

4311-12

ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΙΝΟΥΠΟΛΙΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000170420

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΜΙΧΑΛΗΣ Κ. ΑΝΘΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟΜΟΣ Α΄

Για τη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2002



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΜΙΧΑΛΗΣ Κ. ΑΝΘΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2002

Νομική κατοχύρωση του Τμήματος Φιλολογίας: <<Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα>> (Ν. 5343/32, άρθρο 202, παρ. 2).

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος
Καθηγητής Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Γεωργία Λαδογιάννη
Επίκουρος καθηγήτρια Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ζαχαρίας Σιαφλέκης
Καθηγητής Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	1
------------------------	---

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Θεωρητικές αρχές και μεθοδολογία της έρευνας	7
2. Κριτική παρουσίαση της μέχρι σήμερα βιβλιογραφίας	25
2.1. Μπολιβάρ: η αναζήτηση μιας ταυτότητας	27
2.2. Ερμηνευτικές δομές : το αισθητικό και θεματικό πλαίσιο.....	32
2.3. Συγκριτολογικές προσεγγίσεις.....	39
3. Αφετηρίες της λογοτεχνικής έμπνευσης.....	46

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ : Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ

1. Το θεωρητικό πλαίσιο της αναπαραγωγής ενός μύθου.....	56
2. Οι ομηρικές ρίζες.....	57
2.1. Ο νόστος.....	65
2.2. Η κατάβαση στον Άδη.....	76
3. Μύθος και ποιητικό ασυνείδητο.....	118
4. Μύθος και ποιητικός μυστικισμός.....	174
5. Συμπερασματικές διαπιστώσεις στο πρώτο κεφάλαιο της έρευνας.....	244

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ : Η ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

Μέρος πρώτο : Το πεδίο της αυτοαναφοράς

1. Η τραγικότητα του αδιεξόδου.....	247
2. Η πρακτική των μεταμορφώσεων.....	292
2.1. Λύκος, κροκόδειλος, πουλί.....	292
2.2. Η αγαλμάτωση.....	309
3. Η δυναμική της σύγκρουσης.....	321
3.1. Ποίηση και εξουσία.....	321
3.2. Η αθανασία των ποιητών.....	350

3.3. Ποίηση και Φιλοσοφία - Η προσέγγιση της αλήθειας.....	385
--	-----

Μέρος δεύτερο : Η ποιητική της αυτοαναφοράς

1. Το διακηρυκτικό πλαίσιο.....	404
2. Οι όροι της ποιητικής έκφρασης.....	414
2.1. Η έμπνευση.....	414
2.2. Οι προϋποθέσεις της ποιητικής πραγμάτωσης.....	427
2.3. Η ποιητική του <<ύψους>>.....	465
3. Η παρωδία.....	492
4. Η ποιητική της γυναίκας και του έρωτα.....	537
5. Συμπερασματικές διαπιστώσεις στο δεύτερο κεφάλαιο της έρευνας.....	602

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ : Η ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

1. Η κριτική παρέμβαση του υποκειμένου.....	604
1.1. Η διάψευση των ιστορικών μύθων - εθνικών ιδεολογημάτων.....	604
1.2. Η σύγχρονη πραγματικότητα.....	623
2. Η ιστορική διάσταση της αυτοαναφοράς.....	662
3. Περί των Εβραίων.....	674
4. Ο μύθος του Ορφέα και η παρέμβαση του υποκειμένου στο ποιητικό και το ιστορικό γίνεσθαι.....	683
5. Η επιλογή της σωπής.....	687
6. Μπολιβάρ : Η παλίμψηστη γραφή.....	692
7. Συμπερασματικές διαπιστώσεις στο τρίτο κεφάλαιο της έρευνας.....	732

ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

1. Το πλαίσιο της ερμηνείας - Μεθοδολογικές και ερμηνευτικές δομές της ποιητικής γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου.....	734
2. Το πλαίσιο των <<επιδράσεων>> από την ελληνική γραμματεία και παράδοση στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου-Διακειμενικές επισημάνσεις.....	738

ΑΓΓΛΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	744
-----------------------	-----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. Κριτικά κείμενα - μελέτες.....	752
1. Ελληνική Βιβλιογραφία.....	752
2. Ξένη βιβλιογραφία (πρωτότυπη ή σε μετάφραση).....	760
B. Ελληνικές επιδράσεις - Πηγές.....	764
1. Αρχαία γραμματεία.....	764
2. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση.....	767
3. Νεότερη λογοτεχνία.....	772
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	776-781

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή αποτελείται από την Εισαγωγή, το Κύριο Μέρος και τα Επιλεγόμενα. Στο πρώτο μέρος της Εισαγωγής εκτίθενται διεξοδικά οι σκοποί και η μεθοδολογία της έρευνας. Σκοπός της έρευνας είναι η αναζήτηση των επιδράσεων στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου από την ελληνική λογοτεχνία και παράδοση. Αφετηρία της έρευνας υπήρξε η διαπίστωση ότι το υπόστρωμα των ποιητικών του κειμένων του Εγγονόπουλου είναι πλούσιο σε διακειμενικά κοιτάσματα, προερχόμενα από όλες τις περιόδους της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης. Ερευνητικό κίνητρο υπήρξε η πεποίθηση ότι το έργο του Εγγονόπουλου είναι πολυδιάστατα ερμηνευτικό, προσεγγίσιμο όχι μόνο με τις μεθόδους της παραδοσιακής ανάλυσης αλλά και τις μεθόδους της σύγχρονης ποιητικής θεωρίας. Στην προσέγγιση του υλικού μας στηριχθήκαμε κυρίως στη μεθοδολογική αρχή της διακειμενικότητας. Επιβοηθητικές υπήρξαν οι θεωρητικές προτάσεις των Michael Riffaterre, Gérard Genette και Laurent Jenny. Η επιλογή των ποιημάτων και η θεματική τους κατάταξη έγινε με κριτήριο τις τρεις βασικές αναλυτικές κατηγορίες που δεσπόζουν στο έργο του ποιητή, τη Μυθολογία, την Αυτοαναφορικότητα και την Ιστορία. Το δεύτερο μέρος της Εισαγωγής περιλαμβάνει την κριτική παρουσίαση της μέχρι σήμερα βιβλιογραφίας πάνω στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Η Εισαγωγή ολοκληρώνεται με την επισήμανση και την καταγραφή των αφετηριών της ποιητικής του έμπνευσης.

Στο πρώτο κεφάλαιο της έρευνας ασχολούμαστε με την αναλυτική κατηγορία της "Μυθολογίας". Θεμελιακή προϋπόθεση της ερμηνείας αποτελεί η αποδοχή του μύθου ως διακειμένου που λειτουργεί ταυτόχρονα και ως συστατικό στοιχείο της ποιητικής γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου. Επιχειρώντας να ανιχνεύσουμε τα μυθολογικά διακείμενα στη συγχρονική τους διάσταση καταφύγαμε στα ομηρικά κείμενα και αναζητήσαμε τους τρόπους προσοικειώσης του ποιητή με το ομηρικό έργο, όχι όμως μέσα από τον εντοπισμό γλωσσικών δανείων, εικόνων ή ρητορικών σχημάτων, αλλά την παρουσία δύο βασικών θεματικών μοτίβων με τα οποία η ομηρική ποίηση μπόλιασε τη νεότερη, τη θεματική του νόστου και τη θεματική των καταβάσεων στον Άδη. Παράλληλα μας απασχόλησε και η θεωρητική τοποθέτηση του Εγγονόπουλου πάνω στο ζήτημα των σχέσεων του νεότερου ποιητή με τον αρχαίο ομότεχνό του και κατ' επέκταση η διατύπωση μιας θεωρητικής πρότασης για το πρόβλημα της ενότητας και της συνέχειας μέσα από διαφορετικές μορφές του ποιητικού λόγου.

Ένα σημαντικό μέρος της ποιητικής προβληματικής του Εγγονόπουλου καταλαμβάνει η μελέτη της σχέσης του μύθου με το ποιητικό ασυνείδητο. Στη διερεύνηση της σχέσης αυτής στηριχθήκαμε κυρίως σε παραπομπές του ποιητή στην

αρχαία τραγωδία. Από το μύθο του Οδίποδα, για παράδειγμα, ο Εγγονόπουλος αντλεί την προβληματική της πατροκτονίας και την αναπαράγει με αλληγορικούς συμβολισμούς στα πλαίσια της τεκμηρίωσης της θεωρητικής του πρότασης για την αποκοπή, τραυματική πολλές φορές, του νεότερου ποιητή από τον παλαιότερο ομότεχνό του. Ξεχωριστό μέρος καταλαμβάνουν επίσης οι παραπομπές του ποιητή σε πρόσωπα της αρχαίας τραγωδίας (Εκάβη, Πολυξένη, Έκτωρ, Αγαμέμνων) και η υποσυνείδητη αυτοαναφορικότητα των αντίστοιχων στιχικών μονάδων. Μια εξίσου ενδιαφέρουσα πτυχή της ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου υπήρξε η ενασχόλησή του με το μυστικισμό και τις θεωρίες της πυθαγόρειας και ορφικής φιλοσοφίας. Ο Εγγονόπουλος συνεχίζοντας την παράδοση του ευρωπαϊκού, κυρίως, ρομαντισμού του δέκατου ένατου εκλαμβάνει το μυστικισμό όχι ως ένα αυστηρά δομημένο θεοσοφικό ή φιλοσοφικό σύστημα αλλά ως ποιητική θεωρία, η οποία υποστηρίζει ότι η ποίηση έχει μυστικιστική καταγωγή και ότι οι ποιητές είναι κοινωνοί και μύστες κάποιων αιώνιων μυστικών, τα οποία μόνο μέσα από την ποίηση μπορούν να εκφραστούν.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στην αναλυτική κατηγορία της "Αυτοαναφορικότητας" και αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο έχει τίτλο "Το πεδίο της αυτοαναφοράς" και εξετάζει όλες τις περιπτώσεις στις οποίες ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί την αυξημένη τροπικότητα του υπερρεαλιστικού λόγου για να εκφράσει όλες τις διαστάσεις της αυτοαναφοράς. Το δεύτερο μέρος έχει τίτλο "Η ποιητική της αυτοαναφοράς" και περιλαμβάνει την εξέταση ποιημάτων στα οποία ο Εγγονόπουλος αναφέρεται σε ζητήματα ποιητικής και προάσπισης των υπερρεαλιστικών του επιλογών. Η προσέγγιση της συγκεκριμένης αναλυτικής κατηγορίας και στις δύο εκδοχές της έγινε με κριτήριο τη δυνατότητα ανίχνευσης των διακειμενικών σχέσεων μεταξύ των ποιημάτων που επιλέξαμε και κειμένων από όλες τις περιόδους της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης. Με κριτήριο την αντίδραση του ποιητή στις αρνητικές επιδράσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος διαπιστώνεται η ανάπτυξη ενός ενδοκειμενικού διαλόγου από όλο το έργο του ποιητή αλλά και η βιωματική του ταύτιση με ποιητές που γνώρισαν και αυτοί τον κατατρεγμό και τις άδικες επιθέσεις στην εποχή τους, όπως είναι για παράδειγμα ο Κωνσταντίνος Καβάφης. Σε ορισμένα ποιήματα γίνεται εμφανής η πρόθεση του υποκειμένου να περιβληθεί ένα προσώπειο, να μιλήσει μέσω κάποιου άλλου. Η επιλογή του προσώπου, κυρίως λογοτεχνικού αλλά και ιστορικού ή μυθικού, γίνεται και εδώ με κριτήριο την κοινή βιωματική εμπειρία και την επιθυμία ταύτισης με το υποδυόμενο πρόσωπο. Η μορφή του Ορφέα, για παράδειγμα, αποτελεί και την κορυφαία έκφραση της αυτοαναφορικής διάστασης του λόγου του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου.

Στο πλαίσιο της διεύρυνσης των διαστάσεων της αυτοαναφορικότητας εντάσσεται και η προσπάθεια του υποκειμένου να χρησιμοποιήσει την πρακτική

των μεταμορφώσεων συνενώνοντας όλες τις εκφάνσεις της ποιητικής εμπειρίας. Με έννοιες - σύμβολα προερχόμενα κυρίως από το χώρο του ζωϊκού βασιλείου (Λύκος, Κροκόδειλος, Πουλί) φορτισμένα με πλήθος μυθολογικές αναφορές διευρύνει τα όρια της αυτοαναφορικότητας των ποιητικών του κειμένων. Το διακειμενικό εύρος των αναφορών θα το αναζητήσουμε στο μυθολογικό τους φορτίο, στα ποιητικά κείμενα συγχρόνων του ποιητών αλλά και σε κείμενα του ίδιου του Εγγονόπουλου. Μια ιδιαίτερης σημαντικότητας πρακτική αυτοαναφοράς αποτελεί και η έννοια της "Αγαλμάτωσης" του ποιητικού υποκειμένου. Στην ενότητα αυτή είναι εμφανείς οι διακειμενικές συνδέσεις με κείμενα προερχόμενα από την αρχαία ελληνική γραμματεία (Πλούταρχος, Ιάμβλιχος) αλλά και τη βυζαντινή παράδοση. Ιδιαίτερη μνεία είναι απαραίτητο να γίνει στο έργο του Μιχαήλ Ψελλού "Orationes Panegyricae, Theologica Opuscula". Την έννοια του <<ζώντος αγάλματος>> μπορούμε να συναντήσουμε και στη νεότερη ποίηση, στα ποιητικά κείμενα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη, του Γιώργου Σαραντάρη, του Αλέξανδρου Μπάρα αλλά και του Ανδρέα Εμπειρίκου.

Η αυτοαναφορικότητα στον Εγγονόπουλο παίρνει και τη μορφή της συγκρουσιακής εναντίωσης με τις δυνάμεις εκείνες που πολέμησαν το έργο του. Ο ποιητής οριοθετεί την έκταση της σύγκρουσης, με τις δυνάμεις που προσπάθησαν να αναστείλουν την ποιητική του προοπτική, στα πλαίσια των διεξόδων που του πρόσφερε η τέχνη του. Στα ποιήματα αυτής της ενότητας ανιχνεύουμε διακειμενικές συνδέσεις με το έργο του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη, της Μαρίας Πολυδούρη, του Γιάννη Γρυπάρη, του Κωστή Παλαμά και του Ανδρέα Εμπειρίκου. Ένα πρόβλημα που επανέρχεται διαρκώς στην ποίηση του Εγγονόπουλου είναι και το πρόβλημα της "Αθανασίας των ποιητών" συνδεδεμένο πάντα με την τραγικότητα και το αδιέξοδο της ύπαρξης. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα "Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών", ένα ποίημα <<μανιφέστο>>, κατάθεση των θεωρητικών απόψεων του Εγγονόπουλου για τη μοίρα και τη δικαίωση των ποιητών. Το ποίημα φέρει έντονα τα ίχνη καρυωτακικής του καταγωγής. Η βίωση τέλος της τραγικότητας του αδιεξόδου οδηγεί τον ποιητή στην αναζήτηση της αλήθειας μέσα από μια φιλοσοφικών τάσεων προσέγγιση της ποιητικής πράξης. Για παράδειγμα, στο ποίημα "Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονης ζωής" ο ποιητής στηρίζεται στην εγγελιανή και μαρξιστική διαλεκτική, για να μιλήσει όχι μόνο για τη μεταθανάτια δικαίωση των ποιητών αλλά και την εν ζωή αναγνώριση της αξίας τους.

Το δεύτερο μέρος της "Αυτοαναφορικότητας" περιλαμβάνει ποιητικά κείμενα, στα οποία ο ποιητής διατυπώνει ένα πλαίσιο αρχών που καθόρισαν την ποιητική του φυσιογνωμία και λειτούργησαν ως μηχανισμός συγκρότησης του προσωπικού ποιητικού του χώρου. Με το ποίημα, για παράδειγμα, "Τραμ και Ακρόπολις" από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" πιστεύουμε ότι ο

Εγγονόπουλος προσπαθεί να τεκμηριώσει ποιητικά τη βασική του θέση για την ενότητα και τη συνέχεια της ποίησης μέσα από την προοπτική του υπερρεαλισμού. Ένα μεγάλο μέρος του ποιητικού του στοχασμού περιλαμβάνει και η ενασχόλησή του με το πρόβλημα της έμπνευσης. Στην ελληνική ποίηση υπάρχουν πολλά κείμενα στα οποία, άλλοτε με παρωδιακές προθέσεις και άλλοτε ως έκφραση της οδύνης της δημιουργίας, τονίζεται ο ρόλος της έμπνευσης στην ποιητική πράξη. Σε αυτό το πλαίσιο η ποίηση του Εγγονόπουλου συναντάται με την ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη, του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη και του Κλέωνα Παράσχου. Ο συγκριτισμός για τον Εγγονόπουλο φαίνεται να αποτελεί θεμελιακή προϋπόθεση της ποιητικής πραγμάτωσης και αυτό αποδεικνύεται από το εύρος των διακειμενικών συνδέσεων της ποιητικής του γραφής. Η έννοια του <<ύψους>> ως ποιητικού μεγέθους αποτελεί μια σταθερή αισθητική και υφολογική αρχή της ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου. Ο ποιητής θεωρεί την υψηλότητα ως εγγενές χαρακτηριστικό της πραγματικής ποίησης. Για τον Εγγονόπουλο το ύψος είναι εσωτερικό μέγεθος που συνδέεται με τον έρωτα και την ίδια τη φύση της ποιητικής δημιουργίας. Με το ποίημα "Περί Ύψους", που από τον τίτλο του καθίσταται ορατή η λογγίγεια καταγωγή του, ο Εγγονόπουλος παίρνει μέρος στο διάλογο για την ποιητική υψηλότητα, ένα διάλογο που εκφράστηκε ποιητικά μέσα από το έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη, του Κώστα Καρυωτάκη αλλά και του Γιώργου Σεφέρη. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί επίσης αλληγορικά το μοτίβο της <<κλίμακας>> και εισάγει ευθύς στην ποιητική του αναφορές από την ευαγγελική παράδοση και την αγιολογική βιβλιογραφία, όπως για παράδειγμα το έργο του σιναΐτη μοναχού Ιωάννη της Κλίμακος ή το έργο του Ευστάθιου του εκ Θεσσαλονίκης.

Η παρωδία, όπως και η ειρωνεία, αποτελούν σημαντικές ρητορικές τροπές της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου. Αποτελούν όμως ταυτόχρονα και μηχανισμούς μέσω των οποίων το υποκείμενο ανασυνθέτει τη βιωματική εμπειρία και τη μετουσιώνει σε ποιητική πράξη. Ακόμη και τη βασική του άποψη για τη συνέχεια και την ενότητα της ποιητικής δημιουργίας ο Εγγονόπουλος την διατυπώνει στο ποίημα "Ελεωνόρα", επενδυμένο με την τροπολογική χροιά της παρωδίας. Οι παρωδιακές προθέσεις του ποιητή διακρίνονται και σε κείμενα που ασχολούνται με ζητήματα ποιητικής, όπως για παράδειγμα το πρόβλημα της έμπνευσης, με αναφορές που παραπέμπουν στην ποίηση του Καβάφη, του Σολωμού, του Καρυωτάκη, του Βαλαωρίτη και του Γρυπάρη.

Ο ερωτικός λόγος στην ποίηση του Εγγονόπουλου αποτελεί συστατικό στοιχείο του προσωπικού του μύθου αλλά ταυτόχρονα λειτουργεί και ως αρμός διακειμενικών συνδέσεων με ένα ευρύ πεδίο ποιητικών κειμένων. Αρχικά πρέπει να επισημάνουμε ότι σε αυτή την ενότητα ποιημάτων εντοπίζονται απτηγήσεις της νεορομαντικής και νεοσυμβολιστικής ποιητικής παράδοσης. Στα ποιήματα "Το λίκνον ο λύχνος" αλλά και "Η Αδελαΐς των υποφητών" ο Εγγονόπουλος

πραγματεύεται τους συμβολισμούς των ματιών με διακειμενικές συστοιχίες του μεν πρώτου με το ποίημα του Μουσαίου "Ηρώ και Λέανδρος" και των απόψεων των Χριστιανών Ησυχαστών του 11 -ου αιώνα, του δε δεύτερου με την ποίηση του Λαπαθιώτη, του Παλαμά, του Σολωμού, αλλά και με ρήσεις ευαγγελικών κειμένων. Η γυναικεία μορφή στο έργο του Εγγονόπουλου έχει υπόσταση ερωτική αλλά και ευρύτερα αρχετυπική. Είναι απαραίτητο για λόγους ερμηνευτικούς να επισημάνουμε ότι σε πολλά ποιήματα του Εγγονόπουλου η γυναίκα ταυτίζεται με την ποίηση.

Το τρίτο κεφάλαιο της μελέτης διερευνά τη σχέση του ποιητή με την "Ιστορία". Η ιστορική διάσταση του λόγου στον Εγγονόπουλο έχει τα χαρακτηριστικά της ίδιας της ανατρεπτικής φύσης του υπερρεαλισμού. Μέσω της ποιητικής του γραφής απορρίπτονται ιδεοτυπικά σχήματα και παραδεδομένες αντιλήψεις, οι οποίες διαμόρφωσαν στο παρελθόν κρατούσες για την Ιστορία απόψεις. Ο Εγγονόπουλος ανατρέπει ιστορικούς μύθους και κυρίαρχα ιδεολογήματα πάνω στα οποία στηρίχθηκε η διαμόρφωση της ιστορικής συνείδησης του νεότερου Ελληνισμού. Ο ποιητής διατυπώνει μια άποψη που υπεραμύνεται της συνέχειας μέσα από μια διευρυμένη θεώρηση της Ιστορίας και του Πολιτισμού αμφισβητώντας τεχνητά σχήματα και διαχωρισμούς. Η ποίηση του Εγγονόπουλου δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πολιτική ή στρατευμένη με την αυστηρή σημασία του όρου. Εμπεριέχει όμως στο σύνολό της και ψήγματα πολιτικού λόγου μέσω του οποίου διαμορφώνει ο ποιητής μια προσωπική πολιτική ηθική. Ο Εγγονόπουλος δεν παρέμεινε αμέτοχος στο κοινωνικό γίνεσθαι αλλά άρθρωσε λόγο όχι μόνο ποιητικό αλλά και ευρύτερα πολιτικής ή κοινωνικής κριτικής. Η Ιστορία στον Εγγονόπουλο προσεγγίζεται και μέσα από την οπτική της αυτοαναφοράς. Ο ποιητής ταυτίζεται με πρόσωπα υπαρκτά ή φανταστικά περιβεβλημένα όμως με την αχλύ του ιστορικού μύθου. Ξεχωριστό επίσης κεφάλαιο στην ποίηση του Εγγονόπουλου αποτελούν τα ποιήματα που αναφέρονται στο λαό των Εβραίων. Ορισμένα από αυτά μάλιστα παρουσιάζουν έντονο διακειμενικό ενδιαφέρον. Στο πλαίσιο των αυτοαναφορικών ταυτίσεων τοποθετείται και η συχνή παρουσία του ονόματος ή του μύθου του Ορφέα στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Το προσωπείο του Ορφέα αποτελεί και πρόσχημα παρέμβασης του ποιητή στο ιστορικό και καλλιτεχνικό γίνεσθαι. Η σιωπή, τέλος, αποτέλεσε σε κρίσιμες περιόδους για τη χώρα μας συνειδητή επιλογή του ποιητή.

Κείμενο που παρουσιάζει έντονο διακειμενικό ενδιαφέρον είναι το ποίημα "Μπολιβάρ". Στο πεδίο της Ιστορίας συναντώνται και οι άλλες αναλυτικές κατηγορίες της ποίησης του Εγγονόπουλου, η Μυθολογία και η Αυτοαναφορικότητα. Ολόκληρο το ποίημα συντίθεται από ψηφίδες μιας παλίμψηστης γραφής, που η ποιητική μνήμη αποκόλλησε από το παρελθόν, τις μετέπλασε και τις ενέταξε στην ιστορική και λογοτεχνική προοπτική του

υπερρεαλισμού. Στο ποίημα μπορούμε να ανιχνεύσουμε επιρροές από την Προσωκρατική Φιλοσοφία, την αρχαία Τραγωδία, την ομηρική Οδύσσεια, τον Πλάτωνα, τους Ομηρικούς Ύμνους, τον Πρόκλο και τους Ορφικούς, τα Βυζαντινά Έπη, τους Θρήνους της Αλώσεως και τα Δημοτικά μας Τραγούδια, τα Ευαγγελικά Κείμενα και τις Πράξεις των Αποστόλων, την ποίηση του Κάλβου και του Σολωμού, του Κωνσταντίνου Καβάφη, του Κωστή Παλαμά, του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και του Αλέξανδρου Μπάρα. Ο ποιητικός λόγος του Εγγονόπουλου ενσωματώνει δημιουργικά και ανασυνθέτει θεματικά μοτίβα ή ρητορικά σχήματα από όλο το φάσμα των κειμενικών του αναγνώσεων.

Στις Επιλογικές μας παρατηρήσεις μπορούμε να επισημάνουμε ότι το έργο του Εγγονόπουλου μεθοδολογικά και σημασιολογικά δομείται πάνω σε συγκεκριμένες αναλυτικές σταθερές (μυθολογία, αυτοαναφορά, ιστορία). Πάνω σε αυτές χτίζεται ολόκληρο το οικοδόμημα της ποιητικής του γραφής. Παράλληλα διαπιστώνουμε ότι ο Εγγονόπουλος θεμελιώνει τις επιλογές του αναπτύσσοντας ένα ευρύ δίκτυο διακειμενικών συνδέσεων με την ελληνική παράδοση, αντλώντας υλικό από όλες τις περιόδους της ποιητικής της παραγωγής. Στο έργο του θα συναντήσουμε επιδράσεις από την ομηρική ποίηση, την αρχαία τραγωδία, τη λυρική ποίηση, τη φιλοσοφία του Πυθαγόρα και των Ορφικών, τους Προσωκρατικούς, τη φιλοσοφία του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Το αναγνωστικό ενδιαφέρον του ποιητή περιλαμβάνει και κείμενα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής λογοτεχνίας (Ποίηση, Θέατρο) αλλά και της δημοτικής μας παράδοσης. Ο Εγγονόπουλος έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση και σεβασμό προς το έργο προγενέστερων αλλά και συγχρόνων ομοτέχνων του ποιητών. Αυτό αποδεικνύεται από το διάλογο που αναπτύσσει μαζί τους και την πραγματοποίηση συχνών αναφορών στο έργο τους. Ο Κάλβος, ο Σολωμός, ο Καβάφης, ο Σικελιανός, ο Παλαμάς, ο Κόντογλου, ο Μελαχρινός, ο Καρυωτάκης, ο Λαπαθιώτης, ο Χατζόπουλος, ο Παράσχος, η Πολυδούρη, ο Μπάρας, ο Εμπειρίκος, ο Κάλας, ο Σαραντάρης, ο Σεφέρης και άλλοι έθελξαν με την προσωπικότητα, το έργο ή τη στάση της ζωής τους τον υπερρεαλιστή ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Κάθε προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης ή κριτικής αξιολόγησης ενός ποιητικού κειμένου είναι απαραίτητο να παίρνει υπόψη της όλους τους παράγοντες (ενδοκειμενικούς και εξωκειμενικούς), που συνετέλεσαν στην παραγωγή του. Οι παράγοντες αυτοί, μέσα από αμοιβαίους επικαθορισμούς, συνυφαίνουν ένα σύνθετο πλέγμα σχέσεων, το οποίο καθορίζει τα πλαίσια της νοηματικής συγκρότησης του κειμένου. Η συγκριτική έρευνα σήμερα δίνει προτεραιότητα στην ανίχνευση των ενδοκειμενικών, κυρίως, παραγόντων και θεωρεί τη συμβολή τους καθοριστική στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού φαινομένου. Καθοριστική προϋπόθεση για την ερμηνεία αποτελεί επίσης η ένταξη του κειμένου σε ένα ευρύτερο περιβάλλον συμφραζομένων, μέσα στο οποίο εντάσσονται και λειτουργούν ως καταστασιακές προϋποθέσεις της γραφής η μνήμη, η γνώση, η ευαισθησία, και η έμπνευση του υποκειμένου. Η αποδοχή και εφαρμογή ενός θεωρητικού συστήματος συμβάσεων επιτρέπει στον ερευνητή να προσδιορίσει με μεγαλύτερη ακρίβεια τις μεθοδολογικές αρχές και τα ερμηνευτικά πλαίσια της έρευνας. Η γνωσιολογική κατάρτιση και ο μεθοδολογικός εξοπλισμός από την πλευρά του ερευνητή θεωρούνται αναγκαίες προϋποθέσεις για την πραγμάτωση του ερμηνευτικού του εγχειρήματος. Με τα μέσα αυτά έχει τη δυνατότητα να εισχωρήσει στο κλειστό κειμενικό σύμπαν και να αποκαλύψει τους κώδικες εκείνους, που όχι μόνο ρυθμίζουν τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας του κειμένου αλλά και αποτελούν όρους γενετικούς της παραγωγής και της σημασίας του.

Η παραδοσιακή μέθοδος προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων η οποία περιοριζόταν στην επισήμανση των εξωκειμενικών κυρίως παραγόντων και του ρόλου τους στη διαμόρφωση του ποιητικού φαινομένου, θεωρείται σήμερα ερμηνευτικά ανεπαρκής, αφού αδυνατεί να επισημάνει τις ιδιαιτερότητες του κειμένου και να το προσεγγίσει συνολικά, εξαντλώντας όλες τις πιθανές ερμηνευτικές του δυνατότητες. Αντίθετα, οι σύγχρονες μέθοδοι¹ προσέγγισης και

¹ Για μια ολοκληρωμένη παρουσίαση των εξελίξεων στο χώρο της ιστορίας των λογοτεχνικών θεωριών βλέπε:

α) D. W. Fokkema και Elrud Kunne- Ibsch, *Theories of literature in the twentieth century*, London, 1978. Η ελληνική μετάφραση του βιβλίου από τις εκδόσεις Πατάκη με τίτλο: *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα* (μτφρ. Γ. Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Καψωμένος), Αθήνα 1997.

ερμηνείας του κειμένου, από το φορμαλισμό και τη σημειωτική μέχρι την αισθητική της πρόσληψης και τις θεωρίες της αποδόμησης, παρέχουν επαρκείς και αξιόπιστες ερμηνείες, γιατί παίρνουν υπόψη τους όλους τους παράγοντες, ενδοκειμενικούς και εξωκειμενικούς, που συνετέλεσαν στην παραγωγή του². Σήμερα η κειμενική θεωρία, χωρίς να υποβαθμίζει τη σπουδαιότητα των εξωκειμενικών παραγόντων, στρέφεται στην έρευνα και στη μελέτη κυρίως των ενδοκειμενικών και αποκαλύπτει μέσα από τις αμοιβαίες τους εξαρτήσεις τον τρόπο συγκρότησης και λειτουργίας του λογοτεχνικού κειμένου.

Απαραίτητη προϋπόθεση για την ποιητική πραγμάτωση αποτελεί και η αποδοχή του κειμένου ως «αυθύπαρκτου» μικροσύμπαντος σημασίας, δηλαδή ως συστήματος σημείων, τα οποία συνυφαίνουν ένα περίπλοκο πλέγμα σχέσεων και αποτελούν μεταξύ τους ένα οργανικό σύνολο. Η ποιητική λειτουργία προσδιορίζεται όχι μόνο από την παρουσία των σημείων αυτών αλλά και από τους νόμους της συνταγματικής και παραδειγματικής οργάνωσής τους³. Κάθε κείμενο, λοιπόν, οργανώνεται συγχρόνως πάνω σε δυο άξονες, το συνταγματικό, που εκφράζει τη συνάφεια των σημείων μέσα στο χώρο ή στο χρόνο (συνάφεια συντακτική ή μετωνυμική) και τον παραδειγματικό, που εκφράζει την οργάνωση των σημείων με βάση την αρχή της ταυτότητας και της αντίθεσης στο πεδίο της έκφρασης ή της σημασίας (οργάνωση μεταφορική)⁴. Η συγκεκριμένη μεθοδολογική

β) René Wellek και Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1976. Η απόδοσή του στα ελληνικά σε μετάφραση Σταύρου Γεωργίου Δεληγιώργη από τις εκδόσεις "ΔΙΦΡΟΣ", (χ.χ.).

γ) Γιώργος Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1997.

δ) Terry Eagleton, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς, επιμ. Δημήτρης Τζιόβας, Οδυσσεάς, Αθήνα 1996.

ε) Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, Gutenberg, Αθήνα 1997.

² Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1988, σελ. 10.

³ Για τον τρόπο οργάνωσης του σημασιακού σύμπαντος του κειμένου βλέπε:

α) A. J. Greimas, *Sémantique Structurale, Recherche de méthode*, Press Universitaires de France, Paris, 1986:102-116.

β) A. J. Greimas, *Du sens, Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970:25-27.

γ) Ερατοσθένης Καψωμένος, *Ποιητική*. Πανεπιστημιακές παραδόσεις, Ιωάννινα 1987.

δ) Roman Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Εστία, Αθήνα 1998:151-158.

⁴ Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος: *Σύγχρονη Ποιητική και μεθοδολογικές αναλύσεις των ποιητικών κειμένων*, Ιωάννινα 1987, σελ. 31.

πρόταση μπορεί να θεωρηθεί ερμηνευτικά επαρκής, στο βαθμό που επιτρέπει στον ερευνητή να προχωρήσει σε μια εξαντλητική αναζήτηση των εσωτερικών συναρτήσεων του κειμένου και να αποκαλύψει τους κώδικες ανάγνωσής του⁵. Οι κώδικες αυτοί, επειδή προέρχονται από τα ίδια τα κείμενα, δίνουν στον ερευνητή τη δυνατότητα να συναγάγει εγκυρότερα συμπεράσματα και να διατυπώσει πληρέστερες και πιο αξιόπιστες ερμηνευτικές προτάσεις. Ο A. J Greimas υποστηρίζει ότι οι ενδοκειμενικές σχέσεις μπορούν να ανιχνευθούν σε επίπεδο δομών βάθους και δομών επιφανείας και να εντοπιστούν έτσι οι κώδικες ανάγνωσης του κειμένου, όχι μεμονωμένα ή αποσπασματικά, αλλά μέσα από την οργανική τους σχέση και τη διαλεκτική τους αλληλεξάρτηση⁶. Εφαρμόζοντας ο ερευνητής τις αρχές της παραδειγματικής ανάλυσης και σύμφωνα με τις αρχές της <<περισσότητας>> και της μελέτης των <<ισοτοπιών>> μπορεί να διαγνώσει τις δεσπίζουσες και χαρακτηριστικές (pertinentes)⁷ μεταξύ των κωδίκων σχέσεις. "Περισσότητα ονομάζουμε την περίσσεια ομοειδών σημείων που επιβάλλεται αυτόματα μέσα στο κείμενο, αναδειχοντας την προτεραιότητα ορισμένων σημασιακών περιοχών και σχέσεων, όχι για λόγους ρητορικούς ή αισθητικούς, αλλά για λόγους σημασίας"⁸. Η ανάδειξη των παραδειγματικών σχέσεων θα γίνει με κριτήριο τις σχέσεις ομοιότητας και αντίθεσης, δηλαδή με βάση τα κοινά

5 Ερατοσθένη Καψωμένου: "Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". *Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1992:155-165. Βλέπε συγκεκριμένα τη μελέτη: "Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο". Ο συγγραφέας εφαρμόζοντας το κριτήριο της διακειμενικότητας επιχειρεί να αναδείξει την πολλαπλότητα των ερμηνευτικών δυνατοτήτων του στίχου, την αμοιβαία διαπλοκή των κωδίκων που λειτουργούν στους "Ελεύθερους Πολιορκημένους" και την εσωτερική τους συνάρτηση με τον κεντρικό πυρήνα του έργου.

6 A J Greimas, *Du sens. Essais Semiotiques*, Paris, Seuil, 1970:135-136 .

7. Είναι τα χαρακτηριστικά στοιχεία ή σχέσεις που συνθέτουν ή απαρτίζουν το νοηματικό πεδίο ενός κώδικα. Για να αποκαλύψουμε τον κώδικα είναι απαραίτητο να εντοπίσουμε τα στοιχεία αυτά. Βλέπε:

α) André Martinet, *Στοιχεία γενικής γλωσσολογίας*, μτφρ. Αγαθοκλή Α. Χαραλαμπόπουλου, κεφ.4 και ειδικότερα τις σελ. 119-143, Θεσσαλονίκη 1987.

β) Βλέπε επίσης το λήμμα "Unités non - significatives" στο λεξικό των: O. Ducrot-Tzv.Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972:221-224.

8. Θεωρητική παρουσίαση και εφαρμογή των εννοιολογημάτων: <<περισσότητα>> και <<ισοτοπία>> επιχειρεί ο Ε. Καψωμένος στη μελέτη του: "Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου <<Γηψ και φρουρά>>", περιοδ. Δωδώνη, Ιωάννινα 1986.

συμφραστικά σήματα των λεξημάτων, τα ταξήματα⁹. Η αναγωγή των παραδειγμάτων σε ταξήματα οδηγεί στην αποκάλυψη και των δομών σημασίας του κειμένου. Η επαναληπτικότητα ομολογών ή ισοδύναμων ταξημάτων αποκαλύπτει τις κυρίαρχες ισοτοπίες¹⁰, δηλαδή, τους κοινούς παράγοντες που συνδέουν και ενοποιούν τα ομόλογα ταξήματα, τις αντίστοιχες σημασιακές κατηγορίες και αποκαλύπτουν τις δομές βάθους του κειμένου. Η θεωρητική αυτή πρόταση μπορεί να εφαρμοστεί στα υπερρεαλιστικά κείμενα, γιατί αυτά διακρίνονται περισσότερο για την παραδειγματική και λιγότερο για τη συνταγματική οργάνωση των δομικών τους στοιχείων.

Με αυτά τα δεδομένα, είναι φανερό ότι η διαδικασία της ανάγνωσης δεν καθορίζεται από κριτήρια εξωκειμενικά αλλά κυρίως από ενδοκειμενικά, κριτήρια, δηλαδή, που πηγάζουν από το ίδιο το κείμενο και ορίζουν τις βασικές αρχές της λειτουργίας του. Από τις σύγχρονες θεωρίες της λογοτεχνίας, η αισθητική της πρόσληψης (Wolfgang Iser - Hans- Robert Jauss¹¹) υποστηρίζει ότι ανάμεσα στα κείμενα αναπτύσσεται ένας διάλογος που ενεργοποιείται με την παρέμβαση του αναγνώστη και διευρύνεται ανάλογα με τον ορίζοντα των προσδοκιών του. Ο αναγνώστης αναδεικνύεται σε κυρίαρχη μονάδα της λογοτεχνικής διαδικασίας και η ανάγνωση αποτελεί βασική λειτουργία της. Ο διάλογος δεν είναι συμπτωματικός ούτε αυθαίρετος, αλλά βασίζεται σε μικρές σημασιακές μονάδες, που αλληλοκαθορίζονται και αναπτύσσουν μεταξύ τους μια σχέση διακειμενικής επικοινωνίας¹². Η τελευταία ξεκινάει από το στάδιο της παραγωγής και ολοκληρώνεται στο στάδιο της ανάγνωσης, ενεργοποιώντας τη διαδικασία της πρόσληψης. Όσο καθοριστικός είναι ο ρόλος του συγγραφέα στην πραγμάτωση του λογοτεχνικού έργου άλλο τόσο καθοριστικός είναι και ο ρόλος του αναγνώστη. Για

9.A. J.Greimas, *Semantique strycturale. Recherche de methode*, (La définition des classèmes), Paris 1966:52- 53.

10.A. J. Greimas, *ό. π.*, 1966:69-72, 120-121.

11.Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης, Η αισθητική της πρόσληψης και η λογοτεχνική επικοινωνία*, Εστία, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, 1995: 94. Γράφει σχετικά: "Στο πλαίσιο όλων τούτων των δραστηριοτήτων διαμορφώνεται πάντοτε εκ νέου το νόημα ενός έργου - ως στιγμή ενός γίνεσθαι κατά το οποίο γινόμαστε μάρτυρες της αδιάλειπτης διαμεσολάβησης δύο οριζόντων: του οριζοντα της προσδοκίας (ή του πρωτογενούς κώδικα), τον οποίο προδιαγράφει το έργο, και του οριζοντα της εμπειρίας (ή του δευτερογενούς κώδικα), τον οποίο προσκομίζει ο παραλήπτης".

12.Hans Robert Jauss, *ό. π.*, 1995: 94:"Κι αυτό, γιατί μόνο μια θεωρία περί λογοτεχνίας, η οποία θα λάβει υπ' όψιν, αναλύοντας τις διαδικασίες πρόσληψης ενός έργου, την αμοιβαία εξάρτηση επίδρασης και πρόσληψης, θα μπορέσει να φέρει στο προσκήνιο την ερμηνεία ως επικοινωνιακή διαδικασία, κατά την οποία συντελείται μια αδιάλειπτη ανταλλαγή ανάμεσα στον συγγραφέα, το έργο και το κοινό, ανάμεσα στην εμπειρία της τέχνης του παρελθόντος και εκείνης του παρόντος".

να μπορέσουν οι προτεινόμενες από το συγγραφέα σημασίες να έχουν αισθητικό αποτέλεσμα, θα πρέπει ο αναγνώστης να έχει την ικανότητα να τις προσλάβει νοηματικά. Η διαδικασία της πρόσληψης ξεκινάει από τη στιγμή που ο αναγνώστης εντοπίσει στο κείμενο τα διακείμενα και θέσει σε λειτουργία τον αντίστοιχο μηχανισμό πρόσληψης, που εξαρτάται από τη γνωστική και αναγνωστική του ικανότητα και τις δυνάμεις υποδοχής που διαθέτει.

Η έννοια της διακειμενικότητας αποτελεί αντικείμενο διαλόγου και ταυτόχρονα βασική μεθοδολογική αρχή όλων των αισθητικών και λογοτεχνικών θεωριών του εικοστού αιώνα. Το 1929 ο Ρώσος γλωσσολόγος και θεωρητικός της λογοτεχνίας Mikhail Bahtin στο έργο του "Προβλήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι" μελετώντας το διαλογικό χαρακτήρα των μυθιστορημάτων του Ρώσου συγγραφέα συνέλαβε την έννοια της <<διαλογικότητας>> και την προσδιόρισε ως μια σύγχρονη μεθοδολογική αρχή. Αναφερόμενος στις ιδιαιτερότητες του έργου του Ντοστογιέφσκι γράφει: "Το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι έχει κατασκευαστεί στη βάση ενός άλλου υποκειμένου, μιας άλλης σύνθεσης και συνδέεται και με άλλες παραδόσεις του είδους μέσα στην εξέλιξη του λογοτεχνικού πεζογραφήματος της Ευρώπης"¹³. Στο βιβλίο του "Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής" (Μόσχα, 1975) ο Bahtin διατυπώνει την άποψη ότι: "η ζωή είναι διαλογική από τη φύση της και ότι ο λόγος μας πραγματώνεται μέσα από τη συνεχή παρουσία του άλλου". Ακόμη υποστηρίζει ότι: "Η ιδεολογική εξέλιξη του ανθρώπου είναι μια διαδικασία επιλογής και αφομοίωσης των λέξεων <<του άλλου>> και ότι ο λόγος μας δεν έχει αυθύπαρκτη υπόσταση αλλά στην πραγματικότητα είναι αναπαραγωγή του λόγου του άλλου"¹⁴. Την ίδια, επίσης, χρονιά ο Βαλεντίν Ν. Βολοσίνοφ, στενός συνεργάτης του Bahtin, αποδίδοντας τον ορισμό του <<αλλότριου λόγου>> θα γράψει πως είναι "ο λόγος μέσα στο λόγο, εκφώνημα μέσα σε εκφώνημα αλλά, ταυτόχρονα, είναι λόγος πάνω σε άλλο λόγο, εκφώνημα πάνω σε άλλο εκφώνημα". Αναφερόμενος επίσης στις διαδικασίες αναπαραγωγής του υποστηρίζει: "ότι σε αυτές αντανakλώνται οι

13. Mikhail Bakhtin, *Problèmes de la poésie de Dostoievski*, Edition l' Age d' Homme, Lausanne, 1970:119-120. Βλέπε και: Chapitre quatrième: "Particularités des oeuvres de Dostoievski. Du point de vue. De leur genre et de leur composition", p. 119-210.

14. Mikhail Bakhtin, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980:203-228. Για τις έννοιες <<διαλογικότητα>> και <<ετερότητα>> στο έργο του Bakhtin βλέπε, επίσης, τις μελέτες του Tzvetan Todorov για το έργο του Bakhtin, το ομώνυμο βιβλίο (1981) και το άρθρο: "Bakhtin et l' altérité", *Poétique* vol.40, Novembre 1979: 502- 513.

βασικές και σταθερές τάσεις της ενεργητικής πρόσληψης της ομιλίας του άλλου, πρόσληψη που είναι θεμελιώδης για το διάλογο".¹⁵

Την έννοια, όμως, ως επιστημονικό όρο και βασική μεθοδολογική αρχή της έρευνας (*intertextualité*), εισήγαγε στη θεωρία της λογοτεχνίας η Julia Kristeva (1966) επαναπροσδιορίζοντας την αρχική σύλληψη του Bahtin: "Κάθε κείμενο συγκροτείται ως μωσαϊκό παραθεμάτων, κάθε κείμενο είναι απορρόφηση και μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου. Στη θέση της έννοιας της διυποκειμενικότητας εγκαθίσταται εκείνη της διακειμενικότητας και η ποιητική γλώσσα διαβάζεται, τουλάχιστον, ως διπλή¹⁶. Το κείμενο δεν αναπαράγεται μηχανιστικά, αλλά παράγεται δυναμικά μέσα από συνεχείς αφομοιώσεις προγενέστερων λεκτικών ή σημασιακών κωδίκων, επιδιώκοντας τις περισσότερες φορές να καταστήσει γνωστή την καταγωγική του σχέση με άλλα κείμενα. Όλα τα λεκτικά ή σημασιακά προγενέστερα, μετασχηματισμένα ενσωματώνονται στο παραγόμενο κείμενο και συγκροτούν με τα καινούργια αντίστοιχα ένα αυτόνομο λεκτικό και σημασιολογικό πεδίο. Η διακειμενική πραγμάτωση δεν υπονομεύει ούτε περιορίζει την αυτονομία του κειμένου. Αντίθετα αποτελεί προσπάθεια δημιουργικής σύζευξης παρελθοντικών αναγνώσεων με σύγχρονες μορφές έκφρασης. Κατά τη διάρκεια της πραγμάτωσής του το κείμενο αποκτά τα χαρακτηριστικά της πρωτογενούς σύλληψης απορροφώντας και μετασχηματίζοντας πολλαπλά λεκτικά ή σημασιακά μορφώματα.

Η διακειμενικότητα λειτουργεί και ως αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στο συγγραφέα και τον αναγνώστη. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί κώδικες επικοινωνίας, οι οποίοι καθορίζουν και το πλαίσιο μετάδοσης του λογοτεχνικού μηνύματος. Η επικοινωνία αυτή πραγματοποιείται μέσω των <<διακειμένων>>, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά λεκτικές ή σημασιακές μονάδες που παραπέμπουν σε προγενέστερα κείμενα. Το λογοτεχνικό κείμενο αποτελεί προϊόν διασταύρωσης πολλαπλών κωδίκων ή διαδοχικών επιδράσεων (συνειδητών και μη συνειδητών) που δέχτηκε ο συγγραφέας κατά τη διάρκεια της προγενέστερης ή σύγχρονης αναγνωστικής του εμπειρίας. "Σε αυτή την προοπτική, είναι φανερό ότι το ποιητικό σημαίνόμενο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως σχετιζόμενο με ένα μοναδικό κώδικα. Είναι ο τόπος όπου διασταυρώνονται περισσότεροι κώδικες (τουλάχιστον δύο), οι οποίοι βρίσκονται μεταξύ τους σε σχέση αμοιβαίας άρνησης"¹⁷. Το φαινόμενο αυτό η Kristeva το ονόμασε <<παραγραμματισμός>> και το ανήγαγε σε θεμελιώδη νόμο της λογοτεχνικής διαδικασίας. "Αυτό για να πούμε πως ο

15. Βαλεντίν Ν. Βολοσίνοφ, *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας*. Βλέπε το κεφ. "Αναπαραγωγή του αλλότριου λόγου", μτφρ. Βασίλης Αλεξίου, Παπαζήσης, Αθήνα 1998: 25-270.

16. J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1978: 85.

17. J. Kristeva, *ό. π.*, σελ. 194.

παραγραμματισμός είναι για μας (και θα παραφράσουμε εδώ τον Λακάν) μια αντίληψη η οποία σχηματοποιείται πάνω στη διαδικασία αυτού που ενεργεί για να οδηγήσει την αποσυγκρότηση του υποκειμένου, στη συγκρότησή του, την αποσυγκρότηση του λόγου, στη συγκρότηση του κειμένου, την αποσυγκρότηση του σημείου, στη συγκρότηση της γραφής"¹⁸. Η διαδικασία αυτή παίρνει τη μορφή γραφήματος:

Υποκείμενο - λόγος - σημείο

[constitution = συγκρότηση]

Υποκείμενο - κείμενο - γραφή

Ο παραγραμματισμός είναι μια σύνθετη διαδικασία αποδοχής αλλά και άρνησης ενός άλλου κειμένου. Όλα τα δομικά στοιχεία του κειμένου, υποκείμενο (γραφέας)-λόγος (κείμενο)-σημείο (σημαίνον-σημαινόμενο), προϋπάρχουν σε άλλο κείμενο και μετασχηματισμένα αναπαράγονται στο καινούργιο κείμενο. Στην πραγματικότητα πρόκειται για παλιό υλικό, το οποίο ανασυγκροτείται μέσα από μια διαδικασία (παραγραμματισμό) και δημιουργεί μια νέα γραφή (κείμενο). Όλα τα παλιά δεδομένα αλλάζουν σειρά, δομή, περιεχόμενο και <<παραγραμματιζόμενα>> δημιουργούν το καινούργιο κείμενο. "Ο ποιητικός λόγος φαίνεται σαν ένας διάλογος κειμένων: ολόκληρη η σειρά προέρχεται από μια άλλη πηγή από ένα άλλο σώμα, από ένα είδος που ολόκληρη η σειρά έχει διπλό προσανατολισμό: και προς την πράξη της ανάμνησης (την έκκληση μιας άλλης γραφής) και προς την πράξη της συγκεφαλαίωσης (το μετασχηματισμό αυτής της γραφής)¹⁹ Ο συγκεκριμένος τρόπος λογοτεχνικής επικοινωνίας αναδεικνύει και την προοπτική του κειμένου, εφόσον η ανάγνωση αποκτά διάρκεια και το ποιητικό μήνυμα συνεχώς ανατροφοδοτούμενο επανεγγράφεται στον ιστορικό χώρο της λογοτεχνικής πράξης. Με τη διακειμενικότητα η ανάγνωση γίνεται πράξη δημιουργική. Ο αναγνώστης συνειδητοποιεί ότι δεν αναγιγνώσκει μηχανικά ένα κείμενο αλλά συμμετέχει στο διαρκές γίνεσθαι του. Καθοριστικό ρόλο θα παίξει στη διαδικασία αυτή η προϋπάρχουσα λογοτεχνική του εμπειρία αλλά και οι δυνατότητες πρόσληψης που διαθέτει. Με τη διακειμενικότητα ο αναγνώστης ανάγει τη νοηματική συγκρότηση του κειμενικού λόγου στη δυνατότητα μιας έγκυρης και σχεδιαστικά οργανωμένης ποιητικής πραγμάτωσης.

Για να ολοκληρωθεί, όμως, η διακειμενική πρακτική είναι απαραίτητος όχι μόνο ο εντοπισμός των <<διακειμένων>> αλλά και η αναζήτηση των προϋποθέσεων ενσωμάτωσής τους στο παραγόμενο κείμενο και κατ' επέκταση της

18.J. Kristeva, ό. π., σελ. 213.

19.J. Kristeva, ό. π., σελ. 120-121.

σημαιοακής στελέχωσης του ίδιου του κειμένου. Στο σημείο αυτό επανερχόμαστε στο ρόλο του συγγραφέα, γιατί με την παρέμβασή του δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες ενσωμάτωσης του προγενέστερα αφομοιωμένου γνωστικού υλικού, παρέμβαση η οποία θα ολοκληρώσει τη διακειμενική πρακτική, τόσο σε επίπεδο ρητορικής δομής όσο και σε επίπεδο περιεχομένου. Με την ενσωμάτωσή τους στο νέο κείμενο τα διακείμενα αυτονομούνται σημασιολογικά εντασσόμενα σε ένα διαφορετικό συμφραστικό περιβάλλον. Ο τρόπος οργάνωσης των διακειμένων και η σημασιολογική τους συγκρότηση καθορίζουν και την πολλαπλότητα των ερμηνευτικών κωδίκων του κειμένου. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας συμμετέχει στη λογοτεχνική παραγωγή ως δημιουργός που δεν αποποιείται ποτέ την αναγνωστική του ιδιότητα. Αυτή την ιδιότητα τη μεταφέρει με τη μορφή αποκομισμένης εμπειρίας και την καταθέτει ως συνεισφορά στη λογοτεχνική πραγμάτωση. Η επαφή του με τα κείμενα γίνεται με επιλεκτικό τρόπο και κυρίως με κριτήρια που ακολουθούν τα αισθητικά και ιδεολογικά του πρότυπα. Η συγκρότηση ενός προσωπικού λόγου, που θεωρείται εγγενές χαρακτηριστικό της λογοτεχνικής πρακτικής, καθορίζεται και από την επιλεκτική ή μεταληπτική ικανότητα του συγγραφέα, από τις δυνατότητες πρόσληψης που ο ίδιος διαθέτει.

Συναφής με τα παραπάνω είναι και η άποψη του Michael Riffaterre για την παραγωγή του κειμένου²⁰. Ο Riffaterre, εφαρμόζοντας τις μεθοδολογικές αρχές του στρουκτουραλισμού, συνδέει τη διακειμενικότητα με τη σημειωτική και επιχειρεί μια σφαιρική προσέγγιση του ποιητικού φαινομένου. Υποστηρίζει ότι το λογοτεχνικό κείμενο συγκροτείται σε δύο διαφορετικά αλλά ομόλογα επίπεδα, που παραπέμπουν και σε δύο αντίστοιχες αναγνώσεις, τη γραμμική και την αναδρομική ή ερμηνευτική. Για τον Riffaterre το λογοτεχνικό φαινόμενο ως πράξη επικοινωνίας πραγματώνεται: α) Σε επίπεδο μιμητικό (μίμηση / *mimésis*), που αποδίδει το επιφανειακό νόημα του κειμένου και για το οποίο είναι αρκετή η γλωσσική ικανότητα του αναγνώστη, η δυνατότητα, δηλαδή, χρήσης της ζωντανής γλώσσας και β) Σε επίπεδο σημειωτικό (σημείωση / *sémiosis*), που ανακαλύπτει τη δομική και νοηματική ενότητα του κειμένου και για το οποίο απαιτείται ο αναγνώστης να επιστρατεύσει τη φιλολογική του ικανότητα, δηλαδή τη γνώση άλλων κειμένων.²¹ <<Διακείμενο>>, κατά το συγγραφέα, μπορεί να είναι μια λέξη ή ομάδα λέξεων, που ενώ φαινομενικά παραβιάζουν το νόημα του κειμένου, στην πραγματικότητα το συγκροτούν. Οι λέξεις αυτές προσανατολίζουν τον αναγνώστη στη μελέτη των συνθηκών παραγωγής του κειμένου και στη διερεύνηση των προϋποθέσεων της καταστασιακής του συγκρότησης. Τα <<διακείμενα>> μπορεί να είναι κοινοί λογοτεχνικοί τόποι, αφηγηματικά σχήματα, λέξεις και στερεότυπες

20. Michel Riffaterre, *Semiotique de la poésie*, Seuil, Paris 1983:175

21. Michael Riffaterre, *ό. π.*, σελ. 75

εκφράσεις, μύθοι, παραθέσεις ή περιγραφικά συστήματα που ανακαλούνται στη μνήμη του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Το κείμενο παρουσιάζεται ως "γραφή μπροστά σε καθρέφτη που αντανακλά ένα άλλο κείμενο (*Ecriture au miroir, qui reflète un autre texte*)²²" υποστηρίζει ο Riffaterre. Το <<διακείμενο>> ως είδωλο αντανακλάται και ενσωματώνεται στο παραγόμενο κείμενο απελευθερώνοντας και πολλαπλασιάζοντας τις σημασιακές του δυνατότητες. Η ποιητικότητα προκύπτει ως επακόλουθμα της διακειμενικής επικοινωνίας, έκφραση της οποίας αποτελεί η ρητορική ή νοηματική συγγένεια του κειμένου με άλλα κείμενα. Το <<διακείμενο>> ενεργοποιεί τη μνήμη και δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη μέσα από τις κατάλληλες γνωστικές αναγωγές να προσλάβει το λογοτεχνικό μήνυμα. Με τη διακειμενικότητα ο αναγνώστης εκλαμβάνει το κείμενο ως ένα συγκροτημένο σύνολο που αρθρώνεται πάνω σε διαχρονικές εσωτερικές σταθερές, οι οποίες το βοηθούν να αποτελέσει μια αυθύπαρκτη οργανική οντότητα. Ο αναγνώστης οφείλει να προσεγγίσει το κείμενο χωρίς προκαταλήψεις και να μελετήσει το σύνολο των δομών του φτάνοντας σε "έγκυρη και ολική ανάγνωση"²³.

Κάθε κείμενο διαθέτει το δικό του σύστημα αναφοράς, παρέχει στον αναγνώστη τους δικούς του κώδικες ανάγνωσης, τα δικά του αναγνωριστικά σημεία (διακείμενα). Ο αναγνώστης συμμετέχει στην παραγωγή του κειμένου με την παιδεία και τη φιλολογική του δεινότητα. Αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι ελέγχει απόλυτα και τη διαδικασία της ανάγνωσης. Το αποτέλεσμα της καθορίζεται από το ίδιο το κείμενο, από τα στοιχεία που εμπεριέχει και τα οποία κατευθύνουν την πράξη της ανάγνωσης. Στην πραγματικότητα ο αναγνώστης αναγιγνώσκοντας επανεγγράφει το κείμενο, το παράγει εκ νέου μέσα από την επισήμανση και νοηματική ανασύνθεση των γενετικών του χαρακτηριστικών. Ο πυρήνας της θεωρητικής πρότασης του Riffaterre βρίσκεται στο γεγονός ότι αποσυνδέει πλήρως την ερμηνεία από συσχετίσεις και διασυνδέσεις του κειμένου με την εξωτερική πραγματικότητα. Ο ίδιος ονομάζει τον παραδοσιακό τρόπο ερμηνείας "αυταπάτη της εξωτερικής αναφοράς"²⁴. Η σπουδαιότητα της θεωρητικής πρότασης του M. Riffaterre έγκειται στην άποψή του για πολλαπλές αναγνωστικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κάθε κειμένου και στο γεγονός ότι η δική του εκδοχή της

22. Michael Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris 1979:97.

23. Ζωή Σαμαρά, *Michael Riffaterre: "Ο αναγνώστης ως δημιουργός"*, Περ. Φιλολόγος τεύχ. 49: "Με τη λέξη ολική εννοώ ανάγνωση που λαμβάνει υπόψη της το σύνολο των δομών του κειμένου και όχι ανάγνωση που εξαντλεί τις πιθανές πολλαπλές ερμηνείες του". Βλέπε επίσης το βιβλίο της ίδιας: *Προοπτικές του Κειμένου*", Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1987.

24 Michel Riffaterre, *L'illusion référentielle*, από το συλλογικό *"Littérature et réalité"*, Seuil, Paris 1982, p. 93-94 και 118.

διακειμενικότητας ορίζεται αποκλειστικά μέσα από τη σχέση κειμένου και αναγνώστη.

Όσον αφορά τα υπερρεαλιστικά κείμενα, ο Γάλλος θεωρητικός της λογοτεχνίας υποστηρίζει ότι το γνώρισμα της <<μη σημασίας>> (no-sens), που σε επίπεδο επιφανείας ταυτίζεται με την αγραμματικότητα (agrammaticalité), στην πραγματικότητα είναι αποτέλεσμα παραμορφώσεων μιας λανθάνουσας μήτρας. "Το κείμενο λειτουργεί λοιπόν κάπως σαν μια νεύρωση: όταν η μήτρα έχει απωθηθεί, αυτή η μετατόπιση παράγει παραλλαγές σ' όλο το μήκος του κειμένου, καθώς καταπιεσμένα συμπτώματα εκδηλώνονται σε όλα τα μέρη του σώματος²⁵". Οι παραλλαγές (παραμορφώσεις), που συντελούνται με τη μίμηση, παρατηρούνται στον ίδιο βαθμό και μέσα στη σημείωση και εκδηλώνουν ως ισάριθμες μεταβλητές την πρωταρχική γραμματική και λεξιλογική πραγμάτωση της μήτρας, το υπόγραμμα (hyrogramme). Το <<υπόγραμμα>> περιγράφεται με λέξεις που είναι διασκορπισμένες μέσα στο κείμενο και αποτελεί τη σταθερή έκφραση της λανθάνουσας σημασιολογικής δομής του. Κάθε στοιχείο της <<μη-σημασίας>> ανταποκρίνεται σε κειμενικά στοιχεία του υπογράμματος τα οποία λειτουργώντας στο κοινό συμφραστικό τους περιβάλλον υπονομεύουν τη <<μίμηση>>. Ό,τι αποκλίνει από τους κανόνες της αναφορικής γλώσσας (μίμηση), γίνεται σημαίνον μέσα από τη διαδικασία αναστροφής της μήτρας (σημείωση). Για τα υπερρεαλιστικά κείμενα, που προσδιορίζονται από την αυτόματη γραφή, ο Riffaterre υποστηρίζει ότι η αναστροφή αυτή γίνεται με τρόπο καθαρά μηχανιστικό²⁶.

25. Michael Riffaterre, "Sémiotique de la poésie", Seuil, Paris, 1983: 33. Βλέπε επίσης: "L'illusion référentielle", στο συλλογικό "Littérature et réalité", Paris, 1982: 105-112 και "La production du texte", Seuil, Paris, 1979: 75-88.

26. Την αντίρρηση του στον ορισμό του Riffaterre διατυπώνει ο Ερατοσθένης Καψωμένος στη μελέτη του: "Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου <<ΓΥΨ ΚΑΙ ΦΡΟΥΡΑ>>", Δωδώνη, Ιωάννινα, 1986: 88. Γράφει σχετικά: "Δεν υιοθετούμε αυτό τον ορισμό, πρώτα γιατί η διχοτομία συνταγματικής-παραδειγματικής οργάνωσης παρέχει τη δυνατότητα για έναν απλούστερο και καθολικής ισχύος ορισμό. Ύστερα γιατί ο ορισμός του Riffaterre, παρόλο που αποκαλύπτει και διευκρινίζει μηχανισμούς ποιητικής παραγωγής, που βρίσκουν εφαρμογή στα συγκεκριμένα υπερρεαλιστικά και μη κείμενα, μοιάζει να καθολικεύει τουλάχιστον όσον αφορά το εννοιολόγημα hyrogramme-φαινόμενα που αντιστοιχούν σε κάποιες ειδικές περιπτώσεις. Θα πρέπει εξάλλου να σημειώσουμε ότι ο ορισμός του Riffaterre ξεπερνά προγραμματικά την υπερρεαλιστική ποίηση και αναφέρεται σε ένα ευρύτερο φάσμα νεωτερικών κειμένων που χαρακτηρίζονται από τη μη-σημασία ή τη <<σκοτεινότητα που συνδέεται με τον τύπο γραφής>>. Στην ουσία λοιπόν ο ορισμός που αφορά αποκλειστικά τα υπερρεαλιστικά κείμενα είναι η εξειδίκευση ότι εκεί ο μηχανικός χαρακτήρας της αναστροφής γίνεται πιο φανερός".

Το 1982 ο Γάλλος συγγραφέας Gérard Genette δημοσιεύει το βιβλίο "Palimpsestes. La littérature au second degré"²⁷ με σκοπό να διερευνήσει τη λογοτεχνικότητα του κειμένου και να καταρτίσει μια αυστηρή μεθοδολογία της σύγχρονης ποιητικής. Εγχείρημα αρκετά δύσκολο, όπως παραδέχεται ο ίδιος, αλλά αναγκαίο προκειμένου να δοθεί συνέχεια στις αναζητήσεις της σύγχρονης λογοτεχνικής έρευνας. Αποδεχόμενος στο γενικό τους πλαίσιο τις απόψεις της Kristeva και του Riffaterre δίνει μια άλλη διάσταση στην έννοια της διακειμενικότητας. Ο Genette προτείνει με βάση το μοντέλο της Kristeva ένα δικό του παράδειγμα <<υπερκειμενικότητας>> (transtextualité-hypertextualité) και διακρίνει πέντε είδη της έννοιας: 1) Τη διακειμενικότητα (intertextualité), όπως τη διατύπωσε η Kristeva, που ορίζει την ταυτόχρονη παρουσία δύο ή περισσότερων κειμένων ως σχέση παραθεματική, σχέση αντιγραφής ή υπαινιγμού. 2) Την παρακειμενικότητα, τη σχέση δηλαδή κειμένου και παρα- κειμένου (paratexte), σχέση που συγκροτείται από δευτερεύοντα σήματα, όπως είναι ο τίτλος, η προμετωπίδα, ο πρόλογος, οι σημειώσεις, ο επίλογος, οι εικόνες. 3) Τη μετακειμενικότητα (métatextualité), τη σχέση που συνδέει ένα κείμενο με ένα άλλο για το οποίο μιλάει, χωρίς αναγκαία να το παραθέτει και σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα να το αποσιωπά. 4) Την αρχικειμενικότητα (architextualité) που προσδιορίζει την ειδολογική ταυτότητα του κειμένου (μυθιστόρημα, ποίημα, δοκίμιο) και διαγράφει τον <<ορίζοντα των προσδοκιών>> του αναγνώστη. Είναι σχέση καθαρά ταξινόμησης. 5) Και τέλος την υπερκειμενικότητα (hypertextualité) ή (transtextualité), που προσδιορίζει τη σχέση ενός κειμένου (β) (υπερκείμενο) με ένα άλλο κείμενο (α) (υποκείμενο), αν το πρώτο προκύπτει με μετασχηματισμό του θέματος ή του τρόπου γραφής από το δεύτερο. Η <<υπερκειμενικότητα>> αποτελεί ύψιστη μορφή λογοτεχνικότητας, εφόσον διερευνά τον τρόπο συνάρτησης ενός κειμένου με άλλα κείμενα, αν δηλαδή αυτός είναι συνειδητός ή όχι.

Μια ενδιαφέρουσα και ολοκληρωμένη προσέγγιση του όρου <<διακειμενικότητα>> πραγματοποιεί ο Laurent Jeunpy στο άρθρο του "La stratégie des formes" (Η στρατηγική της μορφής), που δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό "Poétique", τεύχ. 27, Paris 1976²⁸. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι χωρίς τη διακειμενικότητα το λογοτεχνικό έργο δε θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό, όπως ακριβώς δε γίνονται αντιληπτά τα λόγια μιας άγνωστης γλώσσας. Στην προσπάθειά του να ορίσει τα σύνορα της διακειμενικότητας παρατήρησε "ότι μπορούμε να μιλάμε για διακειμενικότητα και όχι για απλό παράθεμα, λογοκλοπή ή ομοιότητα, μόνο όταν είμαστε σε θέση να επιστημονούμε μέσα στο κείμενο

27. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982: 7.

28 Στα ελληνικά καυλοφόρησε από το περιοδικό "Η Αλωγ", μτφρ. Πέγκυ Κ. Καρπούζου, τεύχ. 3-4, σελ. 69-103, Φθινόπωρο 1996.

στοιχεία δομημένα πριν από αυτό, πέραν από το επίπεδο του λεξήματος και χωρίς άλλο περιορισμό επιπέδου δόμησης"²⁹. Οποιαδήποτε κι αν είναι τα αφομοιωμένα κείμενα, ο διακειμενικός λόγος οργανώνεται σαν ένας <<υπερ-λόγος>> (super-parole), καθώς τα στοιχεία του δεν είναι απλώς λέξεις, αλλά υλικό που έχει οργανωθεί και ειπωθεί στο παρελθόν³⁰.

Απαντώντας ο συγγραφέας σε ερωτήματα σχετικά με τη φύση της διακειμενικής διεργασίας συγκλίνει στην αποδοχή της γενετικής-μετασηματιστικής γραμματικής (Kristeva, Arrivé). Ο σύγχρονος κριτικός λόγος, υποστηρίζει ο συγγραφέας, θεωρεί τις σχέσεις μεταξύ των κειμένων ως μετασηματιστικές³¹. Η σύλληψη της διακειμενικής διεργασίας ως μετασηματιστικής θα πρέπει να είναι η βάση για κάθε προβληματισμό. Σε επίπεδο ολοκληρωμένης πλέον μεθοδολογικής πρότασης ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι κάθε εκφώνημα ή καλύτερα σημαίνον σύστημα, το οποίο εμπλέκεται σε μια διακειμενική διαδικασία υφίσταται τρία είδη επεξεργασίας, που αποσκοπούν να εξασφαλίσουν την ομαλή ένταξη του στο καινούργιο κειμενικό σύνολο. Αυτά είναι η λεκτικοποίηση (verbalisation), η γραμμικοποίηση (linéarisation) και η ενσωμάτωση (enchâssement)³². α) Σύμφωνα με την πρώτη μορφή, τη λεκτικοποίηση, η <<σημαίνουσα ουσία κάθε κειμένου πρέπει να είναι ομοιόμορφα λεκτική ή λεκτικοποιημένη, ακόμα κι αν δανείζεται στοιχεία από ένα απεικονιστικό σημαίνον σύστημα>>. Η διαδικασία αυτή αποβλέπει στο να μεταγράψει-αναπαραστήσει λεκτικά όλα τα ξένα, μη λεκτικά στοιχεία που υπεισέρχονται στο κείμενο, όπως είναι μια εικόνα ή ένας ζωγραφικός πίνακας. β) Η πραγμάτωση του διακειμενικού λόγου επιβάλλει στο κείμενο μια αυστηρά μονολογική γραμμικότητα. Στην πραγματικότητα η <<γραμμικοποίηση>> αναφέρεται στη διαδικασία τοποθέτησης, με συνταγματικά οργανωμένο τρόπο, του παλιού κειμένου στις γραμμές του καινούργιου. Με αυτό τον τρόπο συμβάλλει στη δημιουργία μιας νέας ολότητας συνθεμένης από ετερόκλητες κειμενικές ψηφίδες. Με τη γραμμικοποίηση αποκαλύπτεται η αρχή και το τέλος της ενσωμάτωσης του παλιού κειμένου ή ακόμη και το σημείο ρήξης του καινούργιου κειμένου με το παλιό. γ) Η διακειμενική εναρμόνιση δεν πρέπει όμως να συντελείται μόνο σε επίπεδο μορφής. Οφείλει να αποβλέπει και στην ενοποίηση μορφής και περιεχομένου (ενσωμάτωση). Η σύνδεση του δανεισμένου αποσπάσματος με τα καινούργια συμφραζόμενα γίνεται πολλές φορές μέσω μιας συντακτικής σειράς. Άλλες φορές η ένταξη γίνεται με βάση τη σημασιολογική συνοχή του κειμένου.

²⁹ Laurent Jenny, ό. π., σελ. 76.

³⁰ Laurent Jenny, ό. π., σελ. 82.

³¹ Laurent Jenny, ό. π., σελ. 89.

³² Laurent Jenny, ό. π., σελ. 89-94.

Έτσι δημιουργούνται ισοτοπίες οι οποίες είναι πιο αναγκαίες, όταν τα κειμενικά μοσχεύματα δεν είναι παρά αποσπάσματα, χωρίς αυτόνομο νόημα. Ο Jenny διακρίνει τρεις τύπους σημασιολογικών σχέσεων: 1. Τη Μετωνυμική ισοτοπία, όταν γίνεται χρήση, ανάκληση ενός κειμενικού αποσπάσματος, γιατί προάγει συχνά από πρώτο χέρι το νήμα της αφήγησης (υφίσταται σημασιολογική σχέση του αποσπάσματος με το καινούργιο κείμενο). 2. Τη Μεταφορική ισοτοπία, όταν η παρουσία ενός κειμενικού αποσπάσματος δικαιολογείται λόγω της σημασιολογικής του αναλογίας με τα συμφραζόμενα. Πολλές φορές αυτή η μορφή ενσωμάτωσης παίρνει και μια μεταγλωσσική χροιά, καθώς αυτές οι αναλογίες μπορεί να είναι καρπός ενός λιγότερου ή περισσότερου συνειδητού στοχασμού του συγγραφέα πάνω στο ίδιο του το έργο. 3. Το Μη ισοτοπικό μοντάζ. Πρόκειται για ενσωμάτωση ενός κειμενικού αποσπάσματος στα συμφραζόμενα, χωρίς καμιά εκ των προτέρων σημασιολογική σχέση με αυτά. Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι η μη ισοτοπία του μοντάζ δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη και μη ισοτοπία του λόγου.

Ο συγγραφέας υποστηρίζει επίσης ότι τα τρία παραπάνω είδη της διακειμενικής διεργασίας επιφέρουν μετασχηματισμό των συμφραζομένων. Και τα ίδια όμως τα διακειμενικά αποσπάσματα υφίστανται αλλαγές στο εσωτερικό τους. Με αυτό τον τρόπο ορίζει και τα διακειμενικά σχήματα. Στη συνέχεια προσπαθεί να ταξινομήσει διάφορους τύπους αλλοιώσεων που υφίσταται το αρχικό κείμενο κατά τη διακειμενική διαδικασία και καταλήγει στην επισήμανση συγκεκριμένων διακειμενικών σχημάτων³³. Αυτά είναι: 1) Η <<παρονομασία>>, η αλλοίωση δηλαδή του αρχικού κειμένου που συνίσταται στη διατήρηση των ήχων με παράλληλη αλλαγή της ορθογραφίας, η οποία προσδίδει στο κείμενο ένα καινούργιο νόημα. 2) Η <<έλλειψη>>, η οποία είναι περικεκομμένη επανάληψη ενός κειμένου ή ενός αρχικειμένου. 3) Η <<διεύρυνση>>, ο μετασχηματισμός δηλαδή του αρχικού κειμένου μέσω της ανάπτυξης του σημασιολογικού δυναμικού του. 4) Η <<υπερβολή>>, ο μετασχηματισμός ενός κειμένου με υπερτονισμό των αρχικών όρων του. 5) Η <<αντιστροφή>>. Συναντάται ιδιαίτερα στην παρωδιακή διακειμενικότητα. Παρουσιάζεται με τις εξής μορφές: α) "Αντιστροφή των συνθηκών εκφώνησης". Το περιεχόμενο του λόγου παραμένει σταθερό αλλά αλλάζει ο δέκτης του. β) "Αντιστροφή των προσδιορισμών". Επαναχρησιμοποιούνται τα δρώντα πρόσωπα και οι περιστάσεις της αρχικής αφήγησης, αντιθετικά όμως χαρακτηρισμένα ως προς αυτή. γ) "Αντιστροφή της δραματικής κατάστασης". Το σχήμα δράσης της αρχικής αφήγησης μεταβάλλεται μέσω αρνητικού ή παθητικού μετασχηματισμού. δ) "Αντιστροφή της αξίας των συμβόλων". Τα σύμβολα ενός κειμένου ξαναχρησιμοποιούνται με αντίθετες σημασίες στα καινούργια συμφραζόμενα. Κα τέλος ε) Η <<αλλαγή του νοηματικού

³³ Laurent Jenny, ό. π., σελ. 94-99.

επιπέδου>>. Ένα σημασιολογικό σχήμα επαναλαμβάνεται αλλά τοποθετείται σε ένα καινούργιο νοηματικό επίπεδο.

Αυτά τα σχήματα αποτελούν κλασικές μορφές διακειμενικής διεργασίας και προσφέρουν κατά το συγγραφέα ένα ευρύ πεδίο έρευνας. Αυτό συμβαίνει, γιατί σπάνια ένα λογοτεχνικό κείμενο παρατίθεται αυτούσιο. Όταν εντάσσεται στο καινούργιο κείμενο, τα νέα συμφραζόμενα επιδιώκουν να το οικειοποιηθούν, να το αφομοιώσουν. Η εργασία του ερευνητή έγκειται στο να ανασύρει, να ξεχωρίσει από το διακειμενικό μωσαϊκό τις ψηφίδες των κειμενικών μοσχευμάτων και να αποκαλύψει τον τρόπο ενσωμάτωσής τους στο παραγόμενο κείμενο.

Στα πλαίσια των μεθοδολογικών προτάσεων για την προσέγγιση του όρου <<διακειμενικότητα>> θα προσθέσουμε και τον ορισμό της <<παράθεσης>> ως βασικού διακειμενικού σχήματος, που προτείνει ο Antoine Compagnon³⁴. Ο συγγραφέας διερευνά τους τρόπους με τους οποίους εμφανίζεται η <<παράθεση καθ' εαυτή>> στο καινούργιο κείμενο. Επισημαίνουμε τους σπουδαιότερους: 1) Κοπή και συγκόλληση του αρχικού κειμένου, όπως ακριβώς η κοπή του χαρτιού που είναι πράξη εμβληματική. 2) Αφαίρεση-αποκοπή, επειδή η φράση που παραθέτουμε έχει απομονωθεί από το κείμενο. 3) Υπογράμμιση. 4) Συμβιβασμός-προσαρμογή του αρχικού κειμένου. 5) Εμβολιασμός-πρόσθεση, με την έννοια ότι η παράθεση λειτουργεί ως ξένο σώμα μέσα στο κείμενο. 6) Επανεγγραφή, πρόκειται για διαδικασία ουσιαστική, που γίνεται με δημιουργικό και όχι μηχανιστικό τρόπο. 7) Τα εισαγωγικά και οι πλάγιες παραθέσεις. 8) Μετακίνηση, πρόκειται για τη μετακίνηση ενός θέματος από ένα κείμενο σε ένα άλλο. Περιοριζόμαστε μόνο στην επισήμανση των πλέον χαρακτηριστικών τρόπων της <<παράθεσης>>, όπως τους προσδιορίζει ο Antoine Compagnon, για να διερευνήσουμε τη λειτουργικότητά τους ως διακειμενικά σχήματα και τη δυνατότητα εφαρμογής τους στη λογοτεχνική έρευνα.

Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει η ψυχολογίζουσα ερμηνεία της λογοτεχνικής εξέλιξης που προτείνει ο Harold Bloom. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι κάθε ποιητής βιώνει το <<άγχος της επίδρασης>> και ότι η ποίηση λειτουργεί με βάση έξι αναθεωρητικές σταθερές. 1) Η πρώτη ονομάζεται <<κλίναμεν>> και είναι η ποιητική <<παρανάγνωση>> ή η καθαυτό <<παρατύπωση>>. Κάθε ανάγνωση, υποστηρίζει, είναι μια παρανάγνωση-παρεμνησία (misreading) και κάθε παρανάγνωση είναι μια παρατύπωση (misprision). Κάθε ποίημα είναι παρατυπωτική παρανάγνωση ενός προηγούμενου ποιήματος. "Ένας ποιητής παρεκκλίνει από τόν πρόδρομό του, διαβάζοντας το ποίημα του προδρόμου έτσι

³⁴ Antoin Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

ώστε να εκτελεί ένα <<κλίναμεν>> απέναντί του³⁵". Ο ποιητής στην πραγματικότητα προεκτείνει το έργο του προδρόμου του δίνοντάς του μια κλίση προς το σημείο που, κατά τη γνώμη του, θα έπρεπε να καταλήγει. 2) Η δεύτερη σταθερά ονομάζεται <<Τέσσερα>> και είναι κατά το συγγραφέα η ολοκλήρωση και η αντίθεση. "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 αρκετά³⁶". Ο ποιητής ανακαλύπτει ένα καινούργιο στοιχείο που του επιτρέπει να κάνει μια νέα θεώρηση του έργου. 3) Η τρίτη ονομάζεται <<Κένωσις>> που είναι "ένας μηχανισμός ανάσχεσης, όμοιος με τους αμυντικούς μηχανισμούς τους οποίους διαθέτει η ψυχή μας εναντίον της παρόρμησης για επανάληψη η <<κένωσις>> επομένως είναι μια χειρονομία απόσπασης από τον πρόδρομο³⁷". Ο ποιητής προσπαθεί να διακόψει οριστικά την πατρική εξάρτηση από τον πρόδρομό του. 4) Η τέταρτη ονομάζεται <<Δαιμονισμός>> ή μια "κίνηση προς ένα προσωποποιημένο Αντι-Ύψιστον, ως αντίδραση προς το Ύψιστον του Προδρόμου³⁸". Ο μεταγενέστερος ποιητής ανοίγεται σε μια υπερβατική αρχή που κρύβεται στο προηγούμενο ποίημα, σε μια δύναμη που δεν πηγάζει από το γνήσιο πατέρα, αλλά από ένα ον που είναι πέραν απ' αυτόν. 5) Η πέμπτη ονομάζεται <<Άσκησις>> και είναι μια "χειρονομία αυτοκάθαρσης που στοχεύει στη διασφάλιση μιας κατάστασης μόνωσης³⁹". Ο ποιητής παραχωρεί μέρος από το δικό του ανθρώπινο και δημιουργικό χάρισμα, έτσι ώστε να διαχωρήσει τον εαυτό του από τους άλλους, συμπεριλαμβανομένου και του προδρόμου. Ο ίδιος αποκαθαίρεται από την πατρική λογοτεχνική κληρονομιά. 6) Η έκτη σταθερά ονομάζεται <<Αποφράδες>> ή αλλιώς η επιστροφή των νεκρών. "Ο μεταγενέστερος ποιητής κρατά το ποίημα του τόσο ανοιχτό προς το έργο του προδρόμου, ώστε να φαίνεται πως το έγραψε ο ίδιος ο μεταγενέστερος ποιητής⁴⁰". Το καινούργιο έργο ο ποιητής φροντίζει να φαίνεται ως αφετηρία και όχι ως επακολούθημα του προηγούμενου έργου. Ο Bloom εντάσσοντας το ποίημα σε ένα νοητικό πλέγμα αναθεωρητικών αναγνώσεων προσδιορίζει τους όρους μιας ιδανικής ανάγνωσης και απορρίπτει κάθε παραδοσιακή μέθοδο προσέγγισης του ποιητικού φαινομένου, η οποία βασίζεται στο δυαδικό σχήμα πηγών-επιδράσεων,

35. Harold Bloom: *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση*, εισ.-μτφρ.-σημ. Δημήτρης Δημηρούλης, Άγρα, Αθήνα 1989:51.

36. Harold Bloom, *ό. π.*, σελ. 51.

37. Harold Bloom, *ό. π.*, σελ. 51.

38. Harold Bloom, *ό. π.*, σελ. 52..

39. Harold Bloom, *ό. π.*, σελ. 52.

40. Harold Bloom, *ό. π.*, σελ. 52.

βλέποντας την ιστορία της λογοτεχνίας ως μια σειρά συνεχών προσπαθειών για επιβεβαίωση της νεότερης γενιάς σε βάρος της προηγούμενης.

Είναι αναγκαίο επίσης να επισημάνουμε ότι η γνωσιολογική κατάρτιση του ερευνητή αποτελεί προαπαιτούμενο του διακειμενικού ερμηνευτικού εγχειρήματος. Η διακειμενική λειτουργία αναπτύσσεται ως αναπόσπαστο μέρος μιας λογοτεχνικής διαδικασίας, που όχι μόνο δεν περιορίζει αλλά αναδεικνύει την εσωτερική αυτονομία του κειμένου. Ο ερευνητής οφείλει να διαθέτει σύγχρονο μεθοδολογικό εξοπλισμό και ουσιαστική γνωσιολογική κατάρτιση, για να ανταποκριθεί στις δυσκολίες της φιλολογικής έρευνας. Είναι υποχρεωμένος να δεχθεί, ότι η λογοτεχνική δημιουργία υπακούει στους δικούς της νόμους, ένας από τους οποίους είναι και η κειμενική επικοινωνία, και ότι ένα κείμενο μπορεί να παραχθεί μέσα από την ενσωμάτωση και τους διαδοχικούς μετασχηματισμούς άλλων κειμένων, χωρίς να χάνει τη διακριτή του ταυτότητα.

Το υπερρεαλιστικό κείμενο παρουσιάζει αυξημένες αναγνωστικές δυσχέρειες που μια επιφανειακή ή μηχανιστική προσέγγιση είναι αδύνατο να υπερνικήσει. Η αποδοχή της αυξημένης τροπικότητας της υπερρεαλιστικής ποίησης συνεπάγεται την αποδέσμευση της έρευνας από τους περιορισμούς που επιβάλλει το ίδιο το κείμενο και την υπαγωγή των ερμηνευτικών κριτηρίων σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, που προσδιορίζεται όχι μόνο από την επισήμανση των κοινών θεματικών ή ρητορικών τρόπων αλλά και τη γενικευτική θεώρηση όλων των στοιχείων που έχουν μνημειωθεί λογοτεχνικά μέσα σ' αυτό. Η υπερρεαλιστική ταυτότητα του κειμένου και η γραμματολογική του ένταξη σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό <<context>> παρέχουν στον αναγνώστη το κατάλληλο ερμηνευτικό πλαίσιο για να θέσει σε λειτουργία τη διαδικασία της πρόσληψης και να εστιάσει την προσοχή του σε συγκεκριμένα στοιχεία της δομής του κειμένου. Η διαδικασία αυτή ενεργοποιείται με την παρέμβαση του αναγνώστη στο κλειστό σύστημα των συμβάσεων και των κωδίκων του κειμένου και ξεκινά με την προσπάθεια ερμηνείας τους. Ειδικά για τα υπερρεαλιστικά κείμενα, που από την πράξη της ανάγνωσης απουσιάζει η απλουστευτική ερμηνευτική δομή, είναι απαραίτητη η ύπαρξη της κατάλληλης μεθοδολογικής σκευής, για να μπορέσει ο αναγνώστης να κατακτήσει το νοηματικό τους σύμπαν και να τα καταστήσει ερμηνευτικά προσπελάσιμα. Ο βαθμός ανοιχτότητας⁴¹ του κειμένου καθορίζει το είδος και την πολλαπλότητα των αναγνώσεών του. Η αυστηρή, όμως, και χωρίς ευελιξία προσπάθεια εφαρμογής μιας επιστημονικής μεθόδου μπορεί να οδηγήσει σε αντίθετα από τα προσδοκώμενα αποτελέσματα, όσον αφορά τουλάχιστον την ελεγχιμότητα και την εγκυρότητα των διαπιστωτικών της κρίσεων. Η αποδιοργάνωση του λόγου στην υπερρεαλιστική ποίηση μπορεί να υποβαθμίζει τη

41. Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Seuil, Paris 1965:15-37.

συντακτική ή μετωνυμική συνάφεια των σημείων, αλλά αναδεικνύει ακόμη και στην πιο ακραία της έκφραση την παραδειγματική, τη μεταφορική συνάφεια, την οργάνωση δηλαδή, του περιεχομένου με βάση τις αρχές της ταυτότητας και της αντίθεσης. Η αυτόματη γραφή⁴², για παράδειγμα, που συνιστά βασική υπερρεαλιστική αρχή, μπορεί να υπονομεύει τη ρηματική διάρθρωση και τη σημασιακή συγκρότηση του ποιήματος, αλλά παραπέμπει σε άλλες μεταγλωσσικές αποφάνσεις που μας υποχρεώνουν να δεχθούμε ότι μέσα στον υπερρεαλισμό λανθάνει μια συγκεκριμένη ποιητική λογική. Η αποκάλυψη αυτής της λογικής αποτελεί στόχο της ερευνητικής προσπάθειας και σχετίζεται όχι μόνο με τη γνωστική και ανα-γνωστική ικανότητα του ερευνητή αλλά και την πολλαπλότητα και την ποιότητα των ερμηνευτικών του κριτηρίων. Ο στόχος άλλωστε της εργασίας μας, η επισήμανση δηλαδή των οφειλών του ποιητή στην ελληνική ποιητική παράδοση, μας αναγκάζει να εκλάβουμε το κάθε ποίημα ως μια αυτόνομη μονάδα σημασίας, η οποία εντάσσεται σε μια ευρύτερη θεματική ενότητα και συγκροτείται νοηματικά, κατά παράβαση της δεδομένης υπερρεαλιστικής πρακτικής, μέσα από λανθάνουσες λογικές συνδέσεις και τεχνικές.

Η μεθοδολογική μας πρόταση θα στηριχθεί στην εφαρμογή των βασικών θεωρητικών αρχών, που περιγράψαμε παραπάνω και στην ανίχνευση των διακειμενικών σχημάτων στο βαθμό που αυτά μπορούν να συναγάγουν ερμηνευτικά δεδομένα. Η ύπαρξη ουσιαστικών διαφοροποιήσεων μεταξύ των παραπάνω θεωρητικών προτάσεων αποτρέπει έμμεσα την εφαρμογή μιας ενιαίας μεθοδολογικής πρότασης. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί <<διακειμένα>>, τα οποία μετασηματισμένα εντάσσονται σε ένα διαφορετικό από την προέλευσή τους σημασιακό περιβάλλον. Σκοπός της έρευνάς μας είναι όχι μόνο ο εντοπισμός των <<επιδράσεων>> στο έργο του ποιητή από την ελληνική ποιητική παράδοση αλλά και η ερμηνευτική τους διάσταση, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο αυτές εντάσσονται στο έργο του και οργανώνουν το νοηματικό σύμπαν του κάθε κειμένου. Με αυτή την έννοια θα εκλάβουμε το κάθε ποίημα ως αυθύπαρκτη μονάδα σημασίας, η οποία τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο νοηματικό πλαίσιο και η οποία μπορεί να προσεγγιστεί μεθοδολογικά με το κριτήριο της διακειμενικότητας.

Η επιλογή της συγκεκριμένης μεθοδολογικής πρακτικής επιβάλλει και έναν ανάλογο προσανατολισμό της έρευνας. Η εργασία μας θα στηριχθεί στη διερεύνηση τριών αναλυτικών κατηγοριών, της Μυθολογίας, της Αυτοαναφορικότητας και της Ιστορίας, που πιστεύουμε ότι αποτελούν και βασικές ερμηνευτικές δομές της ποιητικής γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου. Στο ποιητικό έργο του Εγγονόπουλου

42.Τις απόψεις του Michael Riffaterre για την μη αθωότητα της αυτόματης γραφής παρουσιάζει αναλυτικά ο Νάνος Βαλαωρίτης στο άρθρο του: "Στρονικτουραλισμός και ποιητική γλώσσα", *Πρακτικά δεύτερου συμποσίου ποίησης*, Πάτρα 1982, σελ. 167-179.

οι συγκεκριμένες κατηγορίες αναπτύσσονται αυτόνομα αλλά και συνυπάρχουν στο πλαίσιο ενός ιδιότυπου πλέγματος σημασιών που παράγουν οι διαδοχικές διαστρωματώσεις των ποιητικών του κειμένων..

2. ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Είναι γεγονός ότι η φιλολογική έρευνα μέχρι σήμερα δεν έχει ασχοληθεί εξαντλητικά με το ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Βασικές πτυχές αυτού του έργου παραμένουν αδιερεύνητες και όσες προσπάθειες έχουν γίνει, περιορίζονται σε μεμονωμένες επισημάνσεις, χωρίς να καλύπτουν τις ανάγκες μιας συνολικής αποτίμησης. Η περιορισμένη αρχικά βιβλιογραφία δείχνει την επιφυλακτικότητα και την αμηχανία με την οποία η κριτική αντιμετώπισε το έργο του, ένα έργο πολυδιάστατα ερμηνευτικό αλλά και ταυτόχρονα απαγορευτικό σε αμέθοδες αναγνώσεις και σε αναγνώστες που δεν μπορούσαν να οικειωθούν τα μυστικά της ποίησής του. Αν και δεν αποτελεί στόχο της έρευνας η διερεύνηση του συγκεκριμένου προβλήματος, θεωρούμε αναγκαίο, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση της σχετικής βιβλιογραφίας, να επιχειρήσουμε μια πιθανή ερμηνεία. Είναι γνωστό ότι η πρόωμη κριτική αντιμετώπισε με τον πιο εχθρικό τρόπο στο σύνολό του τον ελληνικό υπερρεαλισμό και ιδιαίτερα τους δύο εκπροσώπους του στη χώρα μας, τον Ανδρέα Εμπειρίκο και το Νίκο Εγγονόπουλο. Στην καθυστερημένη αποδοχή του κινήματος συνέβαλαν πολλοί παράγοντες, που μια διεξοδική ανάλυσή τους θα αποτελούσε αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης. Εδώ θα αρκαστούμε μόνο στην επισήμανση ορισμένων πτυχών του προβλήματος, που σχετίζονται όχι τόσο με το χαρακτήρα του κινήματος όσο με την καταγραφή των συνθηκών μέσα στις οποίες εμφανίστηκε.

Η αρνητική στάση των διανοουμένων αλλά και του κοινού απέναντι στον υπερρεαλισμό δεν αποτελούσε πρόβλημα μονοσήμαντα λογοτεχνικό, οριοθετημένο αυστηρά στα πλαίσια μιας πνευματικής διαμάχης που ξεσπούσε την περίοδο εκείνη με σημείο αιχμής τις δυνατότητες ανανέωσης του ποιητικού λόγου και ταυτόχρονα απόρριψης των νέων λογοτεχνικών τάσεων, οι οποίες, έχοντας καθιερωθεί την περίοδο εκείνη στον ευρωπαϊκό χώρο, έτειναν να επικρατήσουν και στη χώρα μας. Ήταν πρόβλημα βαθύτατα ιδεολογικό, απόρροια του τρόπου συγκρότησης της ελληνικής κοινωνίας, μιας κοινωνίας που παρέμενε καθηλωμένη σε παραδοσιακούς χώρους αναφοράς και θεωρούσε αυθεντικό μόνο ό,τι προερχόταν από την κλασική παράδοση⁴³, αρνούμενης πεισματικά να αποδεχθεί (εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις και στο βαθμό που δεν αμφισβητούσε τις κυρίαρχες επιλογές) οποιαδήποτε σχέση, πνευματική ή πολιτιστική, με τη δυτική ευρωπαϊκή σκέψη⁴⁴. Ο

⁴³ Βλέπε: Λαδογιάννη Γεωργία, Το περιοδικό "ΙΔΕΑ" (1933-1934). Παρέμβαση στην κοινωνική κρίση και την αισθητική αναζήτηση, Ιωάννινα 1989, σελ. 8-17 και 160-174.

⁴⁴ Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη δυσκολία με την οποία έγιναν αποδεκτές στη χώρα μας εξελίξεις όχι μόνο στο χώρο της τέχνης και της επιστήμης (υπερρεαλισμός, ψυχανάλυση κ.α.) αλλά και της οικονομίας, της πολιτικής ιδεολογίας και των κοινωνικών θεσμών.

υπερρεαλισμός ήρθε αντιμέτωπος με τα κυρίαρχα ρεύματα της εποχής και πολεμήθηκε από τις δυνάμεις που τα εκπροσωπούσαν. Η αστική τάξη με τα κυρίαρχα ιδεολογήματά της είδε τον υπερρεαλισμό σαν απειλή για τις δικές της αισθητικές επιλογές σχετικά με την καθαρή ποίηση⁴⁵ αλλά και τους πνευματικούς προσανατολισμούς της κοινωνίας γενικότερα⁴⁶. Από την άλλη πλευρά η αριστερά και οι διανοούμενοί της υποβάθμιζαν με την αδιαφορία τους την αξία του υπερρεαλισμού, παρόλο που ορισμένοι εκπρόσωποί του τόσο στην Ευρώπη (Ελύαρ, Μπρετόν, κ. ά.) όσο και στην Ελλάδα (Κάλας)⁴⁷ είχαν συμμετάσχει ενεργά στο σοσιαλιστικό κίνημα. Η απουσία εξάλλου επεξεργασμένης θεωρητικής πρότασης από την πλευρά των πρωτεργατών του κινήματος επέτεινε τη δυσπιστία του πνευματικού κόσμου απέναντι στον ελληνικό υπερρεαλισμό και τους εκφραστές του⁴⁸. Έτσι ο ελληνικός υπερρεαλισμός βρέθηκε εγκλωβισμένος ανάμεσα σε αυτές τις δύο αντιλήψεις, οι οποίες αδυνατώντας να κατανοήσουν τον πολυδιάστατο χαρακτήρα του κινήματος, στράφηκαν με σφοδρότητα εναντίον του και το ανάγκασαν, σχοινοβατώντας πάντα, να ακολουθεί τη δική του μοναχική πορεία στο λογοτεχνικό γίγνεσθαι της εποχής του. Η λογοτεχνική κριτική άργησε να αναμετρηθεί με τα υπερρεαλιστικά κείμενα και έβαλε άλλες προτεραιότητες στη στόχευσή της. Δεν είναι τυχαίο που οι πρώτες ερμηνευτικές προσεγγίσεις των υπερρεαλιστικών κειμένων συμπίπτουν με σημαντικές εξελίξεις στο χώρο της

45. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Σεφέρη: "Ας βγάλουμε από τη μέση τον υπερρεαλισμό, που δεν έδωσε στον τόπο μας τίποτε ώρμιο για να κριθεί" σελ. 85. Και: "Με τον "υπερρεαλισμό" εννοώ τη σχολή που πρεσβεύει τον απόλυτα απρόσωπο χαρακτήρα της έμπνευσης και την "αυτόματη γραφή". Όσο επιμένει φανατικά στην ορθοδοξία της θέσης αυτής, μου φαίνεται πως είναι αδύνατο να κριθεί, σα σχολή, με κριτήρια αισθητικά". Γιώργου Σεφέρη, "Διάλογος πάνω στην ποίηση", Δοκίμεις, τόμ. Α', Αθήνα 1938, Ίκαρος 1981: 476.

46 Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Ύψιλον, Αθήνα 1990, σελ. 24.

47 Για το ρόλο των διανοουμένων στο μεσοπόλεμο βλέπε: Άγγελου Ελεφάντη, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης- Κ.Κ.Ε και ιδεολογία της αστικής τάξης στην περίοδο του μεσοπολέμου*, Θεμέλιο, Αθήνα 1979: 133-143 και 328-372.

48. Είναι γεγονός ότι τόσο ο Ν. Εγγονόπουλος όσο και ο Α. Εμπειρικός δεν προχώρησαν σε μια ολοκληρωμένη παρουσίαση των θεωρητικών αρχών του υπερρεαλισμού, γεγονός που ίσως συνέβαλε και στην καθυστερημένη αποδοχή του κινήματος στη χώρα μας. Ο υπερρεαλισμός για τον Εγγονόπουλο είναι περισσότερο βίωμα και στάση ζωής παρά αισθητική αντίληψη, η υποστήριξη της οποίας θα προϋπέθετε και την εμπλοκή του σε μια διαδικασία θεωρητικών αναζητήσεων ή αντιπαράθεσεων απολογητικού πολλές φορές χαρακτήρα. Ο ποιητής αντιστάθηκε στις πανίσχυρες ορθοδοξίες της εποχής προκρίνοντας τη δημόσια σιωπή και τον ιδιωτικό λόγο της ποίησης.

θεωρίας της λογοτεχνίας και κυρίως με την εφαρμογή σύγχρονων επιστημονικών μεθόδων. Η κριτική έρευνα στη χώρα μας δεν ασχολήθηκε συστηματικά με τα υπερρεαλιστικά κείμενα όχι τόσο εξαιτίας της προκατάληψης και του αρνητικού κλίματος που είχε διαμορφωθεί όσο εξαιτίας της ατομίας και της απουσίας συγκεκριμένων ερμηνευτικών προσανατολισμών.

Οι μόνες αυτοτελώς δημοσιευμένες εργασίες [Δημ. Ιατρόπουλος: "Μπολιβάρ" (1973), Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου: "Νίκος Εγγονόπουλος, Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας" (1987), Ρένα Ζαμάρου: "Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος, Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων" (1996), Έλλη Φιλοκύπρου: "Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων" (1996)], παρόλη τη σπουδαιότητά τους, δεν καλύπτουν όλο το φάσμα των ερμηνευτικών δυνατοτήτων της ποίησης του Ν. Εγγονόπουλου. Ορισμένες επίσης συλλογικού χαρακτήρα προσπάθειες, όπως το αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού "Χάρτης", (1988) και το βιβλίο του ιδρύματος Γουλανδρή - Χορν: "Νίκος Εγγονόπουλος. Ωραίος σαν Έλληνας" (1996) διαθέτοντας ερμηνευτική επάρκεια και πρωτοτυπία προσφέρουν τη δυνατότητα κατανόησης των όρων και διαδικασιών της ποιητικής πραγμάτωσης του Νίκου Εγγονόπουλου. Έχουν δημοσιευθεί επίσης αρκετά άρθρα και εργασίες σε περιοδικά (Ηριδανός, Νέα Παιδεία, Διαβάζω, Πολίτης, Δωδώνη, Εντευκτήριο κ.ά) με επιμέρους προσεγγίσεις και εκτιμήσεις του έργου του. Η όλο και περισσότερο ογκούμενη έκταση της βιβλιογραφίας τα τελευταία χρόνια δείχνει το ανανεωμένο ενδιαφέρον των ερευνητών και την αυξανόμενη ανταπόκριση του έργου του ποιητή από το αναγνωστικό κοινό.

Οι μελέτες αυτές αφορούν κυρίως τον "Μπολιβάρ", το αντιπροσωπευτικότερο ίσως δείγμα γραφής του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου. Η προβληματική τους στηρίζεται κυρίως στην αναζήτηση της ελληνικότητας του ποιήματος και στη διερεύνηση των υφολογικών και θεματολογικών συντεταγμένων της γραφής του. Σημαντικό μέρος τους επίσης καταλαμβάνει η προσπάθεια διερεύνησης του πλαισίου των <<επιδράσεων>>, τόσο στον "Μπολιβάρ", όσο και σε ένα σημαντικό μέρος της ποιητικής παραγωγής του Εγγονόπουλου. Επισημαίνουμε επίσης ότι οι περισσότεροι μελετητές προσέγγισαν το αντικείμενό τους με τις μεθόδους της παραδοσιακής ανάλυσης και δε στηρίχθηκαν σε αναγωγικές των νέων μεθοδολογικών κριτηρίων ερμηνείες.

2.1. "ΜΠΟΛΙΒΑΡ": Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΜΙΑΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ

Θα αρχίσουμε τη βιβλιογραφική μας περιδιάβαση από τον "ΜΠΟΛΙΒΑΡ", όχι μόνο γιατί πρόκειται για το πιο γνωστό και συνθετικό έργο του ποιητή αλλά και γιατί με αυτό αρχίζει ουσιαστικά η σύγχρονη έρευνα να ασχολείται με το έργο του Ν. Εγγονόπουλου. Η πρώτη χρονολογικά απόπειρα ερμηνευτικής προσέγγισης

του έργου του Ν. Εγγονόπουλου ξεκίνησε το 1973, όταν ο ποιητής Δημήτρης Ιατρόπουλος δημοσιεύει από τις εκδόσεις Καστανιώτη την εργασία του: "Μπολιβάρ ο Ελευθερωτής". Επηρεασμένος από το κλίμα της εποχής ο συγγραφέας τονίζει ιδιαίτερα τον ηρωικό και πατριωτικό χαρακτήρα του ποιήματος, επιχειρώντας ταυτόχρονα και τις σχετικές με την εποχή αναγωγικές επιστημονικές. Η αξία του εγχειρήματος του Δ. Ιατρόπουλου δε έγκειται τόσο στην ερμηνευτική του πρωτοτυπία όσο στο ότι τολμά να αναμετρηθεί για πρώτη φορά με ένα "δύσκολο" κείμενο, που με εξαίρεση την κριτική του Αντρέα Καραντώνη⁴⁹ δεν είχε απασχολήσει μέχρι τη στιγμή εκείνη τη φιλολογική έρευνα. Αξιοσημείωτο επίσης είναι το γεγονός ότι ο συγγραφέας για να μπορέσει να προσεγγίσει καταγωγικά τις θεματικές συντεταγμένες του ποιήματος και να διατυπώσει τις απαραίτητες ερμηνευτικές κρίσεις, προσπαθεί να εντοπίσει τις υπάρχουσες διακειμενικές σχέσεις που είναι ορατές ή λανθάνουν στο κείμενο. Η συσχέτιση ορισμένων χωρίων του "Μπολιβάρ" με αντίστοιχα από την ποίηση του Κάλβου και του Σολωμού, όπως και οι πληροφορίες που παραθέτει στις σημειώσεις του βιβλίου προσδίδουν στη μελέτη τα χαρακτηριστικά μιας πρώτης διακειμενικής ερμηνείας⁵⁰. Η εργασία του Δ. Ιατρόπουλου μπορεί να μην έχει τα πειστήρια μιας έγκυρης και αναλυτικής επιστημονικής έρευνας, διεκδικεί όμως, και παρά τις αδυναμίες της, την πρώτη ουσιαστική συμβολή στη μελέτη και αποκάλυψη του πρωτοποριακού χαρακτήρα της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου.

Η δεύτερη προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης του Μπολιβάρ προέρχεται από την έκδοση - αφιέρωμα του Ιδρύματος Γουλανδρή-Χόρν: "Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας"⁵¹, που περιλαμβάνει τις μελέτες από το αφιέρωμα του Ιδρύματος για τα πενήντα χρόνια από την πρώτη δημοσίευση του "Μπολιβάρ". Η εκ των πραγμάτων επιλεκτική παρουσίασή τους μας οδηγεί στο κείμενο του Αλέξανδρου Αργυρίου με τον υπαινικτικό τίτλο: "Ο Εγγονόπουλος του Μπολιβάρ". Με την παράθεση αρκετών γραμματολογικού χαρακτήρα πληροφοριών και με ένα πλήθος αναφορών περιγράφεται από το συγγραφέα το ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Στη συνέχεια επιχειρεί να ερμηνεύσει την ευνοϊκή μεταστροφή του πνευματικού κόσμου απέναντι στον ποιητή, που παρατηρείται με τον "Μπολιβάρ", υποστηρίζοντας ότι ο Εγγονόπουλος με το συγκεκριμένο ποίημα δεν απομακρύνεται από τις μέχρι τότε διαμορφωμένες ποιητικές του τεχνικές και ότι η μετάβαση από τα "μικρά" και ολιγόστιχα, πεζόμορφα ποιήματα στο "μείζονος

49. Αντρέας Καραντώνης, περ. *Νέα Γράμματα*, Αθήνα, Ιούλης 1945:425-428.

50. Βλέπε τις μελέτες του Γιώργου Κεχαγιώγλου στο συλλογικό: *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας*, Αθήνα 1996: 76- 82 και του Μιχάλη Τσιακανίκα: "Μπολιβάρ": Η οριακή ποίηση, περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, 1996:58- 80.

51. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν, Αθήνα 1996.

έκτασης και σημασίας" αυτό έργο, είναι απολύτως ομαλή και οφείλεται κατά κάποιον τρόπο στην αύξηση του βιωματικού πεδίου του καλλιτέχνη από τη συμμετοχή του στον πόλεμο του -40. Μολονότι για την προσέγγιση αυτή λαμβάνονται υπόψη οι <<Σημειώσεις>> της Β' έκδοσης του Μπολιβάρ ο Αργυρίου επαναλαμβάνει την παλαιότερη θέση του για την παραπλανητική σκοπιμότητα του Εγγονόπουλου σ' αυτές⁵², άποψη με την οποία είχε διαφωνήσει η Σοφία Σκοπετέα εντάσσοντας τη δική της εκδοχή σε μια άλλη συλλογιστική, με την οποία ο Αργυρίου στο δικό του κείμενο δε βρίσκεται να συμφωνεί.⁵³ Ο εντοπισμός των αξόνων (θεματικών, υφολογικών, αισθητικών) που λειτουργούν ως κοινοί τόποι στην ποίηση του Εγγονόπουλου παραπέμπει ωστόσο σε μια πιο ουσιαστική μεθοδολογική διερεύνηση του κειμένου. Ενδιαφέρουσα τέλος μπορεί να θεωρηθεί και η εικασία του Αργυρίου για την προσχηματική παρουσία του σκηνικού χώρου⁵⁴ με τις εύρυθμες και τις εντυπωσιακές εικονοποιητικές του διαστάσεις, μια εικασία η οποία ενισχύει περισσότερο την άποψη ότι ο Μπολιβάρ είναι ένα αυτοβιογραφικό ποίημα. Ο συγγραφέας με τη σιγουριά του οξυδερκούς μελετητή της ελληνικής λογοτεχνίας και προσεκτικού παρατηρητή της ποιητικής τέχνης του Νίκου Εγγονόπουλου αναλαμβάνει και τη χρέωση της διαπίστωσης: "Ο Μπολιβάρ είναι ένα κατ' εξοχήν αυτοβιογραφικό ποίημα, που εδράζεται στα πάθη και τις αγάπες του ποιητή προκειμένου να υμνήσει μια persona που: στάθηκε μονάχος πάντα, ελεύθερος, μεγάλος και δυνατός".

Μια ιδιαίτερη πτυχή της ποιητικότητας του Μπολιβάρ εξετάζει ο Στέφανος Διαλησιμάς στη μελέτη του "Εκδοχές του χιούμορ στον Μπολιβάρ"⁵⁵. Γνωρίζουμε ότι το χιούμορ και μάλιστα το "μαύρο" χιούμορ αποτελούσε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της υπερρεαλιστικής ποίησης⁵⁶, το οποίο παρουσιαζόταν ως ιδιαίζουσα ανατροπή του σοβαρού με τη μορφή της υπονομευτικής σάτιρας, την αποθέωση του παράδοξου, του απροσδόκητου και του αντικειμενικού τυχαίου. Με την εστίαση της προσοχής του συγγραφέα στην πολυσυζητημένη ελληνικότητα του ποιήματος, στην προβολή του ποιητικού εγώ και στο σχολιασμό του

52. Αλέξανδρος Αργυρίου: "Ο Νίκος Εγγονόπουλος και ο υπερρεαλισμός", 1976, στο βιβλίο: "Διαδοχικές αναγνώσεις ελληνων υπερρεαλιστών", εκδ. Γνώση, Αθήνα 1983, σελ. 162 και 163.

53. Σοφία Σκοπετέα: "Κάλλος και καταγωγή Μπολιβάρ", περ. "Χάρτης", Αφιέρωμα στο Ν. Εγγονόπουλο, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988: 216.

54. Η άποψη αυτή του Αργυρίου βασίζεται στις <<Σημειώσεις>> του ποιητή. Βλέπε σχετικά: "Η απαρίθμηση των ονομασιών των κρατών της Νότιας και Κεντρικής Αμερικής. Πέρα από την ομορφιά και την ευρυθμία τους, η αναφήνηση των ονομάτων αυτών των κρατών χρησιμεύει εδώ σαν προπέτασμα για την έξαλλη εκδήλωση Ελληνολατρίας του ποιήματος".

55. Νίκος Εγγονόπουλος. *Ωραίος σαν έλληνας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1996:83-97.

56. Antré Breton, *Anthologie de l'houmour noir*, Paris 1939.

"Συμπεράσματος" και του "Ύμνου αποχαιρετιστήριου στον Μπολιβάρ" διατυπώνεται η άποψη ότι "ο Μπολιβάρ είναι ένα ελληνικό ποίημα αλλά η εποχή που γράφεται δεν είναι ευνοϊκή για να εμφανιστεί ως ελληνικό". Το στοιχείο της προσποίησης αυτής αποκαλύπτει την κυρωτική των προθέσεων του ποιητή αλλά και ταυτόχρονα καταλυτική παρουσία του χιούμορ που υπολανθάνει στο ποίημα. Είναι γεγονός ότι πολλές εκδοχές του χιούμορ, όπως η παρωδία και η ειρωνεία, (κάτι άλλωστε που το δέχεται και ο ίδιος ο συγγραφέας) δε διερευνήθηκαν, για να φανεί ολόπλευρα ο καταλυτικός του ρόλος και η ολοφάνερη πρόθεση του ποιητή⁵⁷, να ταράξει τη σιγουριά, τη βεβαιότητα, την επανάπαυση του ποιήματος και του αναγνώστη. Είναι όμως μια εργασία θεματολογικά τουλάχιστον πρωτότυπη, που αποκαλύπτει ένα άλλο πεδίο ανάγνωσης και κριτικής παρέμβασης της φιλολογικής έρευνας.

Η Νίκη Λοϊζίδη στη δική της παρέμβαση θέτει το ερώτημα αν "ο Μπολιβάρ είναι έπος παγκοσμιότητας ή έντεχνα παραπλανητική κάλυψη μιας παροξυσμικής έκφρασης ελληνολατρίας"⁵⁸. Υποστηρίζει ότι ο Μπολιβάρ του Εγγονόπουλου ή καλύτερα ο "Εγγονόπουλος- Μπολιβάρ" είναι ένα υπερρεαλιστικό έπος όχι ακριβώς ελληνικό, αλλά ένα έπος που δε θα μπορούσε να γραφτεί παρά μόνο στην Ελλάδα. Για τον Εγγονόπουλο η απόλυτη μορφή ταύτισης καλλιτεχνικής και κοινωνικής επανάστασης είναι η Ελλάδα ως ήθος αγωνιστικό, ως κάλλος και ως αρετή. Πολύ προσεκτικά επίσης η συγγραφέας αναφέρεται στις <<Σημειώσεις>> του ποιητή παρατηρώντας ότι δίνουν πληροφορίες για ιδιωματικές λέξεις και τοπωνύμια ή πρόσωπα λιγότερο γνωστά από τον αγώνα της εθνεγερσίας, ενώ αφήνουν ιστοριογραφικά και πραγματολογικά ακάλυπτα άλλα στοιχεία, πολύ πιο

57. Για το χιούμορ και το ρόλο του ως χαρακτηριστικό της ποίησης του Εγγονόπουλου έχει μιλήσει και η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου στο βιβλίο της: *"Νίκος Εγγονόπουλος, Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας"*, Αθήνα, 1987:88-90. Γράφει χαρακτηριστικά: "Το χιούμορ του Εγγονόπουλου παραπέμπει στη μακραίωνη ευρωπαϊκή παράδοση, που ξεκινά από τον Ραμπελαί και φτάνει στο "μαύρο χιούμορ" των υπερρεαλιστών. Όμως, μέσω του χιούμορ, ο Εγγονόπουλος συνδέεται και με ένα σημαντικό κομμάτι της νεοελληνικής παράδοσης. Το χιούμορ, στα ποιήματα του Εγγονόπουλου, καλείται να παίξει ρόλο ρυθμιστή στις τραγικές αντιφάσεις της ζωής, στη συνύπαρξη υποκειμενικού και αντικειμενικού κόσμου, αλλά και στην καταπίεση του ατόμου από τις πανίσχυρες κοινωνικές δομές: εκφραζει την ηθική στάση - και αντίσταση- του ποιητή". Βλέπε και Αλέξανδρου Αργυρίου: *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, σελ. 165: "Δεν ξέρω, ίσως το χιούμορ του Εγγονόπουλου, εκτός από το να αποβλέπει να ξεπιάσει τους αστούς, μπορεί να είναι και αμυντική ασπίδα απέναντι ενός παραδοσιακού οργανισμού (μιας μεγάλης μερίδας της παραδοσιακής μας κληρονομιάς) που μας έχει εμποτίσει με ένα ρητορικό και ακάλυπτο, από τα πράγματα, λόγο".

58 *Νίκος Εγγονόπουλος. Ωραίος σαν Έλληνας, ό. π., σελ. 106-114.*

σημαντικά για την κατανόηση του ποιήματος. Η παρατήρηση υπενθυμίζει ένα γενικότερο προβληματισμό για το ρόλο των "Σημειώσεων" που από ότι φαίνεται θα απασχολήσει και στο μέλλον τη φιλολογική έρευνα. Η Λοιζίδα χαρακτηρίζει τον "ΜΠΟΛΙΒΑΡ" ιδιόμορφο έπος μέσα στο οποίο η ιδεολογική και η αρχετυπική αντίληψη της ελευθερίας παίρνουν οικουμενικές διαστάσεις.

Η αντιμετώπιση του προβλήματος της ελληνικότητας του Μπολιβάρ αποτελεί και το θέμα της εργασίας της Σοφίας Σκοπετέα με τίτλο "Κάλλος και καταγωγή Μπολιβάρ", που περιλαμβάνεται στην αφιερωματική έκδοση του περιοδικού "Χάρτης" το 1988. Η προβληματική της εδράζεται στην πρόταση για την άντληση των προτύπων του "Μπολιβάρ" από το ποίημα "Αθανάσιος Διάκος" του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και τα "Άσματα του Μαλντορόρ" του Λωτρεαμόν. Η συσχέτιση του Μπολιβάρ με το Διάκο του Βαλαωρίτη από τη συγγραφέα γίνεται αφορμή για να διατυπωθούν ρηξικέλευθες κρίσεις. Η τοποθέτηση του Μπολιβάρ στο χώρο της νατουραλιστικής παράδοσης και αντίθετα η καταγραφή του Διάκου ως υπερρεαλιστικό ποίημα είναι μια κρίση που όσο και αν παρουσιάζεται επιχειρηματολογημένη, δεν είναι αρκετή για να αποδείξει ότι η σχέση του Εγγονόπουλου με τον υπερρεαλισμό παρουσιάζεται στον Μπολιβάρ αποδυναμωμένη και χαλαρή. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στέκεται στο στίχο του ποιήματος του Εγγονόπουλου: "Μπολιβάρ είσαι ωραίος σάν Έλληνας", τον οποίο θεωρεί ως την αινιγματικότερη ρήση ολόκληρου του ποιήματος. Η ανάγνωση της Σκοπετέα διαφέρει από τις γνωστές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, που απομακρύνουν την ερμηνεία από τις προθέσεις του ποιητή και εύκολα παράγουν ποικίλα ιδεολογήματα. Με τη χρήση του "σαν" η συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο Έλληνας δε θεωρείται απλώς ωραίος, αλλά ανάγεται σε μέτρο ομορφιάς. Η Σκοπετέα με ένα κείμενο ιδιάζουσας λογοτεχνικής υφής και καλλιπούς σκοτεινότητας ιχνηλατεί ποιητικά τις έννοιες του κάλλους, της ιδεολογίας, του έρωτα και της καταγωγικότητας στο "Μπολιβάρ" του Ν. Εγγονόπουλου.

Με σκοπό επίσης τη διερεύνηση της έννοιας της ελληνικότητας στο έργο του ποιητή η Άντεια Φραντζή, στην εργασία της "Μπολιβάρ: Ένα ελληνικό θέατρο σκιών. Δύο προτάσεις για μια ανάγνωση"⁵⁹, επιχειρεί έναν υποθετικό διάλογο ανάμεσα στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα" και στη μελέτη του "Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών". Η ομότροπη διατύπωση των υπότιτλων και στα δύο κείμενα, έστω κι αν υπήρξε συμπτωματική από την πλευρά του ποιητή, υποβάλλει την ανάγνωση στην υποχρέωση της συνεξέτασης των ομολογών στοιχείων μεταξύ των δύο ποιημάτων. Μέσα από τη συνεξέταση αυτή η συγγραφέας υπογραμμίζει ότι σκοπός του ποιητή ήταν να αποδείξει ότι τα ξένα

59 Πρώτη δημοσίευση της εργασίας στο περιοδ. Λογοτεχνικός Πολίτης, τευχ.72, Μάιος-Ιούλιος, 1986:44-47 και αναδημοσίευση στο συλλογικό: "Όπως ή άλλως", Πολύτυπο, Αθήνα, 1988:43-57.

στοιχεία, όπως έχουν αφομοιωθεί γόνιμα από τον αρχαίο ελληνικό και βυζαντινό πολιτισμό, θα μπορούσαν να αφομοιωθούν και από το νέο ελληνικό. Η δεύτερη ανάγνωση, που προτείνει, στηρίζεται στην αναζήτηση της ποιητικής σχέσης που συνδέει τα πρόσωπα του Μπολιβάρ και του Ανδρούτσου. Η ποιητική αφήγηση, παρατηρεί, θυμίζει τους χειρισμούς ενός σκηνοθέτη που στήνει τους θεατρικούς του χαρακτήρες με πρώτη ύλη την ιστορία. Το ίδιο το ποίημα συνιστά ένα γεωμετρικό τόπο με τον οποίο ταυτίζεται και ο ποιητής - δημιουργός. Η διαπίστωση του ερμηνευτικού αδιεξόδου αναγκάζει τη συγγραφέα να παραδεχθεί πως "ο κοινός γεωμετρικός τόπος μεταξύ Καραγκιόζη και Μπολιβάρ δεν είναι παρά η σκηνή του θεάτρου, καθώς διατυπώνεται με την έσχατη "υπερεαλιστική απάτη" του ποιητή, που περικλείεται στη ρητορική αναφώνηση του τέλους του ποιήματος".

2.2. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ: ΤΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η αναζήτηση της ελληνικότητας στον "Μπολιβάρ" λειτουργεί ως θεματική επικάλυψη της υφολογικής ερμηνείας στη μελέτη του Μιχάλη Χρυσανθόπουλου: "Μεταφορά και φύση στον Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου"⁶⁰. Η μεταφορική τροπή του ποιήματος, υποστηρίζει ο συγγραφέας, ξεκινάει από την περιγραφή της προετοιμασίας του ταξιδιού. Οι πολλαπλές μεταφορές και οι παρομοιώσεις δεν αποτελούν απλώς αισθητική επένδυση του ποιήματος αλλά εκφράζουν τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής συγκροτεί ένα σύνθετο και πολυυφολογικό πλέγμα σχέσεων και κειμενικών αναφορών που συνιστούν το διακριτό του γνώρισμα. Ο συγγραφέας παρατηρεί ότι ο Μπολιβάρ κατασκευάζεται σε δύο επίπεδα: σε ένα επίπεδο μεταφορικής λειτουργίας του κειμένου και σε ένα επίπεδο αναφορών στα λογοτεχνικά είδη που επηρεάζουν τον ποιητή με τη χρήση του τοπίου και των τοπωνυμίων, όχι όμως όπως στη ρομαντική λογοτεχνία, που αποτελεί σημείο αναφοράς του ποιήματος, αλλά αντεστραμμένα, όπως το είδωλο προβάλλεται σε ορισμένα κάτοπτρα. Η κατασκευή του Μπολιβάρ, που γίνεται με τους χαρακτήρες του Μπολιβάρ, του Ανδρούτσου και του αφηγητή, βασίζεται στην αυτοαναφορικότητα, στην κυκλικότητα της αριστοτελικής μεταφοράς. Αμέσως μετά την αυτοαναφορική στροφή της μεταφοράς ο Μπολιβάρ κυριολεκτικά συνδέεται με το γύρω του τοπίο, το οποίο γίνεται προέκταση του σώματός του. Το τοπίο δε χρησιμοποιείται για να εκφράσει συμβολικά το χαρακτήρα του ήρωα αλλά πηγάζει από αυτόν. Η σύνδεση του Μπολιβάρ με το τοπίο βασίζεται στη ρομαντική καταγωγή του. Ο συγγραφέας συμπεραίνει ότι το

60 Περιοδικό "Πολίτης", τεύχ. 54, 1985:36-37.

ποίημα πρέπει να διαβαστεί σα μεταφορά και περιγραφή της διαδικασίας της μεταφοράς για να γίνει οικείο και αναγνώσιμο.

Ο Μιχάλης Τσιανίκας⁶¹ κατατάσσει τον "Μπολιβάρ" στο χώρο της επικής και παραεπικής ποίησης ενταγμένης στο πνεύμα της ευρωπαϊκής λογοτεχνικής παράδοσης. Υποστηρίζει ότι το ποίημα έχει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, που καταφαίνεται από τις προσωπικές παρεμβάσεις του ποιητή, όταν σχολιάζει την τύχη του έργου του, όταν επεξηγεί τους σκοπούς της συγγραφής του, όταν αναφέρεται στην αποκατάσταση της υστεροφημίας του, όταν παραθέτει αυτοβιογραφικούς αναχρονισμούς ή προαναγγέλλει την τύχη του Μπολιβάρ. Το ποίημα βρίσκεται σε έμμεση σχέση με μια ευρύτερη λογοτεχνική παράδοση, η οποία είχε επιδοθεί με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συγγραφή αντιμυθιστοριών. Μια στιγμή αυτής της παράδοσης είναι και ο Δον Κιχώτης του Θερβάντες, στον οποίο ο συγγραφέας διακρίνει υπερχειμενικές ενδείξεις με τον Μπολιβάρ, που με τη σειρά του παίρνει τις διαστάσεις ενός επικού ποιήματος. Ακολουθώντας το συλλογισμό του Γάλλου ερευνητή Paul Zumthor (*De perceval a Don Quichotte, L' espace du chevalier errant, Poétique, 1991: 259- 269*) που θεωρεί ότι ο Δον Κιχώτης υπήρξε και ο πρώτος μοντέρνος επικός ήρωας, υποστηρίζει ότι ο Μπολιβάρ είναι μακρινός συγγενής του. Οι ενδείξεις είναι αρκετές, υποστηρίζει, για να τοποθετήσουμε την ανάγνωση του κειμένου στην επική και παραεπική παράδοση. Εκείνο όμως που χαρακτηρίζει τη φυσιογνωμία της γραφής του Μπολιβάρ είναι και η συνοδευτική λεπτή ειρωνεία. Ο συγγραφέας αναφέρεται ακόμη στην ιστορική πολυσημία της ελληνικής γλώσσας, την οποία επιστρατεύει ο ποιητής για να αποδώσει τη συγχρονική λειτουργικότητα του ποιητικού λόγου. Στα πλαίσια αυτά στον Μπολιβάρ υποκρίπτεται το στοιχείο της παρωδίας, που φαίνεται χαρακτηριστικά μέσα από την αμφίσημη χρήση της λέξης <<παροδίτης>>. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο τρόπος που κοιτάζει ο ποιητής τον Μπολιβάρ είναι ο τρόπος της επιφάνειας, όπως στη βυζαντινή ζωγραφική, στη λαϊκή ζωγραφική και βέβαια σ' ένα μεγάλο μέρος της ζωγραφικής του εικοστού αιώνα. Το κοίταγμά του εξασφαλίζει όχι τον εθνοκεντρικό βυζαντινισμό αλλά την οικουμενικότητα της επιφάνειας. Πάνω σ' αυτή την επιφάνεια έρχεται να αναπτυχθεί όχι μόνο ο ποιητικός λόγος του Εγγονόπουλου, αλλά και η ζωγραφική του. Η αποσαφήνιση του όρου "σωκρατική αγωγή" είναι και το τελευταίο μέρος της εργασίας. Η σωκρατική ειρωνεία, η ειρωνική μυθοπλασία του Θερβάντες, η επιφανειακή βυζαντινή ζωγραφική και η ακροβατική ανύψωση της ιστορίας συνιστούν θεματολογικά επιτεχνήματα μιας σύνθετης ποιητικής λειτουργίας που

61 Μιχάλης Τσιανίκας, "Μπολιβάρ": Η οριακή ποίηση", *Θέματα Λογοτεχνίας*, τεύχ. 2, Αθήνα 1996. Η ίδια μελέτη περιλαμβάνεται στο βιβλίο: "Λευκές στιγμές στην ποίηση", Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σελ. 55-100.

πραγματώνεται στον Μπολιβάρ. Η πολυπρισματική διάσταση της καταγωγής του ποιήματος, όπως επισημαίνεται από το συγγραφέα, παρέχει και τις ανάλογες αναγνωστικές σημάνσεις, τα αναγνωριστικά σημεία της ταυτότητας του.

Ο Αναστάσιος Βιστωνίτης στην εργασία του: "Για τον Εγγονόπουλο και τον Υπερρεαλισμό"⁶² επιχειρεί μια συνολική ερμηνευτική προσέγγιση της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου. Ο συγγραφέας εξετάζει διάφορες πτυχές της ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου που συνιστούν θεματικές, υφολογικές ή μορφολογικές της ιδιαιτερότητες. Η ελληνικότητα που του αποδόθηκε, υποστηρίζει, λειτούργησε ως σχηματική πρόφαση προκειμένου να κοιταχτεί ο ποιητής περιπτωσιολογικά, ως εκπρόσωπος ενός καλλιτεχνικού κινήματος αλλά και ως ποιητής με ελληνική, εθνική συνείδηση. Αποκαλυπτικός είναι και ο τρόπος, σύμφωνα με το μελετητή, που ο ποιητής αντιλαμβάνεται τη γλώσσα. Για τον Εγγονόπουλο ο χώρος της ελληνικής γλώσσας είναι ενιαίος και δε διασπάται σε επιμέρους κώδικες ή περιόδους. Η "τοτεμική" αντίληψη της μορφής ή γενικά ο τρόπος που παρουσιάζει το μορφολογικό κόσμο του είναι ένα άλλο ζήτημα που απασχολεί το συγγραφέα. Ο Εγγονόπουλος μέσα από την παραστατικότητα του μύθου αποκαλύπτει τις δυνάμεις εκείνες που μεταμορφώνουν το χρόνο. Ο συγγραφέας θεωρεί τον Μπολιβάρ ένα ποίημα υπερρεαλιστικό και αυτό επιβεβαιώνεται από το γιγαντισμό και την υπερβολή, τις ιστορικές μετατοπίσεις, τις μορφολογικές εξάρσεις και τη σαρωτική εικονοποιία του. Η χρονική στιγμή ως ιστορικός και δραματικός χρόνος, παίζει στο ποίημα σημαντικό ρόλο αλλά "εκείνο που έχει τελικά μεγαλύτερη σημασία είναι η μυθοποίηση της ιστορίας". Τολμηρή επίσης είναι και η παρατήρησή του πως η ποίηση του Εγγονόπουλου δεν είναι πρόσφορη για ανάγνωση. Η γνωσιολογική εμπειρία, υποστηρίζει, δεν είναι επαρκής συνθήκη για την πρόσληψη της ποιητικής ουσίας που περιέχει το έργο του. Ο συγγραφέας κλείνει τη μελέτη του με μια σειρά από διαπιστώσεις σχετικές με τις δυνατότητες σύγκρισης του έργου του με το έργο άλλων Ελλήνων υπερρεαλιστών και με την επίδραση που άσκησε στο έργο νεότερων ποιητών, παρόλο που θα μπορούσε να εξεταστεί και χωρίς την υπερρεαλιστική ετικέτα για να αποκαλυφθούν και άλλες ενδιαφέρουσες πτυχές του.

Μια περιγραφή των υφολογικών χαρακτηριστικών της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου επιχειρεί ο Νάνος Βαλαωρίτης στην εργασία του "Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ένδοξων ονομάτων" (Χάρτης, 1988). Η μετάβαση από την πεζή καθημερινότητα σε έναν κόσμο θαυμάτων είναι μια συνηθισμένη ποιητική πρακτική. Η ποίηση του Εγγονόπουλου είναι μια διαρκής μετατόπιση, κυριολεκτική και μεταφορική, μια μετατόπιση που συντελείται σε συναισθηματικό,

⁶² Αναστάσης Βιστωνίτης, "Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό", Χάρτης, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988, σελ. 173-195.

χρονικό, γεωγραφικό και γλωσσικό επίπεδο⁶³. Στη συνέχεια ο συγγραφέας πραγματοποιεί μια εκτεταμένη αναφορά στα υφολογικά χαρακτηριστικά της γραφής του Εγγονόπουλου, παρατηρώντας ότι περιέχει πολλές μοντερνιστικές τεχνικές μεταφορών, παράδοξων παρομοιώσεων και οριακών σχηματοποιήσεων. Στο τρίτο μέρος της εργασίας επιχειρεί μια υφολογική σύγκριση του Εγγονόπουλου με το Σεφέρη και τον Ελύτη, τονίζοντας ότι η ποίησή του είναι "πιο απροκάλυπτα παρωδική (.....) όμως με τη μόνη έννοια ότι αυτοϋποδεικνύεται ως τέχνασμα και ως προς τις άλλες γραφές, που καλύπτουν το ρητορικό τους χαρακτήρα πίσω από μια ποιητική θεωρία". Ο συγγραφέας δεν προσπαθεί να αξιολογήσει συγκρίνοντας ταυτόχρονα τους τρεις ποιητές, αλλά να αποκαλύψει τις υφολογικές διαφορές τους.

Τη σχέση του ποιητή με την πόλη και τον ελληνικό πολιτισμό διερευνά η Ιρένα Ζαμάρου στη μελέτη της: "Πρώτα σχόλια στη Σινώπη- Νεφελοκοκκυγία"⁶⁴ Μελετώντας το ποίημα "Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών" επισημαίνει ότι η κατασκευή ενός ποιήματος στον Εγγονόπουλο αφορμάται πολλές φορές από ένα συγκεκριμένο τόπο, μια πόλη ειδικότερα. Στο συγκεκριμένο ποίημα η μακρινή χρονικά και τοπικά Σινώπη είναι και το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο ποιητής εκθέτει με το δικό του τρόπο τα συναισθήματά του. Ο γεωγραφικός προσδιορισμός της πόλης συμφωνεί με την άποψη των υπερρεαλιστών για την απομάκρυνση της ποίησης από τον αυστηρό ρεαλισμό της γεωγραφίας, κάτι που φαίνεται άλλωστε και στον Μπολιβάρ. Ο ποιητής κατασκευάζει την πόλη με τα κοσμολογικά στοιχεία του αέρα, του νερού και της φωτιάς προσθέτοντας και ως τέταρτο στη σειρά το στοιχείο της ποίησης. Η συγγραφέας υποστηρίζει, παίρνοντας υπόψη και τον τίτλο του ποιήματος, ότι ο Εγγονόπουλος ενδιαφέρεται να υπογραμμίσει τη συνέχεια της ποιητικής παραγωγής (εθνικής ή κοσμοπολίτικης) και τη σχέση των παλαιών ποιητών με τους σύγχρονους. Το ποίημα αποτελεί στην ουσία ένα "δοκίμιο" πάνω στο πρόβλημα της αθανασίας των ποιητών και της ποιήσεως γενικότερα. Η συγγραφέας επισημαίνει, επίσης, ότι οι απόψεις του Εγγονόπουλου για τη διάρκεια της ποίησης και την επιβίωση των ποιητών δε μεταβάλλονται με την πάροδο του χρόνου. Αναφέρει μάλιστα χαρακτηριστικά το ποίημα "Βυκάνη" από τη συλλογή "Στην κοιλάδα μα τους ροδώνες". Στο ποίημα αυτό ο ποιητής δείχνει ότι επιλέγει μια χώρα, μια πόλη για να ζήσει και αυτή είναι η χώρα της ποίησης.

63 Νάνος Βαλαωρίτης, "Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων", περιοδ. *Χάρτης* 25-26, Αθήνα 1988, σελ. 77-92. Βλέπε επίσης το βιβλίο του ποιητή "Για μια θεωρία της γραφής". και το κείμενο: "Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ντελικάτος εραστής της Χίμαιρας, του Πόθου και του πάθους", Εξάντας, Αθήνα 1990:276-286. Αναδημοσίευση από το περιοδικό *Σχολιαστής*, τεύχ. 34, Αθήνα 1986.

64 Ιρένα Ζαμάρου, *Πρώτα σχόλια στη Σινώπη - Νεφελοκοκκυγία*, *Χάρτης* 25-26, Αθήνα 1988, σελ.50-68.

Οι αφηγηματικές δομές και οι θεματικές συνάψεις ορισμένων κειμένων από τις δύο πρώτες ποιητικές συλλογές του Νίκου Εγγονόπουλου είναι το αντικείμενο της μελέτης της Έλλης Φιλοκύπρου⁶⁵ με τίτλο: "Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων" και υπότιτλο: "Αφηγηματικά σχήματα στις δύο πρώτες συλλογές του Νίκου Εγγονόπουλου". Στο πρώτο μέρος εξετάζει ορισμένα ζητήματα που θέτουν τα ίδια τα κείμενα του Εγγονόπουλου παρακολουθώντας τους τύπους των ιστοριών που αφηγείται ο ποιητής και προσδιορίζοντας τις βασικές θεματικές δομές τους. Στη συνέχεια εντοπίζει τις κυριότερες διαδοχικές ενέργειες ή καταστάσεις που εμφανίζονται στα δέκα αφηγηματικά κείμενα της συλλογής "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" και προχωρεί στη εξαγωγή συμπερασμάτων που προκύπτουν από την τυπολογική τους εξέταση. Ταξινομεί τις ιστορίες με κριτήριο τον τρόπο εισαγωγής τους σε τρεις βασικές ομάδες και εφαρμόζοντας το αφηγηματικό μοντέλο του Βλαντιμίρ Προπ επιχειρεί συγκεκριμένες ερμηνευτικές αναγωγές. Την ίδια διαδικασία ακολουθεί και στα κείμενα της δεύτερης συλλογής: "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής". Από τους τίτλους των συλλογών συμπεραίνει ότι μπορούμε να διακρίνουμε ένα πολυμεριστικό θέμα στο οποίο δοκιμάζονται συγκεκριμένοι αφηγηματικοί τρόποι: την πάλη του λόγου με τις διάφορες μορφές σιωπής που τον απειλούν, όπως τη σιωπή του θανάτου ή της υποταγής. Ενώ στο πρώτο μέρος η συγγραφέας χρησιμοποιεί την τυπολογική κατάταξη των περιπετειών που απαρτίζουν τα κείμενα, στο δεύτερο μέρος επιχειρεί να αναγνώσει τα μη αφηγηματικά κείμενα χρησιμοποιώντας τις θεματικές συνάψεις σε συνδυασμό με τη λειτουργία κάποιων λέξεων ή φράσεων που επανέρχονται σε αυτά. Η αγάπη, η χαρά, η αλλότρια αίσθηση του κόσμου και ο λόγος είναι τα τέσσερα θέματα που λειτουργούν ως άξονες των μη αφηγηματικών κειμένων της συλλογής "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" και τα οποία διαπλέκονται μεταξύ τους και προβάλλουν ένα σύνολο προβληματισμών γύρω από το ζήτημα της λειτουργίας του λόγου και της σχέσης του ομιλητή με το λόγο και τον κόσμο. Τα ίδια θέματα κυριαρχούν και στη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" και συναντώνται μεταξύ τους με παρόμοιους τρόπους, όπως και στην πρώτη συλλογή. Η βασική διαφορά των δύο συλλογών έγκειται στο θεματικό προσανατολισμό τους. Η συλλογή: "Μην ομιλείτε στον οδηγόν" εξετάζει περισσότερο τις δυνατότητες του λόγου να δημιουργήσει έναν καλύτερο κόσμο, ενώ στα "Κλειδοκύμβαλα της σιωπής" επανέρχεται στο θέμα των ορίων του λόγου και της μη βιωσιμότητας του επισφαλούς κόσμου του.

Στη συνέχεια της κριτικής βιβλιογραφικής μας προσέγγισης θα ασχοληθούμε με το βιβλίο της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου: "Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση

65 Έλλη Φιλοκύπρου, *Λόγια και Ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων. Αφηγηματικά σχήματα στις δύο πρώτες συλλογές του Νίκου Εγγονόπουλου*, Διάυλος, Αθήνα 1996.

στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας"⁶⁶. Το βιβλίο, γραμμένο με αγάπη και ευαισθησία, οφείλει τη σπουδαιότητά του στην ειλικρίνεια και την αμεσότητα που διακρίνουν τη συγγραφική πρόθεση. Η Αμπατζοπούλου με ουσιαστική γνώση του υπερρεαλιστικού κινήματος αλλά και της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου επιχειρεί μια από τις πρώτες χρονολογικά προσεγγίσεις και ερμηνευτικές αξιολογήσεις του ποιητικού του έργου. Στο πρώτο κεφάλαιο παραθέτει πλήθος βιογραφικών πληροφοριών με σκοπό τη σκιαγράφιση της προσωπικότητας του ποιητή. Η συγγραφέας ρίχνει μια διεισδυτική ματιά στην ποιητική διαμόρφωση του Εγγονόπουλου και στη συγκρότηση του ποιητικού του οράματος μελετώντας τις συνθήκες συνθήκες της περιόδου του -30 και το πνευματικό κλίμα της περιόδου που εμφανίστηκε ο ποιητής στα ελληνικά γράμματα. Ο ίδιος ζώντας σε μια αντιποιητική εποχή μάχεται για να ξαναγίνει ο ποιητικός λόγος, λόγος αποκαλυπτικός, λόγος οραματικός. Η σχέση του Εγγονόπουλου με την παράδοση χαρακτηρίζεται από τη συγγραφέα ως σχέση γόνιμη και δημιουργική, απαλλαγμένη από μεγαλοϊδεατισμούς και απλουστευτικές παρανοήσεις. Οι παράδοξες συναντήσεις προσώπων στην ποίησή του εκτός από την προθετική σήμανση της επικοινωνίας έχουν στόχο να γεφυρώσουν και το χάσμα ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα, χώρους ποιητικής περιπλάνησης του Εγγονόπουλου. Τα πρόσωπα αναπτύσσουν μια μυστική σχέση με τη μεταφυσική πολιτεία, χώρο καταφυγής ή πραγμάτωσης του ποιητικού του οράματος. Η <<ανοδική μεταφορά>>, χαρακτηριστικό της ποίησής του, είναι μια ιδιότητα της ποίησης γνωστή από τα πανάρχαια χρόνια, την αγαθοποιό δύναμη της οποίας γνωρίζει πολύ καλά ο Εγγονόπουλος. Η παρατήρηση σχετικά με το ρόλο των μεταφορών στην ποίησή του έχει και το χαρακτήρα μιας συνολικής πρότασης για την ερμηνεία του έργου του. "Η ποιότητα των μεταφορών του είναι, κατά κάποιον τρόπο, η ταυτότητά του. Και ο τρόπος που συγκροτούνται δίνει το στίγμα του".

Ο Ιάκωβος Βούρτσος στη μελέτη του: "La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques. Le cas d' Andreas Empiricos et de Nikos Engonopoulos"⁶⁷ επιχειρεί μια συγκριτική συνεξέταση των δύο Ελλήνων υπερρεαλιστών με κριτήριο τη στιχουργική και τα ρητορικά σχήματα που χαρακτηρίζουν την ποίησή τους. Ο συγγραφέας πραγματοποιεί μια ρυθμική ανάλυση όλων των ποιημάτων ακόμη και εκείνων που οι στίχοι τους δε φαίνεται να ακολουθούν τους παραδοσιακούς κανόνες. Τα τελευταία υποστηρίζει ότι θυμίζουν το λογοτεχνικό είδος που αποκαλείται "poème en prose" και το οποίο εμφανίστηκε στην Ελλάδα στο τέλος

⁶⁶ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Νίκος Εγγονόπουλοι: Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Στιγμή, Αθήνα 1987.

⁶⁷ Ιάκωβος Βούρτσος, *La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques. Le cas d' Andreas Empiricos et Nikos Engonopoulos*, Thèse de Doctorat, Paris, Mai 1989.

του 19 -ου αιώνα με αντιπροσωπευτικό έργο τη συλλογή του Ζαχαρία Παπαντωνίου: "Πεζοί ρυθμοί". Σκοπός της έρευνάς του είναι να ελέγξει εάν τα προς εξέταση κείμενα ανήκουν σ' αυτό το είδος, διαπίστωση προς την οποία συνηγορεί και το γεγονός ότι και οι δύο ποιητές χαρακτηρίζουν τα κείμενα αυτά ως ποιήματα. Όσον αφορά τη μετρική ανάλυση χρησιμοποιεί τους κανόνες και την ορολογία που διαμόρφωσε ο Θρασύβουλος Σταύρου στη δεύτερη έκδοση της Νεοελληνικής Μετρικής διαπιστώνοντας παράλληλα την έλλειψη σύγχρονης βιβλιογραφίας για τα ρητορικά σχήματα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Στη συνέχεια προσπαθεί να ορίσει και να παρουσιάσει τα ρητορικά σχήματα που χαρακτηρίζουν το έργο και των δύο ποιητών. Χρησιμοποιεί ένα μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων για να αποδείξει από τη μια την ύπαρξη μιας γραφής αφηρημένης και από την άλλη να τονίσει τη σημασία αυτών των ρητορικών σχημάτων (figures) στο λόγο (discours), τον αφηγηματικό και το ρητορικό, αυτών των δύο ποιητών. Στη μελέτη του αναφέρεται σε όλα τα ρητορικά σχήματα τα οποία και διαιρεί σε τρεις κατηγορίες: μετωνυμία, συνεκδοχή και μεταφορά. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο Εγγονόπουλος αντίθετα με τον Εμπειρικό, ο οποίος προτιμά το "prose en prose", δημιουργεί μια φόρμα περισσότερο προσωπική και χαρακτηριστική, αποτελούμενη από πολύ σύντομους στίχους, συχνά μονολεκτικούς, αναπτυγμένους κάθετα, ώστε το ποίημα απλώνεται σε μια κολώνα. Κοινό στοιχείο ανάμεσα στους δύο ποιητές είναι η παρουσία ρυθμικών ενοτήτων, οι οποίες μπορούν να αναλυθούν μετρικά σύμφωνα με τους κανόνες της παραδοσιακής μετρικής. Στον Εμπειρικό τα ιαμβικά μέτρα σχηματίζουν ιδιαίτερες ενότητες, ενώ στον Εγγονόπουλο η χρήση ρυθμικών χαρακτηριστικών είναι συχνότερη. Αντίθετα επίσης με τον Εμπειρικό που δε χρησιμοποιεί σημεία στίξης εκτός από την τελεία, ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί πολύ συχνά τη διπλή παύλα. Ο Εγγονόπουλος λιγότερο από τον Εμπειρικό δίνει παραδείγματα παραδοσιακής μετρικής και αυτό το κάνει ως άσκηση δεξιότητας περισσότερο παρά ως σκοπιμότητα. Και στους δύο παρατηρείται ευρύτερη χρήση ρητορικών μοτίβων. Αν όμως στον Εμπειρικό το σχήμα της υποτύπωσης, για παράδειγμα, χρησιμοποιείται για να κάνει ένα χωρίο πιο κατανοητό, στον Εγγονόπουλο αυτό γίνεται για τον αντίθετο λόγο. Επισημαίνει, όμως, ότι στον Εγγονόπουλο τα ρητορικά σχήματα διαφέρουν από αυτά που συναντώνται στον Εμπειρικό και είναι περισσότερο πολύπλοκα, πράγμα που οφείλεται στην υψηλή λογοτεχνική του παιδεία. Συμπερασματικά, η εργασία του Ι. Βούρτση αποτελεί μια προσπάθεια διερεύνησης των υφολογικών χαρακτηριστικών και διαμόρφωσης των αισθητικών παραμέτρων της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού και του Νίκου Εγγονόπουλου.

2.3. ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ.

Ουσιαστική προσπάθεια διακειμενικής προσέγγισης της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου αποτελεί και η μελέτη του Αντρέα Μπελεζίνη "Η <<Ερμηνεία>> του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως <<ερμηνεύον>> κειμένων του Νίκου Εγγονόπουλου"⁶⁸. Σε ένα από τα αινιγματικότερα ποιήματα του Εγγονόπουλου, το "Ορνεον 1748", ο συγγραφέας ανακαλύπτει ως διακείμενό του την "Ερμηνείαν της ζωγραφικής τέχνης" του ιερομόναχου Διονυσίου εκ Φουρνά. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι με το ποίημα αυτό ο Εγγονόπουλος αναφερόμενος υπαινικτικά στην ποίηση και τη ζωγραφική του, διαφωτίζει από τα μέσα το πως αντιλαμβάνεται και πως άσκησε τη συνάντηση ελληνικών, βυζαντινών και μεταβυζαντινών στοιχείων. Από την προσφωνηματική φράση του Διονυσίου παρατηρεί ότι επιλέγονται τρεις μόνο λέξεις που αποσπάστηκαν από το λογικό, θυμικό και πνευματολογικό τους πλαίσιο. Η αμοιβαία μετάθεση των συντακτικών όρων, επισημαίνει ο συγγραφέας, οδηγεί σε δύο αντιθετικές αλλά και συμπληρωματικές αναγνώσεις: μία προς το πνεύμα του κειμένου προέλευσης και μια προς το κείμενο αποδέκτη. Η ανασύνθεση των δύο αναγνώσεων θα γίνει στη διακειμενική τους διάσταση αυτήν ακριβώς που παράγει την κειμενικότητα και εντέλει τη λογοτεχνικότητα του ποιήματος. Ο ιδιότυπος διάλογος ανάμεσα στα ποιήματα του Νίκου Εγγονόπουλου και στην Ερμηνεία του Διονυσίου συνεχίζεται και στο ιδιότυπο ποίημα "Δέκα και τέσσερα θέματα για ζωγραφική" που ανήκει στο άμεσο διακείμενο της συλλογής "Η επιστροφή των πουλιών". Αυτό που καθιστά πρωτότυπη την εργασία του Αντρέα Μπελεζίνη δεν είναι η επισήμανση των υφολογικών, ιστορικών και λογοτεχνικών στοιχείων ή η συνύφανση ετερόκλητων πολιτισμικών και υφολογικών αποσπασμάτων σε ένα νέο κείμενο αλλά το πως αποφάνσεις παρμένες από άλλα κείμενα, σύμφωνα με τον ορισμό της Kristeva, προγενέστερα ή σύγχρονα διασταυρώνονται και εισδύουν το ένα μέσα στο άλλο και παράγουν ένα νέο κείμενο.

Η εργασία του Γιώργου Κεχαγιόγλου "Μερικές διακειμενικές επισημάνσεις στον Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου"⁶⁹ επιχειρεί να ανιχνεύσει τους διακειμενικούς δείκτες του ποιήματος και να περιγράψει πως λειτουργεί η έννοια της παράδοσης σε έναν υπερρεαλιστή ποιητή. Θεματολογικά η συγκεκριμένη εργασία συγγενεύει με τη δική μας έρευνα, γεγονός που μας αναγκάζει να παρατηρήσουμε ότι ο συγγραφέας επισημαίνει τις διακειμενικές σχέσεις του ποιήματος, χωρίς να επιμένει ιδιαίτερα στην ερμηνευτική τους διάσταση. Η αρχική

⁶⁸ Αντρέας Μπελεζίνης, περιοδ. *Χάρτης*, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988.

⁶⁹ Γιώργος Κεχαγιόγλου, στο συλλογικό: *Νίκος Εγγονόπουλος. Ωραίος σαν Έλληνας*, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, Αθήνα 1996.

παραδοχή του "ότι δίνει βάρος όχι στην κάπως ντετερμινιστική εξάρτηση της προσωπικής συμβολής του Εγγονόπουλου από τα "υλικά της ποιητικής παράδοσης" - που τονίζει ο Δ. Ι. Ιακώβ- αλλά στη συνήθως καλά αφομοιωμένη και απόλυτα μετουσιωμένη ύλη των "μεταπλάσεων", "μετατροπών" ή "μετασχηματισμών" λογοτεχνικού και μη λόγου, τεχνικών, τεχνοτροπιών, τόνου ή άλλων αναγνωρίσιμων στοιχείων", είναι δηλωτική των ερευνητικών του προθέσεων, σύμφωνα με τις οποίες η διακειμενικότητα στο έργο του Εγγονόπουλου δεν περιορίζεται στη διακρίβωση κάποιων επιφανειακών επιδράσεων αλλά στην ανίχνευση γόνιμων και δημιουργικά αφομοιωμένων επιρροών. Προεκτείνοντας τις προγενέστερες έρευνες (Αργυρίου, Ιακώβ, Ζαμάρου) ανακαλύπτει τη διακειμενική επικοινωνία του Εγγονόπουλου με την Καβαφική ποίηση και την ποίηση του Σικελιανού. Αναγνωρίζει τη συγγένεια ορισμένων χωρίων του Μπολιβάρ με τα ακριτικά δημοτικά τραγούδια και τη βυζαντινή λογοτεχνική παράδοση. Τέλος αμφισβητεί μια προγενέστερη συσχέτιση του "Χορού" του Μπολιβάρ με την πρώτη στροφή του "Χορού των Ωκεανίδων", από το "Φως που καιεί" του Βάρναλη⁷⁰. Αντίθετα ο ίδιος προτείνει τη συνανάγνωση του πρώτου με το σολωμικό επίγραμμα "Η καταστροφή των Ψαρών". Μας βρίσκει τέλος σύμφωνους το τελικό συμπέρασμά του ότι παραμένει ακόμη ανοικτό το πεδίο της φιλολογικής, γραμματολογικής και κριτικής διερεύνησης όχι μόνο του Μπολιβάρ αλλά και ολόκληρης της εγγονοπουλικής ποίησης.

Το ζήτημα των επιδράσεων και ειδικότερα της παρουσίας του Καρυωτάκη στο έργο του Εγγονόπουλου, όπως και το διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ τους, απασχολεί την Ρένα Ζαμάρου στην εργασία της: "Καρυωτάκης - Εγγονόπουλος, Δρόμοι παράλληλοι και τεμνόμενοι"⁷¹. Στο πρώτο μέρος χρησιμοποιεί ως σημείο εκκίνησης του παραπάνω διαλόγου το ποίημα: "Στα όρη της Μυουπόλεως" από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής". Η αίσθηση του κλειστού χώρου και της προσγείωσης, τα σκοτεινά αισθήματα του Εγγονόπουλου, όπως εκφράζονται με τον κλειστό δρόμο και τη μελαγχολική μουσική, είναι θέματα τα οποία απαντούν και στην ποίηση του Καρυωτάκη. Η συγγραφέας υποστηρίζει, όχι όμως και με επάρκεια αποδεικτικών στοιχείων, ότι η σκοτεινή φιγούρα, ο νεκρός στη μέση του σαλονιού που βασανίζει τον ποιητή παραπέμπει στον Καρυωτάκη. Παρατηρεί εύστοχα με μια γενικότερη οπτική προσέγγιση ότι η σχέση του Εγγονόπουλου με τον Καρυωτάκη είναι σχέση έλξης και ταυτόχρονα απώθησης. Στο δεύτερο μέρος προσεγγίζει πληρέστερα τη σχέση αυτή ερευνώντας λεπτομερέστερα το θέμα του ταξιδιού και της απόληξής του, που αποτελεί κοινό θεματικό τόπο και στους δύο ποιητές. Επισημαίνει επίσης ότι μια άλλη παράμετρος που διαφοροποιεί τους δύο

70 Αλέξανδρος Αργυρίου, Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών, ό. π., σελ. 162.

71 Περ. <<Πολίτης>>, τεύχ. 31-32, Αθήνα 1997.

ποιητές είναι και η πολιτική και κοινωνική τους ιδεολογία, το ηρωικό, αντιστασιακό, επαναστατικό στοιχείο που κάποιες φορές συναντάμε στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου. Η άποψη επίσης που έχουν για τη μελλοντική τύχη του έργου τους είναι ένα άλλο θέμα που απασχολεί τους δύο ποιητές. Ο τρόπος τέλος που αντιμετωπίζουν το αδιέξοδο είναι διαφορετικός για τους δύο ποιητές. Υπερβατικός, απελευθερωτικός για τον Εγγονόπουλο, τραγικός, καταστροφικός για τον Καρυωτάκη. Η έλξη που ασκεί στον Εγγονόπουλο ο Καρυωτάκης αλλά και ταυτόχρονα η διαφοροποίησή του από τον παλαιότερο ομότεχνό του φαίνεται στον "Μυστικό ποιητή", στο ποίημα που μοιάζει να συνδιαλέγεται μαζί του για θέματα θανάτου, έρωτα και τέχνης. Η επιφύλαξή μας σχετίζεται με το περιεχόμενο της έννοιας <<μυστικός>>. Πιστεύουμε ότι δεν αποδίδεται από τον Εγγονόπουλο στον Καρυωτάκη αλλά αποτελεί ιδιότητα μιας κατηγορίας ποιητών που πρέσβευαν τη μυστικιστική καταγωγή της ποίησης.

"Ο Νίκος Εγγονόπουλος, είχε παρατηρήσει ο Νάσος Βαγενάς, είναι ο μόνος υπερρεαλιστής που αντιλήφθηκε την υπερρεαλιστική διάσταση του Λογγίνου. Πιο συγκεκριμένα, ο Λογγίνος ανάγει το θαυμάσιο και την έκπληξη σε γνωρίσματα ανώτερα της πειστικότητας και της καλλολογίας". Με αυτές τις παρατηρήσεις ξεκινάει την εργασία της: "Με αφορμή το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου, "Περί ύψους" η Αθηνά Βογιατζόγλου⁷². "Το ποίημα πυροτέχνημα που φιλοτεχνείται στο ποιητικό εργαστήριο του ποιητή με πρώτη ύλη την πυρίτιδα, (που έχει αναχθεί σε πρωτογενή μεταφορά ποιητικού όρου), είναι μια εκδοχή του λογγίνειου κεραυνού με τον οποίο εικονογραφείται η έννοια του ύψους". Η ποίηση του Εγγονόπουλου, παρατηρεί η συγγραφέας, δεν εμφανίζεται να αρέσει σε όλους, δεν πληροί, δηλαδή, τις προϋποθέσεις του λογγίνειου ύψους. Στη συνέχεια προσπαθεί να αποδείξει πως η υφολογική συνταύτιση του Εγγονόπουλου με τον Εμπειρικό δεν είναι βάσιμη. Μια άλλη ουσιαστική διαφορά της ποίησης του Εγγονόπουλου από εκείνη του Εμπειρικού είναι και το γεγονός ότι στην ποίηση του δεύτερου η ανάληψη του καλλιτέχνη εμφανίζεται πάντοτε απρόσκοπτη και νομοτελειακή, καθώς απουσιάζει ο ενδόμυχος φόβος του "τραβήγματος της ψηλής σκάλας" που ελλοχεύει στο βάθος των ποιημάτων του Εγγονόπουλου, και καθιστά το εκάστοτε ρητορικό ή ιδεολογικό ή θεματικό ύψος τους επισφαλές. Η συγγραφέας διαπιστώνει επίσης υφολογικές συγγένειες του Εγγονόπουλου με το Σολωμό και τον Καρυωτάκη και υποστηρίζει ότι ο διάλογος με τον τελευταίο γίνεται σε επίπεδο ρητορικής.

Τη σχέση του Εγγονόπουλου με το ποιητικό έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη ανιχνεύει ο Δανιήλ Ι. Ιακώβ στην εργασία του "Μικρά σχόλια για την παρουσία

72.Περ. Πολίτης, τεύχ. 126, Αθήνα 1994.

του Καβάφη στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου"⁷³. Πρόκειται για μια πρώτη ουσιαστική προσπάθεια καταγραφής και σχολιασμού των ποιημάτων εκείνων στα οποία εντοπίζονται ίχνη διακειμενικής επικοινωνίας του Εγγονόπουλου με τον προγενέστερο ομότεχνό του. Στην αρχή καταγράφει τις υπάρχουσες εξωτερικές μαρτυρίες, ποιητικές και μη, για την αναστροφή του ποιητή με τον Καβάφη, μαρτυρίες οι οποίες προέρχονται από ρητή αναφορά του ποιητή στο πρόσωπο του μεγάλου Αλεξανδρινού. Στη συνέχεια προχωρεί στον εντοπισμό στίχων από συγκεκριμένα ποιήματα που παραπέμπουν σε αντίστοιχα ποιήματα του Καβάφη. Οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η επιλογή των ποιημάτων γίνεται με πολλή προσοχή και αποφεύγονται έτσι επιφανειακές συσχετίσεις, γλωσσικές, υφολογικές ή θεματικές, που είναι φυσικό να υπάρχουν στο έργο και των δύο ποιητών. Η επιφύλαξη μας, επιφύλαξη η οποία ισχύει και για την επόμενη παρόμοιου περιεχομένου εργασία, έχει να κάνει με το κατά πόσο μπορεί να λειτουργήσει σημασιολογικά μια προσέγγιση αποσπασματική με περιορισμένες τις ερμηνευτικές της στοχεύσεις.

"Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου"⁷⁴ είναι ο τίτλος της εργασίας του Στέφανου Διαλησμά, που όπως δηλώνεται τιτλικά μελετάει την επίδραση μιας συγκεκριμένης ομάδας ποιητών του μεσοπολέμου στη νεότερη ποίησή μας. Οι νεορομαντικοί αυτοί ποιητές με σημαντικότερο τον Κώστα Καρυωτάκη είναι βασικοί συνομιλιτές και επηρέασαν καθοριστικά την ποιητική εξέλιξη του Νίκου Εγγονόπουλου. Κατατοπιστική είναι η διευκρίνιση του συγγραφέα ότι τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί, δεν επιλέγονται ως δείγματα συνάντησης των συγκεκριμένων ποιημάτων του Άγρα, του Παπανικολάου, της Πολυδούρη, του Ουράνη με ποιήματα του Εγγονόπουλου, αλλά ως χαρακτηριστικά δείγματα του κλίματος και της διάθεσης της νεορομαντικής ποίησης, που επικρατούσε και κατά τη δεκαετία του -30. Το τελευταίο μέρος της εργασίας περιλαμβάνει τη σύγκριση του ποιήματος "Ασιοδοξία" του Καρυωτάκη, με το "Καράβι του δάσους" του Εγγονόπουλου. Το πρώτο είναι ένα ποίημα που συνοψίζει τις αδιέξοδες καταστάσεις των νεορομαντικών και φανερώνει την έκπτωση της ποίησης. Ο Εγγονόπουλος διασταυρώνεται με την "Ασιοδοξία" και καθιστά έτσι πιο ευδιάκριτο το διάλογό του με την ποίηση του μεσοπολέμου. Με αυτό το ποίημα εκφράζει και τις δικές του αμφιβολίες για την επάρκεια της ποίησης, η οποία, αν δεν μπορέσει να πραγματοποιήσει κάποιες ριζικές αλλαγές, θα συναντήσει τα ίδια αδιέξοδα και δε θα κατορθώσει να διαμορφώσει μια

73.Περ. *Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη Δεκ. 1988:37- 43.

74.Στέφανος Διαλησμάς, *Επιστημονική επετηρίς της φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τόμος ΛΑ', Αθήνα 1997:437- 456.

διαφορετική κατάσταση. Ο Καρυωτάκης στο ποίημά του κατέγραψε τα αδιέξοδα των νεορομαντικών, την αδυναμία της ποίησης να τραγουδήσει τον έρωτα, τη φύση, τη χαρά του ταξιδιού και τέλος υπέγραψε το θάνατό της.

Μια διαφορετική προσέγγιση τεκμηριωμένη με σύγχρονη μεθοδολογική πρόταση επιχειρεί ο Ερατοσθένης Καψωμένος στην εργασία του: "Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου: Γυψ και φρουρά"⁷⁵. Στο πρώτο μέρος ο συγγραφέας παρουσιάζει τις θεωρητικές και μεθοδολογικές δυσκολίες που σχετίζονται με την αυτόματη γραφή και γενικά με τα χαρακτηριστικά της υπερρεαλιστικής ποίησης. Η θεωρητική διατύπωση του προβλήματος και συνακόλουθα η μεθοδολογική πρόταση που διατυπώνει ξεκινάει από τη διαπίστωση ότι η μη αναγνωσιμότητα των υπερρεαλιστικών κειμένων συνδέεται με το γεγονός ότι τα κείμενα αυτά χαρακτηρίζονται από μια σημαντική υποβάθμιση των συνταγματικών σχέσεων, ενώ αντίθετα δίνουν προτεραιότητα και αναδεικνύουν τις παραδειγματικές σχέσεις. Επιχειρώντας μια ουσιαστική διερεύνηση των δυνατοτήτων σημειολογικής ανάλυσης της υπερρεαλιστικής ποίησης μέσα από θεωρητικούς ορισμούς του M. Riffaterre, της Julia Kristeva και του A. J. Greimas καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η υπερρεαλιστική ποίηση είναι αναγνώσιμη μόνο στο παραδειγματικό επίπεδο με τους όρους και τα εργαλεία της σημειολογικής ανάλυσης. Το πρώτο μέρος κλείνει απαντώντας σε μια πιθανή ένσταση για το αν η υπερρεαλιστική ποίηση στοχεύοντας προγραμματικά στην υπέρβαση όλων των δομών του πολιτισμού και επιδιώκοντας το αντικειμενικό τυχαίο, δεν προσφέρεται για ανίχνευση δομών σημασίας και ιδεολογίας. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι οι συνειρμικές διαδικασίες άρα και οι συνδηλωτικές δυνατότητες ενός κειμένου στην πράξη προσδιορίζονται από την ιδεολογία, από τον τρόπο δηλαδή που μια κοινωνική ομάδα βιώνει την πραγματικότητα και τη θέση της μέσα στην κοινωνία και τον κόσμο. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας επιχειρεί μια δοκιμή μεθόδου των παραπάνω θεωρητικών προτάσεων στο ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου: "Γυψ και φρουρά". Η αρχική διαπίστωση για το συνταγματικά απροσπέλαστο χαρακτήρα του κειμένου προσανατολίζει την ανάλυση στην ανακάλυψη των παραδειγματικών σχέσεων του κειμένου. Η παραδειγματική συνάφεια των σημείων εντοπίζεται σε επίπεδο σημαινόντων και ειδικότερα στο συνδυασμό φωνολογικών και μορφολογικών στοιχείων. Η συστηματική διερεύνηση της αντιστοιχίας ανάμεσα στις ισοτοπίες και στο κείμενο αποδεικνύει ότι η πιο εμφανής διαφοροποίηση μέσα στην παραδειγματική ενότητα των τριών πρώτων λεξημάτων του ποιήματος είναι η τονική, ρυθμική.

75 Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, περιοδ. ΔΩΔΩΝΗ, "Φιλολογία", επιστημονική επιτηρίδα του τμήματος φιλολογίας της φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τόμος δέκατος πέμπτος, Ιωάννινα, 1986: 83-129.

