από το λιβάνι και κλαίοντας, και
αναδεύοντας το ξεδοντιασμένο στόμα επαρακάλειε

Και σε λίγο είδα ομπρός μου τη γριούλα οπού μου έλεγε: «Δόξα σοι
ο Θεός, Ιερομόναχε, έλεα πως κάτι σού 'ρθε. Σ' έκραζα, σ' εκούνεια,
και δεν άκουγες τίποτες, και τα μάτια σου εσταμάτιζαν στον αέρα,
ενώ τώρα στα στερνά η γης εσκιρτούσε σαν το χόγλο στο νερό που
αναβράζει. Τώρα ό,τι έπαψε που ετελειώσανε τα κεράκια και το λι-
βάνι. Λες οι δικοί μας να εκερδέσανε;

(Σολωμός 2016: 351-353).

Ακόμη, φαίνεται και η σκηνοθετικός χαρακτήρας του έργου, αν παρατηρήσουμε τις λεπτομερείς περιγραφές:

Και ασήκωνε τα ξερόχερα παίρνοντας από το λιβάνι και κλαίοντας

...

Και σε λίγο είδα ομπρός μου τη γριούλα οπού μου έλεγε: «Δόξα σοι
ο Θεός, Ιερομόναχε, έλεα πως κάτι σού 'ρθε. Σ' έκραζα, σ' εκούνεια,
και δεν άκουγες τίποτες, και τα μάτια σου εσταμάτιζαν στον αέρα,
ενώ τώρα στα στερνά η γης εσκιρτούσε σαν το χόγλο στο νερό που
αναβράζει. Τώρα ό,τι έπαψε που ετελειώσανε τα κεράκια και το λι-
βάνι. Λες οι δικοί μας να εκερδέσανε;

(Σολωμός 2016: 352, 353)

Το όραμα λειτουργεί μέσα στο σύνολο του έργου με τέτοιο τρόπο, ώστε να προάγεται η πλοκή. Λειτουργεί όμως ταυτόχρονα σαν προφητική φωνή αλλά και σαν πεδίο και όχημα απόδοσης του Υψηλού. Άλλωστε, το Υψηλό επανέρχεται στα σολωμικά οράματα αντικατοπτρίζοντας το άρρητο κακό αλλά και το ανεκκάλητο καλό, το μεγαλείο του φωτός αλλά και εκείνο του σκότους. Για άλλη μία φορά πάντως, προμηνύει τον θάνατο. Τέλος, κάτι που θα άξιζε να αναφερθεί είναι ότι το θέμα της πτώσης του Μεσολογγίου μπορεί εκ πρώτης όψεως να είναι παράταιρο, όμως παρακάτω, σε μετέπειτα κεφάλαια όπως είναι το ένατο, θα έχει θεματική σύνθεση. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, αυτό της θεματικής, το απόσπασμα έχει κοινό θέμα με το σύνολο του έργου,

αυτό της μάχης ανάμεσα στο Καλό και στο Κακό, μιας βασικής αντίθεσης του έργου και το απόσπασμα αυτό δένει οργανικά με το σύνολο του έργου.

Το μέλλοντα γενάμενο παρόν. Η κακία είναι το τέλος

Στο αυτό το κεφάλαιο (Σολωμός 2016: 354-355) επίσης ο Σολωμός χρησιμοποιεί το τέχνασμα του ονείρου με τη μορφή του οράματος. Χαρακτηριστικά από διαφορετικές μορφές λόγου συνυπάρχουν στο απόσπασμα: Πιο συγκεκριμένα, σε επίπεδο μορφής, το κομμάτι έχει αφηγηματικά στοιχεία και είναι γραμμένο το απόσπασμα σε πεζή μορφή, ενώ ταυτόχρονα διαθέτει ρυθμό. Η φαντασία διαπερνά το όραμα, καθώς η επιλογή οράματος από μόνη της αυτό φανερώνει αλλά και το περιεχόμενο αυτού, όπως φαίνεται για παράδειγμα στον στίχο τρία:

Αλλά άκουσα να τρέμει η γη αποκάτου από τα πόδια μου, και πλήθος
αστραπές εγιόμοζαν τον αέρα πάντα αυξάινοντας τη γοργότητα και τη
λάμψη. Και εσκιάχτηκα, γιατί γιατί η ώρα ήτανε κοντά στ' άγρια μεσάνυχτα.

(Σολωμός 2016: 354).

Τέλος, ως προς τη λειτουργία του οράματος και εδώ αξιοποιείται με τέτοιο τρόπο που προάγεται η πλοκή του έργου, γιατί είναι η κατάλληλη επιλογή για να αποτελέσει τη γέφυρα για τις τελευταίες σκηνές του έργου, ενώ παράλληλα με το όραμα δίνεται και η πληροφορία του ότι όσα θα πάθει η γυναίκα είναι η τιμωρία για τις κακίες της.

Δε σου δίνω μήτε ένα ψίχαλο

Στο κεφάλαιο αυτό (Σολωμός 2016: 355-358) επίσης εμφανίζεται το όνειρο με την μορφή του οράματος. Εκτός από το αφηγηματικό και δραματικό στοιχείο (με τη μορφή διαλόγων), εντοπίζεται εδώ και το τραγικό στοιχείο, στο μοτίβο «ύβρις-άτη-τίσις», ενώ δεν λείπουν και οι επιρροές από το δημοτικό τραγούδι, π.χ. στη χρήση του αριθμού 3 (στίχος 17):

Καί ἔφριξα καί ἔστριψα στήν ἀντίκρυ μεριά τὸ πρόσωπό μου, καί
ἔξανάσανε τὸ μάτι μου στὸν καθρέφτη, ὁ ὁποῖος δὲν ἔδειχνε παρὰ τὴ
γυναίκα μοναχὴ καὶ ἐμὲ καὶ τὸ φῶς».

(Σολωμός 2016: 357).

Το όραμα και σε αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται από τον Σολωμό για να εξυπηρετήσει την προαγωγή της πλοκής του έργου. Καταρχάς, αποτελεί ένα ιδανικό τέχνασμα, ώστε, μέσω των φωνών να πληροφορηθούμε για τα όνειρα της γυναίκας και κατ' επέκταση μια ακόμη φορά τονίζεται η κακία της και σκιαγραφείται ο χαρακτήρας της και έτσι προετοιμάζεται και δικαιολογείται το τέλος της. Γενικά, υπάρχουν αρκετές αναφορές σε όλο το κείμενο που φανερώνουν το θάνατο που ακολουθεί, καθώς είτε δηλώνεται ρητά από τον αφηγητή, όπως συμβαίνει στον στίχο ένα:

Αλλά εκαλοκοίταξα εκείνον τον ύπνο και εκατάλαβα που ήθελε βα-
στάξει λίγο, για να δώσει τόπο του αλλουνού, που 'ναι χωρίς ονειράτα
(Σολωμός 2016: 355).

είτε υπάρχουν αναφορές όπως «ψοφογάτσουλο» (Σολωμός 2016: 356) ή η αναφορά σε ένα έθιμο που συνέβαινε όταν πέθαινε κάποιος με την κάλυψη του καθρέφτη στον στίχο 26:

«Καί ἦτανε μεγάλη σιωπή καί δέν ἄκουες νά βουίξει μήτε μία μύγα
ἀπό τόσο πλῆθος, γιατί ἦτανε ὅλες μαζωμένες εἰς τὸν καθρέφτη».
(Σολωμός 2016: 358).¹⁸

Το Ζωνάρι

Το όραμα συνεχίζεται επίσης σε αυτό το κεφάλαιο (Σολωμός 2016: 358), με έκδηλη την επίδραση του ρομαντισμού τόσο στην μορφή όσο και στο περιεχόμενο και τη λειτουργία του οράματος. Το αφηγηματικό στοιχείο συνδυάζεται και εδώ με δραματικότητα, η οποία προσδίδεται από το γεγονός ότι τον λόγο τον παίρνουν και τα πρόσωπα του έργου, όπως φαίνεται στους στίχους δύο έως πέντε:

Ἐτούτη τῆ στιγμῆ τὸ μάτι καί τὸ αὐτὶ τοῦ παιδιοῦ σου σὲπ αραμο-
νεύει τὴν κλειδωνότρουπα, καί σὲ ἀπομακραίνει, γιατί σκιάζεται
τὸ κακό σου. Καί ἔτσι ἔκαμες καί ἐσὸ μ' ἐμέ.

Γιὰ τοῦτο σὸδωσα τὴν κατάρα μου γονατισμένη καί ξέπλεκη εἰς τὴν πί-
κρα τῆς ψυχῆς μου, ὅταν ἀσήμαιναν ὅλες οἱ ἐκκλησίες τὴν ἡμέρα τοῦ

¹⁸Το ποίημα αναλύεται εκτενώς στον τόμο: Τσαντσάνογλου Ελένη 1991, *Η γυναίκα της Ζάκυνθος*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Πάσχα.

Στὴν ξανάδωσα μίαν ὥρα πρὶν ξεψυχῆσω, καὶ τώρα στὴν ξαναδίνω,
κακὸ καὶ ἀνάποδο θηλυκό.

Καὶ ἡ τρίδιπλη κατάρα θέλει εἶναι ἀληθινὴ καὶ ἐνεργητικὴ στὸ κορμί
σου καὶ στὴν ψυχὴ σου, καθὼς εἶναι ἀληθινὰ καὶ ἐνεργητικὰ στὸν φαι-
νόμενο καὶ στὸν ἀόρατο κόσμο τὰ τρία προσώπατα τῆς Ἁγίας Τριά-
δας.

(Σολωμός 2016: 358)

Το ὄραμα ἐδῶ λειτουργεῖ ξανά προάγοντας τὴν πλοκὴ. Ἀμέσως μετὰ ἀπὸ αὐτὸ το κεφάλαιο ἀκολουθεῖ τὸ τελευταῖο κεφάλαιο καὶ ἡ ἐπιλογή τοῦ οράματος καὶ ἡ ἐνταξί του στο σημεῖο αὐτὸ αἰτιολογεῖ τὸ τέλος τῆς γυναίκα, καθὼς ἐπισημαίνεται ξανά ἡ κακία τῆς. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τῆς προοικονομίας, τὸ ὄραμα – προάγγελος τοῦ θανάτου τῆς γυναίκα ἀποδίδει τῆς τύψεις τῆς γυναίκα καὶ διαπνέεται ἀπὸ ἐντονο φόβο καὶ θρησκευτικότητα. Ἡ τριπλὴ κατάρα καὶ ἡ σύνδεση τῆς με τὴν Ἁγία Τριάδα δίνουν τὴν αἴσθησι τοῦ μεγαλειώδους τρομακτικοῦ ποῦ ἀποδίδεται με τὸ Καντιανὸ Ὑψηλό.

Ἡ λειτουργία τοῦ ονειροῦ ὡς ἐμπνευσι

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι

Αὐτὸ τὸ ποίημα (Σολωμός 2016: 241) ἀπασχόλησε τοὺς μελετητές περισσότερο ἀπὸ οποιοδήποτε ἄλλο ἔργο τοῦ Σολωμοῦ. Γράφτηκε στα χρόνια τῆς λεγόμενῆς ὀριμῆς περιόδου τοῦ, στα 1834 με 1847. Γενικότερα, πρόκειται γιὰ ἕνα ἔργο καινοτόμο, ὄχι μόνο γιὰ τὴν ποίησι τοῦ Σολωμοῦ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν σύγχρονη καὶ νεότερη ποίησι στὴν Ελλάδα. Τὸ ἔργο εἶναι μιὰ μεγαλεπίβωλη στὴ σύλληψη ποιητικὴ σύνθεσι, γραφόταν σε δύο φάσει, χωρὶς ποτέ να ολοκληρωθεῖ. Ἡ πρώτη διήρκεσε ἀπὸ τὸ 1834 μέχρι τὸ 1844 καὶ ἡ δευτέρα ἀπὸ τὸ 1844 μέχρι τὸ 1851. Στα *Αυτόγραφα* (Σολωμός 1997) ὁ Σολωμός παρουσίαζε τὸ σχέδιό του, ἀρχικὰ σκόπευε να διαρθρώσει τοὺς *Ελεύθερους Πολιορκημένους* σε κεφάλαια καὶ αὐτὸς ὁ ὅρος ἦταν συνώνυμος με τὸν ὅρο «ἄσμα» γιὰ τὴ σήμανσι τῶν μερῶν ἐνός μεγάλου ἐπικοῦ ἔργου. Σε μιὰ νεότερη ἀναθεώρησι ὁ Σολωμός ἐπέλεξε να ἐπικεντρωθεῖ στὴ δραματικὴ καὶ ἐπικὴ ἀναπαράστασι τοῦ θέματος. Τελικὰ, ὁ Σολωμός ἐπεξεργάστηκε κάποια ἐπικά- ἀφηγηματικὰ μέρη καὶ ἄφησε στὴν

φαντασία την ανασύσταση της θεματικής και της νοηματικής ενότητας. Γενικά, θα έλεγε κανείς ότι είναι ένα έργο με αφηγηματικό πλαίσιο και αναπτύσσει κυρίως λυρικά και δραματικά στοιχεία (Σολωμός 2016: 31-32). Ακόμη, για τη μετρική του ο Σολωμός αξιοποίησε τα κεκτημένα του *Κρητικού*. Στο Α' Σχεδιάσμα χρησιμοποιεί το δημοτικό δεκαπεντασύλλαβο, σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα, χωρίς όμως την υποχρεωτική τομή στην όγδοη συλλαβή και χωρίς την υποχρεωτική συνίζηση. Στο Β' Σχεδιάσμα ο Σολωμός εγκατέλειψε την ομοιοκαταληξία. Στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* ο Σολωμός είχε προκαθορίσει στα ιταλικά του προσχέδια την κεντρική Ιδέα, αυτή η Ιδέα θα έπρεπε να είναι «στο Μισολόγγι η Δύναμη της θέλησης, δοκιμαζόμενη μάταια από φριχτά παθήματα». Σχετικά με τους τίτλους, το έργο αρχικά είχε τον τίτλο «Μισολόγγι» και έπειτα τον τίτλο «Το Ποίημα του Χρέους» (Σολωμός 2016: 32-33). Ο τρίτος τίτλος αποδίδει την μαθητεία του Σολωμού στην εγχειριμένη διαλεκτική. Η σύζευξη των αντιθέσεων «ελεύθεροι-πολιορκημένοι» σε μια νέα ενότητα, ο ποιητής περνά από την ιστορία στην φιλοσοφία. Έτσι, σύμφωνα με τον Βελουδή, ο Σολωμός ήταν σα να εφαρμόζει τον ηθικό νόμο του Καντ, ενώ ακόμη απηχεί και τροποποιεί τον Σίλλερ. Έτσι, ο Σολωμός κατάφερε να μετατρέψει το «Ελευθερία ή θάνατος» σε κάτι πιο αφηρημένο, σε μια ελευθερία εσωτερική. Έτσι, το έργο αποκτά μια διάσταση με οικουμενικό χαρακτήρα (Σολωμός 2016: 33-34).¹⁹ Η επιρροή του ρομαντισμού είναι έκδηλη στο έργο αυτό, ωστόσο ο Σολωμός επιδίωξε τη δημιουργία του «μικτού είδους», συνδυάζοντας κλασικά και ρομαντικά στοιχεία. Ως προς το περιεχόμενο, οι βασικές ρομαντικές αντιθέσεις της ποίησής του υπάρχουν στο έργο. Αρχικά, η ελευθερία του ανθρώπου στη συνειδητή βούληση υπερνικάει τη φύση, δηλαδή την πείνα, την άνοιξη και η θρησκευτική πίστη υπερνικάει τον θάνατο. Ακόμη, το αντιθετικό ζεύγος ελευθερία-φύση αποκτά πνευματικές διαστάσεις αφού, οι πολιορκημένοι επιζητούν την απελευθέρωση της ψυχής από τα εμπόδια που δημιουργούσε η ίδια η ψυχή και η φύση. Ενώ, στο ζεύγος θάνατος-θρησκεία, οι πολιορκημένοι ζητούν δύναμη από τον θεό για την επικείμενη

¹⁹ Η καλλιτεχνική μορφή της Ιδέας και οι ποιητικοί τρόποι μορφοποίησης της ορίζουν το μήκος κύματος του συνθετικού εγχειρήματος του Σολωμού στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*.

(Αγγελάτος 2009: 247-302)

μελλοντική θυσία και καταφέρνουν να παραμείνουν ελεύθεροι (Αγγελάτος 2009 : 247-302).²⁰

Πειρασμός

Στο απόσπασμα αυτό (Σολωμός 2016: 228-241) εμφανίζεται το όνειρο με τη μορφή της ποιητικής έμπνευσης. Ο Σολωμός ζητάει από τον αλαφροϊσκιωτο να του φανερώσει τα όσα είδε στο όραμά του. Έτσι, στην περίπτωση αυτή ο αλαφροϊσκιωτος εκπροσωπεί την ποιητική έμπνευση «Αλαφροϊσκιωτε καλέ, για πες απόψε τι 'δες;» (Σολωμός 2016: 228).

Η συγκεκριμένη επιλογή εξυπηρετεί δύο σκοπούς. Καταρχάς, η επιλογή του να παρουσιαστεί το όραμα ως κάτι που έζησε ένας αλαφροϊσκιωτος δικαιολογεί τα όσα θα ακολουθήσουν και την εμφάνιση της γυναικείας μορφής. Επίσης, η προσφώνηση αυτή οριοθετεί το όραμα από το υπόλοιπο έργο και έτσι διατηρείται ο συμβατικός χαρακτήρας του οράματος, κάτι που συνηθιζόταν στα ρομαντικά όνειρα. Φυσικά και αυτό το απόσπασμα παρουσιάζει και άλλες ρομαντικές επιρροές. Έτσι, η ρομαντική σολωμική αντίθεση «άνθρωπος-φύση» είναι βασική για το απόσπασμα, οι Μεσολογγίτες παλεύουν για την ελευθερία τους και πέρα από τα εμπόδια που είχαν μέχρι εκείνη τη στιγμή να αντιμετωπίσουν, προστέθηκε και ο πειρασμός της φύσης, όπως φαίνεται και στους στίχους ένα με δεκατέσσερα:

Ο Έρωτας εχόρευε με τον ξανθόν Απρίλη
 κ' η φύσις όλη βρίσκεται μέσ' στη την γλυκειά της ώρα,
 και στ' ουρανού την πλατωσιά και στα κρυφά του βάτου
 ανάκουστοι κιλαϊδισμοί και λιποθυμισμένοι.
 5 Νερά καθάρια καί γλυκά, νερά χαριτωμένα,
 χύνονται μες στην άβυσσο τη μοσχοβολισμένη,
 και παίρνουνε το μόσχο της, κι αφήνουν τη δροσιά τους,
 κι ούλα στον ήλιο δείχνοντας τα πλούτια της πηγής τους,
 τρέχουν εδώ, τρέχουν εκεί, και κάνουν σαν αηδόνια.
 10 Έξ αναβρύζει κι η ζωή σ' γή, σ' ουρανό, σε κυμα.

²⁰Μία ενδιαφέρουσα ανάλυση του συγκεκριμένου ποιήματος πραγματοποιείται από τον Ιωαννίδη στον παρακάτω τόμο:
 Ιωαννίδης Γεώργιος 1980, *Το νόημα της Ελευθερίας στους «Ελεύθερους πολιορκημένους» του Σολωμού*, Γαβριηλίδης, Λευκωσία.

Αλλά στις λίμνης το νερό, π' ακίνητό 'ναι κι άσπρο,
 ακίνητ' όπου κι αν ιδείς, και κάτασπρ' ως τον πάτο,
 με μικρόν ίσκιον άγνωρον έπαιξ' η πεταλούδα,
 που 'χ' ευωδίσει τσ' ύπνους της μεσα στον άγριο κρίνο.

(Σολωμός 2016: 228).

Άλλο ένα ρομαντικό στοιχείο του αποσπάσματος είναι το έντονα φανταστικό στοιχείο, το οποίο εμφανίζεται τόσο από την επιλογή του ονείρου, όσο και από τις περιγραφές σε αυτό. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η «Φεγγαροντυμένη», η οποία αποτελεί μια συμβολική εικόνα, καθώς θα μπορούσε να είναι η Ιδέα της πατρίδας.²¹

Η λειτουργία του ονείρου ως θέματος Ο Μάρτυρας

Καταρχάς, το πρώτο πράγμα που διαπιστώνει κανείς διαβάζοντάς το απόσπασμα (Σολωμός 2016:147- 148) είναι ότι αυτό δεν παρουσιάζει κάποια θεματική σύνδεση με την κεντρική ιστορία του *Λάμπρου*, αλλά αποτελεί ένα ένθετο κομμάτι που πιο εύκολα θα παρέπεμπε στην ιστορία και στον τρόπο γραφής άλλων έργων του Σολωμού, όπως είναι η *Γυναίκα της Ζάκυθος*. Ως προς το ρομαντικό χαρακτήρα του επεισοδίου, το πρώτο χαρακτηριστικό του αποσπάσματος που μπορεί να προσέξει κανείς είναι η μείξη των ειδών. Έτσι, στον «Μάρτυρα» υπάρχουν δραματικά στοιχεία, τα οποία φανερώνουν αρχικά οι σημειώσεις του συγγραφέα. Το απόσπασμα ξεκινάει με τη σημείωση του Σολωμού, που δηλώνει τη προσθήκη στο σχέδιο του ποιήματος της ιστορίας ενός ιερέα, «Καθώς εσημείωσα εις την Υπόθεση, έμπαινε εις το σχέδιο του ποιήματος ένας ιερέας θυσιασμένος από τον Αλή Πασά» (Σολωμός 2016: 147). Η δεύτερη μορφή λογοτεχνικού λόγου του κειμένου είναι η σκηνοθετική λειτουργία του συγγραφέα, η οποία φαίνεται εντονότερα στο τελευταίο σχόλιο του Σολωμού, με το οποίο μας φανερώνει τι έβλεπε ο

²¹ 6. Αυτή η χρήση της συμβολικής εικόνας είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό του ρομαντισμού. Τέλος, το όραμα λειτουργεί στο απόσπασμα που εξετάζεται ως έμπνευση, την οποία ζητάει από τον αλαφροϊσκιωτο. Ενώ, ο αφηγητής ζητώντας αυτό το πράγμα από τον αλαφροϊσκιωτο, συνδέει τον εαυτό του με τον ποιητή-προφήτη του ρομαντισμού, στον οποίο η έμπνευση έρχεται ουρανοκατέβητα, στην προκειμένη από τον αλαφροϊσκιωτο.

ιερέας στο όραμά του. Σύμφωνα με το κείμενο, λοιπόν, «Εις το όραμα του ιερέα φαίνεται ο θάνατος του Πατριάρχη και οι Βασιλείς της Ιεράς Ενώσεως, που εκαταπολεμούσαν την Ελευθερία. Έβλεπε και Τούρκων κεφαλές, όπου εροβολούσαν μέσα εις τον λάκκο που ετριγύριζε το πολιορκημένο Μεσολόγγι, και ενθουσιασμένος μάρτυρας τους εφώναζε» (Σολωμός 2016: 148). Ενώ, τέλος, μέσω των διαλόγων των προσώπων, επιτυγχάνεται η δραματικότητα.

Η μείξη δεν σταματάει μόνο στα είδη λόγου, αλλά επεκτείνεται και σε μείξη διαφόρων ειδών παιδείας, στην συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί να τονιστεί η θρησκευτική παιδεία του Σολωμού, αφού γίνεται αναφορά στο θαύμα των τριών παιδών στο καμίνι «όμοια μ' εκείνη των παιδιών εις την κάμινο» (Σολωμός 2016: 147), αλλά και γενικότερα ο τρόπος που ο ιερέας βασανίζεται και δέχεται τη θεία βοήθεια και φώτιση θυμίζει τους Βίους Αγίων. Στο περιεχόμενο πάλι, συγκεκριμένα στοιχεία του αποσπάσματος, όπως τα μοτίβα, τα θέματα που χρησιμοποιούνται είναι επίσης ρομαντικά. Η παρουσία της θρησκείας και της πίστης στο θεό ή η ελευθερία αποτελούν βασικές θεματικές επιλογές.

Ο κεντρικός ήρωας του αποσπάσματος είναι ένας ιερέας ο οποίος βλέπει και ένα όραμα, το οποίο του φανερώνει την πολιορκία του Μεσολογγίου με αναφορές σε πρόσωπα της εκκλησίας:

Εις το όραμα του ιερέα φαίνεται ο θάνατος του Πατριάρχη και οι Βασιλείς της Ιεράς Ενώσεως, που εκαταπολεμούσαν την Ελευθερία. Έβλεπε και Τούρκων κεφαλές, όπου εροβολούσαν μέσα εις τον λάκκο που ετριγύριζε το παλιορκημένο Μεσολόγγι, και ενθουσιασμένος μάρτυρας τους
εφώναζε

(Σολωμός 2016: 148).

Το θέμα της θρησκείας έρχεται σε αντίθεση με το θέμα το θανάτου, δημιουργώντας μια βασική ρομαντική αντίθεση. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η θεία δύναμη βοηθάει τον ιερέα στέλνοντάς του έναν άγγελο, «Α! Σε θωρώ, άγιε Άγγελε! Βέβαια εσύ θα έβρεξες δροσιά απάνου εις τούτα τα κάρβουνα, όμοια μ' εκείνη των παιδιών εις την κάμινο» (Σολωμός 2016: 147). Τέλος, ένα ακόμη ρομαντικό θέμα αποτελεί η ελευθερία, μιας και αναφέρεται ο αγώνας των Μεσολογγιτών .

Στον «Μάρτυρα» εμφανίζεται το όνειρο με την μορφή του οράματος και αποτελεί το θέμα του αποσπάσματος. Ο ιερέας εμφανίζεται μετά από θεία παρέμβαση να οραματίζεται το θάνατο των εχθρών της ελευθερίας και την πολιορκία του Μεσολογγίου, όπως αναφέρει στην τελευταία σημείωσή του ο Σολωμός. Αυτό το όραμα, μπορεί να μην έχει άμεση σύνδεση με την πλοκή του *Λάμπρου* και να μην φαίνεται να εξυπηρετεί την εξέλιξη της, αλλά παρουσιάζει κοινές θεματικές και με αυτές του *Λάμπρου*, όπως είναι η ζωή και ο θάνατος, η δικαιοσύνη και η αδικία. Ακόμη ένα ρομαντικό χαρακτηριστικό του οράματος είναι το γεγονός ότι δηλώνεται ξεκάθαρα ότι πρόκειται για όραμα αυτό που αφηγείται προσδίδοντας έτσι, έναν τεχνητό χαρακτήρα στο όνειρο σύμφωνα με τον ρομαντικό χαρακτήρα του αποσπάσματος «Εισ το όραμα του ιερέα εφαινετο ο θάνατος του Πατριάρχη και οι Βασιλείς της Ιεράς Ενώσεως, που εκαταπολεμούσαν την Ελευθερία». (Σολωμός 2016: 148)

Το Όνειρο

Το «Όνειρο» ανήκει στα σατιρικά έργα του Σολωμού, το οποίο γράφει σχεδόν παράλληλα με τον Κρητικό, το 1826. Με «το Όνειρο» ο Σολωμός ταλαντεύεται ανάμεσα στην σοβαρή και στην αστεία σάτιρα. Στο στόχαστρο του ποιητή βρίσκεται ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, ο Ιωάννης Μαρτινέγκος, ωστόσο η σάτιρα αποκτά ένα πιο γενικό χαρακτήρα και μετατρέπεται σε μια σάτιρα εναντίον των πολιτικών της Ζακύνθου. Τέλος, η γλώσσα του έργου είναι η δημοτική με ιδιωματισμούς, ενώ το μέτρο ο δεκαπεντασύλλαβος (Σολωμός 2016: 30-31). Ο Αγγελάτος κατατάσσει το έργο στο σοβαρό σατιρικό είδος, μαζί με άλλα τέσσερα σατιρικά του Σολωμού που βρίσκονται στο χειρόγραφο Z11 (Αγγελάτος 2009: 247-302). Επίσης, το ποίημα έχει κλασικιστικά και ρομαντικά στοιχεία, κλασικιστικά, κυρίως ως προς τη μορφή του, ενώ ρομαντικά στο περιεχόμενο.

