

Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης

ΚΑΚΑΡΟΥΚΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ

**ΟΝΕΙΡΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ
ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ
(1980 - 2020)**

Διδακτορική διατριβή

Επόπτες:

Έλλη Φιλοκύπρου, Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Καθηγητής ΑΠΘ

Ελένα Κουτριάνου, Αναπλ. Καθηγήτρια Παν/μιο Πελοποννήσου

**Αθήνα
Ιούνιος 2021**

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή, η οποία εκπονήθηκε στο τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, αποτελεί καρπό μιας πολυετούς όσο και επίμοχθης προσπάθειας, με σημείο αναφοράς τα λογοτεχνικά όνειρα στη νεότερη ελληνική πεζογραφία μέσα από τη ματιά γυναικών πεζογράφων. Μιας διαδρομής με πολλές στιγμές χαράς, δημιουργικής διάθεσης, έμπνευσης και ενθουσιασμού, αλλά και με σημεία καμψής, ασυνέχειες, προσωπικά εμπόδια, η οποία, αισίως, ολοκληρώθηκε.

Η εργασία αυτή δεν θα είχε ξεκινήσει χωρίς την παρότρυνση της Ομότιμης Καθηγήτριας Πέπης Ρηγοπούλου κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο τμήμα ΕΜΜΕ, ΕΚΠΑ. Η ενθάρρυνση και η καθοδήγησή της αποτέλεσαν για μένα εφελτήριο και πολύτιμο οδηγό σε αυτήν τη δύσκολη πορεία. Την ευχαριστώ για όλα.

Χωρίς την αμέριστη συμπαράσταση, γενναιοδωρία και επιμονή της επιβλέπουσας καθηγήτριας Έλλης Φιλοκύπρου, η εργασία αυτή δεν θα είχε προχωρήσει και ολοκληρωθεί. Της είμαι ευγνώμων για την πίστη της σ' εμένα, για την ευκαιρία που μου έδωσε να δοκιμάσω τις δυνάμεις μου σ' ένα απαιτητικό ερευνητικό πεδίο, για την αδιάλειπτη καθοδήγηση και ψυχολογική υποστήριξη που μου προσέφερε. Της οφείλω τα πάντα.

Τις πιο θερμές μου ευχαριστίες στον Καθηγητή Μιχάλη Χρυσανθόπουλο και στην Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ελένα Κουτριάνου για την υποστήριξη με την οποία με τίμησαν ως μέλη της Τριμελούς Επιτροπής, για την επικοινωνία, τη γόνιμη κριτική και τις καίριες επισημάνσεις τους. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την Επίκουρη Καθηγήτρια Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, την Επίκουρη Καθηγήτρια Τίτικα Καραβία, την Επίκουρη Καθηγήτρια Ιωάννα Ναούμ και την Καθηγήτρια Εύα Στεφανή, οι οποίες, ως μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής, με τίμησαν με το ενδιαφέρον τους και φώτισαν πολλά σημεία της παρούσας εργασίας με τα σχόλια, τις προτάσεις και τις παρατηρήσεις τους.

Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω την οικογένεια και τους φίλους μου, ιδιαίτερα την Ειρήνη Καφάτου και τον Χάρη Καραχάλιο, για την αγάπη και την υποστήριξή τους σε αυτήν τη μακρά πορεία.

Η εργασία αυτή αφιερώνεται στη μνήμη των γονιών μου. Στα όνειρά τους που έθρεψαν τα δικά μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο	
Η Γυναίκα– Παιδί: Η ονειρική επιστροφή στην παιδική ηλικία	20
α) Οικογενειακοί δεσμοί – Ονειρικοί λαβύρινθοι	24
β) Πικεδένιες κουβέρτες, ασημένιες τσαγιέρες, κόκκινα παπούτσια και παραμύθια με κακό τέλος: Παιδικά σύμβολα και η επανασυμβολοποίησή τους	43
γ) Μεταιχμιακές εμπειρίες	60
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο	
« <i>Ηρθε και κείνο το όνειρο μετά, πλούσιο ολέθριο όνειρο ...</i> »:	
Στην επικράτεια των ερωτικών ονείρων	67
α) Όνειρα σεξουαλικής αφύπνισης	70
β) Ηδονιστικά όνειρα	79
γ) Τα ομοούσια όνειρα των εραστών	85
δ) Ερωτικοί εφιάλτες	90
ε) Έρωσ και Θάνατος στην ονειρική αφήγηση: Η δυναμική της επιθυμίας	95
στ) Ερωτικά τρίγωνα	103
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο	
« <i>Μαμά, θα μου πάρεις ένα λύκο;</i> »:	
Ο ενύπνιος δεσμός μητέρας-κόρης	129
α) Τα όνειρα ως γυναικεία κληρονομιά	137
β) Σημαδιακά όνειρα	145
γ) Συναισθηματικές εκκρεμότητες	151
δ) Όνειρα απώλειας-πένθους	162
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο	
Αφηγηματικά πρόσωπα και ονειρικά προσωπεία:	
Ενύπνιες (επαν)αφηγήσεις μεταξύ μύθου και Ιστορίας	171
α) Παραλλαγές μυθολογικών θεμάτων	173
β) Όνειρα με σημαίνον ιστορικό υπόβαθρο	182
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	195
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1	
Οι πιστές και οι πολέμιες των ονείρων: Ταξινομικές παρατηρήσεις για τις ονειρευόμενες ηρωίδες	199
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2	
« <i>Τα όνειρα είναι περίληψη ζωής</i> »: Οι ταρσίτσες, ο κύκλος των ονείρων και το γυναικείο πεπρωμένο	205
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	219

Εισαγωγή

Σύμφυτο με την ανθρώπινη πορεία, πολυσήμαντο και συμβολικά φορτισμένο, αντικείμενο δοξασίων, προλήψεων, διαχρονικών, πρωτοποριακών και ρηξικέλευθων αναλύσεων, φορέας μιας καίριας όσο και κρυπτογραφικής για την ανθρώπινη υπόσταση γνώσης, το όνειρο έχει αποτελέσει πρόσφορο έδαφος στη λογοτεχνία τόσο ως συστατικό στοιχείο της αφήγησης όσο και ως αντικείμενο ερμηνευτικής ανάλυσης.

Από την ονειροκριτική παράδοση της αρχαιότητας¹ και τα *Ονειροκριτικά* του Αρτεμίδωρου² (2ος αιώνας μ.Χ.), την πληρέστερη ταξινομική καταγραφή ονείρων στην αρχαιότητα, το *Ονειροκριτικόν του Αχμέτ* (μεταξύ 9ου και 11ου αιώνα μ.Χ.) και τις ποικίλες ονειρικές και οραματικές καταγραφές στη βυζαντινή γραμματεία, έως τη θεμελιώδη ψυχαναλυτική θεώρηση του Φρόντ για την ερμηνεία των ονείρων, «τη βασιλική οδό για το ασυνείδητο» σύμφωνα με τη διάσημη φράση του, και την πιο πρόσφατη απόπειρα διασύνδεσης του ονείρου, ως κοινωνικού φαινομένου, με τις κοινωνικές επιστήμες³, το ονειρικό σύμπαν τροφοδοτεί πληθώρα αφηγήσεων και ερμηνευτικών προσεγγίσεων.

Έχοντας καθιερωθεί ως ο κυρίαρχος περί ονείρου λόγος, η ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόντ⁴, έτσι όπως διατυπώθηκε στο μνημειώδες έργο του *Η ερμηνεία*

¹ Θα μπορούσαμε σχηματικά να ορίσουμε τρεις σχολές ερμηνείας ονείρων στην αρχαιότητα: α) τη φιλοσοφική-επιστημονική (Πλάτων, Αριστοτέλης, Αρτεμίδωρος, κ.ά.), β) την ιατρική, με σημείο αναφοράς την πρακτική της εγκοιμήσεως και τα θεραπευτικά όνειρα (Ιπποκράτης, Γαληνός, Αίλιος Αριστείδης, κ.ά.) και γ) την ιουδαίο-χριστιανική (Φίλων Ιουδαίος, Ιουστίνος, Αυγουστίνος, Μ. Βασίλειος, κ.ά.).

² Συνεχίζοντας την ονειροκριτική μαντική παράδοση της αρχαιότητας, ο Αρτεμίδωρος διακρίνει δύο βασικές κατηγορίες ονείρων: τα *ενύπνια*, τα οποία δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αφορούν την παρούσα κατάσταση και όχι το μέλλον του ονειρευόμενου, και τους *ονείρους*, οι οποίοι έχουν προγνωστική αξία, μια μελλοντολογική προοπτική. Οι *όνειροι*, με τη σειρά τους, διακρίνονται σε *θεωρηματικούς*, οι οποίοι πραγματοποιούνται άμεσα, και *αλληγορικούς*, οι οποίοι συνοδεύονται από μια υπαινικτική αφήγηση.

³ «Το να κατορθώσουμε να καταστήσουμε το όνειρο αντικείμενο μελέτης για τις κοινωνικές επιστήμες αποτελεί έναν τρόπο να επεκτείνουμε το πεδίο μελέτης αυτών των επιστημών δίνοντας πρόσβαση σε ό,τι σήμερα παραμένει, σε πολύ μεγάλο βαθμό, *terra incognita*». Βλ. Bernard Lahire, *Η κοινωνιολογική ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Αντώνης Αθανασόπουλος, Πόλις, Αθήνα 2020, σ. 15.

⁴ Για μια περιεκτική παρουσίαση, κριτική επισκόπηση και συνανάγνωση της ονειροκριτικής παράδοσης του Αρτεμίδωρου και της φροϋδικής θεωρίας, βλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Αρτεμίδωρος και Φρόντ*, Εξάντας, Αθήνα 2005. Συγκρίνοντας το προγνωστικό μοντέλο του Αρτεμίδωρου με την ενδοσκοπική προσέγγιση του Φρόντ για την ανάλυση της

των ονείρων (1900)⁵ και εμπλουτίστηκε, χωρίς ουσιώδεις αλλαγές, σε μεταγενέστερα κείμενα όπως το *Μεταψυχολογικό συμπλήρωμα στην ερμηνεία των ονείρων* (1915), αποτελεί σημείο αναφοράς στην ιστορία της διανόησης: διαχωρίζει το ψυχικό όργανο σε συνειδητό και ασυνείδητο, εξετάζει το όνειρο ως ψυχικό φαινόμενο άμεσα συνδεδεμένο με την επιθυμία και την εκπλήρωσή της, περιγράφει τη σχέση του ονείρου προς την εν εγρηγόρσει ζωή, διακρίνει το έκδηλο από το λανθάνον περιεχόμενο του ονείρου, καθώς και τα εσωτερικά/εξωτερικά ερεθίσματα που λειτουργούν ως ονειρικές πηγές και αναλύει, τέλος, τους ρητορικούς μηχανισμούς της ονειρικής διεργασίας: α) η συμπύκνωση, δηλαδή η λακωνική εκφορά και συσσώρευση πολλών ονειρικών στοιχείων σ' ένα και μόνο, β) η μετάθεση, η σκόπιμη μετατόπιση της ψυχικής φόρτισης από ένα σημαντικό στοιχείο σε άλλα, δευτερεύοντα, γ) η μέριμνα για την παραστασιμότητα, η δυνατότητα συμβολικής απεικόνισης/αναπαράστασης των ονειρικών σκέψεων, δ) η δευτερογενής επεξεργασία, η παρέμβαση της συνειδητής σκέψης στη μορφοποίηση του ονειρικού

προσωπικότητας του ονειρευόμενου και την αναζήτηση των βαθύτερων δομών που θα μπορούσαν να εξηγήσουν τις ονειρικές εικόνες, ο S.R.F.Price σημειώνει: «Ενώ ο Αρτεμίδωρος εργαζόταν μέσα σε μια μακρά παράδοση που απέδιδε μεγάλη αξία στα όνειρα, ο Φρόνυτ δημιούργησε ενσυνείδητα μια νέα σημασία γι' αυτά. Τα όνειρα, με τρόπο σκοτεινό, οδηγούσαν όχι στο μέλλον αλλά στο παρελθόν. Το κρυμμένο νόημα, που τόσο περιφρονούσε ο Αρτεμίδωρος, ήταν για τον Φρόνυτ ο στόχος της βασιλικής του οδού» (S.R.F Price, «Το μέλλον των ονείρων: από τον Φρόνυτ στον Αρτεμίδωρο», μτφρ. Ι.Φ.Βλαχόπουλος, *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 78, Μάρτιος 2001, σ. 6-22. Συντομευμένη μορφή του άρθρου «From Freud to Artemidorus», *Past and Present*, 113, Νοέμβριος 1986, σ. 3-37).

⁵ Σίγκμουντ Φρόνυτ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1993. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση βλ. Μιμικά Κρανάκη, *Διαβάζοντας τον Φρόνυτ. Δέκα μαθήματα για την ψυχανάλυση*, Εστία, Αθήνα 1986. Η πίστη του Φρόνυτ στην ορθότητα της ερμηνευτικής του προσέγγισης καταδεικνύεται και σ' ένα μεταγενέστερο έργο του, στη *Νέα σειρά των παραδόσεων για την εισαγωγή στην ψυχανάλυση* (1933) όπου, στην 29η Παράδοση που φέρει τον τίτλο «Αναθεώρηση της θεωρίας των ονείρων», τονίζει: «Η θεωρία των ονείρων παίρνει μια ιδιαίτερη θέση στην ιστορία της ψυχανάλυσης και χαρακτηρίζει μια σημαντική καμπή· μ' αυτήν πέρασε η ψυχανάλυση από την ψυχοθεραπευτική μέθοδο στην ψυχολογία του βάθους. [...] Όσο συχνά κι αν άρχιζα να αμφιβάλω για την ορθότητα των αμφίροπων διαγνώσεών μου, ωστόσο όταν κατόρθωνα να μετατρέψω ένα παράλογο μπερδεμένο όνειρο σε ένα κατανοητό ψυχικό περιστατικό, ανανεωνόταν και η πεποίθησή μου ότι βρίσκομαι στον σωστό δρόμο» (Σ. Φρόνυτ, *Νέα σειρά των παραδόσεων για την εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, Επίκουρος, Αθήνα 1977, μτφρ. Κλαίρη Τρικεριώτη, σ. 9). Στην ίδια Παράδοση, χαρακτηρίζει το όνειρο το Shibboleth της Ψυχανάλυσης. Όπως σημειώνει η Άννα Ποταμιάνου, «το όνειρο είναι Shibboleth –σημείο και δοκιμασία αναγνωρίσεως στην εβραϊκή γλώσσα–, αφού αποκαλύπτει το πολύμορφο και το πολύπλοκο της ψυχικής λειτουργικότητας στη σχέση της με την εξωτερική πραγματικότητα» (Βλ. Άννα Ποταμιάνου, *Η ποίηση των ονείρων*, Ίκαρος, Αθήνα 2019, σ. 11).

περιεχομένου. Στην κομβικής σημασίας θεωρία για το όνειρο θα πρέπει να αναζητηθούν οι ισχυροί δεσμοί που αναπτύχθηκαν στη συνέχεια μεταξύ ψυχανάλυσης και λογοτεχνίας⁶, καθώς και άλλων μορφών τέχνης (ζωγραφική, κινηματογράφος, θέατρο, κ.ά.). Ειδικότερα για τη λογοτεχνία, θα λέγαμε ότι η συσχέτισή της με την ψυχανάλυση προσφέρει μια άλλου τύπου μελέτη της αφήγησης, περισσότερο δυναμική και λιγότερο φορμαλιστική: της διερεύνησης του «ψυχικού» υποστρώματός της, του εντοπισμού των κινητήριων μοχλών και του εσωτερικού ρυθμού της.

Τα τελευταία χρόνια αρκετές είναι οι μελέτες στον χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών που, εκκινώντας από διαφορετικές θεωρητικές κατευθύνσεις και στοχεύσεις, διερευνούν το ονειρικό πεδίο, προσφέροντας πολυποίκιλα στον εμπλουτισμό της σχετικής βιβλιογραφίας στα ελληνικά. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τα εξής έργα: Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Αρτεμίδωρος και Φρόνυτ* (Εξάντας, 2005), Ρένα Ζαμάρου, *Όνειρα λογοτεχνικά. Η διερεύνηση ενός τόπου από τον Ησίοδο ως τον Αρτεμίδωρο* (Καρδαμίτσα, 2006), Δημήτρης Κυρτάτας (επιμ.), *Όψις ενυπνίου* (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1993), Ξενοφών Α. Κοκόλης, *Για τη «Φόνισσα» του Παπαδιαμάντη* [το μελέτημα «Όνειρα και άλλα στη “Φόνισσα”»] (University Studio Press, 1991), Ηλίας Ταξίδης, *Όνειρα, οράματα και προφητικές αφηγήσεις στα ιστορικά έργα της ύστερης βυζαντινής εποχής* (Εκδόσεις Κανάκη, 2012), Μαρία

⁶ Βλ. Σίγκμουντ Φρόνυτ, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1994, ειδικότερα τα κείμενα «Η φαντασίωση και τα όνειρα στην “Gradiva” του Βίλχελμ Γένσεν», «Ο ποιητής και η φαντασία», «Το θέμα της εκλογής ανάμεσα στα κουτάκια», «Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία». Η ριζοσπαστική ιδέα του Φρόνυτ να χρησιμοποιήσει την ψυχαναλυτική μέθοδο για την ερμηνεία λογοτεχνικών έργων, όπως ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ και η *Gradiva* του Γένσεν, αποτέλεσε μια διαχρονική κληρονομιά στον χώρο των ιδεών και έδωσε το ερέθισμα σε γενιές νεότερων μελετητών, τόσο από τον χώρο της ψυχανάλυσης όσο και της θεωρίας της λογοτεχνίας, να επιχειρήσουν τις δικές τους προσεγγίσεις. Από τη σχετική βιβλιογραφία χαρακτηριστικά αναφέρουμε: Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling* (Blackwell Publishers, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη 1994), Shoshana Felman (επιμ.), *Literature and Psychoanalysis* (Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη και Λονδίνο 1977), Paul-Laurent Assoun, *Littérature et psychanalyse: Freud et la création littéraire* (Gallimard, Παρίσι 1996), Θανάσης Τζούλης, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία* (Οδυσσέας, Αθήνα 1993), Πέτρος Χαρτοκόλλης, *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση* (Θεμέλιο, 1999), Θανάσης Χατζόπουλος (επιμ.), *Ψυχανάλυση και νεοελληνική λογοτεχνία: Σταυροδρόμια* (Γαβριηλίδης, 2013), Χάρης Μωρίκης, *Η λογοτεχνία στο ντιβάνι. Διαβάζοντας λογοτεχνία με τον φακό της ψυχανάλυσης* (Αρμός, 2014).

Ιατρού, *Εψές είδα στον ύπνο μου... – Μελέτες για το ονειρικό θέμα στη νεοελληνική ποίηση* (University Studio Press, 2011), ενώ μεταφρασμένα έργα όπως το *Όνειρα και ιστορική συνείδηση στην Ελλάδα* του Charles Stewart (μτφρ. Κωστής Πανσέληνος, Μεταίχμιο, 2019), *Τα όνειρα στο Τρίτο Ράιχ* της Charlotte Beradt (μτφρ. Γιάννης Καλιφατίδης, Άγρα, 2015), *27 Όνειρα στη διάρκεια του πολέμου 1939-1945* του Emil Szittyta (μτφρ. Ευγενία Γραμματικοπούλου, Άγρα, 2021) φωτίζουν τη σχέση ονειρικής εμπειρίας, ιστορικής συνείδησης και συλλογικού ασυνείδητου, επαναπροσδιορίζοντας τη χρονική αλληλουχία παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος. Παράλληλα, ονειρογραφίες λογοτεχνών ή διανοητών έρχονται να ανασυστήσουν την ιδιωτική ονειρική εμπειρία και να προκρίνουν την αφηγηματοποιημένη της εκδοχή: Franz Kafka, *Όνειρα* (μτφρ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, Άγρα, 2020), Μαρσέλ Προυστ, *Όνειρα. Μια ανθολόγηση από το έργο του* (Γαβριηλίδης, 2014), Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Τα όνειρα και οι μοίρες* (μτφρ. Νίκος Δομαζάκης, εκδ. Χατζηνικολή, 2008), Theodor Adorno, *Πρωτόκολλα ονείρων* (μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, 2009), Ζυράννα Ζατέλη, *Τετράδια ονείρων* (Καστανιώτης, 2017), Σοφία Φιλιππίδου, *Με μια σκάλα στο φεγγάρι* (Καστανιώτης, 2014), Αλέξανδρος Ίσαρης, *Ονειρολόγιο* (Στερέωμα, 2018), Γιώργος Βέλτσος, *Πρωτόκολλα ονείρων* (Άγρα, 2013), Δημοσθένης Βουτυράς, *Τα σύμβολα στα όνειρα* (Φαρφουλάς, 2007), Γιώργος Χειμωνάς, *Τα όνειρα της αϋπνίας* (Πλέθρον, 1994).

Καθώς η αφήγηση αποτελεί κύριο μέσο κατασκευής και διαμοιρασμού της ανθρώπινης εμπειρίας, στο πεδίο των ανθρωπιστικών σπουδών το όνειρο ως αφήγηση –η γλώσσα, η δομή, ο τρόπος νοηματοδότησης, καθώς και η θεώρηση του λογοτεχνικού ονείρου ως μέρος της ευρύτερης πολιτισμικής ονειρολογικής ιστορίας– έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τη σχετική έρευνα⁷.

Σκοπός της παρούσας διδακτορικής διατριβής δεν είναι να χρησιμοποιήσει συστηματικά τα εργαλεία της ψυχανάλυσης, αλλά να εξετάσει τον περί ονείρου λόγο στη σύγχρονη νεοελληνική πεζογραφία, έτσι όπως διαμορφώνεται από τη δεκαετία του 1980 έως σήμερα σε έργα γυναικών πεζογράφων της μεταπολιτευτικής περιόδου, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο ο λόγος αυτός, όπως θα υποστηριχθεί στη συνέχεια, διερευνά την ύπαρξη και συμβάλλει στην κατασκευή μιας γυναικείας

⁷ Βλ. Bernard Dieterle & Manfred Engel (επιμ.), *Writing the Dream / Écrire le rêve*, (Cultural Dream Studies; 1), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017· Patricia A. Kilroe «The Dream as Text, The Dream as Narrative», *Dreaming*, τόμ. 10, αρ. 3, 2000· Bert O. States, *Dreaming and storytelling*, Cornell University, Ithaca and London, 1993.

ταυτότητας. Η έντονα ενδοσκοπική διάθεση που παρουσιάζει η πεζογραφία αυτής της περιόδου, η αναψηλάφηση της ψυχικής ζωής σε συνδυασμό μ' ένα διευρυμένο ενδιαφέρον για την ψυχανάλυση και τις ψυχοθεραπευτικές πρακτικές⁸, δημιουργούν ένα επαμφοτερίζον πλαίσιο κοινωνικών προϋποθέσεων και της αντίστοιχης λογοτεχνικής επεξεργασίας και ενσωμάτωσής τους.

Η όποια συζήτηση περί γυναικείας ταυτότητας φέρνει αναπόφευκτα στο προσκήνιο τα θέματα της γυναικείας γραφής και γλώσσας, που αποτέλεσαν αντικείμενο δυναμικών διεκδικήσεων και αντιπαραθέσεων στον χώρο της φεμινιστικής κριτικής. Ο όρος «γυναικεία γραφή»⁹ πολλές φορές ταυτίζεται αδιάκριτα με τον όρο «γυναικεία λογοτεχνία» ή τον «γυναικείο λόγο» και συνδέεται με αρνητικές αξιολογικές σημασιοδοτήσεις που παραπέμπουν σε μια υποδεέστερη ποιοτικά λογοτεχνική παραγωγή¹⁰. Η Ελένη Βαρίκα επισημαίνει το πρόβλημα ουσίας

⁸ Οι συνεδρίες με τον ψυχαναλυτή αποτελούν σταθερό θεματικό μοτίβο σε αρκετά από τα έργα, αλλά και τα ονειρικά αφηγήματα, της περιόδου που εξετάζουμε.

⁹ Για μια διαφωτιστική παρουσίαση των κατηγοριοποιήσεων, κατευθύνσεων και απόψεων στον χώρο της φεμινιστικής κριτικής για θέματα γυναικείας ταυτότητας, γλώσσας και γραφής, βλ. Μένη Κανατσούλη, «Φεμινιστική κριτική και λογοτεχνική θεωρία», στο *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 13-50, Ηλέν Σουούάλτερ, «Προς μια φεμινιστική ποιητική», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, επιμ. K.M.Newton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 377-384 και το συλλογικό έργο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Νήσος, Αθήνα 2006.

¹⁰ Όπως σημειώνει και η Άντεια Φραντζή σχετικά με την ύπαρξη «γυναικείας ποίησης» η εν λόγω διατύπωση συνδέεται με μια «υπέρμετρα συναισθηματική έκφραση, που είτε ως πλαδαρή φλυαρία είτε/και ως αμήχανη γραφή υποτίθεται πως διασώζεται από την ειλικρίνεια των αισθημάτων, τα οποία ούτως ή άλλως δεν ελέγχονται ή απλώς παραπέμπουν με αυτονόητο σχεδόν τρόπο σε στερεότυπες απόψεις για τις γυναίκες». Προσθέτει δε ότι αν θα πρέπει, σ' ένα βαθμό, να προσανατολίσουμε τη σκέψη μας σε μια βασική, τουλάχιστον διάκριση, για τη «γυναικεία γραφή» θα πρέπει να είναι γλωσσικής τάξεως, ενώ για τον γυναικείο λόγο ιδεολογικής τάξεως. Α.Φραντζή-Κ.Αγγελάκη-Ρουκ-Ρ.Γαλανάκη-Λ. Παπαδάκη-Π. Παμπούδη, *Υπάρχει λοιπόν γυναικεία ποίηση;*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1990, σ. 13-14.

Με την ευκαιρία της εκδήλωσης-συζήτησης «Συγγραφικές εμμονές – Έξι συγγραφείς εξομολογούνται» που διοργανώθηκε στις 18 Ιανουαρίου 2007 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με τη συμμετοχή έξι διακεκριμένων Ελληνίδων πεζογράφων, ο Ανταίος Χρυσοστομίδης, επιμελητής της ομότιτλης έκδοσης που ακολούθησε, σχολιάζει για το ίδιο θέμα: «Η ίδια η συζήτηση θα έπρεπε να αποφύγει τους σκοπέλους των διλημάτων που συχνά μας απασχολούν, ενώ μάλλον δεν ενδιαφέρουν σε τελευταία ανάλυση κανέναν: Υπάρχει “γυναικεία” γραφή; Κι αν ναι, πώς προσδιορίζεται αυτή; Κι αν την προσδιορίσουμε, είναι άραγε ισάξια της άλλης, της “αντρικής γραφής”;» [Ανταίος Χρυσοστομίδης (επιμ.), *Συγγραφικές εμμονές – Ρέα Γαλανάκη, Λένα Διβάνη, Μάρω Δούκα, Ζυράννα Ζατέλη, Αθηνά Κακούρη, Ευγενία Φακίνου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007, σ. 14].

που υπάρχει σε αυτό το ζήτημα και αφορά όχι μόνο τις σχέσεις εξουσίας των δύο φύλων, αλλά και του πώς «λειτουργούν οι σχέσεις αυτές στη διαδικασία διαμόρφωσης της συνείδησης και πού βρίσκεται –αν πραγματικά υπάρχει– η ποιοτική διαφορά». Τονίζει την ανάγκη η αναζήτηση της *διαφορετικότητας* να συνδέεται με την επανάκτηση της *κοινότητας*, οδηγώντας σ’ έναν επαναπροσδιορισμό όχι μόνο του *γυναικείου*, αλλά και του *ανδρικού* και του *ανθρώπινου*¹¹.

Εξετάζοντας έργα γυναικών συγγραφέων της όψιμης μεταπολιτευτικής περιόδου¹², οι οποίες έχουν καταπιαστεί ποικιλοτρόπως με την ονειρική αφήγηση, θα ασχοληθούμε με το έργο τόσο κάποιων «παλαιότερων» (συγγραφέων, δηλαδή, που πρωτοεμφανίζονται μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1970) όσο και κάποιων «νεότερων» (συγγραφέων, δηλαδή, που εμφανίζονται μετά το 1990). Στην πρώτη κατηγορία συναντάμε συγγραφείς όπως η Τατιάνα Αβέρωφ, η Ρέα Γαλανάκη, η Ελένη Γιαννακάκη, η Λένα Διβάνη, η Μάρω Δούκα, η Κατερίνα Ζαρόκωστα, η

Με αφορμή τη νέα έκδοση του εμβληματικού έργου της Βιρτζίνια Γουλφ *Για ένα δικό της δωμάτιο* (Μεταίχμιο, 2019, μτφρ. Βάσια Τζανακάρη), η διαδικτυακή πύλη για το βιβλίο bookpress.gr έθεσε σε δέκα Ελληνίδες συγγραφείς το ερώτημα αν πιστεύουν ότι το φύλο τους επηρεάζει με κάποιο τρόπο τη σχέση τους με την ίδια τη γραφή ή τη θέση τους στον χώρο των γραμμάτων. Μεταξύ των απόψεων που κατατέθηκαν, η Σώτη Τριανταφύλλου υπογραμμίζει: «Το φύλο ίσως είναι η μικρότερη από τις κούκλες μιας ματριόσκα· ο εαυτός μας μοιάζει με *mise en abyme*. Όπως γράφει η Βιρτζίνια Γουλφ, αυτό που προέχει είναι να προσλαμβάνουμε την πραγματικότητα – αυτό είναι το υλικό της λογοτεχνίας· όχι ο φαντασιακός κόσμος των κοινωνικά κατασκευασμένων φυλετικών ρόλων». Η Καλλιρρόη Παρούση σημειώνει: «Η γλώσσα, ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, γίνεται το σκαλοπάτι για την πραγμάτωση μιας διαρκώς ανασυγκροτούμενης υποκειμενικότητας, η οποία έχει τη δύναμη ταυτοχρόνως να εξαλείφει και να επαναπροσδιορίζει τα διακριτά όρια της προσωπικότητας και του φύλου. Η αφήγηση και ο γραπτός λόγος αποκτούν, δηλαδή, μια δημιουργική δύναμη αποκανονικοποίησης και συστηματικής ανασυγκρότησης, μια αέναη συνθήκη άμπωτης και παλίρροιας...» («Δέκα Ελληνίδες συγγραφείς ακούνε τη Βιρτζίνια Γουλφ και οριοθετούν το δικό τους “δωμάτιο”», bookpress.gr, επιμ. Κώστας Αγοραστός, 31 Μαρτίου 2019).

¹¹ Ελένη Βαρίκα, «Γυναικείος Λόγος (Ποιος Γυναικείος Λόγος;)), *Διαβάζω*, τχ. 36 (Νοέμβριος 1980), σ. 30-35. Βλ., επίσης, Μαρία Γκασούκα, «Λογοτεχνία και Φύλο: Έμφυλες κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας», στον συλλογικό τόμο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (επιμ.), *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, Προοπτικές*, Πρακτικά Συνεδρίου, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Π.Τ.Δ.Ε.-Κέντρο Έρευνας Επιστήμης και Εκπαίδευσης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ.722-727.

¹² Από τις παλαιότερες μεταπολεμικές πεζογράφους θα γίνει αναφορά στις Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, Άλκη Ζέη, Λιλή Ζωγράφου, Ιωάννα Καρατζαφέρη, καθώς πρόκειται για συγγραφείς που έχουν χαράξει δρόμους στους οποίους κινείται η νεότερη «γυναικεία» πεζογραφία. Σε ό,τι αφορά τον διαχωρισμό των συγγραφέων της μεταπολιτευτικής περιόδου σε δύο ομάδες, υιοθετείται εδώ η περιοδολόγηση που προκρίνει και η κριτικός Ελισάβετ Κοτζιά στο έργο της *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010 – Το μέτρο και τα σταθμά*, Πόλις, Αθήνα 2020.

Ζυράννα Ζατέλη, η Μαργαρίτα Καραπάνου, η Ιωάννα Καρυστιάνη, η Ζέτα Κουντούρη, η Ελένη Λαδιά, η Σωτηρία Μαραγκοζάκη, η Μαρία Μήτσορα, η Έρση Σωτηροπούλου, η Σώτη Τριανταφύλλου, η Νίκη Τρουλλινού, η Φωτεινή Τσαλίκου, η Ευγενία Φακίνου, ενώ στη δεύτερη κατηγορία τις Άντζελα Δημητρακάκη, Δήμητρα Κολλιιάκου, Έλενα Μαρούτσου, Αμάντα Μιχαλοπούλου, Σοφία Νικολαΐδου, Μαριαλένα Σπυροπούλου, Κωνσταντία Σωτηρίου, Μαρία Φακίνου, Ούρσουλα Φωσκόλου, κ.ά. Βεβαίως, ο διαχωρισμός του «γυναικείου» λόγου από τον «ανδρικό» δεν μπορεί να στηριχθεί πάντα σε ασφαλή κριτήρια, γι' αυτό και στην εργασία θα γίνουν και ορισμένες αναφορές σε γυναικεία όνειρα που απαντούν σε έργα ανδρών συγγραφέων, σε ανοιχτό διάλογο με εκείνα των γυναικών ομοτέχνων τους. Πρόκειται για τους Διαμαντή Αξιώτη (*Πλωτές γυναίκες*), Κωστή Γκιμοσούλη (*Το φάντασμά της, Το θηρίο είναι παντού, Μια νύχτα με την κόκκινη*), Θεόδωρο Γρηγοριάδη (*Δεύτερη γέννα*), Νίκο Θέμελη (*Η συμφωνία των ονείρων*), Μάνο Κοντολέον (*Δυο φορές Άνοιξη, Δάχτυλα πάνω στο σώμα της*), Ηλία Μαγκλίνη (*Η ανάκριση*), Παύλο Μάτεσι (*Η μητέρα του σκύλου*), Μιχάλη Μιχαηλίδη (*Η σκύλα και το κουτάβι*), Βαγγέλη Ραπτόπουλο (*Λούλα, Λεσβία*), Θωμά Ψύρρα (*Μαράν Αθά*). Τα όνειρα των γυναικών που έχουν δημιουργηθεί από άνδρες συγγραφείς στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, θα χρησιμοποιηθούν βοηθητικά, ώστε να δοθεί μια πληρέστερη εικόνα της λογοτεχνικής κατασκευής του γυναικείου ονειρικού σύμπαντος.

Βασικός, πάντως, στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εξέταση λογοτεχνικών ονείρων δημιουργημένων από γυναίκες συγγραφείς, σε έργα που κυκλοφόρησαν το διάστημα 1980-2020, έτσι όπως τα αφηγούνται οι ονειρευόμενες ηρωίδες τους. Η εργασία καλύπτει το χρονικό άνωμα της τεσσαρακονταετίας 1980-2020. Αποκρυσταλώνοντας τις αλλαγές που είχαν αρχίσει να διαφαίνονται από την αρχή της Μεταπολίτευσης με την πολιτειακή τομή του 1974 –παρά τις επιμέρους αμφιταλαντεύσεις ή διαφωνίες των κριτικών, το 1974 θεωρείται σημείο αναφοράς όχι μόνο για τις ιστορικοπολιτικές εξελίξεις, αλλά και για τις λογοτεχνικές– η δεκαετία του 1980 θα σημάνει μια αισθητή αλλαγή πλεύσης, συνεπικουρούμενη από την εμφάνιση μιας νέας γενιάς πεζογράφων. Το 1980 ίσως να μην έχει την εύλογη περιοδολογική βαρύτητα του 1974, ενέχει όμως τη συμβολική αξία της έλευσης μιας νέας δεκαετίας και μιας νέας εποχής ριζικών μετασχηματισμών στο λογοτεχνικό πεδίο και βάσει αυτού του σκεπτικού επελέγη ως χρονολογική αφετηρία της συγκεκριμένης εργασίας. Ποια είναι όμως αυτά τα νέα χαρακτηριστικά; Ο Δημήτρης

Τζιόβας ορίζει τις τρεις βασικότερες εξελίξεις στη μεταπολιτευτική πεζογραφία ως «τοπογραφική, πολιτισμική και μεταμυθοπλαστική»¹³: η τοπογραφική αφορά τη μετατόπιση του τόπου δράσης σ' ένα φυγόκεντρο, εκτός Ελλάδας, σχήμα, η πολιτισμική συνδέεται με τη μεταστροφή του ενδιαφέροντος από τα ιστορικοπολιτικά ζητήματα σε μια δρώσα πολιτισμική πραγματικότητα, σε θέματα που έχουν σχέση με την ταυτότητα, το φύλο, τις μορφές επικοινωνίας, ενώ η μεταμυθοπλαστική αφορά την πρόκριση της κειμενοποίησης, την κατασκευή μιας διαμεσολαβημένης εμπειρίας.

Αν θέλαμε να προτάξουμε ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της μεταπολιτευτικής πεζογραφίας από το 1980 και μετά, θα ήταν το στοιχείο της υποκειμενικότητας¹⁴, η στροφή σε μια κλιμακούμενη εσωστρέφεια σε συνδυασμό με τη μετατόπιση από το συλλογικό στο ατομικό, με ποικίλους όμως βαθμούς οσμώσεων και ταλαντεύσεων στον χρονικό ορίζοντα της τεσσαρακονταετίας. Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ κάνει λόγο για τη μετατόπιση από το «εμείς» και τις συλλογικές αφηγήσεις του εθνικού βίου προς το «εγώ» και την υποκειμενικότητα χωρίς όμως αυτό να σημαίνει «αυτομάτως απολιτική στάση, εσωστρέφεια και επικέντρωση σε ιδιωτικά θέματα»¹⁵. Παράλληλα, αυτή η μετατόπιση καλλιέργησε την ανάγκη γνωριμίας και συνύπαρξης με τον Άλλο, ένα άνοιγμα προς την ετερότητα. Όπως παρατηρεί ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «το υποκείμενο υποκύπτει σε μια παρατεταμένη σύγχυση και απροσδιοριστία, ενώ ο συλλογικός ιστός μετά από τη διάλυση του υποκειμένου δεν καταφέρνει ποτέ να επανασυγκολλήσει τα διασπασμένα του μέρη υπακούοντας σε έναν και μοναδικό κανόνα: τη γενική

¹³ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Φυγόκεντρες τοπογραφίες, πολιτισμικές αλληγορίες και μεταμυθοπλαστικές στρατηγικές στην ελληνική πεζογραφία μετά το 1974», στο *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην ηθική*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 499-541.

¹⁴ Σε σχετική συζήτηση που διοργάνωσε το περιοδικό *Διαβάζω* για την ελληνική πεζογραφία το 1997, με τη συμμετοχή των Μένη Κουμανταρέα, Δημοσθένη Κούρτοβικ, Αλέξανδρου Ασωνίτη και Πέτρου Τατσόπουλου, ο Δημοσθένης Κούρτοβικ αναφέρει μία από τις βασικές μορφές που δέχτηκε η γενιά του '80 για τον «ναρκισσιστικό μηδενισμό» της, «ο οποίος επικαλύπτεται από το χιούμορ, από τη χάρη του ύφους, αλλά μια χάρη επιτηδευμένη και κενή βαθύτερου περιεχομένου [...] Σ' αυτήν την κατηγορία υπάρχει γερή δόση αλήθειας. Επί 15 χρόνια οι πεζογράφοι της γενιάς του '80 έγραφαν σαν έφηβοι που το παίζουν κυνικοί για να φανούν ενήλικοι, κρύβοντας την ανωριμότητα τους».

¹⁵ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και Ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020*, Πατάκης, Αθήνα 2021, σ. 20.

προσομοίωση»¹⁶. Η Τιτίκα Δημητρούλια παρατηρεί ότι «ήδη την πρώτη πενταετία μετά την πτώση της χούντας μια νέα γενιά αμφισβητεί την πολιτική λογοτεχνία και εισάγει το προσωπικό και το ιδιωτικό στον χώρο της πεζογραφίας, πριν από τη ρήξη της συλλογικότητας, την υποχώρηση του εθνικού υπέρ των νέων υπερεθνικών σχηματισμών και την κατίσχυση του ιδιωτικού στην πολιτική και την κοινωνία...»¹⁷. Η Ελισάβετ Κοτζιά σκιαγραφεί το νέο, μετά το τέλος της δικτατορίας, μεταπολιτευτικό υποκείμενο, ως ένα ον προσανατολισμένο στα αγαθά της ιδιωτικής σφαίρας, στα ιδανικά της «εξατομικευμένης αυτοεκπλήρωσης» και στην αναζήτηση της ατομικής ταυτότητας¹⁸. Ως χαρακτηριστικό γνώρισμα των πεζογράφων που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του '80, ο Αλέξης Ζήρας εντοπίζει την προφανή έλλειψη βάθους στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων, υιοθετώντας μια ευρύτερη τάση της μεταμοντέρνας αφήγησης, τη μη κατάδειξη των εσωτερικών συγκρούσεων του ατόμου ως αποτέλεσμα της ρήξης του με τον κόσμο: «Ο συγγραφέας αρκείται στον χώρο που του απομένει εκτεινώντας τα όρια της ιδιώτευσης και μόνο, χωρίς να διανοείται πια να ασχοληθεί με θεσμούς και ιεραρχήσεις της κοινωνικής και πολιτικής ζωής»¹⁹. Ο Μάκης Καραγιάννης αναζητώντας τις παραλληλίες με αυτό που στην ποίηση χαρακτηρίστηκε ως «η γενιά του ιδιωτικού οράματος»²⁰ σημειώνει για την ίδια περίοδο την εγκατάλειψη των εθνικών και ιδεολογικών μύθων και τη στροφή στην ατομικότητα και τον καθημερινό μικρόκοσμο, παράλληλα με την ανάδυση μιας νέας τάσης όπου ζητήματα ατομικής και συλλογικής ταυτότητας, ετερότητας και έμφυλων διαφορών αναδεικνύονται μέσα από μια ανανεωμένη μορφή του ιστορικού μυθιστορήματος²¹. Ο Roderick Beaton²² σημειώνει την τεχνοτροπική και υφολογική

¹⁶ Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς – Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Πόλις, Αθήνα 2018, σ. 19.

¹⁷ Τιτίκα Δημητρούλια, «Μεταπολιτευτική πεζογραφία και δημόσια σφαίρα», *Η Καθημερινή*, 23.02.2014.

¹⁸ Ελισάβετ Κοτζιά, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010 – Το μέτρο και τα σταθμά*, ό.π., σ. 126.

¹⁹ Αλέξης Ζήρας, «Ειρωνεία, σάτιρα και παρωδία στους Έλληνες πεζογράφους μετά το 1975», στο *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία – Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Α. Σπυροπούλου – Θ. Τσιμπούκη (επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 178.

²⁰ Ο όρος ανήκει στον Ηλία Κεφάλα, βλ. «Η γενιά του ιδιωτικού οράματος», *Νέες Τομές* 5, Απρίλιος-Μάιος 1986, και «Το ιδιωτικό όραμα», *Το Δέντρο*, 50-51, Ιανουάριος-Μάρτιος 1990.

²¹ «Εκείνο το οποίο, όμως, σαφώς έχει αλλάξει είναι ο τρόπος πρόσληψης και ανάγνωσης της κοινωνικής πραγματικότητας [...] Εκεί που παλιότερα κυριαρχούσε η ιδεολογική ανάγνωση της πραγματικότητας, τώρα προκρίνονταν η βιωματική». Μάκης Καραγιάννης, «Ιστορία και

διεύρυνση που χαρακτηρίζει αυτήν τη νέα εποχή, καθώς «το νέο ελληνικό μυθιστόρημα της δεκαετίας του '80 στηρίζεται στις τεχνικές του υπαινιγμού, της παρωδίας, της συμφιλίωσης του ρεαλιστικού με το φανταστικό στοιχείο και της ρεαλιστικής αφήγησης με τα μοντερνιστικά πειράματα».

Ήδη από τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης παρατηρείται μια δυναμική εμφάνιση γυναικών πεζογράφων στο λογοτεχνικό τοπίο, κάτι που αποτελεί συστατικό στοιχείο όσο και ιδιαιτερότητα της νεότερης ελληνικής πεζογραφίας. Όπως σημειώνει ο Ανταίος Χρυσοστομίδης²³, «αν θελήσουμε να καταγράψουμε τα σημαντικότερα ονόματα της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας, θα παρατηρήσουμε ότι τα μισά τουλάχιστον ανήκουν στο γυναικείο φύλο. Πουθενά αλλού στον κόσμο, ακόμα και σε χώρες όπου οι γυναίκες συγγραφείς δίνουν ένα αποφασιστικό παρών στο λογοτεχνικό τοπίο, δεν θα βρει κανείς μαζεμένες τόσες πολλές και τόσο καλές, για τα εθνικά δεδομένα, συγγραφείς».

Πιο αναλυτικά: Ήδη από τα πρώτα της έργα, τις νουβέλες *Η πηγάδα* (1974) και *Πού 'ναι τα φτερά;* (1975) η Μάρω Δούκα (γεν. 1947) ισορροπεί μεταξύ ατομικού και συλλογικού σκιαγραφώντας γυναικείους χαρακτήρες που αναζητούν ένα ευκρινές υπαρξιακό στίγμα, κάτι που θα συνεχιστεί με μεγαλύτερη ένταση και τάση αποδόμησης του πολιτικού, κοινωνικού και οικογενειακού κατεστημένου στα μετέπειτα έργα της, όπως *Η αρχαία σκουριά* (1979), *Η πλωτή πόλη* (1983) και *Ουράνια μηχανική* (1999). Για τις ηρωίδες της Ευγενία Φακίνου (γεν. 1945), η οποία έκανε το συγγραφικό της ντεμπούτο με την *Αστραδενή* (1982), η απέκδυση του συμβατικού τρόπου ζωής διέρχεται μέσω μιας λυτρωτικής περιπλάνησης²⁴, μιας πορείας αυτογνωσίας και επιβίωσης διάσπαρτης από μνήμες, φαντάσματα, ψήγματα παράδοσης και κελεύσματα εκσυγχρονισμού, έτσι όπως διαμορφώνεται σε έργα όπως *Το έβδομο ρούχο* (1983), *Η μεγάλη πράσινη* (1987), *Ζάχαρη στην άκρη* (1991), *Η μέθοδος της Ορλεάνης* (2005), *Γράμματα στη Χιονάτη* (2020). Υπέρμαχος των μεγάλων πολυπρόσωπων αφηγήσεων, η Ζυράννα Ζατέλη (γεν. 1951) κυρίως μέσα

κοινωνία στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία», περιοδικό *Παρέμβαση*, τχ. 172, Καλοκαίρι 2014.

²² Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 361.

²³ Ανταίος Χρυσοστομίδης (επιμ.), ό.π., σ. 13.

²⁴ Όπως αναφέρει η ίδια η συγγραφέας, «η λέξη “αιφυγία” (αγαπημένη λέξη του Καρκαβίτσα), που σημαίνει τη διά βίου εξορία, τη διαρκή φυγή [...] βρίσκεται αδρά αποτυπωμένη στο κύτταρο των περισσότερων ηρωίδων μου» (*Συγγραφικές εμμονές*, ό.π., σ. 118).

από το μυθιστορηματικό της έργο [*Και με το φως του λύκου επανέρχονται* (1993) και τα δύο πρώτα μέρη της τριλογίας *Με το παράξενο όνομα Ραμάνθις Ερέβους, Ο θάνατος ήρθε τελευταίος* (2001) και *Το πάθος χιλιάδες φορές* (2009)] συνθέτει ένα απόκοσμο σύμπαν μεταξύ έρωτα και θανάτου²⁵, διάσπαρτο από μύθους, θρύλους, παραδόσεις, παραμυθητικά στοιχεία και ονειρικές καταγραφές, δονούμενο από την παντοδυναμία της φύσης, τα πάθη της ανθρώπινης ύπαρξης. Η πολύτροπη σχέση της με την ονειρική εμπειρία, κάτι που ενδιαφέρει ιδιαίτερα στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, αποτυπώνεται και στη σχετικά πρόσφατη έκδοση της ονειροβιογραφίας της *Τετράδια ονείρων*²⁶ (2017). Με βασικούς άξονες τον μύθο και την Ιστορία, η Ρέα Γαλανάκη (γεν. 1947) ψηλαφεί το ατομικό και το συλλογικό, με νέους όρους, ενώ οι ήρωές της, άντρες και γυναίκες αναζητούν την ταυτότητά τους –εθνική, φυλετική, φυλική, ιδεολογική, θρησκευτική– μέσα από την ετερότητα [*Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά* (1989), *Θα υπογράψω Λουί* (1993), *Ελένη ή ο Κανένας* (1998), *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα* (2009), *Η Άκρα Ταπείνωση* (2015) κ.ά.]. Καθημερινοί ήρωες χαμένοι στον μικρόκοσμό τους ή με ευάλωτο ψυχισμό και διαψευσμένες ελπίδες συναντάμε στα έργα της Ιωάννας Καρυστιάνη (γεν. 1952) [*Η κυρία Κατάκη* (1995), *Ο άγιος της μοναξιάς* (2003), *Τα σακιά* (2010), *Χίλιες ανάσες* (2018) κ.ά.], ενώ στην περίπτωση της Μαργαρίτας Καραπάνου (γεν. 1946) και των ηρώων της το ατομικό εκτρέπεται σ' έναν εξωφρενικό, διαστρεβλωτικό ατομικισμό που καταστρέφει τον ιστό κάθε είδους σχέσεων [*Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* (1976), *Ο υπνοβάτης* (1985), *Rien ne va plus* (1991), *Ναι* (1999), *Μαμά* (2004), κ.ά.]. Το

²⁵ Σε αντίθεση με τη διαδεδομένη άποψη ότι η γραφή της Ζυράννας Ζατέλη συγγενεύει με τον μαγικό ρεαλισμό, ο Νίκος Μπακουνάκης θεωρεί ότι η συγγραφέας απηχεί τις παραδόσεις του γερμανικού ρομαντισμού: «... ο κόσμος της Ζατέλη, αυτός ο κόσμος της σκοτεινιάς και των μύθων, συγγενεύει περισσότερο [...] με αφηγήσεις που εγγράφονται στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, που οικειοποιούνται το παραμύθι, που δραματοποιούν τη φύση και τα στοιχεία της, που εξοικειώνονται με την απώλεια και τον θάνατο, όχι μόνο ως φθορά αλλά και ως απελευθέρωση» [*«La Zyganna»*, εφ. *Το Βήμα* (25.3.2007)]. Όπως σημειώνει και η Ελισάβετ Κοτζιά, «κύριο θέμα της πεζογραφίας της Ζατέλη είναι η ζωή ως μυστήριο, οι περιπέτειες του βίου ως τελετή μύησης, η μακρά διαδρομή των ημερών ως διαδοχικές αποκαλυπτικές φωτίσεις» («Ζυράννα Ζατέλη: Οι περιπέτειες του βίου ως τελετή μύησης», στο *Θέματα νεοελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, συλλογικό έργο, επιμ. Θ. Αγάθος, Λ. Ιωακειμίδου, Γ. Ξούριας, Gutenberg, Αθήνα 2020, σ. 212).

²⁶ Συχνά η συγγραφέας τονίζει τη σημασία των ονείρων ως πρώτη ύλη της γραφής της: «Όταν είμαι κάπως μπλοκαρισμένη, αγχωμένη σε σχέση, πάντα, με το γράψιμο έχω μια ενδόμυχη πίστη ότι κάποιο όνειρο θα μου φέρει κάτι. Δεν εννοώ ότι θα μου δώσει τη λύση ή ότι θα μου φανερώσει αυτό που γυρεύω αλλά υπάρχει μια φευγαλέα υπόνοια που θα μου δώσει ένα έναυσμα» [Συνέντευξη στη Λίνα Ρόκου, *Propaganda* (25.12.2017)].

κατακερματισμένο εγώ, το αίσθημα ασφυξίας, οι παραισθητικές καταστάσεις, η διαπάλη μεταξύ ψυχικής ανάτασης και απόγνωσης αποτελούν σταθερά σημεία αναφοράς της Μαρίας Μήτσουρα (γεν. 1946) [*Άννα, να ένα άλλο* (1978), *Σκόρπια δύναμη* (1982), *Η περίληψη του κόσμου* (1985), *Καλός καιρός / Μετακίνηση* (2005)], ενώ στην πεζογραφία της Ελένης Λαδιά (γεν. 1945) διαφαίνονται υπαρξιακές ανησυχίες, η βαθιά γνώση της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και η αναζήτηση της εσώτερης γνώσης [*Τα άλση της Περσεφόνης* (1997), *Ο ονειρόσακκος* (2012), *Οι θεές* (2015)]. Στην περίπτωση της Αμάντας Μιχαλοπούλου (γεν. 1966) η αέναη αναζήτηση της προσωπικής ταυτότητας για τους ήρωές της περνάει μέσα από τις συμπληγάδες των οικογενειακών, ερωτικών και φιλικών σχέσεων [*Εξω η ζωή είναι πολύχρωμη* (1994), *Γιάντες* (1996), *Πριγκίπισσα Σάυρα* (2007), *Η γυναίκα του Θεού* (2014), κ.ά.]. Αντισυμβατικοί ή περιθωριακοί ήρωες σε μεταίχμιακές καταστάσεις, οι «ρωγμές» του εγώ, αλλά και του δημόσιου και ιδιωτικού βίου, η αχαλίνωτη σεξουαλικότητα, το παράδοξο και το ανοίκειο, το γκροτέσκο και η παρωδία, πρωταγωνιστούν στα έργα της Έρσης Σωτηροπούλου (γεν. 1953) [*Εορταστικό τριήμερο στα Γιάννενα* (1982), *Η φάρσα* (1982), *Ζιγκ ζαγκ στις νεραντζιές* (1999), *Εύα* (2009), *Μπορείς;* (2017), κ.ά.], κωμικοτραγικές όψεις της ελληνικής κοινωνίας και έμφυλες διεκδικήσεις αναφύονται μέσα από το έργο της Λένας Διβάνη (γεν. 1955) [*Εργαζόμενο αγόρι* (2000), *Ενικός αριθμός* (2002), *Νάντια* (2006), κ.ά.], ενώ στην περίπτωση της Σώτης Τριανταφύλλου (γεν. 1957), αντισυμβατικοί ήρωες αγκιστρωμένοι στο σεξ, το ροκ και τα ναρκωτικά, περιπλανιούνται στην Ευρώπη και την Αμερική, παλινδρομούν σ' ένα περιβάλλον διαρκούς διάψευσης ή μετέχουν ενός κάποιου κοσμοπολιτισμού και μιας αναψηλάφησης της ιστορικής πραγματικότητας [*Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης* (1996), *Το εργοστάσιο των μολυβιών* (2000), *Συγχώρεση* (2005), *Για την αγάπη της γεωμετρίας* (2011), *Το τέλος του κόσμου σε αγγλικό κήπο* (2017), *Το λούνα παρκ στο ιερό βουνό* (2020)]. Η αγωνία και η κενότητα της ύπαρξης, η ψυχική αμφιταλάντευση, το μετέωρο βήμα μεταξύ παιδικής ηλικίας και ενηλικίωσης, η ανθρώπινη επικοινωνία και η αναζήτηση της ταυτότητας σ' ένα ρευστό, πολυ-πολιτισμικό περιβάλλον, οι οικογενειακές και οι ερωτικές σχέσεις, απασχολούν, μεταξύ άλλων, την Δήμητρα Κολλιάκου (γεν. 1968) [*Το Μαγείο* (1999), *Θερμοκρασία δωματίου* (2006), *Η αρρώστια των βουνών* (2009), *Αλφαβητάρι εντόμων* (2018), κ.ά.], ενώ στην πεζογραφία της Έλενας Μαρούτσου (γεν. 1967) η περιδίνηση του εγώ στο οικογενειακό και ερωτικό σύμπαν πραγματοποιείται σ' ένα περιβάλλον συνεχούς διακειμενικής ανατροφοδότησης μέσω της ζωγραφικής, της φωτογραφίας,

της πεζογραφίας και της ποίησης [*Μεταξύ συρμού και αποβάθρας* (2008), *Οι χυδαίες ορχιδέες* (2015), *Δύο* (2018, από κοινού με την Ούρσουλα Φωσκόλου), *Θηριόμορφοι* (2020), κ.ά.]. Η κατανόηση και διαχείριση του τραυματικού παρελθόντος σε συνδυασμό με τις ψυχοθεραπευτικές πρακτικές βρίσκεται στον πυρήνα της πεζογραφίας της Φωτεινής Τσαλίκου [Η κόρη της Ανθής Αλκαίου (1996), *Εγώ, η Μάρθα Φρόντ* (2000), *Ονειρεύτηκα πως είμαι καλά* (2004), κ.ά.], ενώ οικογενειακά μυστικά, προσωπικά αδιέξοδα και ο εγκλωβισμός του εγώ στον μικρόκοσμο της καθημερινότητας διατρέχουν τα έργα της Ζέτας Κουντούρη [*Η Λεγάμενη* (2005), *Ρωγμές στη σιωπή* (2010), *Πίστωση χρόνου* (2013), κ.ά.] και της Τατιάνας Αβέρωφ [*Αύγουστος* (2002), *Ανοιχτή γραμμή* (2005)]. Τέλος, στην περίπτωση της Κύπριας πεζογράφου Κωνσταντίας Σωτηρίου (γεν. 1975), το ιστορικό βίωμα και η κληρονομιά του τραύματος διασταυρώνονται με τη σύγχρονη κυπριακή ιστορία μέσω μιας γυναικοκεντρικής αφήγησης [*Η Αϊσέ πάει διακοπές*, 2015, *Φωνές από χώμα*, 2017, *Πικρία χώρα*, 2019].

Η παρούσα διδακτορική διατριβή επιχειρεί να καλύψει ερευνητικές ανάγκες που αφορούν στη μελέτη της νεότερης ελληνικής πεζογραφίας από το 1980 έως το 2020, και συγκεκριμένα τη διερεύνηση του ονειρικού λόγου στην πεζογραφική παραγωγή αυτής της περιόδου σε σχέση με τη γυναικεία ταυτότητα. Αποπειράται μια πρώτη καταγραφή, χαρτογράφηση, ταξινόμηση και ερμηνευτική προσέγγιση αφηγούμενων ονείρων στη μεταπολιτευτική πεζογραφία, εγχείρημα που φιλοδοξούμε, ως εργασία υποδομής, να βοηθήσει σε περαιτέρω εργασίες επεξεργασίας και τεκμηρίωσης στον χώρο των λογοτεχνικών σπουδών, της κριτικής ανάλυσης του ονειρικού λόγου (dream studies) και των γυναικείων σπουδών (feminist studies). Καθώς ο θεματικός πυρήνας της εργασίας είναι το λογοτεχνικό όνειρο, θα επιχειρήσουμε μεθοδολογικά, σε πολύ περιορισμένη κλίμακα συγκριτικά με τις δυνατότητες που δίνει το υπό εξέταση εκτενές υλικό και εν είδει παραδειγματικής ανάλυσης, μια προσέγγιση στον κόσμο των αφηγημένων ονείρων. Όπως προαναφέρθηκε, στην παρούσα εργασία το μεθοδολογικό εργαλείο της ψυχανάλυσης δεν χρησιμοποιείται συστηματικά, καθώς τα όνειρα τα οποία θα μελετηθούν δεν είναι πραγματικά, αλλά λογοτεχνικά· πρόκειται, δηλαδή, για όνειρα που έχουν κατασκευαστεί σε ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό πλαίσιο, και με συγκεκριμένους αφηγηματικούς στόχους. Η ψυχανάλυση θα χρησιμοποιηθεί πολύ περιορισμένα, και μόνο βοηθητικά, ως εργαλείο που θα μας επιτρέψει να ξεκλειδώσουμε τη δομή, τη γλώσσα και το ερμηνευτικό σύστημα των αφηγούμενων

ονείρων. Παράλληλα, θα χρησιμοποιηθούν άλλα μεθοδολογικά εργαλεία, κυρίως από τον χώρο της αφηγηματολογίας. Ωστόσο, στόχος της διατριβής δεν είναι τόσο η διερεύνηση των αφηγηματικών λειτουργιών κάθε ονείρου (άλλωστε το υπό εξέταση υλικό είναι τόσο μεγάλο ώστε μια τέτοια συστηματική διερεύνηση θα ήταν εξαιρετικά δύσκολη) όσο η χαρτογράφηση αυτού του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος πεδίου. Θα επιχειρηθούν, επομένως, εκ του σύνεγγυς αναγνώσεις πολλών αποσπασμάτων, ώστε να αποτυπωθεί όσο το δυνατόν εναργέστερα η δυναμική του ονειρικού λόγου στη νεότερη ελληνική πεζογραφία και η οργανική του σύνδεση με τη διερεύνηση και την κατασκευή της γυναικείας ταυτότητας.

Αναπόφευκτα, κάθε επιλογή ενέχει το στοιχείο της υποκειμενικής κρίσης και οι όποιες παραλείψεις ή αστοχίες βαρύνουν τη γράφουσα. Έγινε μια προσπάθεια τα επιλεγμένα λογοτεχνικά έργα να καλύπτουν διαφορετικές αφηγηματικές μορφές (μυθιστόρημα, νουβέλα, διήγημα, ημερολόγιο, αυτοβιογραφικά κείμενα με στοιχεία μυθοπλασίας), διαφορετικές τεχνοτροπίες και ένα όσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτικό φάσμα γυναικών πεζογράφων της μεταπολιτευτικής περιόδου σε διάστημα τεσσαρακονταετίας. Διερευνώντας τη σχέση ρεαλιστικής και φανταστικής αφήγησης, τα ονειρικά αποσπάσματα εξετάστηκαν σε μια προσπάθεια τυπολογικής κατηγοριοποίησής τους, ανάδειξης των συμβολισμών τους και του τρόπου με τον οποίο «κατασκευάζουν» ένα ερμηνευτικό πλαίσιο της γυναικείας ταυτότητας.

Με σημείο αναφοράς την αφήγηση του εαυτού μέσα από την πολλαπλότητα της ταυτότητας και τη σχέση της με την ετερότητα²⁷, η συγκεκριμένη εργασία αρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια, βάσει του εξής σκεπτικού: μνημονική ταυτότητα (το όνειρο ως σημείο διεπαφής μεταξύ παιδικής ηλικίας και ενήλικης ζωής των γυναικών), σεξουαλική ταυτότητα (η γυναίκα και τα ερωτικά όνειρα), διαγενεακή ταυτότητα (ο ενύπνιος δεσμός μητέρας – κόρης) και ιστορική ταυτότητα (ο ονειρικός

²⁷ Εξετάζοντας το ζήτημα ταυτότητας/ετερότητας, έτσι όπως προκύπτει από την έννοια του «Άλλου» και τη συσχέτισή του με τις γυναικείες αναπαραστάσεις στη λογοτεχνία, η Αγάπη Βιργινία Σπυράτου σημειώνει: «Ηρωίδα και γυναίκα συγγραφέας, γυναίκες που δημιουργούν και δημιουργούνται, που φαντασιώνονται και γίνονται αντικείμενο φαντασίωσης, μας οδηγούν μέσα από διπλές ετερότητες, γυναικείες παραστάσεις, αναζητήσεις ταυτότητας, στην αποκωδικοποίηση της σχέσης μεταξύ γυναικείας εμπειρίας και γυναικείας γλώσσας και στην ανάδειξη των έμμεσων τρόπων με τους οποίους η γλώσσα σημαδεύεται από την εμπειρία και με τους οποίους η εμπειρία δομείται γλωσσικά.» (Αγάπη Βιργινία Σπυράτου, «Η ταυτότητα του “Άλλου”: Κατασκευές έμφυλης, εθνικής και πολιτιστικής ταυτότητας στο μυθιστόρημα σύγχρονων Ελληνίδων συγγραφέων», Ανακοίνωση στο Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010).

αντίκτυπος της μακρο-ιστορίας στη μικροϊστορία των γυναικών). Στα δύο πρώτα κεφάλαια, μέσα από τον ονειρικό λόγο, παρακολουθούμε το γίνεσθαι-γύναικα ως διαδικασία προσωπικής εξέλιξης από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση και τη συγκρότηση της σεξουαλικής ταυτότητας. Τα δύο επόμενα κεφάλαια συνιστούν έναν λόγο εξωστρέφειας και συνδιαλλαγής, τη θέαση της γυναίκας σ' ένα κοινοτικό πλαίσιο, αρχής γενομένης του δεσμού με τη μητέρα. Σε κάθε κεφάλαιο, το οποίο χωρίζεται σε επιμέρους ενότητες υπάρχουν *όνειρα αναφοράς*, πυρηνικά όνειρα, τα οποία λόγω του ειδικού αφηγηματικού τους βάρους αξιοποιούνται με εκτενέστερες επιμέρους αναλύσεις και *όνειρα-δορυφόροι* που λειτουργούν συμπληρωματικά για την ανάλυση ενός συγκεκριμένου θέματος.

Στο πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο «Η Γυναίκα-Παιδί: Η ονειρική επιστροφή στην παιδική ηλικία», γύρω από το μοτίβο της Γυναίκας-Παιδιού, θα εξεταστεί η λειτουργία της μνημονικής ταυτότητας σε σχέση με τον ονειρικό λόγο, ως γέφυρα μεταξύ παιδικής ηλικίας και ενήλικης ζωής. Όψεις οικογενειακών σχέσεων, παιδικά τραύματα, αντικείμενα-σύμβολα, θραύσματα αισθητηριακών εμπειριών, ψυχικές και σωματικές δοκιμασίες φωτίζουν την επιστροφή στην παιδική ηλικία των ηρωίδων ως ένα κρίσιμο σημείο ερμηνείας του μετέπειτα βίου. Θα παρουσιαστούν, μεταξύ άλλων, ονειρικά αποσπάσματα από τα μυθιστορήματα *Για την αγάπη της γεωμετρίας* της Σώτης Τριανταφύλλου, *Χίλιες ανάσες* της Ιωάννας Καρυστιάνη, *Το Μαγείο* της Δήμητρας Κολλιάκου, *Το πάθος χιλιάδες φορές* της Ζυράννας Ζατέλη, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* της Μαργαρίτας Καραπάνου, *Αστραδενή* της Ευγενίας Φακίνου, *Ρου* της Μαριαλένας Σπυροπούλου, από τη νουβέλα *Νάντια* της Λένας Διβάνη και από τις συλλογές διηγημάτων *Άννα, να ένα άλλο* της Μαρίας Μήτσορα και *Η κυρία Κατάκη* της Ιωάννας Καρυστιάνη.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «“Ήρθε και κείνο το όνειρο μετά, πλούσιο ολέθριο όνειρο”»: Στην επικράτεια των ερωτικών ονείρων», θα διερευνηθούν πτυχές της σεξουαλικής ταυτότητας, με στόχο να αποτυπωθεί ο τρόπος με τον οποίο η ονειρευόμενη γυναίκα, μέσω των ερωτικών ονείρων, διαχειρίζεται την έννοια της επιθυμίας, συνυφασμένης με μια διαδρομή εκπλήρωσης-απόθησης-ματαιώσης. Θα εξεταστούν, μεταξύ άλλων, αφηγούμενα όνειρα από τα έργα *Ναι και Η ζωή είναι αγρίως απίθανη – Ημερολόγια 1959-1979* της Μαργαρίτας Καραπάνου, *Ζάχαρη στην άκρη* και *Η μέθοδος της Ορλεάνης* της Ευγενίας Φακίνου, *Και με το φως του λύκου επανέρχονται* και *Ο θάνατος ήρθε τελευταίος* της Ζυράννας Ζατέλη, *Η πλωτή πόλη* της Μάρως Δούκα, *Οι χυδαίες ορχιδέες* της Έλενας Μαρούτσου.

Στο τρίτο κεφάλαιο, με τίτλο «“Μαμά, θα μου πάρεις ένα λύκο;”»: Ο ενύπνιος δεσμός μητέρας–κόρης», μέσα από το θεμελιακό δίπολο μητρότητα–θυγατρότητα, θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε πτυχές της διαγενεακής ταυτότητας και κληρονομιάς, σημεία διεπαφής και ρήξης, συναισθηματικές εκκρεμότητες, ταυτοτικά διλήμματα, ζητήματα απώλειας και πένθους. Το υπό εξέταση υλικό θα αφορά κυρίως τα έργα *Τα σακιά* της Ιωάννας Καρυστιάνη, *Μαμά* της Μαργαρίτας Καραπάνου, *Ρωγμές στη σιωπή* της Ζέτας Κουντούρη, *Πριγκίπισσα Σάυρα* της Αμάντας Μιχαλοπούλου, *Ονειρεύτηκα πως είμαι καλά* και *Η κόρη της Ανθής Αλκαίου* της Φωτεινής Τσαλίκουλου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, με τίτλο «Αφηγηματικά πρόσωπα και ονειρικά προσωπεία: Ενύπνιες (επαν)αφηγήσεις μεταξύ μύθου και Ιστορίας», ο ονειρικός λόγος θα ιδωθεί ως δείκτης μιας γόνιμης ιστορικής διαχρονίας που φέρνει στο προσκήνιο τη φωνή των γυναικών, τόσο ως πρωταγωνιστριών όσο και ως αυτοπτών μαρτύρων της Ιστορίας, συχνά δε μέσω της κοινοτικής αίσθησης μιας βιωμένης ιστορικής εμπειρίας ενεργοποιημένης από την (προφορική) μνήμη. Μέσα από το τρίπτυχο αφηγηματικότητα–ιστορικότητα–ονειρικότητα, θα εξεταστεί η επανεγγραφή των ιστορικών συνθηκών στο ονειρικό λογοτεχνικό πεδίο, η θέαση των ονειρευόμενων μυθιστορηματικών προσώπων ως ιστορικών όντων, με τις ονειροπλασίες να λειτουργούν ως υβριδικές μορφές τεκμηριωτικής αφήγησης που αναδεικνύουν τη σύγκλιση ατομικής και συλλογικής ιστορίας, ατομικού και εθνικού πεπρωμένου. Τα λογοτεχνικά ενύπνια, τα οποία θα εξεταστούν στη βάση των παραλλαγών και επαναφηγήσεων μυθολογικών θεμάτων και σε όνειρα με σημαίνουν ιστορικό υπόβαθρο, προέρχονται κυρίως από τα μυθιστορήματα της Ευγενίας Φακίνου *Το έβδομο ρούχο* και *Ζάχαρη στην άκρη*, *Φωτιές του Ιούδα*, *στάχτες του Οιδίποδα* και *Η Άκρα Ταπείνωση* της Ρέας Γαλανάκη, καθώς και από τη μυθιστορηματική τριλογία της Κωνσταντίας Σωτηρίου *Η Αϊσέ πάει διακοπές*, *Φωνές από χώμα*, *Πικρία χώρα*.

Πέραν του κεντρικού αυτού άξονα, σε ειδικό παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας, θεωρήσαμε σκόπιμο να καταγράψουμε μια βασική κατηγοριοποίηση με τις επιμέρους ταξινομικές παρατηρήσεις που προκύπτουν από τη γενικότερη επισκόπηση του προς εξέταση υλικού και αφορούν τη θετική/αρνητική στάση των ονειρευόμενων ηρωίδων απέναντι στα όνειρα. Επίσης, σ' ένα δεύτερο παράρτημα, γίνεται εκτενής συζήτηση του μυθιστορήματος του Θωμά Ψύρρα *Μαράν Αθά* (Κέδρος, 2004), ενός «γυναικοκεντρικού» πολυφωνικού έργου όπου κυρίαρχο

ρόλο διαδραματίζουν οι «ταρσίτσες», ονειρευόμενες και, παράλληλα, αφηγήτριες ονείρων. Το έργο δεν μπορούσε να μελετηθεί στο κυρίως σώμα της διατριβής, καθώς θα δημιουργούσε μια έκκεντρη κατάσταση, θεωρήσαμε όμως ότι η εξέτασή του φωτίζει υπό νέα προοπτική ορισμένα θέματα της εργασίας.

Τα βασικά ερωτήματα που τίθενται στην παρούσα εργασία είναι: μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι τα όνειρα αποτελούν έναν κοινό τόπο στη σύγχρονη γυναικεία πεζογραφία; Αν ναι, τι αποκαλύπτει ο τόπος αυτός για τη γυναικεία ταυτότητα, έτσι όπως τη βλέπουν οι συγγραφείς, αλλά και έτσι όπως επιχειρούν να την κατασκευάσουν; Γιατί επιλέγεται ο κόσμος των ονείρων ως τόπος όπου οι ηρωίδες συγκροτούν τον εαυτό τους; Ποια είναι τα βασικά θέματα στα οποία επανέρχονται οι ονειρεύτριες; Και, παράλληλα: ποιες είναι βασικές αφηγηματικές λειτουργίες των ονείρων στα υπό εξέταση πεζογραφήματα; Και πώς συμβάλλει η επίμονη χρήση τους στη δημιουργία ενός νέου αφηγηματικού λόγου;

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

Η Γυναίκα – Παιδί: Η ονειρική επιστροφή στην παιδική ηλικία

«‘Πότε νομίζεις ότι τελειώνει η παιδική ηλικία’ την είχε ρωτήσει κάποτε, χρόνια αργότερα, μια φίλη. ‘Όταν τη θάβουμε’ είχε απαντήσει.»

Τζίνα Πολίτη, *Η επιστροφή στη Σάλα*²⁸

*

«Η επιστροφή στην Παιδικότητα έχει πάντα κάτι σπαραξικάρδιο και φοβερά αδιάντροπο.»

Μαργαρίτα Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*²⁹

Στη διεκκυστίδα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, η ενεργοποίηση της παιδικής ηλικίας ως θεματικού πυρήνα της ονειρικής αφήγησης κατέχει κυρίαρχη θέση. Μέσα στην πολυσημαντότητα της ονειροπλασίας, παλαιά ίχνη παιδικών βιωμάτων, πολυετή όνειρα, θολές αναμνήσεις και δυσερμήνευτες φαντασιώσεις, ανακαλούν το continuum, το συνεχές της μνήμης μέσα από μια ιδιόμορφη επιστροφή στις ρίζες³⁰: αυτές της παιδικής ηλικίας³¹.

Στον χώρο της λογοτεχνικής αφήγησης, η ονειρική ανάκληση της παιδικότητας επηρεάζει τη μυθοπλαστική οργάνωση κυρίως μέσω ενός κειμενικού εγκιβωτισμού στην κεντρική πλοκή, ενός παρέμβλητου μικρο-κειμένου που εγκαθιδρύει έναν ιδιότυπο *αφηγήσιμο* διάλογο ανάμεσα στην ενήλικη ηρωίδα και στη γυναίκα-παιδί³², το παιδί που ήταν κάποτε· μια ετεροβαρής ανταλλαγή χρόνου,

²⁸ Τζίνα Πολίτη, *Επιστροφή – Τρία Διηγήματα*, Άγρα, Αθήνα 2011, σ. 32.

²⁹ Μαργαρίτα Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη – Ημερολόγια 1959-1979*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2008, σ. 230. [Από ημερολογιακή καταγραφή του 1967, σε ηλικία 21 ετών].

³⁰ «Το όνειρο έχει μια ρίζα που προχωρεί κάθετα μέσα στο απλοϊκό, πλατύ ασυνείδητο της πρωτόγονης παιδικής ζωής» (Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, μτφρ. Έλση Τσούτη, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, σ. 122).

³¹ «Όσο πιο πολύ εμβαθύνει κανείς στην ανάλυση των ονείρων, τόσο συχνότερα οδηγείται στα ίχνη παιδικών βιωμάτων, που στο λανθάνον περιεχόμενο των ονείρων παίζουν έναν ρόλο ως ονειρικές πηγές» (Σίγκμουντ Φρόυντ, «Η παιδική ηλικία ως πηγή των ονείρων», στο *Η ερμηνεία των ονείρων*, ό.π., σ. 185).

³² «Όπως το θέτει ο Παντελής Βασματζίδης, «ξαναβρίσκει κανείς στο όνειρο το παιδί που εξακολουθεί να ζει μέσα από τις παρορμήσεις του ως ενήλικα» (*Ερμηνεία των Ονείρων – Είκοσι επτά αιώνες πριν κι ένας αιώνας μετά*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 60).

μνήμης, επιθυμίας και των μεταξύ τους διασυνδέσεων³³. Ποια ιστορία όμως θα πρέπει να αναζητηθεί πίσω από το αφηγούμενο όνειρο; Η προϊστορία του ατόμου, η ιστορία ενός κρυμμένου τραύματος, η ιστορία μιας πιθανής ερμηνείας; Η εμβόλιμη παράθεση της ονειροπλασίας συνήθως είτε αποφορτίζει τις εντάσεις της ενήλικης ζωής, είτε αναδεικνύει συναισθηματικές εκκρεμότητες και υπαρξιακές ανησυχίες, ή ενεργοποιεί υπόγεια τη συμφιλίωση με τον έσω εαυτό· όχι σπάνια, φωτίζει ανεπούλωτα τραύματα της ατομικής και οικογενειακής μυθιστορίας και ερμηνεύει αποκλίνουσες συμπεριφορές ή διαταραχές³⁴.

Το γεγονός ότι τα εξεταζόμενα όνειρα είναι ενδοδιηγητικές λογοτεχνικές κατασκευές καθιστά αναγκαίο το να εισαγάγουμε στην ανάλυσή μας δύο ακόμα παραμέτρους: την ανασύσταση της συλλογιστικής του παιδιού από τη συγγραφέα, ο τρόπος με τον οποίο, ενδεχομένως, αναβιώνει γλωσσικά, υφολογικά, σημασιολογικά το παιδικό βίωμα, τοποθετώντας το στον πυρήνα των ονειρικών ιδεών ή συνδιαλέγεται με παγιωμένες αντιλήψεις ή αναπαραστάσεις της παιδικής ηλικίας· την ενσωμάτωση της εν λόγω συλλογιστικής σε μια αφηγηματική βαθμίδα με συνάφεια ως προς την εξέλιξη της πλοκής και με συνέπεια ως προς την ψυχογράφηση του ενήλικου εαυτού. Η ενεργητική αναδόμηση του παρελθόντος στη βάση του διπόλου αναμνηστικά υπολείμματα – αφηγηματικά ευρήματα, η αναδρομική κατασκευή σχέσεων αιτιότητας, συμβάλλει περαιτέρω στη δημιουργία δύο τύπων αποδέκτη της ονειρικής αφήγησης: την ηρωίδα που επεξεργάζεται τα (αν)ιστορούμενα του παρελθόντος της, και τον αναγνώστη του έργου που προσλαμβάνει και ερμηνεύει, σαν συμπλήρωση ενός παζλ, την εν λόγω ονειρική διήγηση. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια διπλή ονειρική ανάγνωση με διαφορετικές οπτικές πρόσληψης.

³³ Σχετικά με την αφηγήσιμη ζωή, είναι εύστοχη η διαπίστωση του Peter Brook ότι «η εξιστόρηση της ιστορίας του εαυτού παραμένει ο απαραίτητος μίτος μας στο λαβύρινθο της χρονικότητας» («Μυθοπλασίες του Λυκάνθρωπου: Ο Φρόνιτ και η αφηγηματική κατανόηση», μτφρ. Βασίλης Καλλιπολίτης, στο συλλογικό έργο *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, Εξάντας, Αθήνα 1990, σ. 118).

³⁴ Επεξηγώντας δύο πολύ γνωστές φράσεις του Φρόνιτ που συνοψίζουν τη θέση του περί παιδικής σεξουαλικότητας –«Το παιδί είναι ο πατέρας του ενήλικου» και το περιεχόμενο του παιδικού ερωτισμού ως «διάθεση πολύμορφης διαστροφής» (polymorph-perverse Anlage)–, η Μιμικά Κρανάκη συνδέει την παιδική σεξουαλικότητα, την επιθυμία και τα όνειρα παρατηρώντας ότι «απ’ το απόθεμα των παιδικών σεξουαλικών πόθων η ονειρική διεργασία αντλεί όχι μόνο το υλικό και τη δύναμη της απεικόνισης, αλλά και τη θεραπευτική, λυτρωτική της αξία» (Μιμικά Κρανάκη, *Διαβάζοντας τον Φρόνιτ – Δέκα μαθήματα για την ψυχανάλυση*, Εστία, Αθήνα 1986, σ. 46).

Στα κείμενα που εξετάζουμε θα μας απασχολήσει το μοτίβο της Γυναίκας – Παιδιού, ο τρόπος με τον οποίο το αφηγούμενο Εγώ διαπλέκεται με το παιδικό Εγώ³⁵, οι ηρωίδες που καταδύονται ονειρικά στον κόσμο των παιδικών τους χρόνων με οδηγό ένα σημαίνον μνημονικό ίχνος· ή το αιώνιο κορίτσι, περιδινούμενο στις διασταυρώσεις του πραγματικού με το φαντασιακό, γοητευτικό όσο και εύθραυστο μέσα από τα μυθολογήματα της γυναικείας κληρονομιάς³⁶.

Η πρόκριση της μνημονικής ταυτότητας –προσωπική μνήμη, οικογενειακή μνήμη, μνήμη του παρελθόντος, μνήμη του χώρου–, κομβικής σημασίας θέμα στην ενότητα αυτή, συνέχεται με κάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως *ο θρίαμβος της αισθητηριακής εμπειρίας*. Η κατάδυση στον κόσμο της παιδικής ηλικίας προσελκύει όνειρα αισθητηριακά, που παραπέμπουν στην εξελικτική πορεία του παιδιού, στη συγκρότηση του εαυτού, στην αντίληψη του κόσμου και των άλλων. Η μνήμη³⁷ μέσα από την πολλαπλή διασύνδεση των λειτουργιών της –οπτική, ακουστική, οσφρητική, αισθησιοκινητική, σημασιολογική– φέρνει στην επιφάνεια ήχους, εικόνες, κινήσεις, μυρωδιές, γεύσεις, ερεθίσματα, που αναβαπτίζουν την ονειρευόμενη, προσδίδοντάς της μια ιδιαίτερη ταυτότητα³⁸ μέσα από ένα δίκτυο αλληλένδετων σημασιοδοτήσεων. Στη διασταύρωση του αυτοβιογραφικού και του

³⁵ Στην ενότητα αυτή δεν θα μας απασχολήσουν, πλην εξαιρέσεων, τα όνειρα νεαρών κοριτσιών, όσα δηλαδή αφηγηματοποιούνται ταυτόχρονα με την παιδική ή εφηβική ηλικία των ηρωίδων. Επίσης, τα όνειρα που ανακαλούν ή ανασυστήνουν τη σχέση μητέρας–κόρης θα παρουσιαστούν σε ξεχωριστό κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

³⁶ Σ' ένα άλλο πλαίσιο μελέτης, σκιαγραφώντας τον μύθο της γυναίκας–παιδιού σε υπερρεαλιστικά κείμενα, η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου γενικεύει τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου μορφοειδώλου με τρόπο που προσιδιάζει και στην παρούσα εργασία: «Είναι μια γυναίκα που μέσα της έχουν παραμείνει άθικτες η αναρχία της παιδικότητας, η αθωότητα, η “πολύμορφη διαστροφή” σύμφωνα με τον ορισμό του Φρόντ, η εγγενής μαγεία» (Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 264).

³⁷ Θα υιοθετήσουμε την άποψη της Κων/νας Μπάδα ότι «η μνήμη κατασκευάζει το παρελθόν στο παρόν, συνιστά δηλαδή μια παροντική δράση» [«Η μνήμη της δεκαετίας 1940 – 1950 στη διαδικασία συγκρότησης παροντικών πολιτισμικών ταυτοτήτων», ανακοίνωση στο Δ' Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010)].

³⁸ Βλ. Ζ.Ι.Σιαφλέκης, «Εισαγωγή: Εκδοχές και συστατικά της λογοτεχνικής μνήμης», στο *Γραφές της Μνήμης*, εισαγωγή-επιμέλεια Ζ.Ι.Σιαφλέκης, Gutenberg, Αθήνα 2011: «Η ανάμνηση είναι μια λειτουργία που έχει άμεση σχέση με την ταυτότητα του γράφοντος υποκειμένου, καθώς το υλικό της μνήμης είναι πάντοτε προσωπικό, έστω κι αν εντάσσεται σε μια γενικότερη κοινωνικό-πολιτισμική ενότητα. Μνήμη και ταυτότητα βρίσκονται σε σχέση διαπλοκής και αλληλοπροσδιορισμού» (σ. 15).

μυθοπλαστικού, ο αφηγούμενος ονειρικός λόγος καθίσταται μια ενδιαφέρουσα αυτο-αναφορική αφηγηματική πράξη, την οποία θα προσεγγίσουμε μέσα από τους εξής θεματικούς άξονες: α) Οικογενειακοί δεσμοί – Ονειρικοί λαβύρινθοι (σχέσεις, ρήξεις, συναισθηματικές εκκρεμότητες, διαχείριση της απώλειας και του πένθους), β) Τα παιδικά σύμβολα και η επανασυμβολοποίησή τους, γ) Μεταιχμακές εμπειρίες.

α) Οικογενειακοί δεσμοί – Ονειρικοί λαβύρινθοι

Ίσως η πιο εύφλεκτη ζώνη στην ονειρική επανάγνωση της παιδικότητας είναι η οικογενειακή «προϊστορία», η εγχάραξη των οικογενειακών δεσμών στην αφηγούμενη ιστορία, ως το υπόστρωμα δράσεων και συμπεριφορών που αναδύονται μεταδιηγητικά. Στην ενότητα αυτή θα δούμε ονειρικές πτυχές οικογενειακών δεσμών και του τρόπου με τον οποίο επιδρούν πάνω στο παιδικό εγώ των ηρωίδων.

Το μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου *Για την αγάπη της γεωμετρίας* (Πατάκης, 2011) συνιστά το πικρό χρονικό μιας εξεγερμένης νιότης και μιας ταραγμένης, σημαδεμένης από αποτυχίες, ενηλικίωσης. Η κεντρική ηρωίδα, η Ανατολή Μπότσαρη, μεγαλώνει σε μια εύπορη όσο και «τοξική» μεσοαστική οικογένεια αριστερών καταβολών· ένα αλλόκοτο πλάσμα –σε μόνιμη ρήξη από την παιδική του ηλικία με τον αυταρχικό και δογματικό κομμουνιστή δικηγόρο πατέρα, ο οποίος επιδίδεται σε ακραίες συμπεριφορές–, που βιώνει την ψυχολογική και σωματική κακοποίηση στο οικογενειακό του περιβάλλον και βρίσκει καταφύγιο στη λογοτεχνία, στη ροκ μουσική, στη γεωμετρία και στα μαθηματικά. Ο μικρότερος αδερφός της, ο «Τού», ο οποίος χάνει απροσδόκητα τη μιλιά του, η απαθής μητέρα, θύμα και η ίδια κακοποίησης από τον σύζυγό της, ο ανεκπλήρωτος έρωτας της ηρωίδας για τον παιδικό της φίλο, τον Παύλο, το χρυσό μετάλλιο στην Ολυμπιάδα μαθηματικών, απόπειρες αυτοκτονίας, ένας αποτυχημένος γάμος, αναλαμπές ζωής και συνεχείς ματαιώσεις συνθέτουν τον έντονο μικρόκοσμο της Ανατολής, με φόντο την Ελλάδα της μεταπολίτευσης, από τη δεκαετία του '70 και μετά. Ένας μόνιμος εφιάλτης συμπυκνώνει το υπαρξιακό τραύμα της ηρωίδας, την καθήλωση στο σπίτι/φυλακή, σε μια δυνατή εικονοποιία εγκλεισμού και ανελευθερίας. Η γυναίκα βλέπει τον εαυτό της σε νεαρή ηλικία, στο οικογενειακό σπίτι σε κάποιο απομακρυσμένο προάστιο, με κλειστά παράθυρα και κλειδωμένες πόρτες, με όλα τα οικεία πρόσωπα και αντικείμενα-σύμβολα του πρότερου βίου –το μαύρο πιάνο του αδερφού της, το σαμοβάρι, τις ματριόσκες, τις κορνιζαρισμένες φωτογραφίες, τη γυάλα με το χρυσόψαρο– σε κατάσταση νεκρικής σιγής:

[...] κάνει ζέστη, τα παράθυρα είναι κλειστά, η πόρτα είναι κλειδωμένη· κλειδί δεν υπάρχει [...] Ο μπαμπάς κάθεται στον καναπέ του σαλονιού, στο σκοτάδι, μαζί με τη μαμά και τον Τού· η μαμά είναι νεκρή αλλά κάθεται στον καναπέ δίπλα στον

μπαμπά με τα χέρια ακουμπισμένα στα γόνατά της· τη μισούσα πάντα για όσα έκανε – και για όσα δεν έκανε. Ό,τι περπατούσε μέσα σ’ εκείνο το σπίτι περπατούσε μονάχο. [...] Είμαι κλεισμένη μέσα· ίσως κλειδωμένη· τα παράθυρα είναι μανταλωμένα (ή σφραλισμένα με σανίδες)· στον τοίχο έχω ζωγραφίσει ένα τεράστιο π , το θαυμαστό 3,14, που στο όνειρο μοιάζει με πόρτα· [...] πνίγομαι· ο αέρας λιγοστεύει· νιώθω σαν να έχω πάρει χάπια –«πιθαναί παρενέργειαι: εφίδρωση, αταξία, συσκοτισμός»–, ζυπνώ· παράξενο περιβάλλον αποπροσωποποίησης· περνάει μια αγωνιώδης στιγμή· ύστερα νιώθω ανακούφιση· αναπνέω· δεν ήταν παρά ένα κακό όνειρο. (σ. 343-345)

Καθώς δεν μπορούμε ούτε ν’ αλλάξουμε το παρελθόν μας ούτε ν’ ανακτήσουμε τη χαμένη παιδική μας ηλικία, απαλείφοντας τον πόνο ή τα ψυχικά τραύματα, η Alice Miller σημειώνει στις *Φυλακές της παιδικής μας ηλικίας* τη σημασία μιας εσωτερικής αναδιοργάνωσης, με επίγνωση της βιωμένης γνώσης, ώστε, από ανίδεο θύμα, να μετατρέψουμε τον εαυτό μας «σε υπεύθυνο άτομο, που γνωρίζει τη δική του ιστορία και μπορεί να ζήσει μαζί της»³⁹. Η αναζήτηση του αληθινού μας εαυτού που συνδέεται με τη συνειδητοποίηση της προσωπικής μας αλήθειας, «μας δίνουν τη δυνατότητα να επιστρέψουμε στο δικό μας συναισθηματικό κόσμο όταν είμαστε πια ενήλικες — χωρίς παραδείσους, αλλά με την ικανότητα να πενήθσουμε»⁴⁰. Αυτή την ιδιόμορφη κατάσταση πένθους που συνιστά συγχρόνως ξεκαθάρισμα λογαριασμών και υπαρξιακή υπέρβαση φαίνεται να αποτυπώνει και το όνειρο της Ανατολής, μια «καταιγίδα φαντασμάτων» όπως το χαρακτηρίζει η ίδια. Με εξαίρεση τη μαθηματική σταθερά της αρμονίας $\pi=3,14$ ⁴¹, που στο όνειρο συμβολίζει τη σωτήρια διέξοδο προς τη ζωή⁴², το εν λόγω όνειρο, το οποίο

³⁹ Alice Miller, *Οι φυλακές της παιδικής μας ηλικίας ή Το δράμα του προικισμένου παιδιού*, μτφρ. Ευηνέλλα Αλεξοπούλου-Νίκος Λαζαρίδης, Ροές, Αθήνα 2003, σ. 26.

⁴⁰ Alice Miller, *ό.π.*, σ. 44.

⁴¹ Προικισμένη με μια εξαιρετική μαθηματική ικανότητα, η γεωμετρία είναι το πεδίο όπου η ηρωίδα μπορεί να αναδείξει τη διαφοροποίηση και υπεροχή της: «“Βλέπω γεωμετρικά όνειρα”, αναφέρει στον ψυχίατρο που την παρακολουθεί ύστερα από απόπειρα αυτοκτονίας: “Ανθρωποφάγα τετράπλευρα ανάμεσα σε αηδόνια”. [...] Της άρεσε να μιλάει για τη γεωμετρία. Θα μιλούσε συχνότερα αν δεν φοβόταν πως τα “γεωμετρικά όνειρα” θα θεωρούνταν ένα επιπλέον σύμπτωμα σχιζοφρένειας» (*Για την αγάπη της γεωμετρίας*, σ. 152-153).

⁴² Όπως σημειώνει η ψυχαναλύτρια Άννα Ποταμιάνου, αναφερόμενη σε επαναλαμβανόμενο όνειρο ασθενούς της όπου βρίσκεται κουλουριασμένη μέσα σε βαρέλι –και το οποίο παραπέμπει στον οδυνηρό εγκλεισμό της σε απομακρυσμένο δωμάτιο στην παιδική της ηλικία–, «και στα τραυματικά όνειρα μπορεί κανείς να βρει ίχνη παρουσίας ευχάριστων στοιχείων» (*Η ποίηση των ονείρων*, «Τα τραυματικά όνειρα», Ίκαρος, 2019, σ. 92). Στο

παρατίθεται προς το τέλος του έργου, είναι σαν να συνοψίζει, μ' έναν κοφτό, αφηγηματικά, ρυθμό απειλητικής επαναληπτικότητας την απονέκρωση, τη μοναξιά/απομόνωση και τη διττή τοξικότητα χώρου και ανθρώπων που αποτέλεσαν το οικείο περιβάλλον της αποσυνάγωγης ηρωίδας σε όλη την αφήγηση. Αν και εφιάλης, η αναβίωση της τραυματικής εμπειρίας λειτουργεί απελευθερωτικά για εκείνη, καθώς συλλογίζεται ανακουφισμένη ότι «δεν ήταν παρά ένα κακό όνειρο».

Από μια κατάσταση «εσωτερικής αυτο-εξορίας», τον ιδιωτικό χώρο των εσωτερικών περιπλανήσεων, που ονειρικά ανασυνθέτει το κυρίαρχο τραύμα της παιδικής/εφηβικής ηλικίας, αυτό του εξοστρακισμού από τον οικογενειακό και κοινωνικό περίγυρο, στο μυθιστόρημα της Ιωάννας Καρυστιάνη *Χίλιες ανάσες* (Καστανιώτης, 2018) περνάμε σε μια κατάσταση φαντασιωτικής αιχμαλωσίας, όπου κυριαρχεί ο τόπος-δεσμότης· η μετάπλαση του παιδικού βιώματος αποτυπώνεται ονειρικά μέσω των περιορισμών που δημιουργούν οι ορίζουσες της γενέθλιας γης· ο τόπος⁴³ εγκολπώνει την ονειρευόμενη, αλλά συγχρόνως την περιορίζει, τα όνειρα περιπλάνησης, μια μορφή ονειρικής μυθιστορίας της αναζήτησης του εαυτού, εικονοποιούν τον λαβύρινθο της ύπαρξης. Σ' ένα φανταστικό νησί του Αιγαίου, το Κουκούτσι, γύρω από την ιστορία της Πηγής Βογιατζή και της αιφνίδιας απώλειας

όνειρο της Μ. το κρίσιμο στοιχείο δυνητικής ευχαρίστησης ήταν κάτι που θύμιζε γλειφιτζούρι στο πάτωμα· στην περίπτωση της Ανατολής, στο μυθιστόρημα της Τριανταφύλλου, είναι η μαθηματική σταθερά $\pi=3,14$, η οποία αντιπροσωπεύει, σ' ένα δίκτυο αλληλένδετων συμβολισμών, τη σωτήρια διαφυγή από το σπίτι-φυλακή αλλά και την επικυρωτική αξία της ταυτότητας της ηρωίδας.

⁴³ Η αλληλεπίδραση χώρου και προσώπων ενδυναμώνει την ονειρική τοπογραφία σε αρκετά από τα αφηγούμενα ενύπνια που εξετάζουμε, καθώς οι ονειρευόμενες ηρωίδες δοκιμάζονται στο πεδίο της εντοπιότητας/ξενότητας, εστίας/ανεστιότητας, ενσωμάτωσης/αποκλεισμού. Σχετικά με την εγγραφή του χώρου στην αφήγηση και τη σχέση λογοτεχνικού και πραγματικού χώρου, η Μαρίτα Παπαρούση σημειώνει τη σημασία των σύγχρονων αναζητήσεων που αφορούν «τις έννοιες της ταυτότητας και της ετερότητας, του φύλου, της παράδοσης και της νεωτερικότητας, της παγκοσμιοποίησης, συνδυαζόμενες με την απόπειρα ιχνηλασίας της γεωγραφικής τους εστίασης» (Μαρίτα Παπαρούση, «Η μυθιστορηματική Άνδρος: το νησί ως χώρος κοινωνικός και χώρος λογοτεχνικός», στο *Σε αναζήτηση της σημασίας. Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις σε πεζογραφικά κείμενα του 19ου και του 20ού αιώνα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 228), ενώ ο Βασίλης Λαμπρόπουλος συσχετίζει το λογοτεχνικό ενδιαφέρον για την έννοια της ταυτότητας μ' έναν «γεωγραφικό αναπροσανατολισμό της λογοτεχνίας», όπου «το τοπίο διαδέχθηκε ο τόπος – γεωγραφικός, κειμενικός, ρητορικός, πολιτιστικός» (Βασίλης Λαμπρόπουλος, «Μεθοριακή λογοτεχνία και κριτική», στο *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία – Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, ό.π., σ. 58).

του συζύγου της, διαγράφεται ένας ζωηρός μικρόκοσμος ανθρώπων που παλεύουν να αρθρώσουν τον δικό τους λόγο ύπαρξης. Μια από τις στενές φίλες της κεντρικής ηρωίδας, η πενήνταεπτάχρονη μεταφράστρια Πόπη Χράπη, μ' έναν αποτυχημένο γάμο και μια σοβαρή κρίση μέσης ηλικίας στις πλάτες της, παλεύει με την πίεση του χρόνου και τη σωματική φθορά, τη διάψευση και τη ματαιώση, με τα βαρίδια της ενήλικης ζωής. Στα όνειρά της επαναλαμβάνεται η εικόνα μιας βουβής, έρημης θάλασσας που την κυκλώνει απειλητικά, χωρίς δυνατότητα διαφυγής. Σ' ένα ενύπνιο βλέπει μια προκυμαία-αφετηρία λεωφορείων που θυμίζουν μαύρες αστυνομικές κλούβες, γεμάτα προσκυνητές για μια σπάνια Παναγία. Τα λεωφορεία γλιστρούν πάνω στη θάλασσα διασχίζοντας το πέλαγος και εκείνη, κορίτσι γύρω στα δώδεκα ντυμένο με τη σχολική ποδιά και κρατώντας λαμπάδα, παρακολουθεί από το τελευταίο λεωφορείο την προσκυνηματική πομπή:

Κοιτούσα πίσω τον παππού μου να φεύγει δεξιά και όχι αριστερά, προς το σπίτι μας, όπως μου είχε πει και όπως έπρεπε. Μία γυναίκα δίπλα μου μού ψιθυρίζει στο αυτί, σωστά πάει από εκεί, πρέπει να καταταγεί και στις 2 μ.μ. εκπνέει η διορία. Σηκώνεται μετά, χτυπάει το κουδούνι στον οδηγό και κατεβαίνει σε μια στάση μεσοπέλαγα. Λέω στον ύπνο μου, η Παναγία τάδε. Μα, με περμανάντ; Με τσάντα από δέρμα φιδιού; Και κατεβαίνει προτού φθάσουμε στο μοναστήρι της; Θα λείπει από τη λειτουργία της;

Κάπως χάθηκα μέσα στο όνειρο, εξαφανίστηκα, τα λεωφορεία εξαφανίστηκαν κι αυτά, έμεινε μόνο μία μουγκή έρημη θάλασσα. (σ. 68-69)

Μέσα από μια σειρά παράδοξων εικόνων –λεωφορεία που διασχίζουν τη θάλασσα ως μέρος ενός θρησκευτικού προσκυνήματος, ο παππούς της ονειρευόμενης ως νεοσύλλεκτος που ετοιμάζεται να καταταγεί, η τιμώμενη Παναγία ως επιβάτιδα με περμανάντ και τσάντα από δέρμα φιδιού–, ο τρόπος με τον οποίο το παράλογο συνέχεται στο όνειρο με οικεία πρόσωπα και νοσταλγικά υπολείμματα της παιδικής ηλικίας, εικονοποιεί τη συναισθηματική αμφιθυμία της ηρωίδας. Όταν αποφασίζει να αφήσει την Αθήνα και να επιστρέψει μόνιμα στο νησί, τα όνειρά της αποτυπώνουν αυτό το αβέβαιο βήμα⁴⁴. Σ' ένα άλλο όνειρο βλέπει ότι βρίσκεται στην αίθουσα

⁴⁴ Το ίδιο αβέβαιο βήμα, μια κρίση ταυτότητας, αποτυπώνουν και τα όνειρα της πενήνταχρονης φιλόλογου Θάλειας Ποιμενάκη στο μυθιστόρημα της Νίκης Τρουλλινού *Ουρανός από στάχτη* (Ποταμός, 2020), έργο που συγκαταλέγεται στη λεγόμενη «πεζογραφία

τελετών του Χάρβαρντ, με την ειδική στολή και το καπέλο των αποφοίτων, και παρακολουθεί έναν άντρα κολλημένο στο ταβάνι, όπως τα λευκά γύψινα οροφής. Ο άνδρας ξεκολλάει, πηγαίνει στο βήμα του ομιλητή και αρχίζει μια ομιλία στα ελληνικά, με γυναικεία φωνή και έντονη μουσικότητα στη γλώσσα, ενώ οι ακροατές –ροδαλοί Αμερικανοί φοιτητές– τον παρακολουθούν με φυσικότητα, χωρίς προβλήματα κατανόησης: *«Μιλούσε με γυναικεία φωνή και στα ελληνικά, ελληνικά με μικρασιάτικη προφορά, διανθισμένα με παροιμίες, Βουνό με βουνό δε σμίγει και με τραγουδιστούς στίχους, Σάλα-σάλα τα μιλήσαμε, όλο σαν ένα γλαφυρό και ιλαρό παραμύθημα, τίποτε επιστημονικό»* (σ. 156).

Στο τέλος της ομιλίας του, αντί χειροκροτημάτων, οι φοιτητές τον παίρνουν σηκωτό και τον κλείνουν σε στρατόπεδο συγκέντρωσης, στον προαύλιο χώρο του πανεπιστημίου. Η ονειρευόμενη, ενώ στην αίθουσα τελετών ήταν ενήλικη και ελεύθερη, βρίσκεται και αυτή φυλακισμένη στο ίδιο στρατόπεδο, με χειροπέδες και νυχτικό, κοριτσάκι δημοτικού πλέον:

Ολόγυρα υπήρχε μακρινός ορίζοντας με καλαμιώνες, αμπέλια και ζωκλήσια, τοπία δικά μας. Τέλος πάντων, πλησιάζω τον ομιλητή, να δούμε τι θα απογίνουμε κι αυτός με χαστουκίζει, φαπ στη μία παρειά, φαπ στην άλλη, με κατηγορεί, ήκλεψες τη νυχτικά μου, ήκλεψες τη βρακοζώνα και τα πασούμια μου. Η γυναικωτή φωνή του ήταν τώρα ακριβώς ίδια η φωνή της μητέρας μου. Ο άντρας έγινε η μάνα μου και αφού με έδειρε, άρχισε να με ταΐζει στο στόμα το αγαπημένο μου, πανέ αρνίσιας κοτολέτες. (σ. 157)

της κρίσης» που εμφανίζεται διακριτά από το 2010 και μετά, αποτυπώνοντας, σε ποικίλους συνδυασμούς, την οικονομικοκοινωνική και πολιτική κρίση, τις συλλογικές παθογένειες και τις ατομικές υπαρξιακές περιδινήσεις, τον ευρωσκεπτικισμό και το χάσμα μεταξύ Ανατολής-Δύσης. Καθώς η ηρωίδα (μετα)κινείται μεταξύ Κρήτης και Εξαρχείων, η επιστροφή στον γενέθλιο τόπο και ειδικότερα στο πατρικό της γιαγιάς της στο χωριό, πυροδοτεί ένα όνειρο με οικεία πρόσωπα και σύμβολα της οικογενειακής μυθιστορίας: *«...ταξίδευε με αεροπλάνο. Είχε κάρτα επιβίβασης αλλά δεν είχε ταυτότητα. Καθυστέρηση και αναταραχή στην πτήση. Ένας φίλος, το όνομά του χανόταν στο βάθος των σχολικών χρόνων, και ο λογιστής της οικογένειας. Έχει μια βαλίτσα μαζί της, πολλά επίπεδα στο εσωτερικό της, με παλιά μικρά πράγματα, χύμα όλα. Σαν κομμένα σε χαρτόνι λεπτά αλογάκια από φίλντισι. Και τετραγωνισμένα κομμάτια ψωμιού, σαν αντίδωρο κυριακάτικου εκκλησιάσματος, η γιαγιά έλεγε πόσο πολύ το αγαπά το αντίδωρο και να της το φυλάξει. Αυτό το τελευταίο ίσως την ζύπνησε απότομα»* (σ. 21).

Ο κόσμος της γνώσης, της πνευματικής αίγλης και του πανεπιστημιακού κύρους που πρεσβεύει το Χάρβαρντ, στοιχεία που δίνουν υπόσταση στην ενήλικη ζωή της ηρωίδας, ένας ιδιόρρυθμος ομιλητής που εκφέρει λόγο στα ελληνικά, με γυναικεία φωνή και μικρασιατική προφορά, και από την άλλη ένα ελληνοκεντρικό τοπίο φυσικού πλούτου με καλαμιώνες, αμπέλια και ξωκλήσια. Στο μεταίχμιο των δύο κόσμων, το στρατόπεδο συγκέντρωσης όπου βρίσκεται έγκλειστη η ηρωίδα, η μεταμόρφωση του ομιλητή στη μητέρα της, η χειροδικία που δίνει τη θέση της στο τάισμα με το αγαπημένο της φαγητό συνθέτουν ένα παράδοξο σκηνικό ψυχολογικής πίεσης και επιστροφής στις ρίζες, επιτείνοντας τον εσωτερικό διχασμό. Καθώς η Πόπη διηγείται τηλεφωνικά στη φίλη της Πηγή⁴⁵ το όνειρό της, αστειευόμενη ότι τα άπαντα του ύπνου της κοντεύουν να ξεπεράσουν τα άπαντα του ξύπνιου της, η φίλη της το αποδίδει στην πίεση που πρέπει να αισθάνεται από τη μετεγκατάσταση στο νησί και τις μεταφράσεις.

Ένα κομβικό σημείο στην ονειρική αναπαράσταση της παιδικής ηλικίας είναι ο τρόπος νοηματοδότησης του θανάτου, η επίγνωση της απώλειας και η βίωση του πένθους για οικεία πρόσωπα. Στα κείμενα που θα εξετάσουμε ο παιδικός ψυχισμός αποκαλύπτεται είτε ευάλωτος και ανέτοιμος να δεχθεί το τετελεσμένο του θανάτου –σημείο αναφοράς για τα εκκολαπτόμενα τραύματα των ηρωίδων που θα στιγματίσουν την υπόλοιπη ζωή τους– είτε ανακουφιστικά επινοητικός στη συμφιλίωση με το τραυματικό αυτό γεγονός. Η Νάντια στη φερόνυμη νουβέλα της Λένας Διβάνη (Μελάνι, 2006), εικοσιδυάχρονη αισθητικός των πολυκαταστημάτων Hondos Center, ασφυκτιά σε μια ζωή προβλέψιμη⁴⁶, βυθισμένη στην αφόρητη

⁴⁵ Η αναδίγηση των ονείρων συναντάται πολύ συχνά στα λογοτεχνικά έργα της περιόδου που εξετάζουμε και έχει σχέση με μια κοινοτική αίσθηση διαμοιρασμού της ονειρικής εμπειρίας και με την πρόκριση της προφορικής αφήγησης. Σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος, ύστερα από έναν εφιάλτη της ηρωίδας με μια επίμονη, έρημη θάλασσα που τη μετέφερε ξανά στην παιδική της ηλικία, ακολουθεί η εξής σκηνή: «*Πρωί-πρωί η Πόπη Χράπη στο τηλέφωνο. Συνήθιζε με το καλημέρα να εξιστορεί αναλυτικά όσα είχε δει στον ύπνο της, τότε ειδυλλιακά, τότε απειλητικά, τους τελευταίους μήνες όλα με αόριστες θάλασσες που δεν της έκοβε καν να τις λογοκρίνει, να μην αναστατώνει χειρότερα την Πηγή Βογιατζή. Πηγούλα, με έζωνε φόβος γιατί δεν φαινόταν στεριά, σαν να μην υπήρχε στεριά πουθενά, κατέληξε αδέξια και η άλλη σχολίασε ξερά πως η νύχτα κάνει την πιο βρόμικη δουλειά*» (σ. 69).

⁴⁶ Θεωρούμε ότι η Νάντια, στιγματισμένη από το βάρος του ερωτήματος «ποια είμαι;», κινούμενη σε ενδοσυγκρουσιακές καταστάσεις μεταξύ φανταστικού και πραγματικού, αποτελεί ενδιαφέρον δείγμα σταδιακής μεταμόρφωσης ενός «στατικού» σύμφωνα με τον Thomas Docherty χαρακτήρα, «που η ύπαρξή του ερμηνεύεται ολοκληρωτικά στο μυθιστόρημα», σε «δυναμικό» (Wallace Martin, «Αφηγηματική δομή: Μια σύγκριση

ασφάλεια που της προσφέρουν οι οικείοι της. Όσο εκείνη προσπαθεί να διασώσει τον αληθινό της εαυτό, τόσο περισσότερο πιέζει τη θηλυκή πελατεία της, με τη συνενοχή του καλλυντικού ψεύδους, στην αποποίηση της πραγματικότητας, στην αναζήτηση του *άλλου* τους εαυτού.