Χαρακτηριστική είναι η αποκάλυψη του ιδεογράμματος (ενός πουλιού με ανοικτά φτερά) που προκύπτει από τη σχέση του μεσοτονικού με τους εκατέρωθεν δακτύλους, σύμφωνα με τα ποιητικά ιδεογράμματα (Calligrammes- παραστάσεις με λέξεις) που καθιέρωσε ο Guillaume Apollinaire και στον οποίο είναι αφιερωμένο το ποίημα. Με τις διακειμενικές αυτές αναφορές αναδεικνύονται όλοοι οι κώδικες ανάγνωσης του κειμένου και τονίζεται η προθετική διαπίστωση ότι η πλήρης αυθαιρεσία του υπερρεαλιστικού κειμένου είναι φαινομενική και συνδέεται με τις λογικές μας συνήθειες που απορρέουν από την εμπειρική πραγματικότητα και τη χρήση του λόγου. Το ποίημα, υποστηρίζει, ότι περιέχει, σε επίπεδο δομών βάθους, ένα ανατρεπτικό και επαναστατικό μήνυμα, με την ευρεία έννοια, που βρίσκεται σε ευθεία ανταπόκριση προς τις αρχές και τους στόχους του υπερρεαλιστικού κινήματος. "Η κατακύρωση της αρχής της αντίφασης ως αντικειμενικής πραγματικότητας ανατρέπει και απορρίπτει τους κατεστημένους τρόπους σκέψης, από όπου απορρέουν οι κάθε είδους κομπορμιμοί που κατά την υπερρεαλιστική άποψη δυναστεύουν τον άνθρωπο και ακρωτηριάζουν την ελεύθερη θέαση και σχέση του με τον κόσμο".

Η Ρένα Ζαμάρου στη μελέτη της "Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων"⁷⁶ πραγματεύεται τη σχέση του Εγγονόπουλου με την ελληνική παράδοση και διερευνά τον τρόπο με τον οποίο πρόσωπα και τόποι καταγράφονται στην ποίησή του. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζει πως διάφοροι τόποι και πολιτισμοί διαπλέκονται μεταξύ τους και σχηματοποιούν ένα πεδίο βιωματικής αυτοαναφοράς και προσχηματικής ετερότητας. Η έρευνα στηρίζεται σε τρία ποιήματα, από τα οποία το τελευταίο (Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών) έχει απασχολήσει τη συγγραφέα και σε προηγούμενη μελέτη της. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει τη σχέση του Εγγονόπουλου με το μυθικό πρόσωπο του Ορφέα, το οποίο λειτουργεί αρχετυπικά στην ποίησή του. Η Ζαμάρου παρακολουθεί τη μέθοδο με την οποία ο Νίκος Εγγονόπουλος προσεγγίζει την παράδοση και επισημαίνει τη διαλεκτική σχέση που έχει αναπτύξει με την αρχαία ελληνική παράδοση κατά τη σαραντάχρονη ποιητική του παρουσία. Στο τρίτο μέρος παρακολουθεί τη διαμόρφωση του ποιητικού του προσώπου μέσα από το διάλογο που αναπτύσσει με πρόσωπα από το χώρο της νεοελληνικής παράδοσης. Σε όλη τη μελέτη εστιάζει την προσοχή της στην ανάγνωση συγκεκριμένων ποιημάτων, τα οποία θεωρεί ως τα πιο αντιπροσωπευτικά της τέχνης του ποιητή. Η προσέγγισή της είναι ουσιαστική και αποκαλύπτει ένα δίκτυο επικοινωνίας πυκνότερο και μεγαλύτερο σε βάθος από αυτό που θα περίμενε κανείς από έναν υπερρεαλιστή ποιητή. Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζει τις τρεις όψεις της παρουσίας του ποιητή που επανέρχονται διαρκώς στην

⁷⁶ Ρένα Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος, Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.

ποίησή του και αναφέρει ότι το καλλιτεχνικό πρόσωπο που περιγράφει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, εμφανίζεται άλλοτε σκοτεινό και απροσδιόριστο με αρχετυπικές διαστάσεις και άλλοτε υπονοείται και διαθλάται μέσα από ποικίλες επώνυμες περσόνες. Οι δύο πρώτες όψεις, μυστικές και προσωπειακές, όπως τις χαρακτηρίζει, αποτελούν κατά τη συγγραφέα τις σκοτεινότερες και υπαινικτικότερες παρουσίες του ποιητή στο έργο του. Με τη συστηματική αλλά κρυπτική παρουσία άλλων προσώπων, στην ουσία ο ποιητής προβάλλει τον εαυτό του άλλοτε ταυτιζόμενος και άλλοτε διαφοροποιούμενος από αυτά. Η περιγραφή και λειτουργία της τρίτης όψης, αυτοσυστατική, όπως τη χαρακτηρίζει, αποτελεί ένα ιδιαίτερο συστατικό της ποίησής του. Η εργασία της Ζαμάρου, έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας ουσιαστικής προσέγγισης και αποτελεί την πρώτη συστηματοποιημένη διερεύνηση της σχέσης του ποιητή με την ελληνική παράδοση.

3. ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΜΠΝΕΥΣΗΣ

Από τα πρώτα του ποιήματα ο Νίκος Εγγονόπουλος καθιστά ορατές τις θεματικές και αισθητικές συντεταγμένες της ποιητικής του στόχευσης. Η συνύπαρξη του υπερρεαλισμού με την παράδοση συνιστά χαρακτηριστικό της πρωτοποριακής του γραφής, μιας γραφής που επιχειρεί να αναδείξει τις δυνατότητες έκφρασής της, χωρίς ταυτόχρονα να απαξιώνει το καταγωγικό της παρελθόν. Η <<ελληνικότητα>>⁷⁷, στην κατά τον Εγγονόπουλο εκδοχή της, ενσωματώνει όλες τις περιόδους και όλες τις εκφάνσεις της πνευματικής πραγμάτωσης του Ελληνισμού, αποτελώντας ταυτόχρονα ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης του ποιητή. Η συστηματική καταφυγή στην παράδοση και η άντληση θεματικού υλικού απ' αυτήν (κατά παρέκκλιση των διακηρυγμένων αρχών του υπερρεαλισμού, αφού οι υπερρεαλιστές ως γνωστόν είχαν εκφράσει τη δυσπιστία τους για τον ελληνικό πολιτισμό και την απόλυτη κυριαρχία του Λόγου) παρουσιάζεται ως ιδιότυπη έκφραση ενός νεωτερικού ποιητικού λόγου, που δεν προσπαθεί να υπονομεύσει την έννοια αισθητικά ή ιδεολογικά προσάγοντάς την αναγκαστικά στο πεδίο της σύγκρισης, αλλά αποτελεί παράγοντα σύμφυσης και συγκερασμού μιας πολλαπλότητας αισθητικών και θεματικών επιλογών που συνυπάρχουν αμοιβαία και υποστασιώνουν έναν ενιαίο ποιητικό χώρο. Με αυτό τον τρόπο η παράδοση, και παρά το βεβαρημένο της αυτοχαρακτηρισμό, ανάγεται

77 Το 1943 ο Γ. Σεφέρης μιλώντας στους Έλληνες της Μέσης Ανατολής για τα "Απομνημονεύματα" του στρατηγού Μακρυγιάννη, διατύπωνε θεωρητικά το ζήτημα της ελληνικότητας στην τέχνη και άνοιγε ουσιαστικά ένα διάλογο πάνω στο θέμα αυτό, που συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Βλέπε: Γ. Σεφέρη, <<Ένας Έλληνας - ο Μακρυγιάννης>>, *Δοκιμές*, τόμ. Α', Τίναρος, 1981:228-263. Μια σύγχρονη προσέγγιση της έννοιας επιχειρείται στον τόμο "*Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*" (Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης 1997), από τους: Νάσου Βαγενά, Τάκη Καγιαλή και Μιχάλη Πιερή. Με το ίδιο θέμα ασχολούνται και οι παρακάτω μελέτες:

α) Δημήτρη Τζιόβα, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

β) Takis Kayalis, *Modernism and Avant - Garde: The Politics of "Greek Surrealism"*, βρίσκεται στο *Greek Modernism and Beyond*, επιμ. D. Tziouvas, Savage, MI, Rowman and Littlefield, 1997: 87-102.

γ) Δημήτρης Δημηρούλης, *Ο ποιητής ως έθνος. Ασθητική και ιδεολογία στο Γ. Σεφέρη*, Πλέθρον, Αθήνα 1997. Και τη μελέτη: "Ο ποιητής ως έθνος. Σπουδή για τον άλλο Σεφέρη", περιοδ. *Ποίηση*, τεύχ. 2, Αθήνα 1993.

δ) Άννα Καφέτση, <<ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ>> ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ. Αίτημα απελευθέρωσης ή άλλοθι; Περιοδ. *Πολίτης*, τεύχ. 59, 1986:35-37.

σε εστία παραγωγής νοημάτων και λειτουργεί γονιμοποιητικά σε μια ποίηση, που προσπαθεί να αναδείξει τον πρωτοποριακό της ρόλο, χωρίς ταυτόχρονα να αποκόπτει τους δεσμούς της με το παρελθόν. Η "έβδομη" διακηρυκτική θέση του Οδυσσέα Ελύτη για τον υπερρεαλισμό και τις δυνατότητες προσαρμογής του στην ελληνική πραγματικότητα, αποδίδει εύστοχα την άποψη του Εγγονόπουλου αλλά και των άλλων υπερρεαλιστών της γενιάς του για την ελληνική παράδοση: "Αξιοποίηση των ζωντανών στοιχείων της ελληνικής παράδοσης και αναβάπτισή τους μέσα στα ελεύθερα, σύγχρονα, εκφραστικά μέσα"⁷⁸. Ο Εγγονόπουλος επιλέγει από την παράδοση τα ζωντανά στοιχεία της, εκείνα που μέσα από την εμβάπτισή τους στο πνεύμα του υπερρεαλισμού ανατροφοδοτούν το ποιητικό παρόν οριοθετώντας ταυτόχρονα το πεδίο συγκρότησης του προσωπικού ποιητικού του οράματος. Η πρωτοποριακή του ποιητική τεχνική στηρίζεται στην παράδοση όχι μόνο για να αναδείξει τη διευρυμένη θεματική και αισθητική της στόχευση, αλλά για να τη χρησιμοποιήσει ως επικοινωνιακή συνθήκη, γενετική προϋπόθεση μιας πολλαπλότητας σημασιακών επιλογών, που παράγονται ένθεν του συλλογικού υποκειμένου και σχηματοποιούνται στο αντίστοιχο ποιητικό του ισοδύναμο.

Το αρχαιογνωστικό υπόβαθρο της ποιητικής τέχνης του Νίκου Εγγονόπουλου μαρτυρεί απόσπασμα από τις "Σημειώσεις" του πρώτου τόμου, με το οποίο ο ποιητής διατυπώνει τις απόψεις του για την ελληνική γλώσσα: "Τίς γνώσεις μου στή γλώσσα τήν ελληνική πιστεύω πώς τίς βοήθησε ή άπέραντη αγάπη πού έχω για τήν ανάγνωση αρχαίων, βυζαντινών καί μεταβυζαντινών κειμένων"⁷⁹. Η μαρτυρία αυτή έχει ξεχωριστή σημασία, αν πάρουμε υπόψη μας, πρώτον ότι ο ποιητής αποφεύγει μέσα στο έργο του τις άμεσες αναφορές στην αρχαία ελληνική γραμματεία (εκτός από λίγες εξαιρέσεις) και δεύτερο τη δηλωμένη ψυχρότητα με την οποία οι υπερρεαλιστές αντιμετώπισαν την αρχαία Ελλάδα στο σύνολό της. Μπορεί οι Γάλλοι υπερρεαλιστές να "γύρισαν την πλάτη στην αρχαία Ελλάδα"⁸⁰, αλλά αυτό δεν ισχύει απόλυτα για την περίπτωση του

78 Οδυσσέα Ελύτη, "Απολογισμός και νέο ξεκίνημα", 1945. Περιλαμβάνεται στον τόμο "Ανοιχτά Χαρτιά", Ίκαρος, σελ. 518, Αθήνα 1987:514-532.

79 Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, Σημειώσεις*, Ίκαρος, τόμ. πρώτος, Αθήνα 1985, σελ. 154.

80 Ελένη Γλύκατζη-Αρβελέρ: "Από την άλλη πλευρά πρέπει να πω ότι οι υπερρεαλιστές γύρισαν την πλάτη στην αρχαία Ελλάδα. Αν δείτε το χάρτη του κόσμου, έτσι όπως ο Μπρετόν τον συνέλαβε, δεν υπάρχει ούτε η Ελλάδα ούτε η Ρώμη, αλλά υπάρχει η Κωνσταντινούπολη". Εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 1 Ιουλίου 1991. Η Αρβελέρ εντοπίζει μεγαλύτερη σχέση με την Ορθοδοξία και το Βυζάντιο παρά με την αρχαία Ελλάδα: "Λοιπόν πρέπει να πούμε ότι η πνευματικότητα της χριστιανικότητας της ρομαντικής, έτσι όπως την ζει ο Ρωμός στην καθημερινότητά του, η Μεγάλη Παρασκευή, οι Χαιρετισμοί, είναι πράγματα που ξεφεύγουν από τον κλασικό τρόπο ζωής και δεν μπορούσαν παρά να δημιουργήσουν κάποια συγκίνηση στον υπερρεαλιστικό κόσμο. Σ' αυτή την

ελληνικού υπερρεαλισμού. Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και ιδιαίτερα ο Ν. Εγγονόπουλος ακολουθούν με συνέπεια τις αρχές του κινήματος αλλά ταυτόχρονα δεν αποκρίνονται από τις ρίζες τους υπερασπιζόμενοι την ακλόνητη πεποίθησή τους για τη ενότητα και τη συνέχεια της ελληνικής ποιητικής παράδοσης. Η περίπτωση τους εκφράζει την ιδιοτυπία ενός λογοτεχνικού κινήματος που αναπτύχθηκε μεν περιφερειακά αλλά διατήρησε τη θεματική του αυτάρκεια και τη σχέση του με το κέντρο (γαλλικός υπερρεαλισμός). Σαν κίνημα εμφανίστηκε κι αυτό στα πλαίσια της συγκρότησης και ανανέωσης των εθνικών λογοτεχνιών στα μέσα της δεκαετίας του -30 και παρά την πολεμική που δέχτηκε, τελικά κατόρθωσε να ενσωματωθεί και να εκφράσει το γενικότερο προσανατολισμό της περιόδου. Η περίπτωση του Εγγονόπουλου δε συνιστά εξαναγκαστική επιβολή ή δουλική μίμηση του γαλλικού προτύπου αλλά αποτελεί μια εντελώς ξεχωριστή προσπάθεια προσαρμογής του μοντερνισμού μέσα από την υπερρεαλιστική του εκδοχή στα ελληνικά δεδομένα.

Η μαρτυρία του Εγγονόπουλου απαντά και στο ζήτημα της διερεύνησης της σχέσης του έργου του με την αρχαία ελληνική παράδοση. Ο ποιητής ανατρέχει στα αρχαία ελληνικά κείμενα, στους μύθους και τις παραδόσεις της αρχαιότητας και αντλεί υλικό με το οποίο χτίζει την προσωπική του μυθολογία. Η αυτοαναφορικότητα του ποιητικού του λόγου τεκμηριώνεται από την αναγωγική λειτουργία των μυθικών κυρίως διακειμένων της ποίησής του. Η διακειμενική πρακτική υποστασιώνει την άποψη ότι η ελληνική παράδοση δεν αποτέλεσε μόνο πεδίο αναζήτησης νέων ερεθισμάτων του ποιητή αλλά λειτούργησε και ως συστατικό στοιχείο της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Οι γενικότερες απόψεις του για την ελληνική παράδοση προσανατολίζουν την έρευνα κατά κύριο λόγο στον εντοπισμό των διακειμενικών αναφορών σε παλαιότερα κείμενα και συνακόλουθα στην ερμηνευτική ένταξή τους σε ξεχωριστές αναλυτικές κατηγορίες, ώστε στο σύνολό τους να λειτουργήσουν τεκμηριωτικά σε μια συνθετική θεώρηση του έργου του.

Στις "Σημειώσεις", που συνοδεύουν τις δύο πρώτες ποιητικές του συλλογές, ο Εγγονόπουλος παρέχει αρκετές πληροφορίες για τον τρόπο διαμόρφωσης των γλωσσικών του επιλογών και συγκρότησης του πεδίου των κειμενικών του αναγνώσεων. Ο χώρος της αναγνωστικής του περιπλάνησης εκτείνεται σ' ένα ευρύτατο φάσμα κειμένων από την αρχαία ελληνική, τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή γραμματεία αλλά και από τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση. Η υπομνηματική αναφορά προγενέστερων κειμένων και ο

ειδική συγκίνηση της Ορθοδοξίας, του βάθους θα έλεγα- χωρίς να είναι μια πίστη και προσήλωση στα εκκλησιαστικά- έγκειται νομίζω η επιρροή των ελληνικών πραγμάτων στον υπερρεαλισμό". Βλέπε επίσης της ίδιας: "*Μοντερνισμός και Βυζάντιο*", Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1992.

ανυπόκριτος θαυμασμός του για παλαιότερους ή συγχρόνους του ποιητές δεν υποδηλώνουν μόνο αυτοβιογραφική πρόθεση αλλά ειλικρινή παραδοχή της σχέσης του με τη λογοτεχνική παράδοση και αναγνώριση της πολύτιμης συμβολής της στην ποιητική και καλλιτεχνική του διαμόρφωση⁸¹. Σε συνομιλία του με το Θανάση Νιάρχο, επιχειρώντας να διευρύνει το πεδίο των λογοτεχνικών του επιρροών, ο ποιητής περιγράφει τις συνθήκες εκείνες που διαμόρφωσαν τις αισθητικές του προτιμήσεις και καθόρισαν τον ποιητικό του προσανατολισμό⁸². Απαλλαγμένος

81 "Τίς γνώσεις μου στή γλώσσα τήν ελληνική πιστεύω πώς τίς βοήθησε ή άπέραντη άγάπη πού έχω για τήν άνάγνωση άρχαίων, βυζαντινῶ καί μεταβυζαντινῶν κειμένων. Τά βιβλία μου μέ τ' άρχαία καί τά βυζαντινά κείμενα ήσαν, τά περισσότερα, σ' <<ευρωπαϊκές>> εκδόσεις, μέ τίς εξηγήσεις καί τά σχόλια γραμμένα στά γαλλικά ή τά λατινικά. Πολλά βυζαντινά καί, σχεδόν, τά πιό πολλά μεταβυζαντινά, ήσαν δικῶν μας εκδόσεων. Ἡ καθαρεύουσα (καί καμιά φορά η ύπερ-καθαρεύουσα) τῶν Σάθα, Λάμπρου, Ξανθουδίδη, καί τῶν σημερινῶν άκόμη, στίς σημειώσεις καί τίς μελέτες πού συνόδευαν τά κείμενα. άχι μόνο δέν μ' εξένιζε, σάν τίς γαλλικές καί τίς λατινικές πού εἶπα, άλλ' αντίθετα μ' έκανε να παρατηρήσω πώς συνδέονταν καί στό τέλος, συγγέονταν μέ τή γλώσσα τοῦ μελετούμενου γραπτοῦ. Ἐτσι κατάλαβα πῶ ή γλώσσα ή ελληνική εἶναι μία. Κι' ότι εἶναι μάλλον έλλειψη σοφίας νά προσηλώνεται κανείς πεισματάρικα σέ μιά καί μόνο, αποκλειστικά, μορφή της, νά περιφρονή αὐτόν τόν άμύητο πλοῦτο, τό θησαυρό, πού έχει στή διάθεσή του. Καί νά μὴν άντλή, έλεύθερα, μέ σεβασμό καί προσοχή φυσικά, για νά λαμπρύνη τό στίχο του, νά ενισχύση τό νόημά του. Ἐκριβῶς άπως μᾶς διδάσκουν τ' άθάνατα γραπτά τοῦ Παπαδιαμάντη καί τοῦ Καβάφη. Ὅπως κάμω καί στή ζωγραφική μου. Ὅπου δέν αποκλείω κανένα χρώμα νά βρῆ τήν κατάλληλη θέση του καί νά συμβάλῃ, κ' αὐτό, στήν γενική άρμονία τοῦ πίνακος. Ὅπως, πλάι άπό τά διδάγματα τοῦ Πολυτεχνείου, πάλι στή ζωγραφική μου, προσθέτω καί συνθέτω, τά διδάγματα τῶν Βυζαντινῶν, τῶν Ἐρχαίων καί τῶν <<λαϊκῶν>>, σάν τόν Θεόφιλο καί τούς άλλους". Νίκου Εγγονόπουλου: Ποιήματα, τόμος πρώτος, σελ, 154 - 155.

82 "Ὅλα αὐτά μπορῶ νά τά συνοψίσω στήν κουβέντα τοῦ Σολωμοῦ <<πρέπει μέ δύναμη νά συλλάβει ὁ νοῦς καί μετά βαθιά ή καρδιά νά αισθανθεῖ ὅ,τι ὁ νοῦς συνέλαβε>>. Αὐτός ὁ λόγος τοῦ Σολωμοῦ ήσαν ὁ πόθος ὄλων τῶν εποχῶν, τήν εποχή τοῦ άριστοτελιτισμοῦ, τοῦ σχολαστικισμοῦ (Ἀκουϊνάτης, Αὐγουστίνος), τοῦ διαφωτισμοῦ. Πάντα σ' αὐτές τίς εποχές ὑπήρχε μιά προσπάθεια νά κατορθώσουν αὐτό πού εκ τῶν ὑστέρων εἶπε ὁ Σολωμός. Ὁ πρώτος ποιητής πού μ' επηρέασε ήταν ὁ Σολωμός, πού παιδιόθεν μοῦ τόν γνώρισαν, για άλλους βέβαια λόγους. Ἐγῶ ὅμως τόν εἶδα πολύ λίγο ὡς έθνικό ποιητή. Μ' επηρέασε πολύ καί ὁ Μπωντλαίρ, ένας άγνός ποιητής, μ' αὐτή τήν τάση πρὸς τήν άγάπη, πρὸς τό ὄνειρο. Στό μάθημα τῆς γερμανικῆς άνακάληψα ένα πολύ μεγάλο ποιητή, τόν Χαίλντερλιν, νεώτερο άδελφό τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ, μ' αὐτά τά γερμανικά νεφελώματα μέσα του, άν καί δέ μ' άρέσουν οἱ Γερμανοί καί άποφεύγω νά τούς διαβάξω. Ἐπίσης, δίπλα σ' αὐτούς τούς μεγάλους δασκάλους, θά προσθέσω καί τόν Τουρκαλβανό Χατζῆ - Σεχρέτ. Ὅταν διάβασα τήν << Ἀλητσιαιάδα>>του, εἶπα πῶς αὐτό εἶναι τό Ars Poetica τό ελληνικό. Λέει ὁ Χατζῆ Σεχρέτ: << Μέ πιάνει ή ζούρα κ' ὁ σεβντάς μία γραφή ν'

από κάθε διάθεση απαξίωσης του παρελθόντος δε στρέφει τα νώτα του στην παράδοση αλλά ενστερνίζεται τη δημιουργική της ουσία για να προσδώσει στο έργο του τα χαρακτηριστικά της συνέχειας⁸³. Στις συνεντεύξεις του φροντίζει να τονίζει διαρκώς τις λογοτεχνικές του καταβολές στην αρχαία ελληνική, βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση. Η υπερρεαλιστική του προσήλωση και η αγάπη για την παράδοση αποτελούν συστατικά στοιχεία μιας σύνθετης ποιητικής έκφρασης που συγκροτείται μέσα από την περιπλάνηση του ποιητή σε όλες τις περιόδους της ελληνικής λογοτεχνικής έκφρασης και αναπτύσσεται στον ανταγωνιστικό χώρο μιας εθνικής αλλά και ταυτόχρονα οικουμενικής λογοτεχνίας.

Στη μελέτη του "Ελάχιστα για τό θαύμα τοῦ Κρητικού Θεάτρου"⁸⁴ ο ποιητής μιλάει για τη γοητεία που άσκησε πάνω του όχι μόνο το Κρητικό Θέατρο αλλά και η ποίηση της Ενετοκρατούμενης Κρήτης. Παράλληλα με τη διαπίστωση της ανεπαρκούς διάδοσης των έργων της κρητικής ποίησης στην υπόλοιπη Ελλάδα αποκαλύπτει τη βαθιά γνώση και το θαυμασμό του για το κρητικό θέατρο αλλά και την πνευματική δημιουργία της Κρήτης συνολικά την παραπάνω περίοδο.

άρχισω >>. 'Αποπέμπει τήν ψυχρή λογική, στηρίζεται στην έλλειψη λογικής και επικαλείται τόν έρωτα, τή φαντασία. Τί είναι λογική; Σήμερα υπάρχουνε, αύριο δέ θά υπάρχουνε. 'Η μόνη λογική είναι δι κάποτε δέ θά υπάρχουνε. <<Καί μου μαυρίζει ό ντουινιάς κι' άράδα παλαβώνω >> λέει ό Χατζή Σεχρέτ. 'Όλα τά άλλα είναι παραλογισμός. Κατηγοροῦν τόν υπερρεαλισμό δι δέν έχει σχέση μέ τή ζωή, δι είναι άσυνάρτητος. Μά ή ζωή είναι συναρτημένη; 'Ασυνάρτητη δέ είναι κι' αυτή;

Βέβαια δέ σταμάτησα σ' αυτούς τούς μεγάλους (Σολωμός, Χαίλντερλιν, Μπωντλαίρ, Χατζή- Σεχρέτ), αλλά κι' ό Μαλαρμέ μέ γοήτεψε ένα καιρό. <<Οι Γάλλοι ξέρουν νά προσδίνουν στά στιγμιαία μαί αιωνιότητα >>, έλεγε ό Γκαίτε. 'Αλλά πρέπει νά πώ δι πέρα απ' αυτούς τούς δασκάλους, μέ δίδαξαν πολλά ό 'Απολιναίρ, ό Λωτρεαμόν, ό Καρνωτάκης, ό Καβάφης, ό 'Εμπειρίκος. 'Όλοι αυτοί μου όμόρφησαν τό νυχτερινό μου ούρανό, μου έκαναν τή νύχτα μέρα". Θανάση Θ. Νιάρχου: *Πραγματογνωμοσύνη της εποχής*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα, Απρίλιος 1976, σελ.38-39.

83 "Ποιητική μου πηγή υπήρξε ό Τουρκαλβανός Χατζή- Σεχρέτ, αυλικός τοῦ 'Αλή Πασά. Τόν ανακάλυψα τυχαία σέ μία βιβλιοθήκη τοῦ θείου μου στό Παρίσι, σ' ένα ύβριστικό βοβλίό ποῦ τοῦ άφιέρωσε ό Σάθας, στά τέλη τοῦ περασμένου αιώνας. 'Εμεινα έμβρόντητος. Τό έχετε διαβάσει; Είναι ή 'Αληπασιάδα, όπου ό Χατζή Σεχρέτ αρχίζει ως εξής τήν ποίησή του: Με πιάνει ή ζούρλα κι ό σεβντάς / μία γραφή ν' αρχίσω/ / μου έσκοτίσθη ό ντουινιάς / κι άράδα παλαβώνω. Φαντασθήτε έμένα, τόν θρεμμένο μέ τίς καρτεσιανές άρχές, τί έντύπωση μου έκαμε. Γιατί όφείλω νά πώ δι, από τά πρώτα σχολικά μου χρόνια μέ είχε τσαντίσει ό όρθολογισμός τών Γάλλων. 'Ο Χατζή Σεχρέτ στάθηκε ή αποκάλυψη τής παντοτινής αλήθειας". Εφημερίδα: "*Τα Νέα*", συνέντευξη στη Φάνη Πετραλιά και το Γιώργο Λιάνη, 17- 11- 1976.

84 Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά Κείμενα*, 'Υψιλον, Αθήνα 1987, σελ. 31-36, .

Επισημαίνει και ταυτόχρονα επικρίνει την εμμονή ορισμένων μελετητών να προβάλλουν μονόπλευρα το κρητικό θέατρο, χωρίς να το τοποθετούν στα σωστά του πλαίσια, δηλαδή, δίπλα στην κρητική ποίηση και τη ζωγραφική⁸⁵. Η αγάπη του επίσης για τη δημώδη ποίηση προσδιορίζει ένα μέρος των λογοτεχνικών επιρροών που συνέβαλαν καθοριστικά στην ποιητική του διαμόρφωση και αποκαλύπτει τη γοητεία που ασκούσε πάνω του η γνησιότητα της λαϊκής ποίησης και ο πλούτος της δημοτικής μας παράδοσης. <<Τόπο>> της ποιητικής ευαισθησίας και έμπνευσης του Νίκου Εγγονόπουλου αποτελεί η δημώδης λογοτεχνία των βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων. Τα ιπποτικά μυθιστορήματα με τα ερωτικά πάθη και τις περιπέτειες των ηρώων τους αποτελούν πηγή έμπνευσης, αφορμή για περιπλάνηση και φυγή, πηγή άρδευσης και γονιμοποίησης της ποιητικής του φαντασίας. Η ιδιοτυπία της γλωσσικής τους έκφρασης συμβάλλει στην καλλιέργεια του γλωσσικού αισθητηρίου του ποιητή, ενώ με τη θεματολογία τους διευρύνουν τον αυτοαναφορικό χώρο των ποιητικών του κειμένων.

Ο Εγγονόπουλος σε συνεντεύξεις και κείμενά του εκφράζει το θαυμασμό του για προγενέστερους απ' αυτόν ποιητές, όπως το Σολωμό, τον Καρυωτάκη και τον Καβάφη. Οι σολωμικές ρίζες διαπερνούν το θεματολογικό και συναισθηματικό υπόστρωμα της ποιητικής του γραφής, ενώ τα ίχνη της καρυωτακικής επίδρασης εντοπίζονται σε όλο το σώμα της ποιητικής του δημιουργίας. Ειδικότερα η παρουσία του Καρυωτάκη στο έργο του είναι συνεχής και ο διάλογος μαζί του αναπτύσσεται σε επίπεδο βιοθεωρητικών αλλά και αισθητικών αναζητήσεων και προβληματισμών. Η λεπτή ειρωνεία, το στοιχείο της παραδοξολογίας και η ιδιωματική χρήση εκφραστικών μέσων παραπέμπουν άμεσα στον ιδιότυπο καβαφικό λόγο και μαρτυρούν την εκτίμηση του ποιητή για το έργο του μεγάλου Αλεξανδρινού⁸⁶. Η ιδιαιτερότητα της ποιητικής του γραφής

85 "Κι' έπειτα, τί περίεργη ιδέα είναι πάλι τούτη, τό κρητικό θέατρο νά προβάλλεται τελείως μόνο, χωρίς τά φυσικά του πλαίσια, χωρίς τήν αναλογία του ποίηση και τήν ανάλογή του ζωγραφική.[...]. Άμεσοι διάδοχοι και κληρονόμοι τής Τουρκοκρατημένης Έλλάδος, αυτήν αισθανόμαστε, αυτήν συνεχίζουμε, και μέ ασυζήτητη αποκλειστικότητα, αυτήν χαιρόμαστε, αυτήν θαυμάζουμε κι' αυτήν αξιοποιούμε. Το δημοτικό τραγούδι, περιλαμβανομένου και του δημοτικού τραγουδιού τής Τουρκοκρατούμενης πιά Κρήτης, νά ή πεμπτουσία του αισθητικού μας πιστεύω". Νίκου Εγγονόπουλου: *Πεζά κείμενα*, από τη μελέτη "Ελάχιστα για το θαύμα του Κρητικού θεάτρου", 1987: 32-33. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Θέατρο", τευχ. 7, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1963, σελ. 26-27.

86 "Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ είναι, για μένα, ένας από τούς μεγαλύτερους ποιητές τών αιώνων. Ο ΣΟΛΩΜΟΣ (ό πρώτος), ό BAUDELAIRE και HOLDERLIN μέ συνοδεύουνε, άνελλιπώς, από τά παιδικά μου χρόνια ίσαμε σήμερα. Κατόπιν αγάπησα τόν LAUTREAMONT, τόν ΚΑΒΑΦΗ, τόν ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ, τόν APOLLINAIRE. Ο ΣΟΛΩΜΟΣ, όμως παραμένει πάντα,

συνίσταται στην ποικιλία και τον πλούτο των μορφικών και θεματολογικών του επιρροών. Το εύρος των διακειμενικών του αναφορών αναδεικνύει τελικά έναν πολυσήμαντο ποιητικό λόγο που είναι αποτέλεσμα όχι μόνο της αφομοιωτικής ικανότητας του δημιουργού του αλλά και της συνδυαστικής δυναμικής που οι επιρροές αυτές περικλείουν .

Για τους δασκάλους του στη ζωγραφική, τον Παρθένη και τον Κόντογλου, μιλούσε με ευγνωμοσύνη και θαυμασμό⁸⁷: "Ο Παρθένης δέ μέ δίδαξε μόνο μέ τό μυαλό, αλλά μέ τήν καρδιά του. Έβγαλε δ,τι πιό πολύτιμο έχει ο άνθρωπος, τήν αγάπη γιά τούς ανθρώπους, τά χρώματα, τίς γραμμές"⁸⁸. Με ανάλογο τρόπο μιλάει και για τον Κόντογλου, του οποίου υπήρξε πιστός μαθητής και του οποίου η επιρροή υπήρξε καθοριστική όχι μόνο στη ζωγραφική αλλά και στην ποιητική του τέχνη⁸⁹. Βαθιά εκτίμηση και θαυμασμό ένιωθε επίσης για το έργο του Σικελιανού⁹⁰ και του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη⁹¹. Απεριόριστος όμως ήταν ο θαυμασμός του για το "συνοδίτη" και ομότεχνό του Ανδρέα Εμπειρίκο⁹². Η

φυσικά, ο πρώτος". Νίκου Εγγονόπουλου: *Πεζά κείμενα*, [ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟ ΣΟΛΩΜΟ], Ύψιλον, Αθήνα 1987:64.

87 "Ο Κωνσταντίνος Παρθένης είναι ένας πραγματικά μεγάλος ζωγράφος. Ένας από τούς μεγάλους τής εποχής μας και συνεπώς όλων τών εποχών. Ειτύχησα νά σπουδάσω κοντά του. Έτσι, όχι μόνο έπωφελήθηκα τής υπέροχης διδασκαλίας του: δ, τι γνωρίζω στή ζωγραφική τό όφειλω, αποκλειστικά σ' αυτόν. Άλλά, ταυτόχρονα, μου έπετράπει νά γνωρίσω τόν άνδρα και νά έμψυχωθώ, γιά όλη μου τή ζωή, έναν άνθρωπο ύψηλόφρονα, εϋθύ, άπεργιτο και άνεπιηρέαστο στό δρόμο τής άρετής, μεγάλης καλλιέργειας, αφάνταστου ψυχικού πλούτου και μεγαλείου, κομψότατο, άπέραντο καλό, έναν άληθινό άριστοκράτη τού πνεύματος και τής ζωής". Βλ.Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμος πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 152-153.

88 Θανάση Νιάρχου, *Πραγματογνωμοσύνη τής εποχής*, Οι Εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα 1976, σελ. 39.

89 "Ο Κόντογλου είναι ο ένας από τούς τρεις, μόνους πραγματικά μεγάλους Έλληνες τού Μεσοπολέμου, μαζί μέ τόν ποιητή Καρυωτάκη καό τόν ζωγράφο Παρθένη. Άν παλιότερα είχαμε τόν Σολωμό, τόν Παπαδιαμάντη και τόν Καβάφη, στό μεσοπόλεμο οί πραγματικά Μεγάλοι ήσαν, τό ξαναλέω, μόνο οί τρεις: Καρυωτάκης, Παρθένης και Κόντογλους". Νίκου Εγγονόπουλου: *Πεζά Κείμενα*, στο κείμενο "Για τον Κόντογλου", Ύψιλον, Αθήνα 1987: 67

90 Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα*, σελ. 102.

91 Νίκος Εγγονόπουλος, ό. π., σελ. 34 στο κείμενο:"Ελάχιστα για το θαύμα του Κρητικού Θεάτρου" και: *Ποιήματα*, τόμος πρώτος, Σημειώσεις, σελ. 155.

92 "Τά έργα του και ή ζωή του τοποθετούν τόν Άνδρέα Έμπειρίκο, ισάξιο, πλάι σ' έναν Σολωμό, σ' έναν Baudelaire, σ' έναν Lautreamont, σ' έναν Δάντη". Βλέπε: *Ποιήματα*, τόμος πρώτος, σελ. 153. Βλέπε επίσης τις απόψεις που παραθέτει στα *Πεζά Κείμενα*, σελ.100, 111-112, τη συνέντευξη

Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου σκιαγραφώντας την προσωπικότητα του ποιητή αναφέρεται διεξοδικά στις αναγνωστικές του προτιμήσεις τόσο από την ελληνική όσο και από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία⁹³. Οι δάσκαλοί του (Παρθένης, Κόντογλου) αλλά και η συναναστροφή του με φωτισμένους για την εποχή τους ανθρώπους (Μενέλαος Φιλήντας⁹⁴, Απόστολος Μελαχρινός⁹⁵) εμφύσησαν στον ποιητή την αγάπη του για την αρχαία αλλά και τη νεότερη ελληνική τέχνη.

Την περίοδο 1919- 1927, όπως μας πληροφορεί ο Ιάκωβος Βούρτσης⁹⁶, γράφεται εκωτερικώς σε Λύκειο στο Παρίσι, όπου διδάσκεται την κλασική γαλλική ποίηση και έρχεται σε επαφή με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία και παράδοση. Η παραμονή του στο Παρίσι και η γνωριμία του με την ευρωπαϊκή τέχνη τον βοηθούν να γνωρίσει καλύτερα και την ελληνική ποίηση⁹⁷. Η ποικιλία των αισθητικών και

στο περιοδικό *Η Λέξη*, τεύχ, 1, Γενάρης 1981, σελ. 54-55 και τη συνέντευξη στο Θανάση Νιάρχο, Απρίλιος 1976, που περιλαμβάνεται στο βιβλίο "*Πραγματογνωμοσύνη της εποχής*".

93 "Τούς δασκάλους του, τόν Παρθένη και τόν Κόντογλου, τούς περιέβαλε με εγνωμοσύνη και αγάπη. Μέ ανάλογη θέρμη τιμούσε και τούς παλιούς ζωγράφους, μελετούσε τά έργα τους, τά γραπτά τους για τήν τέχνη, τά ημερολόγια και τίς σημειώσεις τους. Λάτρευε τόν Σολωμό, τόν Καβάφη και τόν Παπαδιαμάντη, αλλά και τόν Μπωντλαίρ, τόν Λωτρεαμόν, τόν Νερβάλ, τόν Τράβλ. Διάβαζε τόν Όμηρο στό πρωτότυπο. Ίδιαίτερη άδυναμία έτρεφε για τούς άνωνυμους τραγουδιστές τής δημοτικής παράδοσης. Τόν έθελγαν οί βυζαντινές μυθιστορίεςμέ τά έξωτικά - και συνάμα τόσο έλληνικά τοπία τους, και τήν ιδιόρρυθμη γλώσσα. Άγαπούσε τό έλληνικό θέατρο σκιών, τόν Καραγκιόζη, τούς λαϊκούς θυμοσόφους, τόν Ναστραδίν Χότζα. Σ' αυτούς τούς δασκάλους επώνυμους και άνωνυμους, διάσημους και άσημους, λογοδοτούσε για τό έργο του". Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, 1987:18-19.

94 "Θά ήταν άσυγχώρητη παράλειψις νά μήν πώ, έδω, για τά λίγα, φευ, χρόνια πού πέρασα κοντά στόν Μενέλαο Φιλήντα. Πράγματι, πρόλαβα τόν μεγάλο γέροντα, και είχα τήν μεγάλη τύχη ν'άκούσω τά σοφά και πολύτιμα λόγια του μεγαλοφυούς γλωσσολόγου". *Ποιήματα*, τόμος πρώτος, *Σημειώσεις*, σελ.155.

95 "Όχι μόνο ή ποίησις τών αρχαίων, ή ποίησίς μας τών Μέσων Χρόνων, τής Τουρκοκρατίας, τά Δημοτικά Τραγούδια, δέν έχουν κανένα μυστικό γι' αυτόν, αλλά, μεταξύ άλλων, κάτεχε τόν Μαλαμπέ και κατόπιν τόν Αρολιπαιρέ, πολύ προτού και οί δυό τους γίνουν ευρύτερα γνωστοί στον ίδιο τους τόν τόπο". Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζά κείμενα*, το κείμενο "*Για τον Απόστολο Μελαχρινό*", 1987:16.

⁹⁶ Περιοδ. *Χάρτης*, 25- 26, Αθήνα, 1988, σελ. 3.

⁹⁷ "Είχα δάσκαλο τον Παρθένη, από τους λίγους καλλιτέχνες που έχει η Ελλάδα. Όμως ξεκίνησα από τη δυτική ζωγραφική. Αγάπησα πολύ τον Σεζάν. Τον θεωρώ ως τον μεγαλύτερο ζωγράφο· κι η μελέτη πάνω στο έργο του με οδήγησε στην αρχαία και νέα ελληνική ζωγραφική. Το ίδιο άλλωστε συνέβηκε και στην ποιητική περιοχή. Ο Μπωντλαίρ και ο Μαλαμπέ με βοήθησαν να καταλάβω το Σολωμό, να φτάσω στον Κύριλλο Λούκαρη, στο Χρονικό του Μορέως και στο Κρητικό Θέατρο.

θεματικών επιλογών, που διακρίνει το ποιητικό του έργο, υποστασιώνει ένα πολυσύνθετο ποιητικό όραμα. Η ποίησή του εντάσσεται σε μια διαχρονική προοπτική και αποκτά τα χαρακτηριστικά της "διαπολιτισμικότητας" (transculturalité) και της "ενδοπολιτισμικότητας" (interculturalité), όρους που χρησιμοποίησε η Μαντώ Αραβαντινού για να προσδιορίσει το χαρακτήρα της σύγχρονης ελληνικής ποίησης σε μια μελέτη της για τον πρωτοπόρο εκπρόσωπο του υπερρεαλισμού στη χώρα μας, τον Ανδρέα Εμπειρίκο⁹⁸. Η γραφή του Εγγονόπουλου, όπως και του Εμπειρίκου, διατρέχει τον ίδιο <<γλωσσικό περίπλοκο>> που διέτρεξε και η γραφή του Σολωμού, του Κάλβου και του Κωνσταντίνου Καβάφη. Όπως ο Σολωμός και ο Κάλβος διαμορφώθηκαν ποιητικά αφομοιώνοντας και συνδυάζοντας τους ποιητικούς κώδικες της ιταλικής λογοτεχνίας με τη γλώσσα των δημοτικών μας τραγουδιών ο πρώτος και την αρχαία παράδοση ο δεύτερος ή ο Καβάφης εμπλούτισε το αλεξανδρινό του ιδίωμα με αλλότρια γλωσσολογικά υλικά, έτσι και ο Εγγονόπουλος διαμόρφωσε τον ποιητικό του λόγο μέσα από τη συνάντηση της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας με την ελληνική πολιτιστική παράδοση. Στο κοσμοπολιτικό περιβάλλον του μεσοπολεμικού Παρισιού διδάσκεται την κλασική γαλλική ποίηση και γνωρίζει από κοντά τα μεγάλα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής του. Ο κοσμοπολιτισμός αυτός στην περίπτωση του ελληνικού υπερρεαλισμού λειτούργησε καταλυτικά διευρύνοντας το βιωματικό χώρο των συντελεστών του τροφοδοτώντας το κίνημα

Από αυτούς τους ευρωπαίους έχω την κατανόηση και την ικανοποίηση για όλα αυτά". Μια άγνωστη συνέντευξη του Νίκου Εγγονόπουλου που δόθηκε το 1954 στον Α. Μυστακίδη- Μεσεβρινό και δημοσιεύθηκε στο <<Φως του Καΐρου>>. Η συνέντευξη αυτή αναδημοσιεύθηκε στην εφημ. "Καθημερινή" στις 10 Ιουνίου 1991 από το Σάββα Παύλου με τίτλο: "Είμαι Έλληνας αλλά δεν είμαι Έλληνας".

98 "Την εμφάνιση, λοιπόν, του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα πρέπει να την αντιμετωπίσουμε μέσα απ' αυτόν τον ιδιαίτερα διαπολιτισμικό χαρακτήρα της ελληνικής ποίησης, και με τον όρο αυτό δεν εννοούμε, βέβαια, ούτε τον όρο διεθνή ούτε τον άλλο ύποπτο όρο κοσμοπολιτισμό. Μιλάμε για διαπολιτισμικότητα της ελληνικής σκέψης και ποίησης, που δρα και ενεργεί στο πνευματικό και ιδεολογικό επίπεδο, μέσα από την πάλη εναντίον των εξαρτήσεων και προστατών στο πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο.[...] Απ' το Σολωμό ως τον Καβάφη κι απ' τους υπερρεαλιστές ως τις μέρες μας, οι πιο θεμελιακές "ρῆξεις" και διαφοροποιήσεις δεν προέρχονται μόνο από μια ποίηση ανοιχτή στα διεθνή ρεύματα της εποχής, αλλά από μια ποίηση που διασχίζει τους ξένους πολιτισμικούς χώρους και επιζητεί να συμπληρωθεί από άλλους πολιτισμούς.[...] Και είναι κυρίως αυτή η διαπολιτισμικότητα (Transculturalité) και επίσης το συμπλήρωμά της η ενδοπολιτισμικότητα (Interculturalité), που επενεργεί στο πολιτιστικό και ιδεολογικό επίπεδο." Μαντώ Αραβαντινού, "Ανδρέας Εμπειρίκος: διάπλους γλώσσας και πολιτισμών", Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1981:69-70.

με τη ζωντάνια και τη δυναμική της πρωτοπορίας. Με αυτά τα δεδομένα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι όχι μόνο για τον Εγγονόπουλο αλλά και για τους όλους τους μεγάλους Έλληνες ποιητές η επαφή τους με την ευρωπαϊκή παράδοση και κουλτούρα ήταν παράγοντας που συνέβαλε καθοριστικά στην ποιητική τους διαμόρφωση και ότι η έννοια του μοντερνισμού στη χώρα μας σχετίζεται άμεσα με τη δυνατότητα πρόσληψης της ευρωπαϊκής παιδείας. Η ποίηση του Εγγονόπουλου <<διαπερνά και διαπερνάται>> από τις ξένες κουλτούρες και αφήνεται να συμπληρωθεί απ' αυτές, χωρίς να ακυρώνει κατ' ανάγκη την καταγωγική της σχέση με την ελληνική λογοτεχνική παράδοση. Η αξία της έγκειται όχι μόνο στη μοναδικότητα ή την αυθεντικότητά της αλλά και στην έντονη <<διαπολιτισμικότητά>>της.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ

1. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΜΥΘΩΝ

Οι μετασχηματισμοί που υφίστανται οι μύθοι στη διαχρονική τους εξέλιξη οφείλονται τόσο στο ίδιο το περιεχόμενο και τις δυνατότητες προσαρμογής του στα συγχρονικά δεδομένα όσο και στις επιδράσεις που δέχονται από τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της περιόδου επαναδιατύπωσής τους. Στη διαδικασία μετασχηματισμού τους υπεισέρχονται υποκειμενικοί και αντικειμενικοί παράγοντες. Ο ποιητής, για παράδειγμα, προσεγγίζει το μυθικό θέμα από τη δική του οπτική και το αποδίδει ανάλογα με τη δική του αισθητική, βιωματική ή ιδεολογική θεώρηση. Η επισήμανση των ιδιαιτεροτήτων του κοινωνικού και πολιτιστικού πλαισίου μέσα στο οποίο εντάσσεται η διαδικασία αναπαραγωγής κάθε μύθου, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να λειτουργήσει νοηματικά η καινούργια του εκδοχή. Σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης (Jauss)¹ κάθε εκδοχή του μύθου είναι και μια μεταγλώσσα που διαρκώς ανανοηματοδοτεί και μεταπλάθει το σημασιολογικό του πυρήνα, τοποθετώντας το νόημα σε συγχρονικά δεδομένα.

Οι μύθοι είναι μονάδες σημασίας που λειτουργούν ως αγωγοί του μηνύματος, το οποίο ο συγγραφέας-πομπός επιδιώκει να μεταδώσει στον αναγνώστη-δέκτη. Οι μονάδες αυτές θεωρούνται <<διακειμένα>> και η ανίχνευσή τους στο κείμενο εξαρτάται από τα κριτήρια πρόσληψης του αναγνώστη. Από τη στιγμή που κάθε μύθος λειτουργεί ως διακειμένο, είτε με τις ονοματολογικές του συνδηλώσεις είτε με το σημασιακό του υπόβαθρο μπορεί να προσανατολίσει ερμηνευτικά την ανάγνωση. "Η απλή αναφορά, για παράδειγμα, του ονόματος του Οδυσσέα συνιστά μια διακειμενική πράξη, στο βαθμό που αυτή ανακαλεί και δραστηριοποιεί, όχι βέβαια απλώς ένα κύριο όνομα αλλά και μια κυρίαρχη σημασία που αναπτύχθηκε γύρω του κατά τη διάρκεια των περασμένων αιώνων"².

Αιτούμενο της διακειμενικής έρευνας παραμένει ο τρόπος κάρπωσης των μυθολογικών αρχετύπων από τη νεότερη λογοτεχνική δημιουργία. Η παρουσία του μύθου στην υπερρεαλιστική ποίηση εκλαμβάνεται ως μια ιδιότυπη προσπάθεια επαναδιαπραγμάτευσης ενός θεματικού, κυρίως, μοτίβου με μέσα που υπερβαίνουν τα δεδομένα της παραδοσιακής λογοτεχνικής έκφρασης. Η ενσωμάτωσή του στα

¹ Hans Robert Jauss, *Η Θεωρία της Πρόσληψης*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995.

² Ζ. Ι. Σιαφλέκη, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 1994:14.

κειμενικά συμφραζόμενα είναι μια σύνθετη διαδικασία που επιδιώκει όχι μόνο να αντλήσει νοηματικές σημάνσεις από τη συμβολική ενός μυθικού προσώπου ή γεγονός αλλά και να επαναπροσδιορίσει τις σημασιολογικές του στοχεύσεις μέσα από τις διαστάσεις μιας σύγχρονης και πρωτοποριακής μορφής τέχνης. Η λειτουργικότητα του ποιητικού μύθου θα εξαρτηθεί κυρίως από τη δυνατότητα προσαρμογής των νοηματικών του σημάνσεων στο πλαίσιο των ιδιαιτεροτήτων της υπερρεαλιστικής γραφής.

Η αναζήτηση σε σημασιολογικό και μορφολογικό επίπεδο του τρόπου ενσωμάτωσης των λογοτεχνικών μύθων στην ποιητική του Νίκου Εγγονόπουλου και ο μετασχηματισμός που υφίστανται κατά τη μετάβασή τους από ένα σύστημα σημαινόντων σε ένα άλλο θα αποτελέσει στόχο της ερευνητικής μας προσπάθειας. Πρώτο αντικείμενο διερεύνησης, για παράδειγμα, αποτελούν οι διακειμενικές πρακτικές με τις οποίες ο Εγγονόπουλος προσοικειώθηκε τον Όμηρο και στήριξε ή ενδυνάμωσε το δικό του ποιητικό εγχείρημα.

2.ΟΙ ΟΜΗΡΙΚΕΣ ΡΙΖΕΣ

Η ομηρική εικονοποιία και θεματική στην ποίηση του Ν. Εγγονόπουλου δεν έχουν μελετηθεί επαρκώς μέχρι σήμερα, μολονότι παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σκοπός της έρευνας αυτής είναι να δείξει σε ποια επίπεδα διεξάγεται ο ποιητικός διαλόγος και να αποδείξει ότι η πρόσληψη του ομηρικού κειμένου από τον Εγγονόπουλο αποτέλεσε λειτουργικό στοιχείο της σύνθετης ποιητικής του γραφής. Η επισήμανση κοινών θεματικών τόπων ή ρητορικών τρόπων μπορεί να φωτίσει την ποιητική διαδρομή όχι μόνο του Εγγονόπουλου αλλά και άλλων νεωτερικών ποιητών. Η <<συνομιλία>> του Εγγονόπουλου με τον αρχαίο ομότεχνό του πραγματοποιείται περισσότερο σε επίπεδο αισθητικής και θεματολογίας και λιγότερο σε επίπεδο προσωδίας και ποιητικής. Ο ποιητής επιλέγει θεματικά μοτίβα ή ρητορικά σχήματα από τα ομηρικά κείμενα, προκειμένου να καταστήσει εμφανείς τους επικοινωνιακούς και πολιτισμικούς όρους διαμόρφωσης του ποιητικού του λόγου. Είναι γνωστό ότι ο Εγγονόπουλος μελετούσε και γνώριζε πολύ καλά την ομηρική ποίηση και απ' αυτήν αντλούσε ιδέες και υλικό, το οποίο προσάρμοζε στο έργο του, με τρόπο που εξυπηρετούσε τις δικές του αισθητικές και σημασιολογικές στοχεύσεις. Η Αμπατζοπούλου αναφέρει ότι ο Όμηρος περιλαμβανόταν στα αναγνωστικά ενδιαφέροντα του ποιητή, τον οποίο μελετούσε συστηματικά και μάλιστα από το πρωτότυπο³. Παραμένει όμως ερευνητικό ζητούμενο ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής υπομνηματίζει στο έργο του

³ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, ό. π., σελ. 18.

το μακρινό πρόγονό του. Σε ένα πρώτο επίπεδο η σχέση των δύο ποιητών φαινομενικά περιορίζεται στη διαλογική επικοινωνία, στη <<συνομιλία>> του νεότερου ποιητή με τον προγενέστερο ομότεχνό του. Γι' αυτό και η παρουσία ομηρικών παραθεμάτων στο έργο του είναι πολύ συχνή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο η αναφορά του στον αρχαίο ποιητή υπερβαίνει τα όρια ενός απλού λογοτεχνικού υπαινιγμού, σχετικού με την ποιητική του καταγωγή, και εκφράζει μια γενικότερη στάση, μια κριτική τοποθέτηση απέναντι στην πνευματική πραγματικότητα της εποχής του αποτελώντας ταυτόχρονα μια κατάθεση κοσμοθεωρητικού χαρακτήρα για τη σύγχρονη ποίηση. Ο Εγγονόπουλος θεωρεί τον Όμηρο γενάρχη της ελληνικής ποίησης και εκφραστή ενός από τους δύο πόλους (ο άλλος είναι το Βυζάντιο) του λογοτεχνικού συγκριτισμού στη χώρα μας. Η τεκμηρίωση αυτής της άποψης στηρίζεται στην αποσαφήνιση του περιεχομένου που έδινε ο ποιητής στην έννοια της ελληνικότητας. Ελληνικότητα για τον Εγγονόπουλο δεν είναι η μονοδιάστατη, γραμμική και άκαμπτη συνέχεια της ελληνικής παράδοσης, όπως διαμορφώθηκε στους αιώνες, με συμπαγή και αναλλοίωτα τα πολιτισμικά της χαρακτηριστικά. Ο Ελληνισμός για τον ποιητή υπήρξε μια πολιτισμική χοάνη, ένα πολιτισμικό μόρφωμα που κατάφερε να συγκεράσει όλες τις περιόδους της ιστορικής διαδρομής του Ελληνισμού, από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο μέχρι την Τουρκοκρατία και το νεότερο Ελληνισμό.

Το ποίημα "Ίσως" από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" αποτελεί βιωματική θεώρηση του ποιητικού συγκριτισμού και τοποθέτηση της λογοτεχνικού φαινομένου στα όρια μιας ευρύτερης θεωρητικής προοπτικής. Η ποιητική δημιουργία εκλαμβάνεται ως ένας διαρκής διάλογος ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, ένας διάλογος που υπερβαίνει τα πολιτισμικά πλαίσια ενός ενιαίου και αυστηρά προσδιορισμένου γεωγραφικού χώρου και καλύπτει μέσα στην ευρύτητά του μια υπερκαθορισμένη γεωγραφικά πολιτισμική οντότητα. Το παραθέτουμε:

"Βρέχει... Κι' όμως λυπούμαι νά σās τό πῶ: ἦταν, νά, ἕνα σπίτι, / ἕνα μεγάλο θεώρατο σπίτι. Ἦτανε ἔρημο. Δέν εἶχε κανένα πα- / ράθυρο, κι' εἶχε ὄλο μπαλκόνια καί μιά μεγάλη καπνοδόχο. / Ἐκεῖ καθόταν μιά κοπέλλα δίχως μάτια, πού ἀντίς γιά φωνή / εἶχε ἕνα λουλούδι. Μέ ρώτησε : / - Μά τί εἶχατε καί καρφώνατε, ἔτσι, σήμερις ἀπό τό πρῶι ; / - Ἄ, τίποτες... τίποτες. Μλοῦσα μέ τόν Ὅμηρο. / - Μέ τόν Ὅμηρο, τόν ποιητή; / - Ναί, μέ τόν Ὅμηρο τόν ποιητή, καί μ' ἕναν ἄλλο Ὅμηρο, / ἀπ' τή Μοσχόπολη αὐτός, πού ἔζησε ὄλη του τή ζωή πάνου / στά δέντρα, σάν πουλί, κι' ὄμως ἦτανε γνωστός σάν <<ἄνθρω- / πος τοῦ γιοφυριού>> σίς γειτονιές κοντά στή λίμνη".

Ο τίτλος του ποιήματος στηρίζεται στο γλωσσικό ανάπτυγμα μιας επιρρηματικής φράσης που βεβαιώνει αλλά και ταυτόχρονα αναιρεί την

εγκυρότητα μιας ρητορικής απόφασης. Αποτελείται από μια λέξη που σε επίπεδο σημασίας ενισχύει την ενυπάρχουσα αινιγματική υφή του κειμένου αναδεικνύοντας τον αλληγορικό συμβολισμό σε συστατική λειτουργία της ποιητικής γραφής. Ο επιρρηματικός προσδιορισμός μιας πιθανότητας βρίσκει αποδοχή και συνέχεια στα κειμενικά συμφραζόμενα όχι ως ελλείπουσα και υποκείμενη έννοια αλλά ως οιονεί παρούσα και υπερκείμενη, καθοδηγητική και συμμετέχουσα στη νοηματική ολοκλήρωση του κειμένου. Σημασιολογικά επενεργεί στην αφηγηματική απόδοση του διαλόγου όχι ως απλό μορφοσυντακτικό στοιχείο της ποιητικής δομής αλλά ως υφολογικό χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου, ως κλίμα και αίσθηση που κυριαρχεί στο απαντητικό σκέλος του διαλόγου, στον οποίο ο ποιητής συμμετέχει ως δρών υποκείμενο.

Στο ποίημα ο Εγγονόπουλος πραγματεύεται ένα παραδοσιακό αλλά και επίκαιρο για την εποχή του θέμα με τρόπο αντισυμβατικό. Η αυτόματη γραφή, ως λειτουργικό χαρακτηριστικό της υπερρεαλιστικής ποίησης, υπηρετεί με συνέπεια την ποιητική πρόθεση. Με το συγκεκριμένο ποίημα δίνεται η ευκαιρία στον Εγγονόπουλο να διατυπώσει ποιητικά την άποψή του για την επιβίωση του Ομήρου στη νεότερη ελληνική ποίηση. Η παρουσία του ονόματος του Ομήρου συνιστά μια διακειμενική πράξη, αφού η <<μυθολογία>> της λέξης συγκροτεί ένα δίκτυο συνδέσεων με μια κατηγορία ποιητικών κειμένων που παραπέμπουν σε μια ολόκληρη παράδοση. Ο Εγγονόπουλος αξιοποιεί και μεταπλάθει το μυθικό υλικό του ονόματος, για να διατυπώσει ποιητικά της θεωρητική του πρόταση για την ενότητα και τη συνέχεια της ποίησης. Οι σημασιολογικές συντεταγμένες του ποιήματος θέτουν μια σειρά ερωτήματα. Αποτελεί ο Όμηρος ένα κοινόχρηστο σύμβολο μιας λογοτεχνικής καταγωγής που επιδιώκει ο ποιητής πεισματικά να καταστήσει γνωστή; Είναι όνομα-σύμβολο που ενώνει όχι μόνο το παρελθόν με το παρόν αλλά και αποτελεί γέφυρα δύο διαφορετικών πολιτισμών; Υπάρχει πραγματικά ο Όμηρος στα κείμενα του Εγγονόπουλου ή αποτελεί ποιητικό εφεύρημα μιας σχεδιαστικής σκοπιμότητας; Τον συναντάμε ως επαναμνημόνευση, ως πηγή ή ως βίωμα που ανατροφοδοτεί αέναα και σιωπηρά την ποιητική σύλληψη; Είναι ερωτήματα που η απάντησή τους δίνεται από τον ίδιο τον ποιητή και τους μυστικά σήματα της γραφής του. Η νεότερη λογοτεχνία είναι για τον Εγγονόπουλο άμεσα συνδεδεμένη με την ποιητική του Ομήρου. Η "σκιά του Ομήρου" πλανιέται στους δρόμους της νεότερης ποίησης και αφήνει αποτυπωμένα πάνω στο σώμα της τα σημάδια της δικής της περιπέτειας. Από τους νεότερες αποδόσεις της <<συνάντησης>> χαρακτηριστική είναι του Σολωμού. Παραθέτουμε τη δεύτερη ενότητα του ποιήματος:

"Στό άκρογάλι άναπαύοτον ο γέρος·
Στά παλαιά τά ρούχα τά σχισμένα

Γλυκά γλυκά τό φύσημα τοῦ ἀέρος
Τ' ἀραιά μαλλιά του ἐσκόρπαε τ' ἀσπρισμένα,
Κι' αὐτός εἰς τό πολύαστρον τοῦ αἰθέρος
Τά μάτια ἐστριφογύριζε σβησμένα·
Ἄγάλι γάλι ἀσπκώθη ἀπό χάμου,
Καί ὡσάν νᾶχε τό φῶς του ἦλθε κοντά μου".
(Ἡ σκιά τοῦ Ὁμήρου)⁴

Μια ἄλλη ἐκδοχή τῆς ομηρικῆς συνάντησης βρίσκουμε στον
"Ἀλαφροῖσκιωτο"⁵ του Ἀγγελου Σικελιανού. Στην τρίτη ἐνότητα του ποιήματος ο
Σικελιανός γράφει:

"Κι ὡς κάποιο χέρι ἀόρατο
μοῦ ἀκούμπησε στὸν ὦμο·
κ' ἔλεα πῶς κάποιον ὀδηγῶ
τυφλό, στό νύχτιο δρόμο.
Ἄκουα στ' αὐτί τὸν ἄγραφο,
βαθύ τῆς πλάσης νόμο.
Καί τά ματόφυλλα ἀνοιγα,
στά διάπλατα, μεγάλα,
γιά νά μὴν πέσει ἀπό τό φῶς
τό μέγα οὔτε μιά στάλα·
[...]
Κι ἂν πλήθιο ἀπάνου ἀνέβαινε,
κοιτάζοντας τά μάκρη,
σάν ὁ Ὀδυσσεάς, ἀφάνιζα
στά βλέφαρα τό δάκρυ".
(Ἀλαφροῖσκιωτος)

Στον Εγγονόπουλο η <<συνομιλία>> με το μακρινό πρόγονο γίνεται με τον τρόπο και τους ὀρους που θέτει ο ἴδιος ο ποιητής. <<Συνομιλεί>> με τον Ὁμηρο ο ποιητής προσπαθώντας να τον προσεγγίσει ὄχι με τα επιστημονικά εργαλεία τῆς δυτικῆς ορθολογιστικῆς σκέψης ἀλλά με τους μυστικούς κώδικες μιᾶς ποιητικῆς γλώσσας, ζωντανῆς, πάλλουσας, ανεξάντλητης και ἐνιαίας. Με δηλωμένη και

⁴ Διονύσιου Σολωμοῦ: "Ἡ σκιά του Ὁμήρου", Ἀπόσπασμα. *Ποιήματα*, τόμος πρῶτος, ἐπιμ.- σμ. Λίνου Πολίτη, Ἴκαρος, Αθήνα 1993, σελ. 58. Στο ποίημα αὐτό ο Σολωμός αναγνωρίζει τὴν οφειλή του στο μεγάλο του πρόγονο.

⁵ Ἀγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, Τόμ. Α', Ἴκαρος, Αθήνα, 1981:137.

γνωστή την αποστροφή των υπερρεαλιστών στον απόλυτο ορθολογισμό της δυτικής παράδοσης γίνεται φανερή και η άρνηση του Εγγονόπουλου να προχωρήσει σε μια μηχανιστική προσέγγιση της ομηρικής ποίησης και είναι εμφανής η προσπάθειά του να καταθέσει ένα διαφορετικό τρόπο πρόσληψης του ομηρικού λόγου.

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου παρατηρούμε ότι ο συμβολισμός του δραματικού χώρου συναρτάται άμεσα με το σημασιολογικό ανάπτυγμα της ποιητικής του γραφής, εφόσον και αυτό αποτελεί ενδυνάμει υλικό κατασκευής του αφηγούμενου ποιητικού μύθου. Τα αντικείμενα και τα πρόσωπα με την παρουσία τους δημιουργούν προϋποθέσεις ανατροπής των κλασικών αφηγηματικών δεδομένων. Ο χώρος και ο χρόνος ως παράλληλες δομικές έννοιες συγκροτούν με τη δεσπόζουσα της επικοινωνίας τα θεματικά κέντρα του κειμένου. Το <<σπίτι>> παρουσιάζεται ως χώρος καταφυγής και ενδιαίτησης, ως κοιτίδα, τόπος καταγωγής, γενέθλιος χώρος αλλά και ως τοπίο θανάτου. Τα περιγραφικά του σήματα παραπέμπουν σε έναν υποσυνείδητης-ονειρικής προέλευσης και εγγονοπουλικής αισθητικής ερμητικά κλειστό χώρο, πάνω στον οποίο ή έξω από τον οποίο τελετουργείται το <<δισυπόστατο της επικοινωνίας>>, της ορατής ανάμεσα στον ποιητή και την κοπέλλα αλλά και της μυστικής, του <<καρφώματος>>, ανάμεσα στον ποιητή και τους κοινούς ποιητικούς του προγόνους. Ο διάλογος τέμνεται από τη συναισθηματική αντίδραση του ποιητικού υποκειμένου, που ως αόρατη διαχωριστική γραμμή σχηματοποιεί μορφολογικά και ολοκληρώνει νοηματικά το ποίημα μετατοπίζοντας το χώρο και το χρόνο, από το παρόν στο παρελθόν και από το παρελθόν στο παρόν. Με τους όρους της σημειωτικής ανάλυσης θα λέγαμε ότι η περιγραφική του σπιτιού σηματοδοτεί μια κατάσταση εγκλεισμού, κενότητας και θανάτου, όχι μόνο ενός ατόμου αλλά και ενός ευρύτερου συνόλου, μιας κοινωνίας ίσως, παραπέμποντας στα πνευματικά πράγματα της χώρας μας μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Κανονικός και επικριτικός ο ποιητής δε διστάζει να πει τα πράγματα με το όνομά τους. Το σπίτι παραπέμπει στην Ελλάδα και η κοπέλλα στην ποίηση. Η κοπέλλα τυφλή (ομηρική ποίηση;) και με φωνή ένα λουλούδι ανησυχεί και ρωτά, αρθρώνει λόγο και ξεφεύγει από το κλινικό τοπίο της τύφλωσης, απομακρυνόμενη η ίδια από το χώρο του εγκλεισμού και του θανάτου.

Η αρχιτεκτονική κατασκευή του ποιήματος παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά του διαλόγου εντάσσοντας κατ'επαλληλία το διάλογο μέσα στο διάλογο. Στο ποίημα αναπτύσσονται δύο παράλληλοι διάλογοι, ο αφηγηματικός ως δομικό του στοιχείο και ο αφηγούμενος, ως νοηματική κύρωση της ποιητικής σύλληψης. Για τον πρώτο ο ρηματικός τύπος <<καρφώνατε>> λειτουργεί ως συνταγματικό τεκμήριο της ακολουθίας των λεκτικών όρων, ενώ για τον δεύτερο ο ίδιος τύπος λειτουργεί ως στοιχείο παραδειγματικής εξάρτησης, ως τρόπος μυστικής, κωδικοποιημένης, αποδεκτής και από τις δύο πλευρές επικοινωνίας. Ο

Νάνος Βαλαωρίτης επισημαίνοντας τη διττή σημασία του ρήματος, την κυριολεκτική και τη μεταφορική επιχειρεί μια διστακτική ερμηνεία συσχετίζοντας το στίχο στο σύνολό του με το ομηρικό ζήτημα και τις γνωστές θεωρίες⁶ του 19 -ου αιώνα"⁷. Ο Εγγονόπουλος με το ποίημα αυτό τοποθετείται στο ομηρικό πρόβλημα; Μάλλον όχι. Απλώς προτείνει ένα τρόπο ανάγνωσης της ομηρικής ποίησης, ένα διαφορετικό κοίταγμα των επών μέσα από μια πολυδιάστατη οπτική, που δεν προσεγγίζει τα ομηρικά κείμενα ως κάτι το ενιαίο και αναλλοίωτο αλλά ως κάτι το ζωντανό που ανανεώνεται και ανατροφοδοτείται από τις ίδιες πηγές της ανεξάντλητης ποιητικής παράδοσης. Στην ουσία της είναι μια πρόταση που αφορά όχι μόνο την ποιητική του Ομήρου αλλά και ολόκληρη την ποίηση. Όσον αφορά τη σημασιακή διάσταση του ρήματος <<καρφώνετε>>, πιστεύουμε ότι συνιστά μεταφορική απόδοση της ίδιας της ποιητικής διαδικασίας⁸.

⁶ Το ομηρικό ζήτημα ουσιαστικά ξεκίνησε το 1795 με τον Friedrich August Wolf και την αναλυτική θεωρία του. Η θεωρία αυτή υπήρξε το πρόπλασμα και η βάση των παρακάτω θεωριών: α. Η θεωρία των μικρών επών ή της συγκόλλησης- K. Lachmann, β. Η θεωρία της συμπύλωσης (Kompilationstheorie) - Adolf Kirchhoff, γ. Η θεωρία της διεύρυνσης (Erweiterungstheorie) - W. Theiler και P. Von der Muhll, ε. Αναζήτηση πηγών ή προτύπων (νεοαναλυτική θεωρία) - D. Mulder, I. Κακριδής, E. Houald, H. Pestalozzi, W. Schadewaldt, W. Kulman. Βλέπε: Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη, *Εισαγωγή στον Όμηρο*, Θεσσαλονίκη, 1977. Επίσης βλέπε: ALBIN LESKY, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, σελ. 67-80.

⁷ "Όταν καρφώνει κανείς, δεν κάνει μόνον άρνητική εργασία, ή πένθιμη. Μά ένώνει ό,τι μένει ξεκάρφωτο, δηλαδή χωρισμένο. Αναφορά στην δράση και θεωρία των ένωτικών σχολιαστών του Όμηρου, που αντίταχθησαν στους χωρίζοντες του 19 -ου αιώνα, τους λεγόμενους <<διαμελιστές>> του Όμηρου; Κανένας ποιητής δεν τους άκολουθήσε, κι όμως κάποιο μυστήριο κρύβεται έδω που άφορα την σύνθεση των έπων. Μήπως χρειάζονται κάρφωμα; Συγκόλληση, μία μάταιη ίσως ένασχόληση, ένω οι χωρίζοντες άποδώσανε στην λαική μούσα την προφορική, την τυφλή, τά ποιήματα, όπως ή κοπέλλα μέσα στο άδειο σπίτι που για φωνή έχει ένα λουλούδι, ένα φυσικό φαινόμενο". Νάνος Βαλαωρίτης, *Για τον θερμαστή του ωραιού στους κοιτώνες των ένδοξων ονομάτων*, στο περιοδικό *Χάρτης*, τεύχ. 25- 26, Αθήνα 1988, σελ. 84, "Αφιέρωμα στο Νίκο Εγγονόπουλο", 1988.

⁸ Πιθανόν να πρόκειται για επίδραση από το στοχασμό του Γάλλου δοκιμογράφου Μισέλ ντε Μονταίνι. Βλέπε: Μισέλ ντε Μονταίνι, *Δοκίμια*, Βιβλία (Α, Β, Γ), μτφρ. Φίλιππος Δρακονταειδής, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999. Ανάλογη σημασία προσλαμβάνει και η χρήση του ρήματος από το Μανόλη Αναγνωστάκη στο ποίημα "Ποιητική" από τη συλλογή "Ο Στόχος":

"Σαν π ρ ό κ ε ς πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις

Νά μήν τις παίρνει ο άνεμος".

Αλλά και ο Οδυσσεύς Ελύτης στο ποίημα "Η Οδύσσεια" από τη συλλογή "Το Φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά" γράφει τους στίχους:

Ο Όμηρος στον Εγγονόπουλο λειτουργεί ως έννοια με διττή σημασιολογική υπόσταση, που συγκροτεί το οντολογικό της περιεχόμενο στα πλαίσια μιας διαχρονίας. Στην πρώτη περίπτωση, με τη λιτή καταφατική απάντηση το ποιητικό υποκείμενο παραπέμπει στον ποιητή της Ιλιάδας και της Οδύσσειας, ενώ στη δεύτερη, για την οποία αφιερώνει και τους περισσότερους στίχους, παραπέμπει σε μια μεταγενέστερη, πιο σύγχρονη, κάπως περιθωριακή και πιο κοντά στις κοσμοθεωρητικές, άρα και λογοτεχνικές συντεταγμένες του Εγγονόπουλου, εκδοχή του Ομήρου. Ο Εγγονόπουλος δεν πιστεύει ότι ο Όμηρος ήταν ένα και μοναδικό πρόσωπο. Ο Όμηρος είναι ο τρόπος με τον οποίο γράφεται η ποίηση, είναι ένας μηχανισμός σύνθεσης του ποιητικού λόγου που δεν υπακούει σε κανόνες και χρονικά πλαίσια. Με αυτή την έννοια θεωρούμε ότι θεματολογικά το ποίημα συγγενεύει με τον πίνακα του Φώτη Κόντογλου "Ο Χατζή Ουστάς Ιορδάνογλου και ο υιός αυτού Όμηρος"⁹ (1937), με την προϋπόθεση φυσικά ότι η σημαίνουσα ουσία του πίνακα μπορεί να αποκωδικοποιηθεί και να πάρει τα χαρακτηριστικά ενός λεκτικού σημαίνοντος. Για το συγκεκριμένο πίνακα ο Δ. Τζιόβας παρατηρεί ότι: "αποτελεί μια προσφυή εικαστική απεικόνιση του συγκροτισμού: Ελλάδα ως Τουρκοκρατία και ως Αρχαιότητα, ως Διαφωτισμός και ως Ορθοδοξία, ως Δύση και ως Ανατολή"¹⁰. Το ποίημα του Εγγονόπουλου αναπλάθει δημιουργικά τη θεματική που περιέχει ο πίνακας του Κόντογλου. Με δεδομένη την κειμενική

"Καί τά λόγια του ένα - ένα στό τετράδιο μέ τίς πεταλοῦδες κάρφωνα"

⁹ "Το διπλό αυτό πορτραίτο εικονίζει έναν ηλικιωμένο Μικρασιάτη, το Χατζή Ουστάς Ιορδάνογλου και το γιο του Όμηρο. Ο Ιορδάνογλου, ως γνήσιος ανατολίτης, κάθεται σταυροπόδι πάνω σε μικρό κόκκινο κιλίμι, φορώντας τα παραδοσιακά ρούχα της πατρίδας του.[...] Δίπλα του και λίγο πιο πίσω, σε ένδειξη σεβασμού, ο γιος του Όμηρος, και αυτός με τα ενδύματα της πατρίδας του, στην ίδια περίπου στάση, με διαφιροποίηση μόνο στα χέρια -φέρει το δεξί μπροστά στο στήθος σαν σε δέηση. Το δυσανάλογα μεγάλο κεφάλι φέρνει κοντά φυσιολογικά, το νεαρό παιδί στο Λαοκόοντα (1936) της δημοτικής Πινακοθήκης Αθηνών, καθώς και στα παιδιά στην Κοιλιάδα του Κλαυθμώνος (1930). Όπως στις εικόνες έτσι και στον πίνακα αυτό δεν προσδιορίζεται με σαφήνεια αν η σκηνή τοποθετείται σε εξωτερικό ή εσωτερικό χώρο, καθώς το βάθος κλείνει σχεδόν μέχρι επάνω με φανταστικό διάροφο κτίριο και δέντρα, ενώ στον ουρανό έχει βγει προσωποποιημένη η Σελήνη. Το σχέδιο, το πλάσιμο του προσώπου και των χεριών, η πτυχολογία και το αρχιτεκτονικό βάθος κατάγονται άμεσα από τη μεταβυζαντινή τεχνική της φορητής εικόνας, όπως την χειρίζεται με τον προσωπικό του τρόπο, στο σκούρο ιδίως προπλασμό και τα φώτα, ο Κόντογλου". Νίκος Ζίας: *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, εκδ. Ιδρύματος Εμπορικής Τράπεζας, σελ. 75 - 76, Αθήνα 1991 και του ιδίου " *Φώτης Κόντογλου, Ανταίγειες του Βυζαντίου στον 20 -ο αιώνα*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, σελ. 46, 1997.

¹⁰ Δ. Τζιόβα. "Η αμφίδρομη σχέση Ελληνισμού και Δύσης - Το μήνυμα του Οδυσσέα", εφημερ. *Το Βήμα*, 3 Μαρτίου 1996.

λειτουργία που επιτελεί και ένας πίνακας ζωγραφικής (το μήνυμα αποτελεί μια μορφή κειμένου-η εικόνα μετατρέπεται σε κείμενο), τότε το ποίημα έχει τις θεματικές του ρίζες στο εικονιστικό σύστημα σημαινόντων του ζωγραφικού πίνακα. Ο Εγγονόπουλος δανείζεται στοιχεία από το συγκεκριμένο εικονιστικό σύστημα. Η αντιστοιχία της σχέσης ζωγραφικού πίνακα και λεκτικού συστήματος του ποιητικού κειμένου συνιστά μια βασική διακειμενική πρακτική που ο Laygent Jenny, ονόμασε <<λεκτικοποίηση>>¹¹. Ο Εγγονόπουλος παρά τις εμφανείς διαφοροποιήσεις (σκηνικός χώρος, πρόσωπα, χρόνος) επιλέγει και αναπαράγει υπερρεαλιστικά το ιδεολογικό πλαίσιο του πίνακα, την ανάγνωση του Ομήρου όχι μέσα από στερεότυπα, κλισέ και ιδεολογήματα μιας παράδοσης στατικής αλλά μέσα από τη δυναμική της αντίθεσης και τη γονιμοποιητική σχέση της αφομοίωσης φαινομενικά ετερόκλητων πολιτισμικών στοιχείων. Ο Όμηρος του Εγγονόπουλου από τη Μοσχόπολη και ο Όμηρος του Κόντογλου από την Καππαδοκία στην ουσία είναι το ίδιο πρόσωπο σε μια πιο διευρυμένη και διαπολιτισμική εκδοχή. Και οι δύο θεωρούν τον Όμηρο γέφυρα που ενώνει τη Δύση με την Ανατολή και δομικό χαρακτηριστικό του νεότερου Ελληνισμού πέρα από γεωγραφικούς ή στενά εθνολογικούς προσδιορισμούς. Ο Εγγονόπουλος βάζει πλάι στο γεννήτορα Όμηρο, τον Όμηρο της λαϊκής μούσας, τον Όμηρο-γεφύρι που ενώνει πολιτισμικά, έστω και αν ζούσε στο περιθώριο, πάνω στα δέντρα ή κάτω από τα γεφύρια, αυτόν τον κουβαλητή της προφορικής παράδοσης και της λαϊκής λαλιάς ως αποδέκτη και ζωντανή παρουσία της ομηρικής παρακαταθήκης. Ο Εγγονόπουλος βγάζει τον Όμηρο από τα συρτάρια του ακαδημαϊσμού ή του αδιέξοδου σχολαστικισμού και βλέπει αυτό που ένας λόγιος σχολιαστής δε θα μπορούσε να δει: πίσω από το μεγαλόπνοο έπος την ανάσα του ανώνυμου δημιουργού, του τυφλού ποιητή που άφησε στην ιστορία ένα ανεξάντλητο έργο. Και αν επιλέγει τη Μοσχόπολη¹² ως καταγωγή και σημείο αναφοράς του δικού του Ομήρου, μια ξεχασμένη σήμερα πόλη της Βορείου Ηπείρου, με σπουδαία όμως πνευματική ζωή και εμπορική ανάπτυξη το 17-ο και 18-ο αιώνα, το κάνει γιατί αναγνωρίζει συμβολικά σ' αυτή και γενικότερα στο βαλκανικό της περίγυρο τη συμβολή τους στην ανάπτυξη του νεοελληνικού διαφωτισμού και την πολιτισμική αναγέννηση του Ελληνισμού. Το

Voskopoje

¹¹ Laurent Jenny, Η στρατηγική της μορφής, Περιοδ. "Η Άλω", τεύχ. 3-4, Αθήνα, Φθινόπωρο 1996, σελ. 89-91.

¹² Για την οικονομική και πνευματική ανάπτυξη της Μοσχόπολης την περίοδο 1700-1760 βλέπε: Η Μοσχόπολις, 1330 - 1930, Μητροπολίτου Ξάνθης Ιωακείμ Μαρτινιάνου, επιμ. Στίλιανος Π. Κυριακίδου, Θεσσαλονίκη 1957, σελ.92 - 149.

λέξημα άλλωστε προσλαμβάνει και αυτοαναφορική διάσταση, αν θυμηθούμε τη συχνή αναφορά στο έργο του τοπωνυμίων από την περιοχή της Αλβανίας¹³.

2.1. Ο ΝΟΣΤΟΣ

Η έννοια του νόστου μνημειώνεται λογοτεχνικά για πρώτη φορά στον ελληνικό κόσμο αποτελώντας κέντρο του αφηγηματικού ιστού της ομηρικής Οδύσσειας. Αυτό ήταν φυσικό να συμβεί σε ένα χώρο που οι κάτοικοί του βίωναν για αιώνες είτε λόγω οικονομικών είτε λόγω πολιτικών συνθηκών την αίσθηση της περιπλάνησης και τον πόθο της επιστροφής στην πατρίδα. Ο περιπλανώμενος Οδυσσεύς¹⁴ υπήρξε έκτοτε αρχετυπική μορφή όχι μόνο της ελληνικής αλλά και την παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ο νόστος ως εννοιολογική σταθερά κατέλαβε σημαντική θέση σε όλες τις μορφές της τέχνης και πολλοί καλλιτέχνες την προσέγγισαν με το δικό τους τρόπο, άλλοι διευρύνοντας το περιεχόμενο και δίνοντας στην έννοια μια κοσμοθεωρητική χροιά¹⁵ και άλλοι περιορίζοντάς την στα πλαίσια του ατομικού-βιωματικού τους χώρου. Στη δεύτερη περίπτωση ανήκει και το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου:

"ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΛΑΕΡΤΙΑΔΗΣ¹⁶

¹³ Η μητέρα του ποιητή, Ερριέτη, ήταν Αθηναία, κόρη του ανώτερου υπάλληλου των Ταχυδρομείων και λόγιου Νίκου Ιωαννίδη, ο οποίος καταγόταν από τη Χειμάρρα της Βορείου Ηπείρου. (Βούρτσης, Χάρτης, 25-26, 1988)

¹⁴ Ο ομηρικός ήρωας, ως σύμβολο του νόστου είχε εμπνεύσει και ζωγραφικά τον Νίκο Εγγονόπουλο. Το 1947 ζωγράφισε τον πίνακα με τίτλο "Η επιστροφή του Οδυσσέα", όπου με υπερρεαλιστικό τρόπο αποδίδει το θέμα της επιστροφής στις ρίζες. Με τον ίδιο τίτλο και το ίδιο θέμα φιλοτέχνησε και δεύτερο πίνακα το 1970. Η Λοϊζίδα (1984) υπογραμμίζει ότι η επιστροφή στις ρίζες είναι ένα πολιτιστικό μήνυμα άρρηκτα συνδεδεμένο με το μύθο της <<Ελληνικότητας>>που στο έργο του Εγγονόπουλου περνά και μέσα από τις αναβιώσεις της αρχαίας μυθολογίας.

¹⁵ Ανδρέα Εμπειρίκου, <<Η επιστροφή του Οδυσσέως>>. Είναι τίτλος κειμένου που γράφτηκε το 1945-1946 και περιλαμβάνεται στη συλλογή κειμένων "Γραπτά ή προσωπική μυθολογία, 1936 - 1946, Άγρα, Αθήνα 1979, σελ.195-202.

¹⁶ Συνηθισμένη προσφώνηση του Οδυσσέα στα ομηρικά κείμενα. Βλέπε για παράδειγμα τους στίχους:

"Τόν δ' ἡμείβετ' ἔπειθ' Ἑλένη Διός ἐκγεγαυία·

<<Οὔτος δ' αὖ Λαερτιάδης πολύμητις Ὀδυσσεύς,

δς τράφη ἐν δήμῳ Ἰθάκης κρاناῖς περ ἐούσης

Συμμετέχων σέ παραστάσεις κινεζικοῦ θιάσου, δέν παραλείπει ποτέ νά βάφῃ τή μύτη του μ' ἓνα ἀπαστράπτον ἄσπρο χροῶμα, <<σημάδι τῆς πανουργίας του>>, γιατί δέν ἐννοεῖ νά κρύψῃ τήν πίκρα του, καί τή ντροπή του, πῶς κάποτε ὑπῆρξε μοιχός. Δέν τόν δικαιολογεῖ, στά ἴδια του τά μάτια, οὔτε κἄν ἡ ζάλη δπου τοῦ προκαλοῦσε ὁ ἔξαλλός του πόθος νά φτάσῃ τό γρηγορώτερο, μίαν ὥρα ἀρχύτερα, στήν ἐδικιά του Ἰθάκη".

Ο τιτλικός ορισμός του ποιήματος σε μια πρώτη ανάγνωση δημιουργεῖ σχέση <<παρακειμενικής>>¹⁷ ἐξάρτησης με τον ομηρικό μῦθο· καθώς όμως ο πατρωνυμικός προσδιορισμός που περιέχει, αποδεσμεύεται από τον αρχικό νοηματικό του πυρήνα, σταδιακά περιορίζεται η ιστορική και λογοτεχνική του διάσταση, και αυτονομείται νοηματικά αναδεικνύοντας την ποιητική του αμφισημία. Ο Εγγονόπουλος δανείζεται υλικά από το μῦθο και πλάθει ένα διαφορετικό ἥρωα ανασκευάζοντας και σε ένα βαθμό απομυθοποιώντας το ομηρικό του πρότυπο. Στο ποίημα αυτό πιστεύουμε ότι ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεῖ τη διακειμενική πρακτική τῆς <<διεύρυνσης>>¹⁸ του σημασιοδοτικού δυναμικού του αρχικού κειμένου. Η διακειμενικότητα του ποιήματος δε στηρίζεται σε παραθεματικές φράσεις αλλά απηχεί μια ευρύτερη επαφή με το ομηρικό κείμενο μέσα από τη διαδικασία μιας υποσυνείδητης αποδοχής και μετασχηματισμοῦ βασικών θεματικών μοτίβων. Πρόκειται για μια <<συνολιστική>> διαδικασία, αφού ο Ὅμηρος διαπερνά την ποιητική γραφή του Εγγονόπουλου ὄχι αποσπασματικά ἀλλά ενιαία, ὡς λόγος, ὡς τεχνική ἢ αισθητική ἀντίληψη. Με αυτό τον τρόπο <<διαπερνούν>> τα ομηρικά μηνύματα το ποιητικό υποσυνείδητο και ανακινούν τή μνήμη και τή φαντασία.

Το ποίημα παρουσιάζεται υφολογικά και θεματολογικά προσδιορισμένο με τέτοιο τρόπο, ὥστε φανερά να αποκόπτει τον ομφάλιο λώρο από το πατρικό κείμενο. Ούτε ὅμως αὐτή καθ' εαυτή η θεματική υπόσταση του καινούργιου κειμένου μπορεί να αποτελέσει στοιχείο διαφοροποίησης, ικανό να αποσιωπήσει τήν ομηρική του καταγωγή. Ο ποιητής παραπλανεῖ, ὡπως και ο ἥρωάς του, που υποδύεται ρόλους <<συμμετέχων σε παραστάσεις κινεζικοῦ θιάσου>> και βάφοντας τή μύτη του <<μ' ἓνα ἀπαστράπτον ἄσπρο χροῶμα, σημάδι τῆς πανουργίας του>>. Η υπόδυση ρόλων ἀνακαλεῖ στη μνήμη τον ομηρικό ἥρωα (ὡς ξένο ἢ ὡς ζητιάνο), ὡπως αὐτός παρουσιάστηκε, ὅταν χρειάστηκε να υποδυθεῖ

εἰδῶς παντοίους τε δόλους καί μῆδεα πυκνά>>.

(Ιλιάδα, γ', 199-202)

¹⁷ Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, p. 9-10.

¹⁸ Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 96.

ρόλους προκειμένου να πετύχει το στόχο του. Ο διακεκομμένος σύνδεσμος παραπέμπει στη λειτουργία της <<ενσωμάτωσης>>, όπως την όρισε ο Laurent Jenny, στα πλαίσια της αρχής της <<μεταφορικής ιστοπίας>>, σύμφωνα με την οποία γίνεται αναφορά ενός κειμενικού αποσπάσματος, λόγω της σημασιολογικής του σχέσης με τα συμφραζόμενα¹⁹:

"Ὡς ἄρα μιν φαμένη ῥάβδῳ ἐπεμάσσατ' Ἀθήνη.
κάρψεν μὲν χροῖα καλὸν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι,
ξανθάς δ' ἐκ κεφαλῆς ὄλεσε τρίχας, ἀμφὶ δὲ δέρμα
πάντεσσιν μαλέεσσι παλαιοῦ θῆκε γέροντος,
κνύζωσεν δέ οἱ ὄσσε πάρος περικαλλέ' ἔοντε·
ἀμφὶ δὲ ῥάκος ἄλλο κακὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα,
ῥωγαλέα ῥυπόωντα, κακῶ μεμορυγμένα καπνῶ·
ἀμφὶ δὲ μιν μέγα δέρμα ταχείης ἔσσ' ἔλάφοιο,
ψιλόν· δῶκε δὲ οἱ σκῆπτρον καὶ ἀεικέα πῆρην,
πυκνά ῥωγαλέην· ἐν δὲ στρόφος ἦεν ἄορτήρ".
(Οδύσεια, ν', 429-438)²⁰

Η μεταμόρφωση-μεταμφίεση δεν αλλοιώνει ριζικά την ταυτότητα του ήρωα ούτε στο ομηρικό κείμενο ούτε στον Εγγονόπουλο. Και στις δύο περιπτώσεις οι ήρωες διαθέτουν (ο καθένας για δικούς του λόγους) σημάδι αναγνωριστικό της πραγματικής τους ταυτότητας. Στον Όμηρο το σημάδι αυτό θα λειτουργήσει ως αρχή της αναγνώρισης, προοίμιο της επιστροφής και της προσωπικής του λύτρωσης, ενώ στον Εγγονόπουλο ως αυτοτιμωρία και διαρκής υπενθύμιση της ενοχής. Στη ραψωδία τ' της Οδύσειας (Όδυσσέως καὶ Πηνελόπης ὁμιλία. Τὰ νίπτρα) παρατηρούμε ότι η διαδικασία της αποκάλυψης συντελείται μέσω των λειτουργικών δυνατοτήτων που διαθέτει ένα αφηγηματικό επινόημα και η μετατροπή του από δομικό στοιχείο της αφήγησης σε υλικό ύφανσης μιας συγχρονικής εκδοχής του ποιητικού μύθου. Η σκηνή της συνομιλίας του Οδυσσέα με την Πηνελόπη, όπως επίσης και η σκηνή της αναγνώρισης του Οδυσσέα από την παραμάνα του Ευρύκλεια, που παραθέτουμε παρακάτω, τροφοδοτούν με θεματικό υλικό τον Εγγονόπουλο πάνω στο οποίο θα στηρίξει τη δική του εκδοχή για το ρόλο του "σημαδιού" στη συγκρότηση του δικού του ποιητικού μύθου.

1. "νίξε δ' ἄρ' ἄσσον ἰοῦσα ἄναχθ' ἔον· αὐτίκα δ' ἔγνω
οὐλήν, τὴν ποτέ μιν σὺς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι

¹⁹ Laurent Jenny, *ό. π.*, σελ. 92-93.

²⁰ Homer, *The Odyssey*, Vol. II, William Heinemann, LTD, London 1966.

Παρνησόν δ' ἔλθόντα μέτ' Αυτόλυκόν τε καί υἷας,
μητρος ἔης πάτερ' ἔσθλόν, ὃς ἀνθρώπους ἐκέκαστο
κλεπτοσύνη θ' ὄρωκω τε."
(Οδύσσεια, τ', 392-396)²¹

2. "ὁ δ' ἄρα πρότιστος Ὀδυσσεύς
ἔσσυτ' ἀνασχόμενος δολιχόν δόρυ χειρὶ παχείῃ,
οὐτάμεναι μεμαώς· ὁ δέ μιν φθάμενος ἔλασεν σῦς
γουνός ὕπερ, πολλόν δέ διήφυσε σαρκός ὀδόντι
λικριφίς ἀΐξας, οὐδ' ὄστέον ἔκετο φωτός.

[...]

τῶ μὲν ῥα πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
χαῖρον νοστήσαντι καὶ ἐξερέεινον ἕκαστα,
οὐλήν δτι πάθοι· ὁ δ' ἄρα σφίσιν εὔ κατέλεξεν
ὥς μιν θηρεύοντ' ἔλασεν σῦς λευκῶ ὀδόντι,
Παρνησόνδ' ἔλθόντα σὺν υἷασιν Αυτόλύκοιο".
(Οδύσσεια, τ, 447- 466)²²

Ο Εγγονόπουλος είναι επηρεασμένος από τη διδασκαλία των Ορφικών. Στους Ορφικούς παρατηρεῖται έντονη η αίσθηση της αμαρτίας και της ενοχής²³. Για τον ήρωα του Εγγονόπουλου το σημάδι δεν είναι μέσο αναγνώρισης από τους άλλους αλλά υπενθύμισης μιας ενοχής προς τον ίδιο του τον εαυτό, σημάδι που γίνεται με τη θέλησή του και τον γεμίζει τύψεις και ενοχές. <<Σημάδι τῆς πανουργίας του>> το χαρακτηρίζει ο ποιητής και ανακαλεί στη μνήμη την περιγραφή του Οδυσσέα από τη Αθηνάς, στη ν' ραψωδία της Οδύσσειας:

"Κερδαλέος κ' εἶη καὶ ἐπίπλοκος ὃς σε παρῆλθοι
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεός ἀντιάειε.
σχέτλειε, ποικιλομῆτα, δόλων ἄτ', οὐκ ἄρ' ἔμελλες,

²¹ Homer, *The Odyssey*, ὁ.π., σελ. 256.

²² Homer, *The Odyssey*, ὁ. π., σελ. 260.

²³ Οι Ορφικοί πίστευαν ότι μέσα στον άνθρωπο υπάρχει ένα θεϊκό στοιχείο, η ψυχή, που είναι φυλακισμένη στο σώμα. Υποχρέωση του ανθρώπου είναι να την απελευθερώσει απ' αυτό. Αν το άτομο ζήσει με δίκαιο και χρηστό τρόπο, τότε η ψυχή του θα πάει στη χώρα των Μακάρων, στα Ηλύσια Πεδία. Αν όμως είχε διαπράξει κακές πράξεις, η ψυχή του έπρεπε να υποστεί διάφορες τιμωρίες και να καταλήξει στην κόλαση. Βλέπε: Guthrie W. K. C., *Ο Ορφείας και η αρχαία ελληνική θρησκεία*, Ινστιτούτο Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2000, σελ. 306-316.

οὐδ' ἐν σῆ περ ἐὼν γαίῃ, λήξειν ἀπατάων
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν".
(Οδύσσεια, ν', 291-295)²⁴

Σε αντίθεση με τον ομηρικό Οδυσσεά ο δικός του ήρωας έχει τύψεις για όλα αυτά που έκανε, για όλα τα μέσα που χρησιμοποίησε προκειμένου <<να φτάση τό γρηγορότερο, μίαν ὥρα ἀρχύτερα, στήν ἐδικιά του Ἴθάκη>>. Ουσιαστικά ο Εγγονόπουλος πλάθοντας μια καινούργια ιστορία δίνει την προσωπική του εκδοχή για το μύθο και διαμορφώνει τις συνθήκες πρόσληψης από τον αναγνώστη²⁵. Πρόκειται για μια βιοματική τοποθέτηση και ίσως μια διαφορετική θεώρηση των πραγματικών κινήτρων του νόστου. Μπορεί, όμως, να αποτελεί και έναν αντίλογο προς όλους τους ομοτέχνους του που πραγματεύθηκαν το ίδιο θέμα. Η σκόπιμη, τέλος, αντιστροφή των θεματικών δεδομένων μπορεί να αποσκοπεί σε μια ειρωνική και καυστικά σχολιαστική αποστροφή του ποιητή προς τους μελετητές της ομηρικής ποίησης. Η στροφή στην παράδοση αποτελεί για τον Εγγονόπουλο μέρος μιας ευρύτερης διαδικασίας ανασύνθεσης του αρχαίου μύθου άρρηκτα συνδεδεμένης, μέσα όμως από μια κριτική θεώρηση, με το ιδεολόγημα της ελληνικότητας. Με αυτή την έννοια η αρχετυπική μορφή του Οδυσσεά, εκτός από σύμβολο του νόστου, αποκτά ευρύτερες διαστάσεις και εντάσσεται στα ιδεολογικά συμφραζόμενα μιας αντίληψης για το ρόλο της παράδοσης στη σύγχρονη δημιουργία. Θα πρέπει να μνημονεύσουμε και μια σειρά από ζωγραφικές συνθέσεις του Εγγονόπουλου, οι οποίες πραγματεύονται το ίδιο θέμα (Η επιστροφή του Οδυσσεά-1947, Οδυσσεύς και Καλυψώ-1960, Η επιστροφή του Οδυσσεά-1970)²⁶.

* * *

Είναι γνωστό ότι η διακειμενικότητα στον υπερρεαλισμό είναι δυσδιάκριτη όχι μόνο σε επίπεδο μορφής αλλά κυρίως σε επίπεδο περιεχομένου, καθώς εκεί ουσιαστικά συντελείται η διαδικασία ενσωμάτωσης και μετασχηματισμού των

²⁴ Homer, *The Odyssey*, vol. II, σελ. 22.

²⁵ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εὐθραυστη ἀλήθεια, Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα, σελ. 87. Ο συγγραφέας αναφερόμενος στο αφήγημα του Α. Εμπειρίκου <<Η επιστροφή του Οδυσσεύς>> γράφει: "Η δημιουργία μιας νέας ιστορίας, μέσα στην οποία εντάσσεται ένα τμήμα της παλιάς, συντελεί στην αριότερη ενσωμάτωση του μύθου μέσα στο πολιτισμικό σύμπαν του δέκτη της αφήγησης.[...] Δημιουργεί, τέλος, τις συνθήκες πρόσληψής της από τον αναγνώστη, που δε θα δεσμεύεται κατ' ανάγκη από τις άλλες επιλογές και προτιμήσεις του συγγραφέα, αλλά θα λειτουργήσει με μόνο κριτήριο το αισθητικό αποτέλεσμα".

²⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, *Σχέδια και Χρώματα*, Ύψιλον, Αθήνα 1996.

δάνειων κειμενικών στοιχείων. Στη διαδικασία αυτή χρησιμοποιούνται ιστοπικοί συνδυασμοί που καθιστούν ορατή την ενσωμάτωση του δανείου όχι μόνο σε ένα αλλά σε πολλά επίπεδα. Το διακειμενικό μόσχευμα ενσωματώνεται στα νοηματικά συμφραζόμενα του καινούργιου κειμένου μετασχηματισμένο με διευρυμένο το σημασιολογικό του πυρήνα.

Ο νόστος, ως δεσπόζουσα έννοια με πολλαπλή νοηματοδότηση, διαπερνά το θεματικό πυρήνα και του ποιήματος <<Ενθύμιον της Κωνσταντινουπόλεως>> από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών", παρά τις ορατές σημασιακές αποκλίσεις που παρατηρούνται στην ανάπτυξη του λογοτεχνικού μύθου. Παραθέτουμε τις πρώτες στροφές του ποιήματος: "πάνω εις τή μαρμάρινη τήν προκυμαία τοῦ ἀνακτόρου / ἐναποθέσανε σέ διαστήματα ὡς ἔγγιστα κανονικά / ψηλούς σωρούς τά ξύλα / ποῦ ἔφεραν τά καϊκία ἀπό τά μακρυνά / παράλια δάση // κι' ἄλλοι σωροί εἶναι ἀπό ψιλοῦς / λεπτοῦς κορμούς σάν κορμί κόρης / κι' ἄλλοι σωροί ἀπό / θεώρατα μεγάλα / δέντρα // καί βρέχει συνεχῶς καί ἡ ἐπίμονη βροχή μουσκεύει / τ' ἄχαρα τά ξύλα / καί γυαλίζουνε τά μάρμαρα τοῦ πλακωστρώτου / καθὼς τό νερό ἀτελείωτα τά πλένει καί τά ξαναπλένει / κι' ὁ οὐρανός βαρὺς μαζί καί μαύρος / - ἄραγε ποιός ξέρει τί ὥρα τῆς ἡμέρας νᾶναι; - / καμμιάν ἐλπίδα δέ στέργει γιά νά δώση // (ἡ ἀπέναντι ὄχθη ἔχει χαθῆ / λές δέν ὑπῆρξε) / κι' ἡ θάλασσα εἶναι μουντή κι' ἀγριεμένη / σάν οἱ πυκνές οἱ στάλες τῆς βροχῆς ποῦ τή βαροῦνε / νᾶχουν ξυπνήσει μέσα της μιά μάνητα τεράστια / ποῦ μέ τί κόπο τηνέ/ συγκρατάει". Μετά τον αφηνιδιασμό των πρώτων στροφών η αφηγηματική ροή ομαλοποιείται σταδιακά και αποκαλύπτει τον υφέροντα διακειμενικό λόγο του ποιήματος. Καταγωγική μήτρα των σημασιολογικών διαστρωματώσεων του κειμένου αποτελεί η έννοια του νόστου, η οποία εμπεριέχει στη συγχρονική τους διάσταση διαφοροποιημένες μεν αλλά νοηματικά ισοδύναμες με την αφετηριακή στόχευση του μύθου αναφορές.

Στο ποίημα βλέπουμε ότι ο αφηγηματικός ιστός συγκρατεί το νοηματικό πεδίο της υπερκείμενης έννοιας (του νόστου), αλλά ταυτόχρονα το υποβάλλει στις μεταβολές και διαφοροποιήσεις που επιβάλλει η διαχρονική λειτουργία του μύθου. Διακειμενικά το ποίημα στηρίζεται στην πρακτική της <<παραγραμματισμού>>²⁷ της Kristeva, καθώς μοιάζει να αποτελεί τόπο διασταύρωσης δύο ή περισσότερων ποιητικών κωδίκων. Η αφηγηματική πλοκή του καινούργιου κειμένου στηρίζεται στην αλληλοδιαδοχή και επενέργεια βιωματικών και μυθολογικών στοιχείων του υποκειμένου. Για παράδειγμα, το τιλικό πρόταγμα "Ενθύμιον της Κωνσταντινουπόλεως" μπορεί να παραπέμπει σε επιστολικό λογότυπο εποχής ή να καθιστά εξαρχής πρόδηλο το βιωματικό χαρακτήρα του κειμένου, στην πραγματικότητα όμως εισάγει το ποίημα με τη βοήθεια μιας μετωνυμικής

²⁷ J. Kristeva, Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris 1978, p. 85.

ιστοπίας στον κύκλο μιας ομάδας ποιητικών κειμένων, των πρώτων μετά την Άλωση χρόνων, που πραγματεύονται τον αντίκτυπο της άλωσης της Πόλης στη ζωή των Ελλήνων. Συνειρμικά παραπέμπει στο τραγούδι "Ανακάλημα της Κωνσταντινούπολης"²⁸ (Θρήνος για την Κωνσταντινούπολη), κείμενο του 15 -ου αιώνα, αλλά και σε ολόκληρη ομάδα τραγουδιών με παρόμοιο περιεχόμενο²⁹. Ο τίτλος του Εγγονόπουλου δημιουργώντας περισσότερο ηχητική και λιγότερο νοηματική ισοδυναμία παρουσιάζει μια αισθητή σημασιολογική απόκλιση από τα κειμενικά συμφραζόμενα του μεταβυζαντινού κειμένου. Ο μετωνυμικός χαρακτήρας του τοπωνυμικού προσδιορισμού, που ενισχύεται από το στικτικό του περίγραμμα, οδηγεί την ανάγνωση σε ένα παιχνίδι συνειρμικών αναμνήσεων του ποιητικού υποκειμένου επιβοηθητικό στην ανεύρεση των κυρίαρχων ιστοπιών και των αντίστοιχων κωδίκων που τις συγκροτούν. Οι κώδικες (χώρος, φύση, συναίσθημα) στην αμοιβαία τους διαπλοκή ορίζουν και το νοηματικό του πεδίο.

Άμεσα ανιχνεύσιμη ιστοτοπία και μάλιστα από τον τίτλο του ποιήματος προβάλλει η ιστοτοπία του χώρου. Το γεωγραφικό κώδικα του κειμένου ορίζει η συνταγματική ακολουθία των ποιητικών όρων:

1. Κωνσταντινούπολη 2. την προκυμαία του ανακτόρου 3. τα μάρμαρα του πλακοστρώτου 4. η απέναντι όχθη 5. το ερημικό τοπίο 6. στο ευγενικό το περιγιάλι 7. σ' αυτά εδώ τα μέρη

Σύμφωνα με τη συνταγματική διάταξη των κειμενικών όρων το ποιητικό υποκείμενο κυριολεκτεί, δηλαδή ο τοπωνυμικός προσδιορισμός του τίτλου αποτελεί ανάκληση μνημονικών καταγραφών του παρελθόντος (βιοματικών αλλά και ιστορικών) που βρίσκουν διέξοδο στην ποιητική έκφραση. Με τη μελέτη της παραδειγματικής διάταξης των όρων αποκαλύπτεται συνεκδοχικά το περίγραμμα

²⁸ *Ανακάλημα της Κωνσταντινούπολης*, Κριτική έκδοση, Εμμανουήλ Κριαράς, Θεσσαλονίκη 1965.

²⁹ Τα σημαντικότερα από τα λόγια κείμενα για την άλωση της Πόλης είναι τα εξής: 1. *Άλωσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, στιχούργημα 1045 δεκαπεντασύλλαβων στίχων, Έμμανουήλ Λιμενίτης, εκδ. Legrand, BGV, I, σσ, 169 - 202. 2. *Θρήνος τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, 128 στίχοι, χειρόγραφο αρ. 160 της πατριαρχικής βιβλιοθήκης των Ιεροσολύμων, έκδ. Παπαδόπουλου - Κεραμέως, 1903. 3. *Θρήνος τῶν τεσσάρων Πατριαρχείων*, 102 δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι, έκδ. Karl Kumbacher. 4. *Θρήνος καὶ κλαυθμὸς περὶ τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, Ματθαίου Μυρέων, έκδ, Legrand, BGV, II, Paris 1881. 5. *Θρήνος Περί τό γένος τῶν Ρωμαίων τό πῶς ἐγκατασταθήκαμεν καί πῶς ἐχάσαμεν τήν Πόλιν καί ὄλα τά ἀγαθά*, Παπᾶ Συναδηνοῦ τοῦ Σερραίου, 160 δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι, εκδ, Σπύρος Λάμπρος, Εστία 22, 1886, σελ. 821-825. Βλέπε: Κ. Κρουμπάχερ, *Ιστορία Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας*, τόμ. Γ, εκδ. Πάπυρος, 1939, σελ. 11-115.

μιας περιπλάνησης και της δοκιμασίας που υφίσταται το υποκείμενο για την κατάκτηση του στόχου, της επιστροφής του, δηλαδή, στον αγαπημένο του τόπο. Με αυτή την έννοια η "Κωνσταντινούπολη" του τίτλου αποτελεί μετωνυμία της ομηρικής ή ακόμα και της καβαφικής Ιθάκης. Την ίδια στιγμή στο ποιητικό σώμα εγγράφονται παράλληλα κείμενα που συστοιχούν στην κοινή θεματική ακολουθία. Η δομική συγκρότηση του κειμένου περιλαμβάνει και ένα στρώμα από ομηρικό υλικό, όχι συμπαγές και ενιαίο ή αυτούσιο με παραθεματική μορφή αλλά μεταπλασμένο, βιωματικά καταχωρημένο στο υποσυνείδητο, που προβάλλεται ως λόγος του ποιητικού υποκειμένου, χωρίς όμως να παύει να αποτελεί οιονεί μια ετερότητα. Η υποσυνείδητη οικειοποίηση του ομηρικού κειμένου από το ποιητικό υποκείμενο δε στοχεύει στη μηχανιστική και κατά περίπτωση επανεγγραφή του μύθου (ομηρικού νόστου). Ο τρόπος προσοικείωσης της έννοιας από τον Εγγονόπουλο δείχνει τη δυνατότητα του υποκειμένου να αφομοιώνει και να μετασχηματίζει διαδοχικά παράγοντας πρωτογενή λόγο τον αλλότριω λόγο του ομηρικού κειμένου.

Η ιστοπία της φύσης αποδίδεται με αντίστοιχους λεκτικούς συνδυασμούς:

1. τα ξύλα
2. παράλια δάση
3. θεώρατα μεγάλα δέντρα
4. επίμονη βροχή
5. μάρμαρα
6. ουρανός βαρύν μαζύ και μαύρος
7. η θάλασσα είναι μουντή κι' αγριεμένη
8. υπερήφανη μαγνόλια
9. θάλλει κι' ανθίζει

Οι όροι αυτοί με την τοποποθέτησή τους στον άξονα της παραδειγματικής ανάλυσης παρουσιάζουν μια φύση πάσχουσα και συμπάσχουσα στη δοκιμασία του ποιητικού υποκειμένου. Η αμοιβαία διαπλοκή των κωδίκων καθιστά εφικτή και αναγκαία την αναγωγή του κειμένου στο αρχαίο κείμενο όχι μόνο μέσα από νοηματικές ή εκφραστικές συγκλίσεις και παραλληλίες αλλά και μέσα από σημαίνουσες αποκλίσεις και εκτροπές. Για παράδειγμα η ομηρική ρίζα του λεξήματος "μάνητα", με την <<υπογραμματική>>³⁰ κατά τον Riffaterre λειτουργικότητά του, στην έκτη στροφή ανακαλεί την ιλιαδική "Μῆνιν" είτε αυτονομημένη εκφραστικά:

"Μῆνιν ἄοιδε, θεά, Πηληιάδω Ἄχιλλῆος
οὐλομένην..."
(Ιλιάδα, α', 1)³¹

³⁰ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, μτφρ. J. J. Thomas, Paris, Seuil, 1983. p. 94-96.

³¹ HOMERI OPERA, *Ilias*, Tomus I, editid. by David B. Monro et Thomas W. Allen, Oxford Classical Texts, 1969.

είτε ως μέρος του ρητορικού σχήματος της παρομοίωσης, όπως συμβαίνει στο ομόριζο ρήμα "μαίνομαι" του ομηρικού κειμένου:

"Μαίνεται δ' ὡς δτ' Ἄρης ἐγγέσπαλος ἢ ὄλοόν πῦρ
οὔρεσι μαίνηται, βαθέης ἐν τάρφεσιν ὕλης."
(Ιλιάδα, ο', 605 - 606)³²

είτε ως έμμεση αναφορά στα νεότερα μεταφραστικά εγχειρήματα του ομηρικού κειμένου στα οποία συναντάμε την ομηρική "μήνις" ως "μάνητα", λέξη η οποία είναι πιο κοντά το κείμενο του Εγγονόπουλου (χωρίς φυσικά να παραγνωρίζεται η ευρύτατη χρήση του όρου στα δημώδη βυζαντινά και μεταβυζαντινά κείμενα αλλά και στη σύγχρονη λογοτεχνία). Αναφέρουμε ενδεικτικά:

1. "Τή μάνητα, θεά, τραγούδα μας τοῦ ξακουστοῦ Ἀχιλλέα, ..."

(Ιλιάδα, α', 1)³³.

2. "Ἦρθε ὥρα πού ὁ πουνέντης ἔκοψε τήν ἀγρία μάνητά του, "

(Οδύσσεια, μ', 427)³⁴.

Η ιστοτοπία του συναισθήματος που στοιχειοθετείται με τους ποιητικούς όρους:

1. ενθύμιον 2. κορμί κόρης 3. ελπίδα 4. ο ουρανός βαρῦς μαζύ και μαῦρος 5. η θάλασσα είναι μουντή κι' αγριεμένη 6. μάνητα τεράστια 7. της αγάπης τα βάσανα

τέμνει τον αφηγηματικό ιστό του ποιήματος μετατρέποντας την αναφερόμενη έννοια σε δεσπύζουσα ενός ευρύτερα προσδιορίσιμου βιωματικού χώρου. Ο εκφερόμενος ποιητικός λόγος στοχεύει στην ανάμνηση της υποκειμενικής εμπειρίας, στην ανάδειξη των ανθρωπίνων συναισθημάτων που δοκιμάζονται από τις αντίξοες συνθήκες της εξωτερικής πραγματικότητας. Και στη συγκεκριμένη περίπτωση οι συνθήκες αυτές δεν προσδιορίζονται μόνο βιωματικά αλλά και ιστορικά. Το συναίσθημα της απώλειας, για παράδειγμα, που περικλείεται στη σημαντική του τοπωνυμίου "Κωνσταντινουπόλεως", σηκώνει το βάρος όχι μόνο μιας βιωματικής (χαμένος έρωτας) αλλά και ιστορικής τραγικής τεκμηρίωσης (Άλωση της Πόλης). Το "ενθύμιον" επίσης ανακαλεί συναισθήματα, ξαναζωντανεύει αναμνήσεις για κάτι οριστικά χαμένο, για κάτι που παραμένει

³² HOMERI OPERA, *Ilias*, Tomus I, ό. π.

³³ Ομήρου *Ιλιάδα*, Μετάφραση Ν. Καζαντζάκη - Ι. Θ. Κακριδή, Εστία, σελ. 17.

³⁴ Ομήρου *Οδύσσεια*, Μετ. Ν. Καζαντζάκη - Ι. Θ. Κακριδή, Εστία, σελ. 174.

μόνο ως μνήμη, ατομική ή συλλογική. Ανακυκλώνοντας μνήμη και ιστορία, φαντασία και συναίσθημα το ποιητικό υποκείμενο νιώθει το "άλγος" της απώλειας και τον πόθο της επιστροφής σε χώρο γενέθλιας γης. Η Κωνσταντινούπολη, όπως είναι γνωστό, υπήρξε τόπος εγκατάστασης της οικογένειας του ποιητή κατά τα έτη 1914-1919³⁵. Η διακειμενική αναφορά μπορεί να περιλαμβάνει και εικόνες όχι μόνο όπως τις αποτύπωσε η εμπειρία αλλά και πλάσματα της φαντασίας ή αποτελέσματα συνειρμικών συσχετίσεων. Η αφήγηση δεν παρουσιάζεται ως συντεταγμένος λόγος αλλά αυτοματοποιημένη γραφή, ερμηνευτικά προσεγγίσιμη με τη μέθοδο της διακειμενικής ανάλυσης. Σπαράγματα ομηρικού λόγου αποτελούν το λανθάνον διακειμενικό υπόστρωμα της ποιητικής γραφής και μεταφέρουν στη διαδικασία συγκρότησης του ποιητικού λόγου τον <<υπογραμματικό>> ρόλο συγκεκριμένων λεκτικών όρων που αποτελούν το περιεχόμενο μιας λανθάνουσας διακειμενικής μήτρας, με δεσπόζουσες έννοιες το "νόστο" και την "περιπλάνηση". Εικόνες, όμως, και από την άλλη προσφιλή τέχνη του Εγγονόπουλου, τη ζωγραφική, αναμειγνύονται μέσα στο κείμενο. Η θεματική του ποιήματος (έρωτας-νόστος-ιστορία) υπήρξε οικεία και στο μεγάλο του δάσκαλο στη ζωγραφική τον Κωνσταντίνο Παρθένη³⁶.

Στις δύο καταληκτικές στροφές του κειμένου γίνεται εμφανές το διακειμενικό πλαίσιο της αφήγησης προβαλλόμενο ως νοηματικό περίγραμμα ενός σκηνικά καταγραμμένου επεισοδίου που η καταγωγή του φτάνει στην ομηρική Οδύσσεια: "ἄλλος κανεῖς σέ τοῦτο τό ἐρημικό τοπίο δέ μοιάζει νᾶναι/ πάρεξ μονάχα ἐγώ- ὁ ἴδιος- / ὀρθός ὡς στέκω μέ τά κόκκινα μαλλιά μου μουσκεμένα / νά κολλοῦνε ἀπάνω εἰς τό μέτωπό μου // τῆς ἀγάπης τά βάσανα μ' ἔχουνε φέρει στό εὐγενικό τό περι- / γιάλι / κι' ὄλο ὁ νοῦς μου εἶναι σέ μιάν ὑπέροχη / ὑπερήφανη μαγνόλια / ὅπου σ'αὐτά τά μέρη ἐδῶ / θάλλει κι' ἀνθίζει". Αναφερόμαστε χαρακτηριστικά στο επεισόδιο της άφιξης του Οδυσσεά στο νησί των Φαιάκων και της συνάντησής του με τη Ναυσικά. Παραθέτουμε τα αποσπάσματα:

1. "χθιζός ἔεικοστῶ φύγον ἤματι οἴνοπα πόντον·
τόφρα δέ μ' αἰεὶ κῦμ' ἐφόρει κραιπναί τε θύλαι
νήσου ἀπ' Ὠγυγίης. νῦν δ' ἐνθάδε κάββαλε δαίμων,

³⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, *Σημειώσεις*. Ο ποιητής κάνοντας ένα αυτοσχόλιο στο ποίημα <<Επεισόδιο>> γράφει: "Η Κωνσταντινούπολις δέν ἔχει πλαισιώσει σχεδόν καμιά ἔντονη εἰκόνα τῆς ζωῆς μου. Θυμοῦμαι δμως, πάντα, τούς ὑπέροχους της κήτους μέ τίς μαγνόλιες".

³⁶ Βλέπε: Κωνσταντίνου Παρθένη, τον πίνακα <<Ναυσικά>> που βρίσκεται στη Βουλή των Ελλήνων. Πρόκειται για εικαστική απόδοση τοῦ ἴδιου θέματος με λεπτομέρειες που θυμίζουν ἔντονα το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου.

ὄφρ' ἔτι που καὶ τῆδε πάθω κακόν·"
(Οδύσσεια ζ', 170-173)³⁷

2. "ἀμφιπόλους δ' ἐπὶ θινὶ τεῆς ἐνόησα θυγατρὸς
παιζούσας, ἐν δ' αὐτῇ ἔην εἰκυῖα θεῆσι·"
(Οδύσσεια, η', 290-291)³⁸

Στο τέλος του ποιήματος τον τριτοπρόσωπο αφηγηματικό λόγο διαδέχεται η πρωτοπρόσωπη γραφή και το ποιητικό υποκείμενο διακόπτει την περιγραφική ακολουθία αρθρώνοντας λόγο ενεργό, συμμετοχο στην αφηγηματική δράση. Εκεί αποκαλύπτει το τέλος της περιπέτειας και το κίνητρο της επιστροφής: "τῆς ἀγάπης τὰ βάσανα μ' ἔχουν φέρει σὺ εὐγενικό τὸ περι-γιάλι", όπου συνεκδοχικά το παρομοιωτικό σύνταγμα "σάν κορμί κόρης" αλλά και τα υπερθετικά λεξήματα "ὑπέροχη ὑπερήφανη μαγνόλια" αποτελούν μετωνυμική απόδοση του ερωτικού κινήτρου και σκιαγραφούν ένα άλλο νόστο, όχι μόνο ιστορικό αλλά και ερωτικό. "Τὰ βάσανα τῆς ἀγάπης" διακειμενικά ἔλκουν την καταγωγή τους στον ομηρικό μύθο αλλά και διασχίζουν ως θεματικό μοτίβο ολόκληρη την πορεία της λογοτεχνικής μας παράδοσης με κυριότερο σταθμό τα μεσαιωνικά ερωτικά μυθιστορήματα (από Βέλθανδρο μέχρι και τον Ερωτόκριτο) αλλά και τη νεότερη ποίηση. Από την τελευταία αναφέρουμε για παράδειγμα τους στίχους από την ενότητα "Μαγιοβότανα"³⁹ του Παλαμά από τη συλλογή "Ίαμβοι και ανάπαιστοι":

"Από ξένα βασίλεια
κι από τό Μεσαίωνα
ἦρθεν ὁ Ἰμπέριος
κ' ἦρθεν ἡ Μαργαρώνα.

[...]

Καί νά λένε τούς ἔμαθα
- λόγια πύρινα πόσα!-
τῆς ἀγάπης τὰ βάσανα
στή δική μου γλῶσσα!"
(Μαγιοβότανα)

Τα επίθετα "ὑπέροχη, ὑπερήφανη" που πλαισιώνουν το λέξημα <<μαγνόλια>> σηματοδοτούν ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά έχοντας ως

³⁷ Homer, *The Odyssey*, vol. I, ὁ. π., σελ. 218.

³⁸ Homer, *The Odyssey*, vol. I., σελ.252.

³⁹ Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. 1ος, εκδ. Μπίρης, σελ. 351.

νοηματικό ισοδύναμο τη μορφή της γυναίκας (Πηνελόπης, Ναυσικάς) που παραπέμπει στο ομηρικό κείμενο αλλά και στη σημαντική του τιτλικού τοπωνυμίου (Κωνσταντινουπόλεως). Η ανάμνηση που ανακαλείται στο ποίημα έχει τα χαρακτηριστικά μιας απώλειας βαθύτατα ερωτικής αλλά και ιστορικής καταγραμμένης ως τραυματική εμπειρία που παραμένει απωθημένη στο χώρο του ατομικού και συλλογικού υποσυνείδητου.

2.2. Η ΚΑΤΑΒΑΣΗ ΣΤΟΝ ΑΔΗ

Ο Εγγονόπουλος δεν παρέδωσε δοκιμακό έργο, γεγονός που, αν συνέβαινε, θα συνέβαλε θετικά στη διερεύνηση των διαδικασιών της ποιητικής του συγκρότησης και θα πρόσφερε στην έρευνα μια ολοκληρωμένη εικόνα της ποιητικής του προσωπικότητας. Η απουσία επίσης αρχειακού υλικού καθιστά δύσκολη, αν όχι απαγορευτική, την ένταξη και ερμηνευτική θεώρηση της ποιητικής του γραφής μέσα από τα δεδομένα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα. Το ίδιο του έργο του όμως παρέχει τους κώδικες ανάγνωσης και ερμηνευτικής του τεκμηρίωσης. Ένας από αυτούς, και ο πλέον αναγνωρίσιμος, είναι η διακειμενική του συσχέτιση με έργα από όλες τις περιόδους της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης. Ο ποιητής κατά την αναγνωστική του περιπλάνηση στα μονοπάτια της αρχαίας ελληνικής επικής ποίησης αφομοιώνει όχι μόνο το λεξιλογικό της πλούτο αλλά και τις θεματολογικές της σταθερές, οι οποίες επανεγγράφονται στο έργο του πολλαπλά ανασηματοδοτημένες. Ο Εγγονόπουλος, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω, επιλέγει από την ομηρική ποίηση βασικά θεματικά μοτίβα, τα οποία αναπροσαρμόζει και τα τοποθετεί στα συγχρονικά δεδομένα με την ευαισθησία και την υπερρεαλιστική του φαντασία. Ανασκάπτοντας το διακειμενικό υπόστρωμα ενός μέρους της ποιητικής του παραγωγής γίνεται εμφανής η ομηρική του προέλευση, που προδίδει και το εύρος της κλασικής παιδείας του ποιητή.

Βασικό μοτίβο της ομηρικής ποίησης αποτελούν οι καταβάσεις ζωντανών στον κόσμο των νεκρών. Το μοτίβο απαντάται συχνά και στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Χαρακτηριστικά θα αναφέρουμε το ποίημα "Η πόλις του φωτός"⁴⁰ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Το ποίημα αυτό προσεγγίζει μέσα από την υπερρεαλιστική οπτική το θέμα των Καταβάσεων στον Κάτω Κόσμο, θέμα εξαιρετικά προσφιλές στην αρχαιοελληνική λογοτεχνική γραμματεία. Ομηρική προέλευση του ποιήματος εντοπίζει ο Δανιήλ Ι. Ιακώβ⁴¹ και το συγκρίνει με τη λ' ραψωδία της Οδύσσειας, την ομηρική "Νέκυια". Το ποίημα <<απορροφά>> τη θεματική της "Νέκυιας" αλλά την εντάσσει σε ένα καινούργιο μεταγλωσσικό

⁴⁰ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 73.

⁴¹ Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Περιοδικό *Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 1988, σελ. 37-43.

περιβάλλον. Το θεωρητικό σχήμα της διακειμενικότητας σύμφωνα με τον κλασικό ορισμό της Kristeva πιστεύουμε ότι καλύπτει τις ανάγκες της πληρέστερης προσέγγισης του κειμένου. "Το κείμενο", για την Kristeva, "είναι ένα μωσαϊκό από παραθέσεις χωρίων άλλων κειμένων, κάθε κείμενο είναι μια απορρόφηση και μεταμόρφωση ενός άλλου κειμένου"⁴². Το υλικό του αρχικού κειμένου (Νέκυια), υφιστάμενο τη διαδικασία του <<παραγραμματισμού>>⁴³, που όρισε η Kristeva, διεισδύει μετασηματισμένο στο νοηματικό πεδίο του καινούργιου ποιήματος, αναπροσαρμόζοντας και εντάσσοντας ένα μέρος της νοηματοδότησής του στο περιβάλλον των νοηματικών σημάνσεων του καινούργιου κειμένου. Στο νέο του σημασιακό περιβάλλον το παλαιότερο κείμενο επαναφορτίζεται νοηματικά, αυτονομείται θεματικά και καθίσταται πλέον <<πηγή>> αλλά και "στοιχείο ρητορικής του καινούργιου κειμένου"⁴⁴. Διευρύνοντας τη μεθοδολογική μας πρόταση θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το κείμενο του Εγγονόπουλου λειτουργεί ως <<υπερκείμενο⁴⁵>> του <<υποκειμένου>>, της ομηρικής Νέκυιας.

Πρώτο διακειμενικό στρώμα και μήτρα παραγωγής του ποιήματος αποτελεί, όπως προαναφέρθηκε, η ραψωδία λ' της ομηρικής Οδύσειας. Όμως η διακειμενική χωρητικότητα του ποιήματος δεν περιορίζεται στις ομηρικές του καταβολές αλλά εμπεριέχει και διαχρονικές λογοτεχνικές προσμειξείς. Η διακειμενική του υφή είναι προϊόν επεξεργασίας και πολυεπίπεδης ενσωμάτωσης (ψυχολογικής, αισθητικής, ρητορικής, θεματικής) ενός ευρύτατου φάσματος κειμενικών επιρροών. Στα πλαίσια της ορολογίας του Genette η φράση του τίτλου "Αρχαιοθεν ελληνίς" λειτουργεί ως <<παρακείμενο>>⁴⁶ (paratexte) και παραπέμπει στο καβαφικό προηγούμενο του ποιήματος "Παλαιόθεν Ελληνίς"⁴⁷, στοιχείο το οποίο όμως δεν

⁴² J. Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969: 85.

⁴³ J. Kristeva, *ό. π.*, σελ. 213.

⁴⁴ J. Kristeva, *ό. π.*, σελ. 85.

⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982: 11 - 12. "C' est donc lui je rebaptise désormais *hyperetextualité*. J' entends par là toute relation unissant un texte B (que j' appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j' appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d' une manière qui n' est pas celle du commentaire" ..

⁴⁶ "Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l' ensemble for,é par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l' on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous - titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant - propos, etc.". Gérard Genette, *ό. π.*, σελ. 9

⁴⁷ Κωνσταντίνου Καβάφη:

ΠΑΛΑΙΟΘΕΝ ΕΛΛΗΝΙΣ

Καυχιέται ή Ἀντιόχεια γιά τά λαμπρά της κτίρια,
καί τούς ὄραιοις της δρόμους· γιά τήν περι αὐτήν

αποτελεί απόδειξη της άμεσης καταγωγικής σχέσης των δύο ποιημάτων. Τα κείμενα διαθέτουν αναλογικό γλωσσικό περίγραμμα, ορατό κατά τους πρώτους στίχους (σε επίπεδο μορφής τουλάχιστον), αλλά στη συνέχεια παρεκκλίνουν από τη θεματική τους στόχευση. Πιο εύστοχα θα λέγαμε ότι ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί το ποίημα του Καβάφη ως υποσύλωμα σκηνικής ανάπτυξης του ποιητικού του μύθου (μέθοδος προσφιλής στον ποιητή), ως συνειρμική ενδυνάμωση του θεματικού του στόχου και όχι ως προοιμιακή υποδήλωση της θεματικής τους ταύτισης. Με αφετηρία την τελευταία επισήμανση μπορούμε να επανέλθουμε στην αρχική μας ερμηνευτική πρόταση και να διερευνήσουμε την πολυεπίπεδη αναλογική σχέση του ποιήματος του Εγγονόπουλου πρώτα με το ομηρικό του παρελθόν.

Και τα δύο κείμενα αναπτύσσουν το σημασιολογικό τους πεδίο γύρω από τον ίδιο θεματικό πυρήνα. Συγκεκριμένα πραγματεύονται το θέμα της Κατάβασης ενός ζωντανού στον κόσμο των νεκρών⁴⁸. Συνισταμένη των ευρύτερων αναλογικών σχέσεων μεταξύ τους αποτελεί η χωροθεσία της δράσης, ο προσδιορισμός, δηλαδή, του τόπου που κατοικεί ο δήμος των Κιμμερίων στον Όμηρο και της ονειρικής <<πόλεως του φωτός>> που ενδημούν τα προσφιλή πρόσωπα της ποιητικής μυθολογίας του Νίκου Εγγονόπουλου. Παραθέτουμε απόσπασμα από το αρχαιότερο κείμενο για να φανεί το βάθος της θεμελίωσης του νεότερου κειμένου:

θαυμάσιαν ἔξοχῆν, καί τό μέγα πλῆθος
τῶν ἐν αὐτῇ κατοίκων. Καυχίεται πού εἶν' ἡ ἔδρα
ἐνδόξων βασιλέων· καί γιά τούς καλλιτέχνας
καί τούς σοφούς πού ἔχει, καί γιά τούς βαθυπλούτους
καί γνωστικούς ἐμπόρους. Μά πιά πολύ ἀσυγκρίτως
ἀπ' ὄλα, ἡ Ἄντιόχεια καυχίεται πού εἶναι πόλις
παλαιόθεν ἑλληνίς· τοῦ Ἀργούς συγγενής:
ἀπ' τήν Ἰώνη πού ἰδρύθη ὑπό Ἀργείων
ἀποίκων πρός τιμήν τῆς κόρης τοῦ Ἰνάχου.

⁴⁸ Από τις πιο γνωστές καταβάσεις στον κάτω κόσμο εκτός του Οδυσσέα (αναφέρεται στην κ' ραψωδία) είναι η κάθοδος του Ηρακλή στον Άδη, όπου πηγαίνει με εντολή του Ευρυσθέα για να φέρει τον Κέρβερο στον Πάνω Κόσμο. Γνωστή επίσης είναι η κατάβαση του Ορφέα στον Άδη και η αποτυχημένη προσπάθειά του να οδηγήσει στον Πάνω Κόσμο τη γυναίκα του Ευρυδίκη. Λιγότερο γνωστή είναι η κατάβαση του Θησέα στον Άδη και του συντρόφου του Πειρίθου για να απελευθερώσουν την Περσεφόνη. Στην Οδύσσεια επίσης στη ραψωδία ω' υπάρχει μια παρόμοια σκηνή, όχι όμως με θέμα την κατάβαση ζωντανού στον Άδη αλλά με θέμα τις συνομιλίες των ψυχών. Είναι η σκηνή όπου ο Ερμής ως ψυχοπομπός συνοδεύει τις ψυχές των μνηστήρων στον Κάτω Κόσμο και εκείνοι πληροφορούν τον Αγαμέμνονα για την επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη και το δικό τους αφανισμό. (Ομήρου Οδύσσεια, Απόλογοι: Νέκυια, ραψωδία λ, μετάφραση-επιλεγόμενα Δ. Ν. Μαρωνίτης, Στιγμή, Αθήνα 1994, σελ. 59-61).

"Ἡ δ' ἐς πείραθ' ἴκανε βαθυρροῦ Ὠκεανοῖο.
 ἔνθα δέ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμος τε πόλις τε,
 ἦέρι καί νεφέλη κεκαλυμμένοι· οὐδέ πότε αὐτοῦς
 Ἥλιος φαέθων καταδέσκεται ἀκτίνεσιν,
 οὔθ' ὀπότε ἄν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
 οὔθ' ὅτ' ἄν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἅπ' οὐρανόθεν προτράπηται,
 ἀλλ' ἐπὶ νύξ ὀλοή τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι".
 (Οδύσσεια, λ', 13-19)⁴⁹

Την ίδια εικονοποιία του χώρου συναντάμε και στην πρώτη στροφή του ποιήματος του Εγγονόπουλου: "Δῶθε ἀπό τίς γραμμές τοῦ σιδηροδρόμου, πέρ' ἀπ' τὰ σπαρτά, / στους πρόποδες του ψηλοῦ βουνοῦ, ἐκτείνεται, μέσο' στους κή- / πους καί στά χωράφια, ἡ ὠραία ἑλληνική πόλις. Ἀρχαιόθεν / ἑλληνίς. Τό βουνό, ἀκόμα δεν καλοκόπιασε τό φθινόπωρο, καί/ τό βαροῦν οἱ ἀνέμοι κι' οἱ βροχές. Μέ τίς πρῶτες μέρες τοῦ / χειμῶνα φαντάζει ολόασπρο, ὡς τό σκεπάζει τό χιόνι Τά / νερά κρυσταλλώνουν. // Εἶπα πῶς ἡ πόλις εἶναι ὠραία. Εἶναι καί περίεργη. Κο- / σμεῖται μέ λαμπρές οἰκοδομές, πού κλιμακοῦνται σ' ὄλες τίς / διαδοχικές ἐποχές τῆς ἱστορίας τοῦς ἔθλους. Τά κτίρια στέ- / κονται πολύ καλά, καί μόνο ποῦ καί ποῦ, κάτ' ἀραιά διαστή- / ματα, ἀπαιτεῖται κανένα μικρό μερεμέτι, γιά τήν ἄρτια, τήν / ἄψογη ἐμφάνισή τους. Τό περίεργο τῆς πόλης ἔγκειται σ' ὅτι/ ἐκεῖ συγκατοικοῦν ἀρμονικά καί μέ κατανόηση, μέ τάς ἑκα- / τέρωθεν, φυσικά, παραχωρήσεις, οἱ ζωντανοί μέ τοῦς νεκρούς. / / Κι' ἔτσι, παρὰ τή μετανάστευση τοῦ πληθυσμοῦ, μέχρις / ἐρημώσεως τῆς ὑπολοίπου ἐπαρχίας, ἡ πόλις ἐξακολουθεῖ νά / πυκνοκατοικῆται".

Ἡ τοπολογία στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου δεν περιλαμβάνει μόνο αναφορές σε πόλεις και τόπους υπαρκτούς αλλά περιλαμβάνει και αναφορές σε πόλεις φανταστικές, προσχηματικές επινοήσεις, πλάσματα της φαντασίας του ποιητή που λειτουργούν ως χώροι προβολής υποσυνείδητων ενορμήσεων ή απωθημένων επιθυμιών. Ο τοπογραφικός του περίπλους στηρίζεται σε μια υποσυνείδητης προέλευσης γεωγραφική μυθοπλασία, σύμφωνα με την οποία ο χώρος αποτελεί κατεξοχήν υλικό κατασκευής της συγχρονικής εκδοχής του ποιητικού μύθου. Προσφιλῆς πρακτικῆ του ποιητῆ παραμένει ἡ μετατόπιση του τόπου της ποιητικῆς δράσης. Ο χώρος στο κείμενο τέμνεται αλληγορικά από την παρουσία του μύθου και επικαθορίζεται σημασιολογικά απ' αυτόν σε ὅλη την ἔκταση του ποιητικῆς αναπτύγματος. Ο Εγγονόπουλος στην πρώτη ἐνότητα του ποιήματος αντιστρέφει την ομηρικῆ εικόνα, καθώς ἡ περιγραφῆ της πόλης στο

⁴⁹ Homer, *The Odyssey*, vol. I, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

ποίημά του παραπέμπει σε αντίστοιχο χωρίο της δ' ραψωδίας της Οδύσσειας με τρόπο που η υποκειμενική εμπειρία να ανακαλεί τον ποιητικό μύθο. Ο Laurent Jenny χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο διακειμενικό σχήμα ως "Αντιστροφή των προσδιορισμών της αρχικής αφήγησης"⁵⁰. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι σ' αυτή την περίπτωση επαναχρησιμοποιούνται τα δρώντα πρόσωπα και οι περιστάσεις της αρχικής αφήγησης, αντιθετικά όμως χαρακτηρισμένα ως προς αυτή. Εδώ αυτό που αντιστρέφεται δεν είναι ο ρόλος των προσώπων αλλά ο τόπος και οι περιστάσεις της ποιητικής αφήγησης. Παραθέτουμε το ομηρικό κείμενο για να φανεί η διαδικασία αντιστροφής στο κείμενο του Εγγονόπουλου:

"σοί δ' οὐ θεσφατῶν ἔστι, διοτρεφές ᾧ Μενέλαε,
Ἄργει ἐν ἱπποβότῳ θανέειν καί πότμον ἐπισπεῖν,
ἄλλ' σ' ἔς Ἡλύσιον πεδίον καί πείραμα γαίης
ἀθάνατοι πέμπουσιν, ὄθι ξανθός Ῥαδάμανθυς,
τῆ περ ῥηίστη βιοτὴ πέλει ἀνθρώποισιν·
οὐ νιφετός, οὐτ' ἄρ' χειμῶν πολὺς οὔτε πότη' ὄμβρος,
ἄλλ' αἰεὶ Ζεφύροιο λιγύ πνεύοντος ἀήτας
Ἵωκεανός ἀνίησιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους·"
(Οδύσσεια, δ' , 563- 569)⁵¹

Το <<Ηλύσιον>> που αναφέρει ο Όμηρος ή η <<νήσος των Μακάρων>> για τον Ησίοδο⁵² και άλλους μεταγενέστερους συγγραφείς είναι τόπος ηλιόλουστος και γαλήνιος, προορισμένος για να κατοικούν οι εκλεκτοί άνθρωποι και να περνούν εκεί μια ήσυχη μεταθανάτια ζωή. Στον Εγγονόπουλο η εικόνα αυτή σε ένα βαθμό αντιστρέφεται. Αντί για το ζεστό και φωτεινό τόπο των Ηλυσίων πεδίων που κατοικούν οι νεκροί σύμφωνα με την ομηρική αλλά και τη μεταγενέστερη παράδοση, περιγράφεται μια πόλη στους πρόποδες ενός βουνού που "το βαρούν", από το καλοκαίρι ακόμα, "οί άνέμοι καί οί βροχές". Περιγράφεται ένα τοπίο

⁵⁰ Laurent Jenny, Η στρατηγική της μορφής, Περιοδ. Άλως, τεύχ. 3-4 , Φθινόπωρο 1996, σελ. 97.

⁵¹ Homer, *The Odyssey*, vol. I.

⁵² ἔνθ' ἦ τοι τούς μὲν θανάτου τέλος ἀμπεκάλυψε
τοῖς δέ δίχ' ἀνθρώποισιν βίοντα καί ἦθε δπάσσαις
Ζεὺς Κρονίδης κατένασσε πατήρ ἔς πείρατα γαίης.
καί τοί μὲν ναίουσιν ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες
ἐν μακάρων νήσοισι παρ' Ἵωκεανὸν βαθυδίην,
ὄλβιοι ἦρωες, τοῖσιν μελιηδέα καρπὸν
τρὶς ἔτεος θάλλοντα φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα.
(Ἔργα και ἡμέραι, 166 - 173)

ολόασπρο, φωτεινό αλλά παγωμένο και ψυχρό συνάμα. Ο ποιητής επιλέγει τη συγκεκριμένη περιγραφή και τη μέθοδο της "αντιστροφής της αρχικής εικόνας", για να εισαγάγει στην αφήγηση το κλίμα αλλά και το σκηνικό χώρο του θανάτου. Περιγράφει μια πόλη "Αρχαιοθεν έλληνική", με πλούσια ιστορία, έναν παράδεισο στην αρχαιοελληνική του εκδοχή, μια σύμφυση ποιητικού οράματος, με κυρίαρχα χαρακτηριστικά το θάνατο και την αθανασία, όχι μόνο προσώπων αλλά και πολιτισμών. Τον Κάτω Κόσμο τον φαντάζεται ως χώρο βαθύτατα ελληνικό που κατοικούν αρμονικά και επικοινωνούν οι ζωντανοί με τους νεκρούς. Η άποψη του ποιητή για τη μεταθανάτια τύχη των ανθρώπων δε διαφέρει κατά πολύ από την αρχαιοελληνική. Στον Άδη σύμφωνα με την αρχαιοελληνική αντίληψη η ζωή συνεχίζεται έτσι ακριβώς όπως ξεκίνησε στον πάνω κόσμο και για τους καλούς και για τους αμαρτωλούς. Οι καλοί είναι ήρεμοι και γαλήνιοι, ενώ οι αμαρτωλοί ακολουθούν την τιμωρία που τους είχε επιβληθεί από τους θεούς, όταν ήταν στη ζωή⁵³. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου παρατηρείται η ίδια συνέχεια, οι νεκροί, δηλαδή, έστω και μετά από αμοιβαίες παραχωρήσεις, κατοικούν με τους ζωντανούς. Διαφοροποιείται, όμως, όταν παρουσιάζει τους νεκρούς της <<Πόλης του φωτός>> εξαγνισμένους ηθικά και μακάριους να συναντούν τους γεμάτους αμαρτίες ζωντανούς.

Το δεύτερο επίπεδο επικοινωνίας μεταξύ των δυο ποιημάτων σχετίζεται με την παρουσία των δρώντων προσώπων. Στη "Νέκυια" δρων πρόσωπο είναι ο <<πολύτροπος Οδυσσέας>>. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου το δρων πρόσωπο ταυτίζεται με τον αφηγητή-ποιητικό υποκείμενο: "Κάποτε, κατά τά άπέραντα ταξίδια μου, εϋτύχησα νά περάσω κι' άπό κεϊ". Στην αμεσότητα της αφήγησης λανθάνει η επιθυμία ταύτισης με τον ομηρικό ήρωα, ο οποίος προέρχεται από το χώρο της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή και παραπέμπει σε μια συγκεκριμένη αλλά αμφιλεγόμενη στάση ζωής. Η αναζήτηση των κινήτρων αυτής της ταύτισης φέρνει στην επιφάνεια καθαρά ψυχολογικές παραμέτρους που ορίζουν το πεδίο διαμόρφωσης της προσωπικότητας του ποιητή αλλά και τους μηχανισμούς συγκρότησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Το τρίτο επίπεδο της επικοινωνίας αφορά το στόχο του καταβατικού εγχειρήματος και αποτελεί ταυτόχρονα θεματικό κέντρο των δυο ποιητικών κειμένων. Στον Όμηρο αυτό καταγράφεται στη κ' ραψωδία στο σημείο που η Κίρκη δίνει εντολή στον Οδυσσέα να πάει στα παλάτια του Άδη και να πάρει χρησμό από το μάντη Τειρεσία:

"Ως έφαμην, ή δ' αϋτίκ' άμείβετο δια θεάων"

⁵³ Στέλιος Λαμπάκης, *Οι Καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη Βυζαντινή και στη Μεταβυζαντινή Λογοτεχνία*, Αθήνα 1982, σελ. 17-30.

"Διογενές Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
 μηκέτι νῦν ἀέκοντες ἐμῶ ἐνὶ μίμνετε οἴκῳ.
 ἀλλ' ἄλλην χρῆ πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι
 ὡς Ἄϊδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης,
 ψυχῇ χρησομένους Θηβαίων Τειρεσίαο,
 μάντηος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἐμπεδοί εἶσι·
 τῶ καὶ τεθνηῶτι νόον πόρε Περσεφόνεια,
 οἴῳ πεπνῦσθαι, τοί δέ σκιαὶ αἴσσουσιν. "
 (Οδύσσεια, κ', 487-495)⁵⁴

Στη λ' ραψωδία, τη Νέκυια, ο Ὅμηρος περιγράφει το ταξίδι του Οδυσσέα στον Κάτω Κόσμο⁵⁵. Εκεί συναντά και συνομιλεί με τις ψυχές των νεκρών.⁵⁶ Το σημείο αυτό αποτελεί και σημείο συνάντησης του Εγγονόπουλου με την ομηρική ποίηση. Ο Ἄδης στην ομηρική του εκδοχή κέντρισε και τη φαντασία του νεότερου

⁵⁴ Homer, *The Odyssey*, vol. I, σελ. 378-379.

⁵⁵ Ο Δ. Μαρωνίτης μελετώντας τα κίνητρα και τους στόχους της επίσκεψης του Οδυσσέα στον Ἄδη γράφει: "με εντολή της Κίρκης έρχεται ο ήρωας στον Ἄδη, να πάρει χρησμό από το νεκρό πια, αλλά κατ' εξαίρεση έμφρονα, μάντη Τειρεσία: να μάθει το τέλος του ασυντέλεστου ακόμη νόστου του. Πρόκειται για ένα είδος νεκρομαντείας, όπου όμως νόστος και θάνατος ανταλλάσσονται μεταξύ τους: για να νοστήσει ο Οδυσσέας στην Ιθάκη, πρέπει πρώτα να πεθάνει ζωντανός - να γίνει <<δισθανής>>, όπως το λέει η Κίρκη.(Σχέτλιοι, οἱ ζῶντες ὑπέλθετε δῶμ' Ἄϊδαο, / δισθανέες, δε τ' ἄλλοι ἄπαξ θνήσκουσ' ἄνθρωποι. (ραψ. μ', 21-22) "Απόλογοι: Νέκυια", μετάφραση - επιλεγόμενα Δ. Ν. Μαρωνίτης, Στιγμή, Αθήνα 1994, σελ. 59-60.

⁵⁶ Σύμφωνα με την αρχή της αφήγησης, ο ήρωας και οι σύντροφοί του έπλευσαν προς τα δυτικά ακολουθώντας την εντολή της Κίρκης και έφτασαν στην άκρη του Ωκεανού. Εκεί στη στεριά ο Οδυσσέας άνοιξε λάκκο με το σπαθί του και έκανε σπονδές. Τότε άρχισαν σιγά σιγά να μαζεύονται γύρω του οι ψυχές των νεκρών. Στη συνέχεια της αφήγησης ο Οδυσσέας <<συνομιλεί>> με τους νεκρούς του Κάτω Κόσμου. Οι συνομιλίες χωρίζονται σε δύο κύκλους: Στον πρώτο κύκλο περιλαμβάνονται οι συνομιλίες του Οδυσσέα με τον Ελπίνορα, τον Τειρεσία και τη μητέρα του Αντίκλεια. Στο τέλος του δεύτερου κύκλου παρουσιάζονται φημισμένοι ήρωες (ο κριτής Μίνωας γιος του Δία, ο Τιτύς, ο Τάνταλος, ο Σίσυφος, ο Ηρακλής, ο Θησέας και ο Περίθοος) που δέ μιλούν (με εξαίρεση τον Ηρακλή) αλλά πράττουν ή δείχνουν να πάσχουν. Διάλογο, με τη μορφή ονειρου, ενός ζωντανού με ένα νεκρό έχουμε και στην Ιλιάδα. Στην ψ' ραψωδία ο Αχιλλέας εξαντλημένος από την αιτία και την αγρύπνια κάθεται με τους συντρόφους του σε μια έρημη ακτή που τη χτυπούσανε τα κύματα και βυθίζεται σε βαθύ ύπνο. Στο όνειρό του βλέπει να στέκεται πάνω από το κεφάλι του το φάντασμα του αγαπημένου του φίλου, Πατρόκλου. Στη συνομιλία ο Πάτροκλος ζηπεί να εκτελεστεί αμέσως η ταφή του και προλέγει το θάνατο του Αχιλλέα. (ραψ. ψ', 57-107), (Μαρωνίτης, ό. π.)

ποιητή. Ο Εγγονόπουλος ταυτίζει τη φανταστική αρχαία ελληνική πόλη με τον κόσμο των νεκρών και μεταβαίνει σ' αυτήν για να συναντήσει τα αγαπημένα, τα προσφιλή του πρόσωπα. Στην καταληπτική ενότητα του ποιήματος πραγματοποιείται η συνάντηση και αποκαλύπτεται ο στόχος της δικής του κατάβασης: "Πώς νά περιγράψω τήν ἀγαλλίασή μου, διαν σᾶς πῶ, πώς ἐκεῖ, συναντήθηκα καί μέ τον πατέρα μου⁵⁷, πού εἶχα πολλά, μά πάρα πολλά χρόνια νά τόν δῶ, ἀλλά καί μέ τόν Σκερντέμπεη, τήν κόμησσα ντέ Νοάιγ⁵⁸, τόν Ἐμπεδοκλή τόν φιλόσοφο, τόν θεῖο μαρκήσιο ντέ Σάντι, τόν Μότσαρτ καθήμενο στό κλειδοκύμβαλό του, τόν Ὅδυσσέα Ἀντρούτσο, τόν Ρήγα τόν Βελεστινλή, μέ τό μπουζούκι του⁵⁹, καί τόσα, καί τόσα ἄλλα προσφιλή μου πρόσωπα".

Ἡ επίσκεψη του ποιητή στον κόσμο των νεκρών αναπαράγει στα σύγχρονα λογοτεχνικά δεδομένα έναν ποιητικό μύθο που συναντάται με ελαφρές παραλλαγές σε όλες τις περιόδους της ελληνικής αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις της ευρωπαϊκής ποιητικής παράδοσης. Ἡ παρουσίαση του χώρου και η ταύτισή του με την ωραία αλλά και περίεργη ελληνική πόλη στον Εγγονόπουλο αποτελεί μια πρωτότυπη νοηματική σύλληψη, που τοπογραφεί και χρωματίζει μια πύλη εισόδου στον κόσμο των νεκρών. Ὁ περίεργος χαρακτήρας της πόλης ἴσως να οφείλεται στην ιδιαιτερότητά της, στο γεγονός δηλαδή ότι αποτελεί συμβολική εκδοχή ενός κόσμου νεκρού μεν αλλά ταυτόχρονα εξιδανικευτικά επιθυμητού. Ὁ αμφίσημος χαρακτηρισμός της πόλης αποτελεί ουσιαστικά ένα τέχνασμα υπερρεαλιστικής παραπλάνησης, ένα πρόσχημα καταγραφῆς υποσυνείδητων και ταυτόχρονα απωθημένων και βιωματικά προσδιορισμένων επιθυμιῶν. Ὁ Κάτω Κόσμος σε όλες τις εκδοχικές του αποτυπώσεις ὄχι μόνο στην ελληνική αλλά και στην παγκόσμια γραμματεία ἔχει και αὐτός τὸ δικό του τόπο και τους δικούς του κατοίκους. Ἐτσι και στο ποίημα του Εγγονόπουλου βλέπουμε τον ἴδιο να

⁵⁷ Στην "Αινειάδα" ο Βιργίλιος μιμούμενος τον Ὅμηρο περιγράφει τη συνάντηση με τον πατέρα του Αγχίστη (στ. 679-702). Εκεί στα Ηλύσια πεδία ζουν οι ἥρωες που ἔπεσαν στη μάχη πολεμώντας για την πατρίδα τους, οι αγνοὶ ἱερεῖς και οι ευσεβεῖς μάντιες, οι φιλόσοφοι που ἀπάλλαξαν τη ζωὴ ἀπὸ τα βάρη και ὅσοι με τις ευεργεσίες τους ἔγιναν ἀξιωματικῶν (στ. 660-665). Βλέπε, VIRGIL, *AENEID I - VI*, by H. RUSHTON FAIRCLOUGH, Harvard University Press, σελ. 552-554.

⁵⁸ Anna - Elisabeth de Noailles, princesse Brancovan, comtesse Mathieu. Ενδεικτικὰ αναφέρουμε τὸ ποίημα "Οἱ σκιές", μετ. Κ. Καριωτάκη, *Ἄπαντα τα ευρισκόμενα*, τόμος πρῶτος, σελ. 175. Ἀπὸ τὴ συλλογὴ *L'ombre des jours* (1902). Πέρα ἀπὸ τὴν ἐκτίμηση που εἶχε ὁ Εγγονόπουλος γιὰ τὴ γνωστὴ Γαλλίδα ποιήτρια τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας δε θεωρεῖται συμπτωματικὴ ἡ παρουσία τοῦ ονόματός της, ἀν πάρομε ὑπόψη μας τὴ θεματολογικὴ ταύτιση τῶν δύο ποιημάτων.

⁵⁹ Βλέπε τὸν πίνακα τοῦ Peter von Hess: "Ὁ Ρήγας ψάλλει τὸν Θούριο", (1852). Βρίσκεται στὴ βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς.

συναντάει τον πατέρα του (θυμίζουμε ότι ο Οδυσσέας συνομιλεί με τη μητέρα του Αντίκλεια), αλλά και τον Σκαρντέμπεη, την κόμισσα ντε Νοάιγ, τον Εμπεδοκλή, το μαρκήσιο ντε Σαντ, το Μότσαρτ, τον Οδυσσέα Ανδρούτσο, το Ρήγα τον Βελεστινλή και με άλλα προσφιλή του πρόσωπα, τα οποία όμως δεν κατονομάζει. Έχει ενδιαφέρον να τονίσουμε ότι με την προσφιλή μέθοδο των εκμυστηρεύσεων, όπως συμβαίνει στις "Σημειώσεις" του ποιητή, αλλά και με διαφορετικούς τρόπους, για παράδειγμα τις αφιερώσεις, ο Εγγονόπουλος εκφράζει με τον τρόπο του το θαυμασμό και την αγάπη του για όλα σχεδόν τα αναφερόμενα στο ποίημα πρόσωπα.

Στις νεότερες εκδοχές του μοτίβου πιστεύουμε ότι εντάσσεται και η ποιητική απόδοση του Γιώργου Σεφέρη στο ποίημα "Το ναυάγιο της Κίχλης" από την τρίτη ενότητα της "Κίχλης"⁶⁰. Παραθέτουμε τους στίχους:

[...]

Άκουσα τή φωνή

καθώς έκοίταζα στή θάλασσα να ξεχωρίσω

ένα καράβι πού τό βούλιαξαν έδω καί χρόνια·

τό λέγαν <<Κίχλη>>· ένα μικρό ναυάγιο· τά κατάρτια,

σπασμένα, κυματίζανε λοξά στό βάθος, σάν πλοκάμια

ή μνήμη όνειρων, δείχνοντας τό σκαρί του

στόμα θαμπό κάποιου μεγάλου κήτους νεκρού

οβησμένο στό νερό. Μεγάλη άπλώνονταν γαλήνη.

Κι άλλες φωνές σιγά-σιγά μέ τή σειρά τους

άκολουθήσαν· ψίθυροι φτενοί καί διψασμένοι

πού βγαΐναν άπό του ήλιου τ' άλλο μέρος, τό σκοτεινό·

θά 'λεγες γύρευαν νά πιουν αίμα μιά στάλα·

ήτανε γνώριμες μά δέν μποροῦσα νά τίς ξεχωρίσω.

Η συσχέτιση των κειμένων υπήρξε αναγκαία για το εγχείρημα της ερμηνείας αλλά όχι και επαρκής. Πιστεύουμε ότι μέσα από το κείμενο του Εγγονόπουλου περνά μια ολόκληρη παράδοση κειμένων από την αρχαία ελληνική, βυζαντινή και μεταβυζαντινή γραμματεία που πραγματεύονται το θέμα της κατάβασης στον Άδη⁶¹ και εντάσσονται στον ίδιο θεματικό κύκλο. Η διαδικασία παραγωγής του ποιήματος προσδιορίζεται με βάση όχι μόνο την <<υποκειμενικότητα>> της

⁶⁰ Γιώργος Σεφέρης, Ποιήματα, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σελ. 226.

⁶¹ Στέλιου Λαμπάκη, ό. π., 1982. Στο πρώτο κεφάλαιο ο συγγραφέας παραθέτοντας πλούσια βιβλιογραφία παρουσιάζει τη λογοτεχνική αξιοποίηση του θέματος στην αρχαία Ελλάδα.

Οδύσσειας αλλά και με βάση μια σειρά ποιητικών <<κειμένων⁶²>> που έχουν κοινό θεματικό πυρήνα και λειτουργούν παράλληλα ως μήτρες παραγωγής του νεότερου κειμένου. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τον "Απόκοπο"⁶³ του Μπεργαδή που έχει σα θέμα μια ονειρική κατάβαση στον Κάτω Κόσμο. Το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος καλύπτει ο διάλογος του ποιητή-αφηγητή με δυο νέους που έρχονται να μιλήσουν εκ μέρους των νεκρών. Στα ίδια θεματικά πλαίσια κινείται και το έργο του Ιωάννη Πικατόρου: "Ρίμα Θρηνητική εις τόν πικρόν και ακόρεστον Άδη"⁶⁴ (15 ος αιώνας). Το ποίημα περιγράφει μια ονειρική επίσκεψη στον Κάτω Κόσμο με οδηγό τον ίδιο το Χάρο. Ο αφηγητής περιηγείται τον Κάτω Κόσμο, διασχίζει ένα άγριο ποτάμι πάνω από μια στενή σαν τρίχα γέφυρα και κατεβαίνει στο βαθύ λάκκο που βρίσκονται όλοι οι νεκροί, καλοί και κακοί. Στον 15 -ο αιώνα

⁶² Λουκιανός, "Άληθῆ διηγήματα", E. H. WARMINGTON, THE LOEB CLASSICAL LIBRARY, βιβλίο II, κεφ. 17-22, σελ. 318-324. Στο έργο επαναλαμβάνεται το θεματικό μοτίβο της κατάβασης παρωδώντας τα φαντασιόπληκτα μυθιστορήματα της ελληνιστικής εποχής. Στο δεύτερο βιβλίο συγκεκριμένα ο Λουκιανός περιγράφει την επίσκεψη του ίδιου και των συντρόφων του στα νησιά των Μακάρων, όπου ζουν διάσημοι ήρωες, φιλόσοφοι και ποιητές. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα:

"Βούλομαι δέ εἰπεῖν καί τῶν ἐπισήμων οὐστῖνας παρ'αὐτοῖς ἔθεασάμην· πάντας μὲν τοὺς ἡμῆους καί τοὺς ἐπὶ Ἴλιον στρατεύσαντας πλὴν γε δὴ τοῦ Λοκροῦ Αἰαντος[...], βαρβάρων δέ Κύριους τε ἀμφοτέρους καί τόν Σκύθην Ἀνάχαρσιν καί τόν Θράκη Ζάμολξιν καί Νομᾶν τόν Ἰταλῶτην, καί μὴν καί Λυκοῦργον τόν Λακεδαιμόνιον καί Φωκίωνα καί Τέλλον τοὺς Ἀθηναίους καί τοὺς σοφοὺς ἄνευ Περιάνδρου. εἶδον δέ καί Σωκράτη τόν Σωφρονίσκου [...]· περὶ δέ αὐτόν ἦσαν Ὑάκινθος ὁ Λακεδαιμόνιος καί ὁ Θεσπιεύς Νάρκισσος καί Ὑλας καί ἄλλοι καλοί.[...] Πλάτων δέ μόνος οὐ παρῆν [...]. οἱ μὲντοι ἄμφ' Ἀρίστιππὸν τε καί Ἐπίκουρον τὰ πρῶτα παρ' αὐτοῖς ἐφέροντο ἡδεις τε ὄντες καί κεχαρισμένοι καί συμποτικώτατοι. παρῆν δέ καί Αἰσωπος ὁ Φρύξ· [...] Διογένης μὲν γε ὁ Σινωπεύς τοσοῦτον μετέβαλεν τοῦ τρόπου, [...] τῶν δέ Στωϊκῶν οὐδεὶς παρῆν· [...] Οὔπω δέ δύο ἢ τρεῖς ἡμέραι διεληλύθεσαν, καί προσελθὺν ἐγὼ Ὅμηρον τῷ ποιητῇ, σχολῆς οὔσης ἀμφοῖν, τὰ τε ἄλλα ἐπυνθανόμην καί ὄθεν εἶη.[...] Κατὰ δέ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἀφίκετο καί Πυθαγόρας ὁ Σάμιος [...] ὁ μὲντοι Ἐμπεδοκλῆς ἦλθεν μὲν καί αὐτός, περίοφθος καί τῷ σῶμα ὄλον ἀπτημένος·"

⁶³ Μπεργαδῆς, *Απόκοπος*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Εστία, Αθήνα 1998. Βλέπε επίσης "Κρητικά Χρονικά", έκδ. Στυλιανός Αλεξίου, τεύχ. 17, 1964:183 - 251.

⁶⁴ Πικατόρος Ιωάννης, *Ρίμα Θρηνητική εις τον πικρόν και ακόρεστον Άδη*, Βλέπε την κριτική έκδοση του Ε. Κριαρά:"*Η Ρίμα θρηνητική του Ιωάννου Πικατόρου*", Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών, 2, 1940, σελ. 20- 69. Βρίσκεται στα *Μεσαιωνικά Μελετήματα*, τόμ. Α', σελ. 280-329.

τοποθετείται χρονικά και η "Όμιλία του νεκρού βασιλιά"⁶⁵, ένα σύντομο ποίημα 137 στίχων, όπου σε μια έρημη εκκλησία ο σκελετός ενός νεκρού βασιλιά διδάσκει τον αφηγητή για την παροδικότητα όλων των εγκοσμίων πραγμάτων. Παρόμοιας θεματολογίας είναι και το λεγόμενο "Ποίημα του Τζαμπλάκου"⁶⁶ που έχει σα θέμα και αυτό την παροδικότητα των εγκοσμίων⁶⁷. Στην ίδια κατηγορία ανήκει και η πεζή διασκευή της "Διήγησις Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνοσ"⁶⁸, γνωστή και ως "Φυλλάδα τοῦ Μεγαλέξαντροσ". Στο κείμενο της "Φυλλάδασ" ο Αλέξανδρος επισκέπτεται το νησί των Μακάρων και συναντάται με τις ψυχές των νεκρών αλλά και με το βασιλιά Ευαίηθη. (Στον Όμηρο ήταν ο Ραδάμανθης που συνάντησε τον Οδυσσέα).

Το περιγραφικό ανάπτυγμα και τη ρητορική δομή των πρώτων ενοτήτων όμως του ποιήματος θα τα αναζητήσουμε στις ρητορικές πρακτικές της βυζαντινής γραμματείας. Με αυτήν την έννοια το κείμενο του Εγγονόπουλου με όλα τα λεκτικά του σημαίνοντα έλκει την καταγωγή του από τις βυζαντινές <<Εκφράσεις>> πόλεων, ένα αυτόνομο λογοτεχνικό είδος που αναπτύχθηκε στα πλαίσια της ρητορικής θεωρίας την παραπάνω περίοδο. Σαν παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε το έργο του Θεοδώρου Β΄ Λάσκαρι "Εγκώμιον εἰς τήν μεγαλόπολιν Νίκαιαν" (1204 περίπου) και το έργο του Θεοδώρου Μετοχίτη "Νικαεύς" (1290). Τα κείμενα αυτά παρουσιάζουν την ίδια σχεδιαστική δομή. Στην <<Εισαγωγή>> τους ο συγγραφέας φροντίζει να αναφερθεί στη <<Θ έ σ η>> της πόλεως με εγκωμιαστικές φράσεις. Περιγράφονται επίσης τα κτήρια της πόλης και άλλα περικαλλή μνημεία. Την ίδια ακριβώς τεχνική χρησιμοποιεί και ο Εγγονόπουλος στο συγκεκριμένο ποίημα. Όμως το κείμενο που πιστεύουμε ότι βρίσκεται πιο κοντά στο ποίημα του Εγγονόπουλου είναι οι δυο γνωστές <<Εκφράσεις>> της Τραπεζούντας, η μια του Βησσαρίωνα (1438- 1439) και η άλλη του Ιωάννου Ευγενικού (1444-1450). Και οι δύο συγγραφείς ξεκινούν με την τοποθεσία (Θέσις) της πόλης, μνημονεύουν το ευνοϊκό της κλίμα, μιλούν για το αρμονικό της τοπίο (πεδιάδες και λόφοι), για την οικονομική αυτάρχεια των

⁶⁵ Η ομιλία του νεκρού βασιλιά. Ανέκδοτο στιχούργημα του 15΄ αιώνα, κριτ. εκδ. Μ. Ι. Μανούσακα, ΕΕΦΣΠΘ, 8, 1960 - 63, σελ. 295-314.

⁶⁶ Τζαμπλάκου, *Ηθικόν βυζαντινόν ποίημα*, έκδ. Γ. Θ. Ζώρα, Νέα Εστία 59, 1956, σελ. 329-333.

⁶⁷ Arnold van Gemert, *Λογοτεχνικοί πρόδρομοι*, στο συλλογικό: "Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης", Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997, σελ. 59-94.

⁶⁸ *Διήγησις του Αλεξάνδρου. The tale of Alexander, The rhymed version. Critical edition with an introduction and commentary by David Holton*, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Θεσσαλονίκη, 1974.

