

## Σύγκριση

Τόμ. 16 (2005)



**Όνειρα για την Preciosa/όνειρα με την Preciosa:  
από τον Θερβάντες στον Λόρκα και από τον Λόρκα  
στον Ελύτη**

*Βίκτωρ Ιβάνοβιτς*

doi: [10.12681/comparison.10086](https://doi.org/10.12681/comparison.10086)

Copyright © 2016, Βίκτωρ Ιβάνοβιτς



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Ιβάνοβιτς Β. (2017). Όνειρα για την Preciosa/όνειρα με την Preciosa: από τον Θερβάντες στον Λόρκα και από τον Λόρκα στον Ελύτη. *Σύγκριση*, 16, 34–59. <https://doi.org/10.12681/comparison.10086>

Όνειρα για την Preciosa/όνειρα με την Preciosa  
(από τον Θερβάντες στον Λόρκα  
και από τον Λόρκα στον Ελύτη)

**Σ**ε μια πρώτη ερμηνευτική προσέγγιση της «παραδειγματικής νουβέλας» *La Gitanilla* [Η Τσιγγανοπούλα] του Miguel de Cervantes Saavedra<sup>1</sup>, ανέλυσα τη μορφολογική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο συγκεκριμένο έργο του ισπανού συγγραφέα και σε ορισμένες μυθικές και φολκλορικές αφηγήσεις, δομημένες επάνω στο υποσυνείδητο εκείνο «σενάριο» το οποίο στην ψυχανάλυση ονομάζεται «οικογενειακό μυθιστόρημα» [*Familienroman*]<sup>2</sup>. Η εν λόγω σχέση ανήκει στην κατηγορία της «επιδράσεως» –με τη σημασία που προσδίδει σ’ αυτό τον όρο ο Harold Bloom<sup>3</sup>–, δηλαδή συνιστά μια «παρανάγνωση» [*misreading*] με στόχο την εξαφάνιση κάθε ίχνους της γενεαλογικής διαδρομής από τον «πρόγονο» στο «διάδοχο», και κυρίως από το πρωτογενές στο δευτερογενές κείμενο. Στην περίπτωση της *Τσιγγανοπούλας* του Θερβάντες, η παρανάγνωση εκτρέπει την προσοχή του αναγνώστη από το μυστήριο της καταγωγής σ’ εκείνο της σεξουαλικότητας της ηρωίδας (τουτέστιν της παρθενίας της)· παράλληλα, το οικογενειακό μυθιστόρημα μετασχηματίζεται σε «μυθιστόρημα ενηλικίωσης» [*Bildungsroman*], που κορυφώνεται με το γάμο της πρωταγωνίστριας. Εξάλλου, διαπιστώνουμε επίσης ότι η παρανάγνωση και ο μετασχηματισμός ακολουθούν εκ του σύνεγγυς τα στάδια της «διεργασίας του ονείρου» [*Traumarbeit*]. Κατά συνέπεια, το οικογενειακό μυθιστόρημα και το μυθιστόρημα ενηλικίωσης συναποτελούν ένα ο ν ε ι ρ ι κ ό δ ι α κ ε ί μ ε ν ο.

\*

Στις ακόλουθες σελίδες προτίθεται να αποδείξω, από συγκριτολογικής απόψεως, ότι το συγκεκριμένο διακεείμενο προεκτείνεται και πέραν του θερβαντινού χώρου. Η διαδικασία διατηρεί τη δυναμική της παρανάγνωσης, που οδηγεί στην πλήρη εξάλειψη όσων στοιχείων θυμίζουν ακόμη οικογενειακό μυθιστόρημα. Παραμένει ωστόσο η ίδια η Preciosa, έστω και μόνον ως όνομα. Επίσης, όσο και να αλλάζει η φυσιογνωμία της ηρωίδας, το ενδιαφέρον αυτών που την ιδιοποιούνται εξακολουθεί να εστιάζει, στα ίχνη του Θερβάντες, στις διάφορες πτυχές της σεξουαλικότητάς της.

Για να στηρίξω την υπόθεσή μου επέλεξα δύο παραδείγματα. Το ένα είναι ένα ποίημα του Federico García Lorca, όπου ο ισπανός ποιητής εξακολουθεί να κάνει όνειρα για την Preciosa –δηλαδή με αφετηρία, ακόμη, την «παραδειγματική νουβέλα» του Θερβάντες–, πλην όμως στη χαρακτηριστική προοπτική του δικού του *Romancero gitano*. Το δεύτερο είναι ένα πεζό κείμενο, διά χειρός του έλληνα ποιητή Οδυσσέα Ελύτη (1911-1996, Βραβείο Nobel 1979), το οποίο συστήνεται ρητά ως καταγραφή ονείρου. Το ελυστικό όνειρο, που εκκινεί από το σημείο όπου σταμάτησε η ονειροπόληση του Λόρκα, είναι ένα όνειρο με την Preciosa (ως γυναικεία παρουσία)· εδώ πια τα ίχνη της «παραδειγματικής νουβέλας» απαλείφονται, και δη εξολοκλήρου.

### *Μεθοδολογική παρένθεση*

Παρόμοια διεύρυνση του διακειμένου υπερβαίνει όχι μόνον τον κειμενικό χώρο του Θερβάντες, αλλά υπερφαλαγγίζει επίσης το χρονικό του πλαίσιο. Το ποίημα του Λόρκα και η πρόζα του Ελύτη ανήκουν εξολοκλήρου στη σφαίρα της νεωτερικότητας, και μάλιστα στον σκληρό πυρήνα της, ο οποίος (για να θυμηθούμε τον τίτλο γνωστού φιλολογικού «άτλαντα» του εικοστού αιώνα) είναι «ο Υπερρεαλισμός και τα περίξ αυτού» [*le surréalisme et ses alentours*]. Λεπτομέρεια διόλου επουσιώδης, αφού για την ερμηνεία του συγκεκριμένου *corpus* χρειάζονται κριτικά όργανα χορδισμένα σε κλειδί αρκούντως διαφορετικό από εκείνο που θα απαιτούσε η ερμηνεία ενός κλασικού έργου. Ως εκ τούτου, θεωρώ απαραίτητο να ανακόψω για λίγο το αναλυτικό εγχείρημά μου και να ανοίξω μια σύντομη μεθοδολογική παρένθεση.

Είναι γνωστό τοις πάσι ότι η επέλαση της νεωτερικότητας στον δυτικό κόσμο συνεπέφερε την, τότε ήπια και τότε βίαιη, εκρίζωση των από αρχαιοτάτων χρόνων εναπομεινουσών μαγικών δοξασιών και νοοτροπιών, με αποτέλεσμα αυτό που ο Max Weber αποκαλούσε κάποτε *die Entzauberung der Welt*, δηλαδή την έλευση μιας ριζικά «απομαγεμένης οικουμένης». <sup>4</sup> Μια τόσο σαρωτική αλλαγή δεν μπορούσε παρά να προκαλέσει τις ανάλογες αντιδράσεις, και δη στους κόλπους τους ίδιους της νεωτερικότητας· αντιδράσεις οι οποίες συνιστούν εξάλλου μια «αντιμοντέρνα» εκδοχή του μοντέρνου πνεύματος. <sup>5</sup> Έτσι, λοιπόν, οι «περιθωριακοί» και οι «αντιφρονούντες» της νεωτερικότητας –παιδιά, παράφρονες, ερωτευμένοι και ποιητές– επιδόθηκαν ενθουσιωδώς στην (για να θυμηθούμε και πάλι τον Weber, αλλά παραφράζοντάς τον) «αναμάγευση της οικουμένης» (*Wiederzauberung der Welt*).

Ανάμεσα στις στρατηγικές και τις μεθόδους «αναμάγευσης» του κόσμου

ξεχωρίζει –ως η πλέον κατάλληλη και δραστική– η τριάδα Έρωτας - Όνειρο - Ποίησης (δηλαδή με την ίδια σειρά: τα προς έκφραση περιεχόμενα, ο εκφραστικός κωδικός και η έκφραση αυτή καθ' εαυτή). Με άλλα λόγια, ο έρωτας μιλάει σε όνειρα –όπως θα λέγαμε «μιλάει σε γλώσσες»–, ενώ η ποίηση ονειρεύεται τα όνειρα του έρωτα και αρθρώνει την ονειρική «γλωσσολαλία» σε λόγο. Τα παραπάνω υπάρχουν μάλλον ανέκαθεν ή τουλάχιστον από τότε που η ανθρωπότητα άρχισε να «ποιητικοποιεί» τα όνειρά της. Στο παμπάλαιο αυτό σχήμα, η ύστερη νεωτερικότητα και οι πρωτοπορίες της συμβάλλουν με ένα καινοφανές στοιχείο, που είναι ένας νέος τρόπος ονειροπόλησης.

Στο σύντομο δοκίμιό του *Le même du même*, γραμμένο το 1947 και δυστυχώς ελάχιστα γνωστό έξω από την πατρίδα του (αλλά και εντός αυτής), ο ρουμάνος λογοτέχνης, καλλιτέχνης και ψυχαναλυτής D. Trost, μέλος της βουκουρεστιάνης υπερρεαλιστικής ομάδας (1944-1948), διατείνεται ότι είναι λίαν παραπλανητική «η δήθεν ανακάλυψη» του Freud και των φροϋδικών, ότι δηλαδή υπάρχει «ένα λανθάνον περιεχόμενο με ερωτική λειτουργία, στο οποίο έχουμε πρόσβαση μέσα από το πρωτόκολλο των ελευθέρων συνειρμών» [*la prétendue découverte d' un contenu latent à fonction érotique, auquel on advient par le rituel de l' association mnésique*]. Αυτή δεν είναι παρά μία «λογική εκτροπή» [*détournement rationnel*] εξαιτίας της οποίας διαφεύγουν της προσοχής μας, αφενός μεν «το λεγόμενο έκδηλο όνειρο, που αποτελείται από εικόνες, και άλλωστε είναι το μόνο υπαρκτό» [(le) *rêve formé d' images, le seul qui existe*] αφετέρου δε «ο καθ' όλα ερωτικός χαρακτήρας όλων των ονειρικών εικόνων αυτών καθ' εαυτών» [*le caractère universellement amoureux de toutes les images du rêve tel quel*]. Έτσι, στο κέντρο της ερμηνευτικής διεργασίας εγκαθίστανται ισχυροί κατασταλτικοί μηχανισμοί που εμποδίζουν τη συνείδηση «να αντιληφθεί την πραγματική εμβέλεια των σκηνών που διαδραματίζονται ενώπιόν της» [*l' empêchement de le (le conscient) laisser saisir la véritable portée des images qui se déroulent*]. Εναλλακτικά, ο ρουμάνος θεωρητικός επεξεργάζεται ένα μοντέλο ονείρου το οποίο αναιρεί τη φροϋδική διχοτομία λανθάνοντος έναντι έκδηλου περιεχομένου. Αντ' αυτής, ο Trost προτείνει την ισοπέδωση των δύο αυτών ονειρικών επιπέδων. Προτείνει επίσης ένα διαφορετικό αναλυτικό εγχείρημα, το οποίο λειτουργεί διά της «αέναης επιστροφής επί του εαυτού του, σύροντας μαζί του αλληπάλληλα και κάθε φορά ευρύτερα στρώματα πραγματικότητας» [*par un retour éternel sur lui-même, qui entraîne successivement des couches de plus en plus vastes de réalité*]. Ένας τέτοιος τρόπος, «διαλεκτικά ταυτολογικός» [*dialectiquement tautologique*], προσέγγισης του ονείρου παρουσιάζει αρκετές αναλογίες με την αρχή της αυτοαναφορικότητας και αυτο-ανάκλασης του μηνύματος, που είναι το χαρακτηριστικό

γνώρισμα της «ποιητικής λειτουργίας», όπως την ορίζει ο Roman Jakobson. Μία εικοσαετία προτού η ιδέα αυτή κωδικοποιηθεί θεωρητικά από τον ρώσο γλωσσολόγο, ο ρουμάνος υπερρεαλιστής την είχε ήδη διατυπώσει στην προκλητική γλώσσα των μανιφέστων της *avant-garde*: «Με δεδομένο ότι η ατέρμονη αυτή ταύτιση είναι το ίδιο της *ποιητικής* εκφοράς, (θα συμπεράνουμε) ότι μία ποιητική θεώρηση του ονείρου είναι η μόνη που δικαιούται να διεκδικήσει αντικειμενικότητα και επιστημοσύνη» [*Pareille identification infinie, étant propre au mode poétique, seule la considération poétique du rêve est objective et scientifique*].<sup>6</sup>

Χαρακτηριστικό του ονειρικού κόσμου είναι λοιπόν, κατά τον Trost, η «καθολική ερωτικοποίηση της ύλης» [*érotisation générale de la matière*]. Αλλά, για να εκδηλωθεί το εν λόγω χαρακτηριστικό, βασική προϋπόθεση είναι η ύπαρξη του ευφυούς υποσυνειδήτου των υπερρεαλιστών, που χάρις στην ειδική «προπόνησή» του (άσκηση της αυτόματης γραφής, συστηματική καλλιέργεια της ενοράσεως και λοιπών υπναγωγικών καταστάσεων κ.λπ.) καθίσταται ικανό να αναδυθεί στην επιφάνεια της ψυχής και να ενσωματώσει τα έκδηλα περιεχόμενά της, με απώτερο στόχο τη δημιουργία μιας «Υπερσυνειδήσεως».<sup>7</sup>