Σε μια κρίσιμα αφηγηματικά στιγμή, ύστερα από ένα σοβαρό λιποθυμικό επεισόδιο στον γάμο συναδέλφου της, προάγγελος του δικού της προδιαγεγραμμένου μέλλοντος, η νεαρή ηρωίδα με τον εύθραυστο ψυχισμό⁴⁷, θα αναζητήσει στην ασφαλή ενδοχώρα⁴⁸ των ονείρων την (ανά)κτηση της κατακερματισμένης της ύπαρξης. Ο θάνατος της γιαγιάς της ως ονειρικό συμβάν τη μεταφέρει στον κόσμο των πρώτων συγκινήσεων και των πρώτων απωλειών, στον πυρήνα του μύχιου βιώματος και της πρωτόλειας ερμηνείας του. Η ασαφής αντίληψη του θανάτου μέσα από την παιδική σκέψη («*Η γιαγιά μου πέθανε. Τι είναι πέθανε;... Ήθελε να δει το πέθανε*»), η παράδοξη επίγνωση της απώλειας μέσα από τη συμβολική, καθημερινή ιεροτελεστία του χτενίσματος («*Τη γιαγιά της ήθελε. Τα χέρια της να δει, να της χτενίσουν τα μαλλιά. Μόνο αυτή μπορούσε να τα ξεμπερδέψει και να μην πονέσουν ούτε τόσο δα*»), η κηδευτική τελετή, εικονοποιούνται με ενάργεια ως αναπαράσταση μιας ήδη βιωμένης εμπειρίας, ως *μμητική* του πένθους.

Η ενήλικη Νάντια και το παιδικό της είδωλο, το «εγώ» / υποκείμενο του ονείρου, ξαναζούν το θάνατο της γιαγιάς ως μια πολυεπίπεδη αισθητηριακή εμπειρία, ως δοκιμασία της ενσώματης μνήμης: «*Ξανάκλεισε τα μάτια και, τη στιγμή που το*

μεθόδων», μτφρ. Αγγέλα Κουφού, στο *Θεωρία της Αφήγησης*, συλλογικό έργο, Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), Εξάντας, Αθήνα 1991, σ. 31).

⁴⁷ Η εσωτερική πίεση που νιώθει η ηρωίδα, η αίσθηση της επαπειλούμενης ύπαρξης, αποτυπώνεται και στον ακόλουθο εφιάλη που βλέπει ύστερα από μια έξοδο σε εστιατόριο για φαγητό: άνθρωποι-αστακοί πασχίζουν να σωθούν σ' ένα σπίτι που δέχεται την ορμητική επέλαση της θάλασσας, και η ίδια είναι έτοιμη να φαγωθεί: «...*κάποιοι πρέπει να θυσιαστούν. Να δούμε ποιος θα φαγωθεί. Οι άνθρωποι τώρα έβγαλαν δαγκάνες για να πιάνονται καλύτερα από τα έπιπλα, να μην τους παρασύρει το νερό στον πάτο, πιάνονται από τις κουρτίνες, σκοτώνουν καλύτερα. Έβλεπε το νερό να ανεβαίνει, προσπάθησε να πιαστεί κι αυτή από κάπου αλλά δεν είχε δαγκάνες, είχε μόνο αυτά τα άχρηστα χέρια, δεν είχε δαγκάνες. Αυτή λοιπόν θα φαγωθεί*» (σ. 170).

⁴⁸ Μιλώντας για το εφηβικό μυθιστόρημα και για τον «έφηβο» όχι ως ηλικιακή ομάδα αλλά ως ανοιχτή ψυχική δομή, η Τζούλια Κρίστεβα αναφέρεται στην εμπειρία της γραφής και στον ευεργετικό της ρόλο, καθώς επιτρέπει στο υποκείμενο να επαναεπεξεργαστεί τον ψυχικό του χώρο, απαλλάσσοντάς το από τη δοκιμασία της πραγματικότητας, κάτι που θα μπορούσε να ιδωθεί ως «*η απόδραση από την έγκριση του άλλου*». Στην περίπτωση της Νάντιας η εν λόγω απόδραση δεν έρχεται μέσω της γραφής αλλά των ονείρων. («*Το εφηβικό μυθιστόρημα*», στο *Οι νέες αρρώστιες της ψυχής*, μτφρ. Κατερίνα Χατζή, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 210).

αναζήτησε, το όνειρο ξαναγύρισε, γλίστρησε ολόκληρο μέσα της. Μύριζε κερύ μέλισσας και λιβάδι αγιορείτικο. Μύριζε λουλούδια. Πού ήταν; Στην αυλή ήταν δίπλα στην πασχαλιά, μισοκρυμμένη. Τα μάτια της έκαιγαν απ' το κλάμα» (σ. 57-58).

Ο οικείος χώρος του σπιτιού και της αυλής μεταμορφώνεται σε σκηνή θεάτρου, με την ονειρευόμενη σε ρόλο πρωταγωνιστή όσο και πανόπτη θεατή⁴⁹: «*Η αυλή δεν υπήρχε. Ήταν σκηνικό θέατρο αλλά σαν αληθινή. Τέσσερις άνθρωποι με μαύρα μπήκαν στην αυλή κρατώντας ένα μακρύ μαύρο κουτί*» (σ. 59). Έτερος πρωταγωνιστής του ονείρου ο πατέρας της ηρωίδας, που, στο περιθώριο του δικού του πόνου για τον χαμό της μητέρας του, προσπαθεί να μιλήσει στη μικρή του κόρη για το τετελεσμένο και αναστρέψιμο ή μη του θανάτου. Ο πατέρας-φύλακας θα προστατέψει τη Νάντια από τη σύγκρουση με το Πραγματικό, από την οδύνη της απώλειας, επιλέγοντας την παραμυθία του θανάτου, τη μεταφορική σήμανσή του ως ταξίδι, την προστατευτική λειτουργία της ταυτοτικής πλάνης και, εντέλει, την αποδοχή μιας φανταστικής ταυτότητας για τη νεκρή του μητέρα: η αληθινή γιαγιά ταξιδεύει στα σύννεφα, το ψεύτικο είδωλό της είναι περικλεισμένο στο μαύρο κουτί⁵⁰: «*Το παιδί προσηλώθηκε σοβαρό για δυο λεπτά στην άσπρη μάζα και ναι, ναι,*

⁴⁹ Μια ρήση του Καρλ Γιουνγκ αποδεικνύεται διαφωτιστική στην παρούσα περίπτωση: «Ένα όνειρο είναι σαν ένα θεατρικό έργο όπου ο ονειρευόμενος είναι ταυτόχρονα η σκηνή, ο ηθοποιός, ο υποβολέας, ο παραγωγός, ο συγγραφέας, το κοινό και οι κριτικοί» (βλ. Αθηνά Ανδρουτσοπούλου, *Η αθώα γλώσσα των ονείρων μας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 44). Ας θυμηθούμε στο σημείο αυτό την παρατήρηση του Γιουνγκ ότι πολλά όνειρα διαθέτουν τα δομικά χαρακτηριστικά που περιγράφει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του: το σκηνικό, η περιπέτεια, η κορύφωση, η λύση ή η καταστροφή. Η δομή αυτή διέπει και το συγκεκριμένο όνειρο της Νάντιας: το *σκηνικό* (μια αυλή σπιτιού σε πένθιμη ατμόσφαιρα)· η *περιπέτεια* (τέσσερις άνθρωποι μπαίνουν στην αυλή κρατώντας ένα φέρετρο)· η *κορύφωση* (η μικρή Νάντια αρνείται να δεχτεί ότι η γυναίκα μέσα στο φέρετρο είναι η γιαγιά της και ξεσπά οργισμένη)· η *λύση* (ο πατέρας της Νάντιας επινοεί μια ανακουφιστική ιστορία για την αληθινή γιαγιά που ταξιδεύει στα σύννεφα).

⁵⁰ «*Ο παππούς παλεύει με τον άγγελον!*» Σ' ένα από τα κορυφαία διηγήματα της ελληνικής πεζογραφίας, *Το μόνον της ζωής του ταξίδιον* του Γεωργίου Βιζυηνού, όπου η άρρηκτη αφηγηματική σχέση ρεαλιστικών βιωμάτων με το παραμύθι και το όνειρο, φωτίζουν τον σχεδόν συνωμοτικό δεσμό παππού – εγγονού, αξίζει να θυμηθούμε δύο ονειρικές σκηνές με πρωταγωνιστή τον νεκρό παππού που βρίσκονται στον αντίποδα της συγκεκριμένης, εξωραϊστικής αποποίησης του θανάτου. Σε αντίθεση με τη Νάντια που παρακολουθεί σαν υπνωτισμένη τα ανοίκια επικήδεια έθιμα αρνούμενη να δεχτεί ότι η γυναίκα μέσα στο φέρετρο είναι η γιαγιά της, το ραφτόπουλο έχει πλήρη συναίσθηση τόσο της απώλειας του πολυαγαπημένου συγγενούς όσο και του τελετουργικού του πένθους, το οποίο περιγράφει λεπτομερώς σαν να πρόκειται για ζωγραφική απεικόνιση: «...*ωνειρευόμην τον παππούν μακρύν μακρύν εξηπλωμένον χαμαί εις την “σάλαν” της γιαγιάς, μέσα εις το ζωγραφημένον σάβανον, το οποίον τω είχε φέρει εξ Ιερουσαλήμ, με την εικόνα του Σωτήρος επί του στήθους*

επιτέλους την είδε. Εκεί ήταν. Στη μέση του ουρανού, μεγαλόσωμη, ροδαλή και ωραία, με την μπλε ρόμπα, της έγνεφε με το χέρι. Επιτέλους ελεύθερη» (σ. 61).

Η σχέση πατέρα – κόρης είναι αυτή που υποδόρια επεξεργάζεται το όνειρο, αυτός ο γόρδιος δεσμός ανεπίδοτης αγάπης που τρέφει όχι μόνο την παιδική ηλικία της νεαρής Νάντιας, αλλά διαπερνά και το ενήλικο παρόν της, καθώς προσπαθεί να κατανοήσει τον κόσμο των μεγάλων, τη φθαρτότητα/θνητότητα και τον πόνο της απώλειας.

Η ονειρική επιστροφή της ηρωίδας σ' ένα συμβάν που άφησε ανεξίτηλα τα ίχνη του στον παιδικό ψυχισμό της, σε μια θεατροποιημένη, εξωραϊσμένη αντιπαράσταση με τον θάνατο, έρχεται να της υπενθυμίσει τον δικό της μικρό, καθημερινό «θάνατο», το δικό της ταυτοτικό δίλημμα, μέσα στα στενά όρια της χειραγωγημένης από τους άλλους ύπαρξής της: του προσωπείου-βιτρίνα της ταυτότητας που επιβάλλει ο εργασιακός της χώρος⁵¹ –δεν είναι η «Νάντια», είναι η «Clinique», της ευνουχιστικής, υπερεγωτικής μητρικής φιγούρας, του σκιώδους πατέρα–προστάτη, «...ένα κοριτσάκι μια σταλιά, μισό μέτρο, να λυγάει σαν βέργα στον άνεμο αλλά να απαιτεί να μην την αψηφήσουν, να μην την αφήσουν απέξω» (σ. 58).

αυτού, με τα κίτρινα κηρία κολλημένα εις τα κοκκαλιασμένα δάχτυλα των εσταυρωμένων χειρών του» (Γ. Μ. Βιζυηνός, «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», *Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμ. Παν. Μουλλάς, Ερμής, Αθήνα 1991, σ. 182).

Καθώς στερνή επιθυμία του ετοιμοθάνατου γέροντα είναι να προλάβει να αποχαιρετίσει τον εγγονό του, ο τελευταίος, κατά τη διάρκεια της μακράς, αγωνιώδους επιστροφής στο σπίτι από την Κωνσταντινούπολη όπου μαθητεύει κοντά σε κάποιον ράφτη, βυθίζεται σ' ένα δεύτερο όνειρο με χαρακτήρα εφιάλτη· ο νεκρός παππούς δεν βρίσκει ανάπαυση στον τάφο του αλλά ως εκδικητής αναβάτης στ' άλογο του θέλει να τιμωρήσει τον εγγονό του που δεν ήρθε εγκαίρως για το κατευόδιο στον Κάτω Κόσμο: «*Ίππος και αναβάτης εφαιόντο τρέχοντες προς εμέ μετ' απεριγράπτου εκφράσεως οργής και εκδικήσεως. [...] Δύο τρεις φορές εδοκίμασα να φωνάξω βοήθειαν, να ζητήσω έλεος, αλλ' η φωνή μου ήτο κρατημένη*» (ό.π., σ. 183-184).

Η ροδαλή, γελαστή γιαγιά που γνέφει στην εγγονή της μέσα από το σύννεφο στη νουβέλα της Διβάνη, ο εξοργισμένος με την βραδυπορία του εγγονού του τιμωρός παππούς στο διήγημα του Βιζυηνού, νεκρά αφηγηματικά είδωλα σε αντιστροφή, φωτίζουν από διαφορετικές πλευρές την ονειρική ψηλάφηση του θανάτου και την ερμηνευτική του αναψηλάφηση από παιδιά /ονειρικούς ήρωες.

Για τον τρόπο με τον οποίο η εμπειρία του θανάτου μετασχηματίζεται σε γραπτό κείμενο, καθώς και για τη σχέση φανταστικού-πραγματικού στο συγκεκριμένο διήγημα του Βιζυηνού, βλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Μεταξύ φαντασίας και μνήμης: Η διαδικασία της γραφής στο διήγημα “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”», στο *Γεώργιος Βιζυηνός – Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Εστία, Αθήνα 1994, σ. 111-129).

⁵¹ «*Στα σπίτια σας ξεμαλλιαστείτε, κάντε ό,τι καταλαβαίνετε. Εδώ μέσα όμως δεν είσαι η –πώς σε λένε, είπαμε;– η Νάντια, εδώ μέσα είσαι η Clinique*» (σ. 9-10).

Εάν η απώλεια των γηραιών συγγενών⁵² σηματοδοτεί για το παιδί την πρώτη «ενταφιαστική» διάρρηξη των οικείων δεσμών, κάτι που αφηγηματικά στη *Νάντια* αποδόθηκε ως ρεαλιστική *ξενότητα*, ο θάνατος των παπούδων και η ονειρική τους «επιφάνεια» στο μυθιστόρημα της Δήμητρας Κολλιάκου *Το Μαγείο* (Εστία, 1999) αφηγηματοποιείται σε συνθήκες υπερρεαλισμού προτάσσοντας δύο βασικά χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας: τη μαγική σκέψη και τον ανιμισμό. Οι συμβάσεις του χώρου και του χρόνου καταργούνται, η ονειροπλασία μεταπλάθει πραγματικά και φανταστικά βιώματα, υποστασιοποιεί σε μια παράδοξη μεταμόρφωση, σε μια παιγνιώδη αντιμεταχώρηση, τα πρόσωπα μέχρι τον ζωομορφισμό.

Η Αναστασία, μία από τις δύο κεντρικές ηρωίδες αδερφές του έργου, οι οποίες παλινδρομούν μεταξύ μιας παρατεταμένης εφηβείας και μιας δύσκολης ενηλικίωσης σημαδεμένης από τον θάνατο της μητέρας και της θείας τους από καρκίνο, συναντά, με απροσδόκητο τρόπο, στο όνειρό της τους νεκρούς προγόνους⁵³. Η νεκρή γιαγιά βγαίνει μέσα από το φύλλο της ντουλάπας με ξεχειλωμένα φτερά αγγέλου, το ηχητικό της εκτόπισμα στον χώρο παραπέμπει σε τζιτζίκι («η γιαγιά τζιτζίκι»), ζητά από την εγγονή της να την ακολουθήσει στην κουζίνα για να της δείξει τον παπού–κατσαρίδα και την προσκαλεί να επισκεφθούν μαζί, μέσα από το σιφόνι του νεροχύτη / μυστικού περάσματος, το άβατο του Μαγείου⁵⁴, τον

⁵² Στην περίπτωση της αφηγήτριας στο διήγημα της Ζυράννας Ζατέλη «Η Περσεφόνη και μια άλλη ιστορία», από τη συλλογή *Περσινή αρραβωνιαστικά*, το νήμα με την παιδική ηλικία παραμένει πάντα στέρεο, μέσω της εσαεί ονειρικής αίσθησης που αφήνει η φοβερή προγιαγιά Περσεφόνη, η οποία κυριαρχεί στα όνειρά της: «...την Περσεφόνη, σε κανονικό όνειρο, και παρά τις προσδοκίες μου, ποτέ δεν την είδα. Κι ωστόσο περνάει συχνά, πολύ συχνά απ' τα όνειρά μου [...] η κυρίαρχη αίσθηση του ονείρου που είδα είναι πως πέρασε η Περσεφόνη [...] Είναι σαν να μου γνέφει πως όλα πάνε καλά και να μη φοβάμαι, το όνειρο συνεχίζεται» (σ. 65).

⁵³ «Ξαναβρίσκω την παιδική ηλικία σημαίνει ξαναβρίσκω όντα, που πολύ συχνά ανασταίνονται μέσα από την ανάκληση μιας κάποιας οικογενειακής συνέχειας» (Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, PUF, Παρίσι, 1999 στο Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 320).

⁵⁴ Η οριοθέτηση και σκιαγράφηση ενός φανταστικού χώρου / τελεστηρίου, περιφρουρημένου από τις συμβάσεις του πραγματικού, όπου συντελείται είτε η επικοινωνία με το υπερφυσικό στοιχείο είτε η ονειρική δραστηριότητα, συναντάται και σε άλλες ονειρικές αφηγήσεις της λογοτεχνικής παραγωγής που εξετάζουμε. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε χαρακτηριστικά το «ονειροδωμάτιο», παράδοχο μη-τόπο (εν) νόησης και (εν)συναίσθησης της ηρωίδας με τη νεκρή της μητέρα, στο μυθιστόρημα της Αμάντας Μιχαλοπούλου *Πριγκίπισσα Σαύρα*, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο αφηγούμενων ονείρων που αφορούν τη σχέση μητέρας – κόρης: «“Πέφτουμε μέσα μας βαθιά”, έλεγε η μητέρα. “Δεν κοιμόμαστε, αλλά αποτραβιόμαστε σ' ένα χώρο ολόδικό μας [...] Κι εκεί προσπαθούμε να είμαστε ελεύθεροι και να μην κρίνουμε ό,τι θα

διαφιλονικούμενο μεταξύ της Αναστασίας και της αδερφής της Μαρίνας, μυστικό τόπο νυχτερινής συνάθροισης των μαγισσών. Με τη διαμεσολάβηση της νεκρής γιαγιάς, το όνειρο εκπληρώνει αναπάντεχα μια μεγάλη επιθυμία της ονειρευόμενης, την αποκάλυψη του Μαγείου και την απομάγευση του προνομιακού φανταστικού κόσμου της αδερφής της:

Τότε η γιαγιά άνοιξε το ντουλάπι κάτω απ' το νεροχύτη –αυτό που δεν ανοίγουμε ποτέ, από φόβο μην πεταχτεί καμιά κατσαρίδα– και ξετρώπωσε ένα μπουκαλάκι με ροζ Φενεργκάν. Μ' έβαλε να καταπιώ μια κουταλιά της σούπας. [...] Μετά γονάτισε στην κουρελού μπροστά στο ανοιχτό ντουλάπι και ξεβίδωσε το σιφόνι. [...] Στο μέρος που ήταν πρώτα το σιφόνι, το σκοτάδι έγινε αραιότερο. Βγήκαμε από κει και μπήκαμε στο Μαγείο. (σ. 16-17)

Το χαλαρό, μη τελεσίδικο όριο μεταξύ ζωής και θανάτου, το «κλειστό / ανοιχτό» κύκλωμα του χωροχρόνου και της επικοινωνίας μεταξύ ζώντων και τεθνεώτων εικονοποιείται και ανατροφοδοτείται με σουρεαλιστική διάθεση, εξοβελίζοντας κάθε πένθιμο στοιχείο, ξορκίζοντας κάθε υποψία απώλειας: η γιαγιά-

μας συμβεί. Γιατί αν ισχύσουν οι συμβάσεις της ζωής, όπως την ξέρουμε, τότε το ονειροδωμάτιο αυτοκαταστρέφεται. Πρέπει να φτιάξουμε άλλο»» (σ. 209).

Την ίδια λειτουργία επιτελεί και το δωμάτιο-φυλακή της νεαρής Αρέθας στη *Μέθοδο της Ορλεάνης* της Ευγενίας Φακίνου. Υποχρεωμένο σε κατ' οίκον περιορισμό εξαιτίας των αφύσικων ύπνων του που διαρκούν μερόνυχτα, με μοναδική συντροφιά τα φαντάσματα των νεκρών γυναικών συγγενών, το έγκλειστο στο πάνω δώμα του σπιτιού κορίτσι ζωντανεύει στην απομόνωσή του, μόλις κλείσει τα μάτια, μια ονειρογέννητη απόδραση, με όχημα τις νυχτερινές της πτήσεις: «Έτσι, χωρίς να το καταλάβει, άρχισε να ίπταται. Βρισκόταν στο κρεβάτι –αυτά συνέβαιναν πάντα λίγο πριν κοιμηθεί– και σαν να άφηνε το σώμα της βαρύ σαν μολύβι στο στρώμα κι εκείνη να σηκωνόταν πανάλαφρη. [...] Περνούσε μέσα από τις σιδεριές των παραθύρων, που δεν ήταν πια γι' αυτήν εμπόδιο, κι έβγαινε έξω. [...] Αυτές οι νυχτερινές πτήσεις της έγιναν μια ωραία συνήθεια» (σ. 219).

Είτε ως συστατικό στοιχείο της ίδιας της ονειροπλασίας είτε ως «περικείμενη» λογοτεχνική κατασκευή, ο σχετικός με την ονειρική αφήγηση τόπος δράσης/αφηγηματικής αναπαράστασης, ανανεώνει τους όρους της χωρικής αντίληψης και βρίσκεται σε διαδραστική σχέση με τα δρώντα πρόσωπα. Οι συγκεκριμένοι χώροι παραπέμπουν και στο μοτίβο των κλειστών δωματίων (των μαγικών σεντουκιών, κ.ά.), των «απόρρητων» χώρων κατά τον Gaston Bachelard, όπου το μαγικό στοιχείο «είναι, επιπλέον, φορέας μιας ονειρικής δύναμης, που αγγίζει τη φανταστική μας μνήμη και μας γυρίζει πίσω στην παιδική μας ηλικία» (Ζωρζ Ζαν, *Η δύναμη των παραμυθιών*, μτφρ. Μαρία Τζαφεροπούλου, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 96).

τζιτζίκι είναι ένας άγγελος με ξεχειλωμένα φτερά σε ταξίδι-αστραπή στη γη, καθώς η μαμά της Αναστασίας έπλυνε απρόσεκτα τα φτερά στο πλυντήριο και τα έκρυψε στην ντουλάπα· ο παππούς-κατσαρίδα, ως άλλος πορθμέας του Άδη, αναλαμβάνει τις μεταφορές μεταξύ πάνω και κάτω κόσμου, ξαποσταίνοντας για λίγο στον πάγκο της κουζίνας. Σ' αυτές τις ιδιόζουσες συνθήκες συνύπαρξης, πρόσωπα, ρόλοι και ιδιότητες κατανέμονται με φυσικότητα και οι ήρωες κινούνται με άνεση στο ονειρικό σκηνικό· οι πιο καθημερινές, τετριμμένες σκηνές οικογενειακού και οικιακού βίου αναβιώνουν, καμουφλαρισμένες ή μη: από μικροατυχήματα κατά το πλύσιμο στο πλυντήριο μέχρι ψέματα, μυστικά και παιχνίδια μικροεξουσίας μεταξύ των μελών· από το ψέκασμα με αεροζόλ για τις κατσαρίδες στην κουζίνα μέχρι τη λήψη μιας κουταλιάς της σούπας Φενεργκάν, διάσημου αντιβηχικού (και ελαφρού υπνωτικού) ευρείας χρήσης στα παιδιά.

Κάτι που αξίζει επίσης να σημειωθεί είναι η ισχυρή παρουσία της δευτερογενούς επεξεργασίας του ονείρου καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, σαν μια λογοκριτική αρχή να γειώνει τη φαινομενική σύγχυση που προκαλούν τα τεκταινόμενα και να μειώνει την έντασή τους: ο πανικός που βιώνει η νεαρή ηρωίδα καθώς ο παππούς-κατσαρίδα κρύβεται πίσω από τον φούρνο, σύνηθες σημείο ψεκασμού με αεροζόλ (*«Μετά όμως σκέφτηκα πώς έτσι κι αλλιώς ήταν ήδη πεθαμένος»*)· ο αρχικός δισταγμός της να περάσει μαζί με τη γιαγιά της μέσα από το σιφόνι (*«Δεν μου πήγαινε να της πω: “Μ’ αφού τώρα έχεις πεθάνει, πού πάμε;” Σκέφτηκα πώς μπορεί και να μην το ’ξερε ότι έχει πεθάνει»*). Η παραμορφωτική ικανότητα του ονείρου συνεπάγεται, τελικά την ανακουφιστική αποσιώπηση των πραγματικών συνεπειών του θανάτου, ιδίως με την ηρωική έξοδο / φυγή στον χώρο του Μαγείου. Σ' ένα μυθιστόρημα όπου η απώλεια κυριαρχεί, η καταφυγή στο όνειρο προσπαθεί να μετριάσει τη σύγκρουση με το Πραγματικό· προκρίνεται μια παραμυθητική/παρηγορητική πλευρά της ονειροπλασίας, καθώς το ονειρικό αφήγημα λειτουργεί ως αμυντικός μηχανισμός που αποδραματοποιεί το τετελεσμένο και αναπόδραστο του θανάτου. Υπό αυτή την έννοια, ο ενδιάθετος ονειρικός λόγος και η πολύτροπη, εκτενής διασπορά του μέσα στην κύρια ιστορία συνιστά μια εμπρόθετη αφηγηματική τεχνική μετάθεσης ή συγκάλυψης του τραύματος.

Εάν το τραύμα της απώλειας συνιστά, μεταξύ άλλων, μια μετέωρη κληρονομιά μεταξύ παιδικής και ενήλικης ζωής, η ονειρική του αναψηλάφηση, μέσα από ένα παράδοξο παιχνίδι συνειρμών, μπορεί να γεφυρώσει το προσωπικό με το πολιτικό πένθος. Στο διήγημα της Ιωάννας Καρυστιάνη «Το τετράδιο», το οποίο

περιλαμβάνεται στη συλλογή διηγημάτων *Η κυρία Κατάκη* (Καστανιώτης, 1995), η τηλεοπτική εικόνα της υποστολής της κόκκινης Σημαίας στο Κρεμλίνο το 1991 οδηγεί μια ηλικιωμένη αριστερή στο να ονειρευτεί τον πεθαμένο αντικομμουνιστή πατέρα της, με τον οποίο είχε κόψει κάθε επαφή από νεαρή ηλικία.

Η εβδομηντάχρονη πλέον Καλλιόπη, παθιασμένη αριστερή και άδολη ιδεαλίστρια, αιωνίως άτυχη στα αισθηματικά της, εργάζεται για περισσότερα από σαράντα χρόνια ως υπηρέτρια σε διάφορα σπίτια, ζει με αναμνήσεις από το κακοτράχαλο χωριό της, με τα νέα της Μόσχας στο ραδιοφωνάκι που τη συντροφεύει, και μ' ένα τετράδιο-κειμήλιο όπου για χρόνια καταγράφει, σ' ένα συνθηματικό αγωνιστικό ιδιόλεκτο, τη νεότερη πολιτική ιστορία απ' όπου κι αν «μύρισε επανάσταση», τα μεγάλα γεγονότα, καταλόγους θυμάτων και ηρώων του λαού, παρασημοφορίες, καταδίκες και ποινές.

Σε μια εξομολογητική πρωτοπρόσωπη αφήγηση, μ' έναν λιτό, δωρικό λόγο, η Καλλιόπη διηγείται τη ζωή της, μια ζωή άρρηκτα δεμένη με τη νεότερη Ιστορία, όπου ουσιαστικά η κομματική ταυτότητα, το αριστερό φρόνημα, νοσηματοδοτεί την ύπαρξή της, μια ύπαρξη η οποία ορίζεται από τρεις βασικές παραμέτρους: την πατρική φιγούρα ως ενσάρκωση του απαγορευτικού Νόμου, την επώδυνη διαπραγμάτευση της ηρωίδας με τους ιδεολογικούς κώδικες της υποταγής και της ανεξαρτησίας, και τη συμβολική υποκατάσταση της φυσικής οικογένειας από την πολιτική, την πίστη στον κομμουνισμό. Το αφηγούμενο όνειρο συμπίπτει με την υποστολής της κόκκινης σημαίας με το σφυροδρέπανο στο Κρεμλίνο, την τελική πράξη της κατάρρευσης της Σοβιετικής Ένωσης. Πρωταγωνιστούν η αφηγήτρια-παιδί και ο πατέρας της σε μια τρυφερή σκηνή, κάτι που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πραγματική «θερμοκρασία» της σχέσης πατέρα-κόρης όπου κυριαρχούσε η βία, η σιωπή και η αποξένωση:

Το βράδυ που είδα στον Αντέννα να κατεβάζουν την κόκκινη σημαία από το Κρεμλίνο, ξανάβρα τον πατέρα μου στον ύπνο μου. Καθότανε στην ισκιάδα του κακόδεντρου. Μ' είχε στα γόνατά του, νιάνιαρο. Μου 'δενε ένα φιόγκο στην κορφή της κεφαλής. Τ' αέρι εράντιζε τα άνθη του κακόδεντρου. Μικρά κι ασπριδερά. Σαν τα ρυζάκια που ραίνουνε τις νύφες. (σ. 98-99)

Στο εν λόγω όνειρο, που θα μπορούσε τυπολογικά να θεωρηθεί *όνειρο συνειρμού*, ενδιαφέρον παρουσιάζει το συνεχές της άγρυπνης και της ονειρικής ζωής ως παραγωγός πηγή της δράσης: το διφυές εξωτερικό αισθητήριο ερέθισμα, Λόγος = Δελτίο Ειδήσεων / Εικόνα = Τηλεόραση, ο εξεικονισμός της απώλειας, σε αλληλοσυσχέτιση με μια ψυχική πηγή ερεθίσματος της ηλικιωμένης γυναίκας, προκαλούν την ονειροπλασία. Η διαμεσολαβημένη μέσω της τηλεόρασης παραστασιακή επιτέλεση του πολιτικού πένθους με την πάλαι ποτέ εμβληματική σημαία με το σφυροδρέπανο, η σήμανση του κενού –της πτώσης του κομμουνισμού– και των χαμένων οραμάτων με το ξεπεσμένο πλέον σύμβολο, διαχέεται σ’ ένα άρρητο, μη εξωτερικευμένο για χρόνια προσωπικό πένθος για τον νεκρό πατέρα, σε μια ονειρική σκηνή ψευδαισθητικής τρυφερότητας που ξορκίζει την πατρική βία, τον συγκρουσιακό χαρακτήρα μιας ρηγματικής σχέσης⁵⁵ που δεν αποκαταστάθηκε ποτέ («*Ο κομμουνισμός ήτανε η αφορμή. Αλλά και κομμουνισμός να μην υπήρχε, κάτι άλλο θα τον διαόλιζε να με κάνει ρημαδιό*», σ. 97-98).

Η ηλικιωμένη γυναίκα γίνεται κοριτσάκι στην ποδιά του πατέρα της, με κείνον να της χαϊδεύει τα μαλλιά: «*Καθότανε στην ισκιάδα του κακόδεντρου. Μ’ είχε στα γόνατά του νιάνιανο. Μου ’δενε ένα φιόγκο στην κορφή της κεφαλής*». Τα μικρά,

⁵⁵ Τη δύσκολη, γεμάτη συγκρούσεις και συναισθηματικές εκκρεμότητες, σχέση πατέρα–κόρης αποτυπώνει και η Σοφία Νικολαΐδου στο μυθιστόρημά της *Ο Μωβ Μαέστρος* (Κέδρος, 2006). Η επώδυνη ενηλικίωση της νεαρής Λίζας, η οποία έχει εγκαταλείψει τις σπουδές της, αντιπαραβάλλεται με την αιώνια εφηβεία του πατέρα της και άρχοντα της νυχτερινής ζωής της Θεσσαλονίκης. Μετά τον θάνατό του, αθέατες αλήθειες της οικογενειακής τους ιστορίας έρχονται στο φως και προσδίδουν άλλο νόημα στη μεταξύ τους σχέση. Δύο όνειρα της Λίζας αποτυπώνουν το συγκρουσιακό φορτίο αλλά και το απόθεμα αγάπης της κοινής τους πορείας. Στο πρώτο όνειρο, το οποίο διηγείται στον ψυχαναλυτή της, η ηρωίδα βρίσκεται σε μια κρύα σάλα χορού, με νερά να στάζουν από το ταβάνι, και βλέπει τον πατέρα της να έρχεται προς το μέρος της, αζύριστος και ντυμένος παράταιρα. Υπό τους ήχους ενός μακρινού βαλς, ανοίγει την αγκαλιά του για να χορέψουν: «*Δεν ήθελα, καθόλου, δεν ήθελα, αλλά έγνεπα να, κι ύστερα θύμωσα με τον εαυτό μου. [...] Στεκόμουν στην αγκαλιά του σαν σκουπόξυλο. Πώς αγκαλιάζεις έναν πεθαμένο;*

-Πάντα ήσουν κωλόπαιδο, Λίζα.

[...] Μου χαϊδεψε τα μαλλιά και το ξεφούρνισε τρυφερά πάνω στην τελευταία μας φιγούρα.

[...] Την ώρα που έσκυψε να με φιλήσει, ξύπνησα» (σ. 84-85).

Το δεύτερο όνειρο πυροδοτεί στην ηρωίδα ένα άφατο αίσθημα νοσταλγικής απώλειας: «*Χθες βράδυ είδα στο όνειρό μου τον μπαμπά. Ξύπνησα με κράμπα. Πονούσα πολύ, περίμενα να περάσει. Φορούσε το αγαπημένο του τζιν και τη γούνα του. Με κρατούσε απ’ το χέρι, όπως όταν ήμουν μικρή. Περπατούσαμε στην παραλία. [...] Κάποια στιγμή χαλάρωσε το χέρι του, με άφησε να φύγω μπροστά, προχώρησα, ύστερα όμως γύρισα. Στεκόταν στο πλακόστρωτο και κοιτούσε. Κοιτούσε που έφηνεγα. Σήκωσε το χέρι και με χαιρέτισε, όπως χαιρετάμε στα τρένα. Συνέχισα να περπατάω μόνη μου. Δεν έστρεψα για να τον ξαναδώ»* (σ. 228).

ασπριδερά άνθη του κακόδεντρου μεταμορφώνονται στα ρυζάκια που δεν την έραναν ως νύφη, το όνειρο εκδραματίζει το εσωτερικό φορτίο ματαιωμένων επιθυμιών, την αποεπένδυση και την επανεπένδυση της αγάπης προς το πατρικό αντικείμενο.

Η ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στην ονειρική και στην εξωονειρική αφηγηματική πραγματικότητα (πατρική θωπεία vs πατρική βία, ανέμελη παιδίσκη / παραμελημένο παιδί) θέτει ένα καίριο ζήτημα αληθολογίας, είναι πρόσφορη για μια σημειωτική άρθρωση της τροπικής κατηγορίας *αληθές-ψευδές*, μέσω της διαμεσολάβησης του *είναι* και του *φαίνεσθαι* / *ονειρεύεσθαι*. Στην τελεσίδικη διατομή της προσωπικής και ιδεολογικής ορφάνιας, η πολιτική του πένθους και της μνήμης διαπραγματεύεται μέσω της επιστροφής στην παιδική ηλικία τη συμφιλίωση με τον πατέρα-απένθητο Άλλο σε μια καθαγιαστική ονειρική επίκληση: «*Κείνες τις μέρες επήγα στην ενορία πρόσφορο και χαρτζιλίκωσα τον παπά υπέρ αναπαύσεως των νεκρών συντρόφων. Με τους αριστερούς ανακάτεψα και τον πατέρα μου*» (σ. 99). Πού κρύβεται τελικά «η εγγενής αλήθεια του αφηγήματος»⁵⁶; Στο ίδιο το όνειρο που φαίνεται να λειτουργεί σ' ένα δεύτερο επίπεδο καταλυτικά για τον εκκρεμής αποχαιρετισμό στην απένθητη παιδική ηλικία⁵⁷ της ονειρευόμενης.

Η ρηγματική σχέση πατέρα-κόρης υποστασιοποιείται ονειρικά και στο μυθιστόρημα του Διαμαντή Αξιώτη *Πλωτές γυναίκες* (Κέδρος, 2002), με κεντρικές ηρωίδες τις αγέρωχες γεροντοκόρες αδερφές Δούκα, με την πικρά ανέραστη ζωή, καθηλωμένες στη χαμένη οικογενειακή αίγλη του καπνεμπορίου στην Καβάλα. Η μορφή του Κωνσταντίνου Δούκα, δεσποτική, αυταρχική, με ξεσπάσματα ερωτικής βίας και την εμμονική προσήλωση στην απόκτηση άρρενος διαδόχου, θα στοιχειώσει τη ζωή των πέντε θυγατέρων του με τα σκόπιμα «ανδροπρεπή» ονόματα: Ανδρομάχη, Ανδροφίλη, Ανδροθέα, Ανδρονίκη και Ανδρόκλεια. Η πρωτότοκη κόρη σ' ένα όνειρό της δέχεται, ως ανήλικο κορίτσι, τις ερωτικές θωπείες ενός φίλου του πατέρα της με το αναγνωρίσιμο σύμβολο της πατρικής εξουσίας στο χέρι, το δαχτυλίδι. Η ερωτική διέγερση παίρνει μια εφιαλτική χροιά, καθώς ο άντρας επιχειρεί να την πνίξει, ενώ η συγκεχυμένη μορφή του προσομοιάζει στον ίδιο τον

⁵⁶ A. J. Greimas, «Οι συντελεστές, οι τελεστές και τα σχήματα», μτφρ. Καίτη Παπουτσά, στο *Θεωρία της Αφήγησης*, ό.π., σ. 165.

⁵⁷ Ας θυμηθούμε το εξής σχόλιο της Τζούντιθ Μπάτλερ: «Δεν είμαι βέβαιη ότι ξέρω πότε το πένθος είναι επιτυχές ή πότε κανείς έχει πενήσει ολοκληρωμένα ένα άλλο ανθρώπινο ον.» (*Ευάλωτη ζωή – Οι δυνάμεις του πένθους και της βίας*, μτφρ. Μ. Λαλιώτης – Κ. Αθανασίου, Νήσος, Αθήνα 2009, σ. 68).

πατέρα της: «*Η Ανδρομάχη είδε το γυαλιστερό δαχτυλίδι του πατέρα της περασμένο στο δασύ χέρι που την έπνιγε. “Είναι ο φίλος του ή μήπως ο ίδιος ο μπαμπάς;” αναρωτήθηκε. Κράτησε μέσα της βαθιά εκείνο το όνειρο, βάσανο και ελπίδα. Πίστευε ότι τα σημαντικότερα πράγματα, έτσι και διατυπωθούν, μεταστρέφονται στο αντίθετό τους»* (σ. 290).

Μια γυναίκα εγκλωβισμένη στις συμπληγάδες του φύλου, με την πατρική επιθυμία για αρσενικά τέκνα να «πνίγει» τη θηλυκή της υπόσταση και την περιχαρακωμένη ζωή της να «πνίγει» κάθε ερωτική προοπτική. Απόκληρη της πατρικής αγάπης, η Ανδρομάχη βιώνει στο όνειρό της το τραυματικό κενό στη σχέση με τον πατέρα/Άντρα, αλλά και την εξίσου τραυματική αφύπνιση της λιβιδινικής ορμής. Το ασυνείδητο προστατεύει την ονειρευόμενη από την πρόδηλη σκηνή αιμομιξίας/παιδοκτονίας, από την αδηφάγα συγχώνευση σεξουαλικής ενόρμησης και επιθετικής ενόρμησης (ένστικτο του θανάτου), παραμορφώνοντας τις ονειρικές ιδέες, υποκαθιστώντας τη μορφή του πατέρα με τη μορφή κάποιου άλλου άντρα. Ακόμα και με άλλο πρόσωπο / προσωπείο, το πατρικό μορφοείδωλο αναπαράγεται πιστά και αναγνωρίζεται ευκρινώς μέσω του «δαχτυλιδιού», θεμελιώνοντας έτσι τις ενεργητικές, διακορευτικές ιδιότητες του αρσενικού σε μία αδιάλειπτη φαλλική παράδοση κυριαρχίας.

Εάν τα παιδικά βιώματα ανασυστήνονται και νοηματοδοτούνται εκ νέου ως ονειρικές ιδέες στο πλαίσιο μιας αφηγηματοποιημένης ονειροπλασίας, την ίδια λειτουργία μπορεί να επιτελέσει και ένα μεμονωμένο στοιχείο, δεδηλωμένο σήμα-κατατεθέν της παιδικής ηλικίας: χαρακτηριστικό παράδειγμα, οι κοτσίδες. Τα μαλλιά, σημαίνουν στοιχείο της γυναικείας ομορφιάς αλλά και δηλωτικό στοιχείο της γυναικείας ταυτότητας και σεξουαλικής ωριμότητας⁵⁸ πρωταγωνιστούν στο όνειρο της γιαγιάς Ελένης στο μυθιστόρημα της Ζυράννας Ζατέλη *Το πάθος χιλιάδες φορές* (Καστανιώτης, 2009), το δεύτερο μέρος της μυθιστορηματικής τριλογίας *Με το παράξενο όνομα Ραμάνθις Ερέβους*:

Είδε μια νύχτα στον ύπνο της ότι ήταν μικρή, πες δώδεκα, πες το πολύ δεκαπέντε, κι είχε πλεγμένα τα μαλλιά της σε δυό σφιχτές κοτσίδες, τόσο σφιχτές που την πονούσαν ως τα ματοτσίνορα, αλλά [...] ήθελε ξεπλέκοντάς τα να δείχνουν

⁵⁸ Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση του συμβολισμού της κόμης, βλ. το άρθρο του Χρ. Γ. Ντούμα «Οι διαχρονικοί συμβολισμοί της κόμης», *Η Καθημερινή*, 23-5-2010.

μπουκλωτά, σαν από φυσικού τους, οπότε υπέμενε το βάσανο. Το υπέμενε και την ίδια στιγμή δεν την βαστούσε ο τόπος κι έτρεχε πάνω-κάτω την μεγάλη σκάλα, την ανέβαινε, την κατέβαινε, και μια φωνή την κυνηγούσε, φωνή σαν άνθρωπος, σαν ανήμερος ήσκιος – Μην αγαπάς αλλού, Λεύκα, μην αγαπάς αλλού! [...] η δε φωνή έμοιαζε σαν αυτήν του Ντάφκου, του ανδρός της, που δεν την φώναζε τουλάχιστον Ελένη αλλά Λεύκα! (σ. 623)

Οι σφιχτές πλεξίδες, οδυνηρή τελετουργία για την απόκτηση των ποθητών σγουρών μαλλιών, αφενός μεν αιχμαλωτίζουν την εκκολαπτόμενη σεξουαλικότητα σε μια πειθαρχημένη παιδικότητα, αφετέρου όμως προλειαίνουν τη διαδρομή προς τη σεξουαλική ωρίμανση· τα κορίτσια έχουν τα μαλλιά τους σε τιθασευμένες κοτσίδες, οι γυναίκες απολαμβάνουν τη χάρη των μακριών, κυματιστών μαλλιών, ελκύουν τα αντρικά βλέμματα και εκκινούν το ερωτικό παιχνίδι. Μετέωρη μεταξύ της παιδιάστικής αθωότητας και της ερωτικής αφύπνισης, η έφηβη Ελένη χρησιμοποιεί τις κοτσίδες ως τη διαβατήρια τελετή μετάβασης στον κόσμο των γυναικών. Το επίπονο όσο και μάταιο τέχνασμα ομορφιάς με το οποίο επιλέγει η ονειρευόμενη να «κοινωνήσει» τη νέα της (θηλυκή) ταυτότητα κατά τη διάρκεια του κυριακάτικου εκκλησιάσματος, αναζητώντας την αποδοχή στο βλέμμα των άλλων, εκτρέπεται σε μια απροσδόκητη ονειρική συνέχεια: η ηρωίδα ακούει τη φωνή του συζύγου της να την αποκαλεί με το όνομα της εγγονής τους, σε μια σιβυλλική φράση όπου καμία παραδρομή του λόγου δεν μπορεί να αποτινάξει τη σκιά ενός απαγορευμένου ερωτικού καλέσματος.

Η αμφίσημη παρουσία/απουσία του διπλού ονειρικού «εγώ» (double): Ελένη και Λεύκα, η έφηβη γιαγιά / η έφηβη εγγονή, δέσμιες μιας ονειρικής υπαλλαγής και μιας απειλητικής διαδοχής ερωτικών ρόλων όπου καλούνται να διεκδικήσουν τον ίδιο Άντρα (Σύζυγο/Παππού)· το συνεχές, εναγώνιο ανεβοκατέβασμα της σκάλας, έμπλεο σεξουαλικών σημασιών στην ονειρική αφήγηση, η *κυλιόμενη* (και χωροχρονικά – η σκάλα του πατρικού σπιτιού || η σκάλα της συζυγικής οικίας) σήμανση του πόθου ως ανόσια διαγενεαλογική κληρονομιά. Οι σφιχτές κοτσίδες (περι)πλέκουν τις ζωές και το ερωτικό πεπρωμένο γιαγιάς και εγγονής, πριμοδοτώντας την αφηγηματική αφεστίαση· η ονειρική κατάδυση στην εφηβεία, η προσχηματική αναζήτηση της αισθητικής καλλιέπειας, μόνο νοσταλγική υπόμνηση της πρώτης ερωτικής αφύπνισης δεν μπορεί να αποτελέσει· στην αναπόδραστη

νομοτέλεια του χρόνου, το γήρας караδοκεί, το εκμαγείο της νεότητας αναπαράγει το νέο αντίγραφο –εκκινώντας, ίσως, από την αντιμετάθεση των φωνημάτων /ε/ και /λ/ στα δύο ονόματα, *Ελένη / Λεύκα*–, με μόνη αναλλοίωτη συνθήκη, το έωλο αίτημα της γριφώδους επιθυμίας του Άντρα / Άλλου: «*Μην αγαπάς αλλού!*». Το όνειρο, μέσω μιας λανθασμένης, φαινομενικά, ονοματοποιίας⁵⁹ φωτίζει το άλογο της ερωτικής επιθυμίας, λειτουργώντας ως μια απειλητική αφηγηματική πρόληψη.

Στην ενότητα αυτή είδαμε όψεις οικογενειακών δεσμών, έτσι όπως αποτυπώνονται σε μια ονειρική ανάκληση της παιδικότητας. Σε αυτό το ονειρικό

⁵⁹ Λογοπαίγνια, παραλεξίες, ευφυολογήματα, διφορούμενα, παράδοξα λεκτικά σχήματα εμφανίζονται και σε άλλα λογοτεχνικά όνειρα, προσφέροντας ενδιαφέροντα δείγματα της ονειρικής γλώσσας. Στο μυθιστόρημα της Ζυράννας Ζατέλη *Ο θάνατος ήρθε τελευταίος*, ο μεσήλικας σιδεράς Ντάφκος δέχεται την απρόσμενη επίσκεψη της έφηβης Ζήνας, με την οποία είχε μία και μοναδική παράνομη ερωτική συνεύρεση. Εμβρόντητος με τα αποκαλυπτικά νέα της εγκυμοσύνης της, αποφασίζει να της διηγηθεί ένα όνειρο που είχε δει μικρός, την επίσκεψη της Λύπης, σαν πρόσφατη ονειρική ανάμνηση: «...*χθες ή προχθές είδα ένα όνειρο. Μου φανερώθηκε ένα κοριτσάκι στην πόρτα κι όταν το ρώτησα “Ποια είσαι;” μου είπε “Η Λύπη”. “Λύπει;” παραξευενύτηκε το κορίτσι, που της ακούστηκε πιο πολύ σαν λείπει, κάτι που λείπει. “Τι όνομα είν’ αυτό; Μιλάς σαν γέρος”*» (σ. 185).

Το ονειρικό κοριτσάκι *Λύπη / Λύπει / Λείπει*, με τη σκοτεινή τρύπα στο στόμα αντί για δόντια, το (ανορθόγραφο) τριπλότυπο ενός προαναγγελθέντος πόνου, και η Ζήνα, το μικροκαμωμένο, φαφούτικο κορίτσι με τη φουσκωμένη κοιλιά στο αφηγηματικό παρόν του ήρωα, ταυτίζονται ενσαρκώνοντας τα βάσανα που περιμένουν τον Ντάφκο, με τη γέννηση ενός εξώγαμου παιδιού. Το παλιό ψευδοπροφητικό όνειρο μοιάζει να επιβεβαιώνει μεθύτερα τη χρησιμοδοτική του αξία· η λύπη ποτέ δεν λείπει από τη ζωή των ανθρώπων.

Στο *Μαγείο* της Δήμητρας Κολλιιάκου στο παραμυθητικό όνειρο που διαδραματίζεται στον ανεμόμυλο της Στάσας της Μουρλής, το όνομα του αιχμάλωτου κοριτσιού προκαλεί εκνευρισμό και νοηματική σύγχυση στη γριά μάγισσα:

«*Πώς σε λένε, μωρή;*» της φώναξε από ψηλά την τρίτη μέρα.

“Αναστασία”.

“Τι σόι όνομα είν’ αυτό;” νευρίασε η Στάσα. “Και Άννα και Τασία; Από τον Άνα στον Καϊάφα, που λένε. Εγώ θα σε φωνάζω Νατάσα – Ποτάσα. Σου πάει πολύ καλύτερα”» (σ. 271).

Οι διαδοχικοί ελεύθεροι συνειρμοί που γεννιούνται από το όνομα της ηρωίδας δημιουργώντας νέα ερμηνευτικά δεδομένα –από το διπλό όνομα «Άννα» & «Τασία» στην πάγια έκφραση γραφειοκρατικής κωλυσιεργίας «από τον Άνα στον Καϊάφα» και από κει στο διπλό ομόηχο «Νατάσα–Ποτάσα» με το οποίο τελικά αναβαπτίζεται το κορίτσι– συνδράμουν σε μια στιγμιαία αποφόρτιση της ονειρικής δράσης, καθώς το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο όνομα της ηρωίδας / νυν υπηρέτριας.

Στο μυθιστόρημα *Μεταξύ συρμού και αποβάθρας* της Έλενας Μαρούτσου, το όνειρο της ηρωίδας με διάφορες ζωγραφίες που παρουσιάζονται μπροστά της, παραπέμπει στον πίνακα του Βέλγου ζωγράφου Μαγκρίτ «Το κλειδί των ονείρων» και την εννοιολογική σχέση μεταξύ λέξεων και πραγμάτων, συμβολίζοντας το χάος που επικρατεί στη ζωή της, το ανερμάτιστο της ύπαρξής της: «*Αυτό που έκανε το όνειρο άκρως ανησυχαστικό ήταν ότι οι λέξεις στην πραγματικότητα ήταν εντελώς άσχετες με το αντικείμενο που συνόδευαν*» (σ. 145).

«οικογενειακό μυθιστόρημα»⁶⁰, συναντάμε τη Γυναίκα–Παιδί στο πρώτο κρίσιμο σταυροδρόμι του ατομικού με το συλλογικό, του ιδιωτικού με τον δημόσιο βίο μέσα από την τριάδα εγώ – η οικογένεια – ο κόσμος: η οικογένεια λειτουργεί ως το διαμεσολαβητικό στοιχείο μεταξύ του εαυτού και του κόσμου, είτε με τη μορφή μιας περισσότερο ή λιγότερο δαιδαλώδους κανονικότητας, είτε ως ένα προστατευτικό πλέγμα προστασίας, ή και ως μια τραυματική εμπειρία ρήξης ή απώλειας. Το οικογενειακό περιβάλλον⁶¹ (πρόσωπα, αντικείμενα, χώρος), με τις θετικές ή αρνητικές συνδηλώσεις του –σχέσεις, συναισθηματικές εκκρεμότητες, διαχείριση απώλειας/πένθους, έμφυλοι ρόλοι, αξίες, ζητήματα εξουσίας– αποτελεί ένα κρίσιμο ταυτοτικό στοιχείο, μέρος μιας ευρύτερης διαγενεακής κληρονομιάς της ηρωίδας.

⁶⁰ Αναφερόμαστε στο «family roman», στην ψυχαναλυτική έννοια που συμπυκνώνει τις θεμελιωμένες στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα φαντασιώσεις του υποκειμένου για τις πραγματικές οικογενειακές του ρίζες, άλλες από τις υπάρχουσες. (Βλ. και J. Laplanche & J. B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καναμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλικά, Π. Αλούπης, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 330-331). Στα όνειρα που εξετάζουμε στην ενότητα αυτή, δεν συναντήσαμε παραδείγματα που να παραπέμπουν σ' αυτήν τη διαδικασία.

⁶¹ Εξετάζοντας, μεταξύ άλλων, ενδογενείς δοκιμασίες οικογενειακών σχέσεων στο νεοελληνικό μυθιστόρημα της περιόδου 1922-1974, η Μαίρη Μικέ καταγράφει τα ακόλουθα χαρακτηριστικά, τα οποία, σε μεγάλο βαθμό, αντιστοιχούν και στις ονειρικές οικογενειακές αναπαραστάσεις της περιόδου που εξετάζουμε: «Οι ενδογενείς δοκιμασίες μπορεί να οφείλονται σε πένθη της οικογένειας και σε επώδυνους χωρισμούς, σε παράφορους και απαγορευμένους έρωτες, σε διαταραγμένες ενδοοικογενειακές σχέσεις όπως αυτές που καθηλώνουν ίσως τα τέκνα στο παρελθόν, στο έλεος αυταρχικών, δεσποτικών γεννητόρων εμποδίζοντάς τους να αγγίξουν το παρόν και να συνδιαμορφώσουν το μέλλον τους, σε οικονομικά προβλήματα, σε αδυναμίες προσαρμογής στις νέες συνθήκες κ.ο.κ.» (Μαίρη Μικέ, *Δοκιμασίες – Όψεις του οικογενειακού πλέγματος στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1922-1974*, Gutenberg, Αθήνα 2019, σ. 17-18).

β) Πικεδένιες κουβέρτες, ασημένιες τσαγιέρες, κόκκινα παπούτσια και παραμύθια με κακό τέλος: Παιδικά σύμβολα και η επανασυμβολοποίησή τους

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα ως προς τη δυναμική της εγγραφής τους αλλά και της ανακατασκευής τους μέσα στα λογοτεχνικά όνειρα στοιχεία είναι τα παιδικά σύμβολα –αντικείμενα, παιχνίδια, παραμύθια, πράξεις και πρακτικές, κ.λπ.– και η επαναφορά τους στο παρόν της ζωής του ενήλικα ονειρευόμενου. Η συστοιχία ονείρου, παραμυθιού και παιχνιδιού, η οποία αποτυπώνεται εναργώς στα λογοτεχνικά όνειρα που εξετάζουμε, παραπέμπει στη θέση του Ελβετού ψυχοθεραπευτή Alphonse Maeder⁶² για μια *παιγνιδιστική λειτουργία του ονειρεύεσθαι*. Αναζητώντας την πηγή των ονειρικών ιδεών στους πολύτροπους παιδικούς συμβολισμούς, το νήμα της αφήγησης μοιάζει να ξετυλίγεται μεταφορικά όπως η κουβαρίστρα στο διάσημο πλέον παιχνίδι του μικρού εγγονού του Φρόντ «εκεί – εδώ» (fort-da)⁶³, ως συμβολική απεικόνιση της απουσίας–επιστροφής της μητέρας του. Αυτό το κρίσιμο «εκεί – εδώ» της μνημονικής αναπαραγωγής, η άρθρωσή του και οι αφηγηματικές συνισταμένες του στη ζωή των λογοτεχνικών ηρώων, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε στα όνειρα που εξετάζουμε. Σε ό,τι αφορά στα αντικείμενα μας ενδιαφέρει η συμβολική τους χρήση και η συναισθηματική τους επένδυση κατά τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας, η συμβιωτική σχέση εξάρτησης και *επιθυμητικής χρήσης* που αναπτύσσουν οι ονειρευόμενες μ' αυτά. Έχοντας ως βάση τις ιδέες του Winnicott⁶⁴ για το «μεταβατικό αντικείμενο»,

⁶² Alphonse Maeder, «Die Symbolik in den Legenden, Märchen, Gebräuchen und Träumen» (1908), στο Σ. Φρόντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, ό.π., σ. 608.

⁶³ Σίγκμουντ Φρόντ, «Το παιχνίδι της κουβαρίστρας», στο *Πέραν της αρχής της ηδονής*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 2001. Βλ., επίσης, Μιμικά Κρανάκη, *Διαβάζοντας τον Φρόντ – Δέκα μαθήματα για την ψυχανάλυση*, «Τα ένστιχτα θανάτου», σ. 146. Μια απόπειρα μυθιστορηματικής επεξεργασίας του συγκεκριμένου παιχνιδιού συναντάμε στο έργο της Φωτεινής Τσαλίκολου, *Εγώ, η Μάρθα Φρόντ* (Καστανιώτης, 2000): «*Θυμήσου το παιχνίδι που ο μικρός Ερνστ έπαιζε σαν ήταν δύο χρόνων. Το παιχνίδι της ξύλινης κουβαρίστρας. Θυμάσαι; Ήταν στο Αμβούργο. Στο σπίτι τους, τότε που η μαμά του έφευγε για λίγο και ο μικρός απελπιζόταν. [...] Έγραψες στα βιβλία σου για το παιχνίδι της ξύλινης κουβαρίστρας. Την ημέρα της αποτέφρωσης, ο μικρός ρώτησε: “Πότε θα έλθει η μαμά;”*» (σ. 175-76).

⁶⁴ «Το μεταβατικό αντικείμενο και το μεταβατικό φαινόμενο φέρνουν ευθύς εξ αρχής σε κάθε ανθρώπινο ον κάτι που θα παραμείνει πάντα σημαντικό, μια ουδέτερη δηλαδή περιοχή της εμπειρίας που δεν πρόκειται ποτέ να αμφισβητηθεί. [...] Θα συνεχίσει να υπάρχει, σε όλη του τη ζωή, στο εσωτερικό σημαντικών εμπειριών που ανήκουν στα πεδία των τεχνών, της θρησκείας, της φαντασιακής ζωής και της επιστημονικής δημιουργίας.» (βλ. J. Laplanche &

όρο με τον οποίο ο διακεκριμένος ψυχαναλυτής περιγράφει ένα υλικό αντικείμενο ιδιαίτερης αξίας για το βρέφος / μικρό παιδί με το οποίο πραγματοποιεί την κρίσιμη μετάβαση στην πρώτη, πραγματικά αντικειμενοτρόπο σχέση, μετά το στοματικό δεσμό με τη μητέρα, σχέση που το ακολουθεί και στην μετέπειτα ατομική του εξέλιξη, δεν θα ήταν άτοπη μια διασύνδεση της συγκεκριμένης έννοιας με την ερμηνευτική συγκεκριμένων ονειρικών συμβόλων. Τι θα μπορούσε να λειτουργεί ως «μεταβατικό αντικείμενο», corpus επιθυμίας, κατά την ονειρική ιχνηλασία της παιδικότητας;

Στο μυθιστόρημα της Τατιάνας Αβέρωφ *Ανοιχτή γραμμή* (Κέδρος, 2005), μια νεαρή ψυχολόγος, η Λήδα, ανακαλεί το πρόσωπο που σημάδεψε την παιδική της ηλικία, την Αγγλίδα γκουβερνάντα της Χίλντα, την πολυαγαπημένη «Νάνα», μέσα από αντικείμενα-σύμβολα της παρουσίας της, όπως η ασημένια τσαγιέρα, την οποία φύλαγε κάτω από το κρεβάτι της, μέσα σε μια καπελιέρα. Σε μια ονειροπλασία δομημένη από την οπτική του παιδιού, τα δίπολα κρυφό/φανερό, επιθυμία/απαγόρευση επαναφέρουν την ηρωίδα σ' έναν κόσμο άδολης τρυφερότητας, αλλά και ορίων:

Εκείνο το βράδυ, η Λήδα είδε στον ύπνο της την ασημένια τσαγιέρα της Νάνας, καλογυαλισμένη, όπως πάντα και αστραφτερή.[...] Τη σεβόσουν αυτή την περιέργη τσαγιέρα ήθελες δεν ήθελες· ήταν της Νάνας και ήταν μοναδική. [...] Η Λήδα παρακολουθούσε υπομονετικά μέσα απ' τα κάγκελα της κούνιας της, όπου είχε προσωρινά τοποθετηθεί για να μην ενοχλεί, πασκίζοντας να διακρίνει τους θησαυρούς που ήξερε πως κρύβονταν κάτω απ' την τσαγιέρα, στα έγκατα της καπελιέρας. Όσο πιο βαθιά, τόσο πιο πολύτιμα. [...] Τι λαχτάρα στο όνειρο! Τι βασανιστική προσμονή. Τι δίψα να αντικρίσει τον αμύθητο θησαυρό που ήταν θαμμένος στον πάτο της απαγορευμένης καπελιέρας. (σ. 37-41)

Στη συλλογή διηγημάτων της Μαρίας Μήτσορα *Άννα, να ένα άλλο* (Άκμων, 1978, 1η έκδοση, Πατάκης, 2007, αναθεωρημένη έκδοση) οι παιδικές πικεδένιες κουβέρτες –συστατικό στοιχείο όχι μόνο της προσωπικής αλλά και της οικογενειακής μυθιστορίας της ονειρευόμενης ηρωίδας / αφηγήτριας– επιστρέφουν

J. B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, ό.π., σ. 56-57). Βλ. και D. W. Winnicott, *Το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, μτφρ. Γιώργος Καλομοίρης, Αρμός, Αθήνα 2019.

στο όνειρό της, πεταμένες κυριολεκτικά στον δρόμο, στα θλιβερά παζάρια του τσιγγάνου που τις εμπορεύεται και στην αισθητηριακή⁶⁵ εξουσία του λόγου του, στη διαπομπευτική σύζευξη απτικής και λεκτικής κυριαρχίας:

Άκουγα φωνές από τον δρόμο και ξυπνώντας μέσα στ' όνειρο τις άκουσα καθαρότερα: Κουβέρτες πικεδένιες / Πρώτα κίτρινες με λευκά σχέδια/ Και αργότερα γαλάζιες/ Παιδικές κουβέρτες πικεδένιες. Γονάτισα πάνω στο κρεβάτι και κοίταξα

⁶⁵ Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά όνειρα «αισθητηριακής» εξουσίας, που ενσωματώνει ποικίλα μυθολογικά, ιστορικά και παραμυθητικά στοιχεία και στο οποίο θα άξιζε ακροθιγώς να γίνει αναφορά στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, καταγράφεται στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Ζάχαρη στην άκρη*. Ο Ιάσων, γοητευτικός, ώριμος κύριος, ξαναγίνεται παιδί, διατηρώντας όμως το σώμα του ενηλίκου, ονειρευόμενος τη μητέρα του, την οποία «αναγνωρίζει» πρωτίστως από το άρωμά της *Soir de Paris*. Στη συγκεκριμένη πολυεπίπεδη ονειροπλασία, όπου κυριαρχεί η αρχετυπική ένωση με τη μητέρα ως το πρώτο ερωτικό αντικείμενο, ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο τρόπος με τον οποίο η καταλυτική αισθητηριακή εμπειρία μετατρέπεται σε σωματική δοκιμασία, και δη –μεταφορικά– σωματική πληγή: «*Μια μυρωδιά ήταν αυτή που τον έβαλε σε υποψία. Μια μυρωδιά γνωστή από παλιά αλλά χαμένη.[...] Και ξαφνικά κάτι έλαμψε στο μυαλό του και θυμήθηκε. Ήταν το άρωμα της μητέρας του. Το Soir de Paris, που της το έστελναν απ' τη Γαλλία. [...] Ένας τρόμος άρχισε να τον κυριεύει.[...] Οι τοίχοι γύρω είχαν ένα απαλό μπλε χρώμα και φαίνονταν σαν να ήταν ζωντανοί. Σαν να ανέπνεαν. Τους έβλεπε που μια έμπαιναν και μια έβγαιναν, σύμφωνα με την εισπνοή και την εκπνοή. Από κει, λέει, έβγαινε και το άρωμα της μητέρας του. Απ' τους τοίχους*» (σ. 130-132). Η εφιαλτική παραδοξότητα του ονείρου –ένα παιδί με σώμα ενηλίκου, μια όμορφη «σαν μίσχος λουλουδιού» μητέρα μεταμορφωμένη σε μια εκδικητική εκδοχή της Μητέρας-θεάς με τα μεγάλα στήθη– που εδράζεται σε μια επιθετική αδηφάγα στοματικότητα, θα μπορούσε να περικληιστεί στην έννοια του «Εγώ-όσφρηση» που εισήγαγε η Τζόυς Μακ Ντούγκαλ παραπέμποντας στη θεμελιώδη έννοια του Didier Anzieu για την πρωταρχική συγχωνευτική δυάδα μητέρας – βρέφους «Εγώ-δέρμα» (βλ. Τζόυς Μακ Ντούγκαλ, *Τα χίλια και ένα πρόσωπα του έρωτα*, μτφρ. Δροσούλα Τσαρμακλή, Νεφέλη, Αθήνα 2001, σ. 200). Μια εφιαλτική παραδοξότητα, το μητρικό γάλα που γίνεται αίμα, συναντάμε και στον *Λούσια* του Νίκου Χουλιαρά: «*Μετά, στον ύπνο μέσα που ήμουν, ήρθε η μάνα! Εγώ απόζω απ' το χωριό ήμουν· στα χωράφια, ζαπλωμένος. [...] Έκανε μια έτσι, με το χέρι της, κι έβγαλε το βυζί της απόζω. Με πήρε απ' το κεφάλι και μου το 'βαλε στο στόμα! Τότε, εμένα μου 'ρθε να φωνάζω αλλά δε μπόραγα, γιατί στο στόμα μου ήταν το βυζί της κι έτρεχε! Πικρό ήταν κι έτρεχε. Αίμα μαύρο έτρεχε, κι εγώ πνιγόμεν!*» (σ. 49).

Η οσφρητική καταδυναστευση του λογοτεχνικού ήρωα από το άρωμα της μητέρας του αποτυπώνεται χαρακτηριστικά και στο αφήγημα *Μαμά* της Μαργαρίτας Καραπάνου, με τις αναφορές στο άρωμα της νεκρής πλέον μητέρας της αφηγήτριας, το *Habit Rouge-Guerlain*: «*MAMA, EXEΙΣ ΠΕΘΑΝΕΙ εδώ και τρία χρόνια. Δεν πηγαίνω στον τάφο σου. Η παρουσία σου μου φτάνει. Ένα θρόισμα, μια ανάσα: είσαι εδώ. Μυρίζω το άρωμά σου: "Habit Rouge-Guerlain"*» (σ. 132).

μέσα από τα ρολά [...] Πλάι στην πόρτα του (κομμωτηρίου) στεκότανε ένας τσιγγάνος με μια στοίβα κουβέρτες στα χέρια. Είχε μαζί του έναν άσπρο σκύλο, αυτός ο σκύλος ήτανε παράξενος.» (σ. 78-79)

Οι έκθετες, αποκομμένες από την *οίκοθεν οικειότητα* πικεδένιες κουβέρτες, σημαινόμενο της ασφάλειας και της οικογενειακής θαλπωρής, αλλά και *δείκτης* της προσωπικής ανάπτυξης της ονειρευόμενης (μια δυνατή παιδική ανάμνηση η οποία ανασκευάζεται ονειρικά είναι η χρήση τους κατά τη μέτρηση του ύψους της ηρωίδας στον τοίχο) συνιστούν το διακύβευμα του ιδιωτικού άβατου απέναντι στη βλεπτική κυριαρχία των άλλων.

Εάν οι πικεδένιες κουβέρτες αντιπροσωπεύουν στην ονειρική αφήγηση το *υλικό*⁶⁶ υπόστρωμα της εστίας (παραπέμποντας και στη μυθολογική Εστία), η σκιά του παρόντος/απόντος πατέρα, του οποίου τα ίχνη φαίνεται να ακολουθεί η ονειρευόμενη, συνιστά το *ψυχικό* υπόστρωμα της εν λόγω σχέσης: *«Ξαφνικά αναγνώρισα τον θόρυβο που ερχότανε από το βάθος του σπιτιού, κουταλάκι πάνω σε γυαλί, ο πατέρας μου έστυψε χυμό πορτοκάλι και μου τον κάνει φραπέ. [...] Σε λίγο θα φύγει, σκέφτηκα με μεγάλη ανησυχία, θα αφήσει άστρωτο το κρεβάτι του, θα πρέπει να τρέχω πίσω του αθόρυβα...» (σ. 79)*

⁶⁶ *«Όλα τα σπίτια της παιδικής ηλικίας θα έπρεπε ν' ανοίγουν στη μνήμη σαν τριαντάφυλλα».* Μ' αυτή την αφοριστική παρομοίωση η Μαρία Μήτσουρα προσεγγίζει την έννοια του σπιτιού και την μνημονική, παιδιόθεν, εξόρυξη του «εστιακού» του πλούτου στο έργο *Με λένε Λέξη* (Πατάκης, 2008), σε μια «παραβατική μυθιστορηματική αυτοβιογραφία» σύμφωνα με τον Μισέλ Φάις, επιμελητή της εκδοτικής σειράς «Η κουζίνα του συγγραφέα» όπου εντάχθηκε το βιβλίο. Παρομοίωση που προσιδιάζει σε μια μαιευτική του χώρου, η διά της μνήμης αναπαράσταση της πατρώας οικίας περιέχει μια στατική –το σπίτι ως οίκημα– και μια δυναμική πλευρά – οι εντοιχισμένες ιστορίες που γεννά η αλληλόδραση ενοίκων, χώρου και αντικειμένων.

«...Όμως εκείνο το σπίτι έρχεται προς το μέρος μου, αφήνοντας μέσα σε μια λεπτή ομίχλη τους αρμούς του, έτοιμο ν' ανοίξει σαν ματωμένο τριαντάφυλλο όταν σκύβω άλλη μια φορά πάνω από το μυστικό του» (σ. 31). Ακολουθεί η εξιστόρηση ενός πολυετούς ονείρου της αφηγήτριας/ηρωίδας, με σημείο αναφοράς ένα ερημωμένο σπίτι στις παιδικές γειτονιές της Νέας Σμύρνης, μια σκηνή φόνου, ένα ανεξιχνίαστο έγκλημα, θύτης και θύματα εναγκαλισμένοι σε μια ματωμένη χορογραφία, όλα όμως σε μια τρομακτική ονειρική σμίκρυνση, ίσως και σε αντιδιαστολή με την παιδική θέαση των πραγμάτων όπου τα πάντα είναι ιδωμένα μέσα από μια ψευδαισθητική μεγέθυνση. Η διαφάνεια της ύλης, η ενάργεια της μνήμης, η στέρεη αρμολόγηση του σπιτιού /ονείρου/κειμένου, όλα διακτινίζονται γύρω από τον άξονα της παιδικής ηλικίας.

Σ' αυτό τον ονειρικό αγώνα δρόμου της αφηγήτριας να επανακτήσει τη διακυβευόμενη ζώνη ιδιωτικού βίου, η εχθρική ετερότητα παρεισδύει στην ονειρική αφήγηση, ο πλανόδιος τσιγγάνος στον ρόλο του σφετεριστή Άλλου θέτει σε κοινή θέα και απεμπολεί κάτι προσωπικό και ανεκτίμητο. Η χρηστική και συναισθηματική αξία με την οποία η αφηγήτρια είχε επενδύσει τις συγκεκριμένες κουβέρτες αλλοιώνεται, το παρελθόν της «ξεπουλιέται», η παιδική ηλικία ως απαράβατος χώρος μυστικών βιωμάτων, ανόθευτης γνώσης και εμπειρίας, βεβηλώνεται, προκαλώντας την αναπόφευκτη ονειρική σύγκρουση: «Πρέπει οπωσδήποτε να του πω ότι δεν έχει το δικαίωμα να πουλήσει αυτές τις κουβέρτες – όποιος τις αγοράσει θα μπορεί να βλέπει τον πατέρα μου – τη μητέρα μου – εμένα, ξαπλωμένους στα κρεβάτια μας – την ακριβή στάση του κάθε σώματος – το στρώμα του πεθαμένου αέρα γύρω από το δέρμα» (σ. 79-80).

Στη μεθοριακή συμβολική ύφανση του σωματικού (περιβληματική επαφή με το δέρμα, αλλά και με την οικογένεια-δέρμα) με το ψυχικό (ταυτοτική αναγνώριση του «οίκου»), η έμψυχη ουσία της κουβέρτας ως πανοπλία/κάλυμμα μιας επαπειλούμενης (οικογενειακής) ιδιωτικότητας, η σχεδόν ενδοδερμική –ψυχική– προσκόλληση των προσώπων στο συγκεκριμένο αντικείμενο, ενεργοποιεί προειδοποιητικά την ονειρευόμενη για τις πολυποίκιλες απώλειες της ενήλικης ζωής, την ανάγκη άμυνας απέναντι σε κάθε συναισθηματική απειλή. Αυτή η ενδοδερμική εγγύτητα με τα αντικείμενα και η προεξάρχουσα σημασιολόγησή της στον ψυχικό χώρο αποτυπώνεται και σ' ένα άλλο λογοτεχνικό όνειρο όπου στον ρόλο του πολύτιμου αντικειμένου συναντάμε τα παπούτσια.

Στο μυθιστόρημα της Δήμητρας Κολλιάκου *Το Μαγείο*, η μόνιμη επωδός των παιδικών χρόνων και της μητρικής φροντίδας «βάλε τα παπούτσια σου!» διασκευάζεται σε μια δαιδαλώδη⁶⁷ παραμυθητική περιπλάνηση της νεαρής

⁶⁷ Το παραμυθητικό / φανταστικό / εξωλογικό στοιχείο στοιχείο που υφέρπει σε αρκετά όνειρα της ενότητας αυτής συνοψίζεται στα ακόλουθα στοιχεία: εκπλήρωση επιθυμιών, πετυχημένη έκβαση μιας δοκιμασίας ή υπερπήδησης εμποδίου και εξόντωση του αντιπάλου (βλ. και Μπρούνο Μπέτελχαϊμ, *Η γοητεία των παραμυθιών*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, Γλάρος, Αθήνα 1995). Οι αναλογίες και οι διαφορές παραμυθιού – ονείρου, η συμβολική τους γλώσσα και η αποκωδικοποίησή της, ο τρόπος με τον οποίο εγγράφεται σ' αυτά μέσω μιας μυθικής συμβολικής το ατομικό και το συλλογικό ασυνείδητο, έχουν αποτελέσει αντικείμενο πληθώρας –ψυχαναλυτικών– προσεγγίσεων και μελετών. Επιγραμματικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα εξής έργα: Sigmund Freud, «*The Occurrence in Dreams of Material from Fairy Tales*» (1913), Μπρούνο Μπέτελχαϊμ, *Η γοητεία των παραμυθιών*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, Γλάρος, Αθήνα 1995, Έριχ Φρομ, *Η ξεχασμένη γλώσσα: Εισαγωγή στην*

ονειρευόμενης όταν συνειδητοποιεί την απώλεια των υποδημάτων της. Η Αναστασία και το ονειρικό της «εγώ», παιδί σε καλοκαιρινές διακοπές στο παραθαλάσσιο θέρετρο του Τυρού, υπό το άγρυπνο βλέμμα της εν ζωή τότε μητέρας της, αγκιστρώνεται στο μνημονικό υλικό μιας ανέφελης παιδικότητας – ξέγνοιαστες διακοπές, η νέα και όμορφη μαμά με το παλιομοδίτικο μαγιά, τα χρωματιστά βότσαλα, η ασφάλεια των ρηχών νερών. Όσπου η μητέρα της την καλεί να βγει από το νερό, να φορέσει τα παπούτσια της και να φύγουνε: *«Τα παπούτσια της τα είχε αφήσει ωραία και ταχτικά ψηλά-ψηλά στην παραλία, κάτω απ’ το τσιμεντένιο πεζουλάκι του δρόμου. [...] Όταν όμως έφτασε στο τσιμεντένιο πεζουλάκι, άρχισε ν’ ανησυχεί. Τα παπούτσια της δε φαινότανε πουθενά»* (σ. 265-266). Η ξαφνική συνειδητοποίηση της απώλειας των παπουτσιών της την απογυμνώνει από το οικείο της περιβάλλον, από τον προστατευτικό ομφάλιο λώρο της μητρικής επικοινωνίας: *«“Βλέπεις που δεν προσέχεις!” έβαλε τις φωνές η Μαμά. “Άφησες τα παπούτσια και στα πήρανε... Τώρα πώς θα περάσεις το υπόλοιπο καλοκαίρι; Μπρος, γρήγορα, πήγαινε μέχρι την άκρη του παραλιακού, και να ρωτάς στο δρόμο μην τυχόν τα περιμάζεψε κανείς”»* (σ. 266).

Ανυπόδητη και ανέστια, *αν-ιστόρητη* –αποκομμένη από τη γενεσιουργό «μητρική» ιστορία– και *ανερμάτιστη*, η μικρή Αναστασία θα περιπλανηθεί, χωρίς σαφή προσανατολισμό, αντιμέτωπη με ποικίλες δοκιμασίες, σε μια δαιδαλώδη ονειρική παραμυθία του μύθου του χαμένου αντικειμένου –που συμβολοποιείται από τα κόκκινα παπούτσια–, και κατ’ επέκταση του μητρικού δεσμού. Αναζητώντας τα κόκκινα παπούτσια, η Αναστασία, ως περιπλανώμενη Αλίκη σε εφιαλτική ονειροχώρα, θα πρέπει να υπομείνει μια σειρά δοκιμασιών για να τα ξαναβρεί. Στο πλαίσιο μιας πολυεπίπεδης, εγκιβωτισμένης στην κύρια πλοκή, ονειρόδρασης, στη συνέχεια του ονείρου σταματά σ’ έναν ανεμόμυλο και ζητά βοήθεια από την

κατανόηση των ονείρων, των παραμυθιών και των μύθων, μτφρ. Δημήτρης Θεοδωρακάτος, Μπουκουμάνης, Αθήνα 1975, Otto Rank, *Ο μύθος για τη γέννηση του ήρωα*, μτφρ. Μάριος Μαρκίδης, Έρασμος, Αθήνα 2008.

Αξίζει να αναφερθούμε και εδώ στο μυθιστόρημα του Θωμά Ψύρρα *Μαράν Αθά* (Κέδρος, 2004), με κεντρικές ηρωίδες τις ταρσίτσες / ονειρεύτριες, όπου η μαραθώνια ονειροπλασία παίρνει τη μορφή ενός παραμυθιού, φορέα αρχετυπικών νοημάτων. Η κλωστή που δένει τις εννέα ονειρεύτριες *«Δώστε ευχήν! Δώστε ψυχήν! Δέστε με μίαν κλωστήν!»* παραπέμπει στο παραμυθητικό παράγγελμα *«Κόκκινη κλωστή δεμένη, στην ανέμη τυλιγμένη / δώσ’ της κλώτσο να γυρίσει, παραμύθι ν’ αρχινίσει»*.

αινιγματική ιδιοκτήτριά του, την Στάσα την Μουρλή⁶⁸, μια παραλλαγή της Κακιάς Μάγισσας. Η λιλιπούτεια μαυροφορεμένη γριά γυναίκα, με τις χοντρές, ασύλληπτα μακριές, άσπρες κοτσίδες, προθυμοποιείται να ρωτήσει τον μαγικό της καθρέφτη για τα χαμένα παπούτσια της Αναστασίας, ζητώντας ως αντάλλαγμα το κορίτσι να κατέβει στο πηγάδι για να μπορέσει να της λούσει τα μαλλιά. Η ανυποψίαστη ηρωίδα δέχεται, το καθαρτήριο λούσιμο των μαλλιών της ηλικιωμένης εκτυλίσσεται σε μια απρόβλεπτη τριήμερη δοκιμασία με στοιχεία μαγικού ρεαλισμού:

Όταν έπιασε να ξεμπλέκει την πλεξούδα, έγινε σκοτωμός. Σκοτείνιασε η μέρα, κι οι ξαμολημένες τρίχες έπιασαν να χορεύουν το χορό των σπαθιών. Κάθε φορά που σκάλωνε το χτένι στα μαλλιά, έπεφταν από μέσα πράγματα που η γριά τα 'χε χαμένα από καιρό [...] Σε μια στιγμή, πέφτει και το αριστερό παπούτσι της Αναστασίας. Πλαφ! Και τη στιγμή που αγγίζει το νερό, γίνεται χρυσόψαρο κι αρχίζει να κολυμπάει γύρω-γύρω στο πηγάδι. (σ. 270)

Πολεμοχαρείς τρίχες που χορεύουν τον χορό των σπαθιών, μια πυκνή κόμη-κατακόμβη χαμένων αντικειμένων, παπούτσια που γίνονται χρυσόψαρα, μαγικά μέσα, κρυπτογραφικά μηνύματα και εμπόδια που δυσχεραίνουν την πορεία της ηρωίδας⁶⁹ η εικονοποιία του ονείρου και η αναπαραστατική του ενάργεια δημιουργούν μια ενδότερη ζώνη φανταστικού μέσα στο ήδη μη-πραγματικό αφηγούμενο όνειρο. Μετά την ικανοποίηση του πρώτου ανταλλάγματος, πάντα με το δέλεαρ του μαγικού καθρέφτη, η Στάσα η Μουρλή απαιτεί και δεύτερη ανταμοιβή: η Αναστασία θα πρέπει να μαζέψει βαφικά βοτάνια και να της βάψει τα μαλλιά, τέχνασμα με το οποίο η πολυμήχανη ιδιοκτήτρια του ανεμόμυλου κατορθώνει όχι μόνο να αιχμαλωτίσει τη μικρή κοπέλα, αλλά και να ανακτήσει τον χαμένο της

⁶⁸ Σ' ένα μυθιστόρημα όπως το *Μαγείο*, που διαπραγματεύεται με ποικίλα αφηγηματικά μέσα μια επώδυνη ενηλικίωση, η ονειρική συνάντηση της Αναστασίας μ' ένα μυθιστορηματικό προσωπίδιο της Κακιάς Μάγισσας, μας φέρνει στο νου ένα σχόλιο της ψυχαναλύτριας Kathleen Kelley-Lainé, με αφορμή μια δική της παιδική ανάμνηση από μια γυναίκα αποκρουστική στην όψη για την οποία πίστευε ότι ήταν μάγισσα, και έναν εφιάλτη που την επισκέφθηκε αρκετά χρόνια αργότερα: «Συνχά οι γριές μάγισσες διαλέγουν ακριβώς αυτή τη στιγμή, τότε όταν περνάμε από μια κατάσταση σε μια άλλη ή όταν ζούμε σημαντικές αλλαγές, τότε που μεγαλώνουμε για παράδειγμα, για να βγουν απ' την κρυψώνα τους και να μας υπενθυμίσουν ότι υπάρχουν...» (*Πήτερ Παν ή Το Θλιμμένο Παιδί*, μτφρ. Βάνα Χατζάκη, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 74).

ερωτισμό, ενώ ταυτόχρονα η νεαρή αιχμάλωτη του ανεμόμυλου⁶⁹ ασχημαίνει από τις κακουχίες και αρχίζει να γερνάει παράδοξα: «Και για να μην το σκάσει και πάει πίσω στο χωριό, η Στάσα η Μουρλή την έδεσε από μια τρίχα που φύτρωνε στην κρεατοελιά που είχε στο σαγόνι της. [...] Κι έτσι, η Αναστασία έμεινε αιχμάλωτη στο μύλο και έκανε την κομμώτρια» (σ. 271).

Τρίχες που γίνονται τριχιές, πρότυπα ομορφιάς και η διαστροφική τους αφηγηματικά επεξεργασία, βαθυπλόκαμες γυναίκες που ως πρωτόλεια μυθιστορηματικά είδωλα της Μέδουσας σωματοποιούν δυναστευτικά την εξουσία τους, η ανάδυση του «εχθρικού θηλυκού» ως εν δυνάμει αιώνια αντίπαλος της Γυναίκας–Παιδιού που πασχίζει να αυτονομηθεί. Το όνειρο καλλιεργεί υποδειγματικά τις συνθήκες ενός παραμυθιού⁷⁰, τόσο σε ό,τι αφορά τα μορφολογικά χαρακτηριστικά όσο και τα αφηγηματικά.

Στη *Μορφολογία του παραμυθιού* (1928), ο Ρώσος φορμαλιστής Vladimir Propp, έχοντας μελετήσει περισσότερα από εκατό ρωσικά παραμύθια, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν σταθερά επαναλαμβανόμενα μοτίβα, τα οποία εμφανίζονται σε όλα τα παραμύθια, καθώς και στην ύπαρξη επτά *ρόλων-δρώντων προσώπων*, και τριάντα ενός *λειτουργιών*, ο συνδυασμός των οποίων διαμορφώνουν την εκδήλωση και χρονική ακολουθία των συμβάντων⁷¹. Το παραμυθητικό όνειρο

⁶⁹ Τα λαϊκά παραμύθια, και ιδίως αυτά των αδερφών Grimm, βρέθηκαν στο στόχαστρο της φεμινιστικής κριτικής για τον τρόπο αναπαράστασης του γυναικείου φύλου. Μια από τις πιο μαχητικές φεμινίστριες κριτικούς, η Ruth Bottigheimer, χρησιμοποιεί τον όρο «θηλυότητα της απομόνωσης και απομόνωση της θηλυότητας» για να υποστηρίξει ότι ο εγκλεισμός των ηρωίδων σε πύργους, κάστρα, δάση και σε άλλους χώρους των παραμυθιών εκφράζει τόσο την κοινωνική απομόνωση όσο και τη μειονεκτική θέση των γυναικών στο πέρασμα των αιώνων. Για μια ευσύνοπτη ανάλυση της φεμινιστικής κριτικής των λαϊκών παραμυθιών, βλ. Μένη Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 153-166.

⁷⁰ Οι αναλογίες παραμυθιού και ονείρου έχουν επισημανθεί σε πολλές μελέτες, βλ. και το ευσύνοπτο άρθρο της Μαριλένας Παπαχριστοφόρου *Παραμύθια και όνειρα*, στο αφιέρωμα της εφημερίδας *Η Καθημερινή* «Σαν δεις στον ύπνο σου... ΟΝΕΙΡΟ» (ένθετο «Επτά Ημέρες», Κυριακή 5 Ιανουαρίου 2003, επιμ. αφιερώματος Κωστής Λιόντης και Νίκη Τσιρώνη, σ. 22-23). Επιγραμματικά να αναφέρουμε τις εξής βασικές ομοιότητες παραμυθιακής και ονειρικής αφήγησης που τονίζονται και στο συγκεκριμένο άρθρο: η κατάλυση των ορίων μεταξύ φυσικού και υπερφυσικού κόσμου, η πυκνή εικονοποιία, η εξιδανίκευση και η αίσθηση της απομόνωσης για το υποκείμενο της δράσης.

⁷¹ Β.Γ. Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού – Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρωζ και άλλα κείμενα*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, 4η έκδοση διορθωμένη, 2020. Σε ό,τι αφορά το ταξινομικό σχήμα που προτείνει, ο Προπ διατυπώνει τις εξής βασικές παρατηρήσεις: i) Τα μόνιμα, σταθερά στοιχεία του παραμυθιού είναι οι λειτουργίες των

που εξετάζουμε μπορεί να αναλυθεί σε μεγάλο βαθμό βάσει της μεθόδου του Propp⁷². Σε ό,τι αφορά στα δρώντα πρόσωπα συναντάμε την Ηρωίδα (Αναστασία), την Ανταγωνίστρια (Στάσα η Μουρλή), την Εντολέα (Μητέρα της Αναστασίας), το Πολύτιμο Αντικείμενο (τα χαμένα κόκκινα παπούτσια), το Μαγικό Μέσο (μαγικός καθρέφτης). Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες⁷³, ας δούμε πώς μπορούν να ταξινομηθούν τα γεγονότα βάσει των πρώτων, προπαρασκευαστικών, λειτουργιών που κωδικοποιούνται με τα μικρά γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου:

α. Αρχική κατάσταση

Στέρηση / Η Αναστασία χάνει τα παπούτσια της στην ακρογιαλιά του Τυρού.

β. Αναχώρηση από το σπίτι / Απουσία

Η ηρωίδα αναγκάζεται, υπό την πίεση της μητέρας της, να ψάξει να τα βρει.

γ. Απαγόρευση

Η μητέρα της της ζητά να καλύψει την απόσταση μέχρι την άκρη του παραλιακού δρόμου, ρωτώντας τους περαστικούς μήπως κάποιος περιμάζεψε τα παπούτσια.

δ. Παραβίαση απαγόρευσης

Ύστερα από άκαρπες προσπάθειες, η Αναστασία αποφασίζει να συνεχίσει την έρευνά της και πέραν του παραλιακού δρόμου, ανεβαίνοντας σ' ένα ύψωμα όπου βρίσκονταν τρεις ανεμόμυλοι.

ε. Ερώτηση (εκμείωση πληροφορίας από το «μοχθηρό»)

Στον πρώτο ανεμόμυλο, η ηρωίδα ρωτά την ιδιοκτήτρια εάν είδε τα παπούτσια της.

ζ. Πληροφόρηση (παροχή πληροφορίας)

δρώντων προσώπων, ανεξάρτητα από το ποιοι και πώς τις επιτελούν, ii) Ο αριθμός των λειτουργιών που γνωρίζει το μαγικό παραμύθι είναι περιορισμένος, iii) Η ακολουθία των λειτουργιών είναι πάντοτε η ίδια, iv) Όλα τα μαγικά παραμύθια είναι μονοτυπικά κατά τη δομή τους (*Μορφολογία του παραμυθιού*, σ. 25-27).

⁷² Για μια περιεκτική παρουσίαση της αφηγηματικής μεθόδου του Propp, βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, «Ο Vladimir Propp και η “Μορφολογία του Παραμυθιού”», σ. 29-67, Πατάκης, 2003, απ' όπου και η ακόλουθη παράθεση των επτά ρόλων με τις εντός παρενθέσεως μεταφραστικές λύσεις που έχουν δοθεί: *Ανταγωνιστής* (Αντίμαχος / Μοχθηρός / Κακοποιός / Προδότης), *Δωρητής* (Προμηθευτής), *Βοηθός* (Συμπαραστάτης / Μεσάζοντας / Μάγος / Μαγικό μέσο), *Χαμένο και αναζητούμενο πρόσωπο* (Πολύτιμο Αντικείμενο), *Εντολέας* (Αποστολέας/ Πομπός), *Ηρωας* (Πρωταγωνιστής), *Σφετεριστής* (Ψευδοήρωας).

⁷³ Ε. Καψωμένος, ό.π., σ. 49.

Η Στάσα η Μουρλή αγνοεί την τύχη των παπουτσιών, αλλά προθυμοποιείται να ρωτήσει τον μαγικό της καθρέφτη.

η. Εξαπάτηση (του θύματος από το «μοχθηρό»)

Η γριά μάγισσα για τις πολύτιμες υπηρεσίες του μαγικού καθρέφτη ζητά από την Αναστασία ένα μικρό, «αθώο» αντάλλαγμα: να κατέβει στο πηγάδι για να της λούσει τα εντυπωσιακά σε μήκος μαλλιά της.

θ. Συνενοχή (ακούσια) του θύματος

Η Αναστασία δέχεται και κατεβαίνει στο πηγάδι ανυποψίαστη για την πανουργία της γριάς μάγισσας που θέλει να κρατήσει αιχμάλωτο το κορίτσι για να την υπηρετεί.

Εκκινώντας από τη μελέτη της μεθόδου του Propp για το αφηγηματικό πεδίο των παραμυθιών, ο Γάλλος θεωρητικός της λογοτεχνίας Claude Bremond⁷⁴ διερεύνησε περαιτέρω τη λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων, διανοίγοντας νέες προοπτικές ταξινόμησης. Χαρτογραφώντας τον αφηγηματικό κύκλο, μια βασική διχοτομική ταξινόμηση που διακρίνεται στη διαδοχή των γεγονότων είναι οι διαδικασίες της βελτίωσης και υποβάθμισης που συνδυάζονται ποικιλοτρόπως μέσα στο αφήγημα και διαμορφώνουν αναλόγως τις σφαίρες δράσης των δρώντων υποκειμένων⁷⁵. Στη συγκεκριμένη ονειρική αφήγηση, έχουμε ως αφετηρία μια αρχική στερητική κατάσταση –η απώλεια των παπουτσιών της Αναστασίας– που θα εξελιχθεί περαιτέρω βάσει του προλεγόμενου διχοτομικού άξονα. Θα σταθούμε ιδιαίτερα στη διαδικασία της επίθεσης με τη μορφή παγίδευσης που εφαρμόζει υποδειγματικά στο απόσπασμα που εξετάζουμε. Η επιχείρηση παγίδευσης εκτυλίσσεται σε τρεις χρόνους:

– *εξαπάτηση*: η Στάσα η Μουρλή προτείνει στην Αναστασία να ρωτήσει τον μαγικό της παντογνώστη καθρέφτη για τα χαμένα παπούτσια. Όπως επισημαίνει ο Bremond, σε κάθε εξαπάτηση μπορούμε να διακρίνουμε δύο διαδικασίες, την απόκρυψη

⁷⁴ Για μια ευσύννοπη παρουσίαση της μεθόδου του, βλ. Claude Bremond, *Η λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων*, μτφρ. Καίτη Παπουτσή, στο συλλογικό έργο *Θεωρία της Αφήγησης*, ό.π., σ. 125-157.

⁷⁵ Μια βασική αντίθεση του Bremond ως προς τη μέθοδο του Propp είναι η απόρριψη εννοιών με τελεσιδικό χαρακτήρα όπως ο Ήρωας, ο Σφετεριστής, κτλ., καθώς υποστηρίζει ότι «κάθε δρών υποκείμενο είναι ήρωας για τον εαυτό του». Αυτό συνεπάγεται και την πρόκριση μιας πολλαπλότητας οπτικών μέσα στο κείμενο αντί μιας προνομιακής οπτικής του ήρωα ή του αφηγητή. (Claude Bremond, *Η λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων*, ό.π., σ. 132).

(dissimulation) και την υπόκριση (simulation) – η Στάσα η Μουρλή αποκρύπτει τις πραγματικές της προθέσεις από την ανυποψίαστη ηρωίδα υποκρινόμενη ότι είναι μια ανήμπορη γριά που δεν μπορεί να λούσει τα μαλλιά της και εάν δεν της κάνει αυτήν τη μικρή χάρη το κορίτσι, δεν θα μπορέσει να κοιτάξει τον μαγικό καθρέφτη·

– *το λάθος του εύπιστου θύματος*: σε αντάλλαγμα για την πολύτιμη αυτή βοήθεια / μεσιτεία στον μαγικό καθρέφτη, η γριά μάγισσα παρακαλεί την Αναστασία να κατέβει στο πηγάδι για να της λούσει εκεί τα βαθυπλόκαμα, άλουστα για χρόνια, μαλλιά της·

– *εκμετάλλευση και απόπλιση*: η Αναστασία πείθεται να κατέβει στο πηγάδι όπου και η γριά την παγιδεύει. Για να μην το σκάσει, τη δένει με μια τρίχα ανθεκτική σαν συρματόσκοινο και την κρατά αιχμάλωτη στον ανεμόμυλο ως υπηρέτρια.

Ένα άλλο αφηγούμενο όνειρο στο *Μαγείο*, όπου τα μαλλιά πρωταγωνιστούν ως, κυριολεκτικά και μεταφορικά ιδωμένη, «η παραμυθία της κόμης»⁷⁶, αποτελεί ελεύθερη διασκευή του γνωστού παραμυθιού των αδερφών Γκριμ *Ραπουνζέλ*, όπου η φυλακισμένη σε πύργο πεντάμορφη μακρυμαλλούσα κάνει τα χρυσά μαλλιά της σκάλα για ν' ανέβει ο αγαπημένος της. Στο συγκεκριμένο όνειρο πρωταγωνιστεί η Μαρίνα, η αδερφή της Αναστασίας, και παραπέμπει σ' ένα συμβάν της παιδικής της ηλικίας: ύστερα από την ανακάλυψη ότι η φίλη της Μαιρούλα, με την οποία έχουν τσακωθεί, πάσχει από ανίατη ασθένεια και της έχουν πέσει τα μαλλιά, την ονειρεύεται ως άλλη Ραπουνζέλ, με τον λανθάνοντα φόβο ότι η συνομήλική της φοράει περούκα:

Κι ένα βράδυ, κι ενώ δεν ήταν πια φίλες, η Μαρίνα είδε στον ύπνο της πώς η Μαιρούλα ήταν πριγκίπισσα, κι έμενε σ' ένα ψηλό πύργο που δεν είχε πόρτες, κι είχε ένα μοναδικό παράθυρο. [...] Είχε διαβάσει το παραμύθι, κι ήξερε πώς έπρεπε ν' ανέβει απ' τα μαλλιά. Αλλά φοβόταν μήπως ήτανε κι αυτά περούκα. Η Μαιρούλα

⁷⁶ Περί κόμης το εγκώμιον, θα άξιζε ίσως μνεία και στο διήγημα «Τα μαλλιά» του πεζογράφου Νικόλαου Επισκοπόπουλου (1874-1944) (*Τρελλά Διηγήματα*, Νεφέλη [1895], 1989), όπου το αναμνησιακό ερέθισμα και η ονειρική γραφή συμπράττουν: «Γιατί τα μαλλιά σου είναι η αληθινή, η πλούσια και βαθύτερη πηγή, από την οποίαν πίνω όλα τα φίλτρα και αντλώ όλη τη λήθη και όλα της ηδονής τα όνειρα».

φαίνεται το κατάλαβε, και της ξαναφώναξε: «Έλα πάνω, μη φοβάσαι. Αυτά είναι τα καινούργια μαλλιά. Ξαναβγήκαν σγουρά.» (σ. 47)

Το τραυματικό γεγονός μιας ανίατης νόσου, η πληγωμένη, επαπειλούμενη από τον θάνατο παιδικότητα, το πάσχον παιδικό σώμα, η πρόωρη ρωγή στην θάλλουσα κοριτσίστικη ομορφιά και η περούκα⁷⁷/(μασκα)ράτα της ζωής, η συνέργεια ονείρου, παραμυθιού και παιχνιδιού αποτυπώνονται πολλαπλά στη συγκεκριμένη ονειρική αφήγηση, σ' ένα έργο όπου οι ήρωες σκόπιμα αιωρούνται μεταξύ παιδικής αθωότητας και ενήλικης γνώσης.

Η συμβολική κατάλυση των ορίων φανταστικού και πραγματικού, με τη συνέργεια παραμυθιού και ονείρου, εικονοποιείται υποδειγματικά στο *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* της Μαργαρίτας Καραπάνου. Στο πρώτο και εμβληματικό μυθιστόρημα της συγγραφέως⁷⁸, μια ερεβώδης ελεγεία της παιδικής ηλικίας⁷⁹ με πρωταγωνίστρια τη μικρή Κασσάνδρα⁸⁰ σε μια ψυχρή, «κλινική» ανατομία του κόσμου γύρω της, η κλασική ιστορία του Μαρκ Τουαίην *Πρίγκιψ και φτωχός* αιωρείται απειλητικά στη ζωή της κεντρικής ηρωίδας και του περιβάλλοντός της, τροφοδοτεί κυκλοτερώς το συνεχές ονείρου και πραγματικότητας, αποδομείται και διαστρέφεται νοηματικά, με

⁷⁷ Ας θυμηθούμε και το μυθιστόρημα της Διδώς Σωτηρίου *Μέσα στις φλόγες*, όπου ολόξανθες μπούκλες παισιώνουν το πρόσωπο της μικρής Μικρασιάτισσας Αλίκης, μπούκλες ραμμένες στο καπέλο της για να αποκρύψουν τα κομμένα σύρριζα μαλλιά της μετά από σοβαρή ασθένεια.

⁷⁸ Ερμής, 1976, Καστανιώτης, 1997.

⁷⁹ Ο John Urdike σε γράμμα του στη συγγραφέα σημειώνει: «Νομίζω πως κανείς δεν έχει χειριστεί το θέμα της παιδικής ηλικίας όπως εσείς. Δεν έχει μιλήσει για την κρυφή σκληράδα, για το αόρατο αυτό μείγμα της φαντασίας και της πραγματικότητας, μ' έναν τρόπο τόσο ανοιχτό και απροσδόκητο». Σημαντικό ερέθισμα ανάλυσης των παιδικών ονειρογρίφων δίνει η εξής φράση από το έργο: «*Σήμερα το πρωί ξύπνησα στο κρεβάτι μου κι έτρεξα στη γιαγιά να της πω το ωραίο όνειρο που είδα, αλλά μετά θυμήθηκα πως η γιαγιά μου απαγόρευε να βλέπω τα όνειρα που θέλω, κι έτσι το κράτησα μυστικό*» (σ. 57).

⁸⁰ Όπως παρατηρεί η Σοφία Ιακωβίδου, το έργο της Καραπάνου κρατά αποστάσεις από κυρίαρχες εννοιολογήσεις της παιδικότητας που εδράζονται σε διπολικές αντιθέσεις, όπως αθωότητα/κακία, αγνότητα/ηδονοθηρία: «...η δική της ηρωίδα είναι δυναμική και όχι στατική ή παγιωμένη: δεν μπορεί να τη δει κανείς ως καλή ή κακή, αθώα ή αφύσικα υποψιασμένη, μικρή ή πρόωγα αναπτυγμένη αλλά μάλλον ως μια άλλη Αλίκη που συναντά κι αυτή αλλόκοτα πλάσματα, αυτά της οικογένειάς της, αλλά και ζει στον δικό της ονειρικό κόσμο, όπου έχει την ικανότητα να μεταμορφώνεται, να ψηλώνει ή να συρρικνώνεται, ανάλογα με τις επιθυμίες της» («Όταν το παιδί ήταν παιδί...»: *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* της Μ. Καραπάνου ή η επιτέλους ξανακερδισμένη παιδική ηλικία», σ.156, στο *Inter-Esse – Θέματα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Gutenberg, Αθήνα 2020).

μια σχεδόν ηδονιστική χαρά, σε μια σκοτεινή, ελεύθερη παραλλαγή του αρχικού μύθου: ο πρίγκιπας Εδουάρδος, διάδοχος του αγγλικού θρόνου, και ο φτωχοδιάβολος Τομ Κάντι, που από ένα καπρίτσιο της μοίρας μοιάζουν σαν δύο σταγόνες νερό, αλλάζουν μεν ρούχα, ζωές, ταυτότητα, η παιγνιώδης ανταλλαγή θέσεων δεν έχει όμως τη γνώριμη ευτυχή κατάληξη, ο δόλος τιμωρείται με θάνατο: περιπλανώμενος στο δάσος και υποδουόμενος το φτωχόπαιδο, ο νεαρός ευγενής προδίδεται από το ανθόνερο που ζητά για να πλυθεί και οι χωρικοί τον αποκεφαλίζουν· ο αλητάκος από την άλλη, προσποιούμενος τον διάδοχο, προδίδεται από την έλλειψη καλών τρόπων στο τραπέζι και οδηγείται στην κρεμάλα.

Στον απογυμνωμένο από συναισθηματισμούς και νανουριστικές παραμυθίες μικρόκοσμο της Κασσάνδρας, κάθε υποψία αίσιου τέλους θα φάνταζε παράφωνα λεπτομέρεια, υπάρχει μια *ab initio* παραδοχή της διαστρεβλωτικής αποδόμησης του παραμυθιού. Η αλκοολική θεία Πάτρα ξεκινά να το διαβάζει στο παιδί, από την ταραχή της όμως για τα τεκταινόμενα, και ιδίως για την τύχη του δύσμοιρου φτωχού, καταρρέει προτού ολοκληρώσει την ανάγνωση. Τα ημερήσια κατάλοιπα της ημιτελούς αναγνωστικής εμπειρίας και της τραυματικής σκηνης που ακολούθησε συγκροτούν τον πυρήνα των –παραμορφωμένων– ονειρικών ιδεών που θα κατακλύσουν τη μικρή ηρωίδα στον ύπνο της, με την ταυτόχρονη ονειρική ενσάρκωση και των δύο ηρώων του παραμυθιού, του πρίγκιπα και του φτωχού⁸¹, και την πρωτόλεια ανάδυση του εσωτερικού διχασμού του υποκειμένου, μιας υφέρπουσας αμφιθυμικής σύγκρουσης⁸²: *«Το βράδυ όταν έπεσα να κοιμηθώ, μια γινόμουν πρίγκιπας και μια φτωχός [...] Έστριβα αριστερά, γινόμουν πρίγκιπας, δεξιά, γινόμωνα φτωχός. Σηκώθηκα και στάθηκα μπροστά στον καθρέφτη. Έπαιξα και τους*

⁸¹ Το συγκεκριμένο παραμύθι αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι θεματικοί ρόλοι «πρίγκιπας» και «φτωχός» αναδεικνύονται ως δομικά ισοδύναμα των ονομάτων των δρώντων προσώπων, καθώς μπορεί τα δύο κεντρικά μυθιστορηματικά πρόσωπα να εισάγονται στην αφήγηση μέσω κύριων ονομάτων, μορφοποιούνται και παγιώνονται όμως μέσω παραστατικών λεκτικών σχημάτων με τη μορφή θεματικών ρόλων.

⁸² Σ' ένα παρεμφερές επίπεδο, μια αντιπροσωπευτική ονειρική σκηνή διπολισμού, με άμεσες αυτοβιογραφικές αναφορές στη μανιοκατάθλιψη της συγγραφέως, βρίσκεται στο *Ναι* της Μαργαρίτας Καραπάνου και αφορά στον εφιάλτη της ηρωίδας με τις δυο σιαμαίες αδερφές / μαινάδες: *«Λώρα, ποια από τις δυο μας προτιμάς; Η μας αγαπάς το ίδιο; Εμείς σε λατρεύουμε κι οι δυο» [...] Εγώ απάντησα: “Διπολικέ μου εραστή, ξάπλωσε στα πόδια μου να σε χαϊδέψω λίγο, δώσε μου τη Θεία Μανία του Διόνυσου, ή την Έσχατη Κατάντια του πιο θλιμμένου θνητού, είμαι δικιά σου...”» (σ. 59).*

δυο μαζί, αλλά μόλις έφτανα στο ανθόνερο σταματούσα και έβαζα τα κλάματα» (σ. 100-101).

Πρόσωπα και προσωπεία, πλαστοπροσωπίες, συνωμοτικές διωνυμίες, ανώδυνες φαινομενικά μεταμφιέσεις⁸³ και επικίνδυνες *παρενδυσίες* ρόλων κανείς δεν ξεφεύγει τελικά από την αληθινή του ταυτότητα. Η *μιμητική* του Άλλου, η λαθραπόβαση στον κόσμο του Άλλου, ακόμα και αποδυναμωμένη από το φορτίο των στερεοτυπικών σημαιομένων που κρύβει το αντιθετικό ζεύγος πρίγκιπας / φτωχός, ακόμα και εκκινούμενη από την εσωτερικευμένη ανάγκη αυτογνωσίας/ετερογνωσίας, παραμένει μια επονείδιστη πράξη εξαπάτησης. Υπό το βάρος ενός αγχωτικού δυισμού –ο πρίγκιπας που γίνεται φτωχός, ο φτωχός που γίνεται πρίγκιπας, το φονικό ανθόνερο / δούρειος ίππος που με τη λάθος χρήση, καθαρός / πόση, γίνεται αναγνωριστικό σήμα της εξαπάτησης– η Κασσάνδρα περιδινείται, αρχικά ως δέκτης της παραμυθιακής αφήγησης, εν συνεχεία ως παρατηρητής / πρωταγωνιστής της ονειρικής δράσης στο χαοτικό σύμπαν του είναι/φαίνεσθαι, στη διαπόμπευση και στην τελεσίδικη τιμωρία.

Η υπόδυση ρόλων, βασικό συστατικό για την ψυχοσωματική ανάπτυξη του παιδιού, για την ελεύθερη εκφορά των εκφραστικών του μέσων και των δημιουργικών του διαθέσεων, στη συγκεκριμένη ονειρική αφήγηση καταλήγει σε μια βίαιη τελεστική πράξη. Η ζωνρή παραστασιμότητα του ονείρου εκπληρώνεται μέσω της (ανα)παραστατικής ικανότητας της ονειρευόμενης, η ταυτόχρονη, συγχωνευτική υπόκριση διακριτών, αντιτιθέμενων κοινωνικά ρόλων προϋποθέτει την ασύνειδη γνώση της μη-διαφοράς και της άφυλης ουδετερότητας που μόνο η παιδική ηλικία μπορεί να υποστηρίξει τόσο πειστικά: η διάκριση αρσενικού / θηλυκού καταργείται, ένα κοριτσάκι ενσαρκώνει δύο όψεις του άρρενος σ' έναν αποενοχοποιητικό ερμαφροδιτισμό.