κατοίκων της αλλά και για τα πολυάριθμα και πλούσια κτίσματα της πόλης⁶⁹. Από το κείμενο του Βησσαρίωνα θα παραθέσουμε χαρακτηριστικό απόσπασμα:

" ... Ἐν καλῷ μὲν γάρ τῆς θαλάσσης κειμένη, ἐν ἀσφαλεῖ δέ καί τῆς ἠπείρου, ἠπειρωτὶς τε καὶ θαλάσσιος οὔσα, οὐδέτερον αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι δοκεῖ, καὶ τοιαύτη δοκοῦσα τὰ παρ' ἑκατέρων ὁμοῦ, ἠπείρου τε καὶ θαλάσσης, δέχεται δαψιλῶς, ἅτε καὶ πρὸς ἀμφοτέρας εὐ ἔχουσα θέσεως ἕνεκα. Προβέβληται μὲν γάρ ἐς τὸ πέλαγος ὁ τῆδε χῶρος, μέχρι πολλοῦ προτεινόμενος, τὴν θάλασσαν ἡμερῶν καὶ τοὺς ἐνταῦθα καταίροντας ὑποδεχόμενος καὶ χεῖρα προτεινῶν καὶ μεταδιδούς ἀναπαύλης καὶ ἀσφαλείας οἷς λιμὴν ὄλος ἐστὶ καὶ σύμπας ὁ πρὸς ἥλιον ἀνίσχοντα κόλπος εἰσέχων, εἰς νήσου δ' ἀποτορνευόμενος σχῆμα, καὶ περιηγμένος ἐν κύκλῳ ἰσθμῷ τινι μίγνυται τῇ ἠπείρῳ ἀπὸ θαλάσσης εἰς θάλασσαν οὐ μάλᾳ πολλῶ διέχοντι διαστήματι, καὶ χερρόνησος γίνεται. [...] οὕτω μὲν θέσεως εὐ, οὕτω δ' ἀσφαλείας καλῶς ἔχουσαν γνόντες, ὥστ' εἰ μὴ τοῖς Ἑλλησι τῶν τῆς οἰκουμένης τιμιωτάτων πεπρωμένων καὶ τοῦτον αὐτοὺς ἔδει τὸν χῶρον κοσμηῆσαι Ἑλληνίδα τε πόλιν ἐνταῦθα συστήναι, κἄν ἐς τόδε Κιμμερίων ἦν ἔθνη τῆδε οἰκοῦντα καὶ τῆς ἐνταῦθα γῆς ἄρχοντα⁷⁰. [...]".

Ἡ παραπάνω διαπίστωση μας οδηγεῖ στο συμπέρασμα ὅτι τὸ κείμενο τοῦ Εγγονόπουλου συγκροτεῖται στα πλαίσια μιᾶς διακειμενικῆς διαχρονίας. Ἡ θεματικὴ τοῦ σύλληψη ἔχει ομηρικὴ καταγωγὴ ἀλλὰ στὴ ρητορικὴ τοῦ συγκρότησι ἀνιχνεύονται καὶ μεταγενέστερες βυζαντινὲς ἐπιδράσεις. Τὸ ιστορικὸ βάθος τῆς διακειμενικότητος τοῦ κειμένου ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν Ὅμηρο καὶ φτάνει στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ λογοτεχνικὴ παράδοση. Αἰξίζει νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ Εγγονόπουλος ἔχει χρησιμοποιήσει τὴν ἴδια περιγραφικὴ πρακτικὴ καὶ νωρίτερα στὸ ποίημα "Ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος τῶν ποιητῶν" (Τὰ κλειδοκύμβαλα τῆς σιωπῆς, 1939), ὅταν περιγράφει τὴν ποιητικὴ <<Σινώπη>>.

* * *

Στὸ σκηνικὸ χῶρο τῶν καταβάσεων τοποθετεῖ τὴν ἀφήγησι τῆ δράσι καὶ στὸ ποίημα "Τὰ χρυσὰ οροπέδια"⁷¹ ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Ἐλευσις". Στὸ ποίημα συνυπάρχουν ἀντιθετικὲς μεταξύ τους ἐννοίες, ὅπως εἶναι ἡ δραματικότητι, τὸ χιούμορ, ὁ

⁶⁹ Herbert Hunger, *Βυζαντινὴ Λογοτεχνία, Ἡ λόγια κοσμικὴ γραμματεία τῶν Βυζαντινῶν*, τόμ. πρῶτος, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, Αθήνα 1987, σελ. 263-286.

⁷⁰ *Βησσαρίωνος Εγκώμιον εἰς Τραπεζοῦντα*, Νέος Ἑλληνομνήμων, ἐκδ. ὑπὸ Σπυρ. Λάμπρου, τόμ. δέκατος τρίτος, Αθήνησι 1916, σελ. 154-155.

⁷¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεῦτερος, Τίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 131.

εξωτισμός, ο μυστικισμός, η κριτική διάθεση και η αυτοαναφορά. Η τελετουργική-μυθική ατμόσφαιρα που κυριαρχεί αντιστοιχεί όχι σε αυτή καθ' εαυτή τη σημασία της έννοιας αλλά σε πτυχές της ποιητικής εμπειρίας. Ο Laurent Jenny ονομάζει αυτή τη μορφή του διακειμενικού σχήματος ως "Αλλαγή του νοηματικού επιπέδου"⁷². Σύμφωνα με αυτή τη μορφή διακειμενικής επικοινωνίας ένα σημασιολογικό σχήμα επαναλαμβάνεται αλλά τοποθετείται σε καινούργια νοηματικά πλαίσια. Στην πρώτη ενότητα ο ποιητής παραθέτει τους στίχους: "στό Γκαμπόν / στίς ὄχθες τοῦ Ὀγκουέ / φιάξανε μιά μουτσούνα / κι' ὄποιος τή φορᾶ / παριστάνει / τό φεγγάρι καί τόν ἥλιο / τήν ὥρα τοῦ χοροῦ // γιά μάτια της ἐβάλανε μιά περισσότερα / γιά ματόκλαδα ἐβάλαν τό παράπονο τῆς περισσότερας / γιά στόμα τῆς ἐβάλαν τ' ὄνομα τοῦ Μπολιβάρ / μιά τρύπα μ' ἀναμμένα κάρβουνα / καί δάκρυα / κι' ἱερά λείψανα μαρτύρων / εἶναι τό γένη της / κι' ὁ ποταμός Ὀγκουέ εἶναι τό χτένη της κι' ἡ ἀγάπη της". Η αφήγηση ξεκινάει με την παράθεση συγκεκριμένων πραγματολογικών δεδομένων, το γεωγραφικό προσδιορισμό, που τοποθετεί τη δράση στη Γκαμπόν, την αφρικανική χώρα με τον ποταμό της Ογκουέ και τα οροπέδια του τίτλου και την έμμεση αναφορά στην παραδοσιακή τέχνη της Γκαμπόν, που είναι ονομαστή για τα ταφικά ειδώλια και τις τελετουργικές της μάσκες.

Στην πρώτη ενότητα του ποιήματος γίνεται λόγος για μια μάσκα (μουτσούνα) που ὄποιος τη φοράει παριστάνει τον ἥλιο και το φεγγάρι την ὥρα του χορού. Η μάσκα και ο χορός αλλά και τα ουράνια σώματα που αναφέρονται, συνειρμικά παραπέμπουν σε κάποια παγανιστικού ή παρόμοιου χαρακτήρα τελετή. Στην αρχαιότητα η ένωση του Ἡλίου με τη Σελήνη συμβόλιζε τη θεογαμία και συμπεριλαμβανόταν στις τελετές του γάμου. Στη δημοτική μας παράδοση είναι πολύ συνηθισμένη η συνύπαρξη των δύο αστρικών σωμάτων. Σε κάποια τραγούδια μάλιστα περιγράφεται και ο γάμος των δυο αστεριών:

"Ὁ Ἥλιος ἐπαντρεύτηκε κ' ἐπῆρε τό Φεγγάρι.
Ἐκάλεσε καί ᾶς τή χαρά συμπεθεριούς τ' ἀστέρια".
(Ζωγρ. ἀγών. Α', σελ. 168, αρ. 316)⁷³

Ὁ Ν. Γ. Πολίτης⁷⁴ αναφέρει ὅτι το ἄσμα αυτό, ὅπως και πολλά ἄλλα δεν ἔχουν μυθολογική υπόσταση και μποροῦν να παραλληλιστοῦν με δημῶδη τραγούδια που περιέχουν παρομοιώσεις των νεονύμφων, του μεν γαμπρού με τον ἥλιο, της δε νύφης με τη σελήνη:

⁷² Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 98.

⁷³ Ν. Γ. Πολίτου, *Λαογραφικά Σύμμεικτα Β'*, Ἐν Αθήναις 1975, σελ. 152.

⁷⁴ Ν. Γ. Πολίτης, ὁ. π., σελ. 156.

"Ἡλιος εἶν' ὁ γαμπρός κ' ἡ νύφη ἔναι φεγγάρι,
φωστῆρες ἀπ' τοῦς οὐρανοῦς καί ἔχουνε τή χάρη".
(Γαμήλιο Θήρας, Νεοελλ. Ανάλ. Β', 466, 46)⁷⁵

Υπάρχουν και δημοτικά τραγούδια που κατά τη διάρκεια του στολισμού παρομοιάζουν το πρόσωπο ωραίων γυναικών με τον ήλιο και το φεγγάρι:

1. "Βάνει τόν ἥλιο πρόσωπο καί τό φεγγάρι στῆθος
καί τοῦ κοράκου τό φτερό βάνει καμαροφρούδι".
(Passow, αρ. 294, 295, 300, 310, 436, 438).

2. "Βάνει τόν ἥλιο πρόσωπο καί τό φεγγάρι κύκλο,
βάνει καί τόν αὐγερινό διαμάντι δαχτυλίδι".
(Legrand, Recueil, σελ. 230)⁷⁶

Ο Πολίτης αναφέρει επίσης ότι σε παλαιότερους χρόνους οι γυναίκες της Αττικής γνώριζαν να εφαρμόζουν εμπρόκτως τις ποιητικές παρομοιώσεις των τραγουδιών και ζωγράφιζαν "κατά τοῦς γάμους τόν ἥλιον καί τήν σελήνην ἐπί τῶν παρειῶν τῆς νύμφης, εἴτε ὠραία ἦτο αὕτη εἴτε μή"⁷⁷.

Στις <<Εκφράσεις>> επίσης των βυζαντινών ιπποτικών μυθιστορημάτων είναι πολύ συνηθισμένες τέτοιες παρομοιώσεις:

"πλήν ἦτον ὠραιωμένη,
εἰς ἡλικιάν κυπάρισσος, σελήνη εἰς τήν ὄψιν·
ὁ κύκλος τοῦ προσώπου της τόν ἥλιον ἀντηγεί..."
(Φλώριος και Πλαντζιαφλώρα, στιχ. 6-8)⁷⁸

Αλλά και στο μυθιστόρημα της "Μαργαρώνας"⁷⁹ υπάρχει ο στίχος:

⁷⁵ Ν. Γ. Πολίτου, *ό. π.*, σελ. 157..

⁷⁶ Τα απποσπάσματα των δημοτικών τραγουδιών βρίσκονται στα "Λαογραφικά Σύμμεικτα Β'" του Ν. Γ. Πολίτου, Εν Αθήναις, 1975, σελ. 156.

⁷⁷ Ν. Γ. Πολίτου, *ό. π.*, σελ. 157.

⁷⁸ *Medieval Greek Texts*, A collection of earliest compositions in vulgar Greek, prior to the 1500, with prolegomena and critical notes by WILHELM WAGNER, Amsterdam, 1870, p. 1.

⁷⁹ *Βυζαντινά Ιπποτικά Μυθιστορήματα, Διήγησις ἐξαίρετος ερωτική καί ξένη τοῦ Ἰμπέριου θαυμαστοῦ καί κόρης Μαργαρώνας*, επιμ. Εμμανουήλ Κριαρά, Αθήνα 1957, σελ. 215.

"Εἶχεν γυνή πανέμορφην, ἐρωτικὴν εἰς Ρέα·
.... ἀσπροφεγγαροπρόσωπην καὶ ἀγγελουμουσουδάτην".
(Ἰμπέριος καὶ Μαργαρώνα, στιχ. 33-35)

Στη γλυπτική επίσης τέχνη υπάρχουν παραστάσεις που εικονίζουν τον Ἡλιο και τη Σελήνη. Τα δυο ουράνια σώματα πλαισιώναν τη σύνθεση της γέννησης της Αφροδίτης που κοσμούσε το θρόνο του Δία στην Ολυμπία, όπως γράφει ο Πausanias⁸⁰. Ανάλογη παράσταση αναφερόμενη πάλι από τον Πausanias, υπήρχε στο αέτωμα του ναού του Μαντείου των Δελφών⁸¹.

Εἶναι γνωστό ότι η δυτική τέχνη από τις αρχές του αιώνα μας στράφηκε σε παλαιότερους, ακόμη και πρωτόγονους πολιτισμούς, και αναζήτησε νέες πηγές έκφρασης και δημιουργίας. Τα έργα τέχνης αυτών των λαών (μάσκες, ειδώλια, λατρευτικά αντικείμενα) άσκησαν επίδραση σε όλα τα πρωτοποριακά κινήματα του εικοστού αιώνα (κυβισμός, φουτουρισμός, ντανταϊσμός, υπερρεαλισμός). Οι σπουδαιότεροι ζωγράφοι της περιόδου (Picasso, Matisse, Gauguin, Miro, Braque) εντάξανε στη ζωγραφική τους μοτίβα προερχόμενα από την τέχνη των αφρικανικών λαών⁸². Η πρωμιτιβιστική θέαση της πραγματικότητας ερχόταν σε αντίθεση με την παραδεδομένη συμβατικότητα της ζωγραφικής έκφρασης και πρόσφερε νέες διεξόδους στις αισθητικές αναζητήσεις των νέων καλλιτεχνών: "Βρήκαν έτσι σ' αυτά τα αγάλματα, σ' αυτές τις πλακουτσωτές μάσκες με τα τρύπια μάτια, με τα ακάλυπτα δόντια, τις φτιασιδωμένες με κόκκινο και κίτρινο άργιλο, κάτι απ' αυτά που γύρευαν. Ένωσαν ότι χτυπούσαν στην καρδιά των φετίχ, οι σκοτεινές δυνάμεις του κόσμου. Αυτό που ανάβλυζε από εκείνα τα γλυπτά, ο τρόμος της φύσης, η αδιάκοπη απειλή του πυρετού, των ανέμων, των ποταμών που διατρέχουν τα δάση, η πρωτόγονη θλίψη του θανάτου, εξουσίαζε ιδιαίτερα το πνεύμα των εξπρεσιονιστών"⁸³. Ο Εγγονόπουλος εκφράζει ρητά την εκτίμησή του για την αφρικανική τέχνη σε δοκίμιο-απάντηση με τίτλο "Σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης". Γράφει ο ποιητής: "Κι' αν ἡ μοντέρνα τέχνη, ἀνήσυχια ἐρευνᾶ παντοῦ, καὶ πολλές φορές υιοθετεῖ ἑτερόκλητα ἐκ πρῶτης ὄψεως στοιχεῖα ἄλλων τεχνῶν, παρμένα ἀκόμη καὶ

⁸⁰ Πausanias, *Ελλάδος Περιήγησις*, επιμ. Νικ. Παπαχατζή, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, κεφ. V, 2, 8.

⁸¹ Πausanias, *Ελλάδος Περιήγησις*, ό. π., κεφ. X, 19, 4.

⁸² Μάνος Στεφανίδης, "Το προσωπείο στις πλαστικές τέχνες και το θέατρο", περιοδ. "Δρώμενα", τεύχ. 5-6, 1984, σελ. 57.

⁸³ Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Οδυσσεάς, Αθήνα, σελ. 69.

από την ωραιότετη ν ε γ ρ ι κ ή τέχνη, πού τόσο σκανδαλίζει τούς <<όρθόδοξους>>..."⁸⁴.

Ο Εγγονόπουλος στην πρώτη ενότητα του ποιήματος δίνει και μια άλλη διάσταση της μάσκας ως θρησκευτικού και ως μνητικού συμβόλου. Οι μάσκες και οι χοροί από τα πανάρχαια χρόνια λειτουργούσαν ως αποτροπαϊκοί μηχανισμοί απομάκρυνσης του κακού. Οι άνθρωποι πίστευαν ότι ο κάτοχος της μάσκας γινόταν φορέας των πνευματικών δυνάμεων που αυτή συμβόλιζε. Από εκεί πηγάζει και ο θεατρικός χαρακτήρας του μέσου: "Η μάσκα, είτε είναι κεφαλοκαλύπτρα ενηβητικής μύησης, είτε συνίσταται από γραμμώσεις ζωγραφισμένες πάνω στο πρόσωπο, αποτελεί ένα θεατρικό μέσο που αποσπά θεατή και θεώμενο από το φυσικό χώρο και που δηλώνει τις διαστάσεις ενός άλλου χώρου αντιρεαλιστικού"⁸⁵. Οι μάσκες σε όλους τους αφρικανικούς λαούς χρησιμοποιούνταν στις θρησκευτικές τελετές και συμβόλιζαν τα πνεύματα των προγόνων, που μεταδίδονταν από γενιά σε γενιά. Σε πολλούς λαούς, και όχι μόνο αφρικανικούς, υπάρχουν μάσκες οι οποίες προορίζονταν να φορεθούν από νέους σε τελετές μύησης. Υπήρχαν άλλες οι οποίες είχαν καθαρά αποκρυφιστικό χαρακτήρα. Τις φορούσαν μέλη κοινωνικών ομάδων, οι ιερείς-μύστες κάθε ομάδας κατά τη διάρκεια της μνητικής τελετής για να μην τους δει ο μη μνημένος⁸⁶. Οι απόψεις αυτές πιστεύουμε ότι απηχούν μια γενικότερη αντίληψη για το συμβολισμό της μάσκας και ότι η λογική στην οποία κινούνται αποτέλεσε κριτήριο της ποιητικής επιλογής του Νίκου Εγγονόπουλου. Ο Στεφανίδης⁸⁷ παρατηρεί ότι οι μάσκες στην ιστορική τους πορεία διοχετεύουν συμπυκνωμένη την αντιορθολογιστική τους ενέργεια στη δυτική τέχνη.

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η διαδικασία κατασκευής της μάσκας περιγράφεται με όρους ποιητικής αλληγορίας μέσα από την οποία προβάλλει το

⁸⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, Πεζά Κείμενα, Ύψιλον, Αθήνα 1987, σελ. 87.

⁸⁵ Μάνος Στεφανίδης, ό. π., σελ. 58.

⁸⁶ Σύμφωνα με τα παραπάνω πιστεύουμε ότι η παρουσία του γεωγραφικού τοπωνυμίου και του τελετουργικού μέσου ανταποκρίνονται σε ένα συγκεκριμένο νοηματικό προσανατολισμό του ποιήματος. Θα προσθέσουμε επίσης ότι η λειτουργικότητα του συμβόλου προσλαμβάνει και μια άλλη διάσταση από τα κειμενικά συμφραζόμενα, καθώς σχετίζεται με τα λατρευτικά και ταφικά έθιμα πολλών λαών, σύμφωνα με τα οποία οι άνθρωποι τοποθετούσαν στους νεκρούς ανθρωπόμορφες μάσκες. Σκοπός τους ήταν να παραστήσουν τα χαρακτηριστικά του νεκρού τόσο για να τον τιμήσουν όσο και για να αποτελέσει αυτό μέσο επικοινωνίας με τον κόσμο των πνευμάτων. Για σπουδαία πρόσωπα χρησιμοποιούσαν σαν υλικό κατασκευής των μασκών ασήμι και χρυσάφι. Φημισμένες χρυσές μάσκες είναι η μάσκα του Τουταγχαμών στην Αίγυπτο και η μάσκα του Αγαμέμνονα στις Μυκήνες (Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, λ. "Μάσκα", τόμ. 40 -ος, Αθήνα 1996, σελ. 424-430..

⁸⁷ Μάνος Στεφανίδης, ό. π., σελ. 59.

δεύτερο προσωπείο της αυτοαναφοράς. Ο στολισμός της μάσκας έχει όλα τα χαρακτηριστικά της τελετουργίας που αντιστρέφει τη λειτουργικότητα του μέσου διαχέοντας τις πνευματικές δυνάμεις του αυτοαναφερόμενου ποιητικού προσώπου στα χαρακτηριστικά της μάσκας. Για να γίνει σαφές το παραπάνω θα υποστηρίξουμε ότι οι ποιητικοί όροι: "περιστέρα, παράπονο τῆς περιστέρας, ὄνομα τοῦ Μπολιβάρ, ἀναμμένα κάρβουνα καί δάκρυα κι' ἱερά λείψανα μαρτύρων, τό χτένι της καὶ ἡ ἀγάπη της," προέρχονται ὅλα ἀπὸ το σημασιακὸ περιβάλλον της αυτοαναφοράς καὶ αποτελοῦν βιωματικές καταστάσεις του υποκειμένου. Για παράδειγμα, τὸ λέξιμα <<περιστέρα>> συστοιχεί μετωνυμικά με τὴν <<ωραία γυναίκα>> υποδηλώνοντας σαφείς ερωτικούς συμβολισμούς⁸⁸.

Ἡ σύνδεση του στόματος της μάσκας με τὸν Μπολιβάρ, ἐπίσης, συνιστᾷ ἀλληγορικὴ υποδήωση της ηρωικῆς φωνῆς του συμβολοποιημένου προσώπου ἀλλὰ καὶ της πίκρας του για τὴν ἀδιαφορία καὶ τὴν ἀδυναμία των ἀνθρώπων της ἐποχῆς του να καταλάβουν τὸ λόγο του:

"Καὶ τώρα ν' ἀπελπίζομαι πού ἴσαμε σήμερα δέν μέ κα-
τάλαβε, δέν θέλησε, δέ μπόρεσε νά κατα-
λάβη τί λέω, κανείς";
(Μπολιβάρ)⁸⁹

Στὴν τρίτη στροφικὴ ἐνότητα ἡ ἀφήγηση μεταφέρεται σε πρωτοπρόσωπο λόγο καὶ περιέχει λεπτομέρειες που συνδέουν τὴν αυτοαναφορά με δύο παραμέτρους, πρώτη τὸν ἀποτροπαϊκὸ συμβολισμό της μάσκας καὶ δεύτερη τὴ χρήση της στη διαδικασία μύησης του υποκειμένου: "τώρα ἡ βάρκα μας πλέει ἀπαλά στὸν ποταμὸ / ἀπὸ τίς ὄχθες μᾶς γνέφουν καὶ μᾶς χαιρετοῦν τὰ δέντρα / κι' ἐγὼ κρατῶ πάνω στὸ στήθος μου τὴ / μάσκα / λέω τίς προσευχῆς τῆς Βιθυνίας / βυθίζω ἀπαλά τὸ χέρι μου στὸ νερὸ τὸ χλιαρό". Ὅσον ἀφορᾷ τὴν πρώτη συνδέεται με τὴν περιγραφή του σκηνικοῦ χώρου. Στὴν ἀφήγηση σαφείς εἶναι οἱ ἐπιρροές ἀπὸ μυθολογικά κείμενα με θέμα τίς καταβάσεις στὸν κόσμον των νεκρῶν, κυριότερα των ὁποίων εἶναι ἡ ὀμηρικὴ "Νέκυια" ἀλλὰ καὶ ἡ αἰγυπτιακὴ "Βίβλος των Νεκρῶν". Στοιχεῖα τα ὁποία συνηγοροῦν στὴν ἀποψη εἶναι: τὸ ταξίδι με τὴ βάρκα στὸν ποταμὸ καὶ ἡ παρουσία των φοινικοδέντρων, που πέρα ἀπὸ τὴ χιουμοριστικὴ διάθεση της περιγραφῆς (τὰ φοινικόδεντρα / κατὰ τὸ σχῆμα τους / εἶν' ἄλλοτε ἢ βεντάλια / ἄλλοτε τὸ παρασόλι τοῦ Παρασκευᾶ / τὴν ὥρα τοῦ χοροῦ), ἐντονὴ εἶναι ἡ

⁸⁸ Παράβαλε καὶ τὸ στίχο του δημοτικοῦ τραγουδιοῦ: "μια περιστέρα πλουμιστὴ μας ἦρθε ἀπὸ τὰ ξένα".

⁸⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, 1985, σελ. 10.

μεταφυσική διάσταση που αναδύει ο εξωτισμός της εικόνας και η σύνδεσή της με το πουλί Φοίνικα, σύμβολο για τους αρχαίους λαούς της ανάστασης και της αθανασίας, του θανάτου αλλά και της επαναγέννησης μέσω της φωτιάς. Διακειμενικό ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν και οι <<προσευχές της Βιθυνίας>>. Το τοπωνύμιο συνδέεται με δύο πραγματολογικά δεδομένα. Πρώτο τη Βιθυνία, η οποία σχετίζεται με αρχαία περιοχή της βορειοδυτικής Μικράς Ασίας και δεύτερο τη Βηθανία, χωριό στις παρυφές του Όρους των Ελαιών, το οποίο συνδέεται με τις <<προσευχές>> αλλά και με την απόφαση του Ιησού να πορευτεί εκεί, παρόλο που γνώριζε ότι καταδοκούσε ο θάνατος. Πιστεύουμε ότι το σημασιολογικό περιεχόμενο του στίχου παραπέμπει στην εκδοχή της Βηθανίας, όποτε και η έρευνά μας θα στραφεί στα ευαγγελικά κείμενα. Όσον αφορά τις <<προσευχές>> ο ποιητικός λόγος συναντά το λόγο του ευαγγελιστή Λουκά:

"Καί ἐγένετο ἐν τῷ εἶναι αὐτόν ἐν τόπῳ τινί προσευχόμενον, ὡς ἐπαύσατο, εἶπέ τις τῶν μαθητῶν αὐτοῦ πρὸς αὐτόν· Κύριε, δίδαξον ἡμᾶς προσεύχεσθαι, καθὼς καὶ Ἰωάννης ἐδίδαξε τοὺς μαθητὰς αὐτοῦ·

2. εἶπε δέ αὐτοῖς· ὅταν προσεύχησθε, λέγετε· Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς· ἁγιασθήτω τό ὄνομά σου· [...]

(Λουκ. κεφ. ι', στίχ. 1-2)

Όσον αφορά όμως την απειλή του θανάτου, ο στίχος συναντά το λόγο του ευαγγελιστή Ιωάννη:

57. δεδώκεισαν δέ οἱ ἀρχιερεῖς καί οἱ Φαρισαῖοι ἐντολήν ἵνα ἐάν τις γνῶ ποῦ ἐστί, μηνύσῃ, ὅπως πιάσωσιν αὐτόν.

(Ιω., κεφ. ια', στίχ. 57).

1. Ὁ οὖν Ἰησοῦς πρὸ ἕξ ἡμερῶν τοῦ πάσχα ἦλθεν εἰς Βηθανίαν, ὅπου ἦν Λάζαρος ὁ τεθνηκώς, ὃν ἤγειρεν ἐκ νεκρῶν.

(Ιω., κεφ. ιβ', στίχ. 1)

Η δεύτερη πτυχή, η μυητική, συνδέεται με τη θέση της μάσκας στο στήθος του υποκειμένου και την κίνηση τη συμβολική, με τη βύθιση του χεριού στο χλιαρό νερό. Οι αυτοαναφορικές αιχμές, απόρροια της οδυνηρής εμπειρίας της αντιμετώπισης του ποιητή από τις διάφορες <<εξουσίες>> της εποχής, δημιουργούν τις ερμηνευτικές προϋποθέσεις του κειμένου: "στὶς ἐκβολές τοῦ ποταμοῦ / τὰ σκυλόψαρα μᾶς βλέπουνε λοξά / καὶ τραβοῦν πέρα / - δέν ἀρμόζουνε θωπεῖες στά σκυλόψαρα - / χελιδονόψαρα / πετοῦν τριγύρω μας / στό πρόσταγμα μᾶς". Οι στίχοι αυτοί περιγράφουν υπαινικτικά το πλαίσιο υποδοχής του υπερρεαλισμού,

αρνητικής, με τους εχθρούς ύπουλους και επιθετικούς που απειλούσαν να κατασπαράξουν τους νέους υπερρεαλιστές αλλά και θετικής από τους λίγους με τα σημάδια της απήχησης του κινήματος στους νεότερους ποιητές.

Η τελευταία ενότητα του ποιήματος δημιουργεί και τον περισσότερο προβληματισμό όσον αφορά τους συμβολισμούς των ποιητικών όρων: "τό πουλί μου / είναι / τό / πουλί / μου / και πάντα μου / Εὐθαλία Ἄθανασία Θάμαρ Καλιόπη / σᾶς ἀγαπῶ". Στους αρχαίους Αιγύπτιους κυρίως αλλά και σε άλλους λαούς, στην τέχνη και τη θρησκεία, η ψυχή εικονογραφείται με τη μορφή ενός πουλιού⁹⁰. Πιστεύουμε ότι στον Εγγονόπουλο παρά την ενίσχυση της αμφισημίας από τη χιουμοριστική πρόθεση, ο ποιητικός όρος <<πουλί>> συμβολίζει την ψυχή που είναι έτοιμη να πετάξει στον ουρανό σε μια μεταφορική υποδήλωση του πόνου και των βασάνων που υπέστη υπερασπιζόμενος τις ιδέες του υπερρεαλισμού. Το ίδιο σύμβολο χρησιμοποιεί και ο Εμπειρικός συχνά στα ποιήματά του:

1. "Πλατυά τά στέρνα μας καί τά πουλιά μας τρέχουν
στόν ἀέρα"

(Θεόφιλος Χατζημιχαήλ)⁹¹

2. "Μ' ἓνα πουλί πού κούρνιασε στά στήθη
Κόρης γλυκειᾶς πού τοῦ μιλάει καί λέγει
Πουλί καλό πουλί χρυσό πουλί λαμπρό μαντάτο"
(Το γάλα του αιγιαλού)⁹²

Το ποίημα τελικά εκπληρώνει αυτό που υπόσχεται από τον τίτλο του: μια άνοδο στα "Χρυσά Οροπέδια" που συνιστούν κατά τη γνώμη μας μετωνυμική απόδοση των Ηλυσίων Πεδίων⁹³ στα οποία κατευθύνονται οι ψυχές των διάσημων αντρών (ποιητών, φιλοσόφων, ηρώων)⁹⁴. Η τελευταία επισήμανση ευνοεί τη

⁹⁰ Στους αρχαίους Αιγύπτιους η ψυχή παριστανόταν με ένα αποδημητικό πουλί. Συχνά παριστανόταν με τη μορφή ενός ανθρωποκέφαλου πουλιού που πετούσε γύρω από το σώμα του πεθαμένου. *Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, απόδ. Ανδρέας Τσάκαλης, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1993, σελ. 489.

⁹¹ Ανδρέας Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 89.

⁹² Ανδρέας Εμπειρικός, *ό. π.*, σελ. 98.

⁹³ *Luciani opera*, I, Oxford, 1972, p. 107-109.

⁹⁴ Στέλιου Λαμπάκη, *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Αθήνα 1982, σελ. 29.

διακειμενική συσχέτιση⁹⁵ του ποιήματος και με μεταγενέστερα ποιήματα που απηχούν την προσωπική περιπέτεια της ζωής όχι μόνο του Νίκου Εγγονόπουλου αλλά και άλλων ομοτέχνων του ποιητών.

* * *

Στην ίδια θεματική ενότητα θα εντάξουμε και το ποίημα "Άπατρις απελαυνόμενος βίαια"⁹⁶ από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών". Στο ποίημα συνυπάρχουν εικόνες με μυθολογικό περιεχόμενο που αναπαριστούν σε υπερρεαλιστικό φόντο το θέμα των Καταβάσεων στον Κάτω Κόσμο. Ο πυρήνας του ποιητικού μύθου πιστεύουμε ότι στηρίζεται στο ίδιο θεματικό μοτίβο. Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας πιστεύουμε επίσης ότι υφίστανται δύο πρακτικές. Πρώτα η πρακτική του <<παραγραμματισμού>>⁹⁷ της Kristeva, αφού στοιχεία του αρχαίου μύθου αλλάζοντας σειρά, δομή και περιεχόμενο εντάσσονται μετασχηματισμένα στο κείμενο του Εγγονόπουλου. Και μετά η πρακτική της <<λεκτικοποίησης>>⁹⁸ του Laurent Jenny, αφού η περιγραφή μας παραπέμπει στο εικονιστικό περιβάλλον των εικαστικών αρχαίων αποδόσεων του μύθου και η πρακτική αυτή αφορά στη διερεύνηση των σχέσεων της εικόνας και της λεκτικής της αναπαράστασης στο αφηγηματικό κείμενο.

Παραθέτουμε την πρώτη και δεσπόζουσα <<εικόνα>> του ποιήματος: "Έτσι ὀρθός καθὼς ἔστέκετο, μέ τά ὠραῖα μακρὰ ξανθὰ μαλλιά του ν' ἀπλώνωνται

⁹⁵ Σύμφωνα, τέλος, με την αλληγορία του τίτλου το ποίημα επικοινωνεί διακειμενικά με το ποίημα του Τάκη Παπατσώνη "Τά ὄρεινά":

"Τίς δύσκολες ὥρες παρομοιάζω πρὸς ἐκεῖνα
τά τραχιά, τά δυσνόητα μονοπάτια :
χαλικούρα· λάσπη, βαθειά καί βουρκαωτή
καιρός ἀνάντης· γλύστρα· ἄγνωστη ἐκβαση·
φράχτης πυκνῆς ὀμίχλης· βάρος ψυχῆς
καί βόγγος τῶν ποδιῶν! ...

[...]

Ἀκολουθοῦν μακραιῶνες κατασκηνώσεις

σέ ὄροπέδια τῶν πηγῶν τῆς γαλήνης.

(Πόσο ἀγαθὰ καί καρπερά τά ὑψίπεδα τῆς γαλήνης!)

Θεσπέσιες οἱ ἐνασχολήσεις τῶν ὄρειῶν! [...]"

(Τ. Κ. Παπατσώνη, *Εκλογή Β'*, Ἴκαρος, Αθήνα 1988, σελ. 207)

⁹⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 118.

⁹⁷ J. Kristeva, *ὁ. π.*, σελ. 213.

⁹⁸ Laurent Jenny, *ὁ. π.*, σελ. 89-91.

κυματιστά πάνω εις τούς ὤμους του, ἔμορφος, ὑψηλός, μέ περικεφαλαῖαν, νεκρόφιλος κι' ἀριστοτελικός, μέ κηρύκειον Ἑρμοῦ νέου στό δεξι χέρι, ἔμοιαζε ἴδιος ἀγαλμα ἀρχαίου θεοῦ". Η απόδοση της απολλώνιας φυσιογνωμίας του ποιητικού ἥρωα "μέ τά ὠραῖα ξανθά μαλλιά του", επιβεβαιωμένη και με το στίχο "ἔμοιαζε ἴδιος ἀγαλμα ἀρχαίου θεοῦ", αποκαλύπτει το πρώτο επίπεδο σύνδεσης της αφήγησης με το μῦθο. Οι ιδιότητες "νεκρόφιλος κι' ἀριστοτελικός" αντιστικτικά με σημείο αναφοράς το ἴδιο το ποιητικό υποκείμενο σε μια λανθάνουσα αυτοαναφορικότητα, σηματοδοτούν δύο διαφορετικά πεδία συγκρότησης της ποιητικής προσωπικότητας, το μεταφυσικό-μη λογικό και το πραγματικό-λογικό. Ο ἀριστοτελισμός στη φιλοσοφία εξέφραζε την αναλυτική και λογική ικανότητα του ατόμου, μακριά από τη μεταφυσική του κόσμου των Ἰδεών. Η ερμηνευτική μας πρόταση συνδέει το δραματουργικό μέρος της αφήγησης με την ποιητική τοπογραφία, το χώρο που ενώνει τον ιστορικό με τον ποιητικό μῦθο. Πιστεύουμε ὅτι πρόκειται για το χώρο του ιερού των Δελφών, που ἦταν συνδεδεμένος με το θεό Απόλλωνα κυρίως ἀλλά και με το Διόνυσο, με τον οποίο ο Απόλλωνας μοιραζόταν το Μαντικό Ἱερό⁹⁹. Το ξανθό χρώμα των μαλλιών του ποιητικού ἥρωα αποτελεί μετωνυμική απόδοση του Ἡλίου, συμβολισμός του οποίου ἦταν ο ἀρχαῖος θεός.

Στο αφηγηματικό περίγραμμα του ποιήματος συμπλέκονται ερωτικές με μυθολογικές εικόνες: "Ὅσακις ἐπρόκειτο περί πλατείας, πάντα εἶτανε πλάγι του μία δλόγυμη ὠραία κόρη, μέ κορμί χρυσό κι' ἀπαλό σά κεχριμπάρι, τά μαλλιά της μακρῶν, μαῦρα, ν' ἀγγίζουνε καταγῆς, μέ ἥλιο καί φεγγάρι ζωγραφισμένα ἐπί τῶν μαστῶν της...". Η στιγμιοτυπική περιγραφή της κόρης ἀναδεικνύει τη γονιμοποιητική της ιδιότητα, ἀφού παραπέμπει σε ἀγαλμα της θεάς Ἄρτεμης της Εφέσου, στο οποίο η θεά παριστάνεται με πολλούς μαστούς, ἐνῶ το κάτω μέρος του κορμιού εἶναι σφιγμένο σε ἓνα εἶδος θήκη, χωρισμένη σε πολλά διαμερίσματα, που μέσα σ' αυτά εικονίζονται διάφορα συμβολικά ζῶα¹⁰⁰ (πιθανόν πρόκειται για ἀναπαράσταση του ζωδιακού κύκλου, ἀφού το εἶδωλο της θεάς ἔχει καθαρά

⁹⁹ Η παράδοση λέει ὅτι ο Διόνυσος ἦταν παιδί του Δία και της Δήμητρας ἢ της Περσεφόνης. Οι Τιτάνες, ἐχθροί του Δία, ἔπιασαν το παιδί, το κομμάτιασαν, το ἔβρασαν και το ἔφαγαν, προσφέροντας μάλιστα ἓνα κομμάτι στον Απόλλωνα, ο οποίος δεν το ἔφαγε ἀλλά το το πήρε και το ἀπόθεσε κάτω ἀπό τον τρίποδα του μαντείου του στους Δελφούς, ἐκεῖ ὅπου χρησιμοδοτούσε η Πυθία. Η παράδοση λέει ἐπίσης ὅτι ο Απόλλωνας με ἐντολή του Δία ἔθαψε τα κομμάτια του κατακρουρημένου Διόνυσου, γεγονός που ἔγινε ἀφορμή να λατρεύουν οι ἄνθρωποι και το Διόνυσο στον ἱερό τόπο του Απόλλωνα. Ἐκεῖ ο Διόνυσος λατρευόταν τους τρεις χειμωνιάτικους μήνες, ὅσο καιρό δηλαδή ο ἀδελφός του Απόλλωνας ἔλειπε στους Ὑπερβόρειους. *Ἑλληνική Μυθολογία*, επιμ. Ι. Κακριδής, Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, τόμ. 2, Ἀθήνα 1986, σελ. 204, 206 - 207, 335.

¹⁰⁰ Ρισπέν Ζαν, *Μεγάλη Ἑλληνική Μυθολογία*, μτφρ. Κοσμά Πολίτη, τόμ. Α', ἐκδ. οἶκος <<Αυλός>>, Ἀθήνα, σελ. 127.

ανατολική προέλευση). Η γονιμική ιδιότητα της θεάς και γενικά η σημασία της για την ανάπτυξη της ζωής εξηγείται και από τη σύνδεσή της με τη Σελήνη, αφού η τελευταία είχε συνδεθεί εξ αρχής με τη μητρότητα και τη γονιμότητα. Η σεληνιακή φύση της Άρτεμις και η θέση της στο θηλυκό αντίστοιχο του ηλιακού Απόλλωνα υποδηλώνονταν με πολλούς τρόπους τόσο στο μύθο όσο και στη λατρεία στην αρχαία Ελλάδα¹⁰¹ (κουροτρόφος, παιδοτρόφος, Άρτεμις λοχεία).

Άλλη ιδιότητα της θεάς λανθάνει και στους στίχους: "Όσάκις ἐπρόκειτο περὶ μικρᾶς στενωποῦ, πλάγι του, καθημένη κόρη, κι' αὐτὴ δλόγυμνη, ξανθιά δμως, μέφυσαρμόνικα καὶ βοῦδοκεφαλῆ". Η "βοῦδοκεφαλῆ" παραπέμπει στο μύθο της Πασιφάης, με <<αντιστροφή των όρων της αρχικής αφήγησης¹⁰²>> του μύθου. Η μυθική Πασιφάη, μητέρα του Μινώταυρου, με δεδομένους τους συμβολισμούς και τη χρήση του μυθικού όντος στην υπερρεαλιστική ποίηση, συνδέεται με τη Σελήνη (Ταυρόκερος) και την (Ταυροπόλο) Άρτεμη. Ο άντρας-ήρωας ταυτίζεται με τον Απόλλωνα και τον Ήλιο, ενώ η γυναίκα ταυτίζεται με την Άρτεμη και τη Σελήνη. Για τον Εγγονόπουλο η ερωτική πράξη ενέχει στοιχεία θανάτου και αναγέννησης: "Αὐτός ἔβγανε μιά πελώρια μαχαίρα, τῆς τὴν ἔμπηγε βαθειά στό στήθος, καί τὴν τραβοῦσε ἴσια κάτω. Βύθιζε ἄργά τὰ χέρια-ἡ κόρη πάντα ξαπλωμένη στό κρεβάτι-καὶ τραβοῦσε ὄξω κορδέλλες πράσινες, κόκκινες, κίτρινες, γαλάζιες, παρδαλές ἀνάκατα, καί τίς σήκωνε ψηλά, σέ ὠραῖο σχῆμα προσφορᾶς". Η περιγραφή της ερωτικής πράξης παραπέμπει σε ολοκληρωτική θυσία των υποκειμένων. Η "μαχαίρα" μετατρέπεται σε φαλλικό σύμβολο και τα "περιστέρια" σε ερωτικά συναισθήματα: "Μέσ' ἀπ' τὰ κουβάρια βγαῖναν περιστέρια, πού πετοῦσαν πρῶτα ἀβέβαια, φοβισμένα, κι' ὕστερα δῖναν μιά, ἴσια κατά τόν οὐρανό". Η ερωτική προσφορά κατευθύνεται στον ουρανό σε μια πορεία ανοδική. Ο θάνατος όμως ακολουθεί μια αντίστροφη πορεία:

[...] Τώρα ἡ βάρκα.

Νά κατεβῆ στή βάρκα. Κατέβαινε στή βάρκα, ἔμπαινε, ἔπιανε τὰ κουπιά, ὀρθός, κι' ἔλαμνε βιαστικά. Ἡ κόρη, γυμνή, μάναι : πάντα γυμνή, στέκονταν πίσω του, καί περνοῦσε θωπευτικά τούς ὠραίους βραχίονες γύρω στό λαιμό του"¹⁰³.

Η σύλληψη και η απόδοση της εικόνας της καθόδου <<λεξικοποιεί>>¹⁰⁴ την περιγραφή της ζωγραφικής σύνθεσης του Πολυγνώτου από το Μαντείο των

¹⁰¹ *Ελληνική Μυθολογία*, ό. π., σελ. 163-165.

¹⁰² Laurent Jenny, ό. π., σελ. 97.

¹⁰³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, Ἴκαρος, σελ. 118.

¹⁰⁴ Laurent Jenny, ό. π..

Δελφών. Ο αρχαίος ζωγράφος είχε φιλοτεχνήσει την κάθοδο του Οδυσσέα στον Άδη στον τοίχο αριστερά της εισόδου της Λέσχης των Κνιδίων στο χώρο του Μαντείου των Δελφών. Παραθέτουμε την περιγραφή της εικόνας, έτσι όπως την αποδίδει ο Πausanías στην <<Ελλάδος περιήγησιν>>¹⁰⁵:

"Τό δέ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς τό ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς, ἔστιν Ὀδυσσεύς καταβεβηκώς ἐς τόν Ἅδην ὀνομαζόμενον, ὅπως Τειρεσίου τήν ψυχὴν περὶ τῆς ἐς τήν οἰκειάν ἐπέρηται σωτηρίας· ἔχει δέ οὕτω τά ἐς τήν γραφήν : ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρον, καὶ κάλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες, καὶ ἀμυδρά οὕτω δὴ τι τὰ εἶδη τῶν ἰχθύων <ὡς> σκιάς μᾶλλον ἢ ἰχθύς εἰκάσεις. Καὶ ναῦς ἔστιν ἐν τῷ ποταμῷ καὶ ὁ προθμεύς ἐπὶ ταῖς κώπαις. Ἐπιηκολούθησε δέ ὁ Πολύγνωτος ἐμοὶ δοκεῖν ποιήσει Μινυάδι· ἔστι γάρ ἡ ἐν τῇ Μινυάδι ἐς Θησέα ἔχοντα καὶ Πειρίθουν : ἐνθ' ἦτοι νέα μὲν νεκυάμβατον, ἦν ὁ γεραῖός πορθμεύς ἦγε Χάρων, οὐκ ἔλαβον ἔνδοθεν δρμου. Ἐπὶ τούτῳ οὖν καὶ Πολύγνωτος γέροντα ἔγραψεν ἤδη τῇ ἡλικίᾳ τόν Χάρωνα. Οἱ δέ ἐπιβεβηκότες τῆς νεώς οὐκ ἐπιφανεῖς ἐς ἅπαν εἰσὶν [οἷς προσήκουσι] . Τέλλις μὲν ἡλικίαν ἐφήβου γεγονώς φαίνεται, Κλεόβοια δέ ἐτι παρθένος, ἔχει δέ ἐν τοῖς γόνασι κιβωτόν ὁποῖας ποιεῖσθαι νομίζουσι Δήμητρι.[...].

Ο Εγγονόπουλος έχει στο νου του την περιγραφή του Πausanías για τον πίνακα του Πολυγνώτου. Στο ποίημά του τα πρόσωπα και οι λεπτομέρειες της αφήγησης αποτελούν δραματουργικό υλικό, αντλημένο και από την περιγραφή της Πολυγνώτιας σύνθεσης.

Το μοτίβο, όμως, της μεταφοράς της ψυχής του νεκρού στον Κάτω Κόσμο με βάρκα είναι πανάρχαιο και συναντάται για πρώτη φορά στους αρχαίους Αιγυπτίους. Στη "Βίβλο των Νεκρών"¹⁰⁶ υπάρχει ολόκληρο κεφάλαιο που αναφέρεται στο ταξίδι του νεκρού με την ιερή βάρκα. Παραθέτουμε ενδεικτικά αποσπάσματα από Βινιέτες του βιβλίου¹⁰⁷ που περιγράφουν το ταξίδι του νεκρού στον Κάτω Κόσμο:

100. "Μια βάρκα-όπου στέκονταν οι θεότητες Ίσιδα, Θωθ, Χεπερά και Σώσης καθώς και ο νεκρός-διασχίζει το ποτάμι. Η βινιέτα αυτή στη σαϊτική απόδοση δείχνει τον πεθαμένο να οδηγεί μια βάρκα...".

101. "Η βάρκα του Ρα. Ο θεός κάθεται κρατώντας ένα κουπί. Μπροστά του βρίσκεται η θεά Ίσιδα γονατισμένη και πίσω του ο νεκρός (...)"

¹⁰⁵ Πausanίου, *Ελλάδος Περιήγησης, Βοιωτικά και Φωκικά*, επιμ. - μετ. Νικ. Δ. Παπαχατζή, κεφ. Χ, 28, 1-3, Αθήνα 1992, σελ. 404.

¹⁰⁶ *Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, ό. π., σελ. 257-271.

¹⁰⁷ *Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, ό. π., σελ. 267-268.

Στο εικονιστικό πλαίσιο της περιγραφής της καθόδου πιστεύουμε ότι στηρίζονται όλα τα ομοθεματικά ποιήματα της ενότητας. Ανάλογη εικόνα κατάβασης, που μας παραπέμπει και στην ίδια πρακτική διακειμενικής διεργασίας, (λεκτικοποίηση) συναντάμε και στο ποίημα "Το γεράκι" από τη συλλογή "Έλευσις"¹⁰⁸ του Εγγονόπουλου (1948), ποίημα που αναπτύσσεται πάνω στην ίδια θεματική σταθερά:

"Ένα γέλιο γυναικείο ακούγεται μακριά. Μιά κυρία γελάει κάπου μακριά μας, κι' ό άνεμος φέρνει τον ήχο του γέλιου της μέχρις έδω. Μέχρις έδω, σ' αυτό τό έρμο περιγιάλι, κάτω απ' τό μολυβή ουρανό, κοντά στ' άφρισμένα κύματα, όπου, στή στάση <<τρεις φιλόσοφοι στ' άκροθαλάσσι>>¹⁰⁹, ζοῦμε μέσα σέ μία καταθλιπτική μοναξιά. Στα γυμνά πόδια μας φυτρώνουν, λίγο- λίγο, φτερά. Ίσως έμεις νάμαστε αυτός ό θεός Έρμη, τόν καιρό τῆς νιότης του. [...]"

Στη νοηματική συγκρότηση του κειμένου παρατηρούμε ότι κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζει η θεματική του θανάτου. Ο ποιητής αντιστρέφοντας τη σημασιοδοτική δυναμική των λέξεων ενσταλάζει στο ποιητικό σώμα υποσυνείδητες καταγραφές παραπεμπουσών στο θάνατο αναφορών και μετατρέπει το κείμενο σε μέσο φανέρωσης της οριακής επιθυμίας. Το στιχικό υποσύνολο <<σ' αυτό τό έρμο περιγιάλι>> αποτελεί άμεσο υπαινιγμό του συνηθισμένου στη λογοτεχνία τοπίου θανάτου, του Άδη. Σαν τον ομηρικό Ελπίνορα οι ήρωες <<κατοικοῦν>> στο σκοτεινό και <<έρμο άκρογιάλι>>, μέσα <<σέ μία καταθλιπτική μοναξιά>>, τη μοναξιά του θανάτου που υποδηλώνει και η πιθανολογική ταύτιση <<Ίσως νάμαστε αυτός ό θεός Έρμη>> με τον ψυχοπομπό Ερμή, το θεό που οδηγεί τις ψυχές στον κάτω κόσμο. Η σύνθετη σημασιολογικά σχέση που ορίζουν οι στιχικές

¹⁰⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμος δεύτερος, Ίκαρος, Αθήνα 1985.

¹⁰⁹ Η στιχικά υπογραμμισμένη φράση παραπέμπει σε εικονιστική σύνθεση. Διακειμενικό προηγούμενο μπορεί να αποτέλεσε ο πίνακας του Τζορτζόνε (1477-1510) "Οι τρεις φιλόσοφοι". Θέμα του είναι η ονειροπόλα μελαγχολία τριών ανδρών, που ο καθένας συμβολίζει τρεις διαφορετικές περιόδους ηλικίας, τη νεότητα, την ωριμότητα και το γήρας. Ο πίνακας χρονολογείται γύρω στο 1510 και βρίσκεται στο Μουσείο Kunsthistorisches της Βιέννης. Συγγενείς θεματολογικά μπορούν να θεωρηθούν και οι πίνακες του Εγγονόπουλου: "Ποιητής και Φιλόσοφος" (1959) και η "Στοά του Αττάλου" (1956).

αντιστοιχίες περιγράφει μια γενικευμένη κατάσταση που μεταθέτει ξαφνικά τη δράση από το ατομικό στο συλλογικό: "Αυτή ή μοναξιά μας! Αυτή ή τραγική μοναξιά σας! Γιατί, δέν χωρεί καμμιάν άμφιβολία, είμαστε μόνοι, μόνοι, πάντα μόνοι, αιώνια, βασανιστικά, μόνοι. "Όλοι, "Όλοι. Έμεις, έσεεις, όλοι. "Όμως, έγώ είμαι ό μόνος, πάλι, που δέν τή δέχεται τήν άισοχρή τούτη καταδίκη, και διαμαρτύρομαι, και χτυπιέμαι, και τό φωνάζω". Η μεταστροφή του λόγου από το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο στο δεύτερο και άμέσως μετά στο πρώτο ενικό είναι στοιχείο μιας αφηγηματικής τεχνικής η οποία στηρίζεται στο εύρημα της ξαφνικής ανατροπής της νοηματικής ροής και στοχεύει στη μέγιστη δραματοποίηση του κειμενικού λόγου. Με το συγκεκριμένο τρόπο αφήγησης ο ποιητής επιδιώκει να παρουσιάσει τον ποιητικό λόγο ως ματαιωμένη δυνατότητα μιας ενορατικής ποιητικής πρόθεσης: "Και μιά λεπτομέρεια : ή κυρία δέν γελούσε. Έκλαιγε. Μās είχε γελάσει ό άνεμος. "Ο άνεμος παρεμόρφωσε τόν ήχο. Στο μολυβή ουρανό πετούν πουλιά. Μιά βάρκα παλεύει πάνω στ' άφρισμένα κύματα. Είναι μακριά, άλλ' όλονέν πλησιάζει".

Η αποκάλυψη της δεύτερης μεταστροφής συνιστά κορύφωση της δραματικότητας αλλά και ερμηνευτικό κλειδί του ποιητικού μύθου. Η μετατροπή του <<γέλιου σε κλάμα>> σε συνδυασμό με το <<πέταγμα των πουλιών στο μολυβί ουρανό>> και τη βάρκα που <<ολοένα πλησιάζει>> δημιουργεί το κατάλληλο συναισθηματικό κλίμα και λειτουργεί ως υποδήλωση της αναχώρησης. Παίρνοντας υπόψη το σύνολο των σημασιολογικών εκδοχών του κειμένου, θα επιχειρήσουμε να ιχνογραφήσουμε την έκταση των συνδηλωτικών αποχρώσεων των λεκτικών όρων που τεκμηριώνουν την πολύπλοκη συνάρτηση τιλικού ορισμού και ποιητικού σώματος. Η συνεξέταση αυτή αποκαλύπτει τις υπόγειες οδούς επικοινωνίας των δύο πόλων που λειτουργούν συμπληρωματικά και συγκροτούν το νοηματικό ιστό του κειμένου. Προς την κατεύθυνση αυτή θα μας οδηγήσουν οι διακειμενικοί δείκτες του ποιήματος.

Πρώτα θα αναφερθούμε σε κείμενα της νεότερης γραμματείας. Στο σκηνικό πλαίσιο της αναχώρησης, της καθόδου, αναπτύσσεται ο μύθος του σονέττου "Childe Harold"¹¹⁰ του Γρυπάρη από τη συλλογή "Σκαραβαίοι":

"Σά φάντασμα στά κύματα γλυστρά ή βάρκα·

[...]

Νά ... ξαπλωμένος ό νεκρός Τραγουδιστής πηγαίνει...

[...]

Μά τί βογγάει στό άλαργινό, πού χάνεται, άκρογάλι;

θέ νάναι ή Νύφη, ή άρρωστη Νεράϊδα, πού σπαράζει

¹¹⁰ Γρυπάρης, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικός, Αθήνα, 1980, σελ. 168.

ζητώντας μέ τόν πόνο της της καί τήν ψυχή νά βγάλει...

Ώς τόσο ή βάρκα στό κρυφό τό άραξοβόλι άράζει,
ένώ τά κύματα σκιαχτά μιά έρχονται, μιά πәне
καί στά πλευρά της σά ζεστό παράπονο χτυπάνε ...

Ο Γρυπάρης χρησιμοποιεί συχνά το μοτίβο της βάρκας και του ταξιδιού της στο πέλαγος, όχι όμως πάντα με το συμβολισμό της καθόδου στον κάτω κόσμο ή του θανάτου. Σε ένα από τα "Ιντερμέδια", το "Χ"¹¹¹, περιγράφοντας το όνειρο ενός βασανισμένου ανθρώπου της θάλασσας επιχειρεί τον παραλληλισμό της βάρκας με γεράκι:

"[...] Πάρωρα ... ξύπνησες, δέν ξύπνησες,
στή μέση του πελάου... τά είδες, δέν τά είδες
μονάχη της ή βάρκα άρμένιζε
καί μέσα τρεις Νεράϊδες, τρεις Νεράϊδες·

Πού οί δυό τους τά κουπιά σου έλάμνανε
κι ή βάρκα σου πετοῦσε σά γ ε ρ ά κ ι,
κι ή πιό δμορφη στην πρύμνα έκάθονταν
νά κυβερνά του τιμονιού τό διάκι..."

Πιστεύουμε ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου χρησιμοποιεί τους ίδιους συμβολισμούς με το ποίημα του Γρυπάρη. Πάντως το μοτίβο της βάρκας ως σημαίνοντος της αναχώρησης για τον Άλλο Κόσμο είναι αρκετά διαδεδομένο στην ποιητική μας παράδοση. Στο ποίημα του Άγγελου Σικελιανού "Τα κρύα, τα ξάστερα νερά"¹¹², δημοσιευμένο αρκετά χρόνια μετά το θάνατό του (1969), περιγράφεται μια ανάλογη εικόνα:

"Τά κρύα, τά ξάστερα νερά, κυλούσανε μπροστά μου·
μά ή βάρκα πού περίμενα δέν ήταν νά φανεϊ.
Τά κρύα, τά ξάστερα νερά, διαβαίνανε μπροστά μου ...
[...]
Μά μέσα στ' άποκάρωμα, στην ύπνοφαντασιά μου,
ξάφνου σάν κάποιον τριξίμο, στά πόδια μου, τής άμμου.
Κι ώς άνοιξα τά μάτια μου, μιά λάμψη, ένα πανί!

¹¹¹ Γρυπάρης, Άπαντα, ό. π., σελ. 199.

¹¹² Άγγελου Σικελιανού, "Ποιήματα ανέκδοτα", Λυρικός Βίος, τόμ. ΣΤ', Τκαρος, Αθήνα, 1978, σελ. 137.

Κι ὦ, πῶς ζυγῶσαν ἄξαφνα, κοντά μου, οἱ οὐρανοί!

Το πρώτο επίπεδο ανάγνωσης του ποιήματος του Εγγονόπουλου τοποθετεί το τιτλικό λέξημα στο χώρο των προσηγορικών ονομάτων με δηλωτική την ιδιότητα ενός όντος προερχόμενου από το χώρο του ζωϊκού βασιλείου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης το πραγματολογικό περίγραμμα της έννοιας υποχωρεί και δίνει τη θέση του στις μεταφορικές υποδηλώσεις. Σύμφωνα με αυτή τη διαπίστωση το <<Γεράκι>> του τίτλου είναι υποδηλωτικό της ψυχής και μεταφέρει μια ευρύτερη παράδοση δοξασιών και θρησκευτικών πεποιθήσεων που στηρίζονται σ' αυτή την ταύτιση. Τις πρώτες ενδείξεις για την ταύτιση της ψυχής του ανθρώπου με κάποιο πουλί τις συναντάμε στην Αρχαία Αίγυπτο, στην προδυναστική εποχή, γύρω στο 3100 π. χ. Στην πυραμίδα του Φαραώ Ουπας, που διασώζει τα αρχαιότερα κείμενα, ο νεκρός Φαραώ παρουσιάζεται να παίρνει διαδοχικές μορφές πουλιών για να καταλήξει σε γεράκι, θεϊκό γεράκι και γεράκι όλων των γερακιών: "Upas is the Akhem - hawk, the hawk of the hawks, the great one". Στα κείμενα αυτά είναι πολύ συνηθισμένες οι φράσεις: "I am the hawk in the southern heaven", ή "I fly as a hawk", "I cackle as a goose" ή "I had risen up like the divine hawk" κ.α.¹¹³. Αυτή τη σημασιολογική εκδοχή θα συναντήσουμε και στο κείμενο του Εγγονόπουλου. Οι περισσότερες δοξασίες για τη σύνδεση της ψυχής του νεκρού με ένα πουλί και ιδιαίτερα με γεράκι έχουν καταγωγή από την Αίγυπτο. Στη χώρα του Νείλου το πέρασμα των ψυχών στον Άλλο Κόσμο αποδιδόταν συνήθως με βάρκα αλλά και με πέταγμα πουλιού, χήνας, ερωδιού, γερακιού ή ίβιδος¹¹⁴. Οι Φαραώ μπορούσαν να αναληφθούν και να πετάξουν στον Άλλο Κόσμο με τη μορφή γερακιού. Ο Λεκατσάς αναφέρει ότι "σε διάφορες παραλλαγές της "Βίβλου των Νεκρών" η ψυχή του νεκρού μπορούσε να μεταμορφώνεται σε γεράκι, σε θεϊκό γεράκι, σε χελιδόνι και λογής άλλα πουλιά..."¹¹⁵. Ο Πλούταρχος τέλος καυτηρίαζε τις πεποιθήσεις των Αιγυπτίων που πίστευαν ότι αν οι ψυχές των πεθαμένων μπουν σε σώματα <<ίβειων, κυνῶν καὶ ἱεράκων>> θα μπορούν να γυρίσουν σε μια καινούργια ζωή: "...οἷον ἀποκρύπτοντας ἑαυτοὺς σώμασιν ἴβειων καὶ κυνῶν καὶ ἱεράκων, πᾶσαν ὑπερπέπαικε τερατείαν καὶ μυθολογίαν, καὶ τό ταῖς ψυχαῖς τῶν θανόντων ὄσαι διαμένουσιν εἰς ταῦτα μόνα γίνεσθαι τήν παλιγγενεσίαν ὁμοίως ἀπιστον".¹¹⁶ Ο Γ. Δημητροκάλλης στο βιβλίο του για την <<ψυχή>> επισημαίνει ότι οι νεκροψυχές

¹¹³ Γεωργίου Δημητροκάλλη, *Η ψυχή - Πουλί*, Αθήνα 1992, σελ. 102

¹¹⁴ *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, ό. π., σελ. 23.

¹¹⁵ Παναγή Λεκατσά, *Η ψυχή. Η Ιδέα της ψυχής και της Αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*, Αθήνα 1957:442

¹¹⁶ Πλούταρχου, *Περί Ίτιδος καὶ Οσίριδος*, Κατάρτι, κεφ.72(=379E), Αθήνα 1999.

των Αιγυπτίων δεν έμπαιναν σε σώματα πουλιών, αλλά έπαιρναν τη μορφή πουλιών σαν πέρασμα στην άλλη ζωή και η μεταμόρφωση αυτή δεν αποσκοπούσε σ' ένα ξαναγύρισμα στη ζωή.¹¹⁷ Πιο κοντά στην αντίληψη του Εγγονόπουλου βρισκόταν η άποψη των Πυθαγορείων για τη μετοικεσία της ψυχής. Αυτοί πίστευαν ότι η αρχική κατοικία της ψυχής βρίσκεται στα άστρα. Από εκεί καταπίπτει στη γη και συνδέεται με το σώμα. Αυτό σημαίνει ότι ο άνθρωπος είναι ένας ξένος πάνω στη γη και ότι είναι υποχρεωμένος να αγωνιστεί για να λυτρωθεί από τα δεσμά της σάρκας και να επιστρέψει στην ουράνια πατρίδα της ψυχής (Βλέπε και το ποίημα "Οδυσσεύς Λαερτιάδης", "Έλευσις"). Η υπαινικτικότητα της αφήγησης και η ρομαντική ατμόσφαιρα των ποιητικών εικόνων που περιγράφονται στο ποίημα, συνηγορούν στη διαπίστωση ότι ο Εγγονόπουλος κατέφευγε συχνά σε μυθικά και μυστικιστικά θέματα ως αντίβαρο στον άκρατο ορθολογισμό του εικοστού αιώνα.

Ο Εγγονόπουλος επιμένει ιδιαίτερα στην παρουσία του αρχαίου μύθου στο έργο του και οι συχνές μυθολογικές αναφορές δεν παρατίθενται για να ενδυναμώσουν σημασιολογικά το ποίημα αλλά για να διατηρήσουν τις λεπτές ισορροπίες του ποιητικού λόγου με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Με αυτό τον τρόπο συγκροτείται ένας ποιητικός λόγος αμφίσημος και κρυπτικός, στο κέντρο του οποίου δεσπόζει ο ποιητικός μύθος που διοχετεύει από κει το σημασιολογικό υλικό μέχρι την περιφέρεια του ποιήματος. Στον Εγγονόπουλο ο μύθος χρησιμοποιείται περισσότερο ως δείκτης νοηματικού προσανατολισμού του ποιήματος και λιγότερο σαν κεντρικός άξονας της θεματικής ανάπτυξης.

* * *

Στο μοτίβο της συνομιλίας ενός ζωντανού μέ ένα νεκρό στηρίζεται το ποίημα "Κλείσε τα μάτια : Τότες μπροστά σου θα παρελάσει όλη η παλιά ζωή ... "¹¹⁸ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μετασχηματισμού και επιβίωσης ενός μυθολογικού θέματος σε όλες τις περιόδους της ελληνικής ποίησης (αρχαιότητα, Βυζάντιο, σύγχρονη ποίηση). Εξωτερικά το ποίημα έχει τη μορφή ενός διαλογικού αφηγήματος ανάμεσα στον ποιητή-αφηγητή (ζωντανός) και το αφηγούμενο υποκείμενο (νεκρός). Η νοηματική σύνθεση αρθρώνεται σε δύο επίπεδα, το ρεαλιστικό και το φανταστικό. Το πρώτο απηχεί τις ιστορικές και πολιτισμικές παραμέτρους της νοηματοδότησης, ενώ το δεύτερο σχετίζεται με το ψυχολογικό και υπαρξιακό υπόβαθρο του υποκειμένου. Ο υπότιτλος ("Un homme au rêve habitué, vient ici parler / d' un autre qui est

¹¹⁷ Γεωργίου. Δημητροκάλλη, ό. π., σελ 104.

¹¹⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους ροδώνες, ό. π., σελ. 46.

port", Stephane Mallarmé) βρίσκεται σε θέση <<παρακειμενικότητας¹¹⁹>> με το ποιητικό ανάπτυγμα, εφόσον εισάγει την αφήγηση στη θεματική της συνομιλίας ενός ζωντανού με ένα νεκρό. Δομικό χαρακτηριστικό της σύνθεσης, όπως τουλάχιστον μαρτυρείται στον τίτλο και στον υπότιτλο αποτελεί το όνειρο, το οποίο ορίζει και το πλαίσιο γραφής όλων των καταβάσεων στην αρχαία αλλά και τη νεότερη παράδοση. Μέσα σε όνειρο, για παράδειγμα, εκτυλίσσεται η δράση του <<Απόκοπου>> του Μπεργαδή, της <<Ρίμας Θρηνητικής εις τον πικρόν και ακόρεστον Άδη>> του Ιωάννη Πικατόρου και το λεγόμενο <<Ποίημα του Τζαμπλάκου>>, από τις πιο χαρακτηριστικές καταβάσεις στη μεταβυζαντινή λογοτεχνική γραμματεία.

Ο αφιερωματικός υπότιτλος (εις Μεμᾶν Μεσσήνην) αλλά και άλλες λεπτομέρειες της αφήγησης διευρύνουν τη διακειμενική πρακτική της <<παρακειμενικότητας>> και μας επιτρέπουν να αναζητήσουμε τις δομές σημασίας του ποιήματος στο ιστορικό πλαίσιο της δράσης της ελληνικής Κοινότητας της Βενετίας. Στις πρώτες στιχικές μονάδες ο Εγγονόπουλος γράφει: "Περνοῦσα ἔτσι, ἀνύποπτος, μέσα στή γόνδολα, δταν μέ φώναξε ; / - Ἕλληνα ! Ἔ, Ἕλληνα !... / Στέκονταν, ὄρθιος, πίσω ἀπ' τή σιδερένια καγκελόπορτα / τοῦ χορταριασμένου περιβόλου, στόν Ἄη Γιώργη τῶν Γραικῶν, πάνω στό κανάλι. / - Βρέ ! τοῦ κάμω, τί ζητᾶς ἐδῶ ; / - Εἶμαι νεκρός, μοῦ κάμει". Ο χώρος και τα πρόσωπα λειτουργούν ως δρώσες μονάδες του κειμένου, ενώ ο λόγος ισορροπεί μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Το πρόσωπο με το οποίο συνδιαλέγεται ο ποιητής, σε μια ρεαλιστική προσέγγιση, θα μπορούσε να είναι ο Γεράσιμος Μεσσήνης στον οποίο αφιερώνει και το ποίημα. Σε μια μεταφορική προσέγγιση θα μπορούσε να είναι αντιπροσωπευτικό των Ελλήνων που κατοίκησαν και έζησαν στη Βενετία από τους πρώτους μετά την Άλωση χρόνους. Ο τόπος είναι ο χορταριασμένος περιβόλος του Ἄη Γιώργη των Γραικών αλλά θα μπορούσε να είναι και το ελληνικό νεκροταφείο στο νησί San Michele της Βενετίας, όπου βρίσκεται θαμμένος ο Μεμᾶς Μεσσήνης (πέθανε στις 16 Αυγούστου του 1957). Στο νοτιοανατολικό τετράγωνο τμήμα του νεκροταφείου ξεχωρίζει ο πολυτελής ολομάρμαρος οικογενειακός τάφος της οικογένειας Μεσσήνη¹²⁰. Ο Γεράσιμος Μεσσήνης, άνθρωπος με εξαιρετική μόρφωση και καλλιέργεια, υπήρξε τελευταίος πρόεδρος της Αδελφότητας, και εκείνος που διαπραγματεύτηκε με το ιταλικό κράτος μετά τον πόλεμο για την τύχη των περιουσιακών της στοιχείων. Με πρωτοβουλία του συστήθηκε το "Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών" της Βενετίας. Το πνεύμα ολόκληρου του κειμένου

¹¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 9.

¹²⁰ Απ. Παπαϊωάννου, *Οι επιγραφές του ελληνικού νεκροταφείου Βενετίας*, Θησαυρίσματα, τόμ. 19, Βενετία, 1982.

απληχεί την ιστορία και την κουλτούρα των μελών της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας, η οποία υπήρξε η σημαντικότερη και λαμπρότερη παροικία των Ελλήνων της Διασποράς. Πρώτος πυρήνας της ήταν οι Έλληνες έμποροι και τεχνίτες, Stradioti¹²¹ και ναύτες, διανοούμενοι, ιερωμένοι και καλλιτέχνες που ήρθαν στη Βενετία για να αποφύγουν την τουρκική κατάκτηση. Το 1498 η Βενετία επέτρεψε τη σύσταση Ελληνικής Αδελφότητας (Confraternita) ή Σωματείου (Scuola) που ονομάστηκε "Scuola di San Nicolo' della Nazion Grceca"¹²².

Η ποιητική σύνθεση στηρίζεται στο μοτίβο της συνομιλίας του ποιητή με ένα νεκρό, μοτίβο αρκετά διαδεδομένο στην ποιητική μας παράδοση. Η διακειμενική εναρμόνιση όταν συντελείται μόνο στο επίπεδο της μορφής, δεν είναι επαρκής. Οφείλει να διεργάζεται την ενοποίηση μορφής και περιεχομένου. Ο L. Jenny ονόμασε τη διαδικασία αυτή "Ενσωμάτωση" ή "Εγκιβωτισμό"¹²³. Η διακειμενική διεργασία συνίσταται στην πολυεπίπεδη ενσωμάτωση του δανείου και την παράλληλη διοχέτευση στα κειμενικά συμφραζόμενα δέσμης νοηματικών συνδυαστικών δυνατοτήτων. Ο Εγγονόπουλος ενσωματώνει το κειμενικό μόσχευμα όχι μομονωμένα αλλά συνολικά στα πλαίσια της διαχρονικής παρουσίας του αντίστοιχου μοτίβου στην ποίησή μας. Μπορεί να έχει ομηρικές ρίζες αλλά το συναντάμε και στα δημοτικά μας τραγούδια και στη νεότερη ποίηση.

Στα δημοτικά τραγούδια επίσης το θέμα της <<φωνής νεκρού από το μνήμα>> συνδέεται με τις δοξασίες για τη διατάραξη της γαλήνης και του εξοργισμού του νεκρού από το διερχόμενο πάνω από το μνήμα. Αναφέρουμε ενδεικτικά το παρακάτω τραγούδι

"Εψές προψές ἐδιάβαινα ἀπ' ἔν' ἐρημοκλήσι,
κ' ἐκεῖ ἦσαν μνήματα πολλὰ, ἀδέρφια καὶ ἕαδέρφια·

¹²¹ Έλληνες στρατιώτες που μετά την κατάληψη της Πελοποννήσου είχαν ενταχθεί στις βενετικές δυνάμεις και πολεμούσαν στο πλευρό τους. Οι στρατιώτες αυτοί αποδείχτηκαν πολύτιμοι για τη Βενετική Δημοκρατία και με αίτησή τους ζήτησαν την άδεια να ανεγείρουν ορθόδοξο ναό σε οικόπεδο που αγοράστηκε γι' αυτό το σκοπό σε μικρή απόσταση από τον Άγιο Μάρκο, στο Rio dei Grecchi (Κανάλι των Γραικών). Έτσι την 1 -η Νοεμβρίου του 1539 θεμελιώθηκε ο ναός του Αγίου Γεωργίου. Ο Νίκος Εγγονόπουλος αναφέρει τη λέξη <<στραδιώτης>> στο ποίημα "Πρωινό τραγούδι" από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής". Στις "Σημειώσεις", μάλιστα, που πλαισιώνουν τον πρώτο τόμο των ποιημάτων του, ο ποιητής μας πληροφορεί ότι επρόκειτο για "μισθοφόρο των <<ελληνικών ταγμάτων>> στην υπηρεσία των μεγάλων Condottieri της Αναγεννήσεως. Σήμερα ακούγεται, στην Ιταλία, σαν όνομα οικογενειακό".

¹²² Άνθη Ευλαβείας, επιμ. Αθανάσιος Καραθανάσης, Εκδοτική Ερμής, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1978.

¹²³ Laurent Jenny, ό. π. , σελ. 92.

κ' ἐπάνω περιπάτησα σ' ἐν' ἀνδρειωμένο μνήμα.
Ἐκούω τό μνήμα καί βογγᾶ καί βαριαναστενάζει.
- <<Τί ἔχεις, μνήμα, καί βογγᾶς καί βαριαναστενάξεις;
μὴν εἶν' τό χῶμα σου βαρὺ μὴν εἶν' κ' ἡ μαύρη πέτρα;>>
- <<Μήτε τό χῶμα μ' εἶν' βαρὺ, μήτε κ' ἡ μαύρη πέτρα,
μόν' τό ἔχω σέ παράπονο καί σέ μεγάλη πίκρα,
ὄπ' ἦρθες καί μ' ἐπάτησες ἐπάνω στό κεφάλι.
Τάχα δέν ἦμουν κ' ἐγὼ νιός, δέν ἦμουν παλληκάρι,
τάχα δέν ἐπερπάτησα τή νύχτα μέ φεγγάρι;>>"¹²⁴.

Χαρακτηριστική απόδοση του μοτίβου, αποτελεί το κείμενο <<Το ταξίδι μου>> του Γ. Ψυχάρη, όπου ο συγγραφέας συνομιλεί με το μνήμα του Γάλλου ποιητή Βίκτωρα Ουγκώ. Επειδή οι ποιητικές προθέσεις είναι διαφορετικές, δε μας επιτρέπεται να μιλήσουμε για επιδιωκόμενες διακειμενικές σχέσεις. Η περιγραφόμενη όμως εικόνα παρουσιάζει πολλές συγγένειες. Θα παραθέσουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το κείμενο του Ψυχάρη:

"Ὅσο ζοῦσε, πήγαινα σπίτι του συχνά καί τόν ἔβλεπα. Ἐνα βράδυ, μέ τή βαρειά του φωνή - σά νά μιλοῦσε μνήμα - μ' εἶπε δυό στίχους γιά τήν Ἑλλάδα. Σέ λίγες μέρες πέθανε.[...] Τέλος πλάκωσε κ' ἡ νύχτα. Δέν τό κουνοῦσα. Ἐλαμπαν ἀναμμένα ὄλα τά φῶτα. Τριγύρω στόν τάφο, ἔκαιγαν τέσσερεις λαμπάδες μαβροτυλιγμένες. Ἐλεγε τό Παρίσι νά ξενυχτίση, νά μείνη μπροστά στό μνήμα τοῦ ποιητή, ὥσπου νά σηκώσουν τό λείψανο τό πρωί. [...] Ἐτσι μέ μιλοῦσε τό μνήμα...[...] Φῶς ! Φῶς! Νά καί τό φῶς πού ζητοῦσα. Ὅχι ! ὄνειρο δέν εἶταν! Εἶταν ἀλήθεια πού ΤΟΝ εἶδα καί τό θυμοῦμαι καλά τώρα πού σᾶς τό διγοῦμαι. Κάποιος ἔρχονταν, κάποιος φαίνονταν ἐκεῖ κάτω. Ἐλαμπε στά χαράματα μέσα· μαζί μέ τόν ἥλιο ἀνέβαινε, καί τό πρόσωπό του ἔπλεγε μέσα στίς δλόχρυσες ἀχιτίδες σά σέ μιά θάλασσα φῶς. Τό ποδάρι του βαριᾶ χτυπᾶ τή γίς· τά μάτια του καῖνε σάν ταστέρια. ΝάΤΟΣ ἐκεῖνος πού προσμένω. [...] Ἐφτός εἶναι ὁ ποιητής , ὁ λυτρωτής μας"¹²⁵.

Στη συμβατικά καθορισμένη δεύτερη ενότητα του ποιήματος του Εγγονόπουλου βρίσκεται ο πυρήνας της νοηματικής του συγκρότησης με δεσπόζουσα έννοια τη νοσταλγία για την επιστροφή στην πατρίδα:"- Καλά, τοῦ λέω, εὐλογημένε! Σύ, ἕνας Ρωμαῖος, ἐδώπερα βρῆκες νά πεθάνης! Δέν ἐρχόσουνα ν' ἀναπαυθῆς κεῖ κάτω, στά χῶματα τά δικά μας, τά ἀπαλά!". Ο χαρακτηρισμός

¹²⁴ *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Εκλογή, Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις, 1962, σελ. 329.

¹²⁵ Γ. Ψυχάρη, *Το ταξίδι μου*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Εστία, Αθήνα 1993.

<<Ρωμαίος>> σε συνδυασμό με τον επιθετικό προσδιορισμό <<εὐλογημένε>> στοχεύει στην αποκάλυψη των στοιχείων της ταυτότητας (ένα εθνολογικό και ένα θρησκευτικό) του υποκειμένου. Είναι γνωστό ότι οι Βυζαντινοί σε όλη τη διάρκεια της ιστορικής τους παρουσίας, μέχρι την Άλωση, αυτοαποκαλούνταν <<Ρωμαίοι>> και ο βυζαντινός αυτοκράτορας έφερε τον τίτλο <<Αυτοκράτωρ των Ρωμαίων>>. Η φράση <<άπαλά χώματα>> λειτουργεί ως νοηματική αιχμή του ποιήματος και αντιδιαστέλλει τα χώματα της πατρίδας με τα σκληρά και δυσβάσταχτα χώματα της ξένης χώρας. Σε λεκτικό επίπεδο μια πρώτη διακειμενική σχέση ανιχνεύουμε ανάμεσα στον ποιητικό όρο του Εγγονόπουλου και στην παραθεματική φράση <<εὐτυχισμένα χώματα>> του Κάλβου, που χρησιμοποιεί ο ποιητής, όταν μιλά για τα νησιά του Αιγαίου:

"[...] εὐτυχισμένα χώματα
δπου ἡ χαρά κ' ἡ εἰρήνη
πάντα ἔκατοίκουν".
(Ὡδή τρίτη [III], Τα ηφαίστια)¹²⁶

Μια δεύτερη παραθεματικού χαρακτήρα και νοηματικά συγγενή με την προηγούμενη αναφορά ανιχνεύουμε πάλι στον Κάλβο και στους στίχους της πρώτης Ὠδής:

"Ἄς μὴ μοῦ δώση ἡ μοῖρα μου
εἰς ξένην γῆν τόν τάφον·
εἶναι γλυκὺς ὁ θάνατος
μόνον ὅταν κοιμώμεθα
εἰς τὴν πατρίδα".
(Ὁ φιλόπατρις)¹²⁷

Εἶναι γνωστό ότι και ο Κάλβος ἔζησε ένα μεγάλο μέρος της ζωῆς του στο εξωτερικό (Αγγλία, Ιταλία), γεγονός που αποτελεί στοιχείο λανθάνουσας διακειμενικής σύγκλισης αλλά και βιωματικής ταύτισης ανάμεσα στους δύο ποιητές.

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η απάντηση του νεκρού είναι γεμάτη νοσταλγία και τρυφερότητα: "Θάν τῶθελα, μ' ἀπάντησε. Ἄλλωστε μοῦ τῶχε πεῖ μιά / νύχτα κι' ἡ Ναταλίνα τῆς Λιμνοθάλασσας, τὴν ξέρεις, ἡ ἀπαλή κόρη μέ τούς χρυσούς μαστούς. Μέ ξεμονάχιασε, παράμερα : <<Πάρε με νά φύγουμε ἀπό δῶ,

¹²⁶ Ανδρέα Κάλβου, ὩΔΑΙ, Ἰκαρος, Αθήνα 1988, σελ. 109.

¹²⁷ Ανδρέα Κάλβου, ὁ. π., σελ. 33.

μοῦ λέει. Εἶναι ἀδύνατο, δέν μπορῶ πιά νά ζήσω μέ “τσοί” Μουρανέζοι>>. Ἡ μάνα της, βλέπεις, εἶταν Σμυρνιά”. Το ὄνομα <<Ναταλίνα>> προέρχεται ἀπό τὴ λατινικὸ ἐπίθετο <<natalis, e>> ἢ τὴν ἔκφραση <<natalis solum>> που εἶχε τὴ σημασία τοῦ γενέθλιου τόπου. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ δίνει ἄλλες προοπτικὲς στὴν ἐρμηνεία, καθὼς ἀπομακρύνει τὴ σημασία ἀπὸ τὴν κυριολεκτικὴ ἐκδοχὴ τῆς οντολογικῆς ὑπόστασης τοῦ ποιητικοῦ ὄρου. Ὁ τοπωνυμικὸς προσδιορισμὸς (Σμυρνιά), που ἀφορᾶ τὴ μητέρα τῆς γυναίκας, προσανατολίζει σὲ μια γενικότερη ἐρμηνευτικὴ πρόταση σχετικὰ με τὴν καταγωγὴ ὄχι τῆς γυναίκας ἀλλὰ τοῦ συμβολισμοῦ της. Σὲ μια ἀφαιρετικὴ προσέγγιση θὰ μπορούσε νὰ αναφέρεται στὸ γενέθλιο τόπο τῆς ἐπικῆς καὶ τῆς λυρικῆς ποίησης, που ἦταν ἡ περιοχὴ τῶν παραλίων τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Ἐνα ἐπιπλέον στοιχεῖο που συνδέει τὴ <<Ναταλίνα>> με τὴν ποίηση εἶναι καὶ ὁ χώρος τῆς διακειμενικότητας. Στὸ ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου “Τὰ βάσανα τῆς ἀγάπης” ἀπὸ τὴν ἴδια συλλογὴ ἡ γυναίκα - ποίηση περιγράφεται με ἴδιους περίπου ὄρους:

“μέ συνεχίνησε
[...]
ἢ ἀπαλὴ στρογγυλάδα
τῶν μαστῶν της...”¹²⁸

Ἡ ἐπιθυμία γιὰ ἐπιστροφὴ προσκρούει στὴ βούληση ἢ τὸ συναισθηματικὸ ἐκβιασμὸ μιᾶς ἄλλης γυναίκας-συμβόλου, που ἐπηρέασε τὴν ἀπόφασή του ὑποκειμένου:”“Ὁμως μέ κράτησε ἐδῶ / ἐκείνη ἢ ἄλλη, ἢ πουτάνα, ἢ ξανθιά ἢ ἔμορφη ἢ <<Σ’ Ἄγα- / πῶ>>, πού εργαζότανε, θά τὴνέ θυμᾶσαι, στά <<πεννάκια>> (;) / στό γουναράδικο τῆς Φρεσερίας. Ὡς κάθε βράδυ μοῦ ἔτρα- / γούδαγε θερμά τό <<μακρυνά κι’ ἄν θᾶσαι>>, μοῦ γλύκαινε / τ’ ἀχειλι καὶ μοῦ σπάρραζε τὴν καρδιά”.

Ἡ αυτοαναφορικὴ ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση, ἀν καὶ ἔχει βάσιμη ὑπόσταση, λειτουργεῖ περιοριστικὰ καὶ δὲν ἐπιτρέπει στὸ κείμενο νὰ ἀπελευθερώσει τὸ πολυεπίπεδα διαρθρωμένο σημασιοδοτικὸ του δυναμικὸ. Παράλληλα με τὸν προσωπικὸ ἀναπτύσσεται καὶ ὁ ἱστορικὸς μύθος, ὁ ὁποῖος διαπερνᾶ ὑπογείως τὶς νοηματικὲς ἀρτηρίες τοῦ κειμένου. Ὁ ἐρωτισμὸς κινεῖται συνεχτικὰ στὸ περίγραμμα τῶν δύο μύθων καὶ δημιουργεῖ μιὰ πυκνωτικὴ ὡς πρὸς τὸ βίωμα καὶ τὴν ἱστορικότητα σχέση. Το σημασιακὸ περιεχόμενο τοῦ ποιήματος ἔλκεται ἀπὸ τὴν περιρρέουσα ἱστορικότητα τῆς ἀφηγηματικῆς δράσης καὶ οἱ δομὲς σημασίας τοῦ κειμένου ἀποκαλύπτουν τὴν ποιητικὴ πρόθεση. Το ὅτι τὸ ποίημα εἶναι γραμμένο στὸ ἱστορικὸ φόντο τῆς “Ἀδελφότητας” τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας γίνεται ἐμφανὲς ἀπὸ τὴ σκηνικὴ περιγραφή ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τοὺς ποιητικὸὺς ὄρους, δηλωτικὸὺς τοῦ

¹²⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στὴν κοιλάδα μέ τοὺς ροδῶνες*, σελ. 197.

τόπου και των συναφών πολιτισμικών του χαρακτηριστικών (Αη Γιώργης των Γραικών, Λιμνοθάλασσα, Μουρανεζοί, Φρετσερία). Ακόμη και ο εντός εισαγωγικών λεκτικός ιδιωματοσιμός "τσιόι" που συνοδεύει το τοπωνυμικό <<Μουρανεζοί>> είναι πολύ πιθανόν να σχετίζεται με την επτανησιακή ιδιόλεκτο. Σύμπτωση μπορεί να αποτελεί η επτανησιακή καταγωγή (Λευκάδα) του Μεμά Μεσσήνη, στον οποίο αφιερώνει και το ποίημα. Εμφανής επίσης γίνεται η διευρυμένη συνδηλωτική δυνατότητα των ποιητικών όρων με την προσθήκη ιστορικών και πολιτισμικών σημασιών που αναπόφευκτα προκύπτουν από την πολυσημική τους λειτουργία. Με αυτή την έννοια η δεύτερη γυναίκα, που είχε τον τελευταίο λόγο στην επιλογή του, μπορεί να συμβολίζει την ίδια τη Βενετία και τον πολιτισμό της, μπορεί να είναι όψεις της ξενητιάς, μπορεί να είναι όψεις της ποίησης, της παλιάς και της καινούργιας. Η δεύτερη γυναίκα, με την πιο πειστική παρουσία, μπορεί να συμβολίζει την υπερρεαλιστική ποίηση, τη μόνιμη και παντοτινή αγάπη του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου. Είναι δύσκολο όμως η ερμηνεία να διακρίνει τα όρια της ιστορικότητας και της αυτοαναφοράς, καθώς στην ποιητική πράξη πάντα υπεισέρχεται, έστω και αν λανθάνει, ο αυτοπροσδιορισμένος ή ετεροπροσδιορισμένος βιωματικός όρος. Η ανεκπλήρωτη επιθυμία, η νοσταλγία, ο τυχοδιωκτικός ερωτισμός αναπτύσσονται στο πλαίσιο των λεπτών συναισθηματικών αποχρώσεων της γραφής που έχει τη δυνατότητα να μεταμορφώνει την εμπειρία σε ποιητικό λόγο.

* * *

Η μυθολογία του ποιητή εμπεριέχει και προθέσεις αυτοαναφορικότητας. Η έκτασή της είναι αρκετά ευρεία και καλύπτει το χώρο της ατομικής εμπειρίας όχι μόνο ως καταγραφή τραυματικών καταστάσεων αλλά και ως κριτική σκέψη. Ο ποιητικός λόγος πολλές φορές προσλαμβάνει και <<δοκιμιακή>> μορφή κινούμενος στα πλαίσια των δυνατοτήτων της αμφισημικής έκφρασης. Σε πολλά ποιήματά του ο Εγγονόπουλος διατυπώνει και θεωρητικές κρίσεις για την ποίηση υπερασπιζόμενος επιλογές τις οποίες ακολούθησε με συνέπεια σε όλη του τη ζωή και οι οποίες λειτούργησαν ως καταστατικές αρχές όχι μόνο της τέχνης του αλλά και της ύπαρξής του. Ξεχωριστή θέση και πολυδιάστατη σημασία έχει κατά τη γνώμη μας στην ποίησή του η παρουσία της γυναίκας. Ο συμβολισμός της δεν είναι πάντα ερωτικός. Η γυναικεία παρουσία προσλαμβάνει αρχετυπικές διαστάσεις και σε πολλά ποιήματα ταυτίζεται με την ποίηση. Με αυτό τον τρόπο η γυναίκα-ποίηση γίνεται ο αποδέκτης των ερωτικών συναισθημάτων του ποιητή.

Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα "Κλελία ή μάλλον το ειδύλλιον της λιμνοθάλασσας"¹²⁹, από τη συλλογή "Ἐν ἀνθηρῶ Ἑλληνι λόγῳ". Ο νοηματικός ιστός του ποιήματος πολυδιάστατα συναρθρώνει την προβληματική του ποιητή για την ποίηση με τη θεματική της φυγής, του έρωτα και του θανάτου. Η ποιητική έκφραση τοποθετείται στο ευρύτερο πλαίσιο μιας ερωτικής περιπλάνησης από την οποία αφορμάται και η φυγή ως επιλογή του υποκειμένου απέναντι στα εσωτερικά και τα εξωτερικά αδιέξοδα της ύπαρξης.

Το ποίημα αποτελείται από δύο άρτια συναρτώμενες και αμοιβαία ελκόμενες θεματικές ενότητες. Η συνεχής εκφορά του δεύτερου προσώπου, με εξαίρεση μια παρένθετη στροφική ενότητα, προδίδει ένα επιστολικό ή μονολογικό τύπο γραφής που καθιστά το λόγο εσωτερική υπόθεση του υποκειμένου. Η γραφή αυτή έχει τα χαρακτηριστικά μιας εκμυστήρευσης απέναντι σε κάτι βαθιά προσωπικό, ταυτισμένο με την ίδια την ύπαρξη του ποιητή. Ο Εγγονόπουλος συσσωρεύει και συμμίσγει αντιθετικές έννοιες, όπως τη γυναίκα, τον έρωτα, το θάνατο, την ειρωνεία, τη φυγή με σημείο αναφοράς την ποιητική τέχνη. Η μορφοποίηση της τελευταίας και η θεώρηση του ερωτικού συναισθήματος ως ακατάλυτου δεσμού του ποιητή με το έργο του αποτελεί βασική ερμηνευτική πρόταση της έρευνάς μας. Παρεπόμενη αλλά εξίσου ερμηνευτικά ισχυρή είναι η υπέρπουσα ιδεολογική σύγκρουση παλαιάς και νέας ποίησης, η τελμάτωση και ο συμβολικός θάνατος της πρώτης αλλά και η δυναμική της συνέχειας που λανθάνει στον ερωτισμό του ποιητικού λόγου. Στην πρώτη στροφή γράφει: "ἔχεις τά μάτια τῶν ἀνθρώπων / καί τή ζωή / τῶν παιδιῶν / ἡ λεπτή μέση σου / κλείει τό ἅπαν / τῶν ὄνειρων μου : / μοῦ δίνεις τή χαρά τῶν ἀετῶν". Σε επίπεδο δομών επιφανείας οι ερωτικές συνδηλώσεις οριοθετούν το χώρο των νοηματικών συστοιχιών του ποιήματος (αθωότητα, απεραντοσύνη, φαντασία, ευτυχία). Σε επίπεδο δομών βάθους η ταύτιση της γυναίκας με την ποίηση μεταβάλλει το στόχο των νοηματικών αναφορών μετατοπίζοντας παράλληλα την εστία της δομικής τους συγκρότησης. Η διακειμενική πρακτική, την οποία χρησιμοποιεί ο ποιητής, παρατηρούμε ότι προσλαμβάνει και μια μεταγλωσσική χροιά, καθώς οι αναλογίες που παρουσιάζει είναι καρπός υποσυνείδητου στοχασμού του ποιητή πάνω στο πρόβλημα της ποιητικής δημιουργίας. Στο κείμενο δεν παρατηρείται μετασχηματισμένο μόνο το μοτίβο της φυγής ή της καθόδου στον Άλλο Κόσμο αλλά και δευτερεύοντα μοτίβα που χρησιμεύουν για να αποσαφηνίσουν τη νοηματοδότηση του αρχικού μοτίβου και να το εμπλουτίσουν με ένα παιχνίδι συνειρμικών αναμνήσεων. Εδώ πλέον διακρίνουμε μια υποκατηγορία ενσωματώσεων που ο L. Jenny ονομάζει <<μεταγλωσσική ισοτοπία>>¹³⁰, αφού κάθε μεταγλώσσα εγκαθιστά ένα είδος

¹²⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 193.

¹³⁰ Laurent Jenny, *ό. π.*, σελ.. 93.

μεταφορικής σχέσης με το αντικείμενό της. Αναπτύσσεται δε στο πλαίσιο της μεταφορικής ιστοπίας, αφού το συγκεκριμένο μυθικό μοτίβο ή τα επιμέρους παραθέματα παρουσιάζουν εκ των προτέρων μια σημασιολογική σχέση με το καινούργιο κείμενο.

Η τελευταία στιχική μονάδα της πρώτης ενότητας παρουσιάζει διακειμενικό ενδιαφέρον μέσα από τους συμβολισμούς του λεξήματος <<τῶν ἀητῶν>>. Στον Όμηρο είναι συνηθισμένα τα επίθετα <<ὑπιπέτης ἢ ὑπιπετέεις, αἶθων, κάρτιστος, ὄκιστος πετεινῶν και ὄξύτατος δέρεσθαι>>:

"αὐτάρ ὁ τοῖσιν ἀριστερός ἦλυθεν ὄρνις,
αἰετός ὑπιπέτης, ἔχε δέ τρήρωνα πέλειαν".
(Οδύσσεια, υ', στ. 242- 243)¹³¹

Η ικανότητά του να πετάει ψηλά, η υπεροχή και το μεγαλείο του σε σχέση με τα άλλα πουλιά δημιούργησαν και τη μυθική εικόνα του. Σε ένα πρώτο επίπεδο σημασίας η ποιητική παρουσία του συνδέεται με την έννοια του <<Υψους>> που κυριαρχεί στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Σε ένα δεύτερο συνδέεται με τις παραδόσεις για την ανανέωση ή το ξαναζωντανεμά του. Στο μεταβυζαντινό κείμενο "Φυσιολόγος" η διαδικασία της ανανέωσης του αετού περιγράφεται ως εξής:

"Ἔστι γάρ ὁ αἰετός βασιλεύς τῶν ὄρνέων, αἰετός δέ κέκληται διὰ τήν πολυετίαν αὐτοῦ. οὔτος μὲν ζῆ ἔτη ἑκατόν καί γηράσκει, [αὔξει δέ καί ἡ προμυκτῆρ αὐτοῦ, καί ἀμβλυοῦνται οἱ ὀφθαλμοί αὐτοῦ τοῦ μή ὄρᾶν], καί οὐκ ἰσχύει κυνηγῆσαι· ἀνέρχεται λοιπόν εἰς ὕψος λίαν, καί ῥίπτει αὐτόν κατά τήν πέτραν, καί κλάνει τήν προμυκτῆρα αὐτοῦ, καί λούεται ἐν ἀγερουσία λίμνη, καί καθέζεται ἐπ' ἀκροποτάμου πέτρας κατά τόν ἥλιον, καί ὄτε παχυνθήσεται ἡ τοῦ ἡλίου θέρμη εἰς αὐτόν, πίπτουσιν αἱ λεπίδες ἀπό τῶν ὀφθαλμῶν αὐτοῦ, καί πάλιν νεώτερος γίνεται"¹³².

Παρεμφερείς είναι και οι παραδόσεις για το μυθικό πουλί, το Φοίνικα, που πεθαίνει με αυτοθυσία και ξαναγεννιέται από τη στάχτη του. Η στιχική αναφορά του Εγγονόπουλου εμπερικλείει την ιδέα της αναγέννησης, απόλυτα σύμφωνη με τις πεποιθήσεις του για την ανανέωση της ποίησης μέσα από την ίδια την παράδοση και τη δυναμική του καινούργιου που εκφράστηκε από τον υπερρεαλισμό. Στη λαογραφία όμως η έννοια είναι φορτισμένη και με αρνητική σημασιοδότηση,

¹³¹ Homer, *The Odyssey*, vol. II, The Loeb Classical Library, Harvard University Press.

¹³² *Physiologus*, ed. F. Sbordone, Germany, 1936, p. 191 - 193.

καθώς ο λαός πιστεύει ότι όταν ο αετός πετάει στο στερέωμα είναι κακός οiwνός, αποτελεί προμήνυμα θανάτου¹³³. Πιστεύουμε ότι στο ποίημα η έννοια εμπερικλείει και τις δύο σημασιοδοτήσεις.

Το σκηνικό πεδίο της δράσης λειτουργεί και ως δραματουργικό χαρακτηριστικό της αφήγησης. Μέσα στο χώρο εμπλέκονται οι συνιστώσες της ειρωνείας και της δραματικότητας με τα μοτίβα της περιπλάνησης της φυγής, του έρωτα και του θανάτου δημιουργώντας ένα δυναμικό πλέγμα νοηματικών αλληλεξαρτήσεων και προσδιορισμών. Σε συνάρτηση με τον τιτλικό ορισμό εντοπίζονται οι πρώτες διακειμενικές συσχετίσεις και αναφορές. Το <<ειδύλλιον τῆς λιμνοθάλασσης>> που περιέχει ο τίτλος του Εγγονόπουλου πολύ πιθανόν να παραπέμπει με παρωδιακή στόχευση στη συλλογή του Κωστή Παλαμά "Οι καημοί της λιμνοθάλασσης". Η παρατήρηση αυτή αποτελεί και τεκμήριο της ερμηνευτικής αρχής που θα ακολουθήσουμε. Σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση του Κ. Θ. Δημαρά για πολλά χρόνια η νεοελληνική ποίηση βρισκόταν κάτω από τη <<βαριά σκιά τοῦ Παλαμά>>¹³⁴. Ο υπερρεαλισμός ήταν μια ριζική τομή στα ποιητικά πράγματα του τόπου μας, τα οποία για μεγάλο διάστημα συνέχιζαν να <<σκιάζονται>> από τη θεματολογία και την αισθητική της παραδοσιακής ποίησης. Ο Εγγονόπουλος απομακρύνεται από τη σκιά της συμπτυκνώνοντας στον τοπωνυμικό συμβολισμό (λιμνοθάλασσα) με μια αίσθηση ειρωνικής χροιάς την ποιητική όχι μόνο του Παλαμά αλλά και των επιγόνων του¹³⁵. Στη μονολογική εκφορά του λόγου η εσωτερική προβάλλει ως επιβεβαίωση της ορθότητας της αρχικής επιλογής: "δέν μετανοιώνεις -δέν εἶν' ἔτσι;- / δέν μετανοιώνεις / πού ἐφύγαμε / πού καταφύγαμε στῆς λιμνοθάλασσης τήν πρασινογάλαξη / εἰρήνη / κῦττα - ἐν ὄσῳ εἶναι ἀκόμη καιρός- / στήν ὄλονέν ἀπομακρυνόμενη / πλατεῖα / νά

¹³³ Φαίδωνος Κουκουλέ, *Βυζαντινὸν Βίος καὶ Πολιτισμὸς*, τόμ. Α', II, σελ. 206.

¹³⁴ Κ. Θ. Δημαρά, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ἰκάρος, Αθήνα 1975, σελ. 411.

¹³⁵ Στο ίδιο ἔπος ἀλλὰ με διαφορετικὴ νοηματικὴ δομὴ καὶ παρωδιακὲς ἀπαντητικὲς προθέσεις εἶναι καὶ τὸ ποίημα τοῦ Μιλτιάδη Μαλακάση "Τραγουδάκι τῆς λιμνοθάλασσης":

Καλαμωτὴ καλαμωτὴ παίρνοντας, μπαίναμε μαζὶ
μέσα στὰ χρυσοπράσινα νερά, γλαρό φεγγάρι
τὸ δίχτυ τοῦ ἔριχτε ἀνοιχτά, τὸ φαναράκι, κρεμίζι,
γὰ γούστο τὸ ἔχαμε ἀναμμένο στὸ κοντάρι.

[...]

Καὶ νά, ἀνοιγμένο τὸ πανί, μέσ σέ σπιλάδες καὶ ριπές,
οἱ πόθοι μᾶς τραβοῦσανε μακριὰ καὶ τὰ ὄνειρά μας,
στά μάτια σου σπιθίζανε τοῦ φεγγαριοῦ οἱ ἀναλαμπές
καὶ ἡ ἀφρισμένη θάλασσα, ἡ ὀλόγουρά μας...

(Μεσολογγίτικα, εκδ. Ἀνθολόγος Ερμής, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, σελ. 32.).

σεργιανίζουν / δλος τουτος ο συρφετός των ανθρώπων μέ τή σκατωμένη βε- / λάδα /- κύκλω οί άσεβείς περιπατοῦν- / μήν μετανιώνεις - λέω- / δέν χάνουμε - δέν χάνεις - άπολύτως τίποτε / πού φεύγουμε / μακρυνά". Η φυγή και η καταφυγή επιβάλλεται ως λύση και απέναντι στο <<συρφετό των ανθρώπων>> και απέναντι στους <<άσεβείς>> που αυτοεπιαναλαμβάνονται, χωρίς να βρίσκουν μια διέξοδο στο καινούργιο. Τα λεξήματα <<λιμνοθάλασσα>> και <<πλατεία>> συνειρμικά παραπέμπουν στο χώρο της Βενετίας. Το ουσιαστικοποιημένο επίθετο <<άσεβείς>> προέρχεται από τη βυζαντινή γραμματεία και τη χριστιανική παράδοση. Ενδεικτικά αναφέρουμε από τους ιστορικούς της Αλώσεως το έργο του Μιχαήλ Δούκα:

1. "άγωνιζόμενοι οί άποστάται του καταδραμείν και άλλοθι, πέλεκυν ο εΐς των ά- σ ε β ω ν έκτεΐνας..."
2. "Τότε στίφος πολύ των ά σ ε β ω ν ᾤχετο τον δρόμον τον άπάγοντα έν τή Μεγάλη Έκκλησία..."(Historia Byzantina, κεφ. 39)¹³⁶

Αλλά και το έργο του Γεώργιου Σφραντζή:

1. "Των δέ ά σ ε β ω ν τήν Θεσσαλονίκην παραλαβόντων..." (Χρονικόν, XVIII, 2)
2. Περί δέ τό τέλος του έαρος του αυτού έτους έκστρατεύσας κατά του Ευρίπου ο των ά σ ε β ω ν ᾤρχων..." (Χρονικόν, XLVI, 5)¹³⁷

Η φυγή αποδίδεται είτε με τη μορφή μιας κατάβασης στον Κάτω Κόσμο είτε με εικόνες από μια περιπλάνηση. Και στις δύο περιπτώσεις είναι κοινή η ομηρική τους καταγωγή:"σ' αγαπῶ και σέρνω τή μακρυνά μου κόκκινη κόμη / στά λευκά λεπτά σου πόδια / μ' έμπνέουν οί ρῶγες των μαστων σου / κι' ὀρθός / μέ χέρι σταθερό / ὀδηγῶ τήν ναῦν / προς τά νησιά / ὀπου πετοῦν / σωρούς / τά κόκκαλα και τίς καυκάλες των νεκρων". Ὅσον αφορά την εκδοχή της κατάβασης πέρα από τις παραδόσεις καταβάσεων στην αρχαία αλλά και μεταγενέστερη ελληνική γραμματεία διακειμενικό ισοδύναμο των στίχων θα μπορούσε να αναζητηθεί στο

¹³⁶ Μιχαήλ Δούκα, *Βυζαντινή Ιστορία*, Ducae Michaelis Nepotis, *Historia Byzantina*, Cap. XXXIX, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Bonnae, 1834, σελ. 288.

¹³⁷ Γεωργίου Σφραντζή, *Χρονικό*, εκδ. R. Maisano, Giorgio Sfranze, Cronaca, (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, Series Italica, 29), Ρώμη 1990.

ποιητικό corpus του ίδιου του Εγγονόπουλου. Χαρακτηριστική είναι η αντίστοιχη εικόνα από το ποίημα "Απατρις άπελαυνόμενος βίαια":

"Κατέβαινε στή βάρκα, έμπαινε, έπιανε τά κουπιά, όρθός, κι' έλαμνε βιαστικά. 'Η κόρη, γυμνή, μά ναί : πάντα γυμνή, στέκονταν πίσω του, και περνούσε θωπευτικά τούς ώραιούς βραχιόνες γύρω στό λαιμό του".

Όσον αφορά τώρα την αίσθηση της περιπλάνησης, δυνατή γίνεται η διακειμενική συσχέτιση των στίχων με χωρίο της ομηρικής ποίησης:

"Σειρῆνας μέν πρώτον άφίξειαι, αί ρά τε πάντας
άνθρώπους θέλγουσιν, [...]
άλλά τε Σειρῆνες λιγυρή θέλγουσιν άοιδῆ
ἦμεναι έν λιμῶνι, πολύς δ' άμφ' όστεόφιν θίς
άνδρῶν πυθομένων, περί δέ ρινοί μινύθουσι".
(Οδύσσεια, μ', στ. 39- 46)¹³⁸

Τα μοτίβα της αναχώρησης για τον "Άλλο Κόσμο" και της περιπλάνησης χρησιμοποιούνται ως επιβεβαίωση του απόλυτου συναισθήματος και της πορείας προς το θάνατο. Η ερωτική σχέση ολοκληρώνεται σε ένα τοπίο μεταφυσικό, όπου κυρίαρχα στοιχεία είναι ο ρομαντισμός αλλά και η αίσθηση της απειλής: "στήν άμμο τήν ξανθή / τῆς όχθης / μᾶς περιμένει ένα υπέροχο κρεββάτι: / τό πλαισιώνουν τά / σπαθόχορτα / κι' οί καλαμιές". Ο έρωτας μάλλον είναι το μέσο για την αιωνιότητα ή μπορεί να είναι αιώνιος όσο και ο θάνατος. Στην παρένθετη στροφική ενότητα γράφει: "(καί πράγματι / εκεί υπήρξαμε ό ένας για τον άλλονα κρήνη καλλίρειθρος / μόνο πού έγώ έπι - / προσθέτως / είμουν / γι' αὐτήν / ταυτόχρονα / λάτρης / και τιμωρός)". Ερμηνευτικά η ενότητα αυτή εμπεριέχει το θεωρητικό σχήμα της ιδιότυπης σχέσης του ποιητή με την προγενέστερη ποίηση. Δεν είναι σίγουρα τυχαία η ομηρική παρουσία στους στίχους που δηλώνεται με το επιθετικό σύνολο <<κρήνη καλλίρειθρος>>. Υπάρχει εκεί για να δηλώνει τη βαθύτερη σχέση του ποιητή με την παράδοση, τις ρίζες της ποίησής του αλλά και τη δημιουργική συνύπαρξή τους. Αναφέρουμε τα αντίστοιχα ομηρικά χωρία:

1. "ή μέν άρ' ές κρήνην κατεβήσετο καλλιρέεθρον
'Αρτακίην· ένθεν γάρ ύδωρ προτί άστν φέρεσκον."
(Οδύσσεια, κ', 107-108)¹³⁹

¹³⁸ Homer, *The Odyssey*, vol. I, ό. π.

¹³⁹ Homer, *The Odyssey*, ό. π.

2. "Ἄλλ' ὄτε δὴ στείχοντες ὁδὸν κάτα παιπαλόεσσαν
ἄστεος ἐγγύς ἔσαν καὶ ἐπὶ κρήνην ἀφίκοντο
τυκτὴν καλλίροον..."
(Οδύσσεια, ρ', 204-207)¹⁴⁰

Ἡ παλαιὰ ποίηση υπῆρξε γιὰ τὸν Εγγονόπουλο κρήνη ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλοῦσε νερό γιὰ νὰ ποτίσει τὸ νέο λειμῶνα τοῦ υπερρεαλισμοῦ. Γενικότερα ὁμως ἡ σχέση τους ἦταν ἀμοιβαία· πήρε ἀπὸ τὴν ποίηση ἀλλὰ καὶ πρόσφερε σ' αὐτήν. Υπῆρξε γιὰ τὴν τέχνη τῆς ποίησης, ὅπως γράφει χαρακτηριστικὰ, <<λάτρης καὶ τιμωρός>>. Λάτρης, γιὰτὶ πίστεψε στὴ θεϊκὴ τῆς δύναμη καὶ τιμωρός, γιὰτὶ υπῆρξε αὐστηρὸς κριτὴς τῆς. Τὴν ἴδια σημασία πιστεύουμε ὅτι προσλαμβάνει καὶ τὸ ἐπίθετο <<ἐκδικητής>> στὸ ποίημα "Ὁ ἀφέντης τῆς Καρύταινας", τὸ ὁποῖο ἐντάσσεται στὰ ἴδια νοηματικὰ συμφοραζόμενα:

"Κι' ὡς ἔρθῃ, τό πελέκι τοῦ, ψηλά θάν τό σηκώση,
θά θρέψῃ μ' αἷμα ποταμούς ἠρωϊκὴ φωτιά,
τά σπλάχνα πού ξεριζώσε στοὺς ἄνεμους θά σπείρῃ,
καὶ θά σταθῇ ἐκδικητής στό Κάστρο τῆς Σιωπῆς"¹⁴¹.

Ὁ ποιητὴς ἀναγνωρίζει τὸ παρελθόν. Βλέπει στὸ παρελθόν τὴ λαμπρότητα καὶ τὸ μεγαλεῖο τῆς ποίησης: "μὴν κλαῖς - μὴν κλαῖς καλή - / τίς μέρες πού περάσαν: / εἶτανε -νά τό ξέρης- δῶρο τῶν θεῶν". Οἱ ποιητὲς ἦταν ἐντελοδόχοι τῶν θεῶν. Διακειμενικά οἱ στίχοι παραπέμπουν στὸν Ἡσίοδο καὶ ἀποτελοῦν παραλλαγή τοῦ μύθου τοῦ γιὰ τὴ Χρυσὴ Εποχὴ τῆς ἀνθρωπότητας. Στὸ μῦθο αὐτὸ ἡ χρυσὴ ἐποχὴ ἦταν τοποθετημένη στὸ παρελθόν καὶ γιὰ τὸν Εγγονόπουλο τὸ παρελθόν ἀποτελοῦσε ἱστορικὰ τὴ χρυσὴ ἐποχὴ τῆς ποίησης. Ὁ Ἡσίοδος στὸ ἔργο του "Ἔργα καὶ ἡμέραι" περιγράφει τὴ σταδιακὴ κατὰπτωσι τῆς ἀνθρωπότητας μέσα ἀπὸ τὴ διαδοχὴ πέντε ἐποχῶν. Τὶς τέσσερις πρώτες τὶς συσχετίζει με μέταλλα. Ἡ "Χρυσὴ Εποχὴ" εἶναι ἡ περίοδος τῆς παραδεισένιας ζωῆς γιὰ ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα:

"Χρύσειον μὲν πρώτιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων
ἀθάνατοι ποίησαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.
οἱ μὲν ἐπὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ' οὐρανῷ ἐμβασίλευεν
ᾧστε θεοὶ δ' ἔζων ἀκηδέα θυμόν ἔχοντες
νόσφιν ἄτερ τε πόνων καὶ οἰζύος, οὐδέ τι δειλόν

¹⁴⁰ Homer, *The Odyssey*, vol. II, ὁ. π.

¹⁴¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμος δεύτερος, Ἰκαρος, Αθήνα 1985: 68.

γῆρας ἐπῆν, αἰεὶ δέ πόδας καί χεῖρας ὁμοῖοι
τέρποντ' ἐν θαλίῃσι, κακῶν ἔκτοσθεν ἀπάντων·
θνήσκον δ' ὥσθ' ὕπνω δεδμημένοι· ἐσθλά δέ πάντα
τοῖσιν ἔην· καρπὸν δ' ἔφερε ζεῖδωρος ἄρουρα
αὐτόματη πολλόν τε καί ἄφθονον· οἳ δ' ἔθελημοί
ἦσυχοι ἔργ' ἐνέμοντο σύν ἐσθλοῖσιν πολέεσσιν".
(Ἔργα καὶ Ἡμέραι, στ. 109-119)¹⁴²

Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεῖ μεταφορικά το μυθολογικό μοτίβο της <<Χρυσῆς Εποχῆς>> του παρελθόντος για την ποίηση. Το κείμενο διακρίνει μια εσχατολογική προοπτική με τη συνένωση ποιητῆ και αγαπημένης (ποίησης-γυναίκας) μέχρι την επισφράγιση της οριστικής φυγῆς τους: "ἡ γῆ σιγᾶ / καὶ πρὶν ἀκόμη ὁ ἥλιος πού τόσο ἀγαπᾶμε σβῆση /- καὶ δέν σκοπεύει πιά γιὰ μᾶς νά ξαναβγῆ- / θέ νά σέ πάρω /- γιὰ νά προχωρήσουμε - / ἀπ' τό λεπτό χεράκι". Η εσχατολογική χροιά του νοήματος με τη γη που σιγᾶ και τον ἥλιο που σβῆνει θυμίζει στίχους ἀπό την "Αποκάλυψη" του Ιωάννη:

1. "Καὶ ἡ πόλις οὐ χρεῖαν ἔχει τοῦ ἡλίου οὐδέ τῆς σελήνης, ἵνα φαίνωνται αὐτῇ"
(Κεφ. ΚΑ', 23)

2. "Καὶ νύξ οὐκ ἔσται ἔτι, καὶ οὐκ ἔχουσιν χρεῖαν φωτὸς λύχνου καὶ φωτὸς ἡλίου..."
(Κεφ. ΚΒ', 5)¹⁴³

Το πνεῦμα των εσχατολογικῶν παραδόσεων για το τέλος του κόσμου ακολουθεῖ και ο συμβολισμὸς των στίχων: "ἡ γῆ σιγᾶ / καὶ πρὶν ἀκόμη ὁ ἥλιος πού τόσο ἀγαπᾶμε σβῆση / - καὶ δέν σκοπεύει πιά γιὰ μᾶς νά ξαναβγῆ- / θέ νά σέ πάρω / - γιὰ νά προχωρήσουμε - / ἀπ' τό λεπτό χεράκι". Στην τελευταία αὐτῆ ενότητα κυρίαρχη εἶναι η <<υπογραμματική>> παρουσία του ἀποκαλυπτικῆς-χριστιανικοῦ λόγου. Χαρακτηριστικὴ εἶναι η εὐαγγελικὴ περικοπῆ:

"Εὐθέως δέ μετὰ τὴν θλίψιν τῶν ἡμερῶν ἐκείνων ὁ ἥλιος σκοτισθήσεται καὶ ἡ σελήνη οὐ δώσει τό φέγγος αὐτῆς, καὶ οἱ ἀστέρες πεσοῦνται ἀπὸ τοῦ οὐρανοῦ, καὶ αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν σαλευθήσονται".

(Κατὰ Ματθαῖον, κεφ. κδ', 29)

¹⁴² Ησίοδος, *Ἀπαντα*, Κάκτος, Αθήνα 1993, σελ. 106 - 108.

¹⁴³ *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, μεταγραφή Γιώργος Σεφέρης, Ίκαρος, Αθήνα 1975.

Η τελευταία στροφική ενότητα ορίζει ως στόχο της περιπλάνησης, τη <<μνημείωση>> και την αναληπτική φυγή, αξιοποιώντας τη ρητορική τροπικότητα του μεταφορικού λόγου: "βλέπεις εκείνο τό μνημείο / εκεί πέρα / θ' ανοίξουμε τήν πόρτα / και θά μποῦμε: / ἐκεῖ θέ νά σέ πάρω ἀγκαλιά / κι' ἀγκαλιασμένοι ἔτσι μιά γιά πάντα / θά χαθοῦμε / μέσ' στῆς Δευτέρας Παρουσίας / τά πολύχρωμα / γυαλιά". Ἐδῶ ἡ περιγραφή χρησιμοποιεῖ μοτίβα ἀποκαλυπτικά. Ὁ οραματιζόμενος Ἰωάννης, ὅταν ἀποδίδει συμβολικά τὴ Δευτέρα Παρουσία, γράφει:

1. "Καί εἶδον ὡς θάλασσαν ὑάλινην μεμιγμένην πυρί, [...] καί ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ τοῦ ὀνόματος αὐτοῦ ἑστώτας ἐπὶ τήν θάλασσαν τήν ὑάλινην, ἔχοντας κιθάρας τοῦ Θεοῦ".

(Ἀποκάλυψη, κεφ. ΙΕ', 2)¹⁴⁴

2. "καί ἐνώπιον τοῦ θρόνου ὡς θάλασσα ὑάλινη ὁμοία κρυστάλλῳ".

(Ἀποκάλυψη, κεφ. Δ', 6)¹⁴⁵

Οἱ περιγραφικές λεπτομέρειες τῆς ἀφήγησης παρουσιάζουν ομοιότητες με τὸ ἀδημοσίευτο, ζώντος τοῦ ποιητῆ, ποίημα τοῦ Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ "Εὐκὴ"¹⁴⁶:

[...]

Μά ἀπ' τῶν κορφῶν τό ἀσίγητον ἀγέρι
κι ἀπ' τά βάθη τῆς ἑναστρης ἐρήμου
νά περιμείνει, ἡ Μοῖρα νά τοῦ φέρει
τό κάλεσμα τό μέγα : <<Διαλεχτὴ μου,

>>τό κρύφιο πάρε τοῦτο μονοπάτι,
καί καταπάνω ὀλονυχτὶς περπάτει·
μὴν κουραστεῖς· ὁ Θάλαμός Σου νά τος·

>>ἀπὸ καιροῦς γιὰ Σένα εἶναι χτισμένος,
ἀπὸ καιροῦς γιὰ Σένα κλειδωμένος,
χαρά, βοή, ἀστραπές, καημὸ γεμάτος!>>

Ὁ Εγγονόπουλος μιλάει γιὰ τὴν ποίηση, τὴν ὁποία ταυτίζει με μιὰ ζωντανή καὶ ἐρωτικὴ γυναικεῖα παρουσία. Γράφει γιὰ τὸ παρελθόν καὶ τὸ μέλλον τῆς

¹⁴⁴ Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη, ὁ. π., σελ. 118.

¹⁴⁵ Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη, ὁ. π., σελ. 50.

¹⁴⁶ Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ, "Ποιήματα ἀνεκδότα", *Λυρικός Βίος*, τόμ. ΣΤ', Ἰκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 124.

ποίησης ανακαλύπτοντας και μεγιστοποιώντας τη δραματική υφή της ειρωνείας. Το όνομα "Κλελία" που προτάσσεται στον τίτλο, σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης παραπέμπει σε γυναίκα και πιστοποιεί τον αποδέκτη των ερωτικών λόγων του υποκειμένου. Σε ένα δεύτερο όμως επίπεδο αποκτά αυτοαναφορική διάσταση και σχετίζεται με τις δυνατότητες άμυνας του υποκειμένου, εφόσον στα λεξικά ο όρος καταγράφεται ως είδος φιδιού που τρέφεται αποκλειστικά με άλλα φίδια και αποκτά ανοσία στο δηλητηριό τους. Ο Εγγονόπουλος στο ποίημα χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως λάτρη και τιμωρό, όχι φυσικά της γυναίκας αλλά της τέχνης του.

3. ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟ

Στον Εγγονόπουλο ο μυθικός πυρήνας διασπάται και διαχέει το δομικό του υλικό στο ποιητικό σώμα αποκαλύπτοντας παράλληλα τις πολυεπίπεδες διαστρωματώσεις της διακειμενικής λειτουργίας. Ο ποιητής σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποιεί το μύθο επιζητώντας να επαναπροσδιορίσει τη σχέση της υποκειμενικής εμπειρίας και με την αντικειμενική πραγματικότητα. Έλκεται από μύθους που ταιριάζουν στην ιδιοσυγκρασία και τον ψυχισμό του ή που μέσα από τη δεδομένη συγκυρία νιώθει την ανάγκη βιωματικής ταύτισης. Στην ποίηση του Εγγονόπουλου ο μύθος δεν προσδιορίζεται μόνο λογοτεχνικά ή πολιτισμικά αλλά και ψυχολογικά, γεγονός που ενισχύει την αυτοαναφορικότητα της γραφής του. Γύρω από το μυθικό πυρήνα αναπτύσσονται παράλληλες έννοιες (ψυχολογία, ιστορία, τέχνη, κοινωνία) που συγκροτούν αλληλοπροσδιοριζόμενες το νοηματικό σύμπαν κάθε κειμένου διευρύνοντας τους σημασιακούς δείκτες και πολλαπλασιάζοντας τα κριτήρια ανάλυσης και ερμηνείας του.

Η αναπαραγωγή και ο μετασχηματισμός ενός μύθου είναι σύνθετες διαδικασίες που εμπριέχουν στη δυναμική τους όλες τις εσωτερικές αλλοιώσεις και μεταβολές που υπέστη ο μύθος στα πλαίσια της διαχρονικής του επιβίωσης. Η συμβολή του μύθου στην ποιητική πραγμάτωση εξαρτάται από τη δυνατότητα παραγωγής ποιητικού λόγου και την ιστορική συνεκδοχικότητά του. Το μύθο του Οιδίποδα πραγματεύεται ο Εγγονόπουλος στο ποίημα "Στους δρόμους τους βιοτικούς"¹⁴⁷ που το παραθέτει στη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες. Σύμφωνα με την ορολογία του G. Genette¹⁴⁸ το ποίημα αυτό αλλά και όλη η νεότερη λογοτεχνική παραγωγή, που επαναδιαπραγματεύονται το μύθο, είναι <<υπερκείμενα>> των <<υποκειμένων>> που περιλαμβάνονται στην τριλογία του Σοφοκλή και ιδιαίτερα του κειμένου <<Οιδίπους Τύραννος>>. <<Υποκείμενα>>

¹⁴⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, ό. π., σελ. 61.

¹⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982:7 - 10.

της τραγωδίας είναι εκείνα πάνω στα οποία στηρίχτηκε η τραγωδία του Σοφοκλή, όπως η ομηρική Νέκυια και από τα Κύκλια Έπη, η Οιδιπόδεια και η Θηβαΐς. Το <<υπο-κειμένο>>, ο "Οιδίποδας" του Σοφοκλή, πάνω στο οποίο στηρίχθηκαν όλες οι νεότερες εκδοχές του μύθου, έχει αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής μελέτης και ενδελεχούς έρευνας.

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η ρηματική διάρθρωση της πρώτης στροφής. Το ποιητικό υποκειμένο παρουσιάζεται να συνομιλεί με ένα φανταστικό συνομιλητή και να του εφιστά την προσοχή, να τον προκαταλαμβάνει, για την εξέλιξη ενός μελλοντικού γεγονότος. Ταυτόχρονα, όμως, δημιουργεί και τις συνθήκες ανατροπής του μυθικού αρχέτυπου: "πρόσεξε : αυτός ό οιδίπους / πού πρόκειται νά συναντήσουμε / στή διχάλα τών βουωτικών δρόμων / όχι : δέν είναι ό Οιδίπους τής μυθολογίας". Ο προτρεπτικός, διδακτικός, προφητικός λόγος ορίζει ουσιαστικά τη σχέση του δασκάλου-μαθητή. Η επανάληψη μιας πράξης, μιας πεζοπορίας, αποτελεί στοιχείο ανακλητικό του μύθου και δομικό συστατικό της αφήγησης. Το γραμματολογικό περίγραμμα της λέξης <<οιδίπους>> και συγκεκριμένα η μικρογράμματη γραφή του αρχικού <<ο>> στην πρώτη στροφή αλλά και το επίθετο <<βιοτικούς>> που δεν παραπέμπει στον τοπωνυμικό προσδιορισμό αποτρέπουν την απευθείας συσχέτιση του προσώπου με το μυθικό ήρωα. Η γραφή αποδίδει αοριστολογικά χαρακτηριστικά στο αναφερόμενο πρόσωπο και το μυθικό γεγονός ελαχιστοποιώντας κάθε προσδοκία πιθανής ταύτισης. Ο τελευταίος στίχος, εξάλλου, μηδενίζει αυτή την πιθανότητα, καθώς δηλώνεται ρητά η πρόθεση του ποιητικού υποκειμένου να ασκήσει κριτική στη λειτουργικότητα του μύθου και στη δυσκολία προσαρμογής του στα σύγχρονα δεδομένα.

Η επισήμανση ομοιοτήτων ανάμεσα στα δύο πρόσωπα, το σύγχρονο και το μυθικό, στην επόμενη στροφή ενέχει αποφαστικά διττή σκοπιμότητα. Από τη μια να ανακαλέσει μνημονικά τις ανατομικές ιδιαιτερότητες του μυθικού ήρωα προκαλώντας τους ανάλογους συνειρμούς και από την άλλη να διαφοροποιήσει τα πρόσωπα προβάλλοντας το δεύτερο μέσα από το μεγεθυντικό φακό της υπερβολής ενεργοποιώντας έτσι το μηχανισμό της σύγκρισης: "παρ' όλη τήν οίονεί έλεφαντίαση / τήν ποδάγρα - τήν άκρομεγαλία - / άπ' τήν όποίαν πάσχει/ σ' τό λέω δέν έχει σχέση καμμιά μέ τόν Οιδίποδα τόν παλαιό". Πρόκειται, λοιπόν, για έναν άνθρωπο συνηθισμένο που με την εικόνα του προκαλεί οίκτο και δεν έχει καμιά σχέση με το μυθικό αρχέτυπο. Στο σημείο αυτό δηλώνεται φανερά η πρόθεση σύγκρισης παλαιών και σύγχρονων μύθων από την πλευρά του ποιητικού υποκειμένου. Η σύγχρονη εκδοχή αποτελεί κακέκτυπο της παλιάς. Και όλα αυτά γίνονται στο επίπεδο της επισήμανσης των δομών επιφανείας, που λειτουργούν περιοριστικά στη συνολική αποτίμηση του ποιητικού εγχειρήματος.

Στην τρίτη στροφική ενότητα η παρατακτική σύνδεση των στιχικών μονάδων προβάλλεται ως λόγος αναιρετικός της μυθικής καταγωγής του υποκειμένου. Η διάφραση των πράξεων (πατροκτονία, αιμομιξία) του τραγικού ήρωα οριστικοποιεί την απομάκρυνση του περιγραφόμενου προσώπου από το χώρο του μύθου: "ούτε τόν πατέρα του έχει σκοτώσει / ούτε -σύρε και πρόλαβε και πές το τής Ίοκάστης- / ούτε και τήν μητέρα του πώς πρόκειται νά παντρευτή". Η αγγελτική προτροπή του δεύτερου στίχου τέμνει όχι μόνο τη στιχική διάταξη της στροφικής ενότητας αλλά το ιστορικό βάθος του μύθου επιχειρώντας μια παρέμβαση στη δράση και μια τομή στον ιστορικό χώρο και χρόνο προσδίδοντας έτσι στο λόγο συμβολικές διαστάσεις. Σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία ο Οιδίποδας προσδιορίζει την ταυτότητα του ανθρώπου στην παιδική του ηλικία και τη θεμελιώνει πάνω στο μύθο της πρώτης ενοχής. Ουσιαστικά ο μύθος εμπεριέχει τις παιδικές καταπιεσμένες, και γι' αυτό απωθημένες, φαντασιώσεις του ανθρώπου. Το δεύτερο επίπεδο της ανατροπής προκύπτει από τη σύγκριση των στίχων αυτών με τα λόγια της Ιοκάστης με τα οποία προσπαθεί να καθησυχάσει τον Οιδίποδα στο αρχαίο κείμενο:

"σύ δ' ἔς τά μηρός μή φοβοῦ νυμφεύματα·
πολλοί γάρ ἤδη κἄν ὄνειρασιν βροτῶν
μητρί ξυνηνάσθησαν"
(Οιδ. Τύρ. 980-982)¹⁴⁹

Μιφρ.: "εσύ όμως μη φοβάσαι παντρολογήματα με μάνα· γιατί πολλοί από τους θνητούς μέσα στα όνειρά τους πλάγιασαν κιόλας με τη μάνα τους".

Με αυτό τον τρόπο ο Εγγονόπουλος ανατρέπει τα μυθικά δεδομένα αλλά και αναιρεί τις γενετικές συνθήκες της συγκρότησης του μύθου. Με τον ίδιο προτρεπτικό τόνο το ποιητικό υποκείμενο κλείνει την αναφορά του στο μυθικό πρόσωπο του Οιδίποδα, με την οριστική απώλεια, την εξαφάνιση του ήρωα, όπως τελειώνει μια μυθική αφήγηση με τη μαγική ανάληψη του κακού. Πάντως η ρηματική προδήλωση της δραματικής εξέλιξης στην πρώτη στροφή <<πρόκειται νά συναντήσουμε>> επιβεβαιώνεται από την καταληκτική στροφή της πρώτης ενότητας αλλά και αναιρείται από τα κειμενικά συμφραζόμενα, καθώς η συνάντηση αυτή δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί ποτέ: "ἄσ' τονε ἀκόμη λίγο καί θά προχωρήση / κι' ὕστερα - σέ λίγο πάλε - μιά γιά πάντα θά χαθῆ". Το οδοιπορικό του αφηγητή είναι ίδιο με το οδοιπορικό του Οιδίποδα. Είναι μαζί οδοιπορικό της πλάνης και της αλήθειας. Μόνο που και οι δύο έννοιες απέχουν πολύ από την

¹⁴⁹ Σοφοκλή, *Οιδίπους Τύραννος*, εκδ. A. C. Pearson, *Sophocles Fabulae*, Oxford Classical Texts, Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 980-982.

εκδοχή της παράδοσης. Η αλήθεια θα λάμψει με τη γνώση της άγνοιας, με την αποκάλυψη του κρυμμένου, του μυστικού, όχι του αινίγματος της Σφίγγας αλλά με τη συγκεκριμένη γνώση του νόηματος του ανθρώπου. Αυτή τη γνώση διαπραγματεύεται το ποιητικό υποκείμενο ως απόσταγμα του ποιητικού μύθου, ως συμβολική παρακαταθήκη της τραγικής περιπέτειας του ανθρώπινου βίου. Η άποψη αυτή ξεκινάει από την παραδοχή της εγγενούς αδυναμίας του Οιδίποδα να δει σωστά τον εαυτό του και τους άλλους. Στο μύθο του λανθάνει η αδυναμία του ανθρώπου να δώσει μορφή και περιεχόμενο στο σύνολο των υποσυνείδητων ενορμήσεών του ή στην καλύτερη περίπτωση να τις ερμηνεύσει. Η ιδιαιτερότητα του μύθου έγκειται στο ότι αντανακλά στο ίδιο το ανθρώπινο δράμα το παιχνίδι της πλάνης με την αλήθεια, του φωτός με το σκοτάδι. Η εμπειρία του παιχνιδιού αυτού έχει διπλή σημασία, συμβολική και φιλοσοφική. Συμβολική για το προαιώνιο ανθρώπινο δράμα και φιλοσοφική για την αλήθεια των πραγμάτων. Ο ποιητής πιστεύει ότι ο άνθρωπος είτε δεν κατορθώνει να δει την αλήθεια είτε δεν μπορεί να συλλάβει το νόημα της ή ακόμη το παραβλέπει, επειδή θεωρεί αναξιόπιστο το πρόσωπο που την αποκαλύπτει. Αυτό το ρόλο έχει και στον Εγγονόπουλο η αντιθετική σύνδεση των δύο ενοτήτων που τέμνει νοηματικά την αφήγηση αλλά και θεμελιώνει την κατά τον ίδιο εκδοχή του μύθου.

Ο ποιητής επαναξιολογεί τα πρόσωπα του μύθου και επανεκτιμά τα κίνητρα των πράξεών τους¹⁵⁰. Ο Laurent Jenny ονομάζει αυτό το διακειμενικό σχήμα ως "Αντιστροφή των προσδιορισμών", σύμφωνα με το οποίο τα δρώντα πρόσωπα και οι περιστάσεις της αρχικής αφήγησης επαναχρησιμοποιούνται, αντιθετικά όμως χαρακτηρισμένα ως προς αυτή¹⁵¹. Η καταβαράθρωση της Σφίγγας επισκιαζεται από την υποδήλωση της ασημαντότητας του Οιδίποδα που επιβεβαιώνεται με την εξαφάνισή του. Και ενώ η φιγούρα του σβήνει σιγά σιγά στον ορίζοντα, στη σκηνή μένει ένα άλλο πλάσμα που δεν είναι η Σφίγγα του μύθου αλλά ένας σκύλος που την υποκαθιστά. Πάλι όμως προκύπτουν ερωτήματα. Γιατί αυτή η υποκατάσταση; Γιατί αυτός ο τολμηρός παραλληλισμός; Έχουμε την εντύπωση πως η ενοχοποίηση της υπερρεαλιστικής φαντασίας δεν είναι αρκετή για να δοθεί απάντηση στα ερωτήματα αυτά. Ο ποιητής συνδιαλέγεται με ομότεχνούς του και ρίχνει τη δική του κριτική ματιά πάνω σε θέματα αισθητικής, ιδεολογίας και πολιτισμού που

¹⁵⁰ "Ο Φρώντι έχει κάτι τό βιεννέζικο πού δεν μου άρεσει. Γι' αυτόν μονάχα διαφωνούσα με τόν Έμπειρικό. Έκείνος τόν λάτρευε, έγώ τόν άπυθοΐκα. Μετά, πώς νά τό κάνουμε, δεν μπορώ νά δεχθώ τό οιδιπόδειον σύμπλεγμά του. Δέν μπορώ νά δεχθώ πώς ό Οιδίπους ήράσθη τήν ήλικιωμένη Ίοκάστη. Άπλως και μόνον ύπεκρίθη, έπιθυμών τήν άπόκτηση του θρόνου και τής έξουσίας. Τό σύμπλεγμά του όνομάζετο συμφέρον.>> Συνέντευξη του ποιητή στα "NEA", 17 Σεπτεμβρίου 1976.

¹⁵¹ Laurent Jenny, *ό. π.*, σελ. 97.

ανακινήθηκαν στην εποχή του. Κατορθώνει μάλιστα με δεξιοτεχνία όλα αυτά να τα περάσει μέσα από το φίλτρο της προσωπικής εμπειρίας και να παρουσιάσει το ατομικό γεγονός ως μια αλλοτριωμένη εκδοχή του συλλογικού. Η εικόνα του ξαπλωμένου καταμεσής του δρόμου σκύλου με τα συμφραστικά της δεδομένα παραπέμπει σε ανάλογη εικόνα από την ποίηση του Σικελιανού. Συγκεκριμένα στο "Άγραφον" από τη συλλογή "Επίνικοι Β' ". Παραθέτουμε την τέταρτη στροφή του ποιήματος:

"Κι Αὐτός, χωρίς νά στρέψει τό κεφάλι
ἀπ' τό σημεῖο πού κοίταζε ἀποκρίθη:
<<Τή φοβερήν ὄσμήν, ἐκεῖνος πῶχει
καθάρια ἀνάσα, καί στή χώρα μέσα
τήν ἀνασαίνει, δθ' ἤρθαμε...Μά τώρα
αὐτό πού βγαίνει ἀπ' τή φτορά θαμάζω
μέ τήν ψυχή μου δλάκερη... Κοιτάχτε
πῶς λάμπουνε τά δόντια αὐτοῦ τοῦ σκύλου
στόν ἥλιο· ὡς τό χαλάζι, ὡσάν τό κρίνο,
πέρα ἀπ' τή σάψη, ὑπόσκεση μεγάλη,
ἀντιφεγγιά τοῦ Αἰώνιου, μά κι ἀκόμα
σκληρή τοῦ Δίκαιου ἀστραπή κ' ἐλπίδα!>>"¹⁵²

Ο συμβολισμός του ποιήματος του Σικελιανού προέρχεται από απόκριφη ευαγγελική πηγή, σύμφωνα με την οποία κάποια φορά ο Ιησούς και οι μαθητές του συνάντησαν το αποσυνθεμένο από τη ζέστη και το χρόνο πτώμα ενός σκύλου. Τότε ο Ιησούς τους έδειξε τα άσπρα δόντια που ξεχώριζαν μέσα από τη θλιβερή εικόνα, τα άσπρα δόντια ως σύμβολο της ελπίδας μέσα από το θάνατο. Τα ποιήματα του Εγγονόπουλου και του Σικελιανού τοποθετούνται στο ίδιο συμφραστικό περιβάλλον με την παράδοση του γεγονότος από τη ζωή του Ιησού. Και τα δύο ποιήματα είναι μια διακήρυξη της αλήθειας· υποδηλώνουν την ίδια πίστη, πως δηλαδή μέσα από μια αρνητική κατάσταση (ὁ μαῦρος σκύλος / κοιμισμένος ἢ νεκρός ἀνάμεσα στίς γκαβαλίνες) για τον Εγγονόπουλο και (Τή φοβερήν ὄσμήν / αὐτό που βγαίνει ἀπό τή φτορά / πέρα ἀπό τή σάψη) για το Σικελιανό, μπορεί να προβάλει η ελπίδα¹⁵³. Χωρίς ορατές διασυνδέσεις με το εξωκειμενικό περιβάλλον το ποίημα

¹⁵² Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε', Ίκαρος, Αθήνα 1992, σελ.149.

¹⁵³ Στο ίδιο διακειμενικό και συμφραστικό περιβάλλον τοποθετείται και το ποίημα "Το ψοφίμι" του Charles Baudelaire από τα "Fleurs du Mal". Θα παραθέσουμε ενδεικτικά αποσπάσματα της μετάφρασης του ποιήματος από το Γ. Σημηριώτη, εκδ. Γράμματα, 1991:

Θυμάσαι, φως μου, εκείνο που αντικρύσαμε,
κάποιο καλοκαιριάτικο πρωί, τόσο γλυκό;

του Εγγονόπουλου μεταφέρει το ίδιο μήνυμα ελπίδας θέτοντας ουσιαστικά ένα πρόβλημα ανθρωποκεντρικό-φιλοσοφικό που πηγάζει από την ίδια τη ζωή του ανθρώπου και επηρεάζει τους όρους ύπαρξής του. Εδώ όμως προκύπτουν εύλογα μια σειρά ερωτήματα. Καταργεί τελικά ο ποιητής τους μύθους ή καταγγέλλει την αδράνεια και την αδυναμία τους να εκφράσουν τις ανθρώπινες ιδιαιτερότητες κάθε εποχής; Επιρροίπτει ευθύνες στους μύθους ή στους ίδιους τους ανθρώπους; Πώς εξηγείται αυτή η ανθρώπινη τυφλότητα; Τί μένει ή τί είναι αληθινό τελικά στο μύθο; Απάντηση σ' όλα αυτά δίνει με τις δύο τελευταίες στροφικές ενότητες, εκεί ακριβώς που κορυφώνεται και η ανατροπή του μύθου: "ὄμως κείνος ὁ μαῦρος σκύλος / πού κείται στή μέση του δρόμου τοῦ ἡλιόλουστου / - τοῦ <<ἡλιόλουστου>> ἀπ' τόν ἥλιο πού πάει νά βασιλέψη- / κοιμισμένος ἢ νεκρός ἀνάμεσα στίς γκαβαλίνες/ ἔ ! λοιπόν αὐτός εἶναι/ αὐτός εἶναι κάτι".

Ὅλη η ποιητική σύλληψη στηρίζεται σε μια διαπίστωση· στη διαπίστωση της καταληκτικῆρας ἐνότητας για την απουσία περιεχομένου του αἰνίγματος που συντελέστηκε μετά τη στιγμή της αποκάλυψής του. Στο Θηβαϊκό κύκλο και ειδικά στο μύθο του Οιδίποδα η Σφίγγα καθόταν στο Φίκιον ὄρος της Βοιωτίας και ἔθετε στους περαστικούς το αἰνίγμα¹⁵⁴ που εἶχε διδαχθεῖ ἀπό τις Μούσες. Ἀπό το μύθο αυτό σχηματίστηκε και η εικόνα της πάνσοφης Σφίγγας. Στον Εγγονόπουλο <<αντιστρέφονται>> οι συμβολισμοί. Η Σφίγγα επανακτά την αγαθότητά της μετά

Σενός μονοπατιού το στρίψιμο κειτότανε
ένα ψοφίμι στα χαλίδια, φριχτό!

[...]

Ο ἥλιος πάνω στη σαπίλα αὐτή αχτιδόλαμπε,
για να την ψήσει ὅσο μπορούσε πιο πολύ,
να ξαναδώσει στη μεγάλη Φύση τριδίπλα
ὄ, τι εἶχε μια φορά συνθέσει αὐτή.

Κι ο ουρανός κοιτούσε το λαμπρό το σκέλεθρο,
σαν λουλουδιού μια ολάνοιχτη καρδιά·
κι ἦτανε η δυσωδία, που ἔνωθε
να σου ἔρχεται στα χόρτα σαν λιγοθυμιά.

[...]

¹⁵⁴ "ἔστι δίπουν ἐπί γῆς καί τετράπον, οὗ μία φωνή (ἓνα ὄνομα)

καί τρίπον· ἀλλάσσει δέ φυήν μόνον δσ' ἐπί γαῖαν
ἐρπετά κινεῖται ἀνά τ' αἰθέρα καί κατά πόντον.

Ἄλλ' ὅπoταν πλείστοισιν ἐρειδόμενον ποσί βαίνη,
ἐνθα μένος γυίοισιν ἀφανρότατον πέλει αὐτοῦ".

(Αθην. 10, 456 Β).

τη συντριβή, αιτία της οποίας υπήρξε όχι η επιτυχής απάντηση του Οιδίποδα αλλά η απουσία της ουσίας και του περιεχομένου του αινίγματος: "μάθε το : είναι ή Σφίγγα του παραμυθιού/ ώς έπεσε απ' τό βάθρο σάν είδε / πώς <<μυστικό>> / δέν υπήρχε πιά". Η αποκαθήςλωση μυθικών συμβόλων¹⁵⁵ είναι, κατά τον ποιητή, επιβεβλήμένη στη σύγχρονη πραγματικότητα με τις αντιφάσεις και τις ιδιαιτερότητές της. Στο κείμενο που εξετάζουμε η ποιητική πραγμάτωση ακολουθεί πιστά τις εσώτερες σκέψεις και επιδιώξεις του υποκειμένου¹⁵⁶. Η σημασία της αναιρετικής αυτής λειτουργίας συναρτάται με την εμπειρία και τα αισθήματα που προκαλούνται στον άνθρωπο κατά την πορεία του στους δρόμους της ζωής. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η συσχέτιση και η ερμηνευτική προσέγγιση του τίτλου με το περιεχόμενο του ποιήματος. Η εμπειρία του ποιητικού υποκειμένου "Στους δρόμους τους βιοτικούς" είναι η τραγική πορεία του χεμαζόμενου ανθρώπου, του <<δεινώς πάσχοντος>> από την απουσία αυτού που η Σφίγγα κρατούσε ως αιώνιο μυστικό και που θεωρούνταν προϋπόθεση της εξέλιξης και δομικό στοιχείο της μυθικής πλοκής. Η απαξιωτική αναφορά του σ' αυτό που ήταν αλλά δεν ήταν η ζωή (το μυστικό της Σφίγγας που ήταν ταυτόχρονα και η αιτία για το χαμό τόσων ανθρώπων) ερμηνεύει και την αντιστροφή του μυθικού συμβόλου. Μπορεί για τη μυθική παράδοση η Σφίγγα να εκβαρθερώνεται και να κατακρημνίζεται στα βουνά του Κιθαιρώνα αλλά για τον Εγγονόπουλο, με δεδομένη την εκτίμησή του στα μυστικιστικά σύμβολα της Ανατολής, ακόμη και μετά τη φυγή του Οιδίποδα παραμένει ένα <<κάτι>>, ένα σύμβολο ελπίδας, μια δύναμη που κουβαλά τα αιώνια μυστικά του ανθρώπου. Η σύμπλεξη μύθου και ατομικής εμπειρίας προσδίδει και σαφές περιεχόμενο στον προβληματισμό του ποιήματος και επαναπροσδιορίζει το διάλογο για τη λειτουργικότητα και την ανταπόκριση των μύθων στη σύγχρονη πραγματικότητα.

* * *

Στο έργο του "Η Ερμηνεία των ονείρων"¹⁵⁷ (1899) ο Φρόνιτ προτείνει μια μέθοδο ερμηνείας ή επεξεργασίας του ονείρου. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι τέσσερις πρωταρχικοί παράγοντες συμβάλλουν στη διαμόρφωση και αποκωδικοποίηση των ονείρων. Αυτοί είναι: η συμπύκνωση, η μετάθεση, η παραστατικότητα (με ακουστικές και οπτικές αναμνήσεις) και η δευτερογενής επεξεργασία (διαδικασία

¹⁵⁵ Στο ποίημα "Εις Γρηγόριον Πατσικιάν" από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες" ο Εγγονόπουλος πραγματεύεται το θέμα της κατάρρευσης των μύθων.

¹⁵⁶ Βλέπε το κείμενο: "Οιδίπους Ρεξ", του Ανδρέα Εμπειρίκου από τα "Γραπτά ή προσωπική μυθολογία", Άγρα, Αθήνα 1991, σελ. 133-145.

¹⁵⁷ Σίγμμουντ Φρόνιτ, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, Επίκουρος, Αθήνα 1995, σελ. 251-427.

διόρθωσης και ερμηνείας). Η μετάθεση, αναφέρεται στη μετατόπιση του κέντρου των ονειρικών σκέψεων, με αποτέλεσμα η πιο έντονη επιθυμία να εκφράζεται με πλάγιο και όχι άμεσα ορατό τρόπο. Μετάθεση, επίσης, θεωρείται η συνειρμική υποκατάσταση ενός σημαίνοντος στο όνειρο από ένα άλλο, όπως για παράδειγμα το πρόσωπο ενός βασιλιά, το οποίο μπορεί να υποκαθιστά ή να συμβολίζει την πατρική παρουσία-εξουσία.

Ψυχαναλυτικό υπόβαθρο παρατηρείται στο ποίημα "Υδρα"¹⁵⁸ από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" (1939). Η σχεδιαστική δομή ολόκληρου του ποιήματος στηρίζεται σε μια ονειρική σύλληψη, στην οποία εμπλέκεται η αυτοαναφορικότητα με τη μυθολογία και η υπερρεαλιστική φαντασία λειτουργεί ως προϋπόθεση της ποιητικής έμπνευσης. Η διακειμενική διεργασία αναγκαστικά θα στραφεί στη συσχέτιση όλων των παραπάνω στοιχείων και τη διερεύνηση της σχέσης τους μέσα από το πρίσμα της ψυχαναλυτικής θεώρησης. Η προσέγγιση του κειμένου με εργαλεία της ψυχανάλυσης μπορεί να αποκαλύψει τις συνθήκες ενσωμάτωσης του λογοτεχνικού μύθου, τον τρόπο οργάνωσης και τη διαδικασία μετατροπής του σε κώδικα διακειμενικής επικοινωνίας. Χαρακτηριστική είναι η παρουσία του μύθου στους τελευταίους στίχους:

"κι' ώνόμαζα θλιμμένα / τήν καρδιά μου / κατά διαστήματα κανονικά - ή μάλλον
ἀκανόνιστα - / "Εκτωρ / ἄλογα "Εκτωρ // ἐνῶ "Εκάβη / - σ' αὐτήνα τήν περίπτωση- /
ἦτανε ἡ μεγάλη / ἡ φοβερή σκιά / τοῦ / ἔγκεφάλου μου".

Οι παλαιότερες αλλά και οι σύγχρονες ψυχαναλυτικές θεωρίες περιγράφουν το ασυνείδητο ως μια σκοτεινή και δυσδιάκριτη πραγματικότητα που τοποθετείται απέναντι στη συνείδηση ως συμπληρωματική παρουσία. Η ύπαρξη αυτής της ασυνείδητης σκοτεινότητας (ή φοβερή σκιά του ἔγκεφάλου μου) για τον Εγγονόπουλο, συγκρατεί τις ενυπάρχουσες ενορμήσεις και παρορμήσεις που ως απωθημένα βρίσκονται στο βάθος της συνείδησης, χωρίς να αλλοιώνουν τα ατομικά χαρακτηριστικά του υποκειμένου. Ο Φρόυντ θεμελιώνει θεωρητικά την έννοια προσδιορίζοντας το ασυνείδητο σαν μια υπόθεση που στηρίζεται σε διάφορες ενδείξεις: υστερικές διαταραχές, ναρκισσικές ψυχονευρώσεις ("Εκτωρ, Εκάβη), αποτυχεύουσες πράξεις, γλωσσικές αλλοιώσεις, όνειρα, παραμορφώσεις της πραγματικότητας και άλλες κλινικές καταστάσεις¹⁵⁹. Τις διαδικασίες του ασυνείδητου τις συνοψίζει ως εξής: "έλλειψη αντιφάσεων, πρωτογενής διαδικασία (κινητικότητα των επενδύσεων), αχρονικότητα και υποκατάσταση της εξωτερικής πραγματικότητας με την ψυχική πραγματικότητα, αυτά είναι τα χαρακτηριστικά

¹⁵⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 125.

¹⁵⁹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Δοκίμια Μεταψυχολογίας* (1915), Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σελ. 82-92.

που θα πρέπει να περιμένει να βρει κανείς στις διαδικασίες του συστήματος Ασυνείδητου"¹⁶⁰. Ο Ζακ Λακάν προσεγγίζει το ασυνείδητο μέσα από την οπτική της φροϋδικής θεωρίας: "L' inconscient est un concept forgé sur la trace de ce qui opère pour constituer le sujet. L' inconscient n' ets pas une espèce définissant dans la réalité psychique le cercle de ce qui n' a pas l' attribut (ou la vertu) de la conscience"¹⁶¹. Η θεωρία που διατυπώνει ο Λακάν γύρω από το ασυνείδητο και που μας ενδιαφέρει άμεσα, περιλαμβάνει δύο προτάσεις, που η μια συνεπάγεται την άλλη: το ασυνείδητο είναι ο λόγος του <<Άλλου>> και είναι δομημένο σε μια γλώσσα. Ο ορισμός του Λακάν μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε και τη συμβολιστική των ονομάτων που χρησιμοποιεί ο Εγγονόπουλος. Ονόματα που μέσα στη μετωνυμική τους υποκατάσταση λαμβάνουν ιστορικούς, λογοτεχνικούς και ευρύτερα πολιτισμικούς συμβολισμούς. Ο Λακάν συνεχίζει από καλύτερες θέσεις τη φροϋδική θεωρία. Τις λειτουργίες της πρωτογενούς διαδικασίας που ο Φρόντ ονόμαζε <<συμπύκνωση>> και <<μετατόπιση>>, ο Λακάν τις ονομάζει <<μεταφορά>> και <<μετωνυμία>>. Ο Λακάν χαρακτηρίζει το υποκείμενο-κάτοχο των ψυχικών συστημάτων που περιγράφει ο Φρόντ, ως φορέα των αποτελεσμάτων του ασυνείδητου. Το υποκείμενο δομείται και οριοθετείται ανάμεσα σε τρία επίπεδα, που είναι: α) ο Άλλος, δηλαδή, το συμβολικό, β) το αντικείμενο α, δηλαδή, το πραγματικό και γ) το ιδεώδες του Εγώ, δηλαδή, το φαντασιακό. Το ασυνείδητο είναι επίσης ο <<Άλλος>> στη θέση εκείνη που η ίδια η δόμηση, δημιουργεί αυτό που ο Φρόντ ονόμαζε <<ichspaltuhg>>, το διχασμό δηλαδή του Εγώ¹⁶² (μία από τις σημαντικότερες φροϋδικές θεωρίες). Στο κείμενο του Εγγονόπουλου διαβάζουμε:

"κι'ωνόμαζα θλιμμένα / τήν καρδιά μου/ κατά διαστήματα κανονικά - ή μάλλον άκανόνιστα -/ "Εκτωρ/ άλογα "Εκτωρ"

Στα λογοτεχνικά κείμενα συναντώνται δύο κυρίως χρήσεις του ονείρου, η τεχνική και η θεματική. Η πρώτη σχετίζεται με τη δομή του κειμένου, δηλαδή το όνειρο συνιστά το εξωτερικό πλαίσιο του κειμένου μέσα στο οποίο εντάσσεται η κυρίως διήγηση. Η δεύτερη υποδηλώνει μια συγκεκριμένη αντίληψη της ψυχικής λειτουργίας του ανθρώπου. Το όνειρο στην περίπτωση αυτή μορφοποιεί και

¹⁶⁰ Σίγκμουντ Φρόντ, *ό. π.*, σελ. 74.

¹⁶¹ (Μτφρ: Το ασυνείδητο είναι ένας όρος φτιαγμένος πάνω στο αποτίπωμα αυτού που ενεργεί για να συστήσει το υποκείμενο. Το ασυνείδητο δεν είναι κάτι που προσδιορίζει μέσα στην ψυχική πραγματικότητα το περίγραμμα αυτού που δεν έχει την ιδιότητα (ή την αρετή) της συνείδησης).

Jacques Lacan, *Écrits 2, Position de l' inconscient*, 1966, Éditions du Seuil, Paris 1971:194.

¹⁶² Jacques Lacan, *ό. π.*, σελ. 208 - 210.

εικονίζει βιώματα, ενδόμυχες σκέψεις, επιθυμίες, ενοχές, προαισθήματα ή άλλες ψυχωσιακές καταστάσεις που το ονειρευόμενο άτομο βλέπει¹⁶³. Οι διαδοχικές αλλαγές βιωμάτων καταχωρούνται στο υποσυνείδητο ως μια σειρά ονειρικών εικόνων που προέρχονται από τις αληθινές εμπειρίες της ζωής. Ο συσχετισμός της ζωής και της ονειρικής ανάπλασής της στον Εγγονόπουλο γίνεται τρόπος ποιητικής σύλληψης και δημιουργίας. Το όνομα "Έκτωρ" είναι ένα ακόμη προσώπιο (persona), ένα από τα πρόσωπα με τα οποία το υποκείμενο ταυτίζει το χώρο της ποιητικής γραφής με το χώρο της βιωματικής ιδιοσυστασίας. Ετυμολογικά σύμφωνα με το λεξικό των Liddel-Scott (προέρχεται από το ρήμα ἔχω, <μέλλ. ἔξω>) και σημαίνει: "ὁ σταθερῶς, ὁ ἰσχυρῶς κρατῶν". Στην Ιλιάδα συναντάται ως κύριο όνομα με τις συγκεκριμένες δραστικές λειτουργίες, φορέας των οποίων είναι το πρόσωπο ενός ήρωα του αντίπαλου στρατοπέδου, στον οποίο ο ποιητής διακρίνει βιωματικές ομοιότητες και συνταυτίσεις:

"οἷος γάρ ἐρύετο Ἴλιον Ἐκτωρ"
(Ιλιάδα, ζ', 403)¹⁶⁴

<<Έρεισμα>> της πόλης του, διωκόμενος αλλά και αντιστεκόμενος, όπως ο ήρωας του εγγονοπουλικού ποιήματος που φέρει έντονα τα ίχνη της αυτοαναφοράς. Στο διπολικό σχήμα ήρωας-αντιήρωας, που παραπέμπει στο αντίστοιχο ιλιαδικό ζεύγος Αχιλλέα-Έκτορα, το ποιητικό υποκείμενο επιλέγει τη βιωματικά προσδιορισμένη ψυχωσιακή ταύτιση με το δεύτερο. Από τη στιγμή που το όνομα μετατρέπεται σε σύμβολο με μυθολογική ισχύ μπορεί το ατομικό ασυνείδητο να ταυτιστεί με το συλλογικό. Αλλά και γιατί: "ἀλογᾶ Ἔκτωρ"; Μήπως ἀ-λογα, δηλαδή, παράλογα-υποσυνείδητα "Έκτωρ", που δικαιολογεί και την προαναφερθείσα ταύτιση ή μήπως κυριολεκτεί όταν αναφέρεται στον "αλογοδαμαστή" Έκτορα του ομηρικού έπους;

"Ταῦτ' ἄρα οἱ φρονέοντι παρίστατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
ἀνέρι εἰσάμενος αἴζηῶ τε κρατερῶ τε,
Ἄσιῶ, ὃς μήτρως ἦν Ἔκτορος ἵπποδάμοιο..."
(Ιλιάδα, π', 715-717)¹⁶⁵

¹⁶³ Μάριος Βύρων Ραζής, "Το Όνειρο στη Ρομαντική Ποίηση", Περιοδ. Διαβάζω, αρ. 240, Μάιος, Αθήνα 1990.

¹⁶⁴ Homeri, Opera, *Ilias*, Tomus I, Oxford Classical Texts, ό. π.

¹⁶⁵ Homeri, Opera, *Ilias*, Tomus II, ό. π.

Η Εκάβη ηρωίδα της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη διηγείται το όνειρό της στις αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες που περιμένουν, όπως κι αυτή, να οδηγηθούν σκλάβες στην Ελλάδα:

"Ω πότνια Χθών
μελανοπτερύγων μητερ' όνειρων,
άποπέμπομαι έννυχον όψιν,
ήν περί παιδός έμοῦ τοῦ σφζομένου κατά Θρήκην
άμφί Πολυξείνης τε φίλης θυγατρός δι' όνειρων
[είδον γάρ] φοβεράν [όψιν έμαθον] έδαήν.
Ώ χθόνιοι θεοί, σώσατε παιδ' έμόν,
ός μόνος οίκων άγκυρ' έτ' έμών
τήν χιονώδη Θρήκην κατέχει
ξείνου πατρίου φυλακαίσιν".
(Εκάβη, 70-72)¹⁶⁶

Τα εισαγωγικά της ονειρικής αφήγησης λόγια προδίδουν τη συγκινησιακή φόρτιση της ηρωίδας αλλά και τη σημαίνουσα δομή ολόκληρου του ποιητικού κειμένου. Ο ποιητής στηλιτεύει την καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, την καταστρατήγηση θεμελιωδών ανθρώπινων αξιών, στοιχείων που αποτελούν μέρος και της προσωπικής του εμπειρίας. Το όνειρο της Εκάβης που πηγάζει από τα βάθη του ασυνείδητου, ως προαισθήση ενός ήδη συντελεσθέντος βιολογικού θανάτου, επαναλειτουργεί σημασιακά ως λόγος του ποιητικού υποκειμένου, ως τραγική βίωση μιας απώλειας, ως συνειδητοποίηση ενός αδιεξόδου, ως υπόμνηση ενός σκοτεινού και τρομακτικού συναισθήματος. Αν το μύθημα "Έκτωρ" αποτελεί μετωνυμική εκδοχή της συναισθηματικής πλευράς του ποιητικού υποκειμένου, το μύθημα "Εκάβη" λειτουργεί ως μετωνυμικό υποκατάστατο του λόγου στην έσχατη κατάχρηση του μυθολογικού του πλαισίου από το ποιητικό υποκείμενο. Στην τραγωδία του Ευριπίδη παρουσιάζεται μια ανθρώπινη ύπαρξη που δέχεται τα αδυσώπητα χτυπήματα της μοίρας και της κακίας των ανθρώπων, τα οποία οδηγούν στα έσχατα όρια την αντοχή και την άμυνά του. Η πόλη στην τοπωνυμική εκδοχή του τίτλου (ΥΔΡΑ) αποτελεί έκφραση επιθυμίας για επιστροφή στο χαμένο παράδεισο της παιδικής ηλικίας, όχι όμως ως αναζήτηση ενός επίγειου χώρου αλλά ως αποτροπή της οδυνηρής εμπειρίας του θανάτου. Αν πάρουμε υπόψη μας και τα άλλα αρχετυπικά σύμβολα του ποιήματος, καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι ολόκληρο το ποίημα ήταν μια μεταγραφική απόδοση ενός κλασικού θρησκευτικού, ιστορικού και λογοτεχνικού μύθου, με όρους της ψυχαναλυτικής ερμηνείας, μια

¹⁶⁶ Ευριπίδη, *Εκάβη*, Κάκτος, Αθήνα 1994.

σπουδή στο μαρτύριο της πνευματικής-ποιητικής δημιουργίας και του τιμήματός της, μια δοκιμασία θανάτου.

* * *

Το ποίημα "Τα όρη της Μνουπόλεως¹⁶⁷" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής) αποτελείται από τρία μέρη και πραγματεύεται το θέμα της ποιητικής δημιουργίας, της αποκοπής του νεότερου ποιητή από τον προγενέστερο ομότεχνό του, της αντίθεσης της ζωής με το θάνατο, μέσα από την οπτική της κυριαρχίας των δυνάμεων του υποσυνείδητου. Το κείμενο συναρθρώνεται, για να θυμηθούμε την Kristeva, ως ένα <<μωσαϊκό παραθεμάτων>>, ως απορρόφηση δύο ή περισσότερων κειμένων. Στην πρώτη ενότητα του ποιήματος ο Εγγονόπουλος αναφέρει ότι: <<δ / δρόμος πρὸς τήν / ἀγάπη / εἶναι σπαιμένος / μάτια γατιῶν / μέσ' στό σκοτάδι / καί τή σιωπή / π' ἀπλώνεται γύρω / σά δίχτυ χαρᾶς // ὁ δρόμος πρὸς / τήν ἀγάπη / εἶναι νυχτερινός>>. Η έννοια του δρόμου στον Εγγονόπουλο έχει θετική σημασιοδότηση και συμβολίζει την ανάλογη ψυχική κατάσταση του ποιητή. Οι στίχοι διακειμενικά αναπαράγουν το μοτίβο του δρόμου, αρκετά διαδεδομένο στην αρχαία λογοτεχνία (ΗΣίοδος, Σιμωνίδης, Παρμενίδης)¹⁶⁸, αντιστραμμένο σημασιολογικά. Η <<αντιστροφή>>¹⁶⁹ συνιστά ένα βασικό διακειμενικό σχήμα που συναντάται στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Στους αρχαίους συγγραφείς περιγράφεται το δύσβατο της αρετής. Στον Εγγονόπουλο περιγράφεται η μυστική προέλευση του ερωτικού συναισθήματος ως πεμπτουσία της αρετής. Ο Gaston Bachelard γράφει ότι η ψυχανάλυση θέτει σε κίνηση το <<είναι>> καλώντας το να ζήσει έξω από τους τόπους του ασυνείδητου, να μπει μέσα στην περιπέτεια της ζωής και να βγει από τον εαυτό του: "Για να παρακολουθήσουμε την ψυχανάλυση σ' αυτή τη σωτήρια δράση της, θα έπρεπε να επιχειρήσουμε μία τοπο-ανάλυση όλων των χώρων που μας καλούν έξω από εμάς. Αν και εστιάζουμε τις έρευνές μας στις ονειροπολήσεις της ανάπαυσης, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι υπάρχει και μία ονειροπόληση του ανθρώπου που περιπατά, μια ονειροπόληση του δρόμου"¹⁷⁰. Η ίδια έννοια συναντάται και στον Καρυωτάκη αρνητικά όμως συμβολισμένη και περιγράφεται ως δοκιμασία ψυχική και ερωτική του υποκειμένου:

¹⁶⁷ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα, σελ. 194-110.

¹⁶⁸ Β. Snell, *Το σύμβολο του δρόμου*, στο βιβλίο "Η ανακάλυψη του πνεύματος", Αθήνα 1981.

Βλέπε επίσης τη μελέτη του Ι. Ν Περυσινάκη "Το <<Άξιον Εστί>> του Οδ. Ελύτη: Επιδράσεις από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία", Περιοδ. <<Ελληνικά>>, Δημοσιεύματα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, τόμ. 41ος, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 107.

¹⁶⁹ Laurent Jenny, ό. π., σελ. 97-98.

¹⁷⁰ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1982, σελ. 38.

"Τώρα μακραίνουνε
πύργοι, παλάτια.
Κλαΐνε οί θύμησες,
κλαΐνε τά μάτια
[...]
Πόσο τ' ανέβασμα
του ἄχαρου δρόμου!
Στρέφω κοιτάζοντας
πρός τ' ὄνειρό μου"
(Ο δρόμος)¹⁷¹

Αναλογική χρήση του μοτίβου συναντάμε και στην ποίηση του Γιώργου Σαραντάρη:

"Δρόμοι του ἔρωτα ξανθοί
Τῆς τύχης βλέμματα
[...]
Ὁ καιρός ἀπόψε εἶναι σάν βάρκα
Μέσα στή θάλασσα περνάω
Σάν μέσα στήν καρδιά μου
Μέσα στό θάνατο περνάω
Κι ὁ θάνατος δέν εἶναι πιά".
(Δρόμοι του ἔρωτα)¹⁷²

Ξεχωριστή όμως σημασία στο ποίημα του Εγγονόπουλου προσλαμβάνει και ο ποιητικός ὄρος "γάτες". Στο ποίημα του Εγγονόπουλου οι γάτες επιτελούν θετική λειτουργία, αφού με τα μάτια τους φωτίζεται ο δρόμος προς την αγάπη, ενώ παράλληλα έρχονται σε αντίθεση με το σκοτάδι και τη σιωπή¹⁷³. Η γάτα εξάλλου έχει θεωρηθεί από τη σύγχρονη ψυχανάλυση ως σύμβολο της γυναικείας φύσης αλλά και σαν οντότητα που παραπέμπει στη νύχτα και το σκοτάδι. Ο Ε. Αερπλί θεωρεί ότι ο συμβολισμός της γάτας-γυναίκας έχει σχετιστεί απόλυτα με την

¹⁷¹ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη. Φιλολογική Βιβλιοθήκη, τόμ. πρώτος, Αθήνα 1984, σελ. 68.

¹⁷² Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα*, Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 277.

¹⁷³ Τη <<σιωπή>> ως κυρίαρχο αφηγηματικό σχήμα πραγματεύεται η Έλλη Φιλοκίπρου στο βιβλίο: *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων. Αφηγηματικά σχήματα στις δύο πρώτες συλλογές του Νίκου Εγγονόπουλου*, Δίαυλος, Αθήνα 1996, σελ. 103-107.