Τα δύο ποιητικά όνειρα που θα εξετάσω εν συνεχεία πηγάζουν από μια ψυχοσύνθεση αρκούτως συγγενική προς εκείνη επί της οποίας στηρίζεται ο προαναφερθείς νέος τρόπος ονειροπόλησης. Κατά συνέπεια, η καταλληλότερη μέθοδος ερμηνείας τους είναι μάλλον αυτή που συνάγεται από το ονειρικό μοντέλο του Trost, και διαφέρει άρδην από ψυχαναλυτικές στρατηγικές και εργαλεία πιο «παραδοσιακά», τα οποία μας βοηθούν να προσεγγίσουμε εξίσου «παραδοσιακά» λογοτεχνήματα. Επειδή όμως στο ποίημα του Λόρκα αλλά και στο πεζό του Ελύτη το (πάλαι ποτέ λανθάνων) σεξουαλικό περιεχόμενο των ονειρικών εικόνων έχει πλέον ανέβει «στον αφρό», όταν προχωρήσουμε στην ανάλυσή τους θα πρέπει να παραμερίσουμε κάθε ιεράρχηση και εις βάθος προβολή του ψυχικού υλικού. Αυτό δεν σημαίνει βεβαίως ότι εφεξής ο κριτικός λόγος θα αποφύγει επιμελώς την οποιαδήποτε αναφορά στη «λανθάνουσα» διάσταση του κειμένου, αλλά ότι οφείλουμε να έχουμε υπ' όψιν πως η εν λόγω διάσταση ανήκει στο ίδιο το κείμενο και αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο σε περιεχόμενα (δια)κειμενικής φύσεως. Έτσι, λοιπόν, μιλώντας για τη «διεργασία του ονείρου» [*Traumarbeit*], οι μηχανισμοί της εκείνοι που δίδουν λογαριασμό για τη μετεξέλιξη του λανθάνοντος περιεχομένου σε έκδηλο —«συμπύκνωση» [*Verdichtung*], «μετάθεση» [*Verschiebung*] και «αξίωση εικαστικότητας» [*Rücksicht auf Darstellbarkeit*] ή «δραματοποίηση»<sup>8</sup> — θα διατηρήσουν εις το ακέραιο την εργαλειακή χρησιμότητά τους και στο συγκεκριμένο αυτό πλαίσιο, αρκεί να έχουμε κατά νουν ότι μέσα από τη μετάβαση του λανθάνοντος προς το έκδηλο ουσιαστικά πραγματώνεται η διεργασία της παρανά-

γνωσης, η οποία σβήνει τα ίχνη της επιδράσεως μεταξύ κειμένων. Ωστόσο, πρωτεύοντα ρόλο στην όλη διαδικασία παίζει ένας τέταρτος μηχανισμός, η «δευτερογενής επεξεργασία» [*sekundäre Bearbeitung*], η οποία καθίσταται «πρωτογενής» αφ' ης στιγμής ισοδυναμεί με *ποιητική τέχνη της ονειρικής εικόνας*.

Τα ανωτέρω συγκλίνουν στη διαπίστωση ότι η αναλυτική προσέγγιση των δύο κειμένων –είτε σε σύστημα Φρόυδ (αναζητώντας δηλαδή το λανθάνων υπόβαθρο της εικαστικότητας) είτε σε σύστημα Τροστ (εστιάζοντας στα έκδηλα εικαστικά μορφώματα)– ανάγεται πρωτίστως και εσχάτως σε *αισθητικο-λογοτεχνική ερμηνεία*. Εν κατακλείδι, λοιπόν, θα επαναλάβω το ίδιο συμπέρασμα του Τροστ (με τις απαραίτητες και ελάχιστες προσαρμογές που επιβάλλονται): όταν το όνειρο είναι κείμενο και τα κείμενα ονειρεύονται, η μόνη ψυχανάλυση με αξιώσεις «αντικειμενικότητας και επιστημοσύνης» είναι η «ποιητική θεώρησή» τους.

### ***Ο Λόρκα ονειρεύεται Θερβάντες: «Fábula de San Cristóbal Preciosa»***

Το ποίημα που θα εξετάσω εν συνεχεία είναι από τα πιο γνωστά κομμάτια της πιο γνωστής συλλογής του Λόρκα.<sup>9</sup> Ανήκει δε σε μια φάση κατά την οποίαν ο ποιητής εργαζόταν για την αξιοποίηση και την αναβάθμιση της δημώδους κληρονομιάς, από σκοπιάς της έντεχνης ποίησης και με στίγμα σαφώς νεωτερικό. Η ανά χειράς 58στιχη ποιητική σύνθεση έχει όλα τα εξωτερικά γνωρίσματα της «ρομάντζας» [*romance*], κατεξοχήν φολκλορικού είδους της Ισπανίας: οκτασύλλαβο μέτρο, τροχαικό ρυθμό, ενιαία συνήχηση (*é-e*, στο πρωτότυπο). Δεν είναι τα μόνα χαρακτηριστικά που δηλώνουν τη συγκεκριμένη επιλογή του Λόρκα. Μια άλλη φολκλορική ιδιότητα του κειμένου είναι η λεγόμενη *formulaic diction* [«τυποποιημένη εκφορά»]<sup>10</sup>, χαρακτηριστικό γνώρισμα της προφορικής συνθέσεως· για παράδειγμα, στο στίχο *Míralo por donde viene!* «κι από πού θα σου 'ρθει κοίτα» (40) αναγνωρίζουμε χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία το «λογότυπο» *Helo, helo por do viene!* «να τος, να τος που κοπιάζει»<sup>11</sup>, που συναντάται σε αρκετές παραδοσιακές ρομάντζες. Ο Λόρκα μόλις που τον «αγγίζει», αλλάζοντας δύο αρχαϊκούς λεκτικούς τύπους με συνώνυμά τους πιο σύγχρονα (*míralo* αντί του *helo* και *donde* αντί του *do*). Με όρους της διεργασίας του ονείρου, κάτι τέτοιο περιγράφεται ως ελάχιστη *μετάθεση* αρκετή, ωστόσο, για να δρομολογήσει και το μηχανισμό της *συμπύκνωσης*, ο οποίος αντικαθιστά συστηματικά το *ή* με ένα *και* (τη διάζευξη ιδεών με την αντίστοιχη σύζευξη).<sup>12</sup> Εδώ, αυτή η λογική του ονείρου υπερβαίνει και ενοποιεί τις αντιθέσεις που προσδιορίζουν και οριοθετούν τη σφαίρα του είδους, με αποτέλεσμα η ρομάντζα του Λόρκα να καταστεί παραδοσιακή *και* μοντέρνα, δημώδης *και* έντεχνη την ίδια στιγμή.

Βεβαίως, παρόμοιες ιδέες αποτελούν *loci communi* της λорκιανής φιλολογίας. Για να περάσουμε από τέτοιους γενικόλογους αφορισμούς στην εκτίμηση του συγκεκριμένου ανικτύπου που έχουν στο συγκεκριμένο κείμενο συγκεκριμένοι μηχανισμοί της ονειρικής διεργασίας, πρέπει να παρατηρήσουμε εκ του σύνεγγυς την παρανάγνωση των «θερβαντινών» (και άλλων συναφών) επιδράσεων που φέρει εις πέρας ο Λόρκα στο ποίημά του. Παρεμπιπτόντως, οι επιδράσεις αυτές ουδόλως περιορίζονται στο όνομα της ηρωίδας, όπως θέλει να μας κάνει να πιστέψουμε η κριτική.<sup>13</sup> Βασικά, στο ανά χειράς ποίημα η δραματοποιημένη «Preciosa» μοιάζει πιο πολύ με δέλεαρ, που κλέβει (ούτως ειπείν) την παράσταση, υπό την έννοια ότι μονοπωλεί την προσοχή του αναγνώστη και έτσι του αποκρύπτει κάποια άλλα, ίσως σημαντικότερα, διακειμενικά ίχνη.<sup>14</sup>

Μεταξύ αυτών υπάρχουν και μερικά που η προσεκτική εξέτασή τους μας οδηγεί στην καρδιά του μεταφορικού συστήματος του κειμένου. Τέτοια είναι μια εικόνα η οποία, εξάλλου, ποσώς δεν ξεχωρίζει εν μέσω της πληθώρας από επίθετα και μεταφορές που σηματοδοτούν τον άνεμο διώκτη της Preciosa: *San Cristobalón desnudo* / «Ο Αϊ-Χριστόφορος γυμνός» (21).<sup>15</sup> Παρά ταύτα (και σύμφωνα επίσης με την ονειρική λογική), ακριβώς η «διακριτική» αυτή παρουσία μάς γεννά την υπόνοια ότι η διατύπωσή της είναι προϊόν *μετάθεσης* συναισθηματικού και αξιακού βάρους, η οποία με τη σειρά της προδίδει την ύπαρξη έντονου «άγχους της επιδράσεως» (όπως θα έλεγε ο Harold Bloom). Είναι ως εάν ο Λόρκα επεδίωκε με κάθε μέσο να αποκρύψει την προέλευση της εν λόγω εικόνας. Σε μια σκηνή, κατά τα άλλα επουσιώδη, της *Τσιγγανοπούλας* του Θερβάντες η ηρωίδα προφέρει ένα υποτιθέμενο ξόρκι ενάντια στους «πόνους της καρδιάς και τις ζαλάδες του κεφαλιού» [*el mal de corazón y los vaguidos de cabeza*]: το σύντομο έμμετρο κείμενο αρχίζει με την παιγνιδιάρικη παραινέση: *Cabecita, cabecita! tente en ti, no te resbales!* «Κεφαλάκι, κεφαλάκι, / ξεζαλίσου και λιγάκι», και τελειώνει με ένα είδος αφιερώματος *a lo divino* (όπως θα έλεγαν εκείνη την εποχή): *Dios delante!* y *S a n C r i s t ó b a l g i g a n t e* [«Μπροσ ο Θεός/ κι ο Αϊ-Χριστόφορος φρουρός» (η έμφαση στο ισπανικό κείμενο είναι δική μου)].<sup>16</sup>

Η διεργασία της λорκιανής παρανάγνωσης εκκινεί ακριβώς απ' αυτό τον «Αϊ-Χριστόφορο» (που στο πρωτότυπο του Θερβάντες δεν είναι «φρουρός», αλλά «γίγαντας», ενώ στο ποίημα του Λόρκα το όνομά του φέρει μεγεθυντική κατάληξη: *San Cristobal* – όν ).<sup>17</sup> Κατ' αρχάς, ο ποιητής προχωρεί σε κάποιες λεκτικές αλλαγές, οι οποίες γίνονται σχετικώς εύκολα κατανοητές με αναφορά στην «τυποποιημένη εκφορά» [*formulaic diction*], αφού τόσο ο δικός του στίχος όσο κι εκείνος του Θερβάντες είναι κομμένοι και οι δύο στο ίδιο «ρυθμικό πατρών»<sup>18</sup>, το τροχαϊκό τετράμετρο του *Romancero*. Πιο δύσκολο είναι να κατα-

λάβει κανείς γιατί ο «Αϊ-Χριστόφορος» εμφανίζεται εδώ *γυμνός*. Για να απαντήσουμε στο ερώτημα πρέπει να έχουμε κατά νουν ότι η ονειρική *συμπύκνωση* χαρίζει στην ποιητική εικόνα μια ιδιάζουσα πολυσημία, προκαλώντας την πολλαπλή απόκλισή της σε διάφορες κατευθύνσεις αλλά και την πολλαπλή σύγκλιση διάφορων πηγών στον δικό της χώρο.<sup>19</sup> Στην εικόνα του Λόρκα, λοιπόν, συμπυκνώνεται η εξής συνειρμική αλυσίδα: (i) η σ ω μ α τ ώ δ η ς διάπλαση που η λαϊκή παράδοση αποδίδει στον Άγιο (ii) του προσδίδει όψη άκρως α ρ ε ν ω - π ή ή και (iii) σεξουαλικά ε π ι θ ε τ ι κ ή, η οποία προκαλεί (iv) ακαταμάχητο φ ό β ο στην Preciosa (όπερ και εξηγεί τη φυγή της). Λέγοντας «συμπυκνώνεται» εννοώ ότι στο ποίημα απεικονίζονται ή δραματοποιούνται ρητά οι «κρίκοι» (iii) και (iv)· ο μεν (i) ανήκει στην «παραδειγματική νουβέλα», άρα συνιστά επίδραση, και ως εκ τούτου η παρουσία του έχει «συσκοτιστεί», ενώ ο (ii) –«κρίκος» σπουδαίος για τη συνοχή του όλου συνειρμικού συστήματος– μόνο δι’ επαγωγής είναι προσπελάσιμος. Έχω δε την αίσθηση ότι στο συγκεκριμένο αυτό σημείο συγκλίνει μια άλλη επίδραση, εξίσου καλά «καμουφλαρισμένη», με προέλευση το *Los melindres de Belisa* [«Τα νάζια της Belisa»] (1606/8), θεατρικό έργο του Lope de Vega, που προηγείται της θερβαντινής νουβέλας τουλάχιστον κατά μία πενταετία. (Ο δε Λόρκα πρέπει να το γνώριζε, αφού ιδιοποιήθηκε το όνομα της ηρωίδας στη δική του φαρσοκωμωδία *Los amores de don Perlimplín Belisa en su jardín*.) Στο έργο του Lope, λοιπόν, υπάρχει ένας μακροσκελής μονόλογος όπου η ναζιάρρα αρχοντοπούλα εκφράζει απερίφραστα το λίγο πολύ υστερικό άγχος που της προκαλεί η ιδέα της σωματικής επαφής με το αντίθετο φύλο. Γίνεται μάλιστα αναφορά και στο «γιγαντιαίο σκαρί» του Αγίου Χριστοφόρου, και δη ανάμεσα σε διάφορες άλλες φαντασιώσεις και εμβλήματα ενός αρσενικού κόσμου με ζωώδη χρωματισμό και με σεξουαλικά χαρακτηριστικά τόσο ξεκάθαρα, ώστε η όποια ψυχαναλυτική ερμηνεία τους περιττεύει.<sup>20</sup>