Εάν με εφαλτήριο την ιστορία του Τουαίην τα ημερήσια κατάλοιπα μετουσιώθηκαν σε ονειρικές ιδέες, τα ονειρικά κατάλοιπα παρεισδύουν στην καθημερινότητα της Κασσάνδρας εξυφαίνοντας ένα νέο παιχνίδι εξαπάτησης ταυτοτήτων με πρωταγωνίστρια την ίδια και κρίσιμη λεπτομέρεια το ανθόνερο του ονείρου / παραμυθιού σε μια δολερή επανεμφάνιση. Ντυμένη με κουρέλια που

⁸³ Για τις μεταμφιέσεις, τις παρενδυσίες, τις πλαστές ταυτότητες και τα περιβάλλοντα στοιχεία που συγκροτούν την «ποιητική του ψεύδους», βλ. τη μελέτη της Μαίρης Μικέ *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία* (19ος -20ός αιώνας), Κέδρος, Αθήνα 2001.

βρίσκει στη σοφίτα, περιφέρεται ως ρακένδυτη ζητιάνα στην κουζίνα του αρχοντικού και εμπλέκεται εσκεμμένα σε παρεξηγήσεις, στα όρια της φάρσας, με το υπερητικό προσωπικό, προκαλώντας σύγχυση και αναστάτωση με τη συμπεριφορά της («*“Φανίτσα μου, Φανούλα μου, μη μου κόψεις το κεφάλι!” Το σπίτι έγινε άνω κάτω, έτρεξε και η γιαγιά*»). Ντυμένη με το καθωσπρέπει για μικρές κυρίες μπλε φόρεμα με τα μισοφέγγαρα, πηγαίνει για φαγητό στην τραπεζαρία ώσπου διακρίνει το ανθόνερο δίπλα στο πιάτο της γιαγιάς της. Εκλιπαρώντας να μην την κρεμάσουν, υποτάσσεται στην αναπόδραστη πριγκιπική μοίρα, πυροδοτώντας εκ νέου τη σύγχυση ονείρου και πραγματικότητας: «*Έτρεξα στην κουζίνα κι έφερα το σχοινάκι για τα ρούχα, το 'δωσα στη γιαγιά. “Έλα, γιαγιά, να ξεμπερδεύουμε”, της είπα, κι έκλεισα τα μάτια*» (σ. 101-102).

Πόσο αρραγής είναι η ταυτότητα του εαυτού του παιδιού / λογοτεχνικού ήρωα τόσο μέσα στην κύρια μυθιστορηματική πλοκή όσο και στην ενδοκειμενική ονειρική αφήγηση; Πού αρχίζει και πού τελειώνει το ανώδυνο παιχνίδι της υπόκρισης και ποιο το επιμύθιο αυτής της διαδικασίας; Αντιμέτωπη με τη δαμόκλειο σπάθη μιας παραμυθητικής παρωδίας και την αγχόνη του ονειρικού εφιάλτη, η Κασσάνδρα μετεωρίζεται στη σκόπιμα εκκρεμή μυθιστορηματικά περιπέτεια της ταυτότητας. Όσο πιο βαθιά υπονομεύεται μυθιστορηματικά η παρηγορητική φύση των παραμυθιών⁸⁴, η καθησυχαστική υπόσχεση της αίσιας έκβασης και της πρόδηλης εκπλήρωσης επιθυμιών, τόσο περισσότερο το όνειρο μετατρέπεται σε ναρκοθετημένη ζώνη εφιάλτη, τόσο πιο ξένος φαντάζει ο ενήλικος εαυτός ως προς το παιδί που άφησε πίσω του, σε μια συμβολική πρόκριση της αρχής της πραγματικότητας έναντι της αρχής της ηδονής. Αυτή την ανίερη συμμαχία

⁸⁴ Μια αντιπροσωπευτική περίπτωση διάκρισης παραμυθιού–ονείρου βρίσκεται στο τελευταίο μυθιστόρημα του Νίκου Θέμελη *Η συμφωνία των ονείρων* (Μεταίχμιο, 2010). Η Ανθούλα, γαλουχημένη από παιδί με τα κλασικά παραμύθια που συντροφεύουν την παιδική ηλικία, δείχνει μια σταθερή προτίμηση στις αφηγήσεις ονείρων της επιβλητικής γιαγιάς Μαριάνθης, πολύπειρης ονειρεύτριας. Ο κόσμος των παραμυθιών, η χιμαιρική πίστη στη νίκη του καλού επί του κακού, φθίνει σταδιακά καθώς ο κόσμος των ονείρων, μαγευτικός όσο και ερεβώδης, της αποκαλύπτει πρωτόγνωρες αλήθειες: «*Όσο μεγάλωνε τόσο [τα όνειρα] εκτόπιζαν από την ψυχή της τις καθαρτήριες και λυτρωτικές λύσεις που συνόδευαν τα πατροπαράδοτα παραμύθια και ανάτρεφαν τα παιδιά με γαλήνη στις άδολες ψυχές τους και αισιοδοξία για την τελική νίκη του καλού επάνω στο κακό. Στις πρώτες τάξεις του γυμνασίου ολοκληρώθηκε το δόσιμό της στον κόσμο των ονείρων και στα νοήματά τους, σύμφωνα με τα δασκαλέματα της γιαγιάς και με μπούσουλα τον αλάθητο ονειροκρίτη*» (σ. 168-169).

παραμυθιού—εφιάλτη αναδεικνύει και μια ονειρική σκηνή στη *Νάντια* της Λένας Διβάνη.

Ο κατακερματισμένος ψυχικός κόσμος της νεαρής ηρωίδας που θα την απελάσει στη ζώνη της διαταραχής φωτίζεται μέσα από τη φανταστική της επικοινωνία μ' έναν φανταστικό φίλο, έναν μαυροφορεμένο νεαρό άντρα που εμφανίζεται από το πουθενά για να της θέσει το κρίσιμο για την ύπαρξή της ερώτημα: «*Σε στενεύει το δέρμα σου;*». Η καταφυγή της Νάντιας στον κόσμο των ονείρων, ύστερα από αλλεπάλληλους νευρικούς κλονισμούς, θα καλλιεργήσει τους όρους της σύγκρουσης, τον εσωτερικό διχασμό. Ένα από τα εν λόγω όνειρα συνδέεται με το *Μαγικό φλάουτο*, το παραμύθι που της διάβαζαν μικρή. Ο αινιγματικός μαυροφορεμένος άντρας που της υπενθυμίζει στην αμφίβολη ζώνη του πραγματικού την υπαρξιακή στενωπό στην οποία έχει περιπέσει παίρνει τη μορφή του πρίγκιπα με το φλάουτο που σαγηνεύει τα πλήθη.

Μια χαρούμενη πομπή παιδιών, μαγεμένα από τη μαυλιστική μουσική, τον ακολουθεί τυφλά, με προεξάρχουσα την ηρωίδα σε παιδική ηλικία: «*Και πρώτη πρώτη η Νάντια, εφτά χρονώ, με το κόκκινο φουστάνι που της είχε αγοράσει η νονά της εκείνο το Πάσχα, που πήγαινε στην πρώτη Δημοτικού. Με τα μαλλάκια της σγουρά στον άνεμο. Ευτυχισμένη*» (σ. 92).

Τα παιδικά σύμβολα —το κόκκινο φουστάνι, δώρο της νονάς για το Πάσχα, η πρώτη τάξη του σχολείου, τα σγουρά κυματιστά μαλλιά— ανακαλούν στιγμές αθωότητας, ανεμελιάς, ευτυχίας, μα προπαντός, ελευθερίας. Μέχρις ότου η μεθυστική μουσική του πρίγκιπα / μαυροφορεμένου άντρα γίνει η απειλητική ηχώ του δικού της προαναγγελθέντος θανάτου: «*Εγώ σ' έχω δει στο όνειρό μου. Προχτές [...] Πήγαινες μπροστά με τη φλογέρα κι ακολουθούσαμε. Ήθελες να μας πνίξεις στο ποτάμι!*» (σ. 155-156). Η παραμόρφωση του παραμυθιού, ο μετασχηματισμός καλού / κακού ήρωα, η αντιμετάθεση ψυχικού τόνου που προκαλεί στην ονειρευόμενη η δράση καθώς το όνειρο μετατρέπεται σε εφιάλτη, «σωματοποιούν» αφηγηματικά τη ρωγμή στη ζωή της ηρωίδας, το αγχωτικό διάκενο ανάμεσα στη χαμένη παιδική ηλικία και στην παραπαίουσα ενηλικίωση.

Μέσα από αντικείμενα με ιδιαίτερη συναισθηματική αξία για την ονειρευόμενη, στην ενότητα αυτή είδαμε πώς η Γυναίκα—Παιδί νοηματοδοτεί ονειρικά τη σχέση της με τον έξω κόσμο. Τα εν λόγω αντικείμενα ενέχουν και μια

συμβολική αξία, συνιστούν μέρος του ταυτοτικού πυρήνα της ονειρευόμενης και επανασυμβολοποιούνται, σε μια ευέλικτη νοηματοδότηση. Καθώς σ' ένα λογοτεχνικό έργο το σύμβολο παραπέμπει σ' ένα δίκτυο αναφορών πέραν της κυριολεκτικής σημασίας που έχει μια λέξη ή ένα αντικείμενο⁸⁵, έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται στην ονειροπλασία: πρόκειται για ιδιωτικά, προσωποποιημένα σύμβολα, για υποκατάστατα σχέσεων, που ενεργοποιούν έναν διαφορετικό ερμηνευτικό κώδικα για κάθε ονειρευόμενη. Στο ενήλικο παρόν των ηρωίδων, η ονειρική ανάκληση των παιδικών συμβόλων, φωτίζει περαιτέρω τα συστατικά υλικά της παιδικής τους ηλικίας. Αποκαλύπτει τη σημασία των αντικειμένων –σημασία η οποία τους προσδίδεται εκ των υστέρων– και βοηθά τις ηρωίδες να επανααγνώσουν τη ζωή τους σαν μια ιστορία ενιαία, στην οποία υπάρχουν βοηθοί και εμπόδια, απαγορεύσεις και παραβιάσεις, ανταμοιβές και τιμωρίες· να κατανοήσουν, δηλαδή, την πορεία τους, επομένως και τον εαυτό τους, σαν ολότητα.

⁸⁵ Βλ. και Μ.Η.Αbrams, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά–Σοφία Χατζηγιαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 461-465.

γ) Μεταίχμιακές εμπειρίες

Ολοκληρώνουμε το παρόν κεφάλαιο με όνειρα που συναρθρώνουν, σ' ένα συμβολικό επίπεδο, τη Γυναίκα–Παιδί ορίζοντας το μεταίχμιο ανάμεσα στην παιδική–εφηβική ηλικία και σε μια πρόωρη, έξωθεν βεβιασμένη ενηλικότητα. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια ονειρική, και αποσπασματική, εκδοχή του *bildungsroman*, του μυθιστορήματος «διάπλασης» ή «μαθητείας», μιας πορείας αυτοπροσδιορισμού και συγκρότησης της ταυτότητας του κεντρικού ήρωα, ο οποίος βιώνει διάφορες δοκιμασίες, συνδεδεμένες με «την αλλαγή από την άγνοια του εαυτού στη γνώση του και την αλλαγή από την παθητικότητα στην ενεργητικότητα και τη δράση»⁸⁶.

Στην περίπτωση της Αστραδενής, στο εμβληματικό ομότιτλο έργο της Ευγενίας Φακίνου (Κέδρος, 1982), η ανάκληση της παιδικότητας δεν ενεργοποιείται από μια ενήλικη ονειρευόμενη αλλά από μια ανήλικη ηρωίδα, την εντεκάχρονη Αστραδενή, και ορίζεται όχι από τη χρονική/ηλικιακή διαφορά, αλλά από την *ποιότητα* της βιωμένης εμπειρίας· το κρίσιμο σημείο τομής, η απομάκρυνση από τον γενέθλιο τόπο που θα διχοτομήσει την παιδική ηλικία της ηρωίδας στην πρόσφορη, επιθυμητή παιδική ηλικία της Σύμης και στη σκοτεινή, «κλεμμένη» παιδική ηλικία της Αθήνας. Η Αστραδενή φεύγει από τη Σύμη με τους γονείς της σε αναζήτηση καλύτερης τύχης στην Αθήνα. Το πρώτο βράδυ στην πρωτεύουσα βλέπει ένα προφητικό όνειρο⁸⁷ που θα επαληθευτεί με δραματικό τρόπο στο τέλος του βιβλίου, με τον βιασμό της από ένοικο του διπλανού διαμερίσματος, λειτουργώντας ως αφηγηματική πρόληψη. Η μετάβαση από τη Σύμη στην Αθήνα, από τον κόσμο της αθωότητας και των πραγματικών αξιών στον κόσμο της αστυφιλίας και της υποκριτικής ηθικολογίας θα σημαδευτεί από τον βιασμό της, τον βιασμό της ανέμελης παιδικής ηλικίας.

Σ' ένα απόκοσμο περιβάλλον απόλυτης σιωπής, το κορίτσι ακολουθεί σαν υπνωτισμένο τρεις άγνωστες γυναίκες με μακριά λευκά ρούχα και τρομακτικά, άδεια μάτια, στην παλιά, υπόγεια εκκλησία που βρίσκεται σ' ένα ξωκλήσι του νησιού της.

⁸⁶ Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 339.

⁸⁷ Στο μυθιστόρημα *Έρωσ, Θέρος, Πόλεμος*, το ίδιο όνειρο βλέπει και μια άλλη ηρωίδα της συγγραφέως, η δωδεκάχρονη Μαρία, το πρώτο βράδυ της παραμονής της στην Αλεξάνδρεια, όταν φεύγει από τη Σύμη σε αναζήτηση καλύτερης τύχης στην Αίγυπτο: «Κακό όνειρο, κακό σημάδι, σκέφτηκε, και δεν υπήρχε καμία γυναίκα να της το εξηγήσει. Στην κυρία Θέκλα δεν τολμούσε να το πει για να μη φανεί μικρή και δειλή» (σ. 90).

Φορά μια αλλόκοτη φορεσιά που δεν μπορεί να εξηγήσει, ένα φαρδύ κίτρινο ρούχο, σαν πουκαμίσα και από πάνω μια ζακέτα από βυσσινί βελούδο, που κοσμεί την αρχοντική φορεσιά της περιοχής, τη «γουνελάτη». Στο βάθος του ναού, στον χώρο που είναι η Αγία Τράπεζα, σ' ένα άσπρο μαρμάρινο τραπέζι, οι τρεις γυναίκες⁸⁸ ξεκινούν μια ακατανόητη για την Αστραδενή θυσιαστική τελετουργία⁸⁹ που προκαλεί τρόμο στην ονειρευόμενη, χωρίς όμως να μπορεί να ξεφύγει μέσα στο όνειρό της:

⁸⁸ Οι τρεις γυναίκες που παραπέμπουν στις τρεις μοίρες συνιστούν δημοφιλές, με τις όποιες παραλλαγές του, ονειρικό θεματικό μοτίβο. Βλ. και Σίγκμουντ Φρόντ, «Το όνειρο με τις μοίρες» στο *Η ερμηνεία των ονείρων*, ό.π., σ. 191-194, καθώς και «Το θέμα της εκλογής ανάμεσα στα κουτάκια» στο *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, ό.π., σ.165-184. Συγχρόνως, αποκαλύπτει τη λειτουργική σημασία των δευτερευόντων γυναικείων προσώπων –με ενσώματη ή άυλη παρουσία– ως ταυτοτικής μήτρας στα αφηγούμενα όνειρα και την αλληλόδρασή τους με την ονειρευόμενη. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων «συνοδευτικών» γυναικείων μορφών είναι τα εξής:

Στο διήγημα «Κραιπάλη δακρύων» της Ζυράννας Ζατέλη, από τη συλλογή *Στην ερημιά με χάρι* (Καστανιώτης, 1994), η ονειρευόμενη αφηγήτρια, καθώς περπατά πάνω σε μια γέφυρα, έρχεται διαδοχικά αντιμέτωπη με δύο διαφορετικούς τύπους γυναικών που συμπυκνώνουν τον μετωρισμό της ανθρώπινης ύπαρξης μεταξύ ζωής και θανάτου: αρχικά με μια ηλικιωμένη μισόγυμνη γυναίκα που προσπαθεί να αυτοκτονήσει πέφτοντας από τη γεφυρα στο ποτάμι· στη συνέχεια συναντά ένα τσούρμο λεχώνες με τα βρέφη τους, καθισμένες στην καρότσα ενός φορτηγού· μορφές που, από διαφορετικές αφετηρίες, συνδέονται με δικές της υπαρξιακές ανησυχίες και βιωματικά κατάλοιπα: «*Οι γυναίκες στην καρότσα του φορτηγού ξεφώνιζαν ακόμη από χαρά, έλεγαν λόγια όπως “Όποιος δεν έχει παιδιά είναι σαν να μην γεννήθηκε” ή “Τα παιδιά είναι ευλογία Θεού” και άλλα, συνέχιζαν να ταχαρίζουν έκθαμβες τα μωρά τους στον αέρα, κι όσο πιο πολύ απομακρύνονταν, τόσο αυτός ο αέρας έφερνε δυνατότερες τις φωνές τους πίσω»* (σ. 69).

Στο μυθιστόρημα *Έρωσ φαρμακοποιός* της Φωτεινής Τσαλίκου (Καστανιώτης, 1997) μια απροσδιόριστη γυναικεία φωνή χαρίζει στην Ελένη την ελπίδα, έστω και αόριστη, ότι ο έρωτας θα καταφέρει να αποτινάξει τα δεσμά της από χρόνια τελματωμένης της ύπαρξης, βυθισμένης στη σιωπή και στην απερίσπαστη φροντίδα του άρρωστου πατέρα, στο σπίτι-φυλακή με τους σκεπασμένους καθρέφτες: «*...τη νύχτα η Ελένη αποζητά την ησυχία. Γιατί τότε μόνον η φωνή ακούγεται καθαρά. Η γυναικεία φωνή που κάθε τόσο στο όνειρό της έρχεται να της ψιθυρίσει “Κάτι καλό θα σου συμβεί”*» (σ. 49).

⁸⁹ Εκτός από την αναφορά στις ανθρωποθυσίες στην αρχαία Ελλάδα και τη θυσία της Ιφιγένειας στον βωμό της Αρτέμιδος, θα μπορούσαμε να εικάσουμε μια έμμεση παραπομπή στο «κουρμπάνι», τη δημόσια θανάτωση οικόσιτου ζώου στο πλαίσιο της λαϊκής ορθόδοξης λατρείας, προς τιμήν κάποιου αγίου και βάσει ενός συγκεκριμένου τελετουργικού που, σε ακραίες περιπτώσεις, περιελάμβανε τη σφαγή του ζώου στο εσωτερικό του ναού, κοντά στην Αγία Τράπεζα. Για μια περιεκτική παρουσίαση της συγκεκριμένης λατρευτικής παράδοσης, βλ. Στέλλα Γεωργούδη, «Η καθαγιασμένη σφαγή στη σύγχρονη Ελλάδα. Τα “Κουρμπάνια” των Αγίων», στο Μ. Detienne – J.P. Vernant, *Θυσία και Μαγειρική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Πηνελόπη Σκαρσούλη, Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2007, σ. 383-433.

Δεν μπορούσα να καταλάβω τι ακριβώς λέγανε. Μόνο μερικές λέξεις ξεχώρισα: *Άρτεμη, Άρκτο, παρθένα, θυσία [...]* Φοβήθηκα, λέει, τρομερά. Πιο πολύ απ' όλα η λέξη ΘΥΣΙΑ με τρόμαζε. Γύρισα να φύγω. Οι τρεις γυναίκες ούτε κουνήθηκαν να μ' εμποδίσουν, όπως φοβόμουνα. Αλλά η πόρτα πίσω μου ήταν κλειστή. *Τη χτύπαγα, τη χτύπαγα κι έκλαιγα. Και φώναζα: "μάννα, μάννα". Και χτύπαγα κι έκλαιγα και φώναζα. Και, λέει, φωνή δεν έβγαине απ' το στόμα μου. Κι αυτό με τρόμαζε πιο πολύ.* (σ. 83-84)

Η ονειρική αφήγηση αξιοποιεί την τεχνική της «ανοικείωσης»⁹⁰, την έλλειψη αναγνώρισης ενός αντικειμένου αναφοράς και την απο-αυτοματοποίηση της αντίληψης, δημιουργώντας μια ασφαλή για την ονειρευόμενη απόσταση⁹¹ από τα σημαινόμενα του ονείρου.

Σε μια εκπαιδευτική εκδρομή στη Βραυρώνα, η Αστραδενή ανακαλύπτει τις αντιστοιχίες με το όνειρο που είχε δει. Η ξεναγός τους εξηγεί ότι το μέρος ήταν τόπος λατρείας της θεάς Αρτέμιδος και, σε μια εορτή που τελούνταν κάθε πέντε χρόνια, τα «Βραυρώνεια», έφερναν μικρά κορίτσια για να γίνουν ιέρειες της θεάς

⁹⁰ Βίκτορ Σκλόφσκι, «Η τέχνη ως τεχνική», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, επιμ. Κ.Μ.Νετον, ό.π., σ. 5-9. Όπως αναφέρει: «σκοπός της [ανοικείωσης] δεν είναι να μας κάνει να αντιληφθούμε το νόημα, αλλά να δημιουργήσει μια μοναδική αντίληψη του αντικειμένου – δημιουργεί ένα “όραμα” του αντικειμένου αντί να χρησιμεύει ως ένα μέσο για να το γνωρίσουμε».

⁹¹ Αυτή η ανοικειωτική σχέση της ονειρευόμενης με το μυθολογικό υπόβαθρο του ονείρου αξιοποιείται συχνά από τη συγγραφέα ως αφηγηματικό τέχνασμα. Η Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich εντοπίζει σε αυτή την τεχνική μια απόπειρα διασύνδεσης με τη συλλογική γυναικεία παράδοση που ζωντανεύει μέσω της προφορικότητας: «το ενδιαφέρον στοιχείο της άγνοιας των αρχαίων μύθων, που ξαφνικά ζωντανεύουν στα όνειρα και οράματα των προσώπων της Φακίνου στοιχείο που επανέρχεται στα κείμενά της, και θα μπορούσε να αποδοθεί στον μαγικό ρεαλισμό με τον οποίο συχνά εργάζεται, μας οδηγεί παρ' όλα αυτά στην προβληματική της προφορικότητας της παράδοσης που κατά τη συγγραφέα εξακολουθεί να ζει, έστω και περιθωριακά, παράλληλα με τα γραπτά κείμενα». (Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, University Studio Press, 2020, σ. 36). Άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της τεχνικής συναντάμε στο όνειρο μαιναδισμού της αμόρφωτης Ελευθερίας στο μυθιστόρημα *Ζάχαρη στην άκρη*, το οποίο εξετάζεται σε άλλο σημείο της παρούσας εργασίας, καθώς και στο όνειρο της γριάς Μαρίτσας στο *Εκατό δρόμοι και μία νύχτα* με την Πολυξένη, την κόρη της Εκάβης, που θυσιάστηκε και παντρεύτηκε τον ίσκιο του Αχιλλέα: «*Εμένα μου μιλάει. Πότε λυπημένα, πότε θυμωμένα. Θέλει, λέει, να γίνει αληθινός γάμος. [...] Μερικές φορές, όχι πάντα, αυτή φωνάζει ότι ήταν άδικο να την παντρέψουν με φάντασμα [...]* Κι άλλη μια φορά, είπε γιατί την παντρεύσανε αφού είχε τελειώσει ο πόλεμος...» (σ. 218).

μέχρι να έρθει η στιγμή να παντρευτούν. Τα κορίτσια ονομάζονταν «άρκτοι», δηλαδή «αρκουδίτσες», και τη μέρα της γιορτής φορούσαν κίτρινους χιτώνες. Αντιμέτωπη με τα ονειρικά σημαίνοντα, η Αστραδενή νιώθει τρόμο για το τι πραγματικά προμηνύει για εκείνη αυτός ο εφιάλτης: *«Τα πόδια μου σαν να είχαν βγάλει ρίζες. Βαριά, παγωμένα. Απ' το φόβο μου η γλώσσα μου είχε κολλήσει στον ουρανίσκο κι η καρδιά μου χτύπαγε να φύγει... [...] Το όνειρο. Το όνειρο που είχα δει το πρώτο βράδυ στην Αθήνα... Οι ίδιες κουβέντες. Οι ίδιες λέξεις. Πώς γίνεται; [...] Και γιατί το είδα... Τι σημαίνει που το είδα;»* (σ. 246).

Συναρμόζοντας το οικείο νησιωτικό περιβάλλον μ' έναν χώρο θρησκευτικής λατρείας και ένα διακριτό μυθολογικό υλικό, το θυσιαστικό, τελετουργικό όνειρο της Αστραδενής προμηνύει μια μεταίχμιακή, τραυματική εμπειρία αποκοπής από την παιδική ηλικία, έτσι όπως εκφράζεται μέσω της σωματικής κακοποίησης και βίαιης απώλειας της παρθενίας. Αξιοποιώντας σημαίνουσες τεχνικές της ονειρικής εργασίας, τη συμπύκνωση, τη μετάθεση και την παραμόρφωση των ονειρικών ιδεών, αυτό που βιάζεται και θυσιάζεται τελικά είναι η παιδική ηλικία της ονειρευόμενης· στο μεταίχμιο ανάμεσα στη Γυναίκα και στο Παιδί, η νεαρή ηρωίδα πληρώνει το βαρύ τίμημα της θηλυκής της υπόστασης.

Έχοντας ως κοινό αφετηριακό άξονα με την Αστραδενή, εκτός από το νεαρό της ηλικίας, την επιβεβλημένη μετοίκηση από το νησί στην πρωτεύουσα, η Ζαχαρούλα, η «Ρου», στο ομότιτλο μυθιστόρημα της Μαριαλένας Σπυροπούλου (Μεταίχμιο, 2016), είναι μια έφηβη από την Ίο που έρχεται να ζήσει στην Αθήνα, αποκομμένη από το οικογενειακό της περιβάλλον. Αιτία της επεισοδιακής απομάκρυνσής της από τον γενέθλιο τόπο, πριν το τέλος της σχολικής χρονιάς, και της σχεδόν τελετουργικής διαπόμπευσης από τον πατέρα της, η ερωτική της, όπως θεωρούν οι δικοί της, ελευθεριότητα που τους προσβάλλει στη μικρή κλειστή κοινωνία όπου ζουν, καθώς διατηρεί σχέση με παντρεμένο και πιάνεται επ' αυτοφώρω. Στην Αθήνα η Ρου παλεύει να σταθεί στα πόδια της, βρίσκει μια ταπεινή δουλειά σε κομμωτήριο σκουπίζοντας τρίχες και, μέσα από την τυχαία γνωριμία της με την ψυχαναλύτρια Βέρα, ξεδιπλώνεται μια δύσκολη ιστορία ενηλικίωσης, σηματοδομένη από σωματικές, ψυχικές και συναισθηματικές δοκιμασίες: τα βίαια ξεσπάσματα του πατέρα, η σιωπηρή μάνα-θυσία, οι εφηβικές ανησυχίες, το πάθος για έρωτα και ζωή, τα σχέδια για σπουδές, η επιθυμία να ζήσει ελεύθερη από πνιγηρές συμβάσεις, η δύσκολη συγκατοίκηση το πρώτο διάστημα της παραμονής της στην

πρωτεύουσα μ' έναν ιδιόρρυθμο και ψυχικά ασταθή μακρινό συγγενή. Σ' ένα όνειρο άγχους που περιγράφει στην ψυχαναλύτρια αποτυπώνεται με ενάργεια ο σωματικός αντίκτυπος μιας κατακλυσμιαίας αγωνίας επιβίωσης:

Βρισκόμουν σε ένα δάσος και έτρεχα. Εγώ νόμιζα ότι είμαι έτσι όπως είμαι, αλλά ένιωθα ότι ανήκω στο δάσος. Έτρεχα πιο γρήγορα, μύριζα πιο έντονα, ένιωθα τον λαιμό μου να σηκώνεται με χάρη και το κεφάλι μου μικρό αλλά με ένα βάρος πάνω του. Έβλεπα τα πάντα μέσα σε μια απόκοσμη ομορφιά και εγώ ήμουν μέρος της... ένιωθα ευτυχισμένη, και μόλις έφτανα σε ένα σημείο όπου όλα είχαν μια γλύκα και μια θαλπωρή, μόλις ένιωθα σαν να φτάνω κάπου σαν στο σπίτι μου, κάπως οικεία, άκουγα έναν δυνατό πυροβολισμό και πρώτη φορά με πιάνει τέτοιος τρόμος, σαν να καιγόταν το σπίτι μου, και άρχιζα να τρέχω, να τρέχω, να τρέχω ιλιγγιωδώς και ξαφνικά τέλειωνε το δάσος, ήμουν μόνη, δεν υπήρχε κανείς και ένιωθα να πετάγομαι σε μια μεγάλη λεωφόρο, τώρα που είμαι εδώ στην Αθήνα, να, σαν την Κηφισιάς περίπου μπορεί να ήταν, και τότε άκουγα κόρνες, φωνές βρισίδια, φρένα στην άσφαλτο και μια φωνή-βοητό από τον ουρανό, μια φωνή καθησυχαστική, μια φωνή γλυκιά από ψηλά: μα είναι ελάφι... είναι ελάφι, πώς ξέφυγε, μην το πειράξετε... και τότε ξυπνούσα... πάντα με τρόμο, πάντα με κλάματα. (σ. 105-106)

Σε μια ονειροπλασία που ξεδιπλώνεται με κοφτό, ενίοτε ασθματικό, ρυθμό και χαρακτηρίζεται από τη διττή εμπειρία του εαυτού ως ανθρώπου/ζώου, η μικροκαμωμένη Ρου, το όμορφο κορίτσι-ελάφι⁹², σε μια μεταφορά της ύπαρξης, τρέχει να σωθεί, μόνη εναντίον όλων, κυνηγημένη από αόρατους εχθρούς, εκδιωγμένη από το δάσος/παράδεισο που θεωρούσε σπίτι της. Το όνειρο εδράζεται σε ισχυρούς δυϊσμούς, φύση/πολιτισμός –έτσι όπως εκτείνεται χωρικά στους δύο διακριτούς τόπους δάσος/λεωφόρος–, ευτυχία/δυστυχία, γαλήνη/οχλοβοή, εστία/περιπλάνηση, θαλπωρή/κίνδυνος, που πλαισιώνουν την αποσυνάγωγη

⁹² Οι ζωομορφικές μεταμορφώσεις συναντώνται συχνά στα ονειρικά αφήγηματα που εξετάζουμε, δίνοντας την ευκαιρία για ένα διαφορετικό καθρέφτισμα του εαυτού και της εικόνας του. Ένα άλλο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα βρίσκεται στο μυθιστόρημα της Ζυράννας Ζατέλη *Ο θάνατος ήρθε τελευταίος*, όταν η Ζήνα, ύστερα από ένα τραγικό ατύχημα με άλογο όπου έχασε το πόδι της, ονειρεύεται ότι είναι η γυναίκα-χελώνα, εγκλωβισμένη στις φλόγες, και κανείς δεν τη βοηθά: «... δεν έβλεπα κανέναν, μόνο άκουγα την φωτιά που πλησίαζε –ξέρεις, καίγονταν τα χορτάρια καταγής, μύριζ' εκείνος ο αέρας–, αλλά την ίδια την φωτιά δεν την έβλεπα. Και στεκόμουν έτσι στην άκρη, παραπονεμένη, ανήμπορη, κι έλεγα: “Είμαι χελώνα, θέλω να τρέξω, είμαι χελώνα, θέλω να τρέξω!...”» (σ. 552).

ονειρευόμενη –μια μορφή του αποδιοπομπαίου Άλλου, αποστερημένου από την αίσθηση του ανήκειν– και τον αγώνα της να παραμείνει ζωντανή και ελεύθερη.

Στην ενότητα αυτή είδαμε ονειρικές μεταίχμιακές εμπειρίες που καλλιεργούν τις συνθήκες μιας πρόωρης ενηλικίωσης των ηρωίδων. Καθώς το μεταίχμιο μπορεί να οριστεί ως το (κρίσιμο) σημείο διεπαφής μεταξύ δύο αντιτιθέμενων ή διάδοχων καταστάσεων, στα δύο ονειρικά αφηγήματα που εξετάσαμε, καταγράφονται οριακές εμπειρίες, με την αντιστροφή του διπόλου Γυναίκα–Παιδί, καθώς το Παιδί συνειδητοποιεί το γίνεσθαι-γυναίκα, με αρνητικό, στην προκειμένη περίπτωση, τρόπο. Είτε ως προσήμανση μελλοντικών συμβάντων είτε ως αποτύπωση μιας αγχογόνου κατάστασης, τα εν λόγω ενύπνια παραπέμπουν σε μια πολυεπίπεδη δοκιμασία –σωματική, ψυχική, πνευματική– απώλειας: η Αστραδενή χάνει μέσω της θυσίας / βιασμού την αίσθηση της σωματικής της κυριότητας, η υπό διωγμόν Ρου χάνει μέσω της απειλητικής παγίδευσης / αιχμαλωσίας την αίσθηση της υπαρξιακής κυριότητας, την αίσθηση ασφάλειας που απολαμβάνει μια προστατευμένη ύπαρξη.

Τα όνειρα που μελετήθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο αφορούν τη σχέση της ενήλικης γυναίκας με το παιδί το οποίο εκείνη υπήρξε. Η ονειρεύτρια επιτελεί μια ηλικιακή, αλλά κυρίως μια ψυχική διαδρομή· μια διαδρομή που αποκαλύπτει, διακριτή και συγκρίσιμη, τη διώνυμη ταυτότητά της: τον ενήλικο εαυτό και, μαζί, τον εαυτό ως Άλλο, ως το παιδικό του πρωτόπλασμα. Καθώς το όνειρο μετατρέπεται στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας, μέσω της μνημονικής ταυτότητας ο ονειρικός λόγος αναπαριστά και διακινεί ένα πολύμορφο βιωματικό υλικό, εγγράφοντάς το σε μια ανοιχτή δομή νοηματοδότησης και μυθιστορηματικής αναψηλάφησης. Μέσω της παρεμβολής των ονείρων στην κυρίως αφήγηση, οι συγγραφείς προβάλλουν τη διπλή ταυτότητα των ηρωίδων τους και υποβάλλουν την ύπαρξη μιας διπλής ταυτότητας στον καθένα και στην καθεμιά από εμάς: οι ονειρεύτριες ηρωίδες υπάρχουν ταυτοχρόνως στο παρελθόν και στο παρόν τους. Ανασημασιοδοτούν το παρελθόν μέσω του παρόντος και, παράλληλα, κατανοούν το παρόν μέσω του παρελθόντος. Απωθημένα γεγονότα, ξεχασμένα αντικείμενα, δυσνόητες, τότε, εμπειρίες, αποκτούν τώρα έναν συμβολικό χαρακτήρα. Μέσω αυτής της διεργασίας, η ηρωίδα εγκαθίσταται στο παρόν της λιγότερο και περισσότερο βέβαια απ' ό,τι προ του ονείρου. Λιγότερο, επειδή πλέον γνωρίζει ότι τα όσα ξέρει για τον εαυτό της είναι επισφαλής και επιδεκτικά πολλών αλλαγών· και

περισσότερο, επειδή πλέον γνωρίζει ότι ο τωρινός εαυτός έχει γερά στηρίγματα σε γεγονότα, ακούσματα, εμπειρίες του παρελθόντος.

Κεφάλαιο 2ο

«*Ἦρθε και κείνο το όνειρο μετά, πλούσιο ολέθριο όνειρο...*»⁹³:

Στην επικράτεια των ερωτικών ονείρων

«Έχω δύο πληγές: το στόμα και το αιδοίο»

Μαργαρίτα Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*

«Θέλω να γράψω τον έρωτα, σημαίνει έρχομαι αντιμέτωπος με τον *κυκεώνα* της γλώσσας»⁹⁴ σημείωνε ο Ρολάν Μπαρτ στα *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, σκιαγραφώντας το πορτρέτο του ερωτευμένου υποκειμένου και των πολυσχιδών σχημάτων του ερωτικού συναισθήματος. Κάθε απόπειρα κειμενοποίησης του έρωτα, κάθε απόπειρα απεικόνισής του μέσω του γλωσσικού κώδικα στο σώμα ενός κειμένου μοιάζει να προσκρούει αναπόφευκτα στο μείζον και το έλασσον της γλώσσας, σε ανισοβαρή συμφύρματα λόγου που καλούνται να αποδώσουν το άφατο μιας μύχιας εμπειρίας.

Στον χώρο της λογοτεχνίας, τα όνειρα ως διάυλος εκφοράς του ερωτικού συναισθήματος⁹⁵, διευρύνουν το πεδίο της μίμησης του πραγματικού, δημιουργώντας νέες συνθήκες ταύτισης ή απόκλισης. Σε τι είδους «ομολογία της σάρκας»⁹⁶ παρασύρουν τα ερωτικά όνειρα τη λογοτεχνική αφήγηση; Τι είδους ενδοψυχική εμπειρία –ενίοτε και περιπέτεια– αποκαλύπτουν;

⁹³ Αναφορά στο ερωτικό όνειρο της χήρας Φεβρωνίας με τον γητευτή των γυναικών Ησύχιο, στο μυθιστόρημα της Ζυράννας Ζατέλη *Και με το φως του λύκου επανέρχονται*, σ. 34.

⁹⁴ Ρολάν Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Ράππας, Αθήνα 1977, σ. 119.

⁹⁵ Για μια περιεκτική επισκόπηση των ερωτικών ονείρων, βλ. το άρθρο του Charles Stewart «*Erotic Dreams and Nightmares from Antiquity to the Present*», *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, τόμ. 8, αρ. 2 (Ιούνιος 2002), σ. 279-309.

⁹⁶ Δάνεια έκφραση από την *Δίψα της γνώσης* του Μισέλ Φουκώ, τον πρώτο τόμο του έργου του *Ιστορία της σεξουαλικότητας* (μτφρ. Γκλόρυ Ροζάκη, Ράππας, Αθήνα 1978). Εξετάζοντας τους κατασταλτικούς μηχανισμούς της σεξουαλικότητας τους προηγούμενους αιώνες, ο φιλόσοφος αναφέρεται και στην χριστιανική ποιμαντορία του 17ου αιώνα, έτσι όπως αποτυπώνεται στον λόγο του Ιησουίτη ιεροκήρυκα και συγγραφέα Paolo Segneri: «Εξετάστε ίσαμε και τα όνειρά σας, αν δηλαδή όταν ξυπνήσετε τα εγκρίνετε [...] Τέλος, να μην νομίζετε πως σε τούτο το τόσο ευαίσθητο και επικίνδυνο θέμα, υπάρχει τίποτε το ασήμαντο και το ελαφρό» (σ. 30).

Πιο ευδιάκριτα από οποιαδήποτε άλλη κατηγορία ονείρων, τα ερωτικά όνειρα διερευνούν την επιθυμία, την εκπλήρωση ή απώθησή της, την αντικειμενοτρόπο σχέση με τον Άλλο, ζητήματα σεξουαλικής ταυτότητας και έμφυλης σεξουαλικής εξουσίας, σεξουαλικών προτιμήσεων και αποκλίσεων, απαγόρευσης και λογοκρισίας, ερωτογένειας του σώματος και υλικής σημασιοδότησής του. Όπως σημειώνει ο Φρόντ στην *Ερμηνεία των ονείρων*, η πολυφυής όσο και καταπιεσμένη σεξουαλική ορμή βρίσκει εκεί τον κατάλληλο τόπο εκδραμάτισης: «από καμμιά άλλη [ορμή] δεν περισσεύουν τόσες πολλές και τόσες ισχυρές ασυνείδητες επιθυμίες, οι οποίες στον ύπνο προκαλούν τα όνειρα.»⁹⁷

Λόγος ονειρικός, λόγος ερωτικός διασταυρώνονται *κατάσαρκα*⁹⁸, άλλοτε περισσότερο άλλοτε λιγότερο επιτυχημένα, σε μια κειμενική αναμέτρηση του πραγματικού με το φαντασιακό. Το άρρητο, το ποθούμενο, το απαγορευμένο, φαντασιώσεις και αναστολές, ασυνείδητες επιθυμίες και αμυντικοί μηχανισμοί, ψυχικές φορτίσεις και συγκρούσεις, εικονοποιούνται σε μια πολυκύμαντη διαδρομή της ονειρικής γραφής. Στο επίκεντρο αυτής της διαδικασίας θα εξετάσουμε την ονειρευόμενη ηρωίδα είτε ως επιθυμούν υποκείμενο είτε ως αντικείμενο επιθυμίας, με τα ερωτικά ενύπνια να αφορούν είτε την ίδια τη σεξουαλική πράξη είτε τη σχέση με τον ερωτικό σύντροφο. Ο άντρας, ο ποθούμενος Άλλος, ο γητευτής Άλλος, συμπαίκτης στο στοίχημα της ερωτικής ετερότητας, παρασύρεται σ' ένα αντιστρέψιμο παιχνίδι ρόλων, εξουσίας και κατάκτησης.

Κάποιοι επιμέρους άξονες που θα κατευθύνουν την ανάλυσή μας αφορούν στα εξής θέματα:

- Η γλώσσα και η αφηγηματική λειτουργία των ερωτικών ονείρων.
- Τα ερωτικά όνειρα ως λογοτεχνική κατασκευή, ο εγκιβωτισμός τους στη βασική πλοκή, η σχέση αφηγησιμότητας και απεικονισιμότητας που αναπτύσσεται.
- Η συγκρότηση της σεξουαλικής ταυτότητας.

⁹⁷ Σ. Φρόντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, ό.π., σ. 350.

⁹⁸ Μια αξιοσημείωτη περίπτωση αγαστής ταύτισης ερωτικού και ονειρικού λόγου μέσα από τη σκιαγράφηση ενός «αληθινού ονείρου» απαντάται στο μυθιστόρημα του Τζορτζ ντι Μωριέ (παππού της Δάφνης ντι Μωριέ) *Πήτερ Ίμπετσον* (1893), για πολλούς ένα από τα παραγνωρισμένα αριστουργήματα της φανταστικής λογοτεχνίας, όπου οι δύο εραστές, καταδικασμένοι στην απομόνωση, ζουν τον έρωτά τους αποκλειστικά στο όνειρό τους, στον απολύτως ιδιωτικό και απαράβατο χώρο της μυστικής τους επαφής. Όπως σημειώνει ο Pierre Cheymol στη μελέτη του *Les Empires du rêve* (José Corti, 1994), το συγκεκριμένο μυθιστόρημα δεν συνιστά μόνο μια συνηγορία υπέρ του ονείρου, αλλά και μια ξεχωριστή πραγματεία για την τέχνη του ονειρεύεσθαι.

– Η ανάδυση, γνώση και συναίσθηση της σεξουαλικότητας, η αναγνώριση, δηλαδή, του εαυτού ως υποκειμένου μιας σεξουαλικότητας, η αποδοχή, εκδίπλωση ή αποδόμησή της.

– Η παραστάσιμη ερωτογένεια του σώματος. Η ερωτική λειτουργία του σώματος και η παραστατική του εμβέλεια στην ονειρόδραση, η σύζευξη σωματικού – ψυχικού στο δίπολο ηδονής – πόνου.

Τα θέματα αυτά θα εξεταστούν στις ακόλουθες ενότητες: α) Όνειρα σεξουαλικής αφύπνισης, β) Ηδονιστικά όνειρα, γ) Τα ομοούσια όνειρα των εραστών, δ) Ερωτικοί εφιάλτες, ε) Έρωσ και Θάνατος στην ονειρική αφήγηση στ) Ερωτικά τρίγωνα: Οι ανισοσκελείς διαδρομές της επιθυμίας.

α) Όνειρα σεξουαλικής αφύπνισης

Μια πρώτη διακριτή κατηγορία που θα μας απασχολήσει είναι τα όνειρα σεξουαλικής αφύπνισης. Θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε και *μυητικά* όνειρα, ονειροπλασίες σεξουαλικής αγωγής, καθώς η ονειρευόμενη μυείται στον κόσμο του σεξ μέσω μιας ονειρόδρασης όπου είτε πρωταγωνιστεί η ίδια είτε θεάται της ερωτικής συνεύρεσης, με την ενεργοποίηση και συμβολικών αναπαραστάσεων, αποκτώντας έτσι συναίσθηση της σεξουαλικότητάς της. Όνειρα αναγνωριστικά, ταυτοποίησης σωματικών λειτουργιών και συναισθηματικών αναγκών, διαπλέκονται με το ζήτημα της γνώσης⁹⁹, με αισθήματα αιδούς, φόβου, αναστολών, αλλά και με το ταμπού της παρθενίας.

Στο πρώτο μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Καραπάνου *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* (Ερμής, 1976, Καστανιώτης, 1997), σ' ένα αξεδιάλυτο μείγμα ονείρου και πραγματικότητας, η σεξουαλική διέγερση της μικρής Κασσάνδρας μέσω του αυνανισμού παίρνει τη μορφή ενός εφιάλτη-τιμωρού της επαίσχυντης πράξης που επιτελείται:

Εάφνου, κι ενώ οι γλύκες είχαν πνίξει το λαρύγγι μου, άρχισε να τρέμει το σπίτι και να πέφτει βροχή από τον ουρανό. Άνοιγε το χώμα και κατάπινε τα γύρω σπίτια, ένα ένα. Έβγαλα γρήγορα το χέρι μου από το βρακάκι μου. «Θεούλη μου», είπα, «συχώρεσέ με. Δεν θα το ξανακάνω. Μη μου κόψεις τη ζωή!» Αλλά η γη γύρω γύρω εξαφανιζόταν όλο και παραπάνω. Ο Θεούλης είχε θυμώσει για τα καλά. Έβαλα τότε κι εγώ το χέρι μου πάλι μέσα στο βρακάκι μου και οι γλύκες ξαναγύρισαν. [...] Καθώς το σπίτι εξαφανιζόταν μέσα στο τρύπιο χώμα, τα μέλια με περιλούσαν, και πέθανα στη γλύκα.» (σ. 25-26)

⁹⁹ Κυρίαρχο στα όνειρα σεξουαλικής αφύπνισης είναι το ζήτημα της γνώσης. Πώς θα συλλάβει η γυναίκα την ιδιότητά της ως φορέας σεξουαλικότητας, άμεσα συνυφασμένη με την έναρξη της εμμηνουρσίας; Πώς θα διαχειριστεί αυτήν τη γνώση για την ομαλή μετάβαση της στη στερεοτυπική εικόνα της συζύγου / μητέρας; Στο διήγημα του Μένι Κουμανταρέα *Η γυναίκα που πετάει* από την ομότιτλη συλλογή διηγημάτων (Κέδρος, 2006), η νεαρή Αγγελική ονειρεύεται συχνά ότι πετάει, σκανδαλιστική περιγραφή για τον οικογενειακό γιατρό που προτείνει το γάμο ως το σωτήριο τέλος αυτών των ονειρικών αιωρήσεων: «Βλέπω συχνά ότι ιππεύω ένα άσπρο άλογο και τρέχω σ' έναν φαρδύ δρόμο με παράθυρα, απ' όπου με κοιτάνε νέοι άντρες... Βλέπω ότι πετάω. Στον ουρανό. Προσπαθώ να κρατηθώ για να μην πέσω, μα δεν τα καταφέρνω πάντα. Μια φορά που έπεσα, βγήκε από την κοιλιά μου λίγο αίμα» (σ. 357-358).

Σε μια ονειρική παρωδία της αντίληψης του αυνανισμού ως αμαρτωλής πράξης που θα επιφέρει τη Θεία τιμωρία, τα γλυκά συμβολίζουν τη σεξουαλική απόλαυση, ενώ η κατακλυσμαία, οργασμική σωματική εμπειρία συνάδει με τον σεισμό και τη σταδιακή καταστροφή του σπιτιού της παιδικής ηλικίας. Ένας ισχυρός δυϊσμός ενοχής–απόλαυσης, παραβίασης–τιμωρίας διατρέχει το όνειρο: η σωματική, συνδεδεμένη με τα γλυκά, απόλαυση και η τιμωρητική διάθεση του Θεού που προκαλεί τον σεισμό¹⁰⁰ και τις καταστροφές.

Μια σειρά καταγεγραμμένων αυτοβιογραφικών ονείρων της Μαργαρίτας Καραπάνου στο βιβλίο *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη – Ημερολόγια 1959-1979* (Ωκεανίδα, 2008), ζωντανεύει τα πρώτα εφηβικά ερωτικά σκιρτήματα της συγγραφέως σ' έναν χώρο αισθαντικής ονειρόδρασης, όπου ο άμεσος, εκμυστηρευτικός λόγος της ημερολογιακής αφήγησης δημιουργεί μια αίσθηση οικείας συνενοχής στον αναγνώστη. Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για «βιογραφικά» όνειρα, θα τα εξετάσουμε ως λογοτεχνικές κατασκευές, με εσωτερική συνέπεια και δομική αλληλουχία.

Ο χώρος του ονείρου καθίσταται ο χώρος του ευκταίου, όχι μόνο υπό την έννοια της εκπλήρωσης μιας επιθυμίας, αλλά και από τη δυνατότητα πραγμάτωσης «*παράξενων σεξουαλικών αισθημάτων*». Το υποσυνείδητο αναλαμβάνει να σχηματοποιήσει σε παραστάσιμες εικόνες αυτό που λανθάνει ως μη (ανα)γνωρίσιμο ακόμα στη δυναμική του σώματος της ονειρευόμενης.

Στα όνειρα αυτής της κατηγορίας υπάρχει ένα προεξάρχον, καθησυχαστικά προσπελάσιμο, έκδηλο περιεχόμενο που αποδυναμώνει την όποια τυχόν διαδικασία συμπύκνωσης ή μετάθεσης του ονειρικού περιεχόμενου, τη μεταμφίεση των ονειρικών ιδεών. Τα δρώντα πρόσωπα και η συνιστώσα του χώρου είναι ως επί το πλείστον οικεία: «*Εχτές το βράδυ ονειρεύτηκα τρεις φορές συνέχεια τον Δημήτρη. Νομίζω πως είμαι ερωτευμένη μαζί του. Τον σκέφτομαι όλη την ώρα*» (σ. 22).

¹⁰⁰ Μια παρεμφερής διασύνδεση αυνανισμού και σεισμού απεικονίζεται, σχεδόν κωμικά, στο μυθιστόρημα της Αμάντας Μιχαλοπούλου *Μπαρόκ*, όπου τη στιγμή που η νεαρή αφηγήτρια επιδίδεται στην ένοχη απόλαυση γίνεται ο μεγάλος σεισμός της 24ης Φεβρουαρίου 1981: «*Ήξερε ότι μέσα στο σώμα της κοιμόταν ένα σαρκοβόρο φυτό, ένα ζώο, μια ζεστή ενσαρκωμένη αιτία, κάτι αλλόκοτο, τέλος πάντων, που ήθελε και δεν ήθελε να το ζυπνήσει. [...] Έπεσε σ' ένα τούνελ που σκαβόταν ακαριαία. [...] “Σεισμός!” φώναξε η μαμά από το μπάνιο. [...] Το σπίτι σπαρταρούσε. Το κορίτσι μας σπαρταρούσε*» (σ. 252-253).

Το αντικείμενο της επιθυμίας της ονειρευόμενης –οι εφηβικοί έρωτες με τον Δημήτρη, τον Nicolas, τον Πέτρο, η έλξη για τον ωραίο γιο της φουρνάρισσας– μέσα στη μοναδικότητα της κάθε ονειρικής περιγραφής και συνεύρεσης δεν αποτελούν παρά εκδοχές του Άντρα-Εραστή, της πρωτογενούς σωματικής εξοικείωσης με το άλλο φύλο. Παρατηρούμε, δηλαδή, μια πρόδηλη αιτιακή σχέση ανάμεσα στις πηγές του ονείρου και στην παραγωγή του, μια αναγνωρισιμότητα τόσο του γενεσιουργού συναισθήματος, όσο και του επιθυμητού αντικείμενου: *«Αυτή τη στιγμή νιώθω παράξενα σεξουαλικά συναισθήματα. Όταν τη νύχτα κλείνω τα μάτια, ονειρεύομαι έρημες παραλίες και γυμνούς άντρες. Σταθερό σημείο στα όνειρά μου είναι ένας σβέρκος, άσπρος σαν το γάλα, που με πλησιάζει»* (σ. 70). Η ευέλικτη βιωματική μετακύλιση στο ονειρικό πεδίο καθιστά τα εν λόγω όνειρα ως δίαυλο επικοινωνίας ανάμεσα στο φαντασιακό και στο πραγματικό που νοηματοδοτεί μη εκπεφρασμένες ιδέες και ανάγκες.

Το φιλί στο στόμα αποτελεί την κεντρική ονειρική εικόνα γύρω από την οποία αρθρώνεται, εξελίσσεται ή μεταστρέφεται η δράση, η πρωταρχική και τελεσίδικη σωματική επαφή. Η κοσμογονική αίσθηση του αγγίγματος των χειλιών απομονώνει τους δύο ερωτευμένους σ' έναν μικρόκοσμο όπου τίποτα δεν μπορεί να τους αγγίξει. Η πρωτόλεια ρομαντική διάθεση συμφύρεται με μια αίσθηση γευσιγνωσίας: *«Δεν με τάραξε το φιλί, η γεύση του όμως μ' αναστάτωσε ολόκληρη. Αισθάνθηκα τη γλώσσα του πάνω στη δικιά μου και τα δόντια του να μου δαγκώνουν τα χείλια»* (σ. 106). Η ανατομία του φιλιού, καθώς αποκαλύπτεται ο οργανικός του πυρήνας, η πολιορκητική λειτουργία των αισθητηρίων οργάνων, αναδεικνύει μια ερεθιστική σωματική κινητικότητα.

Φωτίζοντας πτυχές αυτής της σωματικής κινητικότητας, η γλώσσα με το διττό της ρόλο ως αισθητήριο όργανο του φιλιού /της γεύσης, και ακολούθως η γεύση ως πολυδύναμο σημείο της αισθητήριας απόλαυσης, γνωρίζουν μια δοξαστική περιγραφή στο όνειρο της αφηγήτριας με τον νεαρό γιο της φουρνάρισσας. Η ονειρευόμενη βλέπει τον εαυτό της να περπατά σε μια αμμουδερή παραλία με μεγάλα δέντρα, εξωτικό σκηνικό που της θυμίζει τις Ινδίες, όταν αντικρίζει τον ωραίο δεκαοχτάχρονο φούρναρη, αντικείμενο θαυμασμού στην καθημερινότητά της, καθώς το μαγαζί της πληθωρικής μητέρας του βρίσκεται απέναντι από το σπίτι της. Με το σιβυλλικό ερώτημα «ΘΕΛΕΙΣ;» που της απευθύνει εκείνος, η αφηγήτρια υποκύπτει στη χορταστική πρόκληση ενός σώματος που θυμίζει αχνιστό ψωμί, και, με την υποβλητική δύναμη της συνεκδοχής, περιγράφει το πώς «τρώει» τον νεαρό αρτοποιό:

«Έπεσα πάνω του και κυλιστήκαμε στην άμμο. Το σώμα του μύριζε αχνιστή φραντζόλα! Και όσο περνούσε η ώρα, χόρταινα. Ήταν σαν να το έτρωγα» (σ. 60).

Η πείνα εξισώνει σε σημασιολογικό επίπεδο τη βιολογική με τη συναισθηματική ανάγκη, γεφυρώνει την κυριολεξία με τη μεταφορά. Για τη στερημένη από τη δίαιτα νεαρή ονειρευόμενη, η λαχτάρα για φαγητό, έτσι όπως συμπτωνώνεται στη διατροφική πεμπτούσια του ψωμιού λειτουργεί και ως στοιχείο ερωτικής διέγερσης που μια λαίμαργη γλώσσα αναλαμβάνει να τιθασεύσει: η τροφή ως συστατικό στοιχείο επιβίωσης, και η ερωτική επαφή που ως σωματική ιχνηλασία τρέφει το corpus της επιθυμίας. Πείνα vs Έρωτας, παρά τη μεταξύ τους διάσταση, στη λιβιδινική επιθυμία οι δύο αυτές ανάγκες ενώνονται μετωνυμικά στην ερωτική πείνα¹⁰¹. η εικόνα μιας ζεστής φραντζόλας αποτελεί μια ανώδυνη, αθώα παρομοίωση για το ανεξερεύνητο αντρικό σώμα· σώμα που προσφέρεται ως επιούσιος άρτος, Θεία Κοινωνία, και καταναλώνεται /καταβροχθίζεται κατά τη διάρκεια της ερωτικής συνεύρεσης. Η αδηφάγα στοματικότητα του ονείρου μεταμφιεσμένη σε ακόρεστη σεξουαλικότητα προσανατολισμένη σ' ένα «αχνιστό γυμνό σώμα» παραπέμπει στο στοματικό στάδιο της λιβιδινικής ανάπτυξης, ενεργοποιώντας έναν συμβολικό ερωτικό κανιβαλισμό που διατρέχει τα στάδια της πείνας, της θρέψης και του κορεσμού: *«Άμα σηκώθηκα, αισθανόμουν χορτασμένη, ζεσταμένη, ευτυχισμένη» (σ. 60-61).*

Κορεσμός, ικανοποίηση, ευτυχία είναι τα συναισθήματα που φαίνεται να αναδύονται κατά τη διάρκεια των ονείρων που εξετάζουμε: *«Φιλάω αυτό τον σβέρκο που πέφτει σιγά σιγά πάνω μου, κι όλα γίνονται ευτυχία, ομορφιά...» (σ. 170).* Η ερωτική επιθυμία διαποτίζεται από μian υπαινικτική αισθαντικότητα, φορτίζεται από

¹⁰¹ Το 1910, στην πρώτη θεωρία των ενορμήσεων, ο Φρόντ αντιπαραθέτει τις ενορμήσεις αυτοσυντήρησης, το σύνολο δηλαδή των αναγκών που είναι συνδεδεμένες με τις απαραίτητες για τη διατήρηση της ζωής σωματικές λειτουργίες, στις σεξουαλικές ενορμήσεις: «όλες οι οργανικές ενορμήσεις, που λειτουργούν στον ψυχισμό μας, μπορούν να ταξινομηθούν σύμφωνα με του όρους του ποιητή σε “Πείνα” ή σε “Έρωτα”» (Laplanche & Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, ό.π., σ. 192).

Ίσως θα άξιζε μνεία στους εξής στίχους από τον *Σάρκινο Λόγο* του Γιάννη Ρίτσου: *«Τι όμορφη που είσαι. Με τρομάζει η ομορφιά σου. Σε πεινάω. Σε διψάω. Σου δέομαι: Κρύψου, γίνε αόρατη για όλους, ορατή μόνο σ' εμένα».* Κορυφαία περιγραφή ερωτικής πείνας σε λογοτεχνικό έργο θεωρούμε και την ακόλουθη από τη *Ζωή εν Τάφω* του Στρατή Μυριβήλη: *«Είναι η “πείνα της θηλυκής σάρκας”... Είναι το ανικανοποίητο ένστιχο που, μόλις πάει να λουφάξει μέσα στο τυρραγνισμένο κορμί, το αναφυσά η λαγγεμένη φαντασία και φουντώνει τις κόκκινες φλόγες του μεσουράνα. Είναι ένα πάθος που μεγαλώνει από τη στέρηση τρώγοντας τις σάρκες του» (σ. 137).*

τη χμαιρική αναζήτηση της αιώνιας αγάπης, την εξιδανίκευση του φανταστικού εραστή και την εφηβική αφέλεια της ονειρευόμενης αφηγήτριας. Παρατηρείται μια διαστρεβλωτική γιγάντωση των αισθημάτων, συνεπικουρούμενη από μια ταυτοτική σύγχυση μεταξύ έρωτα και αγάπης όπου η φαντασιακή σεξουαλική επαφή λειτουργεί ως διαπιστευτήριο της ευτυχούς ένωσης με το ποθούμενο πρόσωπο: *«Ποιος ξέρει αν το όνειρο γυρίσει σε αλήθεια;»*

Μέσα στην ονειρική αναμόχλευση αισθημάτων που δημιουργεί η σαρκική επαφή, έχει ενδιαφέρον όμως ο τρόπος με τον οποίο το όνειρο μετατρέπεται σε εφιάλτη και ο φόβος του εν δυνάμει σεξουαλικού βιώματος κατατρέπει την όποια σκέψη ευχαρίστησης ή απόλαυσης: *«Το ωραίο όνειρο γινόταν εφιάλτης. Τα φιλιά του με πονούσαν, άφηναν κάτι μεγάλες πληγές. Δεν ξέρω αν ήταν ωραίο όνειρο ή εφιάλτης»* (σ. 27). Τα φιλιά που γίνονται πληγές, οι πληγές που μετατρέπονται σε αιμάτινο χείμαρρο αναβλύζοντα από το σώμα της ονειρευόμενης, τα κόκκινα δάκρυα που επισφραγίζουν μια υπερβατική εμπειρία ερωτικής μέθεξης: *«Όλο μου το σώμα έτρεχε αίμα, και το πιο φοβερό είναι ότι πήγα να κλάψω και απ' τα μάτια μου χύθηκε ένα κόκκινο καυτό αίμα. Όλα γύρω μου γίναν μια κόκκινη μάζα σαν χείμαρρος...»* (σ. 27). Το κόκκινο καυτό αίμα, σύμβολο ζωτικότητας, έμμεσα συνδεδεμένο με την εμμηνορυσία¹⁰² φανερώνει υποσυνείδητα την εκπλήρωση των ερωτικών επιθυμιών· ο κόκκινος χείμαρρος που κατακλύζει τα πάντα, η ορμητική επέλαση της ζωής ιδωμένη και ως έκκριση /έκρηξη της σεξουαλικής ενέργειας.

Η μετέωρη αμφισημία μεταξύ ηδονικού ονείρου και εφιάλτη αποτελεί συνάμα και μια χαίνουσα πληγή της αφήγησης. Στο διάκενο η ονειρευόμενη συμβιβάζει τις αντιφάσεις με τρόπο που μόνο η παράδοση φύση της ονειρόδρασης μπορεί να δικαιολογήσει. Σ' ένα από τα συγκοινωνούντα όνειρα αυτής της κατηγορίας, η αφηγήτρια αντικρίζει τον νεαρό με τον οποίο είναι ερωτευμένη, ως σκελετό: *«Άκουγα τα κόκαλα που τρίζανε, αλλά δεν φοβόμουν καθόλου. Ίσα ίσα αισθανόμουν μια ησυχία, μια ευτυχία απλή»* (σ. 67). Η κοινή τους περιπλάνηση σε μια πορεία που καταλήγει στη θάλασσα σημαδεύεται από τη σταδιακή μεταμόρφωση της ονειρευόμενης σε σκελετό: *«Τότε πρόσεξα πως το κρέας μου άρχισε να φεύγει και πως γινόμουν κι εγώ σκελετός. Σε λίγο ήμουν κι εγώ μόνο κόκαλα»* (σ. 67). Καθώς η μητρική αγκαλιά της

¹⁰² Θα αποτολμούσαμε την εξής υπόθεση: Καθώς τα γεννητικά όργανα είναι δυνατόν να εκπροσωπούνται στο όνειρο από άλλα μέρη του σώματος (ο γυναικείος κόλπος από το στόμα, το αυτί, ακόμα και από το μάτι) [βλ. Σίγκμουντ Φρόντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, ό.π., σ. 319], θα μπορούσε η συγκεκριμένη σκηνή να ιδωθεί ως μια μεταφορά εμμηνορυσίας.

θάλασσας τυλίγει προστατευτικά το ζεύγος των ερωτευμένων /σκελετών και η απεραντοσύνη του υγρού στοιχείου τους απελευθερώνει από τα εγκόσμια δεσμά¹⁰³, ο υγρός θάνατος φαντάζει ως νέα αρχή, η απέκδυση της ανθρώπινης φύσης αποκαλύπτει το μεδούλι του κοινού τους ερωτικού πεπρωμένου, το οποίο εκφράζεται αναλογικά και στη γλώσσα: «*Αισθανόμουν μια ευτυχία, που δεν μπορώ να περιγράψω... Ήμασταν ενωμένοι για πάντα. Είχα ξεχάσει ότι ήμασταν σκελετοί*» (σ. 67).

Το υβρίδιο του ερωτικού εφιάλτη, επιθυμογόνο όσο και αγχογόνο, με την παράφορη συχνά έκφραση μιας διαφαινόμενης βίας, δυναμιτίζει την αφήγηση και δευτερογενώς την αφύπνιση της ονειρευόμενης. Ο έντονος σωματικός αντίκτυπος των ονειρικών παραστάσεων που προηγήθηκαν –ιδρώτας, αγωνία, τρέμουλο– εγκαθιδρύει μια ιδιάζουσα κατάσταση συνειδητότητας. Το κορίτσι που γίνεται γυναίκα με τη μεσιτεία του ονείρου επιστρέφει στο Πραγματικό με μια υφέρπουσα αγωνία να την ταλανίζει: καθώς έχει μόλις ανακαλύψει την παραστάσιμη, *ερωτογενή ύλη* του σώματός της –κάτι που ο *μαρτυρημένος* λόγος της αποκαλύπτει ως το κατονομάσιμο κομμάτι της απόλαυσης– αμφιβάλλει για τη δυνατότητα συνταύτισης του ονειρικού βιώματος με τη ρεαλιστική τέλεση της σεξουαλικής πράξης: «*Γιατί η σεξουαλική πράξη δε συμβαδίζει με την ψυχή μου, με την καρδιά μου;*» (σ. 171). Πώς θα μπορούσε να ερμηνευτεί όμως αυτός ο φόβος μπροστά στην εκπληρωμένη επιθυμία; Ο ψυχαναλυτής Serge André στο βιβλίο του *Τι θέλει μια γυναίκα;*¹⁰⁴ – παράφραση του περίφημου ερωτήματος του Φρόυντ «Τι θέλει η γυναίκα;»– μιλά για την «αιώνια παρθενία» που δεν αφορά σε ανατομικές λεπτομέρειες –τον υμένα–, αλλά στο άυλο πέπλο που παρεμβάλλεται ανάμεσα στη γυναίκα και στον (σωματικό) εαυτό της, ανάμεσα στην ομιλία απ' όπου απορρέει η επιθυμία της και στη σιωπή όπου διαιώνίζεται η απόλαυσή της.

Εάν στην περίπτωση των εφηβικών ονείρων της Καραπάνου, το αντικείμενο της επιθυμίας της ονειρευόμενης είναι υπαρκτά πρόσωπα –τα νεαρά αγόρια με τα οποία είναι ερωτευμένη– για την Αρέθα, την ηρωίδα του μυθιστορήματος της Ευγενίας Φακίνου *Η μέθοδος της Ορλεάνης* (Καστανιώτης, 2005), η σεξουαλική

¹⁰³ Βλ. και Gaston Bachelard, *Το Νερό και τα Όνειρα*, ό.π.: «Η εξαφάνιση μέσα στα βαθιά νερά ή σ' έναν μακρινό ορίζοντα, το συνταίριασμα με το βάθος ή το άπειρο, να ποιο είναι το ανθρώπινο πεπρωμένο που μορφώνει την εικόνα του μέσα από το πεπρωμένο των νερών» (σ. 17).

¹⁰⁴ Serge André, *Τι θέλει μια γυναίκα;* – *Μια ψυχαναλυτική ματιά στη θηλυκότητα*, μτφρ. Δέσποινα Ανδροπούλου, Κέδρος, Αθήνα 2010.

αφύπνιση πραγματοποιείται μέσω της θέασης του ερωτικού ζευγαρώματος των γάτων στα κλαδιά της κερασιάς έξω από το παράθυρό της. Ορφανή από μητέρα –πέθανε στη γέννα–, και έγκλειστη εξαιτίας ενός βεβαρημένου ιστορικού τραυματισμών και αφύσικα μεγάλων ύπνων στο δωμάτιο-φυλακή ενός σπιτιού γυναικών –η προγιαγιά, η γιαγιά, η ηλικιωμένη παρακώρη και οι γεροντοκόρες αδερφές του χήρου και διαρκώς απόντος πατέρα της–, η Αρέθα μεγαλώνει χωρίς ουσιαστική επαφή με τον έξω κόσμο, με το γίνεσθαι γυναίκα να επικρέμεται ως απειλή για την ύπαρξή της¹⁰⁵. Μόνη της παρηγοριά, η γειτόνισσα-τροφός που τη μεγάλωσε και ο γιος της, ο Αντρέας, πιστός φίλος και αθεράπευτα ερωτευμένος μαζί της από τα παιδικά τους χρόνια. Όταν συνειδητοποιεί για πρώτη φορά την ουσία της πράξης που λαμβάνει χώρα έξω από το παράθυρό της, το βίαιο όσο και ερεθιστικό σμίξιμο των γάτων, το κορίτσι συγκλονίζεται και αφυπνίζεται ερωτικά¹⁰⁶. Η εμφάνιση του πορτοκαλή κατακτητή γάτου στο όνειρό της έρχεται ως εκπλήρωση στην επιθυμία της να ξαναγίνει μάρτυρας της προηγηθείσας σκηνής: *«Ματαίως η Αρέθα έψαχνε την γκριζα γάτα ή τον πορτοκαλή σύντροφό της σ' όλες τις αυλές ή στα κεραμίδια [...] Η εποχή των ερώτων είχε τελειώσει για τις γάτες, αλλά είχε προκαλέσει την ερωτική αφύπνιση της Αρέθας»* (σ. 238).

Ο γητευτής γάτος που παρεισδύει στο όνειρο της ηρωίδας μέσα από τη σιδεριά του παραθύρου της, μια διάρρηξη του χώρου που προοικονομεί ίσως τη *διάρρηξη* του παρθενικού σώματος, την πλησιάζει με αργά βήματα και τη μαγνητίζει με το βλέμμα του, σαν μέρος ενός τελετουργικού ερωτικής ύπνωσης. Το όνειρο

¹⁰⁵ Το ζην επικινδύνως για τη νεαρή Αρέθα εξισώνεται με τον τρόπο του πραγματικού που θα τη βυθίσει σε βαθιούς, κωματώδεις ύπνους. Απειλητικά γεγονότα–ορόσημο για μια τέτοια εξέλιξη θεωρούνται από τον περίγυρό της η έναρξη της εμμηνορυσίας και ο φόβος της σεξουαλικής επαφής που θα λάβει χώρα κατά την πρώτη νύχτα του γάμου της (*«Κι αν είχε μια ανησυχία η Βασιλεία για την πρώτη νύχτα του γάμου, ήταν μήπως η Αρέθα μπροστά στο φόβο της συνέυρεσης έπεφτε πάλι σε βαθύ ύπνο και γινότουσαν ρεζίλι στο γαμπρό»*) (σ. 263).

¹⁰⁶ Η σκηνή, η οποία θα αποτελέσει το γενεσιουργό ερέθισμα για το κρίσιμο όνειρο που θα ακολουθήσει, είναι συνοπτικά η εξής: *«Ο γάτος μισοανέβηκε στην πλάτη της θηλυκιάς κι άρχισε να της δίνει μικρές κι αργές δαγκωνιές στον αυχένα. Η άλλη από κάτω του βογγούσε σαν άνθρωπος [...] Κι ύστερα, με μια αποφασιστική κίνηση, ο γάτος ανέβηκε ολόκληρος πάνω στη θηλυκιά κι άρχισε να κουνιέται όλο και πιο γρήγορα και να φωνάζουν πια και οι δύο ηδονικά»* (σ. 237). Θα άξιζε ίσως μνεία και σε παρεμφερή λογοτεχνική περιγραφή του ερωτικού ζευγαρώματος δύο παγωνιών, στο έργο του Φλομπέρ Μπουβάρ και Πεκυσέ: *«Το θηλυκό στεκόταν ακίνητο, με τις άντζες μαζεμένες και τα καπούλια σηκωμένα. Το αρσενικό έφερνε βόλτες ολόγυρά της απλώνοντας την ουρά του σαν βεντάλια, καμάρωνε, γουργούριζε. Έπειτα, χαμηλώνοντας τα φτερά του, πήδηξε επάνω της. Τα φτερά του αρσενικού σκέπασαν την παγόνα, σαν ένα πελώριο σκιαδί, και τα δύο τεράστια πουλιά δονήθηκαν μέσα σε μια κοινή φρικίαση»*.

δείχνει να μιμείται τη σκηνή που αφηγηματικά, στον χώρο του πραγματικού, είχε καταγραφεί στη μνήμη του κοριτσιού ως ρεαλιστικό συμβάν. Αυτός ο ονειρικός μιμητισμός αφομοιώνεται αναντίρρητα από την πλευρά της ονειρευόμενης, με την ίδια πλέον να παίρνει *κατά μίμηση* τη θέση της γάτας, να δέχεται το ερωτικό χάδι του γάτου και το χαρακτηριστικό δάγκωμα–κάλεσμα στον αυχένα της: «*Ένωσε το τρίχωμά του στην πλάτη της κι ανατρίχιασε. Το δάγκωμά του στον αυχένα της –ένα τρυφερό δάγκωμα, σαν να γινόταν χωρίς καθόλου δόντια– την έκανε ν’ αναστενάζει στον ύπνο της*» (σ. 238).

Ο γάτος-εραστής, συμβολικό υποκατάστατο του άντρα-εραστή, έτσι όπως επιλέγεται στο πλαίσιο μιας ερωτικής παραμυθίας¹⁰⁷, μοιάζει να αμβλύνει με την παρουσία του την ίδια τη βιαιότητα της γνώσης για το σεξουαλικό γίνεσθαι από την πλευρά της ονειρευόμενης. Ον με διαφορούμενη αφηγηματικά ταυτότητα, καθώς χωρίς να αποτελεί περίπτωση ανθρωπόμορφου ζώου, διατηρεί τη ζωική του σεξουαλική ενέργεια «εξανθρωπιζόμενο» μέσω της περίπτωσης με τη νεαρή κοπέλα, ο ιδιόμορφος αυτός εραστής με το μαυλιστικό άγγιγμα καλλιεργεί σ’ έναν βαθμό τις συνθήκες για μια «ταύτιση εξ αποστάσεως»¹⁰⁸ με τις φαλλικές, διακορευτικές ιδιότητες του αρσενικού.

Στο μυθιστόρημα της Σοφίας Διονυσοπούλου *Η κόρη του ξενοδόχου* (Άγρα, 2012), το ζύπνημα του ερωτισμού για τη δεκατετράχρονη Ηλέκτρα συντελείται σ’ ένα αισθαντικό όνειρο που βλέπει στο παραθαλάσσιο ξενοδοχείο που διατηρεί η μητέρα της. Το όνειρο θυμίζει το όνειρο της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, όπου η κόρη του βασιλιά ακούει φωνές που την προτρέπουν να πάψει να είναι παρθένα και να συνευρεθεί ερωτικά με τον Δία στο λιβάδι της Λέρνης, και συνδυάζει σημαίνοντα σύμβολα: τον γάτο, τον κισσό, τη θάλασσα, τον άνδρα που μεταμορφώνεται σε λύκο, το αρχαιότεμο θέμα του Δία και της χρυσής βροχής. Υπάρχει μια σταδιακή

¹⁰⁷ Χαρακτηριστικό είναι το επεισόδιο με την δεκαπεντάχρονη Κλητία στο μυθιστόρημα της Ζατέλη *Και με το φως του λύκου επανέρχονται*. Η κοπέλα νιώθει στον ύπνο της ότι κάποιος ή κάτι είναι ακουμπισμένο στα πόδια της, σε μια παράξενη επαφή με το σώμα της που την αναστατώνει. Το μυαλό της πηγαίνει αμέσως στον κυνηγό με τον οποίο είναι ερωτευμένη, μέχρις ότου διαπιστώσει ότι πρόκειται για γάτα: «...*πώς να συμφιλιωθεί στα δεκαπέντε της μ’ εκείνο το όλως υπόκωφο, λεπτό σαν τσιγαρόχαρτο και μανιασμένο τκ-τκ-τκ-τκ... πού, συν τοις άλλοις, κάτι της θύμιζε, κάτι της έλεγε ξεδιάντροπα σχεδόν, μα ήταν αδύνατον, αδύνατον να το βρει;*» (σ. 134).

¹⁰⁸ Ζωρζ Ζαν, *Η δύναμη των παραμυθιών*, μτφρ. Μαρία Τζαφεροπούλου, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 107.

κλιμάκωση, η οποία ακολουθεί τη σεξουαλική διέγερση. Μια γιγάντια γάτα, με τρίχωμα στα χρώματα της ίριδας, σεργιανίζει απειλητικά σε χαλάσματα και ύστερα χάνεται από το τοπίο. Ακούγεται το θρόισμα ενός κισσού και ένα αλλόκοτο βουητό έρχεται από μακριά. Ξαφνικά πλησιάζει η θάλασσα με αντίστροφη φορά –μέσα ο αφρός, απ' έξω το νερό– και ορμάει να πνίξει την ονειρευόμενη. Τη στιγμή που η θάλασσα κυριεύει τα πάντα, ένα αντρικό πρόσωπο καλύπτει την οθόνη του ονείρου, κοιτάζει έντονα την Ηλέκτρα και μεταμορφώνεται σε λύκο:

[...] η Ηλέκτρα ξυπνάει συγκλονισμένη, με μια πρωτόγνωρη ηδονή ανάμεσα στα πόδια. [...] Έκρηξη. Σαν κάποιος να ελευθέρωνε τη λάβα από μέσα της. [...] Ύστερα κατέβασε δειλά δειλά το χέρι προς τα κάτω. [...] Προχώρησε στο επίμαχο σημείο. Και δεν πρόλαβε καν να το αγγίξει. [...] «Σαν τη Δανάη», σκέφτηκε, «με τη χρυσή βροχή. Μόνο που ο δικός μου Δίας ήρθε στο όνειρο. Και το πρόσωπό του το έχω κιόλας ξεχάσει» (σ. 147-148)

Στην ενότητα αυτή παρουσιάστηκαν όνειρα σεξουαλικής αφύπνισης – θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν και όνειρα σεξουαλικής αγωγής ή μαθητείας. Βασικό συστατικό των ονείρων αυτών είναι η υπαινικτική αφήγηση και οι συμβολικές αναπαραστάσεις. Τα όνειρα άλλοτε αποτελούν έναν χώρο ελευθερίας όπου οι επιθυμίες εκπληρώνονται χωρίς αναστολές και άλλοτε αναπαράγουν τους περιορισμούς και τις ενοχές που επιβάλλει ο πραγματικός κόσμος, με αποτέλεσμα είτε το επιθυμητό αντικείμενο του πόθου να διαφεύγει ή να μεταμορφώνεται είτε η, έστω και συμβολοποιημένη, εκπλήρωση του πόθου να ακολουθείται από μια, επίσης συμβολική, τιμωρία. Εκείνο όμως που σταθερά προσφέρουν τα όνειρα είναι η αναγνώριση: οι ονειρεύτριες παρουσιάζονται να κατανοούν τη σεξουαλική τους επιθυμία, κατανοώντας έτσι και δικές τους συμπεριφορές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα όνειρα αυτής της κατηγορίας χρησιμοποιούνται από τις συγγραφείς για να «περάσουν» τις ηρωίδες τους από την παιδικότητα στην ενηλικίωση ή και από την ανεπίγνωστη στην εγνωσμένη σεξουαλικότητα. Ο χώρος του ονείρου επιτρέπει στις συγγραφείς να τοποθετήσουν τις ηρωίδες τους σε μια κατάσταση όπου η ευτυχία συνδυάζεται με τον τρόμο, η αίσθηση μιας καινούργιας γέννησης με το πένθος της απώλειας, η ανακάλυψη του εαυτού με τη λησμονιά.

β) Ηδονιστικά όνειρα

Εάν για την έφηβη Αρέθα η εποχή των «μοναχικών απολαύσεων» σηματοδοτείται από ηδονικούς αναστεναγμούς στον ύπνο της και για την Ηλέκτρα, με μια ενύπνια «ηφαιστειακή» έκρηξη της πάλλουσας σωματικότητάς της, για τις μεγαλύτερες σε ηλικία ηρωίδες τα ηδονιστικά όνειρα, είτε αφορούν τον αυτοερωτισμό ή την ερωτική συνεύρεση, αποτυπώνουν ξεκάθαρα την εκπλήρωση επιθυμιών. Για τη νεαρή Ζήνα στο μυθιστόρημα της Ζυράννας Ζατέλη *Ο θάνατος ήρθε τελευταίος* (Καστανιώτης, 2001), το πρώτο μέρος της τριλογίας *Με το παράξενο όνομα Ραμάνθις Ερέβους*, η ονειρική καταβύθιση ως μοναχική υπόθεση και απόλαυση εικονοποιείται αφηγηματικά με διακριτικές νύξεις αυτοερωτισμού και επισφραγίζεται με λίγο χυμένο σάλιο «ευτυχίας», «θείας εγκατάλειψης» στην άκρη του στόματός της¹⁰⁹. Ως «υγρό» /«ονειρωκτικό» όνειρο, η αφήγηση διαποτίζεται από μια μελίρρυτη υπαινικτικότητα, η γυναικεία ηδονή δείχνει να χειραφετείται από το απόλυτο της φαλλικής κυριαρχίας, επιστρατεύοντας τον πληθωρικό, συμβολικό σεξουαλισμό της Φύσης¹¹⁰.

¹⁰⁹ «*“Μα τέτοιος ύπνος; Δεν μπορώ να καταλάβω”, είπε μισοανήσυχη (το άλλο μισό ήταν μάλλον ικανοποίηση). Είχαν ανοίξει τρία κουμπιά στη ρόμπα της, η μια ρώγα του στήθους της ήταν στον αέρα, στην άκρη του στόματος στέγνωσε λίγο, αν όχι κάμποσο χυμένο σάλιο, από κείνο που λέν της ευτυχίας, της θείας εγκατάλειψης.*» (*Ο θάνατος ήρθε τελευταίος*, σ. 478).

Με σάλιο ξυπνά και η Έμμη στη *Λέσχη*, το πρώτο μέρος των *Ακυβέρνητων Πολιτειών* του Στρατή Τσίρκα: «*Χρόνια είχε η Έμμη να αιστανθεί έτσι. Τι ευλογία! Οι αρμοί, τα νεύρα, η ψυχή της ήταν σαν ν’ ανεβαίνανε μέσα από αγιασμένα νερά. Ο ύπνος που ξεκουράζει και θρέφει αποχωρούσε, και το κορμί της, ριγμένο μπρούμυτα πάνω στο σεντόνι, άραζε ηδονικά στην αμμουδιά μιας καινούργιας ζωής. [...] Η μύτη της ακουμπούσε μέσα σ’ ένα υγρό λεκέ. Χρόνια είχε να της τρέξουν τα σάλια μέσα στον ύπνο*» (σ. 9).

¹¹⁰ Μια ιδιαίτερη περίπτωση σεξουαλικής συνεύρεσης με τη Φύση συναντάμε στο διήγημα του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη *Πεταλούδα σε πηγάδι* από τη συλλογή *Φυσικές ιστορίες* (Το Ροδακίό, 2006). Ένας νεαρός άντρας, στιγματισμένος στην τοπική κοινωνία του χωριού του από την ανικανότητά του με τις γυναίκες, πείθεται από την πολύπειρη μάγισσα την οποία επισκέπτεται ότι για να κερδίσει τον ανδρισμό του θα πρέπει να εξασκηθεί «στην τέχνη της διακόρευσης» καθυποτάσσοντας βίαια τη Φύση σαράντα φορές: «*Με την ίδια ορμή που θα παραβίαζε κρυφά μες στη νύχτα το παράθυρο μιας ξένης κρεβατοκάμαρας με σκοπό να χαρεί τα θέληγτρα μιας παντρεμένης ή να γευτεί τους άγουρους χυμούς μιας παρθένας, έτσι και τώρα έπρεπε να εισδύσει στις ξένες ιδιοκτησίες και να χαλάσει, να μαγαρίσει, την όμορφη χλωρίδα τους*» (σ. 139-140).

Η φύση πρωταγωνιστεί και στο ακόλουθο όνειρο της ηρωίδας της Δήμητρας Κολλιάκου στο έργο *Η αρρώστια των βουνών* (Πατάκης, 2009). Μαζί με κάποιον ορειβάτη, για τον οποίο τρέφει ένα ακαθόριστο ερωτικό συναίσθημα, βρίσκεται σε μυστηριώδη ζούγκλα με οργιώδη βλάστηση από γιγάντια λογχοειδή φυτά, φτέρες και δέντρα νάνους, που ενώ φαίνονται

Η ελαφρόμυαλη Ζήνα, υπηρέτρια σε ευκατάστατη οικογένεια στην Θεσσαλονίκη, ένας θηλυκός φτωχοδιάβολος που στην εφηβεία της, από ένα παιχνίδι της μοίρας, απέκτησε παιδί με τον παντρεμένο σιδηρουργό Ζάφκο (*«Αφού διέπρεψε ως αγνή παρουσία με το χεράκι της σαν ωραίο ξίφος κάτω από τρεις κατάνθιστες ροδακινιές μια αφέγγαρη εαρινή νύχτα»*), παλεύει να επιβιώσει αντιμέτωπη με μυστικά και αποκαλύψεις. Η θαλπωρή της οικογένειας για την οποία εργάζεται της χαρίζει μια αίσθηση ασφάλειας και ελευθερίας συνάμα, ενώ η συχνή παρουσία του οικογενειακού φίλου Ζήσιμου και η υποψία φλερτ προς το πρόσωπό της ανατρέπουν τη λυπητερή προσωπική της μοίρα.

Μια Κυριακή που η οικογένεια σκόπιμα απουσιάζει σε εκδρομή για να δώσει την ευκαιρία στον Ζήσιμο να επισκεφτεί την Ζήνα και να της κάνει πρόταση γάμου, η νεαρή γυναίκα αποκοιμείται¹¹¹ σε μια πολυθρόνα ονειρευόμενη ψηλούς λουλουδιασμένους κισσούς να έχουν τυλίξει το εσωτερικό της κρεβατοκάμαράς της και να έχουν σκεπάσει το παράθυρο και την πόρτα της. Περιβαλλόμενη από μια οργιώδη βλάστηση που επεκτείνεται κυριαρχικά στον χώρο, η ηρωίδα απορεί για το πώς μπορεί να έχει ελευθερία κινήσεων χωρίς να καταστρέψει το φυσικό παραδεισένιο αυτό σκηνικό (*«Απόρησε πως μπορεί κι ανοίγει το παράθυρο ή την πόρτα της χωρίς να καταστρέφει τέτοιο παράδεισο. Θα 'πρεπε τουλάχιστον να τον παραμερίζει, μα πώς; Παραμερίζεται ο παράδεισος;»*, σ. 476) και κορφολογώντας –

εύθρυστα, ορθώνονται ατσάκιστα κάτω απ' τα πέλματά τους: *«Θαυμάζουν κι απορούν –Πού ακούστηκε χλωρίδα δίχως χλωροφύλλη, φυτά που σελαγίζουν στο σκοτάδι;– ώσπου την προσοχή τους τραβάει κάτι άλλο. Σ' ένα σημείο που η χλόη είναι χαμηλή, κολιούνται δυο αιλουροειδή. “Η λεοπάρδαλη του χιονιού” της ψιθυρίζει με ένταση ο Μάικ. Την έχει αναγνωρίσει και η ίδια, και από μια επιθυμία ασυγκράτητη –το είδος της βουβής ορμής που σε βουτάει απ' τους βουβώνες–, ρίχνεται κι εκείνη στον αγώνα, σαν να μην ήταν άνισος. Και πάνω κει, ζυπνάει»* (σ. 276-277).

¹¹¹ Στις *Χυδαίες ορχιδέες* της Έλενας Μαρούτσου και συγκεκριμένα στο διήγημα «Κορδέλα στο στόμα», συναντάμε μια σκηνή παρόμοιας ονειρικής οργασμικής δυναμικής. Ο Διονύσης, εθελοντής θεατρικής αγωγής σ' έναν φορέα για εξαρτημένα άτομα, έρχεται κοντά με μία ασθενή, την Ξένια. Παρόλο που γίνεται εμφανές ότι εκείνη τον έχει ερωτευτεί, εκείνος δεν σκοπεύει να ενδώσει. Σε μια ιδιωτική τους συνάντηση, γίνεται μάρτυρας της ακόλουθης σκηνής: *«Πλησίασα κι έσκυψα από πάνω της. “Διονύση...” έλεγε. Γ'όνομά μου. [...] Έπρεπε να φύγω γρήγορα. Μα η εικόνα της με είχε καθηλώσει. Η Ξένια είχε πάρει τώρα το μαξιλάρι και το κρατούσε ανάμεσα στα πόδια της. Άρχισε να τρίβεται πάνω του και να βγάζει πνιχτά βογκητά. Κάθε ήχος που έβγαζε, κάθε της κίνηση κάρφωναν τα πόδια μου στο πάτωμα. Οι βολβοί των ματιών της κινούνταν γρήγορα δεξιά αριστερά πίσω απ' τα βλέφαρα. Κάποια με ονειρευόταν μπροστά στα μάτια μου. Μπορούσα να δω τα αποτυπώματα του ονείρου στο σώμα της όπως βλέπει κανείς τα χνάρια ενός φαντάσματος στο χιόνι»* (σ. 130-131).

κυριολεκτικά και μεταφορικά ως ερωτική θωπεία– τα φυτά συνειδητοποιεί την ανάγκη μεταφύτευσής τους σε μεγαλύτερες γλάστρες. Καθώς η ονειρόδραση ολισθαίνει σ’ έναν κλιμακούμενο αισθησιασμό –η παρουσία μιας σκάλας ως σεξουαλικό σύμβολο («...φάνηκαν σκάλες μπροστά της, τις ανέβηκε, κάτι υγρές βαθύσκιωτες σαγηνευτικές σκάλες, όπου γλίστρησε και έπεσε»), η υπερχειλίζουσα και αιχμηρή σαν πολιορκητικός φαλλός παρουσία των φυτών, από κισσούς μέχρι άσπρες μπουκαμβίλιες («είχαν τυλιχτεί στο δικό της σώμα, στα πόδια της, σε μηρούς και ριζομέρια»)– η Ζήνα βυθίζεται σε μια οργασμική απόλαυση¹¹²: «Πράσινα δροσερά φύλλα χιλιάδες, αιχμηρά σαν πέννες, άνθη κόκκινα σαν μάτια τρυγόνας, κλαδιά ανοικονόμητα που σκάλωναν ψηλά κι έφταναν ως κάτω, τυλίγονταν μεταξύ τους και την πλημμύριζαν από πρωτόγνωρη χαρά κι ευδαιμονία» (σ. 476).

Δύο πράγματα καταδεικνύονται στη μετέπειτα εξιστόρηση του ονείρου στον Ζήσιμο: το άρρητο της απόλαυσης και οι απαγορεύσεις της γλώσσας. Η επαναφήγηση θέτει σε εγρήγορση έναν λογοκριτικό μηχανισμό, κρίσιμες λεπτομέρειες αποσιωπούνται ή μεταλλάσσονται στο πλαίσιο της ευπρέπειας του λόγου και της αποερωτικοποίησης / αποενοχοποίησης του ονείρου από τα αμαρτωλά υλικά της σημασιολογίας του. Η Ζήνα με αισχυντηλή διάθεση νοθεύει το υλικό των ονειρικών ιδεών, αναπαράγει από τη μήτρα του ονείρου τις λειασμένες του επιφάνειες για να δημιουργήσει ένα κόσμιο αντίγραφο· μεταξύ κρυπτολογίας και ψευδολογίας, το όνειρο κοινωνείται επιλεκτικά: «“...είχα έναν ύπνο γλυκό... ανάσκελα στην πολυθρόνα, το ‘να χέρι πάνω στην κοιλιά...” άρχισε να του λέει, να το ανακαλεί κομματιαστά στην μνήμη της, να μιλάει για ένα “δικό της δωμάτιο” (απέφυγε να πει “κρεββατοκάμαρα”), και μετά, πάντα στα πλαίσια του επιτρεπτού, να του περιγράφει για κείνην την χαρά που ένοιωσε στα πόδια της, για τους κισσούς που την τύλιγαν...» (σ. 513). Η υποψία της όποιας σκανδαλιστικής ονειρικής ηδονής εκτοπίζεται έντεχνα από την κόσμια ψυχική ευφορία που εισέπραξε η ονειρευόμενη, την αίσθηση γαλήνης και ευτυχίας από την επαφή με την παραδεισένια βλάστηση.

¹¹² Στο μυθιστόρημα της Χριστίνας Καραμπελα *Καιροί τέσσερεις* (Πόλις, 2014), ένα σπονδυλωτό γυναικοκεντρικό αφήγημα, συναντάμε μια ανάλογη σκηνή ονειρικής ερωτικής ευφορίας και οργασμικής απόλαυσης που ενεργοποιείται μέσω της επαφής της ονειρευόμενης Ευρυδίκης, οικιακής βοηθού σ’ ένα πυργόσπιτο, με την οργιώδη βλάστηση: «Και τότε έπεσαν πάνω μου όλες οι μυρωδιές, τριαντάφυλλα και ρυγχόσπερμο που ήταν η εποχή τους, αλλά και οι μυρωδιές από τα άλλα που άνθισαν πριν της ώρας τους, γαρδένιες, γιασεμί και νυχτολούλουδο. Μου όρμησαν τα λούλουδα όλα μαζί κι άρχισε το πράμα μου να χτυπά πολύ δυνατά μέχρι που φώναζε» (σ. 113).

Το ονειρικό «φυλλόστρωμα» αποδεικνύεται ότι έχει μια αλληλεπιδραστική σχέση με την πραγματικότητα και λειτουργεί προϊδεαστικά για τον αναγνώστη· ο μείλιχος και καλλιεργημένος Ζήσιμος, κατ' επάγγελμα κτηνίατρος, λάτρης των φυτών και δημιουργός φυτωρίων, με τη γήινη ευαισθησία των ανθρώπων που παλεύουν με τα χρώματα και με απτά όνειρα, βρίσκει την ευκαιρία να συνδέσει το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου με την πρόταση γάμου προς την Ζήνα: «*Εκείνος της είπε πώς ένα φυτό μπορεί να σου αλλάξει την ζωή [...] της είπε πώς δικαιούται πια να ζήσει σ' ένα σπίτι με πολλά φυτά, να πέφτουν τα κλαδιά απ' τα παράθυρα όπως στο όνειρό της, να ζυπνάει και να χαίρεται που ζει. [...] “Ένα τέτοιο σπίτι είναι το δικό μου”, της είπε “για σένα”*» (σ. 514).

Το φαίνεσθαι του ονείρου γνωρίζει μια θριαμβευτική αναγνώριση στην άγρυπνη σκέψη της ηρωίδας, η οποία ακολουθεί ως μότο ζωής το «κάτι φαίνεται, κάτι υφαίνεται», αναζητά δηλαδή, με την πίστη των απλών ανθρώπων, σε προμηνύματα, συμπτώσεις, ονειρικές εικόνες, σημαδιακές συναντήσεις και τυχαία γεγονότα της καθημερινότητας, το ερμηνευτικό «κλειδί» για το πεπρωμένο της.

Στο μυθιστόρημα της Αμάντας Μιχαλοπούλου *Η γυναίκα του Θεού* (Καστανιώτης, 2014) το ερωτικό έλλειμμα είναι αυτό που ενεργοποιεί την ονειρική απόλαυση. Σ' ένα έργο που φλερτάρει με τη μεταφυσική οπτική και έναν προσπελάσιμο φιλοσοφικό στοχασμό, μια κοινή θνητή παντρεύεται τον Ύψιστο και αφηγείται σκηνές αυτού του παράδοξου συζυγικού βίου –σε μια τριμερή ακολουθία που παραπέμπει στη *Θεία Κωμωδία*, *Κόλαση* / *Καθαρτήριο* / *Παράδεισος*–, ο οποίος δοκιμάζει τα όρια της πίστης, της προσωπικής ελευθερίας και της ατομικής ολοκλήρωσης. Λαμβάνοντας υπόψη το εξ αρχής μη-ρεαλιστικό αφηγηματικό περιβάλλον, η ονειρική παραδοξότητα θα πρέπει να ιδωθεί με όρους αφηγηματικής αληθοφάνειας:

Τον πρώτο καιρό ονειρευόμουν τον Θεό γυμνό. Άγγιζα το σώμα μου και φανταζόμουν ότι με άγγιζαν τα άυλα χέρια του, οι «ράβδοι χρυσού», τα χείλη Του, οι «κόκκινοι λωτοί» - για να θυμηθώ το αγαπημένο μου ποίημα. Σκεφτόμουν και τους Αγγέλους, τι θα γινόταν αν ανασήκωναν τους μανδύες τους κι έπεφταν πάνω μου, κοπάδι. Καμιά φορά θυμόμουν το αγόρι που μου είχε στρίψει τη ρώγα. Η άντρας από τα παιδικά μου χρόνια, απωθητικούς, όπως τον ψιλικατζή που τριβόταν πάνω μου όταν πήγαινα να αγοράσω τσίχλες. «Πού είναι η αγάπη μου;» ψιθύριζα στο μαξιλάρι. Και το μαξιλάρι έπαιρνε το σχήμα ενός άντρα. (σ. 74-5)

Η φαλλική απουσία –Θεός / Άγγελοι / κοινοί θνητοί– οδηγούν την ονειρευόμενη σε μια μιμητική της σωματικής επαφής με τον Άλλον, σε μια ενδοονειρική φαντασιωτική προβολή –το άυλο άγγιγμα του Θεού/συζύγου στο σώμα της, η σεξουαλική επίθεση από κοπάδι Αγγέλων, προωθημένες κινήσεις αντρών στην παιδική της ηλικία– που θα αναπληρώσει τη χαμένη οργασμική απόλαυση, ενώ, στη συνέχεια, η αναζήτηση της ηδονής θα την εκτρέψει σε ερωτικά όργια με τα Αγρίμια του Δάσους.

Η αναζήτηση άλλων πηγών ηδονής διαφαίνεται και στο πρώτο μυθιστόρημα της Ελένης Γιαννακάκη *Περί ορέξεως και άλλων δεινών* (Εστία, 2001). Ο Λουκάς Κουλούρης, καταξιωμένος πανεπιστημιακός σε Σχολή Τροφοδοσίας και δημιουργός ενός πολύ ιδιαίτερου κλαμπ γευσιγνωσίας, αποφασίζει να ετοιμάσει τρία διαφορετικά γεύματα για τις τρεις γυναίκες που παίζουν καθοριστικό ρόλο στη ζωή του: τη νεαρή φοιτήτρια και ερωμένη του Άννα, τη σύζυγό του και καθηγήτρια Μέσης Εκπαίδευσης Αρσινόη και την καλή του φίλη και συγγραφέα βιβλίων μαγειρικής Όλγα. Μέσα από τους εξομολογητικούς μονολόγους των τριών γυναικών, αλλά και του ίδιου του Λουκά κατά τη διάρκεια προετοιμασίας των γευμάτων, αναδύονται ανατρεπτικές αλήθειες για τις μεταξύ τους σχέσεις και διακωμωδείται η άκρατη ηδονική κατανάλωση. Για την Αρσινόη, οι τροφές ενέχουν έναν ονειρικό συμβολισμό που την ακολουθεί στην καθημερινότητά της ως αλάνθαστος ονειροκρίτης. Ο ερωτικός συμβολισμός της ντομάτας –το κόκκινο της χαράς και του έρωτα– κατέχει ξεχωριστή θέση στα όνειρά της¹¹³, χαρίζοντάς της στιγμές ενθουσιώδους προσμονής και άφατης απόλαυσης:

[...] ποτέ της δεν θα το ξεχάσει αυτό τ' όνειρο, είναι σίγουρη πια, ένα ολόκληρο φορτηγό ντομάτες ολοστρόγγυλες κι εκείνη κολυμπούσε ανάμεσά τους ή κάτι τέτοιο. Τριβότανε γυμνή στις λείες και κυρτές τους επιφάνειες και δεν την ένοιαζε καθόλου που οι φορτηγατζήδες δουλεύανε πυρετωδώς εκεί κοντά και φόρτωναν και ξεφόρτωναν, κι ήτανε όμως σαν να μην την έβλεπαν ή σαν να θεωρούσαν απόλυτα φυσιολογική την

¹¹³ Σ' ένα κατεξοχήν «γευσιγνωστικό» μυθιστόρημα όπως το *Γιάντες* της Αμάντας Μιχαλοπούλου (Καστανιώτης, 1996) συναντάμε την παρουσία των τροφών και στα όνειρα των ηρώιδων. Βλ. το όνειρο της Αθηνάς με τα ανθρωπάκια της κοιλιάς και τον εφιάλτη της Ειρήνης με τις φράουλες και τη σοκολάτα.

παρουσία της· αναπόσπαστη κι αυτή, αμέριμνη λοιπόν, συνέχισε να ερωτοτροπεί με τις ντομάτες... (σ. 226)

Οι ερωτικοί συμβολισμοί είναι άλλοτε εμφανείς, όπως στο αμέσως προηγούμενο απόσπασμα, άλλοτε αφανείς και επιδεκτικοί διαφορετικών ερμηνειών. Στα όνειρα της κατηγορίας που εξετάστηκαν σε αυτήν την ενότητα (στα όνειρα, δηλαδή όπου η ερωτική εμπειρία συντελείται) προβάλλεται η ταυτότητα της γυναίκας ως ερωτικού υποκειμένου: η γυναίκα παρουσιάζεται να επιλέγει, να απολαμβάνει, να επιθυμεί· και, κυρίως, να χειραφετείται από τον άνδρα. Αν όμως το όνειρο παρουσιάζεται ως χώρος χειραφέτησης και ελευθερίας, δεν ισχύει το ίδιο για τον χώρο του λόγου. Όταν η ονειρεύτρια επιχειρεί να αφηγηθεί το όνειρό της, συχνά επιστρατεύει έναν αυτολογοκριτικό μηχανισμό, αποφεύγοντας ορισμένες λέξεις, μεταλλάσσοντας τις εικόνες, αποσιωπώντας σκηνές, προκειμένου να μην αποκαλύψει. Οι συγγραφείς παρουσιάζουν, επομένως, τις ηρωίδες τους να κινούνται σε έναν διπλό κόσμο: εκείνον της ελευθερίας, της συνειδητοποίησης και της απόλαυσης, και αυτόν της κοινωνικής ευπρέπειας, με τους περιορισμούς που απαιτεί. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπόρρητα, ωστόσο επίμονα θέτουν το ερώτημα: ποιος από τους δύο κόσμους είναι περισσότερο πραγματικός; Η αφήγηση της αφήγησης του ονείρου δημιουργεί ένα τρίτο επίπεδο, στο οποίο οι γυναίκες εμφανίζονται με όλη την πολυπλοκότητα του κοινωνικού και του ερωτικού υποκειμένου.

γ) Τα ομοούσια όνειρα των εραστών

Αν μετατοπίσουμε το ενδιαφέρον από το περιεχόμενο των ερωτικών ονείρων στα δρώντα πρόσωπα των εραστών, θα ανακαλύψουμε μια κατηγορία ενυπνίων όπου είτε υπάρχει ένας ομόθεμος πυρήνας που τα διατρέχει¹¹⁴, χωρίς να σχετίζεται απαραίτητα με την ερωτογένεια των ονειρικών εικόνων ή τη συνεπακόλουθη ερωτική διέγερση, είτε η ίδια η ονειρική διαδικασία αποκαλύπτει έναν ιδιαίτερο δεσμό, μια ιδιότυπη εγγύτητα μεταξύ των ερωτικών συντρόφων ως επισφράγισμα της σχέσης τους στο αφηγηματικό παρόν.

Μια ιδιαίτερη απεικόνιση του ομφάλιου με τη θάλασσα δεσμού των εραστών συναντάται στο μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Καραπάνου *Ο υπνοβάτης* (Ερμής, 1985, Καστανιώτης, 1997), με τα όμαιμα όνειρα (*«Τα όνειρα είναι κοινά, κυκλοφορούν στο αίμα μας, μπορούμε να τα μοιραστούμε, ακόμα και να τα*

¹¹⁴ Στο θεατρικό έργο *Δεσποινίς Τζούλια* του Στρίντμπεργκ (μτφρ. Πέλος Κατσέλης, Δωδώνη, 2014), οι δύο κεντρικοί ήρωες, η νεαρή αριστοκράτισσα Τζούλια και ο αριβίστας υπηρέτης της Ζαν, οι οποίοι συνενδρίσκονται ερωτικά, ψυχογραφούνται σε μια συνεχή βάση αντιθέτων, όπου και τα όνειρά τους ακολουθούν την ίδια λογική, «συνομιλώντας» τη γλώσσα της προσωπικής τους μεταμφιεσμένης επιθυμίας. Η Τζούλια κατατρύχεται από τον φόβο/επιθυμία της πτώσης: αναζητά το τέλος που θα τη λυτρώσει από το τέλμα της κορυφής, από τις συμβάσεις της αριστοκρατικής καταγωγής της. Μετέωρη μεταξύ ενός στείρου καθωσπρεπισμού και μιας ανικανοποίητης ελευθερίας, είναι δέσμια μιας πραγματικότητας που δεν μπορεί να ορίσει: *«Σαν να ήμουν, λέει, σκαρφαλωμένη στην κορφή μιας ψηλής κολώνας και στέκω εκεί μη ξέροντας πως θα κατέβω κάτω. [...] Δεν μπορώ να στέκομαι εκεί ψηλά, και επιθυμώ να πέσω, μα δεν πέφτω. Κι όμως ξέρω πως δε θα βρω την ησυχία μου αν δε βρεθώ κάτω, κάτω εκεί στο χώμα. Κι αν ακόμα μπορούσα να φτάσω στο χώμα θα ήθελα να τρυνώσω βαθιά όλο πιο βαθιά μέσα στη γη...»* (*Δεσποινίς Τζούλια*, σ. 40).

Αν η πτώση ισοδυναμεί με μια αίσθηση λυτρωτικής ελευθερίας για την ηρωίδα, ο Ζαν παθιάζεται με την ηδονή της ανόδου, της κοινωνικής αναρρίχησης που θα τον βγάλει από την ασημαντότητα της ταπεινής του ύπαρξης: *«...ονειρεύομαι πώς βρίσκομαι σ' ένα σκοτεινό δάσος ξαπλωμένος κάτω από ένα ψηλό δέντρο... λαχταρώ τότε να σκαρφαλώσω ψηλά, ψηλά στην κορφή [...] και ν' αδράξω στα χέρια τη φωλιά που μέσα της βρίσκονται τα χρυσά αυγά. Κι ανεβαίνω, ανεβαίνω, αλλά ο κορμός είναι τόσο χοντρός και τόσο γλιστερός και το πρώτο κλαδί πάντα τόσο μακριά μου! [...] Δεν τ' αδράξα το κλαδί ως τώρα... μα θα το αδράξω μια μέρα, έστω κι αν γίνει μόνο στο όνειρό μου»* (ό.π., σ. 41).

Είναι ενδιαφέρουσα η συμμετρία αντιθέτων στα δύο όνειρα που προοικονομεί τη συνέχεια του έργου: τον ξεπεσμό μιας σαθρής αριστοκρατίας και την ανέλιξη μιας αδίσταχτης λαϊκής τάξης. Μια συνέχεια, όπου μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, σ' ένα περιβάλλον ύπνωσης σχεδόν, και οι δύο ήρωες θα αγγίξουν την επιθυμία τους με την ερωτική τους συνεύρεση. Η Τζούλια, έκπτωτη πλέον στον κόσμο των ταπεινών, κερδίζει την ελευθερία της επιλέγοντας την αυτοκτονία από την ταπείνωση. Ο υπηρέτης Ζαν από την άλλη έχει καταφέρει να κατατροπώσει την αγέρωχη Τζούλια, καθώς το γόητρο από την ερωτική της κατάκτηση τον αποδεσμεύει από τη δουλοπρέπεια της κοινωνικής του θέσης.

ανταλλάζουμε», σ. 167) της συγγραφέως Λούκα και του αινιγματικού Μανόλη, ενός νέου Μεσσία με φονικά ένστικτα. Ο ομόκεντρος πυρήνας της θάλασσας που είτε επελαύνει απειλητικά είτε αποτραβιέται επιδεικτικά στα όνειρα των εραστών ως πλημμυρίδα / άμπωτη δημιουργεί έναν άρρηκτο δεσμό επαφής και λειτουργεί ως ενισχυτικό της κοινής ερωτικής τους μοίρας αναγνωριστικό στοιχείο: «*Είναι παράξενο*», είπε η Λούκα. *“Τα όνειρά μας μοιάζουνε αλλά είναι αντίθετα, και οι δύο βλέπουμε θάλασσες, μόνο που η δική σου σε πνίγει και η δική μου μ’ εγκαταλείπει”*» (σ. 168).