απόδοση σκοτεινών ενστίκτων και προθέσεων στη γυναικεία φύση¹⁷⁴. Η εικόνα της πρώτης στροφής παραπέμπει στο σονέτο του Baudelaire "Les Chats". Παραθέτουμε δύο χαρακτηριστικές στροφές του σε μετάφραση Νίκου Γρηγοριάδη:

"Φίλοι της γνώσης και μαζί του αισθησιασμού,
το φοβερό των σκοταδιών και τη σιωπή ζητάνε·
το Έρεβος πένθιμους δρόμονες θα τους ελόγιαζε άνε (αν)
σκύβαν την περιφάνια τους σε δύναμη ζυγού.

[...]

Σπίθες τα γόνιμα νεφρά γεμάτα μαγικές,
κι οι κόρες τους με χρυσαφιούς κόκκους θαρρείς κοσμούνται,
σαν λεπτή άμμο, αμυδρά, οι μυστηριακές".¹⁷⁵

Ταυτόχρονα η αντίθεση του φωτός (μάτια γατιών # σκοτάδι, σιωπή) και το σημασιολογικό περιεχόμενο του λεξήματος <<δίχτυ>> δίνουν στην αγάπη μια μυστική και μεταφυσική διάσταση. Συγκρίνεται με το <<δίχτυ>> του μεταγενέστερου ποιήματος "Το χέρι" από την "Επιστροφή των πουλιών":

"ώραιο δίχτυ / πού έπλεξεν ή / κόρη / ή κόρη - τέκτων / [...] / ίσχυρό / σάν τ' άσπρα
πλήκτρα / τής χαράς"¹⁷⁶

Συγκρίνεται επίσης με το ερωτικό δίχτυ από το ποίημα "Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα...":

"Θυμάστε, ή μήπως προσπαθείτε, μάλλον, νά δαμάσετε σέ φωνές σειρήνας τά
δίχτυα τών μαλλιώνε, αυτά π' αύλακώνουν-όδυνηρά-τά πλεχτά καί σβηστά

¹⁷⁴ "Chat", *Encyclopédie des Symboles*, Libraire Generale Française, 1996 (μτφρ. Knaurs Lexikon der Symbole, του Hans Biedermann), σελ. στη γαλλική έκδοση. 124 - 125, (E. Aeppli, Les Rêves et leur interprétation, Payot, 1954).

¹⁷⁵ Περιοδ. *Νεοελληνική Παιδεία*, τεύχ. 9. Άνοιξη 1987, "Michael Riffaterre, Περιγραφή ποιητικών δομών. Δύο προσεγγίσεις στις <<Γάτες>> του Baudelaire", μετ. Νίκος Γρηγοριάδης. Βλέπε και το ποίημα του Ζ. Παπαντωνίου "Οι γάτοι" με τους χαρακτηριστικούς στίχους:

[...]

Ό πράσινος λύχνος τής ματιᾶς των
καίει τά μεσάνυχτα στόν τάφο τοῦ Baudelaire ...

¹⁷⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 98.

φανάρια τῆς νεροσυρμῆς;... τῆς φωνοσυρμῆς; ... τῆς φαντασίας; ... τῶν μεγάλων πλατιῶν κρεβατιῶν τοῦ ἔρωτα"¹⁷⁷.

Αλλά και αναδύει την αίσθηση της ερωτικής παγίδευσης, όπως θα τη συναντήσουμε σε ένα μεταγενέστερο ποίημα, "Το γράμμα" από την συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες"¹⁷⁸:

"εἶν' ἡ ἀγάπη: ἡ ἀγάπη πού τή νύχτα παγιδεύει / χύνει τ' ἀστέρια δλα στόν κόρφο τόν κρυφό".

Στα "Ὄρη της Μιουπόλεως" ο ποιητικός λόγος συναντά τη ζωγραφική τέχνη του ποιητή ακολουθώντας πορεία φυγῆς: <<ὁ δρόμος... πηγαίνει ψηλά / καί φτάνει / ἐκεῖ ὅπου / τό μπλέ / τοῦ κοβαλτίου / κι' ἀκόμη καί τό κίτρινο /- τοῦ καδμίου - / δέν εἶναι πιά τά χρώματα / μέ τά ὅποια / βάφω / τίς ζωγραφιές μου / ἀλλά λεπτές / μουσικές / ἀρπας / κινύρας / καί / σειστρων / φυγῆς / / σειστρων / φυγῆς / σιγῆς / γῆς>>.

Η περιγραφή της ανόδου και της επιστροφῆς παρουσιάζει αντιστοιχία με το "Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα...", αφού η μουσική χρησιμοποιείται και εκεί ως συνοδευτικό μέσο της δράσης και ως τρόπος εσωτερίκευσης της χαράς:

"Τότε μᾶς πρέπει τὰ ὕψη. Πρέπει ν' ἀτενίζουμε τὰ ὕψη. [...] Καί καθώς, φεῦ, πρέπει πάντα νά ξαναγυρίσουμε κάποτε ἀπό κεῖ ψηλά, ἄς ξαναγυρίσουμε. Ἄλλά, τότε πάλι, μέ λουλούδια, σάν λουλούδια, μέ παλάτια, μ' ἑαρινές μουσικές, μέ λόγια ἀγάπης, μέ μάτια ἀγάπης. [...] Ἰδέστε: πάνω σέ χαλιά δροσιᾶς, ἀραδιασμένα κανονικά, σειρές, σειρές, τὰ μεταλλικά σουραῦλια"¹⁷⁹.

Στο ποίημα που εξετάζουμε τα χρώματα της ζωγραφικῆς μεταμορφώνονται σε μουσικά ὄργανα-σύμβολα της ποίησης. Εδῶ ὅμως η αίσθηση που μεταδίδεται δεν εἶναι χαρούμενη, οἱ ἦχοι που ακούγονται ἀπό τα μουσικά ὄργανα εἶναι θλιμμένοι και μελαγχολικοί. Αμέσως την ερωτική χαρά διαδέχεται η θλίψη του δημιουργοῦ με τους ἦχους των μουσικῶν οργάνων, της ἀρπας, της κινύρας και των σειστρων. Στην ποίηση του Εγγονόπουλου η ἀρπα χρησιμοποιεῖται ως ἔννοια με αμφισημική ιδιότητα, ἄλλοτε ως μουσικό ὄργανο που συνοδεύει τη χαρά (αἰολική ἀρπα τῆς χαρᾶς), ὅπως στο ποίημα :

¹⁷⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 133.

¹⁷⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, Ίκαρος, Αθήνα, 1978, σελ. 33.

¹⁷⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 133.

"Τουλάχιστο, αν συνώδευε τίς απεγνωσμένες μου κραυγές ή αιολική άρπα τῆς χαρᾶς!"

(Ένας αυλός μέσ' στην αυλή της εκατόμβης)¹⁸⁰

και άλλοτε ως μουσικό όργανο συμμετοχο στο θρήνο του υποκειμένου:

"ὁ μαῦρος ἀέρας / ξεκινᾷει τρελλός / ἀπό τά σκοτεινά / λημέρια / του / [...] / χυμᾷει
ἀβάσταχτος / ἀπό τίς / ξύλινες / ἐρειπωμένες σκάλες / πού κλαῖνε / γοερά / - μ'
ἀνθρώπινες φωνές / σάν ἄρπα αἰολικιά - "

(Το τραγούδι ενού στρατιώτη)¹⁸¹

Ο αρνητικός συμβολισμός της έννοιας παραπέμπει περισσότερο στα
"Νηπενθή" του Κώστα Καρυωτάκη:

"Κάνε τόνό πόνου σου ἄρπα
καί γίνε σάν ἀηδόνη,
καί γίνε σά λουλούδι.

[...]

Κάνε τόν πόνου σου ἄρπα
Καί δρόσισε τά χεῖλη
στά χεῖλη τῆς πληγῆς σου.
Ἐνα πρωί, ἕνα δείλι,
κάνε τόν πόνου σου ἄρπα
καί γέλασε καί σβῆσου".

(Ευγένεια)¹⁸²

Την ίδια αρνητική σημασία έχει και η κινύρα ως μουσικό όργανο που
συνώδευε θρηνητικά ή θρησκευτικά άσματα στην εβραϊκή θρησκευτική λατρεία:

"ἐλάμβανε Δαυῖδ τήν κινύραν καί ἔψαλλεν ἐν χειρὶ αὐτοῦ"
(Παλαιά Διαθήκη)

¹⁸⁰ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 88.

¹⁸¹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ.49.

¹⁸² Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος σελ. 37.

Με αυτή τη σημασία συναντάται η λέξη και στο ποίημα "Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;", όταν το υποκείμενο σε άμεση υποδήλωση της αυτοαναφορικότητας διαγράφει την περίοδο της νιότης που συνοδευόταν από πίκρες και θρήνους:

"καίω τά νειᾶτα μου

[...]

πού εἶναι κινύρα"¹⁸³

Τα <<σειστρα>>, επίσης, ως μουσικό όργανο έχουν αρνητική υποδήλωση επειδή προσημαίνουν τη φυγή μέσα από το θάνατο¹⁸⁴. Με την ίδια σημασία χρησιμοποιούνται και στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Ο δρόμος της αγάπης και της τέχνης για τον Εγγονόπουλο είναι σκοτεινός, μυστικός, οδηγεί σε μεγάλα ύψη αλλά καταλήγει και στη γη, ως μετωνυμία του θανάτου.

Ο έρωτας είναι κυρίαρχη θεματική σταθερά και στο δεύτερο μέρος του ποιήματος με έμμεσες αναφορές στην τέχνη και το θάνατο. Η πρώτη ενότητα αρχίζει με την ερωτική ένωση των τρελλών παρθένων με τα δέντρα, μια εικόνα που προέρχεται από το ποιητικό υποσυνείδητο και μετουσιώνεται σε ερωτικό παραληρηματικό λόγο: <<οί τρελλές παρθένες / ενώθησαν / μέσα στο δάσος / με τά δέντρα / - τόσες παρθένες / και τόσα δέντρα - / τήν ὥρα / τῆς μεγάλης / βροχῆς>>. Στο ποίημα "Ὕμνος δοξαστικός για τις γυναίκες π' αγαπούμε"¹⁸⁵ ο ποιητής παρομοιάζει τις γυναίκες με τα δάση, καθώς προστατεύουν τους άνδρες με τις πυκνές τις φυλλωσιές τους:

"εἶν' οἱ γυναῖκες π' αγαποῦμε δάση

τό κάθε δέντρο τους εἶν' κι' ἕνα μήνυμα τοῦ πάθους

[...]

τίποτε - φυσικά - δέ μπορεῖ πιά νά μᾶς φοβίση

ὡς οἱ πυκνές οἱ φυλλωσιές

ἀσφαλῶς μᾶς προστατεύουν

μιά πού οἱ γυναῖκες π' αγαποῦμε εἶναι σά δάση"

Η ερωτική πράξη που υπονοείται εκτός του ότι συντελείται μέσα σε αρνητικές συνθήκες (τήν ὥρα τῆς μεγάλης βροχῆς-καταιγίδα) παραμένει και

¹⁸³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπῆς", σελ. 77.

¹⁸⁴ Στην αρχαία Αίγυπτο τα σειστρα χρησιμοποιούνταν στη λατρεία της θεάς Αθώρ, η οποία ήταν προσωποποίηση του ουρανού και του έρωτα, αλλά στις Θήβες προστάτευε την περιοχή των νεκρών.

¹⁸⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, "Ελευσις", σελ. 142.

άγωνα¹⁸⁶ και κατ' επέκταση το ερωτικό συναίσθημα είναι αδιέξοδο και τραγικό: "οί μητρες τους ήτανε / άσπιλες / - άγνές - / τόσο μετά / όσο και πριν / τήν καταιγίδα // τόσο μετά / όσο και πριν / τή συνουσία". Στην πραγματικότητα η απροσδιόριστη ερωτική πράξη ήταν εντελώς συμβολική, προϊόν της υποσυνείδητης φαντασίωσης του υποκειμένου. Στην κατάσταση του ερωτικού αδιεξόδου παραμένει το υποκείμενο και μετά την ονειρικά συντελεσμένη πράξη, με τη διαφορά ότι τώρα βρίσκεται "αίχμάλωτος / μέσα στό σκοτεινό / σαλόνι / μέ τά κόκκινα βελούδα / και τή βαρειά μυρωδιά / τής μούχλας / και τής / ήδονής". Ο κλειστός χώρος, ως σύμβολο εκπληρωμένων ή ανεκπλήρωτων ερώτων, απαντάται συχνά στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Για παράδειγμα στο ποίημα "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" το υποκείμενο αναγκάζεται να καταφύγει στο κλειστό δωμάτιο και εκεί να διαπιστώσει:

"πίως τό δωμάτιο / ήταν / - είναι - / ένας μεγάλος / κήπος / γιομάτος μουσική / και ζωγραφιές // - ένα δωμάτιο / γιομάτο σεντόνια / ριχμένα / μέσα στον / κήπο - // σεντόνια / π' άλλα άνεμίζανε / σά σημαίες / [...] / κι' άλλα / έντυναν / μέ δροσιά / και τραγικές κραυγές / γυναίκες όλόγυμνες / κι' ώραιες"¹⁸⁷

Και εδώ κυριαρχεί η τραγικότητα, ίσως γιατί το δωμάτιο έχει γίνει μάρτυρας βασανιστικών παθών ή ανομολόγητων ερώτων. Ο αδιέξοδος έρωτας, η σιωπή, η μοναξιά και ο θάνατος δεν αφορούν μόνο την ερωτική εμπειρία του υποκειμένου αλλά σχετίζονται και με την καλλιτεχνική δημιουργία. Στη συνέχεια η ποιητική αφήγηση αναπτύσσεται με όρους καθαρά ψυχαναλυτικούς. Το υποκείμενο κλεισμένο μέσα στο δωμάτιο βιώνει την τραγική μοναξιά του αλλά και συνειδητοποιεί την ύπαρξη ενός παράξενου ανθρώπου που κάνει με περίεργο τρόπο αισθητή την παρουσία του: "κι' ήμουνα μ ό ν ο ς / μ' έναν μονάχα / - κι' αυτόν μου άγνωστο- / άνθρωπο / σκυμμένο μέσ' στά σκοτάδια / πάνου στά νεκρά πλῆκτρα / του κλειδοκυμβάλου / τής σιωπής". Η εικόνα του ποιητή με την απουσία μορφικών χαρακτηριστικών αναιρεί την πνευματική του υπόσταση: "ή μούρη μου / ήτανε φαγωμένη / σά λεπρού / - δέν φαίνονταν τίποτες πιά - από τίς τύψεις / και τήν πικρία / τής αγάπης". Για πρώτη φορά στο σημείο αυτό διατυπώνεται ένας υπαινιγμός για κάποια ενοχή του υποκειμένου. Η παραδοχή της ενοχής μας οδηγεί σε δρόμους καθαρά ψυχαναλυτικούς και σε ερμηνείες που σχετίζονται με τη φροϋδική θεωρία. Το ερώτημα που προκύπτει σχετίζεται με τις τύψεις και την πικρία του υποκειμένου. Που άραγε να οφείλονται; Η απάντηση θα δοθεί στους τελευταίους στίχους και πάλι με την παρέμβαση του άγνωστου ανθρώπου που:

¹⁸⁶ Έλλη Φιλοκύπρου, *Λόγια και Ιστορίες από το Χωριό των Ποδηλάτων*, Διάυλος, Αθήνα 1996.

¹⁸⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 82.

"σπώνονταν κάθε τόσο / ταχτικά / από τή σκοτεινή γωνιά του / και μέ βασάνιζε
διάραχα / - άπ' τά χαράματα / ίσα,με τό βράδυ - / και πάνω στό μέτωπό μου / μέ
πυραχτωμένα / μακριά σίδερα / μοῦγραφε¹⁸⁸ συνεχῶς / αὐτές τίς λέξεις / - σά
σύμβολο τρομερό - /

<<πατήρ - μήτηρ>>

<<άνήρ - γυνή>>

(Στα όρη της Μυουπόλεως II)

ως υποδήλωση μιας βαθύτερης σχέσης που υπερβαίνει το διπολικό σχήμα βιολογικά
χαρακτηριστικά- κοινωνικοί ρόλοι. Πρόκειται για εκδοχή του οιδιπόδειου, όχι στην
υπαρξιακή-ψυχαναλυτική του διάσταση αλλά στην ποιητική. Στα πλαίσια της
διακειμενικής προσέγγισης του ποιήματος θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι
στίχοι του Εγγονόπουλου παραπέμπουν στην τρίτη αναθεωρητική σταθερά
(Κένωσις)¹⁸⁹ του Harold Bloom, σύμφωνα με την οποία ο μεταγενέστερος ποιητής
προχωρεί σε μια χειρονομία απόσπασης από τον παλαιότερο ομότεχνό του. Ο
ποιητής επανέρχεται στο θέμα της ποιητικής πατροκτονίας μέσα από την
ψυχαναλυτική του προσέγγιση χρησιμοποιώντας στο συγκεκριμένο ποίημα το μύθο
του Οιδίποδα αλλά και σε άλλο μια γενικότερη εκδοχή της πατροκτονίας:

[...]

188. Την εικόνα του χαράγματος λέξεων στο μέτωπο του υποκειμένου επαναλαμβάνει και στο
ποίημα "SYLLABAIRE" από την "Επιστροφή των πουλιών":

en les cadences sûres
aux parfums roses et
sauves
d' un climat de mort
des statues
jamais érigées
- pourtant métaphysiques-
dans les cités de marbre
j' ai gravé
sur mon front haut
et pur
en lettres de feu
ces mots :
jamais

189 Harold Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης, Μια θεωρία για την ποίηση*, Άγρα, Αθήνα 1989, σελ.
51-52.

καί τώρα μένουν-καί θά μένουν αιώνια-ἐδῶ
σάν ἀεροστεγῆ συμπεράσματα
τῆς πιό λεπτῆς Ἰθάκης
τ' ἀπόκριφα ὀξύκεστρα τῶν πατροκτόνων
γιά νά ξυπνοῦνε μέσα μου
βαθιά- ὅταν γελῶ-
τά βρωμερά σεντόνια τῆς θυσίας
(Τα ξοανόμορφα εἶδωλα του αερολιμένος)¹⁹⁰

Μιλῆσαμε παραπάνω γιά ψυχαναλυτικά σύμβολα που δεσπάζουν και συνθέτουν τη θεματική υπόσταση του κειμένου. Τέτοια είναι οι ποιητικοί ὅροι που παρατίθενται σε οριζόντια, κάθετη και αντιστικτική διάταξη στο κείμενο, που καθορίζει και το σημασιολογικό τους υπόβαθρο. Στο σημείο αυτό θα ανατρέξουμε στον τίτλο του ποιήματος "Στα ὄρη της Μνουπόλεως". Ο τίτλος δημιουργεῖ συνθήκες <<παρακειμενική>>¹⁹¹ ἐξάρτησης με την αγιολογική παράδοση. Το τοπωνύμιο που περιέχει είναι υπαρκτό και αποτελεί ονομασία περιοχῆς του ὄρους του Κιθαιρώνα. Το συναντάμε στο "Βίος του Οσίου Μελετίου, του νέου". Με το βίος του Οσίου Μελετίου ασχολήθηκαν δυο συγγραφείς. Ο πρώτος είναι ο Νικόλαος, Επίσκοπος Μεθώνης και ο σύγχρονός του Θεόδωρος Πρόδρομος ἢ Πτωχοπρόδρομος. Ο Βίος που σενέγραψε ο Νικόλαος Μεθώνης ἔχει τίτλο: "Βίος τοῦ ὁσίου πατρός ἡμῶν Μελετίου τοῦ ἐν τῷ ὄρει τῆς Μ ν ο υ π ὀ λ ε ω ς ἀσκήσαντος, συγγραφείς παρά Νικολάου ἐπισκόπου Μεθώνης". Στο 12 -ο κεφάλαιο του Βίου ο Μεθώνης γράφει: "Αναχωρεῖ τοῖνυν εἰς δύσβατόν τι καί τραχινόν ὄρος, τό τῆς Μ ν ο υ π ὀ λ ε ω ς ἐπονομαζόμενον, ...". Ο Θεόδωρος Πρόδρομος τοποθετεῖ την περιοχή στα ὄρια της Αττικῆς με τη Βοιωτία: "Αττικῆς τε καί Βοιωτίας ἔστι μεθόριον, καί τῷ χωρίῳ κλῆσις Μ ν ο ὕ π ο λ ι ς· τούτῳ δ' ὄρος ἀνῆμυρόν παράκειται καί τραχύ".¹⁹² Ασφαλῶς δεν πρόκειται να ἀναζητήσουμε διακειμενικές συνδέσεις μεταξύ των δύο κειμένων. Πιστεύουμε ὅτι η ἀναφορά του τοπωνυμίου προς ἄλλοῦ στοχεύει. Μην ξεχνάμε πως ο Κιθαιρώνας ἦταν τόπος που διαδραματίστηκε ἕνα μέρος της τραγικῆς ιστορίας του μυθικοῦ Οιδίποδα:

¹⁹⁰ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 60.

¹⁹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 9-10

¹⁹² Χρυσοστόμου Παπαδόπουλου, Αρχιεπισκόπου Αθηνῶν και πάσης Ελλάδος, *Συμβολαί εἰς την ιστορίαν του μοναχικοῦ βίου εν Ελλάδι, Ο ὁσιος Μελέτιος "ο Νέος"*, Εν Αθήναις, σελ. 48 και 73, 1935.

"Ἐδει δὲ ἄρα παθημάτων τῶν Οἰδίποδος ἀνά πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα ὑπολειφθῆναι μνημόσυνα. Τεχθέντος μὲν γε διαπειράντες διὰ τῶν σφυρῶν κέντρα ἐκτιθέασιν αὐτόν ἐς τὴν Πλαταιίδα, ἐς ὄρος τὸν Κιθαιρῶνα." (Παυσανίας, Χ, 5, 3- 4)¹⁹³

Ἡ υπόθεση πολλῶν μύθων τοῦ Θηβαϊκοῦ κύκλου ἔχει συνδεθεῖ με το βουνό αὐτό. Στις κλιτύες τοῦ διαδραματίζεται καὶ ὁ φόνος τοῦ Λαῖου, γεγονός που σημάδεψε τὴ μοῖρα τοῦ τραγικοῦ Οἰδίποδα ἀλλὰ καὶ ὁ φόμος τοῦ Πενθέα ἀπὸ τὴν Ἀγαθή καὶ τὶς Μαινάδες που ἔχει ἔμμεση σχέση με τὰ συμφραζόμενα τοῦ ποιήματος¹⁹⁴. Σύμφωνα με τὴν παράδοση, κι αν θέλουμε να προσδιορίσουμε τὴν καταγωγή καὶ τὴ συνέχεια τῶν μύθων, ὁ Κιθαιρῶνας οφείλει τὴν ὀνομασία τοῦ στο μυθικό βασιλιά τῶν Πλαταιῶν Κιθαιρῶνα που ἀποπειράθηκε να σκοτώσει τὸν πατέρα του καὶ οἱ θεοὶ τὸν μεταμόρφωσαν σε βουνό. Ὁ χώρος ἔχει προσλάβει τραγικούς συμβολισμούς καὶ συνδέεται με μυθικές πατροκτονίες καὶ παιδοκτονίες που σε ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο καθορίζουν καὶ τὰ ὅρια ἐρμηνείας τοῦ ποιήματος. Ἡ <<Μυούπολις>> λοιπὸν εἶναι χώρος στον ὁποῖο συντελέστηκε ἡ πρώτη φάση τοῦ Οἰδιπόδειου δράματος, ἡ μυθική, καὶ χώρος συμβολικός στον ὁποῖο συντελεῖται ἡ δεύτερη φάση τοῦ δράματος, ἡ δημιουργία, στὴν ἐρωτική καὶ τὴν καλλιτεχνική τῆς ἐκδοχή.

Στὴν τελευταία ἐνότητα τοῦ ποιήματος τὸ ποιητικό υποκείμενο ἀντιδρᾷ αὐτοτιμωρούμενο κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῶν ἐνοχῶν καὶ τῶν τύψεων: "κοσμῶ τό μέτωπό / μου μέ / ψάρια κι' ὀμπρέλλες // βάζω μέσ' στά / μαλλιά μου / φωνές / φωτιάς // τὰ χέρια μου / γίνονται / οἱ σκουριασμένες / ἄγκυρες τῶν / ναυαγίων". Πρόκειται για μιὰ τελετουργική αὐτοτιμωρία με ὅρους καὶ μέσα τῆς τέχνης που υπηρετεῖ. Ὁ Ἐγγονόπουλος ἀντικαθιστᾷ τὸ ψυχαναλυτικό ὑπόβαθρο τοῦ μύθου με τὸ αἰσθητικό. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ αὐτοτιμωρία περιλαμβάνει τὰ τρία μέρη τοῦ ἀνθρώπινου σώματος (μέτωπο, μαλλιά, χέρια) που ἦταν <<τόπος>> τῆς αὐτοτιμωρίας καὶ τοῦ μυθικοῦ Οἰδίποδα. Ὅλη ἡ διαδικασία ὀρίζεται ἀπὸ τὴν τόλμη τῶν μέσων με τὰ ὁποῖα ἐκφράζεται ἡ ὑπερρεαλιστική ἐμπνευση. Οἱ μυστικές λέξεις με τὶς ὁποῖες τὸν σημάδεψε ὁ ἀγνωστος ἀντρας ἀντικαθίστανται ἀπὸ ἄλλες λέξεις κοσμήματα καὶ σύμβολα μιᾶς νέας ποιητικῆς

¹⁹³ Παυσανίου, *Ἑλλάδος Περιήγησις*, τόμ. 5, Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα, 1992.

¹⁹⁴ "Ὁ Διόνυσος τιμώρησε σκληρὰ τὴν Ἀγαθή καὶ τὸ γιο τῆς, τὸν Πενθέα, βασιλιά τῆς Θήβας, γιατί δε σεβάστηκαν τὴ Σεμέλη, τὴ μάνα του καὶ ἐναντιώθηκαν στὴ λατρεία του: ἔστειλε μανία στις γυναῖκες τῆς Θήβας καὶ στις κόρες τοῦ Κάδμου που ὄρμησαν ξέφρενες στον Κιθαιρῶνα καὶ ἀπαντώντας ἐκεῖ τὸν Πενθέα, ρίχτηκαν πάνω του, με πρώτη τὴν Ἀγαθή καὶ τὸν διαμέλησαν, παίρνοντάς τον για ἀγρίμι. Μάλιστα, ἡ ἴδια ἡ Ἀγαθή μπήκε στὴ Θήβα θριαμβευτικά, κρατώντας στα χέρια τῆς τὸ κεφάλι τοῦ γιου τῆς, σαν να ἐπρόκειτο για τροπαιο ἀπὸ κυνήγι". Ἰ. Θ. Κακριδής, *Ἑλληνική μυθολογία*, τόμ. 3ος, σελ. 75.

γραφής. Ταυτόχρονα γίνονται και μέσο απαλλαγής από την πατρική και μητρική εξουσία που συμβόλιζαν οι παλιές αινιγματικές λέξεις. Η διακοπή της σχέσης του ποιητή από την πατρική εξουσία των ομοτέχνων του συνιστά μια αυτοτιμωρία-λύτρωση, μια πράξη που συνδέεται στενά με τον οιδιπόδειο μύθο παρεκκλίνοντας όμως απ' αυτόν, καθώς ο ποιητής επιλέγει την κάθαρση του υπερρεαλισμού. Σε μια γενικότερη ερμηνευτική εφαρμογή της ποιητικής θεωρίας του Harold Bloom θα λέγαμε ότι όλη η ποιητική προσπάθεια και η υπερρεαλιστική επιλογή του Εγγονόπουλου αντιστοιχεί στην αναθεωρητική σταθερά του <<Κλίναμεν>>¹⁹⁵, σύμφωνα με την οποία ο μεταγενέστερος ποιητής παρεκκλίνει συνειδητά από τον πρόδρομό του, όχι μόνο σε ένα ποίημα θα προσθέταμε εμείς αλλά σε ολόκληρο το έργο του. Ο στολισμός ως πράξη ποιητικής δημιουργίας γίνεται με σύμβολα του υπερρεαλισμού. <<Τα ψάρια>> μπορεί να παραπέμπουν στην <<πανίδα>> του υπερρεαλισμού, έτσι όπως περιέγραψε φανταστικά την αυτοβιογραφία του ο André Breton το 1924, με τίτλο <<Διαλυτό ψάρι>>, αλλά και σε πίνακες του ίδιου του Εγγονόπουλου που είναι συχνή η παρουσία του συγκεκριμένου είδους. Μην ξεχνάμε ότι σύμφωνα με την παράδοση τα ψάρια έβγαιναν από τη θάλασσα και ακολουθούσαν το μυθικό Ορφέα στη στεριά, όταν αυτός έπαιζε λύρα. Οι ομπρέλλες είναι και αυτές σύμβολο της νέας τέχνης. Αλλού η αναφορά του ποιητή στις <<ομπρέλλες>> παρουσιάζεται ως εκφρασμένη επιθυμία του υποκειμένου να αντικαταστήσει το παλιό με το καινούργιο:

"άν ήτανε δυνατό / ν' αντικαταστήσω / τά ιερά σάβανα / τής φωνής μου / μέ τήν
αγάπη / πού έχει / μιά μεταφυσική μουσική κόρη / γιά τίς μαύρες ομπρέλλες τής
βροχής".

(Το καράβι του δάσους)¹⁹⁶

Την ίδια ακριβώς σημασία προσλαμβάνουν οι λέξεις <<ψάρια και ομπρέλλες>> με τις οποίες κοσμεί το μέτωπό του ο ποιητής, ως τρόπος αυτοτιμώρησης και καθαρισμού. Την εικόνα-τελετουργικό στολισμού του μετώπου συναντάμε και στο ποίημα "Ο αφέντης της Καρύταινας"¹⁹⁷ που αποτελεί μια ιδιότυπη έκφραση αυτοαναφοράς:

"...τό μέτωπό του κόσμησε μέ σέλινα καί σμύρτα,
καί σκέπασε τή γδύμνια του μέ λυρικά παλτά;"

¹⁹⁵ Harold Bloom, *ό. π.*, σελ. 51.

¹⁹⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 33.

¹⁹⁷ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, *Η επιστροφή των πουλιών*, σελ. 68.

Αλλά και τα φλογισμένα μαλλιά αποτελούν σύμβολο ερωτικό και ποιητικό. Ερωτικό, γιατί σχετίζονται με τη γυναικεία παρουσία:

"μέ τούς μαστούς τους καταργούν τή μοναξιά μας / μέσ' στά μαλλιά μας ειοχωροῦν βαθειά / καί τά κοσμοῦνε"

(Ύμνος δοξαστικός για τις γυναίκες π' αγαπούμε)¹⁹⁸

και ποιητικό γιατί παραπέμπει, πάντα με εγγονοπουλικούς ποιητικούς όρους, στη διαδικασία της ποιητικής έμπνευσης:

"στόν τόπο δμως / όπου κύλησε τό / νεκρό κεφάλι τους / καί σούρθηκαν / τά μακριά μαλλιά τους [...] εκεί γίνεται ή / σκέψις / μιά φλογισμένη ρόδα / πού κυλάει / στόν ορίζοντα"

(Το σκυροκονίαμα των ηρωϊκών παρθένων)¹⁹⁹

Τη σύνδεση του ποιήματος με την ψυχανάλυση επιβεβαιώνει και η τρίτη στροφική ενότητα, στην οποία τα χέρια ως μέσο γραφής μεταμορφώνονται σε <<σκουριασμένες άγκυρες>>. Υπάρχει άλλωστε και η μαρτυρία των στίχων: "καί λέν τίς / σκουριασμένες άγκυρες / τ' όνειρου / θρηνο" από το ποίημα "Οι φωνές"²⁰⁰, που δηλώνεται ρητά η ψυχαναλυτική προέλευση του όρου. Αυτό είναι συμβολικά και το τέλος της ψυχαναλυτικής, με προεκτάσεις ερωτικές και καλλιτεχνικές, περιπλάνησης του υποκειμένου, όπου μέσα σε ένα τοπίο άγριας μοναξιάς βλέπει: "νά χάνωνται μακριά / - πάνω στή θάλασσα / στά βάθη τοῦ ορίζοντα - / τά τελευταία φῶτα / ... τ ο ὕ / χα μ ο ὕ".

* * *

Μια άλλη διάσταση στο ψυχαναλυτικό υπόβαθρο των ποιητικών μύθων του Εγγονόπουλου δίνουν και οι απόψεις του Gaston Bachelard. Ο Γάλλος φιλόσοφος μελετώντας το χώρο και τους συμβολισμούς του υποστηρίζει ότι η μεταφορική χρήση ορισμένων αντικειμένων υποδηλώνει βαθιές εσωτερικές λειτουργίες του υποκειμένου που σχετίζονται με τη φαντασία και το όνειρο. Στη μελέτη του "Η ποιητική του χώρου" γράφει ότι "το ντουλάπι με τα ράφια του, το γραφείο με τα συρτάρια του, το σεντούκι με τον διπλό του πάτο, είναι πραγματικά όργανα της

¹⁹⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Έλευσις*, τόμ. δεύτερος, σελ. 142.

¹⁹⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 113.

²⁰⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 39.

μυστικής ψυχολογικής ζωής"²⁰¹. Οι ποιητικοί όροι, σύμβολα της μυστικής καταγωγής της σκέψης και της έμπνευσης παρατηρούνται συχνά και στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου. Στα ποιήματά του διαβάζουμε για συρτάρια, σεντούκια, κλουβιά και κασσέλες που στο συμφραστικό τους περιβάλλον υποστασιοποιούν νοηματικά μια ψυχαναλυτικών τάσεων ποιητική έκφραση. Στη μελέτη της ποιητικής του χώρου, κατά τον Bachelard, ξεχωριστή θέση κατέχει και ο συμβολισμός του σεντουκιού: "Το ότι η γεωμετρία του σεντουκιού είναι απολύτως ομόλογη με την ψυχολογία του μυστικού είναι κάτι που δεν χρειάζεται πολλά σχόλια"²⁰². Μέσα από το συμβολισμό του σεντουκιού, το κείμενο περνάει στον τομέα της ψυχολογίας της κλειστής ψυχής. Μια πρώτη αναφορά στο συγκεκριμένο ποιητικό σύμβολο γίνεται στο ποίημα "Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;"²⁰³ (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής):

"κι' εἴμ' ὁ Μινώταυρος
μέσ' στό σεντούκι
μέσ' στό σεντόνι,
μέσ' στό σεντέφι"

στίχοι των οποίων τον ψυχαναλυτικό συμβολισμό ενισχύει και η παρουσία του μυθικού "Μινώταυρου", που συνδέθηκε από τους υπερρεαλιστές με το υποσυνείδητο και τα ένστικτα. Μια δεύτερη παρουσία του ποιητικού όρου έχουμε στο ποίημα "Ένας αυλός μέσ' στην αυλή της εκατόμβης"²⁰⁴ (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής), όπου ο όρος συνδέεται με τη δοκιμασία της ποιητικής δημιουργίας:

"Ο νεκρός <<γληγορεῖ>> μέσα στη σκοτεινή τραπέζα. Για νά φτάση κανείς ὡς ἐκεῖ πρέπει νά περάση ἀπό μιάν ἀτελείωτη σειρά σεντούκια γιομάτα βουλοκέρια. Ἐκεῖ γιομίζουν τά χέρια του ὄλο στεφάνια μέ πολύχρωμα λουλούδια, πού προορίζονται γιά τά κεφάλια τῶν ποιητῶν. Αὐτή εἶναι ἄλλωστε, <<ἡ ποίησις τοῦ δάσους>>, μέ κεχρομπάρια καί τυφλοὺς αὐλοὺς σά φεγγάρια".

Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας το ποίημα λειτουργεί ως <<υποκείμενο>> του επίσης ψυχαναλυτικών διαστάσεων μεταγενέστερου

²⁰¹ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό. π., σελ. 105.

²⁰² Gaston Bachelard, ό. π., σελ. 109.

²⁰³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 77.

²⁰⁴ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 88.

ποιήματος "Μερκούριος Μπούας" (Ἐν ἀνθηρῶ Ἑλληνι λόγῳ). Στο συγκεκριμένο ποίημα το σεντούκι ονομάζεται κασέλα και θα μπορούσε να αποτελεί μετωνυμία του φερέτρου:

"Γονατίζει κι' ἀνοίγει τήν κασέλα, κι' ἐνῶ μέ τῶνα χέρι κρατᾶ
τό καπάκι, μέ τ' ἄλλο κάτι ψαχουλεύει κι' ἀναδεύει κεῖ μέσα .

[...]

Πρωῖτα ἀνάσυρε, κι' ἔδειξε, διάφορα βελούδινα ὑφάσματα,
σωρούς - κουβάρια, ἄλλα πλουμιστά κι' ἄλλα πολύχρωμα.
Ἐστερα, ἕνα σάπιο στρῶμα, καί τελικά παρατᾶ τό καπάκι,
βγάζει ὄξω ἕνα πτώμα, καλῶς διατηρημένο, νεκροῦ ἀνδρός,
καί τό ἀποθέτει χάμω. Ἐκεῖνο πού ἔκανε ὄλωσ ἰδιαίτερα ἐντύ-
πωση σ' αὐτό τό πτώμα εἶταν τό στιλπνό κι' ἐκαθαμβωτικά λευ-
κό τῆς ἐπιδερμίδος, καθὼς κι' ἡ ἀτίθιση κόμη καί τά ἀρει-
μάνια μακρυνά μουστάκια."²⁰⁵

Πιστεύουμε ὅτι τα δυο αποσπάσματα που παραθέσαμε βρίσκουν το ερμηνευτικό τους αντίστοιχο στην ψυχαναλυτική προσέγγιση του Bachelard: "Ἡ επεξεργασία του μυστικού πηγαινέει ἀδιάκοπα ἀπό το πλάσμα που κρύβει στο πλάσμα που κρύβεται. Το σεντούκι εἶναι μια κρυψώνα ἀντικειμένων. Καί να που ο ονειρευτής νιώθει σαν να βρίσκεται μέσα στην κρυψώνα του μυστικού του. Θα θέλαμε ν' ἀνοίξουμε και θα θέλαμε να ἀνοιχτούμε [...] Ὅποιος θάβει ἕνα θησαυρό θάβεται μαζί του. Το μυστικό εἶναι ἕνας τάφος και δεν εἶναι τυχαῖο που ο διακριτικός ἀνθρώπος καυχιέται πως εἶναι ἕνας τάφος των μυστικῶν"²⁰⁶. Τα ἀποσπάσματα παρουσιάζουν θεματικές ἀναλογίες: το σεντούκι, ο νεκρός ποιητής και η <<ζωντανία>> του νεκροῦ. Ο Εγγονόπουλος διαλέγεται και με τον ποιητικό του πρόγονο Κώστα Καρυωτάκη. Τα ποιήματα που ἀναφέραμε παρουσιάζουν θεματικές ἀναλογίες με το πεζό κείμενο "Το καύκαλο" του Καρυωτάκη:

"... Γι' αὐτό δέν ἔτρεμε καθόλου τό χέρι τοῦ παράξενου ποιητή δταν ἤρθε μιά μέρα
νά ταράξει τόν ὕπνο τῶν αἰώνων πού κοιμόμουν μέσα στό μαῦρο μου κασονάκι,
ὄξω ἀπό τήν ἐκκλησιά τοῦ νεκροταφείου.

[...]

²⁰⁵ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 179.

²⁰⁶ Gaston Bachelard, *ὁ. π.*, σελ. 116.

Το πρωί βρέθηκα μέσα στην ύστεοθήκη μου. Χωρίς άλλο θά μ' έφερε στή θέση μου ο ίδιος εκείνος τύπος με τὰ παράξενα γούστα. Τώρα άκουμπώ τό σαγόνι μου στοχαστικά στό κόκαλο του χεριού και σκέφτομαι τήν περιπέτειά μου"²⁰⁷.

Θα επανέρθουμε στον ψυχαναλυτικό συμβολισμό του σεντουκιού και των συνωνύμων του. Ο Bachelard γράφει ότι "ο ποιητής ζει μια ονειροπόληση που αγρυπνά και το κυριότερο η ονειροπόλησή του αυτή μένει μέσα στον κόσμο, μπροστά στα αντικείμενα του κόσμου. Στοιβάζει το σύμπαν γύρω από ένα αντικείμενο, μέσα σ' ένα αντικείμενο. Ανοίγει τα σεντόνια, συμπιέζει κοσμικά πλούτη μέσα σε μια μικρή κασσετίνα. Αν μέσα σ' αυτήν την κασσετίνα υπάρχουν κοσμήματα και πετράδια, είναι ένα παρελθόν, ένα μακρινό παρελθόν, ένα παρελθόν που ζήσαν πολλές γενιές, που θα ιστορήσει ο ποιητής. Τα πετράδια θα μιλήσουν για τον έρωτα, είναι βέβαιο. Αλλά και για δύναμη επίσης και για πεπρωμένο"²⁰⁸. Γράφει ο Εγγονόπουλος:

"καβάλλα τ' άτι καβαλλάρι κι' άη Γιώργη / μέσ' στό ντουλάπι θάβρης τά κοσμήματα / όπου θά φέρης / για νά σωθοῦν οί κρίνοι τῶν παρθένων / όμως / όταν περνᾶς στίς λίμνες / νά φωνάζης / λόγι' άγάπης / στά νερά που / καθρεφτίζονται / φεγγάρια".

(Ένα τραγούδι για το φεγγάρι)²⁰⁹

Τα κλειστά αυτά τα αντικείμενα γίνονται σύμβολα της ερημικά κλεισμένης εσωτερικότητας του ποιητικού υποκειμένου. Εκεί στο βάθος βρίσκονται καταχωνιασμένα μυστικά του παρόντος και του παρελθόντος. Ο ποιητής ζει την ονειροπόληση της δημιουργίας, μύστης των αιώνιων αληθειών που προβάλλουν από το βάθος του ατομικού και συλλογικού ασυνείδητου και μετουσιώνονται σε ποιητική πράξη. Η ποίηση έχει καθαρά ψυχαναλυτική υπόσταση.

* * *

Η ποιητική έμπνευση έχει ψυχαναλυτική προέλευση και κινείται στα όρια της σύζευξης αντιθετικών ζευγών, όπως για παράδειγμα του διπολικού σχήματος <<Έρωτας-Θάνατος>>. Η σύζευξη αυτή αποδίδεται χαρακτηριστικά στο ποίημα

²⁰⁷ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα τα Ευρισκόμενα*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, τόμ. δεύτερος, Αθήνα 1984, σελ. 97 - 99.

²⁰⁸ Gaston Bachelard, *ό. π.*, σελ. 112.

²⁰⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, "Ελευσις", σελ. 155.

"Πολυξένη"²¹⁰ αλλά και στο προαγγελτικό του "Πεξοναύται" από την ίδια συλλογή. Και στα δύο ποιήματα αναπτύσσεται ο μύθος της Πολυξένης με απηχήσεις της ψυχανάλυσης και τεχνικές του υπερρεαλισμού. Η θυσία της κόρης του Πριάμου και της Εκάβης από τους Αχαιούς μετά την άλωση της Τροίας υπήρξε καλλιτεχνικό θέμα ευρύτατα διαδεδομένο στην αρχαιότητα αλλά και στους νεότερους χρόνους. Πολλοί καλλιτέχνες, ζωγράφοι και ποιητές, κυρίως, εμπνεύσθηκαν από το μύθο της και δημιούργησαν σπουδαία καλλιτεχνικά έργα²¹¹. Η παράδοση αναφέρει ότι οι Έλληνες μετά την άλωση και την καταστροφή της Τροίας, πριν αναχωρήσουν για τις πατρίδες τους, θυσίασαν την Πολυξένη πάνω στον τάφο του Αχιλλέα. Η περιπέτεια της Πολυξένης άρχισε, όταν έπεσε στην ενέδρα του Αχιλλέα, ενώ συνόδευε τον αδελφό της Τρωίλο που πήγαινε σε μια πηγή για να ποτίσει το άλογό του. Ο Αχιλλέας σκότωσε τον Τρωίλο και κυνήγησε την Πολυξένη, η οποία όμως κατόρθωσε να ξεφύγει²¹². Αργότερα, όταν έπεσε η Τροία, το φάντασμα του Αχιλλέα πρόβαλε πάνω απ' τον τάφο του και ζήτησε από τους Αχαιούς να προσφέρουν την Πολυξένη <<γλυκό στον τάφο του σφαχτάρι και χάρισμα τιμητικό>>. Αυτή την εκδοχή υποστηρίζει ο Ευριπίδης στην τραγωδία του "Εκάβη" και αυτή η εκδοχή, της βίαιης θανάτωσης και της θυσίας, εντοπίζεται στο ποίημα του Εγγονόπουλου.

Το ποίημα δομείται πάνω σε δυο θεματικές ιστοτιπίες, τον έρωτα και το θάνατο, που ενεργοποιούν την ψυχαναλυτική δραστικότητα του μύθου και επαναπροσδιορίζουν τη λειτουργικότητά του στα νέα κειμενικά δεδομένα. Οι ιστοτιπίες αυτές θεωρούνται δυνάμει διακεείμενα, γιατί καλύπτουν ένα ευρύ πεδίο σημασιακών αναφορών πάνω στις οποίες δομείται η νέα μυθολογική εκδοχή. Ο πρόλογος της τραγωδίας "Εκάβη" περιλαμβάνει το μονόλογο του Πολύδωρου, αδελφού της Πολυξένης και μικρότερου γιού της Εκάβης, που με τη μορφή φαντάσματος αφηγείται στη σκηνή τα γεγονότα μετά την άλωση της Τροίας, το

²¹⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, Ίκαρος, Αθήνα 1985.

²¹¹ Ο Πausανίας αναφέρει ότι ο μύθος της Πολυξένης υπήρξε προσφιές θέμα του ζωγράφου Πολυγνώτου. Ο Πολύγνωτος χρησιμοποίησε σαν θέμα τοιχογραφίας στην πινακοθήκη που βρισκόταν στα Προπύλαια της Ακρόπολης τη θυσία της Πολυξένης πάνω στον τάφο του Αχιλλέα (Pausanias, I, 22, 6). Επίσης αναφέρει ότι ο Πολύγνωτος απεικόνισε στο έργο του <<Πίλου Πέρσις>>, που βρισκόταν στη Δελφική Λέσχη των Κνιδίων, πολλές αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες να θρηνούν για το κακό που τις βρήκε και μεταξύ αυτών εικονίζει και την Πολυξένη (Pausanias, X, 25, 9). Βλέπε την έκδοση της Εκδοτικής Αθηνών σε εισαγωγή, κριτικό υπόμνημα, μετάφραση και σημειώσεις του Νικ. Δ. Παπαχατζή, Αθήνα 1992.

²¹² *Ελληνική Μυθολογία*, επιμ. Ι. Θ. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, τόμος 5, Αθήνα 1986, σελ. 88, 160-161.

θάνατο δηλαδή του πατέρα του Πριάμου από τους Αχαιούς και του ίδιου από τον Πολυμήστορα στη Θράκη και αναγγέλλει την επιθυμία του Αχιλλέα, που με τη μορφή φαντάσματος και αυτός παρουσιάστηκε πάνω στον τάφο του και ζήτησε να του προσφέρουν θυσία την Πολυξένη:

"ὄ Πηλέως γάρ παῖς ὑπέρ τύμβου φανείς
κατέσχ' Ἄχιλλεύς πᾶν στράτευμ' Ἑλληνικόν,
πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην·
αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν".
(Εκάβη, 37 - 41)²¹³

Στον Εγγονόπουλο οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος αναδύουν την αίσθηση της αγωνίας και του θανάτου, αίσθηση που βιώνει το ποιητικό υποκείμενο, ως ομιλούν υποκείμενο, καθώς αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο και περιγράφει τη διαδικασία, το χρόνο και τα συναισθήματα που ένωσε κατά τη στιγμή της αναγγελίας ενός μηνύματος: "Βρυκόλακες ἀλαλάζοντες καὶ σιδηροπαγεῖς αὔραι μού ἔφεραν χτές, περὶ το μεσονύκτιον, μεσουρανοῦντος τοῦ ἡλίου τῆς δικαιοσύνης, τό μήνυμα τοῦ Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτη, τοῦ Isidore Ducasse καὶ τοῦ Παναγιῆ τοῦ Κουταλιανοῦ. Ἡ πίκρα μου στάθηκε μεγάλη!". Στο ποίημα του Εγγονόπουλου <<ενσωματώνεται>>²¹⁴ ο μυθικός πυρήνας της αρχαίας τραγωδίας. Η συνταγματική διάταξη των λεκτικών ὀρων δημιουργεῖ ιστοπικούς συνδυασμούς ερμηνευτικά προσεγγίσιμους με τη συνειρμική ἀνάκληση κειμενικῶν ὀρων και ηχητικῶν <<σημάτων>> ἀπὸ το χώρο της τραγωδίας. Το σύνταγμα <<βρυκόλακες ἀλαλάζοντες>> κατὰ μία ἐκδοχὴ ἀνακαλεῖ μνημονικὰ το <<Πολυδώρου καὶ Ἄχιλλέως εἶδωλον>> και συγκροτεῖται νοηματικὰ ἀπὸ την ἀλληλεπίδραση των σημημάτων των ὑπὸ διερεύνηση λεκτικῶν ὀρων. Το σύνταγμα <<σιδηροπαγεῖς αὔραι>> λειτουργεῖ σε ἐπίπεδο δομῶν ἐπιφανείας ὡς συνειρμικός ἀπόηχος της ἐπὶ κλήσης που ἀπευθύνει ὁ Χορός στην ἀρχαία τραγωδία:

ΧΟ. "Αὔρα, ποντίας αὔρα,
ἄτε θοάς ποντοπόρους κομί-
ζεις ἀκάτους ἐπ' οἶδμα λίμνας,
ποῖ με τάν μελέαν πορεύ-
σεις; "

²¹³ Ευριπίδη, *Εκάβη*, ὁ. π.

²¹⁴ Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 91-94.

Το λέξιμα <<αὔραι>> στο ποίημα του Εγγονόπουλου ανασηματοδοτημένο με υπερτονισμό της αρχικής του σημασίας και σε σύζευξη λεκτική και νοηματική με το επίθετο <<σιδηροπαγείς>> δημιουργεί ένα ρηματικό σύνολο, δομικό στοιχείο ενός αναπαραστατικού κώδικα δηλωτικού των αρνητικών συναισθημάτων του υποκειμένου. Σε επίπεδο δομών βάθους αποτελεί μετωνυμία της πολεμικής μηχανής ή των στρατιωτικών σωμάτων. Ο Εγγονόπουλος δε συσχετίζει άμεσα σύμβολα, εικόνες, λεκτικούς όρους ή ηχητικά συστήματα αλλά δημιουργεί μέσα από ένα τυχαίο συνειρμό, μια μετατόπιση της μνήμης που φέρνει στην επιφάνεια ένα κοινό λέξιμα (αύρα) και το μετασχηματίζει, το φορτίζει νοηματικά για να αποδώσει σε επίπεδο παραδειγματικής ανάλυσης το κλίμα της απειλής και του θανάτου.

Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η στιχική πρόταση: <<περί τό μεσονύκτιον, μεσουρανοῦντος τοῦ ἡλίου τῆς δικαιοσύνης>>. Η φράση <<ἡλιος τῆς δικαιοσύνης>> αποτελεί μετωνυμική υποκατάσταση της θεϊκής παρουσίας και ορίζει τη δομική αντίθεση: <<σκοτάδι VS φως>>, κειμενικά ίχνη της οποίας εντοπίζουμε στη βυζαντινή υμνογραφία, ως μετωνυμία του θεανθρώπου:

"τοῖς ἔσκοτισμένοις φαεινή ὄφθη αὐγή
ἐκ Βηθλεὲμ ἀστράπτουσα,
μᾶλλον δέ ἐκ Μαρίας ὁ κύριος πάση τῇ οἰκουμένη
ἀνατέλλει τὰς ἀκτῖνας, ὁ ἡλιος τῆς δικαιοσύνης·"
(Ρωμανός, Ἐπεφάνης σήμερον, XXXIX, α)²¹⁶

και σε ολόκληρη την ορθόδοξη χριστιανική γραμματεία. Στην "Ακολουθία της Ανάστασης" υπάρχει ο στίχος:

"καὶ αὐθις ἐκ τοῦ τάφου ὠραῖος δικαιοσύνης ἡμῖν ἔλαμψεν ἡλιος"

Η τυπολογική προέλευση του λεξήματος πιθανόν να προέρχεται από αντίστοιχο συμφυρμό της φράσης του Ηράκλειτου²¹⁷:

"Ἡλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δέ μή, Ἐρινύες μιν

²¹⁵ Ευριπίδη, *Εκάβη*, ὁ. π..

²¹⁶ Ρωμανός ο Μελωδός, *Ἕμνοι*, Edited by Paul Maas and G. A. Trypanis, *SANCTI ROMANI MELODI CANTICA*, Cantika Genuina, Oxford at the Clarendon Press, 1963: 34-35.

²¹⁷ Ηράκλειτος, *Περὶ Φύσεως*, απόσπ. 52, έκδ. Στιγμή, Αθήνα 2000.

Δίκης επίκουροι ἐξευρήσουσιν".

Το ποιητικό υποκείμενο αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τον ποιητικό μύθο. Οι <<βρυκόλακες>> και οι <<αύρες>> παρουσιάζονται ως εντελοδόχοι μεταφορείς ενός μηνύματος, αποστολείς του οποίου είναι τρία πρόσωπα λογικά ασύνδετα μεταξύ τους που καταλαμβάνουν, όμως, τη δική τους θέση στο χώρο της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή. Τα πρόσωπα αυτά είναι ο Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτι, ο Isidore Ducasse και ο Παναγής ο Κουταλιανός²¹⁸. Η μη λογική σύνδεση των ονομάτων παύει να υφίσταται, αφού το καθένα για διαφορετικούς λόγους επηρεάζει βιοτροπικά το ποιητικό υποκείμενο. Ο Εγγονόπουλος πλάθει τη δική του μυθολογία, κατασκευάζει το δικό του Πάνθεον των ηρώων και επεμβαίνει στο μυθικό υλικό με τέτοιο τρόπο, ώστε ουσιαστικά να δημιουργεί ένα καινούργιο μύθο.

Το μήνυμα (θάνατος;) γεμίζει πίκρα το ποιητικό υποκείμενο και προκαλεί συναισθήματα που κατά κάποιον τρόπο αποκαλύπτουν και τη συνέχεια του ποιήματος. Ο Εγγονόπουλος προκαλεί στο μύθο σκόπιμες ανατροπές. Με αυτό τον τρόπο δημιουργεί τις συνθήκες ενσωμάτωσης και αναπαραγωγής του μύθου της Πολυξένης. Η παρουσία της μυθικής μορφής διαπερνά υποδόρεια το ποιητικό

²¹⁸ Ο Ροσέτι ήταν Άγγλος ζωγράφος και ποιητής του 19 -ου αιώνα που συνέβαλε στην ίδρυση της Προραφαηλτικής Αδελφότητας, ομάδας ζωγράφων που αποκέρυσε τον Ακαδημαϊσμό και αναζητούσε τα πρότυπα της στην προαναγεννησιακή τέχνη. Στη δεύτερη φάση της η Αδελφότητα χαρακτηρίζεται από ρομαντικό ενθουσιασμό για το μυθικό παρελθόν και απόρριψη του ρεαλισμού της φυσικής αλήθειας. Η δημοσίευση των ποιημάτων του και η πολεμική που δέχτηκε τον απογοήτευσαν βαθιά, με αποτέλεσμα τα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής του να τα περάσει απομονωμένος με τη συντροφιά μόνο λίγων φίλων. Ο Isidore Ducasse, με το ψευδώνυμο κόμης ντε Λωτρεαμόν, υπήρξε μια αινιγματική και παράδοξη προσωπικότητα που γοήτευσε και άσκησε μεγάλη επιρροή στους μεγαλύτερους Γάλλους ποιητές, το Ρεμπώ, το Φλωμπέρ αλλά και στους Γάλλους υπερρεαλιστές. Το πεζό ποίημα του "*Τα τραγούδια του Μαλντορόρ*" (*Les Chants de Maldoror*) τυπώθηκε το 1869 χωρίς να διαβαστεί στην εποχή του. Ορισμένα άσματα μεταφράστηκαν στα ελληνικά από τον Εγγονόπουλο κατά τη διάρκεια της κατοχής και περιλαμβάνονται στη συλλογή "*Στην Κοιλιάδα με τους Ροδάνες*". Έζησε και αυτός στην αφάνεια και σκοτώθηκε στα οδοφράγματα από τη γαλλική αστυνομία κατά την πολιορκία του Παρισιού, στην Κομμούνα του 1870. Το τρίτο πρόσωπο είναι Έλληνας, λαϊκός ήρωας, αθλητής εξαιρετικής φυσικής ρώμης, αθηντική φυσιογνωμία και μικρασιάτης στην καταγωγή. Η καταγωγή του από την Κούταλη της Μικράς Ασίας και η λαϊκή του προέλευση υπήρξαν σίγουρα προϋποθέσεις διαμόρφωσης του προσωπικού του μύθου. (*Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*). Πάντως για το τελευταίο πρόσωπο φροντίζει ο ίδιος ο ποιητής να μας δώσει πληροφορίες στις *Σημειώσεις* που συνοδεύουν την έκδοση της συλλογής.

σώμα ενισχύοντας τους διαισθητικούς προβληματισμούς και τις ενορατικές ανησυχίες του δημιουργού. Γενικά σε κάθε ποίημα, στο βαθμό που η διαδικασία μετασχηματισμού του μύθου περιορίζεται γύρω από το θεματικό πυρήνα του κειμένου, οι μεταβολές γίνονται εύκολα ορατές· όσο όμως απομακρύνεται από το εστιακό του κέντρο οι μεταβολές είναι δυσδιάκριτες και πολλές φορές αγγίζουν τα όρια της πρωτογενούς δημιουργίας. Αλλά και πάλι η γονιμοποιητική δύναμη του μύθου παραμένει σταθερή και τροφοδοτεί ακατάπαυστα τις νοηματικές αρτηρίες του κειμένου.

Στον αρχαίο μύθο τονίζεται πρώτα η τραγική πλευρά της γυναικείας ύπαρξης και μετά η ερωτική. Στον Εγγονόπουλο η ηρώιδα μεταμορφώνεται πρώτα σε σύμβολο ερωτικό και μετά σε τραγικό. Η μορφή της αυτονομείται σταδιακά από το μύθο και ο ποιητής με τη συνδρομή της υπερρεαλιστικής φαντασίας πλάθει με ψυχαναλυτικούς όρους και μέσα σε συνθήκες εσωτερικής έντασης ένα καινούργιο πρόσωπο με το οποίο ταυτίζεται ψυχολογικά και συναισθηματικά. Το ποιητικό υποκείμενο αισθάνεται ένα είδος συνδέσμου με τη μυθική μορφή, γιατί η Πολυξένη αποτελεί ηρώιδα της <<άλλης πλευράς>> και γιατί τη θεωρεί <<άδικο θύμα>> των καιρών και της αλαζονείας των νικητών. Σε ψυχολογικό επίπεδο η ταύτιση αυτή καταδεικνύει τις πολλαπλές λειτουργικές δυνατότητες του μύθου. Ο συμβολισμός του μπορεί να προσλάβει ευρύτερες διαστάσεις. Η <<Πολυξένη>> γράφεται σε μια εποχή σκοτεινή, που τα προμηνύματα πολέμου και επερχόμενων συμφορών για την ανθρωπότητα είναι πολλά και το ποιητικό υποκείμενο διαισθάνεται την επερχόμενη βαρβαρότητα.

Το ποίημα δομείται πάνω στη διχοτομία ιστορικού παρόντος και ιστορικού παρελθόντος. Η αιφνίδια μετατόπιση της αφηγηματικής δράσης από το παρόν στο παρελθόν ορίζεται από την παραδειγματική οργάνωση των λεκτικών όρων: <<επίστευα, πρόσμενα και προσδοκούσα>>. Η συνταγματική ακολουθία:

1. προφητικά οράματα
2. χρησμούς,
3. μεταφυσικές επεμβάσεις

ορίζει το πεδίο αναφοράς του μυθικού λόγου και δημιουργεί τις προϋποθέσεις ανατροπής και μετατόπισης των επιπέδων αφήγησης. Αν στο αφηγηματικό πεδίο το ρεαλιστικό ταυτίζεται με το βιωματικό, τότε το φανταστικό θα το αναζητήσουμε στο ψυχολογικό. Η αφήγηση από ένα σημείο και μετά ακολουθεί τις τεχνικές της ψυχαναλυτικής θεωρίας και το ποιητικό υποκείμενο επιλέγει την ταύτιση με το μυθικό του αρχέτυπο προκειμένου να αποδώσει μία ακόμη εκδοχή του λογοτεχνικού μύθου. Η αφηγηματική πλοκή στηρίζεται στο εννοιολογικό ζεύγμα <<έρως-θάνατος>>. Η μορφή της Πολυξένης, βαθύτατα τραγική, περικλείει και τα

δύο. Ο έρωτας εκφράζεται στην απόλυτη μορφή του εκεί που συναντά το θάνατο. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου και οι δύο έννοιες προσλαμβάνουν οριακές διαστάσεις. Ο φετιχιστικός υπαινιγμός του ποιητικού υποκειμένου ξαφνιάζει με την τόλμη και διακριτική υποδήλωσή του: "Η μόνη μου χαρά ήτανε οί πλόκαμοι τών μαλλιῶν της"²¹⁹. Έσκυβα εύλαβικά καί φιλοῦσα τήν ἄκρια τῶν δακτύλων της"²²⁰. Η αποκατάσταση της ανατροπής πραγματοποιείται με τον αποχαρκτηρισμό της οντολογικής υπόστασης του αποδέκτη του ερωτικού

²¹⁹ Ο Πausanias περιγράφοντας τη ζωγραφική σύνθεση του Πολυγνώτου <<Ιλίου Πέρσις>> λέει τα εξής: "Η Ανδρομάχη καί η Μηδεσικάστη φορούν στο κεφάλι καλύμματα· η Πολυξένη, κατά τη συνήθεια των παρθένων, έχει πλεγμένα σε πλοκάμους τα μαλλιά της. Αυτή σκοτώθηκε στον τάφο του Αχιλλέα, όπως και οι ποιητές τραγουδούν, αλλά και ζωγραφιές σχετικές με τα παθήματα της Πολυξένης από αυτοψία Ξέρω και στην Αθήνα και στην πάνω από τον Καΐκο (ποταμό) Πέργαμο. (Pausanias, X, 25, 9 - 10, μετ. Νικ. Δ. Παπαχατζή, Εκδοτική Αθηνών, 1992).

²²⁰ Η λανθάνουσα νεκροφιλική διάσταση του στίχου έχει καταγωγή στη δημοτική μας ποίηση. Παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι "Ο ΚΡΙΜΑΤΙΣΜΕΝΟΣ". Η υπόθεση της παραλλογής σχετίζεται με το μύθο για τον έρωτα του Αχιλλέα για την Πενθεσίλεια, βασίλισσα των Αμαζόνων. Η Πενθεσίλεια από τη Θράκη έφτασε στην Τροία και πολέμησε στο πλευρό των Τρώων. Σε κάποια μάχη σκοτώθηκε από τον Αχιλλέα, ο οποίος μόλις την είδε νεκρή την ερωτεύτηκε και μετανόησε για το θάνατό της. Από το δημοτικό τραγούδι σώζονται πολλές παραλλαγές. Παραθέτουμε ενδεικτικούς στίχους:

A

[...] Έκει έσκυφα καί φίλησα ματάκια καμμουσμένα,
έκει έσκυφα καί φίλησα χειλάκια πουμωμένα,
έκει έσκυφα καί φίλησα χεράκια σταυρωμένα
κι έκει έκριματίστηκα κι είμαι κριματισμένος!

[Αρχείον Θρακ. Θησ. 6, 278-279, 2 (Δ. Α. Πετρόπουλος, Κωστή 'Ανατ. Θράκης)]

B

[...] Τό πλήθος ήτανε πολύ κι ό τόπος ήταν λίγος
"Όλ' έδεναν τούς μαύρους τους σέ δάφνες, σέ κλαδάκια,
κι εγώ 'δεσα τό μαῦρο μου σέ μνημοσυγιάς κρικέλλα·
κι ό μαῦρος ήτανε μικρός, ήταν καί παιγνιδιάρης
καί παίζοντας καί ρίχνοντας έσήκωσε τήν πλάκα
καί μέσα κόρη κοίτονταν τριῶ μερῶν θαμμένη
καί φάνηκαν σγουρά μαλλιά καί οί μακρές πλεξίδες,
έλαμπε καί τό πρόσωπο καλύτερ' ἄπ' τόν ήλιο.
Κι έσκυφα καί τή φίλησα στά μάτια καί στά φρύδια,
στά σταυρωμένα χέρια της, στά κόκκινα χειλάκια....

[Αρχείον Θρακ. Θησ. 21, 'Επίμετρον, σ. 147 (Καβακίόπουλος, 'Ανδριανούπολη)]

συναισθήματος που εκδηλώνει το ποιητικό υποκείμενο: "Καί όμως τήν ἔχασα, μπορῶ νά πῶ μέσ' ἀπ' τά χέρια μου, ὡσάν νά μήν ἦταν ποτέσ παρά ἓνα ἀπατηλόν δραμα, παρά ἓνα κοινότατο σφυρί". Η αναληπτική αυτή διαδικασία που παραπέμπει ευθέως σε οραματικές καταστάσεις, συντελείται με την υποκατάσταση του ερωτικού αντικειμένου με ένα φροϋδικών απηγήσεων καθρέπτη: "Στή θέση της βρέθηκε μονάχα ἓνας καθρέπτης"²²¹. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η καταβύθιση στο εσωτερικό του καθρέπτη αποτελεί έκφραση ναρκισσισμού αλλά ολοκληρώνει και τη διαδικασία του διχασμού και της απολίθωσης του ποιητικού υποκειμένου: "Κι' ὅταν ἔσκηψα νά δῶ μέσα σ' αὐτόν τόν καθρέπτη, δέν εἶδ' ἄλλο τίποτες παρά μόνο δύο μικρά λιθάρια: τό ἓνα ἐλέγετο Πολυξένη, καί τό ἄλλο Πολυξένη ἐπίσης". Ο Gaston Bachelard υποστηρίζει ότι "ο καθρέπτης της πηγής είναι η ευκαιρία για μια ανοιχτή φαντασία. [...] Μπροστά στο νερό που αντανακλά την εικόνα του, ο Νάρκισσος νοιώθει ότι η ομορφιά του συνεχίζεται, ότι δεν έχει συμπληρωθεί, ότι πρέπει να συμπληρωθεί"²²². Η τελευταία παρατήρηση επιβεβαιώνει την αυτοαναφορικότητα της στιχικής περιόδου. Ο συγγραφέας υποστηρίζει επίσης ότι <<Η ενατένιση του Νάρκισσου δένεται σχεδόν μοιραία με μιαν ελπίδα. Ατενίζοντας την ομορφιά του συλλογίζεται το μέλλον του. Ο ναρκισσισμός προσδιορίζει ένα είδος φυσικής κατοπτρομαντείας"²²³.

Ένα από τα στοιχεία που συνθέτουν την πρωτοτυπία της διακειμενικής πρακτικής του Εγγονόπουλου είναι η σύζευξη γλώσσας (λόγος) και ασυνείδητου (μη λόγος). Η διακειμενική πρακτική διεισδύει στο εσωτερικό της ποιητικής αφήγησης και το ποιητικό αποτέλεσμα προκύπτει ως λόγος του ασυνείδητου. Στην περίπτωση του Εγγονόπουλου η διακειμενική συνδυαστική είναι αποτέλεσμα μιας εκλογικευμένης αλλά και υποσυνείδητης ενσωμάτωσης διακειμένων από όλο το φάσμα της λογοτεχνικής δημιουργίας. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη σχετική με το κείμενό μας αντίστοιχη εικόνα <<πέτρωση>> από το διήγημα του Παπαδιαμάντη "Η Μαυρομαντηλού":

"Οὔτε αὐτός, οὔτε εκείνη ἐγνώρισαν ποτέ ευτυχίαν.

"Ὅσον ἔρωτα εἶχεν ἀπολαύσει ποτέ ἡ Μαυρομαντ' λοῦ, ἄλλον τόσον ἀπέλαυσε καί ὁ Γιαννιός ὁ ἐξάδελφός μου.

²²¹ Στο Μεσαίωνα οι άνθρωποι θεωρούσαν το είδαλο του καθρέπτη μαγικό και πίστευαν ότι η ψυχή μπορούσε να περάσει μέσω του καθρέπτη στο επέκεινα. Πίστευαν επίσης ότι ο καθρέπτης, όπως και η επιφάνεια του νερού έχουν αποτροπαϊκό χαρακτήρα, εφόσον οι διάβολοι και άλλα μεταφυσικά όντα δεν αντανακλώνταν σ' αυτά. *Encyclopédie des Symboles*, Libraire Générale Française, La Livre se Poche, Paris 1996, σελ. 413-416.

²²² Gaston Bachelard, *Το Νερό και τα Όνειρα*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, σελ. 28.

²²³ Gaston Bachelard, *ό. π.*, σελ. 30.

Κι' εκείνη μὲν, τίς οἶδεν, ἔάν ποτε ὑπῆρξε γυνή, πρὶν ἀπολιθωθῆ καὶ γίνῃ πέτρα, ἂν ὅτε ἦτο γυνή, ἐγνώρισεν ἔρωτα· ὁ δὲ Γιαννιὸς ὁ ἐξαδέλφος μου οὐδ' ἔτρεφεν ἐλπίδα ν' ἀπολιθωθῆ τουλάχιστον καὶ γίνῃ πέτρα.

Ἄτυχῆς Μαυρομαντλ' οὐ! Ταλαίπωρε Γιαννιέ, ἐξαδέλφέ μου!"²²⁴

Στο κείμενο του Παπαδιαμάντη ἐπίσης συντελεῖται ἡ ἀπόλυτη ἐρωτικὴ ἔνωση που ὑπονοεῖται καὶ στο κείμενο του Εγγονόπουλου:

"... ἔλθῶν ἐνηγκαλίσθη τὴν Μαυρομαντηλοῦ, ὅπως ἀληθεύσῃ ἐφ' ἅπαξ τὸ ρητόν : <<Μία ψυχὴ εἰς δύο σώματα!>>²²⁵".

Ἡ διακειμενικὴ συσχέτιση τῶν δύο κειμένων επιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ λεξήματος <<αὔρα ποντιάς>> στο κείμενο του Παπαδιαμάντη: "Καὶ αὔρα ποντιάς ἐθώπευε μαλθακῶς τὴν ἄσπιλον κυματίζουσαν ὀθόνην προκαλοῦσα ἀπείρους χαριέσσας, μυρμηκιζούσας, παροδικὰς ρυτίδας, ὡς ἐπὶ τοῦ μετώπου νύμφης περικαλλοῦς..."²²⁶".

Ἡ ταύτιση ποιητικοῦ υποκειμένου καὶ μυθικῆς μορφῆς, που κορυφώνεται με τὴν ολοκλήρωση τοῦ μετασχηματισμοῦ τοῦ ἀρχαίου μύθου, ἔχει καθαρὰ ψυχαναλυτικὲς προεκτάσεις. Στὴ σύγχρονη ψυχανάλυση ἡ ταύτιση θεωρεῖται ὡς μὴ διαδικασίᾳ κατὰ τὴν ὁποία ἓνα πρόσωπο ἐκτείνει τὴν ταυτότητά του μέσα σὲ ἓνα ἄλλο, δανεῖζεται τὴν ταυτότητά του ἀπὸ κάποιον ἄλλο ἢ συγχέει τὴν ταυτότητά με τὴν ταυτότητα κάποιου ἄλλου. Τὴν ἐπιθυμία αὐτὴ ἐκδηλώνει τὸ υποκείμενο καὶ στο ποίημα "Νυχτερινὴ Μαρία" ἀπὸ τὴν ἴδια συλλογή.

"Καὶ τὸ μόνο πρῶμα τῆς προκοπῆς, πού ἔτυχε νὰ διαβάσω ἐκεῖνες τίς ἡμέρες, ἦτανε μὴ μακροσκελεστάτη ἐπιστολὴ τοῦ Ἰταλοῦ Γουλιάμου Τσίτση, τοῦ ἐγκαρδίου καὶ μοναδικοῦ μου φίλου, τὸν ὁποῖον ἄλλωστε δὲν γνώρισα ποτὲ καὶ γιὰ τὸν ὁποῖον ἀμφιβάλω ἀκόμα κι' ἂν ὑπάρχει. Μὲ λίγες λέξεις, ὅλο τὸ περιεχόμενο τῆς ἐπιστολῆς τοῦ αὐτῆς ἦτανε τὸ ἑξῆς: <<Εἶσαι>>, ἔλεγε, ὑπονοῶν βέβαια τὴν Πολυξένη, <<εἶσαι ἓνα παλιὸ γραμμόφωνο μὲ μπρούτζινο χουνὶ κάτω ἀπὸ ἓνα μαῦρο πανί>>"²²⁷.

²²⁴ Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, "Ἡ Μαυρομαντηλοῦ", Ἄπαντα, Δόμος, κριτ. ἐκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Τόμ. 2 -ος, Αθήνα 1997, σελ. 153-168.

²²⁵ Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, ὁ. π.

²²⁶ Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, ὁ. π.

²²⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 62.

Η επιθυμία για δικαίωση και ερωτική ολοκλήρωση εκλαμβάνεται ως μία αδήριτη αναγκαιότητα. Προϋπόθεση αποτελεί η υπέρβαση των καθορισμένων, όχι υπερβατικά αλλά μέσα από κοινωνικές συμβάσεις, οριακών προδιαγραφών της ανθρώπινης ύπαρξης και η κατάκτηση της ατομικότητας μέσα από την ετερότητα. Η ταύτιση αποτελεί την ιδανικότερη μορφή συμπλήρωσης και ερωτικής ολοκλήρωσης. Μια ανάλογη διαδικασία παρατηρείται στο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου "Πόθος" από τη συλλογή "Υψικάμινος":

"[...] Ἡ ἀνταπόκρισις τῶν ξένων / συστατικῶν ἐχάθη καί μέ λαχτάρα μέ φύκια μυ- / ρωδάτα καί μέ σπινθηροβόλους στεναγμούς ἦρθε / ἀχαλιναγώγητη καί παστρικά σάν οὐσιαστική καί / σύντονη νεφέλη. Τώρα λέγουν καί τούς δύο Μερόπη"²²⁸.

Στο κείμενο του Εγγονόπουλου η ατομική εμπειρία μετατρέπεται μέσω του μύθου και της ποιητικής αλληγορίας σε συμβολοποιημένη εκδοχή της αυτοαναφοράς. Η γυναικεία μορφή παρουσιάζεται με αρχετυπικά χαρακτηριστικά. Δεν πρέπει να παραβλέπουμε άλλωστε τη μυθική σημαντική, άρα και τη συναισθηματική φόρτιση των γυναικείων ονομάτων τόσο στον Εγγονόπουλο όσο και στον Εμπειρίκο.

Στο πλαίσιο της διακειμενικής πρακτικής ο υπερρεαλιστής ποιητής χρησιμοποιεί ορισμένες μορφές <<ενσωμάτωσης>> κειμενικών στοιχείων, που με περισσότερη έμφαση και ακρίβεια μπορούν να αποδώσουν τον αλληγορικό χαρακτήρα του κειμένου, όπως τη μεταφορά και τη μετωνυμία²²⁹. Η αλληγορική διάσταση του ονόματος του τίτλου ενισχυόμενη από τη μεταφυσική επενέργεια του μύθου συγκροτεί μια αυθύπαρκτη οντότητα που επηρεάζεται όχι μόνο από την υποκειμενική εμπειρία αλλά και από την αντικειμενική πραγματικότητα. Με αυτή την έννοια ο τίτλος του ποιήματος (ΠΟΛΥΞΕΝΗ) μπορεί να αποτελεί μια ιδιότυπη ένδειξη της αυτοαναφορικότητας του ποιητικού λόγου (ηχητικός μετατονισμός του ονόματος σε "Πολύ-Ξένη") υποδηλώνοντας το διχασμό ή την εσωτερική αλλοτρίωση του ποιητικού υποκειμένου. Η αμοιβαία συμπλοκή των όρων διαμόρφωσης του ποιητικού φαινομένου είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου.

* * *

²²⁸ Ανδρέα Εμπειρίκου, *Υψικάμινος*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 62.

²²⁹ Laurent Jenny, *ό. π.*, σελ. 92-93. Στη διαδικασία της <<ενσωμάτωσης>> ο συγγραφέας διακρίνει τρεις τύπους σημασιολογικών σχέσεων: Τη μετωνυμική ισοτοπία, τη μεταφορική ισοτοπία και το μη ισοτοπικό μοντάζ.

Με ανάλογη δραματική αμοιβαιότητα περιγράφεται ένα περιστατικό θανάτου, προαγγελτικό της ερωτικής και αινιγματικής "Πολυξένης", στο ποίημα "Πεζοναύται"²³⁰ από την ίδια ποιητική συλλογή: "έδολοφόνησαν εύγενικά-ώς άρμόζει- / τήν μεγάλην αὐτήν κυρία / μέσα σ' ένα λαμπρό διάκοσμο / από κίτερνα βαρύτιμα μεταξωτά". Σε επίπεδο θεματικής παράφρασης οι τέσσερις αποσπασμένοι από το ποιητικό σώμα στίχοι παραναγιγνώσκουν το μυθικό γεγονός και το θεματοποιούν εντάσσοντας τη δυναμική του στα όρια των ρηματικών συμφραζομένων όχι μόνο του συγκεκριμένου κειμένου αλλά μιας ευρύτερης ποιητικής ενότητας. Ο αναγνώστης μελετώντας τα ποιήματα της πρώτης συλλογής του Εγγονόπουλου θα παρατηρήσει ότι σε πολλές περιπτώσεις συστοιχούν θεματικά μεταξύ τους αναπτύσσοντας έναν υπόγειο διάλογο, με κοινές νοηματικές αναφορές, επαναλαμβανόμενους λεκτικούς τύπους και ονοματιζόμενα πρόσωπα. Η τοποθέτηση του μυθικού στοιχείου σε ένα διαφορετικό λεκτικό περιβάλλον αποβλέπει στην εξασφάλιση της ανασημασιοδότησης των ρηματικών του σημάτων και στην ένταξη του νοήματος σε μια διαφορετική προοπτική. Ο τίτλος του ποιήματος (Πεζοναύται) βρίσκει τη μετωνυμική του ανταπόκριση σ' ένα κατεξοχήν πολεμικό σώμα και παραπέμπει στον <<Αχαικό στρατό>> που πραγματοποίησε τη θυσία. Και τα δυο ποιήματα του Εγγονόπουλου αναπτύσσονται στο διακειμενικό περιβάλλον της τραγωδίας του Ευριπίδη. Τα δομικά στοιχεία του τραγικού μύθου υφιστάμενα τη διαδικασία <<παραγραμματισμού>>²³¹, εντάσσονται στο καινούργιο κειμενικό περιβάλλον. Στο ποιητικό κείμενο ο Ταλθύβιος, διαλαλητής των Αχαιών, ανιστορεί στην Εκάβη, ηρωίδα της ομώνυμης τραγωδίας, τις τελευταίες στιγμές της κόρης της Πολυξένης, που τη θαύμασε όλος ο στρατός των Αχαιών, γιατί στάθηκε άφοβη, με αξιοπρέπεια και γεμάτη αυτοσεβασμό απέναντι στο θάνατο:

"Παρῆν μὲν ὄχλος πᾶς Ἀχαιικοῦ στρατοῦ
πλήρης πρό τύμβου σῆς κόρης ἐπί σφαγῆς·
(Εκάβη, 521-522)²³²

Ο υπερρεαλισμός με την ψυχανάλυση εγκατέστησαν ένα είδος εντροπίας όχι μόνο στα λογοτεχνικά αλλά και στα πολιτικά και κοινωνικά πράγματα της εποχής. Ἄρθρωσαν λόγο, που λίγοι δυστυχώς κατόρθωσαν να αναγνώσουν, και φώτισαν τροποποιητικές συμπεριφορές του ανθρώπινου υποκειμένου που σπανίως υπέπιπταν στην αντιληπτική ικανότητα του αναγνώστη ή του θεατή. Στην

²³⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 29.

²³¹ J. Kristeva, *Σημειωτική...*, σελ. 85.

²³² Ευριπίδη, *Εκάβη*, ό. π..

πεπερασμένη δυνατότητα του συνειδητού οι υπερρεαλιστές ποιητές αντιπαρέθεσαν την απεραντοσύνη του ασυνείδητου και αποκάλυψαν το ρόλο των σκοτεινών πτυχών της υποσυνείδητης λειτουργίας του νου στη διαμόρφωση της ανθρωπίνης συμπεριφοράς. Επανερχόμενοι στο ποίημα θα παρατηρούσαμε ότι ο θάνατος ως παρεκδοχικό συμφραζόμενο ενός επερχόμενου πολέμου, μιας αναπόφευκτης τραγωδίας, που ήδη τα προμηνύματά της ήταν ορατά, συνθέτει το αναγνωριστικό πλαίσιο των εξωκειμενικών υποδηλώσεων που καθορίζουν το ποιητικό μήνυμα σε σχέση πάντα με τη συνδηλωτικό περιεχόμενο των εσωτερικών εξαρτήσεων του ποιητικού λόγου. Τολμώντας να αποσπάσουμε στίχους από άλλα ποιήματα αλλά και να τους συσχετίσουμε με το μυθικό πλαίσιο των δύο ποιημάτων ανακαλύπτουμε το διακειμενικό βάθος της ποιητικής του γραφής και διαπιστώνουμε τις δυνατότητες συνεχούς διαφοροποίησης και αναπροσαρμογής του μυθικού υλικού:

"... άλλ' ἄς μὴ δώσουμε τίποτες
στά μαῦρα στόματα τῶν πηγαδιῶν
στὶς ἀξιοδάκρυτες γκαμπῆλες τῆς Βακτριανῆς
στά σκοτεινά ρολόγια τοῦ πολέμου"
(Καυχησιολογίαι υπό βροχὴν I)²³³

Συμβολισμό του θανάτου αλλά και αλληγορική εκδοχή της ποίησης, συνυφασμένης όμως με το μύθο της Πολυξένης και το ρομαντικό μοτίβο της <<νεκρῆς κόρης>>, αποτελούν και οι στίχοι:

"ἦ ὠραία κόρη / Κύριε / π' ἀγαπούσαμε / ἦτανε ὡσάν / κυκλάμινο / μέσα / στό
νεκρικό της / κρεβάτι..."

(Καυχησιολογίαι υπό βροχὴν II)²³⁴

Στην ποίηση του Εγγονόπουλου η υπερρεαλιστικότητα υπονομεύει τη σαφήνεια του συντακτικά οργανωμένου λόγου, δίνει προτεραιότητα στην ανάδειξη των παραδειγματικών σχέσεων και χρησιμοποιεί για την πραγμάτωση του κειμένου την τεχνική των υποδηλώσεων, των συνδηλώσεων και του συμβολισμού. Η αναπαραστατική πρόθεση του υποκειμένου επιβάλλει στην αφήγηση μια εσκεμμένη ασάφεια και διαχέει στην επιφάνεια του κειμένου τη δραματική ένταση της περιγραφόμενης τελετής ή διαδικασίας θανάτου. Την ίδια εικόνα αναπαριστά αφηγηματικά και ο αγγελιοφόρος στην "Εκάβη" του Ευριπίδη:

²³³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 23.

²³⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, *ό. π.*, σελ. 25.

"λαβών δ' Ἀχιλλέως παῖς Πολυξένην χερός
ἔστησ' ἐπ' ἄκρου χώματος, πέλας δ' ἐγώ·
λεκτοί τ' Ἀχαιῶν ἔκκριτοι νεανίαι,
σκίρτημα μόσχου σῆς καθέξοντες χεροῖν,
ἔσποντο. Πλήρες δ' ἐν χεροῖν λαβών δέπας
πάγχρυσον αἶρει χειρὶ παῖς Ἀχιλλέως
χοάς θανόντι πατρί· σημαίνει δέ μοι
σιγὴν Ἀχαιῶν παντὶ κηρῦξαι στρατῶ.
Καγὼ καταστάς εἶπον ἐν μέσοις τάδε·
Σιγᾶτ', Ἀχαιοί, σῖγα πᾶς ἔστω λεώς,
σίγα σιώπα· νήνεμον δ' ἔστησ' ὄχλον".
(Εκάβη, 527 - 533)²³⁵

Ἡ κρυπτική διατύπωση των ποιητικῶν σημάτων μέσα ἀπὸ τὴ μυθολογικὴ τους ἀναγωγὴ προσανατολίζει σὲ μιὰ μορφολογικὴ, καταρχὴν, προσέγγιση των διακειμενικῶν του ἀναφορῶν. Ἡ <<μεγάλῃ αὐτῇ κυρία>> στο ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου, μεγάλη ὄχι σὲ ηλικία ἀλλὰ σὲ ἦθος, παραπέμπει στὴ μυθικὴ Πολυξένη που περήφανη, ἀφοβη, με ἀξιοπρέπεια καὶ αυτοσεβασμὸ, χωρὶς ικεσίες καὶ λυγμούς στάθηκε μπροστὰ στο θάνατο. Περὴφανη ἡ κόρη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ εἶχε ἀποφασίσει νὰ μὴ δεχτεῖ τὴ σκλαβιά καὶ τοὺς ἐξευτελισμούς της. Γι' αὐτὴν ἦταν προτιμότερος ὁ θάνατος παρά ἡ ταπείνωση. Ὁ Εὐριπίδης περιγράφει με μοναδικὸ τρόπο τὶς τελευταῖες στιγμὲς της κόρης, ὅταν γιὰ στερνὴ φορὰ ἐσφίξε στὴν ἀγκαλιά τὴ μάνα της καὶ ἀφοβη βάρδισε πρὸς τὸ θάνατο που θὰ τὴ λύτρωνε ἀπὸ τὶς πίκρες καὶ τοὺς ἐξευτελισμούς της σκλαβιάς:

"Τοσαῦτα ἔλεξε, πᾶς δ' ἐπῆύξατο στρατός.
Εἴτ' ἀμφίχρυσον φάσγανον κώπης λαβῶν
ἐξεῖλκε κολεοῦ, λογάρι δ' Ἀργείων στρατοῦ
νεανίαις ἔνευσε παρθένον λαβεῖν.
Ἦ δ', ὡς ἐφράσθη, τόνδ' ἐσήμηnen λόγον·
Ἔ τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν,
ἐκοῦσα θνήσκω· παρέξω γάρ δέρον εὐκαρδίως.
Ἐλευθέραν δέ μ', ὡς ἔλευθέρα θάνω,
πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείναντ'· ἐν νεκροῖσι γάρ
δούλη κεκλήσθαι βασιλῆς οὔσ' αἰσχύνομαι.
Λαοὶ δ' ἐπερρόθησαν, Ἀγαμέμνων τ' ἄναξ

²³⁵ Εὐριπίδης, *Εκάβη*, ὁ. π.

εἶπεν μεθεῖναι παρθένον νεανίαις.

[...]

Κάπυι τόδ' εἰσήκουσε δεσποτῶν ἔπος,
λαβοῦσα πέπλους ἔξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρηξε λαγόνας ἔς μέσον παρ' ὀμφαλόν,
μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος
κάλλιστα, καί καθείσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·
ἴδοῦ, τόδ' εἰ μὲν στέρονον, ὦ νεανία,
παίειν προθυμῆ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
χρήξεις, πάρεστι λαϊμός εὐτρεπῆς ὄδε.
Ὅ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτω κόρης,
τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς·
κρουνοὶ δ' ἔχώρουν. Ἡ δέ καὶ θνήσκουσ' ὄμους
πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,
κρύπτουσ' ἅ κρύπτειν ὄμματ' ἄρσένων χρεῶν".
(Εκάβη, 542 - 570)²³⁶

Ἡ πολυσημαντὴ υφή του επιρρήματος <<εὐγενικά>> στον Εγγονόπουλο ανταποκρίνεται στο αξιολογικὸ σκέλος μιᾶς πράξης που εμπεριέχει τὴ βία και τὸ θάνατο ἀλλὰ διατηρεῖ και τὴν καθαρὰ ἠρωικὴ τῆς πλευρά. Στους τραγικοὺς ποιητὲς τὸ ἐπίθετο <<εὐγενής>> ἀποδίδει τὴ σημασία του υψηλοῦ και του γενναίου φρονήματος. Και ἡ θανάτωση υπῆρξε πράξη <<ευγενική>> ὄχι μόνο για ἐκεῖνη ἀλλὰ και για τους θύτες τῆς, ἀφοῦ δεν ἔγινε με σκοπὸ τὴ διατόμπευση και τον ἐξευτελισμὸ τῆς. Τὴ θανάτωσαν, ὅπως ἀρμοζε σε κόρη που καταγόταν ἀπὸ βασιλικὴ γενιά.

Στο πλαίσιο μιᾶς ευρύτερης διακειμενικῆς πρακτικῆς μπορούμε να ἐντάξουμε και τὴ λέξη <<κίτερνα>>²³⁷. Ἡ λέξη συναντᾶται ἀπαξ στην <<Ἱστορία των Βλάχων>> του ἐπισκόπου Μυρέων Ματθαίου, ἓνα ποιητικὸ κείμενο του 17 -ου αἰῶνα (α' . ἐκδ. 1672)²³⁸. Ὁ χρωματικὸς συμβολισμὸς προκαλεῖ στο υποκείμενο

²³⁶ Ευριπίδη, *Εκάβη*, ὁ. π.

²³⁷ Ἡ λέξη εἶναι ἰδιόλεκτος παραλλαγή του ἐπιθέτου <<κίτρινος>>. Ἀποτελεῖ μετωνυμία του χρήματος, των χρυσῶν νομισμάτων. Το ἐπίθετο στην ἰδιωματικὴ του χρήση ἐξαιτίας τῆς χρωματικῆς του ιδιότητος ταυτίζεται με ἓνα συγκεκριμένο υλικὸ και σταδιακὰ οὐσιαστικοποιεῖται. Βλέπε: Εμμανουήλ Κριαρά, *Λεξικὸ τῆς Μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς Δημιῶδους Γραμματείας*, Τόμος Η', Θεσσαλονίκη 1969, σελ. 174.

²³⁸ Παραθέτουμε τὸ ἀπόσπασμα:

"Ἀφέντης ὁ κύρ Γαβριήλ εὐρίσκετον" ζ τὴν Πόλιν,

συγκεκριμένους συνειρημούς. Σχετικά με το μύθο της Πολυξένης έχουν διασωθεί διάφορες απεικονίσεις με χαρακτηριστικότερη την παράσταση ενός μελανόμορφου αμφορέα του 570-560 π. χ. που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο και απεικονίζει τη σκηνή της θυσίας της²³⁹.

Την περιγραφική ακρίβεια της πρώτης ενότιας διαδέχεται ένα αφηγηματικό κενό και μια ξαφνική μεταστροφή του νοηματικού ειρμού που παρουσιάζονται σαν αλλοτροπικό ξέσπασμα της ποιητικής γραφής. Η πράξη της δολοφονίας εγείρει και αντιδράσεις: "γι' αυτό / και τά λησμονημένα τ' αναψυκτικά μέσ' στίς καράφες / κι' οί ώραϊες αλλά τόσο νοσταλγικές ιστορίες αὐτοῦ τοῦ ζευζέκη / δέν ἦσαν ἄλλο τι εἰμὴ σαλπίσματα τῆς συνουσίας / πρὸς τά πηγάδια / τά ὄροπέδια / τό χαρταετό". Το κίνητρο αυτής της πράξης για τον ποιητή: "δέν ἦσαν ἄλλο τι εἰ μὴ σαλπίσματα τῆς συνουσίας". Η λανθάνουσα σεξουαλικότητα ως απωθημένη κατάσταση, σύμφωνα με τη φροϋδική ερμηνεία, λειτουργεί ως καταλύτης ορίων και υποκινητής ακραίων συμπεριφορών. Αυτόματα όμως μεταβάλλεται και ο ερμηνευτικός ειρμός του ποιήματος. Η πράξη συμβολοποιείται και τα πρόσωπα αποκτούν αλληγορικές διαστάσεις. Η αφήγηση μεταθέτει τον ερμηνευτικό της στόχο από το μύθο και την ιστορία στην τέχνη και την αυτοαναφορά. Τα <<λησμονημένα αναψυκτικά>> αλλά και οι <<νοσταλγικές ιστορίες>> του ζευζέκη (Χατζή Σεχρέτ;) συμβολικά υπήρξαν γονιμοποιητικές αιτίες ποιητικής εκτίναξης στις δυο διαστάσεις του χώρου: πηγάδια= βάθος, χαρταετός= ύψος. Στο βαθμό που η γυναικεία παρουσία στην ποίηση του Εγγονόπουλου προσλαμβάνει αρχετυπικές διαστάσεις, είναι πολύ εύκολο να συσχετιστεί με την ποίηση μέσα από την αμοιβαία οικειοποίηση των ταυτοτικών τους χαρακτηριστικών.

* * *

προτιήτερα σάν εἶπαμεν, μέ τήν βουλὴν του ὄλην

ὁ βασιλέας ὤρισε καί τῷδιδαν μερτίκι

δέκα φλωρία κ ι τ ε ρ ν α νῶχη τό μερονύχι (...)"

(HISTOIRE DE VALACHIE, στ. 1159-1164)

Ματθαῖος Μυρέων, *Ιστορία των Βλάχων*: "Ἐτέρα ἱστορία τῶν κατὰ τήν Οὐγγροβλαχίαν τελεσθέντων, ἀρξαμένη ἀπὸ Σερμπάνου Βοηβόνδα μέχρι Γαβριήλ Βοηβόνδα, τοῦ ἐνεστώτος δουκός, ποιηθεῖσα παρά τοῦ ἐν ἀρχιερεῖσι πανιερωτάτου Μητροπολίτου Μυρέων κυροῦ Ματθαίου τοῦ ἐκ Πωγωνιανῆς καί ἀφιερωθεῖσα τῷ ἐνδοξοτάτῳ ἄρχοντι κυρίῳ Ἰωάννῃ τῷ Κατριτζῆ. E.Legrand, Bibliothèque Grecque Vylgair, Tome Deuxième, Paris 1881, 231-333.

²³⁹ *Ελληνική Μυθολογία*, επιμ. Ι. Θ. Κακριδής, τόμος 5, Αθήνα 1986, σελ. 161.

Στο περιβάλλον των υποσυνείδητων ενορμήσεων του υποκειμένου αναπτύσσεται και η προβληματική του ποιήματος "Λωτός"²⁴⁰ από την ίδια συλλογή. Οι ενδόμυχοι φόβοι, το ερωτικό αδιέξοδο, η αίσθηση του θανάτου, αλλά και η διαίσθηση μιας αναπότρεπτης καταστροφής φαίνεται να κυριαρχούν στους στίχους: "[..] / ἢ μήπως ἕνας πράσινος καθρέπτης / - ἕνας ἀπλούστατος πράσινος βελούδινος κατρέπτης - / εἶναι ἀρκετός / νά συγκρατήση / τούς λυγμούς / - τούς ρυθμικούς κι' ὑπόκωφους λυγμούς - / τῶν καταχθόνιων / ἔλασματων;

σιγή / σταγόν / σιαγών / χοάνη"

Στίχοι οι οποίοι βρίσκουν πεδίο διακειμενικής επικοινωνίας με το κείμενο της αρχαίας τραγωδίας, καθώς παραπέμπουν νοηματικά στο γεγονός της ερωτικής θυσίας, αλλά και με τους στίχους του Εμπειρικού από το ποίημα "Καρπός ελαίου"²⁴¹, που μπορεί να παρεκκλίνουν νοηματικά, καθώς η νοηματοδότηση εστιάζεται στο ερωτικό μήνυμα, αλλά αναπτύσσονται στο ίδιο περίπου ρηματικό πλαίσιο:

"[...]

Οἱ γυναῖκες τῶν κηπουρῶν γυμνῶνουν τὰ στήθη τους
καί τούς παρακαλοῦν

Μιά σειρά μαργαριταριῶν σ τ ά ζ ε ι σέ μιά χ ο ά ν η

Κάθε μαργαριτάρι εἶναι μιά σ τ α γ ώ ν καί κάθε σ τ α γ ώ ν
εἶναι ἕνας δρᾶκος

Τό κάστρο του κατέρρευσε καί τώρα παίζουν τὰ παι-
δάκια μέσ' στούς ἴσκιους

Τά θρύψαλλα τοῦ κ α θ ρ έ φ τ η τῆς πυργοδέσποινας εἶναι
κι' αὐτά πετράδια

Ποῦ ρίχνουν στόν πετροπόλεμο τὰ παλληκάρια".

* * *

Η τραγική διάφευση των προσδοκιών του υποκειμένου μέσα από τη συνειδητοποίηση των συνθηκών αδιεξόδου αλλά και η αδυναμία του να μετουσιώσει σε λόγο το συναίσθημα αποτελούν θεματικές συνιστώσες της γραφής στο τριμερές πεζολογικό κείμενο "Ένα ταξίδι στο Ελμπασάν"²⁴² (Κλειδοκύμβαλα της σιωπής), το οποίο ευρηματικά δομεῖται πάνω στην αφήγηση

²⁴⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 20.

²⁴¹ Ανδρέας Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Άγρα, σελ.. 63.

²⁴² Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 98 - 102.

ενός ονείρου. Η τοπολογία του Εγγονόπουλου συζεύγει τη φαντασία με την πραγματικότητα και οι τοπωνυμικές αναφορές στα ποιήματά του υπερβαίνουν τους ιστορικούς, πολιτισμικούς αλλά και γεωγραφικούς προσδιορισμούς. Το Ελμπασσάν και η Αλβανία γενικά αποτελεί μία από τις προσφιλείς πόλεις²⁴³, σταθμούς του ποιητικού ταξιδιού του Νίκου Εγγονόπουλου με σαφείς τις αυτοαναφορικές συνδηλώσεις, λόγω της καταγωγής της μητέρας του Εριέτης από τη Χειμάρρα. Στην πρώτη ενότητα του ποιήματος το υποκείμενο πραγματοποιεί ονειρικά το ταξίδι: "...μέ τό βαθύ πόθο τῆς Ἀλβανίας στήν καρδιά μου". Το μέσο που χρησιμοποιεί είναι μαγικό. Η δράση εκτυλίσσεται στο χώρο του υποσυνείδητου με οδηγό το όνειρο: "Όμως, εἶναι ἀπαραίτητο νά προσμένη κανείς, γι' αὐτό τό σκοπό, τή γιορτή τοῦ Ἀι-Γιαννιοῦ, τό καλοκαίρι. Μόνο τότες, σά βραδιάξη, ὁ νοσταλγός τῶν μακρινῶν τόπων μπορεῖ, πηδώντας τίς φωτιές, νά βρεθῆ σ' ὅποια πόλη ἔχει ποτές του ἐπιθυμήσει". Ἐτσι λοιπόν, <<μιά μέρα ὄδυνηρῆς μοναξιᾶς>> το υποκείμενο πηδώντας τις φωτιές του Ἀι Γιάννη φτάνει στο Ελμπασσάν: "Πήδηξα μιά, πήδηξα δύο. Τίποτες. Τήν τρίτη φορά βρέθηκα ἀπότομα στό Ἐλμπασσάν". Οι φωτιές με τις μαγικές-εξαγνιστικές τους ιδιότητες συνιστούν μεταφορικές υποδηλώσεις του υποσυνείδητου και του ονείρου. Ο λόγος πραγματώνει το όνειρο· ο ποιητικός λόγος είναι στην πραγματικότητα μια καταβύθιση στο υποσυνείδητο του υποκειμένου.

Στη δεύτερη ενότητα αποκαλύπτονται τα χαρακτηριστικά αυτής της συμβολικής πόλης, όπως την έχει συλλάβει η ποιητική φαντασία και μνήμη: "Τό Ἐλμπασσάν εἶναι μιά πόλις μεγάλη, ὅπου μπορῶ νάν τήν περιγράψω λεπτομερέστατα λέγοντας γιά ἕνα τραγούδι-σέ ἄγνωστη, βέβαια, γλῶσσα-πάνω σέ τρεῖς νότες πού ἐπανερχονται ἀτέλειωτα, μονότονα, πάντα οἱ ἴδιες, ἀπό τό πρωῖ ἴσαμε τό βράδυ, στή φλογέρα πού παίζει ὁ τυφλός ἐπαίτης στή γωνιά τοῦ δρόμου". Σε επίπεδο διακειμενικής ερμηνείας οι στίχοι αναφέρονται στην ίδια πόλη με αυτή που αργότερα ο ποιητής θα περιγράψει στο ποίημα "Ο εραστής"²⁴⁴:

²⁴³ Από τις συνεχείς αναφορές του ποιητή στο λαό των Αλβανών και στη χώρα της Αλβανίας θα ξεχωρίσουμε τους στίχους από το ποίημα "Ο Ατλαντικός":

"τόν καφφενέ τῆς λιθόστρωτης ἀφβανίτικης πλατείας
χαμένοι μέσ' στό πλήθος
τῆς ἥρεμης
ἀτάραχης συνηθισμένης πελατείας
ἐκεῖ πού βασιλεῦει ἦθος
σεμνότης σιγή
δέν μένουμε πιά ..".

(Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 161 - 162)

²⁴⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 178.

"Μιλοῦσε μίαν ἄλλη γλῶσσα, τὴν ἰδιάζουσα διάλεκτο μιᾶς λησμονημένης, τώρα πλέον, πόλεως, τῆς ὁποίας καί εἶτανε, ἄλλωστε, ὁ μόνος νοσταλγός"

Ο λόγος της μουσικής, η τυφλότητα (Όμηρος;) του επαίτη αλλά και η ἰδιάζουσα διάλεκτος της λησμονημένης πόλης παραπέμπουν στο αρχαιοελληνικό ὄραμα του Εγγονόπουλου και στην αγάπη του για τον ελληνικό πολιτισμό.

Η πόλη στην ποίηση του Εγγονόπουλου, ὅπως και η γυναίκα, ἔχει αρχετυπικά χαρακτηριστικά. Δεν πρόκειται για μια συγκεκριμένη πόλη, ἀλλά για μια αφηρημένη οντότητα που συμπυκνώνει ὅλα τα στοιχεία της γεωγραφικῆς μυθοπλασίας που κατασκευάζει η μνήμη και η ποιητική φαντασία. Αυτή εἶναι ουσιαστικά και η ιδιαιτερότητα της ποιητικῆς του τοπολογίας. Στην πρώτη ενότητα αποκάλυψε ὅτι:

"Μόνο τότες, σά βραδιάξη, ὁ νοσταλγός τῶν μακρινῶν τόπων μπορεῖ, πηδώντας τίς φωτιές, νά βρεθῆ σ' ὅποια πόλη ἔχει ποτές του ἐπιθυμήσει".

Η περιγραφή της πόλης εἶναι εφιαλτική, ἀπειλητική: "Τά σοκάκια-στό Ἐλμπασσάν-εἶναι σ' ἀφάνταστο βαθμό στενά, κι' ἀπό κάθε μεριά ὑψώνονται τοῖχοι γυμνοί, θεώρατοι, πού φτάνουν κοντά, λές, στόν οὐρανό. Οὔτε βλέπεις πουθενά κανένα πορτί, οὔτε βέβαια κἀνα κλαδί δέντρου νά ξεπερνᾶ". Η εικόνα της πόλης μοιάζει με την εικόνα του σπιτιού που περιγράφει στο ποίημα "Ἴσως"²⁴⁵, το οποίο τοποθετεῖται και αυτό στη Μοσχόπολη της Ἀλβανίας:

"... ἦταν, νά , ἕνα σπίτι, ἕνα μεγάλο θεώρατο σπίτι. Ἦτανε ἔρημο. Δέν εἶχε κανένα παράθυρο, κι' εἶχε ὄλο μπαλκόνια καί μιά μεγάλη καπνοδόχο".

Ἀλλά και ο συμβολισμός των <<<τοίχων>> (ασφυξία, ἀδιέξοδα, ματαιωμένη προσπάθεια) εἶναι κοινός στην ποίησή του Εγγονόπουλου:

"Ο νεκρός <<γληγορεῖ>> καί μετρά συνεχῶς, ἀκούραστα : ἕνα δύο, ἕνα, δύο. Ὅλη του ἡ προσπάθεια εἶναι ἕνας ψηλός τοῖχος, ὄλος κόκκινα τοῦβλα, μέ βουβή φωνή σάλπιγγας"

(Ἐνας αυλός μέσ' στην αυλή της εκατόμβης)²⁴⁶

²⁴⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 49.

²⁴⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ὁ. π., σελ. 88.

Την ίδια πνιγηρή αίσθηση αποπνέει ο ασφυκτικός χώρος στην ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη:

"Αισθάνομαι τήν πραγματικότητα μέ σωματικό πόνο. Γύρω δέν υπάρχει ατμόσφαιρα, αλλά τείχη πού στενεύουν διαρκώς περισσότερο, τέλματα στά όποια βυθίζομαι όλοένα. Άναρχοῦμαι από τίς αίσθήσεις μου.[...]"

(Φυγή)²⁴⁷

Ο χώρος δεν έχει πάντα θετική σημασιολόγηση. Στο όνειρο ο χώρος μετατρέπεται από καταφύγιο ευδαιμονίας σε σύμβολο εγκλεισμού και καταπιεστικού αδιεξόδου. Αυτές οι παλινδρομήσεις έχουν κάτι το τραυματικό, κατάλοιπο της γεμάτης αντιφάσεις και διαρκώς επανερχόμενης παιδικής αθωότητας: "Λογυροῦσα μέσα σ' αὐτήν τήν πολιτεία μέ μεγάλη περιέργεια. Γαλήνη βασίλευε μέσ' στήν καρδιά μου καί τραγουδοῦσα μάλιστα, ανάμεσ' ἀπ' τά δόντια, κι' ἕνα τραγούδι ἀπό τά παιδικά μου χρόνια". Σε αυτό το σημείο οι στίχοι συναντούν την ποίηση του Εμπειρίκου:

"Κρατώντας μέσ' στό στόμα τους τραγούδια
Πού μάθαν όταν εἶτανε παιδιά
Καί παίζανε κρυφτοῦλι μέσ' στό δάσος".

(Ηχώ)²⁴⁸

Τέλος η γαλήνη του παιδικού τραγουδιού και της πρώτης εντύπωσης από τους ανθρώπους που συναντάει είναι προσωρινή, γιατί διακόπτεται απότομα, όταν διαπιστώνει ότι: "Ο ἴ ἄ ν θ ρ ω π ο ι α ὕ τ ο ἰ δ ἔ ε ἴ χ α ν μ ἄ τ ι α!²⁴⁹ Τούς εἶχα προσέξει : ἦδη μ' ἀνησυχοῦσε τό βλέμμα τους! Ὁ φόβος μέ σταμάτησε, [...] εἶδα μέ φρίκη, σάν πήρα τό κατόπι τους, πώς μόλις ἔστριβαν τή γωνία, χανόντουσαν σάν όνειρο...". Τότε το υποκείμενο συνειδητοποιεῖ ότι : "εἶχα πέσει θύμα μιᾶς αἰσχροῦς καί τρομερᾶς πλεκτάνης". Σημειώνουμε ότι το θέμα της ποιητικής απομόνωσης

²⁴⁷ Κώστα Καρυωτάκη, *Άπαντα τα Ευρισκόμενα*, επιμ. Γ. Σαββίδη, τόμ. δεύτερος, Φιλολογική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1984, σελ. 39.

²⁴⁸ Ανδρέα Εμπειρίκου, *Ενδοχώρα*, ό. π., σελ. 16.

²⁴⁹ Συνειρμικά παραπέμπει στο κείμενο του Σολωμού "Η γυναίκα της Ζάκυνθος": "Καί ἦταν καμιά δεκαπενταριά ἄνθρωποι και οἱ περσ(ότεροι) ἔφοροῦσαν μᾶ προσωπίδα, δῆλω ἀπό πέντε, όπου ἐγνώρισα πολλά καλά". (Κεφάλαιον Ὑστερον), επιμ. Λίνος Πολίτης, Ἴκαρος, Αθήνα 1998, σελ. 62, πρώτη δημοσ. 1944.

αλλά και του εχθρικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ζουν οι ποιητές, το επεξεργάζεται ο ποιητής και στο ποίημα "Η πλεκτάνη των ναυαγίων" (Κλειδοκύμβαλα της σιωπής).

* * *

Στο υπερρεαλιστικό κείμενο που ο αυτοματισμός, η αυθαίρετη και μη λογική διάταξη των δεδομένων αποτελούν δομικά χαρακτηριστικά της γραφής, είναι αδύνατη η ολοκληρωτική επανεγγραφή του ποιητικού μύθου· τις περισσότερες φορές το μυθικό υλικό μεταποιείται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να είναι δύσκολη η αναγνώρισή του. Είναι η μόνη περίπτωση που η διακειμενική ανάγνωση οφείλει να πάρει υπόψη της και εξωκειμενικά δεδομένα που τοποθετούν τη λειτουργικότητα του μύθου σε διαφορετικά ιστορικά αλλά και πολιτισμικά πλαίσια. Μέσα από αυτή τη διαδικασία μπορεί ο μύθος να μετατραπεί σε κριτήριο αξιολόγησης αλλά και πρόσληψης του ποιητικού κειμένου από τον αναγνώστη.

Ψυχαναλυτικό υπόβαθρο με μυστικιστικές προεκτάσεις εντοπίζουμε και στο ποίημα "Θεανώ"²⁵⁰ (Η επιστροφή των πουλιών). Γράφει ο ποιητής: "οί μεγάλοι Μύστες / μέ τά θερμά / ώραϊα κορμιά / κάτω από τά λινά φορέματα / μέ τίς άρμονικές / πτυχώσεις / μου παρουσιάστηκαν / στή τζαμαρία του παρισινοῦ καφφενείου / καί μέ νοήματα / ζητήσαν / νά βγῶ καί νάν τούς ανταμώσω ἔξω". Όλες οι ενδείξεις του ποιήματος συγκλίνουν στην απουσία ενιαίου θεματικού κέντρου και στην πολυδιάσπαση και διάχυση του νοηματικού υλικού σε επιμέρους θεματικούς πυρήνες. Η μυθική-μυστικιστική καταγωγή του τιτλικού ονόματος προσανατολίζει την ανάγνωση στην ανεύρεση ομοειδών σημασιολογικών αναφορών που λανθάνουν στο κειμενικό σώμα. Το όνομα ανακαλεί στη μνήμη τη μυθική ιέρεια της Αθηνάς "Θεανώ"²⁵¹, η οποία παριστανόταν συνήθως γηραιά και σε μοτίβα ανάλογα με της Πυθίας. Ανακαλεί όμως και την αρχαία Ελληνίδα

²⁵⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, Ίκαρος, σελ. 77.

²⁵¹ Πρόκειται για την ιέρεια της Αθηνάς στην Τροία, αδελφή της Εκάβης και σύζυγο του Αντήνορος, ενός από τους πιο επιφανείς Τρώες. Η μορφή της απεικονίζεται στις τοιχογραφίες της Λέσχης των Κνιδίων στους Δελφούς, έργο του Πολυγνώτου που γνώριζε ο Εγγονόπουλος, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τις άλλες αναφορές του ποιητή. Ο Πανσανίας αναφέρει ότι τα πρόσωπα της Θεανούς και των μελών της οικογένειάς της που παριστάνει ο Πολύγνωτος είναι γεμάτα θλίψη. "Επίσης είναι ζωγραφισμένη η Θεανώ καί οί γυοί της, ό Γλαῦκος καθιστός σέ θύρακα, προσαρμωσμένο μέ γυάλα, καί ό Εὐρύμαχος σέ βράχο. Πλάι του στέκεται ό Ἄντήνορας καί κατόπιν ή κόρη τού Ἄντήνορα Κρινώ, ή όποια κρατάει βρέφος. Στά πρόσωπά τους όλοι έχουν τήν ἔκφραση τῶν ἀνθρώπων πού τούς ἔχει βρεί ή συμφορά". Πανσανίας, X, 27, 3-4, Εκδοτική Αθηνών.

μαθηματικό και φιλόσοφο, σύζυγο του φιλόσοφου Πυθαγόρα, Θεανώ, γεγονός που δίνει μια άλλου είδους μυστικιστική διάσταση στον τίτλο. Τη συνειρμική συσχέτιση του ονόματος με τον αρχαίο μύθο ή την Ελληνίδα φιλόσοφο προκαλεί και η παρουσία στον πρώτο στίχο του λεξήματος <<Μύστες>> που έχει συγκεκριμένο σημασιολογικό περιεχόμενο και παραπέμπει στο τυπικό αρχαίων μυστικιστικών τελετών. Ως ιέρεια που κρατάει το παλλάδιο παριστάνεται σε αμφορέα που βρίσκεται στο μουσείο του Βερολίνου, ενώ παρόμοια απεικόνισή της σώζεται σε αγγείο που βρίσκεται στο μουσείο της Νεάπολης.

Ο συμβολισμός των <<Μυστών>> λειτουργεί προς την κατεύθυνση αποκάλυψης των ενδοκειμενικών σχέσεων που απορρέουν από τη μυστικιστική, σύμφωνα με τον ποιητή, πλευρά της ποιητικής σύλληψης. Η σύμπτωση μυθικών και πραγματολογικών στοιχείων με την υποσυνείδητη και ονειρική ποιητική σύλληψη έχει σκοπό να διευρύνει τους συμβολισμούς του ποιητικού λόγου με την προσθήκη ψυχαναλυτικών ερμηνευτικών κριτηρίων αλλά και να διατυπώσει ένα ευρύτερο προβληματισμό πάνω στον επαναπροσδιορισμό των πολιτισμικών χαρακτηριστικών του ατομικού και συλλογικού υποκειμένου. Η ερωτική συνδήλωση που διαπερνά την ποιητική μνήμη και το νοηματικό περιεχόμενο των πρώτων στιχικών μονάδων (Μύστες, θερμά και ώραϊα κορμιά) σε συνδυασμό με το σκηνικό πλαίσιο της πρώτης ενότητας (μου παρουσιάστηκαν στη / τζαμαρία του παρισινού καφενείου) παραπέμπει σε καβαφική εικόνα²⁵², χωρίς απαραίτητα να αποτελεί εκδήλωση συνειδητής διακειμενικής επιλογής. Παραμερίζοντας το ευρύτερο πλαίσιο γραφής και περιοριζόμενοι στις ρηματικές ενδείξεις των ερωτικών συνδηλώσεων του καβαφικού λόγου μπορούμε να ανιχνεύσουμε το βάθος της υπόγειας και κρυπτικής ποιητικής μέθεξης. Ο Εγγονόπουλος, κάτοχος ενός απόλυτα εσωτερικού ποιητικού λόγου, αναμειγνύει την εμπειρία με το μύθο και την καθιστά κριτήριο γραφής και ποιητικής δημιουργίας.

Η νοηματική και ρητορική δομή του ποιήματος επικαλύπτεται από τις διαδοχικές επιστροφές μιας δυσπρόστατης πραγματικότητας, υλική-βιωματικής και μεταφυσική-ονειρικής. Υλικής ως προς το ότι το νόημα του κειμένου πρωτίστως συγκροτείται εμπειρικά με εικόνες προερχόμενες από το χώρο της υλικής φαντασίας του υποκειμένου. Και μεταφυσικής ως προς το ότι η σύλληψη φτάνει στα όρια μιας ονειρικής υπέρβασης, μιας καθόδου στα άδυτα του ασυνείδητου. Ο χώρος και ο χρόνος ορίζουν αλλά και ταυτόχρονα αναιρούν τη σημασιοδοτική δυνατότητα των κειμενικών τοπωνυμικών αναφορών. Ο ποιητής χρησιμοποιεί τη φαντασίωση ως μέσο σύνδεσης εσωτερικού κόσμου και εξωτερικής πραγματικότητας: "στό δρόμο τό λιθόστρωτο γυάλιζε κάτω απ' τή νυχτερινή νε- / ροποντή / κι' άντανακλουῖσε φῶτα / φωτεινά σχήματα / καί προβολείς

²⁵² Βλέπε: Κωνσταντίνου Καβάφη, "Στου καφενείου την είσοδο", *Άπαντα*, τόμ. Ι, σελ. 54.

αυτοκινήτων". Η φαντασία φορτίζει συναισθηματικά τους ποιητικούς όρους και επιβάλλει μεταξύ τους μια αυστηρά οριοθετημένη σημασιολογική σχέση.

Η χρονική ισοδυναμία υποδηλώνεται από τη μετατόπιση της δράσης στο χώρο και στο χρόνο, με τη μεταφορά του ποιητικού υποκειμένου και ενεργούντος προσώπου σε δύο διαφορετικούς τόπους, σε δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές: "λησμόνησα νά πῶ πῶς ἡ σκηνή αὐτή ἔλαβε χώρα στήν Κων- / σταντινούπολη / κάπου στήν Ξηροκρήνη - κοντά στά Παλαιά Τείχη - / καί μάλιστα ἐκείνο τό βράδυ ὁ γειτονικός κινηματογράφος / ἔτυχε νά παίζη / τήν περίφημη ταινία / Pax tibi Marce Evangelista meus". Η σύμπλεξη τόπων με τη δυναμική μιας διαδικασίας που ενοποιεί το χρονικό ορίζοντα και επιδιώκει να συμπέσει η ερωτική συγκίνηση με τη νοσταλγία και την ιστορική μνήμη είναι αποτέλεσμα της δυνατότητας του υποκειμένου να πραγματώσει μιαν απωθημένη του επιθυμία. Ο Εγγονόπουλος επιχειρεί ένα ταξίδι μνήμης διατρέχοντας τη γεωγραφία και την ιστορία. Οι <<Μύστες>> ως σύγχρονες Σειρήνες ενεργοποιούν επιθυμία και μνήμη, καλούν το υποκείμενο στο εγχείρημα του ταξιδιού. Η διάσπαση της αφήγησης, που επιφέρει η συγχρονική δραματοποίηση του γεγονότος σε δύο διαφορετικούς τόπους, αποβλέπει στο λειτουργικό χαρακτηρισμό του ταξιδιού ως μέρος μιας μυστικιστικής διαδικασίας με αποκαλυπτικό περιεχόμενο. Τόποι και χρόνοι συμφύρονται στο μετωνυμικό λόγο μιας φαντασίωσης. Τα τοπωνύμια ή οι τοπωνυμικές αναφορές (παρισινοῦ καφφενείου-Κωνσταντινούπολη) αποτελούν συνεκδοχικές υποδηλώσεις δύο διαφορετικών κόσμων και πολιτισμών. Το κάλεσμα των <<Μυστών>> συνιστά και αφορμή επιστροφής στην καταγωγική μήτρα. Στην Κωνσταντινούπολη ἔζησε ἄλλωστε ὁ ποιητής μεγάλο μέρος της παιδικῆς του ηλικίας, ἀπό το 1914 ἕως το 1923, και εἶναι φυσικό νά ἔχουν καταγραφῆ μνήμες και εἰκόνες στο υποσυνείδητό του. Η Ευαγγελικῆς προέλευσης προσφωνηματικῆ ἐπωδός, καταχωρημένη με λατινικούς γραμματικούς τύπους, βρίσκεται αναγραμμένη σε ὅλα τα λεοντάρια τα οποία κοσμούσαν τα ενετικά κάστρα στις ενετοκρατούμενες περιοχές της χώρας μας. Επιχωριάζει, ὁμως, και ἀπ' ὅτι φαίνεται τῆ δανεῖζεται ὁ ποιητής, και στο συγγραφικό ἔργο του Κόντογλου. Συγκεκριμένα στο βιβλίο του με τίτλο <<Ταξείδια>>, ὁ συγγραφέας περιγράφει <<ὅ,τι ἀπόμεινε σε διάφορα μέρη της Ελλάδας ἀπό τα χρόνια των Βυζαντινῶν, των Φράγκων, των Βενετσάνων και των Τούρκων>> και παραθέτει αναλυτικά τις εἰκόνες των λεονταριῶν με τῆ συγκεκριμένη ἐπιγραφή. Στο βιβλίο αὐτό, στο κεφάλαιο που καταγράφει χρονολογικά τῆν "Ἱστορία τοῦ Ἀναπλιῶ" γράφει:

"1687. 'Ο Μοροζίνης διορθώνει τὰ παλιά κάστρα της Ἀκροναυπλίας καί προστάζει νά χτιστοῦνε δυνατά καστέλια ἀπάνου στό Παλαμίδι. Τότες στήθηκε στήν Πύλη της Ξηρᾶς καί τ' ὀλόσωμο λιοντάρι ποῦνε στό μουσεῖο.."253.

Γι' αὐτό το λιοντάρι ἀλλά καί για ἄλλα ποῦ βρίσκονταν διασκορπισμένα σε διάφορες μεριές του κάστρου, ἐπίσης, γράφει:

"Ἐνα σωρό πέτρινα λιοντάρια χτισμένα δῶ καί κεῖ ἀπάνω στά κάστρα, τέρατα μ' ἀνθρώπινο πρόσωπο, τρίζουνε τὰ δόντια τους κρατῶντας γαντζωμένο στά γερά νύχια τους ἀπόνα βιβλίο ποῦ γράφει μέσα, <<Pax tibi, Marce, Evangelista meus>> ποῦ θά πῆ <<Εἰρήνη σου Μάρκε Ευαγγελιστῆ μου>>. Ἄλλο εἶναι ἀχαμνό, ἄλλο πλατυμούτσουνο, κι ἄλλο ἀνατριχιασμένο, λές καί τοῦ κακοφάνηκε γιατί τό κοιτᾶς καί θά χυμῖξη γιά να σέ κατασπαράξη μέ τό σηκωμένο ποδάρι του. Ἄλλουνοῦ εἶνε φευγάτο τό μοῦτρο ἀπ' τίς μπάλες ἄλλουνοῦ εἶναι σακατεμένο τό ποδάρι, μά κείνα στέκουνται ἄφοβα μέσα στίς τσακισμένες μαρμαροκορνίζες, κορδωμένα, στεφανωμένα μέ τήν πυκνή χήτη τους, μέ στήθια φουσκωμένα ἀπ' ἀντρεία μέ τήν οὐρά στόν ἀγέρα. Δύναμη! Εἶναι ἦ γι' ἀδάμαστη Βενετιά τοῦ Μοροζίνη καί τοῦ Σαγδέρου. Μά παραμέσα, σέ κάποιο παράμερο μπαρουτχανέ, θά βρῆς ἕνα λιοντάρι ἴσαμε γάτα, σκαλωμένο ἀπάν' ἀπ' τήν πόρτα, καί σέ μίαν ἄλλη πόρτα τοῦ Ἴτς Καλέ κάθεται ἕνα ἄλλο ὁμοιο λιονταρόγατο φοβισμένο, μέ μαδημένη χήτη. Κρατᾶ τό Εὐαγγέλιο σφαλιστό, καί τὰ γράμματα, ποῦχανε σκαλισμένα μέσα στό πλουμίδι ἀπό κάτω του, εἶναι ξυσμένα ἀπ' τοῦς Τούρκους. Αὐτά τὰ δύο ἀποβάρματα ἀρνηθήκανε στά συντέλεια τῆς Βενετιᾶς"254.

Ἡ ἀσυμβίβαστη με τή σημασιολογική συνοχή του κειμένου τελευταία εικόνα μαρτυρεῖ καί τήν ποιητική πρόθεση, τήν προσπάθεια, δηλαδή, του ποιητή να μὴ ακολουθήσει τα κλασικά ἀφηγηματικά σχήματα ἀλλά να τα ἀνατρέψει καί να προβάλει τήν υπερρεαλιστική ἀρχή του αἰφνιδιασμοῦ. Σ' αὐτά τα πλαίσια ἐντάσσεται καί ἡ παρουσία τῆς ειρωνείας ὡς παράγοντα ἐνοποίησης τῆς ἀντιφατικῆς νοηματικῆς συγκρότησης του κειμένου. Ὁ ποιητής προσφεύγει στήν ἐπιστροφάτευση τῆς ειρωνικῆς μεθόδου μέσα ἀπό τή γλώσσα καί χρησιμοποιεῖ τή διακειμενική τεχνική του <<Μη ἰσοτοπικοῦ μοντάζ>>²⁵⁵, σύμφωνα με το ὁποῖο ἕνα κειμενικό ἀπόσπασμα ἐνσωματώνεται στα συμφραζόμενα, χωρὶς να ἔχει ἐκ τῶν προτέρων καμιά σημασιολογική σχέση με αὐτά. Ἐτσι ἡ εὐαγγελική ῥήση σε ἐπίπεδο ἀφήγησης συνιστᾶ ῥητορική ἐκτροπή μέσα στήν ὁποία λανθάνει ὁ

253 Φ. Κόντογλου, *Ταξείδια*, Αθήνα 1928, σελ. 18.

254 Φ. Κόντογλου, *ὁ. π.*, σελ. 24.

255 Laurent Jenny, *Ἡ στρατηγική τῆς μορφῆς*, Περ. "Ἄλως", Φθινόπωρο 1996.

ειρωνικός λόγος και ο κριτικός στοχασμός του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου. Στα πλαίσια της φαντασίωσης οι <<Μύστες>> (λέξη που συνεκδοχικά παραπέμπει στα μυστήρια της αρχαίας Ελλάδας και τη θεοσοφία της Ανατολής) αποσπούν το ποιητικό υποκείμενο από το χώρο της πραγματικότητας και το μεταφέρουν στο χώρο της φαντασίας. Η απόσπασση αυτή μετατρέπεται σε φυγή και υπέρβαση συμβολική ενός χώρου που πέρα από τη συναισθηματική έλξη αποτελεί και δείκτη μιας συγκεκριμένης φιλοσοφικής κοσμοθεώρησης και ενός πολιτισμού. Η ενοποίηση του δραματικού χώρου λειτουργεί συναιρετικά επιτρέποντας στο υποκείμενο πυκνωτικά να διευρύνει τις κριτικές του προθέσεις. Η ταυτόχρονη εξέλιξη της δράσης και η παράλληλη παρουσία του υποκειμένου σε δύο χώρους είναι προσφιλής πρακτική του ποιητή. Θυμίζουμε τους στίχους από το ποίημα "Νυχτερινή Μαρία"²⁵⁶:

"... Κι ' ένῳ πολλά ἔλεγοντο ἱεροκρυφίως, ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην εὐρισκόμυνα, κάτ' ἄλλους μὲν στό Μαρακαῖμπο τῆς Νοτίου Ἀμερικῆς, κάτ' ἄλλους δέ στόν Πειραιᾶ, στό Πασᾶ Λιμάνι, ἐγὼ βρισκόμυνα ἀπλούστατα στό Ἑλμπασάν (τῆς Ἀλβανίας)".

Η ειρωνεία έρχεται ως επιστέγασμα της νοηματικής και ρητορικής διαφοροποίησης της τελευταίας στιχικής μονάδας αλλά και της νοηματικής αλληλεπίδρασης των στίχων που συνθέτουν την ολότητα του κειμένου. Η λεπτή ειρωνεία και ο σαρκασμός, όπως διαπνέουν το κείμενο του Κόντογλου για τη Δύση, διαπνέουν και το κείμενο του Εγγονόπουλου. Σε συνέντευξή του ο ποιητής μιλώντας για την "Αληπασιάδα" του Χατζή-Σεχρέτ λέει χαρακτηριστικά: "Φαντασθῆτε ἔμένα, τόν θρεμμένο μέ καρτεσιανές ἀρχές, τί ἐντύπωση μοῦ ἔκαμε. Γιατί ὀφείλω νά πῶ ὅτι, ἀπό τά πρῶτα σχολικά μου χρόνια μέ εἶχε τσαντίσει ὁ ὀρθολογισμός τῶν Γάλλων"²⁵⁷. Είναι γνωστό ότι ο υπερρεαλισμός εναντιώθηκε στον απόλυτο ὀρθολογισμό του δυτικού πολιτισμού. Ο Εγγονόπουλος και σε άλλα κείμενά του, ποιητικά αλλά και συνεντεύξεις, είχε εκφράσει τη δυσπιστία του για τα αποτελέσματα της κυριαρχίας του ὀρθολογισμού στην ανθρώπινη ζωή. Η ίδια επιφύλαξη διατυπώνεται και στο μεταγενέστερο ποίημα "Ο Γρύλλος"²⁵⁸ με τους καταληπτικούς στίχους:

"κι' ἔρχεται ἡ δύση / ἡ Δύση / κι' ὄλα πᾶν χαμμένα"

(Ο Γρύλλος)

²⁵⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 62.

²⁵⁷ Συνέντευξη στα "NEA", 17 Σεπτεμβρίου 1976.

²⁵⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 75 - 77.

Η τελευταία στιχική υπόμνηση με το λέξημα <<Δύση>> που δείχνει να ανατρέπει το λογικό ειρμό, εκτός από ειρωνική αποστροφή αποτελεί και σημαίνουσα μονάδα με αρνητικό σημασιολογικό φορτίο που σε επίπεδο ερμηνείας ταυτίζεται στο σύνολό της με το περιεχόμενο της καταληκτικής επωδού του ποιήματος "Θεανώ". Μέσω της ειρωνείας ο ποιητής διατυπώνει ένα κριτικό λόγο προσπαθώντας να επαναπροσδιορίσει τις συνέπειες ενός μονοδιάστατου τρόπου σκέψης και μιας μονοδιάστατης μορφής πολιτισμού. Με την ίδια πικρή ειρωνεία και σαρκασμό εκφράζεται και στο ποίημα "Μπερουτιανό"²⁵⁹, όταν μιλάει για την Ευρώπη, κοιτίδα του δυτικού πολιτισμού:

"Καί μοῦ τή μαθαίνει, καί σέ μένα, τήν Εὐρώπη, μέ ὄλα τὰ μυστικά της καί τίς λεπτομέρειες, ἀληθινή Εὐρωπαϊά, τώρα ἄς εἶναι κι' Ἀφρικανίς".

Ο μυστικιστικός συμβολισμός του τίτλου (Θεανώ) διαπερνά το ποιητικό σώμα και νοηματοδοτεί το περιεχόμενο του κειμένου όχι στον πυρήνα των σημασιών του αλλά περιφερειακά στο περίγραμμα των συστατικών του ποιητικών ὀρων. Οι λέξεις σημασιολογικά παραπέμπουν σε καταστάσεις που αποτελούν αιτία συγκεκριμένων συναισθηματικών αντιδράσεων του υποκειμένου. Οι προθετικές στοχεύσεις του ποιητή, όπως για παράδειγμα το σχόλιο ή η καυστική κριτική είναι αποτέλεσμα ερεθισμάτων που δέχεται και διεργασιών που υφίσταται το υποκείμενο στο συγχρονικό αλλά και στον ιστορικό ορίζοντα της δράσης του. Μέσα στο λόγο του ενυπάρχει η πρόθεση κριτικής θεώρησης μιας πραγματικότητας ρεαλιστικής αλλά και ταυτόχρονα αντιφατικής. Είναι εμφανές ότι το ποιητικό υποκείμενο δεν επιχειρεί να καρπωθεί το περιεχόμενο της επιλογικής του φράσης καθ'αυτό (κάτι άλλωστε που δεν παραπέμπει πουθενά, εφόσον και ταινία ομοίτηλη δεν υπάρχει και η φράση μπορεί να λειτουργήσει ερμηνευτικά μόνο μέσα στο συγκεκριμένο διακειμενικό της περιβάλλον) αλλά να τη θέσει ως πρόταγμα μιας ευρύτερης διακειμενικής επικοινωνίας. Ο λανθάνων μυστικισμός του ποιήματος βρίσκει έρεισμα στις ψυχαναλύζουσες τροπές της ποιητικής γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου.

²⁵⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, ό. π., σελ. 125.

Η εισβολή του ασυνείδητου στο συνειδητό, το όνειρο και οι ψυχωσιακές μεταπτώσεις του υποκειμένου είναι τύποι του λόγου που αποτελούν σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία συντακτικές μεταθέσεις και σημασιολογικές συμπυκνώσεις²⁶⁰. Σύμφωνα με την ορολογία του Λακάν η <<συμπύκνωση>> ταξινομείται ως <<μεταφορά>> και η <<μετάθεση>> ως <<μετωνυμία>>²⁶¹. Με αυτό τον τρόπο η έννοια της μετάθεσης καθορίζει τη λειτουργικότητα της μετωνυμίας και τη συμβολή της στην αποκάλυψη του αρχικού σημαίνοντος. Η διαδικασία της ποιητικής παραγωγής ολοκληρώνεται με την παράθεση μεταθέσεων και συμπυκνώσεων και τη μετατροπή τους σε αντίστοιχα μεταφορικά και μετωνυμικά ρητορικά σχήματα.

Όσο κι αν η υπερρεαλιστική γραφή λειτουργεί περιοριστικά στην επαναδιατύπωση ενός μύθου, ο Εγγονόπουλος στο ποίημα "Η επιστροφή της Ευρυδίκης"²⁶² από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών", κατορθώνει να παραδώσει ένα εξαιρετο δείγμα ποιητικής γραφής και ταυτόχρονα μεταγραφής μύθου του Ορφέα. Ο υπερρεαλιστής Εγγονόπουλος αναμειγνύει στοιχεία από το μύθο, τη μυστικιστική παράδοση και τη σύγχρονη ψυχανάλυση, για να διατυπώσει μια άλλη εκδοχή του γνωστού κατά την αρχαιότητα αλλά και ευρύτατα διαδεδομένου στους νεότερους χρόνους μύθου. Στο κείμενο του Εγγονόπουλου ο μύθος της Ευρυδίκης και του Ορφέα²⁶³ μετασχηματίζεται και εντάσσεται σε καινούργια σημασιολογικά πλαίσια. Στα πλαίσια της συγχρονικής απόδοσης του αρχαίου μύθου συμπλέκονται τα μυθικά γεγονότα με την ατομική εμπειρία. Στο ποίημα, που εξετάζουμε, η κυκλική διάταξη της πρώτης με την τελευταία στροφή

²⁶⁰ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1995, σελ. 251-275.

²⁶¹ Jacques Lacan, *Écrits 2, Seuil, Paris, 1971*, σελ. 199.

²⁶² Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, Ίκαρος, Αθήνα, 1985, σελ. 56.

²⁶³ Η κάθοδος του Ορφέα στον Άδη και η επιστροφή της Ευρυδίκης συνθέτουν το θεματικό πυρήνα του μύθου. Σύμφωνα με τη μυθική παράδοση ο Ορφέας κατέβηκε στον Άδη για να φέρει πίσω τη νεκρή σύζυγό του που πέθανε από δάγκωμα φιδιού. Κατέβηκε στον Κάτω Κόσμο παίζοντας λύρα και ήταν τόσο η δύναμη της μουσικής του που μάγεψε τους ενοίκους του. Ο Πλούτωνας και η Περσεφόνη δέχτηκαν να ακολουθήσει η Ευρυδίκη τον Ορφέα στον Πάνω Κόσμο, με τον όρο αυτός να μη γυρίσει να την κοιτάξει προτού αντικρύσουν το φως του ήλιου. Όμως ο Ορφέας δεν άντεξε και κοίταξε την Ευρυδίκη λίγο πριν περάσουν την πύλη του Άδη. Έτσι η Ευρυδίκη γύρισε για πάντα στον Κάτω Κόσμο και ο Ορφέας έχασε οριστικά την αγαπημένη του. Σε αυτά τα πλαίσια κινείται και η ποιητική εκδοχή του Εγγονόπουλου. Ουσιαστική διαφοροποίηση δεν παρατηρείται. Διαφοροποίηση παρατηρείται στο σημείο που ο ποιητής παρεμβαίνει στο μυθικό υλικό και αντιστρέφει τα μυθικά δεδομένα, καθιστώντας το πρόσωπο της Ευρυδίκης κεντρικό πρόσωπο της αφήγησης. *Ελληνική Μυθολογία*, Ι. Θ. Κακρυδής, τόμ. 3, Αθήνα 1986, σελ. 293- 299.

προσδίδει στην αφήγηση το χαρακτήρα μιας συμμετρικής αντιστοίχισης, αυστηρά δομημένης στα όρια μιας στερεομετρικής κατασκευής. Η σημασιολογική συγκρότηση των ποιητικών όρων καθορίζεται από τον ισοτοπικό σχεδιασμό μιας χρονικής ακολουθίας, η οποία δομείται στην αντίθεση μέρας και νύχτας. Οι ολιγόλεκτοι ή μονολεκτικοί ποιητικοί τύποι και η στιχική διάταξη γενικά του κειμένου αποτελούν δομικές σταθερές της αφήγησης, δηλωτικές της αναλογικής σχέσης μορφής και περιεχομένου. Παραθέτουμε την πρώτη στροφή: "μέσ' στό χαμένο / τό μικρό / λιμάνι / π' ἄγγιξαν / σάν τίς στερνές / σταγόνες / τοῦ / ἡλιου / τῶν ψαριῶν / τά δάκρυα / ὑψώνεται / ἡ ζωή / κάθετη κι' ἤρεμη / σέ μαρμαρένιες / γοῦρνες / καί λωτούς / πικρούς / μέ τούς νοσταλγικούς / ρυθμούς / τῶν βαρυάλιων / καί τῆς / νύχτας". Στη χρονική ισοτοπία του κειμένου οι στιχικές μονάδες: <<τίς στερνές σταγόνες τοῦ ἡλιου>> και <<τῆς νύχτας>>, ως καθηγούμενα στοιχεία της ερμηνείας, συνθέτουν τη σύμβαση της χρονικότητας και τοποθετούν την αφηγηματική δράση σε συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια. Στην τελευταία στροφή οι στίχοι: "καί τώρα / πού / τό ὄνειρο / ἐθριάμβευε / μέσ' / στό μικρό/ λιμάνι/ ὅπου ἄραξε / ἡ πυρκαϊά τῶν φοινικιῶν / στίς / μαρμαρένιες / γοῦρνες / πάλι ἡ χαρά τοῦ ἡλιου / ὀλοῦθε / ἀπλώνεται/ κι' ἤχουν / μόναχα / οἱ / βαρυάλιοι/ σάν / ἔρθη / ἡ / νύχτα" σχηματοποιούν αναλογικά το περίγραμμα της κυκλικῆς επαναφοράς του αφηγηματικού λόγου. Η διαδικασία της ποιητικῆς συμπύκνωσης θα ολοκληρωθεῖ με την επαναφορά της αφήγησης στο σημείο εκκίνησης, αφού οριοθετηθοῦν με ακρίβεια και περιγραφούν τα συνεκτικά τμήματα του κειμενικοῦ ιστοῦ.

Ο ποιητικός λόγος αναπτύσσει τη δυναμική του βασιζόμενος στην περίπλοκη λειτουργία του ασυνείδητου, το οποίο τροφοδοτεῖ το μυθικό πυρήνα του κειμένου με το υλικό των απωθημένων εμπειριῶν του υποκειμένου. Στα πλαίσια της ποιητικῆς αφήγησης το ὄνειρο λειτουργεῖ ως συμβολική υποκατάσταση της εμπειρίας, ως καταδήλωση της συμμετοχῆς του υποκειμένου στα νοηματικά συμφραζόμενα: "καί νά / ὅπου μᾶς πρόφταξε ἡ ὥρα / καί ζωντάνεψαν / τά ὄνειρα/ πού εἰπιώθησαν / στους παιδικούς ἀχάτες...". Σύμφωνα με τη λακανιανή ορολογία οι παραπάνω στιχικές μονάδες συνιστοῦν στο σύνολό τους τη μεταφορική δομή (Σ' / σ), ὅπου (Σ') παριστάνονται οι μεταφορικές συνδέσεις του ποιητικοῦ αποσπάσματος, ενώ (σ) ως σημαίνόμενο δηλώνεται το υποσυνείδητο και οι γενετικές του απαρχές²⁶⁴. Το ὄνειρο αποτελεί δομική σταθερά του κειμένου, συστατικό υλικό της ποιητικῆς γραφῆς, μέσα ἀπό το οποίο εκκινοῦν οι νοηματικές δηλώσεις και συνδηλώσεις του ποιήματος. Με αὐτή την ἔννοια γίνεται κατανοητή η ερμηνευτική εκδοχή της καταγωγῆς των ονείρων ἀπό τον ποιητή ως διαταραχές του υποσυνείδητου που ἔχουν την ἀρχή τους στα βιώματα της παιδικῆς ηλικίας. Στο

²⁶⁴ Μάριος Μαρκίδης, *Η ψυχανάλυση του διχασμένου υποκειμένου*, Έρασμος, Αθήνα 1988, σελ. 62-65.

ποίημα που εξετάζουμε οι συγκινησιακές διαταραχές του υποσυνείδητου αποτελούν παράγοντα διαμόρφωσης του ποιητικού νοήματος: "καί τώρα / τά μηνύματα / άρπάξανε / τά φλάμπουρα / π' άνέμιζαν / στοῦ άγριου / δάσους / τούς άπόρθητους / κρηψίνες / κι' οί στοργικές / φωνές / πάλι / άκούστηκαν / νάρχωνται / άπό / τά τρίοβαθα / τά φωτεινά / τών / όριζόντων...". Η αυνταγματική διάταξη του συνόλου των στιχικών μονάδων παραστατικοποιεί το σημαίνον (Σ), ενώ η μεταφορική τους δομή (Σ' / σ) στα πλαίσια της συνταγματικής σειράς:

μηνύματα / στοργικές φωνές
άπόρθητους κρηψίνες / τά τρίοβαθα τά φωτεινά
άγριου δάσους / τών όριζόντων

μετατρέπεται σε μετωνυμική εκδοχή του σημαίνόμενου (σ), που ταυτίζεται με το υποσυνείδητο και τους μηχανισμούς λειτουργίας του, αφού σύμφωνα με μια ψυχαναλυτική θεωρία ο ποιητικός όρος <<δάσος>> συμβολίζει και κωδικοποιεί το ασυνείδητο²⁶⁵. Ο Gaston Bachelard υποστηρίζει ότι η εσωτερική απεραντοσύνη του υποκειμένου αντιστοιχεί στην απεραντοσύνη του <<Δάσους>>: "Δεν χρειάζεται να βρεθούμε για πολύ στα δάση για να γνωρίσουμε την κάπως ανήσυχη εντύπωση ότι <<βυθιζόμαστε>> μέσα σ' ένα κόσμο χωρίς όρια"²⁶⁶. Κατά την προσωπική μας άποψη οι στίχοι του Εγγονόπουλου συστοιχούν νοηματικά με τους στίχους του René Ménard που παραθέτει ο Bachelard: "Να' μαι διαπερασμένος από ακτίνες, σφραγισμένος από ήλιο και σκιά (...) Κατοικώ σ' αρκετό βάθος. (...) Μέσα στο δάσος, υπάρχω ολόκληρος. Όλα είναι δυνατά στην καρδιά μου όπως και στις κρηψίνες των ρεματιών. Μια πυκνή απόσταση με χωρίζει από τις ηθικές και τις πόλεις"²⁶⁷. Το δάσος ως συμβολισμό του εσωτερικού βάθους της ποιητικής δημιουργίας το συναντάμε και σε άλλα ποιήματα του Εγγονόπουλου:

"όπως τό δάσος πού θά βρη παρηγοριά στά σπέρματα
των ψαριών του ὕπνου μέσ' στά χείλη
ζητεί τά συστηματικά πετρέλαια τής ζωής
καί λέει μονάχο τό τραγούδι
πού λέγαν τά μικρά παιδιά τά νυχτωμένα στό σοκκάκι
για τά βελούδινα κοράλλια

²⁶⁵ "Dans les rêves, la <<forêt obscure>> indique une phase de désorientation, la région inconsciente où l' homme hésite à pénétrer". (*Encyclopédie des Symboles*, Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, Le livre de Poche, Paris, p. 272.

²⁶⁶ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολής, Αθήνα 1982, σελ. 210.

²⁶⁷ Gaston Bachelard, *ό. π.*, σελ. 212.

τῶν ματιῶν"

(Τα ξοανόμορφα εἰδῶλα του αερολιμένος)²⁶⁸

αλλά και στην εντυπωσιακή παρομοίωση της ποιητικής <<παρθενικής>> ερωμένης στο ποίημα "Συνοδοιπόρος μελαγχολίας"²⁶⁹ (Ἡ επιστροφή των πουλιῶν):

"Αὐτή εἶταν ὁ μέγας, ὁ σκοτεινός δρυμῶν π' ἀπλωνόταν ἀνάμεσα στοὺς πολυελαίους, τό σκρίνιο καί τόν μέγας καθρέπτη τῆς αἰθούσης τῶν ἐπισήμων δεξιῶσεων τοῦ ἀνακτόρου".

Το ἴδιο ἰσχύει και για το ποίημα "Ὑμνος δοξαστικός για τις γυναῖκες π' αγαπούμε" (Ἐλευσις) και τους στίχους:

"εἶν' οἱ γυναῖκες π' αγαποῦμε δάση
τό κάθε δέντρο τους εἶν' κι' ἓνα μήνυμα τοῦ πάθους...²⁷⁰"

Ἡ <<σκιά τοῦ δάσους>>²⁷¹, τέλος, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπό τα ἰσχυρότερα σύμβολα της ἀσύνειδης σκοτεινότητος της ἐμπνευσης, μέρος της ποιητικής-ψυχαναλυτικῆς τοπογραφίας του Νίκου Εγγονόπουλου.

Επιχειρώντας να ἀποσαφηνίσουμε τις δυνατότητες προσαρμογῆς του μύθου στα δεδομένα της υπερρεαλιστικῆς γραφῆς διαπιστώνουμε την πρόθεσή του ποιητικῆς υποκειμένου να διευρύνει με καινούργια σημασιακά δεδομένα τις ἀρχικῆς σημάσεις του μυθικοῦ υλικῆς. Ἡ <<διεύρυνση²⁷²>> ὁμως αὐτή δίνει νέο προσανατολισμό στην ἐρευνα και προσφέρει στοιχεῖα ἐπιβοηθητικά στην τεκμηρίωση του ἀρχικοῦ ἰσχυρισμοῦ, ὅτι δηλαδή στο ποίημα πέρα ἀπό τις ψυχαναλυτικῆς του προεκτάσεις υποκρύπτονται ἀντιλήψεις ἀρχαιοελληνικοῦ μυστικισμοῦ, ὄχι θεοσοφικοῦ κατ' ἀνάγκη ἀλλά αισθητικοῦ, ἀποψη που ἐνισχύεται ἐκτός ἀπό τον τιτλικό υπαινιγμό του μύθου του Ορφέα και ἀπό τη φραστικῆς ἀναφορά ἐνός ἄλλου μυθικοῦ ὄντος, του Μινώταυρου, που το <<ιστορικό>> τους

²⁶⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 60.

²⁶⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 76.

²⁷⁰ Νίκου Εγγονόπουλου, *ὁ. π.*, σελ. 144.

²⁷¹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 126. Βλέπε το ποίημα "Ὑδρα" και τους στίχους: "...πού ἐπλεκε / μᾶς σπάνιας ἐμορφιάς / νταντέλλα / - νταντέλλα σάν τή ζωγραφικῆ μου - / στή σκιά τοῦ / δάσους / τοῦ βοῖνοῦ / καί τοῦ πράσινου / κήπου".

²⁷² Laurent Jenny, "Ἡ στρατηγικῆ της μορφῆς", μετ. Πέγκυ Κ. Καρπούζου, *Περιοδ. Ἡ Ἄλως*, τεύχ. 3-4, Φθινόπωρο 1996, σελ. 97. Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ροέτικε*, τ. 27, 1976.

περίγραμμα παρουσιάζει αναλογικές ταυτίσεις. Τα μυθικά σύμβολα και οι περιστάσεις της αρχικής αφήγησης επαναχρησιμοποιούνται αντιθετικά προσδιορισμένες και συγκροτούν ένα διακειμενικό σχήμα που ο Laurent Jenny ωνόμασε <<αντιστροφή των προσδιορισμών>>²⁷³. Ο Μινώταυρος στο ποίημα του Εγγονόπουλου παρουσιάζεται διαφοροποιημένος σε σχέση με τον αρχαίο ελληνικό μύθο: "καί οί λυγμοί / (...) / ἄργά ἄργά / σιγοῦν / (...) / ἀφοῦ προβέλνει / τό θηρίο / τ' ἀνεμόδαρτο / ἴδιο ξυλάρμενο / μέσα στής ζήλειας / τό δρολάπι / - κι' ὄχι ὁ / συνηθισμένος / ὁ Μινώταυρος / ὁ γνώριμος / ἀλλά / ἕνας ταῦρος / μέ ἀνθρώπινο / κεφάλι-". Η αντιστροφή της μορφοπλαστικής απεικόνισης του Μινώταυρου οφείλεται περισσότερο σε υποσυνείδητους συνειρμούς όσον αφορά τη σχέση λόγου και ενστίκτων και λιγότερο σε μια ενσυνείδητη ανατροπή του αρχετυπικού συμβόλου. Για τους υπερρεαλιστές, άλλωστε, ο Μινώταυρος ήταν ένα ηδονικό τέρας, σύμβολο της ζωϊκής ορμής και του αχαλίνωτου ερωτικού πάθους, αφορμή για την εμφάνιση του οποίου αποτελεί η απώλεια του ερωτικού αντικειμένου, που στην προκειμένη περίπτωση του ποιήματος συμβολίζεται κατά παράβαση με την Ευρυδίκη. Η πρόταξη του ζωϊκού στοιχείου-ενστίκτου (ταῦρος) και η ακολουθία του ἔλλογου (ανθρώπινο κεφάλι) αποδίδει και την ανάλογη πεποίθηση των υπερρεαλιστών για τη σχέση λόγου και συναισθήματος.

Στο ποίημα που εξετάζουμε το ποιητικό υποκείμενο δεν επιχειρεί μια συμβατική αναπαράσταση του μύθου. Η μεταμόρφωση του μυθικού όντος μέσα από την αντιστροφή των χαρακτηριστικών του γίνεται για να μεγιστοποιήσει την αντίδραση του υποκειμένου στη συνειδητοποίηση της απώλειας και για να αισθητοποιήσει ένα συγκλονιστικό γι' αυτό συγκινησιακό δεδομένο. Το 1947 ο Εγγονόπουλος φιλοτεχνεί τον πίνακα "Ο Ταῦρος των εορτών", εμπνευσμένο από το τέταρτο άσμα του Maldoror του Lautreamont, κείμενο που μετέφρασε ο ίδιος ο ποιητής²⁷⁴. Ο ζωγράφος αποδίδοντας το μύθο του Μινώταυρου παρουσιάζει μια από τις πιο ενδιαφέρουσες ψυχαναλυτικών διαστάσεων υπερρεαλιστικές εικόνες. Οι υπερρεαλιστές ταύτισαν το Θησέα με τη συνείδηση και το Μινώταυρο με το ασυνείδητο και επιδίωξαν μια σύνθεση ανάμεσα στους δύο αυτούς κόσμους. Όπως ήταν φυσικό, έδειξαν μια ευνοϊκή προκατάληψη για τη μορφή του Μινώταυρου, σύμβολο γι' αυτούς της αιώνιας επιστροφής στις σκοτεινές και βαθύτερες ζώνες του ασυνείδητου²⁷⁵. Η συμβολική-απελευθερωτική λειτουργία του ταῦρου στην ποίηση

²⁷³ Laurent Jenny, *ό. π.*, σελ. 97.

²⁷⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιόνες*, Τικαρος, Αθήνα 1978, σελ. 185-190.

²⁷⁵ Νίκη Λοϊζίδη, *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη, Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα 1984, σελ. 158.

των υπερρεαλιστών φαίνεται και στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Πικάσσο"²⁷⁶ από την ίδια συλλογή:

"[...] / τότες ἐγίνηκε <<πού νά σοῦ φύγη τό καφάσι>> / σάν ἕνας ταῦρος
κοκκινότριχος πετάχτηκε στή μέση / φλόγες καθώς τοῦ βγαίνανε ἀπ' τά ρουθούνια /
κι' οἱ μπαντερίλιες τοῦ βελόνιαζαν ὀδυνηρά τό σβέροκο καί / τήν πλάτη // κι' ἄρχισε
δῶ καί κεῖ νά κουτουλάη / νά ξεκοιλιάζη / νά λιανίζη σάρκες μέ τά κέρατά του /
ψηλά στόν ἀέρα τινάζη / ὄσους χτυποῦσε / καί νά σωριάζωνται βουνό κουφάρια
ἕνα γύρο
ἀλόγων ἀνθρώπων / μέσ' σέ ποτάμια αἷμα / / (τό σβέροκο καί τή ράχη του ὀδυνηρά
ΚΟΣΜΟΥΣΑΝ/μπαντε- / ρίλιες)"

Πιστεύουμε ὅτι οἱ στίχοι αυτοί <<διασταυρώνονται>> με τον πίνακα του Πικάσσο "Γκερνίκα", ἀλλά και ολόκληρη τη σειρά των "Μινωταυρομαχιών" του Ισπανοῦ ζωγράφου, ὄχι τόσο ως προς το εννοιολογικό τους περιεχόμενο ἀλλά ως προς την εικονιστική τους ἀπόδοση. Η σημαίνουσα ουσία του κειμένου παραμένει ομοιόμορφα λεκτική, παρόλο που δανείζεται στοιχεία ἀπό ἕνα ἀπεικονιστικό σημαῖνον σύστημα. Ο L. Jenny προσδιόρισε τη σχέση ἀνάμεσα σε ἕνα ζωγραφικό και ἕνα λεκτικό σύστημα σημαίνοντων ως <<λεκτικοποίηση>>²⁷⁷. Συνέχεια του μύθου ἀποτελοῦν και οἱ τελευταῖοι στίχοι του ἴδιου ποιήματος:

"κι' οἱ κόρες μέ τούς ὠραίους μαστούς ἀνάσκελα ἐξαπλωθῆκαν
χάμω
καί μέσ' στά ὠραῖα μάτια τους δύανε
κι' ἀνατέλλαν
ἥλιοι"

(Πικάσσο)

Πρόκειται για υπαινικτική διατύπωση-επανάληψη <<τοῦ δράματος τῆς Πασιφάης>>²⁷⁸ με τον ταῦρο-υπερρεαλισμό ως σύμβολο ἐρωτικό και κοσμογονικό.

Συμπερασματικά θα παρατηρούσαμε ὅτι στην ποίηση του Εγγονόπουλου η ἔμπνευση ἀποτελεῖ μέρος τῆς αισθητικῆς ἐμπειρίας του υποκειμένου και ταυτόχρονα μηχανισμό ἐξωτερίκευσης των λειτουργιών του ποιητικού ἀσυνείδητου. Το ποιητικό φαινόμενο καθορίζεται ἀπό την ἀλληλεπίδραση των

²⁷⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 86-88.

²⁷⁷ Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 89-90.

²⁷⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος. Βλέπε το ποίημα: "Στούς φίλους τῶν πόλεων", σελ. 141.

γνωστικών και ψυχολογικών όρων που αποτελούν και συνεκτικά στοιχεία της ποιητικής δομής του κειμένου. Σε αυτό το πλαίσιο ψυχολογικός όρος μπορεί να θεωρηθεί το ποιητικό ασυνείδητο, ενώ γνωστικός θεωρείται το σύνολο των διακειμενικών χαρακτηριστικών κάθε ποιήματος.

4. ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΜΥΣΤΙΚΙΣΜΟΣ

Η ιδιαιτερότητα του υπερρεαλιστικού κειμένου έγκειται στην υποβάθμιση των συνταγματικών και τη συνακόλουθη προτεραιότητα των παραδειγματικών σχέσεων. Αυτό σημαίνει ότι στο υπερρεαλιστικό κείμενο εντοπίζονται πιο εύκολα οι σχέσεις ομοιότητας και αντίθεσης, οι σχέσεις δηλαδή που παραστατικοποιούν και οργανώνουν σε συστήματα τους ψυχολογικούς μηχανισμούς παραγωγής όμοιων ή αντίθετων εννοιών. Η δυνατότητα της υπερρεαλιστικής γραφής να αξιοποιεί την αρχή της αντίθεσης, της σύζευξης δηλαδή αντίθετων και λογικά ασύμβατων εννοιών, διευκολύνει τον κρυπτικό χαρακτήρα της αφήγησης και προσφέρει τη δυνατότητα για πολλαπλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Αυτή τη δυνατότητα αξιοποιεί ο Εγγονόπουλος, για να διευρύνει τον ορίζοντα των σημασιακών υποδηλώσεων του κειμένου αναδεικνύοντας σε συστατικό στοιχείο της ποιητικής του γραφής το μυστικισμό και τον ταυτόχρονο περιορισμό της ακαμψίας του ορθολογισμού, που σύμφωνα με την άποψη των υπερρεαλιστών δυνάστευε την ανθρώπινη σκέψη τους τελευταίους αιώνες. Ο Εγγονόπουλος αξιοποιεί τις σημασιακές δυνατότητες της μεταφοράς, τις δυνατότητες, δηλαδή, μιας λέξης ή ενός συνόλου λέξεων σε δεύτερο και σε τρίτο επίπεδο να αποδώσουν μετασηματισμένη την αρχική τους σημασία. Ο μεταφορικός λόγος είναι ουσιαστικά κρυπτικός λόγος, με πρωτοτυπία υφολογική αλλά και παραστατική διάθεση.

Ο μυστικιστικός λόγος στην τέχνη, όπως και στη θρησκεία, εμπεριέχει την πρόθεση μεταβίβασης της αλήθειας από τον κάτοχό της, τον καλλιτέχνη εν προκειμένω, προς τους ανθρώπους. Στη θρησκεία η διαδικασία αυτή έχει χαρακτήρα <<αποκαλυπτικό>>. Η αποκαλυπτική διαδικασία είναι μια βαθιά και έντονα εσωτερική διαδικασία, για τη βίωση της οποίας είναι απαραίτητη η μύηση και η πνευματική προετοιμασία του ατόμου. Ο τρόπος μεταβίβασης της αλήθειας προϋποθέτει γνώση των μυστικών συμβόλων, με τα οποία είναι συνδεδεμένη η θρησκευτική λατρεία. Στη λογοτεχνία και την τέχνη, γενικότερα, τα ευρύτατα διαδεδομένα μυστικιστικά σύμβολα μπορούν να ερμηνευθούν ως αποτέλεσμα των πολλαπλών μεταφυσικών αναζητήσεων αλλά και των επιδράσεων του καλλιτέχνη-δημιουργού. Πολλοί Ευρωπαίοι ποιητές από το 19 -ο αιώνα ήδη (Novalis, Goethe, Schiller, Baudelaire, Rimbaud) αλλά και Έλληνες ο Σολωμός πρώτα και αργότερα

ο Σικελιανός υπεραμύνονται στο έργο τους μιας βασικής μυστικής δοξασίας για την ενότητα του Θεού-φύσης και του ανθρώπου, δηλαδή του δημιουργού και του δημιουργήματος. Μέσα από τη μυστικιστικά καθορισμένη συνένωση ατομικού βιώματος και φυσικής πραγματικότητας οραματίζονται την επικράτηση της παγκόσμιας αρμονίας²⁷⁹.

Ο μυστικισμός στον Εγγονόπουλο δεν ακολουθεί τα χνάρια του ιδεαλιστικού θεοσοφικού μυστικισμού των Γερμανών, κυρίως, ρομαντικών ποιητών του 19 -ου αιώνα, που πρέσβευε την ενότητα ανθρώπου-φύσης- Θεού, με τον οποίο μπολιάστηκε η ποιητική σκέψη του Σολωμού. Ο Εγγονόπουλος είναι πιο κοντά στο μυστικισμό των "εσωτερικών ελλάμψεων"²⁸⁰ με τις οποίες είναι <<αλυσοδεμένοι>>, σύμφωνα με τον Μπωντλαίρ, οι πραγματικά μεγάλοι άνθρωποι στο χώρο του πνεύματος και της τέχνης. Ο αποκαλυπτικός λόγος στον Εγγονόπουλο υπερβαίνει τη ρομαντική θέση για την τέχνη ως συμβολική έκφραση της ενότητας του κόσμου και μετατρέπεται σε εσωτερική δύναμη που αναζητά τα όρια των υπαρξιακών συνιστωσών του έρωτα και του θανάτου. Ταυτόχρονα ο μυστικισμός του συνιστά μια ποιητική θεωρία, η οποία υποστηρίζει ότι η ποίηση έχει μυστικιστική καταγωγή και ότι οι ποιητές είναι μύστες κάποιων αιώνιων μυστικών, τα οποία μόνο μέσα από την ποίηση μπορούν να εκφραστούν.

Για τη διακειμενικότητα του μύθου στο ποίημα που εξετάζουμε στηρίζομαστε στο παραδεδομένο μυθικό υλικό. Στοιχείο διακειμενικότητας αποτελεί η περιγραφή της εμφάνισης του θηρίου: "ἀφοῦ προβέλνει / τό θηρίο / τ' ἀνεμόδαρτο / ἴδιο ξυλάρμενο" που παραπέμπει στην εμφάνιση του ταύρου, από τον οποίο κατάγεται ο Μινώταυρος, μέσα από τα άγρια κύματα της θάλασσας²⁸¹.

²⁷⁹ Χρήστος Παπάζογλου, *Μυστικιστικά θέματα και σύμβολα στο Carmen Seculare του Διονυσίου Σολωμού*, Κέδρος, Αθήνα 1995, σελ. 82.

²⁸⁰ Ch. Baudelaire, E. A. Poe. *Sa vie et ses ouvrages*, Pleide 2, 1852, σελ. 287. Βλ. Χρήστος Παπάζογλου, *Μυστικιστικά θέματα και σύμβολα στο Carmen Seculare του Διονυσίου Σολωμού*, σελ. 128.

²⁸¹ Ο Κακριδής γράφει: "Για να αναγνωριστεί βασιλιάς ο Μίνωας, επικαλέστηκε, όπως είδαμε, τον Ποσειδώνα, να του στείλει σημάδι πως αυτή ήταν η θέληση των θεών· τότε ξεπήδησε από τα κύματα ένας ταύρος με ομορφιά ασύγκριτη. [...] Ο Μινώταυρος είναι καρπός του παράφορου έρωτα της βασίλισσας Πασιφάης για τον όμορφο αυτό ταύρο. [...] Ο Μίνωας έκλεισε το Μινώταυρο στο Λαβύρινθο. Ο Λαβύρινθος, ένα από τα σπουδαία έργα του Δαίδαλου, χτισμένος πάνω σε σχέδια που είχε εφαρμόσει ο ίδιος ο μεγάλος αυτός τεχνίτης στην Αίγυπτο, ήταν στα υπόγεια του παλατιού και είχε πολύ εύκολη την είσοδο αλλά σχεδόν αδύνατη την έξοδο, τουλάχιστον για όποιον δεν την ήξερε καλά: [...] Το ότι ο Μινώταυρος τρώει ανθρώπους, είναι στοιχείο που ανάγεται σε λατρευτικές παραστάσεις όμοιες με τις παραστάσεις της Μολόχ και του Δαγών. από την περιοχή της καταγωγής του κρητικού μυθόκοσμου, και, όπως φαίνεται και από

Τον αναπαραστατικό χαρακτήρα της τελετουργίας υποδηλώνουν οι στίχοι: "καί τά λυχνάρια / δείχνουνε / τό δρόμο / πού ἔρχονται / καί οἱ δαυλοί / ὀρίζουν / τῆς / πομπῆς / τό δρόμο..". Μιας τελετουργίας που ακολουθούσε το αρχαιοελληνικό τυπικό και τις λεπτομέρειες του μινωταυρικού μύθου: "κι' ἔρχονται / οἱ ἀνέραστες / παρθένες / πού ἀσέλησαν / σ' ἀντιφονάρια / λυτρωμού / καί / πόρπες / σαβανώτρες" και αποκαλύπτουν στο ποιητικό υποκείμενο το μυστικιστικό σύμβολο: "κι' ἔρχονται / καί μου / δείχνουν / μέ τά / ματωμένα χέρια τους / τό δέντρο / τῆς ζωῆς / καί τοῦ / θανάτου". Συγκεντρώνουμε τις στιχικές μονάδες ή τα λεξήματα που πιστοποιούν το φανερό ή λανθάνοντα μυστικισμό του ποιήματος:

1. λυχνάρια 2. δαυλοί 3. τῆς πομπῆς 4. ἀνέραστες παρθένες 5. πελεκάνος της θυσίας²⁸² 6. ἀνίερος κύκλος²⁸³ 7. σειστρα 8. καί μπρός πάντα πηγαίνει ὁ ταῦρος ὁ ἀνθρωπόμορφος²⁸⁴ καί τελευταῖες οἱ παρθένες μέ τά μῦρα

το μῦθο του Τάλου και από το μῦθο του Ἰδομενέα, υποδηλώνουν θυσίες θεσμοποιημένες". *Ελληνική Μυθολογία*, τόμ. 3, σελ. 269-270.

²⁸² Πριν την αναφορά στον <<πελεκάνο της θυσίας>> υπάρχουν οι στίχοι: "ὄμως δέν μέ γελοῦν / γιατί τά / χείλια / μου / τά ξέσομις' ἀπλαχνα / ή / ἐκδίκησις...". Οι στίχοι πιθανόν να σχετίζονται με το "Πέμπτο Ἄσμα" από τα "Ἄσματα του Μαλντορόρ" του Λωτρεαμόν, όπου ο πελεκάνος αφηγείται ένα περιστατικό εκδίκησης:

"Όταν πια απομακρύνθηκε, ο πελεκάνος φώναξε : <<Αυτή η γυναίκα με τη μαγική της δύναμη, σε μένα ἔδωσε κεφάλι παλαμόποδου, και τον ἀδελφό μου τον μεταμόρφωσε σε σκαρβαῖο: ἴσως να της ἀξίζαν χειρότερα να πάθει από κείνα που απαρίθμησα>>.

(Μτφρ. Ἑλλη Νεξερίτη, εκδ. Ἐκάτη, 2000).