\*

Αυτά είναι περίπου όλα όσα μπορεί κανείς να πει για το ποιητικό όνειρο του Λόρκα σε ένα «κλασικό», τουτέστιν προσανατολισμένο προς το λανθάνων περιεχόμενο, ψυχαναλυτικό σύστημα· με την επισήμανση όμως ότι –το επαναλαμβάνω– το εν λόγω περιεχόμενο είναι (δια)κειμενικής φύσεως, ενώ ο λανθάνων χαρακτήρας του οφείλεται στο «άγχος της επιδράσεως». Πιο αναλυτικά, είδαμε πώς οι φιλολογικές πηγές της λορκιανής ρομάντζας, και κυρίως κάποιο επεισόδιο της *Τσιγγανοπούλας* του Θερβάντες, αποκρύφτηκαν ή «ξαναγράφτηκαν» –μέχρι σημείου να γίνουν αγνώριστοι– μέσα από την παρανάγνωσή τους, που χρησιμοποίησε τους ονειρικούς μηχανισμούς της *μετάθεσης*, *συμπύκνωσης*



και *δραματοποίησης*. Μένει να εξετάσουμε τώρα το ουσιαστικότερο κομμάτι της όλης διαδικασίας, τη *δευτερεύουσα επεξεργασία*, προϊόν της οποίας είναι το έκδηλο όνειρο («το μόνο υπαρκτό» κατά τον Trost) ή, στη δεδομένη περίπτωση, η καθαρά *λογοτεχνική* δομή του ποιήματος, όπου το υλικό, ανεξαρτήτως προελεύσεως, (ανα)διοργανώνεται για αισθητικούς σκοπούς.

Μια καλή εκκίνηση υπόσχεται να είναι η διαπίστωση του Guillermo Díaz Plaja στο δοκίμιό του για το έργο του Λόρκα, ότι δηλαδή το «Preciosa y el aire» είναι από τα πλέον αντιπροσωπευτικά, από υφολογικής απόψεως, κομμάτια του *Romancero gitano*, καθώς εδώ «συνυπάρχουν» εικόνες λίαν τολμηρές με ένα επίπεδο γλώσσας φυσιολογικό και αβίαστο.<sup>21</sup>

Πράγματι, στο κεφάλαιο «τόλμη», το κείμενο περιγράφει, σχεδόν ευθέως, μια «σεξουαλική παρενόχληση» ασυνήθιστα βίαιη και μια δυνάμει σαρκική συνεύρεση, το φάσμα των οποίων εκτείνεται από λάγνες θωπιείες: *Niña, deja que levante/ tu vestido para verte./ Abre en mis dedos antiguos/ la rosa azul de tu vientre / «Κόρη, άσε να σου σηκώσω/ τη ρόμπα για να σε ιδώ./ Άνοιξε στ' αρχαία μου δάχτυλα/ της κοιλιάς σου τον ανθό»* (25-28), μέχρι την αιδοιολεϊχία [*cunilinguus*] –μετωνυμία της οποίας είναι τα «ουράνια» και τα «φεγγερά γλωσσίδα» [*lenguas celestes* και *relucientes*] (22 και 42) του παρ' ολίγον βιαστή– αλλά και μέχρι τη συνουσία, την οποία συμβολίζει, μεταφορικά και μετωνυμικά, η φαλλική «πυρωμένη σπάθα» [*espada caliente*] (32). Εκ πρώτης όψεως, τα παραπάνω μοιάζουν με στρατηγήματα και τεχνάσματα του ποιητή, προκειμένου να αποκρύψει για μία ακόμη φορά τη θερβαντινή επίδραση. Στο ποίημα παριστάμεθα, για παράδειγμα, στην αναστροφή των σεξουαλικών ρόλων που ισχύουν στην «παραδειγματική νουβέλα»: ο «καθυποταγμένος αρσενικός» της *Τσιγγανοπούλας* εγκαταλείπει πια τη μειονεκτική, έναντι του θηλυκού παράγοντος, θέση του και εκδηλώνεται δυναμικά και επιθετικά.

Από την άλλη, εάν με την ερμηνεία του ποιήματος του Λόρκα παραμείνουμε εντός της ονειρικής προοπτικής, φαίνεται λίαν παράδοξο οι έκδηλες εικόνες, μία προς μία ιδωμένες, να είναι πολύ πιο «σοκαριστικές» από τις λανθάνουσες, όταν κανονικά μάλλον το αντίθετο θα 'πρεπε να συμβαίνει<sup>22</sup>. Για του λόγου το αληθές, πρέπει ωστόσο να τονίσουμε ότι, βάσει της αρχής της «συν-ύπαρξης» (Díaz Plaja), δηλαδή της ισορροπίας μεταξύ τόλμης και φυσικότητας στην έκφραση, η *δευτερογενής επεξεργασία* φέρει μερικώς εις πέρας την αποστολή της, μετριάζοντας κάπως την ωμότητα των εικόνων σεξουαλικής βίας (άλλο τόσο επιδιώκεται και επιτυγχάνεται διά του μεταφορισμού).

Η εξήγηση του φαινομένου και της αμφισημίας του πρέπει να αναζητηθεί στο σύστημα του Trost. Κατά τον ρουμάνο υπερρεαλιστή (στο μοντέλο του

οποίου –το υπενθυμίζω– η διάσταση του βάθους αναιρείται), τα ερωτικά περιεχόμενα του ονείρου εντοπίζονται στην επιφάνειά του, κι εκεί ασκείται επίσης η λογοκρισία τους. Η λογοκρισία είναι λοιπόν ιδιότητα και λειτουργία που ανήκει στην ίδια τη συνείδηση – και όχι σε κάποιο ενδιάμεσο ψυχικό επίπεδο (π.χ. στο «προσυνειδητό» [*das Vorbewusste*], όπως θεσπίζει η φροϋδική «ορθοδοξία»). Ταυτίζεται δε με την «εκλογίκευση» [*Rationalisierung, Intellektualisierung*], που προκαλεί την ερμηνευτική «εκτροπή» στην κατεύθυνση του λανθάνοντος περιεχομένου και ανάγει ολόκληρο το φάσμα της ονειρικής (και της ασυνείδητης εν γένει) δραστηριότητας στο οιδιπόδειο σχήμα, με αποτέλεσμα να αδυνατεί η ίδια συνείδηση να συλλάβει «την πραγματική εμβέλεια των σκηνών που διαδραματίζονται ενώπιόν της».<sup>23</sup>

Φαίνεται ότι στο ποίημα του Λόρκα η λειτουργία της λογοκρισίας ασκείται μέσω της «συνύπαρξης» ανάμεσα στις εν λόγω εικόνες και σε ένα φυσιολογικό και αβίαστο επίπεδο γλώσσας· η εναλλαγή των τολμηρών αυτών εικόνων με χωρία σε απλή ρυθμική πρόζα επιφέρει έτσι την εξουδετέρωσή τους.<sup>24</sup> Πρόκειται για υφολογικό στρατήγημα μακράς εμβέλειας, αφού εξ αυτού συνάγεται και ένα ολικό σχήμα, στους κόλπους του οποίου η ωμότητα των σεξουαλικών νύξεων και παραστάσεων φαντάζει εν πολλοίς φυσιολογική. Στο παρελθόν, ένα τέτοιο σχήμα είχαν υιοθετήσει κάποιες σχετικά εκτενείς ποιητικές συνθέσεις, όπου μια συμβατική αλληγορικο-μυθολογική πλοκή λειτουργούσε συχνά ως άλλοθι για το γκροτέσκο και το τερατώδες, και προσέφερε ένα πλαίσιο αποδεκτό για σκηνές αρκούντως έντονες ως προς το βίαιο ή το ερωτικό περιεχόμενό τους. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του, δημοφιλέστατου την εποχή του, είδους είναι η περίφημη *Fábula de Polifemo y Galatea* [«Μύθος του Πολύφημου και της Γαλάτειας»] (1612), του κορυφαίου λυρικού του ισπανικού μπαρόκ, Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

Ο Λόρκα ανήκε σε μια ομάδα ηλικίας των ισπανικών γραμμάτων η οποία θαύμαζε ανεπιφύλακτα την ποίηση του Góngora, τον θεωρούσε πρόδρομο της νεωτερικότητας και εκδηλώθηκε συλλογικά επ' ευκαιρία ακριβώς της επετείου των τριακοσίων χρόνων από το θάνατό του (εξού και ονομάστηκε «Γενιά του '27»). Έτσι, λοιπόν, δεν είναι διόλου παράξενο να θέλησε ένα εξέχον μέλος της ομάδας αυτής να αποτίσει φόρο τιμής στον μεγάλο «δάσκαλο», με μία δική του «Fábula de San Cristóbal y Preciosa».<sup>25</sup> Στο γκονγκορικό μοντέλο, ο Λόρκα εξήρε τον «ερωτισμό να ωθείται στο έσχατο όριό του» [*un poema de erotismo puesto en sus últimos términos*], που είναι η «σεξουαλικότητα του άνθους» [*sexualidad floral*]<sup>26</sup>. παραφράζοντας το ωραίο και εύστοχο αυτό σχόλιο, θα έλεγα λοιπόν ότι η λорκιανή *fábula* αποπνέει έναν ερωτισμό εναέριος φύσεως

που, οριακά, τείνει προς το τρικυμώδες. Το επιβεβαιώνει άλλωστε και η «πεζή» φιλολογική έρευνα: το αλληγορικό σενάριο του Λόρκα παραλλάσσει ελάχιστα τον αρχαίο θρύλο για την απαγωγή της Ωρείθυιας, θυγατέρας του αθηναίου βασιλιά Ερεχθώς, από τον Βορέα, μυθολογική προσωποποίηση του ορμητικού ανέμου του βορρά.<sup>27</sup>

Ας θυμηθούμε, ωστόσο, ότι η αλληγορία αποτελεί μεταξύ άλλων στρατήγημα της λογοκρισίας που στόχον έχει να καταστήσει κάποιες εικόνες ή σκηνές «φυσιολογικές», άρα αποδεκτές για τη συνείδηση· έτσι, λοιπόν, και η λορκιανή Preciosa φαντάζει εδώ ως νύμφη κυνηγημένη από κάποιον σάτυρο ή θεό (κάτι που δεν ξενίζει σε αλληγορικο-μυθολογικά συμφραζόμενα). Πέραν αυτού, το ποίημα του Λόρκα, από ονειρικής σκοπιάς ιδωμένο, συνιστά ρητή έκφραση και πραγμάτωση μιας επιθυμίας.<sup>28</sup> Μνησικάκη επιθυμία για ανταπόδοση των ίσων: ως εάν, καταδιώκοντας τη νεαρή Τσιγγάνα με πρόθεση να τη βιάσει, ο βάνανσος «ανεμαντρούκλας» του Λόρκα είχε βάλει στόχο να εκδικηθεί *αυτή* την Preciosa για λογαριασμό των αρσενικών που *η άλλη* (η θερβαντινή) Preciosa τυραννούσε με κόλπα έμπειρης *allumeuse*.<sup>29</sup>

Επιστρέφοντας στην «ποιητική θεώρηση» του λορκιανού ονείρου (τη μόνη δηλαδή που, κατά τον Trost, «δικαιούται να διεκδικήσει αντικειμενικότητα και επιστημοσύνη»), θα ήθελα, προτού ολοκληρώσω την παρούσα παράγραφο, να εξετάσω δύο θέματα καθαρά φιλολογικής φύσεως: τη σ η μ α σ ι ο λ ο γ ί α της ποιητικής εικόνας και τη λ ε ι τ ο υ ρ γ ί α της συνολικής αφηγηματικής πλοκής. Τόσο στη μία όσο και στην άλλη κατεύθυνση, ο Λόρκα ακολουθεί τις κατευθυντήριες που ο ίδιος είχε ανακαλύψει στην ποίηση του Γόνγορα.