Στις *Χυδαίες ορχιδέες* της Έλενας Μαρούτσου (Κίχλη, 2015), στο διήγημα «*Όνειρα: δοσολογία, αντενδείξεις, παρενέργειες*» ένας ψυχοθεραπευτής σε κλινική αποκατάστασης ασθενών με ρευματικές παθήσεις και σύνδρομο χρόνιου πόνου, αφηγείται πώς ένα ομόθεμο όνειρο στάθηκε αφορμή για τον έρωτα ανάμεσα σε δύο ασθενείς του, τον Λούκα και την Άννα. Ο Λούκας, καθηλωμένος σε καροτσάκι από ρευματοειδή αρθρίτιδα, έναν χρόνο προτού εμφανιστεί η αρρώστια άρχισε να βλέπει στον ύπνο του ότι είναι ξαπλωμένος ανάσκελα στο κρεβάτι, ένα τεράστιο αναποδογυρισμένο σκαθάρι χωρίς ελευθερία κινήσεων: «*...πάλευα να μαντέψω τις ελάχιστες κινήσεις που αυτή η νέα κατάσταση μου επέτρεπε να κάνω για να ανακτήσω τον παλιό μου εαυτό. Ο παλιός μου εαυτός όμως ήταν αιχμάλωτος αυτού του δύστροπου ζώου*» (σ. 263). Και η Άννα, η οποία υποφέρει από την εφηβεία της από μια σπάνια παραμόρφωση της σπονδυλικής στήλης, βλέπει συχνά έναν εφιάλτη γυψοποίησης του σώματός της, αισθανόμενη σαν αναποδογυρισμένο σκαθάρι:

Ο Λούκας μου έχει εξομολογηθεί πως έτσι την ερωτεύτηκε: όταν του πρωτομίλησε για το όνειρο που έβλεπε από τότε που ήταν παιδί, λίγα χρόνια προτού εμφανίσει στην εφηβεία την ασθένεια αυτή της σπονδυλικής στήλης. Σκέφτεται μάλιστα μήπως τα όνειρά τους, εκτός από ατυχείς προειδοποιήσεις, ήταν κι ένα σημάδι προορισμένο για τους δυο τους, κάτι δηλαδή σαν μια κομμένη στα δύο αλυσιδούλα, της οποίας τα μισά έχουν στην κατοχή τους δύο αδέρφια χαμένα και προορισμένα από τη μοίρα να ζανασναντηθούν. (σ. 265)

Μεταξύ του Ντάφκου και της Ελένης στο *Πάθος* χιλιάδες φορές της Ζυράννας Ζατέλη υπάρχει μια κανονιστική χρήση των ονείρων, ως μέρος του καθημερινού βίου του ζευγαριού. Η Ελένη συνηθίζει να διηγείται τ’ «ανίδωτα» και «ανείκαστα» του ύπνου της στον σύζυγό της: «*Κι αυτό τους έφερε λίγο πιο κοντά εκείνο το διάστημα,*

εννοούμε αυτή η ιστορία με τα όνειρα, με την προσεκτική όσο και ανησυχαστική ανταλλαγή ονείρων στην οποία επεδίδοντο τα πρωινά, λίγο πριν σηκωθούν απ' το κρεβάτι, για ν' αντιμετωπίσουν πια και την υπόλοιπη πραγματικότητα. [...] Του τα έλεγε εν συντομία, κοφτά, σαν να έκοβε χόρτα, αγριόχορτα ν' ανασάνει ο τόπος.» (σ. 225-26)

Σε μια σύγχρονη μορφή επιστολικού μυθιστορήματος, στο έργο *Μπορείς;* της Έρσης Σωτηροπούλου (Πατάκης, 2017), πρωταγωνιστούν δύο «παράνομοι» εραστές, μια συγγραφέας (αποκαλούμενη «φάρσα») και ένας παντρεμένος οινοποιός (επονομαζόμενος το «βυζάκι»). Επικοινωνούν μέσω e-mail ή viber, κανονίζουν σύντομες συναντήσεις, εξιστορούν σκηνές του προσωπικού και επαγγελματικού τους βίου, συζητούν για ταξίδια, βιβλία, μουσικές, ταινίες, ζουν τον έρωτά τους στα χρόνια του διαδικτύου. Καθώς ξεδιπλώνεται μια ερωτική ιστορία χωρίς αρχή, μέση και τέλος, όπου κυριαρχεί μια συμπυκνωμένη αποσπασματικότητα της γραφής, τα όνειρα, ως ερεθίσματα και σπαράγματα, ανατροφοδοτούν την επικοινωνία του ζεύγους και εικονοποιούν την επιθυμία της συνεύρεσης, σε σκηνές υπέρτατης ερωτικής έντασης. Σε αυτή την εν εξελίξει δευτερογενή ονειρική δι-ερμηνεία και αποσυμπύκνωση των ονειρικών εικόνων, η δημοσιοποίηση των ονείρων υποκαθιστά την ελλείπουσα ερωτική πράξη. Καθώς στον 21ο αιώνα η έννοια της κειμενικότητας έχει υποστεί δραστικές μεταβολές, με την ενσωμάτωση μορφών όπως η λογοτεχνία των ιστολογίων, οι διαμεσικές αφηγήσεις, η υπερκειμενική και διαδραστική λογοτεχνία, έχει πρωτίστως ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο εγγράφεται ο ονειρικός λόγος ως αφηγηματική πράξη:

Subject: Σκηνές από ένα όνειρο

From: ifarsa@hotmail.com

Sent: 22/2/2016

To: spourgitis@gmail.com

[...] Πήγαμε στη Μεγάλη Βρεταννία. Διασχίσαμε τρέχοντας την είσοδο του ξενοδοχείου και μπήκαμε στην τουαλέτα. Ξεκουμπώθηκες. Ξεγύμνωσα το στήθος μου κι άρχισες να με κατουράς. Κατουρούσες τις ρώγες μου με μεγάλη ακρίβεια. Ένιωσα κάτι να εισχωρεί μέσα μου από πίσω, με γλύκα, στιβαρό. Μου άρεσε πολύ αλλά είχα μια ανησυχία γιατί σκέφτηκα ότι δεν είχαμε κλειδώσει την πόρτα, ότι κάποιος μπήκε.

Γύρισα να κοιτάζω. Με γαμούσες εσύ. Την ίδια στιγμή ήσουν απέναντί μου, το πρόσωπό σου ακτινοβολούσε κι ένιωσα το κάτουρο ζεστό να με πιτσιλάει. Μου χαμογέλασες πονηρά. (σ. 544-545)

Re: Σκηνές από ένα όνειρο

From: spourgitis@gmail.com

Sent: 24/2/2016

To: ifarsa@hotmail.com

Τι ωραίο γαμήσι μού περιγράφεις. Ναι αλήθεια καύλωσα. [...] Το όνειρό σου έχει δύο επίπεδα. Το ένα είναι όλες οι δυσκολίες που παρεμβάλλονται μέχρι να καταλήξουμε στην τουαλέτα της M.B., δηλαδή η εκκρεμότητα με την εγχείρηση. Το δεύτερο είναι η υπέρβαση του γιατρού που θα με χειρουργήσει, που ό,τι και να γίνει με τα νευράκια, το γαμήσι που περιγράφεις –το ερωτικό καθαγιασμένο κατούρημα στις ρώγες σου με την έντονη ερωτική γλύκα αποτυπωμένη στα πρόσωπα μας που κοιτάζονται στα μάτια και συγχρόνως να νιώθεις ότι σε γαμώ από πίσω όλο πιο βαθιά με γλύκα που δεν τελειώνει και μου τη μεταδίδεις– μπορεί να συμβεί. (σ. 547)

Σε ένα άλλο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ονειρικής ανταλλαγής και διερμηνείας, η ηρωίδα του περιγράφει σκηνές ακραίας ερωτικής έντασης, τις οποίες εκείνος ζητά να του τις στέλνει στο viber, ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων: «Ταινία μεγάλου μήκους στον ύπνο μου μ' εσένα πρωταγωνιστή. Μ' έναν μυστηριώδη τρόπο εικόνες από τις ερωτικές νύχτες μας ανασύρονταν μαζί με σκηνές από τα ταξίδια που δεν πήγαμε. Για χρόνο που μου φάνηκε χωρίς τέλος κάναμε έρωτα στο διαμέρισμα όπου έμενα στη Βενετία, στο κρεβάτι, στο μπάνιο, με γαμούσες πάνω στο γραφείο μου, στο ντους που μας μαστίγωνε, κάτω από το τραπέζι της κουζίνας, σε όλες τις γωνίες του διαμερίσματος, κι απέξω ακουγόταν ο παφλασμός των ασημένιων νερών που ανέβαιναν. Αυτό που έχει συμβεί ηδονικά συνυφασμένο με το απραγματοποίητο (ή μήπως μ' αυτό που πρόκειται να συμβεί;)» (σ. 733).

Στα παραπάνω αποσπάσματα θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε τα στοιχεία εκείνα που παραπέμπουν σε μορφή «ναρκισσιστικής» αφήγησης σύμφωνα με τη

Linda Hutcheon¹¹⁵. Τόσο η ανάγνωση όσο και η γραφή θεματοποιούνται¹¹⁶, ο (άνδρας) αναγνώστης γίνεται συν-δημιουργός και συν-ερμηνευτής, η ίδια η αφήγηση, και όχι τόσο η μυθοπλασία της ονειρόδρασης, γίνεται η ουσία του ονειρικού λόγου. Στα όνειρα αυτής της κατηγορίας, προτείνεται, μέσω της αφήγησης, η συνομιλία με τον Άλλο. Η ερωτική πράξη συντελείται στο πλαίσιο μιας κινηματογραφικής ταινίας ή της ανάγνωσης και της γραφής ενός κειμένου. Η αφήγηση καθίσταται, λοιπόν, ιδιαίτερος πολυεπίπεδη: φιλοξενεί μια άλλη αφήγηση εντός της οποίας εκτυλίσσεται το όνειρο στο οποίο συντελείται η συνάντηση με τον Άλλο. Στα έργα που εξετάστηκαν εδώ, το περίπλοκο αυτό παιχνίδι δεν είναι τυχαίο: οι συγγραφείς υπαινίσσονται ίσως πως κάτω από όλες τις στρώσεις της μυθοπλασίας εγκατοικεί το πραγματικό· ή, αντίστροφα, πως το πραγματικό δεν είναι παρά μια αφήγηση εγκιβωτισμένη μέσα σε πάμπολλες άλλες. Σε κάθε περίπτωση, ο αφηγηματικός λόγος είναι εκείνος στον οποίο φιλοξενούνται τα κλειδιά του σώματος και της επιθυμίας.

¹¹⁵ Βλ. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, 1991.

¹¹⁶ Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση της θεωρίας της Hutcheon, βλ. Νίκος Μαυρέλος, «*Η Πάπισσα Ιωάννα* ως νεοτερική τομή της νεοελληνικής πεζογραφίας, και ως εισαγωγή της μεταμυθοπλασίας», στο *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης, Βιβλιόραμα, 2017, σ. 217-223.

δ) Ερωτικοί εφιάλτες

Ψηλαφώντας τα όρια ηδονής και οδύνης, σωματικής εξουσίας και ταπείνωσης, οι ερωτικοί εφιάλτες απαντώνται συχνά στα ονειρικά αφηγήματα που εξετάζουμε.

Υπό το βάρος μιας αυτοβιογραφικής αλήθειας κυριευμένης από την ψυχική ασθένεια, ο αφηγούμενος ονειρικός λόγος στα έργα της Μαργαρίτας Καραπάνου μοιάζει να υπονομεύει τόσο την πραγματικότητα όσο και το ίδιο το όνειρο. Στο *Ναι* (Ωκεανίδα, 1999), οι ψυχικές μεταπτώσεις της μανιοκαταθλιπτικής Λώρας αποτυπώνονται σε ενύπνια εκρηκτικού, διαστροφικού ή αυτοκαταστροφικού ερωτισμού. Η ψευδο-αναζήτηση της ηδονής, δέσμια ενός απόλυτου ερωτικού πάθους, εξαγνίζεται στον έρωτα για τον ψυχίατρο Ice. «*ΟΝΕΙΡΕΥΤΗΚΑ πως ο Ice έμπαινε κι έβγαινε από μέσα μου σαν σφυγμός... Τα υγρά μου καταρακλήσανε στο πρόσωπό του... Ο Ice φώναζε... Εγώ έκλαιγα... Απίστευτη ηδονή... Αλλά ήταν εφιάλτης*» (σ. 36).

Η σχεδόν παραληρηματική αφήγηση του ονείρου με κοφτές φράσεις-πυροτεχνήματα, η χυμώδης, ρεαλιστική εικονοποίηση της σεξουαλικής πράξης που σπανίως προκρίνεται από τις γυναίκες συγγραφείς στη θεματική που εξετάζουμε, η σπαρακτική ταλάντευση στα άκρα, μεταξύ ηδονής και εφιάλτη, καθώς τα υλικά της ψυχασθένειας διαποτίζουν με μια άφατη θλίψη τη φανταστική επαφή της ηρωίδας με τον ψυχίατρο / αντικείμενο της επιθυμίας της Ice, αποτυπώνουν την αμφίσημη ερωτική ένταση. Την ίδια αίσθηση αφήνει και σ' ένα άλλο αφηγούμενο όνειρο η βίαιη ομαδική συνεύρεση της ηρωίδας με άγνωστους άντρες σ' ένα ξενοδοχείο:

Τρέχω στο ξενοδοχείο. Αρχίζω να πηδιέμαι με αγνώστους χωρίς πρόσωπο, μοιάζουν με φαντάσματα. Πηδιέμαι παντού: Στις σουίτες, στην τεράστια πισίνα, πηδιέμαι όρθια μέσα στα χιλιάδες ασανσέρ, στα διάφορα μπαρ, μέσα στις τουαλέτες, στις αποθήκες, στα διάφορα εστιατόρια. [...] Μήπως είναι όνειρο; [...]

Ένας άλλος άγνωστος ξαπλωμένος επάνω μου φωνάζει: «Χύνω! Χύνω!» [...]

Άγνωστοι με τραβάνε από τα μαλλιά, μου σκίζουν το φουστάνι μου, σπάει η διαμαντένια αλυσιδούλα που έχω στον αστράγαλο, τα διαμαντάκια πέφτουνε και χάνονται μέσα στην πισίνα, παίζω ξύλο με αγνώστους... (σ. 207)

Σ' ένα χαοτικό περιβάλλον αποϋποκειμενοποίησης («πηδιέμαι με αγνώστους χωρίς πρόσωπο, μοιάζουν με φαντάσματα»), με κοφτό, κινηματογραφικό ρυθμό, γλώσσα ψυχρή και ωμή όπου η φράση «*Μήπως είναι όνειρο;*» επαναλαμβάνεται

υπονομευτικά ακολουθώντας το παραληρηματικό μοτίβο της ασθένειας, η ονειρευόμενη χάνεται στη δίνη της ερωτικής βίας και της μανιοκατάθλιψης.

Στη νουβέλα *Εορταστικό τριήμερο στα Γιάννενα* (Νεφέλη, 1982, Κέδρος, 2001, 2η έκδοση), όπου το γκροτέσκο και το παράλογο κυριαρχούν, η Έρση Σωτηροπούλου καταγράφει σ' έναν οιονεί ερωτικό εφιάλτη¹¹⁷ μια σκηνή κανιβαλισμού. Μια σερβιτόρα σ' ένα μικρό εστιατόριο στον δρόμο Αγρινίου-Ιωαννίνων δέχεται την πρόταση ενός περαστικού οδηγού να φύγει μαζί του εκδρομή στα Γιάννενα το διάστημα 27, 28 και 29 Οκτωβρίου. Με φόντο το εορταστικό κλίμα της εθνικής επετείου και υπό το βάρος μιας αδιόρατης απειλής, η διαμονή τους σε ξενοδοχείο της περιοχής θα έχει απρόβλεπτη εξέλιξη. Ο μυστικοπαθής άγνωστος άντρας, αφού αρνηθεί την ερωτική προσφορά της κοπέλας, θα επιδείξει μιαν ιδιαίτερα βίαη συμπεριφορά απέναντί της, με κανιβαλιστικές διαθέσεις:

Ήξερα ότι με έτρωγε. [...] Δεν πονούσα.. [...] Ξαφνικά σταμάτησε να τρώει. Πήγε μέχρι την άκρη του κρεβατιού μ' ένα κομμάτι κρέας στο στόμα. Πήδησε με σβελτάδα στο πάτωμα και πήγε στη γωνία του καλοριφέρ με τα τέσσερα. Άρχισε να το καταβροχθίζει λαίμαργα χωρίς να το αφήσει από τα δόντια. Στο αμυδρό φως ξεχώρισα ένα μαύρο, μαλλιαρό κουβάρι ανάμεσα στα σαγόνια του. Ένα κοκκινωπό λειρί ξεπηδούσε σαν μικρό λειρί μέσα από τις τρίχες. Τρώει το μουνί μου, σκέφτηκα. Είδα ότι η κλειτορίδα μου ήταν ροζ και ασχημάτιστη όπως έπρεπε να είναι η γλώσσα ενός

¹¹⁷ Στη συλλογή *Bodyland – Χώρα σωμάτων* (Κέδρος, 2005) της Αργυρώς Μαντόγλου, συγγραφέως που έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα με τη σωματικότητα, τη σεξουαλικότητα, τη γυναικεία ταυτότητα και γραφή, συναντάμε άλλον έναν οιονεί ερωτικό εφιάλτη, με θολά τα όρια μεταξύ φανταστικού και πραγματικού, βίας και απόλαυσης, όπου το σωματικό στοιχείο κυριαρχεί. Η Μίνα δέχεται τις νυχτερινές επισκέψεις ενός αόρατου άντρα, μ' ένα ματωμένο μαχαίρι να αιωρείται από πάνω της, ο οποίος της χαρίζει την απόλυτη ηδονή: «*Δυνητικά είναι ένα όραμα. Ένας εφιάλτης. Είναι ένα ξένο μαχαίρι ενός ξένου άντρα. [...] Μόνο ο ξένος με το ματωμένο μαχαίρι την απαλλάσσει από τον εαυτό της, σ' αυτόν ανοίγει τη νύχτα, σ' αυτόν χαρίζει τη φωνή του κορμιού της, γιατί αυτός μπορεί να το κάνει να μιλάει. [...] Ο αόρατος τιμωρός της δίνει πόνο αβάσταχτο αλλά και ηδονή: όπου υπάρχει αίμα υπάρχει και ζωή!*» («Μίνα», σ. 176-179).

Η αίσθηση διαπερατότητας του σώματος, με τα ρευστά όρια μεταξύ πόνου/αισθησιασμού, μεταξύ επιθυμίας / εξέγερσης / εξημέρωσης, υφέπει και στην ιστορία «Γυναικείο γυμνό» της Έλενας Πέγκα (*Σφιχτές ζώνες και άλλα δέρματα*, Άγρα, 2011) όπου η ονειρευόμενη θεάται μιας σκηνής ερωτικής κατάκτησης που καταλήγει στον θάνατο: «*Ονειρεύεται. Ένα μεγάλο πάρκο με μια λίμνη. Και πολλές πάπιες. Μια πάπια ορμά πάνω σε μια άλλη, την καβαλικεύει την άλλη, τη δαγκώνει απανωτά στο σβέρκο την άλλη. Την έχει βάλει κάτω και της ξεσκίζει το λαιμό. Ώσπου τη σκοτώνει*» (σ. 46).

εμβρύου. Από τον τρόπο που έτρωγε κατάλαβα ότι είχε σκοπό να την αφήσει για το τέλος. Ξέσχισε τα μεγάλα χείλη, ύστερα τα μικρά, τα χώρισε μεταξύ τους και τα κατάπιε μ' ένα ρούφηγμα. Έπειτα έφτυσε κάτω. Ένα κομμάτι τριχωτής επιδερμίδας με την κλειτορίδα να φουτρώνει ανάμεσα έπεσε στο πάτωμα. Το έσπρωξε με το πόδι του κι άρχισε να το κυλάει. Ένας μικρός αχινός¹¹⁸ σχηματίστηκε αμέσως. Στο κέντρο του η μύτη της κλειτορίδας πρόβαλλε γυαλιστερή και στρογγυλεμένη. (σ. 41-43)

Η κυρίαρχη όσο και ανατρεπτική σωματικότητα του κειμένου, όπου το εγώ-γυναίκα κυριεύεται από το εγώ-σώμα, με προεξάρχουσα τη μετωνυμική διασύνδεση στόματος/γεννητικών οργάνων, πυροδοτεί μια γκροτέσκα ονειρική σκηνή καρναβαλικού¹¹⁹ ερωτισμού, όπου το γυναικείο σώμα τεμαχίζεται και καταβροχθίζεται ηδονικά, ως μέρος κανιβαλιστικής ερωτικής τελετής από τον άνδρα/

¹¹⁸ Η ονειρική ερωτογένεια και η απεικονιστικότητα του γυναικείου γεννητικού οργάνου ως αχινού συναντάται και σε άλλα όνειρα της περιόδου που εξετάζουμε: «Είχαν φτάσει, λέει, στη Σαμοθράκη τους και καθισμένοι σ' ένα βραχάκι καθάριζαν αχινούς. Ο αχινός μοιάζει με μουνί, είπε και ντράπηκε [...] Έσκυψε στη Μάρη και την παρακαλούσε να τον αφήσει να της το γλείψει. Η Μάρη γελούσε παραξενεμένη, μετά όμως αφέθηκε με τα σκέλια ανοιχτά, έχωσε το κεφάλι ανάμεσα και τη ρουφούσε αργά και απολαυστικά, πάει πολύ το λεμόνι με την αχινσσαλάτα, έλεγε μέσα του και τη ρουφούσε. (Μάρω Δούκα, *Ουράνια μηχανική*, σ. 212) / «Ένωσα να αγκυλώνεται λίγο το δέρμα στο μουστάκι και στο πιγούνι, λες και κάποιος μου κρατούσε πάνω απ' το στόμα έναν μαχαιρωμένο αχινό κι έσταζε μέσα μου το μεδούλι του... ταρακουνήθηκαν τα σπλάχνα μου όταν κατάλαβα πως πάνω στο πρόσωπό μου έχασκε και έσταζε το αιδόιο της Ντάλιας» (Έλενα Μαρούτσου, *Οι χυδαίες ορχιδέες*, σ. 199-200).

¹¹⁹ Για τη γκροτέσκα λογοτεχνία και το καρναβαλικό στοιχείο ως μέρος της λαϊκής κουλτούρας, βλ. τη μελέτη του Μιχαήλ Μπαχτίν *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του – Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, μτφρ. Γιώργος Πινακούλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017. Για το γκροτέσκο σώμα, ο Ρώσος θεωρητικός παρατηρεί τη μη περατότητά του, ότι είναι ένα σώμα «που καταβροχθίζει τον κόσμο και το ίδιο καταβροχθίζεται απ' τον κόσμο», όπου τα σημαντικότερα μέρη του είναι οι προεξοχές και οι οπές, στα σημεία όπου «ξεπερνιούνται τα όρια μεταξύ δύο σωμάτων και μεταξύ σώματος και κόσμου» (σ. 368).

Το παρωδιακό στοιχείο, προεξάρχον στη γραφή της Έρσης Σωτηροπούλου και αρκετών άλλων πεζογράφων της γενιάς του '80, συναντά την καρναβαλική ατμόσφαιρα στη σατιρική *Φάρσα* (Κέδρος, 1982, Πατάκης, 2010), όπου δύο νεαρά κορίτσια, η Τίτι και η Ρένα, καταβαραθρώνουν τη σοβαροφάνεια του μικροαστισμού και τη φαλλική κυριαρχία, μέσα από μια σειρά τηλεφωνικές φάρσες σε ανυποψίαστους πολίτες. Σ' ένα όνειρο η Τίτι παρελαύνει σε μια μεγάλη πλατεία, ξαπλωμένη σ' ένα παλιό κάρο, ως η βασίλισσα του Καρνάβαλου: «Παιδιά με πράσινα παλτά τρέχουν πάνω κάτω φορώντας χοντρές δερμάτινες λαιμαριές. Αυστηρές γκουβερνάντες με στολή Γρεναδιέρου κρατούν τα λουριά. [...] Τα χείλη της σφίγγουν το μαρκούτσι ενός ναργιλέ που καταλήγει σε μια γαλαζωπή φλέβα στον αστράγαλό της. Είναι Απόκριες, σκέφτεται, εγώ είμαι η βασίλισσα του Καρνάβαλου. Βγάζει το χέρι της από το κάρο και χαιρετάει ενώ τραβάει αργές ηδονικές ρουφηξιές» (σ. 119).

ερωτικό δαίμονα. Σ' ένα έργο που διερευνά, αποδιοργανώνει και συγχρόνως παρωδεί τις έννοιες της ταυτότητας, της σεξουαλικότητας και της έμφυλης εξουσίας, η συγκεκριμένη σκηνή αποτυπώνει μια μασκαράτα της γυναικείας ταυτότητας και μια παρωδιακή επιτέλεση της ερωτικής πράξης. Όπως παρατηρεί η Μαρίτα Παπαρούση «τα όρια μεταξύ ανθρώπινου και ζώδους, αρσενικού και θηλυκού, Εαυτού και Άλλου θολώνουν, με αποτέλεσμα την ανάδυση μιας, ιδιάζουσας για την εποχή της, μυθοπλασίας ετερότητας»¹²⁰.

Την ίδια αίσθηση ακραίας σεξουαλικής εμπειρίας και σωματικής υποταγής / κυριαρχίας, αφήνει και ένα ρηξικέλευθο έργο της σύγχρονης πεζογραφίας, που έκανε αίσθηση όταν πρωτοκυκλοφόρησε για την τολμηρή του σύλληψη και γλώσσα, η *Λούλα* του Βαγγέλη Ραπτόπουλου (Κέδρος, 1998, 1η έκδοση, Καστανιώτης, 2013, νέα έκδοση με υστερόγραφο του συγγραφέα). Ηρωίδα, μια εξαιρετικά όμορφη όσο και σεμνότυφη φοιτήτρια της Φιλολογίας, η οποία, στην προσπάθειά της να έρθει σε οργασμό, καταδύεται στον κόσμο των σκοτεινών ερωτικών φαντασιώσεων. Σ' ένα μυθιστόρημα όπου τα όρια μεταξύ ρεαλιστικού και ψευδαισθητικού είναι δυσδιάκριτα, ένας εφιάλτης ενσωματώνει την ακραία ηδονή και την υπέρτατη σωματική ταπείνωση με τη μορφή μιας απόκοσμης ερωτικής, θυσιαστικής τελετουργίας: «Πόση ώρα κράτησε εκείνο το ατέλειωτο, ονειρικό γαμήσι; [...] Ένα κρεβάτι από σάρκες. Ένας... Βωμός, σκέφτηκε η κοπέλα. Σαν να... πρόκειται να γίνει... θυσία... εδώ πέρα... [...] Ο βωμός της... λαγνείας! Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ τη γαμούσε τώρα με μια αδιανόητη βία. Η Λούλα τρανταζόταν από τα χτυπήματά του και το σώμα της έβρισκε αντίσταση πάνω στα ενωμένα κορμιά που υπήρχαν από κάτω της... πάνω στο βωμό!» (σ. 369-375).

Οι ερωτικοί εφιάλτες αποτυπώνουν φοβίες, τραυματικά βιώματα, τολμηρές επιθυμίες, σεξουαλικές ακρότητες, σχέσεις υποταγής/εξουσίας, φετιχιστικές τάσεις και φαντασιώσεις των ονειρευομένων ηρωίδων. Με ισχυρή εικονοποιητική διάθεση και έντονο σωματικό αντίκτυπο, αμφίρροπο μεταξύ ηδονής και οδύνης, τα εν λόγω ενύπνια δραματοποιούν το ερωτικό έλλειμμα ή κενό αναπαριστώντας οριακές καταστάσεις. Εγκιβωτισμένοι στην κυρίως αφήγηση, οι ερωτικοί εφιάλτες δείχνουν το επισφαλές έδαφος στο οποίο κινούνται οι ηρωίδες των μυθιστορημάτων.

¹²⁰ Μαρίτα Παπαρούση, *Το σώμα και η διαπραγμάτευση της διαφοράς στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 262.

Εικονοποιούν φόβους, λειτουργούν προειδοποιητικά, παραμένουν κάποτε αξεδιάλυτοι· ενσωματώνουν, πάντως, το παράλογο στον οργανωμένο καθημερινό κόσμο, ως αναπόσπαστο στοιχείο του.

ε) Έρωτας και Θάνατος στην ονειρική αφήγηση: Η δυναμική της επιθυμίας

Η αλληλενέργεια έρωτα – θανάτου, μέσα από τις πολυποίκιλες εκφάνσεις της, αποκαλύπτει και στην ονειρική αφήγηση τη δυναμική της επιθυμίας.

Σ' αυτήν τη χαρτογράφηση της ονειρικής επιθυμίας, σκόπιμο είναι να αναφέρουμε περιπτώσεις όπου τα ερωτικά όνειρα ανασχηματίζουν τη σεξουαλική ταυτότητα της ονειρευόμενης¹²¹ ή αποεπενδύουν τη σεξουαλικότητα του φύλου

¹²¹ Το θέμα της γυναικείας ομοφυλοφιλίας αποτυπώνεται σε κάποια, σποραδικά, ονειρικά αφηγήματα της περιόδου που εξετάζουμε. Στο μυθιστόρημα της Άντζελας Δημητρακάκη *Μέσα σ' ένα κορίτσι σαν κι εσένα* (Εστία, 2009), έργο-σπουδή για τη λεσβιακή ταυτότητα και ετερότητα, παρακολουθούμε την απόπειρα εγκλιματισμού στην αθηναϊκή πραγματικότητα της νεαρής Ελληνοαμερικανίδας Κατίνας Μελά, ερευνήτριας της σύγχρονης ελληνικής ποίησης ως χώρος έκφρασης της γυναικείας ομοφυλοφιλίας: «*Η φρέσκια μογιά μου έφερε όνειρο την Ταμάρα. Ήμαστε αγκαλιά στον στενό, μοβ καναπέ στο παλιό μας διαμέρισμα. Ήμαστε στο παρελθόν. Εγώ έβλεπα τηλεόραση κι εκείνη έκλαιγε. [...] Ύστερα ξύπνησα [...] ανακάθισα μέσα στο σκοτάδι, άνοιξα το λαμπατέρ κι έπιασα την Αστροφεγγιά. Σκέφτηκα: πώς θα ήταν αυτό το βιβλίο αν όλοι οι ήρωες ήταν κορίτσια;*» (σ. 173).

Στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων *Δάχτυλα πάνω στο σώμα της* (Πατάκης, 2014) η ονειρευόμενη ηρωίδα, η Λία, βασανίζεται από ενοχές για τον αντίκτυπο που θα έχει στο κοινωνικό και οικογενειακό της περιβάλλον –γονείς και σύζυγος– η παραδοχή της λεσβιακής της ταυτότητας: «*Το βραχιόλι και το δαχτυλίδι, λέει... Ζωντανέψανε. Δυο φίδια. Δυο οχιές. Το πιο μεγάλο πήρε να κρύβεται ανάμεσα στο αιδού της. Το πιο μικρό το δέχτηκε να τριγυρνά γύρω από το στόμα της. Και με τη γλώσσα της άγγιζε τη δική του. Και μετά έφτασε σε οργασμό. Μα δεν τη γαλήνεψαν οι σπασμοί. Γιατί στα βράχια τα απότομα της απέναντι ακτής βρέθηκε να είναι σκαλισμένο το πρόσωπο του πατέρα της. Που την κοιτούσε. Πικραμένος έδειχνε. Όχι θυμωμένος. Μα στα ριζά του βράχου η μάνα της καθότανε και έκλαιγε και ίσως κάτι να της φώναζε...*

Και η Λία –στο όνειρό της πάντα– σηκώθηκε από το κρεβάτι και πήγε κι έκλεισε την μπαλκονόπορτα και τράβηξε την κουρτίνα και γύρισε προς τα στρωσίδια που είχε αφήσει τον Ορέστη να κοιμάται. Μα σαστισμένη έμεινε. Πάνω στο κρεβάτι ο Ορέστης γυμνός κοιμότανε, μα δίπλα του, από πάνω του σκυμμένη, μια γυναίκα... Ολόγυμνη κι αυτή και με τη γλώσσα της –μακριά γλώσσα, γλώσσα φιδιού– έγλειφε το πέος του άντρα και έπειτα στράφηκε προς τη Λία και της σφύριζε σαν έχιδνα θυμωμένα.

Ούρλιαξε η Λία ή –χειρότερα ακόμα! – πάγωσε; Η γυναίκα ήταν αυτή. Η έχιδνα ήταν» (σ. 319-320).

Στο μυθιστόρημα του Βαγγέλη Ραπτόπουλου *Λεσβία* (Κέδρος, 2016) η νεαρή Μελίνα βλέπει ένα προφητικό όνειρο για την ερωτική συνένωση και την επακόλουθη σχέση με τη συμφοιτήτριά της Βιβή: «*Η Μελίνα νιώθει ταυτισμένη με τη Βιβή, σαν να έχουν το ίδιο και το αυτό σώμα, να είναι χωμένες η μία μέσα στην άλλη, σαν ζωντανή μπάμπουσκα. [...] Πώς το λέει η βιβλική φράση; Ες σάρκαν μίαν. Κάπως έτσι νιώθει η Μελίνα τον εαυτό της: σφηνωμένο στο εσωτερικό του σώματος της Βιβής, αν είναι ποτέ δυνατόν κάτι τέτοιο. [...] Νιώθει το σώμα της τελευταίας να την τυλίγει απαλά σαν εσάρπα, ζεστά σαν κάπα ή σαν γούνα, προστατευτικά σαν αλεξίσφαιρο γιλέκο ή και σαν πανοπλία, χαρίζοντάς της θαλπωρή και ασφάλεια, νιώθει το*

της¹²². Στο *Ναι* (Ωκεανίδα, 1999) της Μαργαρίτας Καραπάνου, σ' ένα σώμα ονειρικών καταγραφών που αποτυπώνουν την έξαρση των ψυχολογικών μεταπτώσεων της μανιοκαταθλιπτικής ηρωίδας, η Λώρα ονειρεύεται πώς είναι ένας ηλικιωμένος ομοφυλόφιλος άντρας συγγραφέας, ενσαρκώνοντας τον Γκούσταφ φον Άσενμπαχ σε ένα από τα αγαπημένα της βιβλία, το *Θάνατος στη Βενετία* του Τόμας Μαν. Βρίσκεται σε μια παραλία και κοιτάζει μαγεμένη ένα πανέμορφο ξανθό αγόρι, με αλαβάστρινη επιδερμίδα και γαλανά μάτια. Η ασύλληπτη ομορφιά του νεαρού ξανθού Τάτζιο, τον οποίο ερωτεύεται, τον/την σκοτώνει, με φόντο τις εναλλαγές της φυλικής ταυτότητας και το ονειρικό τέχνασμα της παρενδυσίας:

Ακίνητος, μέσα στη θάλασσα μέχρι τα γόνατα, με το ένα του χέρι τεντωμένο ψηλά προς τον ουρανό, της δείχνει κάποιο αόρατο σημείο, κάπου στον ορίζοντα...

Η Λώρα, ή μάλλον ο γέρος gay, επιθυμεί τόσο πολύ αυτό το αγόρι, που αναπνέει με δυσκολία... Ξαφνικά, αισθάνεται μια έντονη δυσφορία, σηκώνεται, προσπαθεί να περπατήσει για να πλησιάσει το ξανθό αγόρι, αλλά πέφτει χάρω πάνω στην άμμο. Τώρα, κοιτάζει τον τεράστιο κατακόκκινο ήλιο, το μακιγιάζ λιώνει και κυλάει πάνω στα μάγουλά της, η καρδιά της παύει να χτυπάει...

Η Λώρα πεθαίνει, και δεν έχει αγγίξει το ξανθό αγόρι... Η τελευταία της σκέψη είναι πόσο θα ήθελε να του χαϊδέψει τα υπέροχα μαλλιά, να του φιλήσει απαλά τα βλέφαρα!

Η Λώρα ζυπνάει. (σ. 244)

Όπως είναι γνωστό από την υπόθεση του βιβλίου, σ' ένα ταξίδι του στη Βενετία, ο Άσενμπαχ, καταξιωμένος συγγραφέας σε δημιουργική καμπή, συναντά στο κοσμοπολίτικο θέρετρο όπου διαμένει τον νεαρό Πολωνό αριστοκράτη Τάτζιο,

περίεργο, αλλόκοτο, υβριδικό κορμί της Βιβής σφιχτοδεμένο γύρω της, σαν μια δεύτερη στρώση από δέρμα. Νιώθει για πρώτη φορά στη ζωή της λεσβία» (σ. 15).

¹²² Στο μυθιστόρημα του Κωστή Γκιμοσούλη *Μια νύχτα με την κόκκινη* (Κέδρος, 1995) η προβληματική του φύλου, βιολογικού και κοινωνικού, η συμβολική του ευνουχισμού, το αίνιγμα της θηλυκότητας και το περιεχόμενο της διάφυλης σχέσης ανατέμνουν τον θάνατο της ερωτικής επιθυμίας, έτσι όπως απεικονίζεται μέσω της άφυλης Κατερίνας, ξαπλωμένης πλάι στον νεκρό, γυμνό εραστή της: «*Ημασταν, λέει, ξαπλωμένοι στο μεγάλο ξύλινο τραπέζι της κουζίνας μας στο χωριό μου... Κι οι δύο ήμασταν γυμνοί. Απ' έξω ακουγόταν σαν να πέραγε ποτάμι. Ο Άκης, αν και πεθαμένος μέσα στ' όνειρο, εξακολουθούσε να μου μιλάει: "Δεν έχεις φύλο, Κατερίνα. Είσαι άφυλη. Δεν είσαι γυναίκα, Κατερίνα"*».

πρόσωπο που ενσαρκώνει το αρχαιοελληνικό κάλλος¹²³, θυμίζοντας άγαλμα εξαίσιας αρμονίας και ομορφιάς. Η έλξη προς το πρόσωπο του νεαρού μετατρέπεται ραγδαία σε εμμοτικό ερωτικό πάθος, με τον συγγραφέα, καταλύοντας τα όρια της ευπρέπειας και αξιοπρέπειας, να τον ακολουθεί σαν σκιά παντού μέσα στην πόλη. Παραδομένος στο κυνήγι του βλέμματος του αντικειμένου του πόθου του, ο Άσενμπαχ παρεκτρέπεται από το απολλώνιο μέτρο στη διονυσιακή μέθη του έκλυτου πόθου. Το «πεθαίνω από έρωτα» βρίσκει το κυριολεκτικό του αντίκρισμα στον θάνατο από τη φοβερή επιδημία ασιατικής χολέρας που κατακλύζει την Βενετία, ώσπου και ο ίδιος ο κεντρικός ήρωας προσβάλλεται και πεθαίνει.

Το όνειρο της Λώρας μεταγράφει τη νουβέλα του Τόμας Μαν, αυτήν τη «νουβελιστική τραγωδία» όπως την έχει χαρακτηρίσει ο ίδιος, όπου Έρωσ και Θάνατος αντιπαλεύουν και αλληλενεργούν υποκινούμενοι από τις ίδιες δυνάμεις. Η διακειμενική σχέση του ονείρου με το λογοτεχνικό κείμενο–πηγή δημιουργεί μια ρέουσα αφηγηματική συνέργεια που φαίνεται να τροφοδοτείται από τον κινητήριο μοχλό της επιθυμίας, της πλήρωσης και της ολοκλήρωσης, του αέναου κύκλου αρχής και τέλους, σύμφωνα με την άποψη του Peter Brooks για την πλοκή ως «το κάριο σημείο μιας αφήγησης που προκύπτει από τη σύζευξη Έρωτα και Θανάτου»¹²⁴. Η έννοια της επιθυμίας υπήρξε το σημείο σύγκλισης αφηγηματικής θεωρίας και ψυχανάλυσης. Κατ' αναλογία με τη θέση του Φρόντ ότι η ψυχική ζωή κυβερνάται από δύο βασικές κατηγορίες ενστίκτων¹²⁵ –του Έρωτος και των ζωτικών ενστίκτων

¹²³ Η τελειότητα των χαρακτηριστικών του αγοριού, ο οποίος πολλές φορές κατά τη διάρκεια της αφήγησης αποκαλείται ο «Ωραίος» αποτυπώνεται με κάθε ευκαιρία: «...και παράλληλα με την πλέον ανόθευτη καθαρότητα της μορφής, υπήρχε μια ανεπανάληπτη αυθεντική σαγήνη, που ο παρατηρητής σκέφτηκε πως ούτε στη φύση ούτε στην τέχνη είχε συναντήσει κάτι τόσο επιτυχημένο» (Βλ. Thomas Mann, *Θάνατος στη Βενετία*, μτφρ. Βασίλης Τσαλής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2017, σ. 49). Έχει επανειλημμένα επισημανθεί από την κριτική η γόνιμη, επιδραστική παρουσία της ελληνικής αρχαιότητας στη συγκεκριμένη νουβέλα του Γερμανού συγγραφέα. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των ελληνικών στοιχείων και επιρροών, βλ. το άρθρο της Αναστασίας Αντωνοπούλου, «Η ελληνική αρχαιότητα στο έργο του Τόμας Μαν *Θάνατος στη Βενετία*», *Σύγκριση / Comparaison* 15 (2004), σ. 97-113.

¹²⁴ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης*, Οδυσσέας, 1993, σ. 85, αναφορικά με το έργο του Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Clarendon Press, 1984, στο κεφάλαιο «Έρωσ και Θάνατος: Η δυναμική της επιθυμίας στην αφήγηση» (σ. 78-111).

¹²⁵ «Η πολιτισμική εξέλιξη πρέπει να μας δείξει τον αγώνα ανάμεσα στον έρωτα και στον θάνατο, ανάμεσα στην ορμή της ζωής και στην ορμή της καταστροφής και τον τρόπο διεξαγωγής του στο ανθρώπινο είδος. Αυτή η γιγαντομαχία είναι το ουσιαστικό περιεχόμενο

και των ενστίκτων του Θανάτου–, από την αλληλενέργεια και τη σύγκρουσή τους, ο Brooks ταυτίζει σχεδόν την επιθυμία με τον Έρωτα και τα ζωτικά ένστικτα, θεωρώντας την ως δημιουργική δύναμη, ως ενέργεια που τροφοδοτεί τις περισσότερες δραστηριότητές μας, συμπεριλαμβανομένης της αφήγησης. Όπως σημειώνει, «η επιθυμία στην αφήγηση είναι μεν η δύναμη που τη θέτει σε κίνηση αλλά είναι παράλληλα και μια λαχτάρα για το τέλος, για την ολοκλήρωση και την εξάντληση αφήγησης και επιθυμίας». Την ίδια άποψη υποστηρίζει και η Germaine Greer¹²⁶: «Η επιθυμία είναι η αιτία κάθε κίνησης, και η κίνηση χαρακτηρίζει κάθε ύπαρξη».

Η Λώρα «πρωταγωνιστεί» στην ονειρική διασκευή του πέμπτου κεφαλαίου της νουβέλας, όπου ο Άσενμπαχ καθισμένος στην παραλία παρατηρεί μαγεμένος την απόκοσμη ομορφιά του νεαρού Τάτζιο: «...λαμπυρίζει κάτω από τον ήλιο, έχει αμυγδαλωτά σχιστά γαλανά μάτια, μακριά μέλη, είναι λεπτός και κάτασπρος σαν αλάβαστρο...» (σ. 244). Το αγόρι, ακίνητο μέσα στη θάλασσα, δείχνει στην ονειρευόμενη, με το χέρι του τεντωμένο, κάποιο αόρατο σημείο στον ορίζοντα. Ο νοερός διάλογος βλέμμα προς βλέμμα μεταξύ σαγηνευτή-σαγηνευόμενου, η αμφίσημη ερμηνεία της δείξης, ερωτικό κάλεσμα και αναπόδραστο κέλευσμα θανάτου, με τη θάλασσα να εικονοποιεί την κατάβαση στο βασίλειο των ερωτευμένων νεκρών ψυχών, αποκαλύπτεται στο αντίστοιχο σημείο στο έργο του Μαν με τη μορφή του Τάτζιο ως ψυχοπομπού Ερμή: «Του φάνηκε όμως ότι ο χλωμός κι αγαπημένος ψυχοπομπός του χαμογελούσε και του έγνεφε· σαν να είχε πάρει το χέρι απ' τη μέση και του έδειχνε στ' ανοιχτά, τον καλούσε στη γεμάτη υποσχέσεις απεραντοσύνη. Κι όπως τόσες φορές στο παρελθόν, έκανε να σηκωθεί και να τον ακολουθήσει»¹²⁷.

Η ονειρική δράση καταστέλλεται από την ασθματική επίρεια της γραφής. Η πορεία προς την εκπλήρωση της επιθυμίας / θάνατο εικονοποιείται με δραματικές στίξεις σωματικής κατάπτωσης: « Η Λώρα, ή μάλλον ο γέρος gay, επιθυμεί τόσο πολύ αυτό το αγόρι, που αναπνέει με δυσκολία... Ξαφνικά, αισθάνεται μια έντονη δυσφορία, σηκώνεται, προσπαθεί να περπατήσει για να πλησιάσει το ζανθό αγόρι, αλλά πέφτει

της ζωής γενικά...» (Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μτφρ. Γιώργος Βαμβαλής, Επίκουρος, Αθήνα, σ. 89).

¹²⁶ Germaine Greer, «The Ideal», στο *British Feminist Thought – A Reader*, Terry Lovell (επιμ.), B. Blackwell, 1990, σ. 11.

¹²⁷ Thomas Mann, *Θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σ. 126.

χάμω πάνω στην άμμο». Η Λώρα /γέρος gay έρπει σχεδόν στην άμμο, στα δεσμά ενός έρωτα χαμερπούς, διεκδικεί την πλήρωσης της επιθυμίας ως πεισιθάνατη διαδρομή¹²⁸. Η αφηγηματική ενότητα του ονειρικού λόγου θυμίζει κινηματογραφική σεκάνς.

Το βιολογικό σώμα εκδικείται το ερωτικό σώμα, η φθορά κατατρώει την άφθαρτη χίμαιρα του έρωτα, η (συγγραφική) διάνοια κατατροπώνεται από το σωματικό κάλλος, το γήρας, σαηνευμένο και αδύναμο, στην παρεκτροπή του έλλογου νοήματος της ζωής του¹²⁹, υποκύπτει στην αλαζονική πρόκληση της θανατηφόρας ομορφιάς του Τάτζιο, το βαρύ μακιγιάζ του κλόουν λιώνει και απογυμνώνει το θύμα από τα ψιμύθια της συγκεκριμένης επιθυμίας του: «*Η Λώρα πεθαίνει, και δεν έχει αγγίξει το ξανθό αγόρι... Η τελευταία της σκέψη είναι πόσο θα ήθελε να του χαϊδέψει τα υπέροχα μαλλιά, να του φιλήσει απαλά τα βλέφαρα!*». Καθώς ο θάνατος σηματοδοτεί το τέλος του αφηγούμενου ονείρου, το αίσθημα του ανικανοποίητου και του κενού επισφραγίζει την τελευταία ηδονοθηρική σκέψη του πρωταγωνιστή. Όσο για τον νεαρό Τάτζιο, το ζωντανό αίνιγμα της απόλυτης ομορφιάς, υποκινητής ταυτόχρονα Έρωτα και Θανάτου, θα παραμείνει ο ακατάληπτος «ομφαλός» του ονείρου, το μη ερμηνεύσιμο κομμάτι του.

Το δυσπόστατο ονειρικό «εγώ» (Λώρα/ γέρος gay, με την προσχηματική persona του κλόουν ως μασκαράτα του φύλου να καλύπτει και τα δύο) που επιβάλλεται αφηγηματικά αναπαράγοντας τις διακριτές όσο και ρευστές οριοθετήσεις του στον ονειρικό λόγο («*Η Λώρα βλέπει ένα όνειρο. Αντί γυναίκα, είναι άντρας*» / «*Είναι βαμμένη έντονα, σαν κλόουν*» / *Η Λώρα, ή μάλλον ο γέρος gay, επιθυμεί τόσο πολύ αυτό το αγόρι*» / «*Η Λώρα πεθαίνει, και δεν έχει αγγίξει το ξανθό αγόρι*»), μέσα στην αμφίσημη γοητεία του, αφήνει μετέωρη τη σχέση ανάμεσα στο όνομα / ονειρικό

¹²⁸ Η σύζευξη έρωτα-θανάτου αποτυπώνεται με ενάργεια και στο ακόλουθο όνειρο, στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Η μέθοδος της Ορλεάνης*, με τον θάνατο της προγιαγιάς της Αρέθας, της Ρωσίδας Ιρίνα, στον ύπνο της: «*Εβλεπε ένα ωραιότατο όνειρο. Ότι ήταν σε μια ανοιχτή έκταση καταχιονισμένη. Μόνο μερικά δέντρα ξεχώριζαν από τους κορμούς τους, λευκούς με μαύρες οριζόντιες ρίγες. Σημύδες. Η προγιαγιά είδε τον εαυτό της κοπελίτσα να περπατάει σαν να γλιστρούσε. Ήταν ζυπόλυτη, αλλά δεν πατούσε στο χιόνι. Ίπτατο. Δυο πιθαμές από τη χιονισμένη επιφάνεια. Ούτε που κρύωνε καθόλου, αν και φορούσε το λεπτό ροζ φόρεμα. Κατευθυνόταν προς τη συστάδα των δέντρων με χαρά. Εκεί την περίμενε ένας άντρας που δεν έβλεπε το πρόσωπό του, αλλά ήξερε ότι ήταν ο Νικόλας της. Δεν της έγνεφε, δεν έκανε καμμία κίνηση χαιρετισμού, όμως ήταν εκεί και την περίμενε αδημονώντας. Έτρεχε προς το μέρος του με χαρά*» (σ. 140).

¹²⁹ Ας θυμηθούμε και το εξής απόσπασμα από το *Περί σαγήνης* του Jean Baudrillard (μτφρ. Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας, 2009): «*Το να σαηνεύεσαι σημαίνει να εκτρέπεσαι από την αλήθεια σου. Το να σαηνεύεις σημαίνει να εκτρέπεις τον άλλον από την αλήθεια του*».

υποκείμενο και στο σωματικό εγώ: εντέλει, ποιος πρωταγωνιστεί στο όνειρο, ποιος ερωτεύεται τον Τάτζιο και ποιος πεθαίνει;· ακολούθως, τι σωματικό αντίκτυπο έχει μια συγκεκριμένη εμφυλοποίηση του ονειρικού «εγώ»; Θεωρούμε ότι διαφωτιστική για αυτό το ερώτημα είναι η προβληματική που αναπτύσσει η Judith Butler για τη διάκριση ανάμεσα στο όνομα και στο σωματικό εγώ, εκκινώντας βέβαια από διαφορετική αφετηρία, αυτήν της θεώρησης της κούρη τέχνης. Αναφέρει χαρακτηριστικά¹³⁰: «Άραγε το όνομα, εννοούμενο ως γλωσσικό έμβλημα που ορίζει το φύλο, λειτουργεί αποκλειστικά επικαλύπτοντας τη μυθοπλαστική του υπόσταση, ή μήπως υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες η μυθοπλαστική και ασταθής υπόσταση του σωματικού εγώ ταραίζει και εκθέτει το όνομα επιφέροντας κρίση στην αναφορικότητα;»

Η μεταδιήγηση του ονείρου στα δύο σκυλάκια-συντρόφους της, τον Clorixol –όνομα που παραπέμπει στο γνωστό αντιψυχωσικό φάρμακο– και στην Λούκα, και η από κοινού απόπειρα ερμηνευτικής του προσέγγισης, αποτελεί ένα πρωτότυπο αφηγηματικό τέχνασμα που αξιοποιείται εξάλλου σε όλο το μυθιστόρημα. Τα ανθρωποποιημένα ζώα, με πανοπτική σχεδόν παρουσία στην πλοκή, διαθέτουν ανθρώπινη μιλιάρια, κινήσεις και αντιδράσεις, πραγματοποιούν καίριες παρεμβάσεις και διατυπώνουν εύστοχα σχόλια. Ο παρεμβατικός ανθρωπομορφισμός των δύο σκυλιών καλλιεργεί μια αίσθηση οικογενειακής προστασίας και λειτουργεί ως το «υγιές» αντίβαρο στην νοσούσα ψυχικά ηρωίδα, στις αδυναμίες και αμφιταλαντεύσεις της, αλλά και στις ακρότητες του καθημερινού της βίου.

Η επαναφήγηση του ονείρου ως συνέχεια της πλοκής εξυπηρετεί και την αποσαφήνιση για τον αναγνώστη της ταυτότητας του ίδιου του ονείρου και των λογοτεχνικών του πηγών/αναφορών: «*Clorixol, είδα το πιο απίστευτο όνειρο, είδα ένα από τα αγαπημένα μου βιβλία, το Θάνατο στη Βενετία, του Thomas Mann... Είδα το ξανθό αγόρι, τον Tadzio, ήτανε τόσο ωραίος, που πέθανα από την ομορφιά του*¹³¹... *Εγώ, στο όνειρο, ήμουνα ο γέρος gay που τον ερωτεύεται...*» (σ. 244-245).

¹³⁰ Judith Butler, «Το φύλο στις φλόγες» στο *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σ. 273.

¹³¹ Η ομορφιά που σκοτώνει, αλλά και η θανατηφόρα σύζευξη ομορφιάς και αλήθειας, αποτυπώνεται γλαφυρά στο ποίημα της Έμιλυ Ντίκινσον *I Died for Beauty* (1862): «Πέθανα για την ομορφιά, / και μπαίνοντας στο χόμα/ ακούω κάποιον ν' ακουμπούν/ σε πλαϊνό μου δώμα. / Ψιθύρισε, τι έφταιξε;/ “η ομορφιά” τού είπα·/ “για την αλήθεια πέθανα”/ είπε “κι είμαστε αδέρφια”. / Κι όπως μιας νύχτας συγγενείς/ μιλήσαμε, ωσότου/ βρύα ήρθαν στα

Στο επίκεντρο της ερμηνευτικής προσέγγισης του ονείρου με τους τετράποδους συνομιλητές της, η Λώρα θέτει την αλλαγή φύλου, την «πειραγμένη» της υπόσταση ως γέρος ομοφυλόφιλος: «Γιατί μέσα στο όνειρο είμαι γέρος και gay;» Η Λούκα της θυμίζει τη σύγχυση των φύλων /ρόλων που επικρατεί στη ζωή της, τις άγριες νύχτες μεσούσης της μανίας της, με τις ερωτικές επισκέψεις γυναικών στο σπίτι. Στην ερώτηση εάν την ελκύουν οι γυναίκες, η Λώρα το αρνείται κατηγορηματικά, η συζήτηση στρέφεται στις σεξουαλικές της προτιμήσεις όπου η πρώτη σαφής επιλογή μεταξύ φιλίας με τις ομόφυλές της και ετεροφυλόφιλου έρωτα, γνωρίζει μια δεύτερη κρίσιμη διάκριση: ο μόνος άντρας που θα της χαρίσει την «ηδονή της αγάπης» είναι ο ψυχίατρος Ice, σταθερά παρών στις τρικυμιώδεις φάσεις της αρρώστιας/ ζωής της με τους άλλους άντρες το συναίσθημα που καλλιεργείται είναι η ηδονή του μίσους.

Το όνειρο δίνει την ευκαιρία για μια επανεξέταση της ερωτικής συμπεριφοράς της ηρωίδας, της διαρρηγμένης σχέσης μεταξύ σώματος και ψυχής, της σεξουαλικής πρακτικής και του μύχιου συναισθήματος, της γνήσιας επιθυμίας. Οι ομο/- ή ετερο/-φυλόφιλες επιλογές της αποδεικνύονται ήσσονος σημασίας μπροστά στη σχέση εξάρτησης από το Κύριο Όνομα του επιθυμητού αντικειμένου: «Ο μόνος άντρας που θα μου δώσει πραγματική ηδονή είναι ο Ice... Γιατί θα είναι η ηδονή της αγάπης...» (σ. 245). Η πρωτοκαθεδρία του σημαίνοντος «Ice» έναντι του σημαινομένου («άντρας»), του κυρίου ονόματος έναντι του προσηγορικού, πριμοδοτεί την ονοματοδότηση με μια κατηγορηματική υλική μοναδικότητα («ο μόνος άντρας»).

Αναφερόμενος στον κόσμο του Μαρσέλ Προυστ, στο *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής* ο Ρολάν Μπαρτ συσχετίζει το κύριο Όνομα με την ανάμνηση, θεωρώντας το, σ' έναν βαθμό, τη γλωσσολογική μορφή της¹³². Σύμφωνα με τον Μπαρτ, το κύριο Όνομα διαθέτει και τις τρεις αναγνωριστικές της ανάμνησης ιδιότητες: τη δύναμη της ουσιαστικοποίησης (κατονομασία ενός μόνο αναφορού), της παράθεσης (προφέροντας το όνομα επικαλούμαστε την ουσία που εμπερικλείει) και της διερεύνησης (το όνομα «ξετυλίγεται» όπως η ανάμνηση). Μετεξελίσσοντας τις ιδιότητες της ουσιαστικοποίησης και της παράθεσης, στην περίπτωση της Καραπάνου

χείλη μας/ κι έκρυσαν τ' όνομά μας.» (Emily Dickinson, *Το Μέγα Ύδωρ*, μτφρ. Διονύσης Καψάλης, Άγρα, Αθήνα 2004).

¹³² Βλ. «Ο Προυστ και τα Ονόματα», στο Ρ. Μπαρτ, *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής – Νέα Κριτικά Δοκίμια*, μτφρ. Κατερίνα Παπαϊακώβου, Ράππας, Αθήνα 1983, σ. 145-161.

θα λέγαμε ότι το κύριο Όνομα συνιστά, κατά κάποιον τρόπο, τη γλωσσολογική μορφή της προσδοκίας, αφού παραπέμπει στα εξής χαρακτηριστικά: κατάδειξη της επιθυμίας (κατονομάζω το επιθυμητό αντικείμενο που προσδοκώ να κατακτήσω), αξιολόγηση (συσχέτιση του αντικείμενου της επιθυμίας με μια προσδόκιμη αξία), αναμονή (εκπλήρωση επιθυμίας σε «εκκρεμότητα»). Αυτό το προσδόκιμο της απόλαυσης «δικαιώνει» άλλωστε και τον ονειρικό θάνατο της Λώρας ως Άσενμπαχ.

Το μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Καραπάνου εξετάστηκε εδώ, σε μια χωριστή ενότητα, καθώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα της σύζευξης της ονειρικής αφήγησης με τη διακειμενικότητα. Όνειρο και κείμενο (στη συγκεκριμένη περίπτωση, η νουβέλα του Τόμας Μαν) συνυφαίνονται για να αναδείξουν τη δυναμική συνάντηση του έρωτα με τον θάνατο στο πεδίο της επιθυμίας. Ο χώρος του ονείρου επιτρέπει την αλλαγή της σεξουαλικής ή και ηλικιακής ταυτότητας, την παρενδυσία, την είσοδο στον κόσμο ενός βιβλίου. Η επιθυμία βιώνεται με τη διττή προστασία του ονείρου και του κειμένου· και έτσι βιωμένη, όμως, δεν πραγματώνεται: την πραγμάτωσή της την προλαβαίνει ο θάνατος. Πρόκειται για την κυριαρχία του άλλου κειμένου επάνω στο όνειρο; Αποδεικνύεται, δηλαδή, η πλοκή της νουβέλας του Τόμας Μαν ισχυρότερη της ονειρικής κατασκευής; Ή πρόκειται για μια σύμπλευση των δύο, δηλαδή όνειρο και διακείμενο συμμαχούν ώστε ο θάνατος να προλάβει την πραγμάτωση της ερωτικής επιθυμίας προστατεύοντας την ηρωίδα; Η Μαργαρίτα Καραπάνου αφήνει το ερώτημα ανοιχτό. Ταυτοχρόνως, σώζει την ηρωίδα της από τον θάνατο: η Λώρα ξυπνάει τη στιγμή που πεθαίνει – κάτι που δεν συμβαίνει στο έργο του Τόμας Μαν. Έρωτας και Θάνατος μένουν, λοιπόν, εσαεί ενωμένοι σε μια διεγκυστίνδα, όπου το όνειρο παραπέμπει στο κείμενο, το κείμενο εκβάλλει στο όνειρο, και τα δύο μαζί δημιουργούν τους όρους της διακινδύνευσης και της ασφάλειας.

στ) *Ερωτικά τρίγωνα: Οι ανισοσκελείς ονειρικές διαδρομές της επιθυμίας*

Στη γεωμετρία των λογοτεχνικών ερώτων, το ερωτικό τρίγωνο κατέχει δεσπόζουσα θέση στη δυναμική της αφήγησης πυροδοτώντας εξελίξεις ή ανατροπές στον σχεσιακό χάρτη των ηρώων.

Μια ενδιαφέρουσα παράμετρος είναι τα ερωτικά τρίγωνα στα λογοτεχνικά όνειρα. Στις ατραπούς της επιθυμίας, γύρω από το βασικό ζεύγος Ήρωας / Αντίζηλος, αναφύονται παράπλευροι συνδυασμοί (π.χ. δύο επιθυμούνται υποκείμενα, δύο επιθυμητά αντικείμενα, ένας διαμεσολαβητής¹³³) σε ποικίλες συναρθρώσεις. Εκδοχές αυτής της ονειρικής τριγωνικής σχέσης, με τις ανάλογες μετατοπίσεις στον άξονα φανταστικού – πραγματικού, θα εξετάσουμε μέσα από τα εξής, κυρίως, έργα: *Και με το φως του λύκου επανέρχονται* της Ζυράννας Ζατέλη (Καστανιώτης, 1993), *Η πλωτή πόλη* της Μάρως Δούκα (Κέδρος, 1983, Πατάκης, 2007), *Ζάχαρη στην άκρη* της Ευγενίας Φακίνου (Καστανιώτης, 1991). Στην πρώτη περίπτωση, το ερωτικό τρίγωνο αναπαράγεται εις διπλούν: την αναφύομενη ερωτική σχέση ανάμεσα σε μία χήρα και έναν νεαρό σαγηνευτή αντιμάχονται κατά τη διάρκεια της ονειροπλασίας τόσο ο νεκρός σύζυγος της γυναίκας όσο και η νεκρή της κόρη, με την οποία ο επίδοξος εραστής είχε αποκτήσει παιδί. Στο ονειρικό απόσπασμα της Δούκα απαθανατίζεται, σχεδόν τελετουργικά, στιγμιότυπο μιας εξωσυζυγικής σχέσης παρουσία της νόμιμης συζύγου, σε ιδιόρρυθμες συνθήκες διαφάνειας και γνώσης, κάτι που διατρέχει άλλωστε όλο το έργο. Η ονειροπλασία της Φακίνου αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα ονείρου-πειρασμού¹³⁴: μια νεαρή έγγαμη γυναίκα ονειρεύεται το αντικείμενο

¹³³ Για την έννοια του διαμεσολαβητή ως υποβολέα / προτύπου της έλξης που νιώθει το υποκείμενο προς ένα αντικείμενο, μιας *κατά τον Άλλον* επιθυμίας (σε αντιδιαστολή με την *καθ' Εαυτόν* επιθυμία), βλ. τη μελέτη του Ρενέ Ζιράρ *Ρομαντικό Ψεύδος & Μυθιστορηματική Αλήθεια* (μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001) και ιδιαίτερα τα κεφάλαια «Η “τριγωνική” επιθυμία» και «Οι μεταμορφώσεις της επιθυμίας».

¹³⁴ «Σε ονείρευε ο πειρασμός;». Το ερώτημα που απευθύνει η χήρα Κατερίνα, προσωποποίηση του γυναικείου πειρασμού στο μυθιστόρημα του Ν. Καζαντζάκη *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, στον γητεμένο από τις χάρες της νεαρό βοσκό Μανωλιό, συμπυκνώνει ίσως την ουσία του ερωτικού ονείρου ως ονείρου-πειρασμού, καθώς το ρήμα «ονείρευε» παραπέμπει άμεσα στο σχεδόν ομόηχό του «πονήρευε», αποκαλύπτοντας τη συναισθηματική αναμόχλευση που προκαλούν τα εν λόγω όνειρα. Αξίζει ν' αναφέρουμε επιγραμματικά και δύο σημαδιακά όνειρα που βλέπουν οι ήρωες, σφραγίζοντας τον άρρηκτο, παράδοξα ερωτικό δεσμό τους: η μεν χήρα βλέπει τον νεαρό άντρα να κόβει φέτες το φεγγάρι και να την ταΐζει στο στόμα, ο δε Μανωλιός, δέσμιος μιας βασανιστικής, απωθούμενης σαγήνης που ασκεί επάνω του η ωραία γυναίκα, ονειρεύεται μια μαυροφόρα να του απαλύνει τον πόνο από τα σημάδια της λέπρας

του πόθου της, πάντα σε φαντασιωτικό πλαίσιο, χωρίς ποτέ να τελείται η μοιχεία. Σ' ένα άλλο επίπεδο, τα υπό εξέταση ενύπνια επιτελούν διαφορετικές αφηγηματικά λειτουργίες: το πρώτο, χαρακτηριστική περίπτωση αφηγηματικής πρόληψης, προϊδεάζει τον αναγνώστη για τα μελλοντικά τεκταινόμενα· το δεύτερο, σε συγχρονία με το αφηγηματικό παρόν του μυθιστορήματος, λειτουργεί αναλογικά ως προς το κεντρικό θέμα της ιστορίας, την ερωτική σχέση ενός παντρεμένου πανεπιστημιακού που ζει στο Παρίσι με μια ανερχόμενη ηθοποιό στην Αθήνα· το τρίτο, ενέχει μια επεξηγηματική σκοπιμότητα, καθώς φωτίζει τη συστηματική διάβιου ματαίωση κάθε επιθυμίας της συντηρητικής ηρωίδας. Ας δούμε, όμως, πιο αναλυτικά τα ονειρικά αφηγήματα που μας ενδιαφέρουν.

Η εκπλήρωση μιας επιθυμίας στα όνειρα μπορεί να ταυτίζεται με τη σωτήρια μετάβαση του υποκειμένου από μια κατάσταση ερωτικού πένθους στην επανείσοδο στο πεδίο της ενεργούς σεξουαλικότητας. Στο μυθιστόρημα της Ζατέλη *Και με το φως του λύκου επανέρχονται* παρακολουθούμε τη βιβλική ιστορία μιας οικογένειας με δαιδαλώδες γενεαλογικό δέντρο –αλλεπάλληλοι γάμοι, θάνατοι και αναρίθμητα παιδιά– σε μια περιοχή της Μακεδονίας στα τέλη του δέκατου ένατου και αρχές του εικοστού αιώνα. Η χήρα Φεβρωνία θέλγεται από την αβυσσαλέα ομορφιά του νεαρού Ησύχιου, ενός από τους γιους του γενάρχη αυτής της πολυμελούς οικογένειας, του Χριστόφορου, παρόλο που αποτελεί, σε επίπεδο ηθικής τάξης, τον φονέα-διακορευτή της δεκαεννιάχρονης κόρης της Ροδάνθης και πατέρα του εγγονού της. Η Φεβρωνία και ο Ησύχιος, παραδομένοι στο λάγγεμα των αισθήσεων, πρωταγωνιστούν σ' ένα προφητικό λογοτεχνικό ονειρόδραμα τιμής που συνδιαλέγεται με την απαγορευμένη επιθυμία, το μητρικό αμάρτημα και την ηθική της εγκράτειας. Δύο κυρίαρχες δυνάμεις συγκρούονται: η *ασκητεία*¹³⁵, η ασκητική του μονήρους βίου της χηρείας,

στο πρόσωπό του, ονειρική φιγούρα που, ενώ αρχικά παίρνει τη μορφή της Παναγίας, στη συνέχεια αποκαλύπτεται ως η Κατερίνα.

¹³⁵ Η ασκητεία ως συνεπής εξάσκηση στην καταστολή της επιθυμίας, πραγματώνεται ιδανικά στο πρόσωπο των ασκητών και της πάλης τους με τις σαρκικές ανάγκες / ηδονές. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση, βλ. την ανακοίνωση του Δ. Ι. Κυρτάτα «Τα όνειρα της ερήμου: Πειρασμοί και εσχατολογικές προσδοκίες των πρώτων χριστιανών ασκητών» στο συλλογικό τόμο *Όψις ενυπνίου. Η χρήση των ονείρων στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα*, επιμέλεια έκδοσης Δημήτρης Ι. Κυρτάτα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, σ. 259-281.

Μια γλαφυρή περιγραφή της ταραχώδους ανάδυσης πόθων και επιθυμιών στα όνειρα, βρίσκουμε στις *Εξομολογήσεις* (400 μ.Χ.) του Ιερού Αυγουστίνου: «Στον ύπνο μου όμως έρχονται και με βάζουν / ξανά σε πειρασμό, όχι μόνο να απολαύσω / αλλά και να συμπράξω

και η άσκηση της επιθυμίας, η ερωτική εκγύμναση της θαλερής ακόμα σάρκας που διεγείρεται στο βλέμμα του αρσενικού.

Ο Ησύχιος, όνομα-ξόρκι¹³⁶ στην ανήσυχη ερωτικά φύση του που το βαπτιστικό Θεαγένης δεν μπορούσε να τιθασεύσει, ενσαρκώνει το απόλυτο κακό του έρωτα¹³⁷, σπέρνει στο πέρασμά του ένα ερωτικό λοιμικό, μια θανατηφόρα επιδημία ηδονής: μαγεμένες από το βλέμμα και τα σωματικά του χαρίσματα, οι κοπέλες της περιοχής πεθαίνουν η μία μετά την άλλη από το μαράζι του έρωτα ή από το τίμημα του πόθου στη γέννα των παιδιών του γητευτή, ο οποίος «όπως η ομορφιά του έκοβε ανάσες, έτσι και το κρυφό του όργανο έκοβε ζωές» (σ. 17). Σε μια σκηνή που προηγείται του ονείρου της χήρας και θυμίζει κυνήγι Ερινυών, οι χαροκαμένες μάνες, μεταξύ των οποίων και η Φεβρωνία, αφήνουν στην πόρτα του δράστη τα αθώα βρέφη των νεκρών θυγατέρων τους και, μισοκρυμμένες πίσω από τα χαλάσματα ενός παραπλήσιου οικήματος, περιμένουν να δουν την αντίδρασή του.

«Είναι καλός κατά βάθος, δεν το περίμενα» (σ. 19). Μ' αυτήν τη φράση, η Φεβρωνία νιώθει να παρασύρεται κι αυτή στον χορό των «μαγεμένων θηλυκών», προκαλώντας την οργή των άλλων γυναικών. Το πρώτο σκίρτημα δίνει τη θέση του σε μια αναπάντεχη κατ' ιδίαν συνάντηση με τον Ησύχιο¹³⁸, προάγγελος του «πλούσιου ολέθριου ονείρου» (σ. 34) που θα ακολουθήσει:

στην απόλαυση. / Χάνω λοιπόν τον εαυτό μου όταν κοιμάμαι. / Άλλος άνθρωπος στον ύπνο, άλλος στον ζύπνο μου».

¹³⁶ Ο ήρωας συνδέεται με μια οξύμωρη ονοματοποιία, καθώς η περιλάλητη ομορφιά του δημιουργεί ποικίλες αναταράξεις στην τοπική κοινωνία. Άλλοι τον αποκαλούν Ευτύχιο, άλλοι Δυστύχιο, ενώ η μητέρα του, σε μια απελπισμένη προσπάθεια εξορκισμού της ερωτικής μανίας που προκαλεί ο γιος της, προβαίνει σε μια βάπτιση-παρωδία: «Ήταν η μητέρα του πάντως που τον βάφτισε, εκεί γύρω στα δεκαοχτώ του, Ησύχιο (το όνομα που του έδωσαν στην εκκλησία ήταν Θεαγένης), ακριβώς για να ξορκίσει, όπως η φτωγή ήλιπιζε, αυτήν την ανησυχία των γυναικών. Τον έσπρωξε μισόγυμνο σ' ένα ρυάκι μια μέρα που γυρνούσαν απ' τα χωράφια –μερίμνησε να υπάρχουν κι άλλοι εκεί κοντά, μάρτυρες για να δουν και ν' ακούσουν– και ψάλλοντας ό,τι της κατέβαινε, τον μούσκεψε σε μερικά σημεία και τον έβγαλε Ησύχιο» (σ. 16).

¹³⁷ Στην περίπτωση του Ησύχιου, η διασύνδεση Έρωτα και Θανάτου, θυμίζει και το εξής απόσπασμα από το χορικό της *Μήδειας* του Ευριπίδη: «του έρωτα μέγα κακό /σπαράξεις τους ανθρώπους / Με ματωμένους κόπους / αυτοί που αγάπησαν ξεχνούν / Με ματωμένους κόπους αυτοί που αγάπησαν πενθούν / για όλη τους τη ζωή».

¹³⁸ «...όπως ήταν χήρα οκτώ χρόνια και δεν είχε κλείσει ακόμα τα τριάντα οκτώ, το βράδυ εκείνο είδε τον Ησύχιο –προς μεγάλη της χαρά και απόγνωση– να την νέμεται σαν λιμασμένος δρυοκολάπτης, είδε να πέφτουν οι συστολές της σαν κομματάκια σάπιου ζύλου» (σ. 19).

Τον είδε μαζί με άλλους, καλοντυμένον, σοβαρό, με τα χέρια πίσω, λίγο σπασμένον στην ηλικία μάλιστα. Κουβέντιαζε σαν να 'χε βγει από μεγάλα σχολεία, έσκυβε το κεφάλι του ν' ακούσει, τα χέρια του αιωνίως πίσω, ανασήκωνε τα φρύδια, είχε τον αέρα πεπειραμένου κι όλο ενδιαφέροντα γιατρού. Ήταν γιατρός. Κι όταν δεν άκουγε, μιλούσε ο ίδιος και τον άκουγαν. Ήταν κι αυτή εκεί κοντά. Τα χέρια του πιο πολύ την τραβούσαν παρά τα λόγια. Κι έτσι δεμένα όπως τα είχε πίσω του, στην ουρά, έβαλε κι αυτή τα δικά της έτσι κι άρχισε σαν άμμος να γλιστράει προς το μέρος του. Έφτασε δίπλα του, αφοσιωμένος στη συζήτηση αυτός, και καθώς τα δάχτυλά της ίδρωναν και στράβωναν μην ξέροντας πώς να πλησιάσουν τα δικά του, αυτός της τα 'χε τυλίξει κιόλας και της τα 'λειωνε. Πάντα πίσω απ' την πλάτη τους τα ακατονόμαστα, οι άλλοι δεν έβλεπαν τίποτα, τον άκουγαν. Είπε μέσα της με λίγη πίκρα: «Πειραμαμένος — αυτό θα πει, αυτό έκανε και με τις άλλες. Από μπροστά σωτήρας και γιατρός, από πίσω γυμνός ο όφιος». Μα αυτά ήταν σκέψεις ανίσχυρες, στην ουσία είχε αποκτήσει κι αυτή χιλίων ετών πείρα και πια δεν ξέρανε, απ' την μια στιγμή στην άλλη, ποιος έδινε πιο πολλή ευχαρίστηση στον άλλον με μόνο ν' αγγίζονται, τίποτα παραπάνω για την ώρα, και να συμπλέκονται σαν πλοκάμια τα δάχτυλά τους. Βούιζαν τα έγκατα της γης στ' αυτιά της και θα γινόταν φανερό, οι άλλοι κάτι άρχισαν να μυρίζονται, σάλευαν τα ρουθούνια τους όπως των χοίρων, ένας κιόλας έμοιαζε με τον Αργύρη τον άνδρα της, στεκόταν πίσω-πίσω, σε μια απόσταση, και κοίταζε μαγνητισμένος τα χέρια τους, δεν ήξερες τι ήταν ικανός να κάνει. Ευτυχώς, θυμήθηκε η Φεβρωνία, ήταν πεθαμένος. Δεν μπορεί λοιπόν ένας πεθαμένος να στενοχωριόταν για ό,τι έβλεπε ή να την έσπαζε στο ζύλο. Και μ' όλα ταύτα δεν ήταν σίγουρη, κυρίως για το πρώτο — η ανησυχία ήταν ήδη παρούσα κι έδινε άλλη υφή στα πράγματα. Και ο Αργύρης, που όλα τα είδε και διόλου δεν χάρηκε, λύγισε το κορμί του ως κάτω κι έκλαιγε με λυγμούς σαν μωρό παιδί. «Του μπήκε βόλι στην κοιλιά!» της είπε ένας περαστικός, και η Φεβρωνία πήγε να τον σηκώσει, μα βρήκε ευκαιρία αντί γι' αυτό και λόξισε, το 'σκασε τροχάδην. «Στάχτη στα μάτια τους! Πρέπει να ρίζω στάχτη στα μάτια τους», σκεφτόταν, κι έτρεχε, έτρεχε, ώσπου έφτασε σε μια θάλασσα, στην αποβάθρα ενός μεγάλου λιμανιού, πράγματα που δεν ήξερε, δεν είχε ξαναδεί στην ζωή της — για θάλασσα κάτι ήξερε και ωκεανούς. Εκεί είχε ομίχλη και μέσ' απ' την ομίχλη βγήκε ένας γέρος με άσπρα μαλλιά, άσπρα μάτια, καβάλα σ' ένα ζώο. Κούνησε μια βεργούλα, της είπε μια ατέλειωτη καλημέεεεεερα και χάθηκε. Σηκώθηκε στο μεταξύ ένας ευλογημένος άνεμος, φύσηξε, φύσηξε, την ομίχλη διέλυσε. Μα για καλή ή κακή της τύχη, εμφανίστηκε πάλι ένας γέρος, ευκίνητος και ζυπόλητος, και της είπε στα γρήγορα: «Ανέβα στην ράχη μου, μη

χασομεράς, σε περιμένει». Ανέβηκε στην ράχη του, πέρασε τα πόδια της δεξιά κι αριστερά του λαιμού του σαν κοτσίδες, κι αυτός την πήγαινε σαν χαμάλης· ένας χαμάλης όμως με δόλιες ικανότητες, που δεν έχανε τον καιρό του κι έπαιρνε προκαταβολικά την αμοιβή του: κάπως κάτι έκανε με τον γιακά του στον σβέρκο, το ύφασμα σκλήρυνε, πέταξε ένα πράγμα σαν μύτη, κι αυτό το πράγμα τριβόταν γλυκά ανάμεσα στα σκέλια της, στο υπογάστριο, και της έπαιρνε το μεδούλι, την έσβηνε από χαρά, την θεόσβηνε, σε αρμονία με τον κυματιστό βηματισμό του και τις πανούργες κινήσεις των ώμων του. Αναρωτήθηκε αν θα το 'λεγε σ' εκείνον ή θα το έκρυβε — τώρα δεν είχε μόνο απ' τον άνδρα της να κρύβεται. «Σου την έφερα, σου την παραδίνω, είναι αμόλυντη», είπε τότε ο γέρος μ' επισημότητα, και βέβαια με σαρκασμό, σ' εκείνον. Και βρέθηκε πάλι στα πόδια της, χωρίς κανένα υποζύγιο, κι εκείνος την πήρε, έδιωξε τον άλλον και την ξάπλωσε ανάσκελα. Μα βγήκε πάλι ο αέρας, θυμωμένος τώρα και τους ράπιζε, δεν τους άφηνε να σμίξουν, τους εμπόδιζε... «Άσ' τον, άσ' τον σε μένα, είναι απ' την φιλενάδα σου!» είπε η Φεβρωνία —εννοώντας η άθλια την κόρη της— και βγάζοντας τις κάλτσες κι ένα σκουλαρίκι της τα έδωσε στον αέρα, αλλοιώς δεν θα τους άφηνε. Μόνος κυρίαρχος πλέον εκείνος, την ξάπλωσε όπως ήθελε και μ' ένα απλό άγγιγμα, που έμοιαζε όμως με πρώτο ράμφισμα πειναλέου άγριου πουλιού, ζετίναζε τα ρούχα της κι άρχισε να την κατακλύζει από τα πόδια και προς τα πάνω, και προς τα πάνω... Η χαρά με την απόγνωση που αναφέρθηκαν κάπου δεν υπήρξαν παρά σταγόνες στον ωκεανό· καθ' ότι ο πόθος τους, που ασφαλώς (και ευτυχώς) δεν περιγράφεται, ήταν ατέρμονος και χίλιες φορές ηδονικότερος κι από την ίδια την εκπλήρωσή του.

Κι εδώ τελείωνε —ή άρχιζε— το όνειρο της Φεβρωνίας. (σ. 34-36)

Πέντε είναι οι βασικές σκηνές που συναρθρώνουν το όνειρο της Φεβρωνίας και που υπακούουν στη δομή της αριστοτελικής *Ποιητικής*, σκηνικό /περιπέτεια/ κορύφωση / λύση:

Σκηνή Α': Η συνάντηση σε δημόσιο χώρο και η «διά χειρός» πρώτη ερωτική επαφή.

Σκηνή Β': Η φυγή της Φεβρωνίας όταν αντιλαμβάνεται ότι ο (νεκρός) της σύζυγος υπήρξε μάρτυρας της ερωτικής σκηνής με τον Ησύχιο.

Σκηνή Γ': Το ταξίδι με τον γέρο χαμάλη που εξελίσσεται σε ερωτική δοκιμασία.

Σκηνή Δ': Τα εμπόδια που ορθώνονται στο σμίξιμο των δύο εραστών.

Σκηνή Ε': Η τελική ένωση με τον Ησύχιο.

Παράλληλα, το εν λόγω ονειρικό απόσπασμα μπορεί να ιδωθεί και ως μια κλασική παραμυθητική¹³⁹ αφήγηση ενός μετ' εμποδίων έρωτα. Η γραμμικότητα της αφήγησης σε συνδυασμό με τη μονοτυπική δομή του ονείρου μας οδηγούν σε κάποιες από τις λειτουργίες που ανέλυσε ο Vladimir Propp στη *Μορφολογία του παραμυθιού* ως κατευθυντήριες της δράσης των προσώπων στα μαγικά παραμύθια:

– Αρχική κατάσταση

Η ηρωίδα συναντά το επιθυμητό αντικείμενο σε δημόσιο χώρο: «Τον είδε μαζί με άλλους, καλοντυμένον, σοβαρό, με τα χέρια πίσω, λίγο σπασμένον στην ηλικία μάλιστα».

– Στον ήρωα προβάλλεται μια απαγόρευση

Η Φεβρωνία δεν πρέπει να ενδώσει στον γυναικοκατακτητή και ηθικό αυτουργό του θανάτου της κόρης της Ησύχιο: «Είπε μέσα της με λίγη πίκρα: “Πεπειραμένος — αυτό θα πει, αυτό έκανε και με τις άλλες. Από μπροστά σωτήρας και γιατρός, από πίσω γυμνός ο όφισ”».

– Η απαγόρευση παραβιάζεται

Η ηρωίδα ενδίδει ερωτικά στον Ησύχιο μέσω μιας πρώτης απτικής επαφής, ενός τολμηρού αγγίγματος των χεριών, η οποία αποτολμάται σε δημόσιο χώρο, παρουσία του (νεκρού) συζύγου της: «Βούιζαν τα έγκατα της γης στ' αυτιά της και θα γινόταν φανερό, οι άλλοι κάτι άρχισαν να μυρίζονται, σάλευαν τα ρουθούνια τους όπως των χοίρων, ένας κιόλας έμοιαζε με τον Αργύρη τον άνδρα της...»

– Ο ήρωας αποφασίζει να αυτενεργήσει

Με ένα επιδέξιο τέχνασμα η Φεβρωνία, αντί να φροντίσει τον καταρρακωμένο από το θέαμα των παράνομων εραστών σύζυγό της, τρέπεται σε φυγή:

«...η Φεβρωνία πήγε να τον σηκώσει, μα βρήκε ευκαιρία αντί γι' αυτό και λόξισε, το 'σκασε τροχάδην. “Στάχτη στα μάτια τους! Πρέπει να ρίξω στάχτη στα μάτια τους” σκεφτόταν...»

– Ο ήρωας εγκαταλείπει το σπίτι του

Μακριά από το πλήθος που είχε αρχίσει να την υποψιάζεται, η Φεβρωνία καταλήγει σ' ένα άγνωστο παραθαλάσσιο μέρος: «... κι έτρεχε, έτρεχε, ώσπου

¹³⁹ Η χρήση παραμυθητικών στοιχείων για την εξιστόρηση ενός εμποδισμένου έρωτα συναντάται συχνά στα έργα της περιόδου που εξετάζουμε.

έφτασε σε μια θάλασσα, στην αποβάθρα ενός μεγάλου λιμανιού, πράγματα που δεν ήξερε, δεν είχε ξαναδεί στη ζωή της».

– Ο ήρωας δοκιμάζεται, κάτι που προετοιμάζει τη λήψη εκ μέρους του ενός μαγικού μέσου ή βοηθού

«Εκεί είχε ομίχλη και μέσ’ απ’ την ομίχλη βγήκε ένας γέρος με άσπρα μαλλιά, άσπρα μάτια, καβάλα σ’ ένα ζώο. Κούνησε μια βεργούλα, της είπε μια ατέλειωτη καλημέεεεεερα και χάθηκε».

– Στη διάθεση του ήρωα τίθεται το μαγικό μέσο / βοηθός

Ένας ηλικιωμένος άντρας αναλαμβάνει να οδηγήσει τη Φεβρωνία στον Ησύχιο: «Μα για καλή ή κακή της τύχη, εμφανίστηκε πάλι ένας γέρος, ευκίνητος και ξυπόλητος, και της είπε στα γρήγορα: “Ανέβα στην ράχη μου, μη χασομεράς, σε περιμένει”».

– Ο ήρωας μεταφέρεται, παραδίδεται ή οδηγείται στον τόπο όπου βρίσκεται το αντικείμενο της αναζήτησης

«Ανέβηκε στην ράχη του, πέρασε τα πόδια της δεξιά κι αριστερά του λαιμού του σαν κοτσίδες, κι αυτός την πήγαινε σαν χαμάλης».

– Ο ήρωας και ο ανταγωνιστής του αναμετρώνται

Ένας εκδικητικός άνεμος, απεσταλμένος της κόρης της Φεβρωνίας, εμποδίζει το σμίξιμο των εραστών: «Μα βγήκε πάλι ο αέρας, θυμωμένος τώρα και τους ράπιζε, δεν τους άφηνε να σμίξουν, τους εμπόδιζε...».

– Ο ανταγωνιστής νικιέται

« “Άσ’ τον, άσ’ τον σε μένα, είναι απ’ την φιλενάδα σου!” είπε η Φεβρωνία – εννοώντας η άθλια την κόρη της– και βγάζοντας τις κάλτσες κι ένα σκουλαρίκι της τα έδωσε στον αέρα, αλλοιώς δεν θα τους άφηνε».

– Η αρχική δυστυχία ή έλλειψη εξαλείφεται

Η Φεβρωνία και ο Ησύχιος υπερνικούν τα εμπόδια και σμίγουν ερωτικά: «... ότι ο πόθος τους, που ασφαλώς (και ευτυχώς) δεν περιγράφεται, ήταν ατέρμονος και χίλιες φορές ηδονικότερος κι από την ίδια την εκπλήρωσή του».

Μέσα στην ανωνυμία του συγκεντρωμένου πλήθους, το γυναικείο βλέμμα εστιάζει στο επιθυμητό αντικείμενο, ο εκλεκτός της Φεβρωνίας –αξίζει να σημειωθεί ότι πουθενά μέσα στο όνειρο ο Ησύχιος δεν κατονομάζεται, αλλά αναφέρεται με την αποστασιοποιημένη δεικτική αντωνυμία «εκείνος»– ξεχωρίζει καλοντυμένος και σοβαρός, με το διττό πλεονέκτημα τόσο της ηλικιακής ωριμότητας όσο και της

καταξιωμένης επαγγελματικής ιδιότητας («είχε τον αέρα πεπειραμένου κι όλο ενδιαφέροντα γιατρού»): ένας γιατρός που θα θεραπεύσει τη θλιμμένη χήρα από το ερωτικό πένθος, «φαρμακοψώλης» όμως — φάρμακο και φαρμάκι, όποια γεύεται το δηλητήριο της ηδονής.

Σε μια δοξαστική της απτικής-αισθητηριακής απόλαυσης ονειροπλασία, τα χέρια¹⁴⁰ πρωτοστατούν στο τελετουργικό της ερωτικής διέγερσης, δημιουργώντας τις συνθήκες μιας πρώτης σεξουαλικής συνεύρεσης. Το μερικό αντικείμενο φетиχοποιείται και προκρίνεται: «... πια δεν ξέρανε, απ' την μια στιγμή στην άλλη, ποιος έδινε πιο πολλή ευχαρίστηση στον άλλον με μόνο ν' αγγίζονται, τίποτα παραπάνω για την ώρα, και να συμπλέκονται σαν πλοκάμια τα δάχτυλά τους». Αν και παρούσα στο όνειρο η δευτερογενής επεξεργασία («Είπε μέσα της με λίγη πίκρα: “Πεπειραμένος — αυτό θα πει, αυτό έκανε και με τις άλλες. Από μπροστά σωτήρας και γιατρός, από πίσω γυμνός ο όφιος”¹⁴¹»), η λογοκριτική αρχή δεν καταφέρνει να ματαιώσει την επιθυμία της ονειρευόμενης γυναίκας.

¹⁴⁰ Από την τυχαία επαφή των δαχτύλων του Βέρθερου και της Λόττε στο κορυφαίο ρομαντικό ψυχόδραμα του Γκαίτε μέχρι τη σύγχρονη λογοτεχνία, το άγγιγμα των χεριών, η εγχάραξη μιας χειροπιαστής ζώνης επαφής μεταξύ δύο εν δυνάμει εραστών αποκτά ένα σημαντικό ερωτικό εκτόπισμα. Ας δούμε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα ονειρικοσωματικής τεχνουργίας: Στον *Υπνοβάτη* της Μαργαρίτας Καραπάνου, η κίνηση του χεριού του Μανώλη στοιχειώνει την Μίνα με τον βίαιο ερωτισμό του — το ίδιο χέρι που θα τη φονεύσει αργότερα. Το χέρι που υποκαθιστά το πέος σε μια μεταφορά της ερωτικής πράξης: «*Η κίνηση, ασταμάτητη, γίνεται όλο και πιο βίαιη, πιο γρήγορη, πιο ρυθμική, σαν ένας επιβάτης που δανείζεται του έρωτα την αυτόματη επανάληψη, την ανεξέλεγκτη ταχύτητα της πτώσης, το μυστικό ρυθμό της ηδονής. Η Μίνα ήθελε αυτό το χέρι*» (σ. 134)

Στη νουβέλα του Κωστή Γκιμοσούλη *Το θηρίο είναι παντού* (Κέδρος, 2003), το όνειρο της ηρωίδας μ' έναν άγνωστο άντρα επικεντρώνεται στην κεραυνοβόλο επαφή των χεριών, στην ερωτική μέθεξη που στοιχειοθετείται στον θρίαμβο του μερικού αντικειμένου: «*Υπήρχε και κάποιος άντρας εκεί, άγνωστος, δηλαδή δεν έβλεπα το πρόσωπο, μόνο ένιωθα την παρουσία του και σε κάποια στιγμή μ' ακούμπησε στο χέρι και ένιωσα αυτόν τον κεραυνό που νιώθουμε μέσα στο στήθος. Ύστερα γύρισα προς το μέρος του και, μόλις κοιταχτήκαμε, το ένιωσα πάλι, εκείνο το δυνατό, που κάτι φτερουγίζει μέσα...*».

Το χέρι, κινητήριο όργανο της αφής / απόλαυσης στις *Πλωτές Γυναίκες* του Διαμαντή Αξιώτη παίρνει έναν έμφυλο σεξουαλικό συμβολισμό, καθώς, υπερτονίζοντας τη φαλλική απουσία, γίνεται απαγορευμένο μέσο ερωτικής διέγερσης και ικανοποίησης της μεσήλικης άγαμης κόρης από τη γηραιά τροφό της κατά τη διάρκεια του ύπνου: «*Της άνοιγε τα πόδια και περνούσε ρυθμικά το δάχτυλο στη γλωσσίτσα του αιδοίου της, μέχρι να υγρανθεί. “Άντρα χρειάζεσαι, λατρεμένη μου, της μιλούσε με τρυφερότητα. Άντρα. Εγώ τι να σου κάμω;”*» (σ. 334-335).

¹⁴¹ Εκτός από τον γνωστό συμβολισμό του όφεως / Σατανά που παραπέμπει στην πανουργία και τον πειρασμό, είναι συχνή και η αναπαραστατική χρήση του φιδιού ως σύμβολο του ανδρικού γεννητικού οργάνου. Στην *Πλωτή πόλη* της Μάρως Δούκα, συναντάμε ένα όνειρο

Ο Αργύρης, ο νεκρός σύζυγος της Φεβρωνίας, θεατής στην υποτιθέμενα κρυφή ερωτική σκηνή των χεριών συνιστά την αδύναμη, θυματοποιημένη πλευρά του τριγώνου¹⁴². Αντιλαμβάνεται τα πάντα, με την πανοπτική γνώση μιας υπερκόσμιας ύπαρξης, πληγώνεται όμως, με τα ανθρώπινα μέτρα, από την απιστία της εν ζωή συζύγου του. Η παρουσία του στο όνειρο, με την αδιόρατη απειλή της εκδικητικής απέναντι στη μοιχό διάθεσης, αποτελεί μια διαρκής υπόμνηση της επιβεβλημένης,

με διάθεση διακωμώδησης της φαλλικής επιρρέπειας της ονειρευόμενης. Όταν η Όλγα διηγείται στον παντρεμένο εραστή της πως τον ονειρεύεται να της τυλίγει τους αστραγάλους με μια ζωηρόχρωμη δεντρογαλιά στα χέρια του, εκείνος αντιδρά ως εξής: *«Μπα, σκέφτηκε, με προκλητική ακόμα και για τον ίδιο ευθυμία, το πέος μου απόχτησε ευλυγισία και μήκος όφεως στον ύπνο της»* (σ. 338).

¹⁴² Ας δούμε συνοπτικά δύο ακόμη μυθιστορηματικές εκδοχές του/της νεκρού/ (-ής) συζύγου ως συστατικό μέλος ονειρικών ερωτικών τριγώνων. Στο μυθιστόρημα του Κωστή Γκιμοσούλη *Το φάντασμα της* (Κέδρος, 2009), ένας περιπλανώμενος ταξιδιώτης γνωρίζει μια νεαρή χήρα, την Περσεφόνη, η οποία του προτείνει φιλοξενία. Έχει προηγηθεί ένα μεταφυσικό όραμα, όπου ο Λουκάς, ο νεκρός της σύζυγος, παρακαλεί τον άγνωστο ταξιδιώτη να στηρίξει τη γυναίκα του στον επώδυνο δρόμο της απώλειας. Ένα εφιαλτικό όνειρο θα λειτουργήσει, σε αφηγηματικό επίπεδο, επεξηγηματικά για την αιφνιδιαστική πεολειγία της γυναίκας στον ταξιδιώτη (*«Θα με περνάς για καμιά λυσσασμένη»*). Η Περσεφόνη διηγείται μίαν ανολοκλήρωτη ονειρική σκηνή τηλεφωνικού σεξ με τον πεθαμένο Λουκά, έντονα ερεθιστική, η οποία αντανάκλαστικά την οδήγησε στο σεξ με τον φιλοξενούμενό της: *«Όλα όσα μου έλεγε ήταν ερωτικά και παραστατικά. Τα έβλεπα να συμβαίνουν. Λες κι ήθελε να μ' ανάψει. Στο τέλος τα κατάφερε. [...] Έλα, τι περιμένεις; του άπλωνα το χέρι ερεθισμένη. Μην επιμένεις, μου έλεγε. Μα, δεν αντέχω άλλο, έχω μουσκέψει, τον παρακαλούσα»* (σ. 58-59).

Σε μία σχέση σεξουαλικής αιτιότητας, η ανολοκλήρωτη επαφή με τον νεκρό σύζυγο, την οδηγεί στον άτυπο αντικαταστάτη του, η αποτίναξη του θανάτου συνδέεται με τη ζωική ορμή του σεξ. Καθώς σταδιακά η σχέση της Περσεφόνης με τον ταξιδιώτη γίνεται ερωτική, οι ενοχές προς τον νεκρό σύζυγο ως ένας μετά θάνατον δεσμός πίστης, η αμφιθυμία της επιθυμίας και εκλογής ερωτικού αντικειμένου, εικονοποιούνται με ενάργεια σ' ένα επόμενο όνειρό της: *«Είδα ότι ήμαστε ξαπλωμένοι πάνω σε φύλλα και κρατιόμασταν απ' το χέρι. [...] Στο ποτάμι, κάτω από το νεκροταφείο όπου είναι θαμμένος ο Λουκάς. Κι όπως ήμασταν χέρι χέρι, εμφανίζεται ολοζώντανος ο Λουκάς. Είχα ένα μεγάλο δίλημμα τότε. Από τη στιγμή που επέστρεψε ο άντρας μου, η θέση μου ήταν δίπλα του. Όμως ούτε εσένα ήθελα ν' αφήσω»* (σ. 160-161).

Μια ιδιόμορφη, σχεδόν χιουμοριστική, περίπτωση τριγώνου συναντάται στο μυθιστόρημα της Ζυράννας Ζατέλη *Και με το φως του λύκου επανέρχονται*, όπου η ζητιάννα Μύρα (που λειτουργεί και ως Μοίρα) επισκέπτεται τον χήρο Χριστόφορο, μόλις μια μέρα μετά την κηδεία της συζύγου του Εύθας, και του διηγείται ένα προφητικό όνειρο· η νεκρή σύζυγός του την είχε επισκεφθεί στον ύπνο της, ζητώντας της να επισκεφτεί τον άντρα της και να πάρει τη χηρεύουσα πλέον θέση της: *«... στο όνειρο Θεού θέλοντος γύρισε και μου είπε, εκεί που πλέναμε οι δύο μας στο ποτάμι: κοίτα, εγώ έχω πεθάνει κι αφήσει άνδρα χήρο κι ορφανά παιδιά, και επειδή κι εσύ δεν είσαι σε καλύτερη μοίρα μου είπε, πήγαινε και πε του άνδρα μου να σε πάρει, να μη σε δει φτωχιά και άσχημη, αλλά να σε λυπηθεί πε του!»* (σ. 297).

αιώνιας συζυγικής πίστης: *«Και ο Αργύρης που όλα τα είδε και διόλου δεν χάρηκε, λύγισε το κορμί του ως κάτω κι έκλαιγε με λυγμούς σαν μωρό παιδί».*

Το όνειρο της Φεβρωνίας αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση *εναργούς*¹⁴³ ονείρου, ονειρόδρασης όπου το υποκείμενο διατηρεί ένα ικανοποιητικό επίπεδο συνειδητότητας, σκεπτόμενο ότι πρόκειται για όνειρο, αποπειρώμενο μάλιστα και να το ερμηνεύσει: *«Ευτυχώς, θυμήθηκε η Φεβρωνία, ήταν πεθαμένος. Δεν μπορεί λοιπόν ένας πεθαμένος να στενοχωριόταν για ό,τι έβλεπε ή να την έσπαζε στο ζύλο. Και μ' όλα αυτά δεν ήταν σίγουρη, κυρίως για το πρώτο...».* Ψύχραιμη και αποφασισμένη, η ονειρευόμενη τρέπεται σε φυγή, μακριά από τον πληγωμένο σύζυγο και το εχθρικό πλήθος, καταφεύγοντας σ' ένα τέχνασμα απόκρυψης¹⁴⁴ της πράξης της (*«Στάχτη στα μάτια τους! Πρέπει να ρίξω στάχτη στα μάτια τους»*). Κατά την περιπλάνησή της, αποπλανάται η ίδια από έναν γέρο χαμάλη / φιλήδονο Σάτυρο, ο οποίος την οδηγεί στον Ησύχιο, αφού πρώτα όμως γευτεί και ο ίδιος τους καρπούς της ηδονής. Η ταυτόχρονη εικονοποίηση της διανοητικής πανουργίας και της ερεθιστικής –κοφτής, ρυθμικής, επιθετικής, συγκεκριμένης– σεξουαλικής συνεύρεσης δημιουργούν εστίες έντασης και ανατροπής μέσα στην εγγενή παραδοξολογία του ονείρου, κορυφώνοντας την αγωνία για την εξέλιξη: *«...κάπως κάτι έκανε με το γιακά του στον σβέρκο, το ύφασμα σκλήρυνε, πέταξε ένα πράγμα σαν μύτη, κι αυτό το πράγμα τριβόταν γλυκά ανάμεσα στα σκέλια της, στο υπογάστριο, και της έπαιρνε το μεδούλι, την έσβηνε από χαρά, την θεόσβηνε, σε αρμονία με τον κυματιστό βηματισμό του και τις πανούργες κινήσεις των ώμων του».* Αδιασάλευτη η φαλλική τάξη ανανεώνεται, το αρσενικό – νεκρός σύζυγος, Ησύχιος, γέρος χαμάλης– διεκδικεί, εξουσιάζει και κατακτά στο παιχνίδι της ερωτικής παράδοσης.

Στην ονειρική εκδίπλωση της επιθυμίας της Φεβρωνίας αναφέρονται πολλά εμπόδια. Για να καταφέρει να ενωθεί με τον Ησύχιο, χρειάζεται να κατανικήσει και να εξαγοράσει με δώρα –τις κάλτσες και το σκουλαρίκι της, κτερίσματα του πόθου– έναν εκδικητικό άνεμο, απεσταλμένο της νεκρής της κόρης. Η ανισοσκελής έκφραση της επιθυμίας διαμοιράζεται αλυσιδωτά στις τρεις κορυφές του τριγώνου: Φεβρωνία – Ησύχιος – νεκρή κόρη / Φεβρωνία – Ησύχιος – νεκρός σύζυγος / Φεβρωνία –

¹⁴³ Αθηνά Ανδρουτσοπούλου, *Η αθώα γλώσσα των ονείρων μας*, ό.π., σ. 38.

¹⁴⁴ «Εάν το επιθυμούν υποκείμενο υποκύπτει στην παρόρμηση που το ωθεί προς το αντικείμενο, εάν προσφέρει στους γύρω του το θέαμα της επιθυμίας του, σε κάθε βήμα του δημιουργεί νέα εμπόδια και ενισχύει τα ήδη υπάρχοντα. Στις επιχειρήσεις, όπως και στον έρωτα, το μυστικό της επιτυχίας είναι η απόκρυψη» (Ρενέ Ζιράρ, *Ρομαντικό Ψεύδος & Μυθιστορηματική Αλήθεια*, ό.π., σ. 132-133).

Ησύχιος – γέρος οδηγός / Φεβρωνία – Ησύχιος – άνεμος. Μια πεισιθάνατη διάθεση τυλίγει κάθε ερωτική μετάληψη: από τον ηδονικό θάνατο της νεαρής Ροδάνθης μέχρι το καταδικασμένο σε θάνατο, «σαβανωμένο» ερωτογενές κορμί της χήρας μητέρας της· από την αποκήρυξη της ερωτικής επιθυμίας μέχρι τη θεώρηση της ερωτικής πράξης ως ασεβούς τέλεσης ενός ανοσιουργήματος.

«*Μα βγήκε πάλι ο αέρας, θυμωμένος τώρα και τους ράπιζε, δεν τους άφηνε να σμίξουν, τους εμπόδιζε*¹⁴⁵... “*Ασ’ τον, ασ’ τον σε μένα, είναι απ’ την φιλενάδα σου!*” *είπε η Φεβρωνία –εννοώντας η άθλια την κόρη της*». Το όνειρο θέτει ένα βασανιστικό δίλημμα μνήμης. Το μητρικό αμάρτημα, η ένωση με τον ηθικό αυτουργό του θανάτου της κόρης της, δεν συνιστά μόνο την πραγμάτωση μιας απαγορευμένης επιθυμίας, αλλά και τη λήθη ενός εγκλήματος ηθικής τάξης¹⁴⁶, για το οποίο η πενθούσα μάνα θα έπρεπε να πάρει εκδίκηση. Το μορφοείδωλο της προστατευτικής, αποερωτικοποιημένης μητέρας μολύνεται από την κυριαρχική επέλαση μιας αποενοχοποιημένης παρορμητικής περσόνας που επιθυμεί και διεκδικεί. Αυτή η διάκριση ανάμεσα στο μητρικό και στο ερωτικό θήλυ είναι ίσως η πιο αμφιλεγόμενη πτυχή στην ονειρική αντιπαράσταση μητέρας–κόρης, καθώς η σχέση των δύο γυναικών μεταλλάσσεται στο ζεύγος Ήρωας/Αντίζηλος, στη βάση δύο αντιμαχόμενων επιθυμούντων υποκειμένων. Γυναίκα προς γυναίκα, μητέρα και κόρη μετέχουν της εκφοράς μιας παράδοξης, μετέωρης μεταξύ ζωής και θανάτου, ερωτικής αντιζηλίας. Η υποσυνείδητα επιθυμητή, κοινωνικά απαγορευμένη, διεκδίκηση του αγαπημένου της νεκρής της κόρης, ικανοποιείται στο ονειρικό επίπεδο υπό το βάρος μιας αναπόδραστης ενοχής: η μητέρα πενθεί για την κόρη, διεκδικώντας παράλληλα την έξοδο από το ερωτικό πένθος μέσω του εραστή αυτής. Το αμάρτημα της μητρός είναι το πάθος της αναγεννημένης γυναίκας. Στο όνειρο που αφηγηματικά προοιωνίζει τις εξελίξεις η μητέρα ανασυγκροτεί την ταυτότητά της ως ερωτικό θήλυ:

¹⁴⁵ Στα αυτοβιογραφικά *Τετράδια ονείρων* (Καστανιώτης, 2017) η Ζατέλη αναφέρει για την ερωτική ζήλια: «Τετάρτη 11 Μαρτίου 1998 (Αθήνα) / Μιλούσα σε κάποιον για την βάσανο της ερωτικής ζήλειας και επί λέξει θυμάμαι να του λέω αυτό: “Το δάγκωμα της ζήλειας σε όνειρο είναι κάτι πολύ ιδιαίτερο, χειρότερο κι απ’ το πραγματικό”» (σ. 64-65).

¹⁴⁶ Η Φεβρωνία φέρεται να φορά τα ρούχα της νεκρής κόρης της, τα οποία έχει βάψει με μαύρο χρώμα, για να κρατά πάντα ζωντανή την ανάμνηση του εγκλήματος. Η γνωριμία, όμως, με τον δράστη του κακού και η συνειδητοποίηση πτυχών του χαρακτήρα του που αγνοούσε, την οδηγεί σε διαπάλη ανάμεσα σε αντικρουόμενα συναισθήματα: «*Σαν υπνωτισμένη, σαν να παλεύω με τον αέρα. Από χθες! Φοράω τα ρούχα εκείνης, ένα σώμα είχαμε, τα 'βαψα μαύρα και τα φοράω για να μην ξεχαστεί ποτέ το κακό που έγινε. Και χθες μου φάνηκες καλός*» (σ. 32).

η θηλυκότητα υπερνικά τη δέσμια πνιγηρών ταυτοτικών συμβάσεων μητρότητα, η ερωτική επιθυμία υποσκιάζει το μητρικό φίλτρο. Οι οικογενειακοί δεσμοί διαρρηγνύονται μπροστά στη δύναμη της ερωτικής έλξης. Λειτουργεί άραγε πιο ισχυρά η ερωτική επιθυμία από τους δεσμούς αίματος στα όνειρα ή μήπως ειδικά σ' αυτά¹⁴⁷; Η απειλή της διαπόμπευσης, η προσβολή στη μνήμη των νεκρών, του συζύγου και της κόρης της, τα εμπόδια και οι ενοχές δεν καταφέρνουν να κάμψουν τη λιβιδινική ενέργεια της ηρωίδας. Στο μυθιστόρημα η ηδονόπληκτη Φεβρωνία θα παντρευτεί τον Ησύχιο, το όνειρό της ήταν προάγγελος των όσων θα ακολουθήσουν, όχι βέβαια χωρίς το ανάλογο τίμημα.

Μια αντινομία χαρακτηρίζει τα πρόσωπα του ονείρου, μια διπλή αλήθεια παλινδρομεί στις πράξεις τους. Ο Ησύχιος διαθέτει το κύρος ενός γιατρού και την πανουργία ενός φιδιού. Η Φεβρωνία χρησιμοποιεί ως ασπίδα τη θλίψη του πένθους για να επιτεθεί με την παραφορά ενός καταπιεσμένου ερωτικού ενστίκτου. Ο Αργύρης, ο νεκρός σύζυγος της Φεβρωνίας, ρουθουνίζει σαν κάπρος στη θέα του ερωτικού αγγίγματος των χεριών της με τον Ησύχιο, κλαίει όμως σαν μικρό παιδί για την προδοσία. Η Ροδάνθη, η νεκρή της κόρη, είναι συνάμα η αδικοχαμένη αγαπητικά και το εκδικητικό θήλυ. Ένας άνεμος λυτρωτικός καθαρίζει την ομίχλη στο άγνωστο λιμάνι, όπου καταλήγει περιπλανώμενη η Φεβρωνία, και ένας άνεμος πολεμοχαρής, σταλμένος από την κόρη της, εμποδίζει το σμίξιμό της με τον εραστή εκείνης. Ο φιλήσυχος γέρος, μόνη ζωντανή παρουσία στο λιμάνι της μεγάλης φυγής, δίνει τη θέση του στον δόλιο γέροντα που εκμεταλλεύεται ερωτικά την ηρωίδα προτού την παραδώσει στον Ησύχιο, με τη σαρκαστική επιβεβαίωση της χορτασμένης λαγνείας: *«Σου την έφερα, σου την παραδίνω, είναι αμόλυντη»*.