Στο ποίημα αυτό το όνειρο αποτελεί το θέμα και αυτή η επιλογή συνάδει με το στόχο και τις επιρροές του έργου. Στο ρεύμα του ρομαντισμού το όνειρο είχε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έναν τεχνητό χαρακτήρα, που δεν θύμιζε τα όνειρα της εμπειρίας του ύπνου, και ουσιαστικά αποτελεί εργαλείο. Έτσι, και στην περίπτωση αυτού του ποιήματος, δηλώνεται ξεκάθαρα η αρχή του ονείρου στον στίχο «εφτά αλλά και το τέλος του, οριοθετώντας το από το υπόλοιπο κείμενο, «είδα εν' όνειρο μουρλό», «Αλλά εξύπνησα ιδρωμένος» (Σολωμός 2016: 275, 280). Ακόμη, ο τρόπος που αφηγείται το

όνειρο δεν θυμίζει πραγματικό όνειρο. Τέλος, ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο για τη λειτουργία του ονείρου είναι και η επιλογή του ονείρου για το συγκεκριμένο ποίημα. Το ποίημα αυτό είναι σατιρικό, έτσι, μέσω του ονείρου, ο Σολωμός έβρισκε τον τρόπο να ασκήσει κριτική με το πρόσχημα του ονείρου. Η τεχνική αυτή και η συγκεκριμένη λειτουργία του ονείρου απαντάται και σε προγενέστερα του Σολωμού κείμενα, ειδικότερα προερχόμενα από την περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Η ακραία σάτιρα συχνά σε έργα όπως ο Ανώνυμος του 1789, εμφανίζεται σαν όνειρο, απενοχοποιώντας εν μέρει τον συγγραφέα. Ο Σολωμός δεν χρησιμοποιεί την τεχνική αυτή μόνο στο Όνειρο αλλά και σε άλλα έργα όπως το παρακάτω.²²

Η Τρίχα

Το ποίημα αυτό ανήκει στην κατηγορία των σατιρικών ποιημάτων και βρίσκεται αρκετά κοντά στο παραπάνω ποίημα, από την άποψη της αφηγηματικής τεχνικής και του σκηνικού πλαισίου. Βαδίζει επίσης ανάμεσα στην αστεία και στην σοβαρή σάτιρα της κερκυραϊκής ωριμότητας. Στο στόχαστρο βρίσκεται ξανά ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, ο Ναπολέων Ζαμπέλης, που ήταν ο δικηγόρος του ετεροθαλή αδερφού του Σολωμού. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ποιητής σε μια προσπάθεια του να επεξεργαστεί το έργο εμφανίζει το Διάβολο και έτσι αποπειράται να επεκτείνει τη σάτιρά του σ' ένα οικουμενικό λίβελο κατά του Κακού (Σολωμός 2016: 30-31). Η γλώσσα είναι η δημοτική με κάποιους επτανησιώτικους ιδιοματισμούς και το μέτρο είναι ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος. Υπάρχουν αναφορές και από την ιταλική παιδεία του Σολωμού, με παράδειγμα την «τρίχα» που για τους ιταλομαθείς συνδέεται με μία αρνητική σημασιολογική φόρτιση και έτσι, έμμεσα, προσδίδεται ένας αρνητικός χαρακτηρισμός στη μητέρα του δικηγόρου. Το κείμενο παραμένει ανολοκλήρωτο. Το θέμα του ποιήματος κινείται γύρω από την αφήγηση ενός ονείρου που περιγράφει ο Σολωμός. Άρα, και στην περίπτωση αυτή το όνειρο αποτελεί το θέμα και λειτουργεί ως λογοτεχνικό τέχνασμα με το οποίο ο Σολωμός θα ασκήσει σάτιρα. Η παρουσία του

²²⁷ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη σάτιρα πριν τον Σολωμό βλ Παρωδία έμπαικτη και παρωδία παιγνιώδης (Κωστίου 1997)

ονείρου αποκτά ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον, επειδή γίνεται και μια αναφορά στις συζητήσεις περί ονείρου της εποχής («Εδιάβασα, μου φαίνεται, σε γαλλική φυλλάδα να λέει κανείς τα ονείρατα πως είναι κουταμάδα...»). Η αυτοαναφορική υφή του έργου και το γεγονός ότι ο σχολιασμός αφορά το ονειρικό θέμα, επιτρέπει στον μελετητή να συμπεράνει πώς η λειτουργία του ονείρου στο σολωμικό έργο αποτελεί και την συνειδητή τοποθέτηση του, που τονίζεται στο παρόν έργο μέσα από τη ρητή αυτοαναφορική σήμανση. Ο Σολωμός φαίνεται να είναι ενημερωμένος για τα όσα συμβαίνουν στην Ευρώπη, πράγμα που δηλώνεται με την αναφορά στην «γαλλική φυλλάδα» (Σολωμός 2016: 281) και επίσης φαίνεται στο ποίημα να παίρνει και ο ίδιος θέση για το ζήτημα, αφού υποστηρίζει ότι τα όνειρα πυροδοτούνται από κάποιο ερέθισμα, για παράδειγμα το ξυπνητήρι στο όνειρο γίνεται «το πουλί το πλουμιστό» και η «τρίχα» του ποιήματος στο τέλος φαίνεται να είναι δική του (Σολωμός 2016: 281-283). Ενώ ακόμη υποστηρίζει ότι τα όνειρα μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να φωτιστούν πτυχές του ανθρώπου που αλλιώς δεν θα υπήρχε πρόσβαση σε αυτές «Αλλιώς για μένανε φρονώ, γιατί' όποιος τα ξετάζει» (Σολωμός 2016: 281). Η δεύτερη καινοτομία του έργου έγκειται στην χρήση του ονείρου ως σάτιρας. Αυτή η επιλογή επέτρεπε την κριτική με την ασφάλεια του προσχήματος του ονείρου, αυτή η χρήση του ονείρου παρουσιάζεται και σε έργα μεταγενέστερων συγγραφέων, όπως συμβαίνει με τον *Ανώνυμο* του 1789²³. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το όνειρο αποτελεί πρόσχημα και όχημα που επιτρέπει την απομάκρυνση του ομιλούντος και των θέσεων του από εκείνες που εκφράζονται μέσα στο κείμενο. Η πλαστή έστω απενοχοποίηση επιτρέπει την ελεύθερη έκφραση και την ακραία σάτιρα.²⁴²⁵

Η Σκιά του Οσσιανού

Το ποίημα αυτό γράφτηκε από τον Σολωμό το 1821 με 1822 και εντάσσεται στα προ-ρομαντικά του χρόνια, του έχει δοθεί και ο τίτλος «Η σκιά του Ομήρου» (Σολωμός 2016: 54) από τον Πολυλά. Το ποίημα έχει αρκετές δημοσιεύσεις: αρχικά δημοσιεύτηκε

²³ Πρόκειται για σατιρικό, επιθετικό κείμενο γραμμένο το 1789 από άγνωστο συγγραφέα. Το κείμενο αποτελεί ένα από τα κορυφαία παραδείγματα στοχευμένης σάτιρας στα πρώιμα νεοελληνικά γράμματα και προέρχεται από μία παράδοση κειμένων στην οποία θα έπρεπε να ενταχθεί και το μελετώμενο.

²⁴ Για τα σατιρικά του Κ. Καρυωτάκη αντίστοιχα βλ. Αγγελάτος Δημήτρης, «Η ελεγειακή υφή της σατιρικής ποίησης του Καρυωτάκη: Υπόθεση εργασίας».

²⁵ Για τη σάτιρα στον Σολωμό βλ. (Μερενίτης 1982) κ.α

στην μεταθανάτια έκδοση του Σολωμού από τον Πολυλά και στη συνέχεια από τις εκδόσεις Απάντων.²⁶ Τέλος, η γλώσσα του έργου είναι απλή και υπάρχει ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Ως προς το περιεχόμενο, το ποίημα έχει ως θέμα του το όνειρο και παρουσιάζει νεοκλασικά και ρομαντικά στοιχεία. Τα νεοκλασικά στοιχεία φαίνονται κυρίως στη μορφή του έργου. Πιο συγκεκριμένα, το ποίημα είναι γραμμένο σε δυο οκτάβες με ομοιοκαταληξία και ιαμβικό μέτρο, άρα διατηρείται μια ξεκάθαρη μορφή και ισορροπία. Ακόμη, χαρακτηριστικό του νεοκλασικισμού αποτελεί και το γεγονός ότι ο Σολωμός στο συγκεκριμένο ποίημα φαίνεται να έχει επιρροές και από τον Έννιο και τον Πετράρχη, καθώς διαπιστώνεται η ύπαρξη παράλληλων χωρίων καθώς και αυτούσιων μεταφορών από το επικό ποίημα *Africa* του Πετράρχη (Κεντρώτης) (Petrarca 1977). Ωστόσο, πέρα από τη νεοκλασική μορφή, το περιεχόμενο του ποιήματος και η χρήση του ονείρου είναι επηρεασμένα και από τον ρομαντισμό. Καταρχήν, η ατμόσφαιρα του ποιήματος είναι ρομαντική, καθώς το σκηνικό είναι νυχτερινό με την περιγραφή του φεγγαριού και της απόλυτης ησυχίας της φύσης, που κατά κάποιο τρόπο δηλώνει και την ψυχική κατάσταση του ποιητή και εναρμονίζεται με αυτήν, «Έλαμπε, αχνά το φεγγαράκι• ειρήνη όλην, όλη τη φύση ακινητούσε, και μέσα από την έρημη την κλίνη τ' αηδόνι τα παράπονα αρχινούσε•» (Σολωμός 2016: 54). Η παρουσίαση του ονείρου είναι συμβατική γιατί η έναρξη του δηλώνεται ξεκάθαρα και οριοθετείται από το υπόλοιπο ποίημα με τη φράση «απάντεχα βαθύς ύπνος με πιάνει» (Σολωμός 2016: 54), άλλα και το ίδιο το όνειρο, έτσι όπως περιγράφεται, δεν θυμίζει τα όνειρα που βιώνει κανείς κατά την εμπειρία του ύπνου. Σχετικά με τον ρομαντικό χαρακτήρα του ονείρου, το πρώτο που θα μπορούσε να επισημάνει κανείς είναι ότι το γεγονός ότι το όνειρο χρησιμοποιείται με αυτό τον τρόπο και αποτελεί το θέμα του ποιήματος. Το όνειρο σε αυτή την περίπτωση αποτελεί την τεχνική με την οποία φανερώνει την έμπνευσή του Σολωμού. Έτσι, αν κάποιος λάβει υπόψη του τον τίτλο «Η σκιά του Οσσιανού» και τον στίχο «και ωσάν νά 'χε το φως του ήλθε κοντά μου» (Σολωμός 2016: 54) θα σκεφτεί ότι ο Σολωμός δηλώνει

²⁶ Ακόμη, ο Κεχαγιόγλου εξέδωσε το «"Η σκιά του Ομήρου" και οι σολωμικές "επιφάνειες ποιητών"/ "επιφάνειες σε ποιητές": μερικές αναγνωστικές αντιδράσεις», Πρακτικά Γ' Συμποσίου Ποίησης: Διονύσιος Σολωμός, Πάτρα, Αχαϊκές εκδόσεις. (χ.σ. 2016, «Η σκιά του Ομήρου», Μουσείο Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, [20/05/2020], <http://zakynthos-museumsolomos.gr/i-skia-tou-omirou.html>).

τις ρομαντικές του καταβολές και την έμπνευσή του και τη σχέση του με την παράδοση, μίας και ο Όσσιαν αποτελεί επιρροή των ρομαντικών (Σολωμός 2016: 54).

Συμπερασματικά, η λειτουργία του ονείρου στο σολωμικό έργο είναι αρκετά σύνθετη και δείχνει να μετασχηματίζεται παράλληλα με την πορεία της ωρίμανσης του τρόπου γραφής του ποιητή. Παραπάνω μελετήθηκαν και παρουσιάστηκαν ενδεικτικά ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα του ποιητή, στα οποία το όνειρο λειτούργησε ως όχημα σάτιρας, ως μέσο σύνδεσης με το υπερβατικό, ως τρόπος εξυπηρέτησης της πλοκής αλλά και ως πεδίο έκφρασης των εσωτερικών επιθυμιών και φόβων.

Το όνειρο στην ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη

Σε μία προσπάθεια προσέγγισης του έργου του ποιητή Κώστα Καρυωτάκη και της σχέσης του με το όνειρο, είναι σημαντικό να μελετήσει κανείς τα ρεύματα και τα κινήματα που φαίνεται να επέδρασαν στη διαμόρφωση της ποιητικής του. Παρακάτω, πρόκειται να εξεταστεί η σχέση του ποιητή τόσο με το ρεύμα του αισθητισμού, όσο και με τον μετασυμβολισμό (παρακμή).

Το όνειρο στον Αισθητισμό και τον Συμβολισμό

Στην ακραία του μορφή ο Αισθητισμός προτιμά την τέχνη από τη φύση ή τη ζωή. Η αναζήτηση του Ωραίου, το πάθος για την ομορφιά και ο έρωτας για την τέχνη ήταν τα βασικά στοιχεία του Αισθητισμού, σύμφωνα με τον Walter Pater (Βογιατζάκη 2016: 143). Για τον αισθητισμό το Ωραίο είναι το ασύμμετρο, το έκφυλο, το κουρασμένο από τις ηδονές, το αυτάρεσκο στην ανία του, το λεπτοδουλεμένο και το εκλεκτό, το διαστροφικό και άρρωστο. Μέσα από αυτό το πρίσμα προσδιορίζουν οι αισθητιστές την τέχνη τους, ενώ η ωραιότητα του καλλιτεχνικού έργου είναι πλέον άσχετη με το καλό και το ηθικό (Αραμπατζίδου 2002: 3). Με άλλα λόγια, τα χαρακτηριστικά του Αισθητισμού σε γενικές γραμμές είναι η αντιμετώπιση του καλλιτεχνικού έργου ως αυτοσκοπού, η έμφαση στην μορφή και όχι στο περιεχόμενο, η πρόταξη της τέχνης και όχι της φύσης ή της ζωής (Αραμπατζίδου 2002: 4). Ο αισθητισμός προσέλκυσε διάφορους λογοτέχνες, διατήρησε όμως έναν ομοιογενή χαρακτήρα. Το γεγονός ότι συμμετείχαν πολλές ετερόκλητες τάσεις στο κίνημα δημιουργεί καμία φορά την αίσθηση τυχαίου φαινομένου, όμως υπάρχει μια ενιαία βάση, δηλαδή το αίτημα για την ανεξαρτησία της τέχνης από την ηθική ή το ωφέλιμο (Αραμπατζίδου 2002: 10).

Ο αισθητισμός έχει ως απώτερη καταγωγή τον ρομαντισμό, μάλιστα αναπτύσσεται την ώρα που ο ρομαντισμός εξαλείφεται τουλάχιστον από την Δυτική Ευρώπη• παρουσιάζουν ωστόσο διαφορές μεταξύ τους. Κατά κάποιο τρόπο, ο αισθητισμός αποτελεί διαστροφή του ρομαντικού ιδεώδους. Ο ιδεαλισμός του

ρομαντισμού έδωσε τη θέση του στην απώλεια των ιδανικών στον αισθητισμό. Ακόμη, το αίσθημα, με έμφυτες τις έννοιες της διάρκειας και της υπέρβασης των ιδανικών, αντικαθίσταται στον αισθητισμό με την αίσθηση, που είναι κατεξοχήν παροδική και που δημιουργεί νέα ιδανικά με δεσπόζουσα την σαρκική υπόσταση του εγώ. Πλέον παύει η αμαρτία να αποτελεί το αντίπαλο δέος της αρετής. Αντίθετα, αποτελεί δομικό άξονα ενός καινούργιου ιδεώδους (Αραμπατζίδου 2002: 12, 29).

Για παράδειγμα, στην Γαλλία μετά τον ρομαντισμό αναπτύχθηκε πρώτα ο παρνασσισμός, ο οποίος φαινομενικά είχε ομοιότητες θεματικές με τον αισθητισμό. Ο παρνασσισμός απείχε από τις απόλυτες λύσεις του αισθητισμού, δηλαδή το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη». Στον παρνασσισμό λατρεύεται η μορφή χωρίς να φτάνει η απόλυτη έκφραση της διαστροφής. Υπάρχουν και άλλες διαφορές μεταξύ των κινήματων, όπως ο τρόπος που διαχειρίζονται οι λογοτέχνες την μορφή ή η ζωντάνια που υπάρχει στον αισθητισμό σε αντίθεση με τον παρνασσισμό και η έντονη παρουσία της σάρκας στον πρώτο. Τέλος, αισθητισμός χαρακτηρίζεται από την ένταση του συναισθήματος ενώ ο παρνασσισμός από κάποια ψυχρότητα.

Ένα ακόμη παράδειγμα σύγχρονου του αισθητισμού ρεύματος αποτελεί ο ρεαλισμός, ο οποίος πρεσβεύει την πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας και βρίσκεται στον αντίποδα του πρώτου (Αραμπατζίδου 2002:18-21, 29). Το επόμενο κίνημα που αποτελεί απόφυση του ρεαλισμού και έχει κάποια ομοιότητα με τον αισθητισμό είναι ο νατουραλισμός, ο οποίος πριν από τον αισθητισμό αλλά και παράλληλα με αυτόν κάνει αισθητή την παρουσία του. Τα δυο κινήματα θα μπορούσαν να συναντηθούν στο γεγονός ότι και στα δυο υπάρχει το στοιχείο της νοσηρότητας.

Η νοσηρότητα του νατουραλισμού ήταν η γενεσιουργός αρχή της παρακμιακής νοσηρότητας, αλλά υπάρχουν διαφορές μεταξύ τους. Για παράδειγμα στον νατουραλισμό η αρρώστια αντιμετωπίζεται με την οπτική του επιστήμονα που παρατηρεί, ενώ στον αισθητισμό υπάρχει η προσωπική χροιά και ο εξομολογητικός χαρακτήρας. Μια ακόμη διαφορά είναι το γεγονός ότι στον νατουραλισμό ο ήρωας υποκύπτει στην αρρώστια χωρίς την θέληση του, ενώ στον αισθητισμό η νοσηρότητα είναι η επιδίωξη, στην παρακμή στοιχείο νοσηρότητας είναι το αφύσικο που επιλέγεται ως τρόπος ζωής και ερωτικό αντικείμενο, ο νατουραλιστής επιδιώκει να φέρει κοντά την τέχνη και τη ζωή ενώ ο αισθητιστής επιζητά την απομάκρυνσή τους (Αραμπατζίδου 2002: 22-24).

Ανάμεσα στους εκφραστές του αισθητισμού εντάσσεται ο Μπωντλάιρ, ως εκπρόσωπος της ομάδας των οπαδών «η τέχνη για τη τέχνη» στην Γαλλία. Στην Αγγλία η παρακμή εκφράστηκε με τον Γουόλτερ Πίτερ και την μελέτη του με τίτλο Αναγέννηση (1873) (Γουόλτερ 2011), ο οποίος υποστήριζε ότι «η επιτυχία στη ζωή σημαίνει το να καούμε, σε μια κατάσταση μόνιμης έκστασης από αυτήν την άγρια και συνάμα τόσο πολύτιμη φωτιά», κάτι που καθόρισε μια ολόκληρη γενιά από τον Algernon Charles Swinburne μέχρι τον Oscar Wilde. Ο αισθητισμός στην λογοτεχνία του 19ου αιώνα εκφράζει μια νέα πεποίθηση που έρχεται σε αντίθεση με τις αντιλήψεις της βικτωριανής εποχής: η βικτωριανή ηθική είναι αυστηρή και ταυτόχρονα υποκριτική. Για τον Wilde ο αισθητισμός είναι η λατρεία της επιτήδευσης, ενώ ο ίδιος θεωρούσε ότι ο στόχος της τέχνης είναι να δημιουργήσει κάτι ωραίο.

Στην νεοελληνική λογοτεχνία ο Αισθητισμός εμφανίστηκε περίπου στα τέλη του 19ου και διήρκεσε περίπου μέχρι το 1912. Στο ρεύμα του Αισθητισμού εντάσσονται, κατά τον Ν. Σαχίνη, νεοέλληνες συγγραφείς όπως ο Ν. Επισκοπόπουλος, ο Π. Γιαννόπουλος, ο Π. Νιρβάνας, Σ. Πασαγιάννης, ο πρώιμος Καζαντζάκης Ν. κ.τλ. (Βογιατζάκη 2016: 143-144). Ο ελληνικός αισθητισμός καθυστέρησε σε σχέση με την Γαλλία και την Αγγλία, όμως, συμπορευόταν με τον ιταλικό. Ως δείκτης της καθυστέρησης αυτής στην Ελλάδα και της ευαισθητοποίησης σε ζητήματα αισθητικής μπορεί να θεωρηθεί η άνθιση των νεοτερικών περιοδικών μετά τον ελληνοτουρκικό πόλεμο το 1897. Μερικά από αυτά τα περιοδικά ήταν τα Παναθήναια, *Το περιοδικόν μας*, *η Πινακοθήκη* κτλ. Τα αίτια της εμφάνισης του αισθητισμού στην Ελλάδα ποικίλουν, μια πρώτη εκδοχή είναι ότι ο ελληνικός αισθητισμός προήλθε από τη μίμηση των δυτικών προτύπων. Πράγματι η δυτική επίδραση ήταν υπαρκτή, αλλά ως αίτιο του ελληνικού αισθητισμού προβάλλεται περισσότερο η αντίδραση στην ηθογραφία (Αραμπατζίδου 2002: 126-128). Η ηθογραφία αποτελούσε μία τάση που συνηπέρχε με τον νατουραλισμό και υπήρξε καθοριστική για την ελληνική λογοτεχνία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Το όνειρο και το όραμα μπορούσαν στα πλαίσια της νατουραλιστικής λογοτεχνικής παραγωγής να λειτουργήσουν ως προαγωγοί της πλοκής και να επιτρέψουν στον συγγραφέα να παίζει με τα όρια που θέτει ο ρεαλιστικός τρόπος αφήγησης (π.χ. ένα μεταφυσικό γεγονός χωρά σε ένα ρεαλιστικό αφήγημα με τη μορφή ονείρου ή οράματος). Ωστόσο, στα πλαίσια της επίδρασης του ρεύματος του αισθητισμού στην

νεοελληνική λογοτεχνία το όνειρο αποκτά μία διαφορετική λειτουργία καθώς σταδιακά γίνεται τρόπος γραφής. Ο αναγνώστης του κειμένου δεν παρακολουθεί πλέον απλά την αφήγηση ενός ονείρου ή οράματος αλλά προσεγγίζει την ονειρική κατάσταση μέσα από την απώλεια αίσθησης του χώρου και του χρόνου, την υποβλητική ατμόσφαιρα και την έντονη λειτουργία των συμβόλων που συνδέονται με το υποσυνείδητο.

Το βασικό αίτιο της εμφάνισης του αισθητισμού είναι η πτώση των ιδανικών. Το κενό πίστης που νιώθουν οι παρακμιακοί φαίνεται να οφείλεται στην κοινωνία που ζουν. Το πρώτο αίτιο διάβρωσης του πολιτισμού για τους αισθητιστές ήταν η παρέμβαση της λογικής στην καθημερινότητα, η σκέψη διαβρώνει την διανοητική αλλά και βιολογική ισορροπία (Αραμπατζίδου 2002: 70-72,74).

Ο αισθητισμός βρίσκεται πολύ κοντά στον συμβολισμό σε σημείο που πολλοί μελετητές ταύτισαν τα δυο κινήματα, μένοντας μόνο στην θεματική ομοιότητα και παραβλέποντας τις διαφορές στη μορφή. Τα δύο κινήματα συνυπήρχαν, αλλά ο συμβολισμός διήρκεσε παραπάνω. Μια ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα δυο κινήματα βρίσκεται στην εκφραστικότητά τους. Ο συμβολισμός χαρακτηρίζεται από την παρουσία ασαφών περιγραμμάτων σε αντίθεση με την σαρκική υπόσταση του αισθητισμού. Ακόμη, ο λυρισμός και ο αισθησιασμός του αισθητισμού απουσιάζουν από τον συμβολισμό (Αραμπατζίδου 2002: 25-28, 30).