«Για να είναι ζωντανή μία εικόνα» –τονίζει ο ποιητής– «πρέπει να πληροί δύο βασικές προϋποθέσεις: μορφή και ακτίνα δράσεως» [*Para que una metáfora tenga vida necesita dos condiciones fundamentales: forma y radio de acción*].<sup>30</sup> Αναλύοντας την εικόνα του προσωποποιημένου ανέμου, η οποία βρίσκεται στο κέντρο του ποιήματος, διαπιστώνουμε ότι η σ η μ α σ ι ο λ ο γ ι κ ή της σφαίρα έχει ακριβώς δύο πόλους:

1. **δύναμη και ορμητικότητα:** *el viento que nunca duerme* / «ακοίμητος πουνεντογάρμης» (20) – *sátiro de estrellas bajas* / «Σάτυρος χαμηλών άστρων» (41), όπου ο νοηματικός τόνος πέφτει στο *bajas*, αφού, στην ανδαλουσιάνικη παράδοση, ο προσωποποιημένος άνεμος «έχει την εμφάνιση γίγαντα που γκρεμίζει τα άστρα από τον ουρανό και εκτοξεύει νεφελώματα» [*aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas*]<sup>31</sup> – *el viento, furioso* / «λυσσώντας [...] ο πουνεντογάρμης» (58)
2. **αισθησιασμό και λαγνεία:** *San Cristobalón desnudo* / «Ο Αϊ-Χριστόφορος γυμνός» (21) – *el viento-hombrón* / «ο ανεμαντρούκλας» (31) – *sátiro de estrellas bajas* / «Σάτυρος

χαμηλών άστρων» (41), με έμφαση, βεβαίως, στο *sátiro* – και κυρίως *el viento verde* / «πράσινο αγέρα» (38), δηλαδή «φιλήδονος», όπως στην ιδιωματική φράση *viejo verde* [«πορνόγερος»] (υπ' όψιν επίσης η ακουστική αναλογία μεταξύ *viento* και *viejo*)<sup>32</sup>.

Συγκεντρώνοντας νοηματικές αποχρώσεις όπως ο «δυναμισμός» και η «αμιγής κινητικότητα» (οι οποίες, κατά τον Bachelard, χαρακτηρίζουν το φαντασιακό καθεστώς του «ανέμου»<sup>33</sup>) ο πρώτος πόλος προσδιορίζει την «ακτίνα δράσεως» της εικόνας. Ο δεύτερος ικανοποιεί την αξίωση για «μορφή», αφού, μέσα από τις αισθησιακές εκφάνσεις της (κατά Μπαχτίν) «υλικο-σωματικής αρχής της ζωής», προσδίδει κυριολεκτικά ένα *σώμα* στην εικόνα.

Για τον ακριβή προσδιορισμό της λειτοργικής πτυχής της αφηγηματικής πλοκής, είναι ανάγκη να διερευνηθεί εκ του σύνεγγυς και να αποσαφηνισθεί πλήρως το περιεχόμενο της έννοιας *fábula*. Θα ξεκινήσω από δύο παρατηρήσεις οι οποίες μου φαίνονται, εν προκειμένω, αρκούντως χρήσιμες:

1. Κατά πρώτο λόγο, ο όρος *fábula* (που, όπως είπα, μας παραπέμπει στον Góngora) καθορίζει το είδος και την παράδοση που διάλεξε ο ποιητής για να «συσκευάσει» την ιστορία της Preciosa και του Αγίου Χριστοφόρου. Η επιλογή του (θα το επαναλάβω) υπακούει σε ψυχαναλυτικούς λόγους: να παρουσιάσει τα αναφερθέντα γεγονότα ως «φυσιολογικά». Επειδή το βασικό χαρακτηριστικό του είδους είναι η αλληγορία, αυτό μας ωθεί να σκεφτούμε ότι τα συγκεκριμένα γεγονότα δεν πρέπει μάλλον να ληφθούν πολύ «τοις μετρητοίς». Εξού και ο ρόλος «λογοκρισίας» που παίζει η δόμηση του ποιήματος ως *fábula*, εμποδίζοντας τη συνειδηση να αντιληφθεί την «πραγματική εμβέλεια» των έκδηλων εικόνων (Trost).
2. Κατά δεύτερο λόγο, κόβοντας το ποίημά του στο πατρών της *fábula*, ο Λόρκα αντιμετωπίζει επιτυχώς ένα «τεχνικό» πρόβλημα το οποίο είχε απασχολήσει και τον Góngora την εποχή του: πώς μια στοιχειώδης αφήγηση μπορεί να εξασφαλίσει το απαραίτητο ενοποιό πλαίσιο, ώστε να αποφευχθεί η υπέρ το δέον «διασπορά» του μεταφορικού εικονισμού (πολλώ δε μάλλον όταν αυτή ήταν η πραγματική κλήση και έφεση του ποιητή): «Η αφήγηση είναι, σαν να λέγαμε, ο σκελετός του ποιήματος, περιτυλιγμένος στην υπέροχη σάρκα των εικόνων».<sup>34</sup> Έτι πιο επιβεβλημένη καθίσταται η υιοθέτηση παρόμοιας πλοκής-πλασιού από έναν ποιητή εθισμένο στην υπερρεαλιστική εικονοποιία, όπως ο Λόρκα, αφού είναι γνωστό ότι Υπερρεαλισμός σημαίνει, μεταξύ άλλων, απεριόριστη χρήση (και ενίοτε κατάχρηση) του ναρκωτικού που ονομάζεται μεταφορά.

Υπάρχει ωστόσο μια εικόνα η οποία παραμένει εσαεί «αδέσποτη», αφού ούτε η αφηγηματική πλοκή του ποιήματος είναι ικανή να την αιχμαλωτίσει, ούτε το «άγχος της επιδράσεως» με την επακόλουθη παρανάγνωση μπορούν να την αλλοιώσουν, ούτε το παραδοσιακό μοντέλο είδους που υιοθετεί ο ποιητής (*fabula*) καταφέρνει να της επιβάλλει οποιαδήποτε πειθαρχία. Είναι η εικόνα της πανούργας και ατίθασης Preciosa με την «ανάλαφρη αγνότητά» της<sup>35</sup>, που μονίμως ξεφεύγει από τα δίκτυα ή τα νύχια όσων επιδιώκουν να την καθυποτάξουν. Εικόνα που, εξάλλου, αποδεικνύει ότι, από τον Θερβάντες στον Λόρκα, η αινιγματική σεξουαλικότητα της ηρωίδας έχει διατηρήσει ακέραιο το μαγνητισμό και αμείωτη τη μαγεία της.

### ***Ο Λόρκα στον ορίζοντα προσδοκίας του Ελύτη***

Στην ίδια Preciosa, ο Οδυσσεάς Ελύτης φθάνει αποκλειστικά διαμέσου του Λόρκα. Το ζωντανό ενδιαφέρον του έλληνα ποιητή για το έργο του Ισπανού, ενδιαφέρον που το μοιραζόταν άλλωστε με αρκετούς ομηλικούς του, μέλη της Γενιάς του '30, πρωτοεκδηλώθηκε τη δεκαετία του '40, και συγκεκριμένα επί Κατοχής.<sup>36</sup> Είναι η εποχή που, μετά την αποτρόπαιη δολοφονία του Φεδερίκο, και εκ παραλλήλου με την εξ Αριστεράς, υστερόβουλη αλλά όχι αδικαιολόγητη, «μυθοποίησή» του ως θύματος της φασιστικής βαρβαρότητας, η αξιολόγηση του λορκιανού έργου αρχίζει ευτυχώς να ξεπερνά την πολιτική χειραγώγηση.

Περιττό να τονίσω ότι στην Ελλάδα η πρόσληψη του Λόρκα εγγράφεται στον ορίζοντα προσδοκίας της Γενιάς του '30· κι όχι απλώς εγγράφεται, αλλά υπάγεται κιόλας στους δύο μεγάλους στόχους γύρω από τους οποίους είχε διαμορφωθεί ο εν λόγω ορίζοντας. Έχοντας ομαδοποιηθεί, προπολεμικά ακόμη, γύρω από το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, οι λογοτέχνες αυτοί επεδίωκαν αφενός μεν να θεσπίσουν και να κατοχυρώσουν στα νεοελληνικά γράμματα μιαν αισθητική ανεπιφύλακτα νεωτερική, και αφετέρου να (επανα)προσδιορίσουν (ή, κατά μερικούς, να επινοήσουν και να κατασκευάσουν) την πολιτισμική διάσταση της *ελληνικότητας*, με όρους επίσης νεωτερικούς. Και στη μια κατεύθυνση και στην άλλη, οι παρεμβάσεις της Γενιάς του '30 υπήρξαν μάλλον «ρεφορμιστικές» παρά «επαναστατικές», αφού απέβλεπαν πιο πολύ στην ενσωμάτωση και τη σύνθεση, παρά στη ρήξη μεταξύ παράδοσης και ανανέωσης. Τηρουμένων των αναλογιών, ακολουθήθηκε εν προκειμένω το παράδειγμα του αγγλο-αμερικανικού *high Modernism*, με το αντίστοιχο ιδεώδες της *classical Revival* (που στην Ελλάδα προώθησε με πνευματικό κύρος ο Γιώργος Σεφέρης). Εντούτοις, στους κόλπους της ελληνικής Γενιάς του '30 διακρίνεται και μια τάση πιο ριζο-

σπαστική, την οποίαν δεν ικανοποιούσε το «μετριοπαθές» πρόγραμμα των ομηλίκων και συνοδοιπόρων της. Κατά συνέπεια, οι εκπρόσωποι αυτής της τάσεως –μεταξύ των οποίων και ο Ελύτης– έστρεψαν τις αναζητήσεις και τους πειραματισμούς τους στην κατεύθυνση του Υπερρεαλισμού.<sup>37</sup>

Το 1944 ο Ελύτης προχωρεί σε μια πρώτη αξιολόγηση της ποίησης του Λόρκα, με γνώμονα τόσο τα βασικά δεδομένα του ορίζοντα προσδοκίας της Γενιάς του '30, όσο και τα δικά του πρωτοποριακής εμπνεύσεως κριτήρια: «Φτάνει να διαβάσει κανένας την “Ωδή στον Salvador Dalí” [...] για να καταλάβει τι ζήτησε να κρατήσει και τι να απορρίψει, τι να μεταβάλει και τι ν' αφομοιώσει, τι να καταδικάσει και τι να εγκλιματίσει στην ατμόσφαιρα της δικής του παράδοσης ο ποιητής αυτός, από το διεθνές κίνημα του Υπερρεαλισμού».<sup>38</sup>

Από πολύ νωρίς ο Ελύτης προσέγγισε με ζωηρό ενδιαφέρον τον ονειρισμό του Λόρκα<sup>39</sup>, ψάχνοντας να βρει το «όνειρο σε εγρήγορση», ικανό να συλλάβει την ποίηση «πριν και μετά το ποίημα»<sup>40</sup>. Έτσι λοιπόν ήταν επόμενο, αργά ή γρήγορα, η προσοχή του να εστιάσει στο *Preciosa y el aire*. Ο λόγος είναι ότι στο συγκεκριμένο κομμάτι μέρος της ποιητικότητάς του είναι δεδομένη «πριν από το ποίημα» αυτό καθ' εαυτό, καθότι εδρεύει στην ονειροπόληση του Λόρκα για την ηρώδα της νουβέλας του Θερβάντες. Από την πλευρά του ο Ελύτης θα αναλάβει να εξιχνιάσει την «ποίηση μετά το ποίημα», σε ένα δικό του όνειρο με την ηρώδα του ονείρου του Λόρκα.

Το αποτέλεσμα του ελυτικού εγχειρήματος είναι –όπως ήδη ανέφερα– ένα κείμενο το οποίο «δηλώνει» *stricto sensu* ονειρικό.<sup>41</sup> Ο έλληνας ποιητής ταξινομεί το «Όνειρο της Preciosa» στην ομάδα των ονειρικών του οραμάτων όπου εμφανίζονται πρόσωπα «μερικές φορές γνωστά, μερικές άλλες φανταστικά, ή βγαλμένα από την *Ιστορία των Λογοτεχνιών*» (η πλαγιογράφηση είναι δική μου). Το συγκεκριμένο *corpus* πρέπει να προηγείται του ώριμου ελυτικού έργου, αλλά το μόνο που ο ποιητής μάς αποκαλύπτει επί του προκειμένου είναι ότι το είχε συγκεντρώσει και καταγράψει σε περιόδους που επιδίωξή του (όπως και πολλών άλλων υπερρεαλιστών) ήταν να συλλάβει «την καθημερινή ζωή από τη μεριά του ονείρου».<sup>42</sup>

### **Ο Ελύτης ονειρεύεται Λόρκα**

Καίτοι φειδωλός με τις χρονολογικές πληροφορίες, ο Ελύτης μάς παρέχει εις αντάλλαγμα επαρκή στοιχεία για τα χαρακτηριστικά της ανάγνωσης του ποιήματος του Λόρκα μέσα από το δικό του όνειρο: οι εικόνες και τα πρόσωπά του αφενός έχουν «ιστορικο-λογοτεχνική» χροιά, και αφετέρου μετέχουν ενός βιω-

ματικού πειράματος το οποίο συνίσταται στη θεώρηση της πραγματικότητας από ονειρικής σκοπιάς. Σ' αυτή την κατεξοχήν υπερρεαλιστική απόπειρα άρσης της «αυθαίρετης αντιπαράθεσης ζωής και ονείρου» [*cette opposition arbitraire de la vie et du rêve*]<sup>43</sup>, τα δεδομένα που αντλήθηκαν «από την Ιστορία των Λογοτεχνιών» εντάσσονται φυσιολογικότερα, αλλά και υποβοηθούν τη διεργασία του ονείρου.