Η παράδοση αναφέρει ότι ο πελεκάνος ταΐζει τα παιδιά του με το αίμα του. Η αντίληψη αυτή δημιουργήθηκε στους ανθρώπους, επειδή ο πελεκάνος, όταν είναι στη φωλιά του, τσιμπάει με το ράμφος του την κοιλιά του και ταΐζει με ψάρια τα μικρά του, δίνοντας την εντύπωση ότι τα ταΐζει με το αίμα του. Ο Σαίξπηρ στην τραγωδία "Βασιλιάς Λήρ" αναφέρεται σε μια φολκλορική παράδοση του δέκατου ἔκτου αἰώνα που πίστευε ότι ο πελεκάνος γονιός σκότωνε τα παιδιά του όταν αυτά γίνονταν επιθετικά ή διεκδικητικά και τα ξαναζωντάνευε με αίμα από το στήθος του. Έτσι η πράξη αυτή του πελεκάνου παραλληλίστηκε με το Θεῖο Πάθος και έγινε σύμβολο του θανάτου και της θυσίας του Χριστού. Προς αυτή την κατεύθυνση οδηγεί και η διακεκομμένη συσχέτιση του στίχου με απόσπασμα από τα "Εγκώμια" του "Επιτάφιου Θρήνου" της Μεγάλης Παρασκευῆς και η ταύτιση του πελεκάνου με το Χριστό και το σταυρωτό του μαρτύριο:

"Ὅσπερ πελεκάν, τετρωμένος τήν
πλευράν Σου, Λόγε, Σούς θανόντας
παῖδας ἐζώσας, ἐπιστάξας ζωτικούς
αὐτοῖς κρουνούς".

Ο <<Φυσιολόγος>> της Ὑστερης Αρχαιότητος αναφέρει με σαφήνεια τον παραλληλισμό:

Γίνεται φανερό ότι η σημασιολόγηση των ποιητικών όρων συντελείται κάτω από το πρίσμα μιας αναπαράστασης. Η παραστατικότητα της αφήγησης εμπεριέχει τη δυνατότητα μετασχηματισμού και προσαρμογής του μυθικού υλικού στα σύγχρονα δεδομένα αλλά και στοχεύει στην ενσωμάτωση μυστικιστικών θεμάτων και συμβόλων από την αρχαία παράδοση. Είναι απαραίτητο να επαναλάβουμε στο σημείο αυτό ότι ο μυστικισμός του Εγγονόπουλου απαντάται ως αισθητική θεωρία που δανείζεται στοιχεία από τη θρησκευτική μεταφυσική, χωρίς να στηρίζεται αποκλειστικά σ' αυτήν στην προσπάθειά του να προσεγγίσει τον κόσμο μέσα από την τέχνη του. Κάτω από αυτό το πρίσμα η παρουσία μυστικιστικών συμβόλων στο ποίημα, που εξετάζουμε, παραπέμπει κυρίως σε μια παραδεδομένη λογοτεχνική πρακτική που εκκινεί από μια πανθεϊστική εκδοχή του μυστικισμού και

“Ἔστι μὲν ὁ πελεκᾶν φιλότεκνον ὄρνεον, τοὺς δὲ νεοττοὺς αὐτοῦ μοσεῖ λίαν ὁ ὄφις, δι’ ὃ καὶ ἐφ’ ὑψηλῶν τόπων ἀναβάς ὁ πελεκᾶν ποιεῖται τὴν καλιάν αὐτοῦ, ἀλλ’ ὁ ὄφις πάση μηχανῇ χρῆσάμενος ἀνέρχεται ἔσθ’ ὅτε ἐπ’ αὐτοῖς, καὶ διὰ τοῦ φαρμακώδους φύσηματος θανατώνει αὐτούς. ἔλθῶν δὲ ὁ πελεκᾶν καὶ εὐρῶν αὐτοῦ τεθνηκότας, τιτρώσκει τῷ ῥάμφει αὐτοῦ καὶ ἀνοίγει τὴν ἑαυτοῦ πλευρᾶν, καὶ ραντίσας αὐτούς τοὺς νεοττοὺς τῷ ἐκρεῦσαντι αἵματι, ἀναζωποιεῖ αὐτούς.

Ἑρμηνεία. οὕτω καὶ ὁ νοητὸς πελεκᾶν ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς, πλάσας τὸν Ἄδὰμ καὶ τὴν Εἰᾶν καὶ οἰονεῖ γεννήσας ὡσπερ ὁ πελεκᾶν, ἔθετο αὐτούς ἐπὶ τοῦ μετεώρου ἦγον τοῦ παραδείσου, ὁ δὲ νοητὸς ὄφις, μισῶν αὐτούς, ἐχρήσατο πάση μηχανῇ, καὶ ἀναβάς περιεθλίφθη τῷ τῆς γνώσεως φυτῷ, καὶ ἐκείθεν ἐξέφυεν αὐτοῖς τὸν ἰόν αὐτοῦ, τὴν πονηρᾶν, φημί, συμβουλὴν, καὶ ἐθανάτωσεν αὐτούς. ἔλθῶν δὲ ὁ συμπαθὴς πελεκᾶν ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς, καὶ προσηλωθεὶς τῷ σταυρῷ, ἐπέτρεψεν ἀνοιγῆναι τὴν πλευρᾶν αὐτοῦ τῇ λόγχῃ, καὶ οὕτω τῷ ταύτης ἐκφυθέντι αἵματι ἀνεζωποίησεν αὐτούς. (*Physiologus*, ed. F. Sbordone, Germany, 1936, p. 314).

283 Πρόκειται πιθανόν για αντιστροφή του αρχικού συμβόλου: ιερός κύκλος # ανίερος κύκλος. Για τους Πλατωνικούς και Νεοπλατωνικούς ο κύκλος ήταν σύμβολο της τελειότητας. Σε παλαιότερες θρησκείες (Αίγυπτος) ανήκει σε μυστικιστικά συστήματα με τα οποία συμβολιζόταν ο Θεός, ο ουρανός ή η αιωνιότητα. Η χριστιανική εικονογραφία συμβολίζει την Αγία Τριάδα με τρεις κύκλους οι οποίοι βρίσκονται ο ένας μέσα στον άλλο. Δυσνόητη επίσης θεωρείται η εικόνα των τριών στεφανιών, τα οποία είναι μπλεγμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε όταν ανοίξει το ένα, τα άλλα μπορούν να πάρουν την ανεξαρτησία του. Το ίδιο σχήμα χρησιμοποίησε ο J. Lacan για να αναπαραστήσει το σύστημα R - S - I (Πραγματικό - Συμβολικό - Φαντασιακό), σε βαθμό που ορισμένοι σχολιαστές του υποστήριξαν ότι ο Γάλλος θεωρητικός στηρίχτηκε στο μεσαιωνικό αυτό θεολογικό σύμβολο. (*Encyclopédie des Symboles*, ό. π., σελ.110 - 112).

284 Το συγκεκριμένο διακειμενικό σχήμα ονομάζεται "Αντιστροφή των προσδιορισμών". Βλέπε: Laurent Jenny, "Η στρατηγική της μορφής", ό. π., σελ. 97.

αποκαλύπτει την ενορατική πρόθεση του ποιητή να αναπαραστήσει τη διαδικασία πραγμάτωσης του ποιητικού φαινομένου. Στον Εγγονόπουλο ο μυστικισμός έχει περισσότερο λογοτεχνικές και λιγότερο θρησκευτικές καταβολές. Τις απαρχές της ενασχόλησης του ποιητή με το μυστικισμό θα τις αναζητήσουμε στην εξοικειώσή του με τα αντίστοιχα ρεύματα της Ευρώπης αλλά και της ελληνικής λογοτεχνικής γραμματείας. Με αυτή την έννοια το <<δέντρο>> το οποίο αποκαλύπτουν οι <<άνεραστες παρθένες>> στο ποιητικό υποκείμενο πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά μοτίβα της μυστικιστικών αποκλίσεων ευρωπαϊκής ρομαντικής ποίησης. Μοιάζει επίσης με το δέντρο-μυστικό σύμβολο στο <<carmen seculare>>, από τα τρία ελληνικά αποσπάσματα ενός ανολοκλήρωτου ποιήματος του Σολωμού. Από τη σκοπιά της διακειμενικής του ταυτότητας αποτελεί <<υπερκείμενο>> του σολωμικού <<υποκειμένου>> (Genette, 1982). Παραθέτουμε την πρώτη και ένα μέρος της δεύτερης ενότητας από το τρίτο απόσπασμα του ποιήματος του Σολωμού:

"Δέν είναι χόρτο ταπεινό, χαμόδεντρο δέν είναι·
Βρύσες άπλώνει τά κλαδιά τό δέντρο στόν άέρα·
Μήν καρτερής έδώ πουλί, καί μή προσμένης χλόη·
Γιατί τά φύλλ' άν είν' πολλά, σέ κάθε φύλλο πνεῦμα.
Τό ψηλό δέντρ' όλόκληρο κι' ήχολογᾶ κι' άστράφτει
Μ' όλους τής τέχνης τούς ήχούς, μέ τοῦ οὐρανοῦ τά φῶτα.

Σαστίς' ή γῆ κι' ή θάλασσα κι' ό οὐρανός τό τέρας,
Τό μέγα πολυκάντηλο μέσ στό ναό τής φύσης,
Κι' άρμόζουν διάφορο τό φῶς χίλιες χιλιάδες άστρα,
Χίλιες χιλιάδες άσματα μιλοῦν καί κάνουν ένα".

(Carmen Seclare)²⁸⁵

Αν και δεν αποτελεί στόχο της έρευνας η αποκωδικοποίηση των μυστικών συμβόλων στο Σολωμό και στον Εγγονόπουλο, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε πως αυτά συνθέτουν το επικοινωνιακό πλαίσιο ανάμεσα στους δύο ποιητές και αποτελούν υλικό με το οποίο συγκροτούν το ποιητικό τους όραμα. <<Βρύσες άπλώνει τά κλαδιά τό δέντρο στόν άέρα>> γράφει ο Σολωμός σε μια αινιγματική και μεταφορική περιγραφή ενός στοιχείου του οραματικού του σύμπαντος, ενώ ο Εγγονόπουλος με μια ανθρωποκεντρική μεταφορική σύλληψη συγκεκριμενοποιεί τη λειτουργία του δέντρου και παρατηρεί: "είναι / τό δέντρο / πού / στίς / δροσερές / παλάμες του / κρατᾶ / τό αιώνιο / μυστικό / τής / λήθης". Ο συμβολισμός του

²⁸⁵ Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα, Άπαντα*, επιμ.- σημ. Λίνος Πολίτης, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1993, σελ. 262.

δέντρου σε μεγάλο βαθμό συνιστά μεταφορική υποδήλωση ενός ζωντανού οργανισμού που εμπειριέχει αδιάσπαστη την ενότητα της εξέλιξής του και αποδίδει στην ποιητική δημιουργία την αναλογία φυσικού και ποιητικού σύμπαντος. Στο βαθμό που η ποιητική έμπνευση στηρίζεται σε εικόνες και συναισθήματα τα οποία μετουσιώνει σε μια νέα μορφή, μπορεί να παραλληλιστεί με την αφομοιωτική και γενεσιουργό δύναμη ενός ζωντανού οργανισμού. Το δέντρο γίνεται σύμβολο της ζωής και της δημιουργίας, με το οποίο ο Εγγονόπουλος στην αμέσως επόμενη στροφική ενότητα και σε μια αυτοβιογραφική αποστροφή επιζητεί την ταύτιση: "κι' είναι / τό / δέντρο / πού / καρτερικά / πάντοτε / πρόσμενα / νά γινῶ ἕνα / μέ τίς / πυκνές / τίς / φυλλωσιές / του". Με την εναλλαγή της σημασιακής ταυτότητας του περιγραφόμενου αντικειμένου ο ποιητής εικονοποιεί κειμενικά βιωματικές αναφορές ανάγοντας το δέντρο σε πηγή συναισθημάτων αλλά και σε σύμβολο της τέχνης και της αισθητικής δημιουργίας: "εἶναι / τό δέντρο / τό μονάκριβο / πού / τά λουλούδια / του / ἔλεγαν / πάντα / τό / τραγούδι / τῆς / χαρᾶς / μου...". Ο Εγγονόπουλος θέτει ουσιαστικά το πρόβλημα της σχέσης φύσης και τέχνης. Το ίδιο ακριβώς επιχειρεί αλλά από διαφορετικό δρόμο και ο Σολωμός:

"Τό ψηλό δέντρ' ὀλόκληρο κι' ἠχολογᾶ κι' ἀστράφτει
Μ' ὄλους τῆς τέχνης τούς ἠχοῦς, μέ τ' οὐρανοῦ τά φῶτα".

(Carmen Seculare)

Η σωρευτική χρήση μεταφορικών σχημάτων και η αναλογική παρουσία λεκτικών ὀρων στα δυο ποιήματα, όπως <<λουλούδια, τραγούδι, χαρᾶς>> στον Εγγονόπουλο και <<ἠχολογᾶ κι' ἀστράφτει, τούς ἠχοῦς και τ' οὐρανοῦ τά φῶτα>> στο Σολωμό, επιβάλλουν τη στιχική συνανάγνωση και την ερμηνευτική διαπίστωση ότι ο χώρος της τέχνης είναι χώρος μεταφυσικός, ὅμοιος με αυτόν που περιγράφουν οι υποφήμες του θεοσοφικού μυστικισμού. Πιο κοντά θεματικά και αισθητικά με το κείμενο του Εγγονόπουλου βρίσκεται ένα άλλο κείμενο του Σολωμού, το "L' ALBERO MISTICO" (Το μυστικό δέντρο) από τα κείμενα και τα πεζά σχέδια της τελευταίας δεκαετίας (1847-1857). Παραθέτουμε απευθείας το κείμενο από τη μετάφραση του Λίνου Πολίτη²⁸⁶:

ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΔΕΝΤΡΟ

(ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ)

"Ορθώνεται ὁ γερὸς κορμὸς ψηλά πάνω σέ τοῦτο ἐδῶ τό χῶμα μας,
πού εἶναι γιά τή ζωή κούνια καί τάφος· ἀπάνω ἀπάνω στόν κορμό ἢ φυλλω-

²⁸⁶ Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, τόμ. δεύτερος, Παράρτημα Ιταλικά (Ποιήματα και Πεζά), Ίκαρος, Αθήνα 1991, σελ. 108.

σιά πού τόσο κομμάτι πιάνει γλικοῦ, καλοσυνάτου ἀέρα· μά ἔρημη δέν εἶναι ἡ πρασινάδα του· χαρούμενο σέ κάθε φύλλο κάθεται ἕνα πνεῦμα, ἔτσι πού τό θεόρατο δέντρο ὀλόκληρο ἀστράφτει καί τραγουδᾷ, ξεχύνοντας πέρα μακριά ὄσ' ἄστρα ἔχει ὁ οὐρανός κι' ὄσες φωνές ἡ τέχνη".

Ενδιαφέρον, ἐπίσης, παρουσιάζουν καί οἱ δυο παραλλαγές του πεζοῦ σχεδιάσματος στα ἰταλικά που προηγείται τῶν παραπάνω στίχων καί βρίσκονται στις "Σημειώσεις" πρώτου τόμου. Τις παραθέτουμε στη μετάφραση του Λίνου Πολίτη²⁸⁷.

"Υψώνεται ὁ γερός κορμός τοῦ δέντρου ἀπό τό χῶμα, πού εἶναι γιά τόν ἄνθρωπο κούνια καί τάφος· ψηλά ἀπό τόν κορμό εἶναι ἡ φυλλωσιά, πού πυκνότατη κι' ἀπλωμένη ἀγκαλιάζει τόσο πολύ ἀπό τόν ἥσυχον ἀέρα· ἀλλά τό δέντρο δέν εἶναι μονάχο· ἕνα πνεῦμα κάθεται σέ κάθε φύλλο, ἔτσι πού ὀλόκληρο ἀστράφτει καί τραγουδᾷ.

(ἀλλά τό μεγάλο δέντρο δέν εἶναι μονάχο· σέ κάθε φύλλο κάθεται ἕνα πνεῦμα, ἔτσι πού τό μεγάλο δέντρο ὀλόκληρο ἀστράφτει καί τραγουδᾷ).

Ψηλός εἶναι ὁ κορμός τοῦ δέντρου ἀπό τό χῶμα, πού εἶναι γιά τόν ἄνθρωπο κούνια καί τάφος· ψηλά ἀπό τόν κορμό ἡ φυλλωσιά, πού πυκνότατη κι' ἀπλωμένη ἀγκαλιάζει τόσο πολύ ἀπό τόν ἥσυχον ἀέρα, ἀλλά δέν εἶναι μονάχο, ἀλλά δέ δίνει ἄσυλο στό πουλάκι. Σε κάθε φύλλο ἀκουμπᾷ ἕνα πνεῦμα, ἔτσι πού τό μεγάλο δέντρο ὀλόκληρο ἀστράφτει καί τραγουδᾷ, κάνοντας νά δονοῦνται σέ μεγάλη ἀπόσταση ὄλα τά φῶτα τοῦ αἰθέρα καί ὄλους τούς ἠχούς τῆς τέχνης".

(L' Albero mistico)

Ἡ εναρμόνιση φύσης καί τέχνης μέσα ἀπό τήν εἰκονική παράσταση τῶν λειτουργιῶν τοῦ δέντρου εἶναι κοινός τόπος στους δύο ποιητές. Στο Σολωμό ἡ σχέση αὐτή ἀποδίδεται συμβολικά, ὅπως συμβολική εἶναι ἡ ἀπόδοση τῆς φύσης καί τῆς περιγραφῆς τῆς τέχνης. "Εφόσον ἡ φύση στό *Carmen seculare* εἶναι, ὅπως εἶδαμε, συμβολική, ἐπόμενο εἶναι καί ἡ τέχνη, εἴτε ὡς ἀρχιτεκτονική ἔκφραση (ναός), εἴτε ὡς εἰκονική ἔκφραση (δέντρο, κορμός φύλλωμα-βρῦσες), εἴτε, τέλος, ὡς μουσική ἔκφραση (οἱ ἠχοί τῆς τέχνης), νά εἶναι καί αὐτή συμβολική. Ὑπό τήν ἔννοια αὐτή ἡ

²⁸⁷ Διονυσίου Σολωμοῦ, *Ἀπαντα*, τόμος Δεύτερος, Πεζά καί Ἰταλικά, Ἰκαρος, Αθήνα 1986, σελ. 330-331.

ταύτιση φύσης και τέχνης στο *Carmen seculare* είναι πρόδηλη²⁸⁸. Και στον Εγγονόπουλο η σχέση αυτή αποδίδεται συμβολικά. Διαφοροποιείται, όμως, από τον ποιητικό του πρόγονο στο ότι η εικόνα του παράγεται από το υλικό του μύθου και η αφήγηση καθορίζεται από τη συμμετοχή του ποιητικού υποκειμένου. Ο Εγγονόπουλος, επίσης, διαφοροποιείται από το Σολωμό, τουλάχιστον όσον αφορά την αμεσότερη σύνδεση ποιητικού μύθου και μυστικιστικών συμβόλων. Για τον Εγγονόπουλο το δέντρο αποτελεί ένα αρχέγονο σύμβολο της τέχνης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας· είναι αναπόσπαστο μέρος της αισθητικής εμπειρίας και δεν μπορεί να οριστεί υπερβατικά μέσα από μια ιδεαλιστική οπτική που θεωρεί το καλλιτεχνικό έργο ως ενυπάρχουσα λειτουργία της φύσης, την οποία ουσιαστικά ο καλλιτέχνης φέρει μέσα του και καλείται να αποκαλύψει. Η τέχνη είναι αποτέλεσμα ψυχολογικής μέθεξης του υποκειμένου και συμμετοχής του στο <<θαύμα>> της δημιουργίας. Χρέος του καλλιτέχνη είναι να αποκαλύψει τους μυστικούς δεσμούς που ενώνουν την τέχνη με τη ζωή. " ὄμως / τό / ξέρω: / εἶμαι ὁ μόνος / πού ἐδάκρυσε / δταν περάσανε / αὐτά / τά / λυρικά / σφαχτάρια / καί ξέρω / ὅτι / τό δέντρο / ὅπου / ἐφάνταξε / εἶναι / τό δέντρο / τῆς ζωῆς μονάχα...".²⁸⁹ "Ἡ ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη ὡς πρὸς τό θέμα του καί τήν ἀναπαράστασή του δέν εἶναι, σέ τελευταία ἀνάλυση, παρὰ ἡ ἐλευθερία τοῦ μύστη"²⁹⁰.

Το δέντρο-σύμβολο της ζωής αποτελεί συχνό μοτίβο στην παλαιότερη αλλά και στη σύγχρονη ελληνική γραμματεία. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε από τα μεσαιωνικά κείμενα τον "Απόκοπο"²⁹¹ του Μπεργαδή:

"Τό δέντρον ἦτον τρυφερόν κ' εἶχεν πυκνά τά φύλλα, 25
εἶχεν καί σύγκαρπον ἄθόν καί μυρισμένα μῆλα.
Καί μυριαρίφνητα πουλιά στό δέντρον φωλεμένα

²⁸⁸ Χρήστου Παπάζογλου, *ὁ. π.*, σελ. 90-91.

²⁸⁹ Είναι γνωστό ότι στις παραδόσεις και τις δοξασίες πολλών λαών οι ψυχές παίρνοντας τη μορφή κάποιων πουλιών κάθονται στα κλαδιά του "Δέντρου του Κόσμου" ή του "Δέντρου της ζωής". Η δοξασία, γνωστή από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους, εικονογραφείται σ' ένα μωσαϊκό της κοιμητηριακής βασιλικής του St. Peter im Holz (Teumnia) της Αυστρίας, που χρονολογείται από το 500 μ. χ. και θεωρείται από ορισμένους έργο αιρετικών. [...] Το μωσαϊκό ανεκάλυψε ο Egger λίγο πριν από το 1910, ο οποίος και το ονομάζει "Δέντρο της ζωής" (Lebensbaum). Άλλοι υποστηρίζουν ότι το εικονιζόμενο στο μωσαϊκό έργο δεν είναι παρὰ το <<Κοσμικό Δέντρο>> ή το <<Δέντρο της Ζωής>> του Γερμανικού Κοσμολογικού Συστήματος. Βλέπε: Γ. Δημητροκάλλη, *ὁ. π.*, σελ. 200. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η ιδέα του <<Δέντρου του Κόσμου>> και του <<Δέντρου της Ζωής>> είναι παγκόσμια και όχι αποκλειστικά γερμανική.

²⁹⁰ Χρήστου Παπάζογλου, *ὁ. π.*, σελ. 91.

²⁹¹ Μπεργαδής, *Απόκοπος*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Εστία, Αθήνα 1998.

κατά τήν φύσιν καί σκοπόν ἐλάλειν τό καθένα.
Καί ἀπό τά κάλλη τοῦ δεντροῦ, τήν ἡδονήν τοῦ τόπου
καί τῶν πουλιῶν τήν μελωδιάν καί ὀλημερνοῦ τοῦ κόπου, 30
ὡς ἀπό βιᾶς ἠκούμπησα τοῦ περιανασάνω
κ' ἔστοχαζόμην τό δεντρόν εἰς τήν κορφήν ἀπάνω.

[...]

Καί τό δεντρόν, ὅπου ἤλπιζα νά στέκετ' εἰς λιβάδιν, 55
ἦτον εἰς φροῦδιν ἐγκρεμοῦ κ' εἰς σκοτεινόν πηγάδιν·

[...]

Λοιπόν τό δέντρον ἔπεσε κ' ἐγώ μετ' αὐτο ἐπῆγα
καί τά πουλιά ἐπετάξασιν κ' οἱ μέλισσες ἐφύγα
καί ἐφάνη μ', ἐκατήντησα στοῦ δράκοντος τό στόμα 65
κ' ἐμπῆκα εἰς μνήμα σκοτεινόν, εἰς γῆν καί ἀνήλιον χῶμα".

Στη νεότερη ποίηση ταύτιση του δέντρου με το ναό της φύσης συναντάται στον Κωστή Παλαμά. Συγκεκριμένα στο ποίημα "Ἡ βαλανιδιά"²⁹² ἀπό τη συλλογή "Οἱ καημοί της λιμνοθάλασσας". Παραθέτουμε την τελευταία στροφή:

"[...] Φτάνει ἓνα δέντρο στό ναό της Φύσης νά σέ μπάση,
καί φτάνει, γιά νά τή χαρῆς τήν ἀνοιξη, μιά γάστρα·
γιά νά σέ φάη δρακόντισα κ' ἡ ἀγάπη, - ἓνα κοράσι·
λίμνη, καί μοῦ καθρέφτιζες τόν οὐρανό μέ τ' ἄστρα".

Άμεσα ὁμως συνδεδεμένο με την ποίηση του Σολωμού εἶναι και το ποίημα "Ἡ Φοινικιά" του Κωστή Παλαμά. Τα ἴδια χνάρια ακολουθεῖ πιστεύουμε και το δέντρο-σύμβολο της ποιητικής δημιουργίας στο ἔργο του Εγγονόπουλου: "εἶναι / τό δέντρο / πού / στίς / δροσερές / παλάμες του / κρατᾶ / τό αἰώνιο / μυστικό / τῆς / λήθης". Θα παραθέσουμε τις δύο τελευταίες στροφές²⁹³ του ποιήματος του Παλαμά:

"ὦ Φοινικιά, μᾶς ἔσπειρεν ἐδῶ ἓνα χέρι,
καί θά ξαναπλωθῆ, καί θά μᾶς ξερριζώση,
καί θά πεθάνουμε· τό κῦμα καί τ' ἀγέρι
καί τό νερό ἀνελεήμονα θά μᾶς σαρώση,
καί δέ θά κλάψη μας τ' ὀλόανθο καλοκαίρι,
κ' ἡ πλατιά πλάση τό χαμό μας δέ θά νιώση,

²⁹² Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, Μπίρης, τόμ. 5, σελ. 191.

²⁹³ Κωστή. Παλαμά, *ὁ. π.*, τόμ. 3, σελ. 138-139.

καί κάτου ἀπό τοῦ Ἰσκιου σου τά μάγια πάλι
θ' ἀναστηθῆ μοσκόπνοη μιά βλάστηση ἄλλη.

Καί μήτε θά βρεθῆ γιά μᾶς κανένα μνημα
τοῦ διάβα μας τό φάντασμα νά συγκρατήσῃ·
μονάχα δλόφωτο τριγύρω σου ἓνα ντύμα
μέ νέα μιά λάμψη ἀχάλαστη θά σέ στολίσῃ,
καί θά εἶναι ἡ σκέψη μας κι ὁ λόγος μας καί ἡ ρίμα.
Καί θά φανῆς ἐσύ στήν ξαφνιασμένη χτίση
σάν ἓνα χρυσοπράσινο καινούριο ἀστέρι.
Καί μήτ' ἐσύ, μήτε κανεῖς δέ θά μᾶς ξέρη ..."

Ὅπως παρατηρεῖ η Αγορή Γκρέκου, "ἡ Φοινικιά αποτελεί την <<έσχατη και ιδεώδη ἀπόληξη>> της αναμέτρησης του Παλαμά με το Σολωμό· αποτελεί την απάντηση στα σολωμικά αποσπάσματα ἀλλά και πιο υπόγεια στην ἐξάπλωση του ποιητικού πεζοῦ, το οποίο, ὅπως εἶπαμε, ο Παλαμάς εἶχε προς στιγμὴν φανεί να ἀποδέχεται, ἀκόμη και να δοκιμάζει"²⁹⁴. Στη σκιά των συμβολιστικῶν πιέσεων της παλαμικῆς "Φοινικιάς" ἀλλά και ὅλης της μυστικιστικῆς ποιητικῆς παράδοσης πάνω στην οποία στηρίχτηκε το ποίημα του Εγγονόπουλου βρῖσκεται και ἀτίτλο ποίημα²⁹⁵ του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου ἀπὸ τη συλλογή "Ἀπλοί τρόποι":

"Σέ θωρῶ : στό γαλάζιο αἰθέρα ἀπλώνεις
ἀτάραχα τά πράσινα κλαδιά,
ἀπ' τὴν κορφή ὡς τό χῶμα πού ριζώνεις
βαθιά τοῦ ἡλιοῦ βυζαίνεις τὴ χαρά.

[...]

Περὶφανο, βαρὺ, συννεφιασμένο,
μέγα δέντρο, ὅπως τώρα σέ θωρῶ,
κόσμος ἀκέριος! μέσα σου κλεισμένο
κρατεῖς γιά μέ μεγάλο μυστικό".

Ο Εγγονόπουλος μετασχηματίζει το μῦθο. Ἡ Ευρυδίκη δεν εἶναι μόνο ἐρωτικό σύμβολο ἀλλά και πηγὴ ἐμπνευσης. Ἡ εμφαντικὴ καταδήλωση της παρουσίας του μυθικοῦ προσώπου λειτουργεῖ ὡς ἀλληγορικός συμβολισμός της ποιητικῆς ἐμπνευσης, που περιγράφεται ὡς τραυματικὴ κατάσταση, ὡς διαδικασία

²⁹⁴ Αγορή Γκρέκου, *Ἡ καθαρὴ ποίηση στην Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, 2000, σελ. 125-126.

²⁹⁵ Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τα Ποιήματα*, Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1992, σελ. 208-212.

οδύνης και εσωτερικής έντασης: "κι' είναι ἡ Εὐρυδίκη.// ἡ Εὐρυδίκη πού
ἔρχεται / καί φεύγει / καί ΞΑΝΑΡΧΕΤΑΙ / γιά / νά / σταθῆ / ὀριστικά / μέσ' στή /
φρικτή / πληγή / τῶν / ἀγριεμένων / σωθικῶν / μου...". Ἡ εγγραφή του μύθου στο
ποιητικό ασυνείδητο πραγματοποιεῖται μέσω των αυτοαναφορικών ταυτίσεων του
υποκειμένου και της ποιητικής τους εξωτερίκευσης.

Ο παρενθετικός λόγος, που ακολουθεῖ, πιστοποιεῖ την επιθυμία ταύτισης
του υποκειμένου με το μυθικό πρόσωπο του Ορφέα και επιβεβαιώνει τη βασική
ερμηνευτική γραμμὴ που ακολουθοῦμε, ὅτι δηλαδή στο ποίημα υπαινίσσεται το
μυστικιστικό χαρακτήρα της ποίησης και παραλληλίζει τη διαδικασία γραφῆς του
με μυστικιστική τελετή. Ἐμμεσα διατυπώνεται ἡ ορφική αντίληψη για την ποίηση
που ἤθελε τα ποιήματα να εἶναι συνδεδεμένα με τα θρησκευτικά και μυστηριακά
δόγματα, πάνω στα οποία στηριζόταν και ἡ διδασκαλία των Ορφικῶν. Ο
Εγγονόπουλος δεν ἀνάγει την ποιητική σε θρησκευτική κοσμοθεωρία. Θεωρεῖ ὅμως
ὅτι ἡ διαδικασία παραγωγῆς της ποίησης ἔχει μυστικιστικό χαρακτήρα. Στο
κείμενο ο ποιητής χρησιμοποιεῖ το μοτίβο της δικαίωσης ενός παλιού χρησμοῦ,
μοτίβο αρκετά διαδεδομένο στην τραγική ποίηση, για να ἀποκαλύψει την επιθυμία
και την πρόθεση της ποιητικής ταύτισης: "(κι' ἴσως / καί / γιά / νά δικαιωθεῖ / ὁ
παλῆς / χρησμός / πού / κάποι' ὤρισε / πῶς εἶμαι / ὁ 'Ορφέας / ὁ ψηλός / λεπτός /
κι' ἀθάνατος / βγαλμένος ἀπό / τά πλατεῖα / τά στήθια / τοῦ 'Ερμῆ / τοῦ /
Τρισμεγίστου). Το τελευταῖο στιχικό σύνολο με την ταύτιση ποιητικῶν υποκειμένου
και Ορφέα ἀλλά και τη γέννησή του ἀπό <<τά στήθια τοῦ 'Ερμῆ τοῦ
Τρισμεγίστου>> τεκμηριώνει την ερμηνευτική πρόταση περί ποιητικῶν
μυστικισμοῦ. Ο Ερμῆς ο Τρισμέγιστος (Τεοῦχ ἢ Θεοῦτ ἢ Θωθ ο Τρισμέγιστος των
Αἰγυπτίων) θεωρεῖται ο συγγραφέας των "Ερμητικῶν Ἀπόκρυφων Γραφῶν"²⁹⁶.
Στους μεταγενέστερους χρόνους με την ονομασία αὐτή καλεῖται ο αἰγυπτιακός

²⁹⁶ Ερμῆ του Τρισμέγιστου, *Ερμητικά Κείμενα*. Πρόκειται για κείμενα που ἀποδίδονται στον
αἰγυπτιακό θεό Τεοῦθ ἢ Θωθ που κατά την παράδοση ἦταν ο γραμματέας των θεῶν. Αὐτός
κατέγραψε τη Σοφία των θεῶν και την παρέδωσε στους μνημένους πιστοῦς του. Αὐτή ἡ σοφία
ἦταν ἀπόκρυφη και μυστικιστική. Τα κείμενα αὐτά που ἀποδίδονται στον Ερμῆ τον Τρισμέγιστο,
διαμορφώθηκαν στην ἀρχαία Αἴγυπτο στα χρόνια των Πτολεμαίων (4ος - 1ος π. χ. αἰώνας) και
μεταφράστηκαν στα ἑλληνικά ἀπό τον ιερέα Μανέθωνα στους ἑλληνιστικούς χρόνους. Το
μεγαλύτερο μέρος του Corpus Hermeticum πήρε τη σημερινή του μορφή ἀπό τον 1-ο - 2-ο αἰώνα
μ.χ. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ἕνα συμπῆλημα ἀρχαίων ἑλληνικῶν, Αἰγυπτιακῶν και
ἄλλων ἀνατολικῶν θρησκευτικῶν θεωριῶν, ἀναμειγμένων με τις φιλοσοφικές ιδέες του Πλάτωνα,
των Πυθαγορείων και των Στωϊκῶν. Ἐχουν ἐκδοθεῖ ἀπό τους A. D. Nock και E. A. C.
Festugiere , Paris 1945. Ἀλλά και: Hermetica - Corpus Hermeticum, επιμ. W. Scott, 4 τόμοι,
Oxford, 1924 - 1936. Στα ἑλληνικά βλέπε: Ερμῆ του Τρισμέγιστου, *Ερμητικά Κείμενα*,
Παρασκήνιο, μτφρ. Περικλῆς Ροδόκης - Ἀπόστολος Τζαφερόπουλος, Αθήνα 1990.

θεός Θωθ²⁹⁷, ο οποίος ταυτίστηκε με τον ελληνικό θεό Ερμή λόγω των συγγενών με αυτόν ιδιοτήτων. Στην ελληνική παράδοση ο Ερμής ήταν ο αγγελιαφόρος των θεϊκών αποκαλύψεων προς τους ανθρώπους. Στα κείμενα του Ερμή του Τρισμέγιστου η αποκάλυψη και η μύηση στη θεοσοφία συντελούνται μέσα από τη γνώση. Η μύηση στη γνώση είναι μια διαδικασία διαλόγου ανάμεσα στον άνθρωπο και το Θεό. Η μυστικιστική καταγωγή της γνώσης στα <<Ερμητικά Κείμενα>> παραλληλίζεται από τον Εγγονόπουλο με το μυστικό και αποκαλυπτικό χαρακτήρα της ποίησης.

* * *

Τη βασική θεωρητική πρόταση για τη μυστική καταγωγή της ποίησης ο Εγγονόπουλος θα τη διατυπώσει σε ένα από τα πρώτα του ποιήματα. Στο πεζολογικό, ομώνυμο ποίημα της συλλογής "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν"²⁹⁸ ανιχνεύονται οι πρώτες υποδηλώσεις ενός λανθάνοντος μυστικισμού, καθώς στο ποίημα υποφώσκουν αναφορές σε μυστηριακές τελετές, ενταγμένες όμως σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, ως μέρος μιας θεωρητικής πρότασης για τη μυστικιστική υπόσταση και καταγωγή της ποίησης. Παράλληλα η υπόδυση ενός φανταστικού προσώπου λειτουργεί ως θύλακας αυτοαναφορικών συνδηλώσεων με σημείο αναφοράς την τραυματική ατομική εμπειρία. Η πρώτη ενότητα ορίζει και το πρώτο (έμμεσο) επίπεδο αυτοαναφορικότητας: "Άλβανοί χορεύοντες σκέπτονται νά στρέψουν προς νέες διευθύνσεις τίς ενέργειές τους, εις τρόπον ὥστε τά παιδιά νά μήν καταλάβουν τίποτες ἀπό τίς πικρίες καί τās ἀπογοητεύσεις τῆς ζωῆς. Νά μήν καταλάβουν τίποτες πρίν ἀπό τόν καιρό τους. Πάντως οἱ σκέψεις αὐτῶν τῶν Ἄλβανῶν δέν περνοῦν πέρα ἀπό τούς σκαρμούς τῶν παραθύρων". Η δεύτερη ορίζει το άμεσο επίπεδο, της ταύτισης του υποκειμένου με το πρόσωπο του Γουλιέλμου Τσίτση, του επιδιορθωτή πνευστῶν οργάνων που επιχειρεί ένα τέχνασμα, μια απάτη σε βάρος των <<μελλονύμφων>>.

Η ερμηνευτική μας πρόταση στο σημείο αυτό θα επικαλεστεί μια διευρυμένη εφαρμογή της διακειμενικότητας με πεδίο αναφοράς τις εικαστικές τέχνες. Με αυτή την έννοια θα υποστηρίξουμε ότι η φράση <<Άλβανοί χορεύοντες>> έχει ως

²⁹⁷ Ήταν αρχικά τοπικός θεός και λατρευόταν στις ομώνυμες πόλεις της Άνω και Κάτω Αιγύπτου. Θεωρούνταν εφευρέτης της γραφής και όπως ο Έλληνας Ερμής ήταν προστάτης των τεχνών και των γραμμάτων. Για αυτό το λόγο αφιέρωναν σ' αυτόν τα μαγικά βιβλία και τον θεωρούσαν μέγα γνώστη των μαγικών λόγων και των μαγικών τελετών. Δεν είναι παράδοξο που ταυτίστηκε με τον Έλληνα Ερμή και ονομάστηκε Ερμής Τρισμέγιστος από τους νεοπλατωνικούς, οι οποίοι ταυτίζονταν με τους πιστούς του Αιγυπτίου θεού στην έκσταση και τη μυστικοπάθεια. Η παράδοση αναφέρει ότι ήταν δάσκαλος του θεού Όσιρη.

²⁹⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 13 - 15.

διακειμενικό της ισοδύναμο λιθογραφία του δέκατου ένατου αιώνα με τίτλο <<Albanais dansants²⁹⁹>>, στην παράσταση της οποίας κυριαρχεί η φιγούρα πολεμιστή-χορευτή που εκτελεί χορευτικές κινήσεις κρατώντας δύο σπαθιά. Ο ποιητής όμως προειδοποιεί: "Νά μήν ταραχθῆ κανείς : ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι ἡ μόνη πού ἐβοήθησε τόν ἀποθανόντα ἀόμματο φαροφύλακα νά ἀνακαλύψῃ τό μυστικόν τοῦ φρέατος". Το μυστικό του φρέατος ἢ κατά συνεκδοχή το μυστικό φρέαρ αποτελεί ουσιαστικά και το μυστικό του ποιήματος, ἴσως το κλειδί που θα βοηθήσει στο ἀνοιγμα της σημασιακῆς του θωράκισης. Στα ὅρια της διακειμενικῆς ἐπικοινωνίας ο στίχος θα συναντήσῃ τον ἀποκαλυπτικὸ λόγο του Ἰωάννη:

"1. Καί ὁ πέμπτος ἄγγελος ἐσάλπισεν· καί εἶδον ἄστέρα ἐκ τοῦ οὐρανοῦ πεπτωκότα εἰς τήν γῆν, καί ἐδόθη αὐτῶ ἡ κλεῖς τοῦ φρέατος τῆς ἀβύσσου.
2. Καί ἤνοιξεν τό φρέαρ τῆς ἀβύσσου· καί ἀνέβη καπνός ἐκ τοῦ φρέατος ὡς καπνός καμίνου μεγάλης, καί ἐσκοτώθη ὁ ἥλιος καί ὁ ἀήρ ἐκ τοῦ καπνοῦ τοῦ φρέατος".

(Ἀποκάλυψη, κεφ. Θ', 1-2)³⁰⁰

Ἀλλά και στο βιβλικὸ κείμενο της "Γενέσεως"³⁰¹:

"Ἰσαάκ δέ διεπορεύετο διὰ τῆς ἐρήμου κατά τό φρέαρ τῆς δράσεως" (το πηγάδι που εἶχε παρουσιασθεῖ ὁ Θεός), [κεφ. κδ', 62].

Πέρα ἀπό τις αυτοαναφορικῆς νύξεις ζητούμενο ἐρμηνευτικὸ και μεθοδολογικὸ παραμένει ἡ μυστικιστικὴ διάσταση του λόγου. Το ἐπίθετο <<μυστικὸ>> προϋδεάζει ἀλλά δεν ἀποδεικνύει. Ἡ ἐρμηνευτικὴ προσπάθεια θα στραφεῖ στη χρήση ἐξωκειμενικῶν στοιχείων, πάντα ὅμως με σημεῖο ἀναφορᾶς το μῦθο που διακειμενικά ὀριοθετεῖται και το σημασιολογικὸ πλαίσιο του ποιήματος. Πρόκειται για μέρος ἀπὸ το μῦθο της Δήμητρας ἀλλά και για τὴν τελετὴ των Ἐλευσινίων μυστηρίων που υπαινικτικὰ δηλώνεται ἡ παρουσία τους στην πρώτη και τὴν τρίτη ἐνότητα του κειμένου. Ὅσον ἀφορᾶ τὸν πρῶτο, ὁ ὀμηρικὸς "Ὑμνος στη Δήμητρα" ἀναφέρει ὅτι ἡ θεὰ ψάχνοντας για τὴν κόρη της, τὴν Περσεφόνη,

²⁹⁹ "Albanais dansants", "Ἀλβανοὶ χορεύοντες", ἐπιμ. K. Haupt, Lithographie G. Kolman-Athènes, Edition de la Librairie Centrale-Athènes.

³⁰⁰ Ἡ Ἀποκάλυψη του Ἰωάννη, μεταγραφή Γιώργος Σεφέρης, Ἴκαρος, Αθήνα 1975, σελ. 76.

³⁰¹ Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη, τόμ. Α', Γένεσις, "Ὁ Σωτήρ", Αθήνα 1997.

έφτασε μέχρι το ανάκτορο του βασιλιά της Ελευσίνας Κελεού και κουρασμένη καθώς ήταν, κάθισε θλιμμένη κοντά στο Παρθένιο φρέαρ:

"πρίν γ' ὄτε δὴ Κελεοῖο δαΐφρονος ἴκετο δῶμα,
ὄς τότ' Ἐλευσῖνος θυοέσσης κοῖρανός ἦεν.
ἔξετο δ' ἔγγυς ὁδοῖο φίλον τετιμημένη ἦτορ
Παρθενίω φρέατι ὄθεν ὑδρεύοντο πολῖται
ἐν σκιῇ, αὐτὰρ ὕπερθε πεφύκει θάμνος ἐλαίης..."
(Εἰς Δημήτραν, 96-100)³⁰²

Ο μύθος όμως εντάσσεται στο πραγματολογικό πλαίσιο της ιστορίας του χώρου και των αποτυπώσεών του πάνω στην ανθρώπινη συμπεριφορά. Εκεί συναντά το μυστικισμό της αρχαιότητας. Το <<μυστικό του φρέατος>> αλλά και ο <<χορός των Αλβανίων>> σε επίπεδο μεταφορικών υποδηλώσεων συνδέονται κατά ένα μέρος με το τελετουργικό των Ελευσινίων Μυστηρίων. Οι επίσημες γιορτές των Μυστηρίων άρχιζαν στις 19 Βοηδρομιώνος με την πομπή των μυστιών και των ιερών να επιστρέφει πίσω στην Ελευσίνα. Η πομπή έφτανε στο ιερό της Ελευσίνας τις πρώτες ώρες της επόμενης μέρας. Τότε σταματούσαν στο Καλλίχορον φρέαρ και οι μύστες χόρευαν και τραγουδούσαν κρατώντας δάδες. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή το φρέαρ ονομάστηκε Καλλίχορον, επειδή γύρω του χόρευαν ωραίους χορούς και έψαλλαν ύμνους στη θεά Δήμητρα οι Ελευσίνιες κόρες, ίσως όταν έφτανε η πομπή στην Ελευσίνα, την παραμονή της τελευταίας μέρας των Μυστηρίων. Το Καλλίχορον φρέαρ που αναφέρει ο Πausανίας, ταυτίζεται με το Παρθένιο φρέαρ του ομηρικού ύμνου και βρισκόταν στη βόρεια είσοδο του Τελεστηρίου, δίπλα στα Προπύλαια. Μπορεί τα συγχρονικά νοηματικά πλαίσια στα οποία εντάσσεται ο λόγος του Εγγονόπουλου να επιβάλουν μια συμβατική ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου αλλά στη συγκρότησή του ανιχνεύονται υποστρώματα ιστορικών ή μυθολογικών αναφορών που επιτρέπουν την ερμηνευτική "παρέκκλιση". Η συσχέτιση που επιχειρήσαμε μπορεί να είναι συμπτωματική ή συνειρμική αλλά αποδεικνύει ότι ο Εγγονόπουλος συγκροτεί τον ποιητικό μύθο με υλικό όχι μόνο την αναγνωστική αλλά και την άμεση ή έμμεση βιωματική εμπειρία. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι στο ποίημα διαπλέκονται η αυτοαναφορικότητα, ο ερωτισμός, ο θάνατος και η κριτική θεώρηση με το μυστικισμό. Η διαπλοκή αυτή οφείλεται στην ανάγκη θεωρητικής τεκμηρίωσης της πρότασης για την αποδοχή του υπερρεαλισμού ως καταστατική προϋπόθεση της ποιητικής πράξης.

* * *

³⁰² Ομηρικοί Ύμνοι, επιμ. Δ. Π. Παπαδίσας- Ελένη Λαδιά, Εστία, Αθήνα 1997.

Την ερμηνευτική γραμμή του λογοτεχνικού μυστικισμού ακολουθεί και το ποίημα "Ο μυστικός ποιητής"³⁰³ από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" και με υπότιτλο "hommage à ravel". Το ποίημα συγκροτείται από τρεις στροφικές ενότητες με ανισομερώς αναπτυγμένα στιχικά υποσύνολα αλλά ενιαία αφηγηματική δράση. Παραθέτουμε την πρώτη στροφή: "ή σκιά τῆς λίμνης / ἀπλώνονταν μέσ' στό δωμάτιο / καί κάτω ἀπό κάθε καρέκλα / κι' ἀκόμη κάτω ἀπ' τό τραπέζι / καί πίσω ἀπ' τά βιβλία / καί μέσ' στά σκοτεινά βλέμματα / τῶν γύφινων προπλασμάτων / ἀκούγονταν σάν ψιθύρος / τό τραγούδι τῆς / μυστικῆς ὀρχήστρας / τοῦ νεκροῦ ποιητῆ / καί τότε μπῆκε ἡ γυναῖκα πού περίμενα / τόσον καιρό / ὀλόγυμνη / μέσ' στ' ἄσπρα ντυμένη / κάτω ἀπ' τό φῶς τοῦ φεγγαριοῦ / μέ τά μαλλιά λυμένα / μέ κάτι πράσινα χορτάρια μέσα στά μάτια / πού κυματίζανε ἀργά / ὡσάν τίς ὑποσχέσεις / πού δέν δοθήκανε ποτές / σέ μακρινές ἄγνωστες πόλεις / καί σ' ἄδεια / ἐρειπωμένα / ἐργοστάσια".

Σε επίπεδο συνταγματικής οργάνωσης παρατηρούμε ὅτι τα λεξήματα "σκιά", "σκοτεινά" καί "μυστικῆς" υποδηλώνουν μια κατάσταση μυστικισμού καί παραισθήσεων υποβάλλοντας στην ἀνάγνωση την ἀνάλογη ατμοσφαιρική ἐνταση. Η μυστηριώδης δύναμη (σκιά) εισχωρεῖ στον κλειστό χώρο (δωμάτιο) καί ἀπλώνεται στα ἀντικείμενά του (καρέκλα, τραπέζι, βιβλία) καταλαμβάνοντας τη σκοτεινή πλευρά τους (κάτω, κάτω, πίσω). Η ἀρνητική σημασιολόγηση της ἐννοιας ἀναδεικνύεται σε καταλύτη της δράσης καί σε διαμορφωτικό παράγοντα των συνθηκῶν ἐξέλιξής της. Η παρουσία της ἀποτελεῖ μεταφορική ἐκδοχή μιας διαδικασίας θανάτου, την οποία βιώνει το ομιλούν υποκείμενο καί ἡ οποία ἐπενεργεῖ καταλυτικά στο σημασιακό περιβάλλον της πρώτης στροφικῆς ἐνότητας. Το ποίημα μορφοποιεῖ υπερρεαλιστικά ἓνα γλωσσικό υλικό που ἀποκτήθηκε κατά τη διάρκεια της προγενέστερης λογοτεχνικῆς ἐμπειρίας του υποκειμένου. Ἐτσι σε ἐπίπεδο διακειμενικῆς διεργασίας το ποίημα φαίνεται να <<απορροφά>> στοιχεῖα καρικατικῆς ποίησης σε βαθμό που να ἀναπτύσσεται μεταξύ των δύο ποιητῶν ἓνας υπόγειος διάλογος. Αφετηρία του διαλόγου καί <<κείμενο>> πάνω στο οποίο στηρίζεται το ποίημα του Εγγονόπουλου φαίνεται να ἀποτελεῖ το μπωντλαϊρικῶν³⁰⁴ ἀποχρώσεων ποίημα "Εμβατήριο πένθιμο καί κατακόρυφο" του Κ. Γ. Καρυωτάκη³⁰⁵. Παραθέτουμε την πρώτη καί την τελευταία στροφή:

³⁰³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 57.

³⁰⁴ Το θέμα της ποιητικῆς <<ἀνίμωσης>> το δανείζονται καί οἱ δυο ποιητές ἀπό τον Charles Baudelaire καί συγκεκριμένα ἀπό το ποίημα "Élévation" των "Fleurs du Mal". Το παραθέτουμε σε μετάφραση του Γιώργη Σημηριώτη. Γράμματα, Αθήνα 1991:

Πάνω ἀπό λίμνες, θάλασσες, πάνω ἀπ' τις λαγκαδιές,
πάνω ἀπ' τα δάση, τα βουνά, τα νέφη, τους ἀγέρες,

"Στό ταβάνι βλέπω τούς γύψους
Μαϊάνδροι στό χορό τους μέ τραβᾶνε.
Ἡ εὐτυχία μου, σκέπτομαι, θά' ναι
ζήτημα ὕψους.

[...]

Σύμβολα ζωῆς ὑπερτέρας,
ρόδα ἀναλλοίωτα, μετουσιωμένα,
λευκές ἀκανθες ὀλόγυρα σ' ἓνα
Ἐμάλθειο κέρας".

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου <<τά σκοτεινά βλέμματα / τῶν γύψινων προπλασμάτων>> παραπέμπουν στους <<γύψους>> και τους <<μαϊάνδρους>> της καρυωτακικῆς ἐμπνευσης. Και τα δύο ὅμως ἔχουν σημεῖο αναφοράς και

πάνω απ' τον ἥλιο το χρυσό, πάνω από τους αἰθέρες
και πάνω από τις ἑναστρες των κόσμων τις γραμμές,

ω Σκέψη μου, ανυψώνεσαι, πλανιέσαι φτερωτή
και, σαν καλός κολυμβητής μες στο νερό ως λιγώνεις,
με μια αναγλία τ' ουρανοῦ τα τρίσβαθα αυλακώνεις
και με πρωτοφανέρωτη κι αντρίκια ἠδονή.

Πέτα από τα μιάσματα της νέκρας μακριά·
πήγαινε να καθαριστείς στον πιο ψηλό αέρα
και πιες σαν καθαρό πιωτό και θεϊκό εκεί πέρα
τη φλόγα που λαμπρόφωτη τ' ἄπειρο πλημμυρά!

Πέρα απ' την πλήξη τη στυγνή, τη θλίψη την τρανή,
που βάρος φέρνουνε φριχτό στη σκοτεινή μας ζήση,
καλότυχος ὅποιος μπορεί να γοργοπτερουγίσει
και στη γαλήνια ἔκταση να πάει, τη φωτεινή·

ὅποιος, με σκέψεις που ἔχουνε φτερά κορυδαλλῶν,
προς τα ουράνια λεύτερα κάθε πρωί πετάει,
που πάνω απ' τη ζωή τραβάει κι ακόπιαστα γρικαίει
τη γλώσσα των βουβῶν πραγμάτων, των ανθῶν!

305 Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ἀπαντα τα Ευρισκόμενα*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, τόμος πρώτος, Αθήνα 1983, σελ.165.

<<υποκειμένο>> τους "Τεχνητούς παραδείσους"³⁰⁶ του Μπωντλαίρ. Συγκεκριμένα στην τέταρτη ενότητα του μπωντλαιρικού κειμένου με τίτλο "Το ποίημα του χασίς" και στην ευρύτερη ενότητα "Ο Άνθρωπος-Θεός" γράφει:

"Αν είσατε μία από τις ψυχές αυτές, ή έμφυτη αγάπη σας για τή μορφή και τό χρώμα θά βρεί πριν άπ' όλα άφθονότατη τροφή στά πρώτα στάδια τής μέθης σας. Τά χρώματα θά άποκτήσουν άσυνήθιστη ένεργητικότητα και θα εισδύσουν στό μυαλό σας μέ νικηφόρα ένταση. Ευαίσθητες, μέτριες ή άκόμα και κακές ο ί ζ ω γ ρ α φ ι έ ς τ ω ν τ α β α ν ι ω ν θά ζ ω ν τ α ν έ ψ ο υ ν μέ μι ά ζ ω ν τ ά ν ι α τ ρ ο μ α κ τ ι κ ή τό π i ó π ρ ό σ τ υ χ ο ζ ω γ ρ α φ ι σ μ έ ν ο χ α ρ τ i π ο ύ κ α λ ύ π τ ε ι τ ο ύ ς τ ο i χ ο υ ς τ ω ν π α ν δ ο χ ε i ω ν θά άποκτήσει βάθος ύπέροχων φαντασμαγορικών παραστάσεων".

Αν τώρα ακολουθήσουμε αντίστροφη πορεία, οι συλλογισμοί θα μας οδηγήσουν από τον Μπωντλαίρ στον Καρυωτάκη και από τον Καρυωτάκη στον Εγγονόπουλο με ενδιαμέσο ίσως τους νεορομαντικούς στίχους του Ρώμου Φιλύρα:

"Εκεί πού πόνημα άθλησα τή ζήση μου
μέ τών όνείρων τήν πιστήν ούσία
μέσ' τή Χοάνη του' Ύψους κι' ώραμάτησα
σάν ξένη, τή δική μου Άθανασία!

Έκεί πού τό ταβάνι ούράνιο γίνηκε
κι' έπεσε ό κόσμος μέσ' τήν κάμαρά μου
κι' άστένεψε ή ρολπή μου και σάν άγαλμα
στήθηκε ξάφνου πάναγνη ή χαρά μου".
(Άγιος)³⁰⁷

Το κείμενο του Εγγονόπουλου, χωρίς να μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία της <<παραισθησιογόνου>> λογοτεχνίας, χρησιμοποιεί ορισμένα μοτίβα της όχι ως τεκμηρίωση μιας υποκειμενικής εμπειρίας αλλά ως μέσο ανάδειξης των ιδιαιτεροτήτων ενός μυστικού ποιητή και ως πιστοποίηση μιας διεκπεραιωμένης ήδη για τις ανάγκες του κειμένου πρόθεσης. Είχε όμως ο Εγγονόπουλος σαν

³⁰⁶ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Τεχνητοί Παραδείσοι*, μτφρ. Νίκου Φωκά, σελ. 69-70. Τη συσχέτιση των κειμένων του Καρυωτάκη και του Μπωντλαίρ επιχειρεί η Λίζυ Τσιριμάκου στο περιοδικό "ΠΟΙΗΣΗ", σελ. 43 - 44, τεύχ. 9, 1997. Το άρθρο έχει τίτλο: "Ποιητική άλλημεία: Μπωντλαίρ-Καρυωτάκης".

³⁰⁷ Ρώμος Φιλύρας, *Άπαντα*, συλλογή <<Θυσία>> (1919 - 1923), επιμ. Αιμ. Χουρμούζιου, Γκοβόστις, Αθήνα 1939, σελ. 88.

προσωπικότητα τα χαρακτηριστικά μιας μυστικής ιδιοσυγκρασίας; Η απάντηση είναι καταφατική, αν πάρουμε υπόψη μας όχι μόνο τις βεβαιωμένες μαρτυρίες για την προσωπικότητά του αλλά και το ίδιο το έργο του. Σ' αυτό συναντάμε αρχετυπικές μορφές, συχνές αναφορές στο θάνατό του, μυστηριακούς μύθους και οραματικές συλλήψεις που σε συνδυασμό με μια μεταφυσική στη θέαση της ζωής συνθέτουν την εικόνα του μυστικού ποιητή. Για αυτό το λόγο και το ποίημα παραπέμπει σε δύο νεκρούς ποιητές, που εκτός του ότι ο Εγγονόπουλος εκτιμούσε πολύ, είχαν και όλα τα χαρακτηριστικά της μυστικής ιδιοσυγκρασίας και μιας ιδιόρρυθμης προσωπικότητας. Και εννοούμε το Διονύσιο Σολωμό και τον Κώστα Καρυωτάκη, ποιητές που με το έργο τους σημάδεψαν τη νεότερη ποίηση. Ο Εγγονόπουλος αναφέρεται στον πρώτο για τον αποδεδειγμένο μυστικισμό του και στο δεύτερο για την αιρετικότητα της γραφής και τα σκοτεινά και ολέθρια πάθη του. Με αυτό τον τρόπο διακρίνει και αυτά τα χαρακτηριστικά άλλωστε αποδίδει και ο Μπωντλαίρ στο μυστικό ποιητή³⁰⁸.

Την ίδια θεματική, τη θεματική της απώλειας και του θανάτου, ενταγμένη σε ένα ανάλογο εικονιστικό περιβάλλον, συναντάμε και στο ποίημα του Γιώργου Σεφέρη "Η στέρνα", το οποίο ο ποιητής δημοσίευσε το 1932. Παραθέτουμε χαρακτηριστικά την τρίτη και την τέταρτη στροφή:

"Στό πύργωμα του θόλου ανέλεπς νύχτας
πατούνε οί έννοιες κι οί χαρές διαβαίνουν,
μέ τό γοργό κροτάλισμα τής μοίρας
πρόσωπα ανάβουν λάμπουν μιά στιγμή
καί σβήνουνται σ' ένα σκοτάδι έβένου.

(Η στέρνα)³⁰⁹

³⁰⁸ "Και για την άσκηση: Έχετε υπ' όψη σας πως κάθε μυστικός έχει κάποια κρυφή ατέλεια, συχνά πολύ υλιστική: ο ένας είναι μέθυσος, ο άλλος λαίμαργος, ο τρίτος λάγνος. Ο ένας υπερβολικά τσιγκούνης, ο άλλος υπερβολικά σκληρός, κτλ. Θεέ μου! λέω, μά ποιός είναι λοιπόν αυτός ο νόμος ο μοιραίος που μας αλυσοδένει; ... Οι μυστικοί, οι άνθρωποι των εσωτερικών εκλάμψεων, ήταν οι πιο μεγάλοι άνθρωποι. Γιατί να πρέπει να τιμωρούνται για το μεγαλείο τους; Η φιλοδοξία τους δεν ήταν ό, τι το πιο ευγενικό; ... Κι αν είναι έγκλημα να θέλεις πάση θυσία να γνωρίσεις την αλήθεια ... πιστεύω πως πρέπει να είμαστε πολύ επιεικείς απέναντι σ' αυτούς τούς περιώνυμους ενόχους, γιατί, όντας παιδιά κι εμείς του 18 ου και του 19 ου αιώνα, η ίδια αυτή ατέλεια μπορεί να μας καταλογιστεί σε όλους". CH. BAUDELAIRE, E. A. POE. *Sa vie et ses ouvrages*, (1852), Pléiade, 2, page 287. (Μτφρ. Χρήστος Παπάζογλου, *Μυστικιστικά θέματα και σύμβολα στο Carmen Seculare του Διονυσίου Σολωμού*, ό. π., σελ. 128).

³⁰⁹ Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σελ. 33.

Αν θεωρήσουμε την <<έρπουσα σκιά>> ως εκδοχή του θανάτου, τότε το ποίημα του Εγγονόπουλου και συγκεκριμένα οι στίχοι: "ἀκούγονταν σάν ψίθυρος / τό τραγούδι τῆς / μυστικῆς ὀρχήστρας / τοῦ νεκροῦ ποιητῆ" παραπέμπει στο καθαφικό "Απολείπειν ὁ Θεός Ἀντώνιον" και στον ἀόρατο θίασο³¹⁰ του Αλεξανδρινού ποιητῆ. Γράφει ὁ Κωνσταντῖνος Καβάφης:

"Σάν ἔξαφνα, ὦρα μεσάνυχτ' ἀκουσθεῖ
ἀόρατος θίασος νά περνᾷ
μέ μουσικῆς ἑξαισίες, μέ φωνές -
τήν τύχη σου πού ἐνδίδει πιά, τά ἔργα σου
πού ἀπέτυχαν, τά σχέδια τῆς ζωῆς σου
πού βγῆκαν ὅλα πλάνες, μὴ ἀνοφέλετα θρηνήσεις".
(Ἀπολείπειν ὁ Θεός Ἀντώνιον)³¹¹

Ἡ διακειμενική σχέση εντοπίζεται περισσότερο σε επίπεδο ρητορικό και λιγότερο σε επίπεδο θεματικῆς συγγένειας. Οἱ <<ἐξαισίες μουσικῆς του ἀόρατου θίασου>> στον Καβάφη και το <<τραγούδι τῆς μυστικῆς ὀρχήστρας>> στον Εγγονόπουλο συστοιχοῦν κειμενικά ἀλλά ἐντάσσονται σε διαφορετικά νοηματικά συμφραζόμενα. Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση ἐνδοκειμενικῆς ἐπικοινωνίας σχετικὰ με τὸν τρόπο πού ὁ μυστικός ποιητῆς ὁραματίζεται τὸ θάνατό του μέσα ἀπὸ τὴ ρητορική <<ἀνα-τροπή>> του υπερρεαλιστικοῦ χιούμορ ἀποτελεῖ τὸ ποίημα "Νυκτερινὴ Μαρία"³¹² ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Μὴν ὀμιλεῖτε εἰς τὸν ὁδηγόν":

"Τὴν ἐπομένη ἀκριβῶς τοῦ θανάτου μου, ἢ μᾶλλον τῆς θανα- / τώσεώς μου, πῆρα νά διαβάσω ὅλες τίς ἐφημερίδες, γιὰ νά μά-/θω ὅσο τὸ δυνατόν περισσοτέρας λεπτομερείας ὡς πρὸς τὰ τῆς / ἐκτελέσεώς μου. Φοροῦσα, λέει, κιτρίνου χρώματος ἔπεν- / δύτην, δικτυωτὸν λαιμοδέτην καὶ περικεφαλαίαν. Τὰ μαλλιά / μου ἦτανε ὁμοια μέ βοῦρτσα, ἴσως μπογιατζῆ, ἴσως πιτυοκάμ- / πτη".

³¹⁰ "Ἐν ταύτῃ τῇ νυκτί λέγεται, μεσοῦση σχεδόν, ἐν ἡσυχίᾳ καὶ κατηφείᾳ τῆς πόλεως διὰ φόβον καὶ προσδοκίαν τοῦ μέλλοντος οὔσης, αἰφνίδιον ὀργάνων τε παντοδαπῶν ἔμμελεις φωνάς ἀκουσθῆναι, καὶ βοήν ὄχλου μετ' εὐασμῶν καὶ πηδήσεων σατυρικῶν, ὥσπερ θίασου τινός οὐκ ἀθορύβως ἔξελαύνοντος. Εἶναι δὲ τὴν ὁρμὴν ὁμοῦ τι διὰ τῆς πόλεως μέσης, ἐπὶ τὴν πύλην ἔξω, τὴν τετραμμένην πρὸς τοὺς πολεμίους, καὶ ταύτῃ τὸν θόρυβον ἐκπεσεῖν πλείστον γενόμενον. Ἐδόκει δὲ τοῖς ἀναλογιζομένοις τὸ σημεῖον ἀπολείπειν ὁ θεός Ἀντώνιον, ᾧ μάλιστα συνεξομοιῶν καὶ συνοικειῶν ἑαυτὸν διετέλεσεν". Πλούταρχος, *Βίος Ἀντωνίου*, 75.

³¹¹ Κ. Π. Καβάφης, *Ἄπαντα*, Ἰκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 20.

³¹² Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 62.

Δε θα σταθούμε τόσο στη χιουμοριστική απόδοση της εικόνας όσο στο ίδιο το περιγραφόμενο γεγονός, καθώς και ο Εγγονόπουλος είχε τα σημάδια μιας <<μυστικής>> ιδιοσυγκρασίας (τάσεις φυγής και αυστηρότητα στις προσωπικές του επιλογές³¹³), χωρίς όμως να μπορεί να ταυτιστεί στο ζήτημα αυτό με τους μεγάλους μυστικούς της ελληνικής και της ευρωπαϊκής ποίησης. Αυτές τις ιδιαιτερότητες των μυστικών ποιητών περιέγραψε αναλυτικά ο Baudelaire αναφερόμενος στον Poe³¹⁴.

Οραματισμό του θανάτου επίσης διακρίνουμε και στους στίχους άλλου ποιήματος του Εγγονόπουλου:

" ... Ἡ πίκρα μου στάθηκε μεγάλη! Μέχρι τῆς στιγμῆς ἐκείνης ἐπίστευα εἰς τὰ προφητικά δράματα τῶν τορναδόρων, πρόσμενα τούς χρησμούς τῶν ἀλλοφρόνων ἱππέων, προσδοκοῦσα τὰς μεταφυσικὰς ἐπεμβάσεις τῶν ἀγαλμάτων. Μὲ γαλήνευε ἡ ἰδέα τοῦ πτώματός μου."

(Πολυξένη)³¹⁵

αλλά και στη λανθάνουσα αυτοαναφορικότητα του ποιήματος "Ένας αυλός μεσ' στην αυλή της εκατόμβης" με το συμβολισμό των στίχων:

"Ὁ νεκρὸς <<γλιγορεῖ>> μέσα στὴ σκοτεινὴ τραπέζα. Γιὰ φτάση κανεὶς ὡς ἐκεῖ πρέπει νὰ περάση ἀπὸ μὴν ἀτέλειωτη σειρά σεντούκια γιομάτα βουλοκέρια. Ἐκεῖ γιομίζουν τὰ χέρια τοῦ ὄλο στεφάνια μὲ πολύχρωμα λουλούδια, πού προορίζονται γιὰ τὰ κεφάλια τῶν ποιητῶν. [...] Τὰ πάντα εἰς μάτην. Ὁ νεκρὸς <<γλιγορεῖ>> μ ὄ ν ο ς τ ο υ μέσα στὴ σκοτεινὴ τραπέζα"³¹⁶.

Ο "Μυστικός Ποιητής" παρουσιάζει μια πολυεπίπεδη σημασιολογική οργάνωση. Θεματικά κέντρα και δεσπόζουσες έννοιες του κειμένου είναι η φυγή, ο θάνατος, ο έρωτας και η ποιητική δημιουργία. Γύρω απ' αυτές και πάνω σ' αυτές αρθρώνεται ο νοηματικός του ιστός. Οι λέξεις-σύμβολα συνυπάρχουν ως φορείς της πολλαπλής νοηματοδότησης του κειμένου. Για παράδειγμα η γυναικεία μορφή που εισβάλλει στο χώρο της ποιητικής αφήγησης, παρουσιάζεται πολλαπλά σημασιοδοτημένη. Εκτός από σύμβολο ερωτικό, είναι και σύμβολο ποιητικό, μεταφορικό ισοδύναμο της έμπνευσης και της ποιητικής δημιουργίας. Εμπριέχει

³¹³ "Δέν ἦταν εἴκολος στίς γνωριμίες. Στις δέκα περιπτώσεις, τίς ἑννέα ἦταν βέβαιο πὼς θά σέ προγκήξει", Οδυσσέα Ελύτη, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Τσαρος, Αθήνα 1987, σελ. 369.

³¹⁴ Χρήστος Παπάζογλου, *ό. π.*, σελ. 127- 128.

³¹⁵ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 29.

³¹⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 88-89.

όμως και τα χαρακτηριστικά του θανάτου. Η γυναίκα <<όλόγυμνη / μέσ' στ' ἄσπρα
ντυμένη / κάτω ἀπ' τό φῶς τοῦ φεγγαριοῦ>> συμπυκνώνει θετικές και αρνητικές
λειτουργίες φέρνοντας στο νου την εικόνα της φεγγαροντυμένης ἀπό τον
<<Κρητικό>> του Δ. Σολωμού:

"Ακόμη ἐβάστουνε ἡ βροντή....
Κι' ἡ θάλασσα, πού σκίρτησε σάν τό χοχλό πού βράζει,
Ἡσύχασε καί ἔγινε ὄλο ἡσυχία καί πάστρα,
Σάν περιβόλι εὐώδησε κι' ἐδέχτηκε ὄλα τ' ἄστρα·
Κάτι κρυφό μυστήριο ἐστένεψε τή φύση,
Κάθε ὁμορφιά νά στολιστῆ καί τό θυμό ν' ἀφήση.
Δέν εἶν' πνοή στόν οὐρανό, στή θάλασσα, φυσώντας
Οὔτε ὄσο κάνει στόν ἀνθό ἡ μέλισσα περνώντας,
Ἵμως κοντά στήν κορασιά, πού μ' ἔσφιξε κι' ἔχάρη,
Ἐσειότουν τ' ὄλοστρόγγυλο καί λαγαρό φεγγάρι·
Καί ξετυλίζει ὀγλήγορα κάτι πού ἐκεῖθε βγαίνει,
Κι' ὄμπρός μου ἰδοῦ πού βρέθηκε μία φεγγαροντυμένη,
Ἔτρεμε τό δροσάτο φῶς στή θεϊκιά θωριά της,
Στά μάτια της τά ὄλομαυρα καί στά χρυσά μαλλιά της".
[Ο Κρητικός (Απόσπασμα)]³¹⁷

Η σκηνοθετική σύλληψη της εμφάνισης της γυναικείας μορφής φαίνεται να σχετίζεται και με άλλα σολωμικά κείμενα, ὅπως για παράδειγμα το ἀπόσπασμα 32 ἀπό το "Λάμπρο" που περιγράφει αναλογικά την ἀνάδυση της Αφροδίτης ἀπό τη θάλασσα και μάλιστα κάτω ἀπό το φως του φεγγαριοῦ:

"Στήν κορυφή τῆς θάλασσας πατώντας
Στέκει, καί δέ συγχύζει τά νερά της,
Πού στά βάθη τους μέσα ὄλοστρωτα ὄντας
Δέν ἔδειχναν τό θεῖον ἀνάστημά της.
Δίχως αὔρα νά πνέη, φεγγοβολώντας
Ἡ ἀναλαμπή τοῦ φεγγαριοῦ κοντά της
Συχνότερε, σά νᾶχε ἐπιθυμήσει
Τά ποδάρια τά θεῖα νά τῆς φιλήσῃ".
(Αποσπάσματα διάφορα)³¹⁸

³¹⁷ Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, Ἰκαρος, σελ. 198-199.

³¹⁸ Διονυσίου Σολωμού, *ὁ. π.*, σελ. 196.

Πιο χαρακτηριστική όμως είναι η εικόνα από το Γ' Σχεδιάσμα των "Ελεύθερων Πολιορκημένων" και συγκεκριμένα από τους στίχους 15-21 του "Πειρασμού":

"Αλαφροϊσκιωτε καλέ, γιά πές άπόψε τί 'δες·
Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!
Χωρίς ποσῶς γῆς, οὐρανός καί θάλασσα νά πνένε,
Οὐδ' ὄσο κán' ἤ μέλισσα κοντά στό λουλουδάκι,
Γύρου σέ κάτι άτάραχο π' άσπρίζει μέσ στή λίμνη,
Μονάχο άνακατώθηκε τό στρογγυλό φεγγάρι,
Κι' ὄμορφη βγαίνει κορασιά ντυμένη μέ τό φῶς του".

(Ο πειρασμός)³¹⁹

Μια ανάλογη εικόνα που βασίζεται πάνω στο ίδιο μοτίβο της στολισμένης με του φεγγαριού το φως κόρης συναντάμε και στο νεανικό ερωτικό ποίημα του Σολωμού "Το όνειρο" που αποτελεί και μακρινό πρόδρομο της φεγγαροντυμένης:

"Πέστε άν είδετε ποτέ σας
Σ' άλλη τέτοια ώραία μαλλιά,
Τέτοιο χέρι, τέτιοιο πόδι,
Τέτιοια άγγελική θωριά;
[...]
"Ο,τι είπα αυτά τά λόγια,
Μοῦ έφανήκανε ὄμπρός
Άλλες κόρες στολισμένες
Μέ τοῦ φεγγαριού τό φῶς".
(Το όνειρο)³²⁰

Το ερώτημα που τίθεται πλέον δεν είναι αν ο Εγγονόπουλος επαναλαμβάνει ή όχι το μοτίβο της φεγγαροντυμένης (αυτό άλλωστε σε ένα βαθμό οι κειμενικές αναφορές το αποδεικνύουν) αλλά με ποιο τρόπο το επιχειρεί και τι σημασία θέλει να προσδώσει στον ποιητικό του λόγο. Η πρόταση να μελετηθεί η μορφή ως μεταφυσική αλληγορία του θείου έρωτα ενέχει την εγκυρότητα του σολωμικού <<υπο-κειμένου>> αλλά είναι περιοριστική της ερμηνείας και δεν αποκαλύπτει τη λειτουργικότητα του συμβολισμού στο υπερρεαλιστικό κείμενο. Η πρόταση αυτή είναι δόκιμη με την προϋπόθεση να θεωρήσουμε ολόκληρο το ποίημα

³¹⁹ Διονυσίου Σολωμού, *ό. π.*, σελ. 245.

³²⁰ Διονυσίου Σολωμού, *ό. π.*, σελ. 51.

ως αλληγορία μιας δοκιμασίας που υφίσταται το υποκείμενο από την οποία θα λυτρωθεί μέσα από την ταύτισή του (ερωτική, καλλιτεχνική) με τη οραματική μορφή. Πιστεύουμε ότι η ερμηνευτική άποψη που θεωρεί τη γυναικεία μορφή ως ένα συμβολισμό του ερωτικού στοιχείου στο ποίημα είναι μονομερής και δεν αποκαλύπτει πλήρως την ευρύτητα των σημασιακών υποδηλώσεων που προκύπτουν από τη συνεξέταση και ένταξη των θεματικών σταθερών του κειμένου στα δεδομένα της υπερρεαλιστικής γραφής. Οποιοδήποτε η ταύτιση ποιητικού υποκειμένου και κόρης απηχεί γενικότερους συμβολισμούς που διευρύνουν και τα ερμηνευτικά του όρια. Στην παρουσία της γυναικείας μορφής συμφύρονται οι έννοιες φύση, έρωτας, θάνατος, τέχνη, φυγή, αιωνιότητα που όλες μαζί συστοιχούν στη θεματική της ανηρημένης υπόσχεσης, της ματαιωμένης δυνατότητας επικοινωνίας. Η γυναικεία μορφή μετατρέπεται σε σύμβολο ερωτικό αλλά και σε σύμβολο ποιητικό περιβεβλημένο και στις δύο περιπτώσεις με την αχλύ του θανάτου.

Αλλά και η παρουσία του Καρυωτάκη είναι ιδιαίτερα αισθητή στο ποίημα. Οι στίχοι του Εγγονόπουλου: "κι' έλεγα νά χαθώ κι' εγώ / σάν τό νεκρό ποιητή / μέσα στά μακριά / μαλλιά της / μέ κάτι λουλούδια / π' ανοίγουν τό / βράδυ / και / κλείνουν / τό πρωί / μέ κάτι ψάρια ξερά / πού κρέμασαν / μ' ένα σπάγγο / ψηλά / στήν καρβουναποθήκη" παρά την έντονα υπερρεαλιστική χροιά αποπνέουν αίσθηση καρκυωτακικής υποβλητικότητας με διαδοχικούς συμβολισμούς του θανάτου. Η παρουσία της γυναικείας μορφής εξακολουθεί να είναι αινιγματική και στη δεύτερη ενότητα του κειμένου. Το ποιητικό υποκείμενο αιφνιδιαστικά μετατρέπεται σε ομιλούν υποκείμενο και πρωταγωνιστικό πρόσωπο της αφηγηματικής δράσης. Κίνητρο και λόγος αυτής της παρέμβασης είναι η ανάγκη του να ταυτιστεί με το νεκρό ποιητή και να επιλέξει το δρόμο της φυγής μέσα από τον έρωτα, μέσα από την τέχνη ή και μέσα από το θάνατο. Αυτός πιστεύουμε ότι είναι και ο βαθύτερος συμβολισμός της γυναικείας παρουσίας στο ποίημα. Ο Εγγονόπουλος δεν είναι περισσότερο αισιόδοξος από τον προγενέστερο ομότεχνό του. Τα <<λουλούδια που ανοίγουν το βράδυ και κλείνουν το πρωί>> (νυχτολούλουδα) και τα <<ξερά ψάρια στην καρβουναποθήκη>> μπορεί να ξαφνιαζουν με την υπερρεαλιστική τόλμη τους αλλά αποτελούν και μετωνυμικά ισοδύναμα του θανάτου. Το πρώτο στιχικό υποσύνολο της στροφικής ενότητας: "κι' έλεγα νά χαθώ κι' εγώ / σάν τό νεκρό ποιητή / μέσα στά μακριά / μαλλιά της" και ιδιαίτερα το λέξημα <<έλεγα>> είναι δηλωτικό της επιθυμίας αλλά και της ακυρωμένης δυνατότητας του υποκειμένου.

Η φυγή στον Εγγονόπουλο ως επιλογή συνιστά και προσπάθεια αντιμετώπισης της πραγματικότητας από μια άλλη διάσταση, μυστικιστική περισσότερο και όχι απαισιόδοξη όπως στον Καρυωτάκη. Και ο Εγγονόπουλος επιθυμεί να φύγει μακριά από όλα εκείνα που τον πληγώνουν αλλά την επιθυμία

του αυτή την εντάσσει σε μια γενικότερη στάση ζωής που την περιγράφει με κώδικες και σύμβολα που εμπεριέχουν την αίσθηση του θανάτου στη δυναμική του περισσότερο και όχι στη ρεαλιστική του διάσταση: "κι' έτσι νά φύγω / μακριά / απ' τήν όχλαγωγή / καί τό θόρυβο / τοῦ σκοπευτηρίου / νά φύγω μακριά / μέσ' στά σπασμένα / τζάμια / καί νά ζήσω / αἰώνια / πάνω στό ταβάνι / ἔχοντας ὁμως / πάντα / μέσα στά μάτια / τά μυστικά τραγούδια / τῆς νεκρῆς ὀρχήστρας / τοῦ / ποιητή". Ποια να είναι άραγε τα μυστικά αυτά τραγούδια του ποιητή που σε μια καρικωτακικής ή καλύτερα μποντλερικής ανύψωσης το ποιητικό υποκείμενο επιθυμεί να έχει για πάντα μέσα στα μάτια της ψυχής του;

"(Ταπεινή τέχνη χωρίς ὕψος,
πόσο ἀργά δέχομαι τό δίδαγμά σου!)
Ἦνευρο ἀνάγλυφο, θά 'ρθῶ κοντά σου
κατακορύφως.

Οἱ ὀρίζοντες θά μ' ἔχουν πνίξει
Σ' ὄλα τά κλίματα, σ' ὄλα τά πλάτη,
ἀγῶνες γιά τό ψωμί καί τό ἀλάτι,
ἔρωτες, πλήξη.

Ἄ ! πρέπει τώρα νά φορέσω
τ' ὠραῖο ἐκεῖνο γύψινο στεφάνι.
Ἔτσι, μέ πλαίσιο γύρω τό ταβάνι,
πολύ θ' ἀρέσω".
(Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο)

Εἶναι γεγονός ὅτι τα δυο ποιήματα παρουσιάζουν και άλλες αναλογίες εκτός ἀπό αυτές που εντοπίσαμε στην αρχή της ἀνάλυσης. Δεν εἶναι μόνο τα <<γύψινα προπλάσματα>> του Εγγονόπουλου που συστοιχοῦν νοηματικά με τους <<γύψους>> και τους <<μαιάνδρους>> του Καρυωτάκη ἀλλά και η ἴδια σκηνική σύλληψη (το δωμάτο ως χῶρος δράσης) και πολλές επίσης υφολογικές και θεματολογικές ομοιότητες (αἴσθηση θανάτου, επιθυμία φυγῆς, ἐρωτικό στοιχείο, ματαιωμένη ἐπικοινωνία, εἰκόνα της ἀνύψωσης του ποιητή, σαρκαστική διάθεση). Το ταβάνι ως χῶρος καταφυγῆς των δύο ποιητῶν παρέχει τη δυνατότητα αυτοσαρκασμοῦ, πιο ορατοῦ στον Καρυωτάκη λιγότερο ορατοῦ στον Εγγονόπουλο. Η <<ἀνύψωση>> στον τελευταῖο ἔχει τα χαρακτηριστικά της ταύτισης με μια συγκεκριμένη στάση ζωής και εμπεριέχει τη δυνατότητα οικειοποίησης του ποιητικῶν μηνύματος που ἔστειλε ο προγενέστερος ομότεχνός του. Διαφέρουν στο γεγονός ὅτι στον Καρυωτάκη η διαδικασία αὐτή σχετίζεται με την ἰδέα του

αυτοχειριασμού κυρίως και δευτερευόντως με τό όνειρο της <<ταπεινής τέχνης χωρίς ύφος>>, ενώ στον Εγγονόπουλο η διαδικασία της ανύψωσης σχετίζεται με την επιθυμία για φυγή μέσα από τον έρωτα και την τέχνη. Αυτό που έχει ενδιαφέρον και χρήζει διερεύνησης είναι η εμμονή του ποιητή στην κρυπτικότητα των ποιητικών συμβόλων αλλά και τη συχνή παρουσία του επιθέτου <<μυστικός>> (μυστικός ποιητής, μυστική ορχήστρα, μυστικά τραγούδια) που διατρέχει όλο το ποίημα. Η αντίρρηση, ως υποψία περισσότερο διατυπωμένη, αναφέρεται στην ιδιαίτερη σημασία που ήθελε να προσδώσει στη λέξη, πέρα από τα αποδεκτά συμφραζόμενα και ενισχύει την πεποίθησή μας ότι ο ποιητής αντιλαμβάνεται τον ποιητικό λόγο όχι περιοριστικά στα πλαίσια της αλληγορίας και του συμβολισμού αλλά ως ένα είδος μυστικής επικοινωνίας, σαν κάτι υπερβατικό που διακρίνει την ιερότητα της δημιουργίας. Και η συνομιλία του με προγενέστερους ποιητές σ' αυτό το επίπεδο διεξάγεται. Το ποίημα προσπαθεί να εκφράσει κάτι εσώτερο, βαθύτερο, γι' αυτό και πιο μυστικό. Είναι η επιθυμία της μέθεξης με την ιερότητα και τη μυστικότητα της δημιουργίας εκείνη που κινεί τα νήματα της σκέψης του ποιητή και τον κάνει να αντιλαμβάνεται την τέχνη ως μυστική επικοινωνία, ως ένα είδος τελετής, μιας μυστικής διαδικασίας, της οποίας ο ίδιος νιώθει κοινωνός. Μυστικοί θεωρούνται και πολλοί καλλιτέχνες, λόγιοι, λογοτέχνες και άλλοι το έργο των οποίων δεν έχει θρησκευτικό περιεχόμενο αλλά είναι βαθιά επηρεασμένο από μυστικές κοσμοθεωρήσεις και ανάλογες αισθητικές αντιλήψεις. Η σχέση μεταξύ μυστικού οράματος και λογοτεχνικής έμπνευσης έχει αποτελέσει κύριο θέμα της φιλοσοφικής Αισθητικής. Πολλοί νεότεροι ποιητές εκφράστηκαν με μυστικιστικά θέματα και συμβολισμούς³²¹. Ο Εγγονόπουλος αντιλαμβάνεται την ποιητική δημιουργία ως μια διαδικασία μεταβίβασης <<αιώνιων μυστικών>>, αυτών των μυστικών που οι Μύστες της αρχαιότητας κρατούσαν καλά φυλαγμένα και τα μετέδιδαν μόνο σε εκείνους που μπορούσαν να γίνουν κοινωνοί της δικής τους τέχνης.

Το ποίημα έχει και υπότιτλο-αφιέρωση στο Γάλλο συνθέτη Maurice Ravel, ο οποίος είχε πεθάνει ένα χρόνο πριν τη δημοσίευση της συλλογής (1937). Δύο

³²¹ Ο Γκαίτε παλαιότερα αποτελεί τη πιο λαμπρή περίπτωση εκκοσμίκευσης του μυστικισμού και απόδοσής του με λογοτεχνική μορφή. Ο Ουίλιαμ Μπλέικ πρόσφερε μια τεκμηρίωση του μυστικού βιώματος έξω από τα συνήθη εκκλησιαστικά κανάλια. Ο Χαίλντερλιν επίσης συνδύαζε τα θέματα του χριστιανικού μυστικισμού με τις φαντασιακές παραστάσεις της ειδωλολατρικής Ελλάδας σε ποιήματα των οποίων η λυρική και η βαθιά ευλάβεια τον χαρακτηρίζουν ως μυστικό υψηλού επιπέδου. Ποιητές, τέλος, όπως ο Στεφάν Μαλαρμέ, ο Πωλ Βαλερύ και ο Έντγκαρ Άλαν Πόου μιλούν για τη ζωή του ανθρώπου στον κόσμο με μια γλώσσα που δείχνει έντονα τη μυστική της καταγωγή. (λ. "Μυστικισμός", Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα, τόμ. τεσσαρακοστός τέταρτος, Αθήνα 1996, σελ. 260).

στοιχεία έχουν ενδιαφέρον και πρέπει να διερευνηθούν. Πρώτο η ιδιότυπη γραφή του ονόματος στην αφιέρωση: "hommage à ravel" και δεύτερο η σκοπιμότητα αυτής της αφιέρωσης. Το πρώτο φέρνει στο νου την αφιέρωση του ποιήματος "Γυνή και φρουρά" στον Gilliaum Apollinaire που διατυπώνεται ως εξής: "hommage à Apollinaire". Η αντιστροφή του ονόματος στο "Μυστικό ποιητή" (το τελικό L κεφαλαίο, ενώ το αρχικό r μικρό) πιθανόν να σχετίζεται με την ιδέα της ανύψωσης και της αντεστραμμένης όψης του κόσμου στο τέλος του ποιήματος. Πιθανόν όμως να επιδιώκει την απομόνωση των τεσσάρων πρώτων γραμμάτων του ονόματος και το σχηματισμό του αγγλικού ρήματος "rave" που σημαίνει "παραμιλώ, παραληρώ". Η <<παρακειμενική>> συσχέτιση του υπότιτλου με τους στίχους του μπωντλαιρικού αποσπάσματος από τους "Τεχνητούς Παραδείσους" πιστοποιεί σε κάποιο βαθμό τη συγκεκριμένη ερμηνευτική εκδοχή. Όσον αφορά το κίνητρο της αφιέρωσης, αυτό θα πρέπει να το αναζητήσουμε στο έργο και την προσωπικότητα του Maurice Ravel, εφόσον απ' όσα γνωρίζουμε ο ποιητής δε γνώριζε προσωπικά το Γάλλο συνθέτη³²². Για τον Ravel η μουσική αποτελούσε ένα είδος τελετουργίας, που έχει τους δικούς της νόμους και πρέπει να εκτελείται πίσω από ψηλούς τοίχους, προστατευμένη από τον εξωτερικό κόσμο και αδιαπέραστη από αμήνητους εισβολείς. Και για τον Εγγονόπουλο η ποίηση έχει τα χαρακτηριστικά μιας τελετουργίας, είναι μια μορφή δημιουργίας που υπακούει στους δικούς της νόμους και απευθύνεται σε μνημένους. Τα επιχειρήματα αυτά εξηγούν το πως και το γιατί της αφιέρωσης.

* * *

Στην κατηγορία των μυστικιστικού προσανατολισμού ορισμένων ποιημάτων πιστεύουμε ότι ανήκει και το ποίημα "Όσιρις"³²³ από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν":

"Αργά χτές τήν νύκτα, στους άπάνω μαχαλάδες, άγριοι κι' / αίμοβόροι άλβανοί, έπτά τόν άριθμόν, έσφαξαν άλύπητα, μέσα / στό ίδιο του τό κρεβάτι, τόν κυνοκέφαλο έραστή τής λησμονη-μένης Ίππολύτης. Οί άπαίσιιοι κακοϋργοι μπήκαν, χωρίς νάν / τούς καταλάβη κανείς, μέσα στό δωμάτιο του στυγερού έγκλή-

³²² Τα έργα του Ravel γόητευαν τον ποιητή όχι μόνο για την τελειότητα του ύφους και της μορφής αλλά και τη θεματολογία τους. Αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένα: Παβάνα για μια νεκρή ινφάντα (1899), Παιχνίδια του νερού (1901), οι Καθρέπτες (1905), Γκασπάρ της νύχτας (1908), το μπαλλέτο Δάφνης και Χλόη (1912), Ο τάφος του Κουπρέν (1917), Το παιδί με τα μάγια (1925), το Μπολερό (1928). Ο ίδιος έδινε πολύ μεγάλη σημασία στην πολυπλοκότητα και την ακρίβεια της γραφής.

³²³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 31.

/ματος. Ἐποὶ ἔφαλαν, τῇ συνοδείᾳ πλαγιαύλου, δύο ἀγνώ-/στους-τουλάχιστονεῖς ἐμέ- ὕμνους πρὸς τοὺς τσαλαπε-/τεινοὺς, ἐποθετήσαν προσεκτικώτατα κάτω ἀπὸ ἓνα ποτήρι,/περιέχον ἐλαφρὰν διάλυσιν ψαρόκολλας ἐντὸς ἐλαχίστης πο- / σότητος νιτρογλυκερίνης, ἓνα χαρτί. Τὸ χαρτί αὐτὸ ἦταν ἓνα / φύλλο κοινότατου χάρτου ἀλληλογραφίας, ἐπὶ τοῦ ὁποῖου / ἦσαν γραμμένοι αἱ λέξεις : <<Χρυσὴ κολῶνα>>. Κατόπιν τούτου/ οἱ δολοφόνοι ἐξῆλθον καὶ πάλιν ἀνενόχλητοι. Ὁ κυνοκέφαλος / ἔραστής - ἄς τὸν ποῦμε ἔτσι, διότι τὸ ὄνομά του Ἰσίδωρος / μᾶς εἶναι ἀγνωστον- ἐξῆλθε πολὺ ἀργότερα τοῦ τραγικοῦ / δωματίου. Ἐφόρει φαλόχρουν ἀδιάβροχον καὶ ὀμματουάλια".

Σε ἐπίπεδο διακειμενικῆς διεργασίας πιστεύουμε ὅτι τὸ ποίημα εἶναι <<τόπος>> διασταύρωσης πολλῶν κωδίκων που σχετίζονται με τὴν ἀρχαία αἰγυπτιακὴ θρησκεία. Θὰ ξεχωρίσουμε τὴν <<Αἰγυπτιακὴ Βίβλο των Νεκρῶν>>, πρὸς τὴν ὁποία <<παρακειμενικά>> μᾶς προσανατολίζει ὁ τίτλος τοῦ ποιήματος. Στὴ διαδικασία τῆς <<ενσωμάτωσης>>³²⁴ στοιχείων τοῦ παλιοῦ κειμένου χρησιμοποιοῦνται μεταφορικὲς καὶ μετωνυμικὲς ἰσοτοπίες, ἐπειδὴ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ παρουσιάζουν κοινὴ σημασιολογικὴ σχέση με τὸ καινούργιο κείμενο καὶ ἐπειδὴ πρόκειται νὰ ἀναδείξουν τὸν ἀλληγορικὸ χαρακτῆρα τῶν κυρίαρχων ποιητικῶν ὄρων.

Τὸ ποίημα ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ ἐνὸς σύντομου ἀφηγήματος με σεναριακὴ πλοκὴ, δραματικὴ ἐνταση, νοηματικὴ ἐνότητα καὶ αστυνομικὴ δράση. Διακρίνεται ἐπίσης γιὰ τὴν ἐσκεμμένη ἀσάφεια, τὴν ἀναλογικὴ κλιμάκωση τοῦ μεταφορικοῦ φορτίου καὶ τὴν υπαινικτικότητά τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Ἡ σημασιολογικὴ δομὴ τοῦ κειμενικοῦ συνόλου ἀπὸ τὶς συγκεκριμένους ἀναλυτικὲς κατηγορίες, τοῦ μύθου καὶ τῆς αὐτοαναφοράς. Ἡ ἀντιφατικὴ καὶ προκλητικὴ γιὰ τὰ δεδομένα τῆς γραφῆς σύγκλιση αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν εἶναι προϊόν σύμμεξης ἀλογοῦ καὶ ἔλλογου στοιχείου, ἀποτέλεσμα διάσπασης τῆς νοηματικῆς συνοχῆς τοῦ κειμένου που συνδέεται ἐμμεσα με τὴ μυστικιστικὴ γιὰ τὸν Ἐγγονόπουλο λειτουργία τῆς ποίησης. Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς πρόσμεξης δὲν μπορεῖ νὰ το ελέγξει ἢ νὰ το προσδιορίσει με ἀκρίβεια ἡ σημασιολογικὴ καμιάς ἐρμηνευτικῆς πρότασης ὅσο ἐγκυρη ἢ μεθοδολογικὰ ἐφαρμόσιμη κι ἂν εἶναι.

Ὁ διαμεσολαβημένος ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση ποιητικὸς λόγος ἀξιοποιεῖ στο ἔπακρο τὶς ἀφαιρετικὲς δυνατότητες τῆς υπερρεαλιστικῆς ἐκφράσεως. Ὁ χωρο- χρονικὸς προσδιορισμὸς τοῦ πρώτου στίχου υπερβαίνει τὰ συμβατικὰ πλαίσια τῆς κειμενικῆς ἀφήγησος ἀπογυμνώνοντας τὶς ἐννοιες ἀπὸ τὸ περιβλημὰ τῆς υλικῆς τους ὑπόστασης. Τὸ νόημα προκύπτει ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐξισορρόπησης τοῦ συγκεκριμένου καὶ τοῦ ἀφηρημένου, τοῦ κυριολεκτικοῦ καὶ τοῦ μεταφορικοῦ, τοῦ

³²⁴ Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 92-93.

συνειδητά και ασυνειδητά διατυπωμένου ποιητικού λόγου. Το <<άργα χτές τή νύκτα>> μπορεί να αποδείξει λεκτικά ένα χρονικό όριο αλλά η σημασιολογική του περιεκτικότητα μας επιτρέπει να προσθέσουμε και άλλες ιδιότητες, όπως τη σκοτεινότητα, τη μυστικότητα και τη ζωτική για τον άνθρωπο λειτουργία του ύπνου. Το ίδιο ισχύει και για τον τοπικό προσδιορισμό <<στους άπάνω μαχαλάδες>> που εξαιτίας της απροσδιοριστίας του, μπορεί να ερμηνευθεί και ως μεταφορική υποδήλωση ενός άλλου χώρου, μη υλικού, ενός χώρου που βρίσκεται έξω από την πραγματικότητα της ιστορικής δράσης. Άρα είναι πολύ πιθανό η αφήγηση να ορίζει μια υπερβατική πραγματικότητα προϊόν σύμμιξης της ποιητικής φαντασίας, του ονείρου και του ασυνειδήτου. Την άποψη αυτή επιβεβαιώνουν η συνειρμική αοριστία, η παραδοξότητα της αφηγηματικής πλοκής και η φαινομενικά αυθαίρετη συσχέτιση των ποιητικών όρων.

Στις ποιητικές προθέσεις εντάσσεται και διαπίστωση ότι η πεζομορφική σύμβαση της αφήγησης, που περιέχει όλα τα στοιχεία ενός αστυνομικού μυθιστορήματος³²⁵, ανταποκρίνεται στην προσπάθεια του υποκειμένου να συγκεράσει όλες τις εκφάνσεις της ποιητικής εμπειρίας (αναγνωστικές, συγκινησιακές, βιωματικές) και να δημιουργήσει ένα αφηγηματικά πρωτότυπο αλλά νοηματικά κρυπτικό κειμενικό σύνολο. Στο κείμενο κάνουν αισθητή την παρουσία τους αλλά και λανθάνουν ορισμένα πραγματολογικά στοιχεία που η ποιητική έμπνευση χρησιμοποιεί ως γέφυρα ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα. Το ποίημα στηρίζει το σημασιολογικό του ανάπτυγμα στην περιγραφή μιας πράξης, μέσα από την οποία προβάλλουν οι αναλογικοί όροι του μυστικισμού και του μυθικού συμβολισμού.

Στην πρώτη περίοδο του αφηγήματος εκτός από τον αμφίσημο χωρο - χρονικό προσδιορισμό μέσα από την καταγραφή της πράξης δηλώνονται και τα δράντα πρόσωπα. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η αρνητική σημασιοδότηση και χρήση του εθνικού ονόματος <<άλβανοί>> που έρχεται σε αντίθεση με την εκδηλωμένη σε άλλο κείμενα συμπάθεια του ποιητή προς το λαό αυτό. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα από ποιήματα που βρίσκονται στην ίδια συλλογή:

1. "Άλβανοί χορεύοντας σκέπτονται νά στρέψουν προς νέας
διευθύνσεις τίς ενέργειές τους, εις τρόπον ὥστε τά παιδιά νά
μὴν καταλάβουν τίποτες ἀπὸ τίς πικρίες καί τὰς ἀπογοητεύσεις
τῆς ζωῆς."

(Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν Ι)³²⁶

³²⁵ Απόστολος Μπενάτσης, "Αφηγηματικές δομές στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου", Δωδώνη, τόμ. ΚΣΤ', Γιάννενα 1997, σελ. 237.

³²⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, Ποιήματα, τόμ. πρώτος, σελ.13.

2. "Εγώ κάποτε, μιά μέρα ὀδυνηρῆς μοναξιᾶς, μιά μέρα ὅπου εἶχα ζήσει μακριά ἀπό τά πουλιά, πήδηξα, σά βράδιασε, τίς φωτιές πού εἶχαν ἀνάψει σέ μίαν ὀποιαδήποτε λαϊκή γειτονιά τῶν Ἀθηνῶν, μέ τό βαθύ πόθο τῆς Ἀλβανίας μέσ' στήν καρδιά μου".

(Ἐνα ταξίδι στο Ελμπασσάν Ι)³²⁷

Τα συνοδευτικά του ονόματος επίθετα με την αρνητική τους σημασιοδότηση αλλά και ὅλη η οργάνωση του στιχικού συνόλου ἔρχονται σε ἀντίθεση με τους δεδομένους προσανατολισμούς της ἀνάγνωσης και δημιουργοῦν δυσχέρειες στην ἐρμηνεία. Η ἐρμηνευτική πρόταση που καταθέτουμε συσχετίζει τον ονοματικό προσδιορισμό ὄχι τόσο με τη γειτονική στη χώρα μας και φιλική στον ποιητή ἐθνότητα των Ἀλβανῶν ὅσο με την ἄλλη Ἀλβανία, τη χώρα του Καυκάσου που βρισκόταν κοντά στην περιοχή των Ἀμαζόνων³²⁸, στη χώρα της μυθικής βασίλισσας Ἰπολύτης. Η παράδοση συσχετίζει την Ἰπολύτη με το μῦθο του Ἡρακλή και του Θησέα, ὅταν ἐκεῖνοι ἐκστρατεύσανε ἐναντίον της για να πάρουν με διαταγή του Εὐρυθέα τη ζώνη-σύμβολο της ἐξουσίας της ἐπὶ των υπολοίπων που της εἶχε κάνει δῶρο ο Ἄρης. Μια ἐκδοχή του μῦθου ταυτίζει την Ἰπολύτη με την Ἀντιόπη³²⁹, η οποία δόθηκε μετὰ την ἥττα των Ἀμαζόνων ὡς ἀριστείο στο Θησέα. Ἄλλος μῦθος³³⁰ ἀναφέρει ὅτι ο γάμος του Θησέα με τη Φαίδρα προκάλεσε την οργή της Ἰπολύτης, που ἐπικεφαλῆς των Ἀμαζόνων ἀπειλήσε τους καλεσμένους του Θησέα και στη συμπλοκή που ἀκολούθησε η Ἰπολύτη σκοτώθηκε. Μια ἄλλη παραλλαγή του μῦθου παρουσιάζει την Ἰπολύτη ὡς ἀδελφή της Ἀντιόπης, η οποία ἐξεστράτευσε ἐναντίον των Ἀθηναίων και νικήθηκε. Ἀργότερα κατέφυγε στα Μέγαρα ὅπου και πέθανε λ η σ μ ο ν η μ ἔ ν η ἀπὸ τη λύπη της. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου πάντως η Ἰπολύτη³³¹ καταγράφεται ὡς ἐρωτικό πρόσωπο και αὐτό εἶναι ἓνα ἀπὸ τα στοιχεῖα που ο ποιητής κρατᾶ ἀπὸ το μῦθο.

³²⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *ὁ. π.*, σελ. 99.

³²⁸ Οι Ἀμαζόνες κατοικοῦσαν στις ὄχθες του ποταμοῦ Θεσμύδοντος, κοντά στη μυθική Θεμισκυρα της Καππαδοκίας, περιοχῆς του Πόντου, ὅπου συχνά συγκρούονταν με τις γειτονικές φυλές (Στράβ. 11, 504).

³²⁹ Ἀπολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, τόμ. Β', *Ἐπιτομή*, 16: "[Συστρατευσάμενος δέ ἐπὶ Ἀμαζόνας Ἡρακλεῖ ἤρασεν] Ἀντιόπην, ὡς δέ τινές Μελανίππην, Σιμωνίδης δέ Ἰπολύτην". Αφοῖ Τολίδη, Ἀθήνα 1984, σελ. 126.

³³⁰ Ἀπολλόδωρος, *Ἐπιτομή*, 5, 2 και Πausανίας, *Ἑλλάδος περιήγησις*, 1, 2, 1-2.

³³¹ Βλέπε και το ποίημα <<Κολασμένες γυναῖκες>> του Charles Baudelaire ἀπὸ τη συλλογή <<Τα ἀνθη του καριού>>. Η μια ἀπὸ τις ηρωίδες του ποιήματος ονομάζεται Ἰπολύτη και εἶναι

Η υπαινικτική σημασιοδότηση του ονόματος <<άλβανοί>> (με το αρχικό γράμμα μικρό, αν και πρόκειται για κύριο εθνικό όνομα) και η απουσία άλλων κειμενικών όρων που να καλύπτουν το σημασιολογικό του περίγραμμα επιβεβαιώνει την πιθανότητα του κρυπτικού σήματος. Τον ερμηνευτικό ισχυρισμό περί μυστικιστικών υπαινιγμών τεκμηριώνει κυρίως η μυστικιστική καταγωγή του αριθμού <<έπτά>>, οι ρίζες του οποίου βρίσκονται στην εβραϊκή αλλά και στις άλλες ανατολικές θρησκείες. Είναι γνωστό ότι στους λαούς της Εγγύς Ανατολής αρχικά αλλά και στους Έλληνες αργότερα καλλιεργήθηκαν η αριθμολογία ως κλάδος της αποκρυφολογίας που αναζητούσε τις μυστηριώδεις ιδιότητες των αριθμών και τις σχέσεις τους με τα φυσικά φαινόμενα και η λεξαριθμηση, η οποία οριζόταν από την αριθμητική αντιστοιχία των γραμμάτων μιας λέξης. Τη γραμματολογική αυτή διάσταση παρουσιάζει ο αριθμός <<έπτά>>³³² και στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Αναλύοντας το λεξάριθμο του ονόματος "Όσιρις" παρατηρούμε:

$$\begin{aligned}
 O &= 70 \quad \Sigma=200 \quad I=10 \quad P=100 \quad I=10 \quad \Sigma=200 \\
 70 &+200 +10 + 100 +10 +200 =590 \\
 5 &+9 +0 = 14 \\
 14 &: 2 = 7
 \end{aligned}$$

Σύμφωνα με την αυθεντική εκδοχή του μύθου ο αντίπαλος θεός Σηθ, αφού σκότωσε ή έπνιξε τον Όσιρι, τον τεμάχισε σε 14 κομμάτια που τα σκόρπισε πάνω στη γη. Στην αρχαία Αίγυπτο ο αριθμός 7 ήταν αφιερωμένος στο Θεό Όσιρι. Όσον

πρόσωπο με καθαρά ερωτικούς συμβολισμούς. Θα παραθέσουμε την πρώτη στροφή σε μετάφραση Αλέξανδρου Μπάρα:

"Στό φώς τ' ώχρό πού έστάλαζαν λιπόθυμες λυχνίες,
 σέ μυρωμένα και βαθιά προσκέφαλα γυρτή,
 ή Ίππολύτη άρρεναπές νειρεύονταν θωπείες
 κή άγνότητά της πήγαινε μ' αυτές ν' άφανιστεί."

³³² Ο αριθμός επτά είναι συχνός σε έθιμα, μαγικές ενέργειες και επωδές. Πολλά παραδείγματα χρήσης του αριθμού έχουν διασωθεί στις σολωμονικές. Σπουδαίο ρόλο παίζει ο αριθμός στη μυθολογία των Περσών, στη σκέψη των Κινέζων αλλά και των αρχαίων Ελλήνων, απ' όπου έχουν σωθεί άφθονα παραδείγματα χρήσης του (επτά σοφοί, επτά θαύματα,επτά επί Θήβας κ. α). Θεωρείται επίσης και ο ιερός αριθμός των Σημιτών. Συχνή είναι η χρήση του αριθμού στην Παλαιά Διαθήκη και στην Αποκάλυψη του Ιωάννη, όπως για παράδειγμα το πρόβατο με τα επτά μάτια, το βιβλίο με τις επτά σφραγίδες, ο επτακέφαλος δράκοντας και άλλα. Έχει περάσει επίσης στη χριστιανική κουλτούρα και παράδοση, όπως οι επτά μέρες της δημιουργίας, επτά μυστήρια, επτά βαθμοί ιερωσύνης κ. α.

αφορά το <<στυγερόν έγκλημα>> που αναφέρει ο Εγγονόπουλος, αν παραμερίσουμε τις συνδηλώσεις της αυτοαναφοράς, τότε μπορούμε να διακρίνουμε τη συνειρμική συσχέτιση των στίχων με το πραγματολογικό περίγραμμα του μύθου.

Το σύστημα, που χρησιμοποιήσαμε, στηρίζεται στην αρχή της ισοψηφίας, της αριθμητικής αξίας δηλαδή των γραμμάτων ή της αριθμοποίησης των λέξεων. Αφετηρία της αριθμητικής συμβολοποίησης των γραμμάτων υπήρξε η χρήση τους στο ελληνικό και στο εβραϊκό αλφάβητο, που τα ψηφία τους ήταν συγχρόνως γράμματα και αριθμοί. Οι Πυθαγόρειοι είναι εκείνοι που καθιέρωσαν την αντιστοιχία γραμμάτων και αριθμών³³³. Ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι οι Πυθαγόρειοι θεωρούσαν τα όντα ομοιώματα των αριθμών: "επειδή τά μέν άλλα τοῖς ἀριθμοῖς ἐφαίνοντο τήν φύσιν ἀφωμοιωῖσθαι πᾶσαν, οἱ δ' ἀριθμοί πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τά τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καί τόν ὄλον οὐρανόν ἀρμονίαν εἶναι καί ἀριθμόν."³³⁴.

Ο Εγγονόπουλος δανείζεται την τεχνική της αριθμητικής αντιστοίχισης των γραμμάτων του τιλικού ονόματος για να συμβολίσει με τον αριθμό 7 την <<έβδομη βαθμίδα επικοινωνίας>>, η οποία ταυτίζεται με αυτή της <<Μύησης>> στον <<Ιερό Λόγο³³⁵>> των Πυθαγορείων, οπότε και ο ποιητικός λόγος γίνεται μνητικός. Ο αριθμός 7 έχει συμβολική αξία σε πολλές θρησκείες, αρχαίες κυρίως αλλά και σε ορισμένες μυστικιστικές διδασκαλίες και φιλοσοφικά συστήματα (καβαλιστές, γνωστικοί, νεοπυθαγόρειοι, νεοπλατωνικοί). Επρόκειτο άλλωστε για το ιερότερο αριθμητικό σύμβολο στις ανατολικές παραδόσεις, μετά τον αριθμό 3. Στην Αποκάλυψη είναι δομικός αριθμός, ενώ τους συμβολισμούς του χρησιμοποίησε ευρύτατα η εβραϊκή και γενικά η χριστιανική παράδοση³³⁶. Οι Πυθαγόρειοι μελετώντας τους κλάδους της μουσικής³³⁷, των μαθηματικών και της αστρονομίας διαπίστωσαν ότι τα αντικείμενα των κλάδων αυτών μπορούν να ερμηνευθούν με αριθμούς και σχέσεις αναλογίας. Στις "Μεταμορφώσεις" του Απουλήμιου το τελευταίο μέρος είναι ένα κείμενο αφιερωμένο στην Ίσιδα και

³³³ Ιάμβλιχου, *Τα θεολογούμενα της αριθμητικής*, εκδ. De Falco, Teubner, Lipsiae, 1922. Το κείμενο αποδίδεται στον Ιάμβλιχο και αποτελεί το μόνο συστηματικό έργο που σώθηκε από την αρχαιότητα και αναφέρεται στην εσωτερική σημασία των αριθμών, όπως τη συνέλαβε η πυθαγόρεια φιλοσοφία.

³³⁴ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, Α', κεφ. 5, 33-37, Κάκτος, Αθήνα 1993.

³³⁵ Πρόκλος, *Εἰς Τίμαιον*, ερμηνευτικό υπόμνημα, Γ', 246-250.

³³⁶ *Encyclopédie des Symboles*, Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, La Livre de Poche, Paris. 1996.

³³⁷ Νέστωρ Ταΐηλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων. Η Μαθηματική έννοια της Αρμονίας στο Μουσικό Σύστημα των Πυθαγορείων*, Νεφέλη, Αθήνα 200.

διηγείται λεπτομερώς τη μύηση στα αιγυπτιακά μυστήρια. Στην πρώτη ενότητα αναφέρεται στη μυστική καταγωγή του αριθμού 7. Γράφει χαρακτηριστικά: "Διώχνω τον ύπνο μονομιάς, τεντώνω τα χαννωμένα μέλη, σπώνομαι γεμάτος χαρά κι ενθουσιασμό και δίχως άλλο να βραδύνω, τρέχω και βυθίζομαι στη θάλασσα για να εξαγνιστώ, κι έχοντας μπεί στο νερό βουτάω το κεφάλι επτά φορές στα κύματα, γιατί ο θεός Πυθαγόρας μας είχε διδάξει πως ο αριθμός αυτός είναι ο πιο ταιριαστός για τις τελετουργίες"³³⁸. Συμβολικές διαστάσεις στον αριθμό 7 προσδίδει ο Εγγονόπουλος και στο ποίημα "Απατρις απελαυνόμενος βίαια" από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών". Παραθέτουμε το απόσπασμα:

"Νύχτα έντός καπληΐου: ή κόρη ώραία , άγέρωχη
καί σχεδόν ήμιθανής, μέ πολυτελεστάτην άμφίεση πράσινου
μεταξωτού, μέ βεντάλια σέ σχήμα ρεματιάς ή 7, νά χορευή
χορούς έξαλλους καί συμβολικούς"³³⁹.

Τεκμήριο του λανθάνοντα μυστικισμού του ποιήματος αποτελεί και το επίθετο <<κυνοκέφαλος>> που αποδίδεται στον εραστή της Ιππολύτης. Πιστεύουμε ότι το επίθετο αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που μας επιτρέπουν να συσχετίσουμε το ποίημα σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης και με τη μυστικιστική παράδοση της αρχαίας Αιγύπτου³⁴⁰.

Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας, που γινόταν μέσα στο ναό, οι ιερείς έψαλαν ύμνους και άσματα που συνόδευαν την εμφάνιση του θεού και περιέγραφαν τη φύση και τα έργα του. Χρησιμοποιούσαν στερεότυπες εκφράσεις για να κατονομάζουν τα αντικείμενα και να τους προσδίδουν μυθικές διαστάσεις³⁴¹. Οι ύμνοι που ψάλλουν "οί άπαιίοι κακοῦργοι" στο ποίημα του

³³⁸ Απουλήιος, *Ο Χρυσός Γάδαρος ή οι Μεταμορφώσεις*, μτφρ. από την Έκδοση <<Γραμμάτων>> της Αλεξάνδρειας, 1927, Νεφέλη, 1982, σελ. 266-267.

³³⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 118.

³⁴⁰ Στο σημείο αυτό θα επιστρέψουμε στον <<Ερμή τον Τρισμέγιστο>>, επωνυμία του αιγυπτιακού σεληνιακού θεού Θωθ, ο οποίος λατρευόταν με τη μορφή πιθήκου ή ίβιδος. Ο θεός αυτός θεωρούνταν δημιουργός των πραγμάτων, εφευρέτης της γραφής και δικαστής των ψυχών και μάγος. Οι ιδιότητες αυτές δίνουν μια αυτοαναφορική διάσταση στο στίχο και εξηγούν τους σχετικούς συνειρμούς στη σκέψη του ποιητή. Για τους αρχαίους Αιγυπτίους οι μπαμπούνοι, οι μεγάλοι πιθήκοι που ήταν γνωστοί και ως κυνοκέφαλοι, είχαν σημαντική θρησκευτική σημασία και απεικονίζονταν συχνά στην αιγυπτιακή ζωγραφική και γλυπτική.

³⁴¹ Το 1944 ο Αντρέ Μπρετόν δημοσιεύει στη Νέα Υόρκη το κείμενο "Αρχάνα 17". Στο κείμενο υπάρχει εκτεταμένη αναφορά στον Όσιρη και την αιγυπτιακή θρησκεία. Πρόκειται για μια από τις ελάχιστες συναντήσεις του Εγγονόπουλου με το Γάλλο υπερρεαλιστή ποιητή που επιβεβαιώνει και

Εγγονόπουλου μπορεί να μοιάζουν με τις "Επωδές" που βρίσκονται στην "Αιγυπτιακή Βίβλο των Νεκρών". Έτσι οι τελετουργίες συνδέονταν με μυθικές ιδέες. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου ο πλαγιάυλος που χρησιμοποίησαν οι δράστες για να ψάλουν <<δύο ύμνους προς τούς τσαλαπετεινούς>> είναι το κοινό φλάουτο, μουσικό όργανο όμοιο με εκείνα που χρησιμοποιούσαν και στην αρχαία Αίγυπτο. Φυσικά ο ποιητής δεν περιγράφει κάποια λειτουργία αλλά κάποια μυστική τελετή, γιατί έτσι αντιλαμβάνεται την πράξη <<του στυγερού εγκλήματος>> αναμειγνύοντας στοιχεία του μύθου με στοιχεία της δικής του πραγματικότητας.

Και αυτή η μυστική τελετή κλείνει με μια κίνηση-κορύφωση του μυστικιστικού κλίματος του κεμένου. Οι δράστες τοποθετούν <<προσεκτικώτατα κάτω από ένα ποτήρι περιέχον έλαφράν διάλυσιν ψαρόκολλας έντός έλαχίστης ποσότητας νιτρογλυκερίνης, ένα χαρτί>>. Η ανάμειξη των δύο υλικών με σαφή υποδήλωση την εκρηκτικότητά τους και σε συνδυασμό με το επίρρημα <<προσεκτικώτατα>> συνιστά ένα είδος αυτοπαγίδευσης, μια ενεργοποίηση ενός εκρηκτικού μηχανισμού αλλά ταυτόχρονα και τρόπος μετάδοσης ενός αινιγματικού μηνύματος. "Το χαρτί αυτό ήταν ένα φύλλο κοινοτάτου χάρτου άλληλογραφίας, επί του οποίου ήταν γραμμένοι αί λέξεις:<<Χρυσή κολώνα>>". Η αινιγματική αυτή φράση προέρχεται από τη "Βίβλο των νεκρών" της αρχαίας Αιγύπτου και συγκεκριμένα από την επωδή της χρυσής στήλης του "Δεδ", η οποία λέγεται ότι αντιπροσώπευε το "Δέντρο της Ζωής". Οι τέσσερις κλάδοι του δέντρου συμβόλιζαν τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα ή τους τέσσερις κόσμους. "Δεδ" σημαίνει σταθερότητα, γι' αυτό πιστεύεται πως απεικόνιζε τη σπονδυλική στήλη του Όσιρη και ιδιαίτερα το ιερό οστό. Η ανόρθωση της στήλης συμβόλιζε την ανάσταση του νεκρού Όσιρη. Η επωδή αυτή ήταν μια μαγική φόρμουλα που είχε τη δύναμη να αναστήσει το νεκρό όπως έγινε με το νεκρό σώμα του Όσιρη. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

"Επωδή της χρυσής στήλης του Δεδ³⁴².

"Ο Όσιρης Νου, Επόπτης του οίκου του Σφραγιδοφύλακα, λέει:

Σήκω, ω Όσιρη. (Έχεις τη σπονδυλική σου στήλη, ω Ατάραχη καρδιά. Έχεις τον σβέρο και την πλάτη, ω Ατάραχη Καρδιά). Στερεώσεις στη βάση σου. Ρίχνω νερό από κάτω και σου φέρνω μια χρυσή στήλη Δεδ, για να νιώθεις χαρούμενος μέσα εκεί".

Μια δεύτερη προσπάθεια ερμηνείας της συμβολοποιημένης έκφρασης μας οδηγεί στο Βυζάντιο και τις δοξασίες της εποχής. Στην Κωνσταντινούπολη υπήρχαν μνημεία τα οποία οι Βυζαντινοί ονόμαζαν <<τελέσματα>> και πίστευαν ότι πέρα από διακοσμητικό ρόλο είχαν και μαγικές ιδιότητες. Ο ανώνυμος συγγραφέας στα <<Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως>> (189) γράφει: "ἀπό πασῶν τῶν πόλεων Ἀνατολῆς καὶ Δύσης ἦκασι διάφοραι στήλαι παρὰ τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου, αἱ καὶ ἐτέθησαν καὶ ἀστηλώθησαν, ἐν ᾧ οἱ διερχόμενοι ταῦτα καὶ πεπειραμένοι ἔχουσιν τό ἀλάθητον τῶν ἐσχάτων>>. Οι Βυζαντινοί πίστευαν ότι οι στήλες ή τα αγάλματα αυτά στοιχειώνανε υπέρ διαφόρων προσώπων των οποίων η τύχη ακολουθούσε την τύχη των τελεσμάτων. Όσο τα δεύτερα ήταν άφθαρτα και αβλαβή, το ίδιο συνέβαινε και στα πρόσωπα προς τιμή των οποίων ήταν αφιερωμένα³⁴³. Τα "Πάτρια" (191) επίσης αναφέρουν ως τελέσματα τον δελφικό τρίποδα τον οποίο <<έστηλώσατο>> ο Απολλώνιος ο Τυανεύς και στον οποίο αποδόθηκε από τους Βυζαντινούς η δύναμη να διώχνει τα φίδια από την Πόλη. Ο

την άποψη για την <<παρέκλιση>>του υπερρεαλισμού προς το μυστικισμό. Θα παραθέσουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα:"Όταν, αναφέρει ο Éliphas Lévi, ο μνημένος στα Ελεουσίνια μυστήρια είχε διανύσει θριαμβευτικά όλες τις δοκιμασίες, όταν είχε δει και αγγίξει τα άγια των αγίων, αν τον έκριναν αρκετά δυνατό για να αντέξει το τελευταίο και το πιο τρομερό απ' όλα τα μυστικά, ένας ιερέας εγκαταλειμμένος τον πλησίαζε τρέχοντας, και του ψιθύριζε στο αυτί αυτόν τον αινιγματικό λόγο:<<Ο Όσιρης είναι ένας μαύρος θεός>>. Λέξεις σκοτεινές και πιο αστραφτερές κι απ' τον ανθρακίτη! Αυτές, στο τέρας του ανθρωπίνου στοχασμού, μου φαίνονται οι πιο πλούσιες, οι πιο γεμάτες νόημα". (Αρχάνα 17, Ύψιλον, μτφρ. Στέφανος Κουμανούδης, Αθήνα 1984, σελ. 86.

³⁴² Η στήλη του "Δεδ" συνδέεται με τη βλάστηση και την ιδέα της αναγέννησης ή ανάστασης. Η ανόρθωση της στήλης συμβόλιζε την ανάσταση του θεού Όσιρη. Οι ιερείς και ο βασιλιάς τραβούσαν τα σχοινιά για να σηκώσουν τη στήλη, ενώ ο λαός χωρισμένος σε δυο ομάδες, τους υποστηρικτές του Όσιρη η μια και του Σηθ η άλλη, αναπαρίστανε μια μάχη. Φυσικά η κατάλληλη έκφραση ήταν να νικήσουν οι πιστοί του Όσιρη, για να αποδοθεί έτσι συμβολικά η νίκη πάνω στο θάνατο μέσω της ανάστασης. *The Book of the Dead, Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, απόδ. στα ελληνικά από τον Ανδρέα Τσάκαλη, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1993, σελ. 398.

³⁴³ Φαίδωνος Κουκουλέ, *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός*, τόμ. Α΄ Π. σελ. 239-240.

μέγας αιγυπτιακός μονόλιθος, ο ονομαζόμενος οβελίσκος του Θεοδοσίου , τον οποίο έστησε ο αυτοκράτορας στον Ιππόδρομο το 390 μ. χ. ήταν επίσης <<τέλεσμα>>. Οι Βυζαντινοί απέδιδαν στα μνημεία αυτά μαντικές ή εσοχατολογικές ιδιότητες. Πίστευαν ότι απέκρυπταν τα μέλλοντα να συμβούν, επειδή οι επιγραφές που συνήθως είχαν στη βάση τους ήταν δυσανάγνωστες ή ακατάληπτες. Η Άννη Χατζηνικολάου στη μελέτη της "Μετάλλινα μαγικά εικονίδια Κωνσταντίνου και Έλένης"³⁴⁴ δίνει πλήρη εικόνα για τις επιγραφές αυτές και υποστηρίζει ότι "ή αξία της επιγραφής έγκειται στην ιδιότητά της να μην αναγινώσκεται, άρα να έχη μυστική δύναμιν". Η συγγραφέας μελετάει τις στήλες των πρώτων χριστιανών βασιλέων Κωνσταντίνου και Ελένης στις οποίες απέδιδαν μαγικές δυνάμεις και οι οποίες περιείχαν επιγραφές σχετικές με την τύχη της Πόλης, τα στοιχεία των οποίων είχαν μυστική άρα μαγική σημασία. Καταλήγει στη διαπίστωση ότι όλα τα μετάλλινα εικονίδια των χριστιανών βασιλέων ήταν μάλλον πλαστά, μιμούνταν όμως παλαιότερο πρότυπο στο οποίο αποδίδονταν μαγικές ιδιότητες.

Η κυρίαρχη ερμηνευτική εκδοχή της φράσης <<Χρυσή κολώνα>> σχετίζεται με θρησκευτικούς συμβολισμούς και συγκεκριμένα με τον κίονα του "Δεδ" που αποτελούσε σύμβολο αντοχής για τον αιγυπτιακό λαό. Η εκδοχή αυτή σχετίζεται άμεσα και με τον τιτλικό ορισμό του ποιήματος που περιέχει το όνομα της αιγυπτιακής θεότητας "Όσιρις". Μελετώντας το πραγματολογικό περιεχόμενο της έννοιας ανακαλύπτουμε ενδιαφέρουσες πτυχές και τρόπους αναπαραγωγής του μύθου. Όπως αναφέραμε παραπάνω, σύμφωνα με τη βασική παραλλαγή του μύθου ο θεός Σηθ, αφού σκότωσε ή έπνιξε τον Όσιρη, τον τεμάχισε σε 14 κομμάτια που τα σκόρπισε πάνω στη γη. Η θεά Ίσις, γυναίκα του Όσιρη και η αδελφή της Νέφθυς βρήκαν και έθαψαν όλα τα κομμάτια, εκτός από τον φαλλό και έδωσαν έτσι νέα ζωή στο νεκρό, ο οποίος παρέμεινε έκτοτε αρχηγός και κριτής στον Κάτω Κόσμο. Τον θεωρούσαν επίσης ως δύναμη που χάριζε κάθε μορφή ζωής και οδηγούσε τον πιστό στην αθανασία. Η ιερότητα και ο σεβασμός που ενέπνεε η προσωπικότητα του Όσιρη φαίνονται και από το παρακάτω απόσπασμα της "Βίβλου των Νεκρών": "Ο Θωθ, ο δίκαιος κριτής της αλήθειας λέει στη μεγάλη συντροφιά των θεών που στέκουν μπροστά στον Όσιρη:<<Ακούστε αυτή την κρίση. Η καρδιά του Όσιρη έχει επιμελώς ζυγιστεί και η ψυχή του στάθηκε μάρτυρας γι' αυτόν' αποδείχτηκε δίκαιη πάνω στη μεγάλη ζυγαριά. Δεν βρέθηκε κανένα ψεγάδι σ' αυτόν. Δεν άρπαξε τις προσφορές στους ναούς, δεν προκάλεσε καμιά βλάβη με τις πράξεις του, δεν έκανε ψευδορκίες όσο ήταν στη γη>>"³⁴⁵.

³⁴⁴ Άννη Χατζηνικολάου "Μετάλλινα μαγικά εικονίδια Κωνσταντίνου και Έλένης", Επετηρίς Έταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, έτος ΚΓ', Αθήναι, 1953, σελ. 508 - 518.

³⁴⁵ Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών, ό. π., σελ. 92-93.

Η αυτοαναφορική εκδοχή αυτή συμβαδίζει τέλος με την ερμηνευτική γραμμή που υποστηρίζει ότι το ποιητικό υποκείμενο είναι ταυτόχρονα αφηγητής και αφηγούμενος. Οι μυθολογικές αναφορές και η αναγωγή τους στον υποκειμενικό χώρο της εμπειρίας μετατρέπουν το ποιητικό υποκείμενο σε δρων πρόσωπο της αφήγησης. Η εμφάνισή του στον κειμενικό ορίζοντα δηλώνεται πρώτον άμεσα και ρητά: "Αφοῦ ἔψαλαν, τῇ συνοδείᾳ πλαγιαύλου δύο ἀγνώ-/στους-τουλάχιστον εἰς ἐμέ-ῦμνους πρὸς τοὺς τσαλαπε- /τηνοὺς...". Οι ὕμνοι στους τσαλαπετηνοὺς υποδηλώνουν μια κατάσταση θρήνου, εφόσον το συγκεκριμένο πουλί στην αρχαία γραμματεία αναφέρεται ως θρηνητικό πουλί³⁴⁶:

"... καί οὐ λογιζονται ὅτι οὐδέν ὄρνεον ἄδει ὅταν πεινῆ ἢ ρηγῶ ἢ τινα λύπην λυπῆται, οὐδέ αὐτὴ ἢ τε ἀηδῶν καὶ χελιδῶν καὶ ὁ ἔποψ, ἃ δὴ φασὶ διὰ λύπην θρηνοῦντα ἄδειν".

(Πλάτων, Φαίδων, 85, a)³⁴⁷

Το τελετουργικό της αφήγησης είναι ίδιο με αυτό που περιγράφει ο σημαντικότερος, ίσως, Έλληνας <<μυστικός>> ποιητής του εικοστού αιώνα, ο Άγγελος Σικελιανός:

"κι ὡσάν ποτάμι ἀργυροδίητο,
ξοπίσω ἀκόμα λίγο,
οἱ Αἰγύπτιοι Ἰερεῖς μέ τή λευκή τιάρα,
μέ τά μυριόχρωμα στά στέρνα τους πετράδια
καρφωμένα στό μάλαμα,

³⁴⁶ Στη μυθολογία ο τσαλαπετεινός συνδέεται με το μύθο του Τηρέα. Η αηδών και η χελιδών, συνδέονται στον ίδιο μύθο με τα πρόσωπα της Πρόκνης και της Φιλομήλας, των δύο θυγατέρων του Πανδίονα, ο οποίος βασίλευσε στην Αττική μετά τον πατέρα του Εριχθίονα. Ο Πανδίωνας για να ευχαριστήσει τον Τηρέα, που τον βοήθησε στον πόλεμο με το Λάβδαο της Βοιωτίας, του έδωσε για σύζυγο την κόρη του Πρόκνη. Όταν όμως ο Τηρέας επισκέφτηκε την Αθήνα, είδε τη Φιλομήλα και την ερωτεύτηκε. Με τέχνασμα κατάφερε και την πήρε μαζί του, αλλά στο δρόμο την εβίασε και της έκοψε τη γλώσσα για να μὴν τον μαρτυρήσει. Η Φιλομήλα κατόρθωσε να ειδοποιήσει την αδελφή της στέλνοντάς της ένα υφαντό πάνω στο οποίο είχε κεντήσει όλη την περιπέτειά της. Για να πάρουν εκδίκηση οι δυο αδελφές σφάζουν το γιο του Τηρέα, τον Ίτυ και τον προσφέρουν σε γεύμα στον πατέρα του. Ο Τηρέας το αντιλαμβάνεται και αρχίζει να τις καταδιώκει. Τότε αυτές για να γλυτώσουν ζήτησαν από τους θεούς να τις μεταμορφώσει σε πουλιά. Οι θεοί τους λυπούνται και μεταμορφώνουν την Πρόκνη σε αηδώνι, τη Φιλομήλα σε χελιδόνι και τον Τηρέα σε τσαλαπετεινό. (*Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική. Αθηνών, τόμ. 3, σελ. 23 - 24).

³⁴⁷ Πλάτων, *Φαίδων*, 85 a, Κάκτος, Αθήνα 1993, σελ. 156.

θά μέλπουν
τίς ἐπικήδειες μέσ' ἀπό τή Βίβλο τῶν Νεκρῶν δεήσεις,
ὥσπου νά φτάσουνε στήν Ἔρημο·

κι ἐκεῖ,
ὄπως χώνει ἡ στρουθοκάμηλο τ' αὐγά της μέσ στήν ἄμμο,
ἀπό τόν Ἥλιο καρτερώντας νά τά κλώσει,
θά ξαναχώσουν τούς ἱερούς νεκρούς των,
στήν ανακύκλωση τῶν Αἰώνων προσδοκώντας
τή φωτεινή ἀπ' τόν Ὅσιρην ἀνάστασή τους.

[...]

Καί μέ τό πνέμα,
καί μέ τό αἷμα ἀνανιωμένον ἔτσι
ἀπ' τή μεγάλη ἐτούτη Τελετή,
θά στρέψουν πάλι στά σπίτια τους καί στά ἔργα τους,
νά συνεχίσουν
πιστά
τό μόχτο τῶν σαράντα δυναστειῶν τῆς γῆς τοῦ Νείλου".

(Haute Actualité)³⁴⁸

Ἡ αυτοαναφορικότητα ἐμμεσα και υπαινικτικά δηλώνεται ἀπό τον Εγγονόπουλο:

"Κατόπιν τούτου / οἱ δολοφόνοι ἐξῆλθον καί πάλιν ἀνενόχλητοι. Ὁ κυνοκέφαλος / ἔραστής-ἄς τόν ποῦμε ἔτσι, διότι τό ὄνομά του Ἰσίδωρος / μάς εἶναι ἀγνωστον-ἐξῆλθε πολύ ἐργότερα τοῦ τραγικοῦ / δωματίου. Ἐφόρει φαιόχρουν ἀδιάβροχον καί ὀμματουάλια".

Ο Απ. Μπενάτσης³⁴⁹ παρατηρεῖ ὅτι ἡ παρενθετη φράση με τὴν ονοματοδοσία του θύματος <<εἶναι μια αντιφατική φράση. Ο ἐκφωνητής λέει ὅτι δε γνωρίζει τον ἥρωα. Στὴν πραγματικότητα ὅμως τον ξέρεῖ και τον ονομάζει>>. Εἶναι ὁ Ἰσίδωρος Ducasse, ὁ Γάλλος ποιητής και πρόδρομος τοῦ υπερρεαλισμοῦ, τον ὁποῖο ὁ ποιητής χρησιμοποιεῖ ὡς ἄλλη μια persona του. Ο Εγγονόπουλος με δεξιοτεχνία συνδέει διαχρονικά τὸ πρωτογενές υλικό των μύθων και οικειοποιεῖται τὴν πολὺπλευρη σημασιοδότησή τους. Στόχος τοῦ ποιητικοῦ εγχειρήματος δεν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ποιητικὸ υποκείμενο και τις

³⁴⁸ Ἀγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος, Ορφικά*, τόμ. Ε', Ἴκαρος, Αθήνα 1994, σελ.50 - 51.

³⁴⁹ Απόστολος Μπενάτσης, *ὁ. π.*, σελ. 238.

βιοματικές συντεταγμένες της ύπαρξής του. Όσον αφορά τη διάσταση του χώρου (δωμάτιο) από τον οποίο εξέρχονται οι δράστες αλλά και το θύμα αυτή επιβεβαιώνει την αρχική ερμηνευτική γραμμή που υποστηρίζει το συμβολικό του προσδιορισμό ως χώρου καταγραφής των λειτουργιών του ποιητικού υποσυνείδητου. Η έξοδος του θύματος με το <<φαιόχρουν άδιάβροχο και τά ὀμματουάλια>> παρά την αστυνομική της υφή μας φέρνει πιο κοντά στην ταυτοπρόσωπη παρουσία του ποιητικού υποκειμένου και στην άμεση συνέργεια στο αφηγούμενο γεγονός. Αιγυπτιακή μυθολογία, μυστικιστικοί συμβολισμοί, ποιητικές αλληγορίες και βιοματικοί παραλληλισμοί συμπλέκονται και συναθροούνται στο νοηματικό πυρήνα του κειμένου. Η προτεινόμενη άποψη ότι πίσω από την αλληγορία και το συμβολισμό, το μυστικισμό και το όνειρο κρύβεται η προσωπική περιπέτεια του υποκειμένου είναι μεθοδολογικά και ερμηνευτικά αποδεκτή. Τα πρώτα μηνύματα άλλωστε από την υποδοχή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα είχαν ήδη δοθεί με την κυκλοφορία της "Υψικαμίνου" του Ανδρέα Εμπειρίκου το Μάρτιο του 1935.

* * *

Την άποψή του για τη χρησική και μυστικιστική καταγωγή της ποίησης επαναλαμβάνει ο Εγγονόπουλος στο ποίημα "Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα ο Jef το μέγα αυτόματον³⁵⁰ ..." από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής"³⁵¹ Ο μυστικιστικός λόγος του ποιήματος αποτελεί δομικό στοιχείο της σημασιακής του συγκρότησης. Έτσι λοιπόν οι έννοιες ποίηση, λόγος, χρόνος, συναίσθημα, μυστικισμός συναντώνται στην πρόθεση της ποιητικής αμφισημίας που μεγιστοποιεί η υπερρεαλιστική φαντασία και έμπνευση. Στο ποίημα αναπτύσσεται μια εσωτερική διακειμενικότητα με παραθέματα και αποσπάσματα της ποίησης του ίδιου του Εγγονόπουλου. Το κείμενο, για παράδειγμα, παρουσιάζει αντιστοιχίες με την "Επιστροφή της Ευρυδίκης", στο σημείο εκείνο που ο ποιητής υπαινίσσεται το μυστικιστικό και χρησικό χαρακτήρα της ποιητικής δημιουργίας. Την άποψη αυτή τεκμηριώνουν όχι μόνο η ερωτηματική ρητορική των δύο πρώτων στροφικών περιόδων αλλά και το σημασιακό τους πλαίσιο που συγκροτείται από τους ανάλογους ποιητικούς όρους: "Μόλις σημάνουν τά μεσάνυχτα, ὁ Jef, τό μέγα

³⁵⁰ Ἡρων ο Αλεξανδρεὺς. Ἕλληνας μαθηματικός, φυσικός και μηχανικός (περίπου τον 1 ο αἰώνα π. χ.). Heron Alexandrinus, *De automatis*, ed. W. Schmidt, vol. 1, Leipzig, B. G. Teubner, 1899. Στον πρώτο τόμο περιλαμβάνονται οι πραγματείες "Πνευματικά" και "Αὐτοματοποιητική". Με την "Αὐτοματοποιητική" ὁ Ἡρων γίνεται ὁ πρώτος συστηματικὸς κατασκευαστὴς ἀπτόματων μηχανημάτων.

³⁵¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 133.

αυτόματον, λέει ὑπερήφανα κι' ἀργά τῖς λέξεις τῖς αἰώνιες καί τῖς ἀπατηλές, τῖς τόσο μάταιες, ἀλλά καί τῖς τόσο λυσιτελείς, γιά τ' ἀτλατζένια μάτια π' ἀγαπούσαμε, θυμάστε;".

Ἡ προσέγγιση τοῦ ποιήματος με τῖς μεθόδους τῆς σημειολογικῆς ἀνάλυσης θα επιβεβαιώνει τὴν ἐγκυρότητα αὐτῆς τῆς πρότασης. Ὁ χρονικὸς προσδιορισμὸς τῆς δράσης προῖδεάζει καὶ υποβάλλει τὴν ἀφήγηση σὲ κλίμα μυστικισμοῦ καὶ μεταφυσικῆς. Το τελετουργικὸ τῆς εκφοράς τοῦ λόγου (ὑπερήφανα καί ἀργά) ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ λόγος (λέξεις αἰώνιες καί ἀπατηλές, μάταιες καὶ λυσιτελείς) παραπέμπει σὲ ἀρχαία μαντικὴ τελετὴ με τὴ μόνη διαφορὰ, ἡ ὁποία οφείλεται στὴν ὑπερρεαλιστικὴ πρωτοτυπία, ὅτι ὁ εκφέρων τὸ λόγο δεν εἶναι πρόσωπο καὶ δεν περιβάλλεται ἀπὸ τὴν ιερότητα τοῦ ρόλου ἀλλὰ εἶναι ἓνα δημιούργημα τῆς τεχνολογίας με ιδιότητες που ἀναλογοῦν σὲ προσωποποιημένη οντότητα. Ἡ ἀπορία δεν παραμένει μετέωρη· ἡ ἀπάντηση ὅμως που δίνεται προβάλλεται ὡς ἐσχατὴ δυνατότητα ἐκφρασης τοῦ υποκειμένου, ὡς επιβεβαίωση-ἀποδοχὴ τῆς γενικότερης ἀντινομίας που χαρακτηρίζει στὸ σύνολό τῆς τὴν ποιητικὴ σύλληψη: "Τίποτε ἀπ' ὄλα αὐτά; Τίποτε. Τότε μᾶς πρέπουν τὰ ὕψη . Πρέπει ν' ἀτενίζουμε τὰ ὕψη . Σάν τὸν μηδενιστὴ, ὅπου τινάζεται στὸν ἀγέρα, ζωντανὸ λουλούδι". Ἡ ἀπάντηση στὸ ἀγωνιώδες ἐρώτημα τοῦ υποκειμένου συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μιὰ πρόταση. Το ἀντίδοτο στὴ λήθη εἶναι ἡ ἀνύψωση καὶ ὁ δρόμος πρὸς τὴν ἀγάπη εἶναι μιὰ μορφή μεταρσίωσης, ἓνα τίναγμα στὸν ἀέρα, ὅπως μιὰ ἐκρηξη που ἐκτινάσσει στὰ ὕψη ἀλλὰ καὶ διαλύει τὸν επιχειροῦντα πράξη αυτοχειριασμοῦ ἢ ἀνύψωσης με τὴ δυναμικὴ τοῦ ἀνοίγματος ἐνός λουλουδιοῦ. Ἀλλὰ καὶ ἀν' ἡ φυγὴ ἀποτραπεί, τότε πρέπει ἡ ἐπιστροφὴ νὰ εἶναι ἀνάλογη: "Καί καθὼς, φεῦ, πρέπει πάντα νὰ ξαναγυρίσουμε κάποτε ἀπὸ κεῖ ψηλά, ἄς ξαναγυρίσουμε. Ἐλλά, τότε πάλι, μέ λουλούδια, σάν λουλούδια, μέ παλάτια, μ' ἑαρινές μουσικές, μέ λόγια ἀγάπης, μέ μάτια ἀγάπης". Δηλαδή, ἡ ἐπιστροφὴ, ἡ κάθοδος πρέπει νὰ γίνῃ με τὴν ὁμορφία καὶ δύναμη που ἔχουν τὰ λουλούδια, ἡ μουσικὴ, τὰ λόγια καὶ τὰ ἐρωτευμένα μάτια. Θριαμβευτικὴ θα εἶναι ἡ ἐπιστροφὴ τῶν ταξιδιωτῶν τῆς ἀγάπης: "Παραμερίστε, ἔτσι νὰ χαρῆτε, τὰ μεγάλα ματόκλαδα κι' ἀνοίξτε τὰ μεγάλα βλέφαρα τοῦ σύννεφου. Ἰδέστε : πάνω σὲ χαλιά δροσιᾶς, ἀραδιασμένα κανονικά, σειρές, σειρές, τὰ μεταλλικὰ σουραύλια". Μόλις οἱ ταξιδιώτες ἀνοίξουν τὰ <<τὰ μεγάλα βλέφαρα τοῦ σύννεφου>>, τότε θ' ἀντικρύσουν <<πάνω σὲ χαλιά δροσιᾶς... τὰ μεταλλικὰ σουραύλια>>, ὅπου ἡ σιωπὴ γίνεταί λόγος καὶ ὁ λόγος μουσικὴ. Μέσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ θα ξεπηδήσουν οἱ λέξεις καὶ θα καλύψουν με τὸ ἀινιγματικὸ τους περιεχόμενο τῖς χαρὲς τῆς ζωῆς. Αὐτές θα δώσουν νόημα καὶ σημασία στὴν ὑπαρξὴ καὶ θα φωτίσουν τῖς κρυφές καὶ φανερές χαρὲς τῆς ζωῆς: "Προσέχτε καλά τοῦτα τὰ λόγια. Ἐχουν τόσες φανερές ὅσο καὶ κρυφές σημασίες. Εἶναι λέξεις γιομάτες μεταφυσικῶν ἐννοιῶν, εἶναι τὰ βάραθρα τῆς πικρίας καὶ τὰ βουνὰ τῆς χαρᾶς. Εἶναι τὰ λόγια που λέει ἡ ζωὴ, τὰ λόγια που λέει

τό κύμβαλον τό ἀλαλάζον τῆς ἀγάπης, ὁ χαλκός ὁ ἦχων τῆς ἀγάπης, ἐγώ, ὁ Jef, τό μέγα αὐτόματον τοῦ μεσονυχτίου".

Και για να ολοκληρωθεῖ ἡ διαδικασία τῆς καθόδου ὁ ομιλητής προτρέπει τοὺς ταξιδιώτες να παραμερίσουν τὴ σκοτεινιά, να ανοίξουν <<τα μεγάλα ματόκλαδα τοῦ σύννεφου>> και να ἔρθουν κοντά στη ζωὴ με τοὺς ἦχους τῆς μουσικῆς (μεταλλικά σουραύλια). Ἐτσι θα λάμψει σαν ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ σεντούκι ὁ πολύτιμος θησαυρὸς τῶν αισθήσεων και οἱ λέξεις θα ἀποκαλύψουν τὸ βαθύτερο νόημά τους. Ἡ μουσικὴ θα μεταμορφωθεῖ σε ἕνα λόγο πολὺσημο και μαγικό. Οἱ λέξεις που ἀπηχούν ποιητικὲς ἀναφορὲς ἐκτοξεύουν στα ὕψη τὴν ἀμφισημία τους. Και ἡ προτροπὴ τοῦ ομιλητῆ να προσέξουν οἱ ταξιδιώτες αὐτὲς τὶς λέξεις μοιάζει σα να προτείνει ἕνα καινούργιο ὄραμα, ἕνα ὄραμα που ἀνατρέχει στο ἱστορικό παρελθόν (λέγαμε), τότε που οἱ λέξεις ἦταν πιο κοντά στην ἀλήθεια τῆς ζωῆς: "Νά, αὐτὸ εἶναι πού λέγαμε : <<ἡ χαρά >>. Νά, αὐτὴ εἶναι ἡ λεγόμενη <<λεπτὴ θωπεῖα ἀγαπημένης γυναικός>>. Αὐτὸ εἶναι πού λέν <<ρῆτρον ζωῆς>>, <<μπροστέλλα τοῦ ἡλίου>>, <<ἡλιος σιγῆς>>". Πρόθεσή του να τονίσει περισσότερο τὴ μυστικὴ, τὴν κρυφὴ τους πλευρὰ, τὴν πλευρὰ ἐκείνη που συνδέει τὸ λόγο με τοὺς κρυφοὺς ὄρους τῆς ὑπαρξῆς. Λέξεις που μποροῦν να τραυματίσουν και να προκαλέσουν ψυχικὴ πτώση ἀλλὰ και που μποροῦν οἱ ἴδιες να ἀνεβάσουν στα ὕψη τὸν ἀνθρώπο. Ἡ διπλὴ αὐτὴ ιδιότητα τοῦ λόγου υποδηλώνει τὴ μεταμορφωτικὴ του δύναμη ἀλλὰ και τὴν κρυπτικότητα τῶν σημασιῶν που περικλείει. Εἴτε με πρώτη εἴτε με τὴ δεύτερη διάστασή του ὁ λόγος διακηρύσσει τὴ δυνατότητά του να παράγει αισθήματα και να ἀποκαλύπτει σημασίες που τροφοδοτοῦν τὴν ψυχὴ και τὴ σκέψη τοῦ ἀνθρώπου. Τὸ ἀντιθετικὸ ζεύγος χαρὰ-λύπη δε βιώνεται μονοσήμαντα ὡς μονομερῆς ὑπεροχὴ τοῦ ἐνὸς μέρους ἀλλὰ πολυσήμαντα ὡς ἀμφίπλευρη και ἰσόποση ἀλληλεπίδραση τῶν ἐμπλεκόμενων ἐννοιῶν. Και αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ ἀμφισημικοῦ χαρακτῆρα τῶν λέξεων.

Στο ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου ὁ ποιητικὸς λόγος ἀρθρώνεται πάνω σε δυο ἰσοτοπίες, τὴν ἰσοτοπία τῶν αισθημάτων και τὴν ἰσοτοπία τῆς ποίησης. Εἶναι φανερό ὅτι στον ποιητικὸ σχεδιασμὸ δεν υπήρχε πρόθεση διάκρισης τῶν δύο ἐννοιῶν, γι' αὐτὸ και στην πορεία τῆς ἀνάπτυξης συμπλέκονται και δημιουργοῦν ἕνα ἐνιαίον σύνολο με εὐδιάκριτες ἀλλὰ και λανθάνουσες συσχετίσεις. Ἡ πρώτη ἰσοτοπία ἐμπεριέχει τὰ αισθήματα τῆς ἀγάπης και τῆς χαρὰς, ἐνὼ ἡ δεύτερη ἀναφέρεται στους μυστικούς, στους σκοτεινοὺς ὄρους τῆς ποιητικῆς δημιουργίας. Ἡ ἀγάπη και ἡ ποίηση, ὁ ἔρωτας και ἡ ποίηση, ἡ χαρὰ και ἡ ποίηση θα μπορούσαν να ὀριστοῦν ὡς νοηματικὰ ζεύγη τὰ ὁποῖα συνυπάρχουν ἀλληλοσυμπληρούμενα και παράγουν ἕνα ἐνιαίον και συμπαγὲς ποιητικὸ σύνολο. Μορφὴ ἐνσωμάτωσης κειμενικοῦ μοσχεύματος ἀποτελεῖ ἡ <<μεταφορικὴ ἰσοτοπία>>³⁵² κατὰ τὴν ὁποῖα

³⁵² Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 92.

γίνεται αναφορά ενός κειμενικού αποσπάσματος λόγω της σημασιολογικής του αναλογίας με τα συμφραζόμενα ή αλλιώς της εξυπηρέτησης των αφηγηματικών αναγκών του κειμένου. Το ίδιο απόσπασμα βρίσκεται σε θέση <<παρακειμενικότητας³⁵³>> με το ποιητικό σώμα. Έτσι το απόσπασμα από τον "Ύμνο της αγάπης" του Αποστόλου Παύλου:

"...ἀγάπην δέ μή ἔχω, γέγονα χαλκός ἡχῶν
καί κύμβαλον ἀλαλάζον".

είναι μόσχευμα ενσωματωμένο στο κείμενο του Εγγονόπουλου με την τεχνική της συνειρμικής γραφής κατά την οποία οι σημασιολογικές, λεκτικές και ηχητικές του αντιστοιχίες καθορίζουν την ακολουθία των λέξεων και των νοημάτων. Το διακειμενικό απόσπασμα μοιάζει να συμπεριφέρεται όχι σαν απλή αφήγηση στο εσωτερικό του κειμένου, αλλά σαν ποιητικός όρος που αναπτύσσει τις δικές του σημασιολογικές και υφολογικές αντιστοιχίες και λειτουργεί ως αυτοδύναμος νοηματικός θύλακας. Σημειώνουμε ότι το ίδιο απόσπασμα τοποθετείται ως ποίη στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Η ψυχανάλυσις των φαντασμάτων" (Κλειδοκύμβαλα της σιωπής) που παρουσιάζει και λεκτικές αναλογίες με το "Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα ...". Τις παραθέτουμε:

τό καράβι τῆς ἀγάπης # τά λόγια τῆς ἀγάπης
οἱ μυστηριώδεις μουσικές τῆς ἐρημιᾶς # οἱ ἑαρινές μουσικές
λόγια ἀσυνάρτητα καί ὥραϊα # λέξεις γιομάτες μεταφυσικῶν ἐννοιῶν
ὀνόματα τῶν γυναικῶν πού ἀγαπούσαμε# θωπεῖα ἀγαπημένης γυναικός

χωρίς όμως τα δύο κείμενα να συστοιχούν θεματικά ή σημασιολογικά.

Η καταληκτική αποκάλυψη του ομιλούντος υποκειμένου μέσα από τις διαδοχικές εναλλαγές της ταυτότητάς του (ζωή, κύμβαλον ἀλαλάζον, ἐγώ, ὁ Jef, τό μέγα αὐτόματον τοῦ μεσονυχτίου) και η αναγνώριση της καταλυτικής σημασίας του λόγου στη μεταμορφωτική διαδικασία αποκαλύπτει την απόλυτη πίστη του ποιητικού υποκειμένου στη δυναμική του λόγου, στην ικανότητά του να μεταβάλλει την πραγματικότητα με το λόγο και μαζί μ' αυτήν να μεταβάλλεται και αυτό. Μέσα από μια διαδικασία ταύτισης το υποκείμενο προσοικειώνεται τον αλλότριο λόγο, ως λόγο προερχόμενο από την ίδια την εμπειρία και τη γνώση της πραγματικότητας, στη χρησιμική όμως και μυστικιστική του διάσταση.

* * *

³⁵³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982:9

Στο ποίημα "Χρωματική προσωπολατρία" από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών" μέσα από τη σύμπλεξη της αυτοαναφορικότητας με τον έρωτα και την ποιητική τέχνη κρύβεται λόγος βαθύτατα αποκαλυπτικός με ευδιάκριτες τις μυστικιστικές του καταβολές: "μιά φωνή είναι το μαγνάδι / τής παλίρροιας / κάτω από τὰ δόντια μου / στό ψεύδος / τής μυρμηκιάς τ' όνειρου / μέ τή σειρά τίς καμάρες στή σκιά / τής σοφίας / τών λευκών τής Βίβλου". Ο ποιητικός λόγος ταυτίζεται με τον ερωτικό με σημείο σύγκλισης τη μυστικιστική τους καταγωγή.

Σε επίπεδο διακειμενικής πρακτικής θα παρατηρήσουμε ότι στο κείμενο εντοπίζονται στοιχεία του <<υπογράμματος>>, τα οποία, σύμφωνα με τη θεωρητική πρόταση του Riffaterre³⁵⁴, αντιστοιχούν σε μια λανθάνουσα διακειμενική μήτρα. Τα στοιχεία του <<υπογράμματος>> πιστεύουμε ότι είναι υφολογικά υπογραμμισμένα μέσα στο κείμενο του Εγγονόπουλου και προέρχονται από το κείμενο της <<Αποκάλυψης>> του Ευαγγελιστή Ιωάννη. Ο ποιητικός λόγος στην αποκαλυπτική του διάσταση είναι λόγος βαθύτατα εσωτερικός, αποτέλεσμα που προκύπτει από το συνδυασμό των μυστικών ενοράσεων και των ερωτικών παρορμήσεων του υποκειμένου. Ο λόγος συνταυτίζεται με την αποκαλυπτική <<φωνή>> που επιζητεί να φανερώσει τη θεϊκή της προέλευση:

"Έγενόμην έν Πνεύματι έν τή κυριακή ήμέρα,
καί ἤκουσα φωνήν όπίσω μου μεγάλην ώς σάλπιγγος
λεγούσης· [...]
Καί έπέστρεψα βλέπειν τήν φωνήν ήτις έλάλει
μετ' έμοῦ· [...]
καί οί πόδες αὐτοῦ όμοιοι χαλκολιβάνω ώς έν
καμίνω πεπυρωμένης, καί ή φωνή αὐτοῦ ώς φωνή
ύδάτων πολλῶν..."
(Αποκάλυψη του Ιωάννη, κεφ. Α, 10, 12, 15)³⁵⁵

Ο υπερρεαλιστικός λόγος συνεπικουρεί την ερμητικότητα του κειμένου. Ο αυτοματισμός συνεπικουρεί τη μυστικιστική πρόθεση. Η σύνδεση του λόγου με τα εξωτερικά δεδομένα της αφήγησης καλύπτει όλο το φάσμα των κρυπτικών τεχνασμάτων και επινοήσεων του υποκειμένου. Οι παράλληλες αναγνώσεις, για τις οποίες προσφέρεται το ποίημα, αντιστοιχούν στις διαδοχικές διακειμενικές του διαστρωματώσεις. Στο μορφολογικό επίπεδο η <<ενσωμάτωση>> μπορεί να περιλαμβάνει πολλαπλές διακειμενικές συστοιχήσεις. Η <<φωνή>>, για

³⁵⁴ Michael Riffaterre, La production du texte, Seuil, Paris 1979, p. 75-88.

³⁵⁵ Η Αποκάλυψη του Ιωάννη, μεταγρ. Γιώργος Σεφέρης, ό. π., σελ. 26-28.

παράδειγμα, μπορεί να παραλληλιστεί με γέλιο και παραπέμπει στο ποίημα του Κωστή Παλαμά "Μυστικό τραγούδι" από τη συλλογή "Η Πολιτεία και η Μοναξιά"³⁵⁶:

"[...]
Λιγνοζωγραφισμένη ἤρθες εἰκόνα
μέσ' στό μ α γ ν ά δ ι ενός βραδιοῦ ἀπαλοῦ.
Ἔϊταν τό μέτωπό σου ἦ μιά κορώννα;
Δικό σου εἶταν τό γ έ λ ι ο ἦ τοῦ γ ι α λ ο ῦ;"

Η <<φωνή>> με τη δύναμη σαρωτικής παλίρροιας ή ως λόγος αναβλύζων, επιζητεί να βρει διέξοδο κάτω από το μεταφορικό περίφραγμα των ποιητικών οδόντων. Σημείο εκκίνησης αποτελεί ο ομηρικός λόγος:

"Ἄτρείδη, ποῖον σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων;"
(Ιλιάδα, δ´, 350)³⁵⁷

τον οποίο ο ποιητής μεταπλάθει και με το δεδομένο γλωσσικό υλικό σχηματίζει μια καινούργια νοηματική ακολουθία σε αντιστοιχία με το λόγο των λειτουργικών στη χριστιανική παράδοση ποιητικών κειμένων:

"Θοῦ, Κύριε, φυλακὴν τῶ στόματί μου καὶ θύραν περιοχῆς περὶ τὰ χεῖλη μου.
Μὴ ἐκκλίνης τὴν καρδίαν μου εἰς λόγους πονηρίας, τοῦ προφασίζεσθαι προφάσεις
ἐν ἁμαρτίαις".
(Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, Ἑγκόλλιο τοῦ Ἀναγνώστου)

Η <<φωνή>> μεταμορφώνεται σε λόγο και ξεφεύγει κάτω απ' τα δόντια του υποκειμένου για να αντισταθεί στη <<μυρμηκιά του ονείρου>>, σε αυτό που ο Γρηγόριος ο Νύσσης υποστηρίζει ότι εκφύεται, ως νόσημα, στο διανοητικό μέρος της ψυχής του ανθρώπου (Animus et res, M. 46. 56 c)³⁵⁸. Ο λόγος είναι ο ποιητικός λόγος που απειλείται από την ψυχαναλυτικών προεκτάσεων <<στρατιά τῶν μεγάλων μυρμηκῶν>>, όπως γράφει ο Αλέξανδρος Μπάρας:

"Ἡ στρατιά τῶν μεγάλων μυρμηκῶν
πού ἐπωφελούμενη ἀπ' τό σκότος

³⁵⁶ Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, εκδ. Μπίρης, Αθήνα.

³⁵⁷ Homeri Opera, *Πίος*, tomus I, Oxford Classical Texts, εκδ. Καρδαμίτσα.

³⁵⁸ *A PATRISTIC GREEK LEXICON*, edited by G. W. H. LAMPE, D. D., OXFORD AT THE CLARENDON PRESS, 1961.

έβγῆκε κατακτητική!
Τί μυριάδες! Τί παρέλασις πυκνή!
Τί έφιαλτική
νυχτερινή τῶν μυριάδων έξοδος!
Θά κατακτήσει πιά τά πάντα
ή στρατιά τῶν μεγάλων μυρμηκῶν,
στήν κάμαρά μου μέσα θά εἰσχωρήσει
καί τό χαρτί μου αὐτό θά κατακλύσει,
τά γράμματά μου νά τά πάρει ἕνα ἕνα
σάν σπόρους ἐκλεκτῆς συγκομιδῆς!"
(Η στρατιά των μυρμηκῶν)³⁵⁹

Ο ποιητικός ὅρος <<μυρμηκιά>> ἔχει ψυχαναλυτική προέλευση και στους υπερρεαλιστές απαντάται ως σύμβολο του υποσυνείδητου:

"Τό δάσος εἶναι μυρμηκιά μέ λεγεῶνες λογχοφόρων".
(Οι Καρυάτιδες)³⁶⁰

Λόγος εκφερόμενος ως συνέχεια <<στή σκιά τῆς σοφίας τῶν λευκῶν τῆς Βίβλου>> και αναφορά που ορίζει ως πυρήνα των αναγνώσεων του ποιητή την επαφή του με τα αποκαλυπτικά κείμενα και τις ιερές γραφές. Ποιοι άραγε είναι οι <<λευκοί της Βίβλου>> και γιατί τους αναφέρει ο ποιητής; Στη χριστιανική παράδοση αναφέρονται δυο θρησκευτικές ομάδες, με χαρακτηριστικό τη λευκότητα στις ενδυματολογικές τους προτιμήσεις, οι Εσσαίοι στην Παλαιστίνη και οι Θεραπευτές στην Αίγυπτο, τα μέλη των οποίων ζούσαν κοινοβιακά με αυστηρότητα και εγκράτεια και λάτρευαν το Θεό. Για τις ομάδες αυτές έχουμε λίγες και σκόρπιες πληροφορίες. Τις περισσότερες διασώζει ο Φίλων ο Αλεξανδρεὺς ή και Ιουδαίος³⁶¹. Για τους Εσσαίους μίλησε στο έργο του "Περί τοῦ πάντα σπουδαῖον

³⁵⁹ Αλέξανδρου Μπάρα, *Αθροισμα*, Ποίηση 1933-1983, Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ.41.

³⁶⁰ Ανδρέας Εμπειρίκος, *Ενδοχώρα*, Άγρα, σελ. 75.

³⁶¹ Υπήρξε φιλόσοφος σύγχρονος του Ιησού. Έζησε περίπου ανάμεσα στο 25 /30 π. χ. μέχρι το 45 / 50 μ. χ. Η βασική φιλοσοφική κοσμοθεωρία του αποτελούσε συγκερασμό πλατωνικών, πυθαγορείων και στωικών ιδεών. Υποστήριζε ότι ανάμεσα στο Θεό και τον άνθρωπο μεσολαβεί ο Θεῖος Λόγος με τον οποίο ο άνθρωπος μπορεί να πλησιάσει το Θεό. Για να το πετύχει αυτό χρειάζεται να απαρνηθεί τις υλικές απολαύσεις στις οποίες τον ωθεί το σώμα του (τάφος της ψυχῆς κατά τον Πλάτωνα) που εκπροσωπεί το κακό και να στραφεί στις πνευματικές απολαύσεις και την καλλιέργεια της ψυχῆς του. Βλέπε: Σάββα. Χ. Αγουρίδη, *Ιστορία των χρόνων της Καινῆς Διαθήκης*, Θεσσαλονίκη, 1980, σελ. 424 - 436.

ἐλεύθερον εἶναι", II, 457-9 (Quod omnis probus liber). Αυτό αποτελεί το β' μισό ενός έργου που πραγματευόταν την ελευθερία του Σοφοῦ. Για τους Θεραπευτές μιλάει στο έργο του "Περί βίου θεωρητικοῦ ἢ περὶ ἰκετῶν (ἀρετῶν)" (De vita contemplativa)³⁶². Στην παλαιότερη βιβλιογραφία οι Θεραπευτές παρουσιάζονται σαν ένα φαινόμενο θρησκευτικῶν και φιλοσοφικῶν συγκριτισμῶν που προήλθε ἀπὸ ποικίλες ἀνατολικές και ἐλληνιστικές ἐπιδράσεις ἐκείνης τῆς ἐποχῆς³⁶³. Ἐρμηνευτική πρόθεση ἀποτελεῖ ἡ ταύτιση τῶν ομάδων αὐτῶν με τὴν <<τοὺς λευκοὺς τῆς Βίβλου>> που ἀναφέρει ὁ Ἐγγονόπουλος. Τεκμηριωτικά στοιχεῖα ἀποτελοῦν ἐπίσης ἡ ἀποδοχὴ τοῦ συγκριτικῶν χαρακτήρα τοῦ φαινομένου, καθὼς ἐπίσης ἡ σοφία τῶν συμμετεχόντων και ὁ μυστικισμὸς τῶν λατρευτικῶν τοῦς τελετῶν. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ λευκὸ χρῶμα τῶν ἐνδυμάτων και τοὺς γενικότερους συμβολισμοὺς τοῦ συχρῆς εἶναι οἱ ἀναφορῆς τοῦ Ἐυαγγελιστῆ Ἰωάννη στο κείμενο τῆς "Ἀποκάλυψης". Παραθέτομε ἐνδεικτικὰ τοὺς στίχους:

"Ἀλλὰ ἔχεις ὀλίγα ὀνόματα ἐν Σάρδεσιν ἃ οὐκ ἐμόλυναν τὰ ἱμάτια αὐτῶν, καὶ περιπατήσουσιν μετ' ἐμοῦ ἐν λευκοῖς, ὅτι ἄξιοί εἰσιν".
(Ἡ Ἀποκάλυψη, κεφ. Γ, 4)

"Καὶ κυκλόθεν τοῦ θρόνου θρόνους εἴκοσι τέσσαρας, καὶ ἐπὶ τοὺς θρόνους εἴκοσι τέσσαρας πρεσβυτέρους καθημένους περιβεβλημένους ἐν ἱματίοις λευκοῖς, καὶ ἐπὶ τὰς κεφαλὰς αὐτῶν στεφάνους χρυσοῦς".
(Ἡ Ἀποκάλυψη, κεφ. Δ, 4)³⁶⁴

Ἡ φωνὴ που διασχίζει τοὺς στίχους συνιστᾷ μετωνυμικὴ ὑποκατάσταση τοῦ λόγου-γλώσσα, τοῦ θεϊκοῦ ἢ ποιητικοῦ λόγου που ἀποκαλύπτει τὶς αἰώνιες ἀλήθειες τῆς ψυχῆς και τοῦ σώματος: "τώρα σειρά καμάρες και μιά γλώσσα αἷμα ψυχῆς / στήν πραγματικότητα τοῦ σώματος / ἄ π ο κ α λ ὕ π τ ο υ ν πτυχῆς κόσμων /

³⁶² Κοινὸ στοιχεῖο και στὶς δύο ομάδες ἦταν τὰ λευκὰ λινὰ ρούχα με τὰ ὁποῖα εἰσέρχονταν στὶς κοινές συνάξεις και τὰ δεῖπνα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λιτὸ τρόπο ζωῆς που ἀκολουθοῦσαν, ἀσχολοῦνταν και με τὴ μελέτη τῆς Γραφῆς, τὴν ὁποία μάλιστα ἐρμήνευαν ἀλληγορικά και μυστικά. Δέν εἶναι πάντως ἐξακριβωμένη ἡ σχέση Θεραπευτῶν και Ἑσσηίων. Ὁρισμένοι ἐρεινηπῆδες δέχονται ὅτι οἱ Θεραπευτές εἶναι οἱ Ἑσσηῖοι τῆς ἰουδαϊκῆς διασποράς και ὅτι μέσω αὐτῶν οἱ Ἑσσηῖοι τῆς Παλαιστίνης δέχτηκαν τὴν ἐπίδραση τῶν Πυθαγορείων. Σάββα Χ. Ἀγουρίδη, ὁ. π., σελ.428-429.

³⁶³ Σάββα Χ. Ἀγουρίδη, ὁ. π., σελ. 445.

³⁶⁴ Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη, μεταγρ. Γιώργος Σεφέρης, σελ.40-41 και 50.