Το ρεύμα του Συμβολισμού, βρίσκεται στον αντίποδα του ρεαλισμού και του ιμπρεσιονισμού, ενώ βρίσκεται περισσότερο κοντά στον ρομαντισμό χωρίς να ταυτίζεται με αυτόν. Οι Συμβολιστές, έβλεπαν το Σύμβολο σαν μία ανεξάρτητη οντότητα, η οποία επηρέαζε με έναν μυστηριώδη τρόπο το σύστημα στο οποίο ήταν ενταγμένο. Οι προαναφερθέντες, σε αντίθεση με τους Ρομαντικούς, αν και απεικονίζουν κυρίως φιλολογικά θέματα, δεν χρησιμοποιούν τα σύμβολα αθροιστικά σε αλληγορίες. Η σύνθεση τους αντιπροσωπεύει στην ολότητα της μία εσωτερική έννοια ή κατάσταση που προέρχεται από την φαντασία του καλλιτέχνη. Οι Ρομαντικοί και οι Συμβολιστές καταφέρνουν μέσα από το έργο τους να κυριαρχήσουν με την φαντασία και το συμβολικό τρόπο. Εκείνο που οι πρώτοι καταφέρνουν με την ένταση και το πάθος, οι δεύτεροι το κατορθώνουν μέσα από την επίδραση των αινιγματικών παραστάσεων στη σκέψη του δέκτη (Αραμπατζίδου 2002). Το ρεύμα του συμβολισμού πρωτοεμφανίστηκε

στο τέλος του 19ου αιώνα στην Γαλλία, με το Μανιφέστο του Jean Morreas, σύμφωνα με τον οποίο:

«Μια νέα εκδήλωση τέχνης λοιπόν αναμενόταν, που ήταν αναγκαία και αναπόφευκτη. Αυτή η από καιρό εκκολαπτόμενη εκδήλωση, βγήκε σε φως. Και όλοι οι ανώνυμοι αστεϊσμοί των φαιδρών του Τύπου, όλες οι ανησυχίες των βαρύγδουπων κριτικών, όλη δυσθυμία του έκπληκτου πλήθους μες στο νωθρό πετσί τους επιβεβαιώνουν κάθε μέρα και πιο πολύ τη ζωντάνια της τωρινής εξέλιξης των γαλλικών γραμμάτων, την εξέλιξη που, βιαστικοί δικαστές, χαρακτήρισαν, από μια ανεξήγητη αντινομία, σαν παρακμή. Σημειώστε όμως πως οι παρακμιακές λογοτεχνίες αποκαλύπτονται ουσιαστικά, ευτελείς, ασαφείς, θεοφοβούμενες και δουλικές: όλες οι τραγωδίες του Voltaire, π.χ., χαρακτηρίζονται απ' αυτά τα στολίδια της παρακμής [...] Έτσι, σ' αυτή την τέχνη, οι πίνακες της φύσης, οι πράξεις των ανθρώπων, όλα τα συγκεκριμένα φαινόμενα δεν θα μπορούσαν να εκδηλωθούν αυτά καθαυτά: πρόκειται εδώ για αισθητά φαινόμενα προορισμένα να αναπαραστήσουν τις εσωτερικές τους σχέσεις με αρχέτυπες Ιδέες. Για την ακριβή ερμηνεία της σύνθεσης του, ο συμβολισμός χρειάζεται ένα στυλ αρχέτυπο και σύνθετο: οι εμφατικοί πλεονασμοί, οι μυστηριώδεις ελλείψεις, η αβεβαιότητα του ανακόλουθου, κάθε πολύμορφη και τολμηρή τροπή...»

(Κωτίδου 2015 : 16)

Για την καλύτερη κατανόηση της χρήσης του ονείρου στην λογοτεχνία μπορεί κανείς να εξετάσει έργα εκπροσώπων των παραπάνω κινημάτων στα οποία εμφανίζεται το όνειρο και οι οποίοι μπορεί να συνομιλούν με τον Καρυωτάκη. Ο Μπωντλαίρ *Στα Άνθη του Κακού* (Μπωντλαίρ 1928) στο ποίημα «Η πηγή του αίματος» χρησιμοποιεί το όνειρο με δυο διαφορετικούς τρόπους στις δυο πρώτες στροφές ως τεχνική, ενώ στις άλλες δυο στροφές το όνειρο αποτελεί το περιεχόμενο (Μπωντλαίρ 1928: 129). Έτσι, αρχικά, το όνειρο λειτουργεί ως τεχνική γιατί στις δυο πρώτες στροφές ταυτίζεται με τη γραφή. Σχετικά με τη δεύτερη λειτουργία του ονείρου στο ποίημα θα λέγαμε ότι ο συγκεκριμένος ποιητής, όταν αναφέρεται στον έρωτα ή στο κρασί, γενικά σε κάτι που προκαλεί απώλεια της επαφής με την πραγματικότητα, χρησιμοποιεί το όνειρο και έτσι το όνειρο ταυτίζεται με την κατάσταση του ύπνου και της λήθης. Έτσι, εδώ το όνειρο αποτελεί το περιεχόμενο των δυο τελευταίων στροφών με την έννοια ότι εμφανίζεται ως κάτι που προκαλεί λήθη, όπως φαίνεται στους στίχους «Εγύρευα πολλές φορές κρασί

μεθυστικό για μια στιγμή τον τρόμο που τρώει ν' αποκοιμίζεται το πτώμα τη ματιά ακονά και την ακοή τροχίζει! Εζήτησα στους έρωτες ύπνο ξεχαστικό» (Μπωντλαίρ 1928: 129).

Σε άλλους εκπροσώπους του αισθητισμού- συμβολισμού πάλι το όνειρο εμφανίζεται ως το περιεχόμενο ενός έργου, για παράδειγμα ο Oscar Wilde σε έργα του όπως το «The Artist's Dream» (Wilde 1913) χρησιμοποιεί το όνειρο με αυτόν ακριβώς τον τρόπο, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στο μυθιστόρημα με τον τίτλο *The Pilgrims of the Rhine* (Bulwer Lytton 2009), στο οποίο παρουσιάζεται η ιστορία ενός φοιτητή ο οποίος βίωνε ως την φυσιολογική κατάσταση το να κοιμάται και όχι το να είναι ξύπνιος. Ο Stephane Mallarmé επίσης χρησιμοποιεί το όνειρο, ιδανικό παράδειγμα για αυτό αποτελεί ένα ποίημα του που παραδίδεται με τρεις τίτλους, «Monologue d' un Faune», «Improvisation d' un Faune» και τέλος «L' Après -Midi d' un Faune» (Mallarmé χ.χ), στο οποίο το όνειρο ταυτίζεται με την ονειρική γραφή (Κερεζίδου 2017 : 75).

Κλείνοντας, αναζητώντας τη σχέση αισθητισμού και ονείρου θα έπρεπε κανείς να στραφεί στην ονειρική κατάσταση που συχνά εμφανίζονται τα πρόσωπα στα καλλιτεχνικά έργα του αισθητισμού. Τόσο οι απεικονίσεις στα εικαστικά κείμενα, όσο και οι πρωταγωνιστές ή τα ποιητικά υποκείμενα στα λογοτεχνικά έργα φαίνεται να βρίσκονται σε έναν ονειρικό κόσμο, εκτός πραγματικότητας. Ακόμη, με το κίνημα του αισθητισμού παρατηρείται σύμφωνα με την Κερεζίδου, μία απομάκρυνση από την αφηγηματικότητα (Κερεζίδου 2017 : 75).

Το Όνειρο στον Κ. Καρυωτάκη

Ένας ακόμη σπουδαίος ποιητής του 20ου αιώνα του οποίου το έργο αποτελεί σταθμό τόσο για την εξέλιξη του ονείρου όσο και του τρόπου γραφής γενικότερα είναι ο Κώστας Καρυωτάκης. Περνώντας στο θέμα της εργασίας, το όνειρο στην νεοελληνική λογοτεχνία, θα ήταν αδύνατο να μην συμπεριλάβει κανείς το έργο του Καρυωτάκη στα έργα σταθμούς στην εξέλιξη της ονειρικής θεματικής και της ονειρικής γραφής στα ελληνικά γράμματα. Στην ποίηση του Καρυωτάκη η παραδοσιακή χρήση του ονείρου στην λογοτεχνία και ο μοντέρνος τρόπος γραφής επηρεασμένος από την ονειρική κατάσταση συνυπάρχουν με έναν εξαιρετικό τρόπο, δίνοντας στον μελετητή την ευκαιρία να παρακολουθήσει την πορεία από το ονειρικό θέμα στην ονειρική γραφή. Στην ποίηση του Καρυωτάκη, τα παραδοσιακά λογοτεχνικά όνειρα συνυπάρχουν με το

όνειρο του συμβολισμού μα και τον τρόπο των αισθητιστών, οι οποίοι απομακρύνθηκαν από την αφηγηματικότητα στην πορεία προς έναν νέο τρόπο γραφής. Παρακάτω, πρόκειται να παρουσιαστούν ορισμένα ποιήματα ενδεικτικά του τρόπου που τα προαναφερθέντα στοιχεία εντοπίζονται στο έργο του Καρυωτάκη, μετατρέποντας το σε ένα πεδίο παρακολούθησης της μεταμόρφωσης του ονείρου.²⁷

«Υπνος»

Το ποίημα «Υπνος» του Καρυωτάκη ανήκει στην συλλογή *Νηπενθή* (1921), με την οποία αναγνωρίστηκε ως ένας γνήσιος λυρικός ποιητής με προσωπικό ύφος (Ντούνια 2000: 25-26). Σύμφωνα με την Ιατρού, ο Σαββίδης υποστηρίζει ότι το ποίημα είναι γραμμένο σε τριαντατρείς ανομοιοκατάληκτους στίχους (Σαββίδης 1989: 176-182). Οι στίχοι δεκαοχτώ «Γλυκά θά κοιμηθούμε σαν παιδάκια γλυκά» και τριανταδύο «Γλυκά θα κοιμηθούμε σαν παιδάκια» (Καρυωτάκης 1992: 83-84) επαναλαμβάνουν τους στίχους τέσσερα και τριανταένα (Καρυωτάκης 1992: 83-84). Η ιδιαιτερότητα της στιχουργικής του ποιητή έχει μελετηθεί από διάφορους, ο Παπάζογλου σημειώνει την αμφίθυμη σχέση του Καρυωτάκη με την ομοιοκαταληξία και τις ελάχιστες περιπτώσεις που η ομοιοκαταληξία έλλειπε από την ποιητική του παραγωγή (Παπάζογλου 1988). Παρόλο που η παρουσία της ομοιοκαταληξίας προσέφερε μια πιο συμπαγή μορφή στο έργο, η έλλειψή της δεν σήμαινε χαλάρωση της φόρμας. Αυτό που προκύπτει από την μελέτη του Παπάζογλου, σύμφωνα με την Ιατρού, είναι ότι το έργο αποτελεί μια «απόπειρα λύτρωσης από τη διάκριση της μορφής και του περιεχομένου στο επίπεδο της ρητορικής, και αυτή η απόπειρα δεν είναι άσχετη με την επιλογή του θέματος» (Ιατρού 2011: 33-34).

Ως προς το περιεχόμενο, το ποίημα αυτό συνδέεται με ποιήματα του Πορφύρα και του Grégoire Le Roy αλλά και του Baudelaire (Στεργιόπουλος 1972: 61-64). Κάποιες εκφράσεις όπως το «χωρίς να γρικούμε θα γελάμε» (Καρυωτάκης 1992: 83) ή το γεγονός ότι σε ολόκληρο το ποίημα επικρατεί μια ονειρική υπνοφόρα κατάσταση, που μεταφέρει

²⁷ Τα συγκεκριμένα στοιχεία της γραφής του Κώστα Καρυωτάκη εντοπίζονται τόσο στην θεματική, όσο και στο στίχο και χαρακτηριστικά στις καινοτομίες σε μετρικό επίπεδο (Ιατρού 2011: 33-34).

τον αναγνώστη σε ένα αινιγματικό αλλού, παραπέμπουν στη χρήση παραισθησιογόνων ουσιών• έτσι, όπως τονίζει η Ιατρού, «τα μοτίβα του ύπνου, του ονείρου, ο θάνατος, η φυγή, το ταξίδι, η λήθη, η μελαγχολία αποκτούν μια νέα σημασία» (Ιατρού 2011: 33, 34-35). Το ποίημα που εξετάζεται αποτελεί, σύμφωνα με την Ιατρού, «ποίημα κόμβο και σταθμό γιατί είναι το πρώτο «μοντέρνο» όνειρο της νεοελληνικής λογοτεχνίας, και με τον όρο μοντέρνο όνειρο γίνεται αναφορά στα λογοτεχνικά όνειρα που θυμίζουν την εμπειρία του ύπνου» (Ιατρού 2011: 35, 38). Το ποίημα αποτελεί «κόμβο» εξαιτίας των θεματικών και ρητορικών τόπων του και ανασυνθέτει ένα νεορομαντικό πλέγμα. Παράλληλα, είναι «σταθμός», γιατί ενώ αντλεί τα υλικά του από την παράδοση, επιχειρεί να κατασκευάσει κάτι νέο (Ιατρού 2011: 35, 38). Το νέο στοιχείο στο συγκεκριμένο έργο του Καρυωτάκη συνδέεται άμεσα με την έννοια του ονείρου και αναδεικνύει τη σημασία του συγκεκριμένου μοτίβο καθώς και τον τρόπο κατά τον οποίο μπορεί να δράσει δυναμικά.

Σύμφωνα με την Ιατρού, το θέμα-πλαίσιο είναι το δίδυμο Ύπνος-θάνατος, ο τίτλος του έργου είναι ο Ύπνος, η επιγραφή «στο χωριό μας να πάμε να πεθάνουμε» (Καρυωτάκης 1992: 83), (Ιατρού 2011: 32) ενσωματώνουν τον θάνατο στο ποίημα και έτσι προκύπτει ο συμφυρμός. Επίσης, οι τρεις αυτοί στίχοι είναι σε μορφή ερώτησης και έτσι ενισχύεται η ονειρική αβεβαιότητα. Το θέμα του θανάτου συνδυάζεται με τον στίχο «πράσινο ακρογιάλι της πατρίδας» που αντικαθιστά το στίχο «χωριό μας» (Καρυωτάκης 1992: 83). Η λέξη «παιδάκια» παραπέμπει στο Μπωντλαιρικό «χλωρού παράδεισου των παιδικών ερώτων» (Baudelaire 2018: 27-28)²⁸ και απηχεί τα παραδοσιακά θέματα του παραδείσου και του κήπου και τα συναιρεί με τα διαχρονικά θέματα της χαμένης παιδικής ηλικίας και της φυγής. Όπως αναφέρει η Ιατρού: «Θέματα κατ' εξοχήν ονειρικά

²⁸ Πρόκειται για αναφορά στους στίχους:

Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
— Mais le vert paradis des amours enfantines

από το ποίημα «Moesta et errabunda» της συλλογής «Fleurs du mal» » (Baudelaire 2018: 27-28).

που εμφανίζονται σε προρομαντικές πρακτικές και που αλλάζουν ανάλογα με την εκάστοτε εποχή» (Ιατρού 2011: 38-40):²⁹

Θα μας δοθεί το χάρισμα και η μοίρα
να πάμε να πεθάνουμε μια νύχτα
στο πράσινο ακρογιάλι της πατρίδας;
(Καρυωτάκης 1992: 83)

Επίσης, ρομαντικό θέμα είναι αυτό του ακρογιαλιού και το κυκλικό ταξίδι-φυγή στην εποχή της αθωότητας. Έτσι, ο θάνατος για τον Καρυωτάκη είναι ο ύπνος με όνειρα:

Το χέρι μας κρατώντας η κυρούλα,
κι όπως αργά θα κλείνουμε τα μάτια,
θα μας δηγιέται —ωχρή— σαν παραμύθι
την πίκρα της ζωής. Και το φεγγάρι
θα κατεβεί στα πόδια μας λαμπάδα
την ώρα που στερνά θα κοιμηθούμε
στο πράσινο ακρογιάλι της πατρίδας.
(Καρυωτάκης 1992: 83)

Κατά την Ιατρού, ο τέταρτος στίχος και ο διασκελισμός του στον στίχο πέντε, «γλυκά θα κοιμηθούμε σαν παιδάκια/γλυκά» προσδίδουν αυτοαναφορικότητα στο ποίημα κυρίως μέσω της επανάληψης των στίχων δεκαοχτώ και δεκαπέντε «και θα ῥθουν να μας γίνουν προσκεφάλι», «Γλυκά θά κοιμηθούμε σαν παιδάκια» και προσδιορίζουν την αρχή και το τέλος του. Έτσι, ο δέκατος όγδοος στίχος (Καρυωτάκης 1992: 83) ξεχωρίζει τον πραγματικό από τον ονειρικό κόσμο και χωρίζει το κείμενο σε δυο ενότητες. Ο διασκελισμός είναι λειτουργικός και αναπάντεχος, η επανάληψη του «γλυκά» έχει ως βασικό στόχο να δικαιολογήσει την ισχυρή στίξη. Η τελεία μετά τον πρώτο ίαμβο ανακόπτει δραστικά τον φυσικό ρυθμό και εμπλέκει το νόημα και τον

²⁹ Για τη σχέση του Κ. Καρυωτάκη με τον Σ. Μπωντλαίρ παραπέμπω στο: Λ. Τσιριμώκου 1997, «Ποιητική αλημεία: Μπωντλαίρ – Καρυωτάκης», *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, 31 – Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα.

ρυθμό σε διελκυστίδα: το νόημα διακόπτεται αιφνίδια, όπως η ζωή, ενώ το μέτρο συνεχίζει, όπως το όνειρο. Από αυτό το σημείο και μετά αρχίζει η παράθεση ονειρικών εικόνων (Ιατρού 2011: 40-42).

Σύμφωνα με την Ιατρού, στην πρώτη ενότητα οι εικόνες που επικρατούν προέρχονται από την απόκοσμη φύση που συνυπάρχει με τις αισθήσεις της όσφρησης, της αφής και της ακοής:

Θὰ μᾶς δοθεῖ τὸ χάρισμα καὶ ἡ μοῖρα
 νὰ πᾶμε νὰ πεθάνουμε μιὰ νύχτα
 στὸ πράσινο ἀκρογιάλι τῆς πατρίδας;
 Γλυκὰ θὰ κοιμηθοῦμε σὰν παιδάκια
 γλυκά. Κι ἀπάνωθὲ μας θὲ νὰ φεύγουν,
 στὸν οὐρανό, τ'ἀστέρια καὶ τὰ ἐγκόσμια.
 Θὰ μᾶς χαϊδεύει ὡς ὄνειρο τὸ κύμα.
 Καὶ γαλανὸ σὰν κύμα τ'ὄνειρό μας
 θὰ μᾶς τραβάει σὲ χῶρες ποὺ δὲν εἶναι.
 Ἀγάπες θὰ 'ναι στὰ μαλλιά μας οἱ αὔρες,
 ἢ ἀνάσα τῶν φυκιῶν θὰ μᾶς μυρώνει,
 καὶ κάτου ἀπ' τὰ μεγάλα βλέφαρά μας,
 χωρὶς νὰν τὸ γρικοῦμε, θὰ γελάμε.
 Τὰ ρόδα θὰ κινήσουν ἀπ' τοὺς φράχτες,
 καὶ θὰ 'ρθουν νὰ μᾶς γίνουν προσκεφάλι.
 Γιὰ νὰ μᾶς κάνουν ἀρμονία τὸν ὕπνο,
 θ' ἀφήσουνε τὸν ὕπνο τοὺς ἀηδόνια.
 (Καρυωτάκης 1992: 83)

Γενικά η αίσθηση της όρασης είναι υποβαθμισμένη στον Καρυωτάκη, ενώ εδώ εξυπηρετεί την εντύπωση των μισόκλειστων βλεφάρων. Στην δεύτερη ενότητα, όπου διαβάζουμε:

Καὶ τὰ κορίτσια τοῦ χωριοῦ μας,

άγριαπιδιές, θά στέκουνε τριγύρω
 καί, σκύβοντας, κρυφά θά μᾶς μιλοῦνε
 γιά τὰ χρυσά καλύβια, γιά τὸν ἥλιο
 τῆς Κυριακῆς, γιά τὶς ὀλάσπρες γάστρες
 (Καρυωτάκης 1992: 83)

εμφανίζονται ανθρώπινες μορφές και επικρατεί το στοιχείο της αφήγησης και του λόγου. Αυτό υπαινικτικά εισάγει το θέμα της σχέσης της ονειρικής γραφής, όπως την γνωρίσαμε κατά τον Φρόιντ, με την γραφή του Καρυωτάκη (Ιατρού 2011: 43-44). Πιο πάνω έγινε αναφορά στον οριακό χαρακτήρα του συγκεκριμένου ποιήματος του Καρυωτάκη· αυτό προέκυψε από το γεγονός ότι είναι ένα ποίημα με ονειρικό θέμα και παρά την παρουσία των συμβατικών κοινών τόπων, αρχίζει να διαφαίνεται η συνάφεια ανάμεσα στην κοινή ονειρική εμπειρία και τη νεωτερική ποιητική γλώσσα.

Έτσι το ποιητικό όνειρο αρχίζει να μοιάζει με πραγματικό όνειρο, και αυτό συμβαίνει γιατί τα χαρακτηριστικά της νεωτερικής γραφής παραπέμπουν στο νεωτερικό ιδίωμα. «Αν ο Καρυωτάκης θεωρείται ένας από τους προδρόμους του ελληνικού μοντερνισμού, τότε το ποίημα με αυτό το θέμα αποτελεί το ιδανικό πεδίο έρευνας για τη σύγκληση ονείρου και γραφής και έτσι μπορεί να θεωρηθεί το πρώτο μοντέρνο όνειρο στην νεοελληνική ποίηση» (Ιατρού 2011: 46-47).

Το ποίημα που εξετάζεται συμβαδίζει με τις απαιτήσεις του συμβολισμού για το λογοτεχνικό όνειρο, δηλαδή διακρίνεται για την έλλειψη αυστηρής πλαισίωσης, διάκρισης ονειρικού και πραγματικού κειμένου, όσο και για την έλλειψη συνοχής των ονειρικών εικόνων. Ωστόσο, παρά τα παραπάνω, υπάρχει και η χρήση παραδοσιακών ονειρικών μοτίβων· έτσι, η ποίηση του Καρυωτάκη ισορροπεί αντιφατικά ανάμεσα στην παράδοση και την νεωτερικότητα (Ιατρού 2011: 48). Το όνειρο ουσιαστικά αρχίζει πριν το πέμπτο στίχο, με τις φράσεις «να πάμε να πεθάνουμε» ή το «πράσινο ακρογιάλι της πατρίδας» μέσω της μη ρεαλιστικής τους σκηνοθεσίας και μέσω της εμπλοκής τους ως ονειρικές εικόνες. Άρα η ώσμωση θανάτου, ύπνου και εγρήγορσης συντελείται ήδη πριν από την τυπική αρχή του ονείρου.

Η αναφορά στην παιδική ηλικία διευκολύνει την ώσμωση αυτήν γιατί η παιδική ηλικία, ήδη από τα χρόνια του ρομαντισμού, είναι, μαζί με το όνειρο, ο κατεξοχήν

λογοτεχνικός τόπος της απελευθέρωσης των προσυμβολικών αρχέγονων μορφών έκφρασης, της επιστροφής στην ξεχασμένη δεικτική γλώσσα του ονείρου (Ιατρού 2011: 48). Η πρώτη ρητή δήλωση του ονείρου γίνεται στον στίχο επτά «Θά μας χαϊδεύει ως όνειρο το κύμα» (Καρυωτάκης 1992: 83), στα πλαίσια ενός ρητορικού σχήματος και αυτό παραπέμπει στον τεχνικό χαρακτήρα του ονείρου και απαλλάσσεται από τον ρεαλιστικό του χαρακτήρα (Ιατρού 2011: 49). Σύμφωνα με την Ιατρού, στον επόμενο όμως στίχο με το χιαστό σχήμα «Ως όνειρο το κύμα» «Και γαλανό σαν κύμα το όνειρο μας» (Καρυωτάκης 1992: 83) το όνειρο θα μπορούσε να αποκτά ρεαλιστική χροιά, αν ο προηγούμενος στίχος δεν υπενθύμιζε τον συμβατικό του χαρακτήρα, ενώ ο στίχος «μας τραβάει σε χώρες που δεν είναι» (Καρυωτάκης 1992: 83) επαναφέρει το μοτίβο του ταξιδιού που περιλαμβάνει τον θάνατο, το όνειρο και το μοτίβο της ουτοπίας. Σύμφωνα με την Ιατρού, οι στίχοι που ακολουθούν είναι πιο ελεύθεροι εικονοπλαστικά με πολλές τολμηρές μεταφορές (Ιατρού 2011: 50). Οι νεόκοπες μεταφορικές εικόνες ακολουθούνται από παραδοσιακές εικόνες, για παράδειγμα:

Αγάπες θα 'ναι στα μαλλιά μας οι αύρες
 Η ανάσα των φυκιών θα μας μυρώνει»
 ή οι στίχοι:
 Τα ρόδα θα κινήσουν από τους φράχτες,
 και θά 'ρθουν νά μας γίνουν προσκεφάλι
 (Καρυωτάκης 1992: 83)

Η ρομαντική εμπυχωμένη φύση συνεχίζεται με πιο συμβατικές εκδοχές, όπως φαίνεται στους στίχους:

Τὰ ρόδα θὰ κινήσουν ἀπ' τοὺς φράχτες,
 καὶ θὰ 'ρθουν νὰ μᾶς γίνουν προσκεφάλι.
 Γιὰ νὰ μᾶς κάνουν ἀρμονία τὸν ὕπνο,
 θ' ἀφήσουνε τὸν ὕπνο τοὺς ἀηδόνια
 (Καρυωτάκης 1992: 83)

όπου τελειώνει και η πρώτη ενότητα. Στην δεύτερη ενότητα αρχίζει η παρουσία των ανθρώπων, τα κορίτσια του χωριού είναι φορείς μια χαμένης αρκαδικής αθωότητας ή και της φυγής προς την ανέφικτη ακόμη γραφή. Σύμφωνα με τον Στεργιόπουλο (Στεργιόπουλος 1972: 61), αυτές οι μορφές προέρχονται από το ποίημα του Πορφύρα «Βράδυ σ' ένα χωριό» (Πορφύρας 1926: 125).

Η δεύτερη λογοτεχνική αναφορά προέρχεται από το ποίημα του Gregoire Le Roy “La dernière visiteuse” (Ιατρού 2011: 51-53). Σύμφωνα με την Ιατρού, στον Καρυωτάκη το τέλος της ζωής δηλώνει και το τέλος των παλαιών μορφών με αυτοαναφορικό τρόπο: «Μέσα από μια αυστηρή φόρμα, που θυμίζει κάτι ανάμεσα σε παραδοσιακή μπαλάντα, παιδική ποίηση και νανούρισμα, μέσα από ένα σχήμα κυκλικό και επαναλαμβανόμενο, μέσα από την συρραφή παραδοσιακών θεμάτων και εικόνων, ανοίγει ο δρόμος της ταύτισης της ονειρικής γλώσσας με τη γραφή» (Ιατρού 2011: 54-55). Με άλλα λόγια, οι εκφραστικοί τρόποι που χρησιμοποιεί ο Καρυωτάκης, το παιχνίδι με τα είδη και με τη μνήμη και ο υποβλητικός τρόπος γραφής που αισθητοποιείται μέσα από την επανάληψη και το σχήμα κύκλου, αποτελούν τα πρώτα δείγματα ταύτισης ονειρικής γλώσσας και γραφής στο έργο του Καρυωτάκη. Το ταξίδι από λογοτεχνικό είδος σε λογοτεχνικό είδος και τα ασαφή όρια που θέτει ο καλλιτέχνης ανάμεσα στις παραδοσιακές ποιητικές φόρμες σαφέστατα δημιουργούν μία αίσθηση ονείρου. Το ίδιο πραγματοποιείται στο επίπεδο της θεματικής και της γλώσσας. Μπορεί να μην μπορεί κανείς σαφώς να μιλήσει για ονειρική γραφή, άλλωστε θα ήταν αναχρονιστικό, αλλά σίγουρα πρόκειται για έναν τρόπο έκφρασης που ενισχύει τον χαρακτήρα ονείρου.