¹⁴⁷ Η σκιά της ερωτικής απαγόρευσης βαραίνει μια οικογενειακή σχέση και στο τελευταίο μυθιστόρημα της Ζατέλη *Το πάθος χιλιάδες φορές*. Εδώ, η γιαγιά Ελένη διστάζει με τρόπο μέσα στο όνειρό της την ερωτική βαρύτητα και ανομολόγητη αλήθεια μιας λανθασμένης ονοματοθεσίας: *«Λεύκα, το όνομα της εγγονής αντί του δικού της στη φράση του ανδρός της που θα τη στοιχειώσει: Μην αγαπάς αλλού, Λεύκα, μην αγαπάς αλλού! [...] Διότι το λάθος όνομα... το λάθος όνομα, μήπως ήταν από κείνα τα “σωστά” και ανεκκλάλητα που μόνο σ’ ένα όνειρο βρίσκει κανείς το θάρρος να τα ξεστομίσει;»* (σ. 623-624) σκέφτεται ταραγμένη η ηλικιωμένη ηρωίδα. Γιαγιά και εγγονή θα βρεθούν στον τροχό μιας ανομολόγητης ερωτικής αντιζηλίας. Εάν στην περίπτωση της Ελένης το όνειρο με το απειλητικό ερωτικό σημάδι φανερώνει το «σωστό» και «ανεκκλάλητο», η επιθυμία, το ερωτικό πρόσωπο της εγγονής για τον παππού της κρυπτογραφείται στο μυθιστόρημα πάνω στο πυρωμένο πρόσωπό της, με τα διάστικτα από το κάψιμο σημάδια που προκαλεί η ίδια.

Στην τελική, επεισοδιακή και φορτισμένη, ένωση της Φεβρωνίας με τον Ησύχιο, η απεικόνιση της σεξουαλικής πράξης δανείζεται τη στερεοτυπική γλώσσα της πολεμικής κατάκτησης, της υποταγής¹⁴⁸ στη δύναμη του αρσενικού, ενώ το άρρητο, μη παραστάσιμο του πόθου έντεχνα αποσιωπά τα μυθιστορηματικά μελλούμενα: «*Μόνος κυρίαρχος πλέον εκείνος, την ζάπλωσε όπως ήθελε και μ' ένα απλό άγγιγμα, που έμοιαζε όμως με πρώτο ράμφισμα πειναλέου άγριου πουλιού, ζετίναξε τα ρούχα της κι άρχισε να την κατακλύζει... ο πόθος τους, που ασφαλώς (και ευτυχώς) δεν περιγράφεται, ήταν ατέρμονος και χίλες φορές ηδονικότερος κι από την ίδια την εκπλήρωσή του*».

Καθώς τα αλυσιδωτά, περιφερειακά ερωτικά τρίγωνα καταρρέουν μπροστά στη συμπαντική, νομοτελειακή δύναμη των δύο εραστών, ένα άλλο στοιχείο που πρέπει να επισημανθεί συνοψίζοντας το όνειρο της Φεβρωνίας είναι ότι αποτελεί αμιγές όνειρο ερωτικής απόλαυσης: ένας κλιμακούμενος ερωτισμός /αισθησιασμός εκπορεύεται από την συγκεκριμένη ονειρόδραση, μια διεγερτική αισθαντικότητα συνεπικουρούμενη από μια ερεθιστική σωματική εικονοποιία που δημιουργεί τους όρους μιας οργασμικής ονειρικής εμπειρίας. «*Καμμιά άμυνα στην γλυκειά χρήση του σώματος*» σκέφτεται η ηρωίδα αναλογιζόμενη τα όσα ονειρεύτηκε, ενώ σ' ένα άλλο κείμενο της Ζατέλη, στο διήγημα «*Τα πουλιά*» από τη συλλογή *Περσινή αρραβωνιαστικά*, βρίσκουμε μια γλαφυρή περιγραφή αυτού του ονειρικού ερωτισμού: «*...το κλίμα εκείνο του ερωτισμού που μόνο σε κάτι όνειρα μας κατέχει και το ρουφάμε ολότελα, και υποφέρουμε – προτιμάμε να πεθάνουμε παρά να ζυπνήσουμε και να νοιώσουμε εκείνο το δυσάρεστο και χλευαστικό αίσθημα πως ήταν όνειρο μόνο*» (σ. 41).

Μια άλλη ενδιαφέρουσα μορφή παραμυθητικής αφήγησης μέσα από ένα ονειρικό ερωτικό τρίγωνο συναντάμε στο μυθιστόρημα της Μαρίας Μήτσουρα *Καλός καιρός/Μετακίνηση* (Πατάκης, 2005). Ο Άλκης, διορθωτής κειμένων, και η Έλλη, μια παντρεμένη γυναίκα, γνωρίζονται τυχαία και ερωτεύονται παράφορα σε μια πόλη που φαίνεται να καταρρέει, υπό τον φόβο μιας διαρκούς απειλής. Όταν ο Άλκης

¹⁴⁸ Μιλώντας με όρους κατάκτησης και υποταγής, στο πλαίσιο μιας αδιαφιλονίκητης φαλλικής εξουσίας, ας σταθούμε ξανά στο επίμαχο ερώτημα του «τι θέλει μια γυναίκα;». Η ψυχαναλύτρια Jacqueline Schaeffer έχει εκφράσει την εξής πολυσυζητημένη άποψη: «Η γυναίκα θέλει δύο πράγματα αναταγωνιστικά μεταξύ τους. Το εγώ της σιχαίνεται την ήττα, το φύλο της όμως την απαιτεί. Θέλει την πτώση, την ήττα, το «αρσενικό» του άντρα...» [Βλ. Jacqueline Schaeffer, «*Que veut la femme? Ou le scandale du feminine*», στο συλλογικό έργο *Clés pour le féminin – Femme, mère, amante et fille*, PUF, 1999, σ. 25-40.]

ανακαλύπτει ότι διαμένουν στην ίδια πολυκατοικία –εκείνος στον δεύτερο όροφο, εκείνη στο ρετιρέ του 5ου– αρχίζει ένα λαβυρινθώδες ερωτικό παιχνίδι όπου «κάθε ζαριά καταλύει το Τυχαίο». Μέσα από τη διαρκή παλινδρόμηση της μνήμης, από εγκιβωτισμένες ιστορίες, ημερολογιακές καταγραφές, γράμματα και μικροστιγμιότυπα της καθημερινότητάς τους, το ζευγάρι συμπαρασύρει τα πάντα γύρω του με τη μεταμορφωτική δύναμη του έρωτα. Ο ονειρικός λόγος, πανταχού παρών, εγγράφεται δυναμικά και αβίαστα στην αφήγηση φωτίζοντας το «ονειροπαρμένο ψυχικό τοπίο» των ηρώων. Σε μια τέτοια ονειρική καταγραφή, η ηρωίδα βλέπει τη ζωή της μέσα από μια παραλλαγμένη παραμυθία, ως ένα πεδίο συμβολικής αναπαράστασης: η ίδια στον ρόλο της φυλακισμένης βασιλοπούλας που δεν μπορεί ούτε να δει ούτε ν' αγγίξει τον αγαπημένο της, ο σύζυγος ως δαίμονας /αόρατος εχθρός, η σχέση της με τον Άλκη ως ένα μικρό αυγό, εύθραυστο κατά την εκκόλαψή του. Σ' ένα μοντερνιστικό έργο, όπου τα κεφάλαια χωρίζονται σε «ζαριές» και όπου προκρίνεται η μνημονική αφήγηση, έχει ενδιαφέρον το πώς διασκευάζεται το παραμυθητικό μοντέλο Ήρωας / Ανταγωνιστής / Πολύτιμο αντικείμενο για τις ανάγκες σκιαγράφησης του συγκεκριμένου ερωτικού τριγώνου, του Άλκη, της Έλλης και του συζύγου της: *«Σ' ένα δωμάτιο μισογκρεμισμένο [...] πάνω σ' ένα κουτσό τραπέζι, ήταν ακουμπισμένο ένα μικρό αυγό. Το σήκωσα προσεχτικά και, όταν το έφερα στο αυτί μου, μπόρεσα ν' ακούσω το γουργουρητό της ζωής σου. [...] Και μετά θυμάμαι, πως για ν' αποφύγω το δαίμονά μου, ζούσα κρυμμένη σ' ένα άλλο μισογκρεμισμένο σπίτι, πέτρινο, περιτριγυρισμένο από βράχια κοφτερά και ψηλά σαν τείχη. Από τη μια μόνο μεριά μπορούσα να δω κάτω μια παραλία γεμάτη ξύλα που τα 'χε ξεβράσει μια θάλασσα από γάλα. Έμενα μόνη και πολεμούσα μ' έναν εχθρό αόρατο, που άλλες ώρες και χρόνια ολόκληρα ζούσε μαζί μου σ' ένα ρετιρέ 5ου ορόφου»* (σ. 72-73).

Στην *Πλωτή πόλη* της Μάρως Δούκα, το ερωτικό τρίγωνο χτίζεται εξαρχής στις παρυφές της παραβατικότητας: ο Μάρκος, σαραντάχρονος κοινωνιολόγος με ακαδημαϊκή καριέρα στο Παρίσι, έγγαμος με παιδιά, γνωρίζεται στην Αθήνα με την εικοσιοκτάχρονη Όλγα, ανερχόμενη διαζευγμένη ηθοποιό, και έκτοτε οι ζωές και των δυο τους ταλαντεύονται με το τίμημα των αμφίθυμων πράξεων και επιλογών τους, τη φθορά του χρόνου, της απόστασης και ενός αδιέξοδου έρωτα. Απρόβλεπτος θεατής στις ακροβασίες συζυγικής πίστης – απιστίας, η Σιμόν, η Γαλλίδα σύζυγος του Μάρκου. Η Όλγα, η πιο ευάλωτη πλευρά του τριγώνου, αγκιστρώνεται επιβεβαιωτικά για τη θηλυκή της υπόσταση στη σχέση της με τον Μάρκο και σύντομα θα γνωρίσει

την οδυνηρή διάψευση των προσδοκιών της. Εραστής και αντεραστής, ζώντας όλοι διεκδικητές του ερωτικού Άλλου, συναντώνται σε παράδοξες ονειρικά διαδρομές.

Στην περίπτωση της ονειρικής συνύπαρξης¹⁴⁹ της Όλγας με τον παντρεμένο εραστή της Μάρκο και τη σύζυγό του, η ονειροπλασία δημιουργεί την αίσθηση μιας παράδοξης συνέργειας, η οποία βασίζεται, κυρίως, στην ενσυναίσθηση, στην κατανόηση της θέσης του άλλου. Το διμερές όνειρο, το οποίο θυμίζει αλληλένδετες σκηνές θεατρικής παράστασης, καταγράφει στο πρώτο μέρος την επίσκεψη της Σιμόν στην κοιμώμενη Όλγα και την έναρξη μιας φανταστικής συνομιλίας σε εξομολογητική διάθεση: *«Μη με φοβάσαι· της ψιθυρίζει η Σιμόν. Δεν σε φοβάμαι· μουρμούρισε η Όλγα, γιατί κι εκεί που περπατούσαμε στον Ψυρρή κι ο Μάρκος έλεγε χαϊδεύοντάς με στον σβέρκο ότι θα χτίσει στους ώμους μου τη φωλιά του για να μου τραγουδάει Βαμβακάρη, εγώ εσένα σκεφτόμουν»* (σ. 185). Η Όλγα δείχνει να αντιλαμβάνεται τα εύθραυστα όρια της δικής της παρουσίας στη ζωή του Μάρκου, την εφήμερη χρονική διάρκεια της σχέσης τους, μιλά και σκέφτεται σε διαρκή απεύθυνση προς την εκτοπισμένη σύζυγο· η στωικότητα είναι η κοινή συναισθηματική αντίδραση που ενώνει τελεσίδικα τις δύο γυναίκες σε διαφορετικές φάσεις της σχέσης τους με τον σύζυγο/εραστή: η νόμιμη σύζυγος υπομένει στωικά την απιστία, η ερωμένη παραιτείται στωικά κάθε προσδοκίας για πρωτοκαθεδρία στη ζωή του Μάρκου. Η έκθεση των προσωπικών στιγμών με τον εραστή της μοιάζει για την ονειρευόμενη ηρωίδα να εμποτίζεται από την αθέατη αλλά στιβαρή παρουσία της συζύγου του. Χωρίς ίχνος θριαμβολογίας, η Όλγα μεταφράζει τις καθησυχαστικές κοινοτοπίες του έρωτα σε μια εφήμερη παράταση πόθου, αφού η προδιαγεγραμμένη μοίρα κάθε ερωμένης είναι να ζει μια «πύρρειο» νίκη: *«Σ' έβλεπα βουρκωμένη και*

¹⁴⁹ Η σκιώδης παρουσία / απουσία της συζύγου του Μάρκου, ως ζωντανή υπενθύμιση της παράλληλης σχέσης των δύο εραστών, αποτυπώνεται και σε άλλες ονειρικές καταγραφές. Σε μια τέτοια περίπτωση, η Όλγα αυτοκτονεί, πέφτοντας από τον εξηκοστό όροφο ενός ουρανοξύστη στην Νέα Υόρκη και, παράλληλα, θεάται του θανάτου της, ταξιδεύει ως σκιά στο σπίτι του εραστή της όπου *«μια γυναίκα κοιμάται ήρεμα, η σκιά της Όλγας την πλησιάζει, σκύβει και την παρατηρεί...»* (σ. 50). Μέσα στο όνειρό της, ο σοκαρισμένος από την είδηση της αυτοκτονίας της Μάρκος, ετοιμάζεται να ταξιδέψει στην Νέα Υόρκη για την παραλαβή της νεκρής ερωμένης του: *«Γιατί μου το 'κανες αυτό, Όλγα; τραυλίζει ο Μάρκος κι αναλογίζεται πώς θα τα καταφέρει να δικαιολογήσει την απουσία του στην Σιμόν που κοιμάται»* (σ. 51). Αυτή η διαλογική ονειρική συνύπαρξη των τριών μελών του ερωτικού τριγώνου – σύζυγος, νόμιμη σύζυγος, ερωμένη– δίνει την ευκαιρία για μια πολυφωνική ονειρολογία, για την ταυτόχρονη ανάδυση των αντικρουόμενων συναισθημάτων και κινήτρων που χαρακτηρίζουν τα εμπλεκόμενα πρόσωπα.

σάστιζα. Αλλ' ύστερα αποξεχνιόμουν και χαλάρωνα, αφού έτσι κι αλλιώς σε λίγες ημέρες θα ξαναφεύγατε όλοι μαζί για το Παρίσι, και σύντομα πάλι θα γυρνούσε σ' εσένα ο Μάρκος, μετανιωμένος μάλιστα, είναι μια άποψη, και η επικρατέστερη, ότι ο σύζυγος γυρίζει μετανιωμένος στη σύζυγο» (σ. 185).

Στο όνειρό της η Όλγα βρίσκεται σε διαρκή συνομιλία με την Σιμόν, παρακάμπτοντας τις αμήχανες λεπτομέρειες της ερωτικής της περιπέτειας με τον Μάρκο. Απολογείται με αφοπλιστική αμεσότητα και ειλικρίνεια όχι ως ερωτική αντίζηλος, ως δράστις μιας ηθικής ανομίας, αλλά ως συμπάσχουσα άλλη, ο πόνος είναι το αδιαπραγμάτευτο πεπρωμένο των γυναικών: «Πίναμε τον καφέ μας και τον άκουγα να μου μιλάει και σαν να εισχωρούσε γλυκά μέσα μου, αλλά σ' έβλεπα ξαφνικά μπροστά μου παραδαρμένη, πότε λυπημένη πότε εχθρική, βιαζόμουν τότε να σε καθησυχάσω και την ίδια στιγμή μ' έπνιγε το παράπονο εμένα ποιος θα με καθησύχαζε» (σ. 185).

Η αντίμαχος ως συμπάσχουσα μας φέρνει πιο κοντά στην έννοια του οίκτου όπως εξετάζεται στη σημειωτική των παθών, σε μια «παθημική σημειωτική»¹⁵⁰, το ταξινομικό πεδίο έρευνας που εισήγαγε ο Greimas, πέραν της σημειωτικής της δράσης, για να περιγράψει ικανοποιητικά τα πάθη των δρώντων προσώπων και τη σημασία τους. Ο οίκτος με την έννοια της συμπόνιας¹⁵¹, της συμπαράστασης στον πόνο του άλλου, είναι η κοινή ουσία που εμφορείται μεταξύ πάσχοντος και συμπάσχοντος σαν ένα συμβόλαιο με αμοιβαίους όρους εφαρμογής.

Η εσωτερικότητα του πρώτου μέρους της ονειροπλασίας δίνει τη θέση της σε μιαν ατμοσφαιρική, επιβλητική σκηνή, με στοιχεία τελετουργίας. Στο δεύτερο μέρος του ονείρου ο χώρος μεταμορφώνεται σε σπίτι με ψηλοτάβανα δωμάτια, η Σιμόν αποχωρεί από τη σκηνή, ενώ ο Μάρκος, ως άλλος Πυγμαλίων / Ήφαιστος, κάνει ηχηρή την παρουσία του, αναλαμβάνει τα ηνία της δράσης και *αναδημιουργίας* της ερωμένης του, σε μια φρενήρη τελετουργία ανθρωποπλασίας και μετουσίωσης:

¹⁵⁰ Βλ. το κεφάλαιο «Η “Δομική Σημαντική” του A.J.Greimas» (σ. 113-134) στο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία*, ό.π., όπου υπάρχει και σύντομη αναφορά στο έργο των Greimas & Fontanille *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, 1991.

¹⁵¹ Malika Meksem, «Sémiotique des passions: La pitié et ses formes dans *La Modification* de Michel Butor», *Synergies Algérie* n° 11 – 2010, σ. 143-151.

«Υστερα άνοιξε τη μετάλλινη θήκη της φτέρνας του και σκόρπισαν κόκκοι μαύροι, τους μάζευε στη φούχτα του σφυρίζοντας έναν εύθυμο σκοπό, έφτυνε και τους ζύμωνε σε πηχτή μάζα, κατασκεύασε κατόπι μια θήκη στη φτέρνα της Όλγας, και τους έκρυσσε εκεί με κατάνυξη σαν να τους φύτευε» (σ. 186-187).

Ο Μάρκος αφοσιώνεται στην ερωτική μεταλλουργία. Πλάθει από το σώμα του ένα σάρκινο κομμάτι της ερωμένης του, μεταφυτεύει από τη μεταλλική θήκη της φτέρνας του μαύρους κόκκους σε θήκη που κατασκευάζει στη δική της φτέρνα¹⁵². Οι μαύροι κόκκοι, σπόροι της ζωής, η κοινή (πεμπτ)ουσία του έρωτα («εσύ μόνη από τη φτέρνα τον άνδρα γνωρίζεις»¹⁵³) θα δένουν για πάντα τον Μάρκο και την Όλγα. Την εργαλειακή πλευρά της ερωτικής ένωσης, άψυχη και κλινική, «ανασκουμπωμένος τη μαστόρευε με τανάλιες και σφυριά», έρχεται να εξανθρωπίσει γλυκά η προτροπή της ευχετικής υποτακτικής «να είσαι ευτυχισμένη». Ο ειδικός στα υποζύγια Μάρκος, ο πεταλωτής Άνδρας-Εξουσιαστής, θα ορίζει πλέον τις κινήσεις της ερωμένης του, με την πληγωμένη της φτέρνα ως γνήσιο αντίγραφο της δικής του αυθεντικής δημιουργίας: «Σε πετάλωσα τώρα, της είπε, θα σηκωθείς και θα περπατάς με την πεταλωμένη φτέρνα σου και κανέναν δεν θα φοβάσαι γιατί εσένα η φτέρνα σου θα είναι πεταλωμένη απ' το ίδιο μέταλλο με τη δική μου φτέρνα» (σ. 187).

Η διαδικασία του πεταλώματος της Όλγας από τον εραστή της θυμίζει τελετή μύησης, μια διαβατήρια τελετουργία όπου διακρίνονται, αρκετά διαφοροποιημένα, φυσικά, τα τρία στάδια που είχε επισημάνει ο ανθρωπολόγος Arnold van Gennep σε ανάλογες τελετές: αποχωρισμός/απομάκρυνση, μετάβαση, ενσωμάτωση. Η Όλγα αναβαπτίζεται και αποκτά μια νέα ταυτότητα, στην ανιστορούμενη εκδοχή της ερωτικής υποτέλειας που σφραγίζει ως *αχίλλειος πτέρνα* την αφήγηση, η αποδοχή της ερωτικής της εξάρτησης λειτουργεί και ως σημειοδότηση της ερωτικής της αναζήτησης: «Αν αναδέχομαι την εξάρτηση, είναι γιατί αυτή αποτελεί ένα μέσο να σημάνω τη ζήτησή μου»¹⁵⁴. Ταυτόχρονα, όμως, η συγκεκριμένη μυητική τελετή μπορεί να ιδωθεί και υπό ένα άλλο πρίσμα: σ' ένα κλίμα καταλυτικής μετάληψης για το Ιερό Θηλυκό, για τις αρχετυπικές μορφές του Εραστή και της Ερωμένης που μοιράζονται την ίδια ζωοφόρο πρωτογενή ενέργεια, το ίδιο πάθος και αισθησιασμό.

¹⁵² Ας θυμηθούμε, σε μια μακρινή εκλεκτική συγγένεια, και τις «ποδολογικές» έρευνες του αρχαιολόγου Νόρμπερτ Χάνολντ στην *Γκραντίβα* του Jensen.

¹⁵³ Στίχος από το *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη.

¹⁵⁴ Ρολάν Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, ό.π., σ. 102.

Εάν η ονειρική δράση εξυπηρετεί την εκπλήρωση μιας επιθυμίας, σ' ένα άλλο πλαίσιο μπορεί να πραγματώνει τη ματαιώσή της. Στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Ζάχαρη στην άκρη*, όπου παρακολουθούμε στιγμιότυπα από την εικοσαήμερη διαμονή μιας παρέας παραθεριστών κοντά σε μια φημισμένη λουτρόπολη, από την άφιξή τους έως το «ονειρικό» θεατρικό παιχνίδι της τελευταίας ημέρας, το όνειρο-πειρασμός της Ελευθερίας Μπαταβία, συζύγου του συνταξιούχου φιλόλογου Αργύρη Μπαταβία, αποκαλύπτει το πώς καταπνίγει μια γυναίκα την επιθυμία της. Σε ώριμη πλέον ηλικία η Ελευθερία¹⁵⁵, εγκλωβισμένη από τα παιδικά της χρόνια σ' έναν πνιγηρό καθωσπρεπισμό συμβατικών κανόνων συμπεριφοράς και απαγορεύσεων, πρωταγωνιστεί σε μια φανταστική ονειρική απιστία: ένα νεανικό της όνειρο ανακαλείται συνειρμικά ως ένοχη ερωτική ανάμνηση στη θέα ενός λευκού αντρικού πουκάμισου με γαλάζια ρίγα· το ίδιο φορούσε δεκαετίες πριν, ο γοητευτικός καθηγητής μαθηματικών Νίκος Αναστασιάδης, συνάδελφος του συζύγου της και αντικείμενο του πόθου όλων των γυναικών στη μικρή επαρχιακή πόλη όπου διέμεναν. Η νιόπαντρη τότε και με μωρό παιδί ηρωίδα σαγηνεύεται από τον ωραίο άντρα και αποκτά μια ηδονική εμμονή¹⁵⁶ με τα απαλά, σαρκώδη χείλη του.

¹⁵⁵ Η περίπτωση της Ελευθερίας, όπως και του Ησύχιου στο μυθιστόρημα της Ζατέλη *Και με το φως του λύκου επανέρχονται*, μας δίνει την ευκαιρία να ανατρέξουμε στη μελέτη του Leo H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle* (Mouton, 1981), και ειδικότερα στην επισήμανση που κάνει ο μελετητής σχετικά με το γλωσσικό καθεστώς του κύριου ονόματος και συγκεκριμένα του λογοτεχνικού κύριου ονόματος. Το λογοτεχνικό κύριο όνομα, ενταγμένο σ' ένα λογοτεχνικό έργο όπου τα πάντα πληρούν κάποιους συγκεκριμένους κανόνες σημασιολόγησης, στην πλειονότητα των περιπτώσεων είναι και το ίδιο φορέας κάποιου νοήματος. Η νοηματοδότηση προκύπτει τόσο από το αντικείμενο αναφοράς (réfèrent) όσο και από το σημαίνον (signifiant). Στα κείμενα που εξετάζουμε, τόσο η «Ελευθερία» όσο και ο «Ησύχιος» ως λογοτεχνικά κύρια ονόματα φανερώνουν για τους ήρωές τους μια σημαντική ιδιότητα που έρχεται σε ταύτιση ή αντίθεση (αντίθεση εν προκειμένω) με τα χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται: η Ελευθερία είναι εγκλωβισμένη σ' έναν ανελεύθερο τρόπο ζωής και σκέψης, ισοπεδωτικό για τις επιθυμίες της, ενώ ο Ησύχιος διακρίνεται για έναν ταραχώδη ερωτικό βίο που τορπιλίζει την κοινωνική ηθική. Για μια εκτενέστερη παρουσίαση του ερμηνευτικού σχήματος του Hoek και της εφαρμογής του σε λογοτεχνικά κείμενα, βλ. το άρθρο της Σταυρούλας Τσούπρου, «Το ανθρώπινο τοπίο του Όμηρου Πέλλα» (εφημ. *Η Αυγή*, 25/12/2011), καθώς και την ερευνητική της εργασία «Οι τίτλοι των μυθιστορημάτων. Θεωρητικό – ερμηνευτικό σχήμα και παραδειγματική εφαρμογή» (*Σύγκριση / Comparaison* (22) 2011, σ. 87-104).

¹⁵⁶ Αντίστοιχη περίπτωση εμμονικής ερωτικής λατρείας μ' ένα συγκεκριμένο σημείο του αντρικού σώματος περιγράφεται στο μυθιστόρημα του Κωστή Γκιμοσούλη *Το θηρίο είναι παντού*. Η αφηγήτρια, ανακαλώντας οικογενειακές μνήμες, διηγείται για τον ανεκπλήρωτο

Τα αντρικά χείλη, κύρια σωματική πύλη ερωτικής επαφής, συμβολοποιούν στο όνειρό της τον επίμονο πειρασμό της αμαρτίας, εμφωλεύουν το κρυφό αίτημά της: μια ικεσία πλήρωσης, στοιχειωμένη από το δέλεαρ μιας απαγορευμένης σωματικής εγγύτητας¹⁵⁷. Περιπλανώμενη στη γνώριμη μικρή της πόλη, μια πολιτεία όμως έρημη, χωρίς ίχνος ζωής, η ηρωίδα αναζητά με αγωνία τον σύζυγο και το παιδί της. Το επιθυμητό αντικείμενο, ο Νίκος, εμφανίζεται από το πουθενά, κι εκείνη πέφτει στην αγκαλιά του ανακουφισμένη. Η αιφνίδια παρουσία του ποθούμενου άντρα κάμπει τις αναστολές της και την παρασύρει σε μια ερωτική παράδοση: *«Έτρεξε κι αυτή –χαρούμενη που επιτέλους έβρισκε κάποιον ζωντανό μέσα σ’ αυτή την ερημιά– κι έπεσε στην αγκαλιά του. Εκείνος την κράτησε για λίγο σφιχτά κι έπειτα της σήκωσε το κεφάλι και τη φίλησε. Τα χείλη του ήταν πράγματι ζεστά –όπως τα φανταζόταν– κι υπέροχα μελωμένα από σάλιο»* (σ. 245).

Ως αφηγηματικό τέχνασμα το συγκεκριμένο όνειρο-πειρασμός «εξανθρωπίζει» την ηρωίδα, αποκαλύπτει απωθημένες επιθυμίες, τον αποκηρυγμένο άλλο εαυτό. Για την ονειρευόμενη Ελευθερία, στις *απόλωτες* επιθυμίες του ασυνείδητου, *εχέγγυοι πλωροί* παραμένουν η αιδημοσύνη και ο φόβος. Αμέσως ενεργοποιείται ένας μηχανισμός λογοκρισίας¹⁵⁸ και συνακόλουθης απόθησης: *«Τη*

μεγάλο έρωτα της μητέρας της σε νεανική ηλικία. Ποτέ δεν κατάφερε να εκφράσει στον άντρα εκείνον τα αισθήματά της με λέξεις, όμως στα όνειρά της διοχέτευε το φορτίο του ανεκπλήρωτου πόθου στην επαφή με το πιο αξιομνημόνευτο σημείο της εμφάνισής του: την κρεατοελιά κάτω από τα μελιά του μάτια, μια σωματική λεπτομέρεια που απομονωμένη τόνιζε τη μοναδικότητα του αντικειμένου της επιθυμίας, αλλά λειτουργούσε και ως κρυπτογραφημένο σημείο ερωτικής *στίξης*, εγχάραξης του στίγματος της φαντασιακής σχέσης του ζευγαριού: *«...είχε μια μικρή κρεατοελιά, ένα σάρκινο δάκρυ, κάτω απ’ το ένα μάτι. Η μάνα μου, μου είπε, ότι αυτή την ελιά ονειρευόταν πως την φιλούσε, πολλές νύχτες την φιλούσε ασταμάτητα, μέχρι που ζυπνούσε»* (σ. 36).

¹⁵⁷ Τα απαγορευμένα φιλιά με τον επίδοξο κλέφτη, τον οποίο κατάφερε να εξουδετερώσει, κυριαρχούν και στην ονειρική εμμονή της Εύας, από το ομώνυμο μυθιστόρημα της Έρσης Σωτηροπούλου (Πατάκης, 2009): *«Ήμουν στην αγκαλιά του κλέφτη και φιλιόμαστε, φιλιόμαστε όλο το βράδυ, φιλιόμαστε ενώ έπλενα τα πιάτα κι όταν έπεσα στο κρεβάτι όπου ο Νίκος είχε ήδη ξαπλώσει, φιλιόμαστε όταν σηκώθηκα τη νύχτα και πήγα στο παράθυρο και κοίταξα στο σκοτάδι και συνεχίσαμε να φιλιόμαστε όταν γύρισα στο κρεβάτι κι ο κλέφτης με κρατούσε στην αγκαλιά του καθώς μ’ έπαιρνε ο ύπνος και φιλιόμαστε μέσα στον ύπνο μου. Κι ενώ με φιλούσε, ένας ήχος πλησίαζε με ομόκεντρος κύκλους σαν σειρήνα πλοίου πριν σαλπάρει, εγώ δεν ήθελα να σταματήσουμε αλλά ο ήχος δυνάμωνε, δυνάμωνε...»* (σ. 166).

¹⁵⁸ Η διαμάχη επιθυμίας – απαγόρευσης, σημαίνουσα τόσο στο συνειδητό όσο και στο ασυνείδητο της ηρωίδας, κυριαρχεί και στο ονειρικό επίπεδο. Η Ελευθερία έχει κατορθώσει στο πέρασμα των χρόνων να αναπτύξει και να εδραιώσει έναν εξελιγμένο μηχανισμό «ηδονοκλεπτικής» λογοκρισίας στα όνειρά της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το

φιλούσε και δεν έδειχνε καμία διάθεση να την αφήσει, αλλά η Ελευθερία τραβήχτηκε με κόπο και, χαϊδεύοντάς τον, του είπε “Αφού ξέρεις ότι μετά θα ντρέπομαι και θα φοβάμαι”» (σ. 245). Η αφύπνιση εξαιτίας του ονείρου υπόκειται κι αυτή στην προϋπάρχουσα ρύθμιση της ψυχικής οικονομίας, στην προστατευτική ασπίδα των απαγορεύσεων και στην κατανίκηση του διαφαινόμενου αισθήματος ενοχής: «*Είχε ξυπνήσει στη μέση της νύχτας με ταχυπαλμία κι η πρώτη της σκέψη ήταν: Ευτυχώς που κρατήθηκα και δεν είδα καμιά πιο προχωρημένη ερωτική σκηνή*» (σ. 245).

Η εθελούσια άρση της απόλαυσης, η υποταγή στις κοινωνικές συμβάσεις του ρόλου σύζυγος/μητέρα κατασκευάζουν στην περίπτωση της Ελευθερίας μια στερεοτυπική απεικόνιση του ευνουχισμένου θηλυκού για το οποίο ο Γάλλος ψυχαναλυτής Jean Cournut στο βιβλίο του *Γιατί οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες* επισημαίνει το εξής: «*Η διάκριση μεταξύ ενός θηλυκού ευνουχισμένου και ενός θηλυκού που απολαμβάνει είναι πάντα λεπτή*· ωστόσο το ευνουχισμένο είναι αυτό που υπερισχύει τις περισσότερες φορές στον λόγο τον οποίο θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε δημόσιο, λόγο του άστεως, του πολιτισμού» (σ. 144). Σε μια απόπειρα ερμηνευτικής προσέγγισης του συγκεκριμένου ονείρου, η διαρκής αντιπαράθεση επιθυμίας – απαγόρευσης, ο θετικός και ο αρνητικός άξονας ατομικών και κοινωνικών αξιών που διασταυρώνονται τόσο στο πραγματικό όσο και στο φαντασιακό της ηρωίδας, προσφέρονται για την εφαρμογή του σημειωτικού τετραγώνου του A.J.Greimas, με τα τέσσερα σήματα σε σχέσεις αντίθεσης, αντίφασης και συμπληρωματικότητας:

επαναλαμβανόμενο επί σειρά ετών και με βαθιές ρίζες στη γυναικεία μυθολογία όνειρο μαιναδισμού, το οποίο παρουσιάζεται σε άλλη ενότητα της συγκεκριμένης εργασίας, και απωθείται στη σφαίρα της λογοκρισίας ως μία απαγορευμένη, επαίσχυντη νοητική κατασκευή: «*Αυτά τα όνειρα, τα πονηρά, τα αισχρά, τα καθόλου αντάξια της καθωσπρέπει ζωής της. Αυτά τα όνειρα που την έκαναν να νιώθει φτηνή και εξευτελισμένη*» (σ. 156). Ο μαιναδισμός, η μανία και η έκσταση, η ανεξέλεγκτη ερωτική ελευθεριότητα και η ροπή προς κάθε τι το απαγορευμένο λειτουργεί στο ονειρικό επίπεδο ως η αντίρροπη δύναμη στην ανελεύθερη φύση της ηρωίδας.

ΑΠΟΔΕΚΤΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

ΑΝΕΠΙΤΡΕΠΤΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

(επιθυμητό)

έρωτας παράνομη σχέση

S1

(επίφοβο)

S2

- S2

(μη επίφοβο)

γάμος

- S1

(μη επιθυμητό)

μοιχεία

Συνεπώς, ο έρωτας δύο νέων ανθρώπων είναι μια επιθυμητή, κοινωνικά αποδεκτή κατάσταση, όπως και ο γάμος που θεωρείται κατά κάποιον τρόπο «φυσική», επιβεβλημένη κατάληξη ισχυροποίησης του θεσμού της οικογένειας στο πλαίσιο της κοινωνικής οργάνωσης. Η παράνομη ερωτική σχέση δύο ανθρώπων, εκ των οποίων ο ένας τουλάχιστον δεσμεύεται από άλλη «νόμιμη» σχέση, είναι κάτι το επίφοβο που διασαλεύει τις ηθικές νόρμες, ενώ αρνητικά σημασιοδοτείται και η μοιχεία ως μια απευκταία εξωσυζυγική δραστηριότητα. Στην περίπτωση της Ελευθερίας, η ερωτική έλξη προς τον γοητευτικό Νίκο είναι κάτι το επιθυμητό σε ατομικό επίπεδο, εάν όμως καλλιεργηθεί και παγιωθεί ως παράλληλη σχέση της έγγαμης γυναίκας με τον εργένη συνάδελφο του συζύγου της είναι μια παρεκκλίνουσα σεξουαλική συμπεριφορά, κατακριτέα από τον κοινωνικό περίγυρο. Ο ανέμελος έρωτας και ο έρωτας μετ' εμποδίων, ως μυστική παράλληλη ζωή, είναι δύο αντίθετα πράγματα, όπως και η συζυγική πίστη, θεμελιώδες πρόσταγμα του γάμου, με τη μοιχεία. Επιπροσθέτως, η παράνομη σχέση και ο γάμος, έτσι όπως αρθρώνονται στο παραπάνω σημειωτικό τετράγωνο είναι αντιφατικοί όροι, δεν μπορούν να συνυπάρξουν.

Η Ελευθερία, φερέφωνο μιας απρόσωπης ηθικής συνείδησης και δέσμια ενός δυναστευτικού υπερεγώ, απέχει από το πρότυπο της γυναίκας που δοκιμάζει, τολμά, ενδίδει, διακινδυνεύει, απολαμβάνει. Πουθενά στο όνειρό της, ακόμα και στην κορύφωση της σωματικής εγγύτητας, του φιλιού με τον Νίκο, δεν γίνεται μέτοχος μιας απολαυστικής εμπειρίας' το ευνουχισμένο θηλυκό, όχι μόνο αρνείται να υπάρξει απολαμβάνον θήλυ, αλλά και απολαυστική ύπαρξη, πλάσμα που χαρίζει ηδονή. Στο ονειρικό σύμπαν των ερωτικών τριγώνων που εξετάζουμε, η Ελευθερία αντιπροσωπεύει την πιο αδύναμη εκδοχή ερωτογένειας. Απέναντι στο απολαμβάνον ερωτικό-μητρικό θηλυκό της Φεβρωνίας και στο πειθήνια αφοσιωμένο θηλυκό της

Όλγας, η Ελευθερία αντιτάσσει το ενοχικό, αποκομμένο από τις επιθυμίες του, θηλυκό. Χρησιμοποιώντας από τον χώρο της δομικής σημασιολογίας του Greimas τον όρο της *ισοτοπίας*, των μονάδων σημασίας (λέξεις, φράσεις) που δύνανται να ομαδοποιηθούν βάσει του κοινού τους νοήματος / σήματος, θα μπορούσαμε στον παραδειγματικό άξονα των εξεταζόμενων ονειρικών αφηγήσεων να αποδώσουμε, σ' ένα συγκριτικό πίνακα, τη συναισθηματική ισοτοπία, την ισοτοπία των προσωπικών συναισθημάτων των τριών ηρωίδων ως εξής:

Ηρωίδες	Ισοτοπία Συναισθηματικότητα
Φεβρωνία	Η χαρά με την απόγνωση. Πόθος ατέρμονος και χίλιες φορές ηδονικότερος κι από την ίδια την εκπλήρωσή του.
Όλγα	Μ' έπνιγε το παράπονο εμένα ποιος θα με καθησύχαζε. / Σαν τσουξίμο πληγής που μόλις κρύωνε.
Ελευθερία	Θα ντρέπομαι και θα φοβάμαι.

Μια ιδιότυπη μορφή ερωτικού τριγώνου συναντάμε στη συλλογή διηγημάτων *Ο ονειρόσακκος* της Ελένης Λαδιά (Εστία, 2012). Η αφηγήτρια συνενώνει, σε ονειρικό επίπεδο, τους δύο σημαντικούς άντρες της ερωτικής της ζωής¹⁵⁹, σ' ένα ον

¹⁵⁹ Βλ. και Μαργαρίτα Καραπάνου, *Ο υπνοβάτης*, όπου η Λούκα, η κεντρική ηρωίδα, σε μια ονειρική σύνοψη ερωτικού βίου, βλέπει όλους τους άντρες που είχε αγαπήσει ως ακροβάτες σε τσίρκο να εκτελούν πολύπλοκα ή επικίνδυνα νούμερα, με κείνη, ως μόνο θεατή, να τους χειροκροτεί: «Αλλά κάτι συνέβαινε με τα πρόσωπά τους: ο καθένας δανειζόταν απ' τον άλλον ή τη μύτη του ή τα μαλλιά του, ο Michael είχε τα μακριά χέρια του Rubin, ο Timothy τίναζε πίσω το κεφάλι όπως έκανε ο Christian, ο Christian ήταν ξανθός ενώ είχε μαλλιά κατόμαυρα, και ο Rubin μίλαγε γαλλικά σαν τον Christian, ενώ ήταν Νορβηγός. Τα πρόσωπα αρχίσανε τότε να στριφογυρίζουνε μπροστά της, τεμαχισμένα, γεμάτα αίματα, ουρλιάζοντας πιο γρήγορα, πιο κοντά, και ένα τής ήταν άγνωστο. Τα ξανθά μαλλιά του ήταν βρεμένα και τον κρύβανε τελείως, της έλεγε συνέχεια το όνομά του αλλά η Λούκα δεν το άκουγε, τίναζε πίσω τα μαλλιά του και φάνηκε το πρόσωπό του, η Λούκα τον κοίταξε με απορία και είπε: “Μα σε ξέρω, σε ξέρω καλά”. Κι αυτός απάντησε: “Όχι, αν δεν με ξέρεις με το όνομά μου”» (σ. 75).

με δύο κεφάλια, τον «δικέφαλο άνδρα», που διατηρεί αναλλοίωτα τα ατομικά χαρακτηριστικά του κάθε προσώπου, ενώ τους κάνει ήρωες και σε δύο υποδιηγήματά της που εγκιβωτίζονται στο συγκεκριμένο κείμενο, με την ελπίδα ότι διά της γραφής θα καταφέρει να απαλλαγεί από την παρουσία τους:

Έρχονται ακάλεστοι στον ύπνο μου λες και θέλουν να συνεχίσουμε μια ζωή που στηρίχτηκε στον αέρα, διότι δεν έζησα με κανέναν από τους δύο σαν τυπικό ανδρόγυνο ή ζευγάρι [...] Στη ζωή μου ξέμπλεξα με αυτούς. Στο όνειρο όμως εξακολουθούσαν να έρχονται.[...] Για να απαλλαγώ από τα όνειρα με την παρουσία τους, αποφάσισα να τους κάνω ήρωες διηγημάτων, να απομακρυνθούν από μένα και την σχέση του παρελθόντος. (σ. 89-91)

Στο διήγημα της Λαδιά έχει ενδιαφέρον η σχέση αφηγούμενου ονείρου και μεταμυθοπλασίας. Η αφηγήτρια, η οποία φαίνεται να ταυτίζεται με τη συγγραφέα, επιχειρεί να ξορκίσει τη δυναστευτική, ονειρική επήρεια μέσω της συγγραφικής δραστηριότητας. Αρχικά επιθυμεί να ενσωματώσει τον «δικέφαλο άνδρα» σ' ένα διήγημα και θεωρεί ότι η ανακάλυψη από την πλευρά της του αρχαιολογικού όρου «γραμματικό αγγείο», του αγγείου που απεικονίζει σκηνές καθημερινότητας μέσα από λόγια, θα της φανεί χρήσιμο στην περίπτωση της. Όταν αυτή η ιδέα αποτυγχάνει, καταλήγει σε δύο υποδιηγήματα ενταγμένα στην κεντρική αφήγηση: το πρώτο, με ήρωα τον ξανθό άνδρα, τιτλοφορείται «Δήμος Ονείρων», τη χώρα των ονείρων που επισκέπτεται ο κεντρικός ήρωας, ο Στρατοκόπος, σε μια δύσκολη πορεία, που, όπως θα φανεί στην πορεία, είναι μια πορεία προς τον Θάνατο. Το δεύτερο εγκιβωτισμένο διήγημα, με ήρωα τον μελαχρινό άνδρα τιτλοφορείται «Ο ζητιάνος του ιερού βουνού» και αφορά τις επισκέψεις ενός νεκραναστημένου άνδρα στο μοναστήρι του ιερού βουνού:

Ε, λοιπόν, και τι έγινε μετά την συγγραφή των δύο μικρών διηγημάτων ή υποδιηγημάτων; Τίποτα. Μόνον έμεινε η απόδειξη πως το όνειρο καθαυτό έχει αυτάρκεια. Μοιάζει με φυσικό φαινόμενο. Έχει τον δικό του χρόνο. Δεν μπόρεσα ούτε να το εξορίσω, ούτε να το σκοτώσω, ούτε να το εξευμενίσω. Ο δικέφαλος άνδρας εξακολουθεί να με επισκέπτεται κατ' όναρ. (σ. 102)

Με σημείο αναφοράς το ζεύγος Ήρωας/Αντίζηλος, στην ενότητα αυτή είδαμε εκδοχές ερωτικών τριγώνων. Στον νοητό, μετακινούμενο άξονα *ενοχικό vs απολαμβάνον* θηλυκό, που θα μπορούσε να αναχθεί στη διπολική αναμέτρηση της αρχής της ηδονής με την αρχή της πραγματικότητας, οι ονειρευόμενες ηρωίδες αναμετρήθηκαν με τις επιθυμίες τους, περισσότερο ή λιγότερο απελευθερωτικά, αλλά και με τα αναδυόμενα συμπλεγματικά αισθήματα δειλίας, αιδούς, άμυνας, υποταγής, απόλαυσης, απαγόρευσης, ματαίωσης. Ο ονειρικός λόγος, προεξάρχων στις αφηγηματικές διεργασίες, οξύνει το έλλειμμα ή το αίτημα, πάντα υπό το βλέμμα του Άλλου, σε μια ανοιχτή περιπέτεια ταυτοτικών διεργασιών και μεταμορφώσεων.

Οι ηρωίδες, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του A.J. Greimas από το χώρο της δομικής σημασιολογίας, μοιάζουν να κρίνονται βάσει του πόσο προικισμένες είναι με τις τροπικότητες του *θέλω*, του *δύναμαι* και του *γνωρίζω*. Ο κόμβος της επιθυμίας, από όπου εκκινούν ή διασταυρώνονται οι αφηγούμενες ιστορίες, θεμελιώνεται σ' έναν ισχυρό δυϊσμό ενοχής – απόλαυσης, όπως διαφαίνεται και από τον ακόλουθο πίνακα, όπου τα ενεργήματα της γλώσσας είτε αμύνονται απέναντι στην «έκλυτη» ονειρική δραστηριότητα, είτε παραδίδονται στη γοητεία της:

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ / ΕΡΓΟ	ΗΡΩΙΔΑ	ΥΠΟΘΕΣΗ ΟΝΕΙΡΟΥ	ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ/ ΑΠΟΔΟΧΗ
Ζυράννα Ζατέλη, <i>Και με το φως του λύκου επανέρχονται</i>	Φεβρωνία	Ερωτική παράδοση στο φονέα / διακορευτή της κόρης της	Ήρθε και κείνο το όνειρο μετά, πλούσιο ολέθριο όνειρο πού, όσο και να μη δίνει κανείς σημασία στα όνειρα, κατά βάθος δίνει. Σε κάτι τέτοια δε, παραδίνει. Και παραδίνεται — <i>καμιά άμυνα στην γλυκειά χρήση του σώματος.</i>
Ζυράννα Ζατέλη, <i>Ο θάνατος ήρθε τελευταίος</i>	Ζήνα	Ο ερωτικός εναγκαλισμός των κισσών στο σώμα της	... άρχισε να το ανακαλεί κομματιαστά στην μνήμη της, να μιλάει για ένα «δικό της δωμάτιο» (απέφυγε να πει «κρεββατοκάμαρα»), και μετά, πάντα στα πλαίσια του επιτρεπτού, να του περιγράφει για κείνη την χαρά που ένοιωσε στα πόδια της...
Ευγενία Φακίνου, <i>Ζάχαρη στην άκρη</i>	Ελευθερία	Ερωτική επαφή με τον συνάδελφο του συζύγου της	« <i>Αφού ξέρεις ότι μετά θα ντρέπομαι και θα φοβάμαι.</i> » Είχε ξυπνήσει στη μέση της νύχτας με ταχυπαλμία κι η πρώτη της σκέψη ήταν: Ευτυχώς που κρατήθηκα και δεν είδα καμιά πιο προχωρημένη ερωτική σκηνή.
Ευγενία Φακίνου, <i>Ζάχαρη στην άκρη</i>	Γιαννούλα	Ερωτική επαφή με τον Ιάσονα	Ήταν ένας μεθυσμένος ύπνος, που έφερε μεθυσμένα όνειρα. Μεθυσμένα και λυτρωτικά.
Μαργαρίτα Καραπάνου, <i>Η ζωή είναι αγρίως απίθανη</i>	Έφηβη συγγραφέας	Γυμνοί άντρες, ένας αντρικός σβέρκος που την πλησιάζει ερωτικά	Γιατί η σεξουαλική πράξη δε συμβαδίζει με την ψυχή μου, με την καρδιά μου;
Ελένη Γιαννακάκη, <i>Περί ορέξεως και άλλων δεινών</i>	Αρσινόη	Ερωτοτροπία με ντομάτες	Τριβότανε γυμνή στις λείες και κυρτές τους επιφάνειες και δεν την ένοιαζε καθόλου που οι φορτηγατζήδες δουλεύανε πυρετωδώς εκεί κοντά...

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας διερευνήθηκαν οι ποικίλες λειτουργίες των ερωτικών ονείρων στα υπό εξέταση πεζογραφικά έργα. Όνειρα σεξουαλικής αφύπνισης, ηδονιστικά όνειρα, όνειρα ευτυχισμένης, συναινετικής συνεύρεσης των εραστών, ερωτικοί εφιάλτες, η ονειρική σύζευξη του έρωτα και του θανάτου, όνειρα ερωτικών τριγώνων: κοινός τους παρονομαστής είναι η ένταξή τους σε ένα αφηγηματικό κείμενο όπου η βασική τους λειτουργία είναι να αναδείξουν τις περίπλοκες σχέσεις μεταξύ επιφάνειας και βάθους. Οι ονειρεύτριες βιώνουν ενύπνιες καταστάσεις απαγορευμένες από τις κοινωνικές συμβάσεις· ή, αντίστροφα, βιώνουν τρόμους οι οποίοι υποβόσκουν στο περιθώριο της πραγματικότητας· ή ανακαλύπτουν πτυχές του εαυτού τους άγνωρες ως πριν από το όνειρο. Το όνειρο δεν εκβάλλει ακριβώς στην πραγματικότητα, όπως και η πραγματικότητα δεν εκβάλλει ακριβώς στο όνειρο. Οι δύο χώροι παραμένουν διακριτοί, τροφοδοτώντας, ωστόσο, ο ένας τον άλλον με τα διαρκώς μεταμορφούμενα υλικά τους. Μέσα από τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς προκειμένου να διανοίξουν τον κόσμο των ονείρων, η γυναικεία ταυτότητα προσδιορίζεται ως καταπιεσμένη αλλά και δυναμική· ως ανθιστάμενη αλλά και απωθημένη. Παράλληλα, η ίδια η αφήγηση προσδιορίζεται ως μια διαδικασία η οποία επιδιώκει να αναδείξει χωρίς να αποκαλύψει· να υπαινιχθεί, να δημιουργήσει μια ρευστότητα εντός της οποίας όλα είναι δυνατά και όλα είναι επίφοβα· πλούσια και ολέθρια.

Κεφάλαιο 3ο

«Μαμά, θα μου πάρεις ένα λύκο;»¹⁶⁰:

Ο ενύπνιος δεσμός μητέρας-κόρης

«Μαμά πριν γεννηθώ σε ονειρευόμουν. Όταν πέθανες έκλαιγα και γελούσα.

Όταν θα πεθάνω θα με ονειρεύεσαι.»

Μαργαρίτα Καραπάνου, *Μαμά*

«Η σχέση μητέρας – κόρης είναι η σκοτεινή ήπειρος της σκοτεινής ηπείρου.»

Luce Irigaray, «Body Against Body: In Relation to the Mother», στον συλλογικό τόμο *Sexes and Genealogies*

Το παρόν κεφάλαιο ασχολείται με τη γυναικεία γενεαλογία και την ονειρική εκφορά μιας θεμελιώδους σχέσης: αυτής που διατρέχει ως ρευστή, πρωτεϊκή ουσία τη μητρότητα (motherhood) με τη θυγατρότητα (daughterhood).

Αυτή την πυρηνική σχέση, πολύπλοκη όσο και πολύσημη, θα επιχειρήσουμε να σκιαγραφήσουμε μέσα από αφηγούμενα λογοτεχνικά¹⁶¹ όνειρα σύγχρονων Ελληνίδων συγγραφέων, καθώς και μέσω άλλων συμπληρωματικών αναφορών από την ελληνική¹⁶² πεζογραφία. Θα εξετάσουμε μέσω ποιων διεργασιών, στη διεγκυστίνδα του πραγματικού με το φαντασιακό, το όνειρο ως αφηγηματική

¹⁶⁰ Φράση από τη νουβέλα *Ανατομία Κόρης* της Μαρίας Φακίνου (Αντίποδες, 2017), έργο που έχει χαρακτηριστεί «ονειρική νουβέλα μαθητείας» και αποτυπώνει, θραυσματικά, το ταξίδι ενηλικίωσης ενός κοριτσιού σ' έναν αλληγορικό Κήπο της Εδέμ, σε μια πυρηνική οικογένεια της δεκαετίας του '80. Κεντρική θέση σε αυτήν τη διαδρομή κατέχει η σχέση μητέρας – κόρης: «Στα ενδέκατα γενέθλιά μου, η μαμά μου χάρισε ένα ημερολόγιο. Ξεκίνησα να γράφω εκεί τα όνειρα και έπειτα όλες τις σκέψεις μου όσο φρικτές ή ντροπιαστικές κι αν ήταν. Αυτή η γραπτή εξομολόγηση κάπως σαν να ηρέμησε την απροσδιόριστη, ως τότε, ανησυχία που μεγάλωνε μέσα μου, χωρίς να ξέρω πως κάθε ημερολόγιο, κάθε σελίδα, ιδέα και επιθυμία μου, διαβαζόταν λίγες ώρες μετά, στα κρυφά, από τη μητέρα» (σ. 28).

¹⁶¹ Θα εξεταστούν, επίσης, σε ειδικό πλαίσιο αναφοράς, και αυτοβιογραφικά όνειρα συγγραφέων, βλ. Ζυράννα Ζατέλη, *Τετράδια ονείρων* (Καστανιώτης, 2017), Φωτεινή Τσαλίκογλου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς. Τα παράξενα της μητρικής αγάπης – Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου* (Καστανιώτης, 2008).

¹⁶² Αν και τα κείμενα εργασίας αφορούν αφηγούμενα όνειρα γυναικών πεζογράφων, μνεία θα γίνει και σε έργα αντρών συγγραφέων, τα οποία αποτυπώνουν καίριες πτυχές της υπό εξέταση σχέσης. Ανάμεσά τους, *Η μητέρα του σκύλου* του Παύλου Μάτεσι (Καστανιώτης, 1990), *Η σκύλα και το κουτάβι* του Μιχάλη Μιχαηλίδη (Καστανιώτης, 2002), *Δεύτερη γέννα* του Θεόδωρου Γρηγοριάδη (Πατάκης, 2009).

κατασκευή γίνεται ο ενδιαθέτος λόγος αυτής της γενεαλογικής διαπραγμάτευσης και τι σηματοδοτούν οι εν λόγω αναπαραστάσεις για τη γυναικεία ταυτότητα, τόσο ως ενσώματη εμπειρία όσο και ως ταυτοτικό στοιχείο. Σε υφολογικό επίπεδο, θα εξετάσουμε τους τροπισμούς της ονειρικής γλώσσας και την εσωκειμενική λειτουργία των ονειρικών περιγραφών.

Η σχέση μητέρας – κόρης ήρθε δυναμικά στο προσκήνιο τη δεκαετία του 1970, με αφορμή τις φεμινιστικές συζητήσεις γύρω από τη μητρότητα και την αναπαραγωγή. Μιλώντας για την «κάθεξη μητέρας – κόρης» ως τη μεγάλη άγραφη ιστορία» (*Of Woman Born*:225) και επισημαίνοντας το κενό στη σχετική βιβλιογραφία, η μαχόμενη θεωρητικός του φεμινιστικού κινήματος Αμερικανίδα ποιήτρια Adrienne Rich προκάλεσε με το βιβλίο της *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*¹⁶³ (1976) –ριζοσπαστική μελέτη για τη δυσπόστατη φύση της μητρότητας ως εμπειρίας και θεσμού στο πλαίσιο της πατριαρχίας– έντονο ερευνητικό ενδιαφέρον δίνοντας το έναυσμα για περαιτέρω μελέτες. Τόσο η ψυχαναλυτική θεωρία όσο και η φεμινιστική κριτική ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την εννοιολόγηση και συγκρότηση της θηλυκότητας και του τρόπου με τον οποίο επηρεάζει τη σχέση μητέρας – κόρης. Εξέχουσα θέση στις διάφορες προσεγγίσεις¹⁶⁴ κατέχει η κλαϊνική αντίληψη για τη σημασία της προ-οιδιπόδειας φάσης, της πρώιμης σχέσης με τη μητέρα και των γόνιμων φαντασιώσεων που περιβάλλουν μια σχέση

¹⁶³ Στα ελληνικά κυκλοφόρησε υπό τον τίτλο *Γέννημα γυναίκας: Η μητρότητα σαν εμπειρία και θεσμός* (μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Εκδ. Α.Α.Λιβάνη, Αθήνα, 1983).

Το επιδραστικό αυτό έργο αποτελεί μέχρι σήμερα σημείο αναφοράς στη σχετική βιβλιογραφία των φεμινιστικών σπουδών.

Το 2004 εκδόθηκε ο συλλογικός τόμος-αφιέρωμα στην Rich *From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, επιμ. Andrea O' Reilly, State University of New York Press.

¹⁶⁴ Στη θεματική που εξετάζουμε, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις βασικές θεωρητικές τάσεις: τη φροϋδική και νεοφροϋδική προσέγγιση, κυρίως μέσω της θεωρίας των αντικειμενοτρόπων σχέσεων (Dorothy Dinnerstein, Nancy Chodorow, Jane Flax, κ.ά.), τη σχολή του Γιουνγκ για τη θεωρία των αρχετύπων (Karl Kerényi, Erich Neumann), και τη γαλλική, λακανικών καταβολών, φεμινιστική σχολή (Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous).

Για μια διαφωτιστική επισκόπηση του θεωρητικού πλαισίου γύρω από τη σχέση μητέρας – κόρης βλ. τα άρθρα: Marianne Hirsch «Mothers and Daughters» (*Signs*, τόμ. 7, αρ. 1, Φθινόπωρο 1981, σ. 200-222), Gill Rye «Maternal genealogies: the figure of the mother in/and literature» [*Journal of Romance Studies*, 6 (3), σ. 117-126] και Amber Jacobs «The potential of theory: Melanie Klein, Luce Irigaray, and the Mother-Daughter Relationship» (*Hypatia*, τόμ. 22, αρ. 3, Καλοκαίρι 2007, σ. 175-193).

αμφιθυμίας¹⁶⁵. Από την αγάπη στο μίσος¹⁶⁶ και στη (συμβολική) μητροκτονία¹⁶⁷, από την τρυφερή συνεξάρτηση στη βίαιη αμφισβήτηση και / ή την απώλεια, από την ταύτιση στη διεκδίκηση της αυτονομίας, οι ηρωίδες των υπό εξέταση έργων αποκαλύπτουν θεμελιώδεις πτυχές μιας αρχέγονης σχέσης¹⁶⁸ στα σταυροδρόμια του λογοτεχνικού και του ονειρικού πεδίου. Μιας σχέσης σε αέναη περιφορά και αλληλενέργεια¹⁶⁹ που συμπυκνώνεται εύστοχα στον τίτλο του έργου της Βελγίδας φιλοσόφου Λις Ιριγκαρέ (Luce Irigaray): «Και η μία δεν κινείται χωρίς την άλλη»¹⁷⁰

¹⁶⁵ Η Τάνια Βοσνιάδου επεξηγώντας τις θέσεις της Μέλανι Κλάιν στο άρθρο της «Διαδικασίες σύγκρουσης: ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις στο λόγο περί θηλυκότητας», αναφέρει χαρακτηριστικά: «...Για το κορίτσι, σύμφωνα με την Κλάιν, στη σχέση με τη μητέρα της, παίζεται ούτε λίγο ούτε πολύ, ξανά και ξανά, η ζωή και ο θάνατος ως προς τα πόσα διακυβεύονται μέχρι που να –και αν– μπορέσει να την πενήσει και να αυτονομηθεί.» (Στο Χ. Βλαχούτσικου, L. Kain Hart (επιμ.), *Όταν οι γυναίκες έχουν διαφορές – Αντιθέσεις και συγκρούσεις γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα*. Μέδουσα, Αθήνα 2003, σ. 139-163).

¹⁶⁶ Ίσως η πιο ζοφερή όσο και παραστατική εκδοχή αυτής της αμφιθυμικής σχέσης συναντάται στο μυθιστόρημα της Ελφρίντε Γέλινεκ *Η πιανίστρια* (μτφρ. Μαριάννα Σταυροπούλου – Λευτέρης Αναγνώστου, Εκκρεμές, 1997): «*Τη νύχτα όταν όλα κοιμούνται και μόνο η Έρικα ξαγρυπνάει μονάχη της, την ώρα που το αγαπητό ήμισυ του αλυσσοδεμένου με δεσμούς αίματος ζευγαριού, η κυρία μαμά, ονειρεύεται με ουράνια γαλήνη νέες μεθόδους βασανιστηρίων...*» (σ. 15).

¹⁶⁷ «Για τα κορίτσια η (συμβολική) μητροκτονία μπορεί να είναι –αλλά όχι απαραίτητα– πιο δύσκολη εξαιτίας της σωματικής ομοιότητας με τη μητέρα. Η απελευθέρωση του κοριτσιού μπορεί να πάρει τη μορφή ενός κύκλου ατέρμονων λογαριασμών που δεν κλείνουν» (απόσπασμα από συνέντευξη της Τζούλια Κρίστεβα στην Ντάρια Γκαλατερία, εφημερίδα *La Repubblica*, 28 / 2 / 2005).

¹⁶⁸ Ο κλασικός μύθος της Δήμητρας και της Περσεφόνης, μέσα από τους ποικίλους συμβολισμούς και μεταφορές του, συμπυκνώνει την αρχετυπική σχέση μητέρας – κόρης. Βλ. και Tamara Agha-Jaffar, *Δήμητρα & Περσεφόνη. Διδάγματα από ένα μύθο*, μτφρ. Άδωνις Σάμπων, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2010.

¹⁶⁹ Ο Καρλ Γιουνγκ, επεξηγώντας το αρχέτυπο του πεπρωμένου της γυναίκας, γράφει: «...κάθε μητέρα περιέχει τη θυγατέρα της και κάθε θυγατέρα περιέχει τη μητέρα της. [...] Η συνειδητή εμπειρία αυτών των δεσμών παράγει το συναίσθημα πως η ζωή της απλώνεται πάνω σε όλες τις γενιές – είναι το πρώτο βήμα προς την άμεση εμπειρία και πεποίθηση της ύπαρξης πέρα από το χρόνο, κάτι που φέρει μαζί του μια αίσθηση *αθανασίας*.» (Carl Gustav Jung «Οι ψυχολογικές όψεις της Κόρης», σ. 217-218, στο C.G.Jung – C. Kerényi, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, μτφρ. Κώστας Ζάρρας, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1989).

¹⁷⁰ Μια ενδιαφέρουσα κειμενική συστοιχία συναντάμε στην Καραπάνου: «*ΑΦΗΣΟΥ, ΜΗΤΕΡΑ, αφήσου στην αγάπη μου. Έτσι, θα στριφογυρίζουμε η μία γύρω από την άλλη. Αιώνια...*» (Μαμά, σ. 79).

Επίσης, στη νουβέλα του Παύλου Μάτεσι *Αφροδίτη* (Εστία, 1999) υπάρχει μια χαρακτηριστική σκηνή ονειρικής επανένωσης μητέρας–κόρης όπου ο ομφάλιος λώρος γίνεται ένας εξωπραγματικός σάρκινος μίτος: «*Από τον αφαλό της μεγάλης ξεκινούσε ένα είδος. Ένα*

(*Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Éditions de Minuit, 1979). Η, που ακροβατεί απειλητικά στο λακανικό «ravage», το «ρήμαγμα», θεσφατική λακωνική έκφραση με την οποία ο Ζακ Λακάν συμπύκνωνε στο κείμενό του «L' Etourdit»¹⁷¹ την περίπλοκη ανταγωνιστικότητα μητέρας – κόρης. Σε κάθε περίπτωση, ένα ανηλεές ξεκαθάρισμα λογαριασμών φαίνεται να πυρπολεί το «αμφισβητούμενο δίκαιο μητέρων και θυγατέρων»¹⁷².

Είτε ως ξεκαθάρισμα λογαριασμών είτε ως κατασκευή ενός ελλείποντος διαύλου επικοινωνίας που αποσαφηνίζει άρρητες πτυχές του εν λόγω δεσμού –κάτι που φυσικά συναρτάται και από τις αφηγηματικές συμβάσεις που διέπουν τα εξεταζόμενα έργα και τον ρόλο που διαδραματίζουν τα αφηγούμενα όνειρα στη δυναμική των χαρακτήρων–, έχει ενδιαφέρον να δούμε εκδοχές αυτής της ενύπνιας συνάντησης. Η μητρότητα και η θυγατρότητα ως κομβικοί σταθμοί του γυναικείου γίνεσθαι, η συγκρότηση του εαυτού και η διϋποκειμενικότητα, οι έμφυλοι ρόλοι και οι ταυτοτικές συμβάσεις, οι συμβολικές αναπαραστάσεις¹⁷³, η διάσταση μητρικού –

σωλήνας τρυφερός, άξιος για προστασία, σάρκινος.[...] Η Αφροδίτη μαγεύτηκε καθώς προσπαθούσε να βρει την απόληξη του σάρκινου μίτου. Τον διέκρινε να κατέρχεται απαλά μέχρι τα δάχτυλα των ποδιών της μεγάλης [...] το τέλος του σάρκινου μίτου ήταν η αρχή του δικού της αφαλού. Τώρα κατάλαβε, γιατί η μεγάλη γυναίκα κι αυτή ήσαν συγκοινωνούντα δοχεία».

¹⁷¹ J. Lacan, *Scilicet*, 4, Seuil, 1973. Το λακανικό «ρήμαγμα» βρίσκεται και στο επίκεντρο του βιβλίου της Γαλλίδας ψυχανάλτριας Marie-Magdeleine Lessana *Entre mere et fille: Un ravage* (Fayard, 2010) όπου εξετάζει, μεταξύ άλλων, τη σχέση της Γαλλίδας επιστολογράφου Μαντάμ ντε Σεβινιέ με την κόρη της, της Μάρλεν Ντήτριχ με την κόρη της, της Καμίλ Κλωντέλ με τη μητέρα της, καθώς και την περίπτωση της «Αιμέε» που παρουσίασε ο Λακάν στη διατριβή του για την παρανοϊκή ψύχωση.

¹⁷² J. Courmut, *Γιατί οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες*, ό.π., σ. 177.

¹⁷³ Η μητέρα ως οντότητα και φυσική παρουσία και η μητέρα-πατρίδα, η μητέρα ως «τόπος-νόστος», εικονοποιείται γλαφυρά σ' ένα σύντομο όνειρο από την *Αρραβωνιαστικά του Αχιλλέα* (Κέδρος, 1987) της Άλκης Ζέη, όπου, σε μια μακρά ιστορία αγώνων, κινδύνων και διώξεων, η αυτοεξόριστη πλέον στο Παρίσι Ελένη ονειρεύεται την επιστροφή στην Ελλάδα και στη μητέρα της Λίζα, σ' ένα όνειρο αυτο-υπονομευτικό για τις συμβάσεις του είδους: «Είδα τη Λίζα στον ύπνο μου. Είχα γυρίσει στην Αθήνα και της έλεγα: “Ψέματα, δεν γύρισα, είναι όνειρο”. “Όχι”, απαντούσε εκείνη, “αλήθεια είναι”. Με πήγε στο παράθυρο κι ανασήκωσε την κουρτίνα. “Κοίτα έξω. Να η ΕΒΓΑ και το παράθυρο της κυρίας Ρούσου.” Η κυρία Ρούσου, στην απέναντι πολυκατοικία, άφηνε τα σεντόνια της ν' αερίζονται ως το μεσημέρι. [...] Ένιωσα ξαλάφρωμα σαν τα 'δα τα σεντόνια ν' ανεμίζουν μεσημεριάτικα και πείστηκα πως δεν είναι όνειρο. Η Λίζα φορεί ένα κίτρινο φόρεμα με μεγάλα κουμπιά. Ποτέ δεν τη θυμάμαι με κίτρινα. “Δες το ύφασμα”, μου λέει, “είναι σαν μετάξι”. Ξύπνησα με την αφή του μεταξιού στα δάχτυλα» (σ. 283-284).

ερωτικού θήλεος¹⁷⁴, οι συναισθηματικές εκκρεμότητες, το τραύμα, το πένθος και η διαχείριση της απώλειας, το γυναικείο φαντασιακό και η διαγενεακή μνήμη είναι κάποιες από τις επιμέρους θεματικές που θα μας απασχολήσουν.

Τέλος, κάποιες ειδικότερες εισαγωγικές παρατηρήσεις για το υπό εξέταση υλικό: Τα ονειρικά αφηγήματα που θα παρουσιαστούν έχουν είτε μητρική είτε θυγατρική απεύθυνση, ανάλογα με το αν ονειρεύεται η κόρη τη μητέρα ή η μητέρα την κόρη. Στην πλειονότητά τους τα εξεταζόμενα όνειρα έχουν μητρική απεύθυνση, πρόκειται δηλαδή για ονειροπλασίες της κόρης όπου πρωταγωνιστεί η μητέρα. Αυτή η ανισοβαρής αναπαράσταση, αναμενόμενη ως ένα βαθμό λόγω του καταγωγικού βάρους της μητρικής φιγούρας, επιβεβαιώνει μια γενικότερη διαπίστωση ότι οι σχετικές θεωρητικές μελέτες και τα λογοτεχνικά έργα είναι γραμμένα από την οπτική της κόρης¹⁷⁵, ενίοτε με τρόπο που αποδυναμώνει την υποκειμενικότητα της μητέρας: πρόκειται για μια ετεροκαθορισμένη, διαμεσολαβημένη κατασκευή της μητέρας από την κόρη.

Όπως παρατηρεί η Marianne Hirsch (1989:16) στη σημαντική μελέτη της *The Mother/DaughterPlot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, σε μια απόπειρα να δώσουν φωνή στη μητέρα, στα λογοτεχνικά έργα που ανέλυσε οι αφηγήτριες / κόρες εμπλέκονται σε μια περίπλοκη διαπάλη μεταξύ «ταύτισης και αποστασιοποίησης, αναγνώρισης και ιδιοποίησης» και καταλήγει: «Να μιλήσεις για τη μητέρα, όπως κάνουν πολλές γυναίκες (συγγραφείς) ισοδυναμεί ταυτόχρονα με το να δώσεις φωνή στον λόγο της και να τον αποσιωπήσεις περιθωριοποιώντας την». Η Hirsch τόνισε την ανάγκη ύπαρξης μιας «διπλής φωνής» που θα συνέχει τις φωνές μητέρας / κόρης και θα καλλιεργεί την πολλαπλότητα της γυναικείας συνείδησης, ενώ η Luce Irigaray προέτρεψε να «θυμηθούμε την ξεχασμένη μητέρα» (*Speculum of the other woman*, 1985:a, σ. 345).

Η μητρότητα ως κομβικό σημείο της γυναικείας ταυτότητας αποτυπώνεται σε πολλά αφηγούμενα όνειρα της περιόδου που εξετάζουμε. Παρατηρείται μια αμφίθυμη σχέση των ηρώιδων απέναντι στη μητρική ιδιότητα είτε στο δίπολο επιθυμίας –

¹⁷⁴ Με εξαίρεση κάποιες σποραδικές αναφορές, το δίπολο μητρικό – ερωτικό θήλυ, με αντίμαχο την κόρη, θα εξεταστεί εκτενέστερα στο κεφάλαιο των ερωτικών ονείρων.

¹⁷⁵ Οι Brenda O. Daly και η Maureen T. Reddy εισήγαγαν τον όρο «θυγατρο-κεντρικότητα» (“daughter-centricity”) για να περιγράψουν το γεγονός ότι «μαθαίνουμε λιγότερα για το τι σημαίνει να είσαι μητέρα από το πώς είναι να έχεις μητέρα, ακόμα και όταν οι συγγραφείς έχουν τη διττή εμπειρία και από τις δύο ιδιότητες» (*Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivity*, University of Tennessee Press, 1991, σ. 2).

φόβου είτε ως ταυτοτικό δίλημμα ή ως αποστροφή και ανεπιθύμητη νέα συνθήκη, κάτι που εικονοποιείται, κυρίως, με εφιάλτες στο ονειρικό πεδίο. Στο μυθιστόρημα *Rien ne va plus* της Μαργαρίτας Καραπάνου (Ερμής, 1991, Καστανιώτης, 2012), μέσα από τις επάλληλες αφηγήσεις της Λουίζας για τον γάμο της με τον Άλκη, με διαφορετική ερμηνεία και διαφορετικό τέλος κάθε φορά, αποκαλύπτεται ένας ισχυρός διχασμός προσωπικότητας. Μια σειρά εφιαλτικών ονείρων κατατρύχουν την ηρωίδα όταν μένει έγκυος, ενώ, αφότου κάνει έκτρωση για να εκδικηθεί τον σύντροφό της, βλέπει ένα τρομακτικό μελίσσι μωρών, με δολοφονικό βλέμμα, να στριφογυρίζουν γύρω απ' το κρεβάτι και να προσπαθούν να της επιτεθούν κραδαίνοντας χοντρές αλυσίδες, κασμάδες, ρόπαλα και πριόνια: «*“Τώρα εμείς θα σε σκοτώσουμε, θα σε κομματιάσουμε και θα σε κατακρεουργήσουμε, όπως έκανες στο φίλο μας”*. Όταν με χτύπησε το πρώτο ρόπαλο και μου έσπασε τη μύτη κι άρχισαν να τρέχουνε τα αίματα, έβγαλα ένα ουρλιαχτό. Ξύπνησα απότομα και κάθισα στο κρεβάτι κάθιδρη» (σ. 163).

Το μυθιστόρημα του Μιχάλη Μιχαηλίδη *Η σκύλα και το κουτάβι* (Καστανιώτης, 2002, Περίπλους, 2012) περιστρέφεται γύρω από τη δηλητηριώδη σχέση της Νάντιας Παλαιολόγου, μιας άσημης όσο και ματαιόδοξης διαζευγμένης ηθοποιού με την κόρη της Μαρίνα, η οποία μεγαλώνει σ' ένα ψυχρό και συναισθηματικά κενό περιβάλλον. Κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης της, η Νάντια διηγείται στον γυναικολόγο της έναν βασανιστικό εφιάλτη τερατογένεσης: «*Σε κάθε όνειρο άλλη έκπληξη με περιμένει. Και τι δεν έχω αντικρίσει! Μια φορά είδα ένα αρσενικό βρέφος να μου χαμογελάει με το απαίσιο λυκόστομά του. [...] Κι όταν το βρέφος είναι κορίτσι, οι ανωμαλίες που βλέπω με φοβίζουν ακόμα περισσότερο. [...] Το φρικιαστικότερο απ' όλα ήταν πάντως ένα μωράκι με τεράστια κλειτορίδα, τεράστια σαν κλειστό κατακόκκινο τριαντάφυλλο...*» (σ. 27).

Στο διήγημα *Close up* της Αλεξάνδρας Μέξα από τη συλλογή *Περί τυφλότητας και άλλων δεινών* (Πατάκης, 2011) η απονεκρωμένη σχέση μητέρας – κόρης αναδύεται μέσα από ένα εφιαλτικό τοπίο νεκρών μωρών: «*Το στρώμα μου γέμισε από μωρά. Όλα νεκρά. Όλα αγέννητα. Δεν το έχω κάνει εγώ, τους το φωνάζω, είμαι σίγουρη, αλλά όσο τους το λέω, αυτά συνεχίζουν να κουνιούνται ανήσυχα [...] Στη γωνία του δωματίου βλέπω μία γυναίκα να μας βγάζει συνέχεια φωτογραφίες, τη μισώ, μας έχει εγκαταλείψει και το μόνο που θέλει να κάνει είναι να απαθανατίσει τον θάνατό μας. Τη μισώ. Είναι η μητέρα μου*» (σ. 63).

Σε αυτή την αναθεωρητική, αποδομητική αντίληψη της μητρότητας που παρατηρείται στα έργα αυτής της περιόδου, αξίζει να αναφέρουμε και ένα

μυθιστόρημα που θίγει το ζήτημα της υποβοηθούμενης αναπαραγωγής, μέσα από την ιστορία της εξηναδούχρονης Ρέας, η οποία, με εμβρυομεταφορά, αποφασίζει να κυοφορήσει τα δίδυμα έμβρυα της νεκρής από καρκίνο κόρης της Χλόης. Πρόκειται για το έργο *Ρέκβιεμ για μια Οκτάβια* της Ελένης Γιαννακάκη (Πατάκης, 2020), μια καθ' όλα πρωτότυπη αλληγορία, αφού η βασική αφηγήτρια είναι η Οκτάβια, ένα θηλυκό χταπόδι που περιμένει να γεννήσει τα μικρά του και ουσιαστικά λειτουργεί και ως ένα ονειρικό προσωπείο της Ρέας που αντικατοπτρίζει τις αγωνίες της ανθρώπινης φύσης. Σ' ένα παρέμβλητο όνειρο που εκτυλίσσεται στο υδάτινο στοιχείο συνενώνονται θραύσματα των δύο ιστοριών: «...ποια είναι η ίδια τελικά, είναι η Χλόη, είναι η, ποια είναι και τι σχέση έχει αυτή μ' όλα αυτά;, τίποτα απ' αυτά δεν είναι δικό της, δεν είναι αυτή που νόμιζε πως ήταν, της τα πήραν όλα, ακόμη και τη γλίτσα, ήταν δική της αυτή η βλέννα [...] πού είναι τα μωρά; [...] Όχι πια άλλο φως! Όνειρο! Όνειρο ήτανε!» (σ. 106).

Οι ονειρικές καταγραφές όπου η μητέρα ονειρεύεται την κόρη¹⁷⁶ είναι δυσανάλογα λιγότερες και αφορούν κυρίως όνειρα άγχους / εφιάλτες που γεννά η μητρική ιδιότητα ή τραυματικές εμπειρίες απώλειας και πένθους. Χαρακτηριστικά σε αυτή την κατηγορία είναι και τα *σημαδιακά* όνειρα.

Συχνά το κάδρο της ονειροπλασίας διευρύνεται και αφορά την τριγωνική σχέση γιαγιάς – κόρης –εγγονής¹⁷⁷. Όπως παρατηρεί και η Kathleen Woodward στη μελέτη της *Figuring Age: Women, Bodies, Generation* (Indiana University Press,

¹⁷⁶ Ας θυμηθούμε τη χαρακτηριστική φράση «...και οι μανάδες βλέπουνε όνειρα» από τη συλλογή αφηγημάτων του Irvin Yalom *Η μάνα και το νόημα της ζωής* (μτφρ. Ε. Ανδριτσάνου, Γ. Ζέρβας, Άγρα, 2007). Σε μια αποκαλυπτική ενύπνια συνομιλία με τη νεκρή μητέρα του, ο υιός/ψυχοθεραπευτής ανακαλύπτει πόσο ανώφελο είναι να προσπαθήσει να ανακατασκευάσει το παρελθόν του και να αποδεσμευτεί από την ασφυκτική μητρική παρουσία στις σκέψεις και στα όνειρά του: «...“Εσύ όμως, Μάνα, δεν συμβιβάζεσαι με τη μοναξιά. Μένεις μαζί μου. Δεν φεύγεις από μένα. Τριγυρνάς στις σκέψεις μου. Στα όνειρά μου”. Και το τελειωτικό χτύπημα από τη Μάνα: “Αυτό ακριβώς θέλω να σου πω. Αυτό είναι το λάθος, Όϊβιν... εσύ νομίζεις ότι ήρθα εγώ στο όνειρό σου. Ε, αυτό το όνειρο δεν ήταν δικό σου, γιόκα μου. Ήτανε δικό μου. Τι νομίζεις, και οι μανάδες βλέπουνε όνειρα”».

¹⁷⁷ Για την ηλικιωμένη προγονή ως διαγενεακή μήτρα, χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο απόσπασμα από την ποιητική συλλογή της Δανάης Σιώζου *Χρήσιμα παιδικά παιχνίδια* (Αντίποδες, 2016): «Ξαπλώσαμε μαζί στο άσπρο κρεβάτι, τα 'βαλα με τις νοσοκόμες και το δέχτηκαν, δεν έχει άλλος τέτοια εγγονή – μου έκλεισες το μάτι. Ήρθες και την άλλη μέρα στον ύπνο μου. Τραβώντας απαλά το δίχτυ απ' το στομάχι, μου έδειξες πώς έφτιαζες τους κήπους: λοιπόν, από εμένα κυλήσαμε στον κόσμο, εσύ ήσουν που φρόντισες μια μέρα η καρδιά να πιάνει όλο το χώρο εδώ μέσα.» («Σπίτι στο χώμα», σ. 26).

1999), εκκινώντας από το έργο της Hirsch και άλλων θεωρητικών των φεμινιστικών σπουδών, η προσθήκη της ηλικιωμένης προγονής ανασκευάζει και εμπλουτίζει την οικογενειακή «μυθολογία», συγκροτώντας έναν συνεκτικό διαγενεακό ιστό ανάμεσα στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον. Επιπροσθέτως, η εν λόγω προσθήκη της προγονικής μορφής μας βοηθά να εξετάσουμε και στο ονειρικό πεδίο το ζήτημα της μητρογονικής κληρονομιάς και, κατ' επέκταση, της μητρογονικής λογοτεχνίας. Με βάση τους παραπάνω προβληματισμούς, το κεφάλαιο αρθρώνεται στις εξής ενότητες: α) Τα όνειρα ως γυναικεία κληρονομιά, β) Σημαδιακά όνειρα, γ) Συναισθηματικές εκκρεμότητες, δ) Όνειρα απώλειας-πένθους.

α) *Τα όνειρα ως γυναικεία κληρονομιά*

Ξεκινάμε την ανάλυσή μας με ένα όνειρο που λειτουργεί ως ενύπνιος «αφορισμός» της δύσβατης γυναικείας μοίρας¹⁷⁸, μια ονειρική μαρτυρία των βασάνων που κληρονομούν γενιές γυναικών η μία στην άλλη¹⁷⁹. Τα σακιά της Ιωάννας Καρυστιάνη (Καστανιώτης, 2010), με την κυρίαρχη μεταφορά του τίτλου ως πολύσημο φορτίο ζωής να διατρέχει το μυθιστόρημα¹⁸⁰, προσφέρουν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Μέσα από την κεντρική ιστορία της γηροκόμου Βιβής Χολέβα και του γιου της, ο οποίος εκτίει ποινή ισόβιας κάθειρξης ως κατά συρροή βιαστής και δολοφόνος έπειτα από δική της καταγγελία, αναδεικνύεται το ψυχικό άγχος που ριζώνει και μεταλαμπαδεύεται στα μέλη μιας οικογένειας, κυρίως στις γυναίκες:

Για τη Βιβή Χολέβα η λύπη της προγιαγιάς, της γιαγιάς –είχε ακουστά και για τα δικά τους καλά– και της μάνας της ήταν η θηλυκή της κληρονομιά. Μαζεύοταν με τα χρόνια και τα θαμπά μικρογεγονότα της φτώχειας, φούσκωνε σαν ποτάμι που κατά καιρούς έριχνε τις προγόνισσες, προγραμμαμένες σαν όλα τα θηλυκά της εποχής, σε κοφτερές όχθες, αλλά την ίδια δεν είπε να την ξεβράσει σε κάποια στροφή, την έσερνε μια ζωή, ώσπου το 1997 την κατέβασε στην ανοιχτή θάλασσα, μακριά από οποιαδήποτε ακτή σωτηρίας και ειρήνης. (σ. 23)

¹⁷⁸ Χαρακτηριστική είναι η φράση από το μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη *Ελένη ή ο Κανένας* (Καστανιώτης, 2004) που αναφέρεται στην πολυτάραχη ζωή της πρώτης Ελληνίδας σπουδαγμένης ζωγράφου, της Σπετσιώτισσας Ελένης Μπούκουρα-Αλταμούρα:

«... κλείνοντας τους κύκλους της η μοίρα εκδικείται όποια γυναίκα προσπαθεί να δραπετεύσει από την προκαθορισμένη επανάληψή της» (σ. 142).

¹⁷⁹ Αν χρησιμοποιούσαμε την ταξινομική διάκριση της Αμερικανίδας κριτικού λογοτεχνίας Elaine Showalter για τη γυναικεία γραφή (*Towards a feminist poetics*), ανεξαρτήτως όμως χρονολογικής περιοδολόγησης, θα κατατάσσαμε τα όνειρα αυτού του τύπου στη «φεμινιστική» (“feminist”) φάση όπου οι γυναίκες χρησιμοποιούν τη λογοτεχνία για να διηγηθούν τη βασανισμένη ιστορία του φύλου τους και να αιτηθούν αυτονομίας.

¹⁸⁰ «Ο κόσμος είναι ένα κομβόι με χιλιάδες καμιόνια φορτωμένα σακιά, οι άνθρωποι πεθαίνουν και τα βαριά σακιά σχεδόν άθικτα περιμένουν τους ώμους ενός δύστυχου απόγονου. Στη ζωή λίγοι οι άμωμοι μ’ ένα ελαφρύ μεταξωτό σακουλάκι, οι πολλοί, αχθοφόροι, δεν γλυτώνουν το χαμαλί του σακιού τους» (σ. 352).

Αυτήν τη θηλυκή κληρονομιά της βασανισμένης ύπαρξης¹⁸¹, θραύσματα της οποίας ανακαλύπτει ο αναγνώστης μέσα από αναδρομές στο παρελθόν της ηρωίδας, φαίνεται να εικονοποιεί ένα όνειρο στερεοτυπικό για τη γυναικεία ταυτότητα –γάμος, μητρότητα, κυνήγι βιοπορισμού, βάσανα– στο πλαίσιο της πατριαρχίας. Η Βιβή Χολέβα το γένος Σωτηροπούλου, με το θάμπος της μετριότητας και της θλίψης να την περιβάλλουν από παιδί, αφήνει τον πνιγηρό επαρχιακό μικρόκοσμο στα Αλωνάκια Αχαΐας για να εγκατασταθεί ως πρωτοετής φοιτήτρια Ιατρικής σε μια μίζερη γκαρσιονιέρα της Αθήνας. Σ' αυτό το μετέωρο όσο και λειψό, όπως αποδεικνύεται, βήμα διαφυγής είχε συνηγορήσει σιωπηλά και η μητέρα της, μ' ένα βλέμμα που την έσπρωχνε στη φυγή και τη σωτηρία. Ένα βράδυ την βλέπει στον ύπνο της:

Μια νύχτα φοιτητικού χειμώνα η Βιβή την είχε δει στον ύπνο της, στην καταδίκη της μαύρης κουμπωτής ρόμπας και του κουβά, να σαπουνίζει λεφτά, ν' αλλάζει το νερό, να σαπουνίζει γλιτσιασμένες χοχλάκες από το χαλικότοπο στις καλαμιές, να ξαναλλάζει το νερό και να μοσχοπλένει μια ντουζίνα γυμνά αρσενικά βρέφη, ανάμεσά τους και το Θείο, προτού χρονίσει, και να μονολογεί, εμείς οι φτωχοπούλες σαν παντρευόμαστε παίρνουμε προίκα τα κέρατα του τράγου και μετά μασάμε τα βάσανα σαν λιχουδιές.

Τέτοια τροφή ταΐζετε και τις κόρες σας, συμπλήρωσε η Βιβή την επομένη το πρωί, προτού φέξει, απενίζοντας στο τσιμέντο του φωταγωγού το σώβρακο του μπασκίνα. (σ. 90)

¹⁸¹ Θα παρατηρούσαμε ότι στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα υπάρχει μια σύμμετρη κληρονομιά βασάνων και για τα δύο φύλα, «οι άλλοι στις ανεμώνες και στα μοσχομπίτζελα, σκέφτηκε, εμείς, οι Χολέβες, στο χαντάκι με τις τσουκνίδες και τα διαβολόχορτα [...] πάντα ίδιοι και στα ίδια, στο χαντάκι, χαντακωμένοι» (σ. 354) είναι η πικρή διαπίστωση της ηρωίδας στο τέλος του βιβλίου, ζοφερή ψυχική ενέργεια η οποία «εγγράφεται» συνολικά στα αφηγούμενα όνειρα των μελών της οικογένειας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το όνειρο του νεαρού Λίνου, του εσωστρεφούς, πληγωμένου ψυχικά γιου της Βιβής Χολέβα και μετέπειτα βιαστή/δολοφόνου, στιγματισμένου ως παιδί από το «ζντουπ» των φτυαριών στην ταφή του πατέρα του. Με τον βασανιστικό ήχο του «ζντουπ» να τον ακολουθεί διά βίου, με εμμονικά οράματα φτυαριών να τον κατακλύζουν, όπου βλέπει και ακούει «τα φτυάρια να σφαδάζουν», το τραύμα της πατρικής απώλειας εικονοποιείται στο παρακάτω όνειρο: «Πιο μικρός, μερικές νύχτες κοιμισμένος ή και μισοκοιμισμένος ακόμη, ονειρευόταν πως μπαινόβγαινε με το νεκρό πατέρα του σε μαγαζιά και μάντρες με εργαλεία και είδη κήπου, θαύμαζαν και παζάρευαν καινούργια και μεταχειρισμένα φτυάρια [...] γυρνώντας σπίτι πενταχαρούμενοι και τραμπαλιστοί, ο πεθαμένος και το παιδί του, τα κοπανούσαν στα πεζοδρόμια και στις σχάρες των υπονόμων να πέσει το χώμα» (σ. 170-171).

Το όνειρο εξυφαίνεται αφηγηματικά στο μεταίχμιο του πρότερου επαρχιακού και του νεόκοπου αστικού βίου, όταν η ηρωίδα, με τη μόνιμη δυσπιστία και τη μονόχροτη οπτική απέναντι σε όλους και σε όλα, διαπιστώνει ότι η νέα της ζωή στην Αθήνα, σ' αυτή την «αχανή μάντρα ασχετοσύνης», καμία ουσιαστική αλλαγή δεν πρόκειται να σηματοδοτήσει, πεπεισμένη ότι «*κανείς δεν μπορεί να αποδράσει από τον προηγούμενο βίο του και κυρίως από τον εαυτό του, το πετσί του χαρακώνουν ορατές και αόρατες ουλές, τον ώμο του πληγιάζει το σακί του με τα άπλυτα και τα βάσανα*» (σ. 85). Ο ένθετος ονειρικός λόγος, συνεπής ως προς τη δοκιμασία της γυναικείας ύπαρξης, νοηματοδοτεί και φωτίζει την πορεία της ηρωίδας, αποκαλύπτοντας συγχρόνως έναν υποσυνείδητο αγώνα απώθησης από μια τραυματική διαγενεακή κληρονομιά. Εγκιβωτισμένος στο σώμα της αφήγησης, συνεχίζει ομαλά τη σύνοψη του βίου της ονειρευόμενης, επεξεργαζόμενος τις ήδη υπάρχουσες εμπειρίες της. Απ' αυτή την άποψη θα μπορούσε να ιδωθεί μέσω μιας φαινομενολογικής-πραγματιστικής οπτικής¹⁸².

Στη σύντομη ονειροπλασία πρωταγωνιστεί η μάνα της ονειρευόμενης, γυναίκα ακάματη, είκοσι χρόνια νεότερη από τον άντρα της, που «*διοικούσε την ηλικία της, το μαξιλάρι της και το τραπέζι της γυαλίζοντας και λαδώνοντας το όπλο της υπομονής*» (σ. 90). Η δυνατή μετωνυμία «της μαύρης κουμπωτής ρόμπας και του κουβά»¹⁸³, χαρακτηριστικά σύμβολα-εικόνες της γυναικείας καταδίκης στην οικιακή

¹⁸² Για μια ευσύνοπτη περιγραφή των δύο βασικών ερμηνευτικών οπτικών του ονείρου, την ψυχοδυναμική και την φαινομενολογική-πραγματιστική, βλ. Αθηνά Ανδρουτσοπούλου, «Το όνειρο ως αφήγηση: Αξιοποίηση στη συστημική ψυχοθεραπεία», Κείμενο Εργασίας/Working Paper Series, 2008/25, Εργαστήριο Διερεύνησης Ανθρωπίνων Σχέσεων.

¹⁸³ «*...η Βιβή έφερε στο νου τη γριά της αγκαλιά με το πολυτιμότερο αντικείμενο του σπιτιού των παιδικών της χρόνων, τον κουβά. Μ' αυτόν έβγαζε νερό από το πηγάδι, σ' αυτόν έβαζε τα πράσα που ξεπάτωνε από το κηπάκι, αυτόν γέμιζε στα χωράφια με αγριοράδικα, αυτόν χρησιμοποιούσε σαν σκαλοπάτι για να φτάσει το λιβάνι στο ράφι με τα εικονίσματα, αυτόν αναποδογύριζε στην αυλή το απόγευμα για να πει τον καφέ της*» (σ. 23).

Η ρόμπα ως καθημερινό, τετριμμένο ένδυμα και συγχρόνως αντιπροσωπευτικό ταυτοτικό σύμβολο της γυναίκας-νοικοκυράς, έχει καταγραφεί σε πολλές διαχρονικά λογοτεχνικές αναφορές, με τις ανάλογες σημασιοδοτήσεις: από την ξεφτισμένη ρόμπα της πιο άξιας παραδουλεύτρας, της γιαγιάς του Τάσου Τασούλη, στο διήγημα του Θράσου Καστανάκη («Ο Τάσος Τασούλης») στην εκδικητική περδολογία της Εκάβης με το επιδεικτικό ανασήκωμα της ρόμπας στο *Τρίτο Στεφάνι* του Κώστα Ταχτσή και στη συγκινητική προσφορά της μάνας στον «Οβολό» του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου τριών εισιτηρίων από την τσέπη της ρόμπας της ως άλλο χαρτζιλίκι. Μία από τις πλέον πρόσφατες αναφορές, με απαξιωτικό κοινωνικά πρόσημο, συναντάται στο διήγημα της Λένας Διβάνη «Λινό και Βαμβάκι» όπου η έφηβη εγγονή, κατά την επίσκεψη μιας φίλης της, συστήνει τη γιαγιά της ως υπηρέτρια, αισθανόμενη ντροπή για την αμφιέσή της: «*Τα μάτια της Άντειας αναπήδησαν ξαφνιασμένα*

σκλαβιά δίνουν το στίγμα σ' αυτό το τραχύ, γήινο όνειρο που χαρακτηρίζεται από λακωνική συμπύκνωση και ρεαλιστική αληθοφάνεια. Η κυρα-Σταυρούλα σαπουνίζει με τη σειρά λεφτά, πέτρες και αρσενικά βρέφη υποταγμένη στο βάρος του βιοπορισμού, της γης και του κυρίαρχου αρσενικού. Η μονότονη επανάληψη της κίνησης, ο καθηκοντολογικός σχεδόν ρυθμός εγγραφής στο σώμα της γυναίκας, επιτείνει το χαρακτήρα της καταδίκης ως τελεσίδικη απόφαση και αμετάκλητη τιμωρία. Οι σκηνές του ονείρου κρύβουν μια μηχανιστική πρακτική και συγχρόνως μια λανθάνουσα τελετουργία: μια τελετουργική, ιεραρχικά διαβαθμισμένη, πράξη που εκτελείται ανακλαστικά από το διαδοχικό σαπούνισμα χρημάτων και χοχλάκων μέχρι την τελική «εμβάπτιση» των γυμνών αρσενικών βρεφών, ανάμεσά τους και το Θείο, σ' έναν συγκερασμό θεϊκής και ανδρικής εξουσίας, θείου και ανθρώπινου νόμου. Το βρόμικο / ευτελές / ανάξιο λόγου¹⁸⁴ ξεπλένεται για να μοσχοπλυθεί τελικά, με τον δέοντα σεβασμό, το αρσενικό, το «θείο αρσενικό», πολύτιμο όσο και αιώνια επαπειλούμενο –η εξόντωση των Εβραίων που συνδέεται με τη γέννηση του Μωυσή, με τα γυμνά αρσενικά βρέφη που ρίχνονται στον Νείλο, η σφαγή των νηπίων που συνδέεται με τη γέννηση με του Ιησού–, σε μια ονειροπλασία που ισορροπεί μεταξύ καθαρότητας και καθαισμού¹⁸⁵.

Μέσω της άκαμπτης πόλωσης αρσενικού-θηλυκού, κυριαρχίας vs υποτέλειας, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για «εμφυλοποίηση» του ονειρικού πεδίου, για έναν λόγο που αποτυπώνει και εικονοποιεί έμφυλες κοινωνικές στερεοτυπικές αναπαραστάσεις: «...εμείς οι φτωχοπούλες σαν παντρενόμαστε παίρνουμε προίκα¹⁸⁶

και στάθηκαν εξερευνητικά πάνω της. Μαύρη ρόμπα φοράει παναγίτσα μου! Σκέφτηκε. Μόνο σε ελληνικές ταινίες φοράνε τέτοιες, που τη βρήκε; [...] Η Μαριλένα ξαφνιάστηκε. [...] Καλά λέει η μαμά μερικές φορές... Σκέτο χωριό είναι».

¹⁸⁴ Το όνειρο συνέχει και αξιοποιεί οικείες εικόνες από τη ζωή της ηρωίδας, συναρμόζοντας το εξωτερικό και εσωτερικό τοπίο σ' έναν χώρο πένθιμης εγκατάλειψης. Οι «γλιτσιασμένες χοχλάκες από το χαλικότοπο στις καλαμιές» παραπέμπουν στην παραθαλάσσια έκταση με καλαμιές, στον βαλτότοπο με τις κοτρόνες και τα κουνούπια, άχρηστη προίκα για τις θυγατέρες της οικογένειας.

¹⁸⁵ Για τη διαλεκτική της καθαρότητας και του καθαισμού, βλ. και την ανάλυση του Gaston Bachelard στο *Νερό και τα Όνειρα*, Κεφάλαιο VI, «Καθαρότητα και κάθαρση. Η ηθική του νερού», ό.π., σ. 139-156.

¹⁸⁶ Έκδηλο είναι το ηθογραφικό κλίμα που διαπνέει το όνειρο, τόσο σε ό,τι αφορά στη ρεαλιστική απεικόνιση των ανθρώπων του μόχθου της νεοελληνικής υπαίθρου όσο και σε ιδεολογικό-αξιακό επίπεδο. Οι συνδηλώσεις της προίκας που υπαινίσσεται αποφθεγματικά η μάνα της Βιβής, σ' ένα κείμενο που βρίθει μεταφορών, μας παραπέμπουν στο προικιό της Φραγκογιαννούς στη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη: «*Τα κύματα εφούσκωναν αγρίως, ως να είχαν πάθος. Εκάλυψαν τους μυκτήρας και τα ότα της. Την στιγμήν εκείνην το βλέμμα της*

τα κέρατα του τράγου και μετά μασάμε τα βάσανα σαν λιχουδιές» είναι η πικρή θεσφατική διαπίστωση της μάνας στην κατακλείδα του ονείρου, με μια υφέρπουσα διάθεση θυματοποίησης και μια προδιάθεση πένθους.

Η δευτερογενής επεξεργασία του ονείρου αναδεικνύει τον κριτικό λόγο της αμφισβήτησης, στάση συνεπής ως προς τη φεμινιστική ρητορεία της δεκαετίας του '70 όπου τοποθετείται χρονικά το αφηγούμενο όνειρο. Η Βιβή σχολιάζει με δηκτική ειρωνεία το επόμενο πρωί «τέτοια τροφή ταΐζετε και τις κόρες σας» παρατηρώντας το πεσμένο στον φωταγωγό εσώρουχο του αστυνομικού ενοίκου της πολυκατοικίας, «το σώβρακο του μασκίνα» όπως αναφέρει υποτιμητικά, κακοχαρακτηρισμένου ήδη σε προγενέστερο σημείο της αφήγησης¹⁸⁷. Από τη στερεοτυπική δομή κυρίαρχου αρσενικού vs υποταγμένου θηλυκού στο όνειρο περνάμε στη συμμετρική αντίστιξη του αφυπνισμένου θηλυκού vs άπραγου αρσενικού¹⁸⁸ στην κειμενική πραγματικότητα.

Φραγκογιαννούς αντίκρουσε το Μποστάνι, την έρημον βορειοδυτικήν ακτήν, όπου της είχαν δώσει ως προίκα ένα αγρόν, όταν νεάνιδα την υπάνδρευσαν και την εκουκούλωσαν, και την έκαμαν νύφην οι γονείς της.

– Ω! να το προικιό μου! είπε».

(Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Η φόνισσα*, Νεφέλη, 1988, σ. 157).

¹⁸⁷ «Κατάμηση και στην πολυκατοικία, αφού τσέκαρε πρόχειρα αρκετούς ενοίκους για να τους κακοβαθμολογήσει ευχαρίστως [...] έναν εργένη αστυνομικό με μύτη σαν ξεροψημένο καβουρμά, πασπαλισμένο με μαυροσούσαμο, εκατό τόσα μπιμπίκια, που κατέβηκε δυο Κυριακές στο φωταγωγό να μαζέψει τα πεσμένα του εσώρουχα» (σ. 88).

¹⁸⁸ Η παθητικότητα του αρσενικού αποτυπώνεται γλαφυρά στον σύζυγο της ηρωίδας, τον ιδεολόγο κομμουνιστή Φώτη Χολέβα, ο οποίος σταδιακά υποτάσσεται στον μαχητικό αγώνα επιβίωσης της προσγειωμένης γυναίκας του και στις επιλογές της. Ανήμπορος και άβουλος καταφεύγει στο αλκοόλ και πεθαίνει πρόωρα, αφήνοντας στη Βιβή Χολέβα, εκτός από χρέη, ανομολόγητες τύψεις για τη στάση της. Είναι χαρακτηριστικό το όνειρο που βλέπει εκείνη, λίγο πριν τη δίκη του γιου τους, όνειρο άγχους με την ίδια να περιπλανιέται σε αδιέξοδα λαβυρινθώδη σοκάκια, γυρεύοντας τον άφαντο Φώτη, ανίκανη να τον φωνάξει γιατί δεν βρίσκει πουθενά το μεσαίο σύμφωνο του ονόματός του: «Την έτρεμε η αγωνία να συμπληρώσει το Φώης για να τον καλέσει, να τον βρει, να μην βωλοδέρνει μονάχη, αλλά ήταν αδύνατον γιατί το ταυ είχε εξαφανιστεί από το στόμα της και από παντού, λες και είχε πάρει των ομματιών του και εγκαταλείπει τα εγκόσμια» (σ. 284). Η σπασμένη ραχοκοκαλιά ενός ονόματος και ενός γάμου, το άηχο σύμφωνο «ταυ» / ο άλαλος σύζυγος, καταδικασμένος όσο ζούσε από τη σύντροφό του στη σιωπή του φύλου του. Το όνειρο δεν αναζωπυρώνει μόνο ενοχικά μια σημαίνουσα για την ηρωίδα απουσία, αυτήν του συζύγου, λίγο πριν την κρίσιμη δίκη που θα επιφέρει τη δεύτερη –αναμενόμενη– απώλεια με την καταδίκη του γιου, ανασύρει επίσης ίχνη μιας συγκεκριμένης ευνουχιστικής γυναικείας πρακτικής που ο αναγνώστης ξέρει ότι έχει γίνει υπό το πρόσχημα του αμείλικτου βιοπορισμού.

Το όνειρο ξεπερνά το προσωπικό βίωμα, υπερβαίνει τον αφηγηματικό ιστό της συγκεκριμένης ιστορίας και αποκτά οικουμενικές διαστάσεις. Η Βιβή Χολέβα στοχάζεται όχι μόνο τη δική της κληρονομιά αλλά τη θηλυκή κληρονομιά του γυναικείου φύλου, τη μοιρολατρία και την υποτακτική στάση ζωής που μεταλαμπαδεύονται από γενιά σε γενιά. Η ηρωίδα χρησιμοποιεί το δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο, απευθύνεται στις μητέρες¹⁸⁹ εκ μέρους όλων των θυγατέρων για την κοινωνική μαθητεία στην αναπαραγωγή στερεοτυπικών συμπεριφορών, για την κατασκευή, θα υποστηρίζαμε, φουκοϊκών «πειθήνιων σωμάτων».

Σε μια πιο καταγγελτική μορφή της πατριαρχίας και των εξουσιαστικών σχέσεων, η *Συβαρίτισσα* της Λιλής Ζωγράφου (Αλεξάνδρεια, 1997) αποτυπώνει μια αδάμαστη γυναικεία φύση που αρνείται να υποταχτεί στην ανδρική εξουσία. Μέσα από την ιστορία της Ελένης Κούρκαπα, της αναγεννημένης Ελένης από την αποικία της Σύβαρης, που περνά «από μητέρα σε μητέρα, από αιώνα σε αιώνα», ξεδιπλώνεται μια ιστορία γυναικείας χειραφέτησης και αυτοδιάθεσης. Στο ακροτελεύτιο όνειρο του μυθιστορήματος, η ονειρευόμενη ενώνεται με τη μητέρα-γη, συγχωνεύεται από το ευφορικό γήινο στοιχείο, συντονίζεται με τους υπόγειους κρουνούς και αφήνεται στο ποτάμι της γυναικείας συνείδησης, στην εξιστόρηση της διαγενεακής κληρονομιάς, υπενθυμίζοντας τον φαύλο κύκλο της γυναικείας καταπίεσης, την ατέρμονη αλυσίδα των γυναικών σκλάβων στον πατέρα-αφέντη: «Είμαι εκείνη με υπόγειους κρουνούς να κυλούν στα γόνιμα έγκατά μου τραγουδώντας, γη και ύδωρ, ήμασταν εκείνη εγώ, η μάνα μου και η μάνα της μάνας μου και η μάνα της μάνας της μάνας μου και η μάνα της μάνας της μάνας της μάνας μου [...], θυγατέρα μανάδων και μάνα θυγατέρων, [...] κι έκλαιγα απαρηγόρητα εγώ το νεογέννητο λίκνο των μανάδων που περίμεναν να τις γεννήσω σκλάβες του πατέρα Του και του πατέρα του πατέρα του και του πατέρα του

¹⁸⁹ Εντούτοις, η αναπόδραστη προφητικότητα του ονείρου θα επαληθευθεί καθώς η αφήγηση θα αποκαλύψει όλες τις δραματικές πτυχές μιας ιστορίας με ρευστά τα όρια θύτη και θύματος. Η Βιβή θα «μασήσει τα βάσανα σαν λιχουδιές» με τη δίκη και ισόβια καταδίκη του γιου της ύστερα από δική της καταγγελία, ενώ θα επιδείξει και μιαν αυτοτιμωρητική έλλειψη επιθυμίας για μαγειρεμένο φαγητό. Στον μόνιμο εφιάλτη της, σαν επαληθευτική επένεργεια του παλιού ονείρου, σημαδεμένη από τον μητρικό πόνο, ενσαρκώνει τη μάνα της δολοφονημένης κοπέλας που χιμάει στον δολοφόνο του παιδιού της: «*Παραμονή της εβδόμης Ιουλίου, Κυριακής μεγαλομάρτυρος, ξενύχτησε κάνοντας γύρους το τετράγωνο για να μην αποκοιμηθεί και, όπως τα τελευταία χρόνια τέτοια ημερομηνία, ξαναπαίξει στον ύπνο της το ρόλο εκείνης της μάνας με τα κάτασπρα μαλλιά και την ξηλωμένη φόδρα στη φούστα, που υπό άλλες συνθήκες θα γιόρταζε τ' όνομα της δεκαοχτάχρονης κόρης της. Τελικά οι τραγωδίες δεν είναι περαστικές, κατακυριεύουν τα μερόνυχτα και δαμάζουν το μέλλον*» (σ. 47-48).

πατέρα του πατέρα του [...] απαρηγόρητη για όλες τις σκλάβες που μου μέλλονταν να διασχίσω τις μήτρες τους» (σ. 369-370).

Σ' ένα άλλο επίπεδο, στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Το έβδομο ρούχο* (Καστανιώτης, 1983), και, ειδικότερα στο όνειρο που επεξεργάζεται τον μύθο της αρπαγής της Περσεφόνης, βρίσκουμε την ονειρική κληρονομιά μιας αρχέγονης γυναικείας σχέσης. Η ηλικιωμένη πλέον Μικρασιάτισσα πρόσφυγα Δήμητρα εξομολογείται τον ανεξήγητο χαμό της κόρης της Περσεφόνης, σ' ένα χωριό έξω από την Καβάλα και ενώ εκείνη δούλευε στα χωράφια. Εξίσου ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι ότι η μητέρα/Δήμητρα αναδιηγείται το όνειρο που είδε η άλλη της κόρη Ελένη, ως δεύτερη Περσεφόνη, σε μια διπλότυπη απαγωγή της Κόρης:

Το πώς χάθηκε η Περσεφόνη μου μονάχα εγώ το ξέρω. Σε κανένα δεν είπα λέξη. Πώς γίνεται, λοιπόν, η Ελένη μου να δει εκείνο το όνειρο τότε που χάθηκε στο δάσος τέσσερις μέρες;... Όταν μου το 'πε, η καρδιά μου σπαρτάραγε αλλά δεν της ομολόγησα ότι έτσι χάθηκε η Περσεφόνη μου.