πού τσακίζονται / σ' έναν δρυμαγδό γαλάζιου". Ο ρηματικός τύπος <<αποκαλύπτουν>> μορφοποιεί ένα στοιχείο του υπογράμματος (hyrogramme)³⁶⁵, που δεν είναι τίποτε άλλο από ένα σύνολο διακειμενικών στοιχείων τα οποία, όπως όρισε ο M. Riffaterre, συνθέτουν τη λανθάνουσα μήτρα του κειμένου. Το κείμενο της "Αποκάλυψης" του Ιωάννη είναι το πρώτο κατά σειρά κείμενο που συγκροτεί μέρος του διακειμενικού πεδίου του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Στοιχεία επίσης του υπογράμματος μπορούν να θεωρηθούν και λέξεις που προέρχονται από το συμφραστικό περιβάλλον του κειμένου της "Αποκάλυψης" και μπορούν να ανιχνευθούν στο κείμενο του Εγγονόπουλου: "βεντάλιες ένουράνιες / επιφάνειες λείες σάν προκατακλυσμαϊα μοναξιά / φωτιά μαύρης σκιάς / ματιών κορυφές / άστραπή δυνάμεως / ξεφρενιασμένα άλογα στό κέντρο τής μυριάδας". Στίχοι βιβλικής εσχατολογίας που βγαίνουν μέσα από εικόνες της "Αποκάλυψης":

"καί οἱ ἀστέρες τοῦ οὐρανοῦ ἔπεσαν εἰς τήν γῆν,
ὡς σικῆ βάλλει τούς ὀλύνθους αὐτῆς ὑπό ἀνέμου
μεγάλου σειομένη[...]"

(Η Αποκάλυψη, κεφ. ΣΤ, 13)

"Καί ἐγένετο ἀστραπαί καί φωναί καί βρονταί,
καί σεισμός ἐγένετο μέγας, οἶος οὐκ ἐγένετο ἀφ' οὗ
ἄνθρωπος ἐγένετο ἐπί τῆς γῆς, τηλικούτος σει-
σμός οὕτω μέγας".

(Η Αποκάλυψη, κεφ. ΙΣΤ, 18)³⁶⁶

Μέσα από τη διαδικασία του μετασχηματισμού ενός κειμενικού μοσχεύματος προκύπτει και ο στίχος <<ξεφρενιασμένα άλογα στό κέντρο τής μυριάδας>>. Παραπέμπει, χωρίς να επαναλαμβάνει, υφιστάμενο τη διαδικασία του <<παραγραμματισμού>>³⁶⁷ σε αποκαλυπτική εικόνα οραματικής σύλληψης:

"Καί ὁ ἀριθμός τῶν στρατευμάτων τοῦ ἵππικοῦ
δισμυριάδες μυριάδων· ἤκουσα τόν ἀριθμόν αὐτῶν.

Καί οὕτως εἶδον τούς ἵππους ἐν τῇ ὄρασει καί
τούς καθημένους ἐπ' αὐτῶν, ἔχοντας θώρακας πυ-

³⁶⁵ M. Riffaterre, *Semiotique de la poésie*, Seuil, Paris, p. 42-65.

³⁶⁶ Η Αποκάλυψη του Ιωάννη, ό. π.

³⁶⁷ J. Kristeva, ό. π., σελ. 85.

ρίνους και ύακινθίνους και θειώδεις· και αί κεφαλαί
τῶν ἵππων ὡς κέφαλαί λεόντων, και ἔκ τῶν στομά-
των αὐτῶν ἔκπορεύεται πῦρ και καπνός και θεῖον".
(Αποκάλυψη, κεφ. Θ', 16 - 17)³⁶⁸

Το ποίημα στο σύνολό του θεματοποιεί αποκαλυπτικές εικόνες οι οποίες προβάλλουν ως απόλυτη αίσθηση, το οριακό συναίσθημα που πηγάζει από τη σύζευξη του έρωτα με το θάνατο. Για τον Εγγονόπουλο η ποίηση αποτελεί πεδίο μέσα στο οποίο μπορεί ως δημιουργός να καταγράφει τις αντιθέσεις και τα αδιέξοδα της ύπαρξης. Εκεί ακριβώς ανακαλύπτει και τις δυνατότητες που του προσφέρει η ρητορική του παράδοξο, ως πρακτική που οδηγεί στα ακραία τους όρια της σημασιολογικές διαστάσεις της μεταφοράς και της μετωνυμίας. Στο ποίημα που εξετάζουμε η χαλαρή και ασαφής σύνδεση των στίχων λειτουργεί στα πλαίσια της παραδοξότητας του λόγου και πολλαπλασιάζει τις αναγνωστικές δυνατότητες του κειμένου. Η απουσία αντωνυμικών τύπων, συμπλεκτικών συνδέσμων αλλά και η παρατακτική σύνδεση ρηματικών τύπων στα πλαίσια μιας μόνο στροφής εξυπηρετούν τις ανάγκες αποστολής ενός συγκεκριμένου ποιητικού μηνύματος: "ή γῆς τῶν τριῶν ματόκλαδων / ἰδανική χάση φεγγαριού / κυβερνώ ὀρθώνομαι λησμονῶ θυμοῦμαι ὀρίζω / Ἄράπη! Ἄράπη! / κωπηλατῶ λεηλατῶ". Η αμφισημία των ποιητικών ὀρων αποκαλύπτει πτυχές πολυεπίπεδης διακειμενικής διαστρωμάτωσης. Η μετάβαση από το ατομικό στο γενικό και αντίστροφα απαιτεί και την αντίστοιχη παρέμβαση του αναγνώστη. Το γενικό στη μετωνυμική υποτύπωση του γεωγραφικού ή πολιτισμικού χώρου προσδίδει στη νοηματοδότηση πρόθεση ευρύτερου αυτοπροσδιορισμού. Το στιχικό σύνολο "ή γῆς τῶν τριῶν ματόκλαδων>> συνιστά μετωνυμία του ελληνικού χώρου, ως σημείου συνάντησης τριῶν ηπείρων και τριῶν πολιτισμῶν. Η στιχική διάταξη πρωτοπρόσωπων ρηματικών φράσεων οδηγεί επαγωγικά το νόημα στον έσχατο αυτοπροσδιορισμό με τη χρήση ενός πρωτότυπου ρητορικού σχήματος αλλά και τη συνειρμική σύνδεσή τους με εικόνες από το τελετουργικό της καθόδου στον Κάτω Κόσμο.

Αν δεχτούμε ως δεδομένο το συμφραστικό πλαίσιο των ρηματικών συνδηλώσεων στο ποίημα του Εγγονόπουλου, τότε καθίσταται εφικτή και η διακειμενική σύνδεση των αποσπασμάτων. Στον Εγγονόπουλο υπάρχουν στιχικές αναφορές, που πέρα από τη συμβολή τους στη λειτουργική συγκρότηση του αυτοαναφορικού λόγου, παραπέμπουν ευθέως σε παραδόσεις και έθιμα του θανάτου από την αρχαία Ελλάδα αλλά και από προγενέστερους ανατολικούς λαούς. Το ρήμα <<κωπηλατῶ>> πρέπει να ερμηνευθεί σε σχέση μόνο με τη μυθολογική παράδοση των καταβάσεων στον Κάτω Κόσμο που συναντάται στους

³⁶⁸ Η Αποκάλυψη του Ιωάννη, .ο. π.

αρχαίους Έλληνες αλλά και στους αρχαίους Αιγυπτίους. Η κάθοδος στον Κάτω Κόσμο με βάρκα αποτελεί κοινό θεματικό μοτίβο στους δυο λαούς και σώζεται σε ζωγραφικές απεικονίσεις και θρησκευτικά κείμενα. Το ρήμα αυτό σε συνδυασμό με την επιφωνηματική φράση, που προηγείται στο στίχο, λειτουργούν ως υποδηλώσεις αντίστασης του υποκειμένου στην πρόκληση του θανάτου. Η επίκληση (Ἄραπτη! Ἄραπτη!) λειτουργεί ως μετωνυμία του κακού, ως συμβολισμός του θανάτου και αποτελεί δοξασία προερχόμενη από τη χριστιανική θρησκευτική παράδοση και σωζόμενη στις παραμυθιακές διηγήσεις των Ελλήνων αλλά και άλλων λαών.

Ο αποκαλυπτικός λόγος αναπτύσσεται στις τέσσερις πρώτες στροφές του ποιήματος και καλύπτει δομικά την πρώτη θεματική ενότητα με δεσπίζουσα έννοια το θάνατο. Οι τρεις τελευταίες στροφές συγκροτούν τη δεύτερη θεματική ενότητα με δεσπίζουσα έννοια τον έρωτα, πάντα όμως κάτω από την υποδόρεια δραστηριότητα του θανάτου. Η μετάθεση του λόγου σε δεύτερο πρόσωπο, έστω και μια φορά (ζωγράφιζες), δίνει στο κείμενο τη μορφή του διαλόγου, της άμεσης αναφοράς του υποκειμένου σε πρόσωπο οικείο και αυξάνει την κρυπτικότητα των στίχων με λέξεις-υποτυπώσεις της κοινής εμπειρίας: "ὄρκοι ὀργῆς στὸν πύργο πού ζωγράφιζες / τίς δύο φίλες / ἀντικείμενο μετάλλου καί λάβας / τό ὑπόλοιπο τοῦ κρυφοῦ τοίχου / ζῦγι λέξεων ὀνομάτων / τό γιοφύρι τῆς μεγάλης / νύχτας / ὠραία σύζυγος τῶν ἀφιονιῶν / ΠΑΡΑΞΕΝΑ ΩΡΑΙΑ / ἄμαρτία ἀγάπης". Ὁρκοι ὀργῆς από μια εννοούμενη προδοσία αλλά και ποιητικοί ὄροι που καθιστούν σε μια εξαντλητική και σε βάθος ανάγνωση ορατή τη μυστικιστική τους προέλευση ή τη συσχέτισή τους με το θάνατο (κρυφός τοίχος, ζῦγι λέξεων ονομάτων, γιοφύρι μεγάλης νύχτας, σύζυγος των αφιονιῶν) που η καθεμιά τους θα αποκάλυπτε ένα ευρύτατο πεδίο διακειμενικών συνδέσεων και συγκερασμού των δεσποζουσών εννοιῶν του έρωτα και του θανάτου. Επιλέγουμε τη χαρακτηριστική τη φράση "τό γιοφύρι τῆς μεγάλης / νύχτας", η οποία παραπέμπει σε μια πανάρχαια δοξασία για τη μετάβαση της ψυχῆς του ανθρώπου στα Ηλύσια πεδία, στα Νησιά των Μακάρον ή στον Παράδεισο. Σύμφωνα με την αρχαιοελληνική παράδοση η ψυχή στο ταξίδι της για τον Κάτω Κόσμο έπρεπε να περάσει μια υγρή επιφάνεια, ποτάμι, λίμνη ή θάλασσα. Το πέρασμα αυτό γίνεται μέσω της βάρκας στις πιο γνωστές εκδοχές αλλά και μέσω της γέφυρας. Το πέρασμα της γέφυρας είναι δύσκολο, γιατί η ψυχή εμποδίζεται από δαίμονες και κακά πνεύματα. Όλα εξαρτώνται από το πόσο καλή ή κακή είναι η ψυχή του ανθρώπου. Πολλές φορές και η ίδια η γέφυρα διευκολύνει ή εμποδίζει το πέρασμα της ψυχῆς. Η δοξασία αυτή είναι οικουμενική και πανάρχαια: συναντάται στους διάφορους λαούς με τις ονομασίες: <<Γέφυρα του Κριτή>> στους αρχαίους Πέρσες, <<Γέφυρα του Τρόμου>> στους Κέλτες, <<Τρεμάμενο Γεφύρι>> στους Σκανδιναβούς, αλλά και

το <<Τρίχινο Γεφύρι>> ή της <<Τρίχας το Γεφύρι>> στη νεοελληνική παράδοση³⁶⁹.

Στις δυο τελευταίες στροφές εντυπωσιάζει η παρήχηση του <<ρ>> που συναρτάται με τον τίτλο "Χρωματική προσωπολατρία" αλλά και η υπαινικτική σύνδεση του λόγου με αυτό που αποτελούσε θεμελιακή πεποίθηση του ποιητή για την άρδευση της τέχνης και της ζωής από τις μυστικές πηγές των απόλυτων συναισθημάτων του έρωτα και της προσμονής του θανάτου: "σπέρματα αγνά φλογερά / καρτερικά άσταθῆ / σταθερά / φιλοσοφικά / μαρτυρικά / τί μουσικά μάταια / κενά δίψας". Η παρήχηση του <<ρ>>, ως δηλωτική της κινήσεως και της φοράς των πραγμάτων, ανακαλεί τον πλατωνικό λόγο:

"Τό δέ οὖν ῥῶ τό στοιχείον, ὥσπερ λέγω, καλόν ἔδοξεν, ὄργανον εἶναι τῆς κινήσεως τῶ τά ὀνόματα τιθεμένῳ πρός τό ἀφομοιοῦν τῇ φορᾷ".

(Κρατύλος 426d)³⁷⁰

Η τελευταία στροφή αποτελεί συμπύκνωση μέσα στα υπερρεαλιστικά δεδομένα των απόλυτων συναισθημάτων αλλά και των μυστικών σημάτων της ποιητικής τέχνης: "αὐτόματος πυραμίδα / τρικυμία / ἔρωτος". Η <<αὐτόματος πυραμίδα>> πρέπει να προέρχεται από τους συμβολισμούς της Μεγάλης Πυραμίδας της Αιγύπτου. Για τους μυστικιστές η πυραμίδα αποτελούσε χώρο μύησης και γνώσης, σύμβολο του Φωτός³⁷¹. Η μύηση που γινόταν μέσα στην πυραμίδα είχε σκοπό την ένωση της ψυχῆς του μυημένου με την πηγή της πνευματικῆς του ύπαρξης. Με αυτή την έννοια στο ποίημα του Εγγονόπουλου η <<αὐτόματος πυραμίδα>> συμβολίζει την απόλυτη ερωτική-ψυχική ένωση του υποκειμένου με τη γυναίκα-πηγή της ποιητικῆς του έμπνευσης ή την ίδια την ποιητική δημιουργία μέσα σε ένα τοπίο θανάτου.

* * *

Το ύφος και το πνεύμα του αποκαλυπτικού λόγου απηχούν οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος "Να πούμε" από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών". Γράφει ο Εγγονόπουλος: "Τρατάρηδες έσύρανε έξω στ' άκρογιάλι τό τεράστιο κτήνος τῆς θάλασσας. Σφάδαζε πάνω στήν άμμουδιά, μέ τά λευκά μαλακά τῆς κοιλιᾶς του στραμμένα πρός τόν ἥλιο. Όλος ὁ άγέρας πλημμύρισε μέ μιά μυρωδιά σά

³⁶⁹ Γεωργίου Δημητροκάλλη, *Η ψυχή - πεταλούδα*, Αθήνα 1993, σελ. 150.

³⁷⁰ Πλάτων, *Κρατύλος*, Κάκτος, Αθήνα 1993.

³⁷¹ W. Masham Adams, *"Αίγυπτος, Θεοί και Μυστήρια"*, μτφρ. Δημήτρη Παναγιωτόπουλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1989.

βουρκάρι, πού ὄλο κι' ἀδυνάμωνε καθώς τό ζῶο ἐτίναζε ἀπεγνωσμένα τά πλατειά του γλοιώδη πόδια. Κόσμος μαζώχτηκε τριγύρω νά σπουδάση τήν ἀπαισία μορφή τοῦ τέρατος, νά παρακολουθήση τήν ἀργή ἀγωνία του. Θέλησα νά πλησιάσω νά τό δῶ κι' ἐγώ, ἀλλά εἶτανε ἀδύνατο μέ τό τόσο πλῆθος πού εἶχε συναχθῆ[...]"³⁷². Το κείμενο του Εγγονόπουλου συστοιχεί διακειμενικά με απόσπασμα από το κείμενο της "Αποκάλυψης" του Ευαγγελιστή Ιωάννη:

""... καί ἐστάθην ἐπί τήν ἄμμον τῆς θαλάσσης.

Καί εἶδον ἐκ τῆς θαλάσσης θηρίον ἀναβαῖνον, ἔχον κέρατα δέκα καί κεφαλᾶς ἑπτά [...] Καί τό θηρίον δ εἶδον ἦν ὁμοιον παρδάλει, καί οἱ πόδες αὐτοῦ ὡς ἄρκου, καί τό στόμα αὐτοῦ ὡς στόμα λέοντος. [...] Καί ἐθαυμάσθη ὄλη ἡ γῆ ὀπίσω τοῦ θηρίου, καί προσεκύνησαν τῷ δράκοντι, διτι ἔδωκεν τήν ἐξουσίαν τῷ θηρίῳ, καί προσεκύνησαν τῷ θηρίῳ λέγοντες:[...]"³⁷³

Το κείμενο του Εγγονόπουλου αντλεί τα δομικά του χαρακτηριστικά από το κείμενο της "Αποκάλυψης" και τα εντάσσει μετασχηματισμένα σε ένα ευρύτερο συμφραστικό πλαίσιο, ὄχι κατ' ἀνάγκην θρησκευτικό ἀλλά κοινωνικό ἢ καλλιτεχνικό. Ὅλη ἡ εἰκόνα στηρίζεται στο ἀποκαλυπτικό ὄραμα του Ευαγγελιστή. Ο λόγος του Εγγονόπουλου εἶναι καί αὐτός χρησικῆς, προφητικῆς. Αὐτό το ἀγνωστο εἶδος ψαριῦ πού σύρανε οἱ ψαράδες ἀπό τή θάλασσα δέν ἔχει ἐκ τῶν προτέρων ἀρνητική σημασιοδότηση. Στο πλαίσιο τῆς ποιητικῆς ἀλληγορίας προσλαμβάνει ευρύτερους συμβολισμούς.

* * *

Δεκτικό σε διακειμενική ἐρμηνεία καί πλούσιο σε μυθολογικές ἀναφορές εἶναι τὸ ποίημα "Οἱ φωνές"³⁷⁴ πρῶτο κατὰ σειρά στη συλλογή "Ἡ ἐπιστροφή τῶν πουλιῶν" λόγω τῆς τιτλικῆς του συγγένειας με κείμενα τῆς προγενέστερης ἐλληνικῆς ἀλλά καί ευρωπαϊκῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς. Χωρίς νά ἀπομακρυνθῶμε ἀπό τὸν ἀρχικό στόχο τῆς ἐρευνας, δηλαδή τὴν ἐνταξὴ καί ἐπαναδιατύπωση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ μύθου στο ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου, εἴμαστε υποχρεωμένοι νά προσδιορίσουμε τὸ διακειμενικό περιβάλλον μέσα στο ὁποῖο ἐγγράφεται καί λειτουργεῖ ἐπικοινωνιακά τὸ ποίημα. Το ἀφιερωματικό ποτὸ καταρχὴν προσανατολίζει τὴν ἀνάγνωση καί δημιουργεῖ συνθήκες

³⁷² Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεῦτερος, σελ. 89.

³⁷³ *Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη*, μεταγραφή Γιώργος Σεφέρης, Ἴκαρος, Αθήνα 1975, σελ. 102-104.

³⁷⁴ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεῦτερος, σελ. 39.

<<παρακειμενικότητας>>³⁷⁵ με το πρώτο υπερρεαλιστικό μανιφέστο του Breton³⁷⁶". Σε επίπεδο ρητορικής υψής θα μπορούσε να συσχετιστεί με το ποίημα του Ch. Baudelaire "La Voix" (1861) που από το 1921 είχε αποδώσει σε πεζή μετάφραση και παραθέσει "Σαν Πρόλογο" στη συλλογή του "Νηπενθή" ο Κώστας Καρυωτάκης³⁷⁷. Σε επίπεδο θεματικής σύγκλισης θα μπορούσε να συγκριθεί με το ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη "Φωνές"³⁷⁸:

"Ίδανικές φωνές κι άγαπημένες
έκείνων που πεθάναν, ή εκείνων που είναι
για μᾶς χαμένοι σάν τούς πεθαμένους.

Κάποτε μέσ στά όνειρά μας όμιλοῦνε·
κάποτε μέσ στήν σκέψη τέσ άκούει τό μυαλό.

Καί μέ τόν ήχον των για μία στιγμή έπιστρέφουν
ήχοι από τήν πρώτη ποίησι τής ζωής μας --
σά μουσική, τήν νύχτα, μακρυνή, πού σβύνει".

(Φωνές)

Μια πρώτη διαπίστωση που μπορούμε να κάνουμε είναι ότι οι <<φωνές>> του Εγγονόπουλου κινούνται στο ίδιο αισθητικό και νοηματικό πλαίσιο με τις <<φωνές>> του Κ. Καβάφη. Η θεματική ομοιογένεια καθίσταται εμφανής όχι μόνο από την παραπεμπτική λειτουργία του τιτλικού συμβόλου αλλά και από τη διαπίστωση των κοινών σημασιακών τους αναφορών. Στο ποίημα του

³⁷⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π., σελ. 9-10.

³⁷⁶ "Και ασφαλώς, για να μη θεωρήσουμε παρά επιφανειακά τα αποτελέσματά τους, αρκετός αριθμός ποιητών θα μπορούσαν να περάσουν για σουρρεαλιστές, για να αρχίσουμε από τον Dante και, στις καλύτερες μέρες του, τον Shakespeare. [...] Ο Suifte είναι υπερρεαλιστής στη μοχθηρία, Ο Sade είναι σουρρεαλιστής στο σαδισμό, Ο Chateaubriand είναι σουρρεαλιστής στον εξωτισμό, Ο Constant, Ο Hugo, Η Desbordes - Valmore, Ο Bertrand, Rabbe, Ο Poe, Ο Baudelaire, Ο Rimbaud, Ο Mallarmé, Ο Jerry, Ο Nouveau, Ο Saint- Pol- Roux, Ο Fargue, Ο Vaché, Ο Reverdy, Ο Saind - John Perse, Ο Roussel είναι σουρρεαλιστής.....κ.λ.π. Επιμένω σ' αυτό, δεν είναι πάντα σουρρεαλιστές, με την έννοια ότι διακρίνω σε καθένα τους αρκετές <<προκατειλημμένες>> ιδέες στις οποίες - πολύ αφελώς- επέμεναν. Επέμεναν γιατί δεν είχαν ακούσει τη σουρρεαλιστική φωνή, αυτήν που συνεχίζει να κηρύττει την παραμονή του θανάτου και πάνω από τις θύελλες". André Breton, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισ. μετ. σχ. Ελένης Μοσχονά, Εκδ. Δωδώνη, 1983.

³⁷⁷ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα τα ευρισκόμενα*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, τόμ. 1ος, σελ.31 - 32.

³⁷⁸ Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Π Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Εγγονόπουλου η προσωποποιημένη και έναρθρη παρουσία του δρώντος υποκειμένου (οι φωνές) με την πολλαπλασιαστική επενέργεια της δράσης του (οί φωνές / δονούν / πρώτα / άργά / κι' ύστερα / βροντερά / και γρήγορα) αποτελεί δομική προϋπόθεση της συγκρότησης του κειμενικού λόγου. Η ποιητική έμπνευση λειτουργεί ως μνήμη που υπερβαίνει τα χωροχρονικά πλαίσια και συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός αισθητά διαφοροποιημένου από το παρελθόν ποιητικού σώματος. Το ποιητικό αποτέλεσμα στον Εγγονόπουλο παρουσιάζεται με συγκροτημένη την αφηγηματική του πλοκή αλλά και ευκρινώς οριοθετημένες τις ιδιαιτερότητες του υπερρεαλιστικού λόγου που αμβλύνουν τον αυτοματισμό και το <<παράλογο>> της υποσυνείδητης έμπνευσης. Η παρουσία των <<ποιητικών φωνών>> στο κείμενο του Εγγονόπουλου είναι πολυεπίπεδα δραστική· δε μιλάνε μόνο αλλά και ενεργούν. Ο δραστικός τους ρόλος παρατείνεται και επηρεάζει το βιωματικό ορίζοντα του υποκειμένου. Τα στοιχεία σύγκλισης αλλά και διαφοροποίησης των δύο ποιητών είναι ορατά στην τελευταία στροφική ενότητα των ποιημάτων τους. Οι καθαφικές <<φωνές>> που:

"μέ τόν ήχον των για μιά στιγμή έπιστρέφουν
ήχοι από τήν πρώτη ποίησι τής ζωής μας
σά μουσική, τήν νύχτα, μακρυνή, πού σβύνει"

(Φωνές)

είναι οι φωνές που με τον ήχο τους αισθητοποιούν τη μνήμη και τη μεταμορφώνουν σε ποιητική έμπνευση. Στον Εγγονόπουλο οι <<φωνές>> μιλούν, δρουν και αισθάνονται, παράγουν εικόνες και φωτίζουν την πολυσήμαντη αλήθεια των πραγμάτων: "στέκουνε μέ λυγμούς / στή λέξη σφύρα / όνόμασαν σιγή / τή λέξη θύρα / τό θάνατο είπαν / μουσική μέσ' στά / μηνίγγια / και λένε δάσος / μέσ' στή νύχτα / τήν καρδιά / μου...". Με τη γλώσσα της ποίησης επιχειρεί ο ποιητής να ενοποιήσει ποιητικό και βιωματικό χώρο³⁷⁹. Η ανάμνηση της επιθυμίας είναι μια επώδυνη εμπειρία, μια άλλη τραυματική λειτουργία της μνήμης (στέκουνε με λυγμούς / στή λέξη σφύρα). Ο πνευματικός θάνατος, η σιωπή, η αδυναμία ποιητικής δημιουργίας ισοδυναμούν με το βιολογικό θάνατο, με οριστική απώλεια της ζωής (όνόμασαν σιγή / τή λέξη θύρα). Εφόσον το υποκείμενο μέσω της ποίησης και της μουσικής ταυτίζεται με τον Ορφέα, ο θάνατος ισοδυναμεί με τη διαπεραστική στα μηνίγγια αίσθηση από την έλλειψή τους (τό θάνατο είπαν / μουσική μέσ' στά / μηνίγγια). Και τέλος, αφού το <<δάσος>> λειτουργεί ως

³⁷⁹ Το ποίημα του Εγγονόπουλου πιστεύουμε ότι παρουσιάζει θεματικές αντιστοιχίες και με το ποίημα του Άγγελου Σικελιανού "Έλληνικός Νεκρόδειπνος" (Επίνικιο Β'), *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε', Ίκαρος, Αθήνα 1992, σελ. 144-147.

ψυχαναλυτικό σύμβολο, η ταύτισή του με την καρδιά του ομιλούντος υποκειμένου ισοδυναμεί με την αποδοχή της κυριαρχίας του υποσυνείδητου ως δύναμης από την οποία εκπορεύονται συναισθήματα, πόθοι, απαγορεύσεις και απωθημένες επιθυμίες. Συνισταμένη των παραπάνω είναι η πεποίθησή του ότι οι φωνές του παρελθόντος, οι ποιητικές φωνές, μπορούν να διεγείρουν την έμπνευση μέσω της μνήμης και να δώσουν ζωή στο νεκρό παρόν με ένα καινούργιο ποιητικό λόγο. Όσον αφορά στο μυστικιστικό χαρακτήρα των ποιητικών "Φωνών" πιστεύουμε ότι η ποιητική αναφορά του Εγγονόπουλου παραπέμπει στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού³⁸⁰:

"Αφοῦ, στά πλάγια τοῦ Ἑλικώνα, ἀκούσει ὁ Ποιητής τίς Μυστικές Ἑλληνικές φωνές -πού στρέφουν τήν ψυχή του, καθώς στρέφεται ὁ μαγνήτης ἀπό τό Βορρά, καθάρια, πρὸς τό Πάν-, κ' ἐνῶ <<σάν ὁ Ἥγεσίας, ἀθλητής, ἱερέας καί προφήτης>> ἀνεβαίνει τό βουνό ὀλοένα ..."

(Πέμπτο Ευαγγέλιο)

Η πρώτη στροφική ενότητα του ποιήματος τοποθετεί τη δράση στον κλειστό χώρο ενός δωματίου και στο χρονικό όριο ενός καλοκαιρινού μεσημεριού. Είναι γνωστό ότι στις ελληνικές παραδόσεις το μεσημέρι παρουσιάζεται ως ο κατεξοχήν μυσταγωγικός και αποκαλυπτικός χρόνος. Το ποιητικό υποκείμενο συμμετέχει ως άδηλη παρουσία στην αφήγηση ως υποκείμενο-αποδέκτης του αδιεξόδου που δημιουργεί ο περιρρέων συμβολικά καθορισμένος χώρος: "μέσ' ἀπ' τίς γρίλιες τίς κλειστές / στήν κίτρινη / τή φλόγα / τοῦ μεσημεριοῦ / - δταν τ' ἀγάλματα σιωποῦν / κι' οἱ μῦθοι στέργουν - / οἱ φωνές / δονοῦν πρῶτα / ἀχνά / ἀργά / κι' ὕστερα / βροντερά / καί γρήγορα / μέσ' στό σοκάκι...". Οι πρώτες στιχικές μονάδες χωρίς να παραπέμπουν άμεσα στο καθαφικό ποίημα ενεργοποιούν μνήμη και αίσθηση αδιεξόδου από την καθαφική ποίηση. Το κλίμα της αδράνειας και της έλλειψης ποιητικής έμπνευσης έρχονται να διακόψουν οι μυστηριακές φωνές που ηχούν αχνά στην αρχή και βροντερά ὕστερα <<κι' ἀποκαλύπτουν ἕξφνου τά αἰώνια μυστικά>>. Είναι σαφείς πιστεύουμε οι συνδηλώσεις του αυτονομημένου κειμενικά, άρα και νοηματικά αυτού στίχου. Τα <<αἰώνια μυστικά>> είναι τα μυστικά της ζωής ή μήπως είναι και τα μυστικά της ποίησης και της τέχνης γενικότερα; Και αυτές οι φωνές, αν περιοριστοῦμε μόνο στους πεθαμένους ποιητές, μπορούν πραγματικά να τα αποκαλύψουν; Για τον ποιητή η απάντηση είναι δεδομένη. Τα μυστικά που θα αποκαλύψουν αυτές οι φωνές σχετίζονται όχι μόνο με την ποιητική δημιουργία αλλά και με τη ζωή, εφόσον οι έννοιες αυτές είναι αλληλένδετες. Η μυστηριακή γοητεία της ζωής, ο θάνατος, η προδοσία, ο θρήνος, ο

³⁸⁰ Άγγελος Σικελιανός, "Μήτηρ Θεού", *Λυρικός Βίος*, Ίκαρος, Αθήνα 1992.

έρωτας, η λήθη, τό όνειρο είναι μυστικά που οι φωνές θα αποκαλύψουν και θα αφυπνίσουν μ' αυτά την ποιητική έμπνευση. Με έναν καταγισμό μετωνυμικών ισοδυναμιών αλλάζει το συμβατικό κώδικα περιγραφής των ανθρώπινων λειτουργιών: "καί λέν / τό κάθε τί / μέ τ' όνομά του / ... / λέν τό νερό / τής βρύσης / στόμα / τά μαύρα / τά χηλά / τά δέντρα / λήθη / τή νύχτα μέσ' / στίς ρεματιές / Όμφάλη...". Η σύνταγμα <<νερό τής βρύσης>> παραπέμπει στην <<ποιητική>> του νερού, η οποία μελετά την υλική ουσία των αισθήσεων και της φαντασίας. Το <<νερό>> είναι η αρχέγονη υλική ουσία, που δίνει στη ζωή και τη δημιουργία ανεξάντλητη ώθηση³⁸¹. Το λέξιμα <<στόμα>> συνιστά μετωνυμική υποδήλωση του λόγου, του ποιητικού, του ερωτικού ή του κοινού ανθρώπινου λόγου που αποτελεί στοιχειώδη προϋπόθεση της επικοινωνίας. Το δεύτερο στιχικό υποσύνολο <<λέν.../ τά μαύρα / τά ψηλά / τά δέντρα / λήθη>> νοηματικά ορίζεται από τη μετωνυμική σχέση: μαύρα ψηλά δέντρα = θάνατος = λήθη. Η έμπνευση, τα βιώματα και οι ποιητικές προθέσεις συναποτελούν προϋποθέσεις όχι μόνο αισθητικής έκφρασης αλλά και κριτικού λόγου. Η παρουσία του ονόματος της Ομφάλης στον αμέσως επόμενο στίχο επαναφέρει στο προσκήνιο την πρακτική του μετασχηματισμού και της ένταξης του μυθολογικού υλικού σε μια νέα κειμενική πραγματικότητα. Το στιχικό σύνολο <<καί λέν.../ τή νύχτα μέσ' / στίς ρεματιές / Όμφάλη...>> υπομνηματίζει τη μυθική βασίλισσα της Λυδίας ως μετωνυμική υποκατάσταση του σκοτεινού έρωτα, της ακραίας, άρα και παράνομης ερωτικής σχέσης. Έχει σημασία για την κατανόηση του κειμένου η υπόμνηση του μύθου της Ομφάλης³⁸². Η

³⁸¹ Gaston Bachelard, Το Νερό και τα Όνειρα, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, σελ. 11-21.

³⁸² Σύμφωνα με το χρησμό του μαντείου των Δελφών ο Ηρακλής για να εξαγιστεί από τη διαμάχη του με τον Απόλλωνα για την αρπαγή του μαντικού τρίποδα και το θάνατο του Ίφιτου και της οικογένειάς του, έπρεπε να πουληθεί στην Ομφάλη και να την υπηρετήσει σα σκλάβος για τρία χρόνια. Η βασίλισσα τον ερωτεύτηκε για την ανδρεία του, τον παντρεύτηκε και απέκτησε μαζί του δύο παιδιά. Για τον Ηρακλή και την Ομφάλη, γράφει ο Κακριδής, διηγούνταν αργότερα μια περίεργη ιστορία που έχει απεικονιστεί μάλιστα και σε πολλές παραστάσεις. Ότι, δηλαδή, πολλές φορές τό βράδυ άλλαζαν ρούχα οι δυο τους. Ο Ηρακλής φορούσε τα μακριά χρωματιστά φορέματα και τα κοσμήματα της Ομφάλης, ενώ εκείνη εμφανιζόταν με τη λεοντή του Ηρακλή και με το ρόπαλο στα χέρια. Επισημαίνει επίσης ότι έχει γίνει συσχετισμός ανάμεσα στο όνομα της Ομφάλης και στο δελφικό Ομφαλό (βλ. RE. XVIII 388 και IV 2529). Από αυτό ο Prinz (RE 191) θεωρεί την Ομφάλη προσωποποίηση του δελφικού μαντείου, του Ομφαλού, στο οποίο πρέπει να υπηρετήσει ο Ηρακλής γιατί τόλμησε να προσβάλει το θεό και να αρπάξει το μαντικό του τρίποδα. Ο συγγραφέας υποστηρίζει, ότι ο μύθος της Ομφάλης στη φάση αυτή είχε δημιουργηθεί στο περιβάλλον του δελφικού μαντείου. Ο μύθος της Ομφάλης επιχωριάξε στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία, απ' όπου μεταφέρθηκε, άγνωστο πότε, στη Λυδία. Σχετικά με το θέμα της αλλαγής των φορεμάτων, από τη μια μπορεί να πει κανείς ότι είναι στοιχείο που δηλώνει τη λυδική εκδοχή του

υπόμνηση αυτή μας επιτρέπει να μετατοπίσουμε την ανάλυση από την ερμηνευτική των στίχων στη διακειμενικότητα του μύθου και να τη συσχετίσουμε με το περιεχόμενο της έκτης στροφής στην οποία ο ποιητής επανέρχεται στο θέμα του Ορφέα: "βάζουν πολύχρωμα φτερά / στό θλιβερό / τ' Όρφέα βλέμμα / στ' Όρφέα / τά χέρια / βάζουνε βεντάλιες / ξεσκίζουνε / τά φλογισμένα του / φουστάνια / κοσμούν / τήν κεφαλή του / μέ νταντέλλες / πολύ λεπτές...". Είναι φανερό ότι ο ποιητής δανείζεται στοιχεία από το μύθο της Ομφάλης και τα αναμειγνύει με το μύθο του Ορφέα. Ο ποιητής κατασκευάζει ένα είδωλο με αρχετυπικά χαρακτηριστικά, σύμβολο και μετωνυμικό υποκατάστατο της σύγχρονης ποίησης.

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη η παρένθετη διακειμενική συσχέτιση των στίχων: "λέν τά κλαμμένα μάτια / <<φίλη>> / τά δροσερά άλικά χείλια / φύλλα / τά έρωτικά τά δόντια / έφιάλη". Το στοιχείο της ερωτικής προδοσίας αποδίδεται με την ίδια εικόνα και στο ποίημα :

"και τά βότσαλα ήτανε

τά λευκά

έρωτικά δόντια

τών γυναικῶνε

π' αγαπήσαμε"

(PO ' ΔΙΑ = SO4 H2)³⁸³

μύθου και σχετίζεται με έθιμα λατρευτικών θιάσων, όπου οι άντρες ενουχιζόνταν και φορούσαν γυναικεία φορέματα. Από την άλλη όμως πρόκειται για ένα λαϊκό γιορταστικό και λατρευτικό έθιμο που μπήκε στο μύθο της Ομφάλης από κάποια ανάλογη σκηνή σατυρικού δράματος ή της κωμωδίας. Στον ελλαδικό χώρο πάντως συναντιέται συχνά στην Αθήνα, στη γιορτή των Οσχοφοριών, μια γιορτή του τρύγου, και στην κυπριώτικη λατρεία της Αριάδνης. Σκοπός του μασκαρέματος αυτού ήταν το ξεγέλασμα των κακών πνευμάτων, ένα μαγικό τελετουργικό για την αποτροπή του κακού. Τις βαθύτερες προεκτάσεις αυτής της σχέσης πολλοί τις ανάγουν σε προελληνικές λατρείες σχετικές με τη γονιμότητα. Σε τοιχογραφία της ρωμαϊκής περιόδου (1 -ος αι.μ.χ). από αντίγραφο των ελληνιστικών χρόνων 3 ος π. χ., παριστάνεται ο Ηρακλής μεθυσμένος να στηρίζεται στο θεό Πρίαπο με βασιχικό στεφάνι στα μαλλιά και θύρσο στο χέρι. Είναι ντυμένος γυναικεία, ενώ η Ομφάλη φοράει τη λεοντή του και κρατάει το ρόπαλο. Ακόλουθοι και παιχνιδιάρικες ερωτιδείς τους περιστοιχίζουν. Η παρουσία του Πρίαπου, θεού της καρποφορίας, ανάμεσα στον Ηρακλή και την Ομφάλη, δείχνει έμμεσα πως η σχέση τους και η ανταλλαγή των ρούχων έχει τις ρίζες της σε λατρείες σχετικές με την ευγονία. Η σκηνή του Ηρακλή που κλώθει καθισμένος στα πόδια της Ομφάλης αποτέλεσε αγαπητό θέμα των ζωγράφων και γλυπτών τόσο στην αρχαιότητα όσο και από την αναγέννηση ως σήμερα. *Ελληνική Μυθολογία*, επ. Ι. Κακριδίη, τόμ. 4ος, σελ. 108-110.

³⁸³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 93.

στίχοι, των οποίων η ρηματική εκφορά έχει την καταγωγή της πρώτα στον Κ. Καρυωτάκη:

"Ήταν ώραϊα ως σύνολο τὰ ἐπιστημονικά
βιβλία, οἱ αἱματόχρωμες εἰκόνες τους, ἡ φίλη
πού ἀμφίβολα κοιτάζοντας ἐγέλα μυστικά,
ώραϊο κι ὄ, τι μᾶς ἔδιναν τὰ φευγαλέα της χεῖλη..."
(Ὡχρά Σπειροχαίτη)³⁸⁴

και ὕστερα στον Ἀλέξανδρου Μπάρα:

"Φεγγάρι, φίλη - μάτια, χεῖλη,
χρυσό τό νερό, τὰ μαλλιά σου -
σταθῆκαν οἱ βρύσες,
σταθῆκαν οἱ μύλοι
κι ἐγώ πού τό χτύπο
μετρῶ τῆς καρδιάς σου ..."
<<ΠΑΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ
ΤΗΣ ΣΕΛΗΝΗΣ ΤΗΣ ΣΑΓΗΝΗΣ...>>
(Πόλη, 1926-28)³⁸⁵

Αυτοί οι παρηχητικοί συνειρμοί βρίσκονται μέσα σε ευρύ πεδίο διακειμενικών απηχίσεων από τη νεορομαντική παράδοση. Αναφέρουμε επίσης τους στίχους του Ρώμου Φιλύρα:

[...]
ἦρθες ἀργά, ὅπως στήν ἐκκλησία
θά ἔμπαινε ἡ θλιμμένη Παναγία,
ἀνάλαφρο ἕνα στέναγμα στά χεῖλη,
σάν μυστική σκιά μέσα στό δεῖλι".
(Madona Mia II)³⁸⁶

Ἡ διαδικασία τῆς <<μετονομασίας>> συνεχίζεται και στην ἐπόμενη ἐνότητα: "τοῦ ἔρωτα τὰ πορφυρά κρεββάτια / ἀβύσσους / τοῦ λιμανιοῦ τὰ μαῦρα / τὰ νερά / λυχνάρι / καί λέν τίς / σκουριασμένες ἀγκυρες / τ' ὄνειρου / θρῆνο". Οἱ

³⁸⁴ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ἄπαντα Τα ευρισκόμενα*, τόμ. πρώτος, Αθήνα 1983, σελ. 159.

³⁸⁵ Ἀλέξανδρου Μπάρα, *Ἄθροισμα, Ποίηση 1933 - 1983*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ. 148.

³⁸⁶ Ρώμος Φιλύρας, *Ἄπαντα*, επιμ. Αμ. Χουρμούζιου, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα 1939.

<<σκουριασμένες άγκυρες τ' όνειρου>> προέρχονται από τα αποθέματα του συμβολισμού και παραπέμπουν στο "Όνειρο"³⁸⁷ του Γρυπάρη:

"Κι ό στόλος πού σ' απόβροχο τά ξάρτια του άνοίγει
φαντάζομαι σ' άλαργινά πελάγη πώς θά φύγει
καί πάνω στό άνθόκυμα θά τόν σκορπίσει ή αύρα.

Μά τόν κρατοῦν οι άγκυρες. Πόσες καί τά όνειρά μου
πόσες φορές κάνουν φτερά νά φύγουνε τά μαῦρα
μά εκεί πού γεννηθήκανε πεθαίνουν στην καρδιά μου".

Προαναφέραμε ότι ο ποιητικός λόγος του Εγγονόπουλου είναι λόγος βαθύτατα κριτικός. Αυτό το χαρακτηρισμό επιβεβαιώνει η πολυεπίπεδη σημασιολογικά χρήση του μυθικού συμβόλου. Η γυναικεία αμφίεση του Ορφέα είναι αποτέλεσμα συνειρμικής συσχέτισης των δύο μύθων. Σε ένα πρώτο επίπεδο ο ποιητικός λόγος υπαινίσσεται τη μυθική καταγωγή και τη μυστικιστική θεώρηση της ποίησης. Σε ένα δεύτερο υπαινίσσεται την έμπνευση και την ποιητική δημιουργία. Είναι ένα σχόλιο και μια ειρωνική ματιά προς την ποίηση της εποχής του. Αυτή την ποίηση, την παλιά τέχνη, οι υπερρεαλιστικές και υπερρεαλιζουσες φωνές (για να θυμηθούμε και τον Breton στον οποίο αφιερώνεται και όχι τυχαία το ποίημα), που μπορούν να μετονομάσουν τον κόσμο και να πουν <<τό κάθε τί μέ τ' όνομά του>>, θα αποκαθηλώσουν και θα την πολεμήσουν με τα μέσα (φτερά, βεντάλιες, δαντέλες), σύμβολα μιας τέχνης ζωντανής, της νέας τέχνης του υπερρεαλισμού. Οι φωνές στη συνέχεια <<πετούν μέσ' / στῶν χρησιμῶν τό χάος / αίμα>> και ο ποιητής συνδέει τη χρησιμική λειτουργία της ποίησης με ένα χαρακτηριστικό της μυθικής μορφής του Ορφέα (μυστήρια και μυστικιστικές τελετές). Ο αμφίσημος χαρακτήρας του ποιητικού λόγου συσχετίζεται με τη μυστικιστική πλευρά της ποιητικής δημιουργίας. Η εμμονή του Εγγονόπουλου στο πρόσωπο του Ορφέα δεν οφείλεται στην επιθυμία του να περιβληθεί ένα προσωπίο και να ταυτιστεί μ' αυτό σ' έναν εξιδανικευμένο συμβολισμό, αλλά σχετίζεται με την πεποίθησή του ότι η ποίηση ενέχει τα χαρακτηριστικά μιας μυστικιστικής τελετουργίας που ξαναδίνει ζωή (αίμα) στη νεκρή τέχνη. Αυτή είναι και η δύναμη της νέας τέχνης που επανονομάζοντας και αποκαθιστώντας το απωλεσμένο νόημα των λέξεων αναγεννά το λόγο και τον καθαίρει από τη σκοτεινότητα της σιωπής: <<καί ξαναλέν τίς / φοινικιές / δαυλιά...>>. Η <<φοινικιά>> από το ποιητικό επίθετο της αρχαίας ελληνικής <<φοίνιος = ό αίματόεις, όμοιος αίματι, έρυθρός ως αίμα>> συστοιχεί νοηματικά με το

³⁸⁷ Γρυπάρης, *Απαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικός, Αθήνα 1980, σελ. 134.

<<αἶμα>> και δημιουργεί μετωνυμική ιστοπία με τη στιχική μονάδα <<δαυλιά>>. Και οι τρεις όροι έχουν κοινό παρονομαστή τους χρωματικούς συμβολισμούς σε επίπεδο επιφανείας και τους συναισθηματικούς ψυχολογικούς συμβολισμούς σε επίπεδο βάθους. Ο λόγος του υπερρεαλιστή ποιητή αποκτά περιεχόμενο προφητικό και αποκαλυπτικό φέρνοντας στο φως τις αποκαλυπτικές όψεις μιας βαθύτερης και ιδεώδους αλήθειας. Αυτής της τέχνης νιώθει συνεχιστής και ο Νίκος Εγγονόπουλος, αυτής της τέχνης που αναμειγνύει τον αινιγματικό και υπαινικτικό λόγο του θεοσοφικού μυστικισμού των αρχαίων χρόνων με την κρυπτικότητα του αυτοματισμού της υπερρεαλιστικής γραφής.

* * *

Για τον Εγγονόπουλο η ποιητική διαδικασία είναι μια διαδικασία που ορίζεται μέσα από τους κώδικες τους μυστικούς της γραφής και πηγάζει μέσα από τα μυστικά κανάλια της έμπνευσης. Στο ποίημα "Ακριβώς όπως"³⁸⁸ (Κλειδοκύμβαλα τῆς σιωπῆς) η ποιητική λειτουργία περιγράφεται ως μια διαρκής περιπλάνηση, ένα ταξίδι στους μυστικούς δρόμους της έμπνευσης και του ονείρου. Σε επίπεδο μορφής το ποίημα δανείζεται τα μορφολειτουργικά χαρακτηριστικά της αρχαίας τραγωδίας. Δρώντα πρόσωπα του κειμένου είναι ο χορός και ο ποιητής. Ο χορός από τη μια πλευρά θέτει ερωτήματα, ενώ από την άλλη ο ποιητής απολογητικά τοποθετεί τις απαντήσεις στον ορίζοντα των δικών του προσδοκιών. Ο ποιητής-δημιουργός στη θέση του τραγικού ήρωα αναμετράται με το Χορό αλλά και με τον εαυτό του κάτω από το βάρος μιας απροσδιώριστης ενοχής. Το πρωταγωνιστικό ζεύγμα <<Χορός-ποιητής>> ορίζεται μέσα από την αντιστοιχία συλλογικού και ατομικού. Ο Χορός ως έκφραση της συλλογικής συνείδησης θέτει ερωτήσεις στο ποιητικό υποκείμενο που θυμίζουν το ύφος και τις μεθόδους μιας σκοτεινής εξουσίας: <<Ο ΧΟΡΟΣ: / τί ζητούσες / -μόνος- / πάνω σ' εκείνο / τό στενόμακρο μπαλκόνι / μέ τή μαύρη μακρυνά νταντέλλα / τή νύχτα; >>.

Εφαρμόζοντας τα κριτήρια της διακειμενικότητας θεωρούμε ότι το λέξημα <<νταντέλλα>> παραπέμπει στην τέχνη, στην ποιητική και τη ζωγραφική, του Εγγονόπουλου, εφόσον ο όρος παρουσιάζεται πολύ συχνά στην ποίησή του. Και είτε σαν <<νταντέλλες άραχνοῦφαντες>> (Χορός αισθηματικός κι' ευγενικός) είτε σαν <<μακρυνές λευκές νταντέλλες>> (Πρωινό τραγούδι) ή <<ἄσπρες κι' άπαλά ρόδινες άπατηλές νταντέλλες>> (Ακριβώς όπως) σηματοδοτούν το ίδιο πράγμα, την ίδια την ποιητική έμπνευση και δημιουργία. Ο χρόνος επίσης (νύχτα) συνειρμικά ακολουθεί τον προσδιορισμό (μαύρη) όχι ως αρνητική υποδήλωση της ψυχικής κατάστασης του υποκειμένου αλλά ως υποδήλωση μυστηρίου και μαγείας.

³⁸⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 135.

Τη νύχτα άλλωστε συμβαίνουν για τους ποιητές τα πιο μαγικά και γοητευτικά πράγματα. Με την ίδια απορητική έκφραση εισάγονται και οι επόμενες στροφικές ενότητες: "τί ζητούσες / διαν πετιούσες / κάτω στό δρόμο / τόσα λουλούδια / και τήν τόση χαρά μιάς νυκτιάς; / τί ζητούσες / διαν γυρνούσες μόνος / - φορώντας / τά φορέματα τ' ούρανοῦ- / τή νύχτα / μέσα στά καλειδοσκόπια / και τή μέρα / μέσα στους κινητήρες / τῶν μηχανῶν;". Τα <<φορέματα τοῦ ούρανοῦ>>, με τα χρώματα του ουρανού στις χαρούμενες στιγμές του είναι τα ίδια με:

"τά λεπτά ἔαρινά φορέματα/-μέ τά πολύχρωμα λουλούδια-/πού χαΐδευε ὁ ἄνεμος"
(Ἐδέησε να διέλθουν δάσος)³⁸⁹

Εἶναι λέξεις-ενδύματα αλλά και χαρακτηριστικά του υπερρεαλισμοῦ. Αυτά τα <<φορέματα>> ενδύεται και ο ποιητής μέσα στη δίνη των οπτικῶν (καλειδοσκόπια) και ηχητικῶν (κινητήρες) περιπλανήσεων.

Στην επόμενη στροφική ενότητα ο χορός εγκαταλείπει το απορητικό <<τί ζητούσες>> με τις σαφείς υποδηλώσεις της υπερρεαλιστικῆς περιπλάνησης και του <<τοπογραφικῶν>> προσδιορισμοῦ και απευθύνει ερώτηση περιγραφική της ταυτότητας του υποκειμένου: "εἶσαι ὁ ἥλιος / τό ψάρι / ἡ βάρκα - κατάρτι / τό δέντρο / ἢ ὁ Νεκτεναβός;". Η διακειμενικότητα εἶναι μια συνολική διαδικασία <<απορρόφησης>> και μετασηματισμοῦ ἄλλων κειμένων. Ορισμένες λεκτικές μονάδες του ποιήματος λειτουργοῦν ως στοιχεῖα του <<υπογράμματος>>³⁹⁰ μιας λανθάνουσας διακειμενικῆς μήτρας, της οποίας το σημασιολογικό περιεχόμενο διαπερνά και το σημασιολογικό ιστό ολόκληρου του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Το λεκτικό αλλά και το νοηματικό πλαίσιο της στιχικῆς ενότητας παραπέμπει στο "Μυθιστόρημα ἢ τὴ Ριμάδα του Αλεξάνδρου". Πρόκειται για το κείμενο του 3-ου αἰῶνα μ. χ. "Ἡ διήγησις του Αλεξάνδρου" του ψευδο-Καλλισθένη και αφηγείται τὴ ζωὴ και τις περιπέτειες του βασιλιά Αλέξανδρου. Το κείμενο ἔχει διασωθεῖ στην ἑμμετρὴ ἀπόδοσις τῆς "Διήγησις..." και στην πεζή τῆς "Ριμάδας..". Ο Εγγονόπουλος ἀντιλαμβάνεται τὸ λανθάνοντα μυστικισμό του κειμένου και ἐπιλέγει ὄρους και σύμβολα που μποροῦν να ἀναχθοῦν σε ἐρμηνευτικά κλειδιά τῆς ποιητικῆς σύλληψης. Ο χορός ἀναρωτιέται ἀν ὁ ποιητής εἶναι <<ὁ ἥλιος, τό ψάρι, ἡ βάρκα-κατάρτι, τό δέντρο ἢ ὁ Νεκτεναβός>>³⁹¹. Ο καθένας ἀπὸ τους ὄρους αὐτοῦς

³⁸⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 123.

³⁹⁰ Michael Riffaterre, ὁ. π., σελ. 75-88.

³⁹¹ Η ἀναφορὰ του ονόματος "Νεκτεναβός", ἓνα πρόσωπο που ἡ παράδοσις τὸ συνέδεσε με τὴ μαγεία και τὸν αἰγυπτιακὸ μυστικισμό, ἔχει σκοπὸ να δηλώσει ἑμμεσα και αὐτὴ τὴ διάστασις τῆς ποιήσεως. Για τὸν Εγγονόπουλο ἡ ποίησις ἔχει μυστικιστικὴ προέλευσις και ὁ ποιητής μοιάζει με τὸν ἀρχαῖο <<μυστικὸς>> που διέθετε συσσωρευμένη γνώσις και υπερκόσμιες δυνάμεις. Στὴ "Ριμάδα

διαθέτει το δικό του σημασιολογικό περίγραμμα και συνδέεται είτε άμεσα είτε έμμεσα με το αρχαίο κείμενο και την ερμηνευτική εκδοχή του ποιητή για την καταγωγή της ποίησης. Πιστεύουμε ότι η αναφορά του ονόματος του <<Νεκτεναβός>> στο ποίημα του Εγγονόπουλου εξυπηρετεί δύο σκοπιμότητες. Πρώτον να συνδέσει την ποιητική ιδιότητα του υποκειμένου με το μυστικισμό:

"Σοφία τῶν Αἰγυπτίων ἦτον πολλά περίσσα,
τόν οὐρανόν ἀρίθμησαν καί τ' ἄστρα του μετρήσα.
Ἐμέτρησαν καί τό λοιπόν τά βάθη τῆς θαλάσσου,
ἔδειξαν καί τήν τέχνην τους νά σώσουν νά τήν πιάσου.

[...]

Ἐλεγε γάρ Ἐκτεναβός τήν Αἴγυπτ' ἀφεντεύει
(αὐτεῖνος ἦτον ὕστερος ὁπού τήν κυριεύει)
καί ἤξευρε μέ τήν μαγεία δλα νά τά γρικῆσῃ·
ἀφέντης δέν πῦρίσκετον μ' αὐτόν νά πολεμήσῃ". (στ. 1 - 10)³⁹²

και δεύτερο να υποστηρίξει ότι, όπως η δόξα και το μεγαλείο του Αλέξανδρου οφείλονται στη μυστική του καταγωγή, το ίδιο συμβαίνει και με την ποίηση:

"Ἐπῆρε ὁ Νεκτεναβός ἐξ αὐτῆν τήν ἀδεία
για νά τῆς φέρῃ τόν θεόν τή νύκτα μέ μαγεία.
Ἐπῆγε ὁ Νεκτεναβός γιά κέρατα μεγάλα,
πῦρε καί τραγοῦ ἔνδυμα, ἄσπρο ὡσάν τό γάλα.

Καί ἔβαλε τά κέρατα ἀπάνω στό κεφάλι,
κ' ἐπῆγε εἰς τό σπίτι της ὁ μάγος κεῖνος πάλι.
Κ' ἐγένηκε σάν τόν θεόν, κ' ἐδιάβη στό κλινάρι,

του Αλεξάνδρου" ο Εκτεναβός, Κτεναβός ή Νεκτεναβός, τελευταίος φαραώ της Αιγύπτου και γνώστης των μεγάλων μυστικών, αναγκάζεται να φύγει από την Αίγυπτο και να εγκατασταθεί στη Μακεδονία μετά την ήττα του από τους Πέρσες. Καταφεύγοντας στην αυλή του Φιλίππου πείθει την Ολυμπιάδα, που τον πλησίασε απελπισμένη, επειδή δεν είχε διάδοχο για τον Φίλιππο, ότι με ξόρκια δικά του θα κάνει το θεό Άμμωνα να έλθει σε εκείνη το βράδυ και να την αφήσει έγκυο. Αντί, όμως, για τον Άμμωνα παίρνει ο ίδιος ο Νεκτεναβός τη μορφή του θεού και συνευρίσκεται ερωτικά με τη βασίλισσα. Ο Φίλιππος, γυρίζοντας από έναν πόλεμο, βρίσκει τη γυναίκα του έγκυο και πείθεται εν μέρει ότι το παιδί ήταν καρπός θεϊκής παρέμβασης. Έτσι γεννήθηκε ο Αλέξανδρος και δημιουργήθηκε η φήμη ότι ήταν γιός του θεού Άμμωνα.

³⁹² Διήγησις Αλεξάνδρου, *The tale of Alexander*, Critical edition with an introduction and commentary by David Holton, Θεσσαλονίκη, 1974,σελ. 103.

καί τότε τῆς ἐμίλησε <<Παιδί νά λάβης χάρη
ἀρσενικό ἴναι τό παιδί,>> λέγει, <<κυρά γουμένη,
ὀρίσει θέλει βασιλεία κι ὀλη τήν οἰκουμένη.>>"
(στ. 123 - 131)³⁹³

Τα ηρωϊκά κατορθώματα του Αλέξανδρου, η ζωή αλλά και ο πρόωρος θάνατός του προσέλαβαν στη συνείδηση του λαού μυθικές διαστάσεις. Τα λογοτεχνικά κείμενα προσπαθούν να εξηγήσουν το μεγαλείο της προσωπικότητας του ανθρώπου που ξεπερνούσε τα κοινά μέτρα, με τους κώδικες και τις μεθόδους του ανατολικού μυστικισμού. Στη "Διήγησιν του Αλέξανδρου" τα στοιχεία του παράδοξου και του υπερφυσικού αποτελούν υφολογικά χαρακτηριστικά της γραφής αλλά ταυτόχρονα είναι συστατικά στοιχεία και κώδικες φανέρωσης του ανατολιζόντος μυστικισμού που διαπερνά ολόκληρο το κείμενο.

Η ταύτιση του ποιητή με τον ήλιο, πέρα από το γεγονός ότι παραπέμπει στη χριστιανική παράδοση, αφού το στοιχείο αυτό αποτελεί βασικό μοτίβο των θρησκευτικών ύμνων και της βυζαντινής αγιογραφίας, προσανατολίζει και προς την ταύτιση της εικόνας με τεκτονικά σύμβολα³⁹⁴ του 19-ου αιώνα. Όλες οι λέξεις του κειμένου γίνονται σύμβολα, είτε άμεσα είτε έμμεσα, ενός ιδιότυπου ποιητικού μυστικισμού. Τις μαγικές-μαντικές ιδιότητες του ήλιου και μάλιστα με τη μορφή ενός δέντρου τις συναντάμε και στο κείμενο του Αλέξανδρου:

"Στό περιβόλι κείνο γάρ κ' εἶς τῆς μεριάς ἐκείνης
ναός μέγας ἦτονε ἡλίου καί σελήνης.

Ἦσαν μέγαρα δύο δενδρά κ' ἦσαν τά δύο ἴσια,
ἐφαίνεται σου κ' ἦσανε τά δύο κυπαρίσσια·
τό ἕνα λέγαν ἡλιον καί τ' ἄλλο γάρ σελήνη,
ὠραῖα ἦσαν σ' ὀφθαλμόν, εἶχαν κι ὀμορφοσύνη.
Κ' εἶπασι οἱ ἐντόπιοι πῶς τά δεντρά μιλοῦσι,
σάν ἀνατέλλη ἡλιος, τρεῖς γάρ φορές λαλοῦσι.

[...]

Παίρνω δέκα ἴκ τοὺς φίλους μου νά πά νά προσκυνήσω,
νά σέβω μέσα στόν ναόν, τά δένδρη νά γρικῆσω.

³⁹³ Διήγησις Αλεξάνδρου, ὁ. π., σελ.106.

³⁹⁴ Γαλλικό τεκτονικό σύμβολο παρουσιάζει προσωποποιημένο τον ήλιο σε μασονική ποδιά του 1800. Η εικόνα αναπαριστά της ενότητα των τριών βασιλείων του σύμπαντος. Κάτω βρίσκεται το βασίλειο του φυσικού κόσμου, στη μέση το βασίλειο των πνευμάτων και πάνω το βασίλειο του ουρανού. Βλέπε: Χρήστου Παπαζογλου, *Μυστικιστικά θέματα και σύμβολα στο Carmen Seculare του Διονυσίου Σολωμού*, Κέδρος, 1995.

[...]

Καί σάν ἐβγῆκε ἥλιος, τὰ δένδρη ἐμιλῆσαν·

Οἱ χρόνοι σου πληρώθησαν, εἶπαν καί δέν ἀργῆσαν".

(στίχ. 2099 - 2134)³⁹⁵.

Ὅσον αφορά την ταύτιση με το ψάρι, θεωρούμε ότι ο ποιητής στρέφεται στην υπερρεαλιστική πλευρά της ποίησης. Στο πρώτο μανιφέστο του σουρρεαλισμού ο Breton³⁹⁶ σε μια αυτοβιογραφική αναφορά αλλά και έμμεση υπόμνηση στο έργο του γράφει:

"Νά οι ελέφαντες με το κεφάλι γυναίκας και τα φτερωτά λιοντάρια, που ο Surrault κι εγώ τρέμαμε άλλοτε να συναντήσουμε, να το <<διαλυτό ψάρι>> που με τρομάζει ακόμη λίγο. ΔΙΑΛΥΤΟ ΨΑΡΙ, δεν είμαι εγώ το διαλυτό ψάρι, γεννήθηκα κάτω απ' το ζώδιο των ιχθύων και ο άνθρωπος είναι διαλυτός στη σκέψη του! Η πανίδα και η χλωρίδα του σουρρεαλισμού είναι ανομολόγητες".

Τη μαγική διάσταση του ψαριού τη συναντάμε και στο "Μυθιστόρημα του Ἀλέξανδρου":

"Εὐρήκαμε καί ψάρια, κανείς δέν τό θυμήθη,

μέσα' ς νερό τό βάλαμε, τότες αὐτεῖνο ψήθη.

Εἰς τήν φωτιά τά βάλαμε καί ὄλοι ἐφυσοῦσαν,

καί τήν ἰστίαν τίποτες ποσῶς δέν ἐγρικοῦσαν.

Ἔνας στρατιώτης τό λοιπόν ψάριν εἶχε ξυσμένο,

μέσα στήν βρύσιν τό' βαλε κ' πύρέθηκε ψημένο.

Λοιπόν αὐτός ὁ στρατηγός ἔδειξε τοῦ καθένα

καί τά ὀψάρια τό λοιπόν σάν αὐτον τά ἐφένα".

(στίχ. 1625 - 1631)³⁹⁷

Το ίδιο σύμβολο κυριαρχεί και στη σκηνή που ο Αλέξανδρος και οι στρατιώτες του περιπλανώνται στο σκοτάδι γυρεύοντας τη Χώρα των Μακάρων, την ώρα που ο μέγιστός του ανακαλύπτει το αθάνατο νερό αλλά δεν τον ενημερώνει:

³⁹⁵ Διήγησις Βελισαρίου, ό. π., σελ. 161.

³⁹⁶ Το <<Διαλυτό ψάρι>> ως γνωστόν είναι ένα έργο του Breton που εκδόθηκε το 1924. Έχει τη μορφή φανταστικής αυτοβιογραφίας και αποτελείται από 32 ιστορίες πεζογραφικά διατυπωμένες. Θεωρείται το σημαντικότερο επίτευγμα του Breton στη γλώσσα.

³⁹⁷ Διήγησις Βελισαρίου, ό. π., σελ.148.

"Σέ βρύσιν ἐδιέβημεν, κ' ἔλαμπε τό νερό της
ὡσάν ἡμέρα φωτεινή, ἔτσι ἔλαμπε τό φῶς της.
Ἐκεῖ ὅπου ἐπηγαίναμε, στή βρύση τότε πάφω,
κι ὄρεξη τότε μῶκαμε ἐμένα γιά νά φάφω.
Καί δρισα τόν μάγερα προσφάγι νά ' ῥδιριάση,
καί παρευθύς ὁ μάγειρος τάραχον τὸτ' ἀρπάσσει.
Ἐδιάβηκε στή φωτεινή βρύση γιά νά τό πλύνη
κ' ἔφυγε ὁκ τά χέρια του, ὄλο ψαράκι γίνη".
(στίχ. 1699-1706)

Το ίδιο σύμβολο συναντάμε επίσης και στον πίνακα του Εγγονόπουλου "Ο Φωνόγραφος στο ακρογιαλί" (1940), που αποτελεί μια από τις πιο <<δυσερμηνευτες και αινιγματικές συνθέσεις της πρώιμης υπερρεαλιστικής περιόδου του Εγγονόπουλου>>, όπως αναφέρει η Νίκη Λοϊζίδη³⁹⁸. Η Λοϊζίδη παρατηρεί ότι "το στατικό πλέγμα της γυναίκας με το ψάρι και της νεκρικής μορφής, θα πρέπει ίσως εδώ να θεωρηθεί σαν το διπλό σύμβολο της ζωής και του θανάτου, της βιολογικής εκμηδένισης και της αναζωογόνησης. Το ψάρι επίσης μπορεί ν' αποτελεί και συγκεκριμένο χριστολογικό σύμβολο ή ακόμη και φαλλικό, αν δεχτεί τελικά κανείς μια συνειδητή εκ μέρους του Εγγονόπουλου χρησιμοποίηση των φροϋδικών συμβόλων, όπως συνήθως συμβαίνει με τους περισσότερους υπερρεαλιστές"³⁹⁹. Στη θρησκεία των αρχαίων Αιγυπτίων ο κυπρίνος συμβόλιζε το παράλογο και το παράφορο στοιχείο στη φύση. Εμείς θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι ο συμβολισμός του συγκεκριμένου ποιητικού ὄρου περιλαμβάνει στο ιστορικό του πλαίσιο ίχνη από τη μυστικιστική πλευρά της χριστιανικής παράδοσης αλλά και κωδικοποιημένες ψυχαναλυτικές αναφορές. Ουσιαστικά όμως αποτελεί μια άλλη μορφή αυτοαναφοράς του Εγγονόπουλου, αφού πέρα από τις μυστικιστικές καταβολές του αποτελεί ένα σύμβολο του υπερρεαλισμού. Παραπέμπει ἔμμεσα στο γνωστό πίνακα του De Chirico, "Το πορτραίτο του G.

³⁹⁸ Ο πίνακας παρουσιάζει έναν άνδρα καθισμένο στην ακρογιαλιά φορώντας τη γνωστή στον Εγγονόπουλο στολή του κολυμπητή και περικεφαλαία. Δίπλα του και σε ὄρθια στάση βρίσκεται μια γυμνή γυναίκα που κρατάει στην αγκαλιά της ένα ψάρι. Πίσω της ακριβώς διακρίνεται η φασματική παρουσία μιας νεκρικής μορφής και πιο πίσω ακόμα είναι τοποθετημένος ένας φωνόγραφος. Ο ουρανός αποδίδεται με σκοτεινό προς το μαύρο χρωματισμό. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη, Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1984, σελ. 82.

³⁹⁹ Νίκη Λοϊζίδη, *ό. π.*, σελ. 84-85.

Apollinaire (1914)⁴⁰⁰. Στον πίνακα αυτό η προσωπικότητα του ποιητή αποδίδεται με την προτομή του Ορφέα, που φοράει μάλιστα και μαύρα γυαλιά, ενώ δίπλα του παριστάνεται σε κάθετη προέκταση τοίχου ένα ψάρι. Είναι γνωστό ότι στην αρχαιότητα ο Ορφέας θεωρούνταν έξοχος γητευτής ψαριών, αφού αυτά, όταν έπαιζε μουσική με τη λύρα του, έβγαιναν από τη θάλασσα για να τον ακολουθήσουν. Είναι γνωστό επίσης ότι ο G. Apollinaire στην ποιητική του συλλογή "Η συνοδεία του Ορφέα" (1911) αποκαλεί το μυθικό ήρωα ως ψαρά του πιο όμορφου θεϊκού ιχθύος που είναι ο <<ΙΗΣΟΥΣ>> σύμφωνα με τα αρχικά <<ΙΧΘΥΣ>>. Το "ψάρι" θεωρήθηκε από τη χριστιανική θρησκεία ως μαγικό σύμβολο, αφού στην αρχαία ελληνική η γραφή του παρέπεμπε στα γράμματα - σύμβολα του Χριστού: ΙΧΘΥΣ = ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ. Η Ν. Λοϊζίδη παρατηρεί ότι: "Στον παραπάνω πίνακα του Εγγονόπουλου, το ψάρι φορτίζεται μ' ένα δίσημο συμβολισμό σημαίνοντας ταυτόχρονα την αναγέννηση από το χρόνο και το πέρασμα των αιώνων χάρη του ποιητή Ορφέα"⁴⁰¹. Οι ίδιες παρατηρήσεις ισχύουν και για την αναφορά του ψαριού στο ποίημα του Εγγονόπουλου⁴⁰².

Το <<δέντρο>> είναι το σύμβολο της ζωής για τους μυστικιστές της αρχαιότητας αλλά και για μεταγενέστερες φιλοσοφικές ή θεοσοφικές θεωρίες. Σε άλλο ποίημα ο Εγγονόπουλος επιζητεί την ταύτισή του με το δέντρο της ζωής, το σύμβολο των αρχαίων μυστικιστών:

" και ξέρω / δι / τό δέντρο / όπου / έφάνταξε / είναι / τό δέντρο / τής ζωής / μονάχα / ... / κι' είναι / τό / δέντρο / πού / καρτερικά / πάντοτε / πρόσμενα / νά γινῶ ένα / μέ τίς / πυκνές / τίς / φυλλωσιές / του".

(Η επιστροφή της Ευρυδίκης)⁴⁰³

Στην επόμενη ενότητα ο ποιητής αρνείται τα χαρακτηριστικά που του αποδίδει ο χορός: "όχι // είμαι εκείνος πού είδε / τόν αρχιτέκτονα / και τή μητέρα / τόν ποιητή και τή μητέρα / ζηπούσα δέ / τή χαρά / τό σπόρο τής / νύχτας / τό βιολί του ύπνου / τή στάχτη". Ο Εγγονόπουλος αρνείται την ταύτιση με τα ποιητικά σύμβολα του μυστικισμού. Είναι κάτι βαθύτερο, είναι ποιητής - δημιουργός που είδε τον αρχιτέκτονα, τη μητέρα, τον ποιητή και τη μητέρα. Χρησιμοποιεί όρους που παραπέμπουν στη βιβλική παράδοση και έγιναν αργότερα λέξεις-σύμβολα

⁴⁰⁰ Νίκη Λοϊζίδη, ό. π., σελ. 63.

⁴⁰¹ Νίκη Λοϊζίδη, ό. π., σελ. 62.

⁴⁰² Βλέπε και τον τίτλο ποιήματος του Ανδρέα Εμπειρίκου: "Η Παναγία με το ψάρι" στη συλλογή "Υψικάμινος", Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 35.

⁴⁰³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 56.

θρησκευτικών και φιλοσοφικών θεωριών. Πρόκειται για μορφές πάνω στις οποίες προβάλλεται ο μεταφυσικός στοχασμός και η ιδιότυπη θρησκευτικότητα του ποιητή. Δε χρειάζεται να εντυφεί κανείς στα θεολογικά ζητήματα για να κατανοήσει το σημασιολογικό προσανατολισμό των όρων. Ο αρχιτέκτονας αλλά και ο ποιητής παραπέμπουν στο θεό - δημιουργό του σύμπαντος. Θυμίζουμε από το Σύμβολο της Πίστεως: <<Πιστεύω εις έναν θεόν ... π ο ι η τ ή ν όρατῶν τε καί άορατῶν>> ή το ευαγγελικό <<τά πάντα έν σοφία έ π ο ί η σ α ρ>>.

Ο ερμητικός χαρακτήρας της στροφικής περιόδου και η κρυπτικότητα των ποιητικών συμβολισμών συναντώνται και στο σεφερικό "Ερωτικό Λόγο"⁴⁰⁴:

"ή νύχτα νά 'ταν πού έκλεισε τά μάτια; Μένει άθάλη,
σάν από δοξαριοῦ νευρά μένει πνιχτό βουηπό,
μιά στάχτη κι ένας Ίλιγγος στό μαύρο γυρογάλι
κι ένα πυκνό φτερούγισμα στην είκασία κλειστό".

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου και στην ερώτηση του χορού για τα αποτελέσματα της έρευνας του υποκειμένου: "κι' όμως / πές μας / τί βρήκες;" ο ποιητής απαντά με εικόνες σχετικές με το μυστήριο της τέχνης και του έρωτα:

"μέσα στό δ ά σ ο ς / μέ τά χαμηλά πεύκα // βρήκα // τήν ξύλινη / φιγούρα / του κ α ρ α β ι ο ῦ / πού κυματίζανε / τά ξανθά μαλλιά της / στόν / άνεμο // είχε σειρές / π ε ρ ι δ έ ρ α ι α / από λαμπρά άστρα / γύρω / στό λαιμό / της".

Για τον Εγγονόπουλο η τέχνη έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας μυστικής λειτουργίας που αποκαλύπτεται μόνο στον ίδιο το δημιουργό της. Το <<καράβι>> είναι η ποίηση, το μέσο με το οποίο ο ποιητής ταξιδεύει στα ανεξερεύνητα πελάγη του υποσυνείδητου. Την ταύτιση αυτή την παρακολουθούμε και σε άλλα ποιήματα του Εγγονόπουλου. Στον "Μπολιβάρ", που η αμφισημία φτάνει σε ακραία όρια, το καράβι γίνεται μέσο ποιητικής φυγής:

"Γιά ν' άρματώσουνε καράβι, ν' άνοιχτοῦν, νά φύγουνε".

Και στο ποίημα "Η πραγματικότητα" από τη συλλογή "Ελευσις" η <<φιγούρα του καραβιού>>, ως συμβολισμός της ποιητικής έμπνευσης, παίρνει τα χαρακτηριστικά μιας γυναίκας που συντροφεύει ερωτικά τον ποιητή μέσα στη νύχτα και του αποκαλύπτει τα μυστικά της:

⁴⁰⁴ Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σελ. 28.

"Αυτά τὰ ξέρει ἤδη ἡ φιγούρα τοῦ καραβιοῦ, καί τόν ἀγαπᾶ. Εἶναι ἐρωμένη του. Τοῦτο τό ἔξαλλο θερμό κορίτσι, μέ τὰ ξέπλεκα μαῦρα μαλλιά, τὰ φλογᾶτα ὀλοκόκινα χεῖλη καί τή γαλάζια ζώνη, πάει κάθε νύχτα καί τονέ βρίσκει ταχτικά, κρυφά, καί συνευρίσκονται <<τά δυό μαζύ>>, καί συνομιλοῦν, ὦρες, ἐρωτικά"⁴⁰⁵.

Ὅχι μόνο στο συγκεκριμένο ποίημα ἀλλά σε ὅλη την ποίηση του Εγγονόπουλου ἡ γυναίκα παρουσιάζεται με δυο διαστάσεις, τὴν ἐρωτική καὶ τὴν ποιητική. Ἡ <<γυναίκα>> ταυτίζεται με τὴν ποίηση καὶ τὰ <<περιδαίρεα>> εἶναι τὰ ποίηματα που λάμπουν σαν ἀστρα στο λαϊμό της. Χαρακτηριστική εἶναι καὶ ἡ ἀναφορά στο ποίημα "Ἐλεωνόρα" (Μην ομιλεῖτε εἰς τὸν ὁδηγόν):

"καί τελικά / εἶναι / μιά γυναῖκα / μισή / ἱπποκάμπη / καί μισή / π ε ρ ι δ ἔ ρ α ι ο / ἴσως ἀκόμη / νά εἶναι / ἐν μέρει πεῦκο / καί ἐν μέρει / ἀνελκυστή"⁴⁰⁶.

Στο ἴδιο ποίημα ἀποκαλύπτεται καὶ ἡ ἄλλη διάσταση τῆς ποίησης, ἡ ψυχαναλυτική: "τά χέρια της / εἶναι / σάν τή φωνή / τοῦ πυκνοῦ / δ ἄ σ ο υ ς". Σε ἄλλο ποίημα ὁ ψυχαναλυτικός συμβολισμός του δάσους προκύπτει μέσα ἀπό τὴν ταύτισή του με τὴ γυναίκα. Οἱ γυναῖκες για τὸν Εγγονόπουλο εἶναι καταφύγιο ἀλλά καὶ πηγή ἐμπνευσης:

"εἶν' οἱ γυναῖκες π' ἀγαποῦμε δάση / τό κάθε δέντρο τους εἶν' κι' ἓνα μήνυμα τοῦ πάθους / σάν μέσ' σ' αὐτά τὰ δάση / μᾶς πλανέφουνε / τὰ βήματά μας / καί χαθοῦμε / ... / τίποτε - φυσικά - δέ μπορεῖ πιά νά μᾶς φοβίση / ὡς οἱ πυκνές οἱ φυλλωσιές / ἀσφαλῶς μᾶς προστατεύουν / μιά πού οἱ γυναῖκες π' ἀγαποῦμε εἶναι σά δάση"
(Ὕμνος δοξαστικός για τις γυναῖκες π' ἀγαπούμε)⁴⁰⁷

Ἀλλοῦ ἡ ταύτιση τῆς γυναίκας με τὸ <<σκοτεινό δάσος>> ἀναδεικνύει τὴν ἐρωτική ἀφετηρία τῶν υποσυνείδητων λειτουργιῶν που ἀποτελοῦν στοιχεῖα τῆς ποιητικῆς ἐμπνευσης:

"Αὐτὴ εἶταν ὁ μέγας, ὁ σκοτεινός δρυμὼν π' ἀπλώνονταν ἀνάμεσα στοὺς πολυελαίους, τό σκρίνιο καί τόν μέγας καθρέπτη τῆς αἰθούσης τῶν ἐπισήμων δεξιῶσεων τοῦ ἀνακτόρου"

(Συνοδοιπὸρος μελαγχολίας)⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 147.

⁴⁰⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 44.

⁴⁰⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 144.

⁴⁰⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *ὁ. π.*, σελ. 76.

Στο ποίημα που εξετάζουμε η ποιητική δημιουργία περιγράφεται ως μια επώδυνη διαδικασία και όσον αφορά την εσωτερική ένταση και όσον αφορά τη δοκιμασία της αποδοχής: "[...] / τίς νύχτες / όταν αὐλακώνουν βαθιά / τό πρόσωπό μου / ποτάμι / τά δάκρυα / δπου κυλοῦν / ἀπό τά μάτια μου". Την ίδια αίσθηση της οδύνης διακρίνουμε και στο ποίημα "ΡΟΔΙΑ = SO4H2"⁴⁰⁹ από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής":

"ἄκουσε τά δάκρυα πῶς κυλοῦν / ὁμοια μέ δέντρ' ἀσάλευτα / βουβά / καί / ἔρημα / σάν πέφτη ἡ νύχτα".

Στην ποίηση του Εγγονόπουλου η ερωτική ιστορία αποτελεί ουσιαστικά αναφορά στις ιδιαιτερότητες της ποιητικής έμπνευσης, η γυναικεία παρουσία λειτουργεί ως πρόσχημα κατάδειξης της ποιητικής αλληγορίας: "τ ὦ ρ α / σάν ξυπνῶ / τήν κυτιάζω / καί τήνε βλέπω πλάγι μου / νά φέγγη / ἡ κοιλιά / ΤΗΣ / ὡσάν / φανάρι". Τα κεφαλαία γράμματα της κτητικής αντωνυμίας καθιστούν σαφή την πρόθεση της αναφοράς όχι σε κάποιο γυναικείο πρόσωπο αλλά στην ίδια την ποιητική τέχνη. Η τολμηρή επίσης κατακλείδια ανατομική αναφορά παραπέμπει διακειμενικά στην αλληγορική "Ελεωνόρα"⁴¹⁰ της πρώτης συλλογής του ποιητή και στους στίχους:

"ἡ κοιλιά της / εἶναι / ἡ ἱστορία / τοῦ Βέλθανδρου καί τῆς Χρυσάντζας / ἡ ἱστορία / τοῦ Τωβία / ἡ ἱστορία τοῦ / γαϊδάρου / τοῦ λύκου καί τῆς ἀλωποῦς"

* * *

Η ποίηση είναι μια τέχνη ερωτική αλλά ταυτόχρονα και μυστική. Ο ποιητής-δημιουργός είναι ένας μύστης που εισέρχεται στα άδυτα των μυστικών της γραφών. Είναι το σώμα της γυναίκας, ως ερωμένης αλλά και ως μητέρας που κουβαλάει μέσα της τα μυστικά της ύπαρξης. Ποίηση και γυναίκα συναντώνται στον ορίζοντα της ποιητικής ευαισθησίας του Εγγονόπουλου και μετουσιώνουν σε λόγο τις μυστικές αλήθειες που συνοδεύουν στη μακρινή της διαδρομή την πράξη της δημιουργίας. Τη σχέση της ποίησης του Εγγονόπουλου με τα ορφικά ή διονυσιακά μυστήρια μαρτυρούν και διάσπαρτες στο έργο του μενείες του τελετουργικού τους. Θα αναφέρουμε, για παράδειγμα, ένα απόσπασμα από το

⁴⁰⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 93.

⁴¹⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *ό. π.*, σελ. 42.

ποίημα "Το παραμύθι της ωραίας των μεγάλων πουλιών"⁴¹¹ από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών":

"ΑΥΤΟΣ Ο ΦΑΛΛΟΣ, μαρμαρίνος, ἐστήθηκε σ' ἀκρογιάλι, κι' ἔρχουνταν όλες τίς ὥρες τῆς ἡμέρας χοροὶ κοριτσιῶν, στεφανωμένα μέ λουλούδια, καί τραγουδοῦσαν ἀγκαλιασμένες. Ἄλλες πιανόντουσαν ἀπ' τὰ χέρια καί κάμνανε κύκλους γύρω ἀπ' τό εἶδωλο, μέ κάτι ἀργούς βηματισμούς, κι' ὄλο τό τραγούδι : ἀργό, καί σοβαρό, κι' εὐγενικό. Μια κόρη ξεμάκρυνε ἀπ' τό χορό, γονάτισε χάμω καί κούρδιζε τό γραμμόφωνο. Ὁ ποιητής, πάλι ἐκεῖ. <<Χλωμότερος κι' ἀπό τή Σελήνη>>, τῆς εἶπε".

Ο Παναγῆς Λεκατσάς αναφέρει ὅτι κεντρικά στοιχεῖα τῶν μυστηρίων ἦταν ἡ Ανακάλυψις (ἀποκάλυψη) καί ἡ Κατήχησις (ιερή διδασκαλία). Ἡ <<Ανακάλυψις>> ἦταν τό ξεσκέπασμα μπροστά στον μυούμενο ιερῶν πραγμάτων που εκφράζανε τό νόημα του μυστηριακοῦ μύθου καί του σκοποῦ τῶν μυστηρίων. Τα μνημεῖα τῶν ορφικῶν καί διονυσιακῶν μυστηρίων ἀπεικονίζουν τό ξεσκέπασμα ἀπό μια γυναίκα του φαλλοῦ που βρισκόταν στημένος ἀνάμεσα στους γεωργικούς καρπούς στο <<μυστικό>> μέσα <<λίκνο>>. Ἡ παρουσία του Φαλλοῦ στα μυστήρια πιστεύεται πως κατεβαίνει ἀπό τή θέση του στη δημόσια λατρεία καί συμβόλιζε τήν ἀναγέννηση του μυουμένου. Ἀπό ὀρισμένους ὅμως υποστηρίχτηκε πως τό ἀποκαλυπτόμενο στα μυστήρια σύμβολο δεν μπορεῖ νά εἶναι τό ἀντικείμενο μιας πάγκοινης λατρείας. Ὑποστηρίχτηκε πως ὁ Φαλλός ἦταν ἡ ορατή παράσταση του Φεγγαριοῦ ἢ Φεγγαροθεοῦ, πρότυπο καί ἐπόπτη τῶν μητρικῶν τελετῶν, που υποστάσεις του ἦταν ὁ Ἔρως ἢ Φάνης τῶν Ορφικῶν καί ὁ Διόνυσος⁴¹².

* * *

Σημαντικό ἐπίσης στοιχεῖο τῆς ορφικῆς καί διονυσιακῆς λατρείας ἦταν τα <<Σύμβολα>>, οἱ λέξεις δηλαδή με τίς ὁποῖες ἀναγνωρίζονταν οἱ μύστες μεταξύ τους " ... τὰ μυστικά σύμβολα τῶν περὶ τόν Διόνυσον ὀργιασμῶν, ἃ σύνισμεν ἀλλήλοις οἱ κοινωνοῦντες" (Πλούταρχος). Ὁ Λεκατσάς⁴¹³ ἀναφέρει ἐπίσης ὅτι σ' αὐτά περιλαμβάνονται συνθηματικές λέξεις, φράσεις ἢ νεύματα για νά ἀναγνωρίζονται οἱ μύστες μεταξύ τους, ιερά ἀντικείμενα με ἀλληγορική ἢ

⁴¹¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 114.

⁴¹² Παναγῆ Λεκατσά, *Διόνυσος, Καταγωγή καί εξέλιξη τῆς Διονυσιακῆς Θεοσκείας*, Ἐταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καί Γενικῆς Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1985, σελ. 222 - 223.

⁴¹³ Παναγῆ Λεκατσά, *ὁ. π.*, σελ. 226-227.

συμβολική σημασία και πρόσκτητο συνθηματικό χαρακτήρα. Περιλαμβάνονταν επίσης και λειτουργικοί λόγοι των μυστηρίων που ανακεφαλαίωναν τα βασικά δρώμενα ή νοήματα σχετικά με τη σωτηριακή τους επαγγελία. Το πνεύμα της λειτουργικότητας των <<Συμβόλων>> ακολουθούν οι στίχοι από το ποίημα του Εγγονόπουλου "Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα ο Jef το μέγα αυτόματον ..."414 από "Τα κλειδοκύμβαλα της σωπής":

" ... Νά, αυτό είναι πού λέγαμε <<ή χαρά>>. Νά, αυτή είναι ή λεγομένη <<λεπτή θωπεία αγαπημένης γυναικός>>. Αυτό είναι πού λέν <<ρῆτρον415 ζωής>>, <<μπροστέλλα του ἡλίου>>416 <<ἡλιος σιγῆς>>. Προσέχτε καλά τούτα τά λόγια. Ἔχουν τόσες φανερές όσο και κρυφές σημασίες. Εἶναι λέξεις γιομάτες μεταφυσικῶν ἐννοιῶν, εἶναι τά βάραθρα τῆς πικρίας καί τά βουνά τῆς χαρᾶς. Εἶναι τά λόγια πού λέει ἡ ζωή, τά λόγια πού λέει τό κύμβαλον τό ἀλαλάζον τῆς ἀγάπης, ὁ χαλκός ὁ ἠχῶν τῆς ἀγάπης, ἐγώ, ὁ Jef, το μέγα αυτόματον τοῦ μεσονυχτίου".

Την ίδια σημασία πιθανόν να προσλαμβάνουν και οι λέξεις <<λίσγος>> καί <<λίστρον>> στο ποίημα "Συνοδοιπόρος μελαγχολίας"417 (Ἡ επιστροφή των πουλιῶν). Στο ποίημα επίσης υπάρχουν και οι στίχοι:

"Στεφάνη εἶταν ἡ σκέψις τῆς. Ἀναγέννησις τό βλέμμα τῆς, ράμφος πάλι τό βλέμμα τῆς. [...] Πῶς μπορούσε, στό ἀναμεταξύ, ἀπό μίαν ἰδιοτροπία ὥραίας γυναικός,

414 Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 134.

415 Ετυμολογικά προέρχεται από τη ρίζα Fqe- του ρήματος <<λέγω>>, με μετάθεση από το θέμα Fqe-. Ο παθητικός μέλλοντας, για παράδειγμα, σχηματίζεται ως εξής: Fqe-θή-σομαι με έκπτωση του F σε δασεία και έκταση του -ε- σε -η- >ῆθήσομαι από τον οποίο παράγονται οι λέξεις: ῆῆμα, ῆῆσις, ῆῆτρα, ῆῆπός κ. α. Η καταγωγή του λεξήματος <<ρῆτρον>> στον Εγγονόπουλο είναι κοινή με τη καταγωγή της λέξης <<ῆῆτρα>>, οπότε σημασιολογικά μπορεί να προσλάβει και χρηστική διάσταση. Είναι ο λόγος ο προφητικός, ο χρηστικός, ο αποκαλυπτικός.

416 "Μπροστέλα" είναι η ποδιά για τις δουλειές του σπιτιού. Η ποδιά όμως με παράσταση του ἡλίου στο κέντρο της ήταν ενδυματολογικό συμπλήρωμα τεκτονικής στοάς στη Γαλλία γύρω στο 1800. Ο Χρήστος Παπαζογλου στο βιβλίο του για το μυστικισμό στο Σολωμό παραθέτει την εικόνα αυτής της ποδιάς. Η παράσταση συμπληρώνεται από το δέντρο, την πυραμίδα, την άγκυρα, το σταυρό και άλλα τεκτονικά σύμβολα. Όλη η παράσταση συμβολίζει το ναό της φύσης.

417 Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 75 - 76.

νάχε αντικατάσσει τά μάτια της μέ δυό πράσινους αίγυπτιακούς σκαραβαίους⁴¹⁸, [...]"

Μια ανάλογη μυστικιστική διάσταση προσλαμβάνουν και οι λέξεις στο μεταγενέστερο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου "Αι λέξεις" από την "Οκτάνα":

"... ύψώνονται πίδακες στιλπνοί, ώρισμένοι λέξεις, λέξεις-χρησμοί, λέξεις ένύσεως άψιδωτής και κορυφαίας, λέξεις μέ σημασίαν άπροσμέτρητον διά τό παρόν και διά τό μέλλον, αί λέξεις <<Έλελεϋ>>, <<Σέ άγαπῶ>>., και <<Δόξα έν ύψιστοις>>, και, αίφνιδίως, ώς ξίφη πού διασταυρούμενα ένοϋνται, ή ώς κλαγγή άφίξεως όρμητικῶ μετρού είς ύπογείους σήραγγας τῶν Παρισίων, και αί λέξεις: <<Chardon - Lagache>>, <<Denfert-Rochereau>>, <<Danton>>, <<Odéon>>, <<Vauban>>, και <<Gloria, gloria in excelsis>>⁴¹⁹".

Η μυστικιστική-χρησμική διάσταση των λέξεων έχει αρχαϊκή προέλευση. Η καταγωγή της πρέπει να οφείλεται στην αντίληψη της πολιτικής εξουσίας ότι κατείχε και τη σχεδόν μαγική δύναμη να ονομάζει τα πράγματα και να τους δίνει ύπαρξη μέσω της ονομασίας. Ο Γάλλος φιλόσοφος Pierre Bourdieu υποστηρίζει ότι μία από τις καθολικότερες στρατηγικές των επαγγελματιών της συμβολικής εξουσίας (ποιητών στις αρχαϊκές κοινωνίες, προφητών, πολιτικών ανδρών) είναι να ιδιοποιούνται τις λέξεις που είχαν επενδυθεί με αξία από ολόκληρη την ομάδα ως θεματοφύλακες του πιστεύω της⁴²⁰. Στον υπερρεαλισμό η μυστικιστική διάσταση των λέξεων πηγάζει από την ερωτική και ποιητική τους ουσία.

Μυστικιστικούς συμβολισμούς μπορούμε να διακρίνουμε και σε ορισμένα γυναικεία ονόματα (Θεανώ, Διώνη) που παραθέτει ο Εγγονόπουλος ως τίτλους σε αντίστοιχα ποιήματα. Αλλά και ο τίτλος της συλλογής "Έλευσις" που δημοσιεύτηκε το 1948 προκαλεί αντίστοιχους συνειρμούς. Η απουσία τονισμού,

⁴¹⁸ Ήταν πηλίνα αντικείμενα κατασκευασμένα σε μήτρα ή σκαλισμένοι πολύτιμοι λίθοι που είχαν το σχήμα του ιερού εντόμου. Στην αρχαία Αίγυπτο συμβόλιζαν την ανάσταση και την επαναγέννηση ανάσταση για τον ανώτερο εαυτό του ανθρώπου και επαναγέννηση για την κατώτερη ανθρώπινη ψυχή. (*Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σελ. 514). Οι αιγυπτιακοί σκαραβαίοι κατασκεύαζονταν άλλοτε ως σφραγίδες και άλλοτε ως περιάπτα. Ως περιάπτα συμβόλιζαν το γίγνεσθαι και την αναγέννηση. Το όνομά του ήταν Χεπέρ, δηλαδή <<γεννάσθαι, λαμβάνειν μορφήν, εκδηλούσθαι>>. Υπήρχε μάλιστα και θεός Χεπέρ, ο οποίος είχε κεφάλι σκαραβαίου και αποτελούσε άλλοτε τον κύριο των μεταμορφώσεων και άλλοτε την ενσάρκωση του ανατέλλοντος ήλιου. (Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα).

⁴¹⁹ Ανδρέας Εμπειρίκος, *Οκτάνα*, Ίκαρος, Αθήνα 1997, σελ. 9

⁴²⁰ Pierre Bourdieu, *Γλώσσα και Συμβολική Εξουσία*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σελ. 344.

πιθανόν από τυπογραφικό λάθος ή από εσκεμμένη παιγνιώδη και διαφορούμενη διάθεση, δε διαφοροποιεί κατά πολύ τα ερμηνευτικά δεδομένα, αφού και οι δύο εκδοχές "Έλευσις" και "Έλευσίς" εμπεριέχουν αποκαλυπτικές, σωτηριολογικές, μυστικιστικές υποδηλώσεις. Η προσωπική μας άποψη στρέφεται περισσότερο προς τη γραμματολογική εκδοχή "Έλευσίς", γιατί το σημασιολογικό περιεχόμενο του λεξήματος (εξέταση σε επίπεδο δομών βάθους) καθιστά πιο εμφανείς τις μυστικιστικές αποχρώσεις του ποιητικού λόγου.

Όλες οι παραπάνω διαπιστώσεις συγκλίνουν στην αποδοχή της άποψης ότι ο Εγγονόπουλος είχε ενσωματώσει στην ποίησή του μυστικιστικούς όρους και σύμβολα, θεωρώντας τα αναπόσπαστο κομμάτι της ποιητικής δημιουργίας, η οποία μεταφέρει διαχρονικά τις αιώνιες αλήθειες και τα αιώνια μυστικά της ύπαρξης και της τέχνης.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Από τις επιμέρους διαπιστώσεις της έρευνας συνάγουμε ότι ο υπερρεαλιστής Εγγονόπουλος δεν προσεγγίζει πρωτογενώς το παραδεδομένο μυθικό υλικό αλλά το επανασυνθέτει μέσα από το πρίσμα μιας κριτικής θεώρησης. Ο Εγγονόπουλος αξιοποιεί το δραματουργικό και το αισθητικό υπόβαθρο του μύθου και δημιουργεί τις προϋποθέσεις μιας μεταγλωσσικής επεξεργασίας του υλικού του, φιλτραρισμένης από τον υποκειμενισμό του ατομικού βιώματος αλλά και την αντικειμενικότητα της ιστορικής εμπειρίας.

Στο πλαίσιο της εφαρμογής διακειμενικών κριτηρίων στην προσέγγιση του υλικού μας στραφήκαμε στην αναζήτηση ομηρικών <<μύθων>> και μοτίβων στα ποιητικά του κείμενα. Αρχικά μας απασχόλησε η διερεύνηση της <<άποψης>> του ποιητή για την επιβίωση του ομηρικού έργου στη σύγχρονη λογοτεχνική πραγματικότητα αλλά και η παρουσία ομηρικών διακειμένων στο σύνολο του έργου του. Από την ομηρική θεματολογία κυριαρχεί το μοτίβο του <<νόστου>> και της <<περιπλάνησης>>, μοτίβο που το διαπραγματεύεται εξαντλητικά τόσο στην ποίηση όσο και στη ζωγραφική του τέχνη.

Ομηρική καταγωγή εντοπίζουμε και στο μοτίβο των καταβάσεων στον Άδη, που αποτελεί μια διαρκώς επανερχόμενη θεματική σταθερά στο ποιητικό του έργο. Το μοτίβο αυτό στον Εγγονόπουλο παρουσιάζεται με διευρυμένα τα διακειμενικά του πλαίσια και διαχρονική επιβίωση με αντίστοιχες αναφορές σε προγενέστερα (αιγυπτιακή παράδοση) αλλά και μεταγενέστερα (βυζαντινή και μεταβυζαντινή δημόδη λογοτεχνία) κείμενα. Πρόκειται για ένα μοτίβο προσαρμοσμένο στην αισθητική των ρομαντικών και νεορομαντικών τάσεων του 18 -ου και 19 -ου αιώνα.

και των επιβιώσεών του στην τέχνη του υπερρεαλισμού. Θα παρατηρούσαμε ότι η ανάπτυξη του μοτίβου εντάσσεται στο πλαίσιο της αυτοαναφορικότητας και των υποκειμενικών συνδηλώσεων της γραφής.

Η ψυχαναλυτική διάσταση του μύθου και η αναπαραγωγή του αποτελεί την τρίτη κατά σειρά θεματική πτυχή της μυθολογικής διαπραγμάτευσης στο έργο του Εγγονόπουλου. Σημείο αναφοράς της διαπραγμάτευσης αποτελεί η αναπαραγωγή του μύθου του Οιδίποδα. Ο Εγγονόπουλος ανατρέχει στο σοφόκλειο μύθο για να αναιρέσει την ουσία του οιδιπόδειου δράματος, αμφισβητώντας πρώτον το περιεχόμενο του αινίγματος της Σφίγγας και δεύτερο εντάσσοντας τη συμβολική της <<πατροκτονία>> στο πλαίσιο των σχέσεων του υποκειμένου με τους ποιητικούς προγόνους του. Η ψυχαναλυτική επεξεργασία των μύθων επεκτείνεται και σε άλλα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, κυρίως από τη αρχαία τραγωδία, διερευνώντας το δραματουργικό τους υπόβαθρο μέσα από το πρίσμα των υποσυνείδητων ταυτίσεων του υποκειμένου. Και εδώ ο ποιητής αξιοποιεί τις ευκαιρίες που του προσφέρει η μελέτη των τεχνικών της ψυχανάλυσης, η διερεύνηση του ονείρου και των ψυχωσιακών ενορμήσεων του υποκειμένου (ταύτιση, διχασμός του Εγώ, απωθημένη επιθυμία).

Προκλητική ερμηνευτικά μπορεί να χαρακτηριστεί η διερεύνηση της σχέσης του μύθου με τον ποιητικό μυστικισμό στο έργο του Εγγονόπουλου. Αποτελεί κατά τη γνώμη μας μια ενδιαφέρουσα πτυχή της διακειμενικής πρακτικής του ποιητή, που αποκαλύπτει και το ευρύ φάσμα των αναγνωστικών του ενδιαφερόντων. Τεκμηριωτικό στοιχείο στην ανάδειξη αυτής της σχέσης αποτελεί η ενασχόληση του ποιητή με την τέχνη και τον πολιτισμό των αρχαίων Αιγυπτίων (στη ζωγραφική ασχολήθηκε με την τεχνική των <<φαγιούμ>>), όπως και η γνώση των μυστικιστικών θεωριών της Ανατολής αλλά και της αρχαίας Ελλάδας (Πυθαγόρειοι, Ορφικοί). Από τη μελέτη των κειμένων όμως συμπεραίνουμε ότι η μυστικιστική εκδοχή στον Εγγονόπουλο έχει περισσότερο καλλιτεχνικό προσανατολισμό, με την έννοια της κατοχής μυστικών που αφορούν της τέχνη του και τα οποία μπορούν να μεταδοθούν μόνο σε μνημένους, και λιγότερο θεοσοφικό, θρησκευτικό. Ο Εγγονόπουλος υποστηρίζει ότι η ποίηση έχει μυστικιστική, άρα και θεϊκή καταγωγή και ότι οι ποιητές γίνονται κάτοχοι των αιώνιων μυστικών, που μπορούν να μετατραπούν σε αιώνιες αλήθειες της ζωής και της τέχνης.

Συνοψίζοντας τις επιμέρους διαπιστωτικές κρίσεις για τη λειτουργία του ποιητικού μύθου στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο ποιητικός του λόγος στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη μεταγλωσσική επεξεργασία μυθικών μοτίβων της αρχαιότητας. Από τη στιγμή της εγγραφής του στο ποιητικό σώμα ο μύθος μετασχηματισμένος σημασιολογικά παράγει καινούργια νοηματικά δεδομένα. Όλοι οι μύθοι λειτουργούν ως διακειμενικοί δείκτες της ποιητικής γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου και εξυπηρετούν στο πλαίσιο της

παραναγνωστικής τους δυνατότητας τις ποιητικές προθέσεις του υποκειμένου. Κατά τη διάρκεια της ενσωμάτωσης υφίστανται την επενέργεια του <<κατόπτρου>>, με αποτέλεσμα η προβαλλόμενη εικόνα να μετατρέπεται σε <<απείκασμα>> του αρχικού συμβόλου. Ο Εγγονόπουλος μετασχηματίζει τους μύθους και τους εντάσσει σε συγχρονικά πλαίσια γραφής και νοηματοδότησης. Σαν <<καλός δρύκτης>>, δέχεται ερεθίσματα και τροφοδοτεί την έμπνευση, επιλέγει μύθους που επιβεβαιώνουν τον αντινομικό χαρακτήρα της ύπαρξης και προσυποδηλώνουν το <<μαρτυρικό>> χαρακτήρα της εμπειρίας. Γι' αυτό και δε διστάζει να τους αντιστρέψει, να τους καταρρίψει ή να τους ανανοηματοδοτήσει τοποθετώντας τους στο πλαίσιο της ιστορικής τους συνεκδοχικότητας. Χρησιμοποιεί το μυθικό υλικό έχοντας γνώση και επίγνωση της λειτουργικότητάς του στο ποιητικό κείμενο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

Μέρος πρώτο: Το πεδίο της αυτοαναφοράς

1. Η ΤΡΑΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΔΙΕΞΟΔΟΥ

Με την εμφάνιση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα στα μέσα της δεκαετίας του -30 έχουν ήδη αρχίσει να γίνονται ορατά τα σημάδια μιας γενικότερης ανανέωσης στα λογοτεχνικά πράγματα της χώρας μας¹. Από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του και σε όλη τη διάρκεια της παρουσίας του αναμετρήθηκε σκληρά με τις δυνάμεις εκείνες (λογοτεχνικές, κοινωνικές, πολιτικές) που εναντιώνονταν στις αρχές και τις ιδέες του. Η αναμέτρηση αυτή κάποια στιγμή προσέλαβε συγκρουσιακές διαστάσεις. Η σύγκρουση, όμως, υπήρξε μονόπλευρη, με την έννοια ότι οι πολέμιοι του κινήματος πρωτοστατούσαν και συντόνιζαν τις επιθέσεις από ισχυρές θέσεις και μέσα (κριτική, δοκίμιο, δημοσιογραφία, θέατρο), ενώ οι εκπρόσωποι του υπερρεαλισμού προσπαθούσαν με το έργο τους, και κυρίως μέσα από τα δεδομένα του ποιητικού τους λόγου (υπαινικτικότητα, αμφισημία, αλληγορία) να αντιμετωπίσουν τους επικριτές τους. Το τίμημα αυτής της σύγκρουσης, δυστυχώς, το πλήρωσαν οι Έλληνες υπερρεαλιστές με κόστος περισσότερο ψυχολογικό ή κοινωνικό και λιγότερο πνευματικό ή δημιουργικό. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στην περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου², ο οποίος, μολονότι δέχτηκε και τις περισσότερες επιθέσεις, απάντησε στους επικριτές του μέσα από το έργο του, σίγουρος σχεδόν για την αδυναμία της κριτικής να αντιληφθεί τις προθέσεις του.

Ο Εγγονόπουλος βιώνει με έναν προσωπικό τρόπο τις αντιδράσεις του ποιητικού, και όχι μόνο, κατεστημένου και αυτό επηρεάζει τις θεματικές και αισθητικές του επιλογές. Η ιδιότυπη βίωση των συναισθημάτων λειτουργεί ως αφηγηματικό σχήμα, αφού έμμεσα υπαγορεύει και επιβάλλει στα πλαίσια της αυτοαναφορικότητας μια παράλληλη θεματική σταθερά. Από την πρώτη του ποιητική συλλογή παρουσιάζεται ολοκληρωμένος ποιητικά έχοντας απομοιώσει και

¹ Ο Σεφέρης έχει κυκλοφορήσει το 1931 τη <<Στροφή>>, ενώ έχουν κάνει ήδη τα πρώτα λογοτεχνικά τους βήματα οι: Τ. Κ. Παπατσώνης, Νικήτας Ράντος, Γ. Σαραντάρης και Θ. Ντόρρος. Το 1935 κάνει την εμφάνισή του και ο υπερρεαλισμός στη χώρα μας με την <<Υψικάμιννο>> του Ανδρέα Εμπειρίκου. Τον ίδιο χρόνο βγαίνει και το περιοδικό <<Νέα Γράμματα>>, στο οποίο πρωτοεμφανίζεται ο Οδυσσέας Ελύτης και παράλληλα κυκλοφορεί το <<Μυθιστόρημα>> του Γιώργου Σεφέρη.

² Σωτήρη Τριβιζά, *Το Σουρρεαλιστικό σκάνδαλο*, Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σελ. 54-63.

εντάξει στον ποιητικό του λόγο τους τρόπους και τις τεχνικές της υπερρεαλιστικής γραφής. Στα ποιήματα της περιόδου αυτής μπορούμε να διακρίνουμε την πρόθεση προβολής της ποιητικής ετερότητας, ως αποτέλεσμα μιας ιδιότυπης βίωσης των προκλήσεων της εξωτερικής πραγματικότητας.

Το στίγμα αυτής της πρόθεσης καταδεικνύει το ποίημα "Οδοστρωτήρες"³ που βρίσκεται στη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" (1938). Ο ποιητής γράφει: "Η καρδιά μου είναι ένα αντικείμενο από λάστιχο συμπαγές. Έχει μέσα δύο όδυνηρά ανάξια γυάλινα καρφιά. Παίρνω αυτό τ' αντικείμενο, κι' ενώ μ' αντιιστέκεται μέ χέρια και πόδια, κατορθώνω, μόλις και μέ βία, νάν τό κρύψω μέσα στό σεργάρι δπου φυλάω κρυφά, λόγια και ιστορίες από τό χωριό τών ποδηλάτων". Η συνειδητοποίηση της αλλοτρίωσης, υπαρξιακής και ποιητικής, όπως και η καταγραφή της, γίνονται με όρους ψυχαναλυτικούς, γεγονός που αποδεικνύει για άλλη μια φορά την εξάρτηση του υπερρεαλισμού από τις θεωρίες της ψυχανάλυσης. Οι παρομοιωτικοί όροι <<αντικείμενο>> και <<λάστιχο συμπαγές>>, που συνοδεύουν τον ποιητικό όρο <<καρδιά>>, υποστασιοποιούν κειμενικά τη βίωση της ποιητικής ετερότητας και υποδηλώνουν την αλλοτριωτική αίσθηση του κόσμου από το υποκειμένο λόγω της αρνητικής σχέσης που αναπτύσσει με την εξωτερική πραγματικότητα. Στο πλαίσιο αυτό αναπτύσσεται μια μορφή εσωτερικής διακειμενικότητας, ένας εσωτερικός διάλογος που δομείται σημασιολογικά πάνω στη συγκεκριμένη θεματική. Την αίσθηση της αποξένωσης υποκρύπτει, για παράδειγμα, ο συμβολισμός της <<καρδιάς>> που παρατηρείται στους στίχους του ποιήματος "Παράδοσις"⁴ από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν":

"Ένας λύκος ούρλιαζει πένθιμα στή γωνιά τής σκάλας. Κι' είμαι εγώ ο ίδιος, ή μάλλον είναι ή καρδιά μου, πού προσμένει, χρόνια τώρα, τόν έρχομό του Σαρδανάπαλου⁵, υπό μορφήν είτε φυσιογίου δυναμίτιδος, είτε άνθους χαρίτων".

³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα, 1985, σελ. 35.

⁴ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό. π., σελ. 47.

⁵ Πρόκειται για τον τελευταίο Ασσύριο βασιλιά. Έμεινε γνωστός στην ιστορία για το σιβαριτισμό και τον ακόλαστο βίο του. Ο τρόπος που πέθανε είχε τα χαρακτηριστικά της ιδιόρρυθμης προσωπικότητάς του. Λέγεται ότι πριν παραδοθεί στους Μήδους και τους Πέρσες, ύψωσε μια μεγάλη πυρά στο ανάκτορό του και διέταξε να καεί ζωντανός μαζί με τους υπηρέτες και τις παλλακίδες του. Πιθανόν ο στίχος του Εγγονόπουλου να συνδέεται συνειρμικά και με τον πίνακα του Ευγένιου Ντελακρουά "Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου" (1827), που απεικονίζει τον Ασσύριο βασιλιά μετά την ήττα του στη μάχη, τη στιγμή που οι υπηρέτες του καταστρέφουν όλα τα υλικά του αγαθά και φονεύουν και τις γυναίκες του. Ο πίνακας είναι φημισμένος για τα εκπληκτικής λάμψης χρώματά του και βρίσκεται στο μουσείο του Λούβρου.

Την παρομοιωτική απόδοση της αλλοτριώσης μέσα από την <<αντικειμενικοποίηση>> της καρδιάς βλέπουμε σε δύο <<γαλλικά>> ποιήματα του Εγγονόπουλου από την ίδια συλλογή:

VANITÉ BLEUE

"mon coeur est un couteau
qu' on étrangle
comme on descend
à pas de velours
- à pas de velours de vache-
un escalier..."⁶

Το παραθέτουμε σε μετάφραση του Κώστα Σταματίου⁷:

ΚΥΑΝΗ ΜΑΤΑΙΟΤΗΣ

(ή καρδιά μου είν' ένα μαχαίρι
πού στραγγαλίζουν
δπως κατηφορίζουν
μέ βήματα βελούδινα
- μέ βήματα βελούδινα αγελάδας-
μιά σκάλα...)

Την περιορισμένη δυνατότητα αντίστασης της καρδιάς, με διαφορετική όμως νοηματοδότηση, περιγράφει και στο ποίημα "LE PAPE AUX ENTONNOIRS"⁸:

"[...]

Je m' explique : un coeur, fut - il en or, ne saurait en aucune façon résister aux clameurs guerrières des nègres - blancs mystiques, collectionneurs austères de timbres - poste et de losanges pourris".

Ο ΠΑΠΑΣ ΜΕ ΤΙΣ ΧΟΑΝΕΣ

"[...]

Ἐξηγοῦμαι : μιὰ καρδιά, ἔστω καί ἀπό χρυσάφι, δέν θά μποροῦσε μέ κανένα τρόπο ν' ἀντισταθεῖ στίς πολεμικές ἰαχές τῶν μελανολεύκων μυστικιστῶν, αὐστηρῶν συλλεκτῶν γραμματοσήμων καί (ἄλλων) σεσηπτότων ρόμβων"⁹.

⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 55.

⁷ Περιοδ. *Η Λέξη*, τεύχ. 49, Νοέμβρης 1985.

⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *ό. π.*, σελ. 39.

⁹ Περιοδ. *Η Λέξη*, *ό. π.*

Στα ποιήματα, που παραθέτουμε, παρατηρούμε ότι ο Εγγονόπουλος περιγράφει μεταφορικά τη σύσταση της καρδιάς από κάποιο υλικό (λάστιχο συμπαγές, μέταλλο, χρυσάφι). Μια αντίστοιχη περιγραφή του περιεχομένου της καρδιάς συναντάμε και στην "Αληπασιάδα" του Χατζή Σεχρέτη:

κι' ἀρχίνησ' ἡ καρδίτσα μου νά βγάλη τό τζευχέρι...¹⁰

όπου <<τζευχέρι>> είναι το αμιγές μέταλλο, ο πολύτιμος λίθος, αλλά και το προσόν, το τάλαντο¹¹.

Όμως η διακειμενική διεργασία μάς οδηγεί σε ένα από τα πρώτα ποιήματα του ποιητή Ζήση Οικονόμου, ο οποίος μολονότι δε μνημονεύεται από τον Εγγονόπουλο, εντούτοις πιστεύουμε ότι έχει αφήσει το αισθητικό του στίγμα στη διαμόρφωση του στίχου. Στη συλλογή "Η εποποιΐα των αγενών μετάλλων" (1934) υπάρχει το ποίημα "Τεχνοσφαιρα". Εκεί διαβάζουμε τους στίχους:

"Ἡ λαστιχένια μας καρδιά, καουτσούκ ἀπό φυτεῖες
ποῦ μέρα νύχτα ἰδρωκοποῦν σκέλεθρα ὠραῖα οἱ κοῦλοι
πνευμόνια ὠχρά, βαμβακερά, μπρούτζινες ἀρτηρίες
στοῦ Λανκασάιρ τ' ἀργαλιά καί στή Σαγκάη οἱ δούλοι"¹².

Επανερχόμενοι στο ποίημα που εξετάζουμε (Οδοστρωτήρες) παρατηρούμε ότι τα <<ὀδυνηρά ἀνάξια γυάλινα καρφιά>>, που βρίσκονται στο εσωτερικό της καρδιάς του ποιητή, παραπέμπουν, επιτελώντας μια ανάλογη λειτουργία, στο όχι και πολύ μεταγενέστερο ποίημα "Γυψ και φρουρά"¹³ και στους στίχους:

"[...] / ὡσάν τά γυάλινα / τρυπάνια / μέσα στούς / λεπτούς / ἔγκεφάλους / τῶν / ποιητῶν"

Ἡ ταύτιση της καρδιάς με <<λάστιχο συμπαγές>> αποτελεί μετωνυμία της <<σφιγμένης>> αλλά και <<ανθεκτικής>> καρδιάς, που στον καθημερινό λόγο εκφράζει μια συναισθηματική κατάσταση απογοήτευσης αλλά και αντίδρασης του

¹⁰ Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικά Διατριβὰ. Ἡ Αληπασιάς του Τουρκαλβανού Χατζή Σεχρέτη*, Εν Αθήναις 1870, σελ. 128.

¹¹ Σιορόκα Γεωργίου Α., Ἄγνωστη διασκευή της "Αληπασιάδας" του Χατζή Σεχρέτη, Εκδόσεις Εταιρείας Ἡπειρωτικῶν Μελετῶν, Ἰωάννινα 1983, σελ. 80.

¹² Ζήσης Οικονόμου, *Ποιήματα (1934-1953)*, εκδ. <<Κέδρος>>, Αθήνα 1977, σελ. 15-16.

¹³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 75.

υποκειμένου σε ένα γεγονός-πρόκληση του εξωτερικού περιβάλλοντος. Με τα <<δυό γυάλινα καρφιά>> ο Εγγονόπουλος αναφέρεται στην ποιητική και στη ζωγραφική του τέχνη, τις δυο <<αιχμές>> της δημιουργικότητάς του. Όσον αφορά το χαρακτηρισμό <<ανάξια>> πιθανόν να εκφράζει μια αξιολογική κρίση όχι ως προς το αποτέλεσμά τους αλλά ως προς το ότι αποτελούσαν και οι δυο μορφές τέχνης προσωπική υπόθεση του υποκειμένου, μη κατανοητές και ίσως άνευ αξίας για τους άλλους. Το επίθετο <<όδυνηρά>> προσδίδει στην τέχνη του Εγγονόπουλου τα χαρακτηριστικά μιας περιπέτειας, που επιβαρύνει το υποκείμενο με την οδύνη όχι μόνο της δημιουργίας αλλά και των συνεπειών της στο εχθρικό περιβάλλον της εποχής του. Αυτό άλλωστε ήταν και το κίνητρο της αντίδρασης του ποιητή, να κρύψει, δηλαδή, την καρδιά του μέσα στο <<σερτάρι>>, όπου φυλάει κρυφά <<λόγια και ιστορίες από τό χωριό τῶν ποδηλάτων>>. Το <<σερτάρι>> ως χώρος εγκλεισμού λειτουργεί και ως σύμβολο των απωθημένων ενορμήσεων και επιθυμιών του υποκειμένου, ταυτισμένο στην ψυχανάλυση με το ασυνείδητο. Ο Gaston Bachelard ερευνώντας τη ριζική διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στην εικόνα και τη μεταφορά μιλάει για τις "εικόνες της οικειότητας που είναι αλληλέγγυες με συρτάρια και σεντούκια, αλληλέγγυες με όλες τις κρυψώνες όπου ο άνθρωπος, μέγας ονειρευτής κλειδαριών, κλειδαμπαρώνει ή καταχωνιάζει τα μυστικά του"¹⁴. Σύμφωνα με το Γάλλο στοχαστή τη μεταφορά του <<συρταριού>> με τις ψυχαναλυτικές της διαστάσεις εισήγαγε φιλοσοφικά ο Bergson με τις διαλέξεις: "Evolution créative" (1907), "La pensée et le mouvant" (1911) και χρησιμοποιήθηκε ευρέως στη γαλλική ποίηση (Milosz, Rimbaud, Breton κ. α)¹⁵. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η περιγραφόμενη πράξη, συμβολική εκδοχή της καθόδου ή επιστροφής στην παιδική ηλικία (χωριό τῶν ποδηλάτων), αποτελεί και πράξη απελευθέρωσης αλλά και καταφύγιο, χώρος παρηγοριάς του υποκειμένου. Την ίδια εικόνα συναντάμε και στο ποίημα "Αγάπη"¹⁶ της ίδιας συλλογής:

"Γιά μένα, ένα ἄστρο θά λήη μέσ' στό σερτάρι τό τραγούδι τῆς χαρᾶς μου μ' ἕνα πριόνι".

Η καταβύθιση του υποκειμένου στο χώρο του ασυνείδητου για να περισυλλέξει <<λόγια καί ιστορίες>> είναι λυτρωτική, γιατί το απαλλάσσει από τους φόβους του: "Δέν φοβοῦμαι οὔτε τή φαλλοφόρο παρθένο οὔτε τόν ἄνθρωπο μέ τά γούνινα μάτια π' ἀνεβοκατεβαίνει τή σκοτεινή σκάλα". Οι αιτίες του φόβου του

¹⁴ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου- Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1982, σελ. 101.

¹⁵ Gaston Bachelard, *ό. π.*, σελ. 105-108.

¹⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *ό. π.*, σελ. 51.

ποιητή σχετίζονται με το χώρο του έρωτα και της ποίησης. Πρόκειται για ερωτικές ή ποιητικές φοβίες, από τις οποίες απαλλάχτηκε ο ποιητής με την κίνηση του <<σερταριού>>. Οι πρώτες φαίνεται να παραπέμπουν στις <<Αρρηφόρους>>¹⁷ κόρες και στα Αρρηφόρια, γιορτή των αρχαίων Αθηναίων προς τιμήν της προστάτιδας Αθηνάς Πολιάδας, που συνδεόταν παράλληλα και με τη λατρεία της Αφροδίτης της ονομαζομένης <<Έν Κήποις>>. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί μετωνυμικά το ίδιο πραγματολογικό δεδομένο και στο μεταγενέστερο ποίημα "Δυναδικός αυτοματισμός"¹⁸ από την "Επιστροφή των πουλιών":

"[...] Έκει πού ζώστηκαν τά ίθυφαλλικά μπαϊράκια κόρες ωραιότερες κι' απ' τά πιό άπροσδόκητα συμπεράσματα τής δυναμίτιδος".

όπου το επίθετο <<ίθυφαλλικά>> παραπέμπει σε ομοιώματα φαλλών τα οποία φορούσαν οι χορευτές που έπαιρναν μέρος σε κάποια βακχική γιορτή.

Οι δεύτερες σχετίζονται με <<τόν άνθρωπο μέ τά γούνινα μάτια>>, μια απειλητική μορφή, που παραπέμπει συνειρμικά σε κάποια προσωπικότητα (χωρίς ρητή υποδήλωση) από το χώρο της ποίησης ή της ζωγραφικής. Πάντως η αίσθηση της απειλής και συνακόλουθα του φόβου προκύπτει ως αποτέλεσμα της παραστατικής μείξης των δυο στοιχείων (γούνας-μάτια), εικόνα που συναντάμε και σε άλλο ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου:

ESPOIRS MEXICAINS

"[...]

¹⁷ Οι Αρρηφόροι ήταν δύο κοπέλλες, που έπαιρναν μέρος στη γιορτή και ονομάζονταν έτσι, επειδή μετέφεραν <<άρρηπα>> ιερά. Οι κοπέλλες κρατούσαν κάνιστρα σκεπασμένα, για να μη γίνει γνωστό το περιεχόμενό τους, και τα μετέφεραν διαμέσου μιας μυστικής υπόγειας εισόδου στο ιερό της Αφροδίτης <<Έν Κήποις>>. Εκεί τα άφηναν και έπαιρναν άλλα επίσης σκεπασμένα και, αφού έκαναν την ίδια διαδρομή, τα έφεραν στο ιερό της Αθηνάς. Σχετικά με το περιεχόμενο των κάνιστρων πιθανολογείται ότι τα <<άρρηπα ιερά>> είχαν τη μορφή φαλλών και φιδιών και ήταν κατασκευασμένα από σιτάρι. Άλλοι συγγραφείς υποστηρίζουν ότι είχαν φύλλα ίσως και καρπούς πείκης (διά τό πολύγωνο του φητού) και άλλοι ότι περιείχαν τις μπάλες των κοριτσιών, τις οποίες αφιέρωναν στην Αφροδίτη ως πράξη συμβολική του τέλους των παιχνιδιών και κατ' επέκταση της παιδικής ηλικίας για να περάσουν στο επόμενο στάδιο της ζωής τους, το γάμο. Τις βασικές πληροφορίες για τη γιορτή παραδίδει ο Πausanias (I, 27, 3). Βλέπε: λ. "Αρρηφόρια" Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα, τόμ. ενδέκατος, Αθήνα 1996, σελ. 178.

¹⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 66-67.

J' en ai fait moi - même l' experience au moyen de deux bâtonnets sternaux, en forme de fourrure, qu' on introduisait profondément dans le blanc de l' oeil, comme une potence"¹⁹.

ΜΕΞΙΚΑΝΙΚΕΣ ΕΛΠΙΔΕΣ

"[...]

Έκαμα ὁ ἴδιος τό πείραμα, μέ τή βοήθεια δύο στερνικῶν ραβδίσκων, σέ σχῆμα γούνας, πού εἰσάγει κανεῖς βαθειά στό λευκό τοῦ ματιοῦ, ἐν εἶδει ἀγχόνης"²⁰.

Όμως ο ποιητής ἔχει το μέσο για πολεμήσει τους φόβους του: "Γνωρίζω ἀπό παιδί τόν καθρέφτη τῶν λουλουδιῶν". Ο καθρέφτης ἀποτελεῖ σύμβολο της υπερρεαλιστικῆς γραφῆς του Εγγονόπουλου. Τον συναντήσαμε στο ποίημα "Λωτός" να εἶναι λυτρωτικός και να χρησιμοποιεῖται ως μέσο ἀμβλυνσης των συνεπειῶν μιας αρνητικῆς κατάστασης:

"[...]

ἢ μήπως ἓνας πράσινος καθρέφτης

- ἓνας ἀπλούστατος πράσινος βελούδινος καθρέφτης -

εἶναι ἀρκετός

νά συγκρατήσει

τούς λυγμούς

- τούς ρυθμικούς κι ὑπόκοφους λυγμούς

τῶν καταχθόνιων ἐλασμάτων;"²¹

Τον συναντήσαμε και στην περιγραφή της <<πέτρωσης>> της Πολυξένης στο ομώνυμο ποίημα:

"Στή θέση της βρέθηκε μονάχα ἓνας καθρέφτης. Κι' ὅταν ἔσκυφα νά δῶ μέσα σ' αὐτόν τόν καθρέφτη, δέν εἶδ' ἄλλο τίποτε παρά μόνο δύο μικρά λιθάρια : τό ἓνα ἔλεγετο Πολυξένη, καί τό ἄλλο, Πολυξένη ἐπίσης"²².

Ο ποιητής καταπολεμά τους φόβους του με το λόγο, την ποίηση: "Τραγουδῶ τίς δόξες τῶν ὀδοστρωτήρων, λέω τούς ἀγνοῦς ψαλμούς τῶν μπουκαλιῶν, ἐνῶ ἡ χάριτη κουκουβάγια μοῦ λέει ἴσια μέσα στ' αὐτί -μέ τό χουνί της- τή λέξη

¹⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 121.

²⁰ Περιοδ. *Η Λέξη*, ὁ. π..

²¹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, "Μην ομιλείτε εἰς τον ὀδηγόν", τόμ. πρώτος, σελ. 20.

²² Νίκου Εγγονόπουλου, ὁ. π., σελ. 30.

<<Ξένη>>. Η Φιλοκύπρου²³ παρατηρεί ότι "τόσο η καρδιά του ομιλητή όσο και ο ίδιος μετέχουν σε έναν κόσμο του λόγου αλλότριο: λόγια κι ιστορίες από τό χωριό των ποδηλάτων, δόξες των οδοστρωτήρων, ψαλμοί των μπουκαλιών· αλλότριο και ως προς την προέλευση του λόγου και ως προς την αποκρυπτογράφηση του από τους άλλους". Ο ποιητής βιώνει την αλλότρια αίσθηση του κόσμου μέσα από την οδύνη της δημιουργίας. Ο λόγος του ποιητή είναι βαθύτατα εσωτερικός, έστω κι αν αναλαμβάνει να μιλήσει για κάποιο αντικείμενο (οδοστρωτήρες, μπουκάλια). Δεν είναι τυχαία ίσως και η παραθεματική πρόταση του υπότιτλου στο ποίημα "VANITÉ BLEUE":

"vers pour être gravés sur un verre de lampe"

δηλαδή:

"στίχοι για νά χαρακτούν σ' ένα λαμπόγυαλο"

εφόσον πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για τρόπους βίωσης μιας αλλότριας πραγματικότητας. Ο χαρακτηρισμός <<Ξένη>> επιβεβαιώνει την αλλότρια αίσθηση του υποκειμένου και υποδηλώνει την απώλεια της ταυτότητας του λόγου μέσα από την ματαιωμένη προσπάθεια επανάκτησής του με την καταφυγή του στο φωτεινό <<καθρέφτη των λουλουδιών>>. Ο λόγος της <<χάρτινης κουκουβάγιας>> επαναφέρει στην πραγματικότητα της αρχικής απώλειας της εσωτερικής υπόστασης του υποκειμένου (καρδιά = λάστιχο συμπαγές) και πιστοποιεί την αποξενωμένη έως καταργημένη για το υποκείμενο δυνατότητα συγκρότησης του ποιητικού λόγου.

* * *

Η ζοφερή εικόνα της εξωτερικής πραγματικότητας περιγράφεται στην πρώτη ενότητα του ποιήματος "Esto memor"²⁴ της ίδιας συλλογής συνοδευόμενη από την προτροπή μιας συλλογικής αντίδρασης: "τώρα πού χάθηκε ο βραχνάς των ριπιδίων / τώρα πού οι παιδεραστές λακτίζουν τ' ακρογιάλια / ἄς στρέψουμε τό βλέμμα μας / πρὸς τήν ἀρχιτεκτονική ἀπελπισία". Στην πρώτη στιχική μονάδα το λέξημα <<των ριπιδίων>> συναρτάται νοηματικά με τον τίτλο (Esto memor=Θυμήσου) και επικοινωνεί διακειμενικά με το ποίημα "Εκεί", όπου χρησιμοποιείται με την ίδια σημασία:

²³ Έλλη Φιλοκύπρου, *Λόγια και Ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων*, Διάυλος, Αθήνα 1996, σελ. 88.

²⁴ Νίκος Εγγονόπουλος, *ό. π.*, σελ. 37.

"τά δικτυωτά άνύπαρκτα ριπίδια
τῆς λησμονιάς"²⁵

Στους δύο πρώτους στίχους ο ποιητής οριοθετεί τις προϋποθέσεις που απαιτούνται στα πλαίσια μιας ευνοϊκής συγκυρίας, για να υπερβεί το υποκείμενο την εσωτερική του περιχαράκωση και να ανοιχτεί προς τους άλλους ανθρώπους. Η απαλλαγή από το βραχνά της λήθης, άρα η ισχυροποίηση της μνήμης και η αδρανοποίηση των <<παιδεραστών>>, η συμβολική απομάκρυνση (των ποιητών ίσως) από μια ακούσια ερωτική-ποιητική εξάρτηση, είναι οι προϋποθέσεις της συλλογικής αντίδρασης <<πρός τήν αρχιτεκτονική άπελπισία>>. Στο πλαίσιο της υπερρεαλιστικής αφήγησης η μεταφορικότητα του λόγου αυξάνεται, έτσι ώστε η φράση να αποτελεί νοηματικό ισοδύναμο της <<ποιητικής άπελπισίας>>, χωρίς η κριτική της στόχευση να περιορίζεται σε ζητήματα αρχιτεκτονικής αισθητικής. Το στιχικό σύνολο της πρώτης ενότητας περιγράφει μια εικόνα ποιητικής εγκαρτέρησης, μια εικόνα προσμονής πριν το μεγάλο βήμα για την υπέρβαση της λήθης. Ο αυτοματισμός όμως της υπερρεαλιστικής γραφής δημιουργεί και τις προϋποθέσεις κατάργησης της παραδοσιακής αφηγηματικής ροής με εμβόλιμες λεκτικές υπερβάσεις που ευνοούν τον κατακερματισμό του ενιαίου νοήματος. Σε αυτά τα πλαίσια μπορούμε να τοποθετήσουμε και την αναφορά του ποιητή προς την <<αρχιτεκτονική άπελπισία>>. Αν η ερμηνεία μας περιοριστεί σε επίπεδο καταδήλωσης, μπορούμε να στηριχούμε σε ορισμένα εξωκειμενικά και πραγματολογικά δεδομένα. Ο Εγγονόπουλος είχε εκφράσει επανειλημμένα τις αντιρρήσεις του για το αρχιτεκτονικό τοπίο της σύγχρονης Αθήνας. Σχετική μαρτυρία προσφέρει το κείμενο "Η Αρχιτεκτονική των Αθηνών της Σήμερον"²⁶ (1961). Παραθέτουμε το απόσπασμα:

"Είναι άπολύτως λογικόν και βέβαιον ότι, οί ειδικοί θεωροῦν τήν Ἄρχιτεκτονικήν τῶν Ἄθηνῶν ὡς άπαράδεκτον. Δικαίως τῆς προσάπτουν προχειρότητα, άκαταστασία και ἔλλειψιν πάσης καλαισθησίας. Ἡ κατάσταση δρθῶς χαρακτηρίζεται ὡς άγχώδης, αλλά είναι πᾶν ἄλλο ἢ χαώδης. Πράγματι, από τριακονταετίας και πλέον, διαπιστοῦται καθημερινῶς ἡ συστηματική και πιστώτατη ἔφαρμογή ἑνός, τρόπον τινά, ἄρτίως ὄσον και λεπτομερῶς ὀργανωθέντος προγράμματος <<καταστρεπτικῆς>> ἀνοικοδομήσεως τῆς πόλεως. Κάθε τί τό καλόν ἔξαφανίζεται ἀπό τοῦ προσώπου τῆς γῆς.[...]

"Υπό τās προϋποθέσεις αὐτάς πῶς εἶναι δυνατόν νά γίνεται σοβαρός λόγος περί αισθητικῆς, ρυθμοῦ και ὁμορφιάς;".

²⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, ὁ. π., σελ., 53.

²⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεξά Κείμενα*, Ὑψιλον, Αθήνα 1987, σελ. 89.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Εγγονόπουλος εργάστηκε ως καθηγητής στο Πολυτεχνείο περίπου τρεις δεκαετίες (1945-1973) και παρακολούθησε <<εκ των έσω>> την ανεπανόρθωτη αισθητική καταστροφή της Αθήνας. Σε μεταγενέστερη συνέντευξή του εκφράζει τις ίδιες απόψεις. Απαντώντας στην ερώτηση του δημοσιογράφου σχετικά με το τι έμαθαν από εκείνον οι μαθητές του, λέει:

"Νά σᾶς πῶ ἓνα μυστικό; Τίποτα. Κοιτάξτε τήν Ἀθήνα γύρω σας. Εἶναι ἓνας ἐφιάλτης ἀσχήμιας. Ὅλοι οἱ σημερινοί ἀρχιτέκτονες, φημισμένοι καί μή, ὑπῆρξαν μαθητές μου. Θυμᾶμαι ἓνα διάσημο τώρα, πού ἐρχόταν στό τέλος τῶν παραδόσεων καί μου ἔλεγε: "Ὡραῖα τά εἶπατε σήμερα, ἀλλά δέν θά ἀκολουθήσω τίς συμβουλές σας. Ἐγώ θέλω νά βγάλω χρήματα".[...] Δυστυχῶς ἐκεῖνος πού πληρώνει ὀρίζει τό γενόμενο. Κι οἱ Ἀθηναῖοι πού τώρα πληρώνουν εἶναι ἄξεστοι, φιλοχρήματοι καί ἀδαεῖς"²⁷.

Επανερχόμενοι στο ποίημα και στις μεταφορικές του υποδηλώσεις παρατηρούμε ότι το ομιλούν υποκείμενο στην πρώτη ενότητα καλεί σε γενικευμένη αντίδραση απέναντι στην απελπιστικά παράταιρη εικόνα της πραγματικότητας. Στη δεύτερη ενότητα όμως αλλάζει απότομα ύφος και ο τόνος του γίνεται καθησυχαστικός συνειδητοποιώντας τις συνέπειες μιας άκαιρης αντίδρασης: "μόνο πού δέν ἦρθε ἡ ὥρα / -δέν ἦρθε ἡ ὥρα ἀκόμη- ". Αντίθετα με τις συνθήκες που δεν ευνοούν, το υποκείμενο διαπιστώνει την άφιξη-ύπαρξη των μέσων για να προκληθεί η αντίδραση: "μᾶς ἦρθαν / τά μουσικά σφουγγάρια / ὁ τρελλός κοχλίας // μᾶς ἦρθε κι ἓνας Καππαδόκης ἀπ' τό Σάν Σαλβαντόρ / μέ δύο παστωμένα ψάρια ἀντίς γιά μάτια". Στη δεύτερη ενότητα κυριαρχούν τρία λεξήματα (σφουγγάρια, κοχλίας, Καππαδόκης). Τα δύο πρώτα έχουν κοινό τάξιμα τη θάλασσα. Το τρίτο συμπληρώνεται από το λέξημα <<ψάρια>> και οικειοποιείται τη θετική σημασιοδότηση του συμβόλου, που παρουσιάζεται συχνά στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου:

1. "ὄπως τό δάσος πού θά βρῆ παρηγοριά στά σπέρματα
τῶν ψαριῶν τοῦ ὕπνου μέσ' στά χεῖλη"
(Τα ξοανόμορφα εἶδωλα του αερολιμένος)²⁸

²⁷ Εφημ. *Τα Νέα*, 17 Σεπτεμβρίου 1976, Συνέντευξη στο Γιώργο Λιάνη και τη Φανή Πετραλιά. Αναδημοσίευση στο βιβλίο: *Νίκος Εγγονόπουλος, οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*, επιμ. Γ. Κεντρωτή, Ύψιλον, Αθήνα 1999.

²⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *ό. π.*, σελ. 61.

2. "... και ψάρια
κίτρινα
πού μιλοῦν
σά λουλούδια"
(Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)²⁹

3. "Διασκεδάζω τήν ἄνία μου διαβάζοντας τά κεφάλαια <<τῶν ψαριῶν>> μέσα στά σεξουαλικά συναξάρια τῶν λωτοφάγων"

(Παράδοσις)³⁰

Το πρόσωπο, που κρύβεται πίσω από το προσωπείο του <<Καιπαδόκη>>, μπορούμε να εικάσουμε ότι είναι οικείο στον ποιητή για δυο λόγους. Πρώτον, επειδή ἔλκεται από τη θετική σημασιοδότηση των <<ψαριῶν>> και δεύτερο, επειδή παραπέμπει συνειρμικά σε λαϊκή ἔκφραση σχετική με τη φιλία και το ισχυρό δέσιμο δύο ανθρώπων. Ἴσως να πρόκειται είτε για τον ἕτερο από τους <<Διόσκουρους>> του υπερρεαλισμοῦ στην Ελλάδα, το φίλο και συνοδίτη του, τον επίσης ποιητή Ανδρέα Εμπειρίκο είτε για τον ἴδιο το Νίκο Εγγονόπουλο, αν πάρουμε υπόψη μας τη γοητεία που ασκούσαν στον ποιητή οι ἐξωτικές χώρες της Λατινικῆς Αμερικῆς. Παραθέτουμε τους στίχους από τη "Νυκτερινή Μαρία"³¹: "Κί' ἐνῶ πολλά ἔλεγοντο ἱεροκρυφίως, διὰ κατά τήν ἐποχὴν ἐκείνην εὐρισκόμυνα, κατ' ἄλλους μὲν, στό Μαρακαϊμπο τῆς Νοτίου Ἀμερικῆς..." ἀλλά και την εκτεταμένη αναφορά στις χώρες της Λατινικῆς Αμερικῆς που πραγματοποιεῖ ο ποιητής στην ποιητικὴ σύνθεση "Μπολιβάρ".

* * *

Στο πλαίσιο της διατύπωσης ενός ιδιότυπου αυτοαναφορικοῦ λόγου εντάσσεται και η προσπάθεια ανατροπῆς της διαλογικῆς κειμενικῆς σύμβασης, που καταγράφεται στο ποίημα "Ἀπόσπασμα διαλόγου"³² με υπότιτλο (Ο ΜΑΧΗΤΗΣ) από τη συλλογὴ "Στην κοιλάδα με τους ροδῶνες". Η δυναμικὴ της ρητορικῆς ενός ανατρεπτικοῦ λόγου ἢ μιας στάσης ζωῆς, που υπονοεῖται στον τίτλο, αναιρεῖται ἀπὸ την ευρύτερη σημασιολογία του κειμένου. Ο Εγγονόπουλος προφασίζεται ὅτι ἀναζητᾷ τη δυναμικὴ αὐτὴ στην ἐξωγενὴ ρητορικὴ της τιτλικῆς σύνθεσης. Η αἴσθησις της ανατροπῆς, ὅμως, ὑπάρχει ὡς ἐσωτερικὸ βίωμα, ὡς ἀντανάκλασις των συνθηκῶν ζωῆς και ἐπενέργειάς τους στην ψυχοσύνθεσις του υποκειμένου. Και πάλι

²⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής", τόμ. πρώτος, σελ. 82.

³⁰ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, "Μην ομιλεῖτε εἰς τον ὁδηγόν", ὁ. π., σελ. 47.

³¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 62 - 63.

³² Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδῶνες*, Ἴταρος, Αθήνα 1978, σελ. 59.

όμως το υποκείμενο δεν παρουσιάζεται εχθρικό προς τους επικριτές του. Σαν έκφραση πικρής ειρωνείας και όχι σαν κενή ηθικολογία ακούγονται τα λόγια του ποιητή: "..... / οί άνθρωποι όχι - μου λέει - μήν πῆς πώς εἶν' κακοί / μή λησμονῆς καί τό παλιό ρητό / <<... πλασμένοι καθ' ὁμοίωμα καί εἰκόνα τοῦ Κυρίου". Ἐχοντας ὁ ἴδιος ζήσει την αἴσθηση της ἀδικαίωτης προσπάθειας δε μέμφεται και δεν ἀναζητά την αἰτία του προβλήματος στην κακία των ἀνθρώπων. Μέμφεται, ὁμως, τους πραγματικά ἀνόητους και ἀδύναμους ἀνθρώπους, ἐκείνους που ἐπιβεβαιώνονται μέσα ἀπό τη συκοφαντία και τη διαβολή: "βέβαια ὑπάρχουν ἀνάμεσά τους κι' ἄρκετοί ἀπλῶς ἀνόητοι / ὅπου πιστεύουν πώς μέ κακίες / πώς σάν βλάψουν τούς ὁμοίους τους / ζοῦν / <<δροῦν>> / κάνουν κάτι κι' ἐκδηλώνουν ἔτσι ἔντονα τήν ὑπαρξή / τους". Η πρωτοπρόσωπη γραφή τοποθετεῖ το λόγο στα πλαίσια της αὐτοβιογραφικῆς μαρτυρίας με καταλυτική την παρουσία ἀνθρώπων εχθρικών που βασανίζουν ψυχικά και καταπιέζουν το ποιητικό υποκείμενο. Και πάλι ὁμως ὁ Εγγονόπουλος δεν ηθικολογεῖ ἀλλά καταγράφει αἰσθήματα και στάση ζωῆς: "συνάντησα δυστυχῶς τέτοιους πολλούς καί / καταλαβαίνεις / πόσο μ' ἀδυσκολέψανε - πόσο μέ βασάνισαν καί μ' ἐνόχλησαν - / ὡς εἶχα ἀφιερῶσει τή ζωή μου ἀποκλειστικά / -μέ πάθος- / στά τόσο δύσκολα -για μέ τουλάχιστο- προβλήματα / χροματικῶν συνδυασμῶν / καί ἁρμονίας /...". Ὑπάρχει ὁμως πιο σκληρή ἀπάντηση ἀπό το να προσάψει ἀνοησία στους επικριτές του; Ασφαλῶς ὄχι. Ὁ Εγγονόπουλος παρουσιάζεται ἀνώτερος ηθικά και συναισθηματικά ἀπό ὅλους ἐκείνους που τον ἐβλάψαν: "Το δημιουργηθέν σκάνδαλο κι' ἡ ἐπακολουθήσασα κατακραυγή ἐναντίον μου δέν μπορῶ νά πῶ πως δέ μέ ἔθιξαν, βαθύτατα. Ἡ βίαιη κακομεταχείρισις σάν ὑποδοχή μιᾶς γνήσιας προσφορᾶς εἶναι τό λιγότερο, σκληρά ἄδικη. [...] Ποτέ δέν μ' ἐνδιέφεραν ἡ φήμη, ἡ δόξα. Μόνος πόθος μου: νά περνῶ ἀπαρατήρητος, ἂν δέν τό μποροῦσα εὐχάριστος, ἀνάμεσα στούς συγκαιρινούς μου <<συνοδίτας>>. Κι ὁμως ἄκουσα κι' αὐτή τήν κουβέντα, πού μου ἔξετόξευσε, δέν ξέρω πιά σέ τί φύλλο, ἀγανακτισμένος <<φιλολογικός>> του συνεργάτης : <<Ἐγγονόπουλε, πάψε πιά νά βασανίζεσαι καί νά μας βασανίζεις!"³³. Ὁ Εγγονόπουλος δεν ἀντιμετωπίζει τους επικριτές του με χριστιανική στωικότητα. Αὐτό που θεωρεῖ ἀνυπόφορο εἶναι ἡ ἀνοησία των ἀνθρώπων. Σε αὐτή την κατηγορία συνάντησε και τους μεγαλύτερους εχθρούς του.

Το ποίημα ουσιαστικά δεν εἶναι αὐτό που επικαλεῖται, δηλαδή ἕνα ἀπόσπασμα διαλόγου. Εἶναι περισσότερο ἕνας ἐσωτερικός μονόλογος, ἕνας διάλογος του ποιητή με τον εαυτό του πάνω στο πρόβλημα της μη ἀποδοχῆς ἀπό τους συγχρόνους του. Ἐξωτερικά φέρει τα χαρακτηριστικά του διαλογικῆς κειμένου. Η ὑπαρξή του συνομιλητή, ἐκτός ἀπό την παρένθετη ρηματική φράση του πρώτου στίχου (-μου λέει-), πουθενά ἀλλοῦ δε δηλώνεται μέσα στο ποίημα. Στο

³³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, Σημειώσεις*, τόμ. πρώτος, σελ. 147.

μόνος του
πίστεψε - φορές -
πώς τή χαράν εύρηκε

σπανίως

κάποτε θέλησε κι' αὐτός
κάπου μακρυνά νά φύγη
μά' εκατέβη στό γιαλό
καί δέν εἶχε καράφι".

Η τυπολογία της συντακτικής δομής του κειμένου καθορίζει την αφηγηματική λειτουργικότητα αλλά και τη ρυθμική και νοηματική σύνδεση των στίχων. Η έμμετρη απόδοση του κειμένου, που ακολουθεί το στιχικό πρότυπο και την τυπολογία των λαϊκών ή δημοτικών τραγουδιών, έρχεται σε αντίθεση με τη συμβατική απόδοση ενός φύσει αφηγηματικού είδους, όπως είναι η βιογραφία. Λειτουργικά, όμως, εξυπηρετεί τις προθετικές βλέψεις της γεμάτης πικρή ειρωνεία αυτοαναφοράς. Η ιδιοτυπία της γραφής ανατρέπει τους συμβατικούς κώδικες της αφήγησης, με αποτέλεσμα το κείμενο να παρουσιάζεται διαφορετικό από αυτό που επικαλείται ότι είναι. Ειδικότερα, οι χαρακτηριστικές για την προέλευσή τους φράσεις από τη ρεμπέτικη μουσική παράδοση αλλά και οι παρασελίδες παρατηρήσεις λειτουργούν διασταλτικά στη νοηματική σήμανση του κειμένου. Η ρητορική τροπικότητα του κειμένου και η ιδιότυπη μορφοσυντακτική του οργάνωση αποβλέπουν στην ανάδειξη της αμφιθυμικής διάθεσης του ποιητικού υποκειμένου. Η πρόταξη του στιχικού <<μοτο>> από ένα δυνάμει αυτοβιογραφικό ποίημα του Καβάφη αλλά και η εικονική σύνθεση του τίτλου δημιουργούν κατ' επίφαση συνθήκες <<παρακειμενικότητας>>³⁵ προσανατολίζοντας την ανάγνωση σε μια <<επιμνημόσυνη>> αναφορά στο μεγάλο αλεξανδρινό. Η δομική άρθρωση, όμως, των στίχων αλλά και σημασιολογικές τους υποδηλώσεις στηρίζουν άλλες ερμηνευτικές εκδοχές.

Το ποίημα του Εγγονόπουλου μας επιτρέπει να συλλάβουμε τη διακειμενική διεργασία ως μετασχηματιστική. Οι στίχοι του Καβάφη από την άλλη πλευρά αποτελούν ένα σημαίνον σύστημα, το οποίο στο πλαίσιο της διακειμενικής πρακτικής υφίσταται μια μορφή επεξεργασίας, προκειμένου να ενταχθεί ομαλά στο καινούργιο κείμενο. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η διακειμενική διεργασία προσλαμβάνει και μια μεταγλωσσική χροιά, αφού κάθε μεταγλώσσα εγκαθιστά ένα είδος μεταφορικής σχέσης με το αντικείμενό της. Διακειμενικός δείκτης και αρμός συνδετικός των δύο κειμένων αποτελεί η μεταφορικότητα του λόγου. Ο Εγγονόπουλος εντοπίζει ίχνη αυτοβιογραφικών ταυτίσεων σε όλη την ποίηση του

³⁵ Gérard Genette, ό. π., σελ. 9.

Κωνσταντίνου Καβάφη. Και ενώ θα περίμενε κανείς, αν υποθέσουμε ότι στο ποίημα αυτό υποκρύπτεται διαλογική πρόθεση, η απάντηση να δοθεί στα ανάλογα υφολογικά και θεματικά πλαίσια, εντούτοις δε συμβαίνει κάτι τέτοιο, αλλά το καινούργιο κείμενο παρουσιάζεται αυτονομημένο υφολογικά, υποδηλώνοντας από την αρχή την πρόθεση μιας γοητευτικής υπονόμησης. Το κείμενο του Εγγονόπουλου αποβάλλει το διδακτισμό του καβαφικού και παραλλάσσει τους όρους γραφής του. Το ποιητικό αποτέλεσμα είναι τελείως διαφορετικό από τις προσδοκίες που δημιουργήσε η τιτλική υπόμνηση. Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας η σχέση μεταξύ των κειμένων ορίζεται από την αρχή της <<Αντιστροφής>>³⁶, λόγω του παρωδιακού χαρακτήρα του εγγονοπουλικού κειμένου. Ο αυτοβιογραφούμενος ήρωας στο ποίημα του Εγγονόπουλου είναι διαφορετικός από τον αντίστοιχο του καβαφικού <<υποκειμένου>>. Συνισταμένη και στις δύο περιπτώσεις είναι η βίωση του προσωπικού αδιεξόδου. Στον Καβάφη η αίσθηση αυτή είναι αποτέλεσμα περισσότερο των προσωπικών του επιλογών και λιγότερο του ασφυκτικού περιβάλλοντος χώρου:

"Όπου τό μάτι μου γυρίσω, όπου κι αν δώ
έρείπια μαύρα τής ζωής μου βλέπω έδω,
πού τόσα χρόνια πέρασα καί ρήμαξα καί χάλασα".

(Η πόλις)³⁷

Στον Εγγονόπουλο είναι αποτέλεσμα καθαρά των αρνητικών σχέσεων που ανέπτυξε το υποκείμενο με το κοινωνικό περιβάλλον: "...τής πολιτείας τής άχαρης / πού τρώει τά σωθικά του>> και <<έδω πίκρες τόν πότισαν κρουνηδόν / έδω τόν βασανίσαν". Πάνω στην ίδια καβαφική θεματική κινήθηκαν και νεότεροι ποιητές, όπως ο Κλέων Παράσχος³⁸, ο Γιώργος Σαραντάρης³⁹ και ο Νικόλας Κάλας⁴⁰.

³⁶ Laurent Jenny, ό. π., σελ. 97.

³⁷ Κ.Π. Καβάφη, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 15.

³⁸ Παραθέτουμε το άτιτλο ποίημα:

"Σέ κάποια πολιτεία καιρό φτασμένος,
μόνος γυρίζω, δλη τή μέρα, μόνος·
πόθος ούτ' ένας μέσα μου ούδέ πόνος,
κ' είμαι άπ' τό κάθε τί ό ξεδιψασμένος.

[...]

Κι όταν ή πλάση ολάκερη πυρώνει,
καί πέρα ώς πέρα ή χώρα δλη έρημώνει,
κι ούδέ σε θύρα, ούδέ σε παραθύρι

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου καθίσταται ορατή η πρακτική της περιβολής ενός προσώπειου που μεθοδολογικά στηρίζει τη διαδικασία της αυτοαναφοράς. Γίνεται φανερό, δηλαδή, ότι ο Εγγονόπουλος μνημονεύει προσχηματικά το μεγάλο ομότεχνό του. Απώτερος στόχος του είναι να μιλήσει για την προσωπική του περιπέτεια ή για την περιπέτεια της ζωής του κάθε ανθρώπου "(...και του καθενός

γροικᾶς ποτέ, θωρεῖς ποτέ κανένα,
κατάσπρη ἢ πολιτεία φαντάζει ὡς ἓνα
παλιό λησμονημένο κοιμητήρι".

(Κλέωνος Παράσχου, *Μακρινή Μουσική*, εκδ. Προμηθεύς, Αθήνα 1961, σελ. 24).

³⁹ Ιδιότυπο διάλογο με την ποίηση του Καβάφη αναπτύσσει και ο Γιώργος Σαραντάρης, ο οποίος γράφει δύο ποιήματα για τον αλεξανδρινό ποιητή ("ΚΑΒΑΦΗΣ" και "Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ"). Στο δεύτερο μάλιστα θεματοποιεί την καβαφική <<πόλη>>:

"Ἡ πόλη ὅπου ἐγεννήθηκες εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολη
Πόλη τοῦ μέλλοντος...

[...]

"Ὁ Ἀντώνιος τῆς ποίησής σου ἢ Ἀλεξάνδρεια"

(Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα, Ζήτηρος*, Θεσσαλονίκη, σελ. 287).

⁴⁰ Ομοθεματικό με το ποίημα του Καβάφη αλλά και με το ποίημα του Εγγονόπουλου παρουσιάζεται και το ποίημα του Νικόλαου Κάλας "Άλλη πόλη δε θα βρεις". Σημείο σύγκλισης αποτελεί η αποδοχή του αδιεξόδου. Παραθέτουμε το ποίημα:

"Οἱ βάρταχοι διφοῦν
τά κοράκια πεινοῦν
κι ἡ φωνή τῶν γλάρων
πού ὁ ἀγέρας ἔδιωξε ἀπὸ τῆ θάλασσα
εἶναι φωνή φόβου -
αὐτὴ μέ συγκινεῖ.

Ἄλλου ἢ γῆς πολὺ διαφέρει
δέν ἀκούγονται βατράχοι
δέν ἀκούγονται κοράκια
τό χῶμα ἐφοδιάζεται κεῖ μέ ἀσφοδέλους
τρέμουν δταν τά κτυπᾶ ὁ ἄνεμος.

"Ὅπου κι ἂν πάω ἀναγνωρίζω τὴν κατεύθυνση τῶν δρόμων".

(Νικόλαος Κάλας, *Ὀδὸς Νικήτα Ράντου, Τετράδιο Α' (1933 - 1936)*, Ἰκαρος, σελ. 30).

μας-άλλωστε)" που βιώνει μια ανάλογη εμπειρία. Η θεματική ανάπτυξη του ποιήματος ακολουθεί τη νοηματική ισοδυναμία:

εχθρικό περιβάλλον = απομόνωση ή αυτοεγκλεισμός = τραγικότητα = αδυναμία διεξόδου.

Η προκαθορισμένη από εξωγενείς παράγοντες πορεία του ατόμου ως έκφραση της βίωσης του προσωπικού αδιεξόδου και της ανεκπλήρωτης επιθυμίας του προκύπτει μέσα από τη συμβολική χωροθέτηση του εγκλεισμού του στα όρια της πόλης, η οποία αποτελεί και για τους δύο ποιητές τόπο αφηγηματικής δράσης. Ο τρόπος της ποιητικής αφήγησης διαφοροποιείται και η σε δεύτερο πρόσωπο γραφή του Καβάφη, που αποτελούσε ένα είδος εσωτερικού διαλόγου, ουδετεροποιείται από την τριτοπρόσωπη και διαπιστωτική αφήγηση του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Και για τους δύο πάντως η πόλη αποτελεί πεδίο ορισμού και εκδοχή της συμβολικής βίωσης του αδιεξόδου. Γράφει ο Καβάφης:

"Καινούριους τόπους δέν θά βρείς, δέν θάβρεις άλλες θάλασσες.

Ἡ πόλις θά σέ ἀκολουθεῖ. Στούς δρόμους θά γυρνᾶς

τούς ἴδιους. Καί στές γειτονιές τές ἴδιες θά γερνᾶς·

καί μέσ στά ἴδια σπίτια αὐτά θ' ἀσπρίζεις.

Πάντα στήν πόλι αὐτή θά φθάνεις [...]".

(Ἡ πόλις)⁴¹

Και ο Εγγονόπουλος αναπαράγοντας την αίσθηση του ίδιου αδιεξόδου γράφει: "σ' αὐτήν ἐδῶ γεννήθηκε / σ' αὐτή θέ ν' ἀποθάνη / ἐδῶ πίκρες τόν πότισαν / ἐδῶ τόν βασανίσαν".

Ο Δ. Ιακώβ⁴² υποστηρίζει ότι ο δεκαπεντασύλλαβος που σχηματίζουν οι δύο πρώτοι στίχοι του ποιήματος του Εγγονόπουλου θυμίζει με τον παραλληλισμό του στίχους από το δημοτικό τραγούδι <<Ο θάνατος του Διγενή>>. Συγκεκριμένα παρατηρείται αναλογική σχέση σε επίπεδο ηχητικής και νοηματικής ισοδυναμίας με τον πρώτο στίχο του δεύτερου άσματος που λέει:

"Τρίτη ἐγεννήθη ὁ Διγενῆς καί Τρίτη θά πεθάνη"⁴³.

⁴¹ Κ. Π. Καβάφης, *ὁ. π.*, σελ. 15.

⁴² Δανιήλ Ιακώβ, *Περιοδ. Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη, 1988, σελ. 38.

⁴³ Ν. Γ. Πολίτη, *Δημοτικά Τραγούδια, Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, εκδ. Ιστορική Έρευνα, Αθήναι, σελ. 105.

Οι στίχοι όμως παρουσιάζουν συντακτικές αντιστοιχίες και με το δίστιχο από το ιστορικό άσμα "Του Διάκου" στις δυο παραλλαγές του:

1. - <<Τί λέτ' αὐτοῦ, βρωμόσκυλα, σκυλιά μαγαρισμένα ;
ν ἐγὼ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός θέ ν' ἀποθάνω>>⁴⁴.

2. <<Πάτε καί σεις κ' ἡ πίστη σας, μουρτάταις, νά χαθῆτε!
Ἐγὼ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός θέ ν' ἀποθάνω>>⁴⁵.

Ἡ ἀνιση κατανομή της χαράς και της θλίψης⁴⁶ αποδίδεται με τα επιρρήματα <<κρουνηδόν>> και <<σπανίως>>, που παρατίθενται με διαφορετικούς τυπογραφικούς χαρακτήρες και με τη μορφή παρασελίδιων σημειώσεων. Για τα επιρρήματα αυτά οφείλουμε να παρατηρήσουμε: Πρώτον τη διττή σημασιακή τους υπόσταση, ως λεκτικές υποδηλώσεις των συναισθημάτων της λύπης και της χαράς και ως μετωνυμικές εκδοχές της αφθονίας και της έλλειψης. Αποτελούν ταυτόχρονα συμπύκνωση της τραγικότητας και έκφραση της αυτοειρωνείας του ποιητή. Δεύτερο τη μορφολογική τους διάσταση που παραπέμπει στην απεικόνιση ενός μουσικού κειμένου, μιας παρτιτούρας και τρίτο τη διακειμενική τους συσχέτιση (ιδιαίτερα το δεύτερο) με το καθαφικό ποίημα "Πολύ σπανίως".⁴⁷ Η λόγια διατύπωσή τους υπαινίσσεται και την καθαφική τους προέλευση. Οι πρώτοι στίχοι του Εγγονόπουλου: "νταλγκαδιασμένος καί βαρύς / γυρνάει τά στενορρήμια" σε επίπεδο ρητορικής εκφοράς παραπέμπουν στους πρώτους στίχους του καθαφικού ποιήματος:

"Εἶν' ἕνας γέροντας. Ἐξαντλημένος καί κυρτός,
σακατεμένος ἀπ' τά χρόνια, κι ἀπό καταχρήσεις,
σιγά βαδίζοντας διαβαίνει τό σοκάκι".
(Πολύ σπανίως)⁴⁸

Συγκεκριμένα το λεξήμα <<κυρτός>> και το σύνταγμα <<σιγά βαδίζοντας διαβαίνει τό σοκάκι>> σημασιολογικά απηχούν τα αντίστοιχα <<βαρύς>> και

⁴⁴ *Ελληνικά Δημοτικά τραγούδια (Εκλογή)*, Άγραφα, - Λ. Α Ὑλη ἀρ. 1568, Ν. Βραχνός 1890, Ακαδημία Αθηνών, Εκλογή και επεξεργασία από τον Γ. Α Μέγα, Εν Αθήναις, 1962:157.

⁴⁵ Νικολάου Γ. Πολίτη, *ό. π.*, σελ. 17.

⁴⁶ Δ. Ι. Ιακώβ, "Μικρά σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου", *Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 38.

⁴⁷ Δ. Ι. Ιακώβ, *ό. π.*, σελ. 38.

⁴⁸ Κ. Π. Καβάφη, *Άπαντα*, τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 49.

<<γυρνάει στά στενορρύμια>>. Οι στίχοι, όμως, που πραγματικά αντανακλούν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της καβαφικής ποίησης είναι οι δύο τελευταίοι του ποιήματος:<<μά εκατέβη στό γιαλό / και δέν είχε καράβι>> που συστοιχούν νοηματικά με την προμετωπίδα και το στιχικό υποσύνολο του καβαφικού ποιήματος:

" [...] Για τά άλλουῦ - μή ἐλπίζεις-
δέν ἔχει πλοῖο γιά σέ, δέν ἔχει ὁδό".

(Η πόλις)

Ο στίχος αυτός ανακαλεί μνήμες και εικόνες περιπλάνησης που οδηγούν στα μονοπάτια της ομηρικής ποίησης. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους στίχους:

1. <<Ἄλλ' ὄτε δὴ ῥ' ἐπὶ νῆα θοὴν καὶ θῖνα θαλάσσης
ἦομεν... >>

(Οδύσσεια, κ', 569-570)⁴⁹

2. <<Αὐτάρ ἐπεὶ ῥ' ἐπὶ νῆα κατήλομεν ἠδέ θάλασσαν,
νῆα μὲν ἄρ πάμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλα διαν...>>

(Οδύσσεια, λ', 1)⁵⁰.

3. <<Αὐτάρ ἐπεὶ ῥ' νῆα κατήλυθον ἠδέ θάλασσαν...>>

(Οδύσσεια, μ', 391)⁵¹

Το μοτίβο της φυγής προς τη θάλασσα στον Εγγονόπουλο παρουσιάζεται αντεστραμμένο, καθώς εμπεριέχει την αίσθηση του αδιεξόδου αλλά και της αδυναμίας υπέρβασής του.

Η αναφορά του ονόματος του Καβάφη στον τίτλο και η στιχική προμετωπίδα αποτελούν ένα τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να καταδείξει τις αναλογίες ανάμεσα σ' αυτόν και τον αλεξανδρινό ομότεχνό του.⁵², αναλογίες, όμως, όχι αισθητικές ή ιδεολογικές αλλά περισσότερο βιωματικές. Αν ο Εγγονόπουλος περιβάλλεται από ένα ακόμη προσώπείο, το καβαφικό, το κάνει όχι μόνο για να δηλώσει τον ειλικρινή θαυμασμό του για το μεγάλο ποιητή αλλά

⁴⁹ Homer, *The Odyssey*, Harvard University Press, vol. I, p. 384.

⁵⁰ Homer, *The Odyssey*, ό. π., vol. I, p. 386.

⁵¹ Homer, *The Odyssey*, ό. π., p. 460.

⁵² Ρένα Ζαμάφου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος, Επίσκεψη τόπων και προσώπων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σελ. 117.

περισσότερο, γιατί εντοπίζει σ' αυτόν κοινές βιωματικές ταυτίσεις που του επιτρέπουν να διευρύνει τα όρια της αυτοαναφοράς. Η πρόταξη των καβαφικών δεικτών έχει σκοπό να προϋδεάσει την ανάγνωση, να την προσανατολίσει στο θεματικό κέντρο που δεν έχει να κάνει με την καβαφική ποίηση καθεαυτή αλλά με την περίπτωση του Καβάφη και τη βιωματική της ιδιαιτερότητα. Η προσωπικότητα του Καβάφη αποτελεί ένα ακόμη πρόσχημα αυτοαναφοράς. Η επαναδιαπραγμάτευση όμως της καβαφικής εμπειρίας από το Νίκο Εγγονόπουλο και οι βιωματικές ταυτίσεις αποδεικνύουν ότι ο χώρος της τέχνης είναι διαχρονικά ενιαίος όχι μόνο στην παραγωγική του σύνθεση αλλά και στην προσωπική περιπέτεια της ζωής των ίδιων των δημιουργών.

* * *

Στο έργο του Εγγονόπουλου η παρουσία του ποιητή είναι πολύτροπη, με την έννοια ότι διαδραματίζει ένα πολυδιάστατο ρόλο, με κυρίαρχο στόχο την προβολή και την αναγωγή της ατομικής ιδιαιτερότητας σε συστατικό στοιχείο της προσωπικής του μυθολογίας. Με τις τεράστιες δυνατότητες που του προσφέρει η τεχνική της αυτοαναφοράς επικαλείται τον <<άλλο>>, για να μιλήσει για την προσωπική περιπέτεια της ζωής, να εκφράσει τις αγωνίες, τους φόβους και τα προσωπικά του αδιέξοδα. Ο ποιητής περιβάλλεται το προσώπείο του ποιητικού προγόνου του και ανάγει τον εαυτό του σε κρυφό πρωταγωνιστή της ποιητικής δράσης. Ακόμη κι όταν η γραφή ουδετεροποιείται, η παρουσία του δεύτερου προσώπου λανθάνει στην προσχηματική λειτουργία της αυτοαναφοράς. Για τον Εγγονόπουλο το ποιητικό υποκείμενο υπάρχει όχι μόνο ως δημιουργική έκφραση αλλά και ως εμπειρία. Είναι το άτομο που ορίζεται από τις περιστάσεις της ζωής, είναι ο άνθρωπος που η βίωση της σχέσης του με τον κόσμο αποτελεί μια οδυνηρή εμπειρία. Γι' αυτό και η σχέση του με την ποίηση είναι πάνω απ' όλα βιωματική.

Μια άλλη έκφραση του αυτοαναφορικού χαρακτήρα της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου αποτελεί και το ποίημα "Τίμων ο Αθηναίος"⁵³ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Γράφει ο ποιητής: "έφανταζούντανε έαυτόν / σάν / ψωριασμένο λύκο / καθώς δλ' οί άνθρωποι / άλυχτούσανε γύρω του / οί λυσσαγμένοι / σκύλοι // άλλ' έπί τέλους έκατάλαβε / - πόσον άργά Θεέ μου! / πόσο άργά - / πώς έτσι / π ά ν τ α / γίνεται: / νά έπιτίθενται οί άνθρωποι / - άγρια κι' άλύπητα - / στόν κάθε μεμονωμένο τους άνθρωπο / όμοιοι / μέ / λυσσασμένα / σκυλιά". Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας θα λέγαμε ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου αποτελεί <<υπερκείμενο>>⁵⁴ μιας κατηγορίας ποιητικών

⁵³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 78.