Το πλέον αδιαμφισβήτητο «ιστορικο-λογοτεχνικό» στοιχείο που υπάρχει στο ονειρικό κείμενο του Ελύτη είναι το κύριο όνομα «Preciosa», με προέλευση το *Preciosa y el aire*, το οποίο δεν φαίνεται ιδιαίτερα φορτισμένο με το «άγχος της επιδράσεως»<sup>44</sup>. Λείπει επίσης το άλλο άγχος που στον Λόρκα συνόδευε τις βίαιες εικόνες σεξουαλικής πολιορκίας και καταδίωξης της ηρωίδας από τον προσωποποιημένον άνεμο (Άγιο Χριστόφορο). Με ψυχαναλυτικούς όρους, παρόμοια αποφόρτιση του συναισθηματικού κλίματος μπορεί να χαρακτηριστεί ως *μετάθεση*: αυτός είναι άλλωστε ο μόνος μηχανισμός της φροϋδικής *Traumarbeit*, δηλαδή με κατεύθυνση από τα βάθη προς την επιφάνεια της ψυχής, τον οποίον εντοπίζουμε στο όνειρο του Ελύτη. Το ίδιο στοιχείο συνιστά επίσης και το μοναδικό σύμπτωμα της παρανάγνωσης που ασκείται εδώ επί του «προγονικού κειμένου» (όπως θα έλεγε ο Bloom).

Κατά τη δική μου άποψη, οι πρώτοι τρεις ονειρικοί μηχανισμοί –*μετάθεση*, *συνπύκνωση* και *αξίωση εικαστικότητας* (ή *δραματοποίηση*)– μετέχουν εδώ του τετάρτου, δηλαδή της *δευτερογενούς επεξεργασίας*, και συμβάλλουν στη διαμόρφωση του ονειρικού σεναρίου. Αξίζει όμως να θυμηθούμε ότι το συγκεκριμένο σενάριο ταυτίζεται με το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου και (για να μιλήσουμε και πάλι στη γλώσσα του Frost) υπ' αυτή την ιδιότητα δημιουργεί και δημιουργείται από μίαν ανάλογη επιθυμία. Παρακάμπτοντας υπεκφυγές και εμπόδια της τάξεως του λανθάνοντος και του δυνητικού, οι εικόνες του ελυτικού ονείρου μάς δείχνουν ρητώς και ευθέως μια Preciosa που επιτέλους *ανταποκρίνεται* στους αρσενικούς πόθους, πολλώ δε μάλλον όταν αυτοί οι πόθοι δεν υπερβαίνουν το πεδίο του *voyeur*-ισμού. Σε ευρύτερη κλίμακα απ' ό,τι ο Λόρκα, ο Ελύτης αναπτύσσει τα παραπάνω δεδομένα με αφηγηματικό τρόπο. Διαμορφώνεται έτσι μια πλοκή αποτελούμενη με τη σειρά της από τρεις σκηνές ή επεισόδια.

I. Το πρώτο εστιάζει ευθύς εξαρχής στην «προθυμία» της πρωταγωνίστριας (της οποίας η συμπεριφορά περιγράφεται παράλληλα με την εξωτερική εμφάνισή της):

Μοιάζει να 'ναι ίσαμε δώδεκα-δεκατριώ χρονών, φτωχοντυμένη, με αδύνατα πόδια, αλλά πρώμα φουσκωμένο στήθος, και κρατάει στο χέρι της κάτι σα λαχεία ή μάτσο από φωτογραφίες [...] Χωρίς να το καταλάβω, κι ενώ απ' έξω σουρουπώνει, βρίσκεται κοντά μου, κολητά επάνω στο σώμα μου και ανασκώνεται στις μύτες των ποδιών για να μου μιλήσει εμπι-

στευτικά. Νιώθω την ανάσα της στο πρόσωπό μου και τη ζεστασιά της να με τυλίγει ολόκληρο, μάλιστα, κάνοντας πως την βοηθάω να με φτάσει, την πιάνω ψηλά πίσω από τον μηρό που τον αισθάνομαι γυμνό – τόσο ελαφρό και διάφανο είναι το ρούχο της.

Τα ανωτέρω αιτιολογούν την άμεση αφύπνιση της επιθυμίας, η οποία αναπαρίσταται υπό εικαστική ή δραματική μορφή:

[...] συμπεραίνω από την προθυμία της ότι είναι ίσως μια μικροσκοπική πόρνη που θέλει να 'ρθει μαζί μου – κάτι που απλοποιεί για μένα τα πράγματα. Της εξηγώ ότι κατοικώ μόνος μου και ότι μπορεί να μ' ακολουθήσει στο διαμέρισμά μου [...]

Ωστόσο, η σχετική επιθυμία δεν ικανοποιείται σ' αυτή τη φάση· τέλος της πρώτης σκηνής: [...] αλλά όχι, την έχω παρεξηγήσει. Χωρίς να θυμώσει καθόλου, απεναντίας, με χίλια νάζια μου δείχνει τα χαρτιά που κρατάει, και μου δίνει επιτέλους να καταλάβω ότι πραγματικά τα πουλάει και ότι θα έπρεπε να της αγοράσω μερικά. Μου τα δείχνει: είναι φωτογραφίες αθλητών, και μάλιστα ποδοσφαιριστών άσων [...] Φανερά απογοητευμένος της λέω πως δεν ενδιαφέρομαι για τέτοια πράγματα. (I)

II. Από αφηγηματικής ή μάλλον από μουσικής απόψεως, το δεύτερο μέρος απαρτίζεται από τέσσερις «κινήσεις». (i) Προφέροντας το επιτακτικό όσο και παράξενο σύνθημα «τώρα, τράβα την!», η Preciosa προσφέρει στον αφηγητή μια φωτογραφία ή κάρτα στην οποίαν απεικονίζεται μια σκηνή εξίσου παράξενη:

Στο κέντρο και σε ίση απόσταση υπάρχουν δύο κεφαλές γυναικών, κι αυτές αντικριστές, η μία στο επάνω μέρος και η άλλη στο κάτω αλλ' ανάποδα, όπως οι ντάμες στις τράπουλες. Από το ένα στο άλλο στόμα τρέχει ένας λεπτός κρουνός νερού (ή άλλου υγρού, πάντως είναι μια γαλάζια τρεμουλιαστή γραμμή) που τα ενώνει.

(ii) Η Preciosa έχει εξαφανισθεί· ο αφηγητής την αναζητά ή την καταδιώκει στους διαδρόμους ενός μεγάλου και λαβυρινθώδους κτιρίου· το θέμα της αναζήτησης είναι συνυφασμένο –με μουσικό πάντα τρόπο– με εκείνο της επιθυμίας: «θα το πετύχω αυτό το διαολάκι». (iii) Εύρεση της πρωταγωνίστριας – συντροφιά με «δύο κυρίες μεσόκοπες», «αστές, καλοντυμένες»· η δε Preciosa υπέστη μια μεταμόρφωση, λίαν περίεργη, στην οποίαν φαίνεται να έχουν κάποια ανάμειξη και οι δύο κυρίες:

Και τι κάνουν! Παίζουν με την Preciosa! Της δίνουν μια με την παλάμη στον πσινό και την πετούν ψηλά στον αέρα, εκείνη ανεβαίνει σαν πούπουλο ίσαμε το ταβάνι και ξανακατεβαίνει με τον ίδιο αργό κι ανάλαφρο τρόπο, σα να 'χε χάσει εντελώς τη βαρύτητά της, όλο γέλια και χαριτωμένες κινήσεις. Πριν καν ακουμπήσουν τα πόδια της στο πάτωμα την ξαποστέλνουν πάλι ψηλά μ' ένα χαϊδευτικό χτύπημα στα πσινά και την καμαρώνουν καθώς ξαναπέφτει και το φουστάνκι της ανασηκώνεται, ίδια όπως στις μπαλαρίνες.

(iv) Ο αφηγητής αποφασίζει να μπει κι εκείνος στο παιχνίδι· έτσι, η επιθυμία του «πραγματώνεται»· εντωμεταξύ οι κυρίες άλλαξαν εμφάνιση, αλλά ίσως και φύση:

Είναι ένα θαύμα. Η καρδιά μου χτυπά δυνατά. Βάζω κατά μέρος την ντροπή και προχωρώ προς το κέντρο της κάμαρας για να βλέπω καλύτερα, παίρνω μάλιστα ένα ύφος οικείο, σα να 'μουν από καιρό «μες στο παιχνίδι» κι εγώ, έτσι που να μην τρομάξουν οι κυρίες. Αλλά οι



κυρίες τώρα έχουνε γίνει δυο Καθολικές καλόγριες με πελώριες καλύπτρες και βαρείς Εσταυρωμένους στο στήθος· έχουν σοβαρευτεί και με κοιτάν έντρομες, βάζοντας την παλάμη μπροστά στο στόμα τους, σα να ντράπηκαν που τις έπιασα στα πράσα. «Τώρα ό,τι έγινε έγινε», συλλογίζομαι και κάνω σα να μην υπάρχουν. (II)

III. Το τρίτο επεισόδιο, εν πολλοίς περιγραφικό, φέρει εις πέρας τη *δραματοποίηση* της πλήρους ικανοποίησης της επιθυμίας που δημιουργεί το όνειρο. Κατ' αρχάς η Preciosa του Ελύτη μοιάζει να ανταποκρίνεται θετικά στο αίτημα του λορκιανού «πουνεντογάρμπη» («Κόρη, άσε να σου σηκώσω/τη ρόμπα για να σε ιδώ./ Άνοιξε στ' αρχαία μου δάχτυλα/ της κοιλιάς σου τον ανθό»), αφού εγκαταλείπεται φιλάρεσκα στην παθιασμένη ματιά του ηδονοβλεψία:

[...] Από κάτω, τα πόδια της, οι μηροί της, φαντάζουν πιο μεγάλοι, πιο προκλητικοί, φοράει μια μικροσκοπική γαλάζια κιλότα, φαίνεται καθαρά, λίγο πιο ψηλά, η ρόδινη κοιλίτσα της ως τον αφαλό. Αλήθεια, δε θα μπορούσα να δω τίποτε ωραιότερο στη ζωή μου.

Έπειτα, κι αφού οι καλόγριες έχουν εξαφανισθεί (αφήνοντας ωστόσο πίσω τους «πολλούς καθολικούς σταυρούς» κρεμασμένους στους τοίχους), μια νέα λεπτομέρεια προστίθεται στην παραπάνω εικόνα:

[...] από την άκρη της μικρής της κιλότας έχει κρεμαστεί και φθάνει στο ύψος του προσώπου μου μια στενόμακρη ελαστική κορδελίτσα στο ίδιο γαλάζιο χρώμα περίπου. Ασυναίσθητα πιάνω την ταινία –ενώ η μικρή βρίσκεται ψηλά– και την εξετάζω· παρουσιάζει μεγάλη ελαστικότητα. «Τώρα, τράβα την», ακούω να μου φωνάζει δυνατά εκείνη, ενώ μένει μετέωρη, μ' ανάλαφρες κινήσεις δεξιά κι αριστερά στον αέρα· κι αρχίζω πραγματικά να τραβώ, όπως θα 'κανα μ' ένα σπάγκο εάν κυβερνούσα χαρταετό [...] και η μικρή κιλότα ξηλώνεται, όπως ένα πλεκτό, και αρχίζει ν' απογυμνώνει τα κρυφά της μέρη. Η ταινία τώρα φτάνει στο καθρεφτένιο πάτωμα, όμως αντί να σωρεύεται και να γίνεται κουβάρι, προεκτείνεται και δημιουργεί ένα ενωτικό νήμα, ένα είδος ομφάλιου λώρου, που συνδέει τις δύο εικόνες της Preciosa από το σκοτεινό μέρος των ανοιχτών μηρών της.