Η Ελένη μου τότε ήτονε –πες– δεκατριώ χρονώ όταν πρωτόδε αίμα. Τρόμαζε;... Φοβήθηκε;... Έφυγε στο δάσος. Έκανε τέσσερις μέρες εκεί. Μια βραδιά, λέει, εκεί που την πήρε ο ύπνος πάνω σ' ένα δέντρο, είδε πως έπαιζε μ' άλλα κορίτσια και μαζεύανε λουλούδια σ' ένα λιβάδι. Είχε τριαντάφυλλα, κρόκους και μενεξέδες, κρίνους και υάκινθους. Όμως, όλοι θαύμαζαν ένα νάρκισσο. Απ' τη ρίζα του ξεπετάγονταν εκατό άνθη κι ένα γλυκό άρωμα απλωνόταν. Η Ελένη μου, λέει, έπιανε με τα δυο της χέρια κάθε λουλούδι σα να 'ταν θησαυρός. Μόλις έκοψε το λουλούδι, άνοιξε, λέει, η γη. Ένα χάος γίνηκε το λιβάδι. Ένας άρχοντας ξεπετάχτηκε μ' ένα άρμα που το 'σερναν πράσινα άλογα με γαλανές χαίτες. Το κορίτσι μου –η Ελένη μου– φώναζε, φώναζε αλλά μάταια. Εκείνος ο άρχοντας την πήρε μαζί του και χάθηκαν στο χάος. (σ. 99)

Το μυθολογικό αρχέτυπο Μητέρας–Κόρης ανασκευάζει και η Ελένη Λαδιά¹⁹⁰ στο έργο της *Οι θεές* (Εστία, 2015), μέσα από την ιστορία της Έλλης και της

¹⁹⁰ Ας σημειωθεί, επίσης, ότι σε παλαιότερο μυθιστόρημα της συγγραφέως, *Τα άλση της Περσεφόνης*, (Αρμός, 1η έκδοση 1997) Μητέρα και Κόρη ταυτίζονται εσωτερικά, σε μια αέναη αναγέννηση, στο πρόσωπο μιας συγγραφέως που επιλέγει το ψευδώνυμο Περσεφόνη αντί του πραγματικού της Δήμητρα: «Στιγμές στιγμές βρισκόταν σε κρίση ταυτότητας και δεν

υπερήλικης μητέρας της Αρετής, στην οποία αφιερώνει κάθε της φροντίδα: *«Παρακολουθούσα και θαύμαζα την ζωηρή φαντασία των ονείρων σου, που γινόταν μία από τις πτυχές της πολύπλοκης πραγματικότητας [...] Τον πρώτο καιρό του ερχομού σου ονειρευόσουν όλο νεκρούς, έβλεπες την όψη του θανάτου, χαμογελούσες αλλά το χαμόγελό σου έμοιαζε με ένθετο κόσμημα.»* (σ. 10-11) / *«Άρχισε, μητέρα και κόρη μου (γιατί γερνώντας γινόσουν βρέφος), να βρίσκεται το μυθολογικό μας πρότυπο: η Δήμητρα, η Περσεφόνη και ανάμεσά μας ο φόβος του Άδου»* (σ. 58).

Τα όνειρα που εξετάστηκαν στην ενότητα αυτή πραγματεύονται τη γυναικεία μοίρα: τη «θηλυκή κληρονομιά». Η σύγχρονη ηρωίδα ονειρεύεται τη ζωή της μητέρας, της γιαγιάς ή της προγιαγιάς της, βλέποντας το «παραδοσιακό» με το «μοντέρνο» να συναντιούνται υπογείως ή να συγκρούονται, και τον εαυτό της άλλοτε να προχωρά στη ρήξη με το παρελθόν και άλλοτε να το επαναλαμβάνει με λανθάνοντα τρόπο. Μπορεί κανείς να αποδράσει από το παρελθόν του; Είναι η μοίρα μιας γυναίκας εγγεγραμμένη στο σώμα της, ανεξάρτητα από το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο θα ζήσει; Είναι κάθε γυναίκα προορισμένη να γίνει η μητέρα της, η γιαγιά της, η προγιαγιά της, όσο και αν αλλάζουν οι συνθήκες της ζωής της; Αυτά τα ερωτήματα ταλανίζουν τις ηρωίδες, ωθώντας τις ορισμένες φορές να συνειδητοποιήσουν την ύπαρξη μιας κοινότητας γυναικών απέναντι σε μια κοινότητα ανδρών· να δουν στο βάθος του χρόνου τη γυναίκα να επιχειρεί να αποτινάξει την καταπίεση του άνδρα ή να την υπονομεύσει. Και ωθώντας τις, άλλες φορές, να επαναστατήσουν απέναντι στην «κληρονομιά» τους: απέναντι, δηλαδή στις γυναίκες προγόνους που έχουν διδάξει την υποταγή.

γνώριζε ποια ήταν: Δήμητρα ή Περσεφόνη; Το προσωπίο συγγεόταν με το πρόσωπο, όπως το τελευταίο με το δέρμα του» (σ. 14).

β) Σημαδιακά όνειρα

Από τον *Λάμπρο* του Διονυσίου Σολωμού όπου στο όνειρο της Μαρίας προεικονίζεται η αυτοχειρία της από χρόνια χαμένης κόρης της, μετά την τραγική αποκάλυψη της αιμομικτικής σχέσης με τον πατέρα της¹⁹¹ μέχρι τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη όπου σε όνειρο της δευτερότοκης κόρης της Φραγκογιαννούς, της Αμέρσας, προοικονομείται η σκοτεινή δράση της φόνισσας μητέρας της¹⁹², τα σημαδιακά όνειρα σφυρηλατούν τον δεσμό μητέρας – κόρης, καλλιεργώντας τη δραματική φόρτιση και ενισχύοντας την εξέλιξη της πλοκής, κυρίως όταν εκλαμβάνονται ως κακοί οιωνοί. Καθώς συνεχονται με προλήψεις, δεισιδαιμονίες, στοιχεία της λαϊκής παράδοσης και προσωπικούς ερμηνευτικούς κώδικες των ηρωίδων, εκλογικεύουν το άφατο και το εξωπραγματικό, φωτίζοντας ταυτόχρονα το μύχια προσωπικό¹⁹³. Στα έργα της περιόδου που εξετάζουμε, τα σημαδιακά όνειρα κινούνται σε δύο, κυρίως, άξονες: ως συμβολικά όνειρα, με ένα αίνιγμα προς αποκρυπτογράφηση στον πυρήνα τους, ή ως προφητικά ενύπνια μελλοντικών

¹⁹¹ «Μου φαίνεται πως πάω και ταξιδεύω στην ερμιά του πελάγου εις τ' όνειρό μου· με το κύμα, με τσ' ανέμους παλεύω μοναχή, και δεν είσαι εις το πλευρό μου· [...] Μ' ένα πικρό χαμόγελο στο στόμα έρχεται η κόρη εκεί και με σιμώνει· της τυλίγει ένα σάβανο το σώμα...».

¹⁹² « — Ξαφνίστηκα μες στον ύπνο μου, μαννούλα. Είδα πώς πέθανε το κορίτσι, και πώς εσύ είχες ένα μαύρο σημάδι στο χέρι σου.

— Μαύρο σημάδι;..

— Ήθελες, τάχα, να σαβανώσης το κορίτσι. Και την ώρα που το σαβάνωνες, μαύρισε το χέρι σου... και πώς έβαλες, τάχα, το χέρι σου στη φωτιά, για να ξεμαυρίση»

(Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Η φόνισσα*, ό.π., σ. 34).

¹⁹³ Στη *Θερμοκρασία δωματίου* (Πατάκης, 2006) της Δήμητρας Κολλιιάκου, η φράση «να προσέχεις» που λέει η Ισραηλινή ψυχοθεραπεύτρια Αστάρ στην Ελληνίδα αφηγήτρια, καθώς σκαλίζει τον θάνατο από καρκίνο του μαστού της μητέρας της, πυροδοτεί, εκτός από φόβο, μια αλυσίδα αναμνήσεων και συνειρμών: ένα ταξίδι που η ηρωίδα είχε πραγματοποιήσει με τη μητέρα της, όπου χρειάστηκε να περιμένουν στο κατάστρωμα για να αποβιβαστεί πρώτη η σορός ενός νεκρού επιβάτη, και ένα σημαδιακό, για την ίδια, όνειρο, όπου η μητέρα της την ετοίμαζε για ένα μεγάλο, ανιγματικό ταξίδι τοποθετώντας στη βαλίτσα μόνο τα δικά της ρούχα: «Στεκόταν μπροστά στην ανοιχτή ντουλάπα κι έβγαζε, σχεδόν ευλαβικά, είδη καλοσιδερωμένα. [...] Κι ενώ ο προορισμός μου δε μου ήταν γνωστός, γνώριζα καλά ότι επρόκειτο να ταξιδέψω μόνη –γιατί η μητέρα μου έβαζε στη βαλίτσα μόνο δικά μου πράγματα– κι ότι το ανιγματικό αυτό ταξίδι θα κρατούσε καιρό» (σ. 20). Σε αυτήν τη συνειρμική αλληλουχία θάνατος μητέρας από καρκίνο / κληρονομικότητα / ταξίδι με νεκρό επιβάτη / όνειρο μεγάλου ταξιδιού, η σημαδιακότητα της ονειρικής εικόνας όπου συμπρωταγωνιστεί με τη μητέρα της νοσηματοδεύεται βάσει ενός προσωπικού ερμηνευτικού πλαισίου.

συμβάντων. Ας δούμε κάποια αντιπροσωπευτικά παραδείγματα όπου η δυναμική των συμβόλων αναδεικνύεται μέσω μιας παραστατικής εικονοποιίας.

Στις *Πλωτές γυναίκες* του Διαμαντή Αξιώτη η ιστορία της ανόδου και της πτώσης του καπνέμπορου Κωνσταντίνου Δούκα από την Κωνσταντινούπολη στην Καβάλα του περασμένου αιώνα, ξεδιπλώνεται παράλληλα με την προσωπική μυθιστορία της Τουρκάλας συζύγου του Λαλέ, μετέπειτα Ευδοκίας, γνωστής με το προσωνύμιο «Πλουσία». Αυτή η διττή, όσο και μετέωρη, εθνική / θρησκευτική / πολιτισμική ταυτότητα, εγγράφεται και σε αρκετά όνειρά της. Σε ένα από αυτά, οι πέντε θυγατέρες της εμφανίζονται ως οι παιδικές της φίλες που την αποχαιρετούν στην Κωνσταντινούπολη. Ένας τοξότης-κένταυρος με σκαλισμένα τα ονόματά τους – Ανδρομάχη, Ανδροφίλη, Ανδροθέα, Ανδρονίκη και Ανδρόκλεια– και ένα δέντρο με καρπούς δάκρυα, θα συμβολίσουν τις συμφορές που έρχονται:

Όταν αργότερα το ιστορούσε στην Ιουλία, συνειδητοποίησε ότι στο όνειρο οι κόρες της είχαν εμφανιστεί μεγάλες· κοντά στα πενήντα.

— *Πώς θα τις έλεγαν, άραγε, αν ζούσαν εκεί; αναρωτήθηκε και αναζήτησε τα αντίστοιχα σύνθετα ονόματα στα τούρκικα.*

Το σούρουπο η Ιουλία έβαλε κάτω από το στρώμα της δύο χούφτες φύλλα δενδρολίβανου.

— *Να μη δει άλλο κακό όνειρο, ευχήθηκε.» (σ. 225)*

Στο μυθιστόρημα της Μαίρης Κόντζογλου *Μια προσευχή για τα παλιά ασήμια* (Μεταίχιμο, 2018), ένα έπος για τις αλησιμόνητες πατρίδες στα χρόνια της Μικρασιατικής Καταστροφής και της ανταλλαγής πληθυσμών, το όνειρο της νεαρής Ελισσώς με τα τέσσερα χαμομηλάκια που πέφτει κεραυνός και τα καίει, θυμίζει με τρόπο στη μητέρα της το ίδιο σημαδιακό όνειρο που είχε δει και εκείνη λίγο πριν το γάμο της, τη διαγενεακή συνέχεια στα όνειρα:

Κάπως έτσι δεν ήταν το όνειρο που είχε δει κι εκείνη την πρώτη νύχτα που είχε κοιμηθεί στην Καισάρεια, δυο μέρες πριν από τον γάμο της; Κάπως έτσι ήταν, ποτέ δεν το είχε ξεχάσει και παρακαλούσε τον Θεό να μην επαληθευθεί ποτέ. Τα χαμομηλάκια ήταν τα παιδιά της – θυμόταν πάρα πολύ καλά πώς και τι αισθανόταν σαν έβλεπε εκείνο το όνειρο. Το ένα της λουλούδι είχε φύγει, είχε καεί. Ας μην ήταν σημαδιακό εκείνο το ρημαγμένο όνειρο!

Το αφηγηματικό εύρημα ενός επαναλαμβανόμενου ονείρου, το οποίο επανεμφανίζεται από γενιά σε γενιά ως απόθεμα της κοινής τους ιστορίας απαντάται και σε άλλα έργα, δημιουργώντας μια πρωτότυπη μητρογονική κληρονομιά και διανοίγοντας νέες προοπτικές ερμηνείας, από μητέρα σε κόρη, στον ίδιο ονειρικό πυρήνα: στο *Δυο φορές Άνοιξη* του Μάνου Κοντολέων (Πατάκης, 2014), σ' ένα κρίσιμο μεταίχμιο της ζωής της, η Ανθή βλέπει το όνειρο με τις δύο λευκοντυμένες γυναίκες που είχε δει και η μητέρα της, πολλά χρόνια πριν, όταν ήταν έγκυος σ' εκείνη: «...είδε εκείνο το ίδιο όνειρο που και η μάνα της είχε δει. Αυτό με τις δυο λευκοντυμένες γυναίκες. Όπως στο όνειρο της Χριστίνας, έτσι και στο δικό της, η μία μόνο από τις δυο κοπέλες είχε στα χέρια της μια ανθοδέσμη. Μα σ' αυτό το νέο όνειρο – όνειρο που λες και επέστρεφε μετά από σαράντα και βάλε χρόνια– οι δυο γυναίκες τής χαμογελάσανε....»

Στη συλλογή διηγημάτων της Ζυράννας Ζατέλη *Στην ερημιά με χάρη*, ο μητρικός φόβος για θάνατο του παιδιού αποτυπώνεται στο σημαδιακό όνειρο που βλέπει η Πορτογαλίδα χωρική Ιζαντόρα για τη μονάκριβη κόρη της («Το όνειρο»). Η δεκατετράχρονη Κονσεϊσάο, μαθήτρια Γυμνασίου, εκλιπαρεί την Ελληνίδα αφηγήτρια¹⁹⁴ να μεσολαβήσει ώστε να της επιτρέψει η μητέρα της να πάει στην τριήμερη σχολική εκδρομή. Καθώς η αφηγήτρια δεν γνωρίζει τη γλώσσα –εκ των υστέρων θα μάθει τον σκοπό της διαμεσολαβημένης μεσιτείας–, αρκείται στο να επαναλαμβάνει μηχανικά τη φράση «Deixe-a ir» («Άφησέ την να πάει») που της έχει γράψει η μικρή. Ύστερα από μια αμήχανη έως και κωμική σειρά γλωσσικών παρανοήσεων με τη μητέρα του κοριτσιού που προκαλούνται από το χάσμα επικοινωνίας, η αφηγήτρια μαθαίνει τελικά ότι η σθεναρή αντίδραση της γυναίκας οφείλεται στο ότι η Ιζαντόρα είχε δει δύο φορές το εξής κακοσήμαντο όνειρο:

Είδε πώς πήγαινε η Κονσεϊσάο χαρούμενη στην εκδρομή, αλλά εκεί κάτι συνέβαινε και το κορίτσι πέθαινε. Και τις δυο φορές πέθαινε, την έφερναν πεθαμένη οι δάσκαλοι. Το διπλό κακοσήμαντο όνειρο επηρέασε βαθειά την γυναίκα. Αυτός ήταν ο λόγος –και προτιμούσε να μην τον φανερώσει– που δεν έστελνε την κόρη της στην εκδρομή, γι' αυτό ήταν τόσο ανυποχώρητη, κι όχι επειδή δεν ήθελε να την ευχαριστήσει. Φοβόταν μην της συμβεί ό,τι και στο όνειρο. (σ. 343)

¹⁹⁴ Είναι από τις ελάχιστες περιπτώσεις όπου η αφηγήτρια λειτουργεί ετεροδιηγητικά, μεταφέρει μια ονειρική αφήγηση όπου δεν πρωταγωνιστεί η ίδια είτε ως μητέρα είτε ως κόρη.

Μια τραγική ειρωνεία¹⁹⁵ επισφραγίζει την προφητικότητα του ονείρου: ο θάνατος του κοριτσιού επέρχεται όχι κατά τη διάρκεια της σχολικής εκδρομής, στην οποία της είχε απαγορεύσει η μητέρα της να πάει εξαιτίας του ονείρου, αλλά ως απόρροια της μητρικής άρνησης, η οποία εξωθεί την Κονσεϊσάο στην αυτοκτονία: «Την βρήκαν νεκρή μέσα στις καλαμιές. Είχε πει μια μεγάλη ποσότητα από αγροτικό φάρμακο. Σ' ένα μικρό γράμμα που βρέθηκε στην τσέπη της έλεγε πώς το κάνει αυτό επειδή δεν την άφησε η μητέρα της να πάει στην εκδρομή» (σ. 343).

Σε μια ευέλικτη διακειμενικότητα –ως μεταδιηγητικό υλικό με ετεροδιηγητικό αφηγητή– το ίδιο θέμα, βασισμένο στο μοτίβο της ονειρικής πλάνης, αξιοποιεί η συγγραφέας και στο έργο της *Το πάθος χιλιάδες φορές*, όταν η γιαγιά Ελένη ανακαλύπτει τις ιστορίες με παράξενα θανατικά που καταγράφει, με αινιγματικό τρόπο, η εγγονή της Λεύκα:

Μια άλλη κοπελίτσα δωδεκάχρονη –γι' αυτήν είχε ακούσει και η Ελένη– ζητούσε απ' την μητέρα της να την αφήσει να πάει μια εκδρομή στην Έδεσσα [...], αλλά η χήρα μάνα δεν την άφηνε, έλεγε όχι και πάλι όχι, και τούτο επειδή είχε δει ένα όνειρο ότι η κόρη της σ' αυτήν την εκδρομή –μοναχοκόρη μάλιστα και μοναχοπαίδι– πέθνησκε, της την έφερναν πίσω σκεπασμένη με μαύρη σημαία. Το όνειρο το έκρυψε από κείνην, μόνο σε δυο γειτόνισσες το εκμυστηρεύτηκε, μα ποιο το όφελος: η δωδεκάχρονη ήπια ποντικοφάρμακο και πέθανε επειδή δεν την άφησε η μάνα της να πάει στην εκδρομή. (σ. 607)

Κατά μία έννοια, τα ομοούσια όνειρα που προαναφέρθηκαν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν και «ψευδοπροφητικά», η προφητική τους δύναμη επαληθεύεται από τη λανθασμένη ερμηνεία τους, από μια παραπλανητική μονοσήμαντη επεξεργασία

¹⁹⁵ Η τραγική ειρωνεία που συνοδεύει την προφητική δύναμη του ονείρου θυμίζει την περίπτωση του Κροΐσου, ο οποίος είδε στον ύπνο του ότι ο γιος του Άτυς πεθαίνει από σιδερένια αιχμή και του απαγόρευσε να παίρνει μέρος σε πολεμικές επιχειρήσεις, κρύβοντας όλα τα αιχμηρά αντικείμενα και όπλα από το παλάτι. Το όνειρο όμως επαληθεύεται όταν, σε κυνήγι κάπρου, το ακόντιο του Άδραστου βρίσκει τον γιο του βασιλιά αντί για το ζώο: «Τότε λοιπόν ο ξένος, αυτός ο εξαγνισμένος από το φονικό που το όνομά του ήταν Άδραστος, έριξε το κοντάρι του στον κάπρο — κι αυτού ξαστόχησε, πετυχαίνει όμως το γιο του Κροΐσου. Χτυπημένος ο νέος από σιδερένια αιχμή ξεπλήρωσε τον λόγο του ονείρου...» (Ηρόδοτος, *Ιστορίαι*, 1.42.2-1.43.3, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας).

που στηρίζεται στο έκδηλο περιεχόμενο της ονειροπλασίας, το οικείο και κατανοητό βιωματικό φορτίο που εμπεριέχουν: η επικείμενη εκδρομή του παιδιού θα καταλήξει σε θάνατο. Από μίαν άλλη οπτική, η απόλυτη πίστη των ονειρευομένων στην παντοδυναμία των ονείρων δημιουργεί μια ψευδαίσθηση ασφάλειας για το αλάθητο των μηνυμάτων τους.

Στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Έρωτος, Θέρους, Πόλεμος* (Καστανιώτης, 2003), τα προφητικά όνειρα κυριαρχούν και εξουσιάζουν τη ζωή της κεντρικής ηρωίδας, της Μαρίας, από τα παιδικά της χρόνια στη Σύμη μέχρι την πολυτάραχη διαδρομή στην Αίγυπτο και στην Αθήνα. Κάποια στιγμή, η ξενιτεμένη στην Αλεξάνδρεια νεαρή ηρωίδα θα δει έναν συμβολικό εφιάλτη για τον θάνατο του αδερφού της στη Σύμη, με μια χαίνουσα πληγή, πηγμένη στα αίματα, στο ορθάνοιχτο στήθος της μητέρας της:

«Κοίταξε, Μαρία, τα πνευμόνια μου. Είναι μαύρα». Και πραγματικά η Μαρία είχε κοιτάξει το στήθος της μάνας της ορθάνοιχτο και στο κέντρο του να χαίνει μια απόθμενη πληγή, μαύρη απ' τα πηγμένα αίματα. Είχε πεταχτεί κάθιδρη, με την καρδιά της να χτυπάει δυνατά κι ανεξέλεγκτα. Σηκώθηκε μες στη νύχτα, πλύθηκε, σαν να ήθελε να διώξει, να πετάξει από πάνω της το κακό. Έπειτα έκανε και μια θερμή προσευχή να μην ήταν παρά ένα κακό όνειρο κι όχι ένας μαύρος οϊωνός. Πάντα πίστευε στα όνειρα... (σ. 155-156)

Πολλά χρόνια αργότερα, όταν η δική της κόρη θα κινδυνεύσει από επιπλοκή σε εγχείριση σκωληκοειδίτιδας, εμβρόντητη θα ακούσει το κορίτσι να της διηγείται το εξής όνειρο¹⁹⁶ που είδε:

¹⁹⁶ Μία προσφιλή συνήθεια της Ευγενίας Φακίνου είναι να χρησιμοποιεί το ίδιο ονειρικό μοτίβο ή ακόμα και την ίδια ονειροπλασία σε διάφορα έργα της. Το συγκεκριμένο σημαδιακό όνειρο το ξαναβρίσκουμε στο τελευταίο της μυθιστόρημα *Γράμματα στη Χιονάτη* (Καστανιώτης, 2020): *«Το είχε αφηγηθεί με το νι και με το σίγμα, σε κατάσταση ευφορίας, μάλλον επειδή είχε σαράντα πυρετό, αλλά οι διπλανές άρρωστες που το άκουσαν είχαν σταυροκοπηθεί κρυφά, αφού είχαν, οι έμπειρες, αποκρυπτογραφήσει το όνειρο. Λοιπόν, γιατί το ξαναείδε τώρα; Ολόιδιο μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια; Τώρα ήξερε κι αυτή τον Αρχάγγελο του τέλους, με το σπαθί και το έντονο βλέμμα, και τώρα δε θα έκανε το λάθος της εφηβείας της, που τότε είχε πιστέψει πως θα έβρισκε έναν Μιχάλη στη ζωή της, η αφελής» (σ. 218-219).*

Ήμουνα, λέει, σε μια θαυμάσια εξοχή που ήταν κάτασπρη απ' το χιόνι κι εγώ γλιστρούσα μ' ένα μαγικό τρόπο μερικά εκατοστά πάνω απ' την επιφάνεια. Από μακριά ερχόταν προς το μέρος μου ένας πολύ όμορφος άντρας, ντυμένος στα λευκά, που ήξερα ότι τον έλεγαν Μιχάλη.

Η μάνα μου άκουγε τη διήγηση με γουρλωμένα μάτια. Αυτή, που είχε μεγαλώσει με ερμηνείες ονείρων, είχε προλάβει να το αποκρυπτογραφήσει. Ο Μιχαήλ, ο άγγελος που έπαιρνε τις ψυχές, είχε κάνει την εμφάνισή του, άρα το παιδί κινδύνευε άμεσα. (σ. 296)

Τα σημαδιακά όνειρα λειτουργούν ως προφητείες ή ως συμβολικές απεικονίσεις γεγονότων που έχουν συμβεί, δεν έχουν όμως αποκρυπτογραφηθεί επαρκώς από όσους τα έχουν βιώσει. Εξηγώντας τα όνειρα στις ονειρεύτριες θυγατέρες τους, οι μητέρες τις καθοδηγούν· τους αποκαλύπτουν αλήθειες, τις προειδοποιούν για κινδύνους, ενισχύοντας έτσι τον μεταξύ τους δεσμό. Σε ό,τι αφορά την αφηγηματική λειτουργία των ονείρων αυτών, αποτελούν δείκτες της δράσης για τους αναγνώστες. Υποδεικνύουν τους τρόπους με τους οποίους θα εκτυλιχθεί η πλοκή, το μέλλον που περιμένει τους ήρωες και τις ηρωίδες του έργου. Υποδεικνύουν, χωρίς όμως να αποκαλύπτουν. Μέσω των ονείρων αυτών, η αφήγηση κατασκευάζει διαρκώς τον εαυτό της: επιτρέπει στους αναγνώστες να διαβάσουν την ιστορία με διαφορετικούς τρόπους· να μαντέψουν τη συνέχεια των γεγονότων με βάση το σημαδιακό όνειρο· ή και να επιστρέψουν στο σημαδιακό όνειρο επανερμηνεύοντάς το με βάση την εξέλιξη των γεγονότων. Πρόκειται, βέβαια, για ένα τέχνασμα παλιό όσο και η αφήγηση. Στα συγκεκριμένα έργα, το τέχνασμα αυτό συνδυάζεται με ενίσχυση μιας άλλης συνέχειας, παράλληλης με την αφηγηματική: της βιολογικής, ψυχικής και συναισθηματικής συνέχειας μητέρας – κόρης.

γ) Συναισθηματικές εκκρεμότητες

Μια διακριτή θεματική των ενυπνίων που εξετάζουμε αφορά τις συναισθηματικές εκκρεμότητες στη σχέση μητέρας – κόρης, τις οποίες επιχειρεί να συγκεράσει η ονειροπλασία: τραυματικές εμπειρίες και οικογενειακά μυστικά, ψυχαναγκασμοί και απωθημένα, αισθήματα ενοχών και θυμού, ρήξεις και δυσεπίλυτες συγκρούσεις, απόπειρες συμφιλίωσης, επιθυμίες συγχώρεσης και εξιλέωσης, εκκρεμείς εξομολογήσεις.

Στο μυθιστόρημα της Ζέτας Κουντούρη *Ρωγμές στη σιωπή* (Κέδρος, 2010) μέσα από τις ημερολογιακές καταγραφές της μεσήλικης Άντας, καθώς και τις εξιστορήσεις προς τον ψυχίατρο και την ανοϊκή μητέρα της, αποκαλύπτονται οι ατροφικές σχέσεις των μελών μιας οικογένειας και η ανάγκη ανασύστασης των μεταξύ τους δεσμών. Πρόσωπο αναφοράς, η μητέρα της αφηγήτριας, η Βέρα, η οποία πάσχει από άνοια¹⁹⁷. Ύστερα από ένα ατύχημα, τα παιδιά της αποφασίζουν να τη μεταφέρουν σ' έναν πρότυπο οίκο ευγηρίας που θα της παρέχει άνετη διαβίωση και την κατάλληλη ιατρική φροντίδα. Όσο η μητέρα της βυθίζεται στη σιωπή της νόσου, η Άντα έρχεται αντιμέτωπη με βασανιστικές σκέψεις και καταστάσεις που κλονίζουν τις βεβαιότητές της: ο ανεξιχνίαστος θάνατος του αδερφού της Άλεξ –ατύχημα, αυτοκτονία ή δολοφονία;–, η κρίση στον δεύτερο γάμο της, η προβληματική επικοινωνία με την κόρη της, οι τύψεις για τον εγκλεισμό της μητέρας της στον οίκο ευγηρίας, τα αναπάντητα ερωτήματα για το οικογενειακό της παρελθόν. Ο χειμαρρώδης εξομολογητικός λόγος της μοιάζει να παραπαίει μεταξύ φόβου και απόγνωσης και να εκφέρεται πάντα υπό το βάρος μιας αναπόδραστης ενοχής:

¹⁹⁷ Τα τελευταία χρόνια πληθαίνουν οι εκδόσεις που αφορούν τη σχέση μητέρας – κόρης είτε ως αφηγήματα/αυτοβιογραφικές μαρτυρίες είτε ως μυθοπλαστικές αναφορές, σε πεζογραφήματα ή ποιητική πρόζα, με αυτοβιογραφικό πυρήνα. Σημείο αναφοράς, στην πλειονότητά τους, η αρρώστια της ηλικιωμένης μητέρας, συνοδευόμενη από σοβαρές διαταραχές μνήμης, η αναπόδραστη φθορά και η πορεία προς τον θάνατο. Ενδεικτικά, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε: Αννίτα Π. Παναρέτου, *Ψυχής εγκώμιον* (Εστία, 2014), Ελένη Γιαννακάκη, *Σκούρο γκρι, σχεδόν μαύρο* (Πατάκης, 2016), Ρούλα Γεωργακοπούλου, *Δέντρα, πολλά δέντρα* (Πόλις, 2018), Έρση Σωτηροπούλου, *Άνθρωπος στη θάλασσα* (Πατάκης, 2018), Σιμόν ντε Μποβουάρ, *Ένας πολύ γλυκός θάνατος* (μτφρ. Γιώργος Ξενάριος, Μεταίχμιο, 2009), Sophie Fontanel, *Μεγαλώνοντας* (μτφρ. Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, Στερέωμα, 2014), Annie Ernaux, *Δεν βγήκα από το σκοτάδι μου* (μτφρ. Κωνσταντία Σιδέρη, εκδ. Χατζηνικολή, 1997), Annie Ernaux, *Μια γυναίκα* (μτφρ. Ρίτα Κολαΐτη, Μεταίχμιο, 2020).

Σε βλέπω συχνά στα όνειρά μου. Μου μιλάς και μου κάνεις όλα αυτά τα παράπονα που δεν καταδέχτηκες να πεις ποτέ. Και ερωτήσεις. Γιατί σε κλείσαμε εδώ μέσα; Εγώ που σου έδειχνα τέτοια αδυναμία πώς το επέτρεψα; Ακόμη και με τη σιωπή σου βγάζεις στην επιφάνεια κι ένα σωρό άλλα πιο αμείλικτα ερωτήματα που κατοικούν τελευταία στο κεφάλι μου. Και με τρελαίνουν . (σ. 35)

Μια σειρά επαναλαμβανόμενων ονείρων της Άντας θυμίζουν την καθήλωση ανθρώπων με μετατραυματικό σύνδρομο σ' ένα συγκεκριμένο οδυνηρό γεγονός. Αυτά τα «αλλόκοτα όνειρα» περιστρέφονται γύρω από την πρώτη κοινή συνάντηση της έγκλειστης στον οίκο ευγηρίας μητέρας της¹⁹⁸ με την ίδια, τη γυναίκα του αδερφού της και τις τέσσερις κόρες τους, συνάντηση που η αφηγήτρια ηθελημένα απέφυγε για καιρό¹⁹⁹, με την πρόφαση της αναστάτωσης που θα προκαλούσε στην ήδη κλονισμένη υγεία της ηλικιωμένης. Στα τρία ονειρικά αλληλοδιαδεχόμενα σενάρια, τα οποία παραπέμπουν σε κινηματογραφικά πλάνα –παράθεση ομοειδών εικόνων, εμμονή στη λεπτομέρεια μέσα από τη διαφορετική εστίαση, τον φωτισμό, τις κινησιολογικές και ενδυματολογικές επιλογές– ο χώρος δράσης είναι ο ίδιος, το δωμάτιο στον οίκο ευγηρίας, με σταθερά και τα δρώντα πρόσωπα: η γηραιά γυναίκα, η Άντα, η νύφη της Λένα, οι τέσσερις κόρες της και η προϊσταμένη της κλινικής. Το άδειο βλέμμα της μητέρας κυριαρχεί.

Η φυσικότητα της εκδραμάτισης και η αληθοφάνεια της ονειροπλασίας –η πραγματική συνάντηση θα μπορούσε να είναι και έτσι– ξεχωρίζουν σ' ένα τριμερές ονειρικό αφήγημα που διέπεται από σχολαστική σκηνοθετική οργάνωση και

¹⁹⁸ Το εν λόγω παράδειγμα που εξετάζουμε είναι από τα λίγα όπου η κόρη ονειρεύεται την εν ζωή μητέρα της, με την ιδιοτυπία βέβαια της κατάστασής της, τη νοητική και συναισθηματική «απονέκρωση» που προκαλεί η άνοια.

¹⁹⁹ Ένα όνειρο της Μαρίνας, της δευτερότοκης ανιψιάς της Άντας, λειτουργεί ως ένας επιπλέον μοχλός πίεσης στην αφηγήτρια για την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης συνάντησης: «*Τελευταία βλέπω συνέχεια τη γιαγιά στον ύπνο μου, φοβάμαι μήπως κάτι της συμβεί και δεν έχω προλάβει να τη συναντήσω. Και θα φταις εσύ, να το ξέρεις, εσύ θα φταις*», μου επισήμανε, «*που δεν την έχουμε δει ακόμη. Αρκετά μας έχεις κρατήσει σε απόσταση!*» (σ. 68-69). Σ' ένα μυθιστόρημα θηλυκοκρατίας όπως το συγκεκριμένο, τα όνειρα αποδεικνύονται μια συγκοινωνούσα ταυτοτική ένδειξη μεταξύ των διαφόρων γυναικείων χαρακτήρων. Ακόμα και δευτερεύοντα πρόσωπα, όπως η φίλη της Άντας, η Εσθήρ, μετέχει σε αυτό το ονειρικό σύμπαν, με τις διορατικές της ικανότητες: «*Μου τηλεφώνησε η Εσθήρ. “Σε σκέφτομαι συχνά, τελευταία”, μου είπε. “Περνάς δύσκολα. Σε έβλεπα προχτές στον ύπνο μου. Δεν ήταν καλό όνειρο. Κι εμένα, να ξέρεις, τα όνειρα μου βγαίνουν πάντα. Είναι σαν ένα είδος προαισθήσης. Πάντα είχα προαισθήσεις, από μικρή”*» (σ. 162-163).

χωροταξική διαρρύθμιση, που αποκαλύπτει το πολυδιάστατο της ίδιας εμπειρίας μέσα από μια ρεαλιστική εικονοποιία· το παράλογο στοιχείο απουσιάζει και η λογοκεντρικότητα υπερτερεί των παραστατικών μέσων. Ο λόγος της Βέρας, αποκαλυπτικός παρά τη σωματική και νοητική της καταρράκωση, κινεί τα νήματα της ονειρόδρασης. Όσο βυθισμένη στη σιωπή, αμείλικτα αποσυρμένη στον δικό της εσωτερικό κόσμο, είναι η ηλικιωμένη γυναίκα στην πραγματικότητα, τόσο ομιλητική, επίμονη και καταγγελτική γίνεται στην ονειροπλασία της κόρης της:

Το δωμάτιο είναι μισοσκότεινο, απ' τα παντζούρια γλιστρά μόνο μια λεπτή χαραμάδα φως και από το άδειο βλέμμα σου είναι φανερό πως δεν αναγνωρίζεις καμιά μας. [...]

«Έξω από το δωμάτιό μου», προστάξεις.[...]

«Προϊσταμένη! Προϊσταμένη, βγάλτε έξω από το δωμάτιο αυτές τις δύο κυρίες. Βγάλτε τες έξω και μην τις αφήσετε ποτέ να ξανάρθουν. Δεν τις ξέρω. Ούτε αυτές ούτε τις κόρες τους... Ειδοποιήστε, παρακαλώ, τον άντρα μου... Ήταν αξιωματικός στο στρατό... Πείτε του πώς τον θέλω. Να έρθει γρήγορα! Αυτή η αλήτισσα τόλμησε κι έκλεψε τα γράμματά του», λέει και με δείχνει.

Ευτυχώς είναι μόνο ένα όνειρο, ένας εφιάλτης που όμως επαναλαμβάνεται. Τον τελευταίο καιρό πολύ συχνά.

Στη δεύτερη ονειρική εκδοχή η ηλικιωμένη γυναίκα περιεργάζεται με απορία τις επισκέπτριες:

«Εμείς είμαστε, μαμά, εμείς», επαναλαμβάνω καρτερικά, προσδοκώντας το θαύμα που δε λέει να γίνει και σφίγγω το παγωμένο χέρι σου μες στις παλάμες μου.

«Περάστε...» ψελλίζεις, «μη στέκεστε όρθιες, και οι δεσποινίδες που είναι μαζί σας, και η μικρούλα, ας βρουν κι αυτές ένα αναπαυτικό κάθισμα. [...] Υπήρχαν κάπου σοκολάτες για να σας φιλέσω, αλλά δεν τις βρίσκω», κοιτάς ανήσυχη ολόγυρά σου [...]
«Κλέβουν! Και όχι μόνον τις σοκολάτες μου. Όλα μας τα κλέβουν!»

Η προϊσταμένη που κρυφακούει έξω από την πόρτα τουωματίου σου, την ανοίγει αθόρυβα και μας γνώφει να βγούμε.

Στην τελευταία ονειρική εκδοχή οι επισκέπτριες μπαίνουν όλες μαζί στο δωμάτιο της ηλικιωμένης:

«Ποιες είστε, κυρίες μου;» ψελλίζεις.

«Γιαγιά», ψιθυρίζει λυπημένα η Φοίβη, «γιαγιά», κάνει και η Μαρίνα, «γιαγιά», «γιαγιά», μαζί και οι άλλες δύο κοριτσιίστικες φωνές... Ένα αμυδρό χαμόγελο διαγράφεται αργά στο ανέκφραστο πρόσωπό σου. «Γιαγιά...»

«Ποιες είστε;» ρωτάς πάλι, καθώς το χαμόγελό σου πλαταίνει και σε φωτίζει ολόκληρη.

Ποτέ σ' όλη μου την ζωή δε σ' έχω ξαναδεί να χαμογελάς έτσι. [...]

Το θαύμα συντελείται, καθώς τα κορίτσια σ' αγκαλιάζουν και στριμώνχονται με ενθουσιασμό γύρω σου. (σ. 145-151)

Τα όνειρα της Άντας, με αυτό τον υποσυνείδητο, σχεδόν εμμονικό, εξαναγκασμό στην επανάληψη, υποδηλώνουν μεγάλη ψυχολογική πίεση. Δομημένα πάνω σε ευδιάκριτες παραστάσεις λειτουργούν ως μια «πρωταρχική σκηνή», ως μια κομβικής σημασίας οικογενειακή αφήγηση, με έντονο το μητριαρχικό φορτίο. Συγχρόνως, υπακούουν σε μια δομή που παραπέμπει στην αριστοτελική *Ποιητική*: το *σκηνικό* (το δωμάτιο της ηλικιωμένης στον οίκο ευγηρίας), η *περιπέτεια* (η επίσκεψη της Άντας και των υπόλοιπων θηλυκών μελών της οικογένειας), η *κορύφωση* (η προσπάθεια επικοινωνίας και η συναισθηματική φόρτιση που δημιουργεί), η *λύση* (η πολυπόθητη αναγνώριση ή η δυσάρεστη έκβαση της μη αναγνώρισης και αποπομπής).

Και στα τρία ονειρικά στιγμιότυπα, οι εγγονές, με την άδολη τρυφερότητα και τον αυθορμητισμό της ηλικίας, γίνονται ο διάυλος προσέγγισης της ηλικιωμένης. Οι δύο πρώτες εκδοχές, με τη μητέρα-τιμωρό, συνιστούν όνειρα άγχους, εκδραματίζουν τις ενοχές της Άντας για την πράξη της, τη λαθραία ανάγνωση ερωτικών επιστολών προς τη μητέρα της από τον παλιό αγαπημένο της, αξιωματικό του ελληνικού στρατού, και όπως θα αποκαλυφθεί στη συνέχεια της πλοκής, πραγματικό πατέρα του αδερφού της Άλεξ. Στον πυρήνα τους βρίσκεται η έννοια της κλοπής, η «ασυγχώρητη τυμβωρυχία»²⁰⁰ της κόρης, πράξη που συμπυκνώνει την παραβίαση τόσο του ιδιωτικού

²⁰⁰ «Παραβίασα τα άδυστα της σιωπής σου, τα άδυστα της μυστικής σου ταυτότητας, γυρεύοντας απελπισμένα να σε συναντήσω. Σαν γυναίκα, όχι σαν μάνα. Χωρίς ανάμεσά μας μυστικά. Να σε καταλάβω. Για να καθορίσω μετά τα όρια της προσωπικής μου ζωής. Πού τέλειωνες εσύ και πού ακριβώς άρχιζα εγώ. Η κόρη σου. [...] Τόλμησα μια ασυγχώρητη τυμβωρυχία. Άνοιξα στην τύχη κάποιους από τους γαλάζιους φακέλους σου, τρεις από αυτούς, ώσπου σε βρήκα στην περιοχή των ανεπούλωτων τραυμάτων» (σ. 129-130).

ζωτικού χώρου της μητέρας όσο και μιας άλλης κρυφής γυναικείας ταυτότητας, που δεν έχει σχέση με τη μητρική ιδιότητα. Την πρώτη φορά εικονοποιείται στο όνειρο με το αλλόκοτο ξέσπασμα της ηλικιωμένης: «*Προϊσταμένη! Προϊσταμένη, βγάλτε έξω από το δωμάτιο αυτές τις δύο κυρίες*» (σ. 147). Στη δεύτερη εκδοχή η ηλικιωμένη γυναίκα μονολογεί: «*Μου το έχει πει και η κόρη μου [...] Κλέβουν! Και όχι μόνον τις σοκολάτες μου. Όλα μας τα κλέβουν!*» (σ. 149). Η τρίτη ονειρική εκδοχή συμπυκνώνει την ελπίδα για την ευοίωνη εξέλιξη της πολυαναμενόμενης συνάντησης. «*Ποιες είστε κυρίες μου;*» ρωτάει αρχικά η ηλικιωμένη για να γλυκάνει στο άκουσμα της λέξης «γιαγιά» από τις εγγονές της και να καταλήξει στο τρυφερό ξέσπασμα «*Επιτέλους, ήρθατε!*».

Τα αφηγούμενα όνειρα συναρθρώνουν όψεις του θήλεος σε πρωτεύοντες και δευτερεύοντες ρόλους, συχνά ανά ζεύγη, και ταυτόχρονα όψεις της μητρότητας και της θυγατρότητας: μάνα (ηλικιωμένη ασθενής) / κόρη (Άντα / νύφη (Λένα) /εγγονές (οι τέσσερις κόρες της Λένας) / προϊσταμένη (το μόνο εξωοικογενειακό πρόσωπο). Ο λογισμός μέσα στο όνειρο δίνει την ευκαιρία στην Άντα να εξωτερικεύσει, συγκεκριμένα έστω, τα δικά της παράπονα για τη σχέση της τόσο με τη μητέρα της²⁰¹ όσο και με τη νύφη της²⁰². Από την πιο αρνητική ως την πιο θετική εκδοχή, το δίπολο ταυτότητα / ξενότητα, αυτό το ρευστό δίπολο το οποίο θα διαποτίσει και τη συνακόλουθη πραγματική συνάντηση στον οίκο ευγηρίας, συνεπικουρούμενο από τη μητρική άνοια διατρέχει το ονειρικό αφήγημα και την ίδια την ύπαρξη των μυθιστορηματικών προσώπων.

²⁰¹ Αυτό εικονοποιείται με την μορφή μια άτυπης σύγκρισης, που δίδει όμως το στίγμα ενός βαθύτερου ανταγωνισμού, των περιποιημένων χεριών της μητέρας σε σχέση με αυτά της κόρης: «*Άκαιρα και ανόητα σκέφτομαι πόσο περιποιημένα είναι τα χέρια σου σε σχέση με τα δικά μου, από τότε που ήμουν παιδί υπερτερούσες παντού γι' αυτό και απέφευγα τις συγκρίσεις*» (σ. 148). Για τον λανθάνοντα ανταγωνισμό μητέρας – κόρης, χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο απόσπασμα από το αφήγημα *Μαμά* της Μαργαρίτας Καραπάνου: «*ΖΗΛΕΥΩ ΤΗ ΜΕΤΑΞΩΤΗ ΣΟΥ ΚΑΛΤΣΑ που χαϊδεύει τους μηρούς σου. Ζηλεύω το στήθος σου που ακουμπάει απαλά στην μπλούζα σου. Τι σκέφτεσαι; Ζηλεύω το μυαλό σου. Ό,τι κι αν κάνεις, ό,τι κι αν πεις, σε ζηλεύω. Βοήθησέ με...*» (σ. 111).

²⁰² «*Η Λένα είναι κατάχλομη και μου περνάει από το μυαλό πως μπορεί, όπως το συνηθίζει στα δύσκολα, να σωριαστεί πάλι*» (σ. 147-148). Η κλιμακούμενη ψυχρότητα και η αμφιθυμική συμπεριφορά της Άντας απέναντι στη γυναίκα του αδερφού της, οξυμμένη από την υποψία ότι ευθύνεται για τον θάνατό του, αποτυπώνεται και σ' έναν εφιάλτη της ηρωίδας, έτσι όπως τον διηγείται στον ψυχίατρό της, ο οποίος της επισημαίνει το μεγάλο πρόβλημα διαχείρισης θυμού που έχει: «*Ονειρεύτηκα πως τη σκότωσα. Ένας απίστευτος εφιάλτης. Τύλιξα γύρω από το λαιμό της την κουρτίνα και την έπνιξα. [...] Δε θα υπάρχουν καν αποτυπώματα, συλλογιζόμουν καθώς όλο και δυνάμωνα το σφίξιμο... Κλωτσούσε και χτυπιόταν σαν τρελή... σαν κοτόπουλο που το έσφαζαν, δε μ' ένοιαζε... τη μισούσα... Θεέ μου, πόσο τη μισούσα...*» (σ. 218-220).

Ένα γραπτό ντοκουμέντο, τα γράμματα του αξιωματικού εραστή της, στην περίπτωση της ανοϊκής Βέρας στο μυθιστόρημα της Ζέτας Κουντούρη, ένα ανέκδοτο χειρόγραφο επικίνδυνο για ανθρώπους με ισχυρό ένστικτο θανάτου στην *Πριγκίπισσα Σάυρα* της Αμάντας Μιχαλοπούλου (Καστανιώτης, 2007) πρωταγωνιστούν στις ονειρικές συναντήσεις μητέρας –κόρης συνιστώντας το τεκμήριο του άλλου εαυτού, της άλλης γυναικείας ταυτότητας που έκρυβαν οι ηρωίδες. Αυτή η διάσταση της γραφής πάνω στην οποία είτε εγγράφεται είτε επανεγγράφεται η διαγενεακή σχέση, η κειμενική μήτρα, περικλείει πολύ ενδιαφέρουσες παραμέτρους.

Στο μυθιστόρημα της Μιχαλοπούλου κυριαρχεί ένας αφηγηματικός εγκιβωτισμός με το ονειρικό διακύβευμα να ορίζει τις σχέσεις γιαγιάς–μητέρας–εγγονής. Τρία χρόνια μετά τον θάνατο της μητέρας της Θεώνης Πολυδούρη, μιας ιδιόρρυθμης πεζογράφου της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, η κόρη της Πέρσα έρχεται αντιμέτωπη με τις νυχτερινές επισκέψεις της νεκρής στα όνειρα της μικρής της κόρης²⁰³ όπου της υπαγορεύει καθ' ύπνον μηνύματα για εκείνη, παρακαλώντας την να μην δοθεί για έκδοση ένα ανέκδοτο χειρόγραφο της, η *Πριγκίπισσα Σάυρα*, καθώς πιστεύει ότι μπορεί να βλάψει ανθρώπους με ισχυρό ένστικτο θανάτου. Συγχρόνως, η νεκρή φαίνεται να έχει εγκλωβιστεί στο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου και επισκέπτεται επίσης στα όνειρα τον νεαρό που την παρέσυρε και την τραυμάτισε θανάσιμα με το αυτοκίνητό του την Πρωτοχρονιά του 2000.

Η Πέρσα αναβάλλει τη συνειδητοποίηση της απώλειας της δικής της μητέρας, επενδύοντας στη σχέση εξάρτησης με τη νεογέννητη κόρη της. Τα όνειρα άγχους για τον ρόλο τροφού που καλείται να παίζει απέναντι σ' ένα ανυπεράσπιστο πλάσμα, το οποίο ενσαρκώνει μια υγιή προέκταση του δικού της εαυτού αποτελούν κατά βάση έναν αμυντικό μηχανισμό απώθησης του πένθους:

Στα τρία χρόνια που είχαν περάσει από το ατύχημα, δεν την είχα ονειρευτεί ούτε μία φορά. Είχα αφοσιωθεί ολόψυχα στην κόρη μου [...] Ήταν τόσα αυτά που έπρεπε να μάθω, ώστε είχα ξεχάσει να πενθήσω τη μητέρα μου. Όχι ακριβώς είχα ξεχάσει. Ανέβαλλα τη συνείδηση του πράγματος, ως τη στιγμή που η μικρή Θεώνη δε θα με χρειαζόταν.

²⁰³ Όπως ανακαλύπτει η Πέρσα, στις ενύπνιες επισκέψεις στην εγγονή της η μεγάλη Θεώνη της διηγείται κάθε φορά το ίδιο παραμύθι, μια ιστορία για το ονειροδομάτιο που έλεγε και σε κείνη όταν ήταν μικρή: «Είναι η ιστορία ενός κοριτσιού που πηδάει από όνειρο σε όνειρο. Τα όνειρα είναι σαν φούσκες που τις σπας, όταν θέλεις. Μπαίνεις μέσα και ζανακλείνει η φούσκα και κάθεσαι σ' ένα στρογγυλό δωμάτιο...» (σ. 190).

Ακόμα και το υποσυνείδητό μου είχε δεχτεί τον περιορισμό που του επέβαλλα: δεν εκδραμάτιζε ποτέ σκηνές από το παρελθόν. Όλα ήταν καινούργια. Ως και τα όνειρά μου.
(σ. 208-9)

Η ονειρική δραστηριότητα εμπλουτίζει το αφηγηματικό παρόν ενδυναμώνοντας την εξέλιξη της δράσης²⁰⁴. Η γιαγιά Θεώνη παραμένει ζωντανή μέσα στα όνειρα της κόρης και της εγγονής της, σε μια διπλή σχεδόν ονειρική «εισβολή». Δεσποτική, εξουσιάζει και μετά θάνατον τις ζωές της οικογένειά της με πρόσχημα ένα έργο της που δεν πρέπει να δημοσιευτεί. Η ιδιωτική ονειρική σφαίρα αποκτά μια πληθυσμιακή κινητικότητα, έναν ασύμμετρα συλλογικό χαρακτήρα. Όσο η κεντρική ηρωίδα, η Πέρσα, αποσύρεται στον κόσμο των ονείρων, τόσο εξωτερικεύονται μεγεθυμένα τα παράγωγα αυτής της καταβύθισης. Έχει ενδιαφέρον, επίσης, ότι στην *Πριγκίπισσα Σαύρα* ονειρική δραστηριότητα και συγγραφική δημιουργία συνεχόνται, καθώς η μητέρα της Πέρσας μετεξελίσσει τη φροϋδική αντίληψη περί παιχνιδιού, ονειροπόλησης και καλλιτεχνικής δημιουργίας και προσπαθεί να συγκροτήσει μια θεωρία της λογοτεχνίας μέσα από το ονειρικό πεδίο.

Οι ενύπνιες συναντήσεις της Πέρσας με τη νεκρή μητέρα της ενέχουν τον χαρακτήρα διαυγούς ονείρου (lucid dream), καθώς η κατασκευή του ονειρικού χώρου – το ονειροδωμάτιο– και ο έλεγχος του ονειρικού υλικού φανερώνουν μια συνειδητή μετάβαση στον κόσμο του ονειρέματος. Το ονειροδωμάτιο είναι το εσωτερικό τοπίο μητέρας – κόρης, ο μυστικός τους τόπος συνάντησης:

Όπως πάντα, σχεδίασα το ονειροδωμάτιο στο μυαλό μου. Ένα ύψωμα μπροστά, ασθενικά φυλλώματα. Κι ένα άλλο ύψωμα στο βάθος. [...]

²⁰⁴ Σ' ένα πολυεπίπεδο αφηγηματικό κολλάζ συνεχούς εγκιβωτισμού, η ονειρική δραστηριότητα διαπερνά και το ανέκδοτο χειρόγραφο της νεκρής συγγραφέως. Εκεί, η Πέρσα ανακαλύπτει την ημερολογιακή εξιστόρηση μιας αυτόχειρα έφηβης, όπου παρατίθεται και το εξής όνειρο:

«Το βράδυ ζύπνησα από έναν εφιάλη. Βρισκόμουν σ' ένα δάσος με τη μάνα μου. Πυκνό δάσος, δε βλέπαμε πού πηγαίναμε. Εκείνη είπε: “Όλα είναι μαύρα”. Εγώ προχώρησα μπροστά, άφοβη. Το σκοτάδι με κατάπινε. Και η μάνα μου από πίσω: “Για όνομα του Θεού, τράβηξε αυτή την κουρτίνα, επιτέλους! Δε βλέπω τίποτα μέσα σ' αυτή τη μαυρίλα, θα πέσω”. Γύρισα και της έδωσα μια σπρωξιά: “Ε, πέσε, επιτέλους! Τι το λες και δεν το κάνεις;” Στο όνειρο είχα δύναμη, την έριξα. Κι ούτε γύρισα να δω» (σ. 348). Η πολυμερής ονειροπλασία στο μυθιστόρημα θα μπορούσε να ιδωθεί και ως ένας συγκερασμός διαφορετικών λογοθετικών πεδίων που παραπέμπουν σε διαφορετικές αναπαραστάσεις μιας εμπειρίας.

Η μεγάλη Θεώνη ήταν ήδη εκεί, έκοβε βόλτες και κάπνιζε. Στο ονειροδομάτιο φουσούσε – τα μαλλιά της ανέμιζαν ξεχτένιστα.

«Αχ, επιτέλους», είπε, «επιτέλους! Πρέπει να με βοηθήσεις... Το περιεχόμενο αδειάζει, δεν ξέρω πού πάει, όμως χάνεται. Κάτι αλλάζει, το νιώθω, το νιώθω». [...]

«Μη νοιάζεσαι τόσο», της είπα. «Μη νοιάζεσαι για τα πράγματα αυτού του κόσμου. Κανείς δε σ' αφήνει, εσύ φεύγεις. Αυτό που ονομάζεις άβυσσο είναι το απέραντο σύμπαν. Αφέσου, αφέσου» [...]

Άνοιξε τα χέρια της κι αγκαλιαστήκαμε. [...] Τραβήχτηκε και με κοίταξε με τρόμο στα μάτια σαν να ήμουν εγώ η μητέρα, εκείνη η κόρη. [...]

Έβαλα τα χέρια κάτω από τις μασχάλες της και της έδειξα πώς περπατάμε. [...] Ταυτόχρονα, το τοπίο απέκτησε βάθος – δεν ήταν πια το ακίνητο, στατικό τοπίο του δικού της ονειροδοματίου [...]

Όταν άνοιξα τα μάτια, η μητέρα μου ήταν μια απειροελάχιστη κουκκίδα στο βάθος του δικού μου ονειροδοματίου. (σ. 357-360)

Κυρίαρχο στην ονειρική διαπραγμάτευση μητρότητας – θυγατρότητας είναι το ζήτημα της ταυτότητας²⁰⁵. Το κεντρικό ερώτημα «ποια είμαι;» επικουρείται συχνά από το παραπληρωματικό «πώς ονομάζομαι;» τόσο ως μέρος μιας ταυτισιακής διαδικασίας όσο και της υπαρξιακής αγωνίας ενός υποκειμένου σε διαδικασία (ανα)συγκρότησης. Στο επίπεδο του λόγου, οι έριδες της γυναικοκρατίας συμφύονται με τις περιπέτειες της ονοματοποιίας.

Το κενό όνομα (εξουσίας) στην κρίσιμη αναμέτρηση μητέρας – κόρης και η τραυματική ελλειμματική αναγνώριση της (δι)υποκειμενικότητας εικονοποιούνται σε αυτοβιογραφική ονειρική αφήγηση της Μαργαρίτας Καραπάνου, από τη συλλογή ημερολογιακών κειμένων *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη* (Ωκεανίδα, 2008). Η αφηγήτρια επισκέπτεται τη μητέρα της σ' έναν χώρο, για τον οποίο μέσα στο όνειρο γνωρίζει πως είναι τρελοκομείο. Σ' ένα παράξενο σκηνικό που παραπέμπει στα αποικιακού τύπου σπίτια της Νοτίου Αμερικής στα τέλη του 19ου αιώνα, ο πατέρας της αφηγήτριας την οδηγεί σ' ένα πελώριο δωμάτιο με κρεβάτια-κουκέτες όπου βρίσκονται μαζεμένες

²⁰⁵ Στο θεματικό πλαίσιο της σχέσης μητέρας – κόρης, ο προσδιορισμός της ταυτότητας των ηρωίδων θα μπορούσε να ιδωθεί μέσα από τη θέση του Γάλλου φιλοσόφου Paul Ricoeur για την ταυτότητα ως τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στους εξής δύο όρους: η ταυτότητα ως το *ταυτόν*, η ταύτιση, και η ταυτότητα ως *εαυτότητα*. Βλ. Paul Ricoeur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, 2008.

πολλές γυναίκες, ατημέλητες και με αποκρουστική όψη. Ανάμεσά τους και η μητέρα της ονειρευόμενης. Εμφανίζεται ένας λευκοντυμένος άντρας και αρχίζει να ρωτά τα ονόματα των γυναικών. Όταν φτάνει η σειρά της μητέρας της, εκείνη προσπαθεί μάταια να αρθρώσει μια λέξη και στρέφεται απελπισμένη προς τη μεριά της κόρης της: «Βλέπω, λοιπόν, τη μαμά που προσπαθεί μάταια να πει το όνομά της, να στρέφεται με απελπισία προς τη μεριά μου, σαν να θέλει να το πω εγώ στη θέση της. Κι εγώ (το κρίσιμο σημείο του ονείρου) ανοίγω το στόμα, όμως δεν βγαίνει κανένας ήχος· είναι η ίδια αίσθηση όταν έχω κρίση τραυλισματος, αλλά σε βαθμό πολύ πιο μεγάλο. Αδύνατον να μιλήσω, να πω τ' όνομά της. Ξυπνάω μούσκεμα στον ιδρώτα, παγωμένη απ' τον τρόμο. (Το Όνειρο, σ. 259)

Μια άλλη εκδοχή αυτού του «κενού ονόματος» απαντάται στο μυθιστόρημα της Φωτεινής Τσαλικογλου *Η κόρη της Ανθής Αλκαίου* (Καστανιώτης, 1996), με κεντρική ηρωίδα ένα εντεκάχρονο κορίτσι που προσπαθεί να κατανοήσει και να διαχειριστεί την κατάθλιψη της μητέρας του, μια εκδοχή της «νεκρής» μητέρας, την οποία είχε αναλύσει ο Γάλλος ψυχαναλυτής André Green, αναφερόμενος μεταφορικά στη συναισθηματικά απύουσα μητέρα στο στάδιο της βρεφικής ηλικίας του παιδιού. Η νεαρή ηρωίδα προσπαθεί να ξεφύγει από το δηλωτικό βάρος της γενικής της καταγωγής, της κατονομασίας «η κόρη της Ανθής Αλκαίου», σ' έναν εφιάλτη όπου πλήθος ανθρώπων την καταδιώκει, φωνάζοντας όλοι μαζί «*Η κόρη της Ανθής Αλκαίου*»:

Να φωνάζω. Να πω ένα όνομα. Ένα άλλο όνομα. Να πω ότι κάνουν λάθος. Όμως η φωνή μου δεν βγαίνει. [...] Τρέχω, τρέχω, με όση δύναμη έχω τρέχω. Αλλά εκεί κοντά στο σπίτι, ένα βήμα μόλις προτού την πόρτα ανοίξω, ένα χέρι δυνατά με αρπάζει. Μια άσχημη γυναίκα με κρατάει στα χέρια της και δεν μπορώ να κουνήσω.

«Το όνομά σου», μου λέει. «Ποιο είναι το όνομά σου; Να μου το πεις. Αλλιώς δεν θα πας πουθενά».

Ποιο είναι το όνομά μου;

«Εγώ είμαι η κόρη της Ανθής Αλκαίου. Αυτό είναι το όνομά μου», ψιθυρίζω σιγά σιγά στην άσχημη γυναίκα. (σ. 62-63)

Οι ονειρικές αντιμαχίες με ροπή προς τη μητροκτονία ή παιδοκτονία αποτελούν σύνθητες θεματικό μοτίβο στα υπό εξέταση έργα. Ας δούμε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα: Στο μυθιστόρημα της Ελένης Γιαννακάκη *Σκούρο γκρι, σχεδόν μαύρο*

(Πατάκης, 2016), η Δήμητρα, μια ηλικιωμένη με Πάρκινσον, μέσα από αναλαμπές της μνήμης και στιγμές πνευματικής διαύγειας, μιλά για την απαξίωση των γηρατειών και τον ακούσιο εγκλεισμό της σε ίδρυμα από την κόρη της, για γεγονότα του πρότερου βίου της, για τη φθίνουσα πλέον σχέση της με τη ζωή και τα όνειρα. Σε αυτή την ασθμαίνουσα, θραυσματική αυτοβιογραφία, όπου παραδόξως συνειδητοποιεί πως θυμάται όνειρα και ξεχνά πραγματικά γεγονότα, διηγείται τον εφιάλτη που είχε σημαδέψει την παιδική της ηλικία: έκοβε με τσεκούρι τα χέρια της μάνας της²⁰⁶, ενώ συντετριμμένη σκεφτόταν ότι το όνειρο ήταν θεόσταλτο σημάδι για τα βάσανα που προκαλούσε: *«Θυμάμαι όμως και μια φορά, ήμουνα δεν ήμουνα δέκα, που ονειρεύτηκα πως είχα κόψει μ' ένα πώς το λένε;, μ'ένααα... τσεκούρι τα χέρια της μάνας μου. Σαν να τη βλέπω ακόμη εδώ μπροστά μου την εικόνα, τα κομμένα χέρια της τεντωμένα μπροστά μου, ακίνητα, σαν να παρακαλούσανε, σαν να ζητιανεύανε, και σταγόνα σταγόνα το αίμα να στάζει και να μου λερώνει τα παπούτσια. Σηκώθηκα σαν σε παραζάλη. Παραλοϊσμένη! [...] Και θυμάμαι τότε πως όλη την υπόλοιπη μέρα δεν μπορούσα να ξεχάσω αυτό το όνειρο, μ' έτρωγε ό,τι κι αν έκανα...»* (σ. 39-41)

Στο μυθιστόρημα της Ευσταθίας Ματζαρίδου *Ένας κόμπος όλα* (Μεταίχιμο, 2009), μια μοναχική γυναίκα, με αφορμή την αναπάντεχη εγκυμοσύνη της λίγο πριν την εμμηνόπαυση, προσπαθεί να απεγκλωβιστεί από τα στερεότυπα και τα ενοχικά συμπλέγματα της πατριαρχικής, επαρχιακής κοινωνίας που μεγάλωσε και, κυρίως, από την τοξική σχέση με τη μητέρα της, μια χειριστική γυναίκα, την οποία εξακολουθεί να στηρίζει οικονομικά, όπως και τον αδερφό της, με όρους ψυχαναγκαστικής φροντίδας και υποχρέωσης. Η αφηγήτρια βασανίζεται από ενοχές και, καθώς προσπαθεί να αποκρύψει επιμελώς από την οικογένειά της την εγκυμοσύνη της, βλέπει στον ύπνο της ότι η μητέρα της προσπαθεί να την σκοτώσει, ενώ κοιμάται: *«Πετάγομαι απ' τον ύπνο, αρπάζω την κουβέρτα και σκεπάζω την κοιλιά μου, η μάνα μου στη γωνιά με το μαχαίρι, έτοιμη να μου επιτεθεί, μη, της λέω, μη, άφησέ με, ανάβω το φως για να την εξαφανίσω και κάθομαι στο κρεβάτι, μουσκεμένη και τρομοκρατημένη [...] Πρέπει να ξεφορτωθώ τη*

²⁰⁶ Τα χέρια της μητέρας ως σύμβολο μιας ουσιώδους μητρικής λειτουργίας παρουσιάζονται γλαφυρά στο έργο του Ιταλού ψυχαναλυτή Massimo Recalcati *Τα χέρια της μητέρας. Επιθυμία, φαντασιώσεις και κληρονομιά της μητέρας* (μτφρ. Χρήστος Πονηρός, Κέλευθος, Αθήνα 2017) όπου αναφέρεται χαρακτηριστικά: «Τα χέρια δεν είναι άραγε το πρώτο πρόσωπο της μητέρας; [...] Η Μητέρα είναι το όνομα του Άλλου που δεν αφήνει να πέσει η ζωή στο κενό, που τη συγκρατεί με τα δικά της χέρια, εμποδίζοντάς τη να συντριβεί: είναι το όνομα του πρώτου “διασώστη-σωτήρα”» (σ. 25-27).

μάνα μου, να την εξοντώσω, να της συμβεί κάτι, μέχρι να γεννήσω, να της συμβεί κάτι και να μη χρειάζεται τότε να αποκρύψω τίποτα· αν πεθάνει η μάνα μου, αν της συμβεί κάτι ξαφνικό και τελεσίδικο, θα μπορώ να αντιμετωπίσω τα πάντα» (σ. 197).

Σε ένα άλλο πλαίσιο, η ίδια η ονειρική δραστηριότητα αποτελεί σημείο σύγκρουσης ανάμεσα σε μία εξουσιαστική μητέρα και τη μικρή της κόρη, έτσι όπως περιγράφεται στο αφήγημα της Μαργαρίτας Φρανέλη *Μαμά, κι εγώ δεν σ' αγαπώ* (Πατάκης, 2009). Το παιδί εξιστορεί στη μητέρα του τον εφιάλτη που είδε μ' ένα μικρό αγόρι φυτεμένο σε λάκκο και εκείνη δεν κάνει τίποτα για να το καθησυχάσει: *«Έχω στο κεφάλι μου το κακό όνειρο. Αύριο ίσως το ξαναδώ. Ένα αγοράκι φυτεμένο σε έναν λάκκο, όπως τα φυτά στις γλάστρες. Μόνο το κεφάλι του περισσεύει από το χώμα. Δεν μπορεί να κουνηθεί. Φωνάζει και κανείς δεν πάει να το ξεφυτέψει. Κανείς. Κι αν δω το όνειρο στην εκδρομή; “Ποιο όνειρο;” Η μαμά δεν θυμάται το τρομερό όνειρο που της είπα. Κι όμως έκανα στον ύπνο μου εμετό. Μπορεί και να πνιγόμουν. “Ανοησίες. Κανείς δεν πνίγεται με τα όνειρα”» (σ. 19).*

Οι συναισθηματικές εκκρεμότητες μεταξύ μητέρας – κόρης ορίζουν ένα ευρύ όσο και πολυσύνθετο πεδίο όπου απωθημένες σκέψεις, ματαιωμένες πράξεις, ενοχές, μυστικά, τραύματα, παράλογες ιδέες, διλήμματα, μετεωρισμοί μεταξύ ταύτισης και αυτονομίας, καλλιεργούν τους όρους μιας ονειρικής αντιπαράστασης.

Η αντιπαράσταση αυτή θα πάρει είτε τον χαρακτήρα μιας δραματικής αντιμαχίας, μιας εκκρεμούς εκφόρτισης, είτε τον λυτρωτικό, εκ των έσω καθαριστικό, τρόπο μιας ποθούμενης συμφιλίωσης. Το όνειρο λειτουργεί, επομένως, συμπληρωματικά προς την πραγματικότητα: στο πλαίσιο του αρθρώνεται ένας λόγος που αποσιωπήθηκε· συντελούνται κινήσεις που έμειναν μετέωρες. Το όνειρο επιτρέπει όχι μόνο στην ονειρεύτρια κόρη να μιλήσει και να κινηθεί· της επιτρέπει να κατασκευάσει και μια άλλη μητέρα από την πραγματική: μια μητέρα που κάνει ή λέει όσα δεν έκανε και δεν είπε στο παρελθόν. Ή, αντίστροφα, το όνειρο αναπαράγει την απουσία της επικοινωνίας μεταξύ μητέρας και κόρης. Απουσία η οποία δεν γεφυρώνεται ούτε με την αφήγηση του ονείρου. Κατά κανόνα, τα όνειρα αυτής της κατηγορίας μένουν ανεπίδοτα· και ακριβώς αυτή είναι η λειτουργία τους στο γενικότερο πλαίσιο της ιστορίας: είτε διορθωτικά είτε τραυματικά, υποδεικνύουν ένα ανυπέρβλητο όριο μεταξύ μητέρας και κόρης.

δ) «Μόνο εσύ κι εγώ ακούμε τώρα»²⁰⁷: Ονειρα απώλειας – πένθους

Συσχετίζοντας το πένθος με τη μελαγχολία²⁰⁸, ο Φρόνυτ υποστηρίζει ότι και οι δύο καταστάσεις που αποτελούν αντίδραση στην απώλεια ενός αγαπημένου αντικειμένου συνεπάγονται «την ίδια οδυνηρή ψυχική κατάσταση, την απώλεια ενδιαφέροντος για τον έξω κόσμο –στο βαθμό που δεν θυμίζει το νεκρό–, την απώλεια της ικανότητας να επιλέξει κανείς ένα οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο αγάπης –πράγμα που θα σήμαινε την αντικατάσταση του αντικειμένου για το οποίο πενθεί κανείς– την εγκατάλειψη κάθε δραστηριότητας που δεν έχει σχέση με την ανάμνηση του νεκρού».

Εάν δεχτούμε ότι το πένθος αποτελεί την κομβική εμπειρία διαχείρισης της σχέσης με τη (νεκρή) μητέρα / κόρη, η ψυχική ένταση αυτής της διεργασίας αποτυπώνεται καταλυτικά στο σπαρακτικό αφήγημα της Μαργαρίτας Καραπάνου *Μαμά* (Ωκεανίδα, 2004). Υπό το βάρος μιας αναπόδραστης αυτοβιογραφικής αλήθειας²⁰⁹, η ταραχώδης σχέση της συγγραφέως με τη μητέρα

²⁰⁷ Στίχος από το *Άνθρωπος στη θάλασσα* της Έρσης Σωτηροπούλου (Πατάκης, 2018), ποιητική πρόζα που, μέσα από ένα ταξίδι της αφηγήτριας στην Αρκτική, «συνομιλεί» με τη μητρική απώλεια: «Μόνο εσύ κι εγώ ακούμε τώρα. Δεν υπάρχει κανείς άλλος. / Ένα τρίξιμο αόρατων κρυστάλλων / Από ανθύλλια παγετού που ξεκολλάνε. / Με την ανάσα κομμένη ακούμε / Το τρίξιμο να γίνεται βόμβος / Βρυχηθμός αεροπλάνου που πλησιάζει/ Όχι από τον αέρα./ Αυτός ο ορυστικός βόμβος καθώς / Ένα κομμάτι αποσπάται από τη μητέρα» (σ. 54). Το κενό της μητρικής απώλειας και τις πτυχές της πενθητικής διαδικασίας αποτυπώνει και ο Ρολάν Μπαρτ στο *Ημερολόγιο πένθους* (μτφρ. Κατερίνα Σχινά, Πατάκης, 2012): «Δεν επιθυμώ τίποτε άλλο παρά να κατοικώ τη θλίψη μου» (σ. 190).

²⁰⁸ Σίγκμουντ Φρόνυτ, «Πένθος και Μελαγχολία», στο *Δοκίμια Μεταψυχολογίας*, μτφρ. Θόδωρος Παραδέλλης, Καστανιώτης, Αθήνα 1980, σ. 111-112.

²⁰⁹ Μια άλλη συγγραφέας που αυτοβιογραφείται διά του ονειρικού λόγου είναι η Ζυράννα Ζατέλη στα *Τετράδια ονείρων*, συλλογή που συγκεντρώνει ονειρικό υλικό της περιόδου 1997-2001. Βαρύνουσα θέση, κατέχει η απώλεια της μητέρας της, την 1η Δεκεμβρίου 1998. Αυτή η ιδιαίτερη, συναισθηματικά φορτισμένη σχέση με τη μητέρα αποτυπώνεται σε πολλά όνειρα. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το εξής: «Βλέπαμε με την μάνα μου –ήταν λίγο σαν άρρωστη, μαραμένη– μια ψηλή γυναίκα που περπατούσε σε χωματόδρομο, απομακρυνόταν. Φορούσε ωραία φούστα κλος, ως την μέση της γάμπας, και τα φύλλα της πήγαιναν από δω κι από κει καθώς βάδιζε, σχεδόν φτερούγιζαν. “Να, μαμά, έτσι σε κοιτάζα από πίσω όταν ήσουν νέα γυναίκα κι εγώ μικρή”, της είπα. Πόνος, τρυφερότητα: ένα βούρκωμα στο στήθος» [Σάββατο 12 Απριλίου 1997 (Αθήνα), σ. 37-38].

Η Γαλλίδα συγγραφέας Annie Ernaux περιγράφει ως εξής την επίσκεψη των ονείρων, στο διάστημα μετά την απώλεια της μητέρας της: «Τους δέκα μήνες που έγραφα, την ονειρευόμουν σχεδόν κάθε νύχτα. Μια φορά, ήμουν ανάσκελα στη μέση ενός ποταμού, ανάμεσα σε δύο ρεύματα. Από τους λαγόνες μου, από το φύλο μου που είχε ξαναγίνει λείο σαν κοριτσιίστικο έφενγαν πρασινάδες σε νημάτια, που επέπλεαν άτονα. Το φύλο δεν ήταν μόνο δικό μου, ήταν και της μητέρας μου» (Annie Ernaux, *Μια γυναίκα*, μτφρ. Ρίτα Κολαΐτη, Μεταίχμιο, 2020, σ. 106).

της Μαργαρίτα Λυμπεράκη²¹⁰ καταγράφεται εν είδει αποχαιρετισμού στη νεκρή μητρική φιγούρα²¹¹ μέσα από εξομολογητικά, παραληρηματικά κείμενα, όνειρα και εφιάλτες:

ΣΚΟΤΑΛΙ. Η ΘΑΛΑΣΣΑ μαύρη και πηχτή. Μαμά, είσαι γοργόνα. Εγώ είμαι ανεβασμένη στη μαύρη σου ουρά, τεράστια, και τρέχουμε, τρέχουμε. Δεν μιλάμε, μόνο ακούγονται τα κύματα. Είναι η πρώτη φορά που σε έχω δικιά μου. Σφίγγω τα πόδια μου γύρω στην ουρά σου. Η ουρά γίνεται ξαφνικά από ατσάλι, με πληγώνει. [...] Μου κλείνεις το μάτι. Μέσα στα αίματα που έχω στα πόδια μου απ' την ουρά σου, σ' το κλείνω κι εγώ.

— *Έτσι πρέπει να είναι*²¹², μου λες. (σ. 21)

²¹⁰ Για μια περιεκτική ανάλυση αυτής της σχέσης, βλ.: Παναγιώτα Νάζου, «Ο αυτοβιογραφικός λόγος της Μαργαρίτας Καραπάνου και η ψυχοδυναμική των σχέσεων μητέρας – κόρης» στο *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, Ιούνιος 2019, σ. 525-538 και Σπύρος Κιοσσές, «“Μαμά, εγώ δεν υπάρχω;”: η αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας στο λογοτεχνικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου», ανακοίνωση στο Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010.

²¹¹ Σχέσεις αμφιθυμίας μέσα στον χρόνο μεταξύ μιας εγωτικής, εξουσιαστικής μητέρας και της προορισμένης να την υπηρετεί κόρη της, όπου όμως συχνά ο ρόλος του θύτη και του θύματος ανατρέπεται καθώς η οργή μεταστρέφεται σε οίκτο, συναντάμε και στη νουβέλα «Η μαμά μου κι εγώ» που περιλαμβάνεται στη συλλογή *Καλό αίμα, κακό αίμα* της Ελεωνόρας Σταθοπούλου (Εστία, 2010). Στο δωμάτιο ενός νοσοκομείου όπου θα παιχτεί η τελευταία πράξη αυτού του οικογενειακού δράματος, η πορεία της μητέρας προς τον θάνατο συνοδεύεται από την αντιστικτική, ονειρική καταβύθιση της κόρης σ' έναν φωτεινό τόπο ευτυχισμένης συνύπαρξης των δύο: «*Κλείνω τα μάτια μου κι είμαι χαρούμενη. Τα ανοίγω και βρίσκομαι μπροστά σ' ένα γαλήνιο ποτάμι, που κυλάει αθόρυβα. Στην άλλη όχθη υπάρχει ένας νερόμυλος, που δεν δουλεύει πια, μέσα σ' ένα χωράφι πράσινο. Ένα κορίτσι δοκιμάζει να πετάξει χαρταετό, όμως δεν φυσάει, κι η πολύχρωμη ουρά σέρνεται κουρασμένη στα χόρτα. Ένα μικρό σκυλάκι καταφθάνει από μακριά με διάθεση για παιχνίδια. Είμαστε εγώ κι η Λίζα μας. [...] Σ' ένα κρεβάτι νοσοκομείου θα μείνει το σώμα μας. [...] Όλα τα σωληνάκια που μας έδεναν θα τα φουσιάζει ένα παιδί και το χωράφι θα γεμίσει σερπαντίνες που τις παίρνει ο άνεμος. [...] Όταν εγώ με τη μητέρα θα χαμογελάμε αχώριστες. Κι ο νερόμυλος θα γυρίζει πάντοτε, στους αιώνες των αιώνων*» (σ. 62-64).

²¹² Για το αναπόδραστο της γυναικείας μοίρας, βλ. και την εξής ονειρική καταγραφή από τη συλλογή *Το Κήτος* της Ούρσουλας Φωσκόλου (Κίχλη, 2016): «*ΣΤΗΝ ΙΔΡΩΜΕΝΗ από τα χνότα κάμαρη κάποιου ξενοδοχείου, μ' έχει στριμώξει στα σκεπάσματα ένας γέρος. [...] Χώνει τα χέρια του, διαδοχικά, μες στα πλευρά μου, βουτάει ολόκληρος στα σπλάχνα μου κι η γλώσσα του –υγρή και παγωμένη– αναζητά στο στόμα μου ζωή. [...] Όποτε κάνω να φωνάξω, εμφανίζεται λιγνή, σκελετωμένη, η μάνα μου: με το δεξί κρύο χέρι της, αυτό που κάνει τον σταυρό, σκεπάζει στοργικά τα μάτια μου και λέει ψιθυριστά πως “έτσι είναι”*» («Έτσι είναι», σ. 14).

Στο υλικό του ονείρου, η θάλασσα, κατεξοχήν μητρικό σύμβολο²¹³ περιβάλλει τόσο ως χωρική όσο και ως ψυχική ενέργεια την επαφή μητέρας κόρης, τη φευγαλέα ένωσή τους, τον σχεδόν θανάσιμο εναγκαλισμό τους, ως γοργόνες με ατσάλινες ουρές²¹⁴: Η απρόσιτη παντοδύναμη μητέρα, στα χνάρια της Αρχαϊκής Μητέρας, μεταμορφώνεται σε απειλητική γοργόνα, μια γοργόνα εκδοχή της Φαλλικής Μητέρας, που πληγώνει την κόρη με την ατσάλινη ουρά της. Δεσμοί αίματος, ο αιμάτινος φόρος τιμής της θηλυκής κληρονομιάς που μεταλαμπαδεύεται από μητέρα σε κόρη και εγγράφεται στο ασυνείδητο στη βάση της διαγενεακής μνήμης.

Στην ονειρική καταγραφή, το δυσπόστατο υδάτινο στοιχείο τονίζει τον αμφιθυμικό χαρακτήρα της σχέσης μητέρας – κόρης. Η εναγώνια πάλη με τα κύματα, υπό τον φόβο της καταβύθισης και του πνιγμού, μια μεταφορά του ναρκισσιστικού τραύματος του κενού ταυτότητας της κόρης, εναλλάσσεται με το οικείο σωματικό

²¹³ Βλ. και το όνειρο που περιγράφει η Μαρία Βοναπάρτη στο αυτοβιογραφικό ψυχαναλυτικό δοκίμιο *Ταύτιση κόρης και πεθαμένης μητέρας* (μτφρ. Λίζα Πετρίδη, Άγρα, 2003): «*Εφτανα έτσι, με μια ιλιγγιώδη πτήση, πάνω από μια λιμνοθάλασσα, την περνούσα, ακολουθούσε μια στενή λουρίδα γης [...] τελικά, παρασυρόμωνα και πετούσα πάνω απ' το ανοιχτό πέλαγος. [...] Θα 'λεγε κανείς πως το νερό με τύλιγε, με τραβούσε προς τα κάτω [...] και τη στιγμή που η αρμόρα του νερού γέμιζε το στόμα μου, πνίγοντάς με, ξυπνούσα με μια φοβερή αγωνία. Πόσες νύχτες πέρασα βογγώντας απ' αυτόν τον εφιάλητη, όταν η θάλασσα, αιώνιο μητρικό σύμβολο, με τράβαγε με σαγήνη για να με καταπιεί, να με "ενσωματώσει"*» (σ. 65).

²¹⁴ Κατεξοχήν μητρικό σύμβολο, η θάλασσα κατέχει σημαντική θέση στα αφηγούμενα όνειρα της Καραπάνου, και κατ' επέκταση η «μάννα-τοπίο», η ψυχική εμφόρτιση και νοηματοδότηση της φύσης με μητρικά χαρακτηριστικά που παράγουν ένα σημαίνον ονειρικό σύμβολο. Αξίζει να αναφέρουμε και την ακόλουθη ονειρική καταγραφή, βασισμένη σε προφορική μαρτυρία της Μαργαρίτας Καραπάνου στην Φωτεινή Τσαλικογλου το καλοκαίρι του 2008: «*Λατρεύαμε και οι δυο τη θάλασσα. Μου έμαθες να κολυμπάω. Είδα ένα όνειρο τη νύχτα που πέθανες: Ήσουν πολύ νέα και χαιρετιόμαστε από δύο όχθες, η θάλασσα στη μέση, και τότε η θάλασσα σηκώθηκε πολύ ψηλά και χωρίστηκε στα δυο σαν την ιερή θάλασσα του Μωυσή. Τρέξαμε η μια στην αγκαλιά της άλλης και μου είπες: "Είμαι η θεά της θάλασσας κι εσύ η κόρη της θάλασσας. Τίποτα πια δεν μπορεί να μας χωρίσει, ούτε η θάλασσα η ίδια"*» [Στο Φωτεινή Τσαλικογλου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς – Τα παράξενα της μητρικής αγάπης (Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008, σ. 45].

Παρόλο που δεν πρόκειται για ονειρική καταγραφή, στη συλλογή διηγημάτων της Κατερίνας Ζαρόκωστα *Μητέρα και Κόρη* (Καστανιώτης, 2004) οι συγκρουόμενοι κομήτες συνιστούν μια εξίσου δυνατή μεταφορά με αυτήν της γοργόνας για να αποδοθεί η διά βίου συγκρουσιακή σχέση και αποξένωση της Μπέρτας με τη μητέρα της, το ταραχώδες continuum των δύο γυναικών: «*[...] η Μπέρτα θέλει να πάει εκεί πάνω, εκεί κάτω, όπου πάνε οι ψυχές τέλος πάντων, αν υποθεθεί ότι πάνε κάπου, για να βρει την μάνα της και να συνεχίσουν τη μάχη στον αιώνα. Δυο κομήτες που αρπάζονται απ' τις ουρές και ξεμαλλιάζονται. [...] Και πες μου, μίλα μου εσύ με την αφέλεια και την αισιοδοξία σου: τις καταλαβαίνεις τέτοιες αγάπες, όχι, πες μου! Τις καταλαβαίνεις;*» («Παρίσι – Νέα Ορλεάνη», σ. 134).

βίωμα της ενδομήτριας ζωής, το continuum μητέρας – εμβρύου, και της θαλπωρής που προσφέρει το αμνιακό υγρό²¹⁵:

Η διαύγεια του διαφορούμενου στοιχείου που έχεις... Η δύναμή του ορμάει μέσα μου μ' ένα τρελό πάθος... [...] Θέλω να είμαι μέσα σου... [...]

Η ΚΟΙΛΙΑ σου, τα μπούτια σου, τα πόδια σου με κατακλύζουν. Σε κοιτάζω σαν θαύμα... Σκέφτομαι: Ποια είσαι; Στο βάθος... Κολυμπάω μέσα στην κοιλιά σου. Είναι ζεστά και οικεία. Δεν θα βγω ποτέ... (σ. 112-113)

Το μητρικό μορφοείδωλο διαθλάται: η Καλή Μητέρα, η Κακή Μητέρα. Ο κανιβαλισμός, πράξη αποτρόπαια αλλά με τις δικές της αρχέγονες θρησκευτικές / μυστηριακές πολιτισμικές ρίζες, γίνεται κυριολεκτικά και μεταφορικά η γενεσιουργός πράξη της μητρικής εξουσίας αλλά και η επιβεβλημένη πρακτική καθυπόταξης του νεότερου θηλυκού· σ' ένα άλλο επίπεδο παίρνει το χαρακτήρα μιας σωματικής μετάληψης που ενεργοποιεί μνήμες και αναπαραστάσεις του πρώιμου εξελικτικά στοματικού σταδίου: «ΑΠΟΨΕ ΣΕ ΕΙΔΑ στον ύπνο μου. Ήσουν τόσο γλυκιά... Αλλά ξαφνικά έγινες μία τίγρη έτοιμη να με κατασπαράξει. Δεν φοβήθηκα. Σου έδωσα το μπράτσο μου για να το φας. Μετά ηρέμησες». (σ. 31)

Τι ανακόπτει την κυριαρχία του αδηφάγου μητρικού σώματος; Η ίδια του η θνητότητα, η αναπόφευκτη φθορά, η πρόκληση των ορίων του. Το τσίρκο, χώρος σωματικής υπερέκθεσης που συνδυάζει τόσο την απόλαυση όσο και τον κίνδυνο, προσφέρει στη μητέρα την ευκαιρία για μια τελευταία παράσταση ναρκισσιστικής ακροβασίας με θεατή/ αποδέκτη την κόρη της. Το τυχαίο, η πτώση/ εκθρόνιση, η επικύρωση του θανάτου μέσω της κηδείας συνθέτουν οριακές ονειρικές εικόνες:

²¹⁵ Αν και η κυρίαρχη αίσθηση που αφήνει η νουβέλα της Μάχης Τζαβέλλα *Φτερά παγωνιού* (Γκοβόστης, 2018) είναι η ασύμμετρη αντιπαλότητα της κόρης προς τη μητέρα, στο ακόλουθο ονειρικό απόσπασμα διαφαίνεται μέσα από μια σκηνή εγκόλπωσης, ο λανθάνον αδιάρρηκτος δεσμός τους: «Πλησιάζοντας μετά από ώρα αυτό που στην αρχή πίστευα ότι είναι ήλιος, διαπίστωσα ότι τελικά δεν ήταν και ότι βρίσκομαι στη μήτρα της μάνας μου αναπνέοντας με τον ομφάλιο λώρο που κάποια στιγμή μου προκάλεσε αφόρητη δυσφορία και έκανα να τον τραβήξω από το στόμα μου. Δεν έβγαινε όμως και με κυρίευσε πανικός [...] Θα πέθαινα όταν όλα ξαφνικά ανατράπηκαν και βρέθηκα να κολυμπώ πάλι ελεύθερα [...] πρόσεξα ένα ανθρώπινο πτώμα να ξεχωρίζει εκεί που θα έπρεπε η θάλασσα να ενώνεται με τη στεριά, όταν διαπίστωσα ότι είναι το πτώμα της μάνας μου και απελπίστηκα στη σκέψη ότι δεν θα μπορούσα πια ποτέ να επιστρέψω στον κόλπο απ' όπου προήλθα» (σ. 119-120).

Είσαι στον αέρα. Σκύβεις το κεφάλι για να με δεις, χάνεις την ισορροπία σου. Αρχίζεις να πέφτεις. Το χαμόγελό σου γίνεται μια απαίσια γκριμάτσα. Τη στιγμή που χτυπάς στις σκληρές καρέκλες, ζυπνάω. Βλέπω μπροστά μου το διαμελισμένο σου σώμα. Τ' απόγευμα ήταν η κηδεία σου. Δεν θα σε ξαναδώ ποτέ... (σ. 31)

Η άρνηση αποδοχής της μητρικής απώλειας, η επίκληση στη νεκρή μητέρα ως ζωντανή πραγματικότητα, η ανακουφιστική επιβεβαίωση της παρουσίας της ως φύλακα αγγέλου στη ζωή της κόρης της Ιουλίας, η οποία πάσχει από κρίσεις επιληψίας, ενισχύει το μορφοειδωλο της Προστάτιδος Μητέρας στο μυθιστόρημα της Φωτεινής Τσαλίκου *Ονειρεύτηκα πώς είμαι καλά* (Καστανιώτης, 2004). Σε μια γκροτέσκα ονειρική σκηνή²¹⁶ της κηδείας της, το κόκκινο φόρεμα της νεκρής,

²¹⁶ Μια ανάλογη σουρρεαλιστική περιγραφή, σε συνθήκες ονείρου, συναντάμε και στο *Μαγείο* της Δήμητρας Κολλιάνου, όπου η μία από τις δύο κεντρικές ηρωίδες, η Μαρίνα, περιγράφει την κηδεία της μητέρας της ως σύναξη εντόμων: «*Τελικά τη Μαμά τη βάλουμε μέσα στο κουτί απ' το χριστουγεννιάτικο δέντρο. [...] Το κόψαμε κομμάτια και της το στολίσαμε. Καθίσαμε μαζί με την κούτα στο νεκροθάλαμο και δεχόμασταν συλλυπητήριους ασπασμούς. [...] Όσοι ερχόντουσαν για την κηδεία ήταν όλοι ντυμένοι έντομα. Περπατούσαν όρθιοι στα πίσω τους πόδια και με τα μπροστινά μετέφεραν κτερίσματα. [...] Τα περισσότερα έντομα δεν τα γνωρίζαμε. Δεν τα είχαμε ξαναδεί ποτέ. Ο μπαμπάς έκανε τις συστάσεις. Πολλά έντομα έκλαιγαν. Μια γηραιά ακρίδα έπαθε ξαφνικά νευρική κρίση. Επιτέθηκε στο φέρετρο και πρόλαβε να καταβροχθίσει ένα απ' τα κλαδιά της διακόσμησης» (σ. 184-185).*

Άλλη μια ονειροπλασία κηδείας-παρωδίας απαντάται στο μυθιστόρημα του Παύλου Μάτεσι *Η Μητέρα του σκύλου* (Καστανιώτης, 1990). Η Ραραού, μια άσημη ηθοποιός των μπουλουκιών, συνταξιούχος πλέον, παρασύρεται σε μια χειμαρρώδη εξομολόγηση για τα παιδικά και εφηβικά της χρόνια στην επαρχία την περίοδο της Κατοχής, τη διαπόμπευση της μητέρας της ως ερωμένης Ιταλού αξιωματικού, τα δύσκολα χρόνια της μετεγκατάστασής τους στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση, τη ζωή της με τους περιφερόμενους θιάσους. Καθώς ρεαλισμός και φαντασίωση ενυπάρχουν αλληλοϋπονομευτικά στο αφήγημα –προς το τέλος του βιβλίου παρατίθεται και η βεβαίωση ψυχιάτρου ότι η ηρωίδα πάσχει από το «σύνδρομο μιας οιονεί “ιεράς εξομολογητικής μανίας”–, σ' ένα όνειρό της βλέπει ότι βρίσκεται στην ψαραγορά και πραγματοποιείται η κηδεία της μητέρας της, απουσία ιερέα, με τέσσερις σεβάσμιες πόρνες, τις Εταίρες, να συνοδεύουν την εξόδιο ακολουθία προς τη θάλασσα και μια αρκούδα να ραίνει τη νεκρή με χαρτοπόλεμο:

«Η νεκρή δεν φαίνεται καθόλου, κατασκέπαστη, και είναι πόρνη σεβαστή. Την προστατεύουν οι χάντρες, πανοπλία της. Όμως είναι η μητέρα μου, αυτό είναι συμφωνημένο μέσα στ' όνειρο [...] Οι τέσσερις πόρνες που υψώνουν το φέρετρο καπνίζουν και είναι ντυμένες σαν βυζαντινές αιογραφίες με πολύ χτυπητά χρώματα [...] Στη θέση των πενθούντων συγγενών, ακολουθεί μια αρκούδα, δίχως στολίδια αυτή. Η αρκούδα ραίνει τη νεκρή με χαρτοπόλεμο. [...] Εγώ, λέει, κρατώ ένα ντέφι και δεν έχω δικαίωμα ν' ακολουθήσω, συμφωνημένο κι αυτό. Ούτε και μπορώ. Διότι, ξαφνικά, η κηδεία τώρα προχωράει πάνω σε θάλασσα λεία...» (σ. 231-232).

ενδυματολογική υπόμνηση μιας μάχιμης σωματικότητας, ξεχειλίζει από ζωή, αρνούμενο να υπαχθεί στους κανόνες της νεκρώσιμης τελετής και να *θαφτεί* σ' ένα φέρετρο. Το όνειρο αναιρεί την πραγματικότητα, παρωδεί τον θάνατο, προσφέρει στη νεαρή κόρη τη φανταστική λύτρωση της επανάκτησης του αγαπημένου αντικειμένου, της μητέρας:

Το κόκκινο φόρεμα περίσσευε από παντού, απλωνόταν έξω από το φέρετρο. Δύο άνδρες ήλθαν να τοποθετήσουν το σκέπασμα. Να το καρφώσουν. Να αρχίσει η τελετή. Όμως οι πτυχώσεις από το φουστάνι εμπόδιζαν το σκέπασμα να εφαρμόσει. Οι άνδρες δυσανασχέτησαν. Προσπαθούσαν μάταια να στερεώσουν το σκέπασμα. Πίεζαν με όλη τους τη δύναμη. Τίποτα. Έπειτα εγκατέλειψαν την προσπάθεια. Έφυγαν. Το φέρετρο έμεινε ανοιχτό και από όλες του τις μεριές σε κύματα ξεχνόταν το κόκκινο φουστάνι. Η μαμά χαμογελούσε.

«Είδες που σου το έλεγα», είπε.

Όμως σε λίγο η τελετή άρχισε. Ο ιερέας έψαλλε. Η μαμά μου έκλεισε το μάτι.

«Μην τους πιστεύεις», μου είπε. «Είναι όλα ένα όνειρο».

«Θα κρατήσει πολύ;» τη ρώτησα.

«Θα κρατήσει όσο εσύ το θέλεις», μου είπε.

Έπειτα το όνειρο τελείωσε και για δύο ολόκληρα χρόνια η Θάλεια Δαμασκηνού θα εξαφανιστεί από τα όνειρα της κόρης της. (σ. 125)

Με μια τελετουργική και συνάμα θρηνητική ονειρική «γέννα» ξορκίζει η Καβαλιώτισσα Ρένα, η ηρωίδα της νουβέλας του Θεόδωρου Γρηγοριάδη *Δεύτερη γέννα* (Πατάκης, 2009), την απώλεια της κόρης της από βίαιο θάνατο. Δέσμια ενός εξουθενωτικού ψυχικού πόνου, που υπερβαίνει το πένθος και την κάνει να ξεχνά τα πραγματικά γεγονότα, την παρακολουθούμε να συγυρίζει το φοιτητικό διαμέρισμα της νεαρής κοπέλας στην Αθήνα, για να γιορτάσουν μαζί τα εικοστά πρώτα γενέθλιά της. Όσο πιο πολύ αφοσιώνεται στις οικιακές εργασίες, τόσο πιο εμφανής γίνεται η απουσία της κόρης, ώσπου σιγά σιγά, από θρυμματισμένες αναμνήσεις, η ιστορία αρχίζει να αποκαθίσταται στις πραγματικές της διαστάσεις. Καθώς προσπαθεί να ανασυντάξει τον εαυτό της, μ' έναν σπαραχτικό αποχαιρετισμό/ενταφιασμό της μητρικής της υπόστασης, ξαπλώνει στο σιδερένιο κρεβάτι της κόρης της όπου εκείνη

βρέθηκε δεμένη και δολοφονημένη, και αφήνεται σε μια δεύτερη, ανάστροφη, γέννα²¹⁷:

Πρώτη νύχτα που θα ξάπλωνα στο σιδερένιο κρεβάτι της.

Άφησα πόδια και χέρια να αιωρούνται πάνω, δέθηκα κι εγώ με τα αέρινα σχοινιά όπως την είχαν δεμένη.

Έμεινα μετέωρη. Δεμένη και πετούμενη συνάμα.

Το κοριτσάκι φάνηκε στην πόρτα, μικρόσωμο, με το ωραίο φουστανάκι της. Ξεντύθηκε αργά αργά. Έμεινε γυμνό, μια γύμνια διάφανη, διάσπαρτη στο δωμάτιο. Μίκραινε το πλασματάκι και γινόταν μια ανεπαίσθητη σάρκινη ύπαρξη.

Πλησίασε στο κρεβάτι. Μου χαμογελούσε.

«Έλα, κοριτσάκι μου».

Πλησίασε.

«Δεν θα πονέσεις, μαμά. Κάνε υπομονή».

Οι συσπάσεις άρχισαν. Άνοιγα και πάλι, παλινδρομικά και ανάστροφα.

Ξάπλωσε κάτω απ' τα πόδια μου και της χάιδεψα για τελευταία φορά το κεφαλάκι, μια σταλίτσα. Άρχισε να μπαίνει μέσα μου, τη γεννούσα ανάποδα, την ξανάβαζα εντός μου, την έστελνα βαθιά στη μήτρα μου, ώσπου ρουφήχτηκε εντελώς στα άδυτα και ησύχασα.

Ένα ωάριο έγινε, που δεν έσπασε ποτέ.

Κανείς δεν θα μπει, κανείς δεν θα ζαναβγεί από μέσα μου. (σ. 95-96)

Μια τρυφερή ονειρική καταγραφή που συνδέεται με το τραύμα της απουσίας και της έλλειψης, ως διαρκώς χαίνουσα πληγή στη σχέση μητέρας-κόρης, συναντάμε στο μυθιστόρημα *Δύο* των Έλενα Μαρούτσου και Ούρσουλας Φωσκόλου (Κίχλη, 2018). Η νεαρή αφηγήτρια μετά την ξαφνική απώλεια της μητέρας της ανακαλύπτει τυχαία μια σειρά εικονογραφημένων της επιστολών που παραπέμπουν σε

²¹⁷ Η ιδέα της φανταστικής γέννας που επανενώνει Μητέρα / Κόρη συναντάται και στο μυθιστόρημα *Οι θεές* της Ελένης Λαδιά με την αποτυχημένη απόπειρα της αφηγήτριας να γεννήσει τη νεκρή μητέρα της, προτού αφηθεί σ' έναν οδυνηρό τοκετό αναμνήσεων: «Ο φυσιολογικός άνθρωπος ξεχνά· ο συγγραφέας και το όνειρο ποτέ. [...] Τέτοιες σκέψεις έκανε η Έλλη ξαπλωμένη σε ένα χωράφι, έτοιμη να γεννήσει τη νεκρή μητέρα της. Μετά την ταφή ολομόναχη και βαθιά λυπημένη προσπαθούσε να προκαλέσει ψευδείς πόνους, που διέθεταν την ισχύ των αληθινών, αλλά δεν τα κατάφερνε. Ήταν ηλικιωμένη πλέον και εξαντλημένη από την εικοσιτετράωρη υπηρεσία της προς την υπέργρηρη Αρετή, την μαμά της. [...] Επικαλέστηκε το κεφάλι της [...], κι έτσι γέννησε την ανάμνηση της μητέρας, από τα βρεφικά της κιάλας χρόνια» (σ. 9).

φωτογραφίες της Αμερικανίδας φωτογράφου Ντιαν Άρμπους. Αναζητώντας τον αποδέκτη αυτών που λανθασμένα θεωρεί ως ερωτικά γράμματα, θα ανακαλύψει κρυφές πτυχές της οικογενειακής της ιστορίας, καθώς η μητέρα της, σε πολύ νεαρή ηλικία, είχε γεννήσει ένα κοριτσάκι με αναπτυξιακά προβλήματα, το οποίο αναγκάστηκε να δώσει για υιοθεσία. Οι επιστολές απευθύνονταν σε εκείνη τη χαμένη κόρη, την οποία πάντα ήλπιζε ότι θα κατάφερνε να ξαναβρεί. Σε μία από αυτές περιγράφει το όνειρο όπου το χέρι ενός σκληρού Θεού παίζει με το σώμα της, πετώντας την εδώ και εκεί και έπειτα την τοποθετεί σε βάθρο, σαν ανδρείκελο:

Σκύβει κάθε φορά χαιρέκακα στο αυτί μου λέγοντας «Περίμενε, θα 'ρθει» και ξέρω –σίγουρα και με ανυπομονησία σπαρακτική– ότι μιλάει για σένα. Τότε λοιπόν ξυπνάω κλαίγοντας. Γιατί γνωρίζω τη συνέχεια: προτού προφτάσω να σε δω, θα με χτυπήσει με το δάχτυλό κι απότομα θα σπρώξει το κεφάλι μου μπροστά, ώσπου να πέσει στην ποδιά μου. Αν δεις ένα κεφάλι να κυλά στα πόδια σου, αγαπημένη μου Α., πάρ' το στην αγκαλιά σου. Βρες έναν τρόπο κι άνοιξε να δεις τι κουβαλάει. Μη φοβηθείς: εσύ θα είσαι αυτή, όλα σου τα κομμάτια στο μυαλό μου. (σ. 72-73)

Πένθος για τη νεκρή μητέρα, αλλά και φόβος απέναντί της – ο φόβος του θανάτου, ο φόβος που προκύπτει από την ταύτιση της κόρης με τη μητέρα: τα όνειρα αυτής της κατηγορίας κινούνται μεταξύ των δύο καταστάσεων, συχνά συμπλέκοντάς τις. Φιλοξενούν μνήμες, επιτρέπουν στον πόνο να μορφοποιηθεί, εικονοποιούν την άρνηση της κόρης να δεχτεί τον χαμό της μητέρας (ή και αντίστροφα), μεταμορφώνουν τον θάνατο σε γέννηση. Παρεμβαίνοντας στην κυρίως αφήγηση, δείχνουν την άλλη όψη των γεγονότων, καθώς και την περίπλοκη σχέση του υποκειμένου με τον χρόνο. Αν ο θάνατος της μητέρας ή της κόρης συντελείται άπαξ στο πεδίο του πραγματικού, στο πεδίο του ύπνου επιτελείται ξανά και ξανά, κρατώντας την ονειρεύτρια δέσμιά του, αλλά και κάποιες φορές προσφέροντάς της δυνατότητες συμφιλίωσης μαζί του. Αν στο πεδίο του πραγματικού το γεγονός αυτό είναι αναπόδραστο, στο πεδίο του ύπνου κάποτε αναστέλλεται ή ακυρώνεται. Κινούμενη και στα δύο πεδία, η γυναίκα–κόρη ή η γυναίκα–μητέρα διαμορφώνει την ταυτότητά της μέσα από τις πολλαπλές τους διασυνδέσεις.

Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, επιχειρήθηκε η ανίχνευση των περίπλοκων δεσμών μητέρας-κόρης, όπως αυτοί μορφοποιούνται στα όνειρα. Παρακολογήσαμε την κόρη να αγωνιά πως θα επαναλάβει τη μοίρα της μητέρας της ή της μητέρας της μητέρας της· πως δεν θα αποδράσει ποτέ από τη μοίρα της γυναίκας όπως την όρισε η παράδοση· ή, αντίστροφα, να αποφασίζει τη ρήξη, με όποια συναισθηματικά τραύματα αυτό συνεπάγεται. Είδαμε, στη συνέχεια, τη μητέρα να επιχειρεί να προστατεύσει την κόρη από κινδύνους αποσυμβολοποιώντας τα όνειρά της· εξηγώντας της παράξενα «σημάδια» και, βέβαια, παρεμβαίνοντας έτσι στη ζωή της και καθοδηγώντας τη. Αν τα προφητικά αυτά όνειρα επιτρέπουν διορθωτικές κινήσεις στο πεδίο της πραγματικότητας, τα όνειρα που αφορούν τις συναισθηματικές εκκρεμότητες με τη νεκρή ή άλλως απύσα μητέρα, δεν το επιτρέπουν· όσες διορθωτικές κινήσεις και αν επιτελεστούν στο πεδίο τους, η πραγματικότητα εξακολουθεί να φιλοξενεί μια απουσία· ένα ανοιχτό τραύμα. Στην περίπτωση του πένθους, τα όνειρα λειτουργούν κάποτε ως ασπίδες προστασίας· ως χώρος όπου η απύσα μορφή μπορεί να φιλοξενηθεί και να συνομιλήσει με την πενθούσα, απαλύνοντας το πένθος. Ή, αντίστροφα, λειτουργούν άλλες φορές ως χώρος όπου ο πόνος για την απώλεια δεν μπορεί να διασκεδαστεί από πράξεις της καθημερινότητας, και πρέπει να αντιμετωπιστεί ολόκληρος.

Τα όνειρα που εξετάστηκαν εδώ προβάλλουν μια διττότητα: ο πανίσχυρος δεσμός της μάνας με την κόρη άλλοτε στηρίζει τη δεύτερη, άλλοτε (ή και ταυτοχρόνως) απειλεί να την αφανίσει. Προβάλλουν, παράλληλα, τη δυσκολία του αυτοπροσδιορισμού: η κόρη δεν είναι η μητέρα της – ή μήπως είναι και η μητέρα της; Η μητέρα έχει ως κύρια μέριμνά της να στηρίξει την κόρη της ώστε εκείνη να βρει τον δρόμο της· ή μήπως και να την εξαναγκάσει να επαναλάβει τον δρόμο στον οποίο βάδισε η ίδια; Η κόρη που επιχειρεί να πει στην απύσα μητέρα όσα δεν της είχε πει όταν εκείνη βρισκόταν στη ζωή: μήπως αυτοπροσδιορίζεται μόνο στο πεδίο του ονείρου; Οι πολλαπλές ωσμώσεις του ονείρου με την πραγματικότητα προφυλάσσουν από τη δύναμη του πραγματικού, αλλά και αποκαλύπτουν την αληθινή σημασία των συμβάντων για το υποκείμενο. Οι συγγραφείς των έργων που μελετήθηκαν στο κεφάλαιο αυτό βάζουν τις ηρωίδες τους να αναζητούν την αλήθειά τους στον διπλό αυτόν κόσμο.

Κεφάλαιο 4ο

Αφηγηματικά πρόσωπα και ονειρικά προσωπεία: Ενύπνιες (επαν)αφηγήσεις μεταξύ μύθου και Ιστορίας

«Για άλλη μια φορά, όπως τόσες και τόσες νύχτες, είδα στ' όνειρό μου να με κυνηγούν στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα [...] Όμως, σε αντίθεση με τις άλλες, εκείνη τη νύχτα μου ήρθε η σκέψη πώς μπορεί να μην ήμουν μόνο εγώ, μεταξύ χιλιάδων ανθρώπων, καταδικασμένη από τη δικτατορία να βλέπω τέτοια όνειρα.»

(Charlotte Beradt, «Dreams Under Dictatorship», στο *Τα όνειρα στο Τρίτο Ράιχ*)

Η αφηγούμενη ονειρική εμπειρία, έτσι όπως διαγράφεται στην παρούσα εργασία, παρουσιάζει, μεταξύ άλλων, την πολλαπλότητα και το συνεχές/ασυνεχές της γυναικείας ταυτότητας μέσα από ένα μυθολογικό-ιστορικό υπόστρωμα. Υπό αυτό το πρίσμα, ο ονειρικός λόγος μπορεί να ιδωθεί ως δείκτης μιας γόνιμης ιστορικής διαχρονίας, είτε για την ανίχνευση αρχετυπικών συμβόλων που αφορούν τον γυναικείο ψυχικό χώρο είτε για τα σημεία διασύνδεσης μεταξύ ατομικής και συλλογικής μνήμης, συχνά εμφορούμενης από την «κληρονομιά του τραύματος»²¹⁸.