⁵⁴ Gerard Genette, *Palimpsestes. Le littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

<<κειμένων>> με θέμα τη μισανθρωπία. Από τις πιο πρόσφατες εκδοχές του μοτίβου είναι αυτή του Γιώργου Σεφέρη. Το 1955 ο Σεφέρης δημοσιεύει το "Ημερολόγιο καταστρώματος Γ'". Στη συλλογή αυτή υπάρχει και το ποίημα "Ευριπίδης, Αθηναίος"⁵⁵, που θεματολογικά παρουσιάζει ομοιότητες και αποτελεί <<υπο-κείμενο>> πάνω στο οποίο στηρίχθηκε σε κάποιο βαθμό και το ποίημα του Εγγονόπουλου. Πιστεύουμε ότι εκτός από τον τίτλο η συσχέτιση των δυο ποιημάτων είναι πιο ουσιαστική. Γράφει ο Σεφέρης:

"Γέρασε ανάμεσα στή φωτιά της Τροίας
καί στά λατομεία της Σικελίας.

Του ἄρεσαν οἱ σπηλιές στήν ἄμμουδιά κι οἱ ζωγραφιές
τῆς θάλασσας.
Εἶδε τίς φλέβες τῶν ἀνθρώπων
σάν ἓνα δίχτυ τῶν θεῶν, ὅπου μᾶς πιάνουν σάν τ' ἀγρίμια·
προσπάθησε νά τό τρυπήσει.
Ἦταν στρυφνός, οἱ φίλοι του ἦταν λίγοι·
ἦρθε ὁ καιρός καί τόν σπαράξαν τά σκυλιά".

Το προσωπείο και στα δύο ποιήματα αποτελεί ευρηματική πρακτική της αυτοαναφοράς. Ο ποιητής στο έργο του Εγγονόπουλου είναι ένας σεφερικός <<χαμαιλέον>>⁵⁶ που αλλάζει διαρκώς χρώματα ανάλογα με τις ανάγκες και τις περιστάσεις. Η τέχνη αντανακλά τη ζωή και οι πρακτικές της αυτοαναφοράς έχουν σκοπό να αποκαλύψουν την όλο και μεγαλύτερη εξάρτησή της από την κοινωνική πραγματικότητα. Οι δύο ποιητές περιβάλλονται δύο προσωπεία που παραπέμπουν σε προσωπικότητες με κοινές εμπειρίες και ομότροπη στάση ζωής. Ο Σεφέρης επιλέγει τον Ευριπίδη, το μεγάλο τραγικό ποιητή, ο οποίος προκάλεσε μίσση και αντιπάθειες μεταξύ των συγχρόνων του, που οφείλονταν στον κλειστό και μοναχικό χαρακτήρα του αλλά και στις πρωτοποριακές για την εποχή του ιδέες. Οι κωμωδιογράφοι της εποχής, με την αδιάλειπτη πολεμική εναντίον του προσπαθούσαν να υποβαθμίσουν το έργο του, διαβάλλοντας τον ίδιο τον ποιητή και την προσωπικότητά του. Ο Εγγονόπουλος από την άλλη επιλέγει και αυτός ένα ιστορικό πρόσωπο, έναν Αθηναίο πολίτη των χρόνων του Πελοποννησιακού πολέμου. Ο Τίμων, ο Αθηναίος, ήταν γνωστός για τη μισανθρωπία του και η

⁵⁵ Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, Ίκαρος, σελ. 266.

⁵⁶ "Ενώ ὁ ποιητής δέν ἔχει: <<δέν ἔχει ταυτότητα>> <<δέν ἔχει ἐγώ>> <<εἶναι ἡ πῶ ἀντιποιητική ὑπαρξη πού ὑπάρχει στόν κόσμο>> <<εἶναι ἓνας χαμαιλέον>>. Ἐδῶ ἀρχίζει ἄλλη ἱστορία". Γιώργου Σεφέρη, *Μονόλογος πάνω στην ποίηση*, *Δοκιμές*, τόμ. Α', σελ. 159.

παράδοση, μάλιστα, αναφέρει ότι πέθανε από γάγγραινα, επειδή δεν άφησε κανένα γιατρό να τον βοηθήσει.

Και τα δυο ποιήματα θεματοποιούν, το καθένα με το δικό του τρόπο, τη σχέση του ξεχωριστού ατόμου με το κοινωνικό περιβάλλον. Στο Σεφέρη η αντιπαραβολή είναι σαφής, καθώς η ιστορική διάσταση του μύθου προσδίδει εγγυήσεις αληθοφάνειας στην ποιητική του εκδοχή. Στο κείμενο η ποιητική μυθοπλασία συναντά την ιστορία και συνάπτει μαζί της επαλληλική σχέση. Το πρόσωπο συμβολοποιείται, χωρίς να διακρίνονται προθέσεις αυτοαναφοράς. Ερμηνευτικά ο Σεφέρης τοποθετεί τον ήρωα στην κατηγορία εκείνων των ατόμων που πληρώνουν ακριβώς το τίμημα της προσωπικής τους επιλογής. Στον Εγγονόπουλο η διαχρονικότητα της θεματικής αναφοράς και η ιστορικότητα του προσωπικού βιώματος συνταυτίζονται και οδηγούν σε μια κατεξοχήν αλληγορική απόδοση του ποιητικού μύθου. Η ανατροπή συντελείται την ίδια τη στιγμή της ποιητικής έμπνευσης ως διεκδίκηση της απολεσμένης δυνατότητας του ατόμου να υπάρξει στα όρια της μοναδικότητάς του, ως διαρκής αγωνία προάσπισης της όποιας ιδιαιτερότητάς του. Η αυτοαναφορικότητα στον Εγγονόπουλο εμπεριέχει και τη δυνατότητα χρήσης και προσαρμογής ενός ποιητικού συμβόλου στα δεδομένα της υποκειμενικής εμπειρίας.

Στον ορίζοντα των παραδειγματικών σχέσεων του ποιήματος οι συμβολισμοί των ποιητικών όρων ενισχύονται από την εμφαντικότητα των ρητορικών σχημάτων της παρομοίωσης (σάν ψωριασμένο λύκο) ή της μεταφοράς (οί άνθρωποι...οί λυσσαγμένοι λύκοι) και (οί άνθρωποι...δμοιοι μέ λυσσασμένα σκυλιά). Ο Εγγονόπουλος τυχαία ή από πρόθεση συναντά το Σεφέρη· τόπος της συνάντησης το ευρύ πεδίο της αυτοαναφοράς. Και οι δυο προσεγγίζουν τη θεματική της αποξένωσης και της εχθρικής αντιμετώπισης του ατόμου ή ακόμη και της μισανθρωπίας με κριτήριο τις δικές τους αισθητικές ή βιωματικές παραμέτρους. Στοιχείο δομικής συγγένειας αποτελεί η ιστορικότητα της γραφής (έφантаζούντανε, έκατάλαβε) στον Εγγονόπουλο και (Γέρασε, άρεσαν, Είδε, προσπάθησε, Ήταν) στο Σεφέρη. Αλλά και η συγκλίνουσα θεματικά κατακλείδα των δύο ποιημάτων:

1. Εγγονόπουλος:

"νά επιτίθενται οί άνθρωποι / άγρια καί άλύπητα - / στόν κάθε μεμονωμένο τους συνάνθρωπο / δμοιοι / μέ / λυσσασμένα / σκυλιά".

2. Σεφέρης:

"Ήταν στρυφνός, οί φίλοι του ήταν λίγοι / ήρθε ό καιρός καί τόν σπαράξαν τά σκυλιά".

Η μετοχική φράση <<μεμονωμένος>> στον Εγγονόπουλο αποκτά ξεχωριστή σημασία και συμπυκνώνει όλες τις βιωματικές αιτίες του ποιητικού εγχειρήματος. Στο Σεφέρη η ποιητική κατασκευή ενέχει στοιχεία αυτοαναφοράς στο βαθμό που μπορεί να ορίσει τη διαλεκτική σχέση του εγχειρήματος με την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα. Και οι δυο ποιητές, πάντως, παραδέχονται ότι η ιδιαιτερότητα της μοναδικότητας καθιστά το άτομο ευάλωτο και αδύναμο μπροστά στην εχθρότητα και την επιθετικότητα των άλλων. Η μισάνθρωπια, όχι ως παθογενής κατάσταση αλλά ως ανακλαστική αντίδραση σε μια νοσηρά εχθρική αντιμετώπιση του ατόμου από το περιβάλλον, αποτελεί το θεματικό υπόβαθρο της διακειμενικής συνεύρεσης των δύο ποιητών. Διακειμενική σχέση, επίσης, μπορούμε να εντοπίσουμε μεταξύ του ποιήματος και του πίνακα "Ο Τίμων ο μισάνθρωπος"⁵⁷ που θεωρείται ένα από τα τελευταία έργα της κοσμικής ζωγραφικής του Φώτη Κόντογλου. Ο πίνακας παριστάνει ένα μισόγυμνο από τη μέση και πάνω άντρα ανάμεσα σε δύο σχηματικά και γαλάζιου χρώματος βουνά, με μαλλιά και γένια αγκαθωτά και ανακατεμένα. Το έργο διακρίνει μεγάλη σχηματοποίηση και μια στυφή γεύση⁵⁸. Στη "Βασάντα"⁵⁹ επίσης ο Κόντογλου μετέφρασε ένα απόσπασμα από τον <<Τίμωνα τον Αθηναίο>> του Σαίξπηρ.

* * *

Η περιβολή ενός προσωπείου είναι μια προσφιλής πρακτική στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου. Μέσα από αναλογικές ταυτίσεις με πρόσωπα που προέρχονται κυρίως από το χώρο της τέχνης υφαίνει τον προσωπικό του μύθο και συγκροτεί το δικό του αυτοαναφορικό λόγο. Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας χρησιμοποιεί την τεχνική της ενσωμάτωσης εφαρμόζοντας όλους τους, κατά τον L. Jenny⁶⁰, τύπους των σημασιολογικών σχέσεων (μετωνυμική ισοτοπία, μεταφορική ισοτοπία, μη ισοτοπικό μοντάζ).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ποίημα "Το ποίημα του Γκεόργκ Τρακλ"⁶¹ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Η παρουσία του Αυστριακού εξπρεσιονιστή ποιητή, εκπρόσωπου της ελεγειακής έκφρασης της φθοράς και του θανάτου στην ποίηση, αποτελεί πρόσχημα αυτοαναφοράς με κοινές βιωματικές συγκλίσεις και θεματική αφηρηρία τη φυγή στον Εγγονόπουλο και τη λύτρωση μέσα από το θάνατο στο Γκεόργκ Τρακλ. Από το ποίημα του

⁵⁷ Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991, ειχ. 420.

⁵⁸ Νίκος Ζίας, *ό. π.*, σελ.136.

⁵⁹ Φώτη Κόντογλου, *Πέδρο Καζάς και Βασάντα*, Αστήρ, Αθήνα 1986, σελ.208 - 211.

⁶⁰ Laurent Jenny, *Η στρατηγική της μορφής*, *ό. π.*, σελ. 90 - 94.

⁶¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 65.

Εγγονόπουλου θα επιλέξουμε τους στίχους: "[...] ό Γεώργιος Τράκλ άν εις τό περίφημο Σαλτοβοϋργο (τοϋ / αϋστριακοϋ Τυρόλου) πρώτη φορά είδε τό φῶς / τή χαρά δμως δέν τήν συνάντησε πουθενά - ποτέ του - // πέρασε παιδικά χρόνια άκρωσ άνιαρά ώς / πρόσμενε άνυπόμονος τόν καιρό τής γνώσης / / [...] μόλις και έκατάλαβε - όδυνηρά - τί πά' νά πῆ <<ζωή>> / άλλο πιά πόθο - ένδόμυχο - δέν είχε παρά - έναν- / μόνον αϋτόν : νά φύγη!". Σε επίπεδο διακειμενικής επικοινωνίας το ποίημα παρουσιάζει θεματικές αναλογίες με το ποίημα του Αλέξανδρου Μπάρα "Αλεξιπτωτιστής" από τη συλλογή "Συνθέσεις, Βιβλίο τρίτο, 1949"⁶², που απηχεί το κλίμα του υπαρξιακού αδιεξόδου και την αίσθηση της ματαιότητας των πραγμάτων. Στο ποίημα του Μπάρα , όπως και του Εγγονόπουλου, ο ήρωας επιζητεί τη φυγή:

"Κατατάχτηκε στή Μέση Άνατολή

Αϋτό τό Μ έ σ η δέν τό χώνεψε καθόλου.

Τά τέρατα ζητοϋσε.

Γιά νά φύγει τά μέσα και τά μέτρια

κουφάθηκε στό <<ποϋ θά πᾶς, καλέ μου>>".

Η μεταφορικότητα του λεξήματος <<Μέση>> λειτουργεί ως <<υπογραμματική>> υποδήλωση της διακειμενικής συσχέτισης των δύο ποιημάτων. Η στράτευση του ήρωα και ο επιθετικός προσδιορισμός <<Μέση>>, με ειρωνική σημασία, χρησιμοποιούνται και στο ποίημα του Εγγονόπουλου: "εις μάτην ή Δυναδική Μοναρχία / τήν <<μ έ σ η εκπαίδευση>> μ' εϋχέρεια τοϋ προσέφερε / και μέ δίπλωμα - άκόμη- φαρμακοποιοϋ / τόν έφοδίασε: / ε ι σ μ ά τ η ν / / εις μάτην ή Δυναδικιά / και στόν πόλεμο (τοϋ '14) πάλε τόν έστειλε / προσπαθώντας στοργικά - έτσι - νά τόν αποβλάκωση / (ώς στοργικοί γονείς στ' άνήσυχα παιδιά τους εφαρμό- / ζουνε λοβοτομής / σᾶς λέω: εις μάτην". Η απόφαση της φυγής είναι ειλημμένη και στους δυο ποιητές.

Στον Εγγονόπουλο:

"τήν ώρα δέν έβλεπε - τί λέω τήν ώρα: τή στιγμή! - / (και τδλεγε μέ τραγουδάκια λυπητερά + άπαλά) / νά ξεμπερδέω άπό τοϋτον τής ανθρωπίνης ζωής τό θλι- / βερό μπελά / - τόν άσκημο βραχνά - / νά πάη κάπου / μακρυνά / ά λ λ ο υ / νά φύγη / / και τό κατάφερε - επί τέλους ! - ένα βράδυ: στά καλά / καθούμενα / << t a n t l' o n c r i e N o é l q u' i l v i e n t >>".

⁶² Αλέξανδρου Μπάρα. Άθροισμα, Ποίηση, 1933 - 1983, Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ. 81 - 83.

Τη δική του, όμως, εκδοχή στη φυγή δίνει και ο Αλέξανδρος Μπάρρας:

"Πολύ νέος, μορφωμένος, ριψοκίνδυνος,
κατατάχτηκε στη Μέση Ανατολή,
τίμησε όσο πάει τη στολή,
μά πάντα αυτό τό Μ έ σ η
δέν τό χώνεψε καθόλου.
Ήταν βολετό πάλι νά πέσει,
πάλι στην ά κ ρ η νά βρεθεί!

Νά πέσει ζητᾶ, τό πέσιμο τοῦ λείπει:
Τό ἔκανε μιά μέρα:
πρωί,
ἀπ' τό παράθυρο ἑνός ἔκτου πατώματος".

Η αυτοαναφορικότητα στον Εγγονόπουλο παρουσιάζεται έμμεση και υπαινικτική καλυπτόμενη από το προσωπείο του αυστριακού ποιητή. Ο Μπάρρας χρησιμοποιεί ως ποιητικό εύρημα την αυτοβιογραφική απεικόνιση της ζωής του ήρωά του θεματοποιώντας το υπαρκτικό μοτίβο της φυγής και της λύτρωσης μέσω του θανάτου.

* * *

Κείμενο με συγκεκριμένες αυτοβιογραφικές αναφορές είναι και το ποίημα "Ο Βελισάριος"⁶³ από την "Κοιλάδα με τους ροδώνες". Πιστεύουμε ότι η αυτοαναφορικότητα του ποιήματος τεκμηριώνεται με κριτήρια όχι μόνο ιστορικά αλλά και ευρύτερα λογοτεχνικά. Το ποίημα αναπτύσσεται στο διακειμενικό πλαίσιο της "Ιστορίας του Βελισαρίου"⁶⁴, ενός ποιητικού κειμένου του 16 -ου αιώνα που αφηγείται σε στίχους τη ζωή και τα κατορθώματα του ένδοξου Βυζαντινού στρατηγού που έζησε τον 6 -ο αιώνα επί Ιουστινιανού. Σε επίπεδο διακειμενικής επικοινωνίας θα δεχτούμε πάλι το μεθοδολογικό σχήμα της <<υπερκειμενικότητας>>⁶⁵, όπως το όρισε ο G. Genette. Ο Beck υποστηρίζει ότι η

⁶³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ.161.

⁶⁴ *Ιστορία του Βελισάριου*. Κριτική έκδοση των τεσσάρων διασκευών με εισαγωγή, σχόλια και γλωσσάριο W. F. Bakker - A. F. van Gemert, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1998.

⁶⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π., σελ.11-14.

<<Βελισαριάδα>> γράφτηκε συνολικά σε πέντε παραλλαγές⁶⁶. Οι παραλλαγές αυτές αποτελούν <<υπο-κειμένα>>, αφητηρία της ποιητικής έμπνευσης του Νίκου Εγγονόπουλου. Είναι σίγουρο ότι κάποια από τις εκδόσεις είχε υπόψη του ο Εγγονόπουλος, αν θυμηθούμε αυτά που γράφει σχετικά στις "Σημειώσεις"⁶⁷: "Τά βιβλία μου μέ τ' ἀρχαῖα καί τά βυζαντινά κείμενα ἦτανε, τά περισσότερα, σ' εὐρωπαϊκές ἐκδόσεις, μέ τίς ἐξηγήσεις καί τά σχόλια γραμμένα στά γαλλικά ἢ τά λατινικά. Πολλά βυζαντινά καί σχεδόν, τά πιό πολλά μεταβυζαντινά ἦσαν δικῶν μας ἐκδόσεων".

Ο Εγγονόπουλος γράφει ένα αυτοβιογραφικό ποίημα με δομικά χαρακτηριστικά την παραλληλία, την αλληγορία και την αναγωγή. Αντλεί από την ιστορικότητα την κατάφαση στη ζωή και την αισιόδοξη προοπτική της υπέρβασης των αντίξοων συνθηκών του περιβάλλοντός του. Επιλέγει το συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο, όχι για να δημιουργήσει προϋποθέσεις υστεροφημίας αλλά για να καυτηριάσει, όπως και ο ανώνυμος ποιητής, το φθόνο και τις αδυναμίες των άλλων. Η συντάυτιση στοχεύει να εξάρει το μεγαλείο αλλά και την τραγικότητα της μοναξιάς ενός ανθρώπου που υπερέβη την εποχή του. Η συγκριτολογική προσέγγιση των κειμένων θα αποδείξει ότι ο Εγγονόπουλος έχει στο νου του το ποιητικό κείμενο του Βελισάριου αλλά και τις ιστορικές αφηγήσεις της εποχής για τα γεγονότα της ζωής και τη δράση του Βυζαντινού στρατηγού. Γράφει ο Εγγονόπουλος: "σά βόγγαε ἡ ἄγια αὐτοκρατορία / ἀπό τά δεινά / δταν τό ἔθνος λύγαε ἀπό τίς ἐπιθέσεις τῶν Βαρβάρων / καί ἡ ἐπικράτεια ὀλόκληρη γονάτιζε μέ τ' ἀλλεπάλληλα / τῶν ἐχτρῶν χτυπήματα / πάντα σ' αὐτόν προσφεῦγαν / γιά ν' ἀπαλλάξη τή χώρα ἀπό τά βάσανα / ἀπ' αὐτόν πάλι ἐπροσδοκοῦσαν / τήν ἀπολύτρωση / τή σωτηρία".

⁶⁶ "Γνωρίζουμε πέντε παραλλαγές· ἡ παλαιότερη φαίνεται πῶς εἶναι τοῦ κώδικα Vindob. th. gr. 244 σέ 556 ἀνομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Φαίνεται ὅτι ὁ συγγραφέας τῆς διασκευῆς τοῦ Neaplitanus graecus B 27 (α. 1520) εἶχε τήν πρόθεση νά βελτιώσει τό ὕφος τοῦ κειμένου πρὸς τό λογίτερο. Ἀρχαῖστικὴ εἶναι καί ἡ τάση μιᾶς ἄλλης παραλλαγῆς, πού σώθηκε ἀποσπασματικά (392 στίχοι), στο χειρόγραφο Neap.. III C 28. Μιά διασκευὴ ἀπὸ 840 στίχους στόν κώδικα Paris . 2909, τοῦ 16 ου αἰῶνα, παρουσιάζεται ὡς ἔργο τοῦ ῥόδιου ποιητῆ, τοῦ τέλους τοῦ 15 ου αἰῶνα, Ἐμμανουήλ Γεωργιλᾶ· ἀκολουθεῖ πιστά τήν παραλλαγὴ τοῦ Vindobonensis. Τέλος, πρέπει νά ἀναφέρουμε τή Ριμάδα περὶ Βελισαρίου, ὁμοιοκατάληκτὴ διασκευὴ σέ 997 στίχους· βρίσκεται π. χ. στό Paris, suppl. gr. 1043, καί, ὡς ἀντιγραφή ἀπὸ βενετσιάνικο ἔντυπο, στό Mutin. gr. G. 19· βενετσιάνικα ἔντυπα ἔχουμε, μεταξύ τῶν ἄλλων, τοῦ 1525, 1548". Haps - Georg Beck *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς δημόδους λογοτεχνίας*, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τράπεζας, Αθήνα 1988:244 - 245.

⁶⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 154.

Παραθέτουμε ενδεικτικά από το "Διήγησις ώραιοτάτη του̃ θαυμαστοῦ ἐκείνου ἀνδρός του̃ λεγομένου Βελισαρίου", που περιέχεται στον κώδικα Vindobonensis theologicus graecus, τους στίχους 385-400:

"Μετά δέ τό διάστημαν ἑνός χρόνου ἡμέρας
μαντᾶτα ἐπεσῶσασιν κακά καί ἐναντία:
οἱ Πέρσαι, οἱ Σαρακηνοί χαλοῦν τήν Ρωμανίαν,
φουσα̃τον μέγαν καί πολύν πεζῶν καί καβαλάρων,
χῶρες καί κάστρον ἤρπασαν, ἠφάνισαν τελείως,
χαλοῦσιν καί ἀφανίζουσιν τό γένος τῶν Ρωμαίων.
Τέλος ὀρίζει ὁ βασιλεύς νά ἀρματωθῆ φουσα̃τον,
νά μαζωχθῆ καί νά ἐξηβῆ εἰς τήν Περσίαν νά ὑπάγη,
νά πολεμήσουν οἱ Ρωμαῖοι μέ ττύς Σαρακηναίους,

.....
Τοῖ πλῆθος οὐκ ἠρκέστηκεν εἰς τήν βουλήν ἐκείνην,
ἀλλά ζητοῦν, παρακαλοῦν τόν μέγαν Βελισάριον
νά εἰπῆ, νά δώσῃ τήν βουλήν τί πράξαι τό φουσα̃τον".⁶⁸

Το καθοριστικότερο στοιχείο για τη γένεση και την εξέλιξη του θρύλου του Βελισάριου ήταν η εμπιστοσύνη του λαοῦ στο πρόσωπό του αλλά και η αποδοχή του από τους στρατιώτες. Αυτές, απ' ό,τι φαίνεται, ήταν και οι αιτίες του φθόνου των αρχόντων προς αυτόν, οι οποίοι δεν μπορούσαν να δεχτούν την ταπεινή καταγωγή και τις νίκες του στις εκστρατείες εναντίον των βαρβάρων. Με αυτή την έννοια η "Βελισαριάδα" εμπεριέχει και πολιτικά μηνύματα, αφού εκφράζει κατά κάποιον τρόπο το αντιαρχοντικό πνεῦμα της εποχής. Ο συγγραφέας ἔμμεσα υποστηρίζει ότι οι ἄρχοντες σκέφτονται μόνο το δικό τους συμφέρον και με το φθόνο και τις ψευδομαρτυρίες τους καταστρέφουν και τις ελπίδες που είχε το Βυζάντιο να επιζήσει⁶⁹. Η πολιτική σκοπιμότητα αποτελεί αρχικό στοιχείο του κειμένου υποστηρίζουν οι Bakker-Gemeert και το <<δημοκρατικό>> και αντιαρχοντικό πνεῦμα προϋποθέτουν την κοινωνική κατάσταση του 14 -ου αιώνα και την άνοδο του λαοῦ ως πολιτικής δύναμης. Τέτοιου είδους πολιτικές προεκτάσεις δεν παρατηρούνται ἄμεσα στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Ο ποιητής βλέπει στο πρόσωπο του Βελισάριου την πίκρα από το φθόνο και την αχαριστία των ανθρώπων. Υπαινιγμοί μόνο διατυπώνονται για την ιστορική συγκυρία της εμφάνισής του στα γράμματα και τις δυσκολίες που συνάντησε από ανθρώπους με

⁶⁸ *Ιστορία του Βελισαρίου*, ὁ. π., σελ. 204.

⁶⁹ *Ιστορία του Βελισαρίου*, ὁ. π., σελ. 41.

ταπεινά κίνητρα και ανίκανους να καταλάβουν την προσωπική και καλλιτεχνική του αξία: "κι' έπειτα; / έπειτα: ποῦ τόν ξέραν / ποῦ τόν εἶδανε; // έτσι / στους τελευταίους ακριβῶς χρόνους τῆς φθίνουσας περιόδου / <<τοῦ ᾽30>> / άναμεσίς / στους φιλόδοξους μέ τ' άκαθόριστα σχέδια / τούς άγρια λυσσαγμένους - παρ' ὄλο τό ισχνότατο τῶν έφο- / δίων τους- / γιά μιάν ὄσο μπορούσαν πλατύτερη επικράτηση / τούς άγουρους - σαλιάρηδες - διακοναρέους καί κλέφτες / τῆς δόξας...". Ανάμεσα σε τέτοιους ανθρώπους έτυχε να ζει και ο Βελισάριος. Από τη διασκευή αυτή παραθέτουμε τους στίχους:

"Ὡς εἶδασιν οἱ ἄρχοντες τήν γνῶσιν καί τήν πράξιν,
τό πῶς ἐκ γνώσεως καί σπουδῆς ἔπραξεν εἰς ἐκείνον,
- ἐκ γένους χαμηλότατου ἐξέβηκεν τοιοῦτος,
μᾶλλον ὁ κόσμος εἰς αὐτόν δοξάζουν καί εὐφημοῦν τον -,
φθονοῦσιν τον οἱ ἄρχοντες μικροί τε καί μεγάλοι
καί καθ' ἑκάστην λέγουσιν ὀμπρός στόν βασιλέα
φθόνους κακούς, παροξυσμούς διά τόν Βελισάριον,
καί εἰς φθόνον τόν ἐβάλασιν, θέλουν νά τόν χαλάσουν
(πάντα ὁ φθόνος εἰς τούς καλοῦς συντρέχει καί κωλύει)"⁷⁰.

Σε δεύτερο επίπεδο και με κριτήριο το φθόνο προς το πρόσωπο του Βελισάριου διακειμενικό πλαίσιο του ποιήματος μπορεί να αποτελέσει η ιστορική παράδοση της περιόδου, όπως τη διασώζει η συγγραφική δραστηριότητα του Προκόπιου. Ο τελευταίος αναφέρεται διεξοδικά στα γεγονότα της ζωής του Βελισάριου και ιδιαίτερα στους πολέμους που διεξήγαγε εναντίον των Βανδάλων (533-534 μ. χ.), των Γόθων (535-540 μ. χ.) και των Ούνων, όταν αυτοί εξεστράτευσαν εναντίον της Κωνσταντινούπολης το 558 μ. χ. Τα κείμενα του Προκόπιου αποτελούν <<υποκείμενα>> των μεταγενέστερων ποιημάτων. Στο πρώτο βιβλίο "Περί τοῦ Βανδαλικοῦ πολέμου" ο Προκόπιος γράφει:

"ὁ δέ φθόνος, οἷα ἐν μεγάλῃ εὐδαιμονίᾳ φιλεῖ γίγνεσθαι, ὤδινεν ἤδη ἐς Βελισάριον, καίπερ αὐτῷ οὐδεμίαν παρέχοντα σκῆψιν. Τῶν γάρ ἐρχόντων τινές διέβαλλον αὐτόν ἐς βασιλέα, τυραννίδα αὐτῷ οὐδαμόθεν προσήκουσαν ἐπικαλοῦντες".⁷¹

Στο δεύτερο βιβλίο του "Περί του Γοθικού πολέμου" ο Προκόπιος επίσης γράφει:

⁷⁰ *Ιστορία του Βελισαρίου, ό. π., σελ. 126 - 127.*

⁷¹ Προκόπιος, *Περί τοῦ Βανδαλικοῦ πολέμου*, II. 8. 1-2. *Procopii Caesarensis Opera Omnia*, Lipsiae Aedibus B. G. Teubneri MCMLXIII.

"Τινές τοῦ Ῥωμαίων στρατοῦ ἄρχοντες βασκανίαν ἐς Βελισάριον ἔχοντες διέβαλλον αὐτόν βασιλεῖ, τυραννίδα οὐδαμόθεν αὐτῷ προσήκουσαν ἐπενεγκόντες. βασιλεύς δέ οὐχ ὅσον ταῖς διαβολαῖς ταύταις ἀναπεισθείς, ἀλλ' ὅτι ὁ Μηδικὸς πόλεμος ἐνέκειτο ἤδη, Βελισάριον μὲν ὡς τάχιστα μετεπέμψατο, ὅπως ἐπὶ Πέρσας στρατεύσειεν"⁷²

Στο "Βελισάριο" ἡ παρουσίαση τοῦ ἥρωα ἀποτελεῖ ὀργανικὴ προϋπόθεση τῆς ἐξέλιξης καὶ τοποθετεῖται δομικὰ στο εἰσαγωγικὸ μέρος τοῦ κειμένου. Το ρηματικὸ πλαίσιο καὶ οἱ λεκτικὲς ἐπιλογές τοῦ ποιητῆ στοχεύουν στὴν ἀπόδοση τῆς ἰσόρροπης σχέσης ἀνάμεσα στο ἱστορικὸ πρόσωπο τοῦ Βελισάριου καὶ το Βελισάριο τοῦ θρύλου. Ἡ ἱστορικότητα τῆς ρηματικῆς ἐκφορᾶς προσδίδει στὸν ποιητικὸ μῦθο χαρακτηριστικὰ διαχρονικῆς παρουσίας καὶ ἀποδεικνύει ὅτι καὶ μετὰ τὸ θάνατό τοῦ τὸ πρόσωπο τοῦ Βελισάριου παρέμενε ζωντανό στὴ μνήμη τῶν ἀνθρώπων καὶ προσέλαβε σταδιακὰ θρυλικές διαστάσεις. Παραθέτουμε τοὺς συγκεκριμένους στίχους ἀπὸ τὶς τέσσερις παραλλαγές πού δημοσιεύουν οἱ Bakker-Gemert:

1. "Ἦτον ὀκάτις θαυμαστός, φρόνιμος, ἀνδρειωμένος, 10
Βελισάριος ὄνοματι, ἡ δόξα τῶν Ῥωμαίων".

(Διήγησις ωραιότατη ...)⁷³

2. "Ἐφάνη Βελισάριος, ἀνὴρ σοφός ἀνδρείος 10"

(Ἱστορικὴ ἐξήγησις περὶ Βελισαρίου)⁷⁴

3. "Ἐπῆρχε γάρ τις φρόνιμος, μέγας, ἀνδρειωμένος, 10
τὸ ἰκίλην Βελισάριος, ἡ δόξα τῶν Ῥωμαίων".

(Διήγησις τοῦ θαυμαστοῦ ἐκείνου ἀνδρός ...)⁷⁵

4. "Ἦν γάρ τις τότε φοβερός ἀνὴρ ἐκ τῶν μεσαίων,
τὸ ὄνομα Βελισάριος, ἡ δόξα τῶν Ῥωμαίων,
καὶ θαυμαστός καὶ φρόνιμος, ὄλος τελειωμένος
καὶ ἀρετῇ πολεμικῇ καὶ τάξει κοσμημένος".

(<Ἡ Ῥιμάδα τοῦ Βελισάριου >)⁷⁶

⁷² Προκόπιος, *Περὶ τοῦ Γοτθικοῦ πολέμου*, II. 30. 1- 2, *Procopii Caesarensis Opera Omnia*, rec. Jacobus Havry, vol. II, Lipsiae Aedibus B. G. Teubneri MCMLXIII.

⁷³ *Ἱστορία τοῦ Βελισαρίου*, ὁ. π., σελ. 122.

⁷⁴ *Ἱστορία τοῦ Βελισαρίου*, ὁ. π., σελ. 122.

⁷⁵ *Ἱστορία τοῦ Βελισαρίου*, ὁ. π., σελ. 123.

⁷⁶ *Ἱστορία τοῦ Βελισαρίου*, ὁ. π., σελ. 123.

Στον Εγγονόπουλο η αυτοσύσταση αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση της αφηγηματικής πλοκής. Οργανικά τοποθετείται στο τελευταίο μέρος του κειμένου και αποτελεί καταληκτική υποδήλωση της αυτοαναφοράς. Η κατανόηση της σημασίας των τελευταίων στιχικών μονάδων στηρίζεται στη σημασιολογική αναλογία της ολότητας του ποιήματος και είναι αποτέλεσμα της συμπύκνωσης του σημασιολογικού δυναμικού του μεταβυζαντινού κειμένου.

"Ξεκίνησε νεώτατος ό Βελισάριος
παρέα μέ τόν 'Ανδρέα 'Εμπειρίκο
νά δημιουργήση
καί νά ζήση"
(Βελισάριος)

Η συσχέτιση των δύο κειμένων γίνεται περισσότερο σε επίπεδο ρηματικής εκφοράς και λιγότερο σε επίπεδο σημασιολογικής σύγκλισης. Ο Εγγονόπουλος ταυτίζεται με το πρόσωπο του Βελισάριου στο γεγονός ότι και αυτός γνώρισε το φθόνο, την κακία και τις διαβολές των συνανθρώπων του. Στο ομώνυμο ποίημα χρησιμοποιεί ένα ακόμη προσωπίο και ανάγει την αυτοαναφορά σε θεματική συνιστώσα της ποιητικής του γραφής.

* * *

Στην ποίηση του Εγγονόπουλου το ποιητικό υποκείμενο παρουσιάζεται με πολλά προσωπία. Η επιλογή του κάθε προσωπίου γίνεται με κριτήρια όχι μόνο βιωματικά αλλά και αισθητικά ή ιδεολογικά. Στη στρατηγική της αυτοαναφοράς εντάσσεται η συχνή παρουσία κάποιου ονόματος στην τίτλική απεικόνιση του ποιήματος. Το πρόσωπο μετατρέπεται σε λειτουργικό δείκτη της αυτοαναφοράς, αφού μέσω αυτού προβάλλεται σε δεύτερο επίπεδο η ατομική εμπειρία. Ο ποιητής, πολλές φορές προφασίζεται ότι μιλά για κάποιον άλλο, αλλά ουσιαστικά μιλά για τον εαυτό του. Η πρακτική αυτή είναι και η πιο εύκολα αναγνωρίσιμη μορφή αυτοαναφοράς. Ο Εγγονόπουλος δεν κατασκευάζει ήρωες, αλλά τους επιλέγει με διαφορετικά κάθε φορά κριτήρια. Στα πλαίσια της αυτοαναφορικότητας, ανάλογα με τον ήρωα που επιλέγει και το περιβάλλον στο οποίο είναι αυτός ενταγμένος (ιστορικό, γλωσσικό, πολιτιστικό, κοινωνικό), το ποιητικό υποκείμενο αποκαλύπτει την ποιητική του ετερότητα.

Κρυπτική και δίσσημη είναι και η χρήση του ονόματος "Βιτσέντζος Κορνάρος"⁷⁷ στο ομώνυμο ποίημα της συλλογής "Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες". Παραθέτουμε το ολιγόστιχο ποίημα: "σά νά μήν ξφτανε / πώς ή ζωή / είν' τόσο σύντομη / είν' τόσο λίγη / μᾶς / τηνέ κάμουνε / τόσο συχνά / - καί δίχως λόγο - / κι' ὀδυνηρή // γι' αὐτό κι' ἐγώ γυρνᾶω / ἀπό σκοντράδα / σέ σκοντράδα / ξεμπετουργιασμένος / καί τραγουδῶ". Ἐχει πραγματικά ενδιαφέρον να παρακολούθησει κανείς τον διαφορετικό κάθε φορά τρόπο εκδήλωσης της αυτοαναφοράς. Ο Εγγονόπουλος στο ποίημα αυτό ταυτίζεται με ένα πρόσωπο που πολλοί μελετητές αμφισβητούν την ταυτότητά του⁷⁸. Είναι σίγουρο ότι ο Εγγονόπουλος γνώριζε το πρόβλημα, αφού κατά πάσα πιθανότητα το κείμενο του Ερωτόκριτου το διάβασε από την κριτική έκδοση του Ξανθουδίδη, ο οποίος υπήρξε από εκείνους που απέφυγαν να ταυτίσουν τον ποιητή με τον ευγενή Βενετοκρητικό Βιτσέντζο Κορνάρο. Η ιδιαιτερότητα της αναφοράς έγκειται στο ότι ο Εγγονόπουλος δε συσχετίζει την προσωπική του περιπέτεια με την περίπτωση ενός άλλωστε αμφισβητούμενου προσώπου, αλλά με το έργο του. Πρώτιστα τα κείμενα συνομιλούν και όχι οι δύο ποιητές. Ἡ καλύτερα ο ποιητής Εγγονόπουλος ανευρίσκει στοιχεία ταύτισης και συνομιλεί με το έργο του δημιουργού και όχι, έστω κι αν τον επικαλείται, με τον ίδιο το δημιουργό. Από τα λίγα βιογραφικά στοιχεία που έχουμε για τη ζωή του Κορνάρου δε συνάγεται καμμία βιογραφική ομοιότητα με ζωή του Εγγονόπουλου. Στο κείμενο όμως του "Ερωτόκριτου" έχουμε αρκετά στοιχεία που θα μπορούσαν να αποτελέσουν οιοσδήποτε διακείμενα του

⁷⁷ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 105.

⁷⁸ Ο Κ. Σάβας πρώτος ταύτισε το δημιουργό του κρητικού ποιήματος με τον ευγενή Βιτσέντζο Κορνάρο που μνημονεύεται σε ένα κρητικό συμβόλαιο συνταγμένο το 1651 στο Χάνδακα της Κρήτης. Αργότερα ο Α. Γιάνναρης υποστήριξε ότι ποιητής του Ερωτόκριτου είναι ένας βενετοκρητικός ευγενής ονόματι Βιτσέντζος Κορνάρος του Φραγκίσκου από τη Σπεία που γεννήθηκε το 1486. Ο Σ. Ξανθουδίδης όμως στην εισαγωγή της κριτικής του έκδοσης διαφωνεί με αυτές τις απόψεις και υποστηρίζει ότι ο ποιητής δεν μπορεί να είναι βενετοκρητικός. Από τους νεότερους ο Ν. Μ. Παναγιωτάκης αποδεχόμενος την άποψη του μελετητή Σ. Σπανάκη και μετά από έρευνες που έκανε στα βενετικά αρχεία, ταυτίζει τον ποιητή με τον Βιτσέντζο Κορνάρο του Ιακώβου που γεννήθηκε στο χωριό Τραπεζόντα της Σπείας και αργότερα εγκαταστάθηκε στο Χάνδακα. Με την άποψη αυτή διαφώνισε ο Α. Πολίτης και υποστήριξε, χωρίς και αυτός να προσκομίσει αρκετά στοιχεία, ότι ο ποιητής του Ερωτόκριτου πρέπει να γεννήθηκε στις αρχές του 17 ου αιώνα στη Σπεία και να ανατράφηκε κοντά στους απλούς ανθρώπους της μικρής αυτής πολιτείας. Τέλος, ο Στυλιανός Αλεξίου υποστηρίζει την άποψη του Παναγιωτάκη και ταυτίζει τον ποιητή με το Βενετοκρητικό ευγενή Βιτσέντζο Κορνάρο του Ιακώβου. Για το πρόβλημα της ταύτισης του ποιητή του Ερωτόκριτου βλέπε: λ. "Ερωτόκριτος", *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμ. εικοστός τέταρτος, Αθήνα 1996, σελ. 374-376.

εγγονοπουλικού κειμένου. Οι δυσκολίες και τα βάσανα του Ερωτόκριτου, για παράδειγμα, ο έρωτάς του για την Αρετούσα και η παρηγοριά που εύρισκε τραγουδώντας κάθε βράδυ κάτω από το παράθυρο της βασιλοπούλας είναι κάποιες αναλογικές σχέσεις που σε επίπεδο δομής και σημασίας θα μπορούσαν να διερευνηθούν ανάμεσα στα δυο κείμενα. Παραθέτουμε τους στίχους:

ΠΟΙΗΤΗΣ

"Κι όντεν η νύκτα η δροσερή κάθ' άνθρωπο αναπεύγει,
και κάθε ζο να κοιμηθεί τόπο να βρει γυρεύει,
ήπαιρνεν το λαγούτο του, κ' εσιγανοπορπάτει,
κ' εκτύπα - ν το γλυκιά - γλυκιά ανάδια στο Παλάτι.
Ήτον η χέρα ζάχαρη, φωνή είχε σαν τ'αηδόνι·
κάθε καρδιά, να του γρικά, κλαίγει κι αναδακρώνει.[...]

ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ

Λέγει του· <<Φίλε, εβάλθηκα τραγούδι και λαγούτο
γλήγορα να με γιάνουσι στο λογισμόν ετούτο.
Σαν τραγουδήσω και σαν πω τον πόνο που με κρίνει,
μου φαίνεται πως είν' νερό, και τη φωτιά μου σβήνει.>>"
(Ερωτόκριτος, στ. 375-394)⁷⁹

Ο διακειμενικός λόγος αρθρώνεται πάνω σε δύο επίπεδα. Πρώτα σε επίπεδο έμμεσης αυτοαναφοράς και ύστερα σε επίπεδο ιδεολογικής και αισθητικής ομοιότητας. Το πρώτο τεκμηριώνει την αυτοαναφορά όχι μέσω της τιτλικής απεικόνισης, δηλαδή του ονόματος του ποιητή του Ερωτόκριτου, αλλά μέσω του ίδιου του ήρωα του ποιητικού μυθιστορήματος. Το όνομα στον τίτλο προοικονομεί την εξέλιξη της ποιητικής γραφής και τοποθετεί την ανάγνωση σε ένα πλαίσιο όχι τόσο πολύ ιστορικό όσο ιδεολογικό. Σε επίπεδο βιωματικό η συνάντηση υπαινίσσεται μια συγκεκριμένη στάση ζωής και οι αναλογίες ανάμεσα στις εμπειρίες του Εγγονόπουλου και τις περιπέτειες του ήρωα στο σημείο αυτό είναι εμφανείς. Η μόνη διαφορά εντοπίζεται στη χρήση του ρήματος <<τραγουδώ>>. Στον Κορνάρο είναι κυριολεκτική, ενώ στον Εγγονόπουλο είναι μεταφορική και ταυτίζεται με την ποιητική γραφή. Το ιδεολογικό πεδίο της επικοινωνίας θα αναζητηθεί στο πλαίσιο της πολιτιστικής προοπτικής του κρητικού κειμένου. Η πολιτιστική αυτή προοπτική, στην οποία εγγράφεται το ποίημα έχει να κάνει όχι μόνο με τις γλωσσικές του ιδιαιτερότητες, τις οποίες αντιλαμβάνεται ο

⁷⁹ Βισσέντζος Κορνάρος, *Ποίημα Ερωτικόν Λεγόμενον Ερωτόκριτος*, συνθέμενον από τον ποτέ ευγενέστατον Βισσέντζον τον Κορνάρον. Από την Χώραν της Σπείας του Νησιού της Κρήτης, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, Αθήνα 1998.

Εγγονόπουλος, αλλά με τη σύνθεσή του καθεαυτή και τα στοιχεία τα οποία εμπεριέχει. Ο κόσμος, που περιγράφεται στο ποίημα, πλάθεται με στοιχεία επιλεγμένα από διάφορες ιστορικές περιόδους. Μέσα στο ποίημα περνάει η κλασική αρχαιότητα, το Βυζάντιο, αλλά και η μεσαιωνική ζωή στη φραγκοκρατούμενη Πελοπόννησο και τα νησιά. Ο Εγγονόπουλος παραμερίζει χρονικότητες και ιστορικές έννοιες. Τοποθετείται μέσα στη γλώσσα και γίνεται υποστηρικτής της ιστορικής συνέχειας και της διαπολιτισμικής συγκρότησης του Ελληνισμού. Ο Κορνάρος συνταιριάζει όλα τα διαφορετικά στοιχεία με τρόπο που να μη φαίνεται τίποτε ασυνήθιστο στον άνθρωπο της εποχής του. Και ο Εγγονόπουλος επαναλαμβάνει το ίδιο με την εμφαστικά εξεζητημένη χρήση των όρων <<σκοντράδα=περιοχή, συνοικία>> και <<ξεμπετουργιασμένος=με ανοικτά στήθη>> που μπορεί ετυμολογικά να παραπέμπουν σε επτανησιακής⁸⁰ προέλευσης γλωσσικούς ιδιωματοπισμούς αλλά λειτουργικά είναι προσαρμοσμένοι στο γλωσσικό περιβάλλον και το σημασιολογικό πλαίσιο του ποιήματος.

* * *

Στην τελευταία ποιητική συλλογή με τίτλο "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες", που κυκλοφόρησε το 1978, περιλαμβάνεται και το ποίημα, "Ο Ορφεύς"⁸¹, με το οποίο κορυφώνεται χρονικά η πορεία της ορφικής ταύτισης του ποιητή. Η ρητορική δομή του κειμένου στηρίζεται πάνω στη λειτουργία του μηχανισμού της υπόδυσης ενός ρόλου μέσα από τον οποίο η μεταφορά ανάγεται σε βασικό ρητορικό σχήμα της αφήγησης. Το ποιητικό υποκείμενο δίνει αυτοβιογραφικό προσανατολισμό στο λόγο του οικειοποιούμενο τον αρχετυπικό-μυθικό συμβολισμό του Ορφέα. Ο αμφισημικός συμβολισμός της Ευρυδίκης, ως ερωτικού και ποιητικού συμβόλου, ως έμπνευση ερωτική και ποιητική, επανέρχεται στην τελευταία από τον Εγγονόπουλο (κατά χρονολογική σειρά) προσπάθεια επαναμνημόνευσης του μύθου: "τόν 'Ορφέα ποτέ -μά ποτέ- τίποτε δέν τόν επαρηγόρησε / για τήν διπλή απώλεια / τής Εϋρυδίκης: άλλοτε -για λίγο- έλεγε κανά τραγούδι μέσ' στό μαράζι / του / άλλοτε- για λίγο πάλε / τά χρώματα / τόν γοητεύανε / μέ τίς άπειρες ποικιλίες τους / και τούς συμπτωματικούς / λογής λογής συνδυασμούς τους". Η απώλεια της έμπνευσης, ποιητικής και ζωγραφικής, που το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζει με το πρόσωπο της Ευρυδίκης αποτελεί θεμελιακή συνθήκη της ποιητικής αμφισημίας του κειμένου. Προσεγγίζοντας τη σύνθετη σημασιολογικά σχέση, που ορίζει το ζεύγος των λειτουργικά ισοδύναμων ιδιοτήτων του υποκειμένου (τραγούδι=ποίηση, χρώματα=ζωγραφική), αναγωγικά οδηγούμαστε στην πρακτική της διαζευγματικής

⁸⁰ Λεωνίδα Χ. Ζώη. Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου, τόμ. Β', Λαογραφικών, Αθήναι, εκ του εθνικού τυπογραφείου, 1963, σελ. 432.

⁸¹ Νίκος Εγγονόπουλος, ό. π., σελ. 126.

προσέγγισης του εκφερόμενου λόγου από το ποιητικό υποκείμενο, το οποίο δηλώνει την παρουσία του ως ομιλούν υποκείμενο αλλά και ως αποδέκτης των λειτουργιών του μυθικού αρχετύπου. Ο μύθος κατά τη διάρκεια του ποιητικού του μετασχηματισμού αναπαράγει ένα πλήθος σημασιών που συγκροτούν το νοηματικό ιστό του κειμένου. Ένα μέρος αυτών των σημασιών αναφέρεται στην εγγενή αδυναμία του υποκειμένου να πυροδοτήσει εκ νέου τους μηχανισμούς της καλλιτεχνικής έμπνευσης. Στους πρώτους στίχους το υποκείμενο με τη μυθολογική αναφορά προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τις προϋποθέσεις γραφής και όλη η προσπάθεια επιβεβαιώνει την αδυναμία της έμπνευσης και δικαιολόγησης της καλλιτεχνικής του υπόστασης.

Στο κείμενο του Εγγονόπουλου συμφύρονται πρόσωπα, χρόνοι, τόποι και συναισθήματα με τρόπο που να μη διασπάται η αφηγηματική του ενότητα. Παραμένει ένα κείμενο άμεσα αυτοαναφορικό που η σχεδιαστική του πλοκή αφορμάται από το χώρο της βιωμένης εμπειρίας: "μιά φορά -κατά τοῦ ἡλίου / τό βασίλεμα- / πρόσεξε μέσ' στό γαλάζιο τ' οὐρανοῦ / γοητευτικές ἀράδες / σύννεφα / -γι' αὐτά πού στό Καβούρι κάποτε ἕνας χωροφύλακας / σά μεταμεληθεῖς ἐκραύγασε: / <<Ἴδοῦ τά σύννεφα τοῦ Ἐγγονόπουλου!>> -". Η αφήγηση τέμνεται από την πραγματολογική σταθερά που κρυπτικά υποδηλώνουν τα διαστιζόμενα λόγια. Εκεί ακριβώς εμφανίζεται και το δεύτερο μετά τον αρχικό μύθο κριτήριο διακειμενικότητας, ως παρένθετος λόγος μιας αυτοβιογραφούμενης αφήγησης. Ο τοπωνυμικός προσδιορισμός και τα στιζόμενα λόγια του χωροφύλακα χωρίς να παραπέμπουν σε εξωκειμενικά συμφραζόμενα, πραγματώνουν τη χωροχρονική μετατόπιση μετουσιώνοντας την αντιστοιχία παρελθόντος-παρόντος, μύθου και αυτοαναφοράς. Τα λόγια του <<μεταμεληθέντος χωροφύλακα>>, που περιέχουν και μια από τις σπάνιες αναφορές στο όνομα του ποιητή, παραφράζουν και οικειοποιούνται αυτό που η παράδοση διέσωσε για το φόνο του λυρικού ποιητή Ἴβυκου⁸². Ο ποιητής κατά την παράδοση φονεύτηκε στον Ισθμό της Κορίνθου από κάποιους ληστές. Επειδή όμως δεν υπήρχε κανένας μάρτυρας, καθώς πέθαινε επικαλέστηκε ως μάρτυρες και εκδικητές τους γεραμούς που πετούσαν εκείνη τη στιγμή στον ουρανό. Μετά από λίγο καιρό στη γιορτή των Ισθμίων ένας από τους

⁸² LEXICOGRAPHI GRAECI, VOL. I, SUIDAE LEXICON, EDIDIT AD.A ADLER, VERLAG B. G. TEUBNER STUTTGART, σελ. 607.: "80 .Ἴβυκος. Φυτίου, οἱ δέ .Πολυζήλου τοῦ Μεσσηνίου ιστοριογράφου, οἱ δέ Κέρδαντος· γένει Ρηγίνος. ἐνθένδε εἰς Σάμον ἦλθεν, δτε αὐτῆς ἦρχεν ὁ Πολυκράτης τοῦ τυρράννου πατήρ. (...) συλληφθεῖς δέ ὑπό ληστῶν ἐπὶ ἐρημίας ἔφη, κἂν τὰς γεράνους, ἅς ἔτυχεν ὑπερίπτασθε. ἐκδίκους γενέσθαι καὶ αὐτός μὲν ἀνηρέθη· μετὰ δέ ταῦτα τῶν ληστῶν εἷς ἐν τῇ πόλει θεασάμενος γεράνους ἔφη ἴδε, αἱ Ἴβυκου ἐκδικοὶ. ἀκούσαντος δέ τίνος καὶ ἐπεξελθόντος τῷ εἰρημένῳ, τό τε γεγονός ὠμολογήθη, καὶ δίκας ἔδωκαν οἱ λησταί· ὡς ἐκ τοῦτου καὶ παροιμίαν γενέσθαι, αἱ Ἴβυκου γέρανοι".

ληστές που σκότωσαν τον ποιητή είπε περιπαιχτικά προς τους υπόλοιπους: <<Ίδού οί του Ίβύκου έκδικοι>>. Κάποιος, όμως, αφού άκουσε τα λόγια του ληστή, τους κατάγγειλε και μετά από ανάκριση αναγκάστηκαν να ομολογήσουν το φόνο και έτσι να τιμωρηθούν. Από αυτό το γεγονός προήλθε και η παροιμιώδης φράση: <<οί του Ίβύκου γέρανοι>> που λεγόταν για τους απροσδόκητα εμφανιζόμενους μάρτυρες που διαφώτιζαν το έργο της δικαιοσύνης.

Η μεταφορικότητα της γραφής λειτουργεί υποστηρικτικά στην αυτοαναφορικότητα του ποιητικού λόγου. Κατά συνεκδοχή τα <<σύννεφα>> που πρόσεξε στον ουρανό το ποιητικό υποκείμενο και αυτά για τα οποία κραύγασε κάποια άλλη στιγμή ο μεταμεληθείς χωροφύλακας συνιστούν μεταφορική υποδήλωση των <<γερανών>> του Ίβυκου και όλα μαζί, ως προμηνύματα, λειτουργούν ως μετωνυμική εκδοχή του θανάτου. Η αμφισημία της χρονικής υποδήλωσης είναι πρόδηλη: <<μιά φορά-κατά του ήλιου / τό βασίλειμα>> προσδιορίζει μεταφορικά και κυριολεκτικά το χρονικό όριο της αφήγησης. Η πολυσημία του λεξήματος <<σύννεφα>> δημιουργεί σχέσεις <<παρακειμενικότητας>> με τον μπωντλαιρικό υπότιτλο του ποιήματος : "les nuages, les merveilleux nuages". Η σημασιολογική εκδοχή του όρου <<σύννεφα>>, ως κακού προμηνύματος, προσανατολίζει την ανάγνωση προς την εκδοχή της διαίσθησης του θανάτου. Η ενδεχόμενη απώλεια της έμπνευσης βασανίζει το ποιητικό υποκείμενο σε βαθμό που να εξισώνει το γεγονός με την έλευση του βιολογικού θανάτου. Η αυτοειρωνική αποστροφή του ποιητικού λόγου επιβεβαιώνεται από την παράθεση ασυμβίβαστων ως προς τη σημασιολογική συνοχή του κειμένου εικόνων. Πρόκειται άραγε για ειρωνική αποστροφή και σαρκασμό των συμβόλων της εξουσίας στην πιο καταπιεστική για την εποχή του μορφή ή για μια διαμορφωμένη άποψη του ποιητικού υποκειμένου σχετικά με τη μοίρα του υπερρεαλιστή ποιητή; Η απάντηση και στα δύο ερωτήματα δίνεται από την παρουσία της υποσελίδιας και <<παρακειμενικού>> χαρακτήρα σημείωσης που αναφέρεται στο θάνατο Γάλλου ομοτέχνου του, του Isidore Ducasse, comte de Lautreamont, από τη γαλλική αστυνομία στα οδοφράγματα του Παρισιού λίγο μετά την Κομμούνα του 1870. Γράφει στην υποσημείωση: "Άραγες νά γνώριζε τόν συνάδελφό του -κατωτέρου άλλωστε βαθμού -έν ύπηρεσία στο Tinchebray (Orne);". Το πολυσημικό περιεχόμενο του λεξήματος <<χωροφύλακας>> επιτρέπει τη διακειμενική αντιστοιχηση με τον παραδεδομένο λόγο του Ίβυκου. Η μετωνυμική συσχέτιση των λεκτικών όρων <<ληστής>> και <<χωροφύλακας>> με κοινό τάξιμα τη βία συνδέει συνειρμικά τα δύο γεγονότα και αναδεικνύει την εγγενή δυνατότητα της ποιητικής γραφής να μετασηματίζει το πραγματικό γεγονός μετατοπίζοντας το περιεχόμενο των λέξεων από κυριολεκτικό σε συμβολικό.

Τα απροσδόκητα εμφανισμένα αλλά και γοητευτικά σύννεφα συνιστούν μετωνυμικό προσδιορισμό των <<έκδικων>> του Ίβυκου. Στα πλαίσια όμως της

ποιητικής λειτουργίας περιβάλλονται από διπλή σήμανση, θετική και αρνητική. Συνδυάζοντας τις αρνητικές τους ιδιότητες, σύμφωνα πάντα με τη μυθική τους προέλευση καταρτίζουμε την παραδειγματική σειρά:

σκοτεινότητα / απειλή
θάνατος / προμήνυμα

Στον εντοπισμό των θετικών τους ιδιοτήτων καταλήγουμε στον αντίστοιχο ιστοποπικό συνδυασμό:

προστασία / επιβεβαίωση
ταυτότητα / μαρτυρία
δικαιοσύνη / έμπνευση

ο οποίος, καθώς συνδέεται συνταγματικά με το στιχικό υποσύνολο: <<Ίδού τά σύννεφα τοῦ Ἐγγονόπουλου>> προκαλεί αρνητικούς στην αρχή αλλά και θετικούς συνειρμούς στην εξέλιξη της ποιητικής αφήγησης. Έτσι τα <<σύννεφα>> ως μετωνυμική υποδήλωση των <<ἐκδίκων>> συνιστούν μια άλλη εκδήλωση μαρτυρίας σχετικής με την καλλιτεχνική δημιουργία (σύννεφα = ποιήματα = πίνακες ζωγραφικής). Η συλλογιστική αυτή επιβεβαιώνει τον αμφισημικό χαρακτήρα του λεξήματος που αναπτύσσεται στη βάση της αντιθετικής σύζευξης των σημασιακών κατηγοριών :

έμπνευση = απώλεια
υπερρεαλισμός = θάνατος

Η διακειμενική συγκρότηση του ποιήματος καθορίζει και τα όρια της ερμηνευτικής απόκλισης. Η νοηματική απόκλιση, που θα δημιουργηθεί από τις αντιβαλλόμενες στα όρια του μύθου έννοιες (ατομική εμπειρία, σύγχρονη πραγματικότητα, πνευματικό κατεστημένο), θα οδηγήσει σε μια διαφορετική πρόσληψη του ποιητικού μηνύματος. Ο Εγγονόπουλος αντιλαμβάνεται τη δυνατότητα της ζωής σύμφυτη με τη δυνατότητα της τέχνης. Η ποιητική ύπαρξη αναιρείται ταυτόχρονα με την απώλεια της ποιητικής έμπνευσης. Σε αυτά τα πλαίσια τοποθετείται και το εγχείρημα της επανεγγραφής του ορφικού μύθου. Κατά τη δραματικότερη εκδοχή της θανάτωσης του Ορφέα, ο Διόνυσος, που πρόσφατα είχε περάσει με την ακολουθία των Βακχών από τη Μικρά Ασία στη Θράκη, βρήκε τον Ορφέα περιφρονητή των μυστηρίων του και έβαλε τις Βάκχες να τον <<διασπάσουν>>, να τον διαμελήσουν και να πετάξουν εδώ και κει τα μέλη του. Η εκδοχή αυτή αποτέλεσε και αφετηρία έμπνευσης νεότερων ποιητικών

κειμένων⁸³. Μια άλλη, εξίσου ελκυστική για τον ποιητή εκδοχή του μύθου, υποστηρίζει ότι ο Δίας σκότωσε τον Ορφέα, γιατί στα μυστήρια που ίδρυσε αποκάλυπτε στους ανθρώπους απόκρυφες αλήθειες που δεν είχαν φτάσει ποτέ πριν στα αυτιά τους. Σύμφωνα με την κλασική εκδοχή του μύθου, ο θάνατος του Ορφέα οφείλεται στην απώλεια της Ευρυδίκης⁸⁴. Και οι τρεις πάντως εκδοχές δίνουν μια πειστική ερμηνεία της επιλογής και προβολής του ποιητικού υποκειμένου στο ορφικό αρχέτυπο. Υπήρξε, δηλαδή, και ο Εγγονόπουλος περιφρονητής θεσφάτων στο χώρο της τέχνης αλλά και ποιητικό υποκείμενο που πλήρωσε ακριβώς την αποκάλυψη των αληθειών μιας νέας τέχνης, του υπερρεαλιστικού του

⁸³ Πάνω σε αυτή την εκδοχή στηρίζεται και το ποίημα του Γ. Τερτσέτη "Η δικαία εκδίκησις":

Τραγουδιστής πολλά εὔμορφος νέον εὔμορφο ἐρωτεύθη,
περίσσιο πάθος ἔβαλε στά μαραμένα στήθη,
καί με τά χεῖλη τά χλωμά τραγούδαε τόν καημό του.

[...]

Οἱ εὔμορφες κιτρίνισαν σάν τά χλωμά λουλούδια,
τόσο στά φυλλοκάρδια τους πολὺς θυμὸς ἐμβῆκε.
Πέτρες λιθάρια ἐπήρανε οἱ νιές κι οἱ πανδρευμένες,
κτύπησαν τόν τραγουδιστὴν ἐκεῖ ὅπου τραγουδοῦσε.
Σίγησε τό παιχνίδι του τ' ὀλόχρυσο λαγοῦτο,
κείται κι ὁ τραγουδιστής ἄγνωστος μέσ στό αἶμα
καί μοιρολόϊ δέν τοῦ λαλεῖ καμμιά μοιρολογίτρα·
τοῦ κόψαν τό κεφάλι του τά ξώφρενα κοράσια,
καί σέ ποτάμι τῶρριξαν μαζί καί τό λαγοῦτο,
καί τό ποτάμι τῶβγαλε εἰς τό γιαλό, στό κῦμα·
συντροφιαστά πηγαίνανε κεφάλι καί λαγοῦτο·
τό κῦμα ὅπου διαβαίνανε γλυκά ἠχολογοῦσε:[...]

(Γεωργίου Τερτσέτη, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, τόμ. πρώτος, Αθήνα, 1954, σελ. 81-82).

⁸⁴ Ὁ δὲ Ὀρφεὺς ἔμοι δοκεῖν ὑπερεβάλετο ἐπὶ κόσμωφτούς πρό αὐτοῦ καί ἐπὶ μέγα ἦλθεν ἰσχύος οἷα πιστευόμενος εὐρηκέναι τελετάς θεῶν καί ἔργων ἀνοσιῶν καθαρμούς νόσων τε λάματα καί ἀποτροπὰς μνημάτων θεῶν. Τάς δέ γυναῖκας φασὶ τῶν θρακῶν ἐπιβουλεύειν μὲν αὐτῷ θάνατον, ὅτι σφῶν τοὺς ἀνδρας ἀκολουθεῖν ἔπεισεν αὐτῷ πλανωμένω, φόβω δέ τῶν ἀνδρῶν οὐ τολμᾶν ὡς δέ ἐνεφορήσαντο οἴνου, ἔξεργάζονται τό τόλμημα, καί τοῖς ἀνδράσιν ἀπό τούτου κατέστη μεθυσκομένους ἔς τὰς μάχας χωρεῖν· εἰσὶ δέ οἱ φασὶ κεραυνωθέντι ὑπὸ τοῦ θεοῦ συμβῆναι τὴν τελετὴν Ὀρφεῖ· κεραυνωθῆναι δέ αὐτόν τῶν λόγων ἕνεκα ὧν ἐδίδασκεν ἐν τοῖς μυστηρίοις οὐ πρότερον ἀκηροῦτας ἀνθρώπους. Ἄλλοις δέ εἰρημένον ἐστὶν ὡς προαποθανούσης οἱ τῆς γυναικὸς ἐπὶ τό Ἄορνον δι' αὐτὴν τό ἐν τῇ Θεσπρωτίδι ἀφίκετο· εἶναι γάρ πάλαι νεκυομαντεῖον αὐτόθι· νομίζοντα δέ οἱ ἔπεσθαι τῆς Εὐρυδίκης τὴν ψυχὴν καί ἀμαρτόντα ὡς ἐπεστράφη, αὐτόχειρα αὐτόν ὑπὸ λύπης αὐτοῦ γενέσθαι. (Παυσανίου, IX, 30, 5-6).

τολμήματος: "ἀλλά αὐτά - πραγματικά - / δέν εἶσανε τὰ σύννεφα τοῦ Ἐγγονόπουλου / εἶταν μαχαίρια / λεπίδες / ἀκονισμένες κάμες καί χατζάρια / πού πάνω στίς γαλάζιες τους ἐσθῆτες / ἐκρατάγανε / οἱ σκληρότατες τῆς Θράκης οἱ παρθένες / (...)/ κι' αὐτά κραδαίνοντας / οἱ σκληρές παρθένες στ' ἄπωνα τὰ χέρια τους / μ' αὐτά-λέω-πέσανε πάνω του: / τόν κατακρεουργήσανε / τόν κομματιάσαν / τόν Ὀρφέα". Παίρνοντας υπόψη το σημασιολογικό περιεχόμενο των τελευταίων στίχων, μπορούμε να αποκαλύψουμε ὄλο το πλέγμα των συνδηλώσεων του κειμένου. Το ποιητικό υποκείμενο ἐξ αντανακλάσεως υφίσταται τις ίδιες συνέπειες με το μυθικό ἀρχέτυπο⁸⁵. Η μεταμόρφωση του λεξήματος <<σύννεφα>> σε <<μαχαίρια / λεπίδες / ἀκονισμένες κάμες καί χατζάρια>> συνιστά στην πραγματικότητα υποδήλωση των μέσων⁸⁶ τῆς τέχνης που υπηρέτησε ο ποιητής, μιας τέχνης που πολεμήθηκε και συκοφαντήθηκε ὅσο τίποτε ἄλλο στην εποχή του. Η ἐμπνευση και τα βιώματα συναποτελοῦν ἀφορμήσεις καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης, θεράποντας και μύστης, δημιουργός ἀλλά και θύμα σε ὀρισμένες περιπτώσεις γίνεται και ο ἴδιος ο ποιητής. Στην ἐκδοχή τέλος τῆς ὀρφικῆς ταύτισης του ποιητή συγκλίνει και το γεγονός τῆς σύνδεσης του Ὀρφέα με το μυστικισμό. Στα μετακλασικά χρόνια ο Ὀρφέας θεωροῦνταν ο αὐθεντικότερος ὀργανωτής μυστικῶν τελετῶν. Πολλοί τον θεωροῦσαν και ἰδρυτῆ των Ἐλευσινίων Μυστηρίων. Ο Διόδωρος λέει πως ο Ὀρφέας εἶχε ἐπισκεφτεῖ την Αἴγυπτο και εἶχε ἀποκτήσει την πείρα να ὀργανώνει μυστικιστικῆς τελετῆς (Παράβ.: μύθος του διαμελισμοῦ του Ὀσιρη- διαμελισμοῦ του Ὀρφέα)⁸⁷.

* * *

⁸⁵ Jan Kott, *Θεοφαγία, Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, Εξάντας, Αθήνα 1976: "Ο Ὀρφέας κομματιάζεται ἀπό τίς μεθυσμένες ἀπό τό Διόνυσο μαινάδες. Οἱ θεοὶ ἀργότερα σώζουν μόνο τό κεφάλι του καί τή λύρα του. Λοιπόν κι ὁ Ὀρφέας ἦταν ἐξιλαστήριο θύμα, ἕνας ἀντιπρόσωπος ἐξομωμένος με τόν ἀντιπροσωπευόμενο, κι ὁ δικός του σπαραγμός εἶναι μια ἐπανάληψη τῆς πρώτης θυσίας in illo tempore. Ἀξίζει ν' ἀναφερθεῖ καί μιά ἄλλη λεπτομέρεια μιάς μεταγενέστερης ὀρφικῆς παράδοσης: <<Ἀργότερα, οἱ ὀρφικοὶ ἱερεῖς με τὰ αἰγυπτιακά ροῦχα ὀνόμαζαν τόν ἡμίθεο, πού πρὸς τιμῆ του ἔτρωγαν ὦμο κρέας Διόνυσο>>. Καί σ' αὐτή τή λατρεία λοιπόν ὁ σπαραγμός συνδέεται με μιά τελετουργικῆ μεταλήψη, με τό φάγωμα τοῦ ζωντανοῦ θεοῦ".

⁸⁶ Σε συνέντευξή του ο ποιητής και ζωγράφος Νίκος Ἐγγονόπουλος εἶχε μιλήσει για το σχῆμα των συννέφων στους ζωγραφικούς του πίνακες. Εἶχε πει ὅτι μοιάζουν με σπαθιά. Στα πλαίσια τῆς ποιητικῆς ἀλληγορίας τα <<μαχαίρια>>, οἱ <<λεπίδες>>, οἱ <<κάμες>> και τα <<χατζάρια>> των παρθένων τῆς Θράκης, με τα ὀποῖα δολοφόνησαν τον Ὀρφέα, συνιστοῦν υποδήλωση των συννέφων του Ἐγγονόπουλου, των μέσων δηλαδή τῆς ποιητικῆς και τῆς ζωγραφικῆς του τέχνης. Με τα ἴδια μέσα τον πολέμησαν και οἱ ἀντίπαλοί του.

⁸⁷ *Ἑλληνική Μυθολογία*, τόμ. 3, ἐπιμ. Ι. Θ. Κακριδῆς, Ἐκδοτικῆ Αθηνῶν, Αθήνα 1986, σελ. 159.

Η μεταφορική εκδοχή της φυγής περιλαμβάνεται στις βασικές συνιστώσες της αυτοαναφορικότητας στην ποιητική γραφή του Νίκου Εγγονόπουλου. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα "Αρχεσίλας"⁸⁸ από τη συλλογή "Ἐν ἀνθηρῶ Ἑλληνι λόγῳ". Οι πραγματολογικές ενδείξεις του ποιήματος είναι ελάχιστες και δεν ευνοούν την απευθείας ταύτιση με κάποιο ιστορικό πρόσωπο, γεγονός που ενισχύει τις μεταφορικές προθέσεις του ποιητή. Στην ποίηση του Εγγονόπουλου η μεταφορά λειτουργεί ως βασική συνιστώσα της αυτοαναφοράς. Η σχεδιαστική δομή του κειμένου και συγκεκριμένα το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της ρηματικής έναρξης αυτόνομων θεματικά παραγράφων προσανατολίζει την έρευνα προς την ταύτιση του τιτλικού ονόματος με τον Αρχεσίλαο το Δ', βασιλιά της Κυρήνης και τελευταίο απόγονο των Βαττιάδων. Ο βασιλιάς αυτός έγινε γνωστός από τις νίκες του στις αρματοδρομίες στους Δελφούς και την Ολυμπία. Η νοηματική σύνδεση του ονόματος με το ποίημα του Εγγονόπουλου οφείλεται σε δύο γεγονότα. Πρώτον, επειδή συνέθεσε προς τιμήν του ο Πίνδαρος δύο <<Ωδές>> (Πυθιόνικοι IV και V) και δεύτερο, επειδή ο βασιλιάς αυτός το 460 π. χ. εκδιώχθηκε από την Κυρήνη μετά από στάση των δημοκρατικών και κατέφυγε στις Εσπερίδες της Μεγάλης Σύρτης, όπου έζησε εξόριστος μέχρι που δολοφονήθηκε από τους εκεί οπαδούς της δημοκρατικής παράταξης. Το ποίημα του Εγγονόπουλου συνδέεται με σχέση <<παρακειμενικότητας>> μέσω του τίτλου του και με σχέση <<υπερκειμενικότητας>>⁸⁹ μέσω της θεματολογίας του με τις πινδαρικές Ωδές. Ο Λεκατσάς γράφει ότι ο ύμνος παραγγέλθηκε από το Δημόφιλο (εξόριστος και αυτός ποιητής ή μουσικός στη Θήβα) ως δώρο συνδιαλλαγής προς το βασιλιά της πατρίδας του και περιέχει την ομολογία του πως αναγνωρίζει τα θεόδοτα δίκαια της βασιλείας των Βαττιάδων και τα υμνεί και του ζητά να συγχωρηθεί και να γυρίσει στην πατρίδα⁹⁰.

Η νοηματική και ρητορική δομή του ποιήματος στηρίζεται σε τρεις ρηματικές εκφράσεις που εισάγουν τρεις πράξεις και τρεις αντίστοιχες χρονικές διάρκειες (έφυγε = εξορία, έγραψε = παραμονή, γυρνά = επιστροφή). Στην πρώτη ενότητα ο Εγγονόπουλος παρουσιάζει ποιητικά τη βίωση της αυτοεξορίας και της φυγής ως μια άλλη πτυχή της αυτοαναφοράς: "έφυγε / και τονέ βλέπω / ν' άπομακρύνεται / κατά μήκος / τῆς ἐρήμου λεωφόρου / και κάθε τόσο γυρνάει / και μάς χαιρετῶ / δι' άνεπαισθήτου κινήσεως τῶν βλεφάρων / ὡς ὄτου / - λίγο- λίγο- / τό καραντί του / νά χαθῆ / νά σβύση / στό βάθος τοῦ ὀρίζοντος". Ο ποιητής νιώθει εξόριστος στη δική του χώρα και η φυγή μεγιστοποιεί το συναισθηματικό της αντίκτυπο, επειδή

⁸⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 180.

⁸⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π., σελ. 11-14.

⁹⁰ Παναγής. Λεκατσάς, *Πίνδαρος, Δίφρος*, Αθήνα, σελ. 161.

ακριβώς πρόκειται για μια πράξη συμβολική, χωρίς απευθείας αναφορά στα γεγονότα. Η λέξη <<καραντί>> παραπέμπει σε ναυτικό όρο με τη σημασία της σφοδρής θαλασσοταραχής, που εξακολουθεί να υφίσταται και μετά την κατάπαυση του ανέμου και αποτελεί μια δεύτερη υποδήλωση της αυτοαναφορικότητας, εφόσον μπορεί να συσχετιστεί με την προσωπική περίπτωση του υπερρεαλιστή ποιητή που προκάλεσε αναταραχή στα λιμνάζοντα νερά της ποίησης και οδηγείται στην οδό της απομόνωσης και της πραγματικής ή συμβολικής αυτοεξορίας.

Η δεύτερη ρηματική εκφορά (έγραψε) χρησιμοποιεί το λόγο και μάλιστα το γραπτό ως μορφή επικοινωνίας και τρόπο δήλωσης της ταυτότητάς του: "έγραψε // στό γράμμα του / έλεγε - ανάμεσα σ' άλλα / πώς αγαπάει / τή / βροχή // <<είμαι Έλλην / - είναι τά λόγια του - / πατρίς μου και μητέρα μου / ή / βροχή>>". Στο σημείο αυτό αρχίζει ουσιαστικά και η διερεύνηση της διακειμενικής συγκρότησης του ποιήματος. Οι στίχοι αυτοί στηρίζονται στο πανάρχαιο μοτίβο της ποιητικής αναγνώρισης του ξένου, του περιπλανώμενου, και μοιάζουν σα να απαντούν στο υποθετικό ερώτημα-μοτίβο. Θα αναφέρουμε ενδεικτικά τους στίχους από την Οδύσσεια, που η Αρήτη, σύζυγος του Αλκίνοου ρωτάει τον Οδυσσέα για την καταγωγή του:

"Ξείνε, τό μέν σε πρώτον ἐγών εἰρήσομαι αὐτή·
τίς, πόθεν εἰς ἀνδρῶν; τίς τοι τάδε εἶματ' ἔδωκες;
οὐ δὴ φῆς ἐπὶ πόντον ἀλώμενος ἐνθάδ' ἰκέσθαι;"
(Οδύσσεια, η', στ. 237- 239)⁹¹

Το ίδιο όμως μοτίβο συναντάμε και στο κείμενο που πιστεύουμε ότι αποτελεί δείκτη διακειμενικής σύγκλισης, τον IV "Πυθιόνικο" του Πίνδαρου⁹². Στην πέμπτη στροφή αυτού του ύμνου περιγράφεται η σκηνή της αναγνώρισης του Ιάσονα από τον Πελία και της συμμετοχής του στην αρματοδρομία:

"[...] κλέπτων δέ θυμῷ
δεῖμα προσήνεπε: "Ποῖαν γαῖαν, ὦ ξεῖν', εὖχεται

⁹¹ Homer, *The Odyssey*, Volum I, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

⁹² Στον ύμνο αυτό ο ποιητής μετά από ένα εκτενές προοίμιο αναπτύσσει τον Αργοναυτικό μύθο, ο οποίος συνδέεται με τον αποικισμό της Κυρήνης. Οι Αργοναύτες, όταν έφτασαν στη Λήμνο, έκαναν έρωτα με τις Λήμιες γυναίκες. Τα παιδιά τους μεγαλώνοντας πήγαν στη Σπάρτη, για να βρουν τους πατεράδες τους. Αργότερα μετοίκησαν στη Θήρα και μετά από χρόνια ένας απόγονός τους, ο Βάττος, πήρε Θηραίους και αποίκισε την Κυρήνη. Μετά από οχτώ γενιές ο Αρχεσίλας, απόγονος του Βάττου, είναι βασιλιάς της Κυρήνης και προς τιμή του ο Πίνδαρος γράφει τον Πυθιόνικο.

πατρίδ' ἔμμεν; καί τίς ἀνθρώ-
πων σε χαμαιγενέων πολιᾶς
ἔξάνηκες γαστρός; ἔχθίστοισι μὴ ψεύδεσιν
καταμιάναις εἰπέ γένναν".
(Ἀρχεσιλάω Κυρηναίω ἄρματι)⁹³.

Εἶναι αναγκαῖο ὅμως να μὴν αποσυνδέσουμε το μοτίβο ἀπὸ τὴν ομηρικὴ του καταγωγή. Οἱ ομηρικὲς του ρίζες γίνονται πιο εμφανεῖς στο ποίημα τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ "Ὁ ξένος"⁹⁴:

<<Ξένε, ποιὸς εἶναι ὁ τόπος σου, καὶ ποιὸ ' ναι τ' ὄνομά σου;>>

<<Κι ἂν εἶμαι ἀκόμα στ' ὄνειρο, ξένος ἐγὼ δέν εἶμαι·
βλέπω γαλάζια ἀκρογυαλιά κ' ἑλιές λιγνοῦφασμένες,
βλέπω καὶ κάστρο, στό γυαλί νά πέφτει τοῦ πελάγου>>. [...]

Σε ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο διακειμενικῆς σύγκλισης ὁ Εγγονόπουλος με τὸ στίχο: "πατρίς μου καὶ μητέρα μου ἢ βροχή" <<αντιστρέφει>> τὸν ἀρχαιοελληνικὸ μῦθο. Ὁ στίχος συνειρμικὰ ἀνακαλεῖ τὸ μῦθο τῆς <<Χρυσῆς βροχῆς>>⁹⁵ σὴν ὁποία μεταμορφώθηκε ὁ Δίας γιὰ νὰ συναντήσῃ τὴ Δανάη. Το μοτίβο ὅμως τῆς χρυσῆς βροχῆς ὑπάρχει καὶ στὸν Πίνδαρο:

⁹³ *The Odes of Pindar*, with an introduction and an English translation by sir JOHN SANDYS, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, MCMLXVIII, p. 208.

⁹⁴ Ἄγγελου Σικελιανοῦ, "Ποιήματα δημοσιευμένα ἀπὸ τὸν ποιητὴ", *Λυρικός Βίος*, τόμ. ΣΤ', Ἴκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 55.

⁹⁵ "Ἀκρίσιω δέ παρὶ παίδων γενέσεως ἄρρένων χρηστηριαζομένω ὁ θεὸς ἔφη γενέσθαι παῖδα ἐκ τῆς θυγατρὸς, ὅς αὐτὸν ἀποκτενεῖ. δεῖσας δέ ὁ Ἀκρίσιος τοῦτο, ὑπὸ γῆν θάλαμον κατασκευάσας χάλκεον τὴν Δανάην ἐφρούρει. ταύτην μὲν, ὡς ἔνιοι λέγουσιν, ἐφθειρε Προῖτος, ὄθεν αὐτοῖς καὶ ἡ στάσις ἐκινήθη· ὡς δέ ἔνιοι φασί, Ζεὺς μεταμορφωθείς εἰς χρυσὸν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρῆεις κόλπους συνήλθεν· αἰσθόμενος δέ Ἀκρίσιος ὕστερον ἐξ αὐτῆς γεγεννημένον Περσέα, μὴ πιστεύσας ὑπὸ Διὸς ἐφθάρθαι, τὴν θυγατέρα μετὰ τοῦ παιδὸς εἰς λάρνακα βαλὼν ἐρριψεν εἰς θάλασσαν" (Ἀπολλόδωρος, Βιβλιοθήκη, IV, 1). Σύμφωνα λοιπὸν με τὴν παράδοση ὁ Δίας γοητευμένος ἀπὸ τὴν ομορφιά τῆς Δανάης μεταμορφώθηκε σε χρυσὴ βροχὴ καὶ μπῆκε σὴν φυλακὴ τῆς. Ἀπὸ τὴν ἔνωση αὐτὴ γεννήθηκε ὁ Περσέας ποὺ ἐχτίσε τὶς Μινύκηνες. Ὁ μῦθος τῆς Δανάης εἶχε ἐμπνεύσει πολλοὺς καλλιτέχνες καὶ ἡ παράστασή του σώζεται σε πολλὰ ερυθρόμορφα ἀγγεῖα τῆς ἐλληνικῆς κλασικῆς καὶ ρωμαϊκῆς περιόδου. Στὰ νεότερα χρόνια ἐνέπνευσε πολλοὺς ζωγράφους, ὅπως τὸν Κορέτζιο, τὸν Τιτσιάνο, τὸν Τιτορέντο, τὸν Ρέμπραντ, τὸν Βαν Ντάικ κ. ἄ.

1. "[...] χρυσαῖς νιφάδεσιν ἔρριψεν πόλιν"
(Ολυμπιόνικος 7, 53)⁹⁶

2. "ὥς ἄρα μάνυε. τοί δ' οὐτ' ὦν ἀκοῦσαι
οὐτ' ἰδεῖν εὐχοντο πεμπταῖον γεγεννημένον. ἀλλ' ἐν
κέκρυπτο γάρ σχοίνῳ βατιᾶ τ' ἐν ἀπειράτῳ,
ἴων ξανθαῖσι καί παμπορφύροις ἀ-
κτίσι βεβρεγμένος ἀβρόν σῶμα· τό καί κατεφάμιξεν καλεῖσθαι
νιν χρόνῳ σύμπναντι μάτηρ
τοῦτ' ὄνυμ' ἀθάνατον."
(Ολυμπιόνικος 6, 52-59)⁹⁷.

Η τρίτη ενότητα θεματικά και χρονικά καλύπτει την περίοδο της επιστροφής: "τώρα γυρνᾶ στά <<τέρματα>> / μέσ' στήν πολυκοσμία και τίς μουσικές και τή λαϊκή χαρά / κι' ἀνακατεύεται / - γίνεται ἕνα - / μέ τό πλῆθος". Η επίκληση της ελληνικής ταυτότητας και η μετωνυμική χρήση της <<βροχής>> ως εθνολογικού προσδιορισμού πιστεύουμε ότι δεν υπερβαίνει τη γεωγραφία της ποιητικής του Εγγονόπουλου αλλά βρίσκεται εντός των ορίων της και μάλιστα με ὀρους δηλωτικούς της υπερρεαλιστικής καταγωγής και της ταυτότητας του ποιητή. Στο πρώτο ποίημα της συλλογής "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν", το "Τραμ και Ακρόπολις" αποδίδεται ποιητική εικόνα με αντίστοιχους λεκτικούς ὀρους που συμβολίζουν το ταξίδι του ποιητή με το ὄχημα της νέας ποίησης. Ας θυμηθούμε τους στίχους:

"μέσ' στή μονότονη βροχή / τίς λάσπες / τήν τεφρήν ἀτμόσφαιρα / τά τραμ περνοῦνε / και μέσ' ἀπό τήν ξερμη ἀγορά / - πού νέκρωσε ἡ βροχή - / πηγαίνουν πρὸς / τά / τέρματα"⁹⁸.

Ο ποιητής χρησιμοποιώντας μοτίβα της νεοσυμβολιστικής παράδοσης διαγράφει την πορεία του υπερρεαλιστικού του ταξιδιού αλλά ταυτόχρονα οριοθετεί και το στόχο της ποιητικής του προσπάθειας. Τα τραμ-ποιητές του υπερρεαλισμού μέσα σε ένα υγρό και βροχερό τοπίο θα φτάσουν στα <<τέρματα>>, στο στόχο της νέας ποίησης. Ο Εγγονόπουλος με το πρώτο του ποίημα ἔδωσε και το

⁹⁶ *The Odes of Pindar*, ὁ. π..

⁹⁷ Πίνδαρος, *Ολυμπιόνικοι Α'*, μτφρ. εισαγ. σχόλ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1998.

⁹⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 11.

στίγμα των κινήσεων του, χαρτογράφησε την ποιητική του περιπλάνηση, έδωσε τα πρώτα στοιχεία της ποιητικής του ταυτότητας.

Στην επιστροφή του από την εξορία (συμβολική) ο ποιητής συμμετέχει σε ένα πανηγύρι χαράς σε μια γιορτή, σε μια υποδοχή και περιγράφει μια εικόνα που αναγκαστικά θα τη συσχετίσουμε με τις <<Ωδές>> του Πίνδαρου, όχι τόσο με το περιεχόμενο όσο με τους λόγους που γράφτηκαν και για ποιον γράφτηκαν. Τα <<τέρατα>> μπορεί να παίρνουν και αυτά μερίδιο της μεταφορικής σημασιοδότησης ολόκληρου του ποιήματος και να έχουν τη δική τους συμβολή στη συγκρότηση της αυτοαναφορικότητας αλλά λειτουργούν και αυτόνομα με την έννοια ότι παραπέμπουν στο γεγονός της επιστροφής του Αρχεσίλα, του βασιλιά της Κυρήνης, που νίκησε στις αρματοδρομίες και ο Πίνδαρος του αφιέρωσε τις δύο <<Ωδές>>. Η επιστροφή για τον Εγγονόπουλο περιέχει ένα είδος αποξένωσης και ο ίδιος αμφιβάλλει για την αυθεντικότητα των πραγμάτων ή την ειλικρίνεια των ανθρώπων. Η τελευταία μάλιστα ενότητα του ποιήματος που ουσιαστικά συμπληρώνει την προηγούμενη και εισάγεται με το δηλωτικό σημασιών ρήμα <<κι' αισθάνεται>> εκφράζει το μετωρισμό και το αμφίσημο των συναισθημάτων του ποιητικού υποκειμένου: "κι' αισθάνετ' / άλλοτε / σά βασιλιάς άναμεσίς στους ύπηκούς του / κι' άλλοτε πάλι / - τήν ίδια ακριβώς στιγμή - / σάν / άρχοντας έξόριστος / άνάμεσα / σέ ξένους / - κι' άγνωστους / λαούς". Προσεγγίζοντας τα όρια της διακειμενικότητας επιχειρούμε και τις διαστάσεις της ερμηνείας. Καταλήγουμε στον <<V>> <<Πυθιόνικο>> του Πίνδαρου και επιλέγουμε τα αποσπάσματα:

"Ο πλούτος εύρυσθενής,
δταν τις άρετᾶ κεκραμένον καθαροᾶ
βροτήσιος άνήρ πότμου παραδόντος αυτόν άνάγη
πολύφιλον έπέταν.
ὦ θεόμορ Ἄρχεσίλα,
σύ τοί νιν κλυτᾶς
αἰῶνος άκρᾶν βαθμίδων άπο
σύν εύδοξία μετανίσειαι
έκατι χρυσαρμάτου Κάστορος·
εύδιαν δς μετά χειμέριον δμβρον τεάν
καταιθύσει μάκαιραν έστίαν"
(στρ. α', στ. 1-11)⁹⁹

Σε ρηματικό επίπεδο διακειμενική σχέση μπορούμε να εντοπίσουμε ανάμεσα στο πρώτο σκέλος του συναισθηματικού μετωρισμού του Εγγονόπουλου (σά

⁹⁹ *The Odes of Pindar*, ό. π., σελ. 234.

βασιλιάς ἀναμεισὶς στοὺς ὑπηκόους του) και στους στίχους του Πίνδαρου ἀπὸ την ἴδια <<Ωδή>>:

"μάκαρ μὲν ἀνδρῶν μέτα
ἔναιεν, ἦρωσ δ' ἔπειτα λαοσεβῆς"
(στρ. δ', στ. 94-95)¹⁰⁰

στίχοι οἱ ὁποῖοι ἐκφράζουν τὴ δόξα και τὸ μεγαλεῖο του νικητῆ ἀρματοδρόμου ἀλλὰ και ἀργότερα ἐξοριστοῦ βασιλιά. Ἐχει ἐνδιαφέρον ἡ παρατήρηση του Παναγῆ Λεκατσά πὼς τον IV <<Πυθιόνικο>> τον παρήγγειλε ὁ Δημόφιλος σαν φιλοφρόνηση και δῶρο πρὸς τον Ἀρκεσίλαο γιὰ να του δώσει τὸ δικαίωμα ἐπιστροφῆς ἀπὸ τὴν ἐξορία. Εἶναι γεγονός μετὰ ἀπὸ τὶς ἐπισημάνσεις αὐτές ὅτι τὸ μοτίβο τῆς ἐξορίας και τῆς φυγῆς λειτούργησε ὡς γέφυρα διακειμενικῆς σύνδεσης και ἐναύσημα ἐμπνεύσεως ποιητικῆς στον Νίκο Ἐγγονόπουλο.

* * *

Στοιχεῖα τῆς νεορομαντικῆς και νεοσυμβολιστικῆς ποιητικῆς παράδοσης πιστεύουμε ὅτι ἀνιχνεύονται στο ποίημα του Ἐγγονόπουλου "Ἡ πραγματικότητα"¹⁰¹ (Ἐλευσις). Παράλληλα ἡ θεματικὴ του ἐντάσσεται στο πλαίσιο των αὐτοαναφορικῶν υποδηλώσεων τῆς γραφῆς, που σχετίζονται με τὴ διττὴ ιδιότητα του υποκειμένου, τὴν ἐρωτικὴ και τὴν ποιητικὴ. Στὶς πρώτες στιχικὲς περιόδους ἀφηγηματικὰ κυριαρχεῖ ἡ περιγραφή του <<πλοιάρχου>>: "Τὸ πλοῖο μπῆκε στὴν περιοχὴ τῆς πυκνῆς ὀμίχλης. Μιά καμ- / πάνα ἤχαι ἀπεγνωσμένα στὴν πλώρη : ἡ πορεία τώρα εἶναι / γεμάτη ἀπειρους κινδύνους. Ὅμως, στὴ γέφυρα, γρηγορεῖ / ὁ πλοίαρχος, ἀγρυπνος, ἀγριεμένος, καὶ ὀδηγεῖ τὸ σκάφος / ἀσφαλῶς. Ὁ πλοίαρχος ... Ἡ Ματιὰ του, τὸ βλέμμα του ... Ναι, / πράγματι, αὐτὸ τὸ βλέμμα του εἶναι τὸ πᾶν. Ὅπως τώρα, ὀρ- / θάνοιχτο, σκληρό, τρυπᾶ ἀμοικτίρμονα τοὺς τεφρόχρωμους / μπερντέδες πού κρεμᾶ πυκνοὺς ἢ καταχνιά, ἔτσι, ἄλλοτε, / διεισδύει μέσα στοὺς σκολιούς μαϊάνδρους τῆς ἀνθρώπινης / ψυχῆς, εἰσχωρεῖ στὰ ἄδυστα τῆς Μοίρας...". Πιστεύουμε ὅτι ἡ περιγραφή ἀντιστοιχεῖ στο κλίμα των πρώιμων <<υπερρεαλιστικῶν>> ἐπιδράσεων ἀπὸ τὴν ποίηση του Ἀλέξανδρου Μπάρρα:

"Ὡσότου μπῆκε ὁ πλοίαρχος
πολύ αὐστηρός, πανέτοιμος
τά πάντα ν' ἀντιμετωπίσει,

¹⁰⁰ *The Odes of Pindar*, ὁ. π., σελ. 242.

¹⁰¹ Νίκου Ἐγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 147.

ἄνθρωπος τῶν ἐκτάκτων περιστάσεων
πού ἔχει μελαγχολήσεις
σ' αὐτό τό ἀπίστευτα ἥσυχο
κι ἄνιαρό ταξίδι.

Ἐὖνθρωπος πού ὀφείλει νά προΐδει
τά πάντα!"
(Alcool)¹⁰²

Το ποίημα του Εγγονόπουλου χρησιμοποιεῖ τὴ ρητορικὴ τροπὴ τῆς μεταφορᾶς για να υποδηλώσει τὴν αυτοαναφορικὴ του πρόθεση. Αὐτό δε σημαίνει ὅτι δεν μπορούμε να διακρίνουμε και γενικότερους συμβολισμούς, καθὼς ὁ μεσσιανιστικὸς χαρακτήρας τῆς περιγραφῆς τῆς προσδίδει και ευρύτερες, θρησκευτικὸ κυρίως περιεχομένου, διαστάσεις. Στο ποίημα του Μπάρρα, ἀντίθετα, ἡ περιγραφή κινεῖται σε ρεαλιστικά πλαίσια. Και τα δύο ὅμως αποσπάσματα ἀναπτύσσονται στο ἴδιο εικονιστικὸ πλαίσιο και ἔχουν τὴν ἴδια περιγραφικὴ ἀφετηρία. Στα πλαίσια τῶν φανταστικῶν αυτοβιογραφικῶν ἀλλὰ και αυτοσαρκαστικῶν ἐμμοῶν του Μπάρρα ὁ ποιητὴς εἶναι και ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς ἀφήγησης, καθὼς στο ποίημα <<ζει>> τὴ στιγμή του θανάτου του πάνω σε ἕνα πλοίο:

"... Πὼς εἶναι Ποιητὴς,
πὼς πέθανε ἕνας Ποιητὴς,
πὼς θά' πρεπε σέ φέρετρο
τουλάχιστον ἀπὸ κοράλλι
νά κλειστεῖ..."

Ἡ ἐπισημάνση αὐτὴ προσανατολίζει σε μια δευτέρη διακειμενικὴ συσχέτιση με ἄλλο ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου:

"...<<Ποῦ βρισκόμαστε;>> / ἐρώτησε. Ἐὖν Ποιητὴς ἐσηκώθηκε, πλησίασε τό φιλιστρίνι, / κι' ἐνῶ μέ τό δεξιὸ χέρι χὰιδενε τὴ χὰιτη τοῦ λιονταριοῦ, ἔρριξε / ὄξω μιὰ ματιὰ. <<Πλησιάζουμε>>, εἶταν ἀκριβῶς οἱ λέξεις πού / εἶπε, <<πλησιάζουμε στὴ Βηρυτό>> [...] Μιὰ κόρη ξεμάκρυνε ἀπ' τό / χορό, γονάτισε χὰμω, καί κούρδιζε τό γραμμόφωνο. Ἐὖν ποιη- / τὴς, πάλι ἐκεῖ. <<Χλωμότερος κι' ἀπὸ τὴ Σελήνη>>, τῆς εἶπε".

¹⁰² Ἀλέξανδρου Μπάρρα, *Συνθέσεις*, Βιβλίο Δεύτερο, 1938, στὴν ἐκδ. "Ἀθροισμα", *Ποίηση 1933 - 1983*, Ἰκαρος, Ἀθήνα 1983., σελ. 64.

Στα δύο ποιήματα όμως του Εγγονόπουλου αναπτύσσεται και μια εσωτερική διακειμενικότητα. Για παράδειγμα, παρουσιάζουν αντιστοιχίες στους ερωτικούς τους συμβολισμούς:

1. "Τότε όρμα, χουφτιάζει τούς μαστούς της, και τή φιλά παράφορα στό στόμα"
(Το παραμύθι της ωραίας των μεγάλων πουλιών)

2. "Έναποθέτει χάμω τή στάμνα, τόν πλησιάζει, και προτείνοντας τούς ξεγυμνωμένους ωραίους μαστούς της : <<Μή τούς άγγίξης, του λείει, είναι τριαντάφυλλα και φυλλορροσύν. / "Όμως, νά τούς θωπεύης>> Καί πάλε : <<"Όχι, κάμε τους δ, τι θέλεις, είναι δικοί σου, καλέ μου, σου τούς χαρίζω>>.
(Η πραγματικότητα)

Τα ποιήματα του Εγγονόπουλου επικοινωνούν με το ποίημα του Αλέξανδρου Μπάρα πάνω στο θέμα του ποιητικού θανάτου. Μεταξύ τους, όμως, συγκλίνουν και επαναλαμβάνουν την εικόνα της ερωτικής τελετής-προσφοράς με σημείο αναφοράς το όνειρο.

2. Η ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ

Στο πλαίσιο της ανίχνευσης των ποιητικών προθέσεων εντάσσεται και η διαπίστωση ότι σε ορισμένα κείμενα ο ποιητής υιοθετεί την πρακτική των μεταμορφώσεων συνενώνοντας όλες τις εκφάνσεις της ποιητικής εμπειρίας (αναγνωστικές, βιοματικές). Στα κείμενα αυτά λανθάνουν ορισμένα πραγματολογικά στοιχεία, που η ποιητική έμπνευση χρησιμοποιεί ως γέφυρα ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα. Η αναγωγή αυτών των στοιχείων στο πεδίο της αυτοαναφορικότητας διευρύνει τα όρια της πολυσημίας του ποιητικού του λόγου. Η πρακτική αυτή μπορεί να ξενίζει με την ασάφεια ή να ξαφνιάζει με την πρωτοτυπία της αλλά στην πραγματικότητα ανταποκρίνεται στις ποιητικές προθέσεις, τη διεύρυνση δηλαδή της αυτοαναφορικότητας του ποιητικού του λόγου.

2.1. ΛΥΚΟΣ, ΚΡΟΚΟΔΕΙΛΟΣ, ΠΟΥΛΙ

¹⁰³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 114-115.

Την κρυπτική πτυχή της αυτοαναφοράς και μάλιστα μέσα από τις διαστάσεις της μεταμορφωτικής ταύτισης συναντάμε στο ποίημα "Η πείρα"¹⁰⁴ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Στην πρώτη στιχική περίοδο ο ποιητής γράφει: "Πρέπει νά τσακώσουμε τό λύκο μέσα στήν τρούπα του, μέσα στό θολάμι του. Νάν τόν κωλοσύρουμε δξω, στόν ἐλεύθερον ἀγέρα. Νάν τοῦ βάλουμε μιά σειρά λαμπερά ἄστρα -κοσμητικά- στό μέτωπο καί ν' ἀντικαταστήσουμε, μέσα στήν καρδιά του, τό μῖσος του πρός τούς ἀνθρώπους μέ τή φλογερή ἀγάπη πρός αὐτούς". Το ποίημα στηρίζει τις θεματικές του σταθερές στην περιγραφή μιας πράξης, μέσα από την οποία προβάλλουν ως επάλλληλες έννοιες, η αυτοαναφορικότητα και ο αλληγορικός συμβολισμός. Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας το ποίημα στηρίζεται στο σχήμα της <<Αντιστροφής των προσδιορισμών>>, καθώς επαναχρησιμοποιούνται τα δρώντα πρόσωπα και οι περιστάσεις της αρχικής αφήγησης αντιθετικά προσδιορισμένες¹⁰⁵. Ο ποιητής αντιστρέφει τους όρους της φράσης "homo hominis lupus". Η αρνητική σημασιοδότηση του όρου <<lupus>> στα πλαίσια των αυτοαναφορικών υποδηλώσεων του υποκειμένου μετατρέπεται σε θετική. Η ενσυνείδητη ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου με το αφηγούμενο υποκείμενο, το <<λύκο>>, περνά μέσα από μια διαδικασία εσωτερίκευσης συναισθηματικών καταστάσεων και συμπεριφορών που έχουν κοινή συνισταμένη τη μοναχικότητα. Την ταύτιση αυτή αποκαλύπτει η διακειμενική συσχέτιση της περιόδου με αντίστοιχη από το ποίημα "Παράδοσις"¹⁰⁶:

"Ένας λύκος οὐρλιάζει πένθιμα στή γωνιά τῆς σκάλας. Κι' εἶμαι ἐγώ ὁ ἴδιος, ἢ μᾶλλον εἶναι ἡ καρδιά μου πού προσμένει, χρόνια τώρα, τόν ἐρχομό τοῦ Σαρδανάπαλου, ὑπό μορφήν εἴτε φυσιογίου δυναμίτιδος, εἴτε ἀνθους χαρίτων".

Ο παραθεματικός υπότιτλος ("ἐπιστολή πρός ψευδοφιλόσοφο τινά, συνάμα δέ μία τελείως ἄσχετη προσευχή") αποτελεί δείκτη της νοηματικής αυτοσύστασης του κειμένου. Η θρησκευτική επίκληση που ακολουθεί προσδίδει μια ηθικολογική διάσταση στο λόγο: "Μά πῶς, κ ὕ ρ ι ε, ἐπιστέψατε πραγματικά πῶς εἶτανε δυνατό νάν τό ποῦμε ἐπιτυχία, καί μεγάλη μάλιστα, αὐτό πού ἐπλημμυρίσατε τόν βαθύτερο ἑαυτό σας μέ μωροφιλοδοξίες, μέ ἀπληστία γιά ἐπίδειξη κι' ἐπικράτηση, μέ ἄμετρη πλεονεξία μέσα στή στενή περιοχὴ τοῦ ἐπιτηδεύματός σας, ἢ καί πέραν αὐτοῦ;". Στην ἐπόμενη στροφική περίοδο το υποκείμενο προτάσσει τη θρησκευτικότητα υπονομευτικά, αφού ο αποδέκτης της ἐπίκλησης δεν εἶναι ὁ Θεός, ὅπως θα γίνεῖ στην ἐπόμενη περίοδο, ἀλλά ὁ ἀνθρώπος ἢ τουλάχιστον μια κατηγορία ἀνθρώπων,

¹⁰⁴ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 11.

¹⁰⁵ Laurent Jenny, *ὁ. π.*, σελ. 97.

¹⁰⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 47.

που είναι και αντικείμενο της κριτικής του ποιητή. Στην επόμενη όμως στροφική περίοδο εμφανώς δηλώνεται η θεϊκή επίκληση: "Μά πῶς, Κύ ρ ι ε, θά συχωρέσετε ποτέ αὐτή τήν κατάντια τῶν πλασμάτων τῆς δημιουργίας Σας;". Είναι στίχος μέσα από τον οποίο διαγράφεται το αυτοαναφορικό υπόστρωμα της γραφής, καθώς ο ποιητικός λόγος παράλληλα με τη θρησκευτική-ηθικολογική χροιά αποκτά και εναντιωτική-καταγγελτική πρόθεση. Ο ηθικός λόγος του Εγγονόπουλου είναι απαλλαγμένος από θρησκευτικές συμβάσεις και συναφείς στερεοτυπικές αναφορές. Ο ηθικός του λόγος είναι δυναμικός και συνιστά προτροπή, προς την αναγνώριση της αξίας της ανθρωπίνης ελευθερίας και αξιοπρέπειας: "Ὅχι, τοῦ ἀνθρώπου τοῦ πρέπει νά ζῆ μέ τό μέτωπο ψηλά, τά στήθια ξέσκεπα, τήν καρδιά ὀρθάνοιχτη σέ κάθε αἴτημα πού δυνατόν ποτέ ν' ἀντηχήση γύρωθέ του. Ἄκριβῶς ὅπως ὁ λύκος, πού εἶπαμε, μέσα στό θολάμι του". Η αυτοαναφορικότητα συνίσταται στο γεγονός ότι οι στίχοι αυτοί παραπέμπουν στη στάση ζωής του ίδιου του ποιητή¹⁰⁷, απόρροια των εμπειριών και της συνολικά διαμορφωμένης εικόνας του για τον κόσμο και την πραγματικότητα.

Μια άλλη διάσταση της αυτοαναφορικότητας προκύπτει από την υπόδυση ενός προσωπίου, όχι μυθικού ή λογοτεχνικού αλλά μαγικού ή δεισιδαιμονικού. Πρόκειται για τη μορφή του λυκάνθρωπου που κυριαρχεί στη δυτική παράδοση αλλά προέρχεται από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή γραμματεία. Είδαμε παραπάνω ότι ο ποιητής ταυτίζεται άλλοτε άμεσα άλλοτε έμμεσα με το λύκο. Στο ποίημα "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" από την ομώνυμη συλλογή οι λυκάνθρωποι περιγράφονται ως θετική παρουσία :

"τά σπέρματα / λυκανθρώπων / κουράζουν τά πηδάλια / τοῦ ὀρίζοντος / ρίχτουν / ἀναμμένες φλογέρες / μέσα / στά ματωμένα φουστάνια / πού κρέμονται / στά πυκνά κλαργιά / τῶν δέντρων..."¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Παράβαλε τους στίχους:

"ἐφантаζούντανε ἑαυτόν

σάν

ψωριασμένο λύκο

καθώς ὀλ' οἱ ἄνθρωποι

ἀλυχτούσανε γύρω του

οἱ λυσσαγμένοι

σκύλοι"

(Τίμων ο Αθηναίος)

Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 78.

¹⁰⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 82.

Ο ποιητής πιθανολογεί την ταύτιση με το <<λυκάνθρωπο>>, όχι επειδή έλκεται από την ιδέα της μεταμόρφωσης, αλλά επειδή συμμερίζεται το μαρτυρικό διουπόστατο της ύπαρξης και της δημιουργίας:

"κι' ἴσως / ἐγὼ νά εἶμαι πιά / αὐτός ὁ λυκάνθρωπος / τῶν ἀστραπῶν / αὐτός πού λέν / -σά βραδυάζει- / ὁ <<ἄνθρωπος παρένθεσις>> / μέσ' στίς φουσῶνες / τῆς πλεκτάνης / στά / σάβανα / τῆς πορείας / ἐν ὥρᾳ / νυκτός / ὅταν πεθαίνει / ἓνα πουλί / σά θειαφοκέρι"¹⁰⁹.

Στους στίχους αυτούς του ποιήματος περιγράφεται η διαδικασία της λυκανθρωπικής μεταμόρφωσης σαν απώλεια, σα δοκιμασία, αν δεχτούμε το συμβολισμό της ψυχής με το <<πουλί που πεθαίνει σά θειαφοκέρι>>. Ο γιατρός Μάρκελος ο εκ Σίδης, ο οποίος έζησε τα χρόνια των αυτοκρατόρων Αδριανού και Αντωνίνου Πίου (117-161 μ. χ.), στο έργο του <<Περί λυκανθρώπου>> υποστηρίζει ότι η λυκανθρωπία είναι ένα είδος μελαγχολίας. Η ασθένεια αυτή σχετίζεται με τις πλατιά διαδεδομένες σε όλο τον κόσμο δοξασίες ότι μερικοί άνθρωποι μεταμορφώνονται κατά τη διάρκεια της νύχτας σε λύκους αλλά το πρωί επανακτούν την ανθρώπινη τους μορφή. Τέτοιες δοξασίες διασώζονται στις παραδόσεις των Ελλήνων¹¹⁰ και των Ρωμαίων¹¹¹ στην αρχαιότητα.

* * *

Στο ποίημα "Παράδοσις", που χρησιμοποιήσαμε ως διακείμενο, εκτός από την ταύτιση του υποκειμένου με λύκο, υπάρχει και η ταύτιση με κροκόδειλο, ενταγμένη σε ερωτηματικά διατυπωμένη και διαzeugματική πρόταση: "Εἶμαι ἢ δέν εἶμαι ὁ συμμετοχος τοῦ νυκτερινοῦ ἐγκλήματος; Εἶμαι ἢ δέν εἶμαι τό ἀλαλάζον ἄροτρον, ὁ

¹⁰⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *ὁ. π.*, σελ. 83-84.

¹¹⁰ Από την αρχαία ελληνική γραμματεία ο Πausανίας (8, 3, 6) περιγράφει τον Αρκαδικό μύθο του Λυκάονος, ο οποίος συνδέθηκε με ανόσια πράξη. Σύμφωνα με κάποια παραλλαγή ο Λυκάων, όταν φιλοξένησε κάποτε το Δία, του πρόσφερε στο δείπνο ανθρώπινο κρέας. Αυτός μόλις το αντιλήφθηκε οργίστηκε και τον μεταμόρφωσε σε λύκο. Ο Πausανίας αναφέρει ότι υπήρχε μια παράδοση πως, όποιος μετέπειτα θυσίαζε στο Λύκαιο Δία, γινόταν λύκος για λίγο διάστημα. Πληροφορίες μας δίνει και ο Απολλοδώρος (3, 8, 1-2), ρίχνοντας όμως τις ευθύνες στους γιούς του Λυκάονα, που ήταν αλαζόνες και ασεβείς: "τοῦτον ἔνιοι διὰ τὴν τῶν Λυκάονος παίδων δυσσέβειαν εἶπον γεγενῆσθαι". (Απολλοδώρου *Βιβλιοθήκη*, τόμ. Β', ἀφοῖ Τολίδη, σελ. 46).

¹¹¹ Στη ρωμαϊκή παράδοση χαρακτηριστικό είναι το κείμενο του Πετρώνιου "Σατυρικόν" (κεφ. 62), όπου ένας δούλος αφηγείται ένα περιστατικό, που είχε ζήσει, με τη λυκανθρωπία ενός στρατιώτη. (Πετρώνιου, *Σατυρικόν*, Μτφρ. Μ. Γ. Μερακλής, Γνώση, Αθήνα 1983, σελ. 79-80).

κροκόδειλος-βενζίνη; Είμαι ἢ δέν εἶμαι ἢ πύρινη περικεφαλαία τοῦ σκυτοτόμου, ὁ πολέμιος τῶν ἀστραπῶν;". Ο ὑπαρξιακός χαρακτήρας του εισαγωγικού αντιθετικού ζεύγματος προσανατολίζει ἀνάλογα καὶ τὴν ἐρμηνεία. Ἀπὸ τὶς κατηγορηματικὲς ιδιότητες τοῦ υποκειμένου θα ξεχωρίσουμε τὸν κροκόδειλο, γιατί πιστεύουμε ὅτι υποκρύπτει πραγματολογικὸ καὶ διακειμενικὸ βάθος. Ὡς πρὸς τὸ πρῶτο θα αναφέρουμε ὅτι σχετίζεται με τὴ θρησκεία τῆς ἀρχαίας Αἰγύπτου¹¹². Ὡς πρὸς τὸ δεύτερο θα αναφέρουμε τὸ ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου "Τα ξοανόμορφα εἶδωλα τοῦ αερολιμένος"¹¹³:

"ἔφυγαν γιὰ πάντα
μακρὰ μας
τὰ λιθάρια τῆς ἀνατολῆς
- ἐπιθαλάμιοι νεκροὶ κροκόδειλοι
μέσα στ' ἀνάκτορα
πού ἔβαψαν κίτρινα
οἱ ραπτομηχανές - "

Πιστεύουμε ὅμως ὅτι στους στίχους αὐτοὺς γίνεται ἐμφανὴς ἡ συσχέτιση τοῦ ποιητικῆς συμβόλου τοῦ Εγγονόπουλου με τὸ θρησκευτικὸ σύμβολο τῶν ἀρχαίων Αἰγυπτίων. Στὴ "Βίβλο τῶν Νεκρῶν" ὑπάρχει ἡ μαγικὴ ἐπιωδὴ¹¹⁴:

"[...]

Φύγε μακριά, ὦ Κροκόδειλε τῆς Δύσης, που ζεῖς στα ἀκούραστα ἀστρα. Το μῖασμά σου εἶναι στὴν κοιλιά μου, γιατί ἔχω ἀπορροφήσει τὴ δύναμη τοῦ Ὁσίρη καὶ εἶμαι ὁ Σηθ".

"[...]

Φύγε μακριά, ὦ Κροκόδειλε τῆς Ανατολῆς που τρέφεται με ἐκείνους που τρώνε σκουπίδια καὶ ἀπορρίμματα καὶ ἀκαθαρσίες. Το μῖασμά σου εἶναι στὴν κοιλιά μου. Προχωρῶ, γιατί εἶμαι ὁ Ὁσίρης".

¹¹² Μορφὴ κροκοδείλου εἶχε ὁ θεὸς Σεμπέκ, κέντρο λατρείας τοῦ οὐοίου ἴπαν ἡ ἐπαρχία τοῦ Φαγιούμ, στὸν 21 ὁ νομὸ τῆς Κάτω Αἰγύπτου. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες μάλιστα τῆς ἔδωσαν τὸ ὄνομα <<Κροκοδείλων Πόλις>>. Ὅμως ἡ μορφὴ τοῦ κροκοδείλου καταλάμβανε ξεχωριστὴ θέση στὴν αἰγυπτιακὴ θρησκευτικὴ λατρεία. Στὴν Αἰγυπτιακὴ Βίβλο τῶν Νεκρῶν ὁ κροκόδειλος εἶναι ἔμβλημα τοῦ θεοῦ Σηθ στὴν τυφωνικὴ τοῦ ὄψη, σύμβολο τῆς θηριωδίας καὶ τοῦ κακοῦ. Ἄλλος θεός, ὁ Σούχης ἴπαν κροκοδειλοκέφαλος καὶ συμβόλιζε τὰ ἀπεχθὴ πάθη. Οἱ Αἰγύπτιοι πίστευαν ὅτι, δταν κατὰπινε ὑη Σελήνη, ἐκλαίγε, γι' αὐτὸ ἔβγαλαν καὶ τὴ φράση <<κροκοδεῖλια δάκρυα>>.

¹¹³ Νίκου Εγγονόπουλου, ὁ. π., σελ. 60.

¹¹⁴ Αἰγυπτιακὴ Βίβλος τῶν Νεκρῶν, ἀπόδ. Ἀνδρέας Τσάκαλης, Πύρινος Κόσμος, Ἀθήνα 1993, σελ.172.

Στον Εγγονόπουλο οι κροκόδειλοι παρουσιάζονται άλλοτε με θετική και άλλοτε με αρνητική σημασιολόγηση. Σε ποίημα του Εμπειρίκου οι κροκόδειλοι δηλώνονται εμφανώς ως θετική παρουσία:

[...] "καί οἱ δρόμοι δέν θά φανερωθοῦν παρά σέ αὐτούς καί στούς πιό χαϊδεμένους κροκοδείλους δλόκληρης τῆς περιφέρειας".

(Ἡ Παναγία με το ψάρι)¹¹⁵

Στο ποίημα που εξετάζουμε η σύζευξη του όρου <<κροκόδειλος>> στον ίδιο στίχο με τη λέξη <<βενζίνη>> παραπέμπει στο ομώνυμο ποίημα της ίδιας συλλογής και προσανατολίζει την έρευνα στον εντοπισμό της μετωνυμικής σχέσης που συνδέει τους ποιητικούς όρους <<βενζίνη>> και <<πουλί>>, αφού το τελευταίο αποτελεί δρώσα μονάδα και εννοιολογική σταθερά του ποιήματος. Σε διακειμενικό επίπεδο επίσης ανιχνεύεται σχέση ανάμεσα στο ποίημα του Εγγονόπουλου και τη μνεία που κάνει ο Πλούταρχος στο έργο του "Περί Ίσιδος και Οσίριδος":

"Οὐ μὴ οὐδ' ὁ κροκόδειλος αἰτίας πιθανῆς ἀμοιροῦσαν ἔσχικε τιμὴν, ἀλλὰ μίμημα θεοῦ λέγεται γεγονέναι μόνος μὲν ἄγλωσσος ὦν· φωνῆς γάρ ὁ θεῖος λόγος ἀπροσδεῆς ἔστι καί <<δι' ἀψόφου βαίνων κελεύθου κατά δίκην τά θνήτ' ἄγει>> (Εὐριπίδης, Τρωάδες 887 - 88)· μόνου δέ φασίν ἐν ὑγρῷ διαιτωμένοι τὰς ὄψεις ὑμένα λεῖον καί διαφανῆ παρακαλύπτειν ἐκ τοῦ μετώπου κατερχόμενον, ὥστε βλέπειν μὴ βλεπόμενον, ὃ τῷ πρώτῳ θεῷ συμβέβηκεν"¹¹⁶.

Πέρα από τις κατά τον Πλούταρχο περιγραφόμενες <<μαγικές>> ιδιότητες του κροκόδειλου από τους αρχαίους Αιγυπτίους, που αποτελούν έμμεσα και αιτίες υπαρξιακής ταύτισης του ποιητικού υποκειμένου, πρέπει να προσθέσουμε και το γεγονός ότι για την επιστήμη οι κροκόδειλοι αποτελούν τον ζώντα συνδετικό κρίκο με τους δεινόσαυρους και ταυτόχρονα τους πιο στενούς συγγενείς των πτηνών. Οι πληροφορίες αυτές διευκολύνουν και τους ανάλογους συνειρμούς. Στο απόσπασμα από το ποίημα "Παράδοσις", που προηγήθηκε, και στην πρώτη ερωτηματική πρόταση το υποκείμενο αναρωτιέται αν είναι ή δεν είναι ο <<συμμέτοχος του νυκτερινού εγκλήματος>>. Για ποιο όμως έγκλημα πρόκειται; Στο τέλος της πρώτης ενότητας του ποιήματος διαβάζουμε:

¹¹⁵ Ανδρέας Εμπειρίκος, *Υψικάμνος*, σελ. 35.

¹¹⁶ Πλούταρχου, *Περί Ίσιδος και Οσίριδος*, Εισαγωγή.- Μετάφραση: Πασχάλης Πασχίδης, Κατάρι, Αθήνα 1999, σελ. 194.

"Κι' όμως αισθάνομαι γύρω μου νά όγκοῦται ἡ άγανάκτησις κι' ἡ έχθρότης τοῦ πλήθους τῶν Ιερέων. Κατηγγέλθην ἤδη ώς <<προσῆκον σεβασμός>> ὑπό ομάδος άλλοπρόσαλλων παμφάγων έρυθροδέρμων άλιέων. Όμογενεῖς έφοπλισταί καί άντισφαιρισταί τῶν δύο φύλων μ' έστιγμάτισαν ώς <<ποδήλατον έγκέφαλον>> τῶν Χετταίων. Μοῦ προσήφθη άσυστόλως τό έγκλημα διτι έλάκτισα έν στιγμῇ όργῆς, τό Ιερόν όστοῦν τῶν δεινοσαύρων".

Εἶναι φανερό ότι ἡ παρουσία του λεξήματος <<τῶν δεινοσαύρων>> έχει αμφισημικό χαρακτήρα. Ο Εγγονόπουλος με τη δυναμική της μετωνυμίας τραντάζει τα θεμέλια της αυτοαναφοράς. Το <<Ιερόν όστοῦν>> συμβολίζει την παραδοσιακή ποίηση και οι <<δεινόσαυροι>> τους εκπροσώπους της. Οι στίχοι οριοθετοῦν το αντικείμενο και το πεδίο της σύγκρουσης ανάμεσα στους εκπροσώπους της παραδοσιακής ποίησης και στο νέο ποιητή του υπερρεαλισμοῦ. Μια άλλη ένδειξη αυτοαναφορικής μνείας αποτελεί και ἡ φράση <<ποδήλατον έγκέφαλον>>. Το ίδιο το <<ποδήλατο>> γίνεται σύμβολο της νέας ποίησης:

"[...] καί τρέχω / πάνω στά νερά¹¹⁷ / - άκούραστα - / μέ τό λυρικό ποδήλατο / μέ τήν περικεφαλαία / τῆς άγάπης".

Σημειώνουμε ότι από το 1936 ο Ανδρέας Εμπειρικός έχει δημοσιεύσει την "Ενδοχώρα" και τους στίχους από "Τον πλόκαμο της Αλταμίρας": "Η ποίησις εἶναι άνάπτυξι στίλβοντος πδηλάτου[...]", γεγονός που ευνοεί την ταύτιση του στίχου με τον αυτοχαρακτηρισμό του Εγγονόπουλου. Πρόκειται για στίχους που προαγγέλλουν όχι μόνο την περιπέτεια του υπερρεαλισμοῦ αλλά και την προσωπική περιπέτεια του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου.

* * *

¹¹⁷ Η υπερφυής διάβασις των υδάτων. Πρόκειται για διαχρονικό μοτίβο θριάμβου. Αναφέρουμε ενδεικτικά το χωρίο από το "Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο":

"25. τετάρτη δέ φυλακή τῆς νυκτός άπῆλθε πρός αυτούς ό Ίησοῦς περιπατῶν επί τῆς θαλάσσης.

26. καί ιδόντες αὐτόν οἱ μαθηταί επί τήν θάλασσαν περιπατοῦντα έταράχθησαν λέγοντες διτι φάντασμα έστι, καί από τοῦ φόβου έκραξαν. [...]

28. άποκριθείς δέ αὐτῷ ό Πέτρος εἶπε· Κύριε, εἰ σύ εἶ, κέλευσόν με πρός σε έλθειν επί τά ὕδατα.

29. ό δέ εἶπεν, έλθέ. καί καταβάς από τοῦ πλοίου ό Πέτρος περιεπάτησεν επί τά ὕδατα έλθειν πρός τόν Ίησοῦν". (Κεφ. ιδ')

Για το φαινόμενο της υπερύψωσης και διάβασης επί του νερού βλέπε τη μελέτη του Κωνσταντίνου Ίω. Μερεντίτου, "Υπερφυής διάβασις θαλασσῶν καί ποταμῶν έν τῇ άρχαία Ισραηλιτικῇ καί κλασσικῇ γραμματεία, Περιοδ. ΘΕΟΛΟΓΙΑ, Τόμ. 31ος και 32ος, Αθήνα 1960-61.

Μια τρίτη επεδιωκόμενη ταύτιση-μεταμόρφωση συναντάται στο ποίημα "Βενζίνη" από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" και συγκεκριμένα με ένα πουλί. Χωρίς να δηλώνεται ρητά η ποιητική πρόθεση, η ερμηνεία οδηγείται σ' αυτή τη διαπίστωση από τα κειμενικά συμφραζόμενα. Πρώτα είναι απαραίτητο να διευκρινίσουμε ότι το πουλί στην ποίηση του Εγγονόπουλου, ως συνέχεια μιας μακρόχρονης παράδοσης, συμβολίζει την ανθρώπινη ψυχή. Τεκμήριο αποτελεί η τελευταία ενότητα του ποιήματος "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής"¹¹⁸, όπου γίνεται αναφορά στη μοναξιά της ψυχής του υποκειμένου και παραλληλίζεται με την εικόνα ενός πουλιού:

"Έτσι / πού πρέπει / -ίσως νάν κι' ανάγκη απόλυτη- / νά παραβάλω / τήν δλη / κατάσταση / μ' ένα γυαλί / πού όταν / βάζης / τό μάτι βλέπεις / ένα βαθύ / πηγάδι / καί στό / βάθος / ένα / π ο υ λ ί".

Μεταφορική χρήση με ανάλογη σημασιοδότηση προσλαμβάνει ο όρος και σε κείμενα της νεορομαντικής ποίησης. Αναφέρουμε, για παράδειγμα, το στίχο από το ποίημα του Ρώμου Φιλύρα "Το θείο τοπείο", καθώς περιγράφει τον Παρθενώνα:

"Έδω ή ψυχή μου γίνεται πουλί..."¹¹⁹

Θετικά σημασιοδοτημένη είναι η έννοια και στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Αγάπη"¹²⁰:

"Άς μ ή μ' ά κ ο λ ο υ θ ε ί κ α ν ε ί ς. Όλοι μας, σάν μυθολογικοί πολυέλαιοι καί σάν αλεξικέραυνα ελάσματα, άς αναπαυθοῦμε. Μαζί μέ τά πουλιά, μ' ένα πουλί, μέ δύο πουλιά".

Το περιγραφικό πλαίσιο της πρώτης ενότητας του ποιήματος παραπέμπει σε ένα άξενο περιβάλλον, αντίθετο με το ειδυλιακό που έχουμε συνηθίσει να εντάσσουμε και να εκφράζουμε στην τέχνη το ερωτικό συναίσθημα: "μέσα στό δάσος / εκεί όπου ανάμεσα άπ' τά πυκνά κλαργιά / φτάνει λίγο φώς / άπ' τό βαρύ οὔρανό / κοντά στό χῶμα / πού τό σκεπάζει / παχύ στρώμα / σάπια φύλλα / σέ μιά κλάρα χαμηλή / κάθεται ένα / π ο υ λ ί". Η μοναξιά και το σκοτάδι προσημáινουν το συναίσθημα της αποξένωσης, που θα εισχωρήσει στην ψυχή του υποκειμένου-

¹¹⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, ό. π., σελ. 87.

¹¹⁹ Ρώμος Φιλύρας, Άπαντα, (συλλ. <<Θυσία>>, 1919 - 1923), Γκοβόστης, Αθήνα 1939, σελ. 103.

¹²⁰ Νίκου Εγγονόπουλου, ό. π., σελ. 51.

πουλιού. Επισημαίνουμε τη θετική σημασιοδότηση της έννοιας, σύμβολο της ανθρώπινης ψυχής, του λογισμού και των ερωτικών συναισθημάτων. Η απώλειά τους σηματοδοτεί τη μοναξιά του υποκειμένου:

"Εγώ κάποτες, μιά μέρα όδυνηρης μοναξιάς, μιά μέρα όπου είχα ζήσει μακριά από τὰ πουλιά..."

(Ένα ταξίδι στο Ελμπασσάν Ι)¹²¹

Όσον αφορά την ερωτική της διάσταση η λέξη, όπως χρησιμοποιείται στον Εγγονόπουλο, βρίσκει τη σημασιολογική της προέκταση στον Ανδρέα Εμπειρικό:

"Οί λογισμοί τῆς ἡδονῆς εἶναι πουλιά
Πού νύχτα - μέρα διασχίζουν τόν ἀέρα".
(Πουλιά του Προίθου, 15)¹²²

Αλλά και την ταύτισή της με την ψυχή ή το συμβολισμό κάποιου προσώπου την εντοπίζουμε στον Εμπειρικό, σε ποίημα αφιερωμένο στον Ανδρέα Μπρετόν:

"Ασύγκριτο πουλί τῆς οἰκουμένης
[...]
Ἡρωικό πουλί τῆς οἰκουμένης
[...]
Φανατικό πουλί τῆς οἰκουμένης"
(Ο Ανδρέας Μπρετόν)¹²³

Στο ποίημα που εξετάζουμε αν και η περιγραφή που ακολουθεί είναι απαξιωτική για το πουλί (περίεργο, παλιό, μαδημένο, σκεφτικό), εντούτοις λειτουργεί ως αφετηρία νοηματοδότησης και ένταξης του κειμένου σε ένα περιβάλλον έμμεσης αυτοαναφοράς. Η εμφανής καταδήλωση της αρνητικής σημασίας των χαρακτηριστικών του πουλιού προδηλώνει συνθήκες αποξένωσης και μοναξιάς, αποκλεισμού και φυγής. Στο σημείο αυτό προκύπτει διακειμενική συσχέτιση ή κοινός τόπος με το ποίημα "Το έρημο πουλί"¹²⁴ του Γ. Βιζυηνού:

"Ἦλθαν νέφη στά βουνά,

¹²¹ Νίκου Εγγονόπουλου, *ό. π.*, σελ. 98 - 99.

¹²² Ανδρέας Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 56.

¹²³ Ανδρέας Εμπειρικός, *ό. π.*, σελ. 37.

¹²⁴ Γεωργίου Βιζυηνού, *Ποιητικά Προτάλεια*, Εν Κωνσταντινουπόλει, 1873, σελ. 78 - 80.

στ' ἀκροβούνια πέφτει χιόνι·
κρύος άνεμος περνᾷ
καί μέ τά κλαδιά μαλόνει.

Κ' ἕνα ἕνα τά πουλιά
ἐμισέψαν ἀπ' τά ξένα,
καί στήν ἔρημη φωλιά
μόνο μ' ἄφηκαν ἐμένα.

Πέφτ' ἡ πάχνη τήν αὐγή
καί τό δένδρο μου κουρσεύει.
Κι' ὁ Βοριάς μέ κυνηγεῖ,
κι' ἡ βροχή μέ σημαδεύει.

Πῶς νά φύγω δέν ' μπορῶ,
νά σωθῶ τ' ὠρφανεμμένο.
Ἔχω πόνο στό φτερό,
κ' ἔχω πόδι πληγωμένο! ..
[...]"

Το <<σκεπτόμενο>> πουλί στο ποίημα του Εγγονόπουλου κάθεται αδρανές πνευματικά αλλά φορτισμένο ψυχικά, καθώς: "ἀπλούστατα / συνέλαβε δι' αὐτήν / ἔνοχον / πάθος". Η Φιλοκύπρου¹²⁵ εντοπίζει αμφίδρομη λειτουργία του ερωτικού συναισθήματος: "αφενός μεταφέρει το πτηνό στον χώρο των ανθρωπίνων συναισθημάτων κι ενοχών, ενώ αφετέρου εξορίζει τον έρωτα σε έναν αλλότριο τόπο· τονίζεται η ερωτική μοναξιά, ενώ παράλληλα προβάλλεται το παράλογο της ενοχής στον έρωτα". Η παραδοχή των ενοχών μέσα από το παράλογο του έρωτα συστήνει ένα πλέγμα διακειμενικής επικοινωνίας με λογοτεχνικές αποδόσεις του θέματος στην ελληνική αλλά και την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Το θέμα της ενοχής από μια μη αποδεκτή ερωτική σχέση (υπερρεαλισμός;) αναδεικνύεται σε κυρίαρχη σταθερά του ποιήματος. Το θέμα αυτό πραγματεύεται η τραγωδία "Ιππόλυτος" του Ευριπίδη και η "Φαίδρα" του Ρακίνα. Παρόλο που ερμηνευτικά καθίσταται επισφαλής η πρόταση, πιστεύουμε ότι στο βάθος παραμένει ανιχνεύσιμη η διακειμενική σχέση. Από την πρώτη τραγωδία θα παραθέσουμε σχετικό απόσπασμα:

¹²⁵ Έλλη Φιλοκύπρου, *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων*, Διάυλος, Αθήνα 1996, σελ. 77.

"λέξω δέ καί σοί τῆς ἐμῆς γνώμης ὁδόν·
ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν, ἔσκόπουν δ' ὄπως
κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. ἠρξάμην μὲν οὖν
ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καί κρύπτειν νόσον.

[...]

τό δ' ἔργον ἦδη τήν νόσον τε δυσκλεᾶ,
γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὔσ' ἐγίγνωσκον καλῶς,
μίσσημα πᾶσιν".

(*Ιππόλυτος*, στ. 391-407)¹²⁶

Το ίδιο επισφαλές ερμηνευτικά, ωστόσο προκλητική, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η σύνδεση του στίχου με το τραγούδι του <<Ανόσιου Έρωτα>> της δημοτικής μας παράδοσης (*Ο Κριματισμένος*)¹²⁷, ένα τραγούδι που από ό, τι φαίνεται ενέπνευσε και το Σολωμό στη σύνθεση του <<Λάμπρου>>, χωρίς όμως στην περίπτωση του Εγγονόπουλου να υπάρχει τεκμήριο ορατής διακειμενικής επικοινωνίας. Ο Εγγονόπουλος αντλεί στοιχεία από το μύθο. Ανασκευάζει τις αρχικές συνιστώσες της γραφής ενός μοτίβου από τα πλέον διαδεδομένα στην αρχαία αλλά και τη σύγχρονη λογοτεχνία. Το <<ἔνοχο πάθος>> προς ένα αόριστο αποδέκτη θηλυκού γένους (γυναίκα, ποίηση, ζωγραφική) είναι η αιτία της σωματικής και ψυχολογικής κατάπτωσης-φθοράς του υποκειμένου. Αν εκλάβουμε το ποίημα του Εγγονόπουλου ως μια άλλη περίπτωση αυτοαναφοράς, μπορούμε να θεωρήσουμε τη διαδικασία σύνθεσής του καθαρά βιωματική, που σχετίζεται όχι με αυτή καθ' εαυτή την ερωτική διαδικασία αλλά με την άλλη, τη διαδικασία της δημιουργίας, την οποία ως γνωστό ο Εγγονόπουλος υπηρέτησε σαν ποιητής αλλά και σαν ζωγράφος.

Αναφορά στην περιπέτεια της δημιουργίας με έμφαση στη σημασία της ποιητικής ψυχής πραγματοποιεί ο Εγγονόπουλος και στο ποίημα "Αγάπη"¹²⁸ (*Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*). Είναι απαραίτητο να επισημάνουμε ότι ο ποιητής εξαντλώντας τις αμφισημικές δυνατότητες του λόγου οδηγεί την ερμηνεία σε διαφορετικές επισημάνσεις απ' αυτές που ο τίτλος επικαλείται: "Φεύγουμε. Άλλά προτού ν' αποχωριστούμε, ἄς ποῦμε ὅλοι μαζί τό τραγούδι τοῦ πέτρινου αὐτοκινήτου". Και εδώ η περιπέτεια της δημιουργίας παρομοιάζεται με ένα ταξίδι.

¹²⁶ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Κάκτος, μίφρ., Τάσος Ρούσσο, Αθήνα 1993.

¹²⁷ Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τόμ. Α', εκλ. κειμ.-σχόλ. και εισ. Δημητρίου Πετρόπουλου, Βασική Βιβλιοθήκη αρ. 46, Αθήνα.

¹²⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, τόμ. πρώτος, σελ. 51.

Όχημα του ταξιδιού είναι το <<πέτρινο αυτοκίνητο>>¹²⁹. Η ιδιότητα του αυτοκινήτου, <<πέτρινο>>, συνιστά μεταφορική υποδήλωση της φθοράς και της αλλοτρίωσης. Ίσως της ποίησης. Διακειμενικά μάς παραπέμπει σε ένα από τα πρώτα ποιήματα του Ζήση Οικονόμου. Στο ποίημα "Τεχνοσφαίρα" διαβάζουμε τους στίχους:

"Πέτρινος κόσμος και πικρός, στιγμές θλιμμένες κρύες
και βιαστικές σαν τό μοτέρ του Ford και Citroén
τό ταξιμέτρ χτυπά πνιχτά και μόνον οί ώρες κλαϊν
γιά τή ληστεία τής ζωής, γιά μύθους κι ιστορίες"¹³⁰.

Η φράση, επίσης, <<προτοῦ ν' αποχωριστοῦμε>> υποδηλώνει της διαφορετικές κατευθύνσεις που θα ακολουθήσουν, όσοι πάρουν μέρος σ' αυτό το ταξίδι. Και προφανώς ο ποιητής δε δίνει το στίγμα της γεωγραφικής περιπλάνησης αλλά της περιπέτειας όλων αυτών που έχουν επιβιβαστεί στο όχημα της ποίησης και ακολουθούν τη δική τους πορεία μέχρι το τέρμα. Η διευκρίνιση που ακολουθεί στο ποίημα είναι αποκαλυπτική: "Κι' όταν λέω <<πέτρινο>> νά έννοούμεθα : έχει πέτρες μόνο στίς γωνιές, τό υπόλοιπο είναι καμωμένο, ως συνήθως, μέ τούβλα και σανίδες, κι' οί ρόδες είναι από βάμμα ιωδίου". Οι <<πέτρινες γωνίες>> του συμβολίζουν τη στερεότητα των θεμελίων της ποίησης. Τα <<τούβλα και οι σανίδες>> αποτελούν υλικά κατασκευής ενός σπιτιού, ενώ το <<βάμμα ιωδίου>> αποτελεί μεταφορική-χρωματική υποδήλωση της μέθης ή του λιγύγου που προκαλεί στο δημιουργό η ανάγκη της έκφρασης. Ο ποιητής στη συνέχεια καλεί τους συντρόφους του να πάρουν μαζί τους κάποια εφόδια: "Άς πάρουμε μαζί μας τήν ανάμνηση τών ακτινωτῶν δαιδάλων και τά έτεροθαλή χαλίκια τών έμπρηστικῶν κουτιῶν", στίχοι που ο προτρεπτικός χαρακτήρας τους θυμίζει το τέλος της δεύτερης ενότητας του ποιήματος "Καιχησιολογίαι υπό βροχήν"¹³¹:

Άς βουρτσίσουμε τά λασπωμένα πανταλόνια μας
Άς θίξουμε τίς άρπες τῶν φρεάτων
Άς όδηγήσουμε τούς γύφτους πρός τή θάλασσα
Άς δρέψουμε τά στήθη

¹²⁹ Το αυτοκίνητο παρουσιάζεται με ερωτικούς συμβολισμούς στο ομώνυμο ποίημα του Γιώργου Σεφέρη από τη συλλογή "Στροφή" (1932). Παρόμοιο συμβολισμό έχει και το αυτοκίνητο στο ποίημα του Λορέντσου Μαβίλη "Φάληρο", Αθήνα, 1911, (Άπαντα, επιμ. Μιχάλη Περάνθη, 1960, σελ. 155).

¹³⁰ Ζήσης Οικονόμου, Ποιήματα, (1934-1953), "Η εποποιία των αγενών μετάλλων" (1934), εκδ. <<Κέδρος>>, Αθήνα 1977, σελ. 15-16.

¹³¹ Νίκου Εγγονόπουλου, Ποιήματα, τόμ. πρώτος, σελ. 23.

τῶν εὐμορφότερων μας
κοριτσιῶνε"

ως καταγραφή όχι μόνο των προϋποθέσεων μιας διαφορετικής στάσης ζωής αλλά και των ὁρων της νέας ποιητικής δημιουργίας. Παρενθετικά ο παροτρυντικός τόνος παραπέμπει στο ποίημα του Πικάσσο που μεταφράζει ο ποιητής και παρουσιάζει στα "Πεζά Κείμενα". Παραθέτουμε τους στίχους:

"ἄς πραγματοποιήσουν οἱ πόντικοι τό τσουμποῦσι τους ὄπου θέ-
λουν ἀλλ' ἄς μὴ φᾶν τὰ περιστέρια στή φωλιά ἄς μὴ βάλλουν
σημαῖες καί φαναράκια μέσ' στίς πληγές..."¹³².

Ἡ θάλασσα ἄλλωστε αποτελεί και προορισμό των ταξιδιωτῶν: "Ὅπως πάντα, κατεύθυνση δεξιά, πρὸς τὰ φωτεινά ξυλάρμενα τῆς ἀγάπης μας. Θύμησις καὶ θέλησις ἀσφάλτου : ὁ Ποσειδῶν". Οἱ στίχοι αποτελοῦν προϊόν συνειρμικῶν συνδέσεων στη μνήμη του υποκειμένου που σχετίζονται με το χώρο, τις συνθήκες και τον προορισμό του ταξιδιού. Το ἴδιο το υποκείμενο ὁμως διαφοροποιεῖται αυτοπροσδιοριζόμενο: "Γιὰ μένα, ἓνα ἄστρο θά λήη μέσ' στό σερτάρι τό τραγούδι τῆς χαρᾶς μου μ' ἓνα πριόνι". Ὅλη την ποίηση του Εγγονόπουλου στηρίζει σε ἓνα πλέγμα διακειμενικῶν συνδέσεων που αποτελοῦν και κώδικες γραφῆς, οἱ οποίοι προσανατολίζουν την ερμηνεία. Ἐτσι, λοιπόν, <<το τραγούδι τοῦ σερταριοῦ>> αποτελεί ἓναν ἀπὸ τους κώδικες γραφῆς του ποιητῆ που αινιγματικά χρησιμοποιεῖ στην ποίησή του, ὅπως ο ἴδιος αναφέρει στο ποίημα "Στις λυρικές καπνοδόχες ...":

"[...] Νά μὴν λησμονηθῆ ὅτι τὰ σουραύλια ἔπαιζαν, καθ' ὄλην τὴν διάρκειαν τοῦ δράματος, τό τραγούδι <<τοῦ σερταριοῦ>>, ἓνα τραγούδι πού ἐπιφυλάσσεται νά ἐξηγήσῃ καταλλήλως ὁ κωνσταντινοπολίτης Νίκος Εγγονόπουλος σέ μιά μελλούμενην ἔκδοσιν τῶν ἀπάντων του"¹³³.

Στο ποίημα ὁμως το <<σερτάρι>> συμβολίζει το ασυνείδητο που, ἐκτὸς ἀπὸ πηγή χαρᾶς για το υποκείμενο, αποτελεί και μια μορφή τραύματος (πριόνι). Ἐκεῖ στο <<σερτάρι>> το υποκείμενο φυλάει πολύτιμα <<αντικείμενα>>, ὅπως γράφει στο ποίημα "Ὀδοστρωτήρες"¹³⁴:

¹³² Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζά Κείμενα*, ὁ. π., σελ. 13.

¹³³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ὁ. π., σελ. 131 - 132.

¹³⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, ὁ. π., σελ. 35.

"[...] νάν τό κρύψω μέσα στό σεργάρι δπου φυλάω, κρυφά, λόγια κι' ιστορίες ἀπό τό χωριό τῶν ποδηλάτων".

Το ποιητικό υποκείμενο διαφοροποιείται συνειδητά από τους συντρόφους του. Για το ίδιο ταξίδι ο ποιητής θα ακολουθήσει μέσα από δρόμους μυστικούς τη δική του πορεία : "Ἄς μ ἢ μ' ἄ κ ο λ ο υ θ ἦ κ α ν ε ἶ ζ". Ὅμως πιστώνει στην ποιητική ιδιότητα (του ίδιου και των συνταξιδιωτῶν του) τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως φορέας του φωτός και ως απωθητική δύναμη του κινδύνου:"Ὅλοι μας, σάν μυθολογικοί πολυέλαιοι καί σάν ἀλεξικέραυνα ἐλάσματα, ἄς ἀναπαυθοῦμε". Και μαζί με τα πουλιά, που συντροφεύουν ποιητικά το λόγο του Εγγονόπουλου, τους καλεῖ να αναπαυθῶν, γιατί το ταξίδι της δημιουργίας εἶναι μακρινό και κοπιαστικό:"Μαζί μέ τά πουλιά, μ' ἓνα πουλί, μέ δύο πουλιά". Η παρουσία των πουλιῶν με το συμβολισμό των ψυχῶν, των ποιητικῶν ψυχῶν που πιθανόν να εμπειρικλείουν, οδηγεί τους ταξιδιώτες στον προορισμό τους, το χώρο της ποίησης. Τη σύνδεση των πουλιῶν με το συμβολισμό του θανάτου συναντάμε και στο ποίημα "Το γεράκι" ἀπό τη συλλογή "Ἐλευσις":

"Στο μολυβή οὐρανό πετοῦν πουλιά. Μιά βάρκα παλεύει πάνω στ' ἀφρισμένα κύματα. Εἶναι μακρῶνά, ἀλλ' ὀλονέν πλησιάζει"¹³⁵.

Την αινιγματική και ἀμφίσημη παρουσία του πουλιού συναντάμε και στο ποίημα "Ἐπεισόδιο"¹³⁶ ἀπό τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπῆς". Πρόκειται για το πιο σύντομο και περιεκτικό ποίημα του Εγγονόπουλου, που συνταιριάζει δύο ἀπό τα πιο γνωστά ποιητικά του σύμβολα, το πουλί και το φυτό μαγνόλια: "Στά μέρη τῆς Πόλης φυτρώνει ἓνα πουλί πού οἱ ἐντόπιοι τό / λέν μαγνόλια" γράφει ο Εγγονόπουλος. Ο συμβολισμός του πουλιού, στην ἀφηρημένη ἐκδοχή του, πιστεύουμε ότι παραμένει ἐνιαίος σε ὅλη την ποίηση του Εγγονόπουλου. Στο παρόν ποίημα, που συνιστά μια ἰδιότυπη περίπτωση αυτοαναφορικότητας, παρουσιάζεται και με τις δύο του διαστάσεις, την οντολογική και τη μεταφυσική. Η πρώτη προσφέρει στο υποκείμενο τις προϋπὸθέσεις ταύτισης, ἐνῶ η δεύτερη διευρύνει τη σημασιολογική ἐμβέλεια της ἐννοιας. Συγκερασμό και των δύο παρατηροῦμε στο ποίημα "Ἡ Ὑδρα ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ"¹³⁷ με τούς στίχους:

"[...]

Ν' ἀγοράση κιθάρες πού μοῦ πνίγουν τά μάτια, ὡς νά σύρω
τά πέπλα πού κρατᾶ ἡ Σελήνη,

¹³⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 130.

¹³⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 79.

¹³⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 84 - 85.

Στή μορφή μου νά δέση τή μορφή τῶν πουλιῶν".

Το δεύτερο σύμβολο, η μαγνόλια, καταλαμβάνει μια ιδιαίτερη θέση στην ποιητική του μυθολογία. Στις "Σημειώσεις" του πρώτου τόμου ο Εγγονόπουλος αναφερόμενος στο ποίημα γράφει:

"Ἡ Κωνσταντινούπολις δέν ἔχει πλαισιώσει σχεδόν καμιᾶ ἔντονη εἰκόνα τῆς ζωῆς μου. Θυμοῦμαι ὁμως, πάντα, τοὺς ὑπέροχους τῆς κήτους μέ τίς μαγνόλιες"¹³⁸.

Την ίδια εικόνα αποδίδει ποιητικά στο ποίημα "Ενθύμιον τῆς Κωνσταντινουπόλεως". Στην τελευταία ενότητα γράφει:

"τῆς ἀγάπης τά βάσανα μ' ἔχουνε φέρει στό εὐγενικό τό περιγιάλι
κι ὄλο ὁ νοῦς μου εἶναι σέ μιάν ὑπέροχη
ὑπερήφανη μαγνόλια
ὄπου σ' αὐτά τά μέρη ἔδῶ
θάλλει κι ἀνθίζει"¹³⁹

Μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία-αποκωδικοποίηση του συμβόλου επιχειρεί ο Κώστας Γεωργουσόπουλος στο άρθρο του: "Μαγνόλια ἢ περὶ τῶν πτητικῶν φυτῶν": "Ἡ μαγνόλια εἶναι τό κυρίαρχο ὑπόγειο σύμβολο μέσα στήν ποίηση τοῦ Εγγονόπουλου, ἐννοῶ τήν περιπέτεια, τό ἐπεισόδιο τῆς μαγνόλιας. Αὐτό τό παράξενο τροπικό φυτό πού ἐπιχωριάζει γύρω στά Ἐππλάχια καί τά Ἰμαλία φύτρωσε, μυστήριο πῶς, καί κατακυρίεψε τήν Πόλη καί τό νοῦ τοῦ ποιητή καί θέλει νά πετάξει σάν πουλί. Ἐνα πουλί μέ ρίζες. Αὐτός εἶναι ὁ Ἐγγονόπουλος· πουλιά μέ ρίζες εἶναι ὄλες οἱ μεταμφιέσεις τοῦ Ἐγγονόπουλου, ὁ Μπολιβάρ, ὁ Ἰσίδωρος Ντυκάς (...). Αὐτά τά πουλιά βρίσκονται στό βυθό τοῦ φρέατος ἢ στήν κορυφή τῶν κυπαρισσιῶν, νοσταλγοῦν ὁμως τίς ρίζες ἀπ' ὄπου φύτρωσαν"¹⁴⁰.

Ἡ αυτοαναφορικότητα κρύβεται στη συμπύκνωση. Οἱ ποιητικοί ὄροι με τίς ἀντιθετικές τους ιδιότητες :

μαγνόλια = ρίζες, βάθος, καταβύθιση

πουλί = φτερά, ὕψος, ἀνύψωση

¹³⁸ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 157.

¹³⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 116-117.

¹⁴⁰ Περιοδ. *Ἡ Λέξη*, τεύχ. 1, Αθήνα, Γενάρης 1981, σελ. 4-7.

ορίζουν και το εύρος των σημασιολογικών αντιστοιχιών, που οικειοποιείται το υποκείμενο. Ο Εγγονόπουλος <<ζωγραφίζει>> το συναισθηματικό του σύμπαν με λέξεις που η μετωνυμική τους ιδιότητα απελευθερώνει την εκρηκτικότητα των συναισθημάτων του. Η υπόδυση ενός προσώπειου ή η μεταμόρφωση είναι μια από τις προσφιλείς στον Εγγονόπουλο πρακτικές αυτοαναφοράς, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι περιορίζεται σε πρόσωπα αλλά επεκτείνεται και σε αντικείμενα ή άλλα όντα που κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες μπορούν να προσδώσουν στα συμφραζόμενα τη νοηματική εγκυρότητα των ποιητικών προθέσεων.

Ο τίτλος του ποιήματος "Επεισόδιο" σε ένα πρώτο επίπεδο ερμηνείας παραπέμπει στο <<γεγονός, το συμβάν>>, κάτι που συνέβη σε παρελθοντικό χρόνο ως μέρος μιας σειράς γεγονότων ενταγμένων σε μια ενότητα χρόνου παροδικής διάρκειας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως παραπέμπει στην τραγική ποίηση και υποστασιοποιεί όχι μόνο την τραγικότητα του βιώματος αλλά και το μυθικό και δραματικό περίγραμμα της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου. Συνιστά και ο τίτλος μετωνυμία όχι μόνο της ποιητικής πορείας αλλά και της προσωπικής περιπέτειας της ζωής του ποιητή.

Ποιητική ελεγεία για τους όρους και τους παράγοντες της ποιητικής δημιουργίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το ποίημα "Η Ύδρα ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ"¹⁴¹ από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών". Με αφορμή τη διακειμενική χρήση του λεξήματος <<πουλιά>> στην ποίηση του Εγγονόπουλου θα επιχειρήσουμε μια ευρύτερη προσέγγιση. Το ποίημα δομείται πάνω στις θεματικές σταθερές της ποίησης και του έρωτα, οι οποίες επικαλυπτόμενες συγκροτούν το νοηματικό του ιστό. Στον Εγγονόπουλο το ποιητικό παρελθόν μεταμορφώνεται σε παρόν ως δημιουργία και ως ενοχή. Ο Εγγονόπουλος αντιλαμβάνεται την ποιητική πράξη ως μια πράξη κοσμογονική, μια πράξη μέσα στην οποία συσσωρεύεται όλο το παρελθόν που απεγνωσμένα επιζητεί διεξόδους διαφυγής με νέες μορφές δημιουργίας και έκφρασης. Στους πρώτους στίχους γίνεται παραλληλισμός της κοσμικής δημιουργίας με την ποιητική: "Μακρυνές συναυλίες, όπάλινες σπίθες, τοῦ πρώτου σπιτιοῦ / μας μέσ' στή λαύρα τοῦ θέρους, / Στῆς Γῆς τοῦ Πυρός τήν ἀέναη θήρα, στους κάμπους, στά δάση, στά οὐράνια". Η αρχή της ποιητικής δημιουργίας συμπίπτει με την αρχή της κοσμικής δημιουργίας.

Για τις ανάγκες της έρευνας θα αποσπάσουμε από το κείμενο τους στίχους εκείνους που παρουσιάζουν διακειμενικό ενδιαφέρον και καθορίζουν κατά κάποιον τρόπο τα πλαίσια της ερμηνείας: "Θά ἀσπασθῶ ἀπαλά τῆς εἰκόνος τά χεῖλη, θά χαρίσω ἐλπίδες / σ' ἀχιβάδες καί κάστρα / Πού βουβά παραστέκουν σ' ὄσ' ἀγγίζουν οἱ Μοῖρες, κι' ὅταν / δύουν στά πεῦκα τῶν εἰδώλων φεγγίτες / Αὐλακώνουν μ' ἀλόγατα ξύλινα χαμοκέδρου θωπίεις". Πρόκειται για τις τρεις μοῖρες από την

¹⁴¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 84.

αρχαία μυθολογία, την Κλωθώ, τη Λάχεσι και την Άτροπο¹⁴². Σύμφωνα με την παράδοση παρευρίσκονται δίπλα στη γέννηση κάθε παιδιού. Οι μοίρες της λαϊκής πίστης παρουσιάζονται στη γέννηση του παιδιού τη νύχτα μετά την τρίτη μέρα και το <<μοιραίνουν>>¹⁴³.

Ο χώρος της ποίησης με τους τιλικούς συμβολισμούς του και το θεϊκό χάρισμα του λόγου των ποιητών μεταφέρουν το πεδίο της αφήγησης στον κόσμο των Ιδεών: "Θεωρίες σελπές μυστικῶν δεινοσαύρων, στῶν νερῶν τίς πλε- / κτάνες πού τά ζώσανε κύκνοι / Μαῦροι κύκνοι, γαλάζιοι, δλο ἰδέα, καί πόθο πού λές πάει νά / σβύση κι' ἀποτόμως γυρεύει...", όπου οι κύκνοι είναι "υποκατάστατα της γυμνής γυναίκας. Είναι η επιτρεπτή γυμνότητα, η άσπιλη και μολαταύτα επιδεικτική λευκότητα. Τουλάχιστον οι κύκνοι αφήνονται να τους βλέπουν! Όποιος λατρεύει τον κύκνο, ποθεί τη λουομένη"¹⁴⁴. Οι κύκνοι ναρκισεύονται πάνω στο νερό και το νερό δίνει μια ευκαιρία για ανοιχτή φαντασία: "Ο ναρκισσισμός προσδιορίζει ένα είδος φυσικής κατοπτρομαντείας. Εξάλλου ο συνδυασμός νερομαντείας και κατοπτρομαντείας δεν είναι σπάνιος.(...) Όταν θα εξετάσουμε συστηματικά τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά της μαντικής, θα πρέπει να δώσουμε πολύ μεγάλο ρόλο στην υλική φαντασία. Στην υδρομαντεία, μοιάζει ν' αποδίδουν διπλή όραση στο ήρεμο νερό γιατί μας δείχνει ένα αντίγραφο του εαυτού μας"¹⁴⁵. Ο ποιητικός λόγος είναι χρηστικός, αμφίσημος (... λόγια πού είπα ἢ Πυθία σέ ἀνύδρους ἐκτάσεις) και αποκτά αυτοαναφορική διάσταση και με την πρωτοπρόσωπη εκφορά του ρηματικού τύπου <<είπα>> αλλά και από την <<παρηχητική>> αντίθεση του λεξήματος <<"Υδρα"> στον τίτλο με το ονοματικό σύνολο <<ἀνύδρους εκτάσεις>>, ως συμβολισμό του άγονου ποιητικού τοπίου αλλά και ατελέσφορου αποτελέσματος του ποιητικού εγχειρήματος. Ο τίτλος λειτουργεί ως μετωνυμία της λανθάνουσας παρουσίας του νερού και της ιδιότητάς του να διαμορφώνει υλικές εικόνες, μέσα από τις οποίες παραστατικοποιείται η ποιητική έμπνευση¹⁴⁶. Ο ποιητικός λόγος καταργώντας τα γεωγραφικά μεγέθη (τροπικούς) και μέσα από μυστικά περάσματα (πηγάδια) θα διαβεί για: "Ν' άγοράση κιθάρες πού μοῦ πνίγουν τά μάτια, ὡς νά σύρω / τά πέπλα πού κρατᾶ ἡ Σελήνη". Η ποιητική πράξη ως ενοχή, το παρελθόν με αμφίδρομη δραστικότητα ως ελκτική δύναμη αλλά και ως δυναστική παρουσία. Οι κιθάρες μέσω της διακειμενικής

¹⁴² Πλάτωνας, *Πολιτεία*, κεφ. 10, στίχ. 617 a, b, c, d, e., επιμ. Ευάγγ. Παπανούτσος, μτφρ. Ιωάννης Γρυπάρης, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος, σελ. 768-770.

¹⁴³ Γ. Α. Μέγα, *Ελληνικά παραμύθια*, αρ. 25.

¹⁴⁴ Gaston Bachelard, *Το νερό και τα Όνειρα*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, σελ. 41.

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *ό. π.*, σελ. 30.

¹⁴⁶ Gaston Bachelard, *ό. π.*, σελ. 15.

συνάφειας μετατρέπονται σέ σύμβολα ποιητικών μύθων. Ένας απ' αυτούς είναι και ο Κώστας Καρυωτάκης:

"Είμαστε κάτι ξεχαρβαλωμένες
κιθάρες. 'Ο άνεμος, όταν περνάει,
στίχους, ήχους παράφωνους ξυπνάει
στίς χορδές πού κρέμονται σάν καδένες".
(Είμαστε κάτι ...) ¹⁴⁷

Η ολοκλήρωση της ποιητικής νομοτέλειας θα πραγματοποιηθεί σε ατομικό επίπεδο με το <<δέσιμο>>, την παλιμψηστη απεικόνιση της μορφής του υποκειμένου με τη <<μορφή των πουλιών>>, σύμβολο των ποιητικών ψυχών, προγόνων, δασκάλων και διαμορφωτών της ποιητικής προσωπικότητας του Νίκου Εγγονόπουλου: "Στή μορφή μου νά δέση τή μορφή τῶν πουλιῶν".

2. 2. Η ΑΓΑΛΜΑΤΩΣΗ

Η επιδίωξη της αυτοαναφοράς παίρνει διαστάσεις διακειμενικής επικοινωνίας σε ολόκληρο το έργο του Εγγονόπουλου. Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας θα παρατηρήσουμε ότι ο Εγγονόπουλος τεκμηριώνει τις επιλογές του εναπτύσσοντας ένα ενδοκειμενικό, κατά κύριο λόγο, διάλογο, με παραθέματα και νοηματικές μονάδες από το σύνολο του έργου του, χωρίς φυσικά να υπολείπονται και οι αναφορές σε ποιητικά κείμενα άλλων ποιητών. Η έννοια της <<αγαλμάτωσης>> του υποκειμένου είναι συχνή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Την καταγωγή της όμως θα την αναζητήσουμε στην αρχαία ελληνική γραμματεία αλλά και στη βυζαντινή λόγια και δημώδη παράδοση. Το ποίημα "Ορθρου βαθέος" ¹⁴⁸ από την "Επιστροφή των πουλιών" επικοινωνεί διακειμενικά με το ποίημα "Ο μαθητευόμενος της οδύνης" ¹⁴⁹ από την ίδια συλλογή. Στο πρώτο η αυτοαναφορικότητα είναι άμεση και ρητή, ενώ στο δεύτερο έμμεση και υπαινικτική. Ο Εγγονόπουλος στο πρώτο ποίημα γράφει: "έκεινο πού σ' έμένα / συγκινοῦσε / - καί συγκινεί πάντοτε - / τούς / ανθρώπους / εἶναι / ή καταπληκτική μου όμοιότητας / μέ τόν 'Αβραάμ Λίνκολν". Η αυτοαναφορά παγιδεύεται από την αυτοειρωνεία, το σαρκασμό και την υπονομευτική της ποιητικής παρουσίας ταυτοπροσωπία. Την αγαλματική εκδοχή της αυτοαναφοράς συναντάμε στο ποίημα "Η τελευταία

¹⁴⁷ Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος, Αθήνα 1983, σελ. 129.

¹⁴⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 79.

¹⁴⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *ό. π.*, σελ. 120.

εμφάνισης Ιούδα του Ισκαριώτη"¹⁵⁰ από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών": "Ταχτικά περί τά μεσάνυχτα, άνθρωπος, παράξενος και σκοτεινός, εισέδουε και στά πιά καλοαμπαρωμένα σπίατα άκόμα, έτάραζε τόν ύπνο τών κοιμωμένων, άναστάτωνα τίς ήσυχες συνειδήσεις, πίκραινε θανάσιμα τίς καρδιές, και μέ μιάνα μεταλλική φλογέρα, πού έπαιζε στήν έντέλεια, ξύπναγε σ' όλους μιάν έντονη, τυραννική όσο κι' άκαθόριστη νοσταλγική διάθεση". Ο <<παράξενος και σκοτεινός άνθρωπος>> του Εγγονόπουλου μοιάζει με τον άγνωστο και περίεργο, συνάμα, τύπο του Εμπειρικού (Τα Κείμενα)¹⁵¹ που περιερχόταν την πολιορκούμενη πόλη και εμψύχωνε τους πολίτες:

"Ο άνθρωπος αυτός ήτο μεσήλιξ και φορούσε ένδύματα κανονικά πολίτου. Τελείως άγνωστος πρό τής πολιορκίας, κατέστη πασίγνωστος, άφού συνεπληρώθη ό πρώτος μήν. Καίτοι ή όψις του έφόβιζε τούς κατοίκους, καιτοι δέν έγινε ούτε πρόσ στιγμήν καν δημοφιλής, κατώρθωσε, έν τούτοις, νά γίνη άπαραίτητος, όχι μόνο στά μάτια του λαού, μά και στήν συνείδησι τών άρχών, και όλοι τόν θεωρούσαν, τρόπον τινά, ως έμψυχωτήν τής άπεγνωσμένης άμυνας.

Καθισμένος στήν σέλα του, περιήρχετο τήν πόλι, ποδηλατών νυχθημερόν, μέ άπαραμίλλη ψυχραιμία, και κατά τίς σφοδρότερες άκόμη στιγμές του βομβαρδισμού. Κανείς δέν έγνώριζε άπό πού ήρχετο. Κανείς δέν έγνώριζε ποιός ήτο. Κανείς δέν μπορούσε νά καυχηθή ότι είχε εισοδύσει, έστω και σέ μιά πτυχή μυστηρίου, πού τόν περιέβαλε και τόν άκολουθούσε παντού. (...) 'Ωστόσο έμφυσούσε συνάμα νέας δυνάμεις στίς ψυχές των, και πίστι στόν καθένα, για τήν άγαθή έκβασι του πολέμου. 'Όχι μέ λόγια, μά έτσι, μέ τό σεμνό και άτάραχο ύφος του, μέ τήν σταθερή περιστροφή τής άναπτύξεως του ποδηλάτου του, μέ τήν σθεναρά σιωπή του, κατά τίς άπειράριθμες διελεύσεις του. Καμιά επίδειξις εύκολης δεξιότηχίας, κανένα τσαλίμι άκροβάτου ή δημεγέρτου, δέν συντελούσε στήν δημιουργία τής βαθειάς έντυπώσεως πού ένεπείει στους κατοίκους, κάθε φορά πού τούς αντίκριζε".

Στον Εγγονόπουλο ο μυστηριώδης επισκέπτης της αμερικανικής πόλης Άύρτον, που κατά τις νυχτερινές του εξόδους τάραζε τον ύπνο των κοιμωμένων, δεν ήταν άλλος από το μπρούτζινο άγαλμα του Αβραάμ Λίνκολν: "Κάποιος νυχτοπερπατητής (...) άντελήφθη ότι τό μπρούτζινο άγαλμα του Άβραάμ Λίνκολν, πού είταν στημένο εκεί πάνω έλειπε, και τό μαρμάρινο βάθρο φάνταζε έρημο κι' έγκαταλελειμμένο κάτω άπό τό φώς τών προβολέων. 'Ο <<Πρόεδρος>>, ό χάλκινος αυτός Άβραάμ Λίνκολν, ήτο λοιπόν ό νυχτερινός παράξενος και σκοτεινός επισκέπτης!". Η επιδιωκόμενη πρόθεση της αυτοειρωνείας δεν καταργεί ούτε

¹⁵⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, ό. π., σελ. 106.

¹⁵¹ Ανδρέας Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Άγρα, Αθήνα 1991, σελ. 48 - 49.

αναστέλλει τις αυτοαναφορικές προθέσεις του ποιήματος, καθώς γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η επιδιωκόμενη ταύτιση είναι προσχηματική και εντάσσεται στα πλαίσια του υπερρεαλιστικού παιχνιδιού που δικαιολογούσε τέτοιου είδους υπερβάσεις. Διακειμενικός σύνδεσμος ανάμεσα στα δυο ποιήματα είναι η ταύτιση, άμεση ή έμμεση, του ποιητή με το άγαλμα.

Στο "Όρθρου βαθέος" ο ποιητής γράφει: "μάλιστα σάν κάποτες ανεγέρθηκε τό μπρούτζινό μου άγαλμα / σέ μιάν όποιαδήποτε πλατεία του Πειραιώς / έναπόθεσαν / στά πόδια μου / σιωπηλά / κάτι / πού ξμοιαζε / - δέν έδιάκρινα καλά πάν' άπ' τό βάθρον- / σάν λείψανο / σά χάλκινο / μαγκάλι / μ' άναμμένα κάρβουνα". Στο "Μαθητευόμενος της οδύνης", επίσης, γράφει: "ξεκίνησε αύγή / - χαράματα¹⁵²- / νά κλέψη / τ' άστρα / ξεκίνησε / νύχτα / καί σκότωσε / όλα τά / όνειρα / αυτό τό άγαλμα". Ο ποιητικός λόγος είναι κρυπτο-αυτοαναφορικός, αφού εκφέρεται μεν σε τρίτο πρόσωπο αλλά στην πραγματικότητα υπαινίσσεται βιοματικές καταστάσεις και αναφορές. Το ποίημα καταγράφει δυο επιθετικές ενέργειες με θετική όμως σημασιολόγηση. Διακειμενικά συνδέεται με το ποίημα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη "Ένα τραγούδι απελπισμένο"¹⁵³:

"Ήρθ' ένα χέρι χτές τό βράδυ,
στ' άγριο σκοτάδι τής έρήμου,
καί μοϋ 'σφαξε όλα τά όνειρά μου...
κι έλουσε στό αίμα τήν ψυχή μου...

Τό 'βλεπα, μέσα στό σκοτάδι,
νά σέρνεται, νά τά σκοτώνει,
- κι ήμουν μονάχος ... Δέν μποροϋσα
νά ξεφωνίσω <<Δολοφόνοι!>>...

[...]

...Ήρθ' ένα χέρι, χτές τό βράδυ,
κι έρριξε τήν ψυχή μου χάμου,
καί μοϋ στραγγάλισε, ένα ένα,

¹⁵² Στο ίδιο χρονικό πλαίσιο τοποθετείται η δράση (περιγραφή του ποιητικού μαρτυρίου) και στο ποίημα "Υδρα" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής):

"χαράματα τόν
έπιασαν
πισθάγκωνα τόν έδεσαν
καί τόν έπήγαν σικωτό
σά λείψανο ...".

¹⁵³ Ναπολέον Λαπαθιώτης, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 90.

τ' ἄθῶα, τὰ δλόλευκα ὄνειρά μου!

Θά πάω, ἀπόψε, νά τά θάψω,
στό μακρινό τό κοιμητήρι,
καί θά ἴρθει, ἀγάλια, τό φεγγάρι,
χλωμό, στόν τάφο τους νά γείρει! [...]"