Πλην όμως και η τελευταία αυτή σκηνή αφήνει την επιθυμία ανικανοποίητη:

Με την ψυχή στο στόμα παρακολουθώ και προσδοκώ τη στιγμή που η βαθμιαία αποκάλυψη θα φτάσει στο καίριο σημείο. Ξυπνώ με ολοφάνερο απογοήτευση. (III)

Για προφανείς λόγους το κείμενο του Ελύτη, εν συγκρίσει με το ποίημα του Λόρκα, μοιάζει πολύ περισσότερο με ένα όνειρο σε ακατέργαστη κατάσταση, δηλαδή μπερδεμένο, λαβυρινθώδες, φαινομενικά ακατανόητο, γι' αυτό και χρήζει επιτακτικότερα μιας ερμηνευτικής ανάγνωσης. Όχι όμως σε φροϋδικό σύστημα, με στόχο –για να θυμηθούμε τον Trost– ένα «λανθάνον περιεχόμενο [...] στο οποίο δήθεν έχουμε πρόσβαση μέσα από το πρωτόκολλο των ελευθέρων συνειρμών», αλλά (σύμφωνα πάντα με τον Trost) μιας *ποιητικής* ερμηνείας του ονειρικού κειμένου. Μια πρώτη ανάγνωσή του θα αναδείξει την ύπαρξη μερικών εικόνων με ειδική συγκινησιακή φόρτιση, οι οποίες, σε δεύτερη ανάγνωση, παραπέμπουν η μία στην άλλη και ομαδοποιούνται με βάση τις «εκλε-

κτικές συγγένειες» που υπάρχουν μεταξύ τους. Σχηματίζονται έτσι ορισμένα μεταφορικά δίκτυα, μέσα από τα οποία η ερμηνεία ολοκληρώνεται ως *αιτιολόγηση* των ενεργειών και πράξεων που απαρτίζουν την πλοκή του ονείρου. Η έννοια της «αιτιολόγησης» προέρχεται από το χώρο της αφηγηματολογίας· εδώ όμως περιγράφει κατάλληλα το είδος της *δευτερογενούς επεξεργασίας* που ασκείται επί του έκδηλου περιεχομένου στο όνειρο του Ελύτη, ώστε να διαμορφωθεί ως ποιητικό κείμενο.

Κατά τη γνώμη μου τρία τέτοια δίκτυα υπάρχουν στο κείμενο:

### 1. **χαρτιά – διπλή εικόνα – σύνθημα**

Τα *χαρτιά* («σα λαχεία ή μάτσο από φωτογραφίες») που η πρωταγωνίστρια φέρει στα χέρια της από την πρώτη στιγμή προορίζονται για οπτική πρόσληψη και έτσι σηματοδοτούν την επίσης *οπτική* φύση της επιθυμίας που δημιουργεί το όνειρο. Με δόλωμα τα θέλγητρά της, η Preciosa προσπαθεί να τα πουλήσει στον αφηγητή, το οποίο σημαίνει ότι προτίθεται να του μεταβιβάσει ή εμφυσήσει τον *voyeur*-ιστικό (ούτως ειπείν) πόθο, στον οποίον και είναι διατεθειμένη να ανταποκριθεί. Ωστόσο, οι δύο ονειρικοί χαρακτήρες δεν είναι συγχρονισμένοι: οι «ποδοσφαιριστές άσοι» στις φωτογραφίες αποτελούν μάλλον το αντικείμενο μιας γυναικείας επιθυμίας, ενώ ο αφηγητής κινείται ακόμη από την «κλασική» ορμή του αρσενικού να κυριεύσει σεξουαλικά το θηλυκό «θήραμα». Αυτός λοιπόν ο ετεροχρονισμός αιτιολογεί και την αρχική «απογοήτευση» του αφηγητή.

Στη φωτογραφία που του προσφέρει εν συνεχεία η παιδίσκη, οι «δύο κεφαλές γυναικών», «αντικριστές [...] όπως οι ντάμες στις τράπουλες», προαναγγέλλουν κατ' αρχάς τη *διπλή εικόνα* της Preciosa: όχι απλώς αυτή και το είδωλό της στο «καθρεφτένιο δάπεδο» αλλά κυρίως αυτή ως δισυνόστατο αντικείμενο επιθυμίας (πρόθυμη δηλαδή να ενδώσει στον πόθο που η ίδια εμπνέει). Προαναγγέλλουν επίσης την παρουσία των *δύο* κυριών, οι οποίες αφενός παρίστανται και αφετέρου συνεργούν στην ερωτική εγκατάλειψη της ηρωίδας. Με την πολλαπλή σηματοδότηση της ονειρικής εικόνας<sup>45</sup> σηματοδοτείται πολλαπλώς η *υπόσχεση* για εκπλήρωση της επιθυμίας· αλλά υπό έναν και απαράβατο όρο: η όποια αξίωση για γενετήσια [*genital*] ικανοποίησή της να υποχωρήσει μπροστά στην *αξίωση εικονικότητας*, που ικανοποιεί και ικανοποιείται διά του βλέμματος.

Τέλος, το άσχετο εκ πρώτης όψεως σ ύ ν θ η μ α «τώρα, τράβα την» και ευκολότερα και συνεκτικότερα θα ερμηνευθεί, εάν παρατηρήσουμε ότι συνοδεύεται και συμπληρώνεται από ένα καθαρά οπτικό στοιχείο: τη «γαλάζια τρεμουλιαστή γραμμή» που ενώνει τις δύο φιγούρες στη φωτογραφία και εν συνεχεία μεταμορφώνεται σε μια «στενόμακρη ελαστική κορδελίτσα στο ίδιο γαλάζιο χρώμα», η οποία «συνδέει τις δύο εικόνες της Preciosa από το σκοτεινό μέρος των ανοιχτών μηρών της». Πρόκειται για έναν «κόμβο» του δικτύου ο οποίος από τη μια μετέχει του εικονικού *voyeur*-ισμού (επίδειξη φωτογραφίας) και από την άλλη δρομολογεί την πραγμάτωσή του (αποκάλυψη των «κρυφών μερών» της μικρούλας). Έτσι, λοιπόν, από λειτουργικής σκοπιάς, *ενισχύεται* για μια ακόμη φορά ο παράγων της ερωτικής επαγγελίας.

## 2. Φυγή – παιγνίδι – πτήση

Όπως θυμόμαστε, αρχικά ο αφηγητής απατάται σχετικά με τη φύση της επιθυμίας που η Preciosa προθυμοποιείται να του ικανοποιήσει («είναι ίσως μια μικροσκοπική πόρνη που θέλει να 'ρθει μαζί μου»)· αμέσως μετά, η ηρωίδα διαφεύγει, χωρίς όμως να άρει την καλή της διάθεση για εκπλήρωση της επιθυμίας του, αρκεί μόνον ο επιθυμών να τη μεταφέρει στο πεδίο του οπτικού. Με αυτούς τους όρους, η φ υ γ ή της πρωταγωνίστριας και η επίπονη παρακολούθησή της από τον αφηγητή «στον μακρύ ατέλειωτο διάδρομο» θυμίζει μεν τη σκηνή της καταδίωξης στο ποίημα του Λόρκα, πλην όμως η σημασία της είναι πολύ διαφορετική. Κατά τη γνώμη μου, πρόκειται για ένα είδος κανόνος μετανοίας που επιβάλλεται στον πόθο, με σκοπό τον (ούτως ειπείν) *εξαγνισμό* [*sublimation*] του.

Απόδειξη ότι, στο τέλος της διαδρομής, ο αφηγητής δικαιούται να παρακολουθήσει το π α ι γ ν ί δ ι «με την Preciosa», που είναι και ένα άκρως ενδιαφέρον και πολύ χαρακτηριστικό παιγνίδι συνωνυμίας. Υπάρχει κατ' αρχάς ένα δραματοποιημένο παιγνίδι/«παιδιά», που κωδικοποιεί, «μεταφράζοντάς» τη σε ονειρική γλώσσα (= *μετάθεση*), τη διαπίστωση ότι η πρωταγωνίστρια είναι πια παιγνίδι/«παίγνιον» του πόθου, με άλλα λόγια παραδίδεται συναινετικά στο βλέμμα του *voyeur*.

Κάτι παρόμοιο αφήνει να εννοηθεί και η εικόνα της π τ ή σ ε ω ς, μέσα από μια έμμεση συνειρμική νύξη στην Preciosa του Λόρκα. Η ελυτική εκδηλώνει τη συναίνεσή της ιδιοποιούμενη (αλλά για δικό της λογαριασμό) την *εναέρια* σεξουαλικότητα της άλλης, ακριβώς επειδή η ανύψω-

σή της στον αέρα εν είδει «χαρταετού» προσφέρει στον ηδονοβλεψία τη θέα των «απόκρυφων μερών» της σε επικείμενη αποκάλυψη.<sup>46</sup>

### 3. Καλόγριες – σταυροί – ξύπνημα

Εάν μεν στις δύο κυρίες που «παίζουν με την Preciosa» δεν είναι δύσκολο να δούμε το έμβλημα της επιθυμίας, παιγνίδι της οποίας έχει γίνει η ηρωίδα, η μετέπειτα μεταμόρφωσή τους σε καθολικές κ α λ ό γ ρ ι ε ς, οι οποίες φαίνεται μάλιστα να ντρέπονται που «πιάστηκαν στα πράσα» από τον αφηγητή, συμβολίζει προφανώς το *αίσθημα ενοχής* και την αίσθηση της *παράβασης* που, κατά τον Georges Bataille, μετέχουν της δυναμικής του ερωτισμού. Ακόμη πιο ξεκάθαρη είναι η σκηνή όπου ο *voyeur*, προκειμένου να λάβει ενεργό μέρος στο παιγνίδι, αποφασίζει να τις αγνοήσει, και έτσι τις εξαφανίζει κιόλας.

Είναι αλήθεια ότι πίσω τους, κρεμασμένοι στους τοίχους, παραμένουν μερικοί σ τ α υ ρ ο ί, εν είδει *εναπομεινουσών τύψεων*, αλλά η παρουσία τους μάλλον διεγείρει παρά καταστέλλει την επιθυμία. Γι' αυτό, η αναπάντεχη ματαίωσή της λίγο προτού ικανοποιηθεί πλήρως, δεν εξηγείται λογικά παρά με αναφορά και πάλι στον παράγοντα ενοχή.

Το ελυτικό όνειρο δεν μας παρέχει καμιά ένδειξη για το ποιο μπορεί να είναι το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου, αν και δεν παραλείπει να καταγράψει την «ολοφάνερη απογοήτευση» η οποία συνοδεύει (ή και προκαλεί) το τελικό ξ ύ π ν η μ α.

\*

Εκτός πια του κειμενικού πλαισίου, θα διακινδυνεύσω μια υπόθεση εργασίας σχετικά με το τελευταίο αυτό δεδομένο, που διαφεύγει της ονειρικής αιτιολόγησης. Το αίσθημα ενοχής που μεταβιβάζει η τελική σκηνή του ονείρου δεν μπορεί να πηγάζει από τον *voyeur*-ισμό αυτόν καθ' εαυτόν, αφού τέτοιους πόθους η Preciosa συναινεί οικειοθελώς να ικανοποιήσει, όταν δεν συμβάλλει κιόλας στη διαμόρφωση και τη διατύπωσή τους. Εδώ, αιτία ενοχής αποτελεί μάλλον ο *παιδεραστικός* χαρακτήρας των σεξουαλικών προτιμήσεων που εκφράζει το ελυτικό όνειρο.<sup>47</sup>

Εάν αυτή η εικασία ευσταθεί ή τουλάχιστον μοιάζει πιθανή, τότε είναι και ικανή να μας εξηγήσει το «μετριασμό» του πόθου, συνάρτηση ακριβώς της τρυφερής ηλικίας της πρωταγωνίστριας, αλλά και τη ματαίωση της παρ' ολίγον εκπλήρωσης της επιθυμίας με την ανακοπή της ονειρικής αφηγήσεως. Το ξύπνημα πλαισιώνει τη μη ικανοποίηση του πόθου και, για να την αιτιολογήσει, την ενσω-

ματώνει σε ένα κειμενικό είδος «δόκιμο» και ταξινομημένο, αφού ανήκει στον κύκλο του υπερρεαλιστικού πειραματισμού. Πρόκειται «απλώς και μόνον» (μας ψιθυρίζει μια καθησυχαστική φωνή) για καταγραφή ονείρου, και –για να θυμηθούμε τον ο Calderón de la Barca –...*los sueños, sueños son*: «τα όνειρα δεν είναι παρά όνειρα», όχι πραγματικότητα. Αναγνωρίζουμε λοιπόν μια από τις διεργασίες της λογοκρισίας, η οποία (διατείνεται ο Trost), οσάκις ασκείται στην επιφάνεια του ονείρου, εμποδίζει τη συνείδηση να αντιληφθεί και να αξιολογήσει την πραγματική εμβέλεια των έκδηλων εικόνων του. Στην περίπτωση του ελυτικού ονείρου παρόμοιες υπεκφυγές φαίνεται να αφορούν τη ρητή αναγνώριση της «παιδοφιλικής» φύσεως του πόθου, αφού το «άλλοθι» της μεταβίβασής του στο οπτικό πεδίο δεν είναι ικανό να τον απαλλάξει από τα τελευταία ίχνη ενοχής.