²¹⁸ Η «λογοτεχνία του τραύματος» αφορά τις αφηγήσεις ιστορικών τραυματικών γεγονότων όπως το Ολοκαύτωμα ή εμφύλιοι πόλεμοι, οι οποίες εμφανίζονται συνήθως με απόσταση τουλάχιστον μιας δεκαετίας από την τέλεση του γεγονότος. Παρόλο που δεν πρόκειται για πρωτογενή δικά τους βιώματα, είναι τέτοιος ο αντίκτυπος αυτών των τραυματικών εμπειριών στους επιγόνους, τα παιδιά ή τα εγγόνια όσων επέζησαν, που αποκτούν μια κληροδοτημένη μνήμη ή μεταμνήμη (όρος που εισηγήθηκε η Marianne Hirsch), μια «κληρονομιά του τραύματος», την οποία και θέλουν να επεξεργαστούν ή να διερευνήσουν περαιτέρω. Η αναζήτηση ξεκινά συνήθως από το μέλος της τρίτης γενιάς. Βλ. και Marianne Hirsch, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29:1 (Άνοιξη 2008), σ. 103-128.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το μυθιστόρημα της Έλενας Χουζούρη *Ο θεός Αβραάμ μένει πάντα εδώ* (Πατάκης, 2016) για το Ολοκαύτωμα στη Θεσσαλονίκη και τη μοίρα των σεφαραδιτών Εβραίων. Η νεαρή Αλίζα παρακινήμενη από κάποιες φωτογραφίες της γιαγιάς της Λούνα και ένα χειρόγραφο ταξιδεύει από το Τελ Αβίβ στη Θεσσαλονίκη για να ξεδιπλώσει τον μίτο της οικογενειακής της ιστορίας. Στο επίκεντρο, ο έρωτας της Λούνα με τον αντάρτη Παύλο και ο αιρετικός τρόπος διάσωσής της με τη φυγή της στο βουνό, ενώ τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς της θα οδηγηθούν σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ένα όνειρο της Αλίνα λειτουργεί ως αφηγηματική πρόληψη για τις εξελίξεις: «[...] πριν η Αλίζα προλάβει να αντισταθεί στα όσα επιβάλλουν τα όνειρα, η γιαγιά Λούνα και η γιαγιά Ρέινα έχουν πλησιάσει στο κρεβάτι της και αναγκάζουν την κοιμωμένη να αναρωτηθεί μα τι φοράει η γιαγιά Λούνα και πόσο νέα είναι ούτε είκοσι δεν την κάνω και ναι φαίνεται σχεδόν καθαρά μέσα στην

Λαμβάνοντας υπόψη τόσο τις αφηγηματικές συμβάσεις των υπό εξέταση έργων όσο και τη δυναμική του μυθολογικού / ιστορικού πυρήνα στο πλαίσιο της ενδιάθετης ονειροπλασίας, θα παρακολουθήσουμε τη διαλογική σχέση παρελθόντος-παρόντος μέσα από αντιπροσωπευτικές αφηγήσεις που σχετίζονται με το όνειρο της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη, την ένωση της Γαίας και του Ουρανού, την αρπαγή της Ευρώπης από τον Δία, τον μαιναδισμό, καθώς και με γεγονότα-ορόσημο της νεότερης ιστορίας. Εκτός από τις ονειρικές καταγραφές που αφορούν μυθολογικά και ιστορικά πρόσωπα είτε σε πρωταγωνιστικό ρόλο είτε σε αλληλόδραση με τις ονειρευόμενες και δεν θα εξεταστούν στο κεφάλαιο αυτό²¹⁹, δύο είναι οι κυριότερες κατηγορίες ονείρων που συναντάμε: α) Παραλλαγές μυθολογικών θεμάτων που, με όρους διακειμενικότητας, συσχετίζουν τις ηρωίδες με έναν συγκεκριμένο χωροχρόνο, β) Όνειρα με σημαίνον ιστορικό υπόβαθρο, το οποίο αποτελεί μέρος του βιωματικού υλικού των ηρωίδων.

αχλύ του ονείρου μου στολή φοράει η γιαγιά Λούνα στολή και στα μαλλιά της τα όμορφα κόκκινα μαλλιά της δίκωχο αλλά πότε πήγε η γιαγιά Λούνα στον στρατό...» (σ. 13-14).

Η κληρονομιά του τραύματος ως ενσώματη εμπειρία αποτυπώνεται με ιδιαίτερο τρόπο στη νουβέλα του Ηλία Μαγκλίνη *Η ανάκριση* (Κέδρος, 2008, Μεταίχμιο, 2020), όπου η Μαρίνα, μια νεαρή καλλιτέχνης στα χνάρια της Αμπράμοβιτς, έχει εμμονή με τον σωματικό και ψυχικό βιασμό που υπέστη ο πατέρας της στα κολαστήρια της ΕΑΤ/ΕΣΑ την περίοδο της δικτατορίας, υποβάλλοντάς τον σε μια νέα άτυπη ανάκριση για να μάθει τι πραγματικά συνέβη. Σε όνειρό της βλέπει τον πατέρα της να μετέχει σε περφόρμανς της συνονόματής της Σέρβας καλλιτέχνης, ακρωτηριάζοντάς της το στήθος: «Στο όνειρο βλέπω εσένα μέσα στο κοινό, να σηκώνεσαι και να παίρνεις το μαχαίρι που είχε μπροστά της. [...] μετά σκύβεις και βυζαίνεις τα ακρωτηριασμένα βυζιά, πότε το ένα πότε το άλλο, γονατίζεις μπροστά της και μαζεύεις τις δύο ρώγες απ' το πάτωμα, τις βάζεις στο στόμα σου, σαν καραμελίτσες – αυτά τα μικρά, κόκκινα ζελεδάκια, και ξαφνικά γυρνάς και μου λες, με το στόμα γεμάτο: “Θες πραγματικά να σου πω τι μου έκαναν στο ΕΑΤ-ΕΣΑ; Ε, Μαρίνα; Θες στ' αλήθεια να σου πω τι μου έκαναν τότε;”, κι εγώ ξυπνάω ουρλιάζοντας, κι ευτυχώς είναι πρωί, αλλά χαλιέμαι γιατί ήθελα τόσο να μου πεις τι σου έκαναν εκεί μέσα» (σ. 44-47).

²¹⁹ Μεταξύ άλλων, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τους μονολόγους της Ιφιγένειας και της Αριάδνης στη συλλογή *Φιλοδοξίες κήπου* της Ευγενίας Φακίνου, τον εφιάλτη της Άννας Κομνηνής με τον αδερφό της και διάδοχο του θρόνου Ιωάννη και τους εφιάλτες της γιαγιάς της Άννας Δαλασσηνής στο *Ένας σκούφος από πορφύρα* της Μάρως Δούκα, την εμψυχωτική εμφάνιση της Μπουμπουλίνας σε όνειρο της Ελένης Αλταμούρα-Μπούκουρα, της Σπετσιώτισσας πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου του 19ου αιώνα που μεταμφιέστηκε σε άντρα για να σπουδάσει ζωγραφική, στο μυθιστόρημα *Ελένη ή ο Κανένας* της Ρέας Γαλανάκη, το προφητικό όνειρο της Κιμπουρέας, της μητέρας του Ιούδα στις *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*, τα αλλόκοτα όνειρα της συντρόφου του Φρόντ στο *Εγώ, η Μάρθα Φρόντ* της Φωτεινής Τσαλίκoglου, τον εφιάλτη εκτέλεσης της Ρόζα Λούξεμπουργκ στο *Εργαστάσιο των μολυβιών* της Σώτης Τριανταφύλλου.

α) Παραλλαγές μυθολογικών θεμάτων

Στην πεζογραφία της Ευγενίας Φακίνου τα μυθολογικά μοτίβα αποτελούν ένα γνώριμο υπόστρωμα²²⁰ τόσο για τη σκιαγράφηση της γυναικείας ταυτότητας όσο και για τη διακειμενική προοπτική της αφήγησης. Στο μυθιστόρημα *Ζάχαρη στην άκρη*, όπου πρωταγωνιστεί μια συντροφιά ηλικιωμένων παραθεριστών σε φημισμένη λουτρόπολη, χαρακτηριστικό είναι το πολυετές όνειρο της Ελευθερίας, της καθωσπρέπει, αυστηρών αρχών συζύγου του συνταξιούχου φιλόλογου Αργύρη Μπαταβία, το οποίο, εν αγνοία της, παραπέμπει στις Βάκχες και στον μαιναδισμό²²¹.

²²⁰ Η Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich σημειώνει τη «δεσπόζουσα, σχεδόν τυραννική, θέση» του μυθολογικού στοιχείου στο *Έβδομο ρούχο* (βλ. Κ. Χρυσομάλλη-Henrich, «Η φενάκη της γραφής. Διακειμενικότητα, αυτοαναφορικότητα και ειρωνεία στο έργο της Ευγενίας Φακίνου», στο *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 39). Παραθέτοντας παραδείγματα από το ευρύτατο πλέγμα παραπομπών –από την αρχαιοελληνική μυθολογία, από αρχαίες, χριστιανικές, βυζαντινές και νεοελληνικές πηγές μέχρι τη λογοτεχνία του φανταστικού και τη λατινοαμερικανική λογοτεχνική παράδοση– στο έργο της Φακίνου, ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου επισημαίνει ότι «η μυθολογική, ιστορική και διακειμενική αυτή θωράκιση δεν την προστατεύει πάντα από ατυχήματα» (Β. Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς*, ό.π., σ. 466). Η ίδια η συγγραφέας σημειώνει για τον ρόλο της διακειμενικότητας στην εργογραφία της: «Η διακειμενικότητα δεν περιορίζεται στα κείμενα των άλλων μόνο. Οι ήρωες και οι ηρωίδες μου κυκλοφορούν από βιβλίο σε βιβλίο σε ένα πλέγμα αυτοαναφορών –μια ιδιότυπη προσωπική διακειμενικότητα– που αποτελεί το δικό μου μυθιστορηματικό σύμπαν» (*Συγγραφικές εμμονές*, ό.π., σ. 113).

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα διακειμενικής «συνομιλίας» που σχετίζεται με την προέλευση των ονείρων συναντάμε στο *Τρένο των νεφών* (Καστανιώτης, 2011) όταν, πάνω στο τρένο-φάντασμα όπου ταξιδεύουν η μικρή Ρεβέκα, ο Κανένας και κάποιοι μυστηριώδεις επιβάτες, το κορίτσι ρωτά από πού έρχονται τα όνειρα. Η απάντηση που φέρεται να της δίνει ένας από τους συνεπιβάτες της είναι, εν μέρει, «δάνειο» από ένα σημαντικό έργο της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας, την *Πεδιάδα στις φλόγες* του Χουάν Ρούλφο:

«*Τα φέρνει ο μαύρος άνεμος από τα φαράγγια*», είπε ο ξυλοκόπος. «*Είναι ένας αέρας που τον ακούς από το πρωί μέχρι το βράδυ, ώρα με την ώρα, χωρίς σταματημό [...] Λένε πως όταν γεμίζει το φεγγάρι, βλέπουν καθαρά το τεράστιο πρόσωπο του αέρα να περνάει μέσ' από τους δρόμους, σέρνοντας μια μαύρη κουβέρτα*». Εκεί μέσα έχει τα όνειρα και τα μοιράζει στους ανθρώπους. Μαύρα όνειρα, εφιάλτες και βραχνάδες, που βαραίνουν τους ανθρώπους και στον ξύπνο τους» (σ. 142).

²²¹ Στην περίπτωση της μανιοκαταθλιπτικής Λώρας στο *Ναι* της Μαργαρίτας Καραπάνου, στο ονειρικό πεδίο κυριαρχεί ένας εκρηκτικός διάλογος με την αρρώστια, ο οποίος συμπλέει με τις περιόδους έξαρσης και ύφεσης. Σ' ένα από τα ταραχώδη αυτά όνειρα, η μανιοκατάθλιψη εμφανίζεται ως δύο αδερφές σιαμαίες που μαζεύουν παπαρούνες σ' ένα λιβάδι και διεκδικούν την απόλυτη αφοσίωση και υποταγή της ονειρευόμενης:

Το είχε πρωτοδεί σε ηλικία τριάντα δύο ετών και, στο πέρασμα του χρόνου, το είχε δει αρκετές φορές ακόμα, προκαλώντας την τον ίδιο τρόπο από τη ζωντάνια της ονειροπλασίας. Στο όνειρο βρίσκεται ξαπλωμένη πάνω σε καταπράσινα κλαριά ελάτου, ενώ άλλες γυναίκες κοιμούνται πάνω σε φύλλα βελανιδιάς. Όταν ακούγονται μουγκανητά βοδιών, μια μεγάλη σε ηλικία γυναίκα, που φαίνεται να είναι η αρχηγός τους, δίνει το σύνθημα και στις υπόλοιπες να σηκωθούν. Η Ελευθερία έχει ζωσμένο στο ρούχο της ένα φίδι, ενώ δίνει σ' ένα μικρό ζαρκάδι να βυζάζει από το στήθος της. Κάποια στιγμή, υπακούοντας όλες στο σύνθημα της μεγάλης γυναίκας, ορμούν στα βόδια και επιδίδονται σε φοβερές πράξεις²²²:

Ούρλιαζαν σαν δαιμονισμένες κι άλλες ερωτοτροπούσαν με τους ταύρους, ενώ άλλες ξέσκιζαν τα μοσχάρια, λέει, με τα νύχια τους και κρεμούσαν τα κομμάτια που έσταζαν αίμα απ' τα κλαδιά των ελάτων. Έκαναν κι άλλα φοβερά πράγματα κι η Ελευθερία είδε ότι οι γυναίκες είχαν φλόγες πάνω στα μαλλιά τους, που όμως δεν τις έκαιγαν. Έπειτα, αφού χόρτασαν απ' τα όργια, έτρεξαν σε κάτι πηγές και πλύθηκαν απ' τα αίματα... (σ. 157)

«“Διπολικέ μου εραστή, ξάπλωσε στα πόδια μου να σε χαϊδέψω λίγο, δώσε μου τη θεία μανία του Διόνυσου, ή την Έσχατη Κατάντια του πιο θλιμμένου θνητού, είμαι δικιά σου...”

“Δεν είμαστε εραστής, είμαστε γυναίκες!» φωνάζουν και οι δύο θυμωμένες. “Είμαστε μαινάδες, είμαστε ερωμένες”, κι ανεμίσανε τα μαύρα τους μαλλιά, ο κάμπος σκοτεινίασε, τόσο ήταν μακριά τα μαλλιά τους» (σ. 59).

Σε ένα έργο όπου η διαμάχη μεταξύ του απολλώνιου μέτρου και της διονυσιακής έκστασης κυριαρχεί, στη νουβέλα του Τόμας Μαν *Θάνατος στη Βενετία*, το ζοφερό όνειρο του γηραιού συγγραφέα Άσενμπαχ για συμμετοχή του σε διονυσιακό όργιο αντικατοπτρίζει την εσωτερική του πάλη για την ατιθάσευτη έλξη του προς τον νεαρό Τάτζιο: «Όμως, κι αυτός στ' όνειρό του ήταν τώρα μαζί τους και ένα μ' αυτούς, υποταγμένος στον ξένο θεό. Ναι, εκείνοι ήταν αυτός ο ίδιος, όταν ρίχτηκαν με ορμή και φονική διάθεση πάνω στα ζώα και καταβρόχθισαν αχνιστά κομμάτια σάρκας, όταν, θυσία στον θεό, άρχισαν τα κορμιά να σμίγουν αχαλίνωτα πάνω στα ποδοπατημένα βρύα. Και η ψυχή του γεύτηκε την ακολασία κι αφέθηκε στο παραλήρημα του ξεπεσμού» (Thomas Mann, *Θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σ. 115-116).

²²² Στην παραμυθητική αλληγορία της Ιωάννας Καρατζαφέρη *Η Ώρα του Λύκου* (Καστανιώτης, 1990), που οριοθετεί έναν ονειρικό εφιάλη στον οποίο τα όντα γίνονται τέρατα και τα τέρατα σύμβολα, καταγράφονται και οι ακόλουθες σκηνές μαιναδισμού: «Τη νύχτα οι γυναίκες, στον ύπνο τους, κατακρεούργησαν τον Έρμο παίρνοντας η καθεμιά για τον εαυτό της ένα κομμάτι από το απροστάτευτο κορμί του» (σ. 20). / «[...] έρχονταν οι γυναίκες με τα γαμπριάτικα κοστούμια των αντρών τους κι έπεφταν πάνω του βίαιες, ορμητικές, ακάθεκτες, ασύλληπτες, του αφαιρούσαν τη δύναμη να τους αντισταθεί, να τις αναχαιτίσει στις ακόλαστες πράξεις τους και τα όργιά τους...» (σ. 85).

Ο μαιναδισμός συνιστά υπερβατική έκφραση απόλυτης ελευθερίας, εκπλήρωση μιας απαγορευμένης σεξουαλικής επιθυμίας και κατάλυση ηθικών και κοινωνικών ορίων. Χωρίς να έχει γνώση του μυθολογικού προτύπου²²³, και χωρίς αυτή η ονειρική έκρηξη σεξουαλικότητας και θηλυκής αυτενέργειας να αποτελεί μια υποσυνείδητη επιθυμία βίωσης άλλων πτυχών της γυναικείας της ταυτότητας, η Ελευθερία βιώνει συγκρουσιακά, ως μια αμαρτωλή νοητική κατασκευή, το εν λόγω, αισχρό και ευτελές, όπως θεωρεί, όνειρο, ενεργοποιώντας αμυντικούς μηχανισμούς, είτε αυτοί αφορούν κατάποση ηρεμιστικών βοτάνων είτε νηστείες, τάματα και εξομολογήσεις, χωρίς σκανδαλιστικές λεπτομέρειες, στον πνευματικό της: πόσω μάλλον όταν, σε μια στιγμή απροσεξίας, το εκμυστηρεύεται στη λουτράρισα της βίλας όπου διαμένουν και με το οποίο μπορεί εκείνη, όπως πιστεύει, να την εκβιάσει σε ανύποπτο χρόνο. Αυτή η ονειρική εκτροπή δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα αντιθετική σύζευξη στην αφήγηση, ιδωμένη σχεδόν ειρωνικά ως προς τη συμβατική ηθική της ηρωίδας και την επικριτική της στάση απέναντι σε όποιον και ό,τι ξεφεύγει από τις παγιωμένες νόρμες – η Ελευθερία φροντίζει να αποστρέφεται τη μεγάλη τοιχογραφία στην τραπεζαρία όπου η σκανδαλιστική γυμνότητα των θεών του Ολύμπου και η ηδυπάθεια των γυμνόστηθων γυναικών της θυμίζουν το εξευτελιστικό δικό της όνειρο. Με αφορμή τη συγκεκριμένη περίπτωση, παρατηρούμε ότι τα μυθολογικά πρότυπα, σε ό,τι αφορά τη γυναικεία ταυτότητα, θα πρέπει να συνεξετάζονται βάσει του ζεύγους ταύτισης/απόκλισης και ότι δεν δημιουργούν πάντα συνθήκες αυτοαναγνώρισης.

Στο ίδιο έργο συναντάμε και μια άλλη μυθολογική αναφορά που ταυτίζει τον Ιάσονα της Αργοναυτικής εκστρατείας με τον συνονόματό του παραθεριστή στη βίλα. Στην περίπτωση της μεσήλικης φαντασιόπληκτης Γιαννούλας που χρόνια προσπαθεί να ελκύσει το ενδιαφέρον του γερόλυκου κοσμοπολίτη Ιάσονα, η μυθολογική επένδυση και η ταύτιση του μυθικού ήρωα με τον σύγχρονο συνονόματό του, λαμβάνει τον χαρακτήρα μιας ηρωικής εμφάνισης του άντρα-λυτρωτή που θα τη σώσει από την ασημαντότητα, την κενή έρωτος, ύπαρξή της. Στο όνειρό της²²⁴,

²²³ «Θα ήταν όμως ενδιαφέρον να ξέραμε τι θα είχε πει ο Αργύρης –ο φιλόλογος– αν άκουγε τη γυναίκα του –την αμόρφωτη– να του διηγείται σαν όνειρό της τις Βάκχες. Ποια η σχέση, δηλαδή, της Ελευθερίας με τις μαινάδες, την Αγαθή, την Αυτονόη και την Ινώ;» (σ. 159).

²²⁴ Το ίδιο ονειρικό μοτίβο με τη μεγάλη, πράσινη θάλασσα, το σιωπηλό σαν φάντασμα πλοίο με το ξύλινο σκαλιστό πουλί στην πλώρη που ξεπροβάλλει και τις φωνές που καλούν την ονειρευόμενη ν' ανέβει στο πλοίο συναντάται και σε άλλα έργα της Φακίνου, στη *Μεγάλη πράσινη*, στην *Τυφλόμυγα* και στο *Για να δει τη θάλασσα*.

τυπικό όνειρο εκπλήρωσης επιθυμίας, η θάλασσα παράδοξα ρηχή και ήρεμη, επισφραγίζει την εν πλω ένωση των δύο εραστών:

Βρισκόταν στη μέση της απέραντης θάλασσας, που όμως ήταν πολύ ρηχή και δεν έδειχνε απειλητική. [...] Τότε ένιωσε έναν ξένο να έρχεται προς το μέρος της. Ήξερε καλά ποιος ήταν, κι ας μην του έμοιαζε καθόλου. Την πλησίασε και την πήρε τρυφερά αγκαλιά. Της ανασήκωσε το πρόσωπο και τη φίλησε με πάθος. [...]

Προς στιγμήν φοβήθηκε κι έκανε να φύγει, αλλά ο ξένος της κράτησε σταθερά το χέρι και της είπε: «Δεν μπορούμε να καθυστερήσουμε άλλο. Μας περιμένουν στην Κολχίδα οι άλλοι». Και τότε, λέει, ξαφνικά θυμήθηκε και το όνομα του ξένου, που τόση ώρα της διέφευγε, και του πλοίου. (σ. 203-204)

Στο *Έβδομο ρούχο* της Φακίνου, μέσα από την τριπλή αφήγηση, από διαφορετική οπτική γωνία και γλωσσικό ιδίωμα κάθε φορά, μελών της ίδιας οικογένειας –της γιαγιάς και Μικρασιάτισσας πρόσφυγα Δήμητρας Χατζηφώτη, της κόρης της Ελένης και της εγγονής της Ρούλας– αναδεικνύεται μια γυναικεία εποποιία σκληρού αγώνα και επιβίωσης με φόντο τη νεότερη Ελλάδα. Ταυτόχρονα, καταγράφεται ένας υπόγειος αγώνας ανάμεσα σε μετέωρα ιδεολογήματα της προόδου και σε πολιτιστικά πρότυπα, με βαθιές ρίζες στην παράδοση και στο συλλογικό ασυνείδητο, που αφορούν τη σχέση ζώντων και τεθνεώτων. Το όνειρο της Ιφιγένειας²²⁵ για τον θάνατο του αδερφού της Ορέστη στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του

²²⁵ Στη συλλογή διηγημάτων *Φιλοδοξίες κήπου* όπου η συγγραφέας ζωντανεύει, μεταξύ άλλων, μυθικά πρόσωπα, όπως την Ιφιγένεια, μέσα από μονολόγους τους, ξανασυναντάμε το ίδιο όνειρο: «Όταν είδα το όνειρο, φοβήθηκα. Από το πατρικό μου σπίτι, λέει, μετά από ένα δυνατό σεισμό, μόνο ένας στύλος είχε απομείνει και είδα κατάπληκτη να φυτρώνουν ζανθά μαλλιά στην κορυφή του και να μιλάει ο στύλος μ' ανθρώπινη μιλιά. Και εγώ, λέει, του έριχνα αγιασμό θρηνώντας, σίγουρη για το κακό που θ' ακολουθούσε. Και είχα εξηγήσει το όνειρο: ο Ορέστης, ο Ορέστης μας είχε πεθάνει. Επειδή οι στύλοι των σπιτιών είναι τ' αρσενικά παιδιά» (σ. 12). Το ίδιο ονειρικό μοτίβο χρησιμοποιεί και η Ρούλα Γεωργακοπούλου στο αφήγημα *Δέντρα, πολλά δέντρα* (Πόλις, 2018) για τον θάνατο της μητέρας της: «“Τ’ όνειρο τώρα που είδα ψες τη νύχτα θα πω στο φως: γιατρεία ίσως τούτο φέρει· έμενα, λέει, μακριά απ’ αυτή τη χώρα, στο Άργος, κι ενώ κοιμόμουν στο δωμάτιο των κοριτσιών, σεισμός τη γη τραντάζει· έφυγα, στάθηκα έξω και είδα τότε να πέφτει του σπιτιού η γρηπίδα, η στέγη να σωριάζεται.” Είχε πιάσει το σπίτι και το τράνταζε συθέμελα με τα χέρια της. Τόσους μήνες κλεισούρα, ετοιμαζόταν, λέει για έξοδο» (σ. 66).

Ευριπίδη²²⁶ μεταφέρεται στη σύγχρονη εποχή ως ονειρική εμπειρία της Ρούλας, μιας κοπέλας που δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με το ονειρικό βίωμα, χειραφετημένης – διαποτισμένης με τις φεμινιστικές ιδέες της δεκαετίας του '80– και αθυρόστομης. Το όνειρο λειτουργεί ως αφηγηματική πρόληψη για τον θάνατο του δίδυμου αδερφού της μητέρας της, του Φώτη, σε χωριό της Λάρισας, γεγονός που θα της αποκαλύψει άγνωστους σε αυτήν συγγενικούς δεσμούς. Με γλώσσα πηγαία, αυθόρμητη όσο και αποδομητική για την ονειροπλασία αλλά και για το ανδρικό φύλο, η ηρωίδα αφηγείται το δυσοίωνα όνειρο στις συναδέλφους της στο γραφείο και εκείνες αποφαίνονται ότι είναι προφητεία θανάτου:

Και γίνεται ένας σεισμός, μανούλα μου! Πετιέμαι έξω και βλέπω να πέφτει η στέγη του σπιτιού και να το πλακώνει. Και μόνο μια κολόνα απ' το πατρικό μου έμεινε. Και μάλιστα φύτρωσαν, λέει, στην κορφή της ξανθά μαλλιά και μιλούσε μ' ανθρώπινη μιλιά. Μυστήριο όνειρο. Γιατί κολόνες είναι οι άντρες του σπιτιού. Κι είναι κακό να μιλήσει τ' άψυχο πράμα και να βγάλει και μαλλιά. Άσε που εγώ ούτε πατρικό έχω. Σε νοικιάρικο διαμέρισμα μέναμε πάντα. Κι ούτε άντρα έχω στο σόι μου. Ούτε σόι έχω. Ο πατέρας μου πέθανε όταν ήμουνα μικρή κι η μάνα μου πριν τέσσερα χρόνια. Αυτή είχε οικογένεια στο χωριό, αλλά ούτε που την ξέρω ούτε που με ξέρει. Άντρα δεν έχω, αρραβωνιαστικό δεν έχω, γκόμενο δεν έχω (προς ώρας, δηλαδή...), ποιος άντρας, λοιπόν; [...]

Εν πάση περιπτώσει, αφού δικό μου άντρα δεν έχω, ας πάνε να κουρεύονται οι υπόλοιποι. Μας ευχαριστήσανε με το παραπάνω στα ζωντανά, μας βασανίζουνε και στα όνειρα... (σ. 9-10)

Σε σχέση με την ψευδο-απατηλή φύση και την ατελή εκπλήρωση του μυθικού προτύπου, η νεότερη, αφηγηματικά, παραλλαγή θα επαληθευτεί άμεσα, καθώς η Ρούλα θα λάβει γράμμα από τους συγγενείς της στο χωριό, όπου και θα μάθει για τον ετοιμοθάνατο θείο της.

²²⁶ Για μια περιεκτική ανάλυση του ονείρου της Ιφιγένειας στην τραγωδία του Ευριπίδη, βλ. Κώστας Βαλάκας, «Όνειρα και τραγωδία: Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη», στο *Όψις ενυπνίου. Η χρήση των ονείρων στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα*, ό.π., σ. 63-123.

Στο ίδιο μυθιστόρημα συναντάμε και ένα λογοτεχνικό όνειρο με έκδηλα στοιχεία ερωτικής βίας. Πρόκειται για τη βίαιη ερωτική συνεύρεση Γαίας – Ουρανού, έτσι όπως ζωντανεύει στο όνειρο της γηραιάς Δήμητρας, θύμα σεξουαλικής βίας από τον άντρα που βρέθηκε στον σκοτεινό δρόμο της σωτηρίας της. Θυμίζει τα όνειρα ανθρώπων με μετατραυματικό σύνδρομο όπου το ψυχοτραυματικό γεγονός συχνά αναβιώνει στον ύπνο τους. Στο σημαδιακό αυτό όνειρο το οποίο δεν μπορεί να εξηγήσει –ονειροπλασία με εντυπωσιακή παραλληλία του βίου της ηρωίδας ως προς τον αρχαιοελληνικό μύθο–, η Δήμητρα μεταμορφώνεται σε Γαία και βιώνει τον βιασμό της από τον Ουρανό. Ενσαρκώνει τη μυθική θεότητα με την πλούσια τεκνοποιία, ενώ ο γιος της, ως άλλος Κρόνος, αναλαμβάνει την πατροκτονία: μ' ένα κοφτερό δρεπάνι, κόβει τ' απόκρυφα του πατέρα του και τον ευνουχίζει. Όνειρο ζοφερό όσο και λυτρωτικό, προφητεύει την εξέλιξη της δράσης, καθώς ο γιος της Δήμητρας Φώτος θα σκοτώσει τον δυνάστη πατέρα όταν εκείνος αποπειράται να βιάσει τη δίδυμη αδερφή του.

Είχε λέει, κατέβει ο Ουρανός –σαν άντρας από μαύρο πυκνό σύννεφο ήτونه– και με τη βία μ' έπαιρνε ολόκληρη τη νύχτα. Εγώ, λέει, γέννησα το πρωί κιόλας παιδιά. Πολλά παιδιά. Αυτός όμως –ο Ουρανός– τα 'κρυψε σε μια χωσιά και δεν τα 'βρισκα. [...] Όταν τη νύχτα ήρθε πάλι ο Ουρανός, μ' αγκάλιασε και τεντώθηκε πλατιά πάνω μου. Τότε τον άρπαξε ο γιος μου με τ' αριστερό χέρι και με το δεξί, που κρατούσε το δρεπάνι, έκοψε τ' απόκρυφα του πατέρα του. [...] Ο Ουρανός δεν ζανάρθε στο κρεβάτι μου. Αυτό ήτανε τ' όνειρο.

Βέβαια, εκείνος κι ο Ουρανός τ' ονείρου μοιάζανε. Έτσι κι εκείνος μ' έπαιρνε πάντα με τη βία. Τον μισούσα αλλά τι να 'κανα. (σ. 87-88)

Στο μυθιστόρημα *Η Άκρα Ταπείνωση* (Καστανιώτης, 2015), με σημείο αναφοράς τη νύχτα που πυρπολήθηκε η Αθήνα, την Κυριακή 12 Φεβρουαρίου 2012, η Ρέα Γαλανάκη ενσωματώνει ένα μυθολόγημα –την αρπαγή της Ευρώπης από τον Δία– σ' ένα σημαίνον ιστορικά παρόν²²⁷, αποτυπώνοντας την ανθρωπογεωγραφία της

²²⁷ Είναι χρήσιμη μια παρατήρηση του κριτικού λογοτεχνίας Δημοσθένη Κούρτοβικ για το έργο της Γαλανάκη: «... φαίνεται να υπάρχει μια κυκλική αίσθηση του ανθρώπινου πεπρωμένου, η ιδέα μιας λαβυρινθώδους ατομικής πορείας, που οδηγεί στις συλλογικές καταβολές, στην πατρογονική κοινότητα, στη “φυλή”, στους νόμους του φύλου».

κρίσης σ' ένα καθημαγμένο αστικό τοπίο. Δύο αλαφροϊσκιωτες πρώην καθηγήτριες της Μέσης Εκπαίδευσης, φιλόλογος και ζωγράφος, η Τειρεσία και η Νύμφη, οι οποίες συγκατοικούν σ' έναν ξενώνα για άτομα με ψυχικές διαταραχές, το σκάνε κρυφά και κατεβαίνουν στο κέντρο της Αθήνας, ενώνοντας τη φωνή τους με αυτή των Αγανακτισμένων στις διαδηλώσεις. Καθώς δεν θυμούνται πώς να επιστρέψουν στον ξενώνα, παρασύρονται σε μια περιπετειώδη περιπλάνηση στην πόλη, εν μέσω συγκρούσεων και λεηλασιών, εξωθούνται στην επαιτεία από κάποιον επιτήδειο «προστάτη» των άστεγων και εξαθλιωμένων, μέχρις ότου ένας άλλος επαίτης τις οδηγήσει με ασφάλεια πίσω στο σπίτι τους.

Το όνειρο της Τειρεσία με την κάθοδό της σε έναν κατεστραμμένο κινηματογράφο²²⁸ –ευθεία αναφορά στον εμπρησμό του νεοκλασικού κτιρίου που στέγαζε τους ιστορικούς κινηματογράφους «Αττικών» και «Απόλλων»– γίνεται ένα αλληγορικό σχόλιο για την πολιτική ανισότητα και την κρίση αξιών στην Ευρώπη που λειτουργεί ως θηλυκός Μινώταυρος και τρώει τα παιδιά της, καθώς και το μέσο επαναψηλάφησης του προσωπικού της τραύματος –τα ενοχικά συναισθήματα για την εξαφάνιση του πατέρα της– και μια απόπειρα συμφιλίωσης μαζί του, καθώς θα επιτευχθεί η ονειρική επανένωση. Όταν μαζί με κάποιους άλλους αλλοπαρμένους στο όνειρό της δρασκελίζει την καρβουνισμένη είσοδο και φτάνει στην αίθουσα προβολής που έχει μείνει σχεδόν ανέπαφη, αρχίζει να παρακολουθεί στην οθόνη, μια έγχρωμη βουβή ταινία που παραπέμπει σε τελετουργία της άνοιξης: όμορφα νεαρά

(Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Ένας αιώνας μπροστά στον Λαβύρινθο», στο *Η νοσταλγία της πραγματικότητας. Δοκίμια και κριτικές 2002-2013*, Εστία, Αθήνα 2015, σ. 148.

²²⁸ Επανεγγραφή του μυθολογικού –η Αντιγόνη στον υπόγειο τάφο– συναντάμε και στο μυθιστόρημα της Σωτηρίας Μαραγκοζάκη *Ο κλήρος του αίματος* (Πατάκης, 2020). Η νεαρή Αντιγόνη, η οποία φεύγει αντάρτισσα στο βουνό, ύστερα από τον βιασμό της από άντρες του κυβερνητικού στρατού, αφήνεται άσχημα χτυπημένη σε μια σπηλιά από τους συντρόφους της, για να μπορέσουν να βρουν βοήθεια. Στο ψυχορράγημά της, η σπηλιά, η οποία θυμίζει υπόγειο τάφο, της ξυπνά πρωτόγνωρα συναισθήματα: το ερωτικό σκίρτημα, η ανάγκη για επιβίωση, η λαχτάρα για ζωή μέσα από την ένωση με το σώμα του άλλου. Το όνειρο, το οποίο παραπέμπει σε μυστικιστική θρησκευτική λειτουργία, αρθρώνεται γύρω από ισχυρά αντιθετικά ζεύγη, με το ερωτικό ένστικτο να λειτουργεί ως η κινητήριος δύναμη: άνδρας / γυναίκα, ζωή / θάνατος, σωματική ρώμη / φθαρτότητα, αλήθεια/ψέμα: «*Η μέρα χιόνιζε κι έκανε κρύο, εκεί δίπλα στο ποτάμι. Κάτασπρη η γη πέρα ως πέρα. Μέσα στο καλύβι κείτονταν στο ζυλοκρέβατο οι δυο τους χωρίς ρούχα. [...] Η φύση ιερουργούσε. [...] Ευθύς ξέκρινε εκείνος τα σημάδια και αναθάρρησε. Δίπλωσε τη γυναίκα, όπως ο παπάς το πετραχήλι μετά τη λειτουργία. [...] Ξεχείλισε η σπορά του στο δισκοπότηρό της. Μα ήταν σπορά χαραμισμένη» (σ. 34-35).*

κορίτσια με αραχνοϋφαντους χιτώνες πλέκουν στεφάνια και χορεύουν, ενώ μία από τις κοπέλες, σίγουρα πριγκίπισσα-ιέρεια, δείχνει να ιερούργει. Στην άκρη της οθόνης λάμπει μια ακύμαντη θάλασσα. Ξαφνικά ο σκηνοθέτης εστιάζει στη θάλασσα απ' όπου αναδύεται ένας πανέμορφος κατάλευκος ταύρος ο οποίος, με ήρεμο βηματισμό, πλησιάζει την ιέρεια της τελετής, με βλέμμα ερωτευμένου άντρα, και γονυπετής την προσκυνά. Εκείνη μαγεμένη ιπεύει πάνω στη χαμηλωμένη ράχη του και ο ταύρος τινάζεται αμέσως όρθιος και βουτά με ορμή στη θάλασσα, κατακτητής πλέον, αφού έχει πετύχει την απαγωγή του αντικειμένου του πόθου του:

Ασφαλώς θα όριζε για αιώνες και την υστεροφημία της, είχες αυτόματα σκεφτεί, αφού στην οθόνη έβλεπες την απαγωγή της Ευρώπης από τον ταυρόμορφο Δία. Διαφορετικά, αν δεν επιθυμούσε τον ζώωδη έρωτα ενός θεού η παρθένος Ευρώπη, αν δεν επιθυμούσε τη δοσμένη σαν αντάλλαγμα αιώνια υστεροφημία και ισχύ, εύκολο θα της ήταν να αφεθεί, να γλιστρήσει από τη ράχη του ταύρου και να πνιγεί στα βαθυκύανα νερά της Μεσογείου. [...] Κανένας δεν θα τη θυμόταν, γιατί και οι αρχαίοι μύθοι, όχι μονάχα η Ιστορία, φτιάχτηκαν από των νικητών το στόμα, ουδέποτε από τους νικημένους. Έπρεπε να συνεχίσει, για να διαιωνιστεί. (σ. 273-274)

Στην ονειρική απεικονιστική αλυσίδα εκτός από την οθόνη του νου υπάρχει και η κινηματογραφική οθόνη δημιουργώντας μια ιδιαίτερη όσο και διαμεσολαβημένη συνέργεια ανάμεσα στα ονειρικά τεκταινόμενα. Η αρχική σκηνή του ονείρου –κάθοδος σ' έναν καμένο κινηματογράφο– εμπλουτίζεται από τη θέαση μέρους της ονειροπλασίας ως μυθοπλαστική ταινία. Ποιος είναι ο άγνωστος σκηνοθέτης όμως της ταινίας; Το υποσυνείδητο της ονειρευόμενης. Σε αυτό το κατεξοχήν αισθητικό όνειρο που θυμίζει «ιλαρό θαλάσσιο πανηγύρι» σύμφωνα με την Τειρεσία, συναντάμε την κοινή γλώσσα της κινηματογραφικής και της ονειρικής εμπειρίας.

Η συνέχεια του ονείρου είναι ανατρεπτική για την Τειρεσία, αφού ένας από τους θεατές, ο οποίος εξαρχής κάτι της θύμιζε αμυδρά, την πλησιάζει και τη ρωτά αν θυμάται ποια είναι η συνέχεια του μύθου τον οποίο παρουσίασε το πρώτο μέρος της ταινίας. Εκείνη του απαντά για τον Μινώταυρο που θα γεννηθεί κάποιες γενιές μετά, για την εξόντωσή του στη φυλακή-λαβύρινθο, για το τέλος του μινωϊκού πολιτισμού και την υποταγή στην Αθήνα. Ο άγνωστος άντρας της δηλώνει αποφασιστικά ότι μένει στην επιφάνεια των μύθων και ότι η παρθένος Ευρώπη θα μετατρεπόταν η ίδια,

αργά αλλά σταθερά, σε θηλυκό Μινώταυρο: «Φυλακισμένη μέσα στον λαβύρινθο του αιώνιου χρόνου, θα τρεφόταν αποκλειστικά από τη σάρκα κοριτσιών και αγοριών, σαν να έπρεπε να τιμωρούνται εσαεί τα νιάτα για το ήθος της μορφής τους. Κανένα έλεος για τους αθώους δεν θα την άγγιζε ποτέ. Μα ούτε και κανένα ζίφος θα την άγγιζε. Δεν θα σκοτωνόταν ποτέ» (σ. 276). Τρέμοντας η Τειρεσία αναγνωρίζει στο πρόσωπο του άντρα τον πατέρα της, ο οποίος, χτυπημένος από άνοια, είχε βγει στους δρόμους την επομένη του Πολυτεχνείου και δεν είχε επιστρέψει ποτέ. «Αυτός που για δεκαετίες μάταια περίμενες να καταδεχτεί να σε επισκεφτεί στα όνειρά σου. Αυτός που, ως αρχαιολόγος, έσκαβε το υλικό των μύθων πιο βαθιά από τη θυγατέρα του, εσένα. Αυτός που προσδοκούσες να τον δεις να επιστρέφει, κοιτώντας με τις ώρες από το παράθυρό σου κάθε μέρα.» (σ. 276)

Παρατηρείται ένας «ιστορικός» μετασχηματισμός κατά τη διάρκεια του ονείρου που συνυφαίνει τον παλιό μύθο με το νεότερο ιστορικό βίωμα²²⁹. Η συγκεκριμένη ονειρική αφήγηση αποτελεί μια ονειρική Νέκυια, όπου κυριαρχεί η συνάντηση πατέρα–κόρης²³⁰.

Η ενσωμάτωση των μύθων στον αφηγηματικό και αφηγημένο λόγο των ονείρων λειτουργεί ως ένα αναγνωρίσιμο διακείμενο, αλλά και ως υπόμνηση πως οι φόβοι, τα πένθη, οι επιθυμίες δεν ανήκουν μόνο στο ανθρώπινο υποκείμενο, αλλά εγγράφονται γενικότερα στην ανθρώπινη μοίρα. Μέσω των «μυθολογικών» ονείρων, τα άτομα συνδέονται με τη συλλογικότητα, χωρίς να διαταράσσεται η σύγχρονη επιφάνεια της ιστορίας. Οι συγγραφείς τοποθετούν έτσι τις ηρωίδες τους μεταξύ της καθημερινότητάς τους και μιας συμβολοποιημένης πραγματικότητας.

²²⁹ «Διακινδυνεύω έναν ορισμό: Για τον λογοτέχνη Ιστορία είναι το ανθρώπινο δράμα μέσα σε μια πολύ συγκεκριμένη, και ταυτόχρονα συμβολική, σχέση τόπου, χρόνου και γλώσσας» (Ρέα Γαλανάκη, *Από τη ζωή στη λογοτεχνία*, Καστανιώτης, 2011, σ. 122).

²³⁰ Στις *Λεύκες ασάλευτες* (Πατάκης, 2008, αναθεωρημένη έκδοση) της Μάρως Δούκα, αποτυπώνεται άλλη μια υπόγεια ονειρική συνάντηση πατέρα–κόρης, στο παλιό υπόγειο όπου διέμενε η οικογένεια: «Τον βλέπει τακτικά σ' ένα κασόνι στη μέση εκείνου του δωματίου που δεν υπάρχει πια εξαιτίας της πολυκατοικίας· τώρα οι συναντήσεις τους πραγματοποιούνται στα θεμέλια και ξαναφτιάχνουν τον χώρο του δωματίου σιγά σιγά, και σχεδόν ζύνοντας ανοίγουν ξανά το μικρό παράθυρο, που κάθε άνοιξη και για όλο το καλοκαίρι γέμιζε φτερωτά μυρμήγκια. [...] η αγωνία της μονάχα παραμένει σ' εκείνο το υπόγειο με τον πατέρα της, που έχει πεθάνει εδώ και είκοσι έξι χρόνια...» (σ. 100-103).

β) Όνειρα με σημαίνον ιστορικό υπόβαθρο

Αντίστοιχες τεχνικές μετέρχονται ορισμένες συγγραφείς και σε ό,τι αφορά τη σύνδεση των ηρωίδων τους με σημαντικά ιστορικά γεγονότα. Για παράδειγμα, η Ρέα Γαλανάκη, στο έργο της *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα* (Καστανιώτης, 2009) βάζει την ηρωίδα της να ανακαλύπτει στον ύπνο της γεγονότα τα οποία έχουν συμβεί στο παρελθόν και συνδέονται με την οικογένειά της.²³¹

Τρεις γενιές γυναικών συναντώνται στα όνειρα της νεότερης, της Ελληνοεβραίας δασκάλας Μάρθας Μάτσα, η οποία φτάνει για να διδάξει σε ένα ορεινό χωριό της Κρήτης, παρακινήμενη από το χρησμόδες των λόγων της ετοιμοθάνατης μητέρας της: «Δεν αποκλείεται και να έκρινε η μάνα, όσο και όπως μπορούσε πια να κρίνει, ότι η μία και μοναδική της λέξη, το όνομα ενός χωριού με το οποίο ασφαλώς είχε κάποια σχέση, θα ήταν υπεραρκετή κληρονομιά για την νεαρή δασκάλα, το μοναχοπαίδι της` εννοώ για μένα» (σ. 21). Σε μια άκαμπτη, κλειστή κοινωνία, όπου βασιλεύει η παρανομία, η οπλοκρατία, το εμπόριο ναρκωτικών, η ξеноφοβία και ο αντισημιτισμός, η νεαρή ηρωίδα θα ανακαλύψει με απροσδόκητο τρόπο τις ρίζες της ταραγμένης οικογενειακής της ιστορίας.

Η εναρκτήρια ενύπνια συνάντηση της Μάρθας με τη μητέρα της πραγματοποιείται το πρώτο κιόλας βράδυ της άφιξής της στο χωριό και της διαμονής της στο σπίτι της καλοκάγαθης γριας-Αγγελικώς. Σε ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά όνειρα λεκτικής εγρήγορσης, η δράση σκιαγραφείται δευτερευόντως διά της αφήγησης` μια αφήγηση θερμή, λυρική, συναισθηματικά φορτισμένη από την πλευρά της νεκρής μητέρας, η οποία αναλώνεται σε μια χειμαρρώδη εξομολόγηση για τον γολγοθά της σαρανταήμερης οδοιπορίας²³² προς τον παράδεισο. Κυριαρχεί το

²³¹ Βλ. και Άντεια Φραντζή, «Η αναζήτηση της ταυτότητας μέσα από τον προβληματισμό της ετερότητας. Επιλογή από το έργο της Ρέας Γαλανάκη» (Ανακοίνωση στο Δ΄ Πανερωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010) και «Φυλετική ή και έμφυλη ταυτότητα στη Ρέα Γαλανάκη», περ. *The Book's journal*, τχ. 41, Μάρτιος 2014, Διαμάντη Αναγνωστοπούλου «Γυναικείες και ανδρικές ταυτότητες σε μυθιστορήματα της Ρέας Γαλανάκη» (Ανακοίνωση στο Δ΄ Πανερωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, ό.π.), Αλέξανδρος Ακριτόπουλος, «Οι πολλαπλές ταυτότητες των χαρακτήρων στη μυθιστορηματογραφία της Ρέας Γαλανάκη» («Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία, Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ.», επιμ. Γαβριηλίδου, Ζ., Κωνσταντινίδου, Μ., κ.ά., Σαΐτα, Κομοτηνή 2018, σ. 126-143).

²³² Η σαρανταήμερη περιπλάνηση της ψυχής του νεκρού μέχρι να ανέλθει στον Ουρανό, σύμφωνα με τα νεκρικά έθιμα, συναντάται συχνά στα όνειρα που εξετάζουμε. Τα φθαρμένα

άγχος για τις φθαρμένες της γόβες, όχι από ωραιοπάθεια, αλλά από την ανάγκη την οποία επιβάλλει μια μικρή σωματική αναπηρία (το ένα της πόδι ήταν κοντότερο από το άλλο) που την υποχρέωνε όσο ζούσε να μεταποιεί τα υποδήματα, κάτι που, όπως φοβάται, δεν θα έχει πλέον τη δυνατότητα να το κάνει, με κίνδυνο να αποκαλυφθεί στο Κυανό Βασίλειο η χωλότητά της. Η συνάντηση εδράζεται σε ένα ενδιαφέρον δίπολο απόκρυψης–αποκάλυψης, το οποίο ενδυναμώνεται καθώς εκείνη εκμυστηρεύεται στην κόρη της το «αμάρτημά» της: η αναπηρία της είναι το τίμημα γιατί με τη γέννησή της προκάλεσε τον θάνατο της δικής της μητέρας, της παλιάς Μάρθας, εκτός εάν υπάρχει και κάτι ακόμα πιο σκοτεινό που ούτε η ίδια γνωρίζει.

Σε αυτή την καταβύθιση στο παρελθόν, το όνειρο φαίνεται να φωτίζει τη λειψότητα και την απώλεια, τη συστοιχία σωματικής και συναισθηματικής αναπηρίας, καθώς η νεκρή μητέρα της ονειρευόμενης προσδοκούσε την μετά θάνατον συνάντηση με τη δική της μητέρα, σε ένα επίμονο αίτημα διεπαφής ανάμεσα στο ελλείπον μητρικό σώμα και στο πάσχον σώμα της κόρης²³³:

Ότι είσαι τόσο μόνη, ότι ήσουν πάντα τόσο μόνη, μου εξομολογήθηκες, ούτε καν εγώ δεν μπόρεσα να σε βγάλω εντελώς από την μοναξιά της αναπηρίας σου, που δεν οφειλόταν μόνο στο κούτσαμα, αλλά και στην απουσία της δικής σου μάνας από την πρώτη ημέρα της ζωής σου. Είχες όμως την προσδοκία, ενόσω βάδιζες σαράντα μέρες, ότι μόλις θα έκλεινε η θύρα πίσω σου, την μάνα σου, την αδικοχαμένη Μάρθα, αυτήν θα συναντούσες πρώτη και καλύτερη. (σ. 39-40)

από την σαρανταήμερη περιπλάνηση παπούτσια τα ξαναβρίσκουμε και στην ενύπνια συνάντηση της Πέρσας με τη νεκρή μητέρα της Θεώνη Πολυδούρη στην *Πριγκίπισσα Σάυρα*: «Τα λουριά έμειναν στους ώμους μου, το σακίδιο ξεκόλλησε ολόκληρο. Από μέσα βγάλαμε ένα καινούργιο ζευγάρι παπούτσια, τη φιδίσια της τσάντα, με γυαλιστερές φολίδες, σαν καινούργια, κι ένα φόρεμα με καφέ και κρεμ πουά, που φορούσε νεότερη. Έβγαλε τα παπούτσια με τις πατημένες φτέρνες, φόρεσε το ζευγάρι που της έφερα» (σ. 358).

²³³ Βλ. και Alessandra Lemma, *Κάτω από το δέρμα. Μια ψυχαναλυτική μελέτη της τροποποίησης του σώματος*, μτφρ. Κώστας Ζερβός, Αρμός, Αθήνα 2016. Το σώμα είναι η πρωταρχική θέση όπου γεννιέται η αίσθηση του εαυτού, αλλά και ο τόπος όπου πραγματοποιείται η συνάντηση με τον άλλον, σημειώνει η Lemma. Το σώμα μας θέτει ενώπιον της ενσαρκωμένης εκδοχής της ψυχικής εξάρτησης και του δεσμού με τη μητέρα: «Το σώμα πάντοτε μας θυμίζει ότι ζούμε σε ένα σώμα, αλλά ότι αυτό το σώμα φέρει αναγκαστικά το ίχνος της μητέρας-άλλου [(m)other]».

Στην πρώτη ονειρική συνάντηση της νεαρής δασκάλας με τη νεκρή μητέρα της, τρία είναι τα σημεία γύρω από τα οποία περιστρέφεται η συζήτηση: η σωματική αναπηρία της νεκρής ως τίμημα μιας ακούσιας μητροκτονίας ή μιας παλιάς, άγνωστης και πιο σκοτεινής αμαρτίας· η μεγάλη διά βίου μοναξιά που της προκάλεσε ο θάνατος της δικής της μάνας στη γέννα· η απογοήτευσή της που δεν θα κατάφερνε να συναντήσει τη μάνα της ούτε μετά θάνατον.

Μέσω του ονείρου και της αναδιηγητικής αφήγησης της κόρης, ο αναγνώστης μαθαίνει τα πρώτα ψήγματα της οικογενειακής τους ιστορίας: η γιαγιά της αφηγήτριας, η συνονόματη Μάρθα, πέθανε στη γέννα και ο παππούς της Ζαχάρης δεν ξαναπαντρεύτηκε για να μεγαλώσει τη μονάκριβη κόρη του. Η μητέρα της αφηγήτριας, Αγάπη, είχε μια μικρή εκ γενετής σωματική αναπηρία στο ένα της πόδι και γι' αυτό ο πατέρας της, την πάντρεψε με προξενιά, λίγο προτού τελειώσει το σχολείο, με τον Αδάμη, έναν επιπλοποιό εβραϊκής καταγωγής από τη Θεσσαλονίκη.

Μέσω της ονειροπλασίας αναδύεται παράλληλα και η μορφή του πατέρα, η ανοιχτή πληγή της απουσίας του μετά τον πρόωρο χαμό του σε τροχαίο όταν η κόρη του ήταν μόλις επτά χρονών. Έτσι, η μετά θάνατον μαρτυρία της μητέρας Αγάπης μέσω των ενύπνιων συναντήσεων με την κόρη της δημιουργεί έναν διάυλο επικοινωνίας και με τον νεκρό πρόγονο. Η μορφή του πατέρα εξιδανικεύεται. Στα όνειρα αποτυπώνεται η μορφή του θλιμμένου εβραϊόπουλου που αποκόπτεται από τη θαλπωρή της οικογένειάς του σε μια απέλπιδα πράξη δικής του σωτηρίας για να τον φροντίσουν οι αντάρτες στο βουνό. Στη συνέχεια, εμφανίζεται η μορφή του ακάματου επιπλοποιού, ρομαντικού ιδεολόγου, θαρραλέου αγωνιστή που πέρασε τις διώξεις της δικτατορίας:

Ήξερε, λοιπόν, καλά το κόστος που έχουνε επί της γης τα παραδείσια όνειρα, ήξερε ότι το σβήσιμό τους, η ανατροπή τους έστω, δεν εξαργυρώνουν, ούτε και πρέπει άλλωστε να εξαργυρώνουν, την προσωπική ή την κοινή κατάθεση. Κόβοντας στο μηχανήμα πορτοπαράθυρα για πολυκατοικίες, έλεγε, μόλις που το θυμάμαι αυτό, ότι τώρα πια αλλάζει η πατρίδα, αλλάζει ο κόσμος, έως και η Αριστερά αλλάζει, ή οφείλει να το πράξει, τα δε όνειρα θα εκφράζουν στο εξής μια ζωή πιο αναίμακτη, πιο ανθρώπινη, άρα γι' αυτό πιο απλή και πιο δίκαιη. (Άλλη μια ωραία φαντασίωση των πιο ωραίων ανθρώπων). Και ταυτόχρονα επέμενε ότι κανείς νεκρός δεν έχει πεθάνει μια για πάντα. (σ. 199)

Οι ξυλουργικές χειροτεχνίες του πατέρα γίνονται σύμβολο της οικογενειακής ζωής, αλλά αποκτούν και έναν ιδιαίτερο τελετουργικό χαρακτήρα που ενώνει γενιές, πολιτισμούς, ζωντανούς και νεκρούς. Η υλικότητα της χειρονακτικής εργασίας συναντά τη σωματικότητα των νεκρών.

Μια οικογένεια αυτοβιογραφείται μέσω της ονειρικής οδού, αποκαλύπτοντας ένα ονειρικό συνεχές έλλειψης και διαχείρισης της τραυματικής μνήμης. Το βιοματικό στοιχείο κυριαρχεί, τα όνειρα λειτουργούν και ως μαρτυρίες για γεγονότα και σχέσεις του παρελθόντος. Η σωματικότητα των νεκρών, αυτή η ιδιότυπη παρουσία τους στη ζωή της οικογένειας του Αδάμη Μάτσα, την οποία υπερθεμάτιζε η επιμονή του «κανείς νεκρός δεν έχει πεθάνει μια για πάντα», δεσπόζει και στον χώρο του ονείρου. Οι ενύπνιες συναντήσεις ξεκινούν από το ιδιωτικό, από τις πολύ προσωπικές αποκαλύψεις και μύχιες σκέψεις της μητέρας Αγάπης και της κόρης της και διευρύνονται σταδιακά, καθώς προχωρά η αφήγηση, για να συμπεριλάβουν και τα υπόλοιπα πρόσωπα της οικογενειακής μυθιστορίας, με ψήγματα ατομικής και συλλογικής μνήμης. Κατά μία έννοια είναι όνειρα εν διωγμώ όπου αποτυπώνεται ο απόβλητος, περιθωριοποιημένος Άλλος²³⁴: το ένοχο μυστικό, ο επονείδιστος «αιμομικτικός» γάμος της γιαγιάς Μάρθας με τον παππού Ζαχάρη και πρωτοξάδερφό της στο βουνό, με την υποψία ότι και η ίδια έφερε εβραϊκή καταγωγή, ο γάμος της μητέρας Αγάπης με τον Εβραίο αριστερό Αδάμη, το ταραγμένο πολιτικό παρελθόν της Ελλάδας²³⁵, τα στερεότυπα και οι ιδεοληψίες του παρόντος που στοιχειώνουν την εγγονή Μάρθα, σ' ένα υποκινούμενο εχθρικά περιβάλλον όπου έχει έρθει να διδάξει.

Η πολύτροπη επιστροφή στην παιδική ηλικία –μια παιδικότητα διαποτισμένη από την ωριμότητα του ενήλικου εαυτού– απαντάται σε όλες τις ονειρικές συναντήσεις

²³⁴ Ειδικότερα για την αναπαράσταση των Εβραίων στην πεζογραφία, βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Η γραφή και η βάσανος – Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης* (Πατάκης, 2000) και *Ο Άλλος εν διωγμώ – Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο* (Θεμέλιο, 1998, Πατάκης, 2020).

²³⁵ «Τους άλλους αντάρτες, γύρω, τους θυμάμαι σαν πρόσωπα από κείνες τις αυθεντικές μαυρόασπρες φωτογραφίες, που τώρα πια εκτίθενται σε μουσεία ή φυλάσσονται σε αρχεία. Δεν έφηνε όμως από το μυαλό μου και των περισσότερων το μέλλον: πρόσωπα από φωτογραφίες στις εφημερίδες των αμέσως επόμενων χρόνων, άντρες και γυναίκες που είχαν πιαστεί ζωντανοί και οδεύαν ανεπίστρεπτα προς την οδό του μαρτυρίου του ο καθένας, ήδη δαρμένοι, χτυπημένοι, ματωμένοι. Πρόσωπα από κομμένα κεφάλια, παλουκωμένα στα κοντάρια σε πλατείες, ή κρεμασμένα σε δέντρα και σε φανοστάτες. Τους περισσότερους δεν μπορούσα να τους δω χωρίς το θάνατό τους» (σ. 227-228).

και τους νοερούς διαλόγους μητέρας-κόρης που θα ακολουθήσουν, είναι η επιστροφή στην πιο κρίσιμη καμπή του βίου:

Ένα φοβισμένο, ένα κυριολεκτικά ορφανό παιδί, σαν την μητέρα Αγάπη, που, ολόκληρη την πρώτη νύχτα μου σε τούτο το ορεινό χωριό, την κράτησα παρηγορώντας την στην αγκαλιά μου. Δεν έχει σημασία αν αυτό έγινε, όταν πια ξανακοιμήθηκα, στον ύπνο μου· μέρος της ζωής είναι και το όνειρο. (σ. 75-76)

Είναι συγχρόνως και μια επίγνωση ορφάνιας των ονειρευόμενων προσώπων που τους συνενώνει σε μια ιδιαίτερη ταυτότητα. Αρχικά με τη μορφή εκείνου του ορφανού παιδιού «που θα συνέχιζε να είναι η μάνα μου και μετά τον θάνατό της» (σ. 41). Στη συνέχεια με τον πατέρα της ηρωίδας ως επτάχρονο θλιμμένο Εβραίοπουλο από τη Θεσσαλονίκη, το οποίο παρέδωσαν οι γονείς του στους αντάρτες για να το σώσουν από τους Γερμανούς:

Ένα θλιμμένο εβραίοπουλο, που πρώτη φορά του βλέπει έλατα αληθινά αντί για τα ψεύτικα χριστουγεννιάτικα. Πρώτη φορά του βρίσκεται χειμώνα στο χιόνι των μακεδονίτικων βουνών και όχι μέσα στο ζεστό του σπίτι στη Θεσσαλονίκη. Πρώτη φορά περιστοιχίζεται από άγνωστους γενειοφόρους οπλισμένους άντρες και όχι από την μεγάλη του οικογένεια, τους φίλους, την ασπρόμαυρη γατούλα του. (σ. 102)

Τέλος, με την ίδια την ονειρευόμενη και τη μάνα της ως μικρά κορίτσια στο βουνό με τους αντάρτες. Έχει ενδιαφέρον ότι στο όνειρο μεταγράφεται ένα αληθινό συμβάν, καθώς η σπιτονοικοκυρά της νεαρής δασκάλας, η Αγγελικώ, ως παιδί μετέφερε μηνύματα στους αντάρτες και υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας του γάμου των παππούδων της νεότερης Μάρθας στο βουνό:

Έλα τώρα, δώσ' μου το χεράκι σου, εσύ κι εγώ είμαστε δυο μικρά κορίτσια, που τα έχουν στείλει από τούτο το χωριό να πάνε στους αντάρτες σημειώματα ραμμένα μέσα στο στρίφωμα του φουστανιού μας, όπως έκανε κάποτε η Αγγελικώ. Δεν το ξέραμε πως σήμερα έχουνε γάμο στο βουνό. Δυσκολευτήκαμε να ξεχωρίσουμε την νύφη, γιατί φορούσε τραχιά ρούχα σαν τους άντρες, αντάρτισσα κι αυτή. Μας οδηγήσανε όμως τα δυο λευκά στεφάνια και το φως που έβγαине από το πρόσωπο της παλιάς Μάρθας [...]

Ξαναβρεθήκαμε, σε λίγο, στο τραπέζι του γάμου, δυο κοριτσάκια εσύ κι εγώ, η κόρη και η εγγονή που επρόκειτο να αποκτήσει μετά από χρόνια η άτυχη νύφη, αλλά δυστυχώς δεν θα τα γνώριζε ποτέ της. Γι' αυτό και παραξενεύομαι, πώς μπόρεσε να μας αναγνωρίσει αμέσως; (σ. 224-226)

Το χιλιοτρύπητο παγούρι από τον γάμο των ανταρτών παππούδων στο βουνό –ιστορικό τεκμήριο, οικογενειακό κειμήλιο, ντοκουμέντο πολιτιστικής μνήμης– αποκτά μια ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς εμφανίζεται τόσο στο αφηγηματικό παρόν της ηρωίδας όσο και στον παράλληλο ονειρικό της βίο. Η γρια Αγγελικώ, θεματοφύλακας αυτού του μοναδικού κειμηλίου, το οποίο, ως παιδί, το είχε περιμαζέψει και φυλάξει, το κληροδοτεί πλέον στην εγγονή της παλιάς Μάρθας, ως μέρος της διαγενεακής τους μυθολογίας:

Αυτό το χιλιοτρύπητο παγούρι το μάζεψε η σπιτονοικοκυρά μου εδώ πάνω, η Αγγελικώ, μικρό κορίτσι τότε, και το έκρυψε, για να το ξαναβγάλει αυτές τις μέρες ως τεκμήριο του γάμου του Ζαχάρη και της Μάρθας στο βουνό επί Κατοχής. Σαν μπουμπουνιέρα του περιέργου εκείνου γάμου το είδα εγώ. [...] Το έβαλα κάτω από το μαξιλάρι μου όπως έβαζαν τα κουφέτα γάμου οι απάντρευτες, και παραδόθηκα απνευστί στον ύπνο, λες και το τρύπιο παγούρι με ρούφηξε μέσα από τις τρύπες του προς την τροχιά της κάθε σφαίρας που είχε δεχτεί, κι από τη σφαίρα προς τους άντρες και την γυναίκα που τις είχαν ρίξει τότε που είχαν χορέψει τον χορό του Ησαΐα σαν πολεμικό χορό. (σ. 225-226)

Στην περίπτωση της Κύπριας πεζογράφου Κωνσταντίας Σωτηρίου και της τριλογίας της *Η Αϊσέ πάει διακοπές* (Πατάκης, 2015), *Φωνές από χόμα* (Πατάκης, 2017), *Πικρία χώρα* (Πατάκης, 2019), η λογοτεχνία του τραύματος μετουσιώνεται σε μια πολυφωνική γυναικοκεντρική αφήγηση²³⁶ για την ιστορία του πολέμου και των αγνοουμένων στην Κύπρο.

²³⁶ Σε βιβλιοκρισία του για την *Πικρία χώρα* ο Χρίστος Κυθρεώτης σημειώνει κάτι που θεωρεί ως ευρύτερη πεζογραφική πρόταση της Κωνσταντίας Σωτηρίου και σχετίζεται «με τη γυναικεία εμπειρία βίωσης και θέασης της ιστορίας, και ιδιαίτερα του πολέμου», προκρίνοντας ως επίτευγμα της συγγραφέως το ότι δεν «μιλάει για» αυτή την εμπειρία, αλλά τη δένει οργανικά στο σώμα των βιβλίων της, προσφέροντάς την αδιαμεσολάβητη μέσω του πηγαίου και αυθεντικού λόγου των «λαϊκών» στην πλειονότητά τους γυναικών. (Ηλεκτρονικό

Στο πρώτο μέρος της τριλογίας²³⁷ δεσπόζει η μορφή της ηλικιωμένης πλέον Ελένης/Χατισέ και της μυστικής της καταγωγικής ταυτότητας. Μετά τον θάνατο των γονιών της από τύφο, η ελληνοκύπρια Ελένη πηγαίνει να ζήσει με την οικογένεια της αδερφής της στη Λευκωσία. Εκεί θα γνωρίσει και θα ερωτευτεί τον Τουρκοκύπριο Αρίφη και ύστερα από μια δραματική αντιπαράθεση με την αδερφή της, αποφασίζει να τον παντρευτεί και να τον ακολουθήσει στην άλλη πλευρά, ως μουσουλμάνα με το όνομα Χατισέ, κρύβοντας καταγωγή, ταυτότητα και θρήσκευμα. Στις διακοινοτικές ταραχές της περιόδου 1963-1967, σε ενέδρα ακραίων Ελληνοκυπρίων, ο Αρίφης σκοτώνεται. Το 2004, μετά το άνοιγμα των οδοφραγμάτων και τη δυνατότητα ελεύθερης μετάβασης στη διαχωρισμένη Κύπρο, ο γιος της Χατισέ αναχωρεί για τον νότο, γεγονός που θα οδηγήσει στην αποκάλυψη του οικογενειακού μυστικού και της ταυτότητας της μητέρας του.

Το δίπολο ταυτότητα / ετερότητα διατρέχει τη λιτή, θραυσματική αφήγηση της Ελένης-Χατισέ σε όλο το βιβλίο, μια αφήγηση που γίνεται εξολοκλήρου στο δεύτερο πρόσωπο, τονίζοντας το διχασμένο εγώ και τον διαρκή διάλογο του υποκειμένου με τον εαυτό του. Τα όνειρά της τονίζουν τησχάση του υποκειμένου, την ψυχική της κατήλωση, τη βίαιη αποκοπή από το πρότερο οικείο περιβάλλον, τη δραματική αποξένωση, τον μετεωρισμό μιας ύπαρξης ανερμάτιστης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος²³⁸. Σ' ένα πολυετές όνειρο, το οποίο την ακολουθεί για περισσότερα από πενήντα χρόνια, βλέπει την αδερφή της Λάλα να την περιμένει σκυφή στο τραπέζι της κουζίνας και, όταν την πλησιάζει, αντικρίζει αντί για πρόσωπο ένα τοπίο λευκό:

[...] πηγαίνεις κοντά της, προχωρείς τόσο αργά, αγγίζεις απαλά τους ώμους της και εκείνη σηκώνει το κεφάλι της άξαφνα να σε κοιτάξει και εσύ αρχίζεις να ουρλιάζεις. Πάντα σε αυτό το σημείο ξυπνάς κάθιδρη, επειδή σε κοιτάζει ένα τοπίο λευκό και δεν θυμάσαι, δεν μπορείς να θυμηθείς το πρόσωπο της αδελφής σου. (σ. 66)

λογοτεχνικό περιοδικό *Ο Αναγνώστης*, www.oanagnostis.gr, «Συλλαμβάνοντας έκκεντρα την ιστορία», 11/11/2020).

²³⁷ «Η Αϊσέ πάει διακοπές» ήταν η κωδικοποιημένη ειδοποίηση του Συμβουλίου Εθνικής Ασφαλείας της Τουρκίας για την έναρξη της εισβολής στην Κύπρο το 1974.

²³⁸ «Εκεί που φυλάς τα πιο πολύτιμά σου πράγματα στον κόσμο, μια σκουριασμένη τσάπα, ένα ξεραμένο φύλλο δυόσμο, μια ποδιά κόκκινη κλαρωτή, μια πέτρα, ένα πολτοποιημένο κόσμημα χρυσό, το έγγραφο του γάμου σου. Υπάρχει κάτι στο μπαούλο σου που να δείχνει ποια είσαι;» (σ. 15).

Τον τρόπο με τον οποίο η ύπαρξή της παραμένει εγκλωβισμένη στις συμπληγάδες της ταυτότητας αποκαλύπτει και ένα άλλο όνειρό της όπου πρωταγωνιστούν όλα τα οικεία της πρόσωπα. Καθισμένη σε ένα σκαμνάκι κάτω από τη συκιά της αυλής της, βλέπει να περνούν διαδοχικά από μπροστά της οι γονείς και η αδερφή της, ο άντρας και ο γιος της, φωνάζοντάς την κάθε φορά με διαφορετικό όνομα, ενώ εκείνη στέκεται με τα μάτια κλειστά και αποφεύγει να τους κοιτάξει:

Μερικές φορές έρχεται η μάνα σου. Κάποτε ο πατέρας. Πολύ συχνά και η αδελφή σου. Δεν τους κοιτάξεις, το κεφάλι σου είναι χαμηλά και περιμένεις. [...] Σου φωνάζουν δυνατά και σε καλούν να τους κοιτάξεις. Ελένη! Εσύ κρατάς τα μάτια σου κλειστά όμως. [...]

Κάποτε βλέπεις τον Αρίφη. Είναι γεμάτος αίματα και σκονισμένος. [...] Σου φωνάζει δυνατά με το καινούριο σου όνομα και σε καλεί να τον κοιτάξεις. Χατισέ! Εσύ κρατάς τα μάτια σου κλειστά όμως. [...]

Τις περισσότερες φορές όμως στο όνειρό σου βλέπεις τον γιο σου. Όχι τον άντρα που έγινε τώρα, αλλά το μωρό σου. [...] Σε πλησιάζει πιο πολύ από όλους, σε αγγίζει στο γόνατο και σε φωνάζει «Μάμα!» Εσύ κρατάς τα μάτια σου κλειστά όμως. Κρατάς τα μάτια σου κλειστά και περιμένεις να ζυπνήσεις. (σ. 91-92)

Ελένη / Χατισέ / Μάμα: η ρητορική του ονόματος καθίσταται ρητορική της ύπαρξης, όπου τα πολλά σημαίνοντα προσπαθούν να οικειοποιηθούν το ίδιο σημειώσιμο, στον πυρήνα του οποίου βρίσκεται η ταυτότητα ως τραύμα.

Η κυκλικότητα και η επαναληπτικότητα είναι τα κυρίαρχα μορφολογικά χαρακτηριστικά του ονείρου· κάθε ταυτοτική επίκληση/προσφώνηση από τα οικεία πρόσωπα ολοκληρώνεται ως εξής: «Εσύ κρατάς τα μάτια σου κλειστά όμως. Κρατάς τα μάτια σου κλειστά και περιμένεις να ζυπνήσεις».

Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας *Φωνές από χώμα*, με σημείο αναφοράς τον Δεκέμβριο του 1963 που οδήγησε στις διακοινοτικές ταραχές και στη χάραξη της Πράσινης Γραμμής, δεκατρείς γυναίκες, από τις οποίες οι δώδεκα Ελληνοκύπριες, εξιστορούν στιγμιότυπα από τη ζωή τους στον απόηχο των μεγάλων γεγονότων και των έργων των αντρών. Στο επίκεντρο, η Τουρκοκύπρια πόρνη Τζεμαλιγιέ με τη

διττή ξενότητα –αποσυνάγωγή πόρνη²³⁹ / υπαίτια των ταραχών–, η οποία μαζί με τον Τουρκοκύπριο εραστή της Ζεκή, ήταν οι πρώτοι νεκροί, με το θάνατό τους να πυροδοτεί τις εξελίξεις.

Πριν από τα μοιραία γεγονότα, ένας επαναλαμβανόμενος εφιάλτης της Τζεμαλιγιέ, όπου είναι έγκυος και το μωρό –ο γιος– που περιμένει προσπαθεί να τη σκοτώσει, λειτουργεί ως αφηγηματική πρόληψη για τον επικείμενο θάνατό της. Σε μια ονειρική αφήγηση διχασμένη μεταξύ μιας ειδυλλιακής προσμονής για το παιδί που κυοφορεί και της δικής του βίαιης αντίδρασης, το όνειρο επιτείνει το αίσθημα μιας αδιόρατης απειλής:

ONEIPEYOMAI πως ζω σε ένα σπίτι μεγάλο και είμαι μακριά από την πόλη και όλα μυρίζουν εξοχή και όλη μέρα είμαι στην κουζίνα και νοικοκυρεύω και έχω ωραίες κατσαρόλες, μαύρες, γανωμένες, και κάτι πιατέλες γαλάζιες εμαγιέ, με λουλουδάκια στον γύρο, και πως έχω στη μέση μου μια ποδιά άσπρη, λινή [...] και στην αυλή έχω πρόβατα και κότες και γλάστρες με λουλούδια, βασιλικό και κιούλι, και όταν βρέχει κάθομαι στο τζάκι και πλέκω και κοιτάζω την κοιλιά μου που μεγαλώνει και σκέφτομαι με αγάπη το μωρό που περιμένω και φτιάχνω μπλε σκουφάκια, επειδή το ξέρω μέσα μου πως είναι αγόρι [...]

Αλλά το αγόρι, όπως κάθομαι εκεί στο τζάκι και του πλέκω γαλάζια σκουφάκια, αρχίζει και κλοτσά την κοιλιά μου βίαια, νιώθω τα πόδια του σκληρά να με σκίζουν [...], ο γιος μου με κλοτσά και θέλει να με σκοτώσει [...] και πάντα ξυπνώ λίγο πριν πεθάνω, ξυπνώ πριν ο γιος μου ξεσκίσει τα σωθικά μου... (σ. 38-39)

Σε μια ομόκεντρη έκφανση θανάτου, το όνειρο που αφηγείται στο κυπριακό ιδίωμα η Ξενού Ν., νεωκόρος στην εκκλησία της Αγίας Βαρβάρας στο Καϊμακλί για τον πεθαμένο άντρα της ο οποίος δεν βρίσκει αναπαμό, αποτυπώνει ένα επίμονο αίτημα συγχώρεσης:

²³⁹ «ΣΕ ΑΥΤΗ ΤΗ ΓΕΙΤΟΝΙΑ τη μικρή, που συνυπάρχουν ο Θεός των χριστιανών και ο δικός μας ο Αλλάχ, εμένα και τις άλλες γυναίκες του κερχανέ κανένας δεν μας αγαπά, κανένας Θεός δεν μας ξέρει και δεν μας ζητά και το έχουμε μάθει πια καθαρά, αλλά έρχονται κάποιες στιγμές που ο κάθε Θεός, αγνοώντας ακόμα και τις δικές του προσταγές, μας καλεί...» (Φωνές από χώμα, σ. 26).

Έρκεται συνέχεια ο Τάκης στον ύπνο μου τζιαι με κουντά όπως τζιοιμούμαι. Λαλεί μου, ζύπνα, Ξενού, μεν τζιοιμάσαι, τζιαι εγώ γυρίζω μες στον τάφο τζιαι εν πνάζω. [...] Λαλεί, ενόμιζα, Ξενού μου, πως άμαν εν να πεθάνεις ησυχάζεις, ησυχάζει το πλάσμα, αλλά εγιώ εν εβρίσκω αναπαμόν, πες μου, εσού που ξέρεις, τι να κάμω. [...] Εγιώ τίποτε εν του λαλώ, καπνίζω το πρωί τζιαι ανοίω τα παράθυρα βρέξει σσιονίσει. Ύστερα πάω στην εκκλησιά τζιαι γονατώ στην Παναγία να μας βοηθήσει. Ζητώ της συγχώρεση. (σ. 73-74)

Στην *Πικρία χώρα* παρακολουθούμε την ιστορία του θανάτου μιας Κύπριας μητέρας αγνοουμένου, της Ασπασίας ή Σπασούλας. Καθώς ψυχορραγεί, μέσα από θραυσματικές ιστορίες –ψηφίδες αδικαίωτου πένθους που αφηγούνται οι φίλες και γειτόνισσές της που της παραστέκονται, ξεδιπλώνεται η ιστορία των μανάδων των αγνοουμένων στην Κύπρο. Χαρακτηριστικό είναι το στιγμιότυπο που διηγείται η φίλη της ετοιμοθάνατης, Μαρία. Όταν την ειδοποίησαν ότι βρέθηκαν τα οστά του αγνοούμενου άντρα της, δεν μπορούσε να θυμηθεί από ποιο πόδι κούτσαινε ο εκλιπών, ώστε να γίνει η διακρίβωση. Η Ασπασία την ονειρεύεται να περπατά σε χωράφι γεμάτο λάσπες, σπαρμένο με κόκαλα²⁴⁰ και αίμα, και να κουτσαίνει, χωρίς όμως να μπορεί και η ίδια να θυμηθεί την κρίσιμη λεπτομέρεια του κουτσού ποδιού:

²⁴⁰ Τα κόκαλα ως διαρκής υπόμνηση της παρουσίας των νεκρών στον χωροχρόνο των ζωντανών κατέχουν σημαντική θέση και σε μια ονειρική αφήγηση από την *Αρχαία σκουριά* της Μάρως Δούκα (Κέδρος, 1979, Πατάκης, 2008) όπου η κεντρική ηρωίδα, η Μυρσίνη Παναγιώτου, περιπλανιέται με τον σύντροφό της, έρμαιο μεταξύ ντροπής, ένοχων αναμνήσεων και οικογενειακών μυστικών, σ' ένα φθινό ξενοδοχείο μιας σκοτεινής πολιτείας: «Στο κατώφλι του ξενοδοχείου κάθεται μια γυναίκα που τη θυμάμαι, αλλά δεν τη γνωρίζω και λέει τη ζωή της. Την προσπερνούμε και ψάχνουμε μ' αγωνία να βρούμε το δωμάτιό μας. Η φωνή της γυναίκας μας ακολουθεί, προτρέχει τα βήματά μου η σκιά της, ώσπου πυκνώνει και γίνεται η μητέρα μου. Πλάι στα πόδια της ασπρίζουν μακριά κόκαλα. Σκύβει να τα δεματιάσει, όμως της πέφτουν. Είμαι βέβαιη ότι είναι τα κόκαλα του Αλέξη, θέλω πολύ να τη βοηθήσω αλλά καμώνομαι την ανήξερη. Κρυφοκοιτάζω τον Γιώργο σαν να ντρέπομαι, δεν θέλω να του φανερώσω ποια είναι. Αυτός με κοιτάζει επίμονα και ταραζομαι. Κλείνω τα μάτια να σκεπάσω τις ανταύγειες του θαυμασμού μου για τον Αλέξη. Ξαφνικά χάνομαι σε μιαν αμμουδερή έκταση. Λάμπει σαν καλοκαίρι και βλέπω τις καπελίνες της μαμάς μου και της Λουκίας. Αφημένες στην άμμο και ανάμεσά τους ο πατέρας μου λιάζεται ανάσκελα. Ύστερα φυσά τρελός αέρας, τινάζονται οι καπελίνες, στροβιλίζονται μακριά σε ρυθμό βολς και ρυτιδώνουν την αχριστή επιφάνεια. Η μαμά μου τρέχει να τις κυνηγά. Μετά σαν να βάρυνε, αγωνιά και βουλιάζει μασώντας άμμο, ώσπου τις έφτασε. Κι όταν επιστρέφει χαμογελαστή, με τις καπελίνες στα χέρια, θα δει τον πατέρα να κοιτάζει τη Λουκία στα μάτια και να της απομακρύνει τα μαλλιά απ' το μέτωπο» (σ. 210).

«Περπατούσες και βούλιαζες και φορούσες μια ποδιά και μάζευες κόκαλα, περπατούσες και βούλιαζες, γιατί βούλιαζες, Μαρία, στο χωράφι με τα κόκαλα; Περπατούσες και κούτσαινες. Στο χωράφι με τα κόκαλα». Έφερα το χέρι μου στο στόμα μου. «Ποιο πόδι;» τη ρώτησα, «σε ποιο πόδι κούτσαινα;». Μάρτυς μου ο Θεός. «Σε ποιο πόδι κούτσαινα, Ασπασία, να χαρείς, πες μου. Ποιο πόδι κούτσαινε;» «Δεν θυμάμαι» μου λέει η Ασπασία, «σπάω το κεφάλι μου, χτυπώ τα χέρια μου, δεν θυμάμαι ποιο πόδι σου ήταν, δεν θυμάμαι ποιο πόδι σου κούτσαινε. Έχει σημασία;». «Ναι» της λέω εγώ, «ναι, έχει. Είναι βασικό. Βασικότατο». Μείναμε και οι δύο πολλή ώρα σιωπηλές. Ποιο να ήταν το πόδι που κούτσαινε; Ποιο πόδι; Δεν θυμάται, δεν θυμήθηκε. Αλλά δεν ξέρω, αυτό που ούτε η Ασπασία θυμότανε κάπως με παρηγόρησε. Και που με είδε στον ύπνο της, κάπως χάρηκα. (σ. 22-23)

Σε μια άλλη διήγηση, η ίδια αφηγήτρια θυμάται το βυσσινί φόρεμα που είχανε ράψει με τη Σπασούλα για να τη δει με ένα ωραίο ρούχο ο άντρας της όταν επιστρέψει σπίτι. Πέντε περίπου χρόνια αφότου χάθηκε («Θυμάμαι που ήτανε πρόεδρος ο Κυπριανού. Ήτανε σίγουρα πρόεδρος ο κοντός ο Κυπριανού. Κάτι είχε γίνει εκείνη τη μέρα, δεν θυμάμαι τώρα ακριβώς, κάτι βγήκε και είπε αυτός, κάτι είπε ο Κυπριανού στην τηλεόραση για τους αγνοούμενους και ταραχτήκα, ταραχτήκα πολύ και τη νύχτα ονειρεύτηκα το φόρεμα», σ. 74-75), βλέπει σε όνειρο να είναι δίπλα στο πηγάδι τρίβοντας το φόρεμα και περιμένοντας τον άντρα της να της φέρει νερό:

Πού είσαι, Γιωργάκη; Έλα, Γιώργο, να μου φέρεις νερό. [...] Με τα πολλά κουράζομαι, μου πιάνονται τα γόνατα, σηκώνομαι, ρίχνω μόνη μου τον κουβά, βγάζω νερό, κάνω να πιω, δίψασα. Τόσες ώρες στα γόνατα το φουστάνι που έτριβα. Βλέπω το χέρι σου να αρπάζει το νερό, ακούω τη φωνή σου. «Μην πεις από το πηγάδι νερό, δεν πίνεται αυτό το νερό. Είναι πικρό αυτό το νερό. Πικρό». Δεν με αφήνεις να πιω από το

Σ' ένα θρηνητικό όνειρο οδύνης, απώλειας και ανεπούλωτου τραύματος, δύο είναι οι βασικές σκηνές που ξεχωρίζουν: η παλιά ιστορία της αυτόχειρα Ναταλίας, της μητέρας της Μυρσίνης, με τον νεανικό της έρωτα, τον κομμουνιστή Αλέξη, ο οποίος χάθηκε στο Γράμμο, και η μοιραία τριγωνική σχέση ανάμεσα στη Ναταλία, στην καλύτερή της φίλη, τη Λουκία, και τον πατέρα της αφηγήτριας. Το ηρωικό, πολιτικό υπόβαθρο ενός εξωραϊσμένου, όσο και αποκηρυγμένου, νεανικού έρωτα διασταυρώνεται με την επίγνωση ενός εξαρχής αποτυχημένου γάμου και των λάθος επιλογών ζωής.

πηγάδι νερό. Έμεινα εκεί να διψώ. Έμεινε το φουστάνι εκεί, με τις σαπουνάδες που το έτριβα. Ρίξαμε κάτω το νερό. Παφ το νερό. Έτσι κάνει σαν πέφτει το νερό. Ούτε που έριζες μια ματιά να το δεις. Ούτε που κοίταζες να δεις το φουστάνι που θα έβαζα που σε περίμενα. (σ. 74-75)

Σε μια απόπειρα λογοτεχνικής μνημείωσης ενός ιστορικού τραυματικού γεγονότος, η επιλογή της συγγραφέως για μια πολυφωνική αφήγηση αντί για τον τριτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή ενισχύει την ενδυνάμωση των αθέατων πρωταγωνιστών της Ιστορίας, της ανάδειξης της δικής τους φωνής. Οι λαϊκές αυτές γυναίκες συγκροτούν μια μνημονική κοινότητα που συναρθρώνει διάφορες όψεις του τραύματος, ατομικό, συλλογικό, πολιτισμικό.

Στο πεδίο του ονείρου, λοιπόν, οι ηρωίδες ανακαλύπτουν συμβάντα τα οποία πίστευαν ότι δεν γνώριζαν μέχρι τότε. Η αποκάλυψη συντελείται στον χώρο αυτόν, επειδή τότε είναι ανυπεράσπιστες· αδυνατούν να ενεργοποιήσουν τον μηχανισμό της απόκρυψης στον οποίο, όπως συνειδητοποιεί ο αναγνώστης, έχουν προσφύγει συστηματικά, για χρόνια· ή κατορθώνουν να συνδυάσουν όσα σπαράγματα αφηγήσεων έχουν συγκρατήσει στο βάθος του χρόνου και να συγκροτήσουν μια αφήγηση η οποία αποτελεί και γνώση της ιστορίας της οικογένειάς τους ή της ευρύτερης κοινότητας στην οποία ανήκουν. Τα όνειρα λειτουργούν ως μαρτυρία, ως υπόμνηση βιωμάτων, ως υπόμνηση μιας κληρονομικής ή συλλογικής ενοχής, ως σήμα κινδύνου: αν η Ιστορία επαναλαμβάνεται, πόσο οχρωμένο είναι το υποκείμενο απέναντί της; Τα σήματα των ονείρων δεν αποκρυπτογραφούνται πάντα πλήρως από τις ονειρεύτριες ή από τις ακροάτριες της αφήγησης των ονείρων τους· δεν είναι όμως αυτός ο στόχος των συγγραφέων. Στόχος είναι να καταστήσουν τις «καθημερινές» τους ηρωίδες μετόχους της «μεγάλης» Ιστορίας. Τα όνειρα αποτελούν έναν ενδιάμεσο χώρο και έναν δίαυλο· διαπερνώντας τον, το άτομο καθίσταται μέρος ενός συνόλου, ορατού ή όχι· και καθίσταται, ταυτοχρόνως, περισσότερο ο εαυτός του.

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάστηκαν όνειρα μέσω των οποίων οι ονειρεύτριες ηρωίδες συνδέονται με τον μύθο ή με την Ιστορία. Πρόκειται για διασυνδέσεις οι οποίες είτε επιτρέπουν στις ηρωίδες να ανακαλύψουν τον εαυτό τους, και να συνειδητοποιήσουν τη θέση τους στο ιστορικό γίγνεσθαι, είτε υποδεικνύουν στους

αναγνώστες να δουν τις ηρωίδες ως πρόσωπα που ξεφεύγουν από το συγκεκριμένο και ειδικό, και ανάγονται στο συμβολικό. Τα μυθολογικά όνειρα επιτελούν κυρίως τη δεύτερη λειτουργία (ανάδειξη της συμβολικής υπόστασης της ηρωίδας), ενώ τα ιστορικά την πρώτη (αυτογνωσία της ηρωίδας). Και στις δύο όμως περιπτώσεις, μέσω του ονείρου, η ταυτότητα της ηρωίδας διαστέλλεται σημαντικά, ενώ παράλληλα οι συγγραφείς μπορούν να διεκδικήσουν την αναγωγή της συγκεκριμένης περιπέτειας που αφηγούνται σε συμβολική κατάσταση· σε απεικόνιση της ανθρώπινης μοίρας.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχειρήσαμε να διερευνήσουμε τη συνάρθρωση του ονειρικού λόγου και της γυναικείας ταυτότητας μέσα από επιλεγμένα λογοτεχνικά έργα γυναικών πεζογράφων της τελευταίας τεσσαρακονταετίας (1980-2020), με ηρωίδες ονειρευόμενες γυναίκες. Κατέστη εμφανές εξ αρχής αφενός ότι η έννοια «γυναικεία ταυτότητα» είναι μια χρηστική τυπολογική γενίκευση που εμπερικλείει στην ουσία μια μη-ενιαία πολλαπλότητα και πολυμέρεια και, αφετέρου, ότι πρέπει να συνεξετάζεται συμπληρωματικά με την αλληλένδετη έννοια της ετερότητας. Στο πλαίσιο αυτό, ακολουθήθηκε μια τετραμερής δομή κεφαλαίων συγκροτημένη βάσει του εξής σκεπτικού: μνημονική ταυτότητα (το όνειρο ως σημείο διεπαφής μεταξύ παιδικής ηλικίας και ενήλικης ζωής), σεξουαλική ταυτότητα (η γυναίκα και τα ερωτικά όνειρα), διαγενεακή ταυτότητα (ο ενύπνιος δεσμός μητέρας – κόρης) και ιστορική ταυτότητα (ο ονειρικός αντίκτυπος της μακρο-ιστορίας στη μικροϊστορία των γυναικών).

Επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε μια ερμηνευτική προσέγγιση για τη λογοτεχνία αυτής της περιόδου και, ειδικότερα των γυναικών πεζογράφων, μέσω της ονειρικής αφήγησης. Αυτός ο διάμεσος, εγκιβωτισμένος λόγος, χωρίς να εγκλωβίζεται στο πλαίσιο μιας «γυναικείας» γραφής, αποδεικνύεται αποκαλυπτικός τόσο για τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες συγγραφείς σκιαγραφούν τις ηρωίδες τους όσο και για τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσουν την προβληματική τους γύρω από τη θέση της γυναίκας στη σημερινή εποχή, την έννοια του Άλλου, τις έμφυλες σχέσεις ή διαφορές. Τα κεντρικά ερωτήματα που τέθηκαν στην εργασία είναι πώς ενσωματώνεται ο ενδιάθετος ονειρικός λόγος στην κύρια αφήγηση, ποια είναι η αφηγηματική του λειτουργία και τι είδους αναπαραστάσεις του γυναικείου κατασκευάζει. Σε ό,τι αφορά τις αναπαραστάσεις του γυναικείου, θα διακρίναμε δύο μεγάλες κατηγορίες, τις *στερεοτυπικές* και τις *αποδομητικές*. Εκτός από τις κύριες αναπαραστάσεις, μια σειρά άλλων δευτερευουσών, περιφερειακών ταυτοτήτων, που σχετίζονται με εθνικά, εθνοτικά, φυλετικά, κοινωνικά, σεξουαλικά ή πολιτισμικά στοιχεία, δίνουν το στίγμα της πολλαπλότητας.

Ο ονειρικός λόγος λειτουργεί ως αφηγηματική κατασκευή, αναπτύσσοντας κατά περίπτωση, σύμφωνα και με τη σχετική τυπολογία του Genette, κάποια από τις ακόλουθες τρεις πιθανές σχέσεις με την κύρια αφήγηση: αιτιακή-επεξηγηματική,

θεματική βάσει του ζεύγους αναλογίας–αντίθεσης, και διηγητική, όπου τα ίδια τα τεκταινόμενα στο υποδιηγητικό ονειρικό επίπεδο επηρεάζουν την εξέλιξη της πρώτης αφήγησης. Σε αρκετές περιπτώσεις τα αφηγούμενα όνειρα είτε αποτελούν εκτενείς αφηγήσεις είτε μια διευρυμένη ονειρολογία που κινείται εκ παραλλήλου με την κύρια αφήγηση. Οι αναπαραστάσεις του γυναικείου που κατασκευάζει ο ονειρικός λόγος αφήνουν την αίσθηση της επιστρωμάτωσης σε μια διαρρηγμένη εικόνα, της προσπάθειας ανασυγκρότησης ενός κατακερματισμένου εγώ μέσα από θραύσματα επιμέρους ταυτοτικών στοιχείων.

Παρατηρείται μια ροπή προς την αναλυτική-ερμηνευτική προσέγγιση των αφηγούμενων ονείρων, η οποία ξεκινά ήδη μέσα στο όνειρο με τάσεις κριτικής αμφισβήτησης –η εν λόγω δευτερογενής επεξεργασία γίνεται αντιληπτή σε πολλές από τις ονειροπλασίες που εξετάζουμε– και συνεχίζεται και μετά την αφύπνιση. Αυτό αφενός μεν προκρίνει έναν πιο ενεργητικό ρόλο στις ονειρευόμενες ηρωίδες, αφετέρου όμως περιστέλλει τις ερμηνευτικές πρόσληψης των αναγνωστών, αφού η αυτο-αναφορικότητα του ονειρικού λόγου καταλήγει σε μια αυτο-ανάλυση είτε από την ίδια την ηρωίδα είτε από το στενό της περιβάλλον. Τα αφηγούμενα όνειρα επιτελούν μια διπλή λειτουργία: αφενός επιτρέπουν την εξωτερίκευση των ανεκπλήρωτων επιθυμιών ή των ανομολόγητων φόβων των ηρωίδων, προσφέροντας μια ασπίδα προστασίας· από τη στιγμή που δεν είναι παρά όνειρα, δεν μπορούν να εκληφθούν ως εξομολογήσεις των ηρωίδων· δεν τις εκθέτουν. Αφετέρου, η νευραλγική θέση που κατέχουν οι ονειρικές σκηνές στην αφήγηση, υποσκάπτει αυτήν την προστασία: τα όνειρα δεν είναι μόνο όνειρα· σηματοδοτούν ένα ταραγμένο βάθος που κάθε τόσο αναταράσσει την ήρεμη επιφάνεια και τη θέτει σε κίνηση. Αναδεικνύεται, λοιπόν, ένα διαρκές παιχνίδι ανάμεσα στο κρυφό και στο φανερό, στην ελευθερία και στην καταστολή.

Συχνά, στα αφηγούμενα όνειρα, ο λόγος έχει μια ενδοστρεφή κατεύθυνση: ηρωίδες με τραυματισμένο ή κατακερματισμένο εγώ, μ' ένα αίσθημα εσωτερικής ξενότητας, σύγκρουσης ή διχασμού, και σε διαρκή αντιπαράθεση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, προσπαθούν είτε να αναγνωρίσουν το μέσα τους κενό είτε να ανασυγκροτήσουν την ύπαρξή τους σε μια νέα βάση.²⁴¹ Παράλληλα, τα όνειρα συγκροτούν το πεδίο μιας διυποκειμενικής διαδικασίας, λειτουργώντας ως μια άτυπη

²⁴¹ Βλ. και Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, Scripta, Αθήνα 2011. «Για να αναγνωρίσουμε εκ νέου τον εαυτό μας, πρέπει να πάψουμε να τον απεχθανόμαστε εντός μας».

υπερ-ταυτότητα που ενώνει τις γυναίκες σε μια ομοούσια εμπειρία. Είτε ως κοινός θεματικός τόπος είτε ως χώρος επικοινωνίας με οικεία πρόσωπα από το γυναικείο περιβάλλον, αυτή η έμφυλη διάσταση των ονείρων λειτουργεί ως ενδυναμωτικός παράγοντας για το γυναικείο φύλο, ως ένας ταυτοτικός πυρήνας που συνδέει τη γυναικεία γραφή με τη γυναικεία κουλτούρα. Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε την αναλογία με θέσεις από τον χώρο της φεμινιστικής κριτικής, όπως αυτή της Ellen Moers που αναφέρεται στην ιδέα του «heroinism», ως τη συνέχεια που διέπει τις γυναίκες συγγραφείς βάσει τόσο των λογοτεχνικών τους ηρωίδων ως και ενός αφομοιωτικού κύκλου επιρροών από προγενέστερες συγγραφείς, ή αυτήν της Nina Auerbach που εξετάζει τις κοινότητες γυναικών (μητέρες, κόρες, αδερφές, φίλες) στη λογοτεχνία, κυρίως, αλλά και σε άλλα κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα²⁴². Επίσης, μέσα από προσωπεία και διασυνδέσεις με μυθικά και ιστορικά πρόσωπα, καθώς και μέσα από ένα ευρύ δίκτυο διακειμενικών αναφορών, παρουσιάζεται συχνά η εικόνα μιας γυναικείας ονειρικής διαχρονίας που συνδέει το παρελθόν και το παρόν, όχι μόνο σε συγκεκριμένα πεζογραφικά έργα της λογοτεχνικής παράδοσης, αλλά και στον ευρύτερο ιστορικό χωροχρόνο.

Οι ονειρικές αφηγήσεις, αυτούσιες ή παραλλαγμένες, χρησιμοποιούνται συχνά από τις συγγραφείς ως διακειμενικό σημείο αναφοράς και σε άλλα έργα τους, ανάγοντας τον ονειρικό λόγο σε ένα ευέλικτο όσο και ανατροφοδοτούμενο κειμενικό υλικό μεταμυθοπλασίας. Επιπροσθέτως, τα αφηγούμενα όνειρα δίνουν την ευκαιρία στις συγγραφείς να λειτουργήσουν και σ' ένα πεδίο υφολογικού πειραματισμού διερευνώντας τα όρια και τις δυνατότητες μιας γραφής, στο μεταίχμιο του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, αξιοποιώντας ειδολογικές μείξεις και τεχνικές όπως η τεχνική της «αβύσσου» και η «ναρκισσιστική» αφήγηση, επιλέγοντας την υπονόμηση της κειμενικής συνοχής μέσα από μια φυγόκεντρη διακειμενικότητα και αυτοαναφορικότητα, προκρίνοντας την κειμενικότητα ως ένα δίκτυο «ανοικτών» κατασκευαστικών δομών.

Στο αφηγηματικό επίπεδο, τα όνειρα προσφέρουν στις συγγραφείς τη δυνατότητα να αναδείξουν τη σύνθετη ταυτότητα του υποκειμένου, η οποία ελλοχεύει πίσω από την εμφανή. Τους επιτρέπουν να ανοίξουν επάλληλους κύκλους στην αφήγηση, υποδεικνύοντάς μας την περίπλοκη ύφανση τόσο της ανθρώπινης

²⁴² Βλ. Lillian S. Robinson, «Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon», *Tulsa Studies in Women's Literature*, τόμ. 2, αρ. 1 (Ανοιξη 1983), σ. 83-98.

υπόστασης όσο και της ίδιας της αφηγηματικής πράξης. Η πυκνή παρουσία αφηγημένων ονείρων σε έργα γυναικών πεζογράφων τα τελευταία σαράντα χρόνια δεν μπορεί να είναι συμπτωματική. Αποτελούν τα όνειρα προνομιακό πεδίο αφήγησης για τις γυναίκες συγγραφείς, και προνομιακό πεδίο περιπέτειας για γυναικεία πρόσωπα των πεζογραφημάτων; Όχι. Αποτελούν, ωστόσο, πεδίο το οποίο καλλιεργείται σε μεγάλο βαθμό από γυναίκες συγγραφείς, και στο οποίο πρωταγωνιστούν γυναικεία πρόσωπα. Στο πεδίο αυτό επιτελείται, όπως ελπίζουμε να αναδείχθηκε από την παρούσα εργασία, μια διττή συγγραφική πράξη. Αφενός οι γυναίκες συγγραφείς διεκδικούν επίμονα και συστηματικά το δικαίωμα να κατασκευάζουν και να ερμηνεύουν οι ίδιες γυναικεία πρόσωπα· να προβάλλουν τη δική τους οπτική για τη θέση των ηρωίδων τους στον κόσμο. Τα αφηγημένα όνειρα των γυναικείων προσώπων προσφέρουν ακριβώς αυτή τη δυνατότητα της ερμηνείας. Αφετέρου, οι γυναίκες συγγραφείς διεκδικούν εξίσου επίμονα και συστηματικά έναν αφηγηματικό χώρο: η σύζευξη του ονείρου με την αντικειμενική πραγματικότητα, η υπονόμηση ή ο εμπλουτισμός της αντικειμενικής πραγματικότητας μέσω της ονειρικής, η διαρκής μετάβαση από τη μία στην άλλη, οι πολλαπλές τους ωσμώσεις, δημιουργούν αν όχι ένα λογοτεχνικό «είδος», πάντως έναν αφηγηματικό τρόπο και τόπο στον οποίο διασταυρώνονται δημιουργικά και γόνιμα πολλές σύγχρονες συγγραφείς.

Να ξέρεις πως τα όνειρα λεν πάντοτε αλήθεια είναι αστέρια που φωλιάζουν μέσα σου πολλές φορές μιλούν απροσημάτιστα έχουνε μια δική τους γλώσσα θα πρέπει κάποτε κι εσύ να την εκμάθεις: η προτροπή διατυπώνεται σε ένα από τα τελευταία ποιήματα (1996-97) του Κλείτου Κύρου. Οι γυναίκες συγγραφείς που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία μια τέτοια πεποίθηση αντανακλούν: πως τα όνειρα λεν πάντοτε αλήθεια (ή και πως, αν λένε ψέματα, τα ψέματά τους κάτι αληθινό υποκρύπτουν και σημαίνουν). Και σε μια τέτοια διαδικασία εκμάθησης της γλώσσας των ονείρων εμπλέκονται, και μας εμπλέκουν ως αναγνώστριες και αναγνώστες.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Οι πιστές και οι πολέμιες των ονείρων: Ταξινομικές παρατηρήσεις για τις ονειρευόμενες ηρωίδες

Στα τέσσερα κεφάλαια της παρούσας εργασίας διερευνήσαμε όψεις της γυναικείας ταυτότητας –μνημονική, σεξουαλική, διαγενεακή, ιστορική– σε συνάρτηση με τον ονειρικό λόγο σε έργα της τελευταίας τεσσαρακονταετίας. Πέραν του κεντρικού αυτού άξονα, από τη γενικότερη επισκόπηση ενός εκτενούς προς εξέταση υλικού αναδεικνύεται η «ανθρωπογεωγραφία» των ονειρευόμενων γυναικών και μια βασική ταξινόμηση που αφορά τη *στάση* των ηρωίδων απέναντι στην ονειρική εμπειρία, όπου διακρίνουμε τις πιστές και τις πολέμιες των ονείρων. Στο Παράρτημα αυτό καταγράφονται ορισμένα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα από κάθε κατηγορία:

α) Ηρωίδες πιστές των ονείρων

Το μυθοπλαστικό σύμπαν της Ζυράννας Ζατέλη χαρακτηρίζεται από μια δυναμική, διαρκώς ανατροφοδοτούμενη ονειρομυθιστορία²⁴³. Οι ηρωίδες της επικοινωνούν με το μεταφυσικό, το παράδοξο και το υπερβατικό, σ' έναν κόσμο που καταλύει τα όρια μεταξύ ρεαλιστικού και φανταστικού και όπου τα όνειρα συνιστούν πρώτη ύλη ζωής, γνώσης και εμπειρίας. Χαρακτηριστική περίπτωση, η Φεβρωνία και τα σμήνη ονείρων που την επισκέπτονται στο μυθιστόρημα *Και με το φως του λύκου επανέρχονται*:

Όσο αργά κυλάει η ζωή σ' αυτόν τον βουρκότοπο, τώρα που λείπει κι ο άνδρας μου, τόσο γρήγορα και πλουμιστά περνούν αυτά τα караβάνια απ' τα μάτια μου μόλις τα κλείνω... Σαν καμήλες φορτωμένες. Σαν να μου τ' αδειάζει κάποιος μ' ένα κάρο... Δεν ξέρω πώς να το ερμηνεύσω. Τα περισσότερα τα ξεχνώ. Μα έρχονται άλλα τόσα. Τι θέλουν τόσα όνειρα; Τα γεννάει η υγρασία; Τα θρέφει; Δεν μου μένει καιρός ούτε να συγκεντρωθώ, ξέχασα τα ζωντανά παιδιά μου, το ποια είμαι. (σ. 619-620)

²⁴³ Στην περίπτωση της Ζυράννας Ζατέλη έχει επανειλημμένα επισημανθεί από τους μελετητές ότι πρωταρχική ύλη της πεζογραφίας της αποτελεί ο κόσμος των ονείρων. Όπως σημειώνει και η ίδια η συγγραφέας στην ονειροβιογραφία της *Τετράδια ονείρων*, «Είναι κάτι σαν παράλληλος βίος για μένα τα όνειρα, και συνάμα μια καλλιέργεια της ψυχής –θα πω και της αντίληψης– πριν και μετά από μένα» (σ. 14).

Στο *Πάθος* χιλιάδες φορές της Ζυράννας Ζατέλη, η Ελένη συνηθίζει να διηγείται τ' «ανίδωτα» και «ανείκαστα» του ύπνου της στον σύζυγό της Ντάφκο, σ' ένα καθημερινό, σχεδόν, τελετουργικό αφήγησης ονείρων που σφυρηλατεί έναν ιδιαίτερο δεσμό ανάμεσα στο ζευγάρι: «“*Όνειρα...*” της είχε πει ένα πρωί, επιεικής ή απλώς προσεκτικός με την σκληρότητα που επεδείκνυαν ενίοτε αυτά τα όνειρα: “*εξήγηση δεν έχουν, αλλά έρχονται*”. Κι εκείνη του είχε πει: “*Εξήγηση είναι που έρχονται!*”» (σ. 106-107).

Η Ελευθερία στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Ζάχαρη στην άκρη* είναι αφοσιωμένη στα προμηνύματα των ονείρων, σε μια μάλλον απλουστευτική σχέση πίστης και ερμηνείας: «*Η μανία της Ελευθερίας με τα όνειρα και για τα όνειρα ήταν γνωστή σε όλους. Κάθε πρωί, την ώρα που έπιναν τον καφέ τους, ανέλθε με τη Λούλα τα όνειρα που είχε δει κι εξέταζε τους οιωμούς και τα μηνύματα. Τα όνειρά της ήταν πάντα απλά –έως απλοϊκά, θα έλεγε κανείς– και συνηθισμένα [...]. Ο Ιάσων πίστευε ότι τα όνειρα της Ελευθερίας είχαν την ίδια τάξη που είχε κι η ζωή της. [...] όπως δηλαδή ταχτοποιούσε και κανόνιζε τη ζωή ζύπνια, έτσι θα έλεγε και τα όνειρά της*» (σ. 118-119).

Η επιβλητική γιαγιά Μαριάνθη στη *Συμφωνία των ονείρων* του Νίκου Θέμελη (Μεταίχιμο, 2014), στο σπίτι της οποίας, εκτός από την Αγία Γραφή και το *Πηδάλιον*, δέσποζε και ο *Προφητικός Ονειροκρίτης* του διάσημου Ιταλού Γουσταύου Παζίνι, έχει καταφέρει μέσω των ονείρων και της δικής της ενορατικής ικανότητας²⁴⁴ να εξουσιάζει την οικογένειά της, καλλιεργώντας την αίσθηση ότι διαμεσολαβεί ανάμεσα στο παρόν και στο μέλλον: «*Ζούσε με τα νοήματα και τις αμφισημίες τους, τα*

²⁴⁴ Χαρακτηριστικό είναι το προφητικό, σύμφωνα με την ίδια, όνειρο που είχε δει τον Νοέμβρη του '43, λίγο πριν την επίθεση των Γερμανών στο χωριό τους όπου προέβησαν σε ανακρίσεις, συλλήψεις και καταστροφές, πυρπολώντας και το πατρικό σπίτι της ηρωίδας. Στο όνειρό της η Μαριάνθη είχε δει ότι κάθε πρωί ελευθέρωνε δυο λευκά γεράκια από το κλουβί, που φύλαγαν την ίδια και την περιουσία της. Ένα πρωί, η περιοχή σκεπάστηκε απ' άκρη σ' άκρη με ατέλειωτα λευκά σεντόνια που έκρυβαν τον ουρανό, ενώ θηριώδη αρπαχτικά πουλιά εισέβαλαν από τις πτυχές των σεντονιών και άρχισαν να κυνηγούν τα γεράκια: «*Εκείνη βγήκε στο μπαλκόνι να τα καλεί να τρέξουν να την προστατέψουν. Μα εκείνα πού; [...]. Και σαν να μην έφτανε που τα όρνια πετούσαν πάνω από το σπίτι της σε κύκλο, έτοιμα να εφορμήσουν, κάποια στιγμή το ένα γεράκι στράφηκε και επιτέθηκε πρώτο στα κεραμίδια δίνοντας έτσι το σύνθημα στα όρνια. Όρμησαν τότε με λύσσα και ξήλωσαν με τα γαμψά τους νύχια τη σκεπή, τους τοίχους, τις πέτρες και άρπαζαν τα υπάρχοντά τους. Λίγο πριν επιτεθούν στην ίδια, σφηνώθηκαν στο άνοιγμα του παραθύρου και βάλθηκαν να κρώζουν και να την φτύνουν*» (σ. 25).