«Πεθαίνοντας»

Το ποίημα αυτό ανήκει στην ενότητα «Η σκιά των ωρών» της συλλογής *Νηπενθή* (1921) (Καρυωτάκης 1992: 55), είναι επηρεασμένο από τον συμβολισμό και περιέχει το όνειρο. Το ποίημα διακρίνεται για τη μουσικότητα του. Η πρωταρχική αισθητική επιδίωξη του συμβολισμού είναι η μουσικότητα, γιατί μέσω της μουσικής οι συμβολιστές επεδίωξαν την αισθητική και συγκινησιακή απόλαυση. Η απεικόνιση μουσικών οργάνων σε εικαστικά έργα μα και η αναφορά στη μουσική υπήρξε ιδιαίτερα συχνή. Δηλαδή, σύμφωνα με τον Valery, η μουσική-ηχητική απόδοση των συμβόλων και η απεικόνιση τους ενεργοποιούν τις αισθήσεις (όραση και ακοή), ώστε να γίνει κατανοητό το νόημα του κειμένου ή συμβόλου μέσω των αισθήσεων και διαισθητικά. Στην περίπτωση της

λογοτεχνίας, το ποίημα αποκτά μουσικότητα μέσω της παρουσίας της παρήχησης φωνηέντων, αλλά και της αποβολής της αυστηρής δομής της ποίησης, με μία τάση προς το πεζό ποίημα. Ως προς το ύφος του κειμένου το ποίημα αποκτά ατμοσφαιρική και υποβλητικότητα μέσω της συμβολικής εικονοποιίας, έτσι όλο το ποίημα αποτελείται από εικόνες οι οποίες υποβάλλουν την αίσθηση της ματαιότητας στην στιγμή του θανάτου, ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφέρει κανείς τελευταίο στίχο του ποιήματος «ω, τί θα πεις, στενή καρδιά, στη χλωμή Δύση αγνάντια;»

Η κύρια μέθοδος του συμβολισμού είναι η αφαιρετικότητα, η απομάκρυνση από την πραγματικότητα γιατί ο στόχος της τέχνης με το συμβολισμό είναι να παρουσιάσει το συναίσθημα και τις ιδέες που λανθάνουν πίσω από την πραγματικότητα και να δημιουργήσει έναν ποιητικό κόσμο. Ο κυριότερος τρόπος για να επιτευχθεί αυτό ήταν μέσω μια γλώσσας απόλυτα απαλλαγμένης από νοήματα, που επιτυγχάνονταν όταν το σύμβολο απαλλασσόταν από την πραγματικότητα και τη συνάρτηση του συμβόλου από τις αισθήσεις και τον ήχο και όχι από τις νοητικές διεργασίες, όπως φαίνεται και από ολόκληρο το ποίημα γιατί κάθε στίχος στοχεύει σε κάποια αίσθηση. Στο ποίημα βασικό στοιχείο είναι η παρουσίαση της ψυχικής κατάστασης του βασικού ήρωα του ποιήματος, αυτό το πετυχαίνει ο Καρυωτάκης μέσω του ιμπρεσιονισμού και της αισθησιοκρατικής αντίληψης. Το ποίημα αποτελεί ολόκληρο ένα όνειρο, σύμφωνα με τις απαιτήσεις του συμβολισμού.

Γενικά, η επιλογή του ονείρου συμβαδίζει απόλυτα με τις αρχές του συμβολισμού, όπως φάνηκε και παραπάνω. Η απομάκρυνση από την πραγματικότητα, η επιλογή της χρήσης συμβόλων για την έκφραση του νοήματος, η αντίληψη και απόδοση του εξωτερικού κόσμου ως κάτι που εξαρτάται από το υποκειμενικό κριτήριο του καθένα, αλλά και τα χαρακτηριστικά της φαντασίας, του υποσυνειδήτου εκφραζόταν με τις δυνατότητες που προσφέρει το όνειρο. Το όνειρο εμφανίζεται με τη μορφή της ονειρικής γραφής, αρχικά γιατί ολόκληρο το ποίημα απαρτίζεται από εικόνες, ακριβώς όπως συμβαίνει με τα όνειρα και επίσης, αυτές οι εικόνες δημιουργούν μια ονειρική ατμόσφαιρα καθώς δεν διακρίνονται με σαφήνεια η μία από την άλλη, αφήνοντας στον αναγνώστη μία αίσθηση σύγχυσης, μία αίσθηση απώλειας των ορίων. Τα παραπάνω μπορούν να τεκμηριωθούν με την αναφορά των στίχων:

τὴν ὥρα τὴν ὑπέρτατη πὸν θὲ νὰ θυμηθεῖς
 μ' ἓνα μόνο χαμόγελο τὰ φίλα καὶ τὰ ἐνάντια --
 μάταιη ψυχὴ, στὸ πέλαγο, στὸ ἀγέρι τί θὰ πεῖς;
 ὦ, τί θὰ πεῖς, στενὴ καρδιά, στὴ γλωμὴ δύση ἀγνάντια;
 (Καρυωτάκη 1992: 74)

Με την αναφορά καθημερινών αλλά αγαπημένων στοιχείων, όπως είναι το ηλιοβασίλεμα, στην στιγμή του θανάτου συμβολικά δηλώνεται η ματαιότητα της ζωής. Η διαδοχή μεταξύ τους δεν βασίζεται ούτε στη λογική, ούτε υπάρχει κάποια χωροχρονική σύνδεση αλλά η ενότητα μπορεί να αναζητηθεί μόνο με αναζήτηση στο πεδίο των συνειρμών (Βογιατζάκη 153 – 161).³⁰

«Μοναξιά»

Το ποίημα με τον τίτλο «Μοναξιά» ανήκει στην ενότητα «Νοσταλγικά» της συλλογής *Νηπενθή* (Καρυωτάκης 1992: 75). Το ποίημα αλλά και το όνειρο που περιέχει είναι επηρεασμένα από τον συμβολισμό. Αρχικά, το ποίημα ως προς τη μορφή είναι χωρισμένο σε τρεις στροφές που την καθεμιά απαρτίζουν έξι στίχοι. Σε επίπεδο περιεχομένου πάλι εντοπίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του συμβολισμού, όπως το στοιχείο της αφαιρετικότητας. Ο Καρυωτάκης επέλεξε την απομάκρυνση από την πραγματικότητα μέσα από την ατμοσφαιρικότητα και τις διαφορετικές αποχρώσεις των συναισθημάτων, ώστε να εκφράσει το συναίσθημα και την μελαγχολία. Έτσι, οι εικόνες και η υπνοφόρα, ονειρική κατάσταση υποδηλώνουν και τα κυρίαρχα συναισθήματα του ποιήματος, δηλαδή τη μοναξιά και τη μελαγχολία. Για παράδειγμα, στην πρώτη στροφή, η νύχτα και το τοπίο, η δήλωση της μοναξιάς δημιουργούν μια μελαγχολική διάθεση που φανερώνει την μοναξιά του αφηγητή αλλά και οι δυο τελευταίοι στίχοι προετοιμάζουν την έναρξη της ονειρικής κατάστασης:

Μεσάνυχτα καὶ λείπετε, ἀδερφοῦλες μου.

³⁰ Σχετικά με την θεματική του θανάτου στο έργο του Καρυωτάκη: Ζαχαράτου Ευφροσύνη 2004, «Η ποιητική του θανάτου στο ποιητικό και πεζολογικό έργο των Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire και Κ. Γ. Καρυωτάκη», Αθήνα (Μεταπτυχιακή Εργασία).

Σαλεύει θλιβερό τὸ κυπαρίσσι.

Τις κάμαρες θ' ἀνοίξω πὸν στοιχειώσανε,

τ' ἀγέρι κι ἡ νυχτιὰ νὰν τις γιομίσει.

Ἄνε μὲ πάρει ὁ ὕπνος, μέσα στ' ὄνειρο

θά ἴρθει κάποια ἀπὸ σᾶς νὰ ξυπνήσει

(Καρυωτάκης 1992: 89)

Στο ποίημα αυτό η κοινοποίηση του νοήματος γίνεται μέσω συμβολικής εικονοποιίας. Πιο συγκεκριμένα, η αναφορά σε «αδερφές» παραπέμπει στις Μούσες και η περιγραφή του χώρου:

Τί νὰ ἴφταιξα καὶ ἀσπρίζουν στὸ τρισκόταδο,

σὰν τάφοι, τ' ἀδειανά σας τὰ κρεβάτια

(Καρυωτάκης 1992: 89)

δηλώνει την απουσία των αδερφών και το συναίσθημα της μοναξιάς που νιώθει ο πρωταγωνιστής. Τέλος, υφολογικά το ποίημα διαθέτει μουσικότητα και είναι απαλλαγμένο από αυστηρές δομές. Το όνειρο διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στο ποίημα και ενισχύει την μια ερμηνεία του έργου. Το ποίημα αυτό πέρα από το θέμα της μοναξιάς θίγει και αυτό της έμπνευσης, αν δεχτούμε ότι οι «αδερφές» στις οποίες γίνεται αναφορά είναι οι Μούσες, κάτι το οποίο ενισχύεται και από την αναφορά στην «άρπα», έτσι το όνειρο αποκτά και αυτό ιδιαίτερη σημασία. Το όνειρο, λοιπόν, παρουσιάζεται ως η επίκληση για έμπνευση. Ο αφηγητής δηλώνει σε δυο στίχους «Ἄν με πάρει ο ὕπνος, μέσα στ' ὄνειρο θα ἴρθει κάποια ἀπὸ σας νὰ με ξυπνήσει» (Καρυωτάκης 1992: 75) την επιθυμία να βρει την έμπνευση στο όνειρο, κάτι που ενισχύεται από την αντίθεση «όνειρο- ξυπνήσει» καθώς η λέξη «ξυπνήσει» δηλώνει το ξύπνημα του ποιητικού οίστρου.

«De Francis Jammes»

Το επόμενο ποίημα το οποίο έχει στοιχεία λογοτεχνικού ονείρου είναι μια μετάφραση του ποιήματος γάλλου ποιητή Francis Jammes (1868-1938) για τον Charles Guèrin,

γάλλο μετα – ιμπρεσσιονιστή ζωγράφο που έζησε μεταξύ 1875 και 1939 (Guèrin 2016). Στο σημείο αυτό μπορεί να γίνει ένας σύντομος σχολιασμός του πώς λειτουργούσε ο Καρυωτάκης σαν μεταφραστής. Ο Καρυωτάκης διαφοροποιήθηκε από τους προγενέστερους, οι οποίοι ενδιαφέρονταν για την ακριβή απόδοση του περιεχομένου, αδιαφορώντας για το στίχο και την ομοιοκαταληξία του πρωτότυπου. Ο ποιητής επιδίωκε να διατηρήσει το ρυθμό και τη στιχουργική μορφή του πρωτότυπου. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ο Καρυωτάκης να κάνει ουσιώδεις λεξιλογικές παρεμβάσεις με αποτέλεσμα οι μεταφράσεις του να διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό από τα ξένα έργα και τα ξένα στοιχεία που διατήρησε να δένουν με τις υπόλοιπες ελληνικές λέξεις. Ο Καρυωτάκης θεωρούσε τις μεταφράσεις του ως μέρος της ποιητικής του δημιουργίας, για αυτό και τις συμπεριέλαβε στις ποιητικές του συλλογές. Επίσης, η διπλή ιδιότητα του μεταφραστή και του λογοτέχνη τον βοηθούσε και στα δύο αντικείμενα με τα οποία ασχολείτο, ενώ τέλος οι θεματικές των ποιημάτων που μετέφραζε ταυτιζόταν με αυτές που ακολουθούσε και ο ίδιος στη γραφή του.

Μέσα από το συγκεκριμένο ποίημα, μπορεί να αποδειχθεί η σχέση του ποιητή με το λογοτεχνικό όνειρο (Δετοράκη 2017: 1-3). Η γραφή του ποιήματος ταυτίζεται με την ονειρική γραφή, μάλιστα σε κάποιους στίχους γίνεται αναφορά σε όνειρο, το οποίο σε αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται με την έννοια της ονειροπόλησης και ουσιαστικά αποτελεί το θέμα του ποιήματος, το όνειρο εμφανίζεται με την μορφή της ονειροπόλησης και έτσι αποτελεί το κατάλληλο μέσο για την επίτευξη της φυγής από την πραγματικότητα, όπως φαίνεται στους στίχους σαράντα εννιά μέχρι το τέλος του ποιήματος:

σαν το χαλίκι μ' έσερνε του ονείρου μου η ορμή,
 επήγαινα, τα κύματα με φώναζαν, φωνή
 απόμακρου, παράξενου, λησμονημένου τόπου,
 και με πετράδι εχάραζα, λαμπρό σα φως ηλίου,
 φλεβάτο καθώς χέρι, την ημέρα εκείνην όπου
 πέρασα το κατώφλι σου, παιδί του Βιργιλίου
 (Καρυωτάκης 1992: 98)

Η λειτουργία του ονείρου και το είδος του είναι σύμφωνα με τις προσαγές του συμβολισμού. Τα όρια του ονείρου σε σχέση με το υπόλοιπο έργο δεν είναι ξεκάθαρα και η σχέση του το χώρο, το χρόνο και την αιτιότητα γίνεται πιο χαλαρή. Με αφορμή το σπίτι ο πρωταγωνιστής ταξιδεύει με τις αναμνήσεις του και οι εικόνες που περιγράφονται παρουσιάζονται σα να εκτυλίσσονται στο παρόν:

Το σπίτι σου όλο, φίλε, με το πρόσωπό σου μοιάζει.
 «Σα γένια κρέμεται ο κισσός, μια πεύκη το σκεπάζει
 σαν την καρδιά σου αιώνια νέα, αιώνια δυνατή,
 άνεμοι ας τη ρημάζουνε και πόνοι και υετοί.
 Φαίνεται ο τοίχος της αυλής χρυσός από τα βρύα,
 στον κήπο χλόη ψηλώνει, ανθεί μια δάφνη, μια γαζία,
 κι είναι το σπίτι ένα φτωχό πάτωμα μοναχά
 (Καρυωτάκης 1992: 98)

Δηλαδή, ο αφηγητής περιγράφει γλαφυρά τις αναμνήσεις του και σε χρόνο ενεστώτα.

Στο περιεχόμενο του ονείρου υπάρχουν κι άλλα συμβολιστικά στοιχεία πέρα από την φυγή από την πραγματικότητα. Ο Καρυωτάκης στην μετάφρασή του επιλέγει να δώσει μορφή στο περιεχόμενο μέσω των εικόνων και έτσι δημιουργεί την διάθεση της μελαγχολίας και την μεταδίδει αυτήν την αίσθηση της απώλειας του φίλου του και στον αναγνώστη. Για παράδειγμα η νοσταλγική διάθεση φαίνεται από τους στίχους:

Φίλε, σάν εγεννήθηκαν, οι στίχοι θα γεράσουν
 εκεί πού εκλάψαμε θα 'ρθουν άνθρωποι να γελάσουν.
 Όμως κανείς από τους δυό ποτέ μη λησμονεί
 μιά μέραν όμορφη, γλυκιά σα φθινοπωρινή,
 τη μέραν όπου εδώκαμεν τα χέρια στη φιλία.
 (Καρυωτάκης 1992: 97)

Ο Καρυωτάκης επιλέγει για την εκφορά του λόγου του αφηγηματικές τεχνικές, όπως είναι η ροή συνείδησης• έτσι επιτυγχάνει να αποδώσει μια ιμπρεσιονιστική

αντίληψη στο ποίημα και ο αναγνώστης διαισθητικά να αντιληφθεί την ψυχική διάθεση που θέλει να μεταδώσει ο ποιητής. Ένα ακόμη συμβολιστικό στοιχείο είναι η φαντασία που φαίνεται σε πολλές από τις εικόνες του ποιήματος που εξετάζεται. Ακόμη, μπορεί να αναφερθεί ότι στο ποίημα, επιτυγχάνεται η μουσικότητα μέσα από την παρήχηση, για παράδειγμα στον πρώτο στίχο του έργου υπάρχει η παρήχηση του «ο», στον δεύτερο στίχο υπάρχει η παρήχηση του «ε» κ.τ.λ. (Καρυωτάκης 1992: 97)³¹

«Ultima»

Μια ακόμη μετάφραση που περιλαμβάνει το όνειρο είναι αυτή του ποιήματος «Ultima» του Emile Desrax, την οποία πραγματοποίησε στις 7 Ιανουαρίου του 1927 και το συμπεριέλαβε στην συλλογή *Νηπενθή* (Καρυωτάκης 1992: 100). Το ποίημα είναι επηρεασμένο από τον συμβολισμό, κατ' επέκταση και ο τρόπος που εμφανίζεται το όνειρο. Μορφικά, το ποίημα είναι χωρισμένο σε δυο στροφές με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία («σκέπει-βλέπει», «φώς-Αυτός») (Καρυωτάκης 1992: 100). Η βασική ιδέα του ποιήματος είναι η ματαιότητα της ζωής μπροστά στον θάνατο, αλλά και συγκεκριμένα η μάχη του ποιητή για να κερδίσει την υστεροφημία με το έργο του, όπως φαίνεται στους στίχους:

εγώ τα ωραία τραγούδια, τα βιβλία, τη μοναξιά.

Μα θα 'χουμε και οι δύο τόσο υποφέρει!

(Καρυωτάκης 1992: 100)

Τα νοήματα αυτά μεταφέρονται στον αναγνώστη διαισθητικά, μέσω των εικόνων του ποιήματος, όπως φαίνεται στους στίχους:

Τ' αδέρφι μου τη βλέπει

διαβαίνοντας και μουρμουρίζει: "Αυτός".

Θα 'χεις πολύ, αδερφέ, αγαπήσει μόλους και νησιά,

³¹ Για τη μετρική του Καρυωτάκη βλ. Παπάζογλου Χρήστος 1988, *Παρατονισμένη μουσική: Μελέτες για τον Καρυωτάκη*, Κέδρος, Αθήνα.

τη θάλασσα περσότερο, τ' αγέρι•
 εγώ τα ωραία τραγούδια, τα βιβλία, τη μοναξιά.
 Μα θα' χουμε και οι δυο τόσο υποφέρει!
 (Καρυωτάκης 1992: 100)

Ακόμη, ειδικά στην πρώτη στροφή η αφήγηση απομακρύνεται από την πραγματικότητα και σε αυτό οφείλεται ο τρόπος γραφής, ο οποίος προσέγγιζε την ονειρική γραφή. Η γραφή προσεγγίζει την ονειρική γραφή³² αρκετά, ενώ το όνειρο αποτελεί την ονειροπόληση του αφηγητή για την υστεροφημία. Παρά τα βήματα ώστε το όνειρο να μοιάζει με πραγματικό όνειρο, αυτό διατηρεί τον συμβατικό του χαρακτήρα και έτσι, ο αφηγητής δηλώνει ξεκάθαρα ότι πρόκειται για όνειρο με τη λέξη «Ονειρεύομαι», προσδίδοντας έτσι στο όνειρο και την λειτουργία του μοτίβου στο συγκεκριμένο ποίημα.

Το ποίημα «Επίλογος»

Ένα ακόμη μεταφρασμένο ποίημα του Καρυωτάκη με την ίδια θεματική και παρόμοια χρήση του ονείρου με το παραπάνω ποίημα είναι ο «Επίλογος» (Καρυωτάκης 1992: 101), και το πρωτότυπο ανήκει στον Georges Bodenbach. Το ποίημα, λοιπόν, αποτελείται από τέσσερις στροφές που σχηματίζουν ομοιοκαταληξία. Συμβολικές εικόνες συνθέτουν το ποίημα σε μεγάλο βαθμό και μεταφέρουν το νόημα και τις ιδέες στον αναγνώστη. Έτσι, το αίσθημα της ματαιότητας της ζωής, η ανάγκη για υστεροφημία, η απογοήτευση και η τελειομανία που νιώθει ο λογοτέχνης για την συγγραφική του πορεία εκφράζονται μέσα από μεταφορές. Για παράδειγμα οι δυο τελευταίες στροφές του ποιήματος (Καρυωτάκης 1992: 101) εκφράζουν το αίσθημα της παλιάς αίγλης που δεν υπάρχει πλέον και την πικρία που το γεγονός αυτό προκαλεί:

Γιρλάντα η δόξα που άφησαν κάτι γιορτές φευγάτες.

³² Η ονειρική γραφή του Καρυωτάκη χαρακτηρίζεται από την δυσκολία διάκρισης μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Οι συμβολικές και συγκεκριμένες εικόνες που χρησιμοποιεί στα ποιήματα του συνθέτουν ένα ακαθόριστο τοπίο. Τα νοήματα δεν είναι σαφή και ο ομιλών εκφράζεται μέσα από τις αισθήσεις του.

Μόνο πικρία μένει, κανείς όταν ονειρευτεί»
και επίσης φανερώνουν την ματαιότητα της ζωής οι τελευταίοι στίχοι:

Αλίμονο! Με ρόδο τον εαυτό μου παρομοιάζω,
με ρόδο που μαραίνεται και γίνεται χλωμό!
Το αίμα δεν τρέχει• θά 'λεγε κανείς πώς φυλλοροώ... Κι αφού πιά τώρα ενύχτωσε- για
θάνατο νυστάζω!

(Καρυωτάκης 1992: 101)

Η παρουσίαση του ονείρου και οι λειτουργίες του είναι επηρεασμένες από τον συμβολισμό. Αρχικά, το όνειρο λειτουργεί ως θέμα γιατί γίνεται αναφορά σε αυτό με τις λέξεις «ονείρατα» και «όνειρο», παίρνοντας το ρόλο του ονείρου με την έννοια της επιθυμίας. Το όνειρο με την έννοια αυτή αποτελεί επίσης και το θέμα του ποιήματος, καθώς ολόκληρο το ποίημα γυρνάει γύρω από την ιδέα της ανεκπλήρωτης επιθυμίας της παραμονής του ποιητή στη μνήμη των ανθρώπων μέσα από το έργο του. Τέλος, το όνειρο ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό και με την γραφή, μέσα από τις συγκεχυμένες εικόνες και την έλλειψη σαφούς διάκρισης μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου, προσεγγίζοντας έτσι την νεότερη εκδοχή του λογοτεχνικού ονείρου, αλλά χωρίς να αποβάλλεται εντελώς ο συμβατικός του χαρακτήρας. Συνεπώς, για άλλη μία φορά διαπιστώνεται στην ποίηση του Καρυωτάκη, η συνύπαρξη του συμβατικού ονείρου, του ονείρου ως θέματος, το οποίο δηλώνεται προς τον αναγνώστη και ταυτόχρονα ψηγμάτων ονειρικής γραφής.

«Άτιτλο»

Το επόμενο ποίημα (Καρυωτάκης 1992: 129) στο οποίο παρουσιάζεται το όνειρο αποτελεί ένα άτιτλο έργο. Το ποίημα παρουσιάζει κάποια ονειρικά στοιχεία κυρίως εξαιτίας του τρόπου γραφής και της θεματικής του. Αρχικά, στην πρώτη στροφή χρησιμοποιείται το θέμα της φυγής προς ένα άγνωστο μέρος: «Θέλω να φύγω πιά από δω, θέλω να φύγω πέρα, σέ κάποιο τόπο αγνώριστο και νέο», αλλά και το θέμα του θανάτου, το οποίο συγχέεται με το όνειρο: «κι όλοι νά λένε τάχα πώς έχουν γιά πάντα φύγει, όλοι πώς είναι τάχα πεθαμένοι» (Καρυωτάκης 1992: 129).

Και τα δύο αυτά θέματα είναι κατεξοχήν θέματα του ονείρου. Το όνειρο αποτελεί το θέμα του συγκεκριμένου ποιήματος και περιγράφεται μέσα από τις εικόνες του και μάλιστα δηλώνεται ευθέως ότι το αντικείμενο της αφήγησης αποτελεί όνειρο: «Σάν όνειρο». Ωστόσο, παρουσιάζει και νεότερικά στοιχεία, κυρίως ως προς την γραφή, η οποία είναι η ονειρική. Έτσι, το ποίημα θυμίζει πραγματικό όνειρο σε μεγάλο βαθμό αλλά χωρίς να χαθεί εντελώς ο συμβατικός του χαρακτήρας, αφού χρησιμοποιείται η λέξη «όνειρο» και μάλιστα το τεχνικό στοιχείο ενισχύεται περισσότερο από τη χρήση της λέξης «σαν» στην αρχή. Η παρομοίωση του ποιήματος με όνειρο δηλώνεται ξεκάθαρα, δεν προκύπτει μόνο από τον τρόπο γραφής. Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν περιορίζει καθόλου τον εντοπισμό νεωτερικών στοιχείων.

«Ο θάνατος του ποιητή»

Το συγκεκριμένο ποίημα (Καρυωτάκης 1992: 259) ανήκει στις εφηβικές μεταφράσεις του ποιητή, ο συγγραφέας του πρωτότυπου κειμένου δεν είναι γνωστός. Το όνειρο επίσης εμφανίζεται κυρίως ως τρόπος γραφής και ως έμπνευση. Αρχικά, το ποίημα δεν είναι χωρισμένο σε στροφές. Με αφορμή την επιθυμία του ήρωα να γονατίσει η αγαπημένη του μπροστά του, αρχίζει η αφήγηση, που έχει αρκετά ονειρικά στοιχεία χωρίς όμως να υιοθετεί έναν εντελώς νεωτερικό χαρακτήρα. Η ονειρική γραφή προκύπτει από το πλήθος εικόνων που χρησιμοποιούνται στο ποίημα. Οι μεταφορικές εικόνες εκφράζουν τη βασική ιδέα του ποιήματος, που είναι η δυσκολία που βιώνει πλέον ο ήρωας για την εύρεση ποιητικής έμπνευσης, όπως φαίνεται από τους στίχους:

το χέρι μου παράλυσε
καί τώρα στάλα στάλα
νιώθω να φεύγει μου η ζωή

και στους στίχους:

Κ' η παντοδύναμη πνοή
πού μ' έσπρωχνε όλο πέρα

δε με χαϊδεύει τώρα πιά.
(Καρυωτάκης 1992: 259)

Ωστόσο, πέρα από τη μορφή της γραφής το όνειρο εμφανίζεται και ως ποιητική έμπνευση και ως το αποτέλεσμα της ποιητικής έμπνευσης. Καταρχάς, ο ήρωας του ποιήματος αποκαλεί την αγαπημένη του Μούσα, δηλώνοντας έτσι ότι αυτή ήταν η έμπνευσή του, όπως φαίνεται στους στίχους. Η περιγραφή της Μούσας πραγματοποιείται, επίσης, με τρόπο που παραπέμπει στην ονειρική συνειρμική γραφή:

Η Μούσα ήσουν εσύ.