Αυτόματα η αφήγηση σε παρένθετο λόγο εισάγει την ανάγνωση σε κλίμα βιβλικών αναφορών και το δρῶν υποκείμενο, εν προκειμένω το ἀγάλια, ανθρωποποιείται αποκτώντας τα χαρακτηριστικά των βιβλικών μαρτύρων και προφητών: "- καί μπλέχονταν / ὡς βιάδιζε / τά γυμνά πόδια του/ στούς βάτους / καί μάτωναν στ' ἀγκάθια-". Η στιχική ανάπτυξη φαίνεται να στηρίζεται πάνω στο μοτίβο του δύσβατου της αρετής ή της βασανιστικής πορείας προς τη <<θέωση>>. Είναι το μοτίβο του δρόμου¹⁵⁴ που με διάφορες μορφές επιβιώνει από την εποχή του Ησίοδου μέχρι τη χριστιανική γραμματεία και τα νεότερα κείμενα. Αναφέρουμε, για παράδειγμα, το μοτίβο στον Ησίοδο:

"λείη μὲν ὁδός, μάλα δ' ἐγγύθι ναίει·
τῆς δ' ἀρετῆς ἰδρῶτα θεοὶ προπάρουθεν ἔθηκαν
ἀθάνατοι· μακρὸς δὲ καὶ δρθιος οἶμος ἐς αὐτήν
καὶ τρηχὺς τό πρῶτον· ἐπὶν δ' εἰς ἄκρον ἵκηται,
ρηιδίη δὴ ἔπειτα πέλει, χαλεπή περ ἐοῦσα".
(Ἔργα και Ημέραι, 288-292)¹⁵⁵

Ο Ησίοδος περιγράφει ένα μονοπάτι δύσβατο και ανηφορικό. Μεταφορικά υποδηλώνει το μόχθο που χρειάζεται να καταβάλει κάποιος για να φτάσει στην κορυφή (καλό, αρετή, εργασία). Πιο κοντά στους στίχους του Εγγονόπουλου πιστεύουμε πως βρίσκεται η περιγραφή της <<ἀταρπυῦ πρὸς τὴν ἔρευνα>> του Παρμενίδη:

"εἰ δ' ἄγ' ἐγὼν ἐρέω, κόμισαι δὲ σύ μῦθον ἀκούσας,
αἴπερ ὁδοὶ μοῦναι διζήσιός εἰσὶ νοῆσαι·
ἦ μὲν ὄπως ἔστιν τε καὶ ὡς οὐκ ἔστι μὴ εἶναι,
Πειθοῦς ἔστι κέλευθος (Ἀληθείη γάρ ὀπηδεῖ),

¹⁵⁴ Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μτφρ. Δανιήλ Ι Ιακώβ, Αθήνα, 1997, 315-322.

Βλέπε επίσης την επισήμανση του Ι. Ν. Περσινιάκη στη μελέτη: "Το Ἄξιον Εστί του Οδυσσ. Ελύτη, *Επιδράσεις από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία*", *Ελληνικά*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 197.

¹⁵⁵ Ησίοδος, *Ἄπαντα*, Κάκτος, σελ. 118.

ἢ δ' ὥς οὐκ ἔστιν τε καὶ ὥς χρεῶν ἔστι μὴ εἶναι,
τὴν δὴ τοι φράζω παναπευθεὰ ἔμμεν ἀταρπὸν·
οὔτε γάρ ἄν γνωοίης τό γε μὴ ἔόν (οὐ γάρ ἄνυστόν)
οὔτε φράσαις".
(απόσπ. 2, Περί Φύσεως)¹⁵⁶

Ἡ δοκιμασία του υποκειμένου στους στίχους του Εγγονόπουλου συνιστά μεταφορική υποδήλωση της δοκιμασίας της ποιητικής πράξης, ἔστω κι αν αυτή περιγράφεται με ὀρους που παραπέμπουν σε πράξη ερωτική. Ἡ βιβλική ιερότητα του προσώπου, που κατά πάσα πιθανότητα ταυτίζεται με τον ἴδιο τον ποιητὴ ἢ τουλάχιστον αποδίδει τον τρόπο που ο ἴδιος ο Εγγονόπουλος ἔβλεπε τον εαυτό του μέσα στην ποίηση, μαρτυρεῖ και ἡ τελευταία στροφή του ποιήματος:

"καὶ τὰ εὐγενικά εὐλογημένα χέρια του"

που παραπέμπει σε θεϊκά χέρια και προσανατολίζει σε ἓνα ευρὺ πεδίο θρησκευτικού χαρακτήρα διακειμενικῶν αναφορῶν, ὅπως για παράδειγμα τους στίχους ἀπὸ το ποίημα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη "Χίμαιρα"¹⁵⁷:

"Ξαφνικά μέ κύκλωσε
βάρβαρα ἓνα πλῆθος,
μ' ἔπιασαν, μοῦ τσάκισαν
τό φτωχό μου στήθος,

μές στ' ἀγκάθια μ' ἔσυραν,
μοῦ ἔλεγον : περπάτει,
κι ἔπειτα μέ σταύρωσαν
μές στό μονοπάτι·

ἓνα ἀγκάθι κάρφωσαν
στό κεφάλι ἀπάνω
κι ὕστερα μ' ἀφήσανε
μόνος νά πεθάνω..."

Ἀλλά και οἱ δύο ἐπόμενοι στίχοι του ποιήματος του Εγγονόπουλου: "ἴδια πουλιά τῆς Ἄνοιξης χαϊδεῦαν / τὰ γεράνια π' ὀνομάτιζε μιά νυχτιὰ ἀγάπης", που

¹⁵⁶ Προσωκρατικοί, Παρμενίδης, Κάκτος, 1992, σελ. 76.

¹⁵⁷ Ναπολέον Λαπαθιώτης, Ποιήματα, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη, σελ. 138 - 140.

φέρουν στο νου πρώτα το ποίημα "Τα πουλιά"¹⁵⁸ του Γιώργου Σαραντάρη με τους στίχους:

"Τά πουλιά πού ντύνονται τήν ιστορία τοῦ κόσμου
Κι ἀνεβαίνουν ψηλά γιά νά φανεί ὁ τόπος
Μακρύτερα
Νά κοιτάξουν οἱ ἄνθρωποι
Ὁ ἕνας τόν ἄλλο
Οἱ καρδιές ν' ἀγαπήσουν ξανά
[...]
Ἐπί τῶρα πετοῦν
Ξαλαφρώνουν τή φύση
Καί σάν ἔρθει ἡ στιγμή τῆς ἀνοιξης
Δίχως ἐκπλήξη
Τήν αἰωνιότητα θά στεφανώσουν".

και μετά το 13 -ο απόσπασμα από τον "Πλόκαμο της Αλταμίρας"¹⁵⁹ του Ανδρέα Εμπειρίκου:

"Τῶν ἀποστάσεων ἡ ἔλξις προσδιορίζει κάθε βῆμα. Ἡ ταξειδιώτις ξεκουμπώνει τό παλτό της. Ἐπί τό στήθος της πετοῦν μικρά πουλιά πρὸς τήν πολίχνη. Στό ὑψηλό βουνό τῆς ἐτοιμάζουν τόν θερινό κοιτῶνα καί τά μαλλιά της ἤδη πρασινίζουν".

με διακειμενική αφετηρία τη δημοτική μας παράδοση. Στο λαμπριάτικο τραγούδι "του Ζαφείρη"¹⁶⁰ οι κόρες θρηνώντας καλούν το νεκρό να σηκωθεί με τα λόγια:

Γιά σήκ' Ζαφείρη μ' νά μάς δεῖς ...
ἔρθαν πουλιά τῆς ἀνοιξης, ἔρθαν τά χελιδόνια,
γιά τή μεγάλη Πασχαλιά μέ τό Χριστός Ἄνεστη...

Το αγιασμένο και θεϊκό χέρι του ποιητή μετά τη μαρτύρησή του χαϊδεύοντας θα ευλογήσει και θα αποκαλυφτούν έτσι όλα τα μυστικά της ποίησης και του έρωτα: "καί τοῦ παρθενικοῦ ὄνειροκρίτη της / τίς βαθειές πόρτες / τίς κραυγές / καί τῶν

¹⁵⁸ Γιώργου Σαραντάρη, *Ποιήματα*, ὁ. π., σελ. 440.

¹⁵⁹ Ανδρέας Εμπειρίκος, *Ενδοχώρα*, "Ο πλόκαμος της Αλταμίρας", Ἄγρα, σελ. 109 - 110.

¹⁶⁰ Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τόμ. Α', εκλογή κειμένων, σχόλια και εισαγωγή Δημητρίου Πετρόπουλου, Βασική Βιβλιοθήκη αρ. 46, Αθήνα.

βυζιῶν της / τίς κόκκινες / καί τούς κρυφούς / θυσάνους". Όπου οι ποιητικοί όροι:

πόρπες =ερωτικά μυστικά

κόκκινες κραυγές = ριγές του στήθους

κρυφοί θύσσανοι = κρυφά στολίδια, κρόσσια

είναι ποιητικοί όροι που συστοιχούν διακειμενικά με το ποίημα του Ανδρέα Εμπειρικού "Πυθμένας":

"..Ή ώρα δέν φαντάζει σάν καμίني μά ρίχνει τούς τοίχους
καί κυκλοφορεῖ μέσ' στή χαρά τοῦ ἔρχομοῦ της καί
ἔτσι ἡ βαθμιαία ἐξάπλωσις τῆς συνουσίας μοιάζει
μέ τά κρησφύγετα τῶν ἐρωτευμένων πού παραμέ-
νουν ἐνωμένοι καί ὡς ὄρθιοι καί ὡς ξαπλωμένοι
μέσα στούς πυκνοῦς θυσάνους τῶν φωνηέντων τους".

(Πυθμένας)¹⁶¹

Ερωτική όμως είναι και η κατάληξη του ποιήματος "Όρθρου βαθέος" όπου η ποίηση και η γυναίκα συναντώνται ως προσφορά που εναποθέτουν στα πόδια του αγάλματος-ποιητικού υποκειμένου: "περίμενα νά νυχτώση καλά / κι' όταν πλησίασα / νά δῶ / διεπίστωσα / - μέ τί χαρά - / ὅτι δέν εἶταν τίποτ' ἄλλο / παρά / τά μαῦρα μάτια τῆς γυναίκας π' ἀγαπῶ / πού ἐλάμπανε / μέσ' στό / σκοτάδι". Πιστεύουμε ότι τα ποιήματα αναπτύσσουν μια μορφή διακειμενικής επικοινωνίας σε επιμέρους δομικά στοιχεία της θεματικής τους συγκρότησης και όχι στο σύνολό της. Για παράδειγμα ο τίτλος του πρώτου (Όρθρου βαθέος) και οι πρώτοι στίχοι του δεύτερου (ξεκίνησε αἰγὴ / - χαράματα -) ἔχουν κοινή χρονική σήμανση.

Τρίτο στοιχείο επικοινωνίας αποτελεί η ταύτιση της γυναίκας με την ποίηση και κοινό παρονομαστή το ερωτικό συναίσθημα του ποιητή. Ομοιότητες αλλά και αισθητές διαφορές με το "Όρθρου βαθέος" του Εγγονόπουλου παρουσιάζει και το ομότιτλο ποίημα του Ἀγγελοῦ Σικελιανού¹⁶² από τα "Σονέτα" του ποιητή. Στοιχείο συγγένειας, εκτός από τον τίτλο, αποτελεί ο καταληπτικός ερωτικός υπαινιγμός του ποιήματος. Παραθέτουμε τις δύο τελευταίες στροφές:

"Τόξο τό φρύδι· καί κυρτό τό χεῖλι·
κ' οἱ πλόκαμοι σγουροί· κ' ἡ εὐωδία
τοῦ κορμιοῦ Σου τῆς σκέψης μου ἀντιστύλι...

¹⁶¹ Ανδρέας Εμπειρικός, *Υψικάμινος*, Ἄγρα, σελ. 75.

¹⁶² Ἀγγελοῦ Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Β, Ἰκαρος, σελ. 91.

Καί λογισμῶν ὀβόητων συνοδεῖα
τῆς πιθυμῖας μου τόν ἀνθὸ εἶχε κλείσει,
σά στήν κερήθρα τό μελίσει..."

Στοιχείο διακειμενικῆς σύγκλισης και των δύο ποιητικῶν κειμένων του Εγγονόπουλου μπορεί να θεωρηθεῖ η λειτουργικὴ παρουσία του αγάλματος ως μέσου ἀπόκρυψης τῆς ταυτότητας του ποιητικῆς υποκειμένου. Ο τρόπος ὅμως που ο Εγγονόπουλος παρουσιάζει τὴ λειτουργικότητα του αγάλματος ἔχει μια ιδιαιτερότητα. Και στα τρία ποιήματα, που ἐξετάσαμε, ἀλλὰ ἀκόμη και στο <<χάλκινο ἀνδριάντα>> του Μπολιβάρ, τὸ ἀγαλμα (χάλκινο, μαρμαρίνο) ἔχει μια ἐμφυχη διάσταση, παρουσιάζεται ἀνθρωποποιημένο με ἀντιδράσεις που συνέχουν τὰ ὅρια τῆς ἐμφυχῆς ἀνθρώπινης φύσης του υποκειμένου και τῆς ἀψυχῆς ὑλικῆς του αγάλματος¹⁶³. Τὴν εικόνα του <<ἐμφυχου αγάλματος>> ως ρητορικό σχῆμα τὴ συναντάμε στα κείμενα του Μιχαήλ Ψελλοῦ:

1. "Ταῦτα μὲν οὖν ἴσως καὶ πλείω τούτων ἢ τέχνη, εἴ γε μὴ τὴν δύναμιν ψεύδεται, φθέγγεται. φιλοσοφία δὲ τὰ μὲν, ὡς ἀλυσιτελῆ πρὸς ἔμψυχον ἀρετῆς ἄγαλμα, ταῖς ἐφόδοις αὐτῆς οὐ συλλήφεται".

(*Orationes Panegyricae*, 1, 50)¹⁶⁴

2. "ἔοικεν οὖν ὁ λόγος αὐτῶ οὐ τῇ Καλάμιδος ἀγαματοποιία, ἀλλὰ τῇ Δαιδάλου καὶ Πολυκλείτου· ὁ μὲν γάρ ταῖς ἐπιτυχούσαις ὕλαις τὴν τέχνην ἐναπεμάττετο, οἱ δὲ οὐκ ἠξίουσαν ἐν ἄλλῳ γένει [...] ἤπερ ἐξ Ἀθηναίων τό ἀκριβές τῶν μορφῶν ἐπιδείκνυσθαι. τοιοῦτον οὖν καὶ τό τοῦ πατρὸς ἀγαλμα· ἢ τε γάρ ὕλη μάλα λαμπρὰ καὶ διαφανῆς καὶ τῆς Ἀττικῆς στιλπνότητος ἀποστίλβουσα, ἀβραὶ τε γάρ λέξεις καὶ ἀξιωματικὴ σεμνολογία· καὶ πάντα ἡρωικά, τό τε εἶδος, ὅπερ ἐστίν ὁ φιλόσοφος νοῦς, ὅτω προσηνῶς τῇ ὕλῃ προσήρμοσται, καὶ οὕτως τὴν ἐμψυχίαν ἐμπνεῖ, ὡς εἰκέναι ζῆν αὐτό καὶ μιμῆσθαι τό, ἴν' οὕτως εἶπω, θεοεἰκελον ἀγαλμα".

¹⁶³ Το ἴδιο μοτίβο χρησιμοποιεῖ και ο Ἀνδρέας Εμπειρίκος στο ποίημα "Ἡ ζέση" ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Ἡ Σήμερον ὡς Ἀύριον και ὡς Χθες", Ἄγρα, Αθήνα 1984:

"Ἐνα ἀγαλμα ζωντάνεψε καὶ κατεβαίνει

Ἀπὸ τό βάθος του καὶ ἀντικρίζει

Μέσα στήν ἄχνα τοῦ καλοκαιριοῦ μιά πόλι νέα ...".

¹⁶⁴ Michaelis Pselli, *Orationes Panegyricae*, edidit George T. Dennis, Stuttgartiae et Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri MCMXCIV.

Στην αρχαιότητα προσέδιδαν στα <<έμψυχα αγάλματα>> και προφητικές ιδιότητες. Στο κείμενο του "Ερμή του Τρισμέγιστου", που έχει αποκαλυπτικό χαρακτήρα, διεξάγεται ένας διάλογος ανάμεσα στον Ερμή και τον Ασκληπιό. Σε κάποιο σημείο ο Ερμής δίνει πληροφορίες για τις αποκαλυπτικές, προφητικές ικανότητες των <<έμψυχων>> αγαλμάτων των θεών:

"Statuas dicis, o Trismegiste;

Statuas, o Asclepi. uidesne, quatenus tu ipse diffidas; s t a t u a s a n i m a t a s sensu et spiritu plenas tantaque facientes et talia, statuas futurorum praescias eaque sorte, uate, somniis multique aliis rebus praedicientes, inbecillitates hominibus facientes easque curantes, tristitiam laetitiamque pro meritis"¹⁶⁶.

Ακόμη όμως παλαιότερα από τον Τρισμέγιστο, αναφορά στα έμψυχα αγάλματα συναντάμε και στον Πλούταρχο¹⁶⁷. Στο έργο του "Περί τουῦ μή χρῶν ἔμμετρα νῦν τήν Πυθίαν" ο Πλούταρχος μνημονεύει την έμψυχη, κατά τους αρχαίους, λειτουργία των αναθημάτων που τοποθετούσαν οι άνθρωποι κατά τη διάρκεια λατρευτικών τελετών δίπλα σε αγάλματα θεών :

"Ἀριστοτέλης μὲν οὖν μόνον Ὅμηρον ἔλεγε κινούμενα ποιεῖν ὀνόματα διὰ τήν ἐνέργειαν, ἐγὼ δὲ φαίην ἄν καί τῶν ἀναθημάτων τὰ ἐνταυθοῖ μάλιστα συγκινεῖσθαι καί συνεπισημαίνειν τῇ τοῦ θεοῦ προνοίᾳ, καί τούτων μέρος μηδέν εἶναι κενόν μηδ' ἀναίσθητον, ἀλλά πεπληῆσθαι πάντα θειότητος"¹⁶⁸.

Η παράδοση περί των <<έμψυχων αγαλμάτων>> ξεκινάει από την αρχαία Ελλάδα και επιβιώνει μέχρι το Βυζάντιο. Σύμφωνα με τον Alexander Kazhdan στο βιβλίο του για τη βυζαντινή λογοτεχνία¹⁶⁹, η θέση των Βυζαντινών λογίων για το <<έμψυχο>> των αγαλμάτων ήταν δισταμένη. Αν και κυκλοφορούσαν παραδόσεις

¹⁶⁵ Michaelis Pselli, *Theologica*, Vol. I, Edidit Paul Gautier, BSB B. G. TEUBNER VERLAGSESELLSCHAFT, 1989.

¹⁶⁶ Ερμή Τρισμέγιστου, *Ερμητικά Κείμενα*, βιβλ. Β', 24, "Ασκληπιός".. Παρασκήνιο, Αθήνα 1990.

¹⁶⁷ Jean Mallinger, *Τα εσωτερικά απόρρητα εις τον Πλούταρχον*, μτφρ. Πέτρος Γράβιγγερ, Διμελή, Αθήνα 1998, σελ. 49 - 63.

¹⁶⁸ Πλούταρχος, *Περί τουῦ μή χρῶν ἔμμετρα νῦν τήν Πυθίαν*, κεφ. 8, Κάκτος, Αθήνα 1995.

¹⁶⁹ Alexander Kazhdan, *A history of byzantine literature (650-850)* Institute for Byzantine Research / EIE, Athens 1999, p. 312 - 313.

που περιέγραφαν ποικίλες αντιδράσεις των αγαλμάτων, οι οποίες σε ορισμένες περιπτώσεις έχουν διασωθεί σε διηγήσεις ιστορικού χαρακτήρα, επισημαίνεται από το συγγραφέα ότι ο Φώτιος στη <<Βιβλιοθήκη>> του, αποθησαυρίζοντας το βιβλίο του Ιάμβλικου "Περί των αγαλμάτων" υποστηρίζει ότι οι παρατηρήσεις των αρχαίων συγγραφέων που αναφέρονταν σ' αυτά ήταν δημιούργημα μυθοπλασίας. Η παράδοση πάντως αυτή στην ιστορική της διαδρομή λειτούργησε ως υλικό διαμόρφωσης μεταγενέστερων μύθων αλλά και ως μοτίβο καλλιτεχνικής έκφρασης.

Στο ποιητικό σύμπαν του Εγγονόπουλου ορισμένα μοτίβα επανέρχονται σταθερά. Η <<αγαματοποιία>> αποτελεί συνισταμένη της ποιητικής αυτοαναφοράς. Τα αγάλματα έχουν υλική αλλά ταυτόχρονα και μεταφυσική διάσταση:

"en les cadences sûres
aux parfums roses et
suaves
d' un climat de mort
des staues
jamais érigées
- pourtant métaphysiques -
dans les citiés de marbre[...]"
(SYLLABAIRE)¹⁷⁰

"μέ σίγουρους ρυθμούς / μέ τριαντάφυλλιά άρώματα / και τά γλυκά, / ένός κλίματος θανάτου / άγαλμάτων / πού δέν στήθηκαν ποτέ / - κι ώστόσο μεταφυσικών - / στίς μαρμαρένιες πόλεις...". (μτφρ. Κώστας Σταματίου)¹⁷¹.

Αλλά και στην πρωτοπαρουσίαση του ίδιου μοτίβου στην "Πολυξένη":

"... προσδοκούσα τάς μεταφυσικάς έπεμβάσεις τών άγαλμάτων"¹⁷².

Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να συνεχίσουμε και να διευρύνουμε τη διακειμενική συνομιλία των ποιημάτων. Ο ποιητής περιγράφει λειτουργίες <<έμψυχων>> αγαλμάτων, καθώς σε ορισμένες περιπτώσεις ο ήρωας μεταμφιέζεται σε άγαλμα ή το άγαλμα έχει ανθρώπινη συμπεριφορά. Η <<αγαματοποίηση>> πρόκειται για υποδήλωση της ποιητικής λειτουργίας, μετουσίωση της θείας, της θεϊκής υπόστασης της τέχνης. Χαρακτηριστικό

¹⁷⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 47.

¹⁷¹ Περιοδ. *Η Λέξη*, ό. π.

¹⁷² Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 29.

παράδειγμα αποτελεί και η μεταμφίεση του ποιητή Κάλφογλου (εύρημα αυτοαναφοράς) σε άγαλμα στους στίχους του ποιήματος "Χορός αισθηματικών κι' ευγενικός"¹⁷³:

"(...) Για νά εκτελέση ένα οποιοδήποτε κομμάτι, καί τό δυσκολώτερο ακόμη, μ' αὐτό τόν τρόπο, μετεμφιέζετο πρώτον σέ μαρμάρινο άγαλμα, τό όποϊον έστηναν, κατά προτίμηση, μέσα σ' έρημους, έγκαταλελειμμένους κήπους. Κατόπιν, μόλις άρχιζαν ν' άπλώνωνται τά κόκκινα χρώματα τής δύσεως στόν ούρανό, έσκαβαν, μέ τρόπο, στή ράχη τ' άγάλματος, έναν μικρό κρυψώνα, όπου μποροϋσε νά μπή καί νά χωρέσει ένα παιδί, γιά νά μιλή ώσάν νά μιλοϋσε, δήθεν, τό άγαλμα. Τότε ό ποιητής, νεκρός πλέον, άρπαζε στά δυνατά του χέρια ένα μεγάλο σφυρί, μιá <<βαρειά>>, καί τό κατάφερνε άλύπητα, μέ βιάση κι' άγκομαχητά, πάνου στό πιάνο πού έτινάζονταν σέ κομμάτια."

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου ο ποιητής Κάλφογλου εκτός από <<άφταστος διδάσκαλος τοϋ λόγου καί τοϋ όνειρου>> υπήρξε και <<ένas πολύ μεγάλος μουσικός>>. Το υποκείμενο περιγράφει την ποιητική δημιουργία σαν δημιουργία που βγαίνει μέσα από την καταστροφή. Ο ποιητής πρέπει να καταστρέψει για να δημιουργήσει. Και μέσα στη <<φοβερή όργή Κυρίου> (μοτίβο βιβλικό) πρόβαλαν <<άραχνοϋφαντες νταντέλες>> (ποιήματα) που σκέπαζαν τη <<θερμή γύμνια τών ώραιών γυναικών>>: "Έρασταί αϋτοκτονοϋσαν συνεχώς, άπό τό πρώι. Πίδακες άνάβλυζαν εκεί πού πριν δέν είσαν παρά γραμμέμες οί δυό μόνε λέξεις: <<ψιλῶ όνόματι>>, ή ακόμη <<έν όνόματι>>, ή πάλε, <<φυγείν άδύνατον>>. [...] Κι' όταν ό ποιητής, πάνω στό κορύφωμα τής λ υ ρ ι κ ή ς μ α ν ί α ς, έναπόθετε χάμω, ήρεμα, τήν τρομερή βαρειά, άπαλή ειρήνη άπλώνονταν στόν κόσμο καί πράσινα λαμπρά δστρακα κοσμοϋσαν τίς μακρυνές χρυσές πλεξοϋδες της". Στα πλαίσια της αντίχνευσης των διακειμενικών αντιστοιχιών του ποιήματος εντοπίζεται αναλογία με τους στίχους του Αλέξανδρου Μπάρα:

"Δέος πολύ καί σύγχυση
κι ή μουσική σας πού μέ θέλγει
μέ τήν παραφροσύνη της,
μέ τήν άγρια δίνη της,
μέ τήν όδύνη της,
μέ τίς όξύτητες καί τούς άφανισμούς της,
μέ τήν τερατοποίηση, τήν έκμηδένισή μου,
μέ τούς μεγάλους π ί δ α κ ε ς τ ο ὕ α ἶ μ α τ ο ς

¹⁷³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 43 - 45.

καί τά μικρά ρυάκια τῶν μύρων,
δέος πολύ καί σύγχυση,
ἐπανερχόμενη στή μνήμη μουσική
καί λυρική μεγάλη τρικυμία,
τίς λέξεις μου ἐνθαρρύνουνε νά φύγουνε,
[...]"

(Σ' ένα μεγάλο αρχιμουσικό)¹⁷⁴

Παρόλο που ο αυτοματική λειτουργία της γλώσσας στην υπερρεαλιστική γραφή στοχεύει στο συναίσθημα και στην αναίρεση της λογικής συγκρότησης του ποιητικού λόγου, εντούτοις στα περισσότερα ποιήματα του Εγγονόπουλου κινείται υπογείως μια συγκεκριμένη ποιητική λογική. Αντίθετα κάποια άλλα, και κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, εσκεμμένα επιδιώκουν την αναίρεση της λογικής τους συγκρότησης. Θα ήταν σφάλμα να υποστηρίξουμε ότι τα ποιήματα του Εγγονόπουλου στο σύνολό τους, εφαρμόζοντας πιστά τις υπερρεαλιστικές αρχές του αυτοματισμού και της κυριαρχίας του παράλογου, απεμπολούν τη λογική τους συγκρότηση. Το εύρος των διακειμενικών συνδέσεων που ανιχνεύονται στο έργο του αποκαλύπτει και την έκταση της λογικής στήριξης του ποιητικού του λόγου. Ο Εγγονόπουλος θεωρεί ότι η ποιητική λειτουργία της γλώσσας έχει τη δυνατότητα να συμπεριλάβει όλο τον εκφραστικό και εννοιολογικό πλούτο που συσσωρευτικά και κάτω από το βάρος προγενέστερων αναγνώσεων τροφοδοτεί τη σκέψη του. Τα ποιήματά του κατασκευάζονται με υλικά που υποσυνείδητα ορίζουν τη λειτουργία της έμπνευσης αλλά και κατευθύνουν συνειρμικά τη σκέψη του ποιητή σε κάποια συγκεκριμένη νοηματική στόχευση. Ο Νάνος Βαλαωρίτης υποστηρίζει ότι "ο Εγγονόπουλος διαχωρίζει τον εαυτό του από τους νερούλους γραφείς της διαφάνειας, που πιστεύουν ότι εκφράζουν τα συναισθήματά τους, χωρίς κανένα ενδιαμέσο με τη θεωρία της εκφραστικής ψευδαίσθησης, που διατείνεται ότι το συναίσθημα αποτυπώνεται κατευθείαν από την ψυχή του γράφοντος στο χαρτί, χωρίς τον ενδοκειμενικό παράγοντα της παράδοσης και των συγχρονικών κειμένων"¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Αλέξανδρος Μπάρας, *Άθροισμα, Ποίηση 1933 - 1983*, Κέδρος, Αθήνα, 1983, σελ. 102.

¹⁷⁵ Νάνος Βαλαωρίτης, Περ. *Χάρτης*, τεύχ. 25-26, "Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων", σελ. 89.

3. Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗΣ

3.1. ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ

Ο Εγγονόπουλος μέσω της ποίησης δεν εκφράζει μόνο τις αισθητικές αλλά και τις βιοθεωρητικές του πεποιθήσεις. Για τον Εγγονόπουλο η ποίηση είναι τρόπος δημιουργικής έκφρασης αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και θεμελιώδη τρόπο βίωσης των αδιεξόδων της ατομικής και κοινωνικής του εμπειρίας. Η πολεμική που δέχθηκε στο ξεκίνημα της ποιητικής του πορείας και η καθυστερημένη αναγνώριση της αξίας του έργου του λειτούργησαν όχι ως αφορμή για παραίτηση αλλά αντίθετα αποτέλεσαν αιτία δυναμικής διεκδίκησης της ζωής. Ο Εγγονόπουλος οριοθετεί την έκταση της σύγκρουσης με τις δυνάμεις που επιχειρήσαν να αναστείλουν την ατομική και ποιητική του προοπτική στο πλαίσιο των δημιουργικών διεξόδων που του προσφέρει η τέχνη του. Η πολεμική προς το πρόσωπό του δεν αναπτύσσεται στο επίπεδο της προσωπικής αντίθεσης αλλά αποτελεί μέρος μιας σύγκρουσης ανάμεσα στην ποιητική πράξη ως αίρεση ζωής και στην αυθαιρεσία ως καταχρηστική δυνατότητα της πνευματικής και κοινωνικής εξουσίας. Το υποκείμενο υφίσταται τις συνέπειες της σύγκρουσης και αμύνεται μέσα από την ποιητική του γραφή. Η περιπέτεια της γραφής ενσαρκώνει την περιπέτεια της ζωής του ποιητή, που βιώνει το αντινομικό πλέγμα των συνθηκών ζωής και εσωτερικεύει τραυματικά την πράξη της δημιουργίας.

Με το ποίημα "Στους φίλους των πόλεων"¹⁷⁶ από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" (1939), ο Εγγονόπουλος επιχειρεί να υπερασπιστεί το υπερρεαλιστικό κίνημα αλλά και παράλληλα να καταγγείλει τους επικριτές του. Ο ποιητής σταδιακά συνειδητοποιεί ότι ο υπερρεαλισμός εμφανίστηκε σε μια κρίσιμη ιστορική στιγμή, καθοριστική για όλη την ανθρωπότητα αλλά έπρεπε να αντιπαλέψει με δυνάμεις που έλεγχαν όλους τους μηχανισμούς και ταυτίζονταν με όλα τα πρόσωπα της εξουσίας. Στο ποίημα, που εξετάζουμε, η αναμέτρηση αυτή διεξάγεται ανάμεσα στους <<βλοσυρούς λιπαλεκτρούνες>> και τους <<μακρινούς ποντοπόρους>>. Οι πρώτοι παρουσιάζονται απειλητικοί με όλα τα χαρακτηριστικά μιας σκοτεινής δύναμης: "τά βήματά τους ήχοῦν τή νύχτα αίνιγματικά πάνω στό λιθό- / στρωτο και μόνος τους σκοπός ἀποκαλύπτεται πώς / εἶναι ἡ ὄσον τό δυνατόν ταχύτερα ὀμαδική / σύλληψις / τῶν πιό μακρινῶν ποντοπόρων / καί ὁ ἔσπευσμένος / ἔγκλεισμός τους / μέσα σέ / σιδηρᾶ φορτιέρια". Οι δεύτεροι ευθύνονται για την υπονόμηση και τον κλονισμό των <<θεσφάτων>>: "θεωροῦνται κι' ἔθεωρήθησαν ἄπ' ἀνέκαθεν / -καί εἶναι καί ἦσαν καί πραγματικά- / ὑπαίτιοι / τῆς προώρου

¹⁷⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 139.

φθορᾶς / τῶν δυσαλώτων / χιονοστιβάδων / διότι ἔτσι / μόνε / ἔξασφαλίζεται / ἢ
ὀμαλή λειτουργία / τῶν ποδηλατοδρομικῶν ἀγῶνων / διότι / ἔτσι μόνον
περιφρουρεῖται / ἢ κονιορτοβριθῆς / στεφάνη / τῶν σχιζομηκῦτων / σάν τὰ
πετούμενα τ' οὐρανοῦ / τὰ ἄνθη τῶν παρθένων".

Το ποίημα αναπτύσσεται σε τρεις στροφικές ενότητες που σε καθεμιὰ
αντιστοιχεί και ένα διαφορετικό συντακτικό υποκείμενο:

- α. βλοσυροὶ ἵππαλεκτρῶνες
- β. μακρινοὶ ποντοπόροι
- γ. δυσοίωνοι ἀσυρματισταί

Στην πρώτη το ποιητικό υποκείμενο αφηγείται τη δράση του συντακτικῶ
υποκειμένου <<ἵππαλεκτρῶνες>>. Ο επιθετικός χαρακτηρισμὸς<<βλοσυροὶ>>
παραπέμπει στο <<ύφος>> μίας αυταρχικῆς ἐξουσίας, ἐνῶ ἡ επιρρηματικὴ
ιδιότητα του ποιητικῶ ὀρου <<βήματα ... αἰνιγματικά>> προεκτείνει και
πιστοποιεῖ τὴν ἀρνητικὴ τους συνδήλωση προσθέτοντας τὰ στοιχεῖα τῆς ἀπειλῆς,
τῆς μυστικότητος και τῆς ἐχθρικῆς ἐνέργειας. Οἱ ἵππαλεκτρῶνες συνδέονται με
σχέσεις συνάφειας με τὰ ἄλλα δύο υποκείμενα, ἐφόσον ἀπηχούν τὶς μυθικῆς
μορφές που <<ἐν εἶδει>> ξοάνων στόλιζαν οἱ ἄνθρωποι στὴν ἀρχαιότητα τὶς
πλώρες τῶν καραβιῶν τους. Στὴ μυθολογία παριστάνονταν με σώμα, κεφάλι και
μπροστινὰ πόδια ἵππου και φτερά πετεινοῦ. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὴ φράση αὐτὴ
χρησιμοποιεῖ ὁ Ἀριστοφάνης στὴν "Εἰρήνη"¹⁷⁷ γιὰ νὰ σατιρῆσει τοὺς
<<ταξίαρχους>>:

"κᾶτα γίγνομαι παχύς
τηνικαῦτα τοῦ θέρους
μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρόν ταξίαρχον προσβλέπων
τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὀξεῖαν πάνυ,
ἦν ἐκεῖνός φησὶν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν·
[...]
κᾶτα φεύγει πρῶτος ὥσπερ ξουθὸς ἵππαλεκτρῶν
τοὺς λόφους σείων· ἐγὼ δ' ἔστηκα λινοπτῶμενος.
(1170-1178)

Στον Εγγονόπουλο ὀρος συμβολίζει τὰ ἐκτελεστικά ὀργανα τῆς ἐξουσίας που
θέλουν νὰ συλλάβουν και νὰ κλείσουν στὴ φυλακὴ τους <<μακρινούς
ποντοπόρους>>, οἱ ὀποῖοι με τὴ σειρά τους συμβολίζουν ἐκείνους που

¹⁷⁷ Ἀριστοφάνης, *Εἰρήνη*, στίχ. 1170-1178, Κάκτος, Ἀθήνα 1994.

αντιστέκονται σ' αυτήν. Οι προσδιοριστικοί όροι <<όμαδική σύλληψις>> και <<έσπευσμένος έγκλεισμός>> υποδηλώνουν την αγωνία και την επιθυμία της εξουσίας να συντρίψει τους αντιπάλους της και να προλάβει τη διάδοση των ιδεών τους. Ο επιθετικός τους χαρακτηρισμός <<μακρinoί>> προδίδει την προέλευση των ποντοπόρων, την καταγωγή της τέχνης τους και την αντοχή του μηνύματός τους. Η Φιλοκύπρου¹⁷⁸ υποστηρίζει ότι η παραπομπή σε μιαν ουτοπική πολιτεία μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η σύγκρουση αφορά το χώρο της ποίησης και ταυτίζει τους ποντοπόρους με το κίνημα του υπερρεαλισμού, ενώ τους ιππαλεκτρυνόνες τους ταυτίζει με τους κριτικούς και γενικά με τους αντιπάλους του κινήματος.

Ο όρος <<ποντοπόρος>> έχει ομηρική καταγωγή και ήταν συνοδευτικός χαρακτηρισμός πλοίων:

"οἷη δὴ κείνη γε παρέπλω ποντοπόρος νηῦς,
Ἄργω πᾶσι μέλουσα, παρ' Αἰήταιο πλέουσα".
(Οδύσσεια, μ', 69-70)¹⁷⁹

Στον υπερρεαλισμό ο όρος απαντάται συχνά στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου:

1. "Τό υπερωκεάνειον αὐτό εἶναι τό βῆμα ἑνός ξανθοῦ ποντοπόρου
Πού βρίσκεται τώρα στήν ἀκμή τῆς ἡλικίας του".
(Ο ψίθυρος του τηλεβόα)¹⁸⁰

2. "Ο φαροφύλακας σκύβει σιά χεῖλη της καί τά φιλεῖ
"Ὅπως φιλοῦν τίς συμπληγάδες των οἱ ποντοπόροι".
(Ενόρασι των προΐνων ωρών)¹⁸¹

3. "Τῆς γειτνιασεως οἱ συμπληγάδες εἶναι μαστοί νεά-
νιδος πού τούς θωπεύει ὁ ποντοπόρος".
(Ο πλόκαμος της Αλταμίρας, 11)¹⁸²

¹⁷⁸ Έλλη Φιλοκύπρου, *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων*, Διάυλος, Αθήνα 1996, σελ. 65.

¹⁷⁹ Homer, *The Odyssey*, vol. II, with an english translation by A. T. Murray, London, William Heinemann LTD.

¹⁸⁰ Ανδρέας Εμπειρίκος, "Οι σπόνδυλοι της πολιτείας", *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 70.

¹⁸¹ Ανδρέας Εμπειρίκος, *Ενδοχώρα*, σελ. 74.

¹⁸² Ανδρέας Εμπειρίκος, *ό. π.*, σελ. 109.

Οι ποντοπόροι αποτελούν για την εξουσία απειλή και πρέπει να συλληφθούν, γιατί ευθύνονται για την πρόωγη φθορά των <<δυσπρόρθητων χιονοστιβάδων >> και γιατί μόνο με αυτό τον τρόπο μπορεί να εξασφαλιστεί η ομαλή λειτουργία-διεξαγωγή των <<ποδηλατοδρομικών αγώνων>>, (ειρωνικός ίσως συμβολισμός των <<τεταρτοαυγουστιανής>> έμπνευσης εθνικοπατριωτικών τελετών). Οι ίδιοι (οί ποντοπόροι) αποτελούν απειλή για καθετί το ξεπερασμένο, το συντηρητικό, το σκονισμένο (ή κονιορτοβριθής στεφάνη των σχιζομηκτύων).

Το σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου <<σχιζομύκητες>> γίνεται σαφές μέσα από το στίχο του Εμπειρίκου:

"Τώρα μᾶς ζητωκραυγάζουν καί οἱ χθεσινοί σχιζομύκητες καί κανείς δέν μηκτυρίζει".

(Μια φρόνιμη γυναίκα ...) ¹⁸³

Στην τρίτη ενότητα γίνεται αναφορά, και μάλιστα με ερωτηματική αποστροφή του λόγου, σε μια τρίτη ομάδα ανθρώπων που παίρνουν μέρος έμμεσα στη σύγκρουση. Είναι <<οἱ δυσοίωνοι ἄσυρματισταὶ τῶν ἐπιγείων πλωτήρων>>, πρόσωπα-σύμβολα του κατεστημένου των ομοτέχνων του ποιητή που είναι ουσιαστικά και οι άμεσα ενδιαφερόμενοι, εφόσον επέδειξαν σε όλη τη διάρκεια της υπερρεαλιστικής περιπέτειας ένοχη σιωπή. Με την ερώτηση: "ὄμως / νά συμφανοῦν ἄραγες / ἀπόλυτα / μέ τήν λήψιν τῶν ὡς ἄνω μέτρων" ουσιαστικά εγκαλεί ή θέτει ενώπιον των ευθυνών τους κριτικούς αλλά και τους ομοτέχνους του, γιατί δεν επέδειξαν τόλμη και διάθεση να εναντιωθούν στις άδικες διώξεις που υπέστη ο υπερρεαλισμός. Η δυσκολία προσδιορισμού των προσώπων και η σκόπιμη ασάφεια της αναφοράς προσδίδουν στη σύγκρουση ευρύτερες διαστάσεις, με αποτέλεσμα οι επενέργειές της να μην περιορίζονται σε θέματα αμιγῶς λογοτεχνικά αλλά να επεκτείνονται και σε θέματα πολιτικού και ιδεολογικού περιεχομένου. Με τον εντοπισμό της δράσης στο χώρο των <<επίγειων πλωτήρων>> το υποκείμενο μεταθέτει το πεδίο της σύγκρουσης από το χώρο της ουτοπικής πολιτείας των <<ιππαλεκτρύονων>> και των <<ποντοπόρων>> στο χώρο της ίδιας της κοινωνίας και των ομάδων που την συναποτελούν. Η απάντηση είναι αρνητική και η στάση του ποιητή επιεικής και ανεκτική απέναντι στους εμπαθείς <<δυσοίωνους ασυρματιστές>>. Με το <<δεν γνωρίζω>> αφήνει αβέβαιη την έκβαση της σύγκρουσης και μεταθέτει την πρωτοβουλία για την επίλυση του προβλήματος σε άλλες δυνάμεις: "δέν γνωρίζω / τόν λόγον ἔχουν / τά ξόανα / τόν λόγον ἔχουν οἱ ἵππουρίδες / καί τά μελτέμια / τῆς συμφορᾶς / τόν λόγον ἔχουν τά ἄλογα / τῶν

¹⁸³ Ανδρέας Εμπειρίκος, *Υψικάμινος*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 70.

παρθένων / τὰ νυκτερινά κηρύγματα / τῆς αἰσιοδοξίας / τ' ἀνεξερεύνητα πελάγη τῆς ζωῆς".

Ἡ ἐκβάση τῆς αναμέτρησης πλέον θα κριθεῖ ἀπὸ τὰ σύμβολα καὶ τὰ μέσα τῆς κάθε ομάδας. Ἀπὸ τῆς μιᾶς πλευρᾶς με τοὺς ἰππολυκτρύονες συντάσσονται τὰ "ξόανα, οἱ ἰππολυκτρίδες καὶ τὰ μελέμια τῆς συμφορᾶς" καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη με τοὺς ποντοπόρους συντάσσονται τὰ "ἄλογα τῶν παρθένων, τὰ νυκτερινά κηρύγματα τῆς αἰσιοδοξίας καὶ τ' ἀνεξερεύνητα πελάγη τῆς ζωῆς". Ἀπὸ τῆς μιᾶς ἡ υπεροχὴ τῆς ἐξουσίας με τὰ ξόανα ὡς σύμβολα πολιτικῆς ἰσχύος καὶ θρησκευτικῆς προσήλωσης, τὶς ἰππολυκτρίδες ὡς σύμβολα τῆς στρατιωτικῆς δυνάμεως¹⁸⁴ καὶ τὰ μελέμια τῆς συμφορᾶς ὡς προμηνύματα καταστροφῶν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ λόγος τῆς ποίησης με τὶς τρεῖς μορφές του, τὴν ἄλογη ἀπὸ τὸν πόθο τῶν παρθένων, τὴν ἔλλογη ἀπὸ τὰ κηρύγματα τῆς αἰσιοδοξίας καὶ τὴν μυστικὴ ἀπὸ τ' ἀνεξερεύνητα πελάγη τῆς ζωῆς¹⁸⁵. Μετέωρη εἶναι ἡ ἀπάντησις, ποὺ δίνει ὁ ποιητὴς, ὅπως μετέωρη παραμένει ἡ ἐκβάση τῆς σύγκρουσις. Ὅμως ἡ αφήγησις διακόπτεται ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴς υφῆς φράσις:

"καὶ τὴν ἄρ' ἀρεμὴν ἀλλεῖται τὸ δράμα τῆς
Πασιφάης"

Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ ὄνομα τῆς μυθικῆς Πασιφάης συνδέεται ἐμμεσα καὶ μετὰ τὸ κίνημα τοῦ υπερρεαλισμοῦ. Ὁ Μινώταυρος, καρπὸς τῆς ἐνώσεως τῆς Πασιφάης, γυναίκας τοῦ Μίνωα, με ἓνα λευκὸ ταῦρο, ποὺ ἀναδύθηκε ἀπὸ τὰ κύματα τῆς θάλασσης, ἐγένετο σύμβολο τῶν υπερρεαλιστῶν. Οἱ Γάλλοι υπερρεαλιστές, μάλιστα, στὸ Παρίσι εἶχαν ἐκδώσει τὴν ἐπιθεώρησι "Minotaure" (1933-1939). Οἱ

¹⁸⁴ Ἀμφὶ δ' ἄρ' ὅμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον
χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κυνέην ἐτύκτον ἔθηκεν
ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν.
(Ὀμηρος, Ἰλιάδα, γ', 335-337)

Βλέπε ἐπίσης:

"Περὶ δὲ τρυφάλειαν αἰείρας
κρατὶ θέτο βριαρῆν· ἢ δ' ἀστήρ ὡς ἀπέλαμπεν
ἵππουρις τρυφάλεια, περισσεύοντο δ' ἔθειραι
χρῦσεαι, ἃς Ἥφαιστος ἔει λόφον ἀμφὶ θαμειᾶς".
(Ἰλιάδα, τ', 380 - 383).

¹⁸⁵ Ἑλλή Φιλοκύπρου, ὁ. π., σελ. 66.

υπερρεαλιστές¹⁸⁶ θεωρούσαν το Μινώταυρο ως σύμβολο της ζωικής ορμής και της ανεξέλεγκτης, σκοτεινής αλλά και δημιουργικής δύναμης του υποσυνείδητου.

Στην αρχαιότητα ο Πανσανίας συνέδεσε το όνομα της Πασιφάης και με το όνομα του μυθικού αλεκτρούνα:

"ὄτου δέ ὁ ἀλεκτροῦν ἔστιν ἐπίθημα τῇ ἀσπίδι, Ἴδομενεὺς ἔστιν ὁ ἀπόγονος Μίνω· τῷ δέ Ἴδομενεὶ γένος ἀπὸ Ἥλιου τοῦ πατρὸς Πασιφάης, Ἥλιου δέ ἱερὸν φασὶν εἶναι τὸν ὄρνιθα καὶ ἀγγέλλειν ἀνιέναι μέλλοντος τοῦ ἡλίου"¹⁸⁷.

Το ερώτημα που τίθεται είναι αν το δράμα της Πασιφάης αφορά τη γέννηση του Μινώταυρου και τη συσχέτισή του με το κίνημα των υπερρεαλιστών. Η απάντηση πιστεύουμε ότι δεν μπορεί να περιοριστεί στη λογοτεχνική πλευρά του θέματος, στην προοπτική δηλαδή της καθιέρωσης ή μη του υπερρεαλισμού ως κυρίαρχου ρεύματος στο χώρο της τέχνης αλλά επεκτείνεται και στο πολιτικό επίπεδο με την έννοια ότι η σύγκρουση περιλαμβάνει πλέον όχι μόνο καλλιτεχνικές δυνάμεις αλλά και ευρύτερες πολιτικές. Το κλίμα άλλωστε στην Ευρώπη τη χρονιά που εκδίδεται η συλλογή, κάθε άλλο παρά αισιόδοξο διαγραφόταν και επιβεβαίωνε την επικείμενη κρίση. Αν τοποθετήσουμε την Ευρώπη στα κοινά μυθολογικά συμφραζόμενα με την Πασιφάη (Κρήτη, Μίνως, Ταύρος), στα πλαίσια μιας λειτουργικής παρανάγνωσης, τότε αναδεικνύεται και η άλλη πτυχή της αναφοράς, η καθαρά πολιτική. Η σημειολογία των ιππαλεκτρούνων, των ιππουρίδων, των ξοάνων και των μελεμιών της συμφοράς πιστοποιεί ένα λόγο ενορατικό, υποδήλωση και απόδειξη των πολλαπλών λειτουργιών του ποιητικού φαινομένου. Σε αυτά τα πλαίσια και στον ορίζοντα της διακειμενικής επικοινωνίας πιστεύουμε ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου βρίσκεται σε σχέση επαλληλίας και <<υπερκειμενικότητας>>¹⁸⁸ με το ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου "Ράμφος ή νίκη του υπερρεαλισμού", από την ενότητα "Η τρυφερότης των μαστών" (1934) στη συλλογή "Ενδοχώρα"¹⁸⁹ (1934-1937):

"Ἡ π ὄ λ ι ς ἔδραιώθηκε καὶ στέκει

Μέσα στή δόξα της καθῶς καθρέφτης τοῦ καιροῦ της

Οἱ μιναρέδες της λογχίζουνε καὶ δρέπουν

¹⁸⁶ Νίκη Λοιζίδη, *Ο Μύθος του Μινώταυρου στον Picasso και τους υπερρεαλιστές*, Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1986, σελ. 81-87.

¹⁸⁷ Πανσανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, 5, 25, 9, επιμ. Νικ. Δ. Παπαχατζή, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1992.

¹⁸⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π., σελ. 11-14.

¹⁸⁹ Ανδρέα Εμπειρίκου, *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980:, σελ. 50.

Τά σύννεφα τῆς ἡδονῆς.

Ἡ π ό λ ι ς σκόρπισε τὰ δῶρα της στό νᾶμα
Μιάς ἐποχῆς πού δέν μαραίνεται στόν χρόνο
Μιάς ἐποχῆς τρανῆς γαλανομάτας
Μέ ἐλιές τῆς Καλαμάτας στά μαλλιά της".

Το λέξιμα <<πόλις>>, λειτουργεῖ ως κοινός σημασιολογικός δείκτης και στα δύο ποιήματα ἀλλά και ως <<υπογραμματική>> υποδήλωση μίας λανθάνουσας διακειμενικῆς μήτρας. Το κείμενο του Εμπειρικού ἀποτελεῖ μια πιο αισιόδοξη ἀντιμετώπιση του ζητήματος της ἐδραίωσης του υπερρεαλισμοῦ. Ο Εγγονόπουλος εἶναι περισσότερο καταγγελτικός, ζήτημα διαφορετικῆς ἰδιοσυγκρασίας ἴσως ἢ διαφορετικῆς θεώρησης των πραγμάτων.

* * *

Σημασιολογικές ἀντιστοιχίες παρατηροῦνται και στο ποίημα "Γυψ και φρουρά"¹⁹⁰ που βρίσκεται στην ποιητική συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπῆς". Στο πεδίο της διακειμενικῆς διεργασίας το ποίημα φαίνεται να <<απορροφᾷ>> μια πολλαπλότητα κειμενικῶν ἀναγνώσεων. Θεματικά το ποίημα δομεῖται πάνω στην ἀντιθετική σχέση ποίησης και ἐξουσίας. Στην ἐφιαλτική εικόνα της φθοράς και της παρακμῆς ο ποιητής ἀντιπαραθέτει τη διαύγεια και της οξύνοια του ποιητικοῦ πνεύματος, στη βαρβαρότητα και την καταπίεση της φοβερῆς ἐξουσίας, τον κριτικό λόγο των ποιητῶν. Με τη διεισδυτική τους ικανότητα οἱ ποιητές μποροῦν και ἀποκαλύπτουν τη σκοτεινή πλευρά της πραγματικότητας: "Μύκονος / Μυκῆναι / μύκητες / τρεῖς λέξεις / δμως / δύο / μόνο / φτερά // σάν ἀσβέστης / σάν / γυναίκεια / παλάμη / πού λάμπει / μέσα / στή νύχτα / σά σαρκοβόρο / βιολί". Ο Ερατοσθένης Καψωμένος¹⁹¹ χρησιμοποιώντας τις μεθόδους της σημειολογικῆς θεωρίας ἀνέλυσε υποδειγματικά το ποίημα. Η δική μας προσπάθεια θα περιοριστεῖ στην ἐπισήμανση κάποιων ἐμμεσων διακειμενικῶν σχέσεων. Ενδιαφέρον στοιχεῖο διακειμενικότητας ἀποτελοῦν ο τοπωνυμικός προσδιορισμός <<Μυκῆναι>> και το ο παρομοιωτικός ὀρος <<σάν γυναίκεια παλάμη>> που παραπέμπουν στο μῦθο των Ατρεϊδῶν και στο φονικό γεγονός που ἀποτελέσε το θεματικό του πυρήνα. Το τοπωνύμιο συνδυάζει τη θετική με την ἀρνητική σημασιοδότηση. Θετική, γιατί πρόκειται για τη φημισμένη και ἰσχυρή ἀρχαιοελληνική πόλη, σύμβολο του πλούτου και της

¹⁹⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ.75.

¹⁹¹ Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, "Για μια μεθοδολογία ἀνάλυσης των υπερρεαλιστικῶν κειμένων, Νίκου Εγγονόπουλου, <<ΓΥΨ ΚΑΙ ΦΡΟΥΡΑ>>", Περ. "ΔΩΔΩΝΗ", ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 1986.

στρατιωτικής δύναμης και αρνητική, γιατί συνέδεσε το όνομά της με την τραγική ιστορία του βασιλιά Αγαμέμνονα. Το λέξημα <<παλάμη>> παραμένει αρνητικά σημασιοδοτημένο, αφού παραπέμπει συνειρμικά στο φόντο του Αγαμέμνονα από τη σύζυγό του Κλυταιμνήστρα. Στον "Αγαμέμνονα"¹⁹² του Αισχύλου η ίδια η Κλυταιμνήστρα περιγράφει τη σκηνή της θανάτωσης του βασιλιά των Μυκηνών. Η σκηνή είναι χαρακτηριστική. Στα πόδια της φαίνονται τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασάνδρας, ενώ η ίδια κρατάει ακόμη στα χέρια της το ξίφος:

"Οὕτω δ' ἔπραξα, καί τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι·
ὥς μήτε φεύγειν μητ' ἀμύνεσθαι μόρον,
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν.
Παίω δέ νιν δίς· κἂν δυοῖν οἰμωγμάτοι
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καί πεπτωκότι
τρήτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός.
Ἐΐδου νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν.
Οὕτω τόν αὐτοῦ θυμόν ὀρμαίνει πεσῶν·
κάκφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγῆν
βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου,
χαίρουσαν οὐδέν ἤσσον ἢ διοσδότω
γάνει σπορητός κάλυκος ἐν λοχεύμασιν".
(Αγαμέμνων, στίχ. 1380-1392)

Ο στίχος του Εγγονόπουλου επικοινωνεί διακειμενικά με το μεταγενέστερο ποίημα "Το χέρι"¹⁹³, όπου αναπτύσσει την ίδια θεματική, το θάνατο δηλαδή μέσα στο πλαίσιο μιας ερωτικής σχέσης με φόντο το μύθο των Ατρείδων¹⁹⁴.

¹⁹² Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, Κάκτος, Αθήνα 1992.

¹⁹³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, "Η επιστροφή των πουλιών", σελ. 98.

¹⁹⁴ Αναφορά στο μύθο των Ατρείδων πιστεύουμε ότι ο Εγγονόπουλος πραγματοποιεί και στο ποίημα "Η Ερωτική πλεκτάνη" από την "Επιστροφή των πουλιών":

"... οί βρυκολάκοι ἔβαλθῆκαν νά χτυποῦνε τά κουδούνια
ἐνῶ οί καρδιές στάζουνε αἷ μα
μέσα στά σκοτεινά φαράγγια
σ' ἄξενες κοιλάδες
τῆς ἀρνησης μιά ὀπου χάθηκε τό ἄστρο
ὁ συνοδίτης
στῶν Νοτιάδων τά λημέρια
τό Ἄργος

Το λέξιμα <<μύκητες>> συστοιχεί νοηματικά με το παρομοιωτικό σύνολο "σά σαρκοβόρο βιολί" και συγκροτούν διάυλο διακειμενικής επικοινωνίας με το ποίημα του Λαπαθιώτη "Τι κι αν η μοίρα μας στεφάνωσε..."¹⁹⁵:

"Τί κι ἄν ἡ μοίρα μᾶς στεφάνωσε
μέ τ' ἄσπρα ρόδα τῶν λάμβων;
Εἶναι τὰ πάντα μας ἀνήμπορα
γιά τίς πορφύρες τῶν θριάμβων
[...]
καί μήτε τῶν ἡρώων τὰ βλέμματα,
πού ἄργά περνοῦν σά μαρμαρένιοι,
- γιατί εἶναι μέσα, μέσ στά σπλάχνα μας,
ἓνα βιολί, καί μᾶς μαραίνει...".

Στην ενότητα αυτή χρησιμοποιείται σε σχέση μετωνυμίας ο ποιητικός όρος <<μανιτάκια>> ως υποδήλωση της υπονομευτικής στην κατεστημένη τάξη και διαβρωτικής λειτουργίας της ποίησης. Οι μύκητες με κοινό τάξιμα τη διαβρωτική λειτουργία, συμβολίζουν το μέσον που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να αντισταθεί στον αυταρχισμό και το σκοταδισμό της εξουσίας. Στη δεύτερη και καταληκτική ενότητα μνημονεύεται αυτή καθεαυτή η διαδικασία της ποιητικής έμπνευσης με αναφορές στην ευαισθησία, την καθαρότητα και τη διεισδυτική λειτουργία της ποίησης: "κι' ἴσως / - ἀκόμη - / ὡσάν τὰ γυάλινα / τρυπάνια / μέσα στούς / λεπτούς / ἔγκεφάλους / τῶν / ποιητῶν", με στίχους που παραπέμπουν στη Μαρία Πολυδούρη και στο ποίημα "Πάθος" από τη συλλογή "Οι τρίλιες που σβήνουν":

"Κυττάξτε με στοιχεία τῆς Φύσης
ψυχρά στοιχεία χωρίς ψυχή.
Ἔραϊε Ἰμηττέ σύ θά μέ ἀφήσης
ἢ ἐγώ θά φύγω μοναχί;
[...]
Κυττάξτε με ἔχω ἓνα τρυπάνι
μέσ' στό κεφάλι μου βαθιά.

[...]

στῶν τραγῶν τῶν ἱερῶν τό βαρὺ βλέμμα
μαζεύτηκαν τὰ μαῦρα σύννεφα τῆς μπόρας ..".

Το ποίημα αναπτύσσει κατ' αναλογία τον τραγικό μύθο και την περιπέτεια του κινήματος του υπερρεαλισμού.

¹⁹⁵ Ναπολέων Λαπαθιώτης, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 133.

Τίποτα τούτο δέ σᾶς κάνει;
Στοιχεῖα χωρὶς σταλιά καρδιά.

[...]

Κυττάξετε τό τρουπάνι πού ἔχω,
πονῶ φριχτά στήν κεφαλή
καί νά σᾶς στείλω δέν ἀντέχω
τό τελευταῖο μου φιλί.

[...]

Ἔπειτα στό αἷμα βουτηγιάνη
τοῦ πληγωμένου κεφαλιού,
θ' ἀφήσω μιὰ κραυγή πνιγμένη
σάν κρώξιμο ἄγριου πουλιοῦ"¹⁹⁶.

Ἡ περιγραφή παραπέμπει σε επώδυνες διαδικασίες χειρουργικῶν επεμβάσεων, για να υποδηλώσει την οδύνη της ίδιας της ποιητικῆς δημιουργίας ὄχι μόνο ὅσον αφορά την εσωτερική ένταση και την αγωνία της ἐμπνευσης ἀλλά και ὅσον αφορά την οδύνη που προκαλοῦν στον ποιητή τα ερεθίσματα ἀπό το ἐξωτερικό περιβάλλον¹⁹⁷. Οἱ στίχοι, ἐπίσης, ἐπικοινωνοῦν διακειμενικά¹⁹⁸ με το ποίημα "Ὁ Σεβᾶχ Θαλασσινός"¹⁹⁹ ἀπό την ἴδια συλλογή. Καί ἐκεῖ περιγράφεται ἡ διαδικασία της ἐμπνευσης ὡς μιὰ οδυνηρή διαδικασία που μοιάζει με την ἐγχειρητική ἐπέμβαση στον ἐγκέφαλο των ποιητῶν:

"τότες εἶν' ἀκριβῶς / ἡ ὥρα / ὅπου κι' ἐγώ / περνῶ ἀπαλά τό χέρι / στή βάση τοῦ
κρανίου μου / καί τό βυθίζω ἀπτόμα / - βαθιά- / μέσ' στό κεφάλι μου / καί τραβῶ
ἔξω / τό μυαλό μου / καί στίβω ἤρεμα / τή φαιά μου / οὐσία / ἀνάμεσα / στά δάχτυλά
μου // κι' ὅταν ὄλα / τά ὑγρά / χυθοῦν / - χωρίς φωνές- / καταγῆς / μνήσκει μονάχα /
μέσα στήν ἀπαλάμη μου / - καί ζεῖ- / ἔνα μικρό λουλούδι...".

Ἡ εἰκόνα παρουσιάζει κάποιες ἀναλογίες με ἀντίστοιχη του Ι. Γρυπάρη, ὅταν μιλάει για τα πάθη του σώματος και της ψυχῆς του:

"Μέ κατάλυσαν τά πάθη
τοῦ σώματος καί τῆς ψυχῆς μου!
ποιά δροσιά, ποιό νερό, ποιό βοτάνι

¹⁹⁶ Μαρία Πολυδούρη, *Ἄπαντα, Οἱ τρίλιες που σβήνουν*, ἐκδ. Ἀστάρτη, σελ. 84-85.

¹⁹⁷ Ερατοσθένης Καφωμένος, *ὁ. π.*, σελ. 110.

¹⁹⁸ Ερατοσθένης Καφωμένος, *ὁ. π.*, σελ. 109-110.

¹⁹⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ.πρώτος, σελ. 70.

θά γιάνει
τόν πυρετό τῆς κεφαλῆς μου;

Μέ τά δυό μου χέρια βαστῶ
τὴν κεφαλή νά μή μοῦ φύγει ὁ νοῦς μου.
μοῦ συντρίψαν μέ μιά σιδερένια
βαριά
τίς κλείδωσες καί τούς ἄρμούς μου".
(*Ἰντερμέδια*, XVII)²⁰⁰

Οἱ παραδειγματικές σχέσεις ἀναδεικνύουν καί τῖς ἰσοτοπίες τοῦ ποιήματος, τὴν ἰσοτοπία τῆς ἀντίθεσης μέσα ἀπὸ τὴν ταυτότητα καί τὴν ἰσοτοπία τῆς συνύπαρξης τῶν ἀντιθέτων στοιχείων μέσα στα πράγματα²⁰¹. ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟ ἡ ἀντίφαση ὑπάρχει μέσα στη φύση τῶν πραγμάτων καί θεωρεῖται ὡς δυναμικὴ συνιστώσα ὄχι μόνο τοῦ φυσικοῦ ἀλλὰ καί τοῦ ποιητικοῦ γίνεσθαι. Ἡ ἀντίφαση εἶναι μίᾳ δημιουργικὴ ἀρχὴ ποῦ καθορίζει καί τὸ κοσμοθεωρητικὸ καί βιοθεωρητικὸ ἰδεώδες τοῦ ποιητῆ. Ὁ Εγγονόπουλος ἀνήκει στους διαλεκτικούς τῆς ποιήσεώς μας. Ἡ θέση καί ἡ ἀρνήση ἀποτελοῦν τῖς θεμελιώδεις ὅρους τῆς διαλεκτικῆς τοῦ. Στὸ ποίημα ὀρίζονται ἀπὸ τῖς ἀντίπαλες δυνάμεις τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας καί τῆς ποιήσεως. Ἡ ἀντιστοίχιση αὐτὴ παρατηρεῖται ἀνάμεσα στὸν τίτλο τοῦ ποιήματος καί στὸ ἴδιο τὸ κείμενο. Στὴ συμπλεκτικὴ τους σύζευξη οἱ δυο ὅροι ποῦ τὸν ἀποτελοῦν, επικαλύπτονται νοηματικὰ καί ἐντάσσονται στὸ ἴδιο σημασιολογικὸ περιβάλλον.

* * *

Στὸ ἴδιο νοηματικὸ πλαίσιο ἐντάσσεται καί τὸ ποίημα "Γοτθικὴ πικρία"²⁰² ἀπὸ τὴν "Ἐπιστροφὴ τῶν πουλιῶν". Ἡ ἀφιέρωση τοῦ ποιήματος στὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό θέτει ἄμεσα ζήτημα <<παρακειμενικῆς>> σχέσης καί ἐπικοινωνίας με τὸ ἔργο τοῦ <<συνοδίτη>> τοῦ Εγγονόπουλου υπερρεαλιστῆ ποιητῆ. Πρόκειται γιὰ κείμενο ἀπολογιστικὸ τῆς πορείας τοῦ υπερρεαλισμοῦ στὴν Ελλάδα καί τῆς ἀντιμετώπισης τῶν εκπροσώπων τοῦ ἀπὸ τὸ κατεστημένο τῆς ἐποχῆς. Στὸ ποίημα ἐντοπίζονται καί δείγματα ευρύτερων διακειμενικῶν συνδέσεων, ποῦ ὁ αὐτοματισμὸς τῆς γραφῆς δὲν καταργεῖ καί πρὸς τὴν ἀνεύρεση τῶν ὁποίων στοχεύει ἡ ἐρευνητικὴ μας προσπάθεια. Σὲ αὐτὰ τὰ πλαίσια τοποθετεῖται ἡ ἐναρκτηκὴ πολλῶν περιόδων ρηματικὴ φράση <<Ἄρκοῦν...>> καί ἡ ἐρωτηματικὴ ἀποστροφὴ τοῦ λόγου. Σὲ

²⁰⁰ Γ. Γρυπάρης, *Ἄπαντα*, ἐπιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικὸς, Αθήνα, 1980, σελ. 202.

²⁰¹ Ερατοσθένης Καψωμένος, *ὁ. π.*, σελ. 108.

²⁰² Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 54.

επίπεδο ρητορικής δομής η πρώτη στιχική περίοδος του ποιήματος εντάσσεται στο διακειμενικό πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας: "Ἀρχοῦν, πλεόν, τά νάματα τῆς εὐάνδρου Ἡπείρου...", όπου (νάματα = ζωογόνες δυνάμεις). Ο χαρακτηρισμός <<εὐάνδρος>> προέρχεται από το Στράβωνα. Οι μνείες του αρχαίου συγγραφέα για τους πληθυσμούς της Ηπείρου είναι διάσπαρτες αλλά όχι ασύνδετες. Στη <<Γεωγραφία>> του υποστηρίζει ότι η Ἡπειρος ήταν πολυπληθής (εὐάνδρος) λόγω του ότι κατοικούνταν από πολλά φύλλα και το καθένα από αυτά είχε το δικό του βασιλιά:

1. "Πρότερον μὲν οὖν, καίπερ μικρῶν καὶ πολλῶν καὶ ἀδόξων ὄντων ἔθνῶν, ὁμως διὰ τὴν εὐάνδρῖαν καὶ τὸ βασιλεύεσθαι κατὰ σφᾶς οὐ πᾶνω ἦν χαλεπὸν διαλαβεῖν τοὺς ὄρους αὐτῶν..."

(Γεωγραφία, 7, 7, 3)

2. "ἢ μὲν οὖν Νικόπολις εὐάνδρῃ καὶ λαμβάνει καθ' ἡμέραν ἐπίδοσιν..."

(Γεωγραφία, 7, 7, 6)

3. "τότε μὲν οὖν, ὡς εἶπον, καίπερ οὔσα τραχεῖα καὶ ὄρων πλήρης, Τομάρου καὶ Πολυάνου καὶ ἄλλων πλειόνων, ὁμως εὐάνδρῃ ἢ τε Ἡπειρος πᾶσα καὶ ἡ Ἰλλυρίς"

(Γεωγραφία, 7, 7, 9)²⁰³

Στο στίχο του ποιήματος πιθανόν να λανθάνει και μνεία των μυστικιστικών τελετουργιών του μαντικού χώρου της αρχαίας Δωδώνης. Η δεύτερη διακειμενική σχέση προκύπτει μέσα από το έργο του ίδιου του Εγγονόπουλου. Ο ποιητής αναφερόμενος στη διαδικασία της έμπνευσης και της ποιητικής δημιουργίας στο ίδιο ποίημα γράφει: "[...] Ἔστω καὶ ἄν ἀπαιτηθῆ ἡ ἐρήμωσις τῶν λατομείων ἐντὸς σκαφάνδρων, ἢ τοποθέτησις πουλιῶν, σε γεωμετρικὰ σχήματα, ἐπὶ τῶν ἐπάλξεων, ἢ ἄγρα τῆς αὔρας στὴν ἀφροδίσια γύμνια τοῦ δάσους". Την ίδια εικόνα έχουμε συναντήσει και στο ποίημα "Ὁ Σεβάχ Θαλασσινός", εικόνα που μας επιτρέπει να εντοπίσουμε σημασιολογικές αντιστοιχίες ανάμεσα στους ὄρους <<πουλί>> και <<ψυχή>>:

"εἶν' ἡ ψυχή μου συχνά
ἔνα σοκάκι στή Μύκονο
σάν ἀρχινάη νά βραδυάζη

²⁰³ *The Geography of Strabo*, William Heinemann LTD, London, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1967.

καί πιάνουν οί γυναῖκες
καί τοποθετοῦν ἐρωτικά
χάμω στό δρόμο
σέ σχήματα γεωμετρικά
μονότονα
ὄλο μπλέ γυαλιά...".²⁰⁴

Ἡ ἀμέσως ἐπόμενη στιχική ἀναφορά εἰσάγει στο κλίμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας καί παραλληλίζει τὴν οδύνη τῆς ποιητικῆς δημιουργίας με τὴν οδύνη τῆς τραγικῆς ηρωίδας, ταυτίζοντας γιὰ ἀλλή μιὰ φορὰ τὴ γυναῖκα με τὴν ποίηση: "Ἐστω καὶ ἄν ἡ θυσία πού ἀπαιτεῖται καὶ πάλιν ἀπὸ ἡμᾶς εἶναι τόσον οδυνηρὴ ὅσον τὰ δάκρυα πού κυλοῦν ἀπὸ τὰ θλιμμένα μάτια τῆς, οἱ τραγικὲς πλεξίδες τῶν μαλλιῶν τῆς".

Με τοὺς ἐπόμενους στίχους ὁ Ἐγγονόπουλος ἐπισημαίνει τὸ κόστος τῆς ποιητικῆς τοὺς ἐπιλογῆς, τὶς συνέπειες τοῦ υπερρεαλιστικοῦ ταξιδιοῦ: "Ἐστω καὶ ἄν ἡ εἰς Ἐκβάτανα ἀλγεινὴ μετάβασίς μας μᾶς ἐπιφυλάσσει τόσας φρικτὰς συνέπειας καὶ γιὰ τώρα καὶ γιὰ τὸ μέλλον". Ὁ Ἐγγονόπουλος συνομιλεῖ με τὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρίκο. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὁ ποιητικὸς ὅρος "Ἐκβάτανα" νὰ συμβολίζει τὸ ἰδανικὸ μιᾶς ουτοπίας, μιᾶς μυθικῆς κοινωνίας, μέρος τοῦ υπερρεαλιστικοῦ οράματος τῶν δύο ποιητῶν. Ὁ Ἐμπειρικός γράφει στὴν "Υψικάμινο":

"[...] Κατόπιν ἤλθε ὁ σωφρονιστής.

Ἡ λεπίς ἀνδρώθηκε καὶ οἱ γόοι δὲν ἀκούονται πιά
παρὰ μέσα στὰ πράσινα ποτήρια τῶν ἐρωτευμένων
πουλαριῶν. Ὅλες οἱ σκευασίες καθιερώθησαν σάν
στάμνες καὶ θεωρεῖται ἀπὸ τότε ὡς γαλούχησις τὸ
κάθε τί πού τὸ στέαρ ἐν πεποιθήσει ἀποκαλεῖ καὶ
πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ πρὸς τὰ ἀριστερὰ Ἐκβάτανα".

(Ὅταν στεγάζονται οἱ κακώσεις)²⁰⁵

Ὁ ποιητὴς προσδίδει στὴν ονοματολογία τῆς πόλης μυστικούς συμβολισμούς. Ἡ θέση πού κατέχει ἡ πόλη στὴν ποιητικὴ τοπολογία τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ καὶ οἱ συμβολισμοὶ τῆς ἀποκαλύπτονται καὶ στο ἀδημοσίευτο κείμενο <<Τα

²⁰⁴ Νίκου Ἐγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, "Τα κλειδοκύμβαλα τῆς σιωπῆς", σελ. 69.

²⁰⁵ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Υψικάμινος*, Ἄγρα, Αθήνα, 1980, σελ. 26.

τεκταινόμενα²⁰⁶>> που ανήκει στο οργανικό <<corpus>> των <<Γραπτών>>. Παραθέτουμε σχετικό απόσπασμα:

"Πῆρε ἓνα πετραδάκι, πῆρε πετραδάκια, τὰ πασιπάτεψε καί συγκινήθηκε, γιατί δέ ὑπάρχει εὐρημα ἀνθρώπινο πού νά μὴν ἔχη τήν σημασία του, τό μυστικό του, πού νά μὴν ἔχη ἀντίκτυπο στους ἄλλους, στά ἄτομα καί στίς δλότητες.

Ἐπειτα πῆρε μιά χορδή λεπτότατη, ἀλλά μεγάλης ἀντοχῆς καί ἀπειροπάλμων δονήσεων, καί πέρασε τὰ πετραδάκια ἓνα-ἓνα, σάν χάνδρες, σέ μίαν ἀλληλουχία, ὅπου τὰ χρώματα εἶχαν ὀνόματα - Ναδίρ, Χέρμαν, Ἰουδήθ, Ἰβάν, Μοῦσα-Ἐρατώ, Ἄννηβη Χίλντεγκαρντ, Ἐ κ β ἄ τ α ν α, Ποππαία καί Ἐλιγολάνδη.

[...] Ἡ δέ ἡχώ ἑνός ἐκάστου κτύπου τινασσομένη ἐπάλλετο καί ἀντεπάλλετο εἰς τρόπον ὥστε, κτύπος καί ἡχώ νά συνυφαίνονται, νά ἀποτελοῦν σχεδόν ἀνεξιχνίαστον μυστήριον, ὅπου τό κάθε πετράδι ἰριδίζετο μέσα στά χρώματα τῶν ὀνομάτων: Ναδίρ, Χέρμαν, Ἰουδήθ, Ἰβάν, Ἄννηβη Χίλντεγκαρντ, Ἐ κ β ἄ τ α ν α, Ποππαία καί Ἐλιγολάνδη".

Ἡ πραγματική ὁμως ἀποκάλυψη του συμβόλου πραγματοποιεῖται στο ἐπίσης ἀδημοσίευτο κείμενο που γράφει ο Ἐμπειρικός το 1940 για το φίλο, ομότεχνο καὶ συνοδοιπόρο Νίκο Καλαμάρη (Νικόλαο Κάλας). Στο κείμενο ο Κάλας αναφέρεται ὡς <<Ιβάν>> ψευδώνυμο που του εἶχαν δώσει οἱ φίλοι του. Παραθέτουμε σχετικό ἀπόσπασμα:

"Ναι, θα ἤθελα ν' ἀκούσω ἀπό σένα Ἰβάν τα λόγια αὐτά γιατί κανένας δὲν γνωρίζει τον Ἰσίδωρο Ducasse καλλιτέρα ἀπό εσένα. Μα ἀν δὲν μπορέσεις φίλε μου να μου τα πεις μιά μέρα στο Τζέμπελ - ἀλ - Ταρέκ, θα μου τα πεις ἐδῶ, ὅταν ξαναγυρίσης, ἐδῶ ἢ ἀλλοῦ, ἀφού ἐπιτέλους θα βρῆς τὴν ἰδική σου Ἀτλαντίδα-γιατί ο καθένας μας, Ἰβάν, ἔχει τὴν ἰδικήν του, εἴτε τὴν βρεῖ ἢ δὲν τὴν βρεῖ-μῖαν Ἀτλαντίδα πλούσια σαν τα Ἐ κ β ἄ τ α ν α, ωραία σαν τὴν Ποππαία καὶ με ὄνομα ἐξάισιον, ὅσο καὶ αὐτό που δώσανε στη νῆσο Ἐλιγολάνδη²⁰⁷".

Τα <<Ἐκβάτανα>> λοιπὸν ἀποτελοῦν κοινὸ ποιητικὸ σύμβολο, μέρος τῆς ποιητικῆς μυθολογίας του Ἐμπειρικοῦ καὶ του Ἐγγονόπουλου. Στο ποίημα

²⁰⁶ Το κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα "Πρόσωπα" τῆς εφημερίδας "Τα Νέα" στις 27 /5 /2000 καὶ ἐπαναδημοσιεύτηκε, ὀλοκληρωμένο πια, στο ἐπετειακὸ ἀφιέρωμα του περιοδικοῦ "Ἀντί" στις 9 /2 /2001.

²⁰⁷ Περιοδικὸ "Πρόσωπα", εφημερίδα "Τα Νέα", 27 /5 /2000. Το κείμενο αὐτὸ το εἶχε ἐντάξει ο Ἐμπειρικός στα "Τεκταινόμενα" καὶ ἔμεινε ἀνέκδοτο, γιατί ποτέ ο ποιητῆς δὲν ἔδωσε ὀριστική μορφή σ' αὐτὴ τὴν ποιητικὴ σύνθεση.

"Δυαδικός αυτοματισμός" από της ίδια συλλογή ο Εγγονόπουλος προσδιορίζει ως ιδεώδη απόληξη της σωτηρίας φυγής των διωκόμενων ποιητών του υπερρεαλισμού μια άλλη πόλη στην περιοχή της Μικράς Ασίας, τα Γάλβανα της Λυκαονίας, πόλη μάλλον φανταστική, που παρουσιάζει παρηχητικές ομοιότητες με τα αναφερόμενα "Εκβάτανα" και συνθέτει μια άλλη εκδοχή της δικής του ουτοπικής φυγής:

[...] "Νά φύγουμε. Ἐμπρός. Νά φύγουμε κάπου μακρυνά. Στά Γάλβανα! Ἐκεῖ, πού εἶναι ἡ σωτηρία, τῆς λήθης τ' ἀπάνεμο λιμάνι. Ἡ γαλήνη. Ἐκεῖ!... [...] Ποιός ἔχει τακάτι²⁰⁸, τίνος τό λέει στ' ἀλήθεια ἡ καρδιά, ἄς ἐρθῆ.[...]

Τ' ἀστροπελέκι μᾶς δείχνει τό δρόμο. Ἐμπρός! Στά Γάλβανα τῆς Λυκαονίας, ἐκεῖ θ' ἀναπαυθοῦμε. Ἀφοῦ στεφθοῦν τά εὐγενικά μέτωπά μας μέ ἄνθη ροδιᾶς, ἀφοῦ προσφέρουμε τίς νενομισμένες σπονδές στά πουλιά."

(Δυαδικός αυτοματισμός)²⁰⁹

Στη "Γοτθική πικρία" η αντίδραση στο κίνημα του υπερρεαλισμού παρουσιάζεται με την ειρωνική υποδήλωση των στίχων:"Καί νά, κιόλας, πού ὁ σεμνός συκοφάντης, ὁ σεπτός συκοφάγος ἀνθίσανε πάνω στά πολεμικά μανουάλια". Η αρχαία ελληνική προέλευση των επιθέτων <<συκοφάντης και συκοφάγος>> ορίζει και το πλαίσιο της ερμηνείας, συνιστώντας μετωνυμική εκδοχή των αντιπάλων και εχθρών του υπερρεαλισμού, εκείνων που διατύπωναν ψευδείς κατηγορίες, που διέβαλαν και δυσφημούσαν το κίνημα. Τα επίθετα <<σεμνός και σεπτός>> με ειρωνική σημασιοδότηση, ἐξ <<αντιστροφής>>, ἔχουν θρησκευτική προέλευση καταγόμενα από τους Ψαλμούς της Παλαιάς Διαθήκης:

"Ὁ Θεός... κρινεῖ τοὺς πτωχοὺς τοῦ λαοῦ
καί σώσει τοὺς υἱοὺς τῶν πενήτων
καί ταπεινώσει συκοφάντην".

²⁰⁸ Ο ποιητικός όρος απαντάται στην <<Αληπασιάδα>> του Χατζή-Σεχρέτη:

Ἄνδρες, γυναῖκες τρώμαξαν καί δέν ἔχουν τακάτι.

[...]

Κι ὁ Κούρπασας γονάτισε, καί δέν ἔχει τακάτι.

Τακάτι δέν τ' ἀνέμεινε, κ' ἡ ἀνδρεία του ἐχάθη.

[...]

Τακάτι δέν τ' ἀνέμεινε, καί γνῶσις ἔς τό κεφάλι.

(Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικά Διατριβαί*, Γ' Η Αληπασιάς, Ἐν Αθήναις, 1870. Ανατύπωση Βιβλιοπωλεῖο Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα ΜCMXCIV).

²⁰⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 66-67.

Η απολογιστική διάθεση κορυφώνεται με τα διαδοχικά ερωτήματα των τελευταίων στίχων: "Η Καρχηδών έσειγησε διά παντός (...). Αύτή ή σημαία είναι δική σας; Αύτά τά αίματα είναι δικά μας; Αύτά τά φάσγανα είναι δικά σας; Αύτοί οί ρόδακες είναι πιστοί; Συμφέρει στό άπειρο τό χάος τοῦ όνειρου; Αύτή ή άμυνα ποῦ θά μάς πάη, σάν μάς μισήσουνε κι' οί λυγαριές;". Οι συμβολισμοί των ποιητικών όρων (Καρχηδών, σημαία, αίματα, φάσγανα, ρόδακες) υποδηλώνουν το πολεμικό κλίμα της υποδοχής του υπερρεαλισμού, τα μέσα και το πεδίο της σύγκρουσης ανάμεσα στην παλιά και τη νέα ποίηση. Ο τελευταίος μάλιστα όρος <<ρόδακες>> συνώνυμο των <<άκτινωτών δαιδάλων>> (Αγάπη)²¹¹ νοσηματοδοτεί το κείμενο διαχέοντας όλο το αμφισημικό του περιεχόμενο. Σε μια πρώτη ερμηνεία υποδηλώνει το τριαντάφυλλο και την ακτινωτή διάταξη των φύλλων του. Σε συνάρτηση με τον τίτλο του ποιήματος λαμβάνει μια διαφορετική ερμηνεία, καθώς <<ρόδακας>> ονομάζεται στη γοθική αρχιτεκτονική ο κυκλικός φωταγωγός που ορθώνεται πάνω από τις πύλες του ναού.

* * *

"Υπόδειγμα πτήσεως" στο διακειμενικό ορίζοντα της γραφής αποτελεί το ποίημα "Ορνεον 1748"²¹² με υπότιτλο (ερμηνεία των ζωγράφων) από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών" του Νίκου Εγγονόπουλου. Το ποίημα είναι στην πραγματικότητα ένα <<δοκίμιο διακειμενικότητας>>, με το οποίο ο ποιητής "άναφερόμενος άδήλως στην ποίηση και στη ζωγραφική του, διαφωτίζει άπό τά μέσα πώς άντιλαμβάνεται και πώς άσκησε τή συνάντηση έλληνικῶν, βυζαντινῶν και μεταβυζαντινῶν κειμένων"²¹³. Η ρηματική διάρθρωση της πρώτης στροφικής ενότητας, συγκροτείται στο πλαίσιο της αμοιβαίας συνύπαρξης όρων από την αρχαία ελληνική, τη λόγια ή τη δημώδη μεταβυζαντινή και την κοινή νεοελληνική γλώσσα, που προδιαγράφουν και την ευρύτητα του διακειμενικού πεδίου ολόκληρου του κειμένου: "καλός ή κακός ήμερος ώδήγησε / τήν άμφιλύκην τῶν / νεαρῶν πελταστῶν / στ' άπάτητα δρη τῆς νύχτας / μέσα στ' άγρια ρουμάνια τῆς Όρθοδοξίας / στίς πυκνές συστάδες τῶν κυπαρισσιῶν τοῦ πανικοῦ / στην ήθικῆ

²¹⁰ Παλαιά Διαθήκη, Ψαλμοί, ΟΑ', 4, υπό Ιωάννου Θ. Κολιτσάρα, Αδελφότης Θεολόγων Η <<ΖΩΗ>>, Αθήναι 1990.

²¹¹ Νίκου Εγγονόπουλου, Ποιήματα, τόμ. πρώτος, "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν", σελ. 51.

²¹² Νίκος Εγγονόπουλος, Ποιήματα, τόμ. δεύτερος, σελ. 91.

²¹³ Ανδρέας Μπελεζίνης, Περιοδ. Χάρτης, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988, αφιέρωμα στο Νίκο Εγγονόπουλο.

προβολή / σκληρής Μοίρας σέ κιονοστοιχία δρθρου καί ληθάργου;". Η ερωτηματική στικτικότητα του αποσπάσματος υπαινίσσεται αλλά και αναιρεί την απορητική του ταυτότητα, εφόσον είναι φανερό ότι το υποκείμενο θέτει ερωτήματα ρητορικής υφής, των οποίων η απάντηση υποφώσκει στη λανθάνουσα προβολή της αυτοαναφοράς. Οι μεταφορικές σημάνσεις των εμπρόθετων ποιητικών όρων, που κυριαρχούν στο λεκτικό πεδίο, ορίζουν το πεδίο δράσης του συντακτικού υποκειμένου και λειτουργούν όχι μόνο ως τοπωνυμικοί προσδιορισμοί αλλά και ως σύστημα αποδοχής κατηγορηματικών ιδιοτήτων. Η διαξενικότητα των εναρκτικών της αφήγησης ποιητικών όρων (καλός ή κακός ήμερος) λεξικοποιεί τα κίνητρα της δράσης και τοποθετεί την καταγωγική τους υπόσταση στην αμφιθυμική αντίδραση των αφηγούμενων προσωποποιημένων νοηματικών μονάδων (πελταστών). Ο χρονικός προσδιορισμός (ἀμφιλύκη)²¹⁴ εισάγει την αφήγηση στο διευρυμένο πλαίσιο των μετωνυμικών υποδηλώσεων που συνοδεύουν υπαινικτικά τα υποκείμενα της δράσης. Το <<λυκαυγές>> ως σημαίνουσα μονάδα συμπυκνώνει το σύνολο των μετωνυμικών υποδηλώσεων του φωτός και των ιδιοτήτων που συνεκδοχικά αποκτούν τα υποκείμενα σε μια μεταφυσική μορφική διάσταση της ύπαρξής τους. Οι <<νεαροί πελτασταί>> εκλαμβάνονται ως φορείς του φωτός και των συμβολισμών του, δηλαδή της αλήθειας, της καθαρότητας και της πρωτοπορίας. Παράλληλα προσλαμβάνουν ένα μέρος των ιδιοτήτων και των αρετών του ομώνυμου στρατιωτικού σώματος της αρχαιότητας, όπως της ευελιξίας και της αγωνιστικότητας που διέθετε η εμπροσθοφυλακή που οργάνωσε ο Ίφικράτης. Οι αρνητικά φορτισμένοι εμπρόθετοι προσδιορισμοί κατηγοριοποιούν τη δράση των πελταστών σε επάλληλες θεματικές ενότητες που αλληλοπροσδιορίζονται νοηματικά. Με αυτή την έννοια το λεκτικό σύνολο <<στ' άπάτητα δρη τής νύχτας>> αποτελεί ρηματική υπόμνηση της εισόδου των πελταστών στις απροσπέλαστες πτυχές μιας κατ' αντιθετική σύζευξη με το φως σκοτεινής πραγματικότητας. Με την τόλμη και την αρετή τους εισέβαλλαν "μέσα στ' άγρια ρουμάνια τής Όρθοδοξίας / στίς άγριες καί πυκνές συστάδες τών κυπαρισσιών τοῦ πανικοῦ", λεκτικές μονάδες που αποτελούν σύμβολα όχι κατ' ανάγκη της θρησκευτικής αλλά και της πνευματικής ή της καλλιτεχνικής δογματικής παράδοσης. Τα <<ρουμάνια>>, ως μετωνυμία των <<δασών>>, αγγίζουν ένα ευρύ πεδίο διακειμενικότητας που εκτείνεται στα όρια κυρίως της δημοτικής μας παράδοσης. Ο ποιητικός όρος <<τῆς Όρθοδοξίας>> δεν προσλαμβάνει κατ' ανάγκη θρησκευτικό περιεχόμενο. Στα

²¹⁴ Προσωποποιημένη την έννοια τη συναντάμε στο ποίημα του Γρυπάρη "Αταλάντη η παρθένα" από τη συλλογή "Ελεγεία" (Απαντα, σελ. 252):

"Μές στόν καλοκαιρινό οὐρανό,
 ή χρυσορόδινη Ἄμφιλύκη μένει κρεμασμένη
 στή λάμψη τών ώραίων ήμερών τοῦ θέρους".

πλαίσια της ποιητικής αμφισημίας διατηρεί κατά το ήμισυ το θρησκευτικό του προσδιορισμό και μεταθέτει τη δραστηριότητα των υποκειμένων σε ένα ευρύτερο πλαίσιο παρέμβασης και ανάληψης ευθύνης όχι τόσο απέναντι στα θρησκευτικού όσο στα πνευματικού ή καλλιτεχνικού χαρακτήρα γεγονότα.

Στη δεύτερη στροφική ενότητα οι διαδοχικές και τεμνόμενες ερωτηματικές στίξεις: "ποιός νάταν ὁ πρωτοστάτης / τῆς ἀνταρσίας; / τῆς φήμης; / τοῦ ἔρωτος; / ὁ ρήτωρ;" καθιστούν ακόμα πιο έντονο τον απορητικό χαρακτήρα του κειμένου σχετικά με το υποκείμενο πρόσωπο του λόγου και χαρακτηρίζουν ως ανταρσία τη αφηγούμενη επέλαση των <<πελταστών>>. Ο χαρακτηρισμός αυτός μας επιτρέπει να συλλάβουμε καλύτερα την αυτοαναφορική στόχευση του κειμένου, εφόσον η περιγραφόμενη πράξη, τοποθετούμενη στο ιστορικό της περιβάλλον, παρουσιάζει και τα εξηγητικά της τεκμήρια, ως πράξη αντίστασης σε μια κατάσταση καταπίεσης και ασφυκτικού εγκλεισμού. Η αυτοαναφορά γίνεται σαφέστερη ενισχυόμενη από τον αυτοσαρκαστικό τόνο της ποιητικής γραφής. Και αυτό όμως το κριτήριο δεν είναι αρκετό για να ταυτίσουμε το αφηγούμενο υποκείμενο με το ποιητικό υποκείμενο και να γεφυρώσουμε, όσο είναι εφικτό, τις υπερβάσεις των ρητορικών και νοηματικών ορίων της υπερρεαλιστικής γραφής. Ως εικασία προς το παρόν και με προϋπόθεση την εκδοχή του αυτοσαρκασμού μπορεί να διατυπωθεί η άποψη πως ο Εγγονόπουλος διεκδικεί τα πρωτεία στην εαρινή <<ανταρσία>> του υπερρεαλιστικού κινήματος στη χώρα μας. Αν και η παρηχητική εκφορά του -ρ- στα έναρθρα ουσιαστικά σε συνδυασμό με την παραπομπή σε εξωκειμενικά συμφραζόμενα συνηγορεί περισσότερο προς την αναγνώριση της παρουσίας του Εμπειρικού στις νοηματικές σημάνσεις του στιχικού πλέγματος. Ο Εγγονόπουλος παραμένοντας εσκεμμένα ασαφής οδηγεί στα ακραία της όρια την αφαιρετική δυνατότητα της ποιητικής γραφής μέσα από την πολυσήμαντη δυνατότητα εκφοράς του υπερρεαλιστικού λόγου.

Η ποιητική πρόθεση ξεπερνά τα όρια της ειρωνείας και του σαρκασμού και μεταβάλλει το κείμενο σε πεδίο σύγκρουσης πνευματικών στάσεων, ψυχολογικών αντιδράσεων, κειμενικών και εξωκειμενικών επιδράσεων, που όλες μαζί αντανακλώνται στον ορίζοντα της γραφής του. Η εννοούμενη σύγκρουση αποτελεί δομικό στοιχείο της σημασιολογικής υφής των στίχων και πηγή δραματικής έντασης. Η ειρωνεία με τις ευδιάκριτες αυτοβιογραφικές καταβολές της οδηγεί στα έσχατα όρια την αυτοαναφορά αναδεικνύοντας παράλληλα την ψυχολογική διάσταση του όρου: "ὑπῆρξαν πιστοὶ στὰ κελεύσματα / -ποιῶν ἄλλων : τῶν κελευστῶν- / πατροκτόνοι καὶ παιδερασταὶ καλοὶ / μέ μόνη τὴν / παρασημαντικὴ νεκροφιλίας / ὡς δικαίωση / στίς ἀλλεπάλληλες -ἀπιστεύτου δριμύτητος- ἐπιθέσεις / τῶν δοξογράφων;". Είναι ίσως η στιγμή που πρέπει να αποδεχθούμε το συμβολισμό του υποκειμένου και με την αναγωγική πρακτική της εμπειρίας να ταυτίσουμε τους νεαρούς πελταστές με τους <<συνοδίτες>> και ομότεχνους στον υπερρεαλισμό

ποιητές Ανδρέα Εμπειρίκο και Νίκο Εγγονόπουλο. Αρκεί να θυμηθούμε το μεταγενέστερο "Βελισάριο" και τους στίχους:

"Ξεκίνησε νεώτατος ὁ Βελισάριος
παρέα μέ τόν Ἄνδρέα Ἐμπειρίκο
νά δημιουργήσῃ
καί νά ζήσῃ"²¹⁵

για να προσδιορίσουμε μέσα από την ηλικιακή αναφορά και την πληθυντική εκφορά της γραφής (τῶν νεαρῶν πελταστῶν), την ταυτότητα των υποκειμένων μέσα στο ποίημα. Αυτό ισχύει για τις στροφικές ενότητες που το υποκείμενο ή το ρήμα των στιχικών προτάσεων βρίσκεται στον πληθυντικό αριθμό. Για τις υπόλοιπες, παρά την εσκεμμένη απροσδιοριστία, η αφηγηματική ροή στρέφει το νοηματικό της στόχο σε πιο προσωποποιημένες καταστάσεις. Ο ποιητής εμπλέκει στο μεταγλωσσικό παιχνίδι τη ρητορική της ειρωνείας και κατασκευάζει παρηχητικά δομημένα στιχικά σύνολα (κελεύσματα-κελευστῶν)²¹⁶ οδηγώντας στα έσχατα όρια την αισθητική πρόκληση. Σε ένα πρώτο επίπεδο (συνταγματικό) η γραφή ορίζεται από τον ηχητικό συνειρμό των ομορίζων προσηγορικών ονομάτων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο (παραδειγματικό) η υπακοή και η συνέπεια από παράγωγα της στρατιωτικής ιδιότητας των πελταστῶν μετατρέπονται σε αρετές των νέων υπερρεαλιστῶν ποιητῶν. Με πίστη και αφοσίωση ακολουθούν τις εντολές των καθοδηγητῶν και τις αρχές του κινήματός τους. Ο Ανδρέας Μπελεζίνης εικάζει ότι "τα παραθετικά κατηγορούμενα <<πατροκτόνοι καί παιδερασταί καλοί>> πού παρουσιάζουν τό οιδιπόδειο ἀμφίπλευρα, κατά τήν ὑπέρβαση καί, κυρίως, κατά τήν ἔκτροπή του, ἀνήκουν στους <<νεαρούς πελταστάς>>"²¹⁷. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί υποδηλώνουν μια <<αμφίπλευρη εκδοχή>> του οιδιπόδειου συμπλέγματος, όπως τη χαρακτηρίζει ο συγγραφέας και συμβολίζουν τους στόχους της ανταρσίας των υπερρεαλιστῶν ποιητῶν, οι οποίοι νιώθουν να σηκώνουν το βάρος μιας αφόρητης ενοχής προς το παρελθόν και μιας μεγάλης ευθύνης για το μέλλον της ποιητικής τέχνης. Το <<πατροκτόνοι>> στο επίπεδο της σημειολογικής ανάλυσης εκτός από το συμβολισμό του οιδιπόδειου, εμπεριέχει τα σμαινόμενα της βίαιης ρήξης, της αφαίρεσης της ζωής, της οργανικής αποκοπής του υποκειμένου από κάθε βιολογικό

²¹⁵ Νίκος Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους ροδώνες, σελ. 161.

²¹⁶ Με διαφορετική σημασία χρησιμοποιείται ο όρος "κελεύσματα" στο κείμενο του Εγγονόπουλου "Ο Πικάσο ποιητής" από τα *Πεξά Κείμενα*, σελ. 10. "Όσοι δέν είναι τελείως ἀδιάφοροι, θά παραμείνουν ἀδιάφοροι, ἔξαιρέσει ἐκείνων τῶν <<καλῶς πληροφορημένων>> πού, ἀκολουθώντας τά κελεύσματα τῶν καθοδηγητῶν τους, θά ταχθοῦν εἴτε ὑπέρ εἴτε κατά τῶν ποιημάτων αὐτῶν...".

²¹⁷ Ανδρέας Μπελεζίνης, *ό. π.*, σελ. 140.

ή συναισθηματικό δεσμό με την πατρική εξουσία. Στην περίπτωση των Ελλήνων υπερρεαλιστών η τελευταία εκφράζεται είτε μέσα από τους εκπροσώπους της παραδοσιακής ποίησης είτε μέσα από τους Γάλλους πρωτοπόρους και καθοδηγητές του υπερρεαλιστικού κινήματος. Ο δεύτερος χαρακτηρισμός <<παιδερασταί>>, καθ' υπερβολή και υπέρβαση λεκτικών ή ηθικών συμβάσεων, χρησιμοποιείται μεταφορικά και συμβολίζει αυτούς που <<ερόνται>> το νέο, το καινούργιο, αυτούς που στρέφουν το βλέμμα τους στο μέλλον και αναζητούν καινούργιες μορφές δημιουργίας.

Ως μόνη δικαίωση των νεαρών πελταστών προβάλλεται μια άλλης μορφής απόκλιση, η <<παρασημαντική νεκροφιλία>> που οδηγεί την ειρωνεία στα ακραία της όρια. Μπορεί οι υπερρεαλιστές φάνηκαν ανεκτικοί στην ερωτική αυτή παρέκκλιση αλλά στην ελληνική εκδοχή του το κίνημα εκτός από ελάχιστες ρηματικές αναφορές δεν παρουσίασε καταχρηστικές ή ακραίες εκδηλώσεις του όρου. Δεν πρέπει επίσης να παραβλέψουμε ότι ο όρος αυτός τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο εκφοράς, που ορίζεται από την πρόταξη του ιδιωματικού χαρακτηρισμού <<παρασημαντική>>, ο οποίος σημασιολογικά ανακαλεί τη χρήση συμβόλων ή σημείων στην πραγμάτωση της επικοινωνίας και εκφραστικά υπακούει στην αναγκαιότητα της αισθητικής της πρόκλησης. Η ακραία αυτή συμπεριφορά προβάλλεται ειρωνικά ως δικαίωση των μαχητών, εφόσον σημασιολογικά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως δυνατότητα επικοινωνίας του υπερρεαλισμού με το λογοτεχνικό παρελθόν ή ως πρόκληση που επιχειρεί να καταγραφεί ως μέσο άμυνας <<στίς άλλεπάληλες-άπιστεύτου δριμύτητος-έπιθέσεις των δοξογράφων>>²¹⁸. Η δοξογραφία για τον Εγγονόπουλο αντιπροσωπεύει τα πρόσωπα εκείνα που όχι μόνο δεν μπόρεσαν να κατανοήσουν τις ιδιαιτερότητες του υπερρεαλισμού αλλά επιτέθηκαν και με απίστευτη δριμύτητα εναντίον του. Αποτελεί επίσης έμμεση έκφραση αυτοαναφορικότητας, εφόσον σημασιολογικά παραπέμπει στους διώκτες και σφοδρούς επικριτές του ελληνικού υπερρεαλισμού. Από τη μια ο δογματισμός και η περιχαράκωση στα όρια της παραδοσιακής ποίησης, που υποστήριζαν με φανατισμό οι <<δοξογράφοι>> του ποιητικού

²¹⁸ Με τη φράση αυτή υπονοείται η δραστηριότητα κάποιων συγγραφέων που έργο τους ήταν να καταγράφουν τα δόγματα (πίστεις, δοξασίες, συστήματα, θεωρίες) των παλαιότερων φιλοσόφων, με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται η φιλοσοφία σαν ιστορία γραμμένη με αφελή τρόπο. Στα κύρια χαρακτηριστικά της περιλαμβάνεται η αποσπασματική προβολή διαφόρων γνωμών και απόψεων, η παρατακτική και ασύνδετη έκθεση του υλικού με τη μέθοδο της τεχνητής συγκόλλησης, η δογματική παρουσίαση των φιλοσοφικών θεωριών και η αδυναμία ορθολογικής ερμηνείας τους. Δεν ξεπερνάει το επίπεδο της συλλογής και της περιγραφής διαφόρων γνωμών. Ο δοξογράφος περιγράφει απλά ή απαριθμεί φιλοσοφικές δοξασίες και δεν αποβλέπει να ερμηνεύσει τις δοξασίες αυτές.

κατεστημένου, και από την άλλη η ανατροπή και η απελευθέρωση της ψυχής και της σκέψης που πρόσβευε το κίνημα του υπερρεαλισμού.

Στα πλαίσια της ειρωνικής κορύφωσης και της κλιμακούμενης αυτοαναφοράς εντάσσεται και η ερωτηματικής υφής τρίτη στροφική ενότητα που με μια αποστροφή του λόγου ενσωματώνει το διακειμενικό μόσχευμα από την "Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης" του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Γράφει ο Εγγονόπουλος: "ἄραγες -ἀκούοντας, ὦ παῖδες,- τῶν φιλοπόνων ζωγράφων / ἡ μεταφυσική πολιτεία / μέσα στους ἀναρτημένους πίνακες νά βρῖσκεται κρυμμένη;". Παραθέτουμε το απόσπασμα από το προλογικό κείμενο του Διονυσίου:

"ΠΑΣΙ ΤΟΙΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΠΑΙΣΙ"²¹⁹

καί τοῖς λοιποῖς φιλομαθεῖσι τοῖς τῷ παρόντι ἐντευξομένοις
ἐν Κυρίῳ χαίρειν

Ἀκούοντας, ὦ φιλομαθεῖς παῖδες τῶν φιλοπόνων ζωγράφων, τόν Κύριον ἐν τῷ ἱερῷ Εὐαγγελίῳ ὅπου κατεδίκασε τόν κρύψαντα τό τάλαντον, εἰπών πρὸς αὐτόν <<Ἔσθ' ὦ πονηρέ δοῦλε καί ὀκνηρέ ἔδει βαλεῖν σε τό ἀργύριόν μου τοῖς τραπεζίταις καί ἔλθῶν ἐγὼ ἐκομισάμην ἄν τό ἐμόν σύν τόκῳ>>. καί φοβούμενος μή καταδικασθῶ καί ἐγὼ ὡς ὀκνηρός, ἐπαρακινήθηκα νά πολυπλασιάσω τό ἐμπιστευθέν μοι παρὰ Κυρίου τοῦτο μικρόν τάλαντον, τουτέστι τήν ὀλίγην μοι ταύτην τέχνην ὅπου μετά πολλοῦ κόπου καί χρόνου ἔμαθον σπουδάζοντας παιδιόθεν καί μιμούμενος κατά τό δυνατόν μοι τόν ἐκ Θεσσαλονίκης δίκην σελήνης λάμπαντα κῦρ Μανουήλ τόν Πανσέληνον ἀπό τε τάς εἰκονισθείσας παρ' αὐτοῦ ἱεράς εἰκόνας τε καί περικαλλεῖς ναοῦς ἐν τῷ ἀγιωνύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθω· ὅστις καί λάμπων ποτέ εἰς τήν ζωγραφικήν ταύτην ἐπιστήμην ὡσάν ἡ χρυσολαμπροκίνητος σελήνη ὑπερηκόντισε καί κατεκάλυψε μέ τήν θαυμαστήν τέχνην του ὄλους τοῦς παλαιούς καί νέους ζωγράφους, ὡς τόν δείχνουσι σαφέστατα αἱ ἐν τοίχοις καί πίναξιν ὑπ' αὐτοῦ εἰκονισθεῖσαι εἰκόνες· καί τοῦτο θέλει τό καταλάβη ὁ καθείς καλῶτατα ὅπου νά μετέχη ὀπωσοῦν ἀπό τήν ζωγραφικήν, διαν ἐπιμελῶς τάς στοχασθῆ καί τάς θεωρήσῃ".

Το κείμενο του Εγγονόπουλου αποτελεί μια ιδιότυπη περίπτωση διακειμενικής διεργασίας σύμφωνα με την οποία το απόσπασμα της "Ερμηνείας" του Διονυσίου ενσωματώνεται στα ρηματικά και νοηματικά πλαίσια του πρώτου κειμένου, λόγω της σημασιολογικής κυρίως αναλογίας του με τα συμφραζόμενα.

²¹⁹ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ, ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΠΡΟΛΟΓΟΣ, εκδ. Παπαδόπουλου - Κεραμέως, Εν Πετρούπολει, τη 10 -η Φεβρουαρίου 1909.

Κατά τον Laurent Jenny : "Κάποιες φορές για να συνδέσουμε το δανεισμένο απόσπασμα με τα νέα του συμφραζόμενα χρησιμοποιούμε τη σύνταξη, μια πρόταση δηλαδή της οποίας η γραμματικότητα εξασφαλίζει τη δυνατότητα αποδοχής του άλλοτε, πάλι, χωρίς να ασχολούμαστε πια με τη σύνταξη, ρίχνουμε γέφυρες βάσει κάποιας σημασιολογικής ενότητας". "Αυτές οι ισοτοπίες", σημειώνει επίσης, "είναι ακόμη πιο αναγκαίες για την ενσωμάτωση, όταν τα κειμενικά μοσχεύματα δεν είναι παρά αποσπάσματα χωρίς συχνά αυτόνομο νόημα"²²⁰. Επειδή κάθε μεταγλώσσα εγκαθιστά ένα είδος μεταφορικής σχέσης με το αντικείμενό της, θα μπορούσαμε να δεχτούμε ότι η ενσωμάτωση στο κείμενο του Εγγονόπουλου αποκτά μια σαφή μεταγλωσσική χροιά και η ισοτοπία, πάλι σύμφωνα με το L. Jenny θα ονομαστεί μεταγλωσσική ή μεταφορική²²¹.

Την ιδιοτυπία της διακειμενικής σχέσης εντοπίζει κυρίως σε μορφοσυντακτικό επίπεδο ο Ανδρέας Μπελεζίνης. Θα επαναλάβουμε σύντομα τις επισημάνσεις του. Στην προσφώνηση του Διονυσίου, παρατηρεί ότι "ο ομιλητής απευθύνεται στους <<φιλομαθείς παίδας τῶν φιλοπόνων ζωγράφων>>, ενώ στο κείμενο του Εγγονόπουλου το επίθετο <<φιλομαθείς>> παραλείπεται και ο λόγος στίζεται αμέσως μετά το <<παίδας>>. Αποδεσμεύεται έτσι η γενική <<τῶν φιλοπόνων ζωγράφων>> και αποδίδεται προσδιοριστικά στην υποκείμενη και δεσπίζουσα έννοια της στροφικής περιόδου: <<τῶν φιλοπόνων ζωγράφων ἢ μεταφυσική πολιτεία>>"²²². Στο κείμενο του Διονυσίου η μετοχή <<Ἀκούοντας>> συνδέεται συντακτικά με το αντικείμενο <<τόν Κύριον>> και το εννοούμενο υποκείμενο <<ἐγώ>>, το οποίο συμφωνεί κατά γένος, αριθμό και πτώση με την παρακείμενη μετοχή <<φοβούμενος>>. Ουσιαστικά το κείμενο θεμελιώνεται νοηματικά με την εμφάνιση της δεύτερης μετοχής και την αποκάλυψη της ρηματικής ενέργειας <<ἐπαρακινήθηκα νά πολλαπλασιάσω τό ἐμπιστευθέν μοι παρά Κυρίου τοῦτο μικρόν τάλαντον>>. Από το κείμενο του Διονυσίου ο Εγγονόπουλος δανείζεται μόνο τρεις λέξεις: "Ἡ πράξις τῆς ἀπόσπασης, ἀπεξάρθρωσης καί ἔνθεσης εἶναι σημαντική διττῶς, καθ'αυτήν καί κατά τά ἐπιμέρους στοιχεῖα της. [...] Με τον ἀνειμένο (χαλαρώτατο) δμως συντακτικό της χαρακτήρα καί τήν ἀτελή της συναρμογή ἀποτελεῖ σαφῶς εἰρωνικό ἀπήχημα τοῦ περιπαθοῦς προσφωνήματος πού ἀνακαλεῖ"²²³. Η συντακτική όμως αποδιάρθρωση του κειμένου από τον Εγγονόπουλο μεταβάλλει και τη νοηματική του στόχευση. Το υποκείμενο της μετοχής <<ἀκούοντας>> μετατοπίζεται προς την κλητική προσφώνηση <<παίδες>>, και αλλάζει ουσιαστικά το σημασιολογικό ορίζοντα της

²²⁰ Laurent Jenny, Περιοδ. "Ἡ Ἄλως", σελ.92.

²²¹ Laurent Je Jenny, ό.π., σελ. 92-93.

²²² Ανδρέας Μπελεζίνης, ό. π. σελ. 129-136.

²²³ Ανδρέας Μπελεζίνης, ό. π., σελ. 133.

γραφής. Αλλάζει επίσης και τη συντακτική σύνδεση των κειμενικών όρων. Η γενική <<τῶν φιλοπόνων ζωγράφων>> προσάπτεται κτητικά στη <<μεταφυσική πολιτεία>>, που αποτελεί μετωνυμική εκδοχή του "χώρου" μέσα στον οποίο εγγράφονται σαν μια παλίμψηστη σύνθεση και μέσα από τον οποίο εκκινούν οι δυνάμεις που τροφοδοτούν τη ζωγραφική έμπνευση και ανανεώνουν τη ζωγραφική δημιουργία.

Στο κείμενο του Διονυσίου η πρόταξη της μετοχικής φράσης, ο εναρκτηκός της στην αφήγηση ρόλος και ο κελευσματικός της χαρακτήρας προσφέρουν υλικό γραφής στον Εγγονόπουλο και τροφοδοτούν την αμφισημική διάθεση του δικού του ποιητικού λόγου. Οι έννοιες αυτοαναφορά, αμφιθυμία και ειρωνεία εμπλέκονται, χωρίς σαφή και διακριτά μεταξύ τους όρια. Ο Μπελεζίνης παρατηρεί ότι "ὁ τρόπος πού ἡ στροφή καί τό ποίημα στό σύνολό του ἀποδέχτηκε τό <<μόσχευμα>> ἀπό τόν προσφωνηματικό λόγο τοῦ Διονυσίου ἀπελευθερώνει καί ἄλλες σημασίες, ἀλλά κυρίως τήν ἀμφίσημη καί ἀμφίθυμη κριτική στάση τοῦ ποιητή ἀπέναντι στήν τεχνολογική, εἰκονογραφική καί διδακτική αὐθεντία, καί τίς δεσμεύσεις πού αὐτή συνεπάγεται"²²⁴. Σύμφωνα πάλι με την εντελέστατη εργασία του Α. Μπελεζίνη την άποψη αυτή ενισχύει και το γεγονός ότι ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί ως υπότιτλο του ποιήματος τη φράση "Έρμηνεία τῶν ζωγράφων" και όχι αυτήν που προτάσσει ο Διονύσιος "Έρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης" σύμφωνα με την έκδοση του Παπαδόπουλου-Κεραμέως (1909)²²⁵. Η φράση που χρησιμοποιεί ο Εγγονόπουλος προέρχεται από την έκδοση του Μ. Didron, η οποία βασίστηκε σε πλαστογραφημένο χειρόγραφο που του προμήθευσε ο γνωστός Έλληνας πλαστογράφος Κωνσταντίνος Σιμωνίδης (1820-1867). Η έκδοση αυτή φέρει την επιγραφή "Έρμηνεία τῶν ζωγράφων, ὡς πρὸς τήν Ἐκκλησιαστικήν ζωγραφίαν, ὑπό Διονυσίου τοῦ ἱερομονάχου καί ζωγράφου, τοῦ ἐκ Φουρνά τῶν Ἀγρᾶφων (συγγραφεῖσα ἐν Ἀθωνί τῷ 1458 καί ἐκδοθεῖσα Ἀθήνησι τῷ 1853). Ο Σιμωνίδης τοποθετεί χρονικά τη συγγραφή της Έρμηνείας κατά το 15 -ο αιώνα και για πολύ χρόνο ακόμη και μετά την αποκάλυψη της πλαστογραφίας πολλοί λόγιοι δέχονταν την παραπάνω ημερομηνία²²⁶.

Αιτούμενο της έρευνας αποτελεί η προτίμηση του Εγγονόπουλου στο πλαστογραφημένο κείμενο του Σιμωνίδη και όχι η απευθείας αναφορά του στο

²²⁴ Ανδρέας Μπελεζίνης, *ό. π.*, σελ. 134.

²²⁵ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ, ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*, έκδ. Παπαδόπουλου - Κεραμέως, Εν Πετρούπολει, τῆ 10 -η Φεβρουαρίου 1909.

²²⁶ "Ἄλλ' αὐτήν ἀμέσως ἀπέκρουσεν ἀνὴρ σοφός, ὁ Ἀνδρέας Μουστοξύδης, δι' εἰρωνος πρὸς τόν Σιμωνίδη ἐπιστολῆς ἐντύπου· ἄλλοι δέ τινές, οἷον Ἀλέξανδρος ὁ Ῥαγκαβῆς καί Στέφανος ὁ Κουμανοῦδης, ἐξέφρασαν καί δημοσία μετὰ λεπτῆς παρησίας τάς περὶ πλαστοτικῆς τῶν σιμωνιδεῶν χειρογράφων ἀτομικάς αὐτῶν γνώμας". Παπαδόπουλος - Κεραμέως, *ό. π.*, σελ. ζ'.

συγγραφικό πόνημα του Διονυσίου. "Η εϋνοια του ποιητή", γράφει ο Α. Μπελεζίνης, <<στο ψευδεπίγραφο και σέ πολλά νοθευμένο κείμενο του ἔκ Σύμης Σιμωνίδου θά μπορούσε νά ἐρμηνευτεῖ σάν μιὰ ἀπό τίς πολλές (λεκτικές) προκλήσεις - μέ τήν ὑπερρεαλιστική ἔννοια τῆς λέξης- στίς ὁποῖες ἀρέσκονταν ὁ ποιητής, καί ὄχι μόνο στίς δύο πρῶτες συλλογές του">²²⁷. Εἶναι δύσκολο νά πιστέψουμε πῶς ὁ Εγγονόπουλος δε γνώριζε τήν ἐκδοχή του Παπαδόπουλου-Κεραμέως, λόγω τῆς συστηματικῆς ἐνασχόλησής καί μαθητείας του στή βυζαντινὴ τέχνη. Ἄν το γνώριζε, καί παρόλα αὐτά προτίμησε τὸ κείμενο τοῦ Σιμωνίδη, τότε μπορούμε νά ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἡ ἐπιλογή ἦταν συνειδητὴ καί στόχευε στήν πρόκληση. Πάντως εἶναι σίγουρο ὅτι διακρίνει στο κείμενο τοῦ Σιμωνίδη κάποιες ἀρετές. Ἐχοντας καί ὁ ἴδιος ροπή σὲ ἀναγνώσματα πού συνδύαζαν τὴ φαντασία μὲ τὴ δημιουργικότητα καί ἔχοντας ἴσως διαβάσει τὴ "Συμαῖδα" τοῦ Σιμωνίδη ἐπιλέγει τὸ ψευδεπίγραφο κείμενο, ἐπειδὴ διακρίνει σὲ αὐτὸ τὴν ικανότητα τοῦ συγγραφέα νά ἀξιοποιεῖ τὴ δημιουργικὴ δύναμη τῆς φαντασίας. Μπορεῖ πολλές ἀπὸ τίς παρεμβολές τοῦ Σιμωνίδη νά ἦταν φανταστικὲς ἀλλὰ υπήρχαν σὰ χειρόγραφα τοῦ καὶ αὐθεντικὰ ἀποσπάσματα. Ὁ Εγγονόπουλος μὲ τὴν ἐπιλογή του αὐτὴ δείχνει νά ἀμφισβητεῖ συμβάσεις πάνω στίς ὁποῖες θεμελιωνόταν μέχρι τότε ἡ ζωγραφικὴ τέχνη.

Τὸ δεῦτερο ἐρώτημα σχετίζεται μὲ τὴ <<μεταφυσικὴ πολιτεία>>²²⁸ τοῦ Εγγονόπουλου, τὸν ὀρισμὸ τῆς καὶ τὴ σχέση τῆς μὲ τὸ κείμενο τοῦ Διονυσίου. Πιστεύουμε ὅτι ἐρμηνεία τῆς βρῖσκεται στο κείμενο τοῦ "ἔκ Φουρνά" καὶ συγκεκριμένα στο σημεῖο πού περιγράφει τὸ μεγάλο τοῦ δάσκαλο:

"τον ἔκ Θεσσαλονίκης δίκην σελήνης λάμπαντα κῦρ Μανουήλ τόν Πανσέληνον ἀπὸ τε τάς εἰκονισθείσας παρ' αὐτοῦ ἱεράς εἰκόνας τε καί περικαλλεῖς ναοὺς ἐν τῷ ἁγιωνύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθω· ὅστις καί λάμπων ποτέ εἰς τὴν ζωγραφικὴν ταύτην ἐπιστήμην ὡσάν ἢ χρυσολαμπροκίνητος σελήνη ὑπερηκόντισε καί κατεκάλυπεν μέ τὴν θαυμαστὴν τέχνην τοῦ ὄλους τούς παλαιούς καί νέους ζωγράφους, ὡς τόν δείχνουσι σαφέστατα αἱ ἐν τοῖχοις καί πίναξιν ὑπ' αὐτοῦ εἰκονισθεῖσαι εἰκόνες."²²⁹.

²²⁷ Ἀνδρέας Μπελεζίνης, *ὁ. π.*, σελ. 137.

²²⁸ Φραγκίσκη Ἀμπατζιοπούλου, *Νίκος Εγγονόπουλος. Ἡ ποίηση στον καιρὸ του τραβήγματος τῆς ψηλῆς σκάλας*, Στιγμὴ, Ἀθήνα 1987, σελ. 62-77.

²²⁹ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ, ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*, ἐκδ. Παπαδόπουλου - Κεραμέως, Πρόλογος, "ΠΑΣΙ ΤΟΙΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΠΑΙΣΙ", σελ. 3.

Ο Εγγονόπουλος γενικά δε μνημονεύει πουθενά στο έργο του το όνομα του μάλλον φανταστικής επινόησης Μανουήλ Πανσέληνου. Για το πρόσωπο αυτό δεν υπάρχουν ακριβείς μαρτυρίες και δεν υπάρχει πουθενά στις πηγές. Πιθανολογείται ότι έζησε στους τέλους του 13 -ου και στις πρώτες δεκαετίες του 14 -ου αιώνα. Ο Διονύσιος μάλλον αισθάνθηκε την ανάγκη να δώσει ένα εξιδανικευμένο όνομα στο ζωγράφο των τοιχογραφιών του Πρωτάτου και βρήκε το πράγματι ωραίο όνομα του Μανουήλ του Πανσέληνου²³⁰. Ο ζωγράφος αυτός μπόρεσε να διαμορφώσει ένα ζωγραφικό ιδίωμα που άνοιξε δρόμους στη ζωγραφική τέχνη και επηρέασε όλη τη μετέπειτα βυζαντινή αγιογραφία. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Πρωτάτου στην Αθωνική πολιτεία συγκεφαλαιώνει τις μέχρι το 13 -ο αιώνα αναζητήσεις και κατακτήσεις στη ζωγραφική και ανοίγει νέους δρόμους στη βυζαντινή τέχνη. Η <<μεταφυσική πολιτεία του Εγγονόπουλου>> δεν μπορεί να είναι μια αφηρημένη έννοια, ούτε ένας μεταφορικά προσδιορισμένος χώρος στον οποίο ενδημούν πρόσωπα-πλάσματα της προσωπικής του μυθολογίας. Είναι η ίδια η τέχνη, που μπορεί μέσα απ' αυτήν ο κάθε καλλιτέχνης να εκφράσει το προσωπικό του όραμα και μέσα απ' αυτή να αποτυπώσει την περιπέτεια της ζωής.

Πίστευουμε ότι ο Εγγονόπουλος είχε υπόψη του και άλλα δυο κείμενα που αναφέρονταν θεωρητικά στη ζωγραφική τέχνη. Το πρώτο είναι "Βίβλος καλουμένη Έκφρασις ήγουν ιστορήσις της Παντίμου Ορθοδόξου Αγιογραφίας, της και λειτουργικής καλουμένης"²³¹ του Κόντογλου και το δεύτερο, το οποίο φαίνεται ότι λειτούργησε και ως διακείμενο στη σύνθεση του στίχου, είναι το κείμενο του Παναγιώτη Δοξαρά "Περί ζωγραφίας"²³², κείμενο όμως με το οποίο ο συγγραφέας διαρρηγνύει τη σχέση του με τη μεταβυζαντινή τέχνη. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα η στιχική αναφορά του Εγγονόπουλου λαμβάνει αυτοαναφορικές διαστάσεις, όχι ως εγχείρημα ρήξης με το παρελθόν αλλά ως προσπάθεια δημιουργικής σύζευξης της βυζαντινής με τη δυτική τέχνη. Το πρώτο κεφάλαιο το έργου του Δοξαρά με τίτλο "Σχέδιον" αρχίζει με τη φράση:

"Επειδή και νά ήκουσα, από κάποιους φιλομαθείς, ταύτης τῆς υπερτάτης, και άρίστης Ζωγραφικῆς...".

²³⁰ Μαρία Βασιλάκη, "Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος", στην έκδοση: *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Αθήνα 1999, σελ. 51.

²³¹ Φώτη Κόντογλου, *Βίβλος καλουμένη Έκφρασις ήγουν ιστορήσις της Παντίμου Ορθοδόξου Αγιογραφίας, της και λειτουργικής καλουμένης*, Εκδ. οίκος Αστήρ, Αθήνα 1960.

²³² Παν. Δοξαρά, *ΠΕΡΙ ΖΩΓΡΑΦΙΑΣ*, Νῦν τό πρῶτον μετά προλόγου εκδιδόμενον, ὑπό ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ, ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ, 1871. Επαναδημοσίευση του κειμένου, από τη Βιβλιοθήκη Ζακυνθινών Μελετών, Ιανουάριος 1968.

Στο κείμενο αυτό υπάρχει επίσης αντίστοιχο με του "εκ Φουρνά" κεφάλαιο, το οποίο τιτλοφορείται "Νουθεσία εις τους νέους, όταν προάγονται εις το σχέδιον" και στο οποίο περιλαμβάνεται ένας παρόμοιος ορισμός της ζωγραφικής παιδείας. Η <<μεταφυσική πολιτεία>> του Εγγονόπουλου σχετίζεται σε ένα βαθμό με την προτροπή που δίνει και ο Δοξαράς στους υποψήφιους ζωγράφους:

"Όλα τά καλά σχέδια όπου ήμπορης νά συνάξης, σέ βοηθοῦν διά νά μάθης νά γνωρίζεις τούς χαρακτήρας τῶν διδασκάλων. Τά Ἀνάγλυπτα, καί τά Χαμηλόγλυπτα, δουλεύουν όταν λείπεται τό ἀληθινόν. Τά βιβλία τῆς Ζωγραφίας, εἶναι καλά διά νά εὐρίσκεις τάς μεθόδους, καί τούς κανόνας εις τό νά ζωγραφίζεις, ὁμοῦ καί τούς βίους τῶν ζωγράφων, εις τό νά διηγάσε τά ἦθι τους μέ θεμέλιον. Ταῖς Στάμπαις, καί ζωγραφίαις, διά νά εὐγάνης ἀπό αὐτάς κάποιον ὠραῖον, καί ἔγκριτον πρᾶγμα, ὅσάν νά εἰποῦμεν, ἀπό τούς Κουμπέδες τοῦ Κορέγιου, τοῦ Λαφράνκου, καί τοῦ Πέτρου δέ Κορτώνα. Ἐπί τόν ἐγκρεμνησμένον τῶν Γιγάντων, τοῦ Γουίδου Ῥένη, Ἐπί τόν Κατακλησμένον τοῦ Ποντόρμου. Ἐπί τήν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Μποναρότου. [...] Πλήν καλότερον ἀπό κάθε ἄλλω εἶναι νά δουλεύεσε ἀπό τό Φυσικόν, καί ἀήθινόν, τό ὅποιον τυχένηι νά τό ἔχης ἀενάως κατ' ἔμπροσθεν εις τά ὄμματα, ὡσάν ὑπόδειγμα πρωτότυπον, καί βέβαιον Διδάσκαλον. Στοχαζόμενον, ὅτι οὐχί ὄλα τά σχέδια εἶναι καλά, ἀλλά μόνον ἐκεῖνα ὅπου εἶναι συμμετριμένα, καί καλά συνθεμένα ἀπό τή φύσιν. Διά τά ὅποια εἶναι ἀναγκαῖον, μέ ὄμμα φωτινόν, νά διαπεράσῃς ἐκεῖνω τό μεγαλιότερον καί τέλειον φυσικόν ὅπου δύνασε, διά νά ἐργάζεσε μέ περισσοτέραν διδασκαλίαν τό ἔργον σου".

Το κείμενο του Δοξαρά εκφράζει μια διαφορετική αισθητική αντίληψη, δίνει ένα διαφορετικό προσανατολισμό στις αναζητήσεις της τέχνης. Η πρόταση του Δοξαρά στηρίζεται στην εκκοσμίκευση της θρησκευτικής τέχνης, η οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσα από τη στροφή προς τη δυτική τέχνη. Το Δ' μέρος του κειμένου αποτελεί νουθεσία προς τους νέους και αναφέρει λεπτομερώς τα δάνεια που πρέπει να δέχονται από άλλους καλλιτέχνες για να προάγονται στην τέχνη του σχεδίου.

Αν και στους επόμενους στίχους του ποιήματος του Εγγονόπουλου το νόημα εστιάζεται στα αυτοαναφορικά κέντρα, ο τόνος εξακολουθεί να είναι ειρωνικός με έντονη τη διαβρωτική λειτουργία του αυτοσαρκασμού: "κι' ἐνῶ πέφτουν κατακέφαλα / τά πολεμικά σκεπάρνια / καί βουτίζουν οἱ ρεματιές / ἀπό τόν ὄλεθρον τῆς μάχης / καί τά τροπάρια / πολεμιστῶν ἀγίων / ἀκούγεται φωνή: // <<Μίρκο Κράλη, τί ζητᾶς; / ἐδῶ δέν εἶναι παίξε γέλασε: / ἐδῶ εἶναι Μπαλκάνια>>. Και ξαφνικά ο χώρος μετατρέπεται σε πεδίο μάχης με τους νεαρούς πελταστές να συγκρούονται με βυζαντινούς αγίους πολεμιστές, με συμβολισμό των δοξογράφων στο ιστορικό φόντο και με απιχήσεις παλαμικής ποίησης:

"Κι ἄρματα καί πλατιά σπαθιά καί μακρομύτες λόγχες
μέ τά μικρά διχαλωτά φλάμπουρα πού γραμμένος
ὁ ἀγγελικός ἀπάνου τους σαλεύει Ταξίαρχης,
τά δαμασκιά, οἱ καμαρωτές οἱ δίκοπες ρομφαίες.

[...]

κι ἀπελατίκια καί πελέκια, ἀγκίστρια καί καμάκια
καί μηχανές φανταχτερές, ξεβράσματ' ἄλλου κόσμου.
Καί σκόρπιοι μέσ' στά νούμερα καλόγεροι στρατιῶτες,
μαυρολογᾶν τά ράσα τους ἀπάνου στ' ἄλογά τους
τ' ἀνεμοκυκλοπόδικα, ρόπαλα τ' ἄρματά τους,
κι ἄλλοι στρατοκαλόγεροι κρατᾶνε καί δοξάρια.
(*Η φλογέρα του βασιλιά, Λόγος τέταρτος*)²³³.

Στο ιστορικό πλαίσιο των γεγονότων που συνέβησαν στην ταραγμένη περιοχή των Βαλκανίων στηρίζεται και η αναφορά στο πρόσωπο του Μάρκου Κράλιεβιτς; "Μίρκο Κράλη, τί ζητᾶς; / ἐδῶ δέν εἶναι παῖξε γέλασε / ἐδῶ εἶναι Βαλκάνια". Στο "Χρονικό του Μορέως" ο Κράλης αναφέρεται ως ρήγας της Σερβίας:

"Ὁ Κράλης γάρ τοῦ ἀπέστειλεν, ὁ ρήγας τῆς Σερβίας,
ἔξακοσίους {εἰ}ς τά ἄλογα, ὄλους καλοῦς δοξιῶτες".
(*στίχ. 3598-3599*)²³⁴

Ο Εγγονόπουλος εσκεμμένα αναφέρει το όνομα του Μίρκου Κράλη (Μάρκος Κράλιεβιτς) προκαλώντας ιστορικούς διασκελισμούς και σύγχυση, ώστε η ιστορικότητα του προσώπου να υποχωρεί και η παρουσία του να αποκτά ευρύτερους συμβολισμούς. Η αναφορά στο Σέρβο ήρωα αφορμάται από τον πυρήνα των ιστορικών γεγονότων αλλά υπερβαίνει τη χρονική τους διάρκεια, εφόσον η σκηνή της μάχης με τη ρεαλιστικότητα της περιγραφής και οι ενέργειες του Κράλη αποκτούν άλλο ειδικό βάρος, όταν στα πλαίσια της ποιητικής αλληγορίας αποκαλύψουν την αυτοαναφορική τους διάσταση. Ο Μάρκος Κράλιεβιτς είναι μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, κεντρικός ήρωας μιας κατηγορίας επικών τραγουδιών της σλαβικής λογοτεχνίας: "... εμβληματική φιγούρα του ηρωικού ήθους

²³³ Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, Μπίρης, τόμ. 5 -ος, σελ. 68-69.

²³⁴ "Χρονικό του Μορέως", *Το ελληνικό κείμενο κατά τον κώδικα της Κοπεγχάγης μετά συμπλήρωσεων και παραλλαγών εκ του Παρισινού*. Εισαγωγή, υποσημειώσεις και επεξεργασία υπό Πέτρον Π. Καλονάρον. Αρχαίος εκδοτικός οίκος Δημ. Δημητράκου, Αθήνα 1940.

των τελευταίων ηρώων του Μεσαίωνα, των *uskof* (βοηθητικών στρατιωτικών των συνόρων στην υπηρεσία των δυνατών του 16 -ου και 17 -ου αιώνα) των *hajduk* (εκτός νόμου και περιστασιακών ανταρτών του 16 -ου και 18 -ου αιώνα), των τραγουδιών της Επανάστασης του 1804, καθώς και εκείνων που μεταδόθηκαν από τους μουσουλμάνους ρηγάδες στις αρχές του 20 -ου αιώνα"²³⁵. Το ηρωικό πρότυπο του *Kraljevic* όμως είναι διαφορετικό. Ο βασιλιάς Μάρκο δημιούργησε μια αντιφατική εικόνα, με πάθη και αγριότητες αλλά και λεπτή κι ευγενική συμπεριφορά. Ένας αντιπροσωπευτικός *Homo Balkanicus*. Απότομος με τρομακτική όψη, πολεμούσε τους δυνατούς και προστάτευε τους αδύνατους: "Εναλλάσσει την περίσκεψη με την υπεροψία, την ευαισθησία με την ψυχρότητα, τη νωχέλεια με την καταστροφική παραφθορά. Οι Νύμφες των δασών είναι είτε αδελφές είτε αντίπαλές του. Αυτό δείχνει η μορφή του αποτυπωμένη σε νόμισμα αλλά και στον Άγιο Δημήτριο των Σκοπίων. Υπηρετώντας τον Σουλτάνο (μετά τη μάχη του Κοσσυφοπεδίου οι Σέρβοι υποχρεώθηκαν να προσφέρουν στρατιωτικές υπηρεσίες στο Σουλτάνο), στηρίζει τους αδύνατους, προστατεύει τις χήρες και τα ορφανά. Ο μύθος του αντανακλά την άρνηση στην υποταγή"²³⁶. Η δράση του *Kraljevic* χρονικά συμπίπτει με τα γεγονότα της μετά τη μάχη του Κοσσυφοπεδίου (28 Ιουνίου του 1389) περιόδου. Η μάχη αυτή έληξε με τη νίκη των τουρκικών στρατευμάτων, που επέφερε την κατάρρευση της Σερβίας αλλά και την περικύκλωση της παραπαίουσας Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Είναι τέλος πολύ πιθανό στους στίχους του Εγγονόπουλου να λανθάνει και η προσχηματική αναφορά στο βαλκάνιο ήρωα που επιχειρεί ο Άγγελος Σικελιανός στο ποίημα "Ρυθμός και Ναός"²³⁷:

"Λάμπει τοῦ Κόσσοβο ὁ ναός στῆς Τέχνης τόν ἀέρα.
 Ὅρθόστητη κι ὀρθόφτερη ἡ Σφίγγα ἀκαρτεράει
 μέ τροχιόμενο τῶν νυχιῶν, σά σπάθα, τόν ἀθέρα.
 Μά ἀπό τήν πύλη, τῶν ἡρώων τό φῶς τόν πλημμυράει,
 κι ἀπό τά θεμέλα οἱ νεκροί τονε κρατοῦν στόν ὦμο ...
 Μανάδες οἱ Καρυάτιδες, γριές δίχως Χάρου τρόμο,
 κ' οἱ ἀντρεῖοι, μέ χέρι κεραυνό, ξανοίγουνε τό δρόμο,
 τό ἄτι τοῦ Μάρκου Κράλιεβιτς βαρῦηχον ὡς περνάει!"

²³⁵ Bosko Bojovic, *Pour une typologie du héros dans la poésie épique slave du Sud*, Études Balkaniques, Cahiers Pierre Belon, 7 / 2000, p. 73.

²³⁶ Bosko Bojovic, *ό. π.*, σελ. 77-79.

²³⁷ Άγγελου Σικελιανού, "Επίνοι Α'", "Λυρικός Βίος, τόμ. Β'", Ίκαρος, Αθήνα 1981, σελ. 52.

Ο ποιητής οικειοποιείται και εκφραστικά μέσα του δημοτικού τραγουδιού. Το ποιητικό σχήμα της <<<υποφοράς και ανθυποφοράς>> που χρησιμοποιεί στο στίχο, με εννοούμενο το ερωτηματικό και δηλούμενο το απαντητικό σκέλος, το συναντάμε σε πολλά δημοτικά τραγούδια:

1. "Δέν είν' ἔδῶ τό Χάρμοβο, δέν είν' ἡ Λαμπαβίτσα,
ἔδῶ είν' τό Σούλι τό κακό, ἔδῶ είν' τό Κακοσούλι...".
(Σουλιώτικο)²³⁸

2. "- <<Δέν είν' ἔδῶ τά Γιάννινα νά φτειάσης σαρδιβάνιαί,
δέν είν' ἔδῶ ἡ Πρέβεζα νά φτειάσης παλαιομέρι·
μόν' είν' τό Σούλι ξακουστό, τό Σούλι ξακουσμένο...>>".
(Σουλιώτικο)²³⁹

3. Ἐδῶ δέν εἶναι Χόρμοβο νά πᾶς νά τό χαλάσης,
Ἄκόμα καί τόν μπράτιμον νά στείλης νά τόν πιάσης,
Ἐδῶ τό λένε Πρέβεζα ἔς τόν κόσμον ξαηκουσμένη...²⁴⁰.

Η παραθεματική σήμανση της τελευταίας στροφής τοποθετεί στην αφήγηση ένα δεύτερο επίπεδο ποιητικής παρουσίας με λόγο αμφίσημο που επικαλείται προσχηματικά την παρουσία του <<άλλου>> για να προσδιορίσει τα όρια της αυτοαναφοράς. Η ειρωνεία και ο αυτοσαρκασμός καλύπτονται πίσω από το παιχνιδύδες ύφος και την ευφορία που προκαλεί η ανάγνωση των τελευταίων στίχων. Οι διαπιστωτικές αυτές κρίσεις μετατοπίζουν το κέντρο βάρους της ερμηνείας από την ιστορική διάσταση των ποιητικών αναφορών στον αναγωγικό συμβολισμό της αυτοαναφοράς. Ο ποιητικός λόγος ουδετεροποιείται αρχικά αλλά αργότερα μέσω της αλληγορίας και της μεταφοράς αποκαλύπτει την αυτοαναφορική του πρόθεση. Το χιούμορ διαβρωτικό και καταλυτικό χρησιμοποιείται ως τρόπος κρυπτικής έκφρασης και επικοινωνίας από τον Εγγονόπουλο. Στο κείμενο συναιρεί τις δύο βασικές ισοτοπίες, την ισοτοπία της τέχνης και την ισοτοπία της ιστορικότητας, με την ισοτοπία της αυτοαναφοράς και την ανάγει σε θεμελιώδη κώδικα γραφής.

²³⁸ Ν. Πολίτου, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, εκδ. Ιστορική Έρευνα, Αθήναι (χ.χ), σελ. 8.

²³⁹ *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, *Εκλογή*, Εν Αθήναις 1962, σελ. 149. Αναδημοσίευση από τη συλλογή του G. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, tome I, Paris 1824, p. 284.

²⁴⁰ Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικά Διατριβαί*, Η Αλπτασιάς του Τουρκαλβανού Χατζή Σεχρέτη, Εν Αθήναις 1870, σελ. 231.

Η τιτλική σύνθεση "Όρνεον 1748" προσανατολίζει στη διερεύνηση της σχέσης κειμένου και <<παρακειμένου>>²⁴¹ αλλά θέτει και ένα θεμελιώδες ερμηνευτικό πρόβλημα σχετικό με την αποκρυπτογράφηση του ποιητικού σήματος που περιέχει. Ο Α. Μπελεζίνης ερμηνεύει τον τίτλο με βάση κάποιες εξωκειμενικές μαρτυρίες που αντανακλούν την αισθητική της γραφής και παραπέμπουν σε μαρτυρημένα γεγονότα της ιστορίας αλλά και της προσωπικής εμπειρίας του ποιητή: "Στό μεταξύ ή εκκλησία, στόν περίβολο τής όποιας θάλλουν δέντρα πού κάποτε υπερβαίνουν τό ύψος της, προστατεύεται από ένα <<φανταστικό πουλί>> πού κρατά στά νύχια καί στό ράμφος του ένα φίδι. Αυτό ακριβώς τό θέμα εικονίζεται σέ δυτικότροπη τοιχογραφία στό νηλιακό του άρχοντικού του Μανούση στή Σιάτιστα μέ έπιγραφή <<1878 Άπριλίου 10, όρνηον->> πού άσφαλώς είχε δεϊ ό ποιητής κατά τήν έπίσκεψή του στή Σιάτιστα"²⁴². Η χρονολογική ένδειξη δε συμπίπτει με κάποιο σημαντικό γεγονός της περιόδου, γι' αυτό και δεν μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο ιστορικότητας του ποιήματος. Τεκμήριο ιστορικότητας, όμως, μπορεί να αποτελέσει η σύνδεση τίτλου με την περιγραφόμενη μάχη, το όνομα του ήρωα και το εννοούμενο τοπωνύμιο. Πιθανόν λοιπόν να πρόκειται για το Κοσσυφοπέδιο και τις δυο μάχες που έγιναν σ' αυτό ανάμεσα στους Σέρβους και τους Τούρκους τα έτη 1389 η πρώτη και 1448 η δεύτερη. Με την πρώτη μάλιστα συνδέεται άμεσα και το όνομα του Μάρκου Κράλιεβιτς. Το τοπωνύμιο Κοσονο ή Κοσσονο Polje στη σερβική γλώσσα έχει τη σημασία: "Πεδίο των μαύρων πουλιών" (κότσυφας-κοσσύφι- blackbird-merle noire- Κοσσυφοπέδιο) ερμηνεία που μπορεί να αποτελέσει στοιχείο νοηματικής σύγκλισης των συγκεκριμένων στιχικών μονάδων με τον τίτλο του ποιήματος.

3.2. Η ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ

Στην ποίηση του Εγγονόπουλου η ποιητική έμπνευση τις περισσότερες φορές συνυφαίνεται με το υπαρξιακό αδιέξοδο του δημιουργού. Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του Εγγονόπουλου έγκειται στο ότι η ποιητική σύλληψη είναι μια διαδικασία σύνθετη και πολύτροπη, η οποία καθορίζεται από την πολυμορφία των κριτηρίων της ποιητικής έμπνευσης. Η ποιητική διαδικασία είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα που προκύπτει διαλεκτικά μέσα από τη διερεύνηση της σχέσης αιτίας-αιτιατού. Το αίτιο καταγράφεται στην ποιητική μνήμη σαν αποτέλεσμα των πολλαπλών προκλήσεων του αρνητικού περιβάλλοντος. Στη σύνολό της η ποιητική δημιουργία εγγράφεται στο ποιητικό ασυνείδητο ως μια διαδικασία θανάτου αλλά

²⁴¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

²⁴² Ανδρέας Μπελεζίνης, ό. π., σελ.143-144.

και ως προσωπική κατάκτηση της ποιητικής αθανασίας. Ο Εγγονόπουλος στο έργο του, εκ τως προσωπικής εμπειρίας ορμώντας, καταθέτει τη δική του θεωρητική πρόταση όχι μόνο για την υστεροφημία των ποιητών αλλά και για την εν ζωή δικαίωσή τους.

Το ποίημα "Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών"²⁴³ από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" συνιστά προσωπική κατάθεση αρχών που αφορούν την πράξη της ποιητικής δημιουργίας αλλά και την αναγνώριση της αξίας της. Στο ποίημα ανιχνεύονται προθέσεις αποκάλυψης των συνθηκών γένεσης του ποιητικού φαινομένου αλλά και προσπάθεια εξακριβωσης της λανθάνουσας αντινομίας ανάμεσα στον ποιητή -δημιουργό και το ποίημα- δημιούργημά του. Η τοπωνυμική αναφορά της Σινώπης, οι γεωγραφικοί προσδιορισμοί και οι συνοδευτικοί του ονόματος όροι, πάνω στους οποίους δομείται η πρώτη ενότητα, ορίζουν το θεωρητικό πλαίσιο της γραφής και αποτελούν ταυτόχρονα ερμηνευτικά κλειδιά της νοηματικής συνοχής του κειμένου. Παραθέτουμε τις δύο πρώτες στροφικές μονάδες: "Σινώπη / είναι τό όνομα / -τό έπίσημο- / τής <<Πόλεως - Σύννεφο>> / τής και <<Πόλεως τών Πυρκαϊών>> λεγομένης / πού / βρίσκεται κάπου κατά / τήν / Νότιον Άμερική // ή ύδάτινη και μάλλον έλληνιστικού πολιτισμού / αυτή πόλις / αίωρείται στους ούρανούς / σάν σκυτάλη / και τοποθετείται άσφαλώς / από τούς ειδικούς / άλλοτε μέν στή μέση άκριβώς / μιās εύθείας γραμμής / χαραγμένης ανάμεσα στό Μαρακαϊμπο / και στό Βαλπαραϊζο / τής Χιλής / άλλοτε δέ / ανάμεσα πάλε στό Μαρακαϊμπο και / στό / Έλμπασάν". Οι τοπωνυμικές αναφορές λειτουργούν ως επίφραση πραγματολογικού χαρακτήρα που επιτρέπουν στην ανάγνωση να αποκρυπτογραφήσει την αμφίσημη λειτουργία των επιμέρους στιχικών ενοτήτων. Ο χώρος και ο χρόνος μετατρέπονται σε δράσες μονάδες της αφηγηματικής πλοκής και σε λειτουργικές παραμέτρους του τρόπου οργάνωσης των νοηματικών σημάνσεων του ποιητικού κειμένου. Στο γεωγραφικό ορίζοντα οι τοπωνυμικές αναφορές όσο αποβάλλουν το υλικό τους φορτίο τόσο απομακρύνονται από τις κυριολεκτικές συνδηλώσεις και τους αντίστοιχους πραγματολογικούς τους προσδιορισμούς. Προσπαθώντας να προσδιορίσουμε τις σημασιολογικές διαστάσεις των τοπωνυμίων, είμαστε υποχρεωμένοι να ακολουθήσουμε κατά γράμμα τις γεωγραφικές συντεταγμένες που μας δίνει ο ποιητής: "κάπου στή Νότιον Άμερική, ανάμεσα στό Μαρακαϊμπο και στό Βαλπαραϊζο τής Χιλής, ανάμεσα πάλε στό Μαρακαϊμπο και στό Έλμπασάν". Η επιλογή των συγκεκριμένων τοπωνυμίων οφείλεται, εκτός από την τονικότητα της εκφοράς και στην αγάπη του ποιητή για τον πολιτισμικό χώρο της Λατινικής Αμερικής αλλά και της Αλβανίας και στην αφαιρετική προέλευση των κανόνων του υπερρεαλιστικού παιχνιδιού. Σύμφωνα με τα παραπάνω η Σινώπη είναι μια άυλη

²⁴³ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 95.

πραγματικότητα, ένας παγκόσμιος τόπος, μια παντοτινή και οικουμενική αλήθεια που βρίσκεται κρυμμένη στα βάθη της ουτοπίας.

Επειδή όμως τα εννοιολογήματα του τόπου και του χρόνου εκφράζονται μέσα από την αμοιβαιότητα της ιστορικής και πολιτισμικής διάστασης της αναφοράς, γίνεται αναγκαία η ανίχνευση των διαδοχικών στρωμάτων που περικλείει ο νοηματικός της πυρήνας. Το ρηματικό πλαίσιο του κειμένου ορίζει την έννοια κυριολεκτικά με διαδοχικές και εδώ διαστρωματώσεις σημασιών²⁴⁴. Διαχειμενική σχέση εντοπίζεται ανάμεσα στο ποίημα του Εγγονόπουλου και στο ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη "Έν πορεία προς την Σινώπην" που παρά τη θεματική τους διαφοροποίηση, όπως εύστοχα παρατηρεί η Ζαμάρου "δεν αποκλείεται η καθαφική Σινώπη με την ήδη διαμορφωμένη ποιητική και συμβολική αξία να ενέπνευσε ή να προετοίμασε τον Εγγονόπουλο για να τοποθετήσει και ο ίδιος στη δική του Σινώπη τις σημασίες και τα σύμβολα που τον ενδιέφεραν"²⁴⁵. Μέσα από μια πραγματολογική οπτική πιθανή αιτία της τοπωνυμικής επιλογής μπορεί να αποτελεί και το γεγονός της συνειρμικής συσχέτισης του ονόματος με τα υλικά της ζωγραφικής τέχνης που διακονούσε εξίσου με την ποιητική ο Εγγονόπουλος. Είναι γνωστό ότι το κύριο εξαγωγίμο προϊόν της πόλης στην αρχαιότητα ήταν η μίλτος, το κόκκινο, δηλαδή, χρώμα που προερχόταν από την Καλπαδοκία και εξαγόταν στην Ελλάδα για να χρησιμοποιηθεί ως βαφική ύλη. Ο Στράβωνας γράφει:

"έν δέ τῇ Καλπαδοκίᾳ γίνεται ἡ λεγομένη Σινωπικὴ μίλτος, ἀρίστη τῶν πασῶν".
(Γεωγραφία, 12. 3. 12)²⁴⁶.

²⁴⁴ Στα κατώτερα στρώματα βρίσκεται η εκδοχή της παράδοσης σύμφωνα με την οποία την πόλη ίδρυσαν οι Αμαζόνες που της έδωσαν και το όνομα της βασίλισσάς τους. Πιο κοντά στο θεματικό πυρήνα βρίσκεται η εκδοχή της ιστορικότητας που υποστηρίζει ότι η Σινώπη καταστράφηκε από τους Κιμμερίους και επανιδρύθηκε από τους Μιλησίους τον 7 -ο αιώνα π. χ. Στο λεκτικό περιβάλλον του ποιήματος η πόλη τοποθετείται την περίοδο της ακμής της κατά τους ελληνιστικούς χρόνους. Εδώ πλέον ο χρονολογικός προσδιορισμός είναι πιο σαφής, εφόσον τα ιστορικά δεδομένα λένε ότι η πόλη καταλήφθηκε το 183 π. χ. από το Φαρνάκη τον Α' και έγινε η πρωτεύουσα των πόλεων του Πόντου. Εκεί γεννήθηκε ο Μιθριδάτης ο ΣΤ' ο Ευπάτωρ και ο ιδρυτής της σχολής των Κυνικών φιλοσόφων Διογένης. Ο Μιθριδάτης, λάτρης του ελληνικού πολιτισμού, ενίσχυσε την πόλη με έργα υποδομής και την λάμπρυνε με περίφημα οικοδομήματα.

²⁴⁵ Ρένα Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη τόπων και προσώπων*, Αθήνα 1996. σελ. 27.

²⁴⁶ Στράβωνος, *Γεωγραφία*, *The Geography of Strabo*, εκδ. W. Heinemann LTD, London, 1967.

Στη μεταφορική εκδοχή της ερμηνείας συνηγορούν και οι λεκτικοί προσδιορισμοί που συνοδεύουν το όνομα της πόλης και που παραπέμπουν στις κοσμολογικές αρχές της προσωκρατικής φιλοσοφίας. Και εδώ όμως οι ιδιότητες-χαρακτηρισμοί της πόλης ακροβατούν ανάμεσα στην κυριολεξία και τη μεταφορά. Σε επίπεδο κυριολεξίας απηχούν μια πραγματικότητα, που τοποθετεί την πόλη στο χώρο σύμφωνα με τους φυσικούς της προσδιορισμούς. Τα ονοματικά σύνολα με την πολλαπλή σημαντικότητά τους (<<Πόλεως-Σύννεφο>>, <<Πόλεως τῶν Πυρκαϊῶν>>, ἡ ὑδάτινη) παραπέμπουν από τη μια σε φυσικούς προσδιορισμούς της πόλης και από την άλλη περιγράφουν μια άλλη πραγματικότητα που υπερβαίνει τις φυσικές σταθερές του χώρου. Σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία ο χαρακτηρισμός <<σύννεφο>> μπορεί να αποδοθεί στο γεγονός ότι η πόλη αυτή βρισκόταν στον Εύξεινο πόντο, στη βόρεια ακτή της Μικράς Ασίας, κτισμένη πάνω στον ισθμό που συνέδεε τη Χερσόνησο Μπόζτεπε με την ηπειρωτική χώρα. Για τον υπερρεαλιστή Εγγονόπουλο η χρήση του ονόματος είναι αποτέλεσμα υποσυνείδητων και συνειρμικών αντιδράσεων αλλά και σε ένα βαθμό εκλογικευμένης και ενσυνείδητης επιλογής. Με αυτό τον τρόπο περιγράφει ένα περιβάλλον δυσπρόστατης υφής, μεταφυσικής και υλικής, μέσα στο οποίο τοποθετεί την πόλη του. Η Σινώπη ως ποιητικός όρος αποτελεί μετωνυμική εκδοχή της ποιητικής δημιουργίας. Ο Εγγονόπουλος εκφράζει μια βασική αρχή της σύγχρονης κοσμολογίας που υποστηρίζει ότι η δομή της γλώσσας περιέχει και ένα όραμα για τη φύση και το σύμπαν ή αντανακλά τις επιμέρους λειτουργίες τους.

Ο Γάλλος φιλόσοφος Γκαστόν Μπασελάρ προσπάθησε να ταξινομήσει τα σύμβολα της ποιητικής φαντασίας με βάση τα θεμελιώδη <<στοιχεία>> της προσωκρατικής φιλοσοφίας, όπως την παρέδωσε η Αριστοτελική σκέψη. Τα <<στοιχεία>> αυτά είναι η γη, ο αέρας, το νερό και η φωτιά. Το 1943 έγραψε το βιβλίο "Ο αέρας και τα όνειρα" (*L'air et les songes*), στο οποίο υποστηρίζει ότι οι εικόνες που βασίζονται στα τέσσερα κοσμολογικά στοιχεία είναι κατά βάση υλικές εικόνες. Η υλική φαντασία προσπαθεί να καταδυθεί στο παρελθόν και να συλλάβει μέσα από τα υλικά στοιχεία την πρώτη εικόνα του ανθρώπου. Οι πρώτες υλικές εικόνες, υποστηρίζει, είναι δυναμικές, δραστήριες. Είναι ταυτόχρονα και το πρώτο υλικό συγκρότησης του υποσυνείδητου. Οι εικόνες, οι οποίες είναι αποτέλεσμα των νοητικών λειτουργιών του ανθρώπου, είναι τεχνητές και απέχουν πολύ από τη φυσικότητα των υλικών εικόνων. Τα ίδια περίπου υποστηρίζει και στα βιβλία: "Η ψυχανάλυση της φωτιάς" (1938)²⁴⁷ και "Το Νερό και τα Όνειρα" (1942). Στο τρίτο βιβλίο συνοψίζοντας τη θεωρία που ανέπτυξε στην "Ψυχανάλυση της φωτιάς" υποστηρίζει ότι "σ' ένα υλικό στοιχείο σαν τη φωτιά μπορούμε να προσαρτήσουμε έναν τύπο ονειροφαντασίας που εξουσιάζει τις πεποιθήσεις, τα πάθη, το ιδεώδες,

²⁴⁷ Gaston Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, Ερατώ, Αθήνα 1990.

τη φιλοσοφία μιας ολόκληρης ζωής. Έχει σημασία να μιλήσουμε για την αισθητική της φωτιάς, για την ψυχολογία της φωτιάς, ακόμα και για την ηθική της φωτιάς"²⁴⁸. Στο ίδιο βιβλίο γράφει ότι το νερό αποτελεί τη θεμέλια ύλη του ποιητικού ασυνείδητου, στο βαθμό που λειτουργεί ως μετωνυμία του λόγου, της φωνής του ποταμού που κυλάει αδιάκοπα. Το νερό είναι η κύρια οντολογική μεταμόρφωση ανάμεσα στη φωτιά και τη γη. Ο καθημερινός θάνατος είναι ο θάνατος του νερού. Αναφερόμενος στην ποίηση του Πόε υποστηρίζει ότι ο Αμερικανός ποιητής, χωρίς να το ξέρει ξαναβρίσκει χάρη στη μεγαλόπνοη ονειροπόλησή του, την ηρακλειτική ενάργεια που έβλεπε το θάνατο μέσα από το υδάτινο γίνεσθαι: "Ψυχῆσιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι, ὕδατι δέ θάνατος γῆν γενέσθαι, ἐκ γῆς δέ ὕδωρ γίνεται, ἐξ ὕδατος δέ ψυχὴ" (Ηράκλειτος, απόσπ. 66)²⁴⁹.

Τα στοιχεία με τα οποία <<χτίζει>> την <<πόλη>>²⁵⁰ του ο Εγγονόπουλος αποτελούν θεμελιακά στοιχεία της προσωκρατικής κοσμολογίας²⁵¹. Τα στοιχεία αυτά είναι ο αέρας (σύννεφο), η φωτιά (πυρκαγιά) και το νερό (υδάτινη). Η παρονομασία της πόλης με σύννεφο (Σινώπη-Σύννεφο) ενέχει ηχητικούς συνειρμούς και ορίζει ένα πεδίο συμβολικών και αλληγορικών υποδηλώσεων. Στο ποίημα <<Ο Ορφεύς>> από το υποτιτλικό μπωντλερικό παράθεμα (les nuages, les merveilleux nuages..) μέχρι τη μεταπλαστική επιφωνηματική φράση <<Ίδού τά σύννεφα τοῦ Ἐγγονόπουλου>>, το λέξιμα <<σύννεφα>> αποτελεί μετωνυμία των αποτελεσμάτων της ποιητικής και ζωγραφικής του τέχνης. Στο ποίημα επίσης "Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα..." μας καλεί να αποκρυπτογραφήσουμε τη σκόπιμη αμφισημία του ποιητικού συμβόλου:

"Παραμερίστε, ἔτσι νά χαρήτε, τά μεγάλα ματόκλαδα κι' ἀνοίξτε τά μεγάλα βλέφαρα τοῦ σύννεφου"²⁵²

και να δούμε τη χαρά, τον έρωτα και τη μυστική γοητεία της ζωής:

²⁴⁸ Gaston Bacherard, *το Νερό και τα Όνειρα*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, σελ. 17.

²⁴⁹ Προσωκρατικοί, Ηράκλειτος, τόμ. Β', επιμ. Εικάγγελος Ρούσσο, Στιγμή, Αθήνα 2000.

²⁵⁰ Ο Τίμαιος στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο υποστηρίζει ότι ο θεός δημιούργησε την ψυχή από την ύλη (κεφ. 35 κ. εξ.). Βλέπε : Πλάτων, *Τίμαιος - Κριτίας*, Κάκτος, Αθήνα 1993.

²⁵¹ Ρένα Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σελ. 28 - 30.

²⁵² Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 133.

"Νά, αυτό είναι πού λέγαμε : <<ή χαρά>>. Νά, αυτή είναι ή λεγόμενη <<λεπτή θωπεία αγαπημένης γυναικός>>. Αυτό είναι πού λέν <<ρητρον ζωής>>, <<μπροτσέλα του ήλιου>>, <<ήλιος σιγής>>"²⁵³.

Τα σύννεφα συναιρούν λεκτικά τη ζωγραφική και ποιητική τέχνη του Εγγονόπουλου και συμβολοποιούν τα δημιουργήματα της τέχνης του. Χρησιμοποιούνται στο κείμενο με διπλή σημασιολογική υπόσταση, θετική ως έκφραση της δημιουργικότητας του καλλιτέχνη και αρνητική όσον αφορά τη λανθάνουσα απειλή. Η ουράνια υπόσταση και ο μετεωρισμός της πόλης (αίωρείται στους ούρανοῦς / σάν σκυτάλη) αποτελούν μετωνυμική υποδήλωση της ποιητικής του <<Ύψους>> και αισθητοποίησης των διεργασιών, ψυχικών και πνευματικών, που συντελούνται στο χώρο της δημιουργίας. Ο ίδιος σε μια ερωτηματική αποστροφή στο ποίημα (Περί ύψους) χαρακτηρίζει τους πίνακές του ως <<καταπλήσσοντος κάλλους νυχτερινά υπέρλαμπρα μετέωρα του Ἄττικοῦ οὐρανοῦ>>. Ο χώρος της τέχνης για τον Εγγονόπουλο είναι υψηλός, ουράνιος και υπερβατικός. Από άποψη φιλοσοφική το σύννεφο-αέρας αποτελεί στοιχείο της κοσμολογικής θεωρίας του Αναξιμένη, ο οποίος υποστήριξε ότι ο αέρας απλώνεται πέρα από κάθε όριο, βρίσκεται σε εξακολουθητική κίνηση και αλλαγή και παρουσιάζεται σαν αιτία της ζωής και της κίνησης στα έμψυχα όντα:<<Οἷον ἢ ψυχὴ ἢ ἡμέτερα ἀήρ οὔσα συγκρατεῖ ἡμᾶς, καὶ ὄλον τόν κόσμον πνεῦμα καὶ ἀήρ περιέχει>>²⁵⁴.

Μια πτυχή της ιστορικής διάστασης της πόλης, που ανιχνεύεται και στο ποίημα, είναι η πυρπόληση και η ολοκληρωτική καταστροφή της από το Ρωμαίο στρατηγό Λούκουλο τον 7 -ο αιώνα π.χ. αλλά και την καταστροφή του μεγαλύτερου τμήματος της πόλης από το ρωσικό στόλο αρκετούς αιώνες αργότερα κατά τη διάρκεια του Κριμαϊκού πολέμου το 1854. Με μια διαφορετική προσέγγιση πέρα από αυστηρούς γεωγραφικούς προσδιορισμούς θα μπορούσε να συμπεριλάβει και την ευρύτερη περιοχή της νεότερης Μικράς Ασίας πλαισιωμένη από τις συντεταγμένες της ίδιας ιστορικότητας. Η έννοια αυτή διαχέεται στο στιχικό υποσύνολο με το χαρακτηρισμό (<<Πόλεως τῶν Πυρκαϊῶν>> λεγομένης) και λειτουργεί ως μετωνυμική εκδοχή μιας άλλης κοσμολογικής αρχής, της φωτιάς, που φλόγα της καίει την ψυχή του ποιητή-πυροτεχνουργού (Περί ύψους).

Σε άλλο ποίημα επίσης παρομοιάζει επίσης το χώρο της ποιητικής έμπνευσης με δύναμη που τροφοδοτεί την ένταση και τη φλόγα της δημιουργίας:

"ἐκεῖ γίνεται ἢ / σκέψις / μιά φλογισμένη ρόδα / πού κυλάει / στὸν δρίζοντα"

²⁵³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ό. π..

²⁵⁴ Απόσπασμα 1 του Αναξιμένη από το βιβλίο του Θ. Βέικου: *Προσωκρατική φιλοσοφία*.

(Το σκυροκονίαμα των ηρωϊκῶν παρθένων)²⁵⁵.

Ἡ αποδίδει ένα πολυσήμαντο ρόλο στη φωτιά, θεωρώντας τη στοιχείο που εμπειριέχει κοσμογονικές ιδιότητες:

1. "βάζω μέσ' στά / μαλλιά μου / φωνές / φωτιᾶς"

(Στα ὄρη της Μιουπόλεως ΙΙΙ)²⁵⁶

2. "κι' εἶναι ἡ σιωπή

φωτιά".

(Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπῆς)²⁵⁷

Σε φιλοσοφικό επίπεδο η φωτιά αποτελεί κοσμογονικό στοιχείο της φιλοσοφικής θεωρίας του Ηράκλειτου. "Κόσμον τόνδε, τόν αὐτόν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν αἰεὶ καί ἔστιν καί ἔσται πῦρ αἰεῖζψον, ἀπτόμενον μέτρα καί ἀποσβεννύμενον μέτρα"²⁵⁸. Ο Ηράκλειτος χαρακτηρίζει τον κόσμο ως <<αεῖζψον πῦρ>> καθιστώντας ἔτσι τη φωτιά οὐσία των πραγμάτων και δύναμη που αισθητοποιεῖ την αέναη κίνησή τους. Η παρομοιωτική ταύτιση του γίνεσθαι με τη φωτιά εμπειριέχει και την πρόθεση συμβολισμού μιας πραγματικότητας που ορίζεται ἀπὸ την αρχετυπική διάσταση της υλικῆς της μορφῆς. Ο Εγγονόπουλος ἔτρεφε μεγάλο θαυμασμό ὄχι μόνο για τη φιλοσοφία του Ηράκλειτου ἀλλὰ και για ολόκληρη την προσωκρατική φιλοσοφία²⁵⁹. Στην

²⁵⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 113.

²⁵⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *ὁ. π.*, σελ. 109.

²⁵⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *ὁ. π.*, σελ. 85.

²⁵⁸ *Προσωκρατικοί. Ηράκλειτος*, Στιγμή, ἀπόσπ. 51.

²⁵⁹ <<Ἡ ἑλληνική σκέψη ἔπεσε σέ παραμυή μέ τόν Σωκράτη, ἀλλά οἱ προσωκρατικοί φιλόσοφοι...δταν ἐπιστρέψετε στόν Ἡράκλειτο, τόν Ἐμπεδοκλή, τόν Πυθαγόρα, τόν Θαλή πόσο δλα καθαρίζουν! "Ο Ν. Εγγονόπουλος μιλάει γιά τή ζωγραφική του:<<Θέλω νά τραγουδήσω τή δόξα τῶν ἀνθρώπων>>. Τά γυμνά σώματά του εἶναι ἕμνος στή φρεσκάδα τῆς θνητῆς σάρκας - Ἡ Καθημερινή, 4-5 / 11 / 1979. Επίσης μιλώντας για τον υπερρεαλισμό στο Θανάση Νιάρχο υποστηρίζει:"Ο υπερρεαλισμός, ἡ εἰσαγωγή τοῦ παράλογου στή ζωή μας, εἶναι αἴτημα παλιό. Ἐπιστροφή στόν Ἐμπεδοκλή, στόν Παρμενίδη καί ὄχι στόν ὀρθολογισμό". Περιοδ. *Η ΛΕΞΗ*, τεύχ. 1, Γενάρης '81. Στην τελευταία του συνέντευξη στο *ΒΗΜΑ* της Κυριακῆς το Μάιο του 1995 ἀπαντώντας στο ερώτημα γιατί οἱ Εὐρωπαῖοι ἐπιδιώκουν τον αφανισμό των ἑλλήνων ἀπαντά:"Γιατί ἡ ἀλήθεια εἶναι στους ἑλληνες! Τήν ἔφθασαν , ἀπό πολύ παλιά, οἱ μεγάλοι ἑλληνες φιλόσοφοι, ὁ Ἡράκλειτος, ὁ Ἐμπεδοκλής, οἱ Ἐλεάτες καί, βεβαίως, ὁ Πυθαγόρας, δταν δέν ὑπῆρχαν οἱ Εὐρωπαῖοι".

κοσμολογία του μεγάλου φιλοσόφου η φωτιά συμβολίζει τη δυναμική της μεταβολής και της εξέλιξης των πραγμάτων μέσα από την αέναη ροή της ζωής και την αιώνια