### *Συμπεραίνοντας*

Όπως και να 'χουν τα πράγματα, παρόμοια ανοικτή έκβαση συνδέεται για μια ακόμη φορά με το πολύπλευρο και πολυσήμαντο αίγιγμα της Preciosa. Στο συγκεκριμένο αυτό σημείο, δεν θα ήταν ίσως περιττό να υπενθυμίσω ότι ευθύς εξαρχής (δηλαδή από εποχής ακόμη της *Gitanilla*) το μυστήριο της σεξουαλικότητας αντικαθιστά εκείνο των καταβολών της, και έτσι εκτοπίζει το οικογενειακό μυθιστόρημα όπου έχει αφετηρία η όλη φιλολογική, και κυρίως βιωματική, διαδρομή της ηρωίδας.

Στη διακειμενική σειρά που εκτείνεται από τον Θεοβάντες στον Λόρκα και από τον Λόρκα στον Ελύτη πραγματώνεται, λοιπόν, μια εξέλιξη την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως «αντι-οιδιπόδεια». Σήμερα ο όρος μάς παραπέμπει στον Gilles Deleuze· όμως τριάντα περίπου χρόνια προτού ο Γάλλος διατυπώσει τις σχετικές θεωρίες του, οι ρουμάνοι υπερρεαλιστές (και μεταξύ αυτών ο D. Trost) είχαν εξαπολύσει έναν ανένδοτον αγώνα εναντίων των «καθ' ημέραν καταλοιπίων» –της κοινωνικής και ιστορικής καταπίεσης– που παρεμποδίζουν το ελεύθερο παιγνίδι της επιθυμίας. Στην ίδια κατεύθυνση, ο Ανδρέας Εμπειρικός, ομοϊδεάτης και δάσκαλος του Ελύτη, προέτρεπε τους έλληνες υπερρεαλιστές να μάχονται για την «άνευ ορίων, άνευ όρων» ελευθερία του Έρωτα.

Η νικηφόρα έκβαση αυτού του αγώνα διαφαίνεται πρωτίστως και κυρίως στο χώρο του ονείρου και του ποιητικού λόγου (χώρος που ίσως να 'ναι και ο μόνος όπου ο άνθρωπος μπορεί να κερδίσει παρόμοια μάχη). Πάντως κάτι τέτοιο διατηρεί ζωντανή την ελπίδα ότι (όπως τόνισα και παραπάνω) η τριάδα Έρωσ – Όνειρο – Ποίησης είναι σε θέση να επαναφέρει στον κόσμο τη μαγική διάσταση που του στέρησε η νεότερη εποχή.

## Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Πρβ. Victor Ivanovici, «Preciosa y su prenda tan preciada (una lectura de *La Gitanilla*)», στον τόμο Alicia Villar Lecumberri (επιμελ.), *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca 2001, σσ. 213-227.

2 Στην απόδοση της φρουδικής ορολογίας, ακολουθώ τις προτάσεις των ελλήνων μεταφραστών του *Vocabulaire de la Psychanalyse* των Jean Laplanche και J.-B. Pontalis. Πρβ. *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1986.

3 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), στην ελληνική μετάφραση του Δημ. Δημηρούλη, *Η αγωνία της επίδρασης*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1989.

4 Η ρήση του Weber δεν είναι απλή μεταφορά, αλλά μπορεί να εκληφθεί και ως ιστορική αναφορά στο μεγάλο «κυνήγι των μαγισσών» που σάρωσε την ευρωπαϊκή ύπαιθρο τον 16ο και 17ο αιώνα. Στα πρόθυρα της μοντέρνας εποχής, έχοντας λίαν προσφάτως αποπερατώσει τον «εκσυγχρονισμό» του δόγματος και του τυπικού τους, οι Διαμαρτυρόμενες Εκκλησίες αλλά και η Ρωμαιοκαθολική (1545-1563) προέβησαν στην εκ των έσω αυτομεταρρύθμισή της, τη λεγόμενη «Αντιμεταρρύθμιση», έβαλαν αμέσως στόχο την εξάλειψη των ενοχλητικών προ-μοντέρνων εμποδίων και αντιστάσεων τις οποίες προέβαλλε ο λαϊκός πολιτισμός. Έτσι δρομολογήθηκε η άνευ προηγουμένου πολιτιστική γενοκτονία εις βάρος της «αρχαϊκής» Ευρώπης, που είχε ως αποτέλεσμα τον αφανισμό του φολκλόρ και των διαφόρων μορφών «συγκρητικής» θρησκευτικότητας, ενώ σε πάμπολλες περιοχές έγινε αφορμή για την παρακμή των

αγροτικών κοινωνιών. (Πρβ. Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, εκδ. Payot, Παρίσι 1983, §306).

5 Πρβ. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, εκδ. Seix-Barral, Βαρκελώνη 1974.

6 D. Trost, «Le même du même» (1947), στον τόμο M. Mincu (επιμελ.), *Avangarda literar româneasc* [Ρουμανική Λογοτεχνική Πρωτοπορία], εκδ. Minerva, Βουκουρέστι 1983. Η περιληψη είναι δική μου. Το πλήρες κείμενο, σε δική μου επίσης ελληνική μετάφραση («Το όμοιον του ομοίου»), έχει δημοσιευθεί σε αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο*, τεύχος 28-29/1987, με τίτλο: «Λογοτεχνικές Πρωτοπορίες. Ο άλλος Σουρρεαλισμός (Βουκουρέστι 1944-1948). Μανιφέστα, Ποίηση, Πεζογραφία, Θεωρία». Επιμέλεια: Βίκτωρ Ιβάνοβιτς. Οι διαφορές που ενδεχομένως διαπιστώσει κανείς, ως προς τη σημερινή διατύπωση των παραθεμάτων, συνιστούν (ευελπιστώ) βελτίωση της τότε αποδόσεώς τους. Εντός παρενθέσεως περιλαμβάνω κάποιες προσθήκες με επεξηγηματικό ρόλο. Η πλαγιογράφηση ορισμένων λέξεων ανήκει στο συγγραφέα.

7 Γι' αυτού του είδους τις πρακτικές υπάρχουν ελάχιστες μαρτυρίες και ακόμη λιγότερα θεωρητικά τεκμήρια. Την πληροφορία λ.χ. σχετικά με την προσπάθεια ορισμένων υπερρεαλιστών να επιτύχουν ένα είδος «εξατομίκευσης» –διαφορετικής όμως από το *Individuationsprozess* του Jung–, η οποία θα ήταν ακριβώς η Υπερσυνείδηση, την «εκμαίευσα» μέσα από πολλές και μακροχρόνιες συζητήσεις με τον αξέχαστο δάσκαλο και φίλο μου, τον μεγάλο ρουμάνο υπερρεαλιστή ποιητή Gellu Naum (1915-2001).

**8** Η εναλλακτική αυτή ονομασία προέρχεται από παλαιότερη απόδοση του *Darstellbarkeit* στα γαλλικά [*dramatisation*]. Πολλές φορές η χρήση του όρου «δραματοποίηση» είναι πιο βολική από γλωσσικής απόψεως, λόγω και της ύπαρξης του αντίστοιχου ρήματος («δραματοποιώ,-ούμαι»).

**9** Federico García Lorca, «Preciosa y el aire» / *Romancero gitano* (1928), και ελληνική μετάφραση του Ηλία Ματθαίου: «Η Πρεθίτσα κι ο αγέρας» / *Τσιγγάνικο Ρομανθέρο*, εκδ. Διάττων, Αθήνα 1989. Η προέλευση των παραθεμάτων δηλώνεται με αριθμούς, οι οποίοι παραπέμπουν σε στίχους.

**10** Πρβ. Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts 1960, σ. 30 και ακ.

**11** Μεταφράζω εγώ.

**12** Πρβ. Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation* (μετάφραση της φροϋδικής επιτομής που στο πρωτότυπο φέρει τον τίτλο *Über den Traum*), εκδ. Gallimard, Παρίσι 1925. Οι ρωμαϊκοί αριθμοί παραπέμπουν σε κεφάλαια της γαλλικής εκδόσεως.

**13** Ωστόσο, ο Guillermo Díaz Plaja, αφού τονίζει την ταυτότητα «ονόματος και τάξεως» των δύο Preciosa, παρατηρεί παρεμπιπτόντως ότι το όνομα δεν είναι το μόνο ίχνος που η «παραδειγματική νουβέλα» του Θερβάντες έχει αφήσει στο *Romancero gitano* (χωρίς όμως καμία περαιτέρω πληροφορία επί του προκειμένου), Πρβ. G. Díaz Plaja, *Federico García Lorca* (1954), σε ρουμανική μετάφραση του Virgil Athanasiade, εκδ. Univers, Βουκουρέστι 1971, σ. 324.

**14** Για παράδειγμα, το άσυλο και η βοήθεια που προσφέρει στην Preciosa *el cónsul de los ingleses* («ο πρόξενος της Αγγλίας» (46 και ακ.) θα μπορούσαν να

είναι ο απόηχος (και η *μετάθεση*) της τελικής αναγνωρίσεως της ηρωίδας από την πραγματική της οικογένεια, στη «Τσιγγανοπούλα» [*La Gitanilla*] του Θερβάντες· επεισόδιο που, με τη σειρά του, είναι από τα λίγα στοιχεία του πρωτογενούς «οικογενειακού μυθιστορήματος» που διατηρεί ακόμη η «παραδειγματική νουβέλα». Στη συγκεκριμένη αυτή περίπτωση, η παρανάγνωση ιδιοποιείται μια από τις συνήθειες ονειρικές στρατηγικές, που συνίσταται στην αντικατάσταση της μεταφορικής σημασίας (κάποιας λέξεως, καταστάσεως κ.λπ.) με την κυριολεξία (πρβ. Freud, *ό.π.*): η *κοινωνική* «απόσταση» που στα παραμύθια χωρίζει τον έκθετο ήρωα από την οικογένεια που τον περιθάλλει (ταπεινή → ευγενής) μεταμορφώνεται εδώ σε εθνογεωγραφική, άρα εντέλει *χωρική*, απόσταση ανάμεσα στην Preciosa και τον προστάτη της (Τσιγγάνα/Ισπανίδα → Άγγλος).

**15** Ούτε καν ξενίζει η σχετική έλλειψη σχέσεως και συμβατότητας της συγκεκριμένης εικόνας με τα συμφραζόμενα, επειδή στον αμέσως επόμενο στίχο την προσοχή του αναγνώστη τραβάει το *lleno de lenguas celestes*! «γεμάτος γλωσσίδια ουράνια» (22) – μια διαφανής και πολύ πιο τολμηρή εικόνα της αιδοιολεξίας (*cumiliguus*).

**16** Miguel de Cervantes Saavedra, *La Gitanilla*, en *Novelas ejemplares* (1613), και ελληνική μετάφραση του Ηλία Ματθαίου, «Η Τσιγγανοπούλα», στο *Υποδειγματικές νουβέλες*, τόμος Ι, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 88.

**17** Δεν είναι της ώρας η εξέταση της όλης φαινομενολογίας του «χριστοφορικού» θέματος στο έργο του Λόρκα· άλλωστε η σχετική έρευνα έχει ήδη γίνει σε ειδική μελέτη του Jeremy C. Forster. Με αναφορά στην προαναφερθείσα μελέτη αλλά και σε άλλες πηγές, θα επιθεωρήσω εδώ εν

τάχει τα πολιτισμικά συμφραζόμενα του θέματος, που ο Λόρκα μπορεί να γνώριζε. Κάτοικος της Λυκίας, ο μέλλων άγιος είχε κάνει στα νιάτα του έκλυτη ζωή, για την οποία μετάνιωσε εν συνεχεία, προσηλυτίστηκε στον Χριστιανισμό και μαρτύρησε επί Αυτοκράτορος Δεκίου (3ος αι. μ.Χ.). Η λαϊκή εικονογραφία τον απεικονίζει να διασχίζει ένα ποτάμι με τον Ιησού παιδί στους ώμους του (αναχρονισμός που οφείλεται ίσως στην κυριολεκτική ερμηνεία του ονόματος «Χριστό-φορος»). Το ίδιο στοιχείο πρέπει να αποτελεί και την απαρχή της παραδόσεως σχετικά με το γιγαντιό ανάστημά του, εν είδει χριστιανού Ηρακλή (πρβ. π.χ. την ιταλική έκφραση *grande come un San Cristoforo*). Η τοπική λατρεία (όπου ο Άγιος Χριστόφορος «εκ-τοπίσθηκε» από το Βατικανό το 1970 λόγω αμφιβολιών για την ιστορικότητά του) τον ανακήρυξε προστάτη των θαλασσοπόρων, προσκυνητών και ταξιδιωτών, εν γένει. Πολύ δημοφιλής είναι ο Άγιος στην Ανδαλουσία, όπου μάλιστα τον προσφωνούν *Cristobalón* στο δε τοιγγάτικο φολκλόρ της περιοχής, ο *San Cristóbal* είναι καλά προικισμένος για ερωτικούς άθλους και έχει λάγνο χαρακτήρα. Ο Λόρκα συγκεντρώνει παρόμοιες δοξασίες και τις αξιοποιεί δημιουργικά, αρχής γενομένης με την πρώτη ποιητική συλλογή του (1921) και μέχρι μεταγενέστερα έργα του –με εθνολογικό υπόβαθρο– για κουκλοθέατρο [πρβ. J. C. Forster, «Aspects of Lorca's Saint Christopher», στο *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), σσ. 112-113· πρβ. επίσης Christian Ionescu, *Mică enciclopedie onomastică* («Μικρή ονομαστική εγκυκλοπαίδεια») (στα ρουμανικά), Editura enciclopedică română, Βουκουρέστι 1975, υπό το λήμμα, και *Diccionario básico Espasa* (15 τόμοι), εκδ. Espasa-Calpe S.A., Μαδρίτη 1984, υπό το λήμμα].