Και τα χρυσόνειρα τα νιοσθημένα
τα 'χα έτσι μπερδεμένα
με τα δικά σου τα χρυσόμαλλα
(Καρυωτάκης 1992: 259)

Το όνειρο στα πεζά του Καρυωτάκη

Τα πεζά κείμενα κείμενα του Κώστα Καρυωτάκη αποτελούν τον χώρο όπου συντελείται η μεταμόρφωση του ονείρου από θέμα σε τεχνική της γραφής. Χαρακτηριστικά είναι τα κείμενα «Ονειροπόλος» αλλά και «Φυγή» (Καρυωτάκης 1992). Σύμφωνα με την Ιωάννα Ναούμ, τα τελευταία πεζά κείμενα του Κώστα Καρυωτάκη, αντικατοπτρίζουν την μπωντλαιρική αμφιθυμία και την ειδολογική και εκφραστική κρίση που μεταμόρφωσε τη λογοτεχνία σε πεδίο λόγου για τη διαφορετικότητα της ίδιας της γλώσσας (Ναούμ 2006: 442-453). Σύμφωνα με την Σοφία Βούλγαρη (Voulgari 1996), τα πεζά ποιήματα του Καρυωτάκη σπάνε τους δεσμούς με την ποιητική παράδοση του αισθητισμού και του επιτρέπουν να αποδεσμευτεί από τα λυρικά μέτρα, αντικατοπτρίζοντας την εξάντληση της ποίησης, που αποτελεί και θεματική του έργου του.

Η διπλή ταυτότητα του λόγου σηματοδοτεί την τελευταία φάση της καρυωτακικής ποιητικής, που δοκιμάζεται στον πεζό λόγο. Η πρόζα του Καρυωτάκη, διατηρεί, σύμφωνα με την Ναούμ, πολλά από τα στοιχεία του πεζού ποιήματος, που

καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα από τον Μπωντλαίρ³³. Ο όρος πεζό ποίημα εμφανίστηκε πρώτη φορά ως όρος που χρησιμοποιήθηκε στη γαλλική γλώσσα, με πολύ πιο περιορισμένη σημασία από εκείνη που επρόκειτο να λάβει στη συνέχεια. Το είδος του πεζού ποιήματος αναπτύχθηκε παράλληλα με την θεματική της ονειροπόλησης και εμβολιάστηκε, σύμφωνα με την Ναούμ, στο συγκεκριμένο είδος (Ναούμ 2006: 442-453).

Αναφερόμενη στην θεματική της ονειροπόλησης η Ναούμ δεν αναφέρεται στην κατάσταση του ενυπνίου, που ενδιέφερε τους γερμανούς ρομαντικούς, ούτε στις περιγραφές εμπειριών παραισθήσεων. Αντίθετα, αναφέρεται στη χρήση του ονείρου ως τεχνικής, μίας πρώιμης συνειρμικής ροής του λόγου. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μία εμπειρία που υποβάλλει την ταύτιση του αναγνώστη (Ναούμ 2006: 444-453).

Εξετάζοντας το ποίημα του Κώστα Καρυωτάκη «Ονειροπόλος» παρατηρεί κανείς ήδη από την αρχή την απώλεια της αίσθησης του χρόνου και του χώρου:

I

Δὲν ἤξερε ἂν ἦταν μικρόβιο ἢ ἀόρατος κακοποιός, ἢ ἀκόμη τίποτε ἄλλο. Ἐπίστευε ὅμως ὅτι ὁ Χρόνος ὑπῆρχε στὸ διάστημα. Εἶχε ἀρκετὲς ἀποδείξεις.

Κάποτε, σ' ἓνα μακρινὸ ταξίδι του, τὸ βαπόρι πέρασε ἀπὸ τὸ λιμάνι μιᾶς ἐπαρχιακῆς πόλεως ὅπου εἶχε ζήσει μικρός. Ἐβγήκε ἔξω, θέλοντας νὰ θυμηθεῖ τὴν παιδική του ζωὴ. Ἦταν Κυριακὴ. Στὴν πλατεία ἢ μάντα εἴπαιζε κάποια ἰταλικὴ ὄπερα. Ὁ κόσμος ἔκανε βόλτες ἢ καθόταν στὸ καφενεῖο. Τὰ παιδιά, ὅσα δὲν ἔτρεχαν, παρακολουθοῦσαν τὶς κινήσεις τοῦ ἀρχιμουσικοῦ. Μιὰ μακαριότης ἐπλανᾶτο πάνω σ' ὅλα.

Εἶδε τὸ πατρικὸ του σπίτι. Τὸν κῆπο. Τὴν ταρατσα, ποὺ ἀνέβαινε γιὰ νὰ ἀπλώσει τοὺς ἀετούς, ἢ γιὰ νὰ κηρύξει πετροπόλεμο, δένοντας βιαστικὰ βιαστικὰ χάρτινες σημαιοῦλες.

Τίποτε δὲν ἄλλαξε. Οἱ καρέκλες τοῦ ζαχαροπλαστείου σὲ τρεῖς σειρές, ὅπως καὶ τότε. Ἀκόμα καὶ ἡ πλάκα ποὺ πατοῦσε ἦταν ἴδια. Ὅλα ἦταν τὰ ἴδια. Μόνο ποὺ εἶχαν μικρύνει. Εἶχαν ἀπελπιστικὰ μικρύνει. Εἶχαν χάσει τὸ ἓνα τρίτο του ὄγκου τους. Ἀλλὰ αὐτὸ ἔγινε συμμετρικά, κ' ἔτσι οἱ ἄνθρωποι ποὺ κάθονταν ἀκίνητοι καὶ σιωπηλοί, σὰν

³³ Το ἔργο του Μπωντλαίρ ἔχει συσχετιστεῖ ἀπὸ πολλοὺς μελετητές (βλ. Ναούμ 2006) με ἐκεῖνο του Κώστα Καρυωτάκη. Καὶ οἱ δύο ποιητές ἐντάσσονται στα κινήματα του συμβολισμοῦ καὶ του αισθητισμοῦ, ἐνῶ ὁ Καρυωτάκης φαίνεται νὰ ἔχει ἐπηρεαστεῖ σημαντικὰ ἀπὸ τὸν γάλλο ποιητὴ ὡς πρὸς τὴ στιχουργικὴ του, ἀλλὰ καὶ τὶς θεματικὲς του.

ἀπόντες, γύρω στὰ μαρμάρινα τραπέζια, καὶ τὰ κορίτσια, πιὸ πέρα, μὲ τὶς φωτεινὲς γραμμὲς τῆς σιλουέτας τους, ὑψωμένες παράλληλα πρὸς τὸ νερὸ τοῦ ἀναβρυτηρίου, καὶ οἱ δυὸ γέροι, σ' ἓνα μπαλκόνι, μὲ τὶς θαμπές, ἀμφίβολες γραμμές, τῶν χαρακτηριστικῶν τους, καὶ οἱ μουσικοί, καὶ ὁ ἀρχιμουσικὸς ἀκόμα, ποὺ ἐνόμιζε ὅτι κρατοῦσε μὲ τὴ μπαγκέτα του τὸ Χρόνο, δὲν εἶχαν τίποτε ἀντιληφθεῖ. Ὁ Χρόνος ὅμως ἐδούλευε ἐλεύθερα ἀνάμεσά τους, τρώγοντας κάθε στιγμή κάτι ἀπὸ τὴ φτωχὴ τους ὑπαρξή.

Ἐμεινε ἐκεῖ ἀρκετὴ ὥρα, ἀφηρημένος, σὰ νὰ περίμενε τοὺς μικροὺς του φίλους. Γιὰ νὰ συνέλθει χρειάστηκε ἓνα στριγγὸ σφύριγμα. Τὸ καράβι ἔφευγε. (Καρυωτάκης 1992)

Το ποιητικὸ υποκείμενο φαίνεται νὰ ταξιδεύει στον χώρο και το χρόνο. Ο αναγνώστης σε μία διαδικασία ταύτισης νιώθει και ο ἴδιος την ἀπώλεια αἰσθησης του χωροχρόνου, που θυμίζει την ονειρικὴ κατάσταση. Το ὄνειρο δεν δηλώνεται πλέον ως θέμα, οὔτε λειτουργεῖ ως σύμβαση. Ωστόσο, ο τρόπος γραφῆς και το συνειρμικὸ ταξίδι του συγγραφέα ἀποτελεῖ μία περιδιάβαση που θυμίζει την κατάσταση του ονείρου.

Ἡ λειτουργία της συνειρμικῆς ροῆς της ονειρικῆς κατάστασης που μετουσιώνεται σε γραφή, δηλώνεται ξεκάθαρα ἀπὸ το ποιητικὸ υποκείμενο:

III

Ἄλλοτε συνέβαινε κάτι περίεργο. Ἀκούγοντας μία φράση ἢ παρακολουθώντας ἓνα ἀσήμαντο γεγονός, εἶχε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ πρᾶγμα αὐτὸ ἐγινε ἢ ἐλέχθηκε προηγουμένως, ἄγνωστο σὲ ποιο μέρος καὶ πότε ἀκριβῶς, καὶ ὅτι τώρα ἐπαναλαμβάνεται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο. Τοῦ φαινόταν πολὺ παράξενο. Μπορεῖ τὴν πρώτη φορὰ νὰ ἦταν ὄνειρο. Ὅλοφάνερο ὅμως ὅτι τώρα ἢ τότε κάποιος ἤθελε νὰ παίξει μαζί του. (Καρυωτάκης 1992)

Ἡ σύνδεση με την συνειρμικὴ ροή και το ὄνειρο εἶναι πλέον ολοφάνερη. Μάλιστα το ὄνειρο ταυτίζεται με την κατάσταση η οποία περιγράφεται. Ἡ ἀπώλεια της αἰσθησης και της λειτουργίας του χρόνου, η ἀπώλεια της συνείδησης και της ικανότητας ἀποκωδικοποίησης της βιωμένης ἐμπειρίας ἀναδεικνύουν την ρευστότητα των αισθήσεων και ἐξομοιώνουν την γραφή με το ὄνειρο ἀλλὰ και την πραγματικότητα. Ἡ

ονειρική με την πραγματική κατάσταση, η συνείδηση και η απώλεια της συνυπάρχουν στο κείμενο, αναπτύσσοντας μεταξύ τους μία διαλογική σχέση.

Οι αναφορές στον χρόνο, δεν περιορίζονται στο συγκεκριμένο σημείο του ποιήματος. Ο χρόνος παίζει σε κάθε περίπτωση και ένα διαφορετικό ρόλο. Διαβάζουμε παρακάτω:

IV

Έμελέτησε. Έπούλησε κάποιο σπίτι που είχε, και αγόρασε χημικά όργανα. Κλεισμένος όλημέρα σ' ένα υπόγειο, έκανε σειρές πειραμάτων, αρχίζοντας από τα πιο απλά και τολμώντας τα αδύνατα. Ανέλυε τις ουσίες, ήλεγχε τους τύπους που παραδέχτηκε ή επιστήμη. Προσπαθούσε να βρει ένα λάθος στα δεδομένα της, κι από το λάθος αυτό να βγάλει το νέο στοιχείο. Μέσα στο υδρογόνο ή το όξυγόνο, μπορούσε να υπάρχει, σε μικρή βέβαια αναλογία, ο Χρόνος. Δεν αποθαρρυνόταν. Γεμάτος χαρά επανελάμβανε το πείραμα που απέτυχε.

Παρακολουθούσε τη ζωή από την εφημερίδα. Χαμογελούσε πονηρά στη σκέψη ότι κανένας δεν τον παρακολουθεί τον ίδιο. Όλοι, σκυμμένοι στις δουλίτσες τους, συλλογιζόταν μόνο πώς να τα βολέψουν. Όταν όμως θα τελειοποιούσε την εφεύρεσή του και θα περιόριζε το Χρόνο μέσα σ' ένα γυαλί του εργαστηρίου του, να ιδούμε τους μεγαλόσχημους κυρίους που γέμισαν τον κόσμο με σαπουνόφουσκες. Να ιδούμε τί θα γίνουν οι τόκοι και τα επιτόκια του άπεναντι τοκογλύφου. Να ιδούμε με ποιά ήμερομηνία θα βγάζουν τις εφημερίδες τους.

V

Τώρα ή ιστορία αυτή έχει τελειώσει. Στο απομονωτήριο του ασύλου που βρίσκεται, ή νύχτα και ή μέρα του είναι το ίδιο αδιάφορες. Αν μπαίνει από το φεγγίτη λίγο φως, το κοιτάζει για μία στιγμή κ' έπειτα το επιστρέφει με όλη του την καρδιά. Βλέπει το φωτεινό εκείνο τετραγώνάκι, δειγματολόγιο σε σχήμα βιβλίου, ν' αλλάζει χρώματα, σα να το φυλλομετρᾷ το άορατο χέρι του Θεού. Ρόζ, μπλέ, πράσινο, μώβ... Αυτός όμως προτιμᾷ το βελούδινο μαύρο που προεκτείνεται στο δωμάτιο όταν νυχτώσει.

Έτσι περνοῦνε οί ὥρες, ἔτσι περνοῦνε οί μέρες κάθε εὐτυχισμένου ὄνειροπόλου. Μένει ὀλομόναχος, ἀκίνητος μέσα στους τέσσερες τοίχους, σὰν παλιὰ λιθογραφία στήν κορνίζα

της. Έχει τὸ συναίσθημα ὅτι ἐπραγματοποίησε τὸ μεγάλο σκοπὸ τῆς ζωῆς του. Τίποτε δὲν ἀλλάζει ἀπὸ ὅσα τὸν περιστοιχίζουν. Καὶ ὁ Χρόνος δὲν ὑπάρχει. (Καρυωτάκης 1992)

Ο χρόνος, δὲν υποτάσσεται στὴν ἀνθρώπινη λογικὴ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ορίσει τὴν ἐμπειρία. Ἡ κατάσταση τῆς ονειροπόλησης ἀποτελεῖ τὴν κατάσταση ἐκεῖνη ποὺ ἀναδεικνύει τὴ συγκεκριμένη ἀδυναμία. Ἐν τέλει, ὁ χρόνος χάνει ἐντελῶς τὴν ὑπόστασή του, ἡ γραφὴ ταυτίζεται πλέον με τὸ ὄνειρο, οἱ ἐξωτερικὲς ἀλλαγές παγώνουν, τὸ ἀσυνείδητο υπερβαίνει τὴν ἀνθρώπινη συνείδηση καὶ υπερισχύει τῆς πραγματικότητας καὶ, φυσικὰ τῆς γραφῆς. Στὸ συγκεκριμένο ἔργο τὸ ὄνειρο συνδέει τὴν λογικὴ με τὸ ἀλόγο καὶ ἐπιτρέπει νὰ ἀναδειχθεῖ ἡ σύγκριση μεταξύ τῶν ορίων λογικῆς καὶ τρέλας. Ὁ ονειροπόλος, βρίσκεται μεταξύ πραγματικότητας καὶ παραλογισμοῦ, μεταξύ ονείρου καὶ πραγματικότητος. Ὁ ομιλῶν τὸν ἀντιμετωπίζει με συμπάθεια καὶ τὸν ἀναδεικνύει ὡς ποιητικὴ μορφή.

Στὴν ἴδια κατηγορία, τῶν τελευταίων πεζῶν ἔργων τοῦ Καρυωτάκη, ἐντάσσεται καὶ τὸ ποίημα «Ἡ Φυγὴ». Πλέον τὸ ποιητικὸ υποκείμενο χάνει τὸν ἐλεγχὸ τῶν αἰσθήσεων τοῦ περιγράφοντα μέσω τῆς ονειρικῆς γραφῆς μίᾳ κατάστασι ἀπώλειας τῆς αἰσθήσεως τῆς πραγματικότητας. Διαβάζουμε:

I

Αἰσθάνομαι τὴν πραγματικότητά με σωματικὸ πόνο. Γύρω δὲν ὑπάρχει ἀτμόσφαιρα, ἀλλὰ τεῖχη ποὺ στενεύουν διαρκῶς περισσότερο, τέλματα στὰ ὁποῖα βυθίζομαι ὀλοένα. Ἀναρχοῦμαι ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις μου.

Ἡ παραμικρότερη ὑπόθεση γίνεται τώρα σωστὴ περιπέτεια. Γιὰ νὰ πῶ μία κοινὴ φράση, πρέπει νὰ τὴ διανοηθῶ σ' ὅλη τῆς τὴν ἔκταση, στὴν ἱστορικὴ τῆς θέση, στὶς αἰτίες καὶ τὰ ἀποτελέσματά της. Ἀλγεβρικὲς ἐξισώσεις τὰ βήματά μου.

II

Εἶμαι ὁ Φαίδων ριγμένος στὴ λάσπη. Θαυμαστὸ βιβλίον, ποὺ οἱ ἐννοιές του δὲ θὰ τὸ σώσουν ἀπὸ τὸν ἄνεμο καὶ τὴ βροχή, ἀπὸ τὰ στοιχεῖα καὶ τοὺς ἀνθρώπους.

III

Στὸ χυδαῖο αὐτὸ καρναβάλι, ἐφόρεσα ἀληθινὴ πορφύρα, στέμμα ἀπὸ καθαρὸ, ἀτόφιο χρυσάφι, ὕψωσα ἓνα σκῆπτρο πάνω ἀπὸ τὰ πλήθη, κ' ἐπήγαινα ἀκολουθώντας τὴν ἐσωτερικὴ μου φωνή. Ἔχανα τὴ συνείδηση τοῦ περιβάλλοντος, ἀλλὰ ἐπήγαινα σὰν ὑπνοβάτης, ἀκολουθώντας τὴν ἐσωτερικὴ μου φωνή. Οἱ παλιάτσοι ἔτρεχαν μπροστά μου ἢ ἐχόρευαν γύρω δαιμονισμένα. Ἐφώναζαν, ἐχτυποῦσαν. Ἀλλὰ ἐγὼ ἐπήγαινα βλέποντας τὰ σύννεφα καὶ ἀκολουθώντας τὴν ἐσωτερικὴ μου φωνή. Δυσκολότατα ἐπροχωροῦσα. Μὲ τοὺς ἀγκῶνες ἄνοιγα τόπο, ἀφήνοντας πίσω μου ράκη. Ἀποσταμένος, ματωμένος, στάθηκα κάπου. Στὸν ἥλιο ἔσπαζαν οἱ καγχασμοὶ τῶν ἄλλων. Κ' ἤμουν γυμνός. Γέρνοντας βαθιά, σὰν τσακισμένο δέντρο, ἄκουσα γιὰ τελευταία φορὰ τὴν ἐσωτερικὴ μου φωνή.

IV

Καὶ τώρα ἔχασα τὴν ἤρεμο ἐνατένιση. Ποῦ ν' ἀφήσω τὸ βάρος τοῦ ἑαυτοῦ μου; Δὲν μπορῶ νὰ συμφλιωθῶ μὲ τοὺς κήπους. Τὰ βουνὰ μὲ ταπεινώνουν. Γιὰ νὰ δώσω τροφή στοὺς λογισμοὺς μου, παίρνω τὸ μεγάλο, δημόσιο δρόμο. Δυὸ φορές δὲ θὰ ἰδῶ τὸ ἴδιο πρᾶγμα. Οἱ χωρικοὶ ποὺ στέκονται ἀπορημένοι, ἔχουν τὴν ἄγνοια καὶ τὴν ὑγεία. Τὰ σπίτια τους εἶναι παλάτια παραμυθιοῦ. Οἱ κατσίκες τους δὲ μηρυκάζουν σκέψεις. Χτυπῶ τὸ πόδι καὶ φεύγω. Περπατῶ ὀλόκληρες μέρες. Ποῦ πηγαίνω; Ὅταν γυρίσω τὸ κεφάλι, ξέρω πὼς θ' ἀντικρίσω τὸ φάσμα τοῦ ἑαυτοῦ μου. (Καρυωτάκης 1992)

Το κείμενο κινεῖται ἀπὸ τὴν ἀπώλεια ἐλέγχου τῶν αἰσθήσεων καὶ προχωρᾶ στὴν ἀπώλεια αἰσθησης τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Το κείμενο προχωρᾶ φτάνοντας πλέον στὴν συνειρμικὴ γραφή. Οἱ εἰκόνες χάνουν τὴν αναφορικὴ τους σημασία καὶ ἀπευθύνονται πλέον στο ἀσυνείδητο τοῦ ἀναγνώστη. Μέχρι καὶ ἡ γλῶσσα τοῦ φτάνει στα ὅρια τοῦ λόγου. Οἱ λέξεις ποὺ χρησιμοποιεῖ χάνουν τὴν αναφορικὴ τους σημασία καὶ παίρνουν μία ἄλλη υπόσταση, ἀποτελώντας πλέον δείκτες ποὺ οδηγοῦν τὸν ἀναγνώστη σε ἓνα ονειρικὸ ταξίδι.

Ἡ ονειρικὴ γραφή στὴν ποίηση τοῦ Κώστα Καρυωτάκη ἐκδηλώνεται μέσα ἀπὸ τὴν προσέγγιση τῆς γραφῆς καὶ τοῦ ονείρου. Στὰ ἔργα τοῦ ποιητῆ, τὰ ὅρια μεταξὺ ἀσυνείδητου καὶ συνειδητοῦ εἶναι πλήρως συγκεχυμένα. Ο κόσμος τοῦ φανταστικοῦ, τοῦ

ονειρικού δεν διακρίνεται με ευκολία από τον πραγματικό κόσμο. Για να επιτευχτεί αυτό, ο Καρυωτάκης χρησιμοποιεί συγκεχυμένες εικόνες που περιλαμβάνουν σύμβολα. Το νόημα σπάνια είναι σαφές και η ανάγνωση των ποιητικών έργων μεταφέρει τον αναγνώστη σε μία κατάσταση σύγχυσης στην οποία είναι δύσκολο να προσδιοριστεί η πραγματικότητα και να διακριθεί από την κατάσταση του ονείρου. Το όνειρο εντοπίζεται μεμονωμένα ως θέμα, αλλά αρχίζει πλέον να κυριαρχεί ως τρόπος γραφής. Αν και δεν προσεγγίζει την συνειρμική γραφή, η γραφή του Καρυωτάκη μπορεί να χαρακτηριστεί «ονειρική».

Το όνειρο στον Υπερρεαλισμό

Στο κεφάλαιο το οποίο έπεται πρόκειται να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το όνειρο στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Αν και το ζήτημα της πρόσληψης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα - αλλά και του κατά πόσο ο Νίκος Εγγονόπουλος μπορεί να θεωρηθεί υπερρεαλιστής καλλιτέχνης - είναι αδύνατο να καλυφθεί στα πλαίσια του παρόντος κεφαλαίου, ένας μελετητής του έργου του Νίκου Εγγονόπουλου δεν μπορεί παρά να εντοπίσει τον υπερρεαλιστικό τρόπο γραφής του συγγραφέα και τα αντίστοιχα στοιχεία στα έργα του (Χρυσανθόπουλος 2012: 256 – 257). Κατ' επέκταση, σε μία προσπάθεια εξέτασης της λειτουργίας του ονείρου στο ποιητικό έργο του Εγγονόπουλου, είναι απαραίτητο να μελετήσει κανείς και τη σχέση του ονείρου με το ρεύμα του Υπερρεαλισμού. Παρακάτω, σε τρία σύντομα υποκεφάλαια, θα παρουσιαστεί όσο το δυνατόν εναργέστερα η σχέση του Υπερρεαλισμού με το όνειρο, το όνειρο ως τεχνική ή θεματικό μοτίβο στα ποιήματα του Εγγονόπουλου και, τέλος, οι λόγοι για τους οποίους ο Νίκος Εγγονόπουλος αποτελεί έναν ποιητή σταθμό στη μελέτη της «μεταμόρφωσης» του ονείρου στα έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Υπερρεαλισμός και όνειρο

Ο Υπερρεαλισμός, το σημαντικότερο και διαρκέστερο καλλιτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε στον 20^ο αιώνα, έχει συνδεθεί στενά με την έννοια του ονείρου και έχει δεχθεί την επίδραση της θεωρίας του Φρόυντ για το ασυνείδητο και τα όνειρα (Φρόυντ 2013). Ο θεμελιωτής και βασικός θεωρητικός του κινήματος, André Breton, στο περίφημο *Manifeste du surréalisme* (*Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού*) (Breton 1992) όριζε τον υπερρεαλισμό ως:

τον καθαρό ψυχικό αυτοματισμό, με τον οποίο αποβλέπουμε στο να εκφράσουμε, προφορικά ή γραπτά ή με οποιονδήποτε άλλον τρόπο, την πραγματική λειτουργία της

σκέψης. Αυτό που υπαγορεύει η σκέψη χωρίς τον παραμικρό έλεγχο της λογικής και πέρα από κάθε αισθητικό ή ηθικό έλεγχο (Breton 1992).³⁴

Ο συσχετισμός του ορισμού του κινήματος από τον αρχηγό του κινήματος του υπερρεαλισμού με την ονειρική κατάσταση του νου³⁵, είναι κάτι περισσότερο από προφανές, καθώς δηλώνεται ξεκάθαρα η επίδραση της θεωρίας του Φρόντ και η προσπάθεια που στοχεύει στην απελευθέρωση του υποσυνειδήτου. Ωστόσο, η σχέση υπερρεαλισμού και ονείρου δεν εξαντλείται στην παραπάνω θεωρητική διατύπωση. Σύμφωνα με τους υπερρεαλιστές, οι κοινωνικές συμβάσεις είναι εκείνες που δεσμεύουν τον άνθρωπο σωματικά και εμποδίζουν την φυσική σχέση ανθρώπου – σύμπαντος. Τα όνειρα, οι παραισθήσεις και η αυτόματη γραφή αποτελούν τα τρία μέσα που επιτρέπουν την επικοινωνία του ανθρώπου με την «υπερπραγματικότητα». Μάλιστα, η σχέση ονείρου και Υπερρεαλισμού ενισχύεται ακόμη περισσότερο, αν λάβει κανείς υπ' όψιν την επίδραση που άσκησε στους θεωρητικούς του κινήματος ο Freud και οι θεωρίες του για το όνειρο. Χαρακτηριστικά, ο André Breton εντόπιζε μία σημαντική σχέση ανάμεσα στην ψυχανάλυση και την επαναστατικότητα (Δασκαλόπουλος 2007: 244).

Η επαναστατική γλώσσα των ονείρων, προσπάθησε να βρει χώρο να εκφραστεί μέσα από όλες τις μορφές τέχνης στα πλαίσια του κινήματος. Στον χώρο της ποίησης μάλιστα ο αυτοματισμός στην έκφραση, η ελεύθερη ροή των συνειρμών και η ακριβής και αδιαμεσολάβητη απόδοση των ονείρων δημιούργησαν έναν τρόπο γραφής εντελώς απρόβλεπτο και φυσικά ευρισκόμενο στον αντίποδα της παραδοσιακής ποίησης (Δασκαλόπουλος 2007: 244).