σύμβολα, τα προμηνύματα και τα απόνερά τους.[...] Κι όταν προέλεγε τα μελλούμενα σαν να 'ταν οι καρποί μιας επίπονης, βασανιστικής και εξουθενωτικής διεργασίας, αλλά και καταστάλαγμα ενός υπερφυσικού χαρίσματος, ανάλογου ιέρειας του μαντείου της Δωδώνης, [...] ασκούσε σε όποιον την άκουγε μια σαγηνευτική εξουσία που παρέλυε τη σκέψη και τη θέλησή του» (σ. 15-17). Την πίστη στα όνειρα μεταλαμπαδεύει και στην εγγονή της Ανθούλα, η οποία, χρόνια μετά, με αφορμή τον αιφνίδιο θάνατο του ιερωμένου θείου της, αναφέρει στο συλλυπητήριο προς την κόρη του γράμμα το σημαδιακό όνειρο που είχε δει. Ήτανε, λέει, βοσκοπούλα στα Ζαγοροχώρια και μια μέρα τα ζωντανά της αγρίεψαν, ενώθηκαν με αρπαχτικά και άρχισαν να την καταδιώκουν με μανία στις βουνοπλαγιές. Τρέχοντας αλαφιασμένη, φτάνει σε μια λίμνη όπου αντικρίζει έναν ψαρά, ολόιδιος ο παπα-Μιχάλης, στη βάρκα του: «Της άπλωσε το χέρι του και την τράβηξε μέσα για να τη σώσει. Καθένας τους μ' ένα κουπί στα χέρια έλαμναν με δύναμη [...] Η βάρκα να παρασέρνεται σαν καρυδότσουφλο πάνω στην τρικυμία, να γυροφέρνει σαν τρελή πάνω από ένα σκοτεινό πηγάδι που ήταν έτοιμο να τους ρουφήξει. [...] Η βάρκα έγινε θρύψαλα και το πηγάδι τράβηξε τον άμοιρο παπά στον πάτο» (σ. 299-300).

Στις «Κασσάνδρες» της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας συγκαταλέγεται και η αφηγήτρια του διηγήματος *Τα όνειρα μού δέλουν* του Σωτήρη Δημητρίου από την ομότιτλη συλλογή (Πατάκης, 2015), η οποία απομονώνεται σιγά σιγά από τον κοινωνικό της περίγυρο, καθώς βλέπει στα όνειρά της τον επικείμενο θάνατο όσων έρχεται σε επαφή μαζί τους, διαιώνοντας έτσι τη δυσοίωνη ονειρική παράδοση της μητέρας της: «Η ηρωίδα αυτής της ιστορίας μύριζε τον θάνατο. Όταν ήταν κάποιος να πεθάνει κυριαρχούσε στα όνειρά της. Το επαλήθευσε πολλές φορές. [...] Η μάνα της έλεγε για τα δικά της όνειρα πως τής δέλουν. Την απέτρεπαν απ' την διήγησή τους. “Να μας λες μόνον αυτά που τα 'χεις σε καλό”. Μιλούσε πια η μάνα τους σε μια πασχαλιά της αυλής» (σ. 79-80).

Την ίδια διαγενεακή κληρονομιά ως μάντισσα κακών φέρει και η Αναστασία στο *Μαγείο* της Δήμητρας Κολλιάκου, η οποία είχε τη φήμη Κασσάνδρας από πολύ μικρή ηλικία: «Είχε δει το περίφημο όνειρο με τη γιαγιά Τερψιχόρη στο χοροστάσι. Ήταν το ίδιο όνειρο μ' αυτό που έβλεπε, λέει, η γιαγιά, άμα ήτανε να πεθάνει κανένας συγχωριανός της. Στο όνειρο, η γιαγιά η Τερψιχόρη βρισκόταν στο χωριό της, στη Βήσσανη, και στεκόταν στο χοροστάσι. Κι αυτός που ήταν να πεθάνει χόρευε κάτω απ' τον μεγάλο πλάτανο. Η Αναστασία διηγήθηκε το όνειρο τσάτρα-πάτρα στους μεγάλους — δεν ήξερε βέβαια τη λέξη χοροστάσι, γιατί δεν είχε κλείσει καλά-καλά τα τέσσερα.

Στο δικό της το όνειρο, είχε δει την ίδια τη γιαγιά να χορεύει. Μετά απ' αυτό, η γιαγιά πέθανε στον ύπνο της από καρδιακή προσβολή» (σ. 77-78).

Με πικρόχολη, αυτοσαρκαστική διάθεση, η Όλγα, η κεντρική ηρωίδα στο μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Πλωτή πόλη*, θυμάται ότι, αντί για άλλες γνώσεις, το πραγματικό εφόδιο που απέκτησε στη ζωή της είναι ότι έμαθε απταίστως «τη σωστή ερμηνεία των ονείρων [...] αποστηθίζοντας μ' άπειρη ευκολία και ακρίβεια τους εφιάλτες» (σ. 298). Σ' ένα τέτοιο εφιαλτικό όνειρο, είδε τον καρδιοπαθή πατέρα της ανεβασμένο σε ψηλό πλατάνι, να χαμογελά καμαρωτός και ν' αρνείται να κατέβει παρά τα παρακάλια της: «*Κατέβα, αν μ' αγαπάς· εσύ, αν μ' αγαπάς, ανέβα, μου αποκρίθηκε απλώνοντας τα χέρια, κι αμέσως ξετυλίχτηκε μια ανεμόσκαλα μπρος στα πόδια μου, όπως στην Παλαιά Διαθήκη· πατέρα, δεν μπορώ, αύριο θα εξεταστώ στην Ιουλιέτα, φώναξα και ζύπνησα κάθιδη» (σ. 298-299). Η προφητικότητα του ονείρου αποδεικνύεται το μόνο βράδυ που η Όλγα αφήνει τον πατέρα της μόνο στο σπίτι, ύστερα από δική του παρότρυνση για να βγει λίγο να διασκεδάσει.*

Στη συλλογή διηγημάτων *Έξω η ζωή είναι πολύχρωμη* (Καστανιώτης, 1994) της Αμάντας Μιχαλοπούλου, η Βάσια, μια ανήλικη χορεύτρια σε τηλεοπτικό σόου, έχει πέσει σε πηγάδι και θυμάται το σημαδιακό όνειρο της γιαγιάς της, προμήνυμα του επακόλουθου θανάτου της («*Το τελευταίο όνειρο της γιαγιάς μου*»): «*Είδα πως κοιμήθηκα στο δρόμο, κουβαριασμένη από το κρύο. Και μόλις με πήρε ο ύπνος, ήρθαν κι άρχισαν να με κλοτσάνε πέντε άγγελοι στα πλευρά. Με κλοτσιές με έσπρωζαν μέχρι την άκρη του δρόμου κι εκεί που κανονικά άρχιζε το πεζοδρόμιο ήταν ένα τεράστιο πηγάδι. Μ' έριζαν μέσα. Έπεφτα, έπεφτα για πολλή ώρα. Πρόλαβα να σκεφτώ όλη μου τη ζωή, εσένα, τη μάνα σου, που την έχασα κοριτσάκι. Πριν φτάσω στον πάτο, ζύπνησα».*

Η ανοϊκή, κλεισμένη σε ίδρυμα παρά τη θέλησή της, ηλικιωμένη ηρωίδα στο *Σκούρο γκρι, σχεδόν μαύρο* της Ελένης Γιαννακάκη υπερθεματίζει τη θεραπευτική λειτουργία των ονείρων, αφού η μνημονική τους ανάκληση σηματοδοτεί τη δική της πνευματική διαύγεια: «*ΕΙΔΑ ΤΟ ΛΟΥΛΟΥΔΙ της κάππαρης χθες βράδυ, ή μάλλον σήμερα το πρωί, πρωί θα πρέπει να 'τανε για να το θυμάμαι τόσο καλά, να, το βλέπω ολοζώντανο ακόμη μπροστά μου [...] Σημασία όμως εδώ, πέρα από οτιδήποτε άλλο, έχει ότι το είδα, που είδα κάτι, οτιδήποτε, που ονειρεύτηκα πάλι ξανά μετά από τόσον καιρό, αλλά όχι, όχι μόνο αυτό, που θυμήθηκα τι ονειρεύτηκα!, ναι, αυτό! Ήμουνα πια εντελώς σίγουρη πως μου τα 'χαν πάρει τα όνειρά μου μακριά για πάντα» (σ. 11-12).*

«Μνήμη ή όνειρο; Το ένα μέσα στο άλλο ζουν εντός μου κι ίσως αυτό είναι που με σώζει» παρατηρεί η Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ στη συλλογή *Ονειρικά* (Καστανιώτης, 1991), ξετυλίγοντας τα ορατά και αόρατα νήματα των λογοτεχνικών της ονείρων: «Τα όνειρα αναπαράγουν ζωή, αναπαράγουν μνήμη. Η θεία Όλγα δεν αναγνώριζε πια ούτε τα παιδιά της, όμως βγαίνοντας από τον ύπνο φώναζε τον Μπρακ και τον Πόγκο, ζητούσε να τους χωρίσουν να μην τρώγονται και γαβγίζουν ξυπνώντας την, ζήτηγε να βυζιάζει την πεθαμένη Βασούλα κι έπειτα χανόταν στην ανυπαρξία της. Τα όνειρα, ακόμα και οι εφιάλτες, είναι μια δεύτερη πιο έντονη ζωή» (σ. 25).

Τέλος, η εκπαιδευτικός, αποσπασμένη στη Γαλλία, ηρωίδα της Νένας Κοκκινάκη στην *Πρέσβειρα των Παρισίων* (Πατάκης, 2013) όχι μόνο εμπιστεύεται τα όνειρά της, αλλά τα ταυτίζει με τη μαγεία του ανέφικτου, το θαύμα που αναζητά κάποιος για να υπερβεί την καθημερινότητα: «ΑΠΟ ΜΙΚΡΗ, όλα τα υπέροχα πράγματα τα ταύτιζα με τα όνειρα. Ήταν μια συνήθεια που μ' έκανε να νιώθω λίγο θεός, αφού όλα τα υπέροχα είναι συνήθως ανέφικτα για τους ανθρώπους. Στα όνειρα όμως δεν είναι το ίδιο. [...] Στα όνειρα μπορείς να αφήνεις τη ζωή σου να ξεδιπλώνεται μέσα στο θαύμα, να κατακλύζεται από μαγεία...» (σ. 115-116).

(β) Ηρωίδες πολέμιες των ονείρων

Στην άλλη κατηγορία, μεταξύ των δύσπιστων ηρωίδων που αντιμετωπίζουν με επιφυλακτικότητα ή αποστρέφονται τον κόσμο των ονείρων, ξεχωρίζει η «ανονείρωτη» Νάνα, η Αγγλίδα γκουβερνάντα στην *Ανοιχτή γραμμή* της Τατιάνας Αβέρωφ, η οποία θεωρεί ότι τα όνειρα διαταράσσουν την κανονικότητα της ύπαρξής της: «Η Νάνα δε συμπαθούσε τα όνειρα – πλάσματα ατίθασα της φαντασίας, ξεγλιστρούσαν απ' τον έλεγχό της, την αναστάτωναν, της κομμάτιαζαν τον ύπνο. [...] Στην πατρίδα, με τα χρόνια, είχε καταφέρει να τα εξορίσει. Ανονείρωτη! [...] Συντελούσε και το κλίμα, δίχως άλλο, το ελαφρύ φαΐ και η τακτικότητας των γευμάτων. [...] Από εκεί ξεκινούσαν όλα – η Νάνα δεν πίστευε σ' ονειροκρίτες και στις προλήψεις του κοσμάκη» (σ. 112-113).

Η εμμονική με την καθαριότητα και την οικιακή ευταξία Μαρία, η ηρωίδα της Ελένης Γιαννακάκη στα *Χερουβείμ της μοκέτας* (Εστία, 2006), προσπαθεί να ξεφύγει από την επήρεια των ονείρων, που πυροδοτούν φόβους, άγχη, ένοχα μυστικά εξωσυζυγικών σχέσεων και μιας εύθραυστης οικογενειακής ισορροπίας: «Ένας συνεχής εφιάλτης είναι τα όνειρα γι' αυτήν τώρα πια. Πως έχει εγκαταστήσει κάτι σαν

πρόγραμμα anti-virus στον εγκέφαλό της, που φιλτράρει τα όνειρα –που είναι πολλά και ολοζώντανα τις πρωινές ώρες– και χτυπάει καμπανάκι αν το όνειρο είναι δυσοίωνα, απειλητικό, σύμφωνα με έναν δικό της ερμηνευτικό κώδικα;» (σ. 104-105).

Το αίσθημα ξενότητας και η ψυχολογική πίεση που δέχεται η Αντιγόνη, η Ελληνίδα αφηγήτρια στο *Αεροπλάστ* της Άντζελας Δημητρακάκη (Εστία, 2015) από τη ζωή της στη Φινλανδία και την εμπειρία της μητρότητας αποτυπώνεται και στη σχέση της με την ονειρική λειτουργία: *«Ένα όνειρο μπορεί να έχει ρόλο επώδυνης θεραπείας ή να λειτουργήσει ξεκάθαρα ως βασανιστήριο. Δεν υπάρχουν παρεκκλίσεις. Όλα τα όνειρα είναι, με τον τρόπο τους, εφιάλτες. [...] Τα πολλά όνειρα –τα πολλά όνειρα, αν μετά τα θυμάσαι– είναι πάντα μια αδιαθεσία της σχέσης σου με τον εαυτό σου ή έστω με το περιβάλλον σου, ή συνηθέστερα και με τα δύο. Κι εγώ δεν ήμουν η εξαίρεση του κανόνα» (σ. 33).*

Αρνήτριες της ονειρικής εμπειρίας βυθίζονται τιμωρητικά σε επίμονους εφιάλτες²⁴⁵, υπέρμαχοι της ονειρικής αλήθειας τείνουν να γίνουν έρμια εμμοικών ιδεών και καταναγκασμών²⁴⁶, ανονείρωτες ηρωίδες αποκτούν αιφνιδίως συναίσθηση της ονειρικής επικράτειας²⁴⁷. τόσο η πίστη, αλλά, κυρίως, η δυσπιστία απέναντι στα όνειρα, γνωρίζουν μετατοπίσεις, κλιμακώσεις και ανατροπές στο πλαίσιο της αφήγησης, πυροδοτώντας εξελίξεις στην καθεστυκία τάξη πραγμάτων. Οι συγγραφείς προκρίνουν με μια δυναμική «αστάθειας» τις ηρωίδες τους, καλλιεργώντας ενδοδιηγητικά το στοιχείο του αιφνιδιασμού και της ανατροπής και τονίζοντας τη μυστηριακή και ασύλληπτη φύση των ονείρων.

²⁴⁵ *«Υπουλα ξεκίνησαν, καλά δεν το κατάλαβε. Σαν μια θολούρα στην αρχή, μια αντάρα, ένα άμορφο σκοτάδι που στροβιλιζόταν και την κατάπινε [...] Το γεγονός ήταν πως τα όνειρα ολοένα πυκνώναν. Και ενώ στην αρχή η Νάνα τα απέδιδε σε μια απλή εντερική διαταραχή ή σ' ένα σκέρτσο της πίεσής της, μια νύχτα είδε κάτι που την παρέλυσε απ' το φόβο και τότε κατάλαβε πως τα πράγματα ήταν σοβαρά» (Τατιάνα Αβέρωφ, *Ανοιχτή γραμμή*, σ. 114-115).*

²⁴⁶ *«Άλλωστε η Ελένη είχε ανέκαθεν μια εμμονή με τα όνειρα [...] Μάζευε τα σπαράγματά τους –το κατά δύναμιν–, δεν τ' άφηνε να γίνουν όλα καπνός με το ζύπνημα, τα συλλογιζόταν [...] ο Ντάφκος γρήγορα κατάλαβε ότι ένα μέρος της ταπεινής προίκας που του έδωσε ανήκε, να το πούμε έτσι, στον πλούτο του Μορφέα, στις αχανείς φυτείες του» (Ζυράννα Ζατέλη, *Ο θάνατος ήρθε τελευταίος*, σ. 226-227).*

²⁴⁷ Στην περίπτωση της Ρούλας στο *Έβδομο ρούχο* της Ευγενίας Φακίνου, η οποία δεν έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην προφητικότητα του ονείρου –παραλλαγή του ονείρου της Ιφιγένειας– με τον σεισμό που γκρέμισε το σπίτι και την ομιλούσα κολόνα που έμεινε όρθια, η παραλαβή ενός γράμματος όπου πληροφορείται για τον ετοιμοθάνατο αδερφό της μητέρας της θα της αποκαλύψει άγνωστες οικογενειακές ρίζες, αλλά και την επαλήθευση του ονείρου: *«Κοίτα, βρε, που δεν ξέρεις τι σου ξημερώνει... Και βγήκε και τ' όνειρο, δηλαδή... Φως φανάρι!... Να ο άντρας, η κολόνα του σπιτιού!...» (σ. 34).*

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

«Τα όνειρα είναι περίληψη ζωής²⁴⁸»: Οι ταρσίτσες, ο κύκλος των ονείρων και το γυναικείο πεπρωμένο

Παρόλο που στην παρούσα διατριβή εξετάστηκαν κατά κύριο λόγο όνειρα που εντάσσονται σε πεζογραφήματα γυναικών συγγραφέων, κρίναμε σκόπιμη μια εκτενή αναφορά στο μυθιστόρημα του Θωμά Ψύρρα *Μαράν Αθά* (Κέδρος, 2004), έργο δοξαστικό για τον κόσμο των ονείρων, το οποίο αναδεικνύει μια πολυδύναμη ονειρική γυναικεία ταυτότητα: ονειρευόμενες, ονειρεύτριες –γυναίκες που ονειρεύονται για λογαριασμό άλλων γυναικών με σκοπό να χρησιμοδοτήσουν μέσω των ονείρων τη λύση στα ζητήματα που απασχολούν τις ενδιαφερόμενες– και, παράλληλα, αφηγήτριες ονείρων.

Πρόκειται για ένα ιδιαίτερο, ανατρεπτικά γυναικοκεντρικό, έργο της σύγχρονης νεοελληνικής πεζογραφίας με ιδιότυπη γλώσσα που συνδυάζει το θεσσαλικό ιδίωμα με την εκκλησιαστική καθαρεύουσα και την παράδοση του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού. Συγχρόνως, και αυτός υπήρξε ο βασικός λόγος της επιλογής του, συνιστά μια ολοκληρωμένη όσο και σπάνια λογοτεχνική σπουδή για την ονειρική εμπειρία ως έμφυλη τελετουργία συμποσιασμού που προσδίδει στο γυναικείο φύλο μια ξεχωριστή δύναμη.

Η υπόθεση του έργου που εκτυλίσσεται τον 19ο αιώνα έχει ως εξής: Ένας υπέργηρος Λαρισραίος μοναχός, λίγο προτού πεθάνει, εξομολογείται τον ταραχώδη βίο του. Ως νεαρός δόκιμος, απόφοιτος της Αθωνιάδας Σχολής και προορισμένος να ανέλθει στα ανώτερα ιερατικά αξιώματα, μεταβαίνει κατόπιν εντολής του πνευματικού του πατέρα, του δεσπότη Δωρόθεου της περιοχής των Τεμπών, σ' ένα απομονωμένο χωριό της Αγιάς που θεωρούνταν δαιμονικό. Αποστολή του να κατασκοπεύσει τις γυναίκες του χωριού, ύποπτες για την τέλεση παγανιστικών

²⁴⁸ «Νόμος ταρσικός είναι οι παλιές στις νέες να μαθαίνουν και εις τέλεση να βάνουνε την πιο μικρή για γάμον... Τα όνειρα είναι περίληψη ζωής.[...] Ήτον πράματα ειδικά... μόνον ειδικά μου για να σπουδάζω τα όσα της ζωής χρειάζεται η γυναίκα...» (*Μαράν Αθά*, σ. 189). Τα όσα λέει η νεαρή Σεβαστή στον δόκιμο Νικόλαο πριν από την ερωτική τους συνεύρεση, εξηγώντας του την ουσία της ταρσικής ονειρικής τέχνης, αποκαλύπτουν την υψηλή σημασιοδότηση των ονείρων σε σχέση με τη συνειδητή ζωή. Ο «όνειρος» για τις ταρσές είναι «έργο γυναικός», όπως η γέννα, και κρύβει «κρίση άσφαλτη». Αξιοδοτείται ως μία άλλη ζωή, μια μύχια εμπειρία, εμπλουτισμένη από τα ενεργήματα της ψυχικής ζωής και τη γυναικεία ενορατική ικανότητα, που αντιδιαστέλλεται με τον ελάχιστο της σημασίας «άναρο» των ανδρών.

τελετών, και να εξαρθρώσει τυχόν σχέδιο αφανισμού των αντρών, καθώς, σύμφωνα με τις φήμες, στα παλιά χρόνια παράξενη λοιμική είχε πέσει στην περιοχή που αφάνισε σε μία μέρα όλα τα αρσενικά, χωρίς καμιά γυναίκα να πάθει το παραμικρό.

Ο δόκιμος Νικόλαος κρυφακούει τις νύχτες τις εννέα «ταρσίτσες», «*γυναίκες ηλικίας πάσης, από κορίτσιν εις τα δεκάξι, όμορφο σαν το κρύο το νερό με γραμμένα μάτια και κορμί γλυκό, έως μπάμπες πολλά μεγάλες*» (σ. 78-79), τις ονειρεύτριες που συγκεντρώνονται σε τόπο συγκεκριμένο και ιερό, στον κήπο πίσω από την εκκλησία και πάνω από το φραγμένο αγίασμα, και διηγούνται αποσπασματικά ένα όνειρο, πιστώνοντας κάθε βράδυ η μία την άλλη για τη συνέχειά του. Οι ταρσίτσες δαιμονοποιούνται στην αντρική φαντασία²⁴⁹ ως η επίφοβη δύναμη που δύναται να τους καταστρέψει σύμφωνα με τη βούλησή της και τις διδαχές του παλαιού –ανεκλάλητου– εγκλήματος. Ο Γιάννος, ο χαζός του χωριού, είναι ο μόνος που με την παρηρησία της τρέλας του δίνει το στίγμα της απειλητικής ονειρικής τέχνης των γυναικών: «*Όνειρα βλέπουν στους ύπνους. Κι όσα η νύχτα βγάνει, τα πλέκουν το πρωί αυτό ενεργούν: μόρα των αντρών*». Η «μόρα», ο ενύπνιος εφιάλτης των αντρών που θα τους κόψει την ανάσα και θα τους πάρει τη ζωή, λέξη που για άλλους αντλεί την ετυμολογική της προέλευση από τη σλαβική <morą> (ερωμένη) και για άλλους από το θηλυκό δαίμονα Μορμώ που στην ελληνική μυθολογία μαζί με την Καρκώ και την Γελλώ ενσάρκωναν τις μορφές-φόβητρο των παιδιών, θα αποτελέσει το σημασιολογικό αίνιγμα που πρέπει να λύσει ο δόκιμος για να εξαρθρώσει το εγκληματικό σχέδιο των γυναικών. Ο ωτακουστής και «ονειροβλεψίας» νεαρός άντρας παρίσταται λαθραία στις ταρσικές τελετές, διεισδύει στα άδυτα της γυναικείας ψυχής και μυείται στην απόκρυφη για τα γυναικεία θέματα γνώση που μεταλαμπαδεύεται, ως πολύτιμη κληρονομιά, από γενιά σε γενιά, στη νεότερη ταρσή, μέσω των ονείρων που χρεώνονται να δουν, να διηγηθούν και να ερμηνεύσουν οι οκτώ πιο πεπειραμένες γυναίκες. Όμως ο αναδυόμενος έρωτάς του για το κορίτσι θα

²⁴⁹ Μεταξύ των στερεότυπων, υπεραπλουστευτικών γενικευμένων υποθέσεων που συνηγορούν υπέρ της δαιμονοποίησης της γυναίκας και διατρέχουν και τον λόγο του κεντρικού ήρωα στο *Μαράν Αθά* είναι αυτές που παραθέτει ο ψυχαναλυτής Jean Cournut στο βιβλίο του *Γιατί οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες*, ό.π.:

- «Οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες επειδή εκείνες ενσαρκώνουν κατ' αυτούς, την άγρια, ζώωδη σεξουαλικότητα» (σ. 25).
- «Οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες επειδή, κατά τη γνώμη τους, είναι διαβολικές» (σ. 29).
- «Οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες επειδή εκείνες έχουν μυστικά και φυλαχτά» (σ. 36).
- «Οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες επειδή πιστεύουν ότι οι ίδιες είναι ένα μυστικό» (σ. 38).

τον εκτροχιάσει αναπόδραστα από την προκαθορισμένη ιερατική πορεία του, με ολέθριες συνέπειες.

Οι ταρσίτσες, ένας πυρήνας μητριαρχικής εξουσίας, με τη δική του ιεραρχική κλίμακα στο εσωτερικό του, συνιστά το ιερατείο της γυναικείας ζωής. Τα όνειρα δίνουν στις γυναίκες μια κυριαρχική εξουσία έναντι των ανδρών. Οι ονειρευόμενες²⁵⁰, παντοδύναμες στον ύπνο τους, ορμώμενες από τη βαθιά τους πίστη στην προγνωστική ικανότητα των ονείρων, έχουν την ικανότητα να ορίσουν, να αλλάξουν ή να καταστρέψουν τη μοίρα των αντρών²⁵¹:

Πριν τον όνειρο θα πω την παλαιά ιστορία, όπως ορίζουν για κάθε αρχή οι ταρσικές τελέσεις. Να τη νιώσουνε καλά τα θυμικά σας, να καθαρίσει ο γυναικείος νους, μη και λαθέψουμε στον μέγα σκοπό. Αι, εσύ η μικρότερη, άκου και μάθε τα μυστικά! [...]

Ας είναι καλά οι πρώτες ταρσές! Έβαναν νου κι εσκέφτηκαν καλώς το πράγμα.

Και έδωσαν σ' εμάς τρόπους και μυστικά οπού χαλνούν τους άντρες σαν θέλουνε σε εξουσία βλαπτική να μας βάνουν. (σ. 62-66)

Η ονειρική τέχνη που εξασκούν, τέχνη απόκοσμης μεσιτείας και αιιφόρου ονειροπλασίας, προκρίνει την *εργαλειακή* χρήση του ονείρου και βασίζεται σ' ένα σύστημα συγχρονισμένων νοητικών – ψυχικών – σωματικών διεργασιών με αυστηρή

²⁵⁰ Η απεικόνιση των ταρσών/ονειρευτριών, ο τρόπος με τον οποίο το ονείρεμα μετατρέπεται από μία αμιγώς προσωπική, ιδιωτική εμπειρία σε χώρο έκφρασης του γυναικείου ασυνείδητου, του συλλογικού φαντασιακού, παραπέμπει στην ονειροσκοπία των γυναικών στη Μάνη. Βλ. και το ενδιαφέρον άρθρο της Νάντιας Σερεμετάκη «Όνειρο και Εθνογραφία στη Μάνη», στο αφιέρωμα *Το όνειρο στη νεότερη Ελλάδα* του περιοδικού *Αρχαιολογία και Τέχνες* (τεύχος 80, Σεπτέμβριος 2001, σ. 15-20), όπου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Το ονείρεμα προμηθεύει τις στοιχειώδεις δομές και τους κανόνες της συμβολικής σκέψης των γυναικών, οι οποίες διαποτίζουν συγκεκριμένες κοινωνικές πρακτικές στον κόσμο του ξυπνητού. Επιπλέον, κατασκευάζει και αναπαράγει οικείες διόδους προς το έξω, την πηγή της μαντευτικής γνώσης».

²⁵¹ Βλ. και Γιώργος Βασιλάκος, *Όνειρα και Οράματα και άλλα φαινόμενα του χωριού και της γης μας* (Υψίλον, 2006): «Πούθε να ξαποστάσουμε το λοιπόν όταν ο ίσκιος του δέντρου είναι καταραμένος και πρόστυχος, γιατί έτσι διέταξαν οι κεράδες μας, και το δωμάτιο έχει γεμίσει φαντάσματα κι οπτασίες που προσκαλέστηκαν απ' τη μάγισσα για να της πουν τους χρησμούς και τις ορμηνείες τους; Αν, όπως λένε, το σπίτι είναι μια θηλυκιά επικράτεια, είναι το ίδιο μια σύναξη υποτακτικών της και υπηκόων της, που πάει να πει μια συγκέντρωση αερικών και πνευμάτων που λένε τα σώψυχά τους και που προδίνουν τους στοχασμούς του συζύγου της» (σ. 57).

εσωτερική άρθρωση. Η δέσμευση που δημιουργεί η συμμετοχή στις ταρσικές τελετές –ο εξαγνισμός, η αποχή από τις ερωτικές συνευρέσεις, η ιεροτελεστική χρήση των κουκιών²⁵², χλωρών και ξερών, για την επίκληση του «μαγικού ονείρου», η συνάθροιση σε τόπο ιερό, το άρρητο της μεταδιδόμενης γνώσης στους μη μνημένους– εγκαθιδρύει τους όρους μιας θεμελιακής δικαιοϊκής πρακτικής, η οποία διασταυρώνεται, ενίοτε συγκρουσιακά, μ’ ένα αυστηρά παγιωμένο κοινωνικοθησκευτικό πλαίσιο, με παραδεδεγμένες αντιλήψεις, με το ανίερο, το υπερβατικό και το απαγορευμένο²⁵³: *«Συγκαθίστε! Να κάμω αρχήν, κι ευχές να λάβω απ’ όλες για να σας πω τον όνειρο. Και πρώτα αρωτάω:... είδετε σημάδι θυμικό που βγαίνει από τα σπλάχνα;... είδετε το κουκί το σφαλιστό να βγάνει αίμα;... είδετε από τα έργα μας να σβήνουνται οι άντρες; [...] Ελάβετε τα σημάδια; [...] Όλα τα ατέλεστα τελεσμένα;... Τελεσμένα!»* (σ. 86). Σ’ αυτήν τη συνωμοτική τέλεση, σε μια σειρά αλληλοδιαδεχόμενων ονείρων, έκκεντρων γύρω από το κομβικό ερώτημα «τι είναι ο πάθος», εξυφαίνεται το γυναικείο πεπρωμένο ως αλληγορική διδαχή ζωής· η τέχνη του ονειρεύεσθαι συμπλέκει με την τέχνη του ευ ζην και τη διφυή του απόληξη, το ευ κρίνειν και το ευ πράττειν. Παράλληλα, η ανίχνευση του συλλογικού ασυνείδητου αντρών και γυναικών, η μυθιστορία της κατασκευής του φύλου και των έμφυλων

²⁵² Η μαντική-προγνωστική διάσταση των ονείρων συνδέεται στη λαϊκή παράδοση με την κατανάλωση ή χρήση των ανάλογων τροφών: αρμυροκουλούρα, κουφέτα από γάμο, μακαρόνι της Αποκριάς, συμβολική σπορά σταριού ανήμερα της εορτής των Αγίων Θεοδώρων, κ.ά. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των πιο διαδεδομένων τρόπων πρόκλησης μαντικών ονείρων, βλ. το άρθρο του Γεωργίου Ν. Αικατερινίδη «Όποιος είναι της τύχης μου απόψε θα τον ιδώ», αφιέρωμα «Σαν δεις στον ύπνο σου... ΟΝΕΙΡΟ», εφημ. *Η Καθημερινή*, ό.π., σ. 20-21. Σε ό,τι αφορά στα κουκιά, μια λογοτεχνική αφήγηση κοσκινομαντείας με κουκιά που αξίζει μνείας συναντάται στο διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού *Ποίος ήταν ο Φονεύς του Αδελφού μου* όπου μια τσιγγάνα επιδεικνύει επιτυχώς τη μαντική της τέχνη με τη βοήθεια των εν λόγω καρπών για την ανακάλυψη του φονιά του δολοφονημένου αδερφού του συγγραφέα: *«Άνθρωπος σκοτώθηκε, ποιος να τον εσκότωσε; —Τρεις τους λύκους, τρεις τους κλέφταις, τρεις τ’ ασκέρια τα σκασμένα· τρεις για τους κρυφούς εχθρούς του, και κουκκιά σαράντα ένα»*.

²⁵³ Για τις πολυδαίδαλες εκφάνσεις του θήλεος και του ιερού και τη μεταξύ τους διασύνδεση, σε μια διαπολιτισμική και διεπιστημονική προσέγγιση, βλ. το έργο αναφοράς των Catherine Clément – Julia Kristeva, *Το θήλυ και το ιερό*, μτφρ. Αρχοντή Κόρκα, Ψυχογιός, Αθήνα 2001. Όπως σημειώνει η Kristeva «...ανάμεσα στο χρόνο και την απουσία, στην ηρεμία και την απώλεια του εαυτού [...] αυτό που μας έρχεται στο μυαλό ως “ιερό” μέσα στην εμπειρία μιας γυναίκας, είναι η αδύνατη αλλά εντούτοις υπαρκτή σχέση ανάμεσα στη ζωή και το νόημα» (σ. 35).

σχέσεων, παραπέμπουν σε μια ουσιαστικότερη διασύνδεση με την αρχαϊκή κληρονομιά του ανθρώπου, μέσω της ανάλυσης των ονείρων.

Σ' αυτήν τη σκυταλοδρομία ονείρων ξετυλίγεται η ιστορία του Ξάνθου, του αγοριού με το μέλασμα στο πρόσωπο, μιανό ίχνος της σύλληψής του κατά τη διάρκεια της εμμηνορυσίας της μητέρας του, και η σταδιακή μεταμόρφωσή του σε άντρα ώριμο και δυνατό, χειρώνακτα δημιουργό, ταλαντευόμενο μεταξύ της σιωπής και του λόγου, της γνώσης και της άγνοιας, της απομόνωσης και της επαφής με το γυναικείο φύλο. Εννέα ονειρεύτριες κλώθουν τη μοίρα του²⁵⁴, αρχετυπική μικρογραφία της μοίρας κάθε αρσενικού, αλλά και υπαινικτική υπόμνηση για το πεπρωμένο του ωτακουστή των ταρσικών τελετών νεαρού διάκονου. Μια βασική αρχή που διατρέχει την ονειρική αυτή σκυταλοδρομία είναι ότι αποτελεί μια – συγκεκριμενοποιημένη– τελετουργία μύησης, ένα *rite de passage*, που θα μεταλαμπαδεύσει τη βιωμένη γυναικεία γνώση και εμπειρία στις νεότερες γενιές, στις μικρότερες ταρσίτσες.

Με τη μορφή ενός παραμυθιού²⁵⁵ φορέα βαθιών νοημάτων εκκινεί μια παραστατική, ατελής όσο και αλληλεπιδραστική, πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Η κλωστή που δένει τις εννέα ονειρεύτριες «*Δώστε ευχήν! Δώστε ψυχήν! Δέστε με μίαν κλωστήν!*» παραπέμπει στο παραμυθητικό παράγγελμα «*Κόκκινη κλωστή δεμένη, στην ανέμη τυλιγμένη / δώσ' της κλώτσο να γυρίσει, παραμύθι ν' αρχινίσει*». Η γηραιότερη, η σεβάσμια αρχιταρσή Αύρα, δίνει το έναυσμα στις υπόλοιπες ταρσίτσες να συλλογιστούν εν ονείρω «τι είναι ο πάθος»: «*Χρεώνω σας όλες, γι' αυτόν να*

²⁵⁴ Είναι γνωστό ότι στην αρχαία ελληνική μυθολογία οι τρεις Μοίρες, η Κλωθώ, η Λάχεσις και η Άτροπος, απεικονίζονται ως τρεις γυναίκες που κλώθουν. Οι ταρσές, που το όνομά τους ετυμολογικά φέρει ένα *νηματοουργικό* συμβολικό βάρος (ταρσός ονομάζεται, μεταξύ άλλων, το πλέγμα από καλάμια που στραγγίζει το τυρί αλλά και η πλοκή των καλαμιών στην τοιχοποιία) πλέκουν όνειρα σημαδιακά για τη μοίρα του αρσενικού: «*Αρχή του όνειρου, βοήθειά μας, ταρσίτσες, τι ο σκοπός μέγας και πολλά γλυκός κι ωραίος που να χαθεί το κακό σερνικό στον γλυκοθάνατο από την γλύκα των κουκιών! [...] Αρχή ζωής θα πλέξουμε εδωνά και άνθρωπο τέλειον θα αναστήσουμε από τον όνειρον...*» (σ. 87).

²⁵⁵ Το παραμυθητικό / φανταστικό εξωλογικό στοιχείο υφέρπει στην εξεταζόμενη μαραθώνια ονειροπλασία. Οι αναλογίες και οι διαφορές παραμυθιού – ονείρου, η συμβολική τους γλώσσα και η αποκωδικοποίησή της, ο τρόπος με τον οποίο εγγράφεται σ' αυτά μέσω μιας μυητικής συμβολικής το ατομικό και το συλλογικό ασυνείδητο, έχουν αποτελέσει αντικείμενο πληθώρας –ψυχαναλυτικών– προσεγγίσεων και μελετών. Ειδικότερα για τα όνειρα στα παραμύθια, βλ. το άρθρο της Μαριλένας Παπαχριστοφόρου, «Παραμύθια και όνειρα», αφιέρωμα «Σαν δεις στον ύπνο σου... ONEIPO», εφημ. *Η Καθημερινή*, ό.π., σ. 22-23.

‘νειρευτείτε! [...] Μαμές να γίνετε δια να ξεγεννήσετε το πλάσμα αυτό που “πάθο” τονε λένε!» (σ. 92).

Ο «πάθος», πόθος και πάθημα μαζί, ομόηχος του Ξάνθου, κεντρικού ήρωα αυτής της συλλογικής ονειρογραφίας, θα λειτουργήσει ως ο ομφαλός του ονείρου, ως το σκοτεινό και δυσερμήνευτο σημείο που θα αποκαλυφθεί τμηματικά μέσα από την ονειρική κλιμάκωση των διακεκομμένων, συμπληρωματικών αφηγήσεων των ταρσών. Το όνειρο χρήζεται ταυτοτικό στοιχείο, κυκλοφορεί ως κοινή ουσία μεταξύ των γυναικών²⁵⁶, παίρνοντας τη μορφή μιας ονειρικής συλλειτουργίας, μιας συμποσιακής τελετουργίας. Εάν δεχτούμε τον ορισμό της Νάντιας Σερεμετάκη για τη συμποσιακότητα ως «η ανταλλαγή αισθητήριων μνήμεων και συναισθημάτων, καθώς και ουσιών και αντικειμένων που ενσαρκώνουν θύμηση και αίσθημα»²⁵⁷ έχει ενδιαφέρον να δούμε το πώς προσωπικά βιώματα, μνημονικά ίχνη, σωματικά ερεθίσματα και πολυσήμαντες παραστάσεις αφομοιώνονται σε μια κοινή ονειρική χοάνη, σε μια ομοούσια σχέση παραγωγής ονειρικών ιδεών και μετατροπής τους σε ονειρικό περιεχόμενο· τον διάυλο μέσω του οποίου η εκδηλούμενη «ομοιοπάθεια» των ηρωίδων συναρθρώνει την ονειρική εμπειρία, την ονειρική εκφορά και την ονειρική ερμηνεία.

Το πρώτο όνειρο, όνειρο γέννας, περιέχει γνώριμα σύμβολα της λαϊκής παράδοσης. Το επιβλητικό αρχοντικό, η πεντάμορφη γυναίκα που τρεις μέρες και

²⁵⁶ Βλ. και το όνειρο των γυναικών στη νουβέλα της Μαρίας Φακίνου *Η αρχή του κακού* (Καστανιώτης, 2012): «*ΤΟ ΒΡΑΔΥ που οι γυναίκες άκουσαν τον βόμβο, ονειρεύτηκαν το ίδιο πρόσωπο. Έναν άντρα του οποίου τη μορφή καμία αργότερα δεν θυμόταν επακριβώς να περιγράψει, δεν έβρισκε τις κατάλληλες λέξεις, αναιρούσε τα λεγόμενά της, τότε ήταν μελαχρινός, τότε ξανθός, τότε εύθυμος τότε σοβαρός – “Πώς να περιγράψεις κάτι τόσο αόριστο όσο ένα άγνωστο πρόσωπο;”*–, που όμως όλες συμφωνούσαν ότι επρόκειτο για τον ίδιο άντρα.

Η αδερφή του Ιδιοκτήτη του καφενείου–ταβέρνα, με το πλεκτό για την ανιψιά της στα χέρια, είδε να χορεύει βαλς με έναν καλοντυμένο άντρα. Η Παπαδιά ότι νανούριζε στην αγκαλιά της ένα βρέφος με ενήλικα χαρακτηριστικά. Η γυναίκα του Φαρμακοποιού ότι έπινε νερό από ένα ποτήρι στο οποίο διαγραφόταν το αποτύπωμα των χειλιών του. Η γυναίκα του Ψαρά ότι άνοιγε βογγώντας τα πόδια της σ’ έναν “σκοτεινό άντρα” και του Δασκάλου ότι της έδινε μια κερήθρα που έσταζε μέλι. Αν αυτές είχαν συνθέσει ψηφίδα-ψηφίδα τα χαρακτηριστικά αυτού του προσώπου, αν είχαν συμφωνήσει με το πείσμα αστυνομικού επιθεωρητή ο οποίος είχε κάνει προσωπική του υπόθεση την εύρεση ενός στυγερού φονιά, επιστρατεύοντας όλη τη φαντασία και την τεχνική του, τότε θα σχηματιζόταν κάποιος τον οποίο όλοι ήξεραν μα δεν είχαν δει ακόμα. Ο Χορδιστής» (σ. 78-79).

²⁵⁷ Κ. Νάντια Σερεμετάκη, *Παλλινόστηση Αισθήσεων – Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη Σύγχρονη Εποχή*, Νέα Σύνορα-Α.Α.Λιβάνη, Αθήνα 1997, σ. 99.

τρεις νύχτες, παραδομένη στις ωδίνες του τοκετού προσπαθεί να φέρει στον κόσμο το παιδί της, η μαμή που της συμπαραστέκεται, ο Χάροντας που της χτυπά την πόρτα για να την πάρει. Κάποια στιγμή το παιδί γεννιέται, θυμίζει όμως τέρας στην όψη, μαύρο σαν το κακό, με αλλόκοτη θωριά και στραβό κεφάλι. Η αρχι-ταρσή Αύρα συμπάσχει με την επίτοκο, παρασύρεται από την πάλη των αντιθέτων που διαδραματίζεται μέσα στο γυναικείο σώμα, από τη σύλληψη μέχρι τη γέννα. Μαμή και η ίδια, ονείρων, ξεγεννά τον αινιγματικό «πάθο» που «Ξάνθος» θα βαπτιστεί στη συνέχεια. Όνειρο όπου κυριαρχεί η αισθητηριακή μνήμη, ξεχωρίζει για τη σωματικότητά του, για τον τρόπο με τον οποίο εγγράφεται πάνω στο σώμα της ονειρευόμενης ταρσής, για τη βίαιη, δυναστευτική εγχάραξη της ονειρικής εμπειρίας, για τον πόνο ως ονειρικό κατάλοιπο²⁵⁸: *«Γέννα είδα και πόνεσα, πολύ, οληνύχτα... Και σ'κόθηκα πολλά πρωί και βρήκα το προσκέφαλο στο δάκρυ βουτηγμένο και στα σεντόνια μ' αίματα από το σπαραγμό μου [...] Ιδέστε με στο πρόσωπο!... σκίστηκα, νυχιές έχω, λες κι επάλεψα πολύ με άγριο θερίο... Αχ! γέννα έκαμα ζανά για χάρη σας, ταρσίτσες...»* (σ. 89-90).

Στο δεύτερο όνειρο, παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα υποκατάσταση: η κυρα-Στεργιανή μπαίνει στη θέση της Πεντάμορφης. Αφηγείται τους υστερόπονους της κακογέννας, τον τρόπο της μάνας, καθώς αναλογίζεται την κακορίζικη μοίρα του νεογέννητου με την αποτρόπαιη όψη, αλλά και την αμαρτία της ίδιας για την

²⁵⁸ Το στοιχείο της επώδυνης σωματικότητας χαρακτηρίζει τα περισσότερα όνειρα αυτής της μαραθώνιας ονειροπλασίας, ενδυναμώνοντας την αληθοφάνεια της ονειρικής δράσης και την εγγύτητα του ονείρου ως προς την άγρυπνη ζωή της ονειρευόμενης ηρωίδας. Κάποια άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα εξής: Στο δεύτερο όνειρο η κερα-Στεργιανή ξυπνάει με υστερόπονους σαν λεχώνα: *«Οι υστερόπονοι απόμειναν απάνου στο κορμί μου, σφραγίδα από τον όνειρο και άλλο δεν αντέχω. Πονώ, πονάω, και τώρα εδώ με κόφτουνε οι πόνοι... Κι είμαι γριά, κι απαντοχές δεν έχω...»* (σ. 98). Στο τρίτο όνειρο η κερα-Δέσποινα ξυπνάει με δαγκωματιά στο μπράτσο από την εξοργισμένη για τη λαθραία παρουσία της ταρσής μητέρα του Ξάνθου: *«Με λύσσα άγρια έδειχνε τα δόντια ωσάν σκύλος [...] Έπεσε απάνω μου η σκληρή, και ως έγειρα με δάγκωσε στο μπράτσο.[...] Ιδέστε, μωρ' ταρσίτσες μου, δαγκουμασιά στο μπράτσο! Τα δόντια της εμαύρισαν το κρέας μ' και πονάω»* (σ. 107). Στο τέταρτο όνειρο η ταρσή ξυπνά λουσιμένη στον ιδρώτα από την ταραχή που της δημιούργησαν οι ονειρικές εικόνες: *«Κι εκεί βγήκα από τον όνειρο πλέγοντας στον ιδρώτα με στόμας τσαγκό, σαν να είχα αρτυθεί πικράδα. Και την τσαγκάδα την κρατώ ακόμα μες στο στόμα. Μέλι γλυκό δοκίμασα – δεν ημπορεί να φύγει»* (σ.115). Στο πέμπτο όνειρο η ταρσή που είδε κατά τη διάρκεια του ονείρου να μεταμορφώνεται από γυναίκα σε πουλί και στη συνέχεια σε σκύλα, συντροφεύοντας τον Ξάνθο στο μυητικό του ταξίδι στον κόσμο, ξυπνά λουσιμένη στο κλάμα: *«Δάκρυα είχα στο προσκέφαλο πολλά, και νότιο ήταν το μαξιλάρι μ'... Τι να σας ειπώ, και τι να κάμω άλλο;...»* (σ. 141).

παραβίαση των ταρσικών τελετών, καθώς άνοιξε τα παράθυρα να μπει καθαρός αέρας και στη συνέχεια δεν μπόρεσε να ξαναπιάσει το νήμα του ονείρου: «*Είδα εψές στον ύπνο μου πως ήμην στο κρεβάτι. Εγώ ήμην. Αλλά δεν είμαι εγώ! Είμαι εγώ η πεντάμορφη η κακογέννα. Κι άπλωνα τα χέρια μου να πιάσω το παιδί μου [...] Και είδα μέσα απ' τις φασκιές εκείνο εκεί το πράμα! [...] Κι έβανα ένα ουρλιαχτό χειρότερο απ' τη γέννα!*» (σ. 96-97).

Στο τρίτο όνειρο η κερα-Δέσποινα τρυπώνει σα στοιχειό ή άγγελος-παραστάτης στο σπίτι της Πεντάμορφης και βλέπει καθαρά τον μικρό «δράκο», το αβάπτιστο αγόρι. Η όψη του χωρίζεται στα δύο: από τη μία πλευρά είναι ένα όμορφο παιδί, από την άλλη όμως το πρόσωπό του σκιάζει ένα μέλασμα πλατύ, σημάδι ότι η σύλληψη έγινε πάνω στα καταμήνια της μητέρας του. Ντροπιασμένη εκείνη για το όνειδος της ερωτικής της επιθυμίας, κλείνει το παιδί στο σπίτι για να μην τον βλέπει ανθρώπου μάτι και το βαφτίζει στον αέρα σε ηλικία δύο ετών. Του δίνει το όνομα Ξάνθος, λόγω των ανοιχτόχρωμων χαρακτηριστικών του, αλλά και επειδή το όνομα αυτό φέρει μια θετική νοηματοδότηση τόσο στα ζόρκια, όσο και στη γέννα του βαρβάτου αλόγου. Ένας μαθηματικός που περνά τυχαία από τα μέρη εκείνα θα χρησιμοδοτήσει στη γυναίκα ότι η μοίρα του παιδιού είναι ακαθόριστη και από πολλές γυναίκες υφασμένη. Η Πεντάμορφη τρομάζει και μέσα στο όνειρο, αντιλαμβανόμενη τη λαθραία παρουσία της ταρσίτσας, της επιτίθεται. Η διπρόσωπη φύση του άντρα, η ισχυρή σεξουαλική επιθυμία της γυναίκας κατά τη διάρκεια της εμμηνορρυσίας, αλλά και το βαρύ ταρσικό αμάρτημα να παρέμβει άντρας κριτής στο όνειρο –ο μαθηματικός ενσαρκώνει τη σκιά του αντρικού νόμου–, πράξη που μαιώνει την καθαρότητα της γυναικείας ονειροπλασίας, κυριαρχούν στη συγκεκριμένη ονειρική αφήγηση: «*Αλλά, μωρ' Δέσποινα, έβαλες στον όνειρο ωραίο άντρα και μαθηματικό, που είναι ικανός τη μοίρα να διαβάξει. Δεν γνώριζες πώς είναι αμάρτημα βαρύ για μια ταρσή ετούτο;... Γι' αυτό κι εχαλάστηκες – σε δάγκουσε ο όνειρος κι από γυναίκας στόμα θα κουβανείς στο μπράτσο σου σημάδι, για ν' αθυμάσαι πάντοτε πώς γίνεται το έργο!...*» (σ. 110).

Ο καθρέφτης, ως όργανο παγίδευσης της αντρικής σκέψης και εδραίωσης της γυναικείας εξουσίας, πρωταγωνιστεί στο τέταρτο όνειρο που βλέπει η ταρσή Ελευθερία: «*Αλλ' ο καθρέφτης στον όνειρο είν' δύο φορές το γυναικείο κράτος. Εκεί μέσα, στον όνειρο, πιάνει γερά το λογισμό του άντρα – και τον κρατεί ο καθρέφτης σας*

απάνου του για πάντα. [...] Τέτοιο ικανό όργανο έβαλα στο πηγάδι με μια κλωστή που έκλωσα στα δάχτυλα [...] Και έτσι έπιασα κι έδεσα τον αντρικό τον κόσμο» (σ. 117).

«Άντρας άμα ακούει, βαμπάκι εις το στόμας του, στ' αυτία της ψυχής του, βαμπάκι και στη μύτη τ'!... Να σκάσ'!... Να σκάσ'!... Στάχτ' να γεν'!... Στάχτ' να γεν'!» (σ. 134-135). Με αυτό τον αφορισμό προσπαθεί η πέμπτη στη σειρά αφηγήτρια, η ταρσή Παλμύρα, να αποτρέψει την υποκλοπή των μυστικών κωδίκων του ονείρου της από τους άντρες²⁵⁹. Η βασική ιδιομορφία του εν λόγω ονείρου είναι ότι δεν μιλά για τα γυναικεία πάθη, αλλά για τα αντρικά. Η ταρσή αισθάνεται παίγνιο της αντρικής δύναμης και γι' αυτό διστάζει αρχικά να το εξιστορήσει, ως κάτι μιερό και άτοπο στην ονειρική συνέργεια των υπόλοιπων γυναικών. Μέσα στο όνειρο, με μια δύναμη ασίγαστη, επιτίθεται λεκτικά στον Ξάνθο, δεκατριάχρονο πλέον αγόρι, που εγκλωβισμένο στη μητρική φυλακή δεν γνώρισε τον κόσμο ούτε την πραγματική δύναμη των λέξεων. Η ονειρεύτρια μεταμορφώνεται σταδιακά σε πουλί και σκύλα που πιστά οδηγούν το άβουλο αγόρι, χωρίς σαφή συνείδηση ούτε του φύλου ούτε της ταυτότητάς του, στο μυητικό του ταξίδι στον κόσμο. Περιπλανιούνται σε διάφορα μέρη, φτάνουν στα «όρια των ορίων», εκεί όπου τέμνεται η ανθρωπότητα και η αγριότητα, ώσπου η ταρσή τον φέρνει να κατοικήσει πάλι σε τόπο οικείο, στο προικίο της μάνας του. Ο Ξάνθος, μέσα από αυτήν τη διαδικασία αναζήτησης της ταυτότητάς

²⁵⁹ Τα ξόρκια, οι γητειές, οι ευχές και οι κατάρες διατρέχουν τον κύκλο των εννέα ονείρων εδραιώνοντας τις ρίζες τους με τη λαογραφία και τις λαϊκές δοξασίες. Παράλληλα, ενισχύουν την κατάλυση των ορίων φυσικού και υπερφυσικού στοιχείου, δημιουργώντας μια –ψευδαισθητική– αίσθηση πραγματικότητας μέσα στα όνειρα, ζωντανεύοντας την ονειρική δράση· οι ήρωες βιώνουν δοκιμασίες και απειλές, καταφεύγουν σε αγώνα για τη σωτηρία τους ή την υπέρβαση των εμποδίων. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τα εξής:

– Η ευχή «*Κουκιά στο προσκεφάλι. Καλώς να σ' έρθει ο όνειρος!*» που δίνει η μία ταρσή στην άλλη ως «πίστωση» για τη συνέχιση του ονείρου (σ. 100).

– Το ξόρκι της μαμής στο πρώτο όνειρο της αρχι-ταρσής για να διώξει μακριά τον Χάροντα από την ετοιμόγεννη: «*Όσα ρέματα περνάς, μαύρο αίμα να ξερνάς*» (σ. 88).

– Το ξόρκι του μαθηματικού στο τρίτο όνειρο για να μην παραδοθεί στις χάρες της πεντάμορφης μάνας του Ξάνθου που του ζήτησε να προβλέψει τη μοίρα του γιου της: «*Προσκυνώ σε νιο φεγγάρι κι αφού σ' έπλασεν ομάδα / κι αφού δε σε προσκυνήσει μαύρον όφι να πατήσει*» (σ. 106).

– Η κατάρα της αρχι-ταρσής στο έκτο όνειρο όπου ο Ξάνθος κατασκευάζει άγαλμα γυναίκας και προσπαθεί να του εμφυσήσει ζωή: «*Θανατικό θα πέσει άμα κακός άντρας πάει να φυλακώσει σε άγαλμα δικιά μου κόρη*» (σ. 154).

Για τη σχέση ονείρων, λαογραφίας και ψυχανάλυσης, βλ. Σ. Φρόνιτ & Ντ. Ε. Όπενχαϊμ, *Όνειρα στη λαογραφία*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Αθήνα 1999, όπου υπογραμμίζεται ο κοινός ερμηνευτικός τόπος λαογραφίας και ψυχανάλυσης στον συμβολισμό των ονείρων.

του, ανακαλύπτει τη δύναμη της λέξης «σαν», λέξη μαγική που ενώνει τα αντίθετα στοιχεία: «θάλασσα σαν μάνα», «όμορφη σαν άγαλμα», «αγάπη σαν μαχαίρι». Όμως, το μόριο «σαν», όπως εξηγούν οι ταρσίτσες είναι γυναίκας τρόπος.

Το επόμενο όνειρο παραλλάσσει αφηγηματικά τον μύθο του γλύπτη Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας. Η έκτη ταρσή, η Ελένη, αντιλαμβάνεται στ' όνειρό της ότι αυτό που πελεκάει στο ξύλο ο Ξάνθος είναι μορφή γυναίκας, η δική της μορφή, αδιόρατη και όμως ορατή. Και τότε ένας φόβος φωλιάζει στα σωθικά της, ότι με το άγαλμα ο Ξάνθος θέλει να φυλακίσει την ψυχή της: *«Να με πιάσει ήθελε και να με φυλακώσει στ' άγαλμα, να πάρει την ψυχή μου διά να με κάνει ό,τι ποθεί. Όρμηξα, έδωσα μια συμπρωξιά στον Ξάνθο, που τον επέταξα χάμου κι άρχισα να πατώ τα φίδια, να τα σκορπίζω, να τα κλοτσώ μετά μανίας γιατί εφύλαγαν καλά το άγαλμα που έφκιανε [...] Κι έσμπρωχτα παραλοϊσμένη, καλούσα για βοηθούς τα ανεμικά των άκρων. Να με παρασταθούν κι όλα μαζί να κάψουμε το ξύλο με τη γυναίκεια μορφή»* (σ. 152).

«... άμα δεν κρίνει με το νου, θα κρίνει με το σώμα τ'!» (σ. 163). Σ' αυτό το συμπέρασμα καταλήγει η ταρσή του έβδομου ονείρου. Η Θάλεια έλκεται από τη ρώμη του Ξάνθου, ικανού homo faber πλέον, αναγνωρίζει σ' αυτόν τον ποθητό άντρα, αλλά εκείνος μένει άβουλος στο ερωτικό της κάλεσμα: *«Κι άμα με κυνηγούσε στον όνειρο, εκεί θενά καθόμουν να παίξω λίγο με τ' αυτόν που να χαρεί η ψυχή μου. “Κυνήγα με, κυνήγα με, βρε, τρέχα να με πιάσεις!... Έλα, μπρε, να μπολιάσουμε τα δύο κορμιά εις ένα!...” [...] Τίποτις!...»* (σ.162).

Στο όγδοο όνειρο, κατακλείδα της δεύτερης ονειρικής τετραλογίας και προεξαγγελτικό της ερωτικής τέλεσης που θ' ακολουθήσει ανάμεσα στη μικρότερη ταρσή, την Σεβαστή, και τον Ξάνθο/«ξανθό» ωτακουστή, η ταρσή Αριάγνη ονειρεύεται πώς είναι νεαρή μαινάδα²⁶⁰, δίβουλη ανάμεσα στην επιθυμία να

²⁶⁰ Στο *Μαράν Αθά*, ο μαιναδισμός στοιχειώνει τα όνειρα του νεαρού δόκιμου, ως η πλέον φοβική αναπαράσταση της γυναικείας απειλής: *«Καθ' ύπνους, έβλεπα όνειρους παράδοξους. Οπού ήμαν εις δέντρο απάνου και με τραβούσαν γυμνές γυναίκες και με έριχταν κάτω και με εδάγκωναν στο λαιμό και στο στήθος και μ' εσπάρασσαν κόβοντα κομμάτια κρέας κι έλεγαν εν χαρά με ματωμένα χείλη: “Φιλιά και δαγκώματα το ίδιο είναι!”»* (σ. 147).

Στη σκιαγράφηση της ονειρικής γυναικείας ταυτότητας, ο μαιναδισμός συνιστά υπερβατική έκφραση απόλυτης ελευθερίας, εκπλήρωση μιας απαγορευμένης σεξουαλικής επιθυμίας και κατάλυση ηθικών και κοινωνικών ορίων. Χαρακτηριστικό είναι το, επαναλαμβανόμενο από τα νεανικά της χρόνια, όνειρο της μεσήλικης Ελευθερίας, ηρωίδας στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Ζάχαρη στην άκρη*, το οποίο παρουσιάστηκε στο τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

«χαλάσει» το αρσενικό και να ενωθεί μαζί του: *«Αλλά, ταρσίτσες μου καλές. Βοήθεια ζητάω γιατί είμαι πλάσμα παράξενο. Κακιά είμαι και διψάω για αίμα αντρικό. Καλή είμαι, αφού αγαπώ και θέλω την αγάπη και τα χαϊδολογήματα! [...] Ενώ αγαπώ, φοβάμαι, κι ενώ φοβάμαι, επιθυμώ αυτό που θε να πράξω»* (σ. 178).

Το ένατο όνειρο έχει μία μονήρη απευθυντικότητα. Το αφηγείται η ωραία Σεβαστή, η μικρότερη ταρσή, στον δόκιμο Νικόλαο αποκαλύπτοντας το αίνιγμα των ταρσικών τελετών, αλλά και τη δική της ερωτική επιθυμία. Συνδυάζοντας τη διαβατήρια ερωτική τελετουργία, τη λαϊκή παράδοση και την παραμυθητική αφήγηση, το όνειρο αποτυπώνει την ερωτική πράξη με το φεγγάρι / εραστή Ξάνθο και, συνάμα, την ερωτική εξομολόγηση προς τον δόκιμο μοναχό. Το ενδιαφέρον είναι ότι η εξιστόρηση της ονειροπλασίας αρθρώνεται παράλληλα με την τέλεση της ερωτικής πράξης. Η ένωσή τους θα τελεσφορήσει γεφυρώνοντας το φανταστικό με το πραγματικό: *«Τον όνειρο, τον άναρο, τα δύο έκαμα ένα κι εταίριασα τα αταίριαστα σε τέλεια αρμονία»* (σ. 195):

Κι έπειτα ανέβηκα μίαν σκάλα. Στον ουρανό ανέβαινα να φτάσω στο φεγγάρι. [...] Και το φεγγάρι κάθονταν εκεί απέναντί μου. Όμορφο είναι και ζανθό κι ωραίο παλικάρι. Ξάνθο το λεν, ή και με όνομα άγιου στρατηλάτη το φωνάζουν. [...] Μπήκα εις την αγκαλιά του τη ζεστή. Χάιδενα τα μαλλιά του. Φιλούσα το στα μάθκια του. Κι έλεα στον όνειρό μου να μην εβγώ ποτέ απέ κει... Εκεί θενά κουρνιασώ για πάντα. [...] Ετέλεσα στον άναρο για σένα. Οι άλλες ταρσίτσες έμπαιναν στον όνειρο και έβγαιναν άμα ζυπνούσαν. Τέλεση έκανα καλή! Τον όνειρο, τον άναρο, τα δύο έκαμα ένα κι εταίριασα τα αταίριαστα σε τέλεια αρμονία. Στον όνειρο σε λέω: σ' αγαπώ, Ξάνθε μ'!... Στον άναρο δύο φορές το λέω πως μόνο εσένα αγαπώ, καλέ μου!
(σ. 191-195)

Η θηλυκή Αρχή, το αυτεξούσιο, η πνευματική και σωματική κυριότητα, η σύζευξη των αντιθέτων και η αέναη αναζήτηση της ένωσης με το άλλο φύλο είναι οι βασικές ιδέες που διατρέχουν τα προαναφερόμενα όνειρα. Αληθοφάνεια²⁶¹,

²⁶¹ Βλ. το κείμενο του Μιχάλη Χρυσανθόπουλου «Η λειτουργία του χρόνου στα όνειρα της λογοτεχνίας: Βιζυηνός και Παπαδιαμάντης», στο αφιέρωμα «*Το όνειρο στη νεότερη Ελλάδα*», περιοδικό *Αρχαιολογία και Τέχνες* (τεύχος 80, Σεπτέμβριος 2001), όπου σημειώνει: «Κρίσιμη [για τις προσεγγίσεις στο θέμα του ονείρου στη λογοτεχνία] είναι η έννοια της αληθοφάνειας,

συμπύκνωση, παραστασιμότητα, μετακένωση ιδεών είναι τα κύρια χαρακτηριστικά που διέπουν αυτό το ονειρικό συνεχές, που κατευθύνουν την αφηγηματική του δράση και τη σκηνοθετική του οργάνωση. Ποιος είναι τελικά ο αποδέκτης αυτού του ανατροφοδοτούμενου ονείρου;

Εκπρόσωπος της καθεστηκυίας θρησκευτικής τάξης, που με πρόσχημα τη βλάσφημη έλευση του δαιμονικού στοιχείου μέσω των ταρσικών τελετών προσπαθεί να επιβάλει τον δικό του λόγο κυριαρχίας, ο δόκιμος εισχωρεί και πολιτογραφείται στην κοινότητα του χωριού ως ξενομερίτης, ως ξένος που διαταράσσει τη συμβιωτική αρμονία του τόπου· μια μορφή πνευματικής ετερότητας που δεν μπορεί να συλλάβει τη μυστική συμφωνία ονειρικής σοφίας και άγρυπνης ζωής.

Η μνημονική αναπαραγωγή των ονείρων, η εξιστόρηση και η κοινοποίησή τους, φέρνει στο επίκεντρο το θέμα της ερμηνείας, εξίσου σημαντική με την αφήγηση του ονειρικού λόγου. Οι ταρσές ονειρεύονται, αφηγούνται, ερμηνεύουν. Ο νεαρός κατάσκοπος παρεμβαίνει στην ερμηνευτική διαδικασία, καταγράφοντας μνημονικά θραύσματα αυτού του ονειρικού λόγου. Ερμηνεύει κατά την κρίση του, παρερμηνεύει από άγνοια, αποσιωπά ή μαντεύει το συμβολικό περιεχόμενο αυτών των ονείρων, έτσι όπως θα το ανασκευάσει για μια περαιτέρω ερμηνεία από τον εντολοδότη του Δεσπότη. Η ιδιάζουσα διαδοχική έκθεση των ονείρων των ταρσών και η συνακόλουθη πολυφωνική ερμηνεία τους, θέτει το ζήτημα της αναπαραγωγής της ονειρικής εμπειρίας, της συμβολικής της επένδυσης αλλά και της επανασυμβολοποίησής της. Ο David Bleich σημειώνει χαρακτηριστικά²⁶²: «Από τη στιγμή που ο μόνος τρόπος να αναπαραγάγουμε την εμπειρία του ονείρου είναι ο λεκτικός, η “μετάφραση” περιλαμβάνει υποχρεωτικά μια επανασυμβολοποίηση με αποδέκτη το ίδιο το υποκείμενο του ονείρου ή ένα άλλο πρόσωπο, πράγμα που καθιστά την εμπειρία τόπο διϋποκειμενικής διαπραγμάτευσης».

Τι είναι εντέλει τα ταρσικά όνειρα; Μήπως μια προβολή του γυναικείου ασυνείδητου στη συμπαντική ενέργεια της ζωής; Στον ονειρικό *ταρσό* που εξετάζουμε, στο *πλέγμα* εικόνων που ζωντανεύει τον λόγο των εννέα ονειρευτριών,

της δημιουργίας δηλαδή στον αναγνώστη ή τον ακροατή της ψευδαίσθησης ότι ο χώρος, ο χρόνος και τα δρώμενα της λογοτεχνίας ομοιάζουν με την πραγματικότητα».

²⁶² David Bleich, «Η λογική της ερμηνείας», μτφρ. Βασίλης Καλλιπολίτης, στον συλλογικό τόμο *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, ό.π., σ. 24.

κυρίαρχη είναι η προσάρτησή του από τη γη²⁶³. Γήινα όνειρα ή αφηγηματικό corpus μιας ονειρικής κοσμολογίας; Εάν δεχτούμε ότι τα όνειρα εξαρτώνται ποικιλότροπα

²⁶³ Μια ευρύτερη θεώρηση των ονείρων της περιόδου που εξετάζουμε υπό το πρίσμα της σύνδεσής τους με το στοιχείο της γης, θα αποκάλυπτε και άλλες ενδιαφέρουσες πτυχές αυτής της σχέσης. Στο διήγημα του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη «Η μυστική ρίζα» (*Φυσικές ιστορίες*, Το Ροδακίό, 2006) αναδεικνύεται ο δοξαστικός όσο και μυσταγωγικός χαρακτήρας της λατρείας της γης. Ο ήρωας του αφηγήματος Μάνθος –που το πραγματικό του όνομα είναι Ανθός, αυτοσχέδιο αρσενικό του ονόματος Ανθή της γιαγιάς του– νιώθει ιδιαίτερη έλξη για μια ιδιόρρυθμη συνήθειά της: το θάψιμο πραγμάτων. Σ’ ένα όνειρο που επανερχόταν συχνά στην παιδική του ηλικία, έβλεπε τη γιαγιά του να ξεριζώνει χόρτα, καθισμένη κατάχαμα στον κήπο του σπιτιού τους, με τη φούστα της γεμάτη χρυσαφικά και κοσμήματα: «*Τα τραβούσε άγρια από το έδαφος κι έτσι όπως βγαίνουν, αντί για ρίζες, κάτω από τα πράσινα φύλλα τους, κρεμόντουσαν φλουριά»* (σ.18). Αυτά τα «*χόρτα με τις χρυσές ρίζες*», το νήμα της συμπαντικής σοφίας που συνδέει τον πάνω με τον κάτω κόσμο, το έδαφος των πραγμάτων με το υπέδαφος των βαθύτερων νοημάτων που τα περιβάλλει, θα καταφέρει να το ερμηνεύσει μ’ ένα άλλο όνειρο, σε ώριμη ηλικία αυτήν τη φορά. Η γιαγιά Ανθή καθισμένη σ’ ένα μικρό δωμάτιο με στρογγυλά παράθυρα σαν φινιστρίνια όπου «*το μόνο που έβλεπες έξω από τα ερμητικά κλειστά τζάμια ήταν χώμα, πέτρες και ρίζες φυτών. Σαν σαλόκι υποβρυχίου που έπλεε είκοσι χιλιάδες λεύγες υπό τη γη.*» (σ. 20) και εκείνος, ένα μικρό φοβισμένο αγόρι που την ακούει να του λέει: «*Τα πράγματα θάβονται και “ρουφάνε την ευλογία του εδάφους”*» κι όταν *ξεθάβονται έχουν γίνει “καλύτερα”*» (σ. 21). Το ευλογημένο χώμα που σκεπάζει αντικείμενα-κτηρίσματα μιας τελετουργικής ταφής, η επιστροφή στη γη ως μέρος του αέναου κύκλου της ζωής, η γιαγιά-πορθμέας στο ταξίδι μύησης του εγγονού στη ζωή και στο θάνατο, η σημαδιακή ονοματοθεσία που τους χάρισε την γήινη ευφορία των ονομάτων τους, καλλιεργούν μέσα από *θαλερές* ονειρικές παραστάσεις μια ιερή μυθοποιία της γης.

Αυτή η ιερή μυθοποιία του γήινου στοιχείου αποτυπώνεται με τον πλέον σημαίνοντα τρόπο στο μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Το έβδομο ρούχο* (Καστανιώτης, 1983) όπου ένα δέντρο καθαγιασμένο «*από τα μεγάλη πάθη των γυναικών που γράφουν την Ιστορία*» δίνει την ευκαιρία για μυθιστορηματικές παραλλαγές της *εγκοιμήσεως* στα όνειρα που βλέπουν οι ονειρευόμενες κάτω από τα φυλλώματά του. Μεταξύ αυτών μια ονειρική εκδοχή της αρπαγής της Περσεφόνης, η οποία παρουσιάστηκε στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Για την πρακτική της εγκοιμήσεως, που στοιχεία της ανευρίσκουμε και στο ονείρεμα των ταρσών στο *Μαράν Αθά*, βλ. Ελισάβετ Κούκη, «*Τα θεραπευτικά όνειρα της Επιδάουρου*» στο αφιέρωμα «*Το όνειρο στην αρχαιότητα*», περιοδικό *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 78, Μάρτιος 2001: «*Η εγκοιμήση λειτουργεί στο μήκος της “καθαρτικής” ιατρικής. Το ίδιο το όνειρο γίνεται καθάρσιο. Ένα ολόκληρο παιχνίδι εντός/εκτός προσδιορίζει έτσι επί αιώνες την ιατρική, αλλά και την ερμηνεία των ονείρων*» (σ. 40). Για τη θεραπευτική χρήση του ονείρου στην αρχαιότητα, αλλά και για την αυτούσια ενσωμάτωση της εγκοιμήσεως στο χριστιανικό κόσμο, βλ. το άρθρο του Γιώργου Θ. Καλόφωνου «*Εγκοιμήσεις*», αφιέρωμα «*Σαν δεις στον ύπνο σου... ONEIPO*», εφημ. *Η Καθημερινή*, ό.π., σ. 6-9.

από τα τέσσερα βασικά στοιχεία –τη γη, τη φωτιά, το νερό και τον αέρα– ένα καίριο σημείο ανάλυσης των αφηγούμενων ονείρων είναι η διερεύνηση της *υλικής* τους πλευράς, η ανάδειξη της *υλικής φαντασίας* έτσι όπως έντεχνα την έχει παρουσιάσει στα έργα του ο Gaston Bachelard²⁶⁴, η διαπλοκή των υλικών στοιχείων με την ονειρική εμπειρία σε θεμελιώδεις δομές, αποκαλυπτικές της λογοτεχνικής ονειροφαντασίας.

Συναρθρώνοντας την ονειρική εμπειρία με τη γυναικεία φύση, το *Μαράν Αθά* συμπληρώνει την παρουσίαση των έργων που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία, σκιαγραφώντας πολλαπλές, καίριες και δυναμικές όψεις της γυναικείας ταυτότητας σε σχέση με την ονειρική διαδικασία/πρακτική –παραγωγή, βίωση, αφήγηση, ερμηνεία και ανατροφοδότηση ονείρων–. Συγχρόνως, και αυτό κατά τη γνώμη μας είναι εξίσου σημαντικό, με πρόσχημα την ονειρική εμπειρία/εξουσία, το συγκεκριμένο έργο επεξεργάζεται ουσιαστικά και εις βάθος το δίπολο ταυτότητας/ετερότητας, τόσο ως μια εν εξελίξει πορεία αυτογνωσίας όσο και ως μαθητεία στην αναγνώριση του Άλλου, στο πεδίο των έμφυλων σχέσεων²⁶⁵.

²⁶⁴ Gaston Bachelard, *Το Νερό και τα Όνειρα*, μτφρ. Έλση Τσούτη, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1985 και Gaston Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, μτφρ. Γιάννης Εμίρης, Ερατώ, Αθήνα 2007.

²⁶⁵ Αναλύοντας βασικά δομικά στοιχεία του *Μαράν Αθά*, ο σκηνοθέτης Δήμος Αβδελιώδης, ο οποίος διασκεύασε στο παρελθόν το έργο σε θεατρικό μονόλογο με αφηγήτρια τη Γιασεμί Κηλαηδόνη –παράσταση που έκανε αίσθηση σε κοινό και κριτικούς–, σημειώνει χαρακτηριστικά σε συνέντευξή του: «Το *Μαράν Αθά* θέτει ουσιώδη και σοβαρά ζητήματα της κοινωνικής και υπαρξιακής ταυτότητας των δύο φύλων που αγγίζουν την ίδια τη δομή και τη λειτουργία του κοινωνικού μας συστήματος». («Τιμωρείσαι γι' αυτά που δεν τόλμησες να πράξεις», παρουσίαση της Έλενας Δ. Χατζηγιάννου, εφημ. *Τα Νέα*, 6 Αυγούστου 2009).

Βιβλιογραφία

α) Λογοτεχνικά έργα

- Αβέρωφ, Τατιάνα, *Ανοιχτή γραμμή*, Κέδρος, Αθήνα 2005.
- Αξιώτης, Διαμαντής, *Πλωτές γυναίκες*, Κέδρος, 2002, Κάπα Εκδοτική, 2017.
- Βιζυηνός, Γ. Μ., «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», *Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμ., Παν. Μουλλάς, Ερμής, Αθήνα 1991.
- Γαλανάκη, Ρέα, *Διηγήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2020.
- , *Η Άκρα Ταπείνωση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2015.
- , *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009.
- , *Ελένη ή ο Κανένας*, Άγρα, 1998, Καστανιώτης, 2004.
- Γεωργακοπούλου, Ρούλα, *Δέντρα, πολλά δέντρα*, Πόλις, Αθήνα 2018.
- Γιαννακάκη, Ελένη, *Ρέκβιεμ για μια Οκτάβια*, Πατάκης, Αθήνα 2020.
- , *Σκούρο γκρι, σχεδόν μαύρο*, Πατάκης, Αθήνα 2016.
- , *Τα χερουβείμ της μοκέτας*, Εστία, Αθήνα 2006.
- , *Περί ορέξεως και άλλων δεινών*, Εστία, Αθήνα 2001.
- Γκιμοσούλης, Κωστής, *Το φάντασμα της*, Κέδρος, Αθήνα 2009.
- , *Το θηρίο είναι παντού*, Κέδρος, Αθήνα 2003.
- , *Μια νύχτα με την κόκκινη*, Κέδρος, Αθήνα 1995.
- Γκρίτση-Μιλλιέξ, Τατιάνα, *Ονειρικά*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991.
- Γρηγοριάδης, Θεόδωρος, *Δεύτερη γέννα*, Πατάκης, Αθήνα 2009.
- Δημητρακάκη, Άντζελα, *Αεροπλάστ*, Εστία, Αθήνα 2015.
- , *Μέσα σ' ένα κορίτσι σαν κι εσένα*, Εστία, Αθήνα 2009.
- Δημητρίου, Σωτήρης, *Τα όνειρα μου δέλουν*, Πατάκης, Αθήνα 2015.
- Διβάνη, Λένα, *Νάντια*, Μελάι, Αθήνα 2006.
- Διονυσοπούλου, Σοφία, *Η κόρη του ξενοδόχου*, Άγρα, Αθήνα 2012.
- Δούκα, Μάρω, *Έλα να πούμε ψέματα*, Πατάκης, 2014.
- , *Ουράνια μηχανική*, Κέδρος, 1999, Πατάκης, 2009.
- , *Ένας σκούφος από πορφύρα*, Κέδρος, 1995, Πατάκης, 2007.
- , *Οι λεύκες ασάλευτες*, Κέδρος, 1987, Πατάκης, 2008.
- , *Η πλωτή πόλη*, Κέδρος, 1983, Πατάκης, 2007.
- , *Η αρχαία σκουριά*, Κέδρος, 1979, Πατάκης, 2008.
- Egnaux, Annie, *Μια γυναίκα*, μτφρ. Ρίτα Κολαΐτη, Μεταίχμιο, Αθήνα 2020.

- Ζαρόκωστα, Κατερίνα, *Μητέρα και κόρη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.
- Ζατέλη, Ζυράννα, *Τετράδια ονείρων*, Καστανιώτης, Αθήνα 2017.
- , *Με το παράξενο όνομα Ραμάνθις Ερέβους: Το πάθος χιλιάδες φορές*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009.
- , *Με το παράξενο όνομα Ραμάνθις Ερέβους: Ο θάνατος ήρθε τελευταίος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.
- , *Και με το φως του λύκου επανέρχονται*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993.
- , *Στην ερημιά με χάρι*, Σιγαρέτα, 1986, Καστανιώτης, 1994.
- , *Περσινή αρραβωνιαστικιά*, Σιγαρέτα, 1984, Καστανιώτης, 1994.
- Ζέη, Άλκη, *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα*, Κέδρος, 1987, Μεταίχμιο 2013.
- Ζωγράφου, Λιλή, *Η Συβαρίτισσα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Θέμελης, Νίκος, *Η συμφωνία των ονείρων*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010.
- Καράμπελα, Χριστίνα, *Καιροί τέσσερεις*, Πόλις, Αθήνα 2014.
- Καραπάνου, Μαργαρίτα, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη – Ημερολόγια 1959-1979*, επιμ. Βασίλης Κιμούλης, Ωκεανίδα, Αθήνα 2008.
- , *Μαμά*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2004.
- , *Ναι*, Ωκεανίδα, Αθήνα 1999.
- , *Rien ne va plus*, Ερμής, 1991, Καστανιώτης, 2012.
- , *Ο υπνοβάτης*, Ερμής, 1985, Καστανιώτης, 1997.
- , *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, Ερμής, 1976, Καστανιώτης, 1997.
- Καρατζαφέρη, Ιωάννα, *Η Ώρα του Λύκου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- Καρυσιάνη, Ιωάννα, *Χίλιες ανάσες*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018.
- , *Τα σακιά*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010.
- , *Η κυρία Κατάκη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- Κοκκινάκη, Νένα, *Η πρέσβειρα των Παρισίων*, Πατάκης, Αθήνα 2013.
- Κολλιάκου, Δήμητρα, *Η αρρώστια των βουνών*, Πατάκης, Αθήνα 2009.
- , *Θερμοκρασία δωματίου*, Πατάκης, Αθήνα 2006.
- , *Το Μαγείο*, Εστία, Αθήνα 1999.
- Κόντζογλου, Μαίρη, *Μια προσευχή για τα παλιά ασήμια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018.
- Κοντολέων, Μάνος, *Δυο φορές Άνοιξη*, Πατάκης, Αθήνα 2016.
- , *Δάχτυλα πάνω στο σώμα της*, Πατάκης, Αθήνα 2015.
- Κουμανταρέας, Μένης, *Η γυναίκα που πετάει*, Κέδρος, Αθήνα 2006.
- Κουντούρη, Ζέτα, *Ρωγμές στη σιωπή*, Κέδρος, Αθήνα 2010.
- Λαδιά, Ελένη, *Οι θεές*, Εστία, Αθήνα 2015.

- , *Ο ονειρόσακκος*, Εστία, Αθήνα 2012.
- , *Τα άλση της Περσεφόνης*, Αρμός, Αθήνα 1997.
- Μαγκλίνης, Ηλίας, *Η ανάκριση*, Κέδρος, 2008, Μεταίχμιο 2020.
- Mann, Thomas, *Θάνατος στη Βενετία*, μτφρ. Βασίλης Τσαλής, Μεταίχμιο, 2017.
- Μαντόγλου, Αργυρώ, *Bodyland – Χώρα σωμάτων*, Κέδρος, Αθήνα 2005.
- Μαραγκοζάκη, Σωτηρία, *Ο κλήρος του αίματος*, Πατάκης, Αθήνα 2020.
- Μαρούτσου, Έλενα, *Οι χυδαίες ορχιδέες*, Κίχλη, Αθήνα 2015.
- , *Μεταξύ συρμού και αποβάθρας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2008.
- , & Φωσκόλου, Ούρσουλα, *Δύο*, Κίχλη, Αθήνα 2018.
- Μάτεσις, Παύλος, *Η μητέρα του σκύλου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- Ματζαρίδου, Ευσταθία, *Ένας κόμπος όλα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2009.
- Μέξα, Αλεξάνδρα, «Close up», στο συλλογικό έργο *Περί τυφλότητας και άλλων δεινών*, σειρά Hotel–Ένοικοι Γραφής, Πατάκης, Αθήνα 2011.
- Μήτσора, Μαρία, *Με λένε Λέξη*, Πατάκης, Αθήνα 2008.
- , *Άννα, να ένα άλλο*, Άκμων, 1978, Πατάκης, 2007 (αναθεωρημένη έκδοση).
- , *Καλός καιρός / Μετακίνηση*, Πατάκης, Αθήνα 2005.
- Μιχαηλίδης, Μιχάλης, *Η σκύλα και το κουτάβι*, Καστανιώτης, 2002, Περίπλους, 2012
- Μιχαλοπούλου, Αμάντα, *Η γυναίκα του Θεού*, Καστανιώτης, Αθήνα 2014.
- , *Πριγκίπισσα Σάυρα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007.
- , *Γιάντες*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- , *Έξω η ζωή είναι πολύχρωμη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994.
- Νικολαΐδου, Σοφία, *Ο Μωβ Μαέστρος*, Κέδρος, Αθήνα 2006.
- Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος, *Η φόνισσα*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- Πέγκα, Έλενα, *Σφιχτές ζώνες και άλλα δέρματα*, Άγρα, Αθήνα 2011.
- Ραπτόπουλος, Βαγγέλης, *Λεσβία*, Κέδρος, Αθήνα 2016.
- , *Λούλα*, Κέδρος, 1997, Καστανιώτης, 2013.
- Σιώζου, Δανάη, *Χρήσιμα παιδικά παιχνίδια*, Αντίποδες, Αθήνα 2016.
- Σπυροπούλου, Μαριαλένα, *Ρου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2016.
- Σταθοπούλου, Ελεωνόρα, *Καλό αίμα, κακό αίμα*, Εστία, Αθήνα 2010.
- Στρίντμπεργκ, Αύγουστος, *Δεσποινίς Τζούλια. Η πιο δυνατή*, μτφρ. Πέλος Κατσέλης Δωδώνη, Αθήνα 2014.
- Σωτηρίου, Κωνσταντία, *Πικρία χώρα*, Πατάκης, Αθήνα 2019.
- , *Φωνές από χώμα*, Πατάκης, Αθήνα 2017.

- , *Η Αϊσέ πάει διακοπές*, Πατάκης, Αθήνα 2015.
- Σωτηροπούλου, Έρση, *Άνθρωπος στη θάλασσα*, Πατάκης, Αθήνα 2018.
- , *Μπορείς;* Πατάκης, Αθήνα 2017.
- , *Η φάρσα*, Κέδρος, 1982, Πατάκης, Αθήνα 2010.
- , *Εύα*, Πατάκης, Αθήνα 2009.
- , *Εορταστικό τριήμερο στα Γιάννενα*, Νεφέλη, 1982, 2η έκδοση Κέδρος, 2001.
- Τζαβέλλα, Μάχη, *Φτερά παγωνιού*, Γκοβόστης, Αθήνα 2018.
- Τριανταφύλλου, Σώτη, *Για την αγάπη της γεωμετρίας*, Πατάκης, Αθήνα 2011.
- , *Το εργοστάσιο των μολυβιών*, Πατάκης, Αθήνα 2000.
- Τρουλλινού, Νίκη, *Ουρανός από στάχτη*, Ποταμός, Αθήνα 2020.
- Τσαλίκογλου, Φωτεινή, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς – Τα παράξενα της μητρικής αγάπης (Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008.
- , *Ονειρεύτηκα πως είμαι καλά*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.
- , *Εγώ, η Μάρθα Φρόντ*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.
- , *Έρωσ φαρμακοποιός*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.
- , *Η κόρη της Ανθής Αλκαίου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Φακίνου, Ευγενία, *Γράμματα στη Χιονάτη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2020.
- , *Το τρένο των νεφών*, Καστανιώτης, Αθήνα 2011.
- , *Για να δει τη θάλασσα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008.
- , *Φιλοδοξίες κήπου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007.
- , *Η μέθοδος της Ορλεάνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- , *Έρωσ, Θέρος, Πόλεμος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003.
- , *Τυφλόμυγα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.
- , *Εκατό δρόμοι και μία νύχτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.
- , *Ζάχαρη στην άκρη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991.
- , *Η μεγάλη πράσινη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1987.
- , *Το έβδομο ρούχο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1983.
- , *Αστραδενή*, Κέδρος, Αθήνα 1982.
- Φακίνου, Μαρία, *Ανατομία κόρης*, Αντίποδες, Αθήνα 2017.
- , *Η αρχή του κακού*, Καστανιώτης, Αθήνα 2012.
- Φρανέλη, Μαργαρίτα, *Μαμά, κι εγώ δεν σ' αγαπώ*, Πατάκης, Αθήνα 2009.
- Φωσκόλου, Ούρσουλα, *Το Κήτος*, Κίχλη, Αθήνα 2016.
- Χατζηγιαννίδης, Βαγγέλης, *Φυσικές ιστορίες*, Το Ροδακίό, Αθήνα 2006.

Χουζούρη, Έλενα, *Ο θεός Αβραάμ μένει πάντα εδώ*, Πατάκης, Αθήνα 2016.

Ψύρρας, Θωμάς, *Μαράν Αθά*, Κέδρος, Αθήνα 2004.

β) Άρθρα & Μελέτες - Ελληνική βιβλιογραφία

Αγάθος, Θ.– Ιωακειμίδου, Λ. – Ξούριας, Γ., (επιμ.), *Θέματα νεοελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα – Τιμητικός τόμος για την Έρη Σταυροπούλου*, Gutenberg, Αθήνα 2020.

Αθανασίου, Αθηνά (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσεκένης, Νήσος, Αθήνα 2006.

Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη, *Ο Άλλος εν διωγμό – Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο*, Θεμέλιο, 1998, Πατάκης, 2020 (αναθεωρημένη έκδοση).

—, *Η γραφή και η βία – Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Πατάκης, Αθήνα 2000.

Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2007.

—, «Γυναικείες και ανδρικές ταυτότητες σε μυθιστορήματα της Ρέας Γαλανάκη» Ανακοίνωση στο Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010.

Ανδρουτσοπούλου, Αθηνά, «Το όνειρο ως αφήγηση: Αξιοποίηση στη συστημική ψυχοθεραπεία», Κείμενο Εργασίας/Working Paper Series, 2008/25, Εργαστήριο Διερεύνησης Ανθρωπίνων Σχέσεων.

—, *Η αθάνατη γλώσσα των ονείρων μας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Αποστολίδου, Βενετία, *Τραύμα και μνήμη – Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, Πόλις, Αθήνα 2010.

Αρτεμίδωρος, *Άπαντα* (Ονειροκριτικά, τ. Α΄, Β΄, Γ΄), Κάκτος, Αθήνα 2000.

Βασματζίδης, Παντελής, *Ερμηνεία των ονείρων. Είκοσι επτά αιώνες πριν και ένας αιώνας μετά*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

Βασιλάκος, Γιώργος, *Όνειρα και οράματα και άλλα φαινόμενα του χωριού και της γης μας*, Ύψιλον, Αθήνα 2006.

- Βοναπάρτη, Μαρία, *Ταύτιση κόρης και πεθαμένης μητέρας*, μτφρ. Λίζα Πετρίδη, Άγρα, Αθήνα 1984.
- Βοσνιάδου, Τόνια, «Διαδικασίες Σύγκρουσης: Ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις στον λόγο περί θηλυκότητας», *Όταν οι γυναίκες έχουν διαφορές-Αντιθέσεις και συγκρούσεις γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα*, Χ. Βλαχούτσικου & L. Kain Hart (επιμ.), Μέδουσα, Αθήνα 2003, σ.139-163.
- Βούλγαρης, Κώστας, *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2017.
- Γαλανάκη, Ρέα, *Από τη ζωή στη λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2011.
- Δημητριάδης, Γιώργος, «Η επιθυμία, η εικόνα, και η φαντασίωση στο όνειρο», στο *Εκ των Υστέρων*, 4(2000), αφιέρωμα στο όνειρο.
- Δημητρούλια, Τιτίκα, «Μεταπολιτευτική πεζογραφία και δημόσια σφαίρα», *Η Καθημερινή*, 23.02.2014.
- Ζαμάρου, Ρένα, *Όνειρα λογοτεχνικά. Η διερεύνηση ενός τόπου από τον Ησίοδο ως τον Αρτεμίδωρο*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2006.
- Θεοδοσοπούλου, Μάρη, «Ενυπνιογράφοι και καταγραφείς ονείρων», *Η Εποχή*, 25.5.2008.
- Ιακωβίδου, Σοφία, *Inter-Esse. Θέματα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Gutenberg, Αθήνα 2020.
- Κανατσούλη, Μένη, *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα. Νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία*, Gutenberg, Αθήνα 2008.
- , *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, Πατάκης, Αθήνα 1997.
- Καστρινάκη, Α., Πολίτης, Α., Τζιόβας, Δ., (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, Ηράκλειο 2012.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα 2003.
- Κιοσσές, Σπύρος, «“Μαμά, εγώ δεν υπάρχω;”: η αναζήτηση της γυναικείας Ταυτότητας στο λογοτεχνικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου», Ανακοίνωση στο Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010.
- Κοτζιά, Ελισάβετ, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010 – Το μέτρο και τα σταθμά*, Πόλις, Αθήνα 2020.

- Κουμανταρέας, Μένης, Κούρτοβικ, Δημοσθένης, Τατσόπουλος, Πέτρος, Ασωνίτης, Αλέξανδρος, συντονιστής συζήτησης: Ηρακλής Παπαλέξης, «Είκοσι έτη μετά. Μια συζήτηση για την ελληνική πεζογραφία», περ. *Διαβάζω*, τχ. 376 (Ιούλιος–Αύγουστος 1997).
- Κούρτοβικ, Δημοσθένης, *Η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και Ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020*, Πατάκης, Αθήνα 2021.
- , *Η νοσταλγία της πραγματικότητας: Δοκίμια και κριτικές 2002-2013*, Εστία, Αθήνα 2015.
- Κρανάκη, Μιμικά, *Διαβάζοντας τον Φρόντ – Δέκα μαθήματα για την ψυχανάλυση*, Εστία, Αθήνα 1986.
- Κυθρεώτης, Χρίστος, «Συλλαμβάνοντας έκκεντρα την ιστορία», Ηλεκτρονικό λογοτεχνικό περιοδικό *Ο Αναγνώστης*, 11/11/2020.
- Κυρτάτας, Δημήτρης (επιμ.), *Όψις ενυπνίου. Η χρήση των ονείρων στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993.
- Μακρυνιώτη, Δήμητρα (επιμ.), *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, μτφρ. Κ. Αθανασίου, Κ. Καψαμπέλη, Μ. Κονδύλη, Θ. Παρασκευόπουλος, Νήσος, Αθήνα 2004.
- Μικέ, Μαίρη, *Δοκιμασίες. Όψεις του οικογενειακού πλέγματος στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1922-1974*, Gutenberg, Αθήνα 2019.
- , *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία*, Κέδρος, Αθήνα 2001.
- Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994.
- Μπαζαρίδης, Κ. 2003. Το «ωκεάνιο αίσθημα». *Η Καθημερινή*, 17 Αυγούστου. <http://kathimerini.gr> (Τελευταία πρόσβαση 25 Αυγούστου 2010).
- Μπενάτσης, Απόστολος, *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1994.
- Μωρίκης, Χάρης, *Η λογοτεχνία στο ντιβάνι*, Αρμός, Αθήνα 2014.
- Νάζου, Παναγιώτα, «Ο αυτοβιογραφικός λόγος της Μαργαρίτας Καραπάνου και η ψυχοδυναμική των σχέσεων μητέρας – κόρης» στο *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, Ιούνιος 2019, σ. 525-538.
- Παπαρούση, Μαρίτα, *Το σώμα και η διαπραγμάτευση της διαφοράς στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2012.
- , *Σε αναζήτηση της σημασίας. Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις σε πεζογραφικά*

- κείμενα του 19ου και του 20ού αιώνα, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Ποταμιάνου, Άννα, *Η ποίηση των ονείρων*, Ίκαρος, Αθήνα, 2020.
- Σακελλαρόπουλος, Π., Παναγιώτου, Κ., Ευστρατίου, Σ., «Η Αρχαϊκή Μητέρα: Μυθολογία και βασικές ψυχαναλυτικές έννοιες», *Εταιρεία Κοινωνικής Ψυχιατρικής και Ψυχικής Υγείας, Ψυχιατρική* 14 (2003) 19-27.
- Σερεμετάκη, Νάντια, *Παλλινόστηση Αισθήσεων – Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη Σύγχρονη Εποχή*, Νέα Σύνορα-Α.Α.Λιβάνη, Αθήνα 1997.
- Σιαφλέκης, Ζ.Ι., (επιμ.), *Γραφές της Μνήμης. Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, συλλογικό έργο, Gutenberg, Αθήνα 2011.
- Σπυράτου, Βιργινία Αγάπη, «Η ταυτότητα του “Άλλου”: Κατασκευές έμφυλης, εθνικής και πολιτιστικής ταυτότητας στο μυθιστόρημα σύγχρονων Ελληνίδων συγγραφέων», Ανακοίνωση στο Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010.
- Σπυροπούλου, Α. – Τσιμπούκη, Θ. (επιμ.), *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία – Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.
- Τζιόβας, Δημήτρης, *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην ηθική*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017.
- , *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993.
- Τζούλης, Θανάσης, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993.
- Τσούπρου, Σταυρούλα, «Οι τίτλοι των μυθιστορημάτων. Θεωρητικό – ερμηνευτικό σχήμα και παραδειγματική εφαρμογή», *Σύγκριση / Comparaison* (22) 2011 σ. 87-104.
- Φραντζή, Άντεια, «Η αναζήτηση της ταυτότητας μέσα από τον προβληματισμό της ετερότητας. Επιλογή από το έργο της Ρέας Γαλανάκη», Ανακοίνωση στο Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010.
- Χαρτοκόλλης, Πέτρος, *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999.
- Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης, *Η κίνηση του εκκρεμούς-Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Πόλις, Αθήνα 2018.
- Χρυσανθόπουλος, Μιχάλης, *Αρτεμίδωρος και Φρόνυτ. Ερμηνευτικές θεωρίες και λογοτεχνικά όνειρα*, Εξάντας, Αθήνα 2005.
- , *Γεώργιος Βιζυηνός – Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Εστία, Αθήνα 1994.
- Χρυσομάλλη-Henrich, Κυριακή, *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Θεωρητικές και ερμηνευτικές*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2020.

Χρυσστομίδης, Ανταίος (επιμ.), *Συγγραφικές εμμονές – Ρέα Γαλανάκη, Λένα Διβάνη, Μάρω Δούκα, Ζυράννα Ζατέλη, Αθηνά Κακούρη, Ευγενία Φακίνου, Καστανιώτης, Αθήνα 2007.*

γ) Ξενόγλωσση και μεταφρασμένη στα ελληνικά βιβλιογραφία

- Abrams, M.H., *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά-Σοφία Χατζηιωαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005.
- Agha-Jaffar, Tamara, *Δήμητρα & Περσεφόνη. Διδάγματα από ένα μύθο*, μτφρ. Άδωνις Σάμψων, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2010.
- Aldama, Frederick Luis (επιμ.), *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, University of Texas Press, Austin 2010.
- André, Serge, *Τι θέλει μια γυναίκα; Μια ψυχαναλυτική ματιά στη θηλυκότητα*, μτφρ. Δέσποινα Ανδροπούλου, Κέδρος, Αθήνα 2010.
- Bachelard, Gaston, *Το Νερό και τα Όνειρα*, μτφρ. Έλση Τσούτη, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα, 1985.
- Μπαρτ, Ρολάν, *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής – Νέα Κριτικά Δοκίμια*, μτφρ. Κατερίνα Παπαϊακώβου, Ράππας, Αθήνα 1983.
- , *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Ράππας, Αθήνα 1977.
- Beaton, Roderick, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996.
- Μπέτελχαϊμ, Μπρούνο, *Η γοητεία των παραμυθιών*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, Γλάρος, Αθήνα 1995.
- Beradt, Charlotte, *Τα όνειρα στο Τρίτο Ράιχ*, μτφρ. Γιάννης Καλλιφατίδης, Άγρα, Αθήνα 2015.
- Bleich, D., Baudry, J.L., κ.ά., *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), Εξάντας, Αθήνα 1990.
- Boyd, Carol T., «Mothers and Daughters: A Discussion of Theory and Research», *Journal of Marriage and Family*, τόμ. 51, αρ. 2 (Μάιος 1989), σ. 291-301.
- Bremond Cl., Chatman S., κ.ά., *Θεωρία της Αφήγησης*, Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), Εξάντας, Αθήνα 1991.
- Brooks, Peter, *Psychoanalysis and Storytelling*, Blackwell Publishers, Cambridge, Mass. 1994.

- , *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Clarendon Press, Oxford 1984.
- Butler, Judith, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Εκκρεμές, Αθήνα 2008.
- Cheymol, Pierre, *Les Empires du rêve*, José Corti, Παρίσι 1994.
- Chodorow, Nancy, «Mothering, Object-Relations, and the Female Oedipal Configuration», *Feminist Studies*, τόμ. 4, αρ. 1 (Φεβρ. 1978), σ. 137-158.
- Clément, Catherine & Kristeva, Julia, *Το θήλυ και το ιερό*, μτφρ. Αρχοντή Κόρκα, Ψυχογιός, Αθήνα 2001.
- Cournut, Jean, *Γιατί οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2008.
- Daly, Brenda O. & Reddy, Maureen T., *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivity*, University of Tennessee Press, 1991.
- Dieterle, Bernard & Engel, Manfred (επιμ.), *Writing the Dream / Écrire le rêve*, (Cultural Dream Studies; 1), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017.
- Dodds, E.R., *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφρ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996 (δεύτερη έκδοση αναθεωρημένη).
- Ντολτό, Φρανσουάζ, *Όψεις της γυναικείας ταυτότητας*, μτφρ. Ελισάβετ Κούκη, Κουκκίδα, Αθήνα 2018.
- Felman, Shoshana (επιμ.), *Literature and Psychoanalysis*, Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη και Λονδίνο 1977.
- , & Laub, Dori, *Testimony – Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, ΝέαΥόρκη 1992.
- Flanders, Sara (επιμ.), *The Dream Discourse Today*, Routledge, Λονδίνο 1993.
- Flax, Jane, «The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and within Feminism», *Feminist Studies*, τόμ. 4, αρ. 2, Toward a Feminist Theory of Motherhood (Ιούνιος 1978), σ. 171-189.
- Φουκώ, Μισέλ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας – Η δίψα της γνώσης*, πρώτος τόμος, μτφρ. Γκλόρυ Ροζάκη, Ράππας, Αθήνα 1978.
- Φρόντ, Σίγκμουντ, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1994.
- , *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1993.
- , «Το παραλήρημα και τα όνειρα στην *Γκραντίβα* του W. Jensen», μτφρ. Πάνος Αλούπης, W. Jensen / S. Freud, *Γκραντίβα*, Άγρα, Αθήνα, 1994.

- , *Δοκίμια Μεταμυθολογίας* (1915), μτφρ. Θόδωρος Παραδέλλης, Καστανιώτης, Αθήνα 1980.
- , & Όπενχάϊμ, Ερνστ, *Όνειρα στη λαογραφία*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Αθήνα 1999.
- Ζαν, Ζωρζ, *Η δύναμη των παραμυθιών*, μετάφραση Μαρία Τζαφεροπούλου, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Ζιράρ, Ρενέ, *Ρομαντικό Ψεύδος & Μυθιστορηματική Αλήθεια*, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001.
- Gallop, J., *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca 1984.
- Genette, Gérard, *Σχήματα III*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Πατάκης, Αθήνα 2007.
- Giorgio, Adalgisa (επιμ.), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, Νέα Υόρκη 2002.
- Hirsch, Marianne, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29:1 (Ανοιξη 2008).
- , *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989.
- , «Mothers and Daughters», *Signs*, τόμ. 7, αρ. 1, Φθινόπωρο 1981, σ. 200-222.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, 1991.
- Jacobs, Amber, «The Potential of Theory: Melanie Klein, Luce Irigaray, and the Mother-Daughter Relationship», *Hypatia*, τόμ. 22, αρ. 3 (Καλοκαίρι 2007), σ. 175-193.
- Juhasz, Suzanne, «Towards Recognition – Writing and the Daughter-Mother Relationship», *American Imago*, τόμ. 57, αρ. 2, Καλοκαίρι 2000, σ. 157-183.
- Jung, C.G & Kerényi, C., *Η επιστήμη της μυθολογίας*, μτφρ. Κώστας Ζάρρας, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1989.
- Kahane, Claire, «Questioning the Maternal Voice», *Genders* (Austin, Tex.), τόμ. 3, Φθινόπωρο 1988, University of Texas Press, σ. 82-91.
- Kilroe, Patricia A., «The Dream as Text, The Dream as Narrative», *Dreaming*, τόμ. 10, αρ. 3, 2000.
- Kristeva, Julia, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, Scripta,

- Αθήνα 2011.
- , *Οι νέες αρρώστιες της ψυχής*, μτφρ. Κατερίνα Χατζή, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- Lahire, Bernard, *Η κοινωνιολογική ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Αντώνης Αθανασόπουλος, Πόλις, Αθήνα 2020.
- Lemma, Alessandra, *Κάτω από το δέρμα. Μια ψυχαναλυτική μελέτη της τροποποίησης του σώματος*, μτφρ. Κώστας Α. Ζερβός, Αρμός, Αθήνα 2016.
- Lovell, Terry (επιμ.), *British Feminist Thought – A Reader*, B. Blackwell, 1990.
- Μακ Ντούγκαλ, Τζόυς, *Τα χίλια και ένα πρόσωπα του έρωτα*, μτφρ. Δροσούλα Τσαρμακλή, Νεφέλη, Αθήνα 2001.
- Miller, Alice, *Οι φυλακές της παιδικής μας ηλικίας*, μτφρ. Ευηνέλλα Αλεξοπούλου–Νίκος Λαζαρίδης, Ροές, Αθήνα 2003.
- Μπαχτίν, Μιχαήλ, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του – Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, μτφρ. Γιώργος Πινακούλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017.
- Newton, K.M. (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013.
- O' Reilly, Andrea (επιμ.), *From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, State University of New York Press, 2004.
- Podnieks, Elizabeth & O' Reilly, Andrea (επιμ.), *Textual Mothers. Maternal Texts – Motherhood in Contemporary Women's Literatures*, Wilfrid Laurier University Press, 2010.
- Price, S.R.F, «Το μέλλον των ονείρων: από τον Φρόνυτ στον Αρτεμίδωρο», μτφρ. Ι.Φ.Βλαχόπουλος, *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 78 (Μάρτιος 2001), σ. 6-22.
Συνοπτευμένη μορφή του άρθρου «From Freud to Artemidorus», *Past and Present*, 113 (Νοέμβριος 1986), σ. 3-37].
- Προπ, Β.Γ., *Μορφολογία του παραμυθιού – Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρωζ και άλλα κείμενα*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.
- Recalcati, Massimo, *Τα χέρια της μητέρας. Επιθυμία, φαντασιώσεις και κληρονομιά της μητέρας*, μτφρ. Χρήστος Πονηρός, Κέλευθος, Αθήνα 2017.
- Rheinschmidt, Otto M., *The Fictions of Dreams – Dreams, Literature, and Writing*, Routledge, Νέα Υόρκη 2017.
- Ricoeur, Paul, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, 2008.
- , *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.

- Robinson, Lillian S., «Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon», *Tulsa Studies in Women's Literature*, τόμ. 2, αρ. 1 (Άνοιξη 1983), σ. 83-98.
- Rye, Gill et al., (επιμ.), *Motherhood in Literature and Culture – Interdisciplinary Perspectives from Europe*, Routledge, Νέα Υόρκη, 2018.
- , «Maternal genealogies: the figure of the mother in/and literature», *Journal of Romance Studies*, 6 (3), 2006, σ. 117-126.
- Schaeffer, J., Cournut-Janin, M., Faure-Pragier, S., Guignard, F., *Clés pour le féminin: Femme, mère, amante et fille*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1999.
- Sharpe, Ella Freeman, *Dream Analysis*, The Hogarth Press, 2nd ed., Λονδίνο 1978.
- States, Bert O., «Authorship in Dreams and Fictions», *Dreaming*, τόμ. 4, αρ.4, 1994.
- , *Dreaming and storytelling*, Cornell University, Ithaca and London, 1993.
- Stewart, Charles, *Όνειρα και ιστορική συνείδηση στην Ελλάδα*, μτφρ. Κωστής Πανσέληνος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2019.
- , «Erotic Dreams and Nightmares from Antiquity to the Present», *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, τόμ.8, αρ. 2 (Ιούνιος 2002), σ. 279-309.
- Winnicott, D. W., *Το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, μτφρ. Γιώργος Καλομοίρης, Αρμός, Αθήνα 2019.
- Woodward, Kathleen (επιμ.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generation*, Indiana University Press, Bloomington 1999.

Περιοδικά και εφημερίδες

- Περ. *Αρχαιολογία*, «Το όνειρο στην αρχαιότητα», 78, Μάρτιος 2001.
- Περ. *Αρχαιολογία*, «Το όνειρο στο Βυζάντιο», 79, Ιούνιος 2001.
- Περ. *Αρχαιολογία*, «Το όνειρο στη νεώτερη Ελλάδα», 80, Σεπτέμβριος 2001.
- Περ. *Αρχαιολογία*, «Θεωρίες ονείρων», 81, Δεκέμβριος 2001.
- Βιβλιοθήκη*, ένθετο της εφ. *Ελευθεροτυπία*, «Η ψυχανάλυση ανάμεσα στην Ιστορία και το Μύθο», 29/9/06, 423.
- Περ. *Διαβάζω*, τχ. 163 (Μάρτιος 1987), αφιέρωμα «Ψυχανάλυση και λογοτεχνία».
- Περ. *Διαβάζω*, τχ. 240 (30.5.90), αφιέρωμα «Όνειρο και λογοτεχνία».
- Περ. *Διαβάζω*, τχ. 453 (Ιούλιος-Αύγουστος 2004), αφιέρωμα «Ψυχαναλυτικές αναγνώσεις λογοτεχνικών κειμένων».
- Περ. *Διαβάζω*, τχ. 521 (Σεπτέμβριος 2011), Αφιέρωμα στην Μαργαρίτα Καραπάνου.
- Περ. *Εκ των Υστέρων*, «Το όνειρο», 4 (2000).

Επτά Ημέρες, ένθετο της εφ. *Η Καθημερινή*, «Σαν δεις στον ύπνο σου... ΟΝΕΙΡΟ»,
εφημ. *Η Καθημερινή*, επιμ. αφιερώματος Κωστής Λιόντης και Νίκη Τσιρώνη,
5 Ιανουαρίου 2003.

Περ. *Κλήδονας* (περιοδική έκδοση της Υπερρεαλιστικής Ομάδας Αθηνών), «Το
όνειρο και οι παρυφές του...», τχ. 6, Μάιος 2015.