**18** Πρβ. A. Lord, *ό.π.* σ. 37.

**19** Πρβ. Freud, *ό.π.*, IV.

**20** Ας διαβάσουμε το παρακάτω σύντομο δείγμα: *Di en no ir a misal donde hubiese el ángel/ que venciendo pintan/ sierpes infernales./ Viendo a San Cristóbal/ forma de gigante,/ me dieron mil veces/ desmayos mortales./ Nunca he visto toros,/ de miedo que salten (...)* / «Μου 'ρθε η λόξα να μην πατάω καν σ' εκκλησιά όπου υπάρχει εικόνα Αρχαγγέλου να κατατροπώνει θεόρατα *φίδια* της Κόλασης. Βλέποντας τον *Αι-Χριστόφορο*, με το *γιγαντιό* σκαρί του, χίλιες φορές ένιωσα θανάσιμες *λιποθυμίες*. Ουδέποτε πήγα σε ταυρομαχίες, από *φόβο* μπας και σαλήξουν οι *ταύροι*» κ.λπ. (Η μετάφραση είναι δική μου). Ευχαριστώ τον καθηγητή Anthony Close, από το Πανεπιστήμιο του Cambridge, που με έβαλε στα ίχνη της *Belisa...*, την οποίαν είχα πολύ λησμονημένη. Για λεπτομέρειες παραπέμπω στη διεξοδική μελέτη του έργου, από τη νεαρή ιταλοελληνίδα ερευνήτρια Katerina Vaiopoulos, «*Los melindres de Belisa: comicità e limiti della trasgressione*», στον τόμο *Per ridere. Il comico nei Secoli d'Oro*, Alinea Editrice s.r.l., σειρά: «Secoli d'Oro» (επιμελητές σειράς: Gaetano Chiappini και Maria Grazia Profeti), Φλωρεντία 2001.

**21** Πρβ. Díaz Plaja, *ό.π.*, σ. 122.

**22** Αφού, κατά τον Freud (*ό.π.*, IV), ρόλος της *δευτερογενούς επεξεργασίας* είναι να καταστήσει το όνειρο αποδεκτό ή τουλάχιστον κατανοητό.

**23** Trost, *ό.π.*, σ. 483.

**24** Πρβ. Díaz Plaja, σ. 123.

**25** Διόλου τυχαία, *Preciosa y el aire* αφιερώνεται στον Dámaso Alonso, μέλος της Γενιάς του '27 και κατεξοχήν μελετητή του Góngora. Εξάλλου, η ρομάντζα του Λόρκα δεν είναι η μόνη απόπειρα «αναψηλάφησης» της γκονγκορικής αισθητικής



από νεωτερική σκοπιά· κάτι παρόμοιο επιχειρεί και ο Gerardo Diego, ποιητής της ίδιας γενιάς, με τη δική του *Fábula de Equis y Zeda* [«Μύθος του Χ και της Ζ»].

**26** Federico García Lorca, «La imagen roética de Don Luis de Góngora», στον τόμο *Obras Completas*, εκδ. Aguilar, Μαδρίτη 1969, σ. 80.

**27** Πρβ. Forster, *ό.π.*, σ. 114. Εξάλλου, οι λογοτεχνικές καταβολές του θέματος ανάγονται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, ανεξάντλητη πηγή μυθολογικών υποθέσεων, απ' όπου και ο Góngora είχε αντλήσει τον δικό του *Πολύφημο*.

**28** «Το όνειρο», γράφει ο Frost (*ό.π.*, σσ. 484-485), «δημιουργεί την επιθυμία καθώς αυτο-δημιουργείται, η δε επιθυμία δημιουργεί το όνειρο καθώς αυτο-εκφράζεται. Δεν υπάρχει εδώ καμία σχέση προτεραιότητας ή ταυτοχρονίας: όνειρο και επιθυμία είναι ένα και το αυτό» [*Le rêve crée le désir en se créant lui-même, le désir crée le rêve en s'exprimant. Il n'y a ici nul rapport d'antériorité ou de simultanéité: rêve et désir se confondent*].

**29** Συνειπώς, ο Λόρκα ασκεί τη δική του παρανάγνωση εις προέκτασιν αλλά και ως αντίβαρο της θερβαντινής εκδοχής. Ως εκ τούτου, αναθεωρεί και αναμορφώνει την επίδραση με τον τρόπο που στην τυπολογία του Harold Bloom ονομάζεται *Τέσσερα*: «Ένας ποιητής “ολοκληρώνει” αντιθετικά τον πρόδρομό του, διαβάζοντας το πατρικό ποίημα έτσι ώστε να διατηρεί τους όρους του αλλά να τους εννοεί διαφορετικά, σαν να απέτυχε ο πρόδρομος να προχωρήσει αρκετά» (Bloom, *ό.π.*, σ. 51).

**30** García Lorca, *ό.π.*, σ. 68.

**31** García Lorca, «El Cante jondo (Primitivo canto andaluz)», στο *Obras Completas*, *ό.π.*, σ. 49· Forster, *ό.π.*, σσ. 110-111.

**32** Πρέπει να διαχωρίσουμε σχολαστικά τη σημασιολογική αυτή εκδοχή του *verde*, από τη σημασία «μυστήριο», «μεταφυσική αγωνία», που εκφράζει ο στίχος *verde viento, verdes ramas* / «πράσινα κλαριά κι ανέμοι» στο *Romance sonámbulo* [«Ρομάντζα υπνοβάτισσα»].

**33** Πρβ. Gaston Bachelard, *L'air et les songes* (1943), σε ρουμανική μετάφραση της Irina Mavrodin, εκδ. Univers, Βουκουρέστι 1997, σ. 233 κ.ε.

**34** García Lorca, «La imagen...», *ό.π.*, σ. 81.

**35** Díaz Plaja, *ό.π.*, σ. 123.

**36** Σε εκτενές δοκίμιό του (που ρέπει προς το νοσταλγικό είδος των απομνημονευμάτων) ο Ελύτης μας δίδει, με λιτές αλλά δυνατές πινελιές, την εικόνα των σκληρών εκείνων χρόνων, όταν εις πείσμα της πείνας που είχε αποδεκατίσει τους Αθηναίους, μια παρέα νέων έβρισκε στο πατάρι του *Λουμίδα* άφθονη πνευματική τροφή. Από τα διπλανά τραπέζια, μεγάλοι και μικροί μαυραγορίτες τούς έριχναν καχύποπτες έως έντρομες ματιές, «[...] όταν το αντί τους έπιανε στην τύχη κομμάτια από τη συνθηματική μας γλώσσα, την πλουτισμένη εντελώς πρόσφατα από καθαρόαιμα ισπανικά, εκείνα τα *verde que te quiero verde*, και τ' άλλα, τα πιο ελκυστικά στη γλώσσα, τα *en la noche platinoche* / *noche, que noche nochera*» (Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», στον τόμο *Ανοιχτά Χαρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974, σ. 399).

**37** ...χωρίς όμως (εκτός δύο εξαιρέσεων) απευθείας σύνδεση με το παρισινό κέντρο του Κινήματος.

**38** Ελύτης, «Federico García Lorca», *ό.π.*, σ. 631.

**39** Τα διδάγματά του φαίνεται να τα είχε αφομοιώσει ήδη το 1943, έτος εκδόσεως της συλλογής *Ήλιος ο Πρώτος*, στην

οποίαν υπάρχει, όπως και στο *Romancero gitano*, μια «ονειρική πραγματικότητα» που θυμίζει τη χώρα των θαυμάτων του Lewis Carroll αλλά και «τον θαυμαστό κόσμο των ταινιών κινουμένων σχεδίων του Walt Disney» (Πρβ. Ελένα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, εκδ. Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002, σ. 64).

**40** Ελύτης, «Το χρονικό...», *ό.π.*, σ. 378.

**41** Οδυσσέας Ελύτης, «Όνειρο της Preciosa», στον τόμο *Ανοικτά καρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974. Η προέλευση των παραθεμάτων δηλώνεται με ρωμαϊκούς αριθμούς, οι οποίοι παραπέμπουν στις τρεις σκηνές που απαρτίζουν το όνειρο.

**42** Ελύτης, «Τα όνειρα», *ό.π.*, σσ. 203-207.

**43** Trost, *ό.π.*, σ. 488.

**44** Ίσως επειδή, σε ένα γενικότερο επίπεδο, το λорκיאνό προηγούμενο, με τη χαρακτηριστική σύνθεση παράδοσης και πρωτοπορίας, βοηθά τον έλληνα ποιητή να μετριάσει ή να παρακάμψει το πολύ πιο έντονο και δραστικό «άγχος επιδράσεως» που του προκαλεί ο σκληρός πυρήνας του Υπερρεαλισμού.

**45** Για την ακρίβεια, η «διπλή εικόνα» σηματοδοτείται δις (οπτικά και λειτουργικά), σε δύο σημεία της: 1ον: η P r e c i o s a (1α) *αναδιπλασιάζεται* στον καθρέφτη και (1β) *πραγματώνει* –την ίδια στιγμή– *δύο υποστάσεις* του πόθου· 2ον: οι κ υ ρ ί ε ς (2α) *είναι δύο*, αλλά και (2β) *παίζουν* –από κοινού– *δύο ρόλους* στην ερωτική σκηνή.

**46** Αυτή η σκηνή μου φαίνεται να δομείται επάνω σε ένα λανθάνον *calembour*, απ' αυτά που αναφύονται ανά πάσα στιγμή από το υποσυνείδητο. Ναι μεν αθέατο, εύκολα θα το μαντέψει κανείς, είναι το, ομολογουμένως «πρόστυχο», πλην όμως ψυχαναλυτικά τεκμηριωμένο λογοπαίγνιο *πήση/στύση*. Ρόλος του είναι να μας βάλει, για μια ακόμα φορά, στα ίχνη της αμφισημίας που χαρακτηρίζει τη σεξουαλική συμπεριφορά της ελυτικής Preciosa, η οποία, εδώ όπως και σε άλλες σκηνές του ονείρου, διεγείρει τον πόθο την ίδια στιγμή που τον ικανοποιεί.

**47** ...προτιμήσεις εξάλλου τεκμηριωμένες (βεβαίως, στο χώρο των φαντασιώσεων), τόσο στον Ελύτη όσο και σε μερικούς άλλους έλληνες υπερρεαλιστές.

## S O M M A I R E

VICTOR IVANOVICI: Rêver à Preciosa/rêver de Preciosa

**C**et essai constitue la suite de *Preciosa y su prenda tan preciada* («Preciosa et son bijoux si précieux»), communication que j'ai lue au Dixième Colloque International de la Société des Cervantistes (Rome, 27-29 septembre 2001).

Là, j'étudiais les rapports de filiation entre *La Gitanilla* de Cervantès et certaines narrations mythiques et folkloriques qui s'ajustent au scénario psychanalytique nommé par Freud «roman de famille» [*Familienroman*]. L'une des hypothèses envisagées dans la communication respective était que la «nouvelle exemplaire» de Cervantès y le «roman de famille» forment d'emblée un *intertexte onirique*.

Ici je me propose de mettre à preuve mon hypothèse par rapport à deux autres échantillons. Le premier est une romance de Federico García Lorca, où le chantre de Grenade rêve à “Preciosa” –l’ouvrage de Cervantès–, dans le contexte de son propre *Romancero gitano*. Le second est un texte en prose, présenté explicitement comme transcription d’un rêve ; son auteur, le poète grec Odysseas Elytis, rêve *de Preciosa* (le personnage) à partir du point précis où s’achève la rêverie de Lorca.

L’intertexte onirique, ainsi amplifié, dépasse largement le texte de référence, tant dans l’espace que dans le temps. D’un côté, il va bien plus loin que Cervantès dans la dissimulation du «roman de famille», en ce sens que l’attraction de la figure féminine découle de moins en moins du secret de ses origines et de plus en plus du mystère de sa sexualité. D’un autre côté, les échantillons ci-dessus mentionnés appartiennent tous les deux au domaine de l’avant-garde littéraire du vingtième siècle, où *une nouvelle manière de rêver* est en vogueur.