Στον ελλαδικό χώρο ο υπερρεαλισμός δεν εκφράστηκε σαν κίνημα με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο εκφράστηκε σε άλλες χώρες. Αν και ένας συγγραφέας σαν τον Νίκο Εγγονόπουλο γράφει με έναν τρόπο ιδιαίτερα επηρεασμένο από τον υπερρεαλισμό, δεν συγκαταλέγεται απόλυτα στην χορεία των υπερρεαλιστών ποιητών. Ωστόσο, ο τρόπος γραφής των καλλιτεχνών – εκφραστών του κινήματος του

34 Από τη μετάφραση του Δασκαλόπουλου (Δασκαλόπουλος 2007)

υπερρεαλισμού και ο τρόπος που η τέχνη τους συνδέεται θεωρητικά και πρακτικά με το όνειρο τον επηρέασε σημαντικά. Ο ίδιος ο Εγγονόπουλος, αναγνωρίζει, εξάλλου, τη σχέση του με τον υπερρεαλισμό ως μία σχέση σύμφυτη, ενώ η τάση της ονειρικής γραφής παρουσιάζεται ως μία φυσική του τάση που βρήκε τρόπο να εκφραστεί υπό την καθοδήγηση των υπερρεαλιστών (Χρυσανθόπουλος 2012 : 256 – 257). Με άλλα λόγια, ο ποιητής δε φαίνεται να προσπάθησε να προσαρμόσει την καλλιτεχνική του παραγωγή στις επιταγές του κινήματος, αλλά βρήκε τον υπερρεαλισμό ως ένα πεδίο στο οποίο θα μπορούσε να εκφραστεί καλλιτεχνικά με τον τρόπο που μπορούσε να εκφραστεί.

Σε μία περίοδο κατά την οποία η Ψυχανάλυση και οι θεωρίες του Freud αποτελούν το κέντρο του ενδιαφέροντος των διανοούμενων, ένα καλλιτεχνικό επαναστατικό ρεύμα μετατρέπει το όνειρο σε όχημα το οποίο θα επιτρέψει την ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση. Μία έκφραση που στόχο έχει όχι μόνο να εναντιωθεί στο κατεστημένο, αλλά να εναντιωθεί και στην ίδια τη λογική που θέτει φραγμούς και περιορίζει το υποκείμενο (Φρόντ 2013). Ο Φρόντ, με την ψυχαναλυτική προσέγγιση του ονείρου συμμαρτυρείται εμμέσως την προσέγγιση των αρχαίων ονειροκριτών, υποστηρίζοντας ότι το όνειρο αποτελεί την εκπλήρωση μιας επιθυμίας και ότι προκαλείται από αυτήν. Παρόλο που δεν υποστήριζε τον προφητικό ρόλο που απέδιδαν οι αρχαίοι στα όνειρα, δεν απέρριπτε τη σχέση τους με το μέλλον, επειδή οι επιθυμίες στοχεύουν στο μέλλον. Έτσι, ο Φρόντ τεκμηρίωσε ότι το όνειρο αποτελεί ένα ψυχικό φαινόμενο και προέβη σε μια περιγραφή της ψυχής, την οποία χώρισε σε συνειδητό και ασυνείδητο. Άλλωστε, αποτέλεσε τον πρώτο από τους συγχρόνους του που θεώρησε ότι τα όνειρα μπορούν να ερμηνευτούν (Χρυσανθόπουλος 2005: 87,89).

Ένα βασικό στοιχείο της θεωρίας του Φρόντ για το όνειρο σχετίζεται με την εργασία του ονείρου και το πώς εκείνη λειτουργεί. Η λειτουργία της συνίσταται στον μετασχηματισμό του λανθάνοντος περιεχομένου (π.χ λανθάνον ερέθισμα). Με τον τρόπο αυτό προκύπτει και η αφήγηση του ονείρου. Η ερμηνεία των ονείρων στην ψυχανάλυση εμπλέκει τον ονειρευόμενο και του ζητά τους συνειρμούς του, ενώ αρχίζει από το έκδηλο και οδηγείται στο λανθάνον περιεχόμενο βασιζόμενη στους

ονειρικούς μηχανισμούς και γενικότερα στην ψυχαναλυτική θεωρία (Χρυσανθόπουλος 2005: 95-97).

Το πρώτο εργαλείο που χρησιμοποιείται είναι η συμπύκνωση. Πρόκειται για την γέφυρα που επιτρέπει την αντιστοιχία έκδηλου και λανθάνοντος περιεχομένου. Μπορεί να χαρακτηριστεί ένας από τους βασικότερους μηχανισμούς του ασυνείδητου, επειδή χάρη στη συμπύκνωση μία και μόνη αναπαράσταση μπορεί να αντιπροσωπεύει πολλές συνειρμικές αλυσίδες. Με την συμπύκνωση τίθεται σε λειτουργία ο επικαθορισμός, με τον οποίο ένα όνειρο μπορεί να εκφράζει πολλές διαφορετικές επιθυμίες. Έπειτα, σε κάθε στοιχείο του έκδηλου μπορούν να ενυπάρχουν αρκετά στοιχεία του λανθάνοντος περιεχομένου (Χρυσανθόπουλος 2005: 103-104).

Το δεύτερο εργαλείο ονομάζεται μετάθεση. Η μετάθεση, ή μεταβίβαση στην *Ερμηνεία των Ονείρων* (Φρόντ 2013), πριν την επικράτηση του όρου ως τεχνικού που δηλώνει την επανενεργοποίηση και την επικαιροποίηση, δήλωνε δυο διαδικασίες. Η πρώτη αφορά την διαδικασία κατά την οποία το έκδηλο όνειρο έχει διαφορετική εστίαση από τις λανθάνουσες ονειρικές σκέψεις και αντίστροφα, ενώ η δεύτερη είναι η διαδικασία που προκύπτει εξαιτίας του επικαθορισμού, έχει ως αποτέλεσμα να αφαιρείται η ένταση από τα στοιχεία που έχουν υψηλή ψυχική τιμή και το αντίστροφο (Χρυσανθόπουλος 2005: 108-109).

Η μέριμνα για την παραστασιμότητα, η οποία συνίσταται στο ότι οι ονειρικές σκέψεις οφείλουν να υποβάλλονται σε διαδικασία επιλογής και αναπαράστασης σε ονειρικές εικόνες, αποτελεί το τρίτο εργαλείο. Εξηγεί μάλιστα το γιατί τα όνειρα φαίνονται αλλοπρόσαλλα. Η συγκεκριμένη διεργασία προσφέρει πολλά πλεονεκτήματα και με αυτήν ο Φρόντ τονίζει την μεταφορική διαδικασία, την πολυσημία και τον ρόλο της εκ των υστέρων νοηματικής σημασιοδότησης και ερμηνείας.

Τέλος, το τέταρτο εργαλείο είναι η δευτερογενής επεξεργασία, η οποία περιγράφει την αναδιάταξη του ονείρου έτσι, ώστε αυτό να γίνει λογικό και κατανοητό και επίσης αποτελεί την διαδικασία κατά την οποία το μυαλό συμπληρώνει κενά στο όνειρο. Η δευτερογενής επεξεργασία είναι η πρώτη ερμηνεία του ονείρου από τον ίδιο τον ονειρευόμενο, αφού με αυτήν μετατρέπονται οι εικόνες σε αφήγηση. Ουσιαστικά πρόκειται για το αντίστροφο της παραστασιμότητας. Οι τέσσερις αυτοί

μηχανισμοί δεν νοούνται χωρίς την συμβολή της μνήμης (Χρυσανθόπουλος 2005: 110-112).

Το όνειρο, για τον Σ. Φρόντ, μεταφέρει τον ονειρευόμενο σε έναν διαφορετικό κόσμο. Απομακρύνεται από την πραγματικότητα και ποτέ δεν την παρουσιάζει. Παρουσιάζει ωστόσο ορισμένα στοιχεία της εναρμονισμένα με την ψυχική διάθεση του ονειρευόμενου ή κάτι εντελώς αλλόκοτο (Φρόντ 2013: 30). Αντίθετα με τις απόψεις των ερευνητών για την απομακρυσμένη σχέση του ονείρου με την άγρυπνη ζωή, πολλοί συγγραφείς στηρίζουν την σύνδεση αυτή. Κατ' επέκταση, σύμφωνα με εκείνους, το όνειρο, σε μεγάλο βαθμό, συνεχίζει τα όσα συμβαίνουν στην ζωή και συνδέεται άμεσα με στοιχεία και συνθήκες της πραγματικότητας όπως είναι η ηλικία, το φύλο, η κοινωνική θέση κτλ. Φιλόσοφοι, όπως ο Mass, ισχυρίζονται ότι τα όνειρα πυροδοτούνται από τις επιθυμίες μας. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Hildebrandt, παράλληλα με την αντίθεση ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα διαφαίνεται και η σύνδεσή τους, καθώς το όνειρο όσο και αν φαινομενικά απέχει από την πραγματικότητα, χτίζεται με υλικό που προέρχεται από τον πραγματικό κόσμο και τα συμβάντα του (Φρόντ 2013: 30-33). Το υλικό του ονείρου είναι το βίωμα το οποίο επανέρχεται μέσω της μνήμης. Ωστόσο, αυτή η σχέση του ονείρου με το βίωμα πολλές φορές δεν είναι ξεκάθαρη εξαιτίας κάποιων χαρακτηριστικών της μνήμης. Το βιωματικό υλικό που συνθέτει το όνειρο μπορεί να μην αναγνωριστεί ως πηγή του ονείρου, μέχρι να έρθει η στιγμή της ενθύμησης του βιώματος.

Το όνειρο προκαλείται πάντοτε από κάποιο ερέθισμα. Αν και στην αρχαιότητα δεν αναζητήθηκαν οι πηγές του ονείρου, γιατί επικρατούσε η άποψη ότι το όνειρο είναι θεόπεμπτο, οι σύγχρονοι μελετητές ασχολήθηκαν με τα αίτια της δημιουργίας του. Συνεπώς, γρήγορα γεννήθηκε το ερώτημα αν το όνειρο προέρχεται από ψυχολογικά ή φυσιολογικά αίτια και αν κάθε φορά το ίδιο ερέθισμα πυροδοτεί το όνειρο ή πρόκειται για αποτέλεσμα πλήθους ερεθισμάτων. Σε γενικές γραμμές, οι περισσότεροι μελετητές θεώρησαν ότι το όνειρο έχει πολύμορφες πηγές τόσο σωματικές, όσο και ψυχικές. Οι πηγές των ονειρικών ερεθισμάτων θα μπορούσαν να χωριστούν σε εξωτερικά αισθητήρια ερεθίσματα, εσωτερικά ερεθίσματα, οργανικά ερεθίσματα και, τέλος, ψυχικά ερεθίσματα (Φρόντ 2013: 44).

Τα αντικειμενικά αισθητηριακά ερεθίσματα αδιαμφισβήτα αποτελούν πηγές του ονείρου, ενώ σε αυτά ανήκουν και οι εσωτερικές διεργασίες των αισθητήριων οργάνων. Η κυριότερη απόδειξη της ικανότητας των υποκειμενικών αισθητηρίων να παράγουν όνειρα προσφέρεται από τις υπναγωγικές παραισθήσεις, δηλαδή τις έντονες εικόνες ή και ακουστικές παραισθήσεις, που χαρακτηρίζονται από αξιοσημείωτη εναλλαγή και παρουσιάζονται πριν από τον ύπνο, ενώ μπορούν να διατηρηθούν και για ένα διάστημα και μετά το άνοιγμα των ματιών.

Σύμφωνα με τον Stümpell, η ψυχή κατά την διάρκεια του ύπνου έρχεται πιο κοντά στο σώμα και στις αντιδράσεις του. Ο Αριστοτέλης πίστευε ότι στον ύπνο οι άνθρωποι προειδοποιούνται για αρρώστιες, άποψη που ενστερνίζονταν και μετέπειτα γιατροί. Υπάρχει μάλιστα, τεράστια βιβλιογραφία για τη σχέση πάθησης και ονείρων. Λαμβάνοντας υπ' όψη την άποψη ότι τα άρρωστα όργανα δημιουργούν όνειρα καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα ότι τα όργανα ανεξάρτητα από την κατάσταση τους αποτελούν ερεθίσματα. Η ιδέα ότι τα εσωτερικά ερεθίσματα δημιουργούν όνειρα έδωσε σε ορισμένους γιατρούς την δυνατότητα να ενώσουν το όνειρο με την πνευματική διαταραχή, καθώς τα ερεθίσματα που προέρχονται από τα όργανα θεωρήθηκαν υπεύθυνα για τη γέννηση των ψυχώσεων. Γύρω από αυτήν την άποψη αναπτύχθηκαν αρκετές θεωρίες (Φρόντ 2013: 54-59).

Την τέταρτη κατηγορία ερεθισμάτων αποτελούν οι ψυχικές πηγές ερεθισμάτων. Η διαπίστωση ότι οι άνθρωποι έχουν την τάση να ονειρεύονται όσα τους απασχολούν, σε συνδυασμό με την επίδραση των ερεθισμάτων υποδεικνύει μια ακόμη σύνθετη ονειρική πηγή. Πάντως, τα ενδιαφέροντα της καθημερινότητας ως πηγή του ονείρου δεν θεωρήθηκαν επαρκή. Ακριβώς επειδή οι ψυχικές πηγές δεν είναι γνωστές και προσβάσιμες, οι μελετητές ελαχιστοποίησαν το μερίδιο της επίδρασης της ψυχής στα ερεθίσματα. Ωστόσο, θεωρούν ότι στα περισσότερα όνειρα επιδρούν σωματικά ερεθίσματα και ψυχολογικά αίτια (Φρόντ 2013: 59-61).³⁶

Σαφέστατα, η ψυχανάλυση του Φρόντ και η ανάδειξη της σχέσης ονείρου και υποσυνειδήτου επέδρασαν σαφέστατα και στο ρεύμα του υπερρεαλισμού. Χαρακτηριστικές για την σχέση του ονείρου και της απελευθέρωσης του

³⁶ Για την ψυχανάλυση στην νεοελληνική λογοτεχνία βλ. (Χατζόπουλος 2013).

υποσυνειδήτου με την υπερρεαλιστική γραφή είναι και οι παρατηρήσεις του Ανδρέα Εμπειρικού στο «Αμούρ – Αμούρ» (Εμπειρικός 2004). Ο ποιητής γράφει:

Και ιδού που μία φράσις γίνεται κορβέττα και με ούριον άνεμο αρμενίζει, καθώς νεφέλη που την προωθεί μαϊστράλι ή τραμουντάνα. Μία ανταύγεια ηχεί, μία σταγόνα πλημμυρίζει και μία φωνή ανθεί. Ένα παιδί στέκει ορθό σε ξέφωτο άλσους σιωπηλού και ακαριαίως μεγαλώνει μπροστά σε μια γυναίκα. Ένα φουστάνι γίνεται σέλας φωτεινό. Μία φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράσι, συνυφασμένη με την ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο, ή ένα γάντι. Ιδού και μία εφημερίς, που γίνεται δάσος μυροβόλον, ή και υψίπεδον με χιονοσκεπείς κορδιλιέρες. Η ποίησις μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίησι. Η συμμετοχή μας σε οιονδήποτε φαινόμενον ή γεγονός, δεν αποκλείεται πια καθόλου. Ένα συναίσθημα, μία παρόρμησις, μία λέξις, μπορούν να γίνουν χειροπιαστές οντότητες, στιλπνά αντικείμενα με ζωή παλλόμενη και μορφή δική τους.

Με γλαφυρό τρόπο παρουσιάζεται ο μετασχηματισμός του ποιητικού λόγου της συνειρμικής γραφής και η απελευθέρωση του υποσυνειδήτου μέσω της γραφής. Η ζωή, ο λόγος, το όνειρο και η πραγματικότητα γίνονται ένα κατά την ποιητική παραγωγή και αντικατοπτρίζονται στη γραφή του υπερρεαλιστή καλλιτέχνη.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Εμπειρικός παρουσιάζει την υπερρεαλιστική γραφή παραπέμπει στην επαναστατική δύναμη του λόγου, ο οποίος λειτουργεί έξω από τα πλαίσια της παγιωμένης αντίληψης περί της επικράτησης της λογικής που υπερίσχυσε μετά το Διαφωτισμό. Τα σημαίνοντα παύουν να έχουν σχέση με τα σημαινόμενα, η τρέλα υπερισχύει έναντι της λογικής και ο υπερρεαλιστικός λόγος, ακριβώς όπως και το όνειρο απελευθερώνει το υποσυνείδητο, επιτυγχάνοντας τους στόχους που τέθηκαν στο Μανιφέστο του κινήματος (Breton 1992).

Το όνειρο στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου

Ο Νίκος Εγγονόπουλος εντάσσει τον εαυτό του στο κίνημα του υπερρεαλισμού, με την πρώτη συλλογή του, το 1938, όταν παραθέτει ένα παράθεμά από το *Μανιφέστο*

του Υπερρεαλισμού του Αντρέ Μπρετόν (1924) που σχετίζεται με τη δύναμη του υπερρεαλιστικού λόγου «...la voix surréaliste, celle qui continue à prêcher á la veille de la mort et au dessus des orages»³⁷. Το συγκεκριμένο απόσπασμα του μανιφέστου, είχε χρησιμοποιηθεί προηγουμένως και από τον Ανδρέα Εμπειρικό. Με άλλα λόγια, ο Εγγονόπουλος, από την πρώτη κιόλας ποιητική του συλλογή συνομιλεί τόσο με τον ελληνικό, όσο και με τον γαλλικό Υπερρεαλισμό (Χρυσανθόπουλος 2012 : 256 – 257). Ο ίδιος ο ποιητής, το 1963, αναγνώρισε πως στην πραγματικότητα ποτέ δεν προσχώρησε στον υπερρεαλισμό. Ο υπερρεαλισμός, όπως υποστήριξε, υπήρχε μέσα του ήδη από τη γέννηση του. Ωστόσο, μορφές όπως ο Ανδρέας Εμπειρικός αλλά και ο Γεώργιος Ντε Κήρυκο, τον βοήθησαν να βρει δρόμο έκφρασης στο πλαίσιο του κινήματος (Χρυσανθόπουλος 2012: 161).

Η έντονη επίδραση που δέχτηκε ο Εγγονόπουλος από το κίνημα του υπερρεαλισμού, αντικατοπτρίζεται σαφέστατα στη σχέση του ονείρου και της γραφής και επιτρέπει στο μελετητή του έργου του να αναζητήσει συνδέσεις τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και σε επίπεδο γραφής με την επίδραση που δέχτηκαν οι υπερρεαλιστές από τη θεωρία του Φρόντ για το όνειρο και τη σχέση του με το ασυνείδητο (Φρόντ 2013)³⁸ Όπως επισημαίνει ο Άνθης, η παρουσία του ονείρου στα λογοτεχνικά κείμενα υποδηλώνει μία πολύ συγκεκριμένη αντίληψη της ψυχικής λειτουργίας: Το όνειρο δίνει μορφή σε βιώματα, ενδόμυχες σκέψεις, συμπλέγματα, ενοχές, επιθυμίες και άλλες ψυχωσικές καταστάσεις, οι ονειρικές εικόνες προέρχονται από τις βιωμένες εμπειρίες της ζωής και εναλλάσσονται ταχύτατα στο υποσυνείδητο. Ο συσχετισμός μεταξύ ζωής και ονειρικής ανάπλασης αποτελούν στον Εγγονόπουλο έμπνευση και τρόπο ποιητικής δημιουργίας (Άνθης 2008: 273-285).

Διερευνώντας τη διαδικασία αυτή σε σχέση με την ποίηση του Εγγονόπουλου, αξίζει να σταθεί κανείς στο ποίημα «Υδρα» από τα *Κλειδοκύμβαλα της σιωπής* (Εγγονόπουλος 2004: 125). Η σχεδιαστική δομή ολόκληρου του κειμένου στηρίζεται σε μία σύλληψη ονειρική, της οποίας αφετηρία αποτελεί ένα μυθολογικό δεδομένο. Μέσω της ψυχανάλυσης, μπορεί κανείς να αποκαλύψει τις συνθήκες ενσωμάτωσης

37 Η υπερρεαλιστική φωνή είναι εκείνη που συνεχίζει να κηρύττει στην αυγή του θανάτου και πάνω από τα κύματα.

38 Βλ. Εισαγωγή για σχέση υπερρεαλισμού και ονείρου

του αρχαίου μύθου και τον τρόπο οργάνωσης και μετατροπής του σε γραπτό κώδικα. Ενώ το ασυνείδητο περιγράφεται από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες ως μία σκοτεινή, δυσδιάκριτη πραγματικότητα που στέκεται απέναντι στη συνείδηση, η ύπαρξη της ασυγκράτητης σκοτεινότητας που περιγράφεται στο ποίημα, συγκρατεί τις υπάρχουσες παρορμήσεις και ενορμήσεις και τα απωθημένα του ποιητικού υποκειμένου (Άνθης 2008: 273-285). Η ονειρική σύλληψη του ποιήματος αναδεικνύεται μέσα από την απώλεια αίσθησης του χωροχρόνου αλλά και του παιχνιδιού με το χρόνο που πραγματοποιείται μέσω της συνύπαρξης ιστορικών προσώπων που εντοπίζονται σε διαφορετικούς αιώνες ιστορίας (π.χ. ναυμαχία Σαλαμίνας – Επανάσταση 1821: «των μεγάλων ναυμάχων/της Σαλαμίνας/καθώς/και την μνήμη των/ Μιαούλη, Κανάρη, Τομπάζη, Λαζάρου, Κουντουριώτη/ και Ισιδώρου Ducasse³⁹).

Ονειρικό παιχνίδι με το χώρο και το χρόνο

Ένα χαρακτηριστικό που απαντάται στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου αποτελεί η άρση των ορίων που θέτουν στην ανθρώπινη σκέψη οι έννοιες του χώρου και του χρόνου. Το παιχνίδι ανάμεσα στις ιστορικές εποχές, το απότομο πέρασμα από τόπο σε τόπο μέσω των συνειρμών και η έλλειψη της αίσθησης του χρόνου αποτελούν χαρακτηριστικούς τρόπους της υπερρεαλιστικής γραφής που παραπέμπουν στην ονειρική κατάσταση. Πρόκειται για μία κατάσταση κατά την οποία ο ομιλών βιώνει τα γεγονότα, χωρίς η λογική του να επεμβαίνει και να αναζητά απαντήσεις ή να υπολογίζει μετρήσιμα μεγέθη. Η χαρακτηριστική αυτή τεχνική επανέρχεται στο έργο του Εγγονόπουλου, τόσο το λογοτεχνικό όσο και το εικαστικό⁴⁰.

Παρακάτω θα παρουσιαστούν ορισμένα παραδείγματα άρσης του χωροχρόνου που προσιδιάζει σε ονειρική κατάσταση, όπως αποτυπώνονται στην ποίηση του. Το πρώτο ποίημα που αξίζει να μελετηθεί στο πλαίσιο αυτό, αποτελεί το ποίημα «Θεανώ» (Εγγονόπουλος 2004: 201) από την ποιητική συλλογή του 1946 με τίτλο *H*

³⁹ Ο Ν. Εγγονόπουλος περιλαμβάνει συχνά θεματικές που παραπέμπουν στην αρχαιοελληνική ιστορία στα έργα του (Γραμμένος 2010) και (Γοδόση 2010).

⁴⁰ Το εικαστικό έργο του Εγγονόπουλου χαρακτηρίζεται επίσης από την έντονη παρουσία του ονειρικού στοιχείου.

επιστροφή των πουλιών. Ήδη από την πρώτη σύντομη ανάγνωση του ποιήματος, μπορεί κανείς να διαπιστώσει την έλλειψη έλλογης σύνδεσης μεταξύ των διαφορετικών τοποθεσιών που πλαισιώνουν το χρονικό «τώρα» του ομιλούντος. Ο τίτλος του ποιήματος παραπέμπει σαφώς τόσο στην αρχαία Ελλάδα όσο και στο Βυζάντιο, ενώ η περιγραφή των πρώτων στίχων παραπέμπει αδιαμφισβήτητα στην αρχαία Ελλάδα «οι μεγάλοι Μύστες με τα θερμά ωραία κορμιά κάτω από τα λινά φορέματα με τις αρμονικές πτυχώσεις» (Εγγονόπουλος 2004: 201). Ωστόσο, όταν το ποιητικό υποκείμενο κοινοποιεί για πρώτη φορά την τοποθεσία του αναφέρεται στα παρισινά καφενεία «μου παρουσιάστηκαν στη τζαμαρία του παρισινού καφενείου /και με νοήματα ζήτησαν/ να βγω και ναν τους ανταμώσω έξω» (Εγγονόπουλος 2004: 201). Ο αναγνώστης, μεταφέρεται απότομα από την αρχαία Ελλάδα στην Γαλλία των αρχών του 20^{ου} αιώνα, στα καφενεία τα οποία σύχναζαν οι Γάλλοι υπερρεαλιστές καλλιτέχνες. Η σύνδεση των τοποθεσιών που πλαισιώνουν τα παραπάνω γεγονότα δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να αναζητηθεί το επίπεδο της λογικής, ακριβώς γιατί η χρονική και τοπική απόσταση παραπέμπει περισσότερο σε ονειρική κατάσταση παρά σε ονειρικό βίωμα. Αντιθέτως, πρέπει να αναζητηθεί στο επίπεδο των συνειρμών. Οι τόσο απομακρυσμένες μεταξύ τους περίοδοι συνδέονται μόνο μέσα στη σκέψη του ποιητικού υποκειμένου ή ενδεχομένως ενός ποιητή που επηρεάζεται συνειδητά και μη από τις ποιητικές παραδόσεις που τον διαμορφώνουν. Η συγκεκριμένη λειτουργία του χώρου και του χρόνου συνδέει σαφέστατα την ανάγνωση και τη συγγραφή του ποιήματος με την ονειρική κατάσταση.

Διαβάζοντας τους επόμενους στίχους, διαπιστώνει κανείς ότι η εναλλαγή τόπων και εποχών δεν περιορίζεται μεταξύ αρχαίας Ελλάδας και Γαλλίας, αλλά ταξιδεύει τον αναγνώστη και άλλου, στην Κωνσταντινούπολη. «στο δρόμο το λιθόστρωτο...στα Παλαιά Τείχη» (Εγγονόπουλος 2004: 201-201). Μία Κωνσταντινούπολη που εμφανίζεται στο ποίημα ως ένα σημείο διασταύρωσης του βυζαντινού και του σύγχρονου πολιτισμού. Η ανατρεπτική παρέμβαση του ομιλούντος είναι χαρακτηριστική: «λησμόνησα να πω πως η σκηνή αυτή έλαβε χώρα στην Κων-/σταντινούπολη / κάπου στην Ξηροκρήνη —κοντά στα Παλαιά Τείχη— / και μάλιστα εκείνο το βράδυ ο γειτονικός κινηματογράφος / έτυχε να παίξει / την περίφημη ταινία / Pax tibi Marce Evangelista meus» (Εγγονόπουλος 2004: 202). Ο τόπος ορίζεται εν

τέλει ξεκάθαρα ως η Κωνσταντινούπολη. Μία Κωνσταντινούπολη που στέκεται ανάμεσα στο βυζαντινό της πολιτισμικό παρελθόν (μέσα από τις αναφορές στα τοπωνύμια) αλλά και την σύγχρονη πραγματικότητα, με τον κινηματογράφο αλλά και τα αυτοκίνητα με τους προβολείς τους: «στο δρόμο το λιθόστρωτο γυάλιζε κάτω απ' τη νυχτερινή νε- / ροποντή / κι' αντανακλούσε φώτα / φωτεινά σχήματα / και προβολείς αυτοκινήτων (Εγγονόπουλος 2004: 201).

Η λατινική φράση στο τέλος του ποιήματος «Pax tibi Marce Evangelista meus», δεν αποτελεί μία πραγματική αναφορά σε τίτλο ταινίας. Πιθανότατα, μάλιστα, η φράση σήμα κατατεθέν της πόλης Βενετίας, δεν προσδιορίζει την ταινία που αναφέρεται στον παραπάνω στίχο. Πρόκειται για μία αναγγελία θανάτου, ένα σημάδι ήδη γνωστό από τα κείμενα των προφητών, που επιβεβαιώθηκε, όταν, σύμφωνα με τον θρύλο, ένας άγγελος είπε στον Ευαγγελιστή Μάρκο, μόλις έφτασε στην Βενετία : «Pax tibi Marce Evangelista meus. Hic requiescet corpus tuum» που σημαίνει «Ειρήνη σε εσένα, Μάρκε Ευαγγελιστή μου. Εδώ θα αναπαυθεί το σώμα σου». Σαφώς πρόκειται για ένα σημάδι που δείχνει το τέλος της περιπλάνησης και συμβολικά το τέλος του ποιήματος-περιπλάνησης μέσα στο χωρόχρονό αλλά και στην διαλογική συνύπαρξη των πολιτισμών που ορίζουν την καλλιτεχνική παραγωγή των Ελλήνων λογοτεχνών. Η φράση αυτή, αποτελεί επίσης τον τίτλο ενός πίνακα του Walter Richard Sickert, Γάλλου ιμπρεσιονιστή-μοντερνιστή ζωγράφου, γνωστού για τις απεικονίσεις Ευρωπαϊκών πόλεων, όπως και του Παρισιού. Δεν πρόκειται άλλωστε για την πρώτη φορά που η ποίηση του Εγγονόπουλου συνομιλεί με πίνακες, ενώ ο ίδιος παρουσιάζει στους βασικούς καθοδηγητές του ως προς την υπερρεαλιστική έκφραση και σπουδαίους ζωγράφους (Χρυσανθόπουλος 2012 : 256 – 257).

Το παραπάνω ποίημα, αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα ποιήματα του Εγγονόπουλου στα οποία προβάλλεται τόσο έντονα η ματαίωση της λογικής σύνδεσης μεταξύ γεγονότων, τόπου και χρόνου. Το έργο δίνει σαφέστατα την αίσθηση του ονείρου, χωρίς να σημαίνει ότι πρόκειται για την αφήγηση ενός ονείρου. Το όνειρο συνδέεται με το ποίημα «Θεανώ» ακριβώς εξαιτίας της αίσθησης αυτής που δίνεται στον αναγνώστη αλλά και της συνειρμικής και όχι λογικής σύνδεσης μεταξύ των γεγονότων. Τόσο το ποίημα με τις έντονες και σαφείς αναφορές του στην υπερρεαλιστική, την βυζαντινή και την αρχαιοελληνική παράδοση όσο και ο ίδιος ο

τίτλος του αποτελούν δείγμα της τάσης του Εγγονόπουλου να προβάλλει το ζήτημα της συμπλοκής παράδοσης και πρωτοπορίας (Χρυσανθόπουλος 2012 : 273).

Ο τρόπος γραφής του Εγγονόπουλου, μπορεί σαφέστατα να συσχετιστεί με τον τρόπο που ο Εμπειρικός περιγράφει στο «Αμούρ Αμούρ» την ποιητική γραφή του υπερρεαλιστή λογοτέχνη. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

Μία εικόν μπορεί κάλλιστα να συνυπάρχει με μίαν άλλην, μπορεί να αποτυπώνεται, ή να επικάθεται επάνω σε μια προηγούμενη, ή επομένη, χωρίς να την εξαλείφει, ή, μπορεί να δέχεται επάνω στην επιφάνειά της, μια νέα εικόνα, χωρίς να εξαφανίζεται η ίδια, όπως συμβαίνει και στις επιτυπώσεις των φωτογραφιών ή των κινηματογραφικών ταινιών.

Οι εικόνες αυτές, μπορούν βεβαίως να έχουν ένα λογικό ή μη λογικό ειρμό, που να αποτελέσει τρόπον τινά ένα θέμα. Όμως, σε αυτό το θέμα, δεν αποκλείεται να παρεισφύσει και κάποιος άλλος ειρμός συσχετίσεως, που εκ πρώτης όψεως να φαίνεται ξένο ή παράσιτο στοιχείο, ενώ κατά βάθος είναι σχετικό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, μπορεί να προκύψει ένα αμάλγαμα δύο ή περισσοτέρων εικόνων, που να αποτελέσει μια νέα σύνθεσι, ανάλογη με εκείνη που θα παρουσίαζε μία εικόν θεατρικού έργου, εις την οποίαν θα εισήρχετο και θα ελάμβανε μέρος οργανικόν εις την εκτυλισσομένη δράσι, ένα πρόσωπο άλλου θεατρικού έργου, ή ένα άλλως πως ξένο πρόσωπο π.χ. ο Οθέλλος στην σκηνή της δολοφονίας του Καίσαρος, ή εγώ στη σκηνή του μπαλκονιού, εις τον Ρωμαίο και την Ιουλιέττα. Τούτο δεν συμβαίνει συχνά εις την υπό τον έλεγχο της λογικής διατελούσα ποιήσι ή τέχνη, συμβαίνει όμως συνεχώς, μέσα στα συναισθήματα, στα όνειρα και στις φαντασιώσεις μας. Και θα συμβαίη τούτο πάντοτε, όχι προς ζημίαν, όπως νομίζουν πολλοί, αλλά προς μέγιστον πλουτισμόν και όφελος της ποιήσεως και των τεχνών, κάθε φορά που ένας ποιητής ή καλλιτέχνης, θα δέχεται να χρησιμοποιήση ό,τι κατά βάθος αποτελεί αυτό τούτο το γίνεσθαι και την υπόστασι, όχι μόνο της ποιήσεως μα και της ζωής εν γένει (Εμπειρικός 2004).

Ο τρόπος με τον οποίο ο Εμπειρικός περιγράφει την ανάδυση των εικόνων στα ποιήματα των υπερρεαλιστών δεν μπορεί παρά να συσχετιστεί με τον τρόπο που λειτουργούν οι εικόνες στο έργο του Εγγονόπουλου. Για παράδειγμα, ο

χαρακτηριστικός υπερρεαλιστικός τρόπος ανάδυσης των εικόνων εντοπίζεται σε αρκετά έργα της συλλογής του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* («Όσιρις», «Οδοστρωτήρες», «Ίσως», «Νυκτερινή Μαρία» (Φιλοκύπρου 2008) αλλά και στο «Ο μυστικός ποιητής», κείμενο που, σύμφωνα με τη Ζαμάρου, αποτελεί μία έκφραση ψυχικών και συναισθηματικών καταστάσεων μέσα από ακουστικές και οπτικές εικόνες (Ζαμάρου 1996):

Η σκιά της λίμνης
απλώνονταν μεσ' στο δωμάτιο
και κάτω από κάθε καρέκλα
κι' ακόμη κάτω απ' το τραπέζι

(Εγγονόπουλος 2004)

Στο απόσπασμα που προηγείται η περίπτωση της ανάδυσης του ειρμού μέσα στην παράλογη εικόνα, ο οποίος όμως ταυτόχρονα σχετίζεται και δε σχετίζεται με το θέμα που αρχικά αναδύεται αντικατοπτρίζεται πλήρως. Η συγκεκριμένη τεχνική μάλιστα προσδίδει, έχοντας ως όχημα την ονειρική γραφή, αφηγηματολογικά στοιχεία στην συγκεκριμένη ποιητική συλλογή του Εγγονόπουλου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση με τα ποιήματα της συλλογής *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* θα είχε να αναδειχθεί η λειτουργία του ονείρου στα πλαίσια της αφήγησης στα πεζά ποιήματα του Εγγονόπουλου, την οποία εξετάζει η Φιλοκύπρου (Φιλοκύπρου 2008). Σύμφωνα με την Φιλοκύπρου, οι αφηγήσεις στην ποιητική του Εγγονόπουλου κινούνται σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από μουσική, έναρθρο ή αναρθρο λόγο, αντιξοότητες, επιθετικές πράξεις και ερωτικό πόθο. Οποιαδήποτε σύμβαση του αφηγηματικού λόγου βρίσκεται σαφώς στα όρια, καθώς οι εμπειρίες των ηρώων αποδίδονται μέσα από τη συνειρμική γραφή και συνδέονται μέσω των κοινών αισθήσεων που βιώνουν και αποδίδουν άρρητα. Στην συλλογή που προαναφέρθηκε και στα ποιήματα «Όσιρις», «Η νυκτερινή Μαρία», «Πεζοναύται» και «Εκεί» (Φιλοκύπρου 2008) πραγματοποιούνται δύο δολοφονίες, μία εκτέλεση και μία βίαιη ερωτική πράξη. Η απόδοση των γεγονότων διατηρεί στοιχεία ονειρικής αφήγησης, καθώς τα γεγονότα εκφράζονται μέσω εικόνων, μουσικής και μη αναφορικού λόγου,

μέσα από την ονειρική, συνειρμική γραφή που χαρακτηρίζει το ρεύμα του Υπερρεαλισμού. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η κατάργηση της αιτιοκρατίας, αλλά και της λογικής της αφήγησης, καθώς πλέον τα γεγονότα δεν συνδέονται μεταξύ τους λογικά και δεν συνδέονται χρονικά ή αιτολογικά μεταξύ τους (Φιλοκύπρου 2008):

«Η νυχτερινή Μαρία»

Την επόμενη ακριβώς του θανάτου μου, ή μάλλον της θανά-
τώσεως μου, πήρα να διαβάσω όλες τις εφημερίδες, για να μά-
θω όδο το δυνατόν περισσότερας λεπτομερείας ως προς τα της
εκτελέσεως μου...

«Οι Φωνές» του Νίκου Εγγονόπουλου: ένα μεσημεριανό όνειρο;

Ένα ακόμη ποίημα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη της θέσης του ονείρου στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου, αποτελεί το ποίημα *Οι Φωνές* (Εγγονόπουλος 2004: 163-166) από την ποιητική συλλογή *Η επιστροφή των πουλιών* (1946). Πρόκειται σαφώς για ένα ποίημα με ποικίλες αναφορές, το οποίο συνομιλεί με τόσο με την παράδοση των Γάλλων υπερρεαλιστών λογοτεχνών, όσο και με την νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση μέσα από αναφορές που παραπέμπουν τόσο στον Ανδρέα Κάλβο όσο και στον Κώστα Καρυωτάκη. Το ποίημα συνδυάζει με έναν εξαιρετικά ενδιαφέροντα τρόπο προβληματισμούς ποιητικής με το υπαρξιακό πρόβλημα του θανάτου. Ωστόσο, στα πλαίσια της μελέτης της παρούσας εργασίας είναι σημαντικό να εστιάσει κανείς στον τρόπο με τον οποίο η γραφή του ποιητή παραπέμπει στην ονειρική κατάσταση.

Το ποίημα παραπέμπει στο όνειρο ήδη από τους πρώτους στίχους, τοποθετώντας τον ομιλούντα σε ένα δωμάτιο με κλειστές τις γρίλιες, την ώρα της μεσημεριανής ξεκούρασης και της απόλυτης ησυχίας (Εγγονόπουλος 2004: 163):

μέσ' απ' τις γρίλιες τις κλειστές
στην κίτρινη
τη φλόγα
του μεσημεριού

— όταν τ' αγάλματα σιωπούν

κι' μύθοι στέργουν —

οι φωνές

δονούν

πρώτα

αχνά

αργά

κι' ύστερα

βροντερά

και γρήγορα

μεσ' στο σοκάκι

κι' αποκαλύπτουν ξάφνου τα αιώνια μυστικά

Την ώρα της ανάπαυσης λοιπόν, το ποιητικό υποκείμενο εισάγεται σε μία κατάσταση η οποία εξακολουθεί μέχρι το τέλος του ποιήματος. Σημαντικό είναι να σημειωθεί στο σημείο αυτό, ότι το τέλος του ποιήματος παραπέμπει και πάλι στην ώρα του ύπνου, καθώς οι φωνές που καλούν το μεσημέρι συνεχίζουν το κάλεσμα τους τη νύχτα (Εγγονόπουλος 2004: 166):

το θάνατο είπαν

μουσική

μεσ' στα

μηνίγγια

και λένε δάσος

μεσ' στη νύχτα

την καρδιά

μου

Πέρα όμως από την ονειρική κατάσταση στην οποία παραπέμπουν οι αναφορές στην αρχή και το τέλος του ποιήματος, και ο ίδιος ο τρόπος γραφής μοιάζει πολύ με την ονειρική διαδικασία. Η αίσθηση του τόπου και του χρόνου απουσιάζει πλήρως,

δεν υπάρχει λογική σύνδεση μεταξύ των γεγονότων και ο αναγνώστης μεταφέρεται από τη μία εικόνα στην άλλη μέσω των συνειρμών του ποιητικού υποκειμένου. Εικόνες- σύμβολα, αρχετυπικές μορφές, ποιήματα, πίνακες ζωγραφικής, υπαρξιακοί φόβοι, καλλιτεχνικές ανησυχίες, συμπλέκονται μεταξύ τους παραπέμποντας σε ένα όνειρο, τόσο σύνθετο και χαοτικό όσο και ο ανθρώπινος νους χωρίς την παρέμβαση της λογικής. Άλλωστε, το ποίημα αποτελεί μία σαφή αναφορά στον υπερρεαλισμό, το ρεύμα που συνδέθηκε σαφέστατα με το όνειρο. Προσεγγίζοντας έτσι το θέμα όνειρο παράλληλα με την χρήση της ονειρικής γραφής.

Αν και παρόμοια στοιχεία απαντώνται σε όλο το ποίημα, χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα, απόσπασμα στο οποίο εντοπίζονται έντονα τα προαναφερθέντα στοιχεία (Εγγονόπουλος 2004: 164-165):

λεν τα κλαμμένα μάτια
«φίλη»
τα δροσερά άλικά χείλια
φύλλα
τα ερωτικά τα δόντια
εφιάλη
του έρωτα τα πορφυρά κρεββάτια
αβύσσους
του λιμανιού τα μαύρα
τα νερά
λυχνάρι
και λεν τις
σκουριασμένες άγκυρες
τ' ονείρου θρήνο
βάζουν πολύχρωμα φτερά
στο θλιβερό
τ' Ορφέα βλέμμα

Οι φωνές που μιλούν στο ποιητικό υποκείμενο, απροσδιόριστες σαν σε όνειρο συνδέουν τον έρωτα, τα ένστικτα, τον θάνατο και την ανάγκη δημιουργίας, δρουν, μιλούν, υπάρχουν μέσα στην ανυπαρξία τους σε έναν ακαθόριστο τόπο όπου η αίσθηση του χρόνου είναι ανύπαρκτη: «μέξ'Ομφάλη» (Εγγονόπουλος 2004: 163-164).

Θα μπορούσε κανείς, συμπερασματικά, να αναγνωρίσει το προαναφερθέν ποίημα ως ένα ποίημα ποιητικής και υπαρξιακών προβληματισμών, το οποίο πέρα από την τεχνική της αυτόματης γραφής που παραπέμπει σε όνειρο, περιγράφει πιθανότητα μία ονειρική κατάσταση, χωρίς φυσικά να δηλώνεται κάτι ανάλογο ευθέως. Ο Ορφέας αποτελεί πρόσωπο σύμβολο στο έργο του Εγγονόπουλο, αλλά και την υπερρεαλιστική ποίηση, γενικότερα. Έχει συνδεθεί μάλιστα με τη μορφή του υπερρεαλιστή ποιητή (Ζαμάρου 1996)⁴¹.

Ωστόσο, στο αμέσως επόμενο ποίημα της συλλογής με τίτλο «Χορός αισθηματικός και ευγενικός», έχουμε ευθεία αναφορά στο όνειρο και συγκεκριμένα στον «Κάλφογλου» που παρουσιάζεται ως μεγάλο δάσκαλος του λόγου και του ονείρου. Η σύνδεση του ονείρου και της γραφής στο συγκεκριμένο ποίημα ποιητικής είναι ολοφάνερη (Εγγονόπουλος 2004: 167). Ο συγγραφέας επιλέγει να αναδείξει για άλλη μία φορά τους προβληματισμούς του πάνω στο ζήτημα του υπερρεαλιστικού τρόπου γραφής και της απελευθέρωσης του ασυνειδήτου μέσω της συνειρμικής γραφής: «Ο μέγας ποιητής Κάλφογλους δεν ήταν μόνον ο άφταστος διδάσκαλος του λόγου και του ονείρου, όπου γνωρίζουμε.» (Εγγονόπουλος 2004: 167).

Ο θρίαμβος του ονείρου

Σημαντικό για την παρούσα μελέτη είναι να προσεγγιστεί ως προς τη σχέση του με το όνειρο το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου με τίτλο: «Η επιστροφή της Ευρυδίκης» (Εγγονόπουλος 2004: 180-189). Πρόκειται για ένα ποίημα σαφέστατα επηρεασμένο, όπως και το ποίημα «Οι φωνές», από τη μυθολογία και τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης: «η Ευρυδίκη...ΞΑΝΑΡΧΕΤΑΙ» και «πώς είμαι...κι' αθάνατος»

⁴¹ Ο Ορφέας, συνδεδεμένος με την μορφή του ποιητή, αντλεί την σύνδεση του από την ελληνική αρχαιότητα, οπότε και αναγνωριζόταν σαν μορφή που σχετίζεται με την μουσική και το λυρισμό. Ο ορφέας – ποιητής αποτέλεσε μοτίβο της υπερρεαλιστικής ποίησης.

(Εγγονόπουλος 2004: 188). Στο ποίημα παρατηρείται η αποτύπωση των συνειρμών του ποιητικού υποκειμένου, χωρίς αιτιολόγηση ή προσπάθεια λογικής σύνδεσης. Η άρση της αίσθησης του χωροχρόνου όπως φαίνεται στο σημείο, η σύζευξη πραγματικού και φανταστικού, η συμπλοκή μύθου και ενστίκτων και οι υποσυνείδητα συμβολικές εικόνες κάνουν την παρουσία τους αισθητή για άλλη μία φορά στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Τα παραπάνω αποτελούν χαρακτηριστικά του ποιήματος που εντοπίζονται σε όλη του την έκταση, δημιουργώντας μια κατάσταση που θυμίζει απόλυτα το όνειρο. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί κάνεις στο χωρίο «καί οί λυγμοί...πομπής τό δρόμο» (Εγγονόπουλος 2004: 182-183). Ωστόσο, σημαντικό είναι να μελετηθούν από κοντά συγκεκριμένες αναφορές που παραπέμπουν στο όνειρο. Ενδεικτικοί είναι οι παρακάτω στίχοι:

ο Ορφέας
ο ψηλός
λεπτός
κι αθάνατος
βγαλμένος από
τα πλατειά
τα στήθια
του Ερμή
του
Τρισμέγιστου)
και τώρα
που
το όνειρο
εθριάμβεψε
μεσ'
στο μικρό λιμάνι
όπου άραξε
η πυρκαϊά των φοινικιών
στις
μαρμαρένιες

γούρνες
πάλι η χαρά του ήλιου
ολούθε απλώνεται
κι' ηχούν
μονάχα
οι βαρύαυλοι
σαν έρθη
η
νύχτα

(Εγγονόπουλος 2004: 188-189)

Στους παραπάνω στίχους ο Ορφέας, σύμβολο του ποιητή, παρακολουθεί τον «θρίαμβο του ονείρου» ο οποίος ενδεχομένως συνδέεται με τον θρίαμβο του ονείρου στην τέχνη. Το όνειρο και συγκεκριμένα η ονειρική γραφή αποτελούν τη λύτρωση για τον καλλιτέχνη, εκείνον που αναζητά τρόπο να εκφραστεί επαναστατώντας ακόμη και απέναντι στην ίδια τη λογική του. Οι «βαρύαυλοι» ηχούν, μόνο όταν έρθει η νύχτα και θριαμβεύσει το όνειρο, όπως και στην τέχνη η απελευθέρωση του ασυνειδήτου μέσα από την αυτόματη γραφή επιτρέπει την έκφραση στην «πραγματική» τέχνη. Θα μπορούσε κανείς να αντιμετωπίσει το ποίημα ως μία απάντηση στον Κωστή Παλαμά και το ποίημα του *Φοινικιά* (Παλαμάς 2000).

Σε ένα ποίημα που συνδυάζει καλλιτεχνικές ανησυχίες και υπαρξιακούς προβληματισμούς, τη *Φοινικιά*, ο Εγγονόπουλος, όπως προκύπτει μέσα από την ανάγνωση των έργων του, φαίνεται να προσπαθεί να απαντήσει ή μάλλον να συνομιλήσει με αυτό. Στο ποίημά του παρουσιάζει τις φοινικιές να τρελαίνονται και να καίγονται. Το κάψιμο της φοινικιάς, του ποιήματος συμβόλου ενός από τους κορυφαίους εκπροσώπους τον νεοελληνικών γραμμάτων, αντικατοπτρίζει καλύτερα από κάθε άλλο στίχο τον τρόπο με τον οποίο ο Εγγονόπουλος ορίζει τη θέση του ονείρου στην ποίηση του και συνδέει τη γραφή του με την ονειρική γραφή και τον θρίαμβο του «ονείρου». Ο Εγγονόπουλος ενσωματώνει τη μακρά πολιτισμική και λογοτεχνική παράδοση που βρίσκεται πίσω του και συνομιλεί με αυτήν μέσα από τον ονειρικό τρόπο (Ζαμάρου 1996: 30 – 34). Ο ονειρικός τρόπος του συνδέεται με τον

τρόπο γραφής των υπερρεαλιστών και έχει δεχθεί βαθιά επίδραση από τη θεωρία του Φρόντ για το (Φρόντ 2013). Η αναφορά του Εγγονόπουλου στο συγκεκριμένο σύμβολο σαφέστατα ανοίγει έναν διάλογο ποιητικής ανάμεσα στην ποιητική παράδοση της νεοελληνικής λογοτεχνίας και την υποταγή του ποιήματος σε μορφικούς κανόνες και την απελευθέρωση της γραφής και του ασυνειδήτου του υπερρεαλισμού (Φρόντ 2013).

Σύμφωνα με την Ζαμάρου Ρένα, η φλεγόμενη φοινικιά θα μπορούσε να σχετίζεται με την έμπνευση, αποτελώντας ταυτόχρονα παραλλαγή της καιόμενης βάτου. Ο λόγος του ποιητή μοιάζει να εκπέμπεται από αυτή την καιόμενη φοινικιά. Η επιλογή του δέντρου, εκτός από το συσχετισμό με τον Παλαμά, θα μπορούσε να παραπέμπει και στο αρχαιοελληνικό επίθετο «φοίνιξ» που σημαίνει κατακόκκινος (Ζαμάρου 1996 : 83).

Σαφώς, το ποίημα αποτελεί ένα ονειρικό ταξίδι καθώς ο λόγος έχει χάσει την αναφορική του σημασία, ο χωροχρόνος δεν υφίσταται, οι αισθήσεις δεν ελέγχονται πλέον από τη λογική και οι λέξεις αποτελούν σύμβολα που απευθύνονται στο υποσυνείδητο του αναγνώστη.

Η εξέλιξη του θέματος του ονείρου στην ποίηση του Εγγονόπουλου
 Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ο τρόπος εμφάνισης του θέματος του ονείρου στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου, σχετίζεται άμεσα με την σχέση του κινήματος του υπερρεαλισμού με το όνειρο. Πρόκειται για μία σχέση η οποία εντοπίζεται στα υπερρεαλιστικά έργα τέχνης και επιβεβαιώνεται θεωρητικά από τους ίδιους τους υπερρεαλιστές καλλιτέχνες. Κατά τον Γιώργο Θέμελη, ο ποιητής στάθηκε ιδιαίτερα συνεπής με τον εαυτό του και υπόταξε στον δικό του τρόπο έκφρασης τον ορθόδοξο υπερρεαλισμό, όπως παρουσιάζεται από τον Μπρετόν στο *Μανιφέστο* (Θέμελης 2008 : 39). Ο Εγγονόπουλος, επηρεασμένος σαφώς από το κίνημα του υπερρεαλισμού αποτελεί με το έργο του ένα σταθμό στην εξέλιξη της θεματικής του ονείρου αλλά και της τεχνικής της ονειρικής γραφής στην νεοελληνική λογοτεχνία. Το όνειρο πλέον δεν αποτελεί θεματική, ούτε τρόπος ύφανσης της πλοκής του κειμένου. Η σχέση ονείρου και λογοτεχνίας στο έργο του Εγγονόπουλου είναι μία σχέση που προκύπτει καθαρά από τον τρόπο γραφής του ποιητή.

Η συνειρμική γραφή, η έλλειψη λογικής συνέπειας, η απώλεια της αίσθησης του χρόνου αλλά και της έννοιας του τόπου και της απόστασης και, τέλος, οι έντονες εικόνες που συνδέονται στο υποσυνείδητο αποτελούν χαρακτηριστικά του τρόπου γραφής του Εγγονόπουλου, του τρόπου εκείνου που φέρνει κοντά την διαδικασία της συγγραφής μα και της ανάγνωσης του ποιήματος με την κατάσταση του ονείρου. Μάλιστα, η σχέση ονείρου και ποίησης στην περίπτωση του Ν. Εγγονόπουλου είναι τόσο έντονη, που μπορεί να εντοπιστεί σε ένα μεγάλο μέρος της ποιητικής του παραγωγής. Το όνειρο αναφέρεται, η ονειρική γραφή χρησιμοποιείται εκτενώς, ενώ ο ποιητής δανείζεται σε κάποιες περιπτώσεις το ονειρικό άλλοθι ή μιμείται όνειρα κατά την συγγραφή, επιτρέποντας την ελεύθερη ροή των συνειρμών και προσπαθώντας να αποτινάξει την τάση της λογικής σύνδεσης.

Ο ποιητής φαίνεται μέσα από το έργο του πως όχι μόνο αποδέχεται και χρησιμοποιεί τον τρόπο της ονειρικής γραφής, αλλά καλωσορίζει υπερήφανα τον «θρίαμβο του ονείρου». Με άλλα λόγια, επιλέγει έναν τρόπο έκφρασης που θα του δώσει χώρο να εκφραστεί ελεύθερα και να αποδώσει χωρίς περιορισμούς τη σύνθετη σκέψη του και τις ποικίλες επιδράσεις που έχει δεχθεί. Ο ονειρικός τρόπος αποτελεί πλέον ένα εργαλείο στα χέρια του ποιητή. Ο τρόπος χειρισμού του ονειρικού θέματος, αντιστοιχεί σαφέστατα στον τρόπο με τον οποίο το όνειρο εμφανίζεται στα κείμενα των υπερρεαλιστών. Ωστόσο, ο Εγγονόπουλος, αποτελεί μία περίπτωση μοναδική, μία ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία που εγκοιλώθηκε με έναν ξεχωριστό τρόπο στο υπερρεαλιστικό κίνημα (Αργυρίου 2008 : 53).

Επίλογος

Στόχο της παρούσας εργασίας αποτέλεσε η ανάδειξη της εξέλιξης του μοτίβου του ονείρου στην νεοελληνική λογοτεχνία, μέσα από την μελέτη της εξέλιξης αυτής στο έργο τριών ποιητών σταθμών για την σύγχρονη ελληνική ποίηση. Μέσα από την μελέτη των ποιητικών έργων του Διονυσίου Σολωμού, του Κώστα Καρυωτάκη και του Νίκου Εγγονόπουλου αλλά και των λογοτεχνικών ρευμάτων που τους επηρέασαν ή τα οποία εκπροσωπούν, εξήχθησαν ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με τη μετάβαση από την ονειρική θεματική στην ονειρική γραφή. Συμπερασματικά, μπορεί κανείς να εντοπίσει στο έργο του Διονυσίου Σολωμού το όνειρο σαν λογοτεχνικό τέχνασμα (πχ όνειρο – όραμα) που συνδέεται με την παράδοση και το ρεύμα του νεοκλασικισμού, αλλά και το ρομαντικό όνειρο. Σαφέστατα, μέσα στην πλούσια ποιητική του παραγωγή παρατηρείται μία εξέλιξη του ονειρικού θέματος, η οποία φθάνει μέχρι το μοτίβο του ρομαντικού ονείρου στα υστερότερα του έργα. Μπορεί, με άλλα λόγια να αποτελεί αφηγηματικό τέχνασμα αλλά και θεματική, καθώς αποτελεί το όχημα με το οποίο εκφράζεται το καντιανό Υψηλό, το άρρητο, που δεν μπορεί να αποδοθεί παρά μόνο μέσα από τη σύμβαση του ονείρου.

Περνώντας στον Κώστα Καρυωτάκη, μπορεί κανείς να εντοπίσει και πάλι συχνά το μοτίβο του ονείρου και τους ποικίλους τρόπους της χρήσης του ονειρικού θέματος οι οποίοι και βρίσκονται ανάμεσα στην παράδοση και τον τρόπο χρήσης του ονείρου σε μοντέρνα ρεύματα όπως ο αισθητισμός και ο συμβολισμός. Ο προσεκτικός αναγνώστης μπορεί να εντοπίσει στην ποίηση του Καρυωτάκη ορισμένα ψήγματα ονειρικής γραφής, σαφέστατα σε ένα αρκετά πρώιμο στάδιο. Η πορεία της ποιητικής του Καρυωτάκη, με αποκορύφωμα την τελευταία φάση της, κατά την οποία στράφηκε στην πρόζα, αποτελεί και μία πορεία μετασχηματισμού του ονείρου από θεματική ή τέχνασμα σε τρόπο γραφής. Στα τελευταία έργα του η γραφή του είναι πλέον συνειρμική, ο λόγος μη αναφορικός και η ονειρική αίσθηση επικρατεί πλήρως, καθώς έχει χαθεί η αίσθηση του χώρου, του χρόνου και της συνείδησης.

Τέλος, ο Εγγονόπουλος αποτελεί τον τελευταίο σταθμό μελέτης της εξέλιξης και ένα παράδειγμα υπερρεαλιστικής γραφής στα νεοελληνικά γράμματα. Το όνειρο

δεν αποτελεί πλέον μοτίβο ή θεματική, το όνειρο έχει γίνει τρόπος έκφρασης και ο ονειρικός τρόπος (συνειρμική γραφή) επικρατεί. Πλέον, η αίσθηση του χωροχρόνου έχει χαθεί πλήρως, ενώ στα ποιήματα επικρατεί η ταύτιση του παρόντος με το παρελθόν, ο μηδενισμός των αποστάσεων, η αδυναμία της διάκρισης μεταξύ πραγματικού και ονειρικού καθώς και η απώλεια της αναφορικής χρήσης του λόγου. Οι λέξεις, ως υλικό της ποίησης, απευθύνονται στο ασυνείδητο του αναγνώστη και απελευθερώνουν το υποσυνείδητο του ποιητή, ξεπερνώντας κάθε στεγανό που θέτει η λογική. Όπως προκύπτει από τα παραπάνω η εξέλιξη του ονειρικού θέματος στη νεοελληνική λογοτεχνία αποτελεί μία εξέλιξη που δέχεται επιδράσεις από ευρωπαϊκά ρεύματα, είτε ταυτόχρονα είτε ελαφρώς ετεροχρονισμένα.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον θα ήταν να μελετηθεί εκτενέστερα το θέμα του ονείρου στη νεοελληνική λογοτεχνία, καθώς ακόμη και μέσα στην ίδια την ποιητική παραγωγή ενός ποιητή μπορούν να σημειωθούν μεταβολές ενδεικτικές των επιδράσεων που δέχεται αλλά και της ωρίμανσης της γραφής του. Τέλος, ο τρόπος εξέλιξης του ονείρου αποτελεί έναν ενδιαφέροντα και σημαντικό δείκτη για τον τρόπο εξέλιξης της ποιητικής γραφής, τόσο στα νεοελληνικά γράμματα όσο και γενικότερα στη σύγχρονη δυτική λογοτεχνία.

Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αγγελάτος Δημήτρης, «Η ελεγειακή υφή της σατιρικής ποίησης του Καρυωτάκη: Υπόθεση εργασίας», www.academia.com (τελευταία επίσκεψη 10/09/2020).
- Αγγελάτος Δημήτρης (1999) *Το αφανές ποίημα του Διονύσιου Σολωμού: η Γυναίκα της Ζάκυθος*, Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Αγγελάτος Δημήτρης (2009), «Αναπαριστώντας το υψηλό: η (αφήγηση στη) ζωγραφική και η (ζωγραφική στην) ποίηση (Th. Géricault και Διον. Σολωμός)», *Κονδυλοφόρος*, 8, 39-65.
- Αγγελάτος Δημήτρης 2009, *Το έργο του Διονυσίου Σολωμού και ο κόσμος των λογοτεχνικών ειδών*, Gutenberg, Αθήνα.
- Αδρουτσοπούλου Αθηνά 2005, *Η αθώα γλώσσα των ονείρων μας*, Ελληνικά Γράμματα 2005.
- Αμπατζοπούλου Φρ. 2008, «Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας», *Εισαγωγή στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*, επιμ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 115-124.
- Αμπατζοπούλου Φρ. 2010, «Νίκος Εγγονόπουλος: η αγάπη είναι ο μόνος τρόπος», *Αρχαιότητα, Παράδοση και Υπερρεαλισμός στον Νίκο Εγγονόπουλο*, επιμ. Κώστας Σουέρεφ, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού· ΚΘ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασσικών Αρχαιοτήτων, Φλώρινα, 15-20.
- Άνθης Μιχάλης 2008, «Η ψυχαναλυτική διάσταση του αρχαίου μύθου στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου: ο μύθος ως διακεείμενο», *Εισαγωγή στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*, επιμ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 271-280.

- Αραμπατζίδου Ε. 2002, *Θέματα του αισθητισμού στην νεοελληνική πεζογραφία (1893-1912)*, διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ, Θεσσαλονίκη.
- Αρβανιτάκης – Χατζόπουλος 2013, *Ψυχαναλυτικοί στοχασμοί στο Σολωμό*, Γαβριηλίδης, Αθήνα.
- Αργυρίου Αλέξανδρος 2008, «Νίκου Εγγονόπουλου και ο Υπερρεαλισμός», *Εισαγωγή στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*, επιμ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 33 – 38.
- Αργυρίου Αλέξανδρος 2008, «Νίκου Εγγονόπουλου: Έλευσις», *Εισαγωγή στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*, επιμ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 51-60.
- Αρτεμίδωρος 2002, *Ονειροκριτικά*, Ιστός, Αθήνα.
- Ατζουλής Ανδρέας 2015, *Η έννοια και η αναπαράσταση του Υψηλού στο ώριμο έργο του Διον. Σολωμού*, Αθήνα.
- Βελουδής Γιώργος 1989, *Σολωμός: Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι Γερμανικές πηγές*, Γνώση, Αθήνα.
- Βελουδής Γιώργος 2004, *Ο Σολωμος των Ελλήνων*, Πατάκης, Αθήνα.
- Βιργίλιος 2019, *Αινειάδα*, επιμ. Φιλοπποπούλου Θεόδωρος, μτφ. Παπαγγέλης Θεόδωρος, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Βογιατζάκη Εύη 2016, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ου αιώνα· Από τον νεοκλασικισμό έως και τον μοντερνισμό*, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- Γοδόση Ζωή 2010, «Ιδού, τα σύννεφα του Εγγονόπουλου! Νίκος Εγγονόπουλος: ποιητής και ζωγράφος», *Αρχαιότητα, Παράδοση και Υπερρεαλισμός στον Νίκο Εγγονόπουλο*, επιμ. Κώστας Σουέρεφ, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού· ΚΘ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, Φλώρινα, 63-95.
- Γουόλτερ Π. 2011, *Η Αναγέννηση· Μελέτες για την Τέχνη και την Ποίηση*, μτφ. Μπερλής Άρης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Γραμμένος Τάκης 2010, «Ακαριαίες αναγνώσεις του Εγγονόπουλου», *Αρχαιότητα, Παράδοση και Υπερρεαλισμός στον Νίκο Εγγονόπουλο*, επιμ. Κώστας Σουέρεφ, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού· ΚΘ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, Φλώρινα, 51-56.

- Δετοράκη Δανάη 2017, «Εξετάζοντας τη συνεισφορά του Κ.Γ Καρυωτάκη στη λογοτεχνική μετάφραση· Κριτική της λογοτεχνικής μετάφρασης», Τμήμα ξένων γλωσσών, μετάφρασης και διερμηνείας, Κέρκυρα.
- Δημητρακάκη Ιωάννα 2019, *Όνειρο και Λογοτεχνία: Η λειτουργία του ονείρου στην "Ιστορία χωρίς Τέλος" του Michael Ende*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή εργασία, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Εγγονόπουλος Νίκος 1977, *Ποιήματα*, τ.1 – τ. 2, Ίκαρος, Αθήνα.
- Εμμανουήλ Μελίτα 2013, «Νίκος Εγγονόπουλος: “Το μόνο που με παρηγορεί είναι τα χρώματα και οι λέξεις”», *Ιστορώντας την υπέρβαση· Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη*, επιμ. Μαργαρίτης Φ. Χρήστος, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλάνδρη, Άνδρος, 217-230.
- Εμπειρικός Ανδρέας 2004, *Amour Amour*, Green Integer.
- Ζαχαράτου Ευφροσύνη 2004, «Η ποιητική του θανάτου στο ποιητικό και πεζολογικό έργο των Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire και Κ. Γ. Καρυωτάκη», μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα.
- Ζαμάρου Ρένα 1996², *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Επίσκεψη τόπων και προσώπων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Ζαμάρου Ρένα 2006, *Όνειρα Λογοτεχνικά: Η διερεύνηση ενός τόπου από τον Ησίοδο ως τον Αρτεμίδωρο*, Ινστιτούτο Βιβλίου -Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Θεοδωρίδης Πέτρος 2007, «Αρχαία και νεότερα όνειρα και εφιάλτες», *Επιστήμη και Κοινωνία*, 17-18 2007, 383-390.
- Θωμαδάκη Μαρίκα 1990, «Ο γενετικός δομισμός και το όνειρο. Με αφορμή το όνειρο της Ατόσσας και το όνειρο της Εκάβης», *Διαβάζω*, 240, (Μάης 1990), 20-26.
- Ιατρού Μαρία 2011, *Εγές είδα στον ύπνο μου...Μελέτες για το ονειρικό θέμα στη νεοελληνική ποίηση*, University studio press, Θεσσαλονίκη.
- Καραλής Δημ. Γιώργιος 1990, *Ιστορία και φιλοσοφία των ονείρων: από τον Όμηρο μέχρι τον Πλούταρχο*, Σιδέρης Ι., Αθήνα.
- Καρατσινίδου Χρυσή 1990, «Ονειρική διαχρονία στη λογοτεχνία», *Διαβάζω*, 240, (Μάης 1990), 16-19.

- Καρατάσου Κατερίνα 2013, «Από το όνειρο του Αδάμ στο μεταμυθοπλαστικό όνειρο. Περιπέτειες του λογοτεχνικού ονείρου», *Ανέμη*, 127-145.
- Καρυωτάκης Κ.Γ. 1992, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Νεφέλη, Αθήνα.
- Κερεζίδου Στυλιανή 2017, *Η υποδοχή των ρευμάτων της ευρωπαϊκής τέχνης στην Ελλάδα υπό το πρίσμα του αισθητισμού*, Τμήμα ιστορίας και αρχαιολογίας, Μεταπτυχιακή εργασία, Α.Π.Θ.
- Κεχαγιόγλου Γιώργος 2008, «Μερικές διακειμενικές επισημάνσεις στον *Μπολιβάρ* του Νίκου Εγγονόπουλου», *Εισαγωγή στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*, επιμ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 225 – 238.
- Κουκουλές Φαίδων 1949, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, Παπαζήση, Αθήνα.
- Κυρτάτας Δημήτριος 1993, *Όψεις ενυπνίου· Η χρήση των ονείρων στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα*, επιμ. Κυρτάτας Δημήτριος Ι., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη.
- Κωστίου Κατερίνα 1996, «Πίσω από το σατιρικό *Όνειρο* του Σολωμού» *Ζ' Επιστημονική συνάντηση αφιερωμένη στην Ελένη Τσαντσάνογλου· Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Θεσσαλονίκη 25-27 Απριλίου 1996), επιμ. Χ.Λ. Καράογλου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 277-292.
- Κωστίου Κατερίνα, *Παρωδία εμπαικτική και παρωδία παιγνιώδης*, Περίπλους, Αθήνα 1997.
- Κωτίδου Σόνια 2015, *Ευρωπαϊκός Συμβολισμός στη ζωγραφική: συγκλίσεις και αποκλίσεις*, διδακτορική διατριβή, τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Α.Π.Θ.
- Λ. Τσιριμώκου 1997, «Ποιητική αλχημεία: Μπωντλαίρ – Καρυωτάκης», *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός, 31 – Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα.
- Μερενίτης Κωνσταντίνος 1982, *Ο Διονύσιος Σολωμός ως σατυρικός ποιητής*, Αθήνα.

- Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου Χαρά 1990, «Η δυναμική του ονείρου στον γερμανικό ρομαντισμό: G. H. Schubert και H. Von Kleist», *Διαβάζω*, 240, (Μάης 1990), 63-68.
- Μπελεζίνης Ανδρέας 2008, Για τον Νίκο Εγγονόπουλο και τον Υπερρεαλισμό, Ίνδικτος, Αθήνα.
- Μπωντλαίρ Σαρλ 1928, *Τα Άνθη του Κακού*, μτφ. Κανέλλης Μανώλης, Εκδοτικός Οίκος Μιχαήλ Ζηκάκη, Αθήνα.
- Ναούμ Ιωάννα, «Η ποίηση έξω από τον στίχο. Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Κ. Γ. Καρυωτάκη». Στον τόμο: *Όσο κρατάει η ανάγνωση*, επιμ. Παν. Πίστας, Θεσσαλονίκη 2006, 442-453.
- Ντουνιά Χριστίνα 2000, *Κ.Γ Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Οβίδιος 1996, *Μεταμορφώσεις*, επιμ. Γιαννάτος Ι. Θεόδωρος, Δίφρος, Αθήνα.
- Ορφανός Προκόπιος 2009, «"Όνειρο μέσα σ'όνειρο" Μια ανάγνωση δυο επιστημονικών προσεγγίσεων για τη τέχνη», *ανιχνεύσεις*, 5, Σεπτέμβριος, 74-83.
- Παλαμάς 2000, *Φοινικιά*, επιμ. Δάρρας Χρήστος, Ιδεόγραμμα, Αθήνα.
- Πανοπούλου Χαρούλα, *Α. Τα όνειρα μέσα από ντο δραματικό έργο του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη*, academia.com (τελευταία επίσκεψη: 20/10/2020).
- Παπάζογλου Χρ. 1988, *Παρατονισμένη Μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Κέδρος, Αθήνα.
- Παπαϊωάννου Μ.Μ.. Κ. Ιορδάνης επιμ 1990, *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Σοκόλης, Αθήνα.
- Πετρόπουλος Ι. 2001, «Το όνειρο στην αρχαιότητα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 80 (2001), 6-58.
- Πολατίδου Άννα. 2010, «Μικρά σχόλια για το Ελμπασσάν του Ν. Εγγονόπουλου», *Αρχαιότητα, Παράδοση και Υπερρεαλισμός στον Νίκο Εγγονόπουλο*, επιμ. Κώστας Σουέρεφ, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού· ΚΘ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, Φλώρινα, 23-34.

- Πολίτης Λίνος, Γύρω στον Σολωμό, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1985.
- Πολίτου Μαρμαρινού Ελένη 1986, *Οι τολμηροί διασκελισμοί του Καρυωτάκη προς το μέλλον: η λειτουργία των μετρικών παύσεων*, Αθήνα.
- Πορφύρας Λάμπρος 1926, *Σκιές*, Εκδοτικός οίκος Ζηκάκη, Αθήνα.
- Ποταμιανού Άννα 2013, «Όνειρα-Ποιήματα», *Ποίηση και Όνειρο*, (Πάτρα 5-8 Ιουλίου 2012), επιμ. Σκαρτσή Ξένη, Μανδραγόρας, Αθήνα.
- Ραϊζης Μάριος Βύρων 1990, «Το όνειρο στη ρομαντική ποίηση», *Διαβάζω*, 240, (Μάης 1990), 30-52.
- Σαμαρά Ζωή 1990, «Μηχανισμοί του λογοτεχνικού ονείρου», *Διαβάζω*, 240, (Μάης 1990), 58-62.
- Σκαρτσή Σωκράτης 2013, «Το όνειρο της ποίησης», *Ποίηση και Όνειρο Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο Πανεπιστήμιου 5-8 Ιουλίου 2012*, επιμ. Ξένη Σκαρτσή, Μανδραγόρας, Αθήνα, 123-126.
- Σολωμός Δ. 2016, *Διονύσιος Σολωμός: Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γιώργος Βελουδής, Πατάκης, Αθήνα.
- Σολωμός Δ. 1859, *Τα Ευρισκόμενα*, επιμ. Πολυλάς Ι. Τυπογραφείον Ερμής Αντωνίου Τερζάκη, Κέρκυρα.
- Σολωμός Δ. 1948-1991, *Άπαντα*, επιμ. Λίνος Πολίτης, Ίκαρος, Αθήνα.
- Σολωμός Δ. 2007, *Διονύσιος Σολωμός: Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. Στ. Αλεξίου, Στιγμή, Αθήνα.
- Σολωμός Δ. 1964, *Αυτόγραφα Έργα*, επιμ. Λίνος Πολίτης, ΑΕ, Θεσσαλονίκη.
- Σπηλιάδη Βεατρίκη 1982, «Η τέχνη ανάμεσα στη λογική και στο όνειρο», *Ελευθεροτυπία*, 16/5/1982, 19.
- Στεργιόπουλος Κ. 1972, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Σοκόλης, Αθήνα.
- Στέφος Αναστάσιος 2013, «Ο “Ούλο” στην *Ιλιάδα*» *Ποίηση και Όνειρο*, επιμ. Σκαρτσή Ξένη, Μανδραγόρας, Αθήνα, 41-47.
- Συλλογικό έργο 1998, *Διονύσιος Σολωμός: Ανθολόγιο θεμάτων σολωμικής ποίησης*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα.
- Τσαντσάνογλου Ελένη 1991, *Η γυναίκα της Ζάκυνθος*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

- Τσατσούλης Δήμητρης 1990, «Αφηγηματικές τεχνικές και υπερρεαλιστικές καταγωγές του ονείρου στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία », *Διαβάζω*, 240, (Μάης 1990), 75-78.
- Τσουλιά Δανάη 2010, «Νίκος Εγγονόπουλος: Βαρελότα, χαλκούνια και άλλα μαϊτάπια», *Αρχαιότητα, Παράδοση και Υπερρεαλισμός στον Νίκο Εγγονόπουλο*, επιμ. Κώστας Σουέρεφ, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού· ΚΘ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, Φλώρινα, 35-50.
- Φρόντ Σίγκμουντ 2013, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφ. Γιώργος Βαμβάλης, Επίκουρος, Αθήνα.
- Φρόντ Σίγκμουντ 2018, *Το παραλήρημα και τα όνειρα στην «Γκραντίβα» του Βίλχελμ Γιένσεν*, επιμ. Στεύη Γ. Τσούτση, μτφ. Νίκη Μυλωνά, Νίκας, Αθήνα.
- Φρόντ Σίγκμουντ 2011, *Ο ποιητής και η Φαντασίωση*, επιμ. Ρινόπουλος Λουκάς, μτφ. Σαγκριώτης Γιώργος, Πλέθρον, Αθήνα.
- Φιλοκύπρου Έλλη 2008, «Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων», *Εισαγωγή στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*, επιμ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ.σ. 249 – 256.
- Χατζημιχαήλ Χαρούλα 2017, «Ο Ronald Barthes και το διαφημιστικό μήνυμα, ως όνειρο και ως ποίηση», *iamnos art*, 39-40, Σεπτέμβριος, σ.σ. 119-131.
- Χατζόπουλος Θανάσης 2013, *Ψυχανάλυση και νεοελληνική λογοτεχνία: σταυροδρόμια*, Γαβροηλίδης, Αθήνα.
- Χριστόπουλος Αθανάσιος 1970, *Λυρικά*, επιμ. Ε. Τσαντσάνογλου, Ερμής, Αθήνα.
- Χρυσανθόπουλος Μιχάλης 2005, *Αρτεμίδωρος και Φρόντ· ερμηνευτικές θεωρίες και λογοτεχνικά όνειρα*, Εξαντάς, Αθήνα.
- Χρυσανθόπουλος Μιχάλης 2012, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»: *Ο ελληνικός Υπερρεαλισμός και Η κατασκευή της παράδοσης*, Άγρα, Αθήνα.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Bern O. States 1997, *The Rhetoric of Dreams*, Cornell University Press, 1988.
- Bern O. States 1997, *Dreaming and Storytelling*, Cornell University Press, 1993.

- Bern O. States 1997, *Seeing in the Dark: Reflection on Dreams and Dreaming*, Yale University Press, 1997.
- Breton André 1992, *First Manifesto of Surrealism in Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, επιμ. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers, Οξφόρδη, 87-88.
- Bulwer Lytton Edward 2009, *The Pilgrims of The Rhine*, www.gutenberg.org (τελευταία επίσκεψη: 20/10/2020).
- Byron 2016, *The Dream*, Kypros Press.
- Cicero Marcus Tullius 2005, *Το όνειρο του Σκιπίωνα*, Γρηγόρη, Αθήνα.
- Dimitrakopoulou Geni 2015, «Art, Theory, and the Link of Dreams and Reality in the 20th Century», *Fatum*, 34, Δεκέμβριος (2015), 34-37.
- Goldberg Halina 2017, «Chopin's Oneiric Soundscapes and the Role of Dreams in Romantic Culture», *Chopin and His World*, επιμ. Jonathan Bellman and Halina Goldberg Princeton University Press, Princeton.
- Guèrin Charles 2016, *De Francis Jammes*, Wentworth Press, Σύδνεϊ.
- Hoffmann E.T.A 2014, *The Nutcracker*, Hesperus Press Ltd, Ηνωμένο Βασίλειο.
- Jung C. G. 2002, *Η Ψυχολογική προσέγγιση της Τριάδας και το πρόβλημα του Τέταρτου*, μτφ Καλογερόπουλος Κώστας, Ιάμβλιχου, Αθήνα.
- Kilroe, Patricia A. 2000, *The Dream as Text, the Dream as Narrative*, in *Dreaming 10.3* (2000), 125-138.
- Levertov Denise, *Interweavings: Reflections of the Role of Dreams in the Making of Poems*, in *Night Errands: How Poets use Dreams*, επιμ. Doderick Townley, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 105-119.
- Mallarmé Stéphane, *The Afternoon of a Faun*, μτφ. H. Glidden Hope , dalspace.library.dal.ca/ (τελευταία επίσκεψη: 20/10/2020).
- ‘Ο Connell Anita 2006, *A Place of Vision· Romantic Dream Poetry and the Creative Imagination*, Διδακτορική διατριβή, University of Durham, Ντάραμ.
- Petrarca F. 1977, *Petrarch's Africa*, επιμ. Thomaw G. Bergin, Alice S. Wilson, Yale University Press, Κονέκτικατ.
- Rousseau Jean-Jacques 1964, *The Confessions*, μτφ. John M.Cohen, Penquin Books

Ltd, Ενωμένο Βασίλειο.

Schrage-Frueh 2012, *Telling Stories: Literature and Evolution*, “*The Roots of Art Are in the Dream*”: *Dreams, Literature and Evolution*, επιμ. Carsten Gansel and Dirk Vanderbeke, De Gruyter, Βερολίνο.

Schreier Rupprecht Carol 2007, *Dreaming, Language, Literature*, επιμ. Barrett, P. McNamara, Praeger Publishers, Westport.

States Berto. (1978/79), “The Rhetoric of Dreams, Ithaca: Cornell UP” *The Art of Dreaming, Hudson Review* 31,4 , New York 571-586).

Voulgari Sophia, “Between and Beyond Genres: The poetic prose of Andreas Embirikos, E. Ch. Gonatas and Nanos Valaoritis (c.1940 – 1967)”, Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy, King’s College, University of London, March 1996.

Tjukova Olga 2013, *Oneiric Effects in Photography*, School of Arts and Creative Industries, Edinburgh Napier University.

Wilde Oscar 1913, *The Poetical Works of Oscar Wilde*, Crowell.

Ιστότοποι

«Μπρετόν και όνειρο» ανακτήθηκε από: <https://tetragwno.gr/themata/san-simera/antre-mpreton-to-oneiro-kai-i-apeleytherosi-toy-eaytoy> (τελευταία επίσκεψη: 29/03/2021)

«Υπερρεαλισμός και τρέλα: μια προσέγγιση της τρέλας και του παράλογου στο υπερρεαλιστικό κίνημα» - Κατερίνα Φλωρά ανακτήθηκε από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/286848/files/GRI-2017-18179.pdf> (τελευταία επίσκεψη: 29/03/2021)

Υπερρεαλισμός: γενική εισαγωγή - μάθημα της Άννας-Μαρίας Κατσιγιάννη ανακτήθηκε από: <https://eclass.upatras.gr/modules/document/file.php/LIT1853/ANOIXTA%20ΨΗΦΙΑΚΑ%20ΜΑΘΗΜΑΤΑ/ΕΝΟΤΗΤΑ%204.%20ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ.pdf> (τελευταία επίσκεψη: 29/03/2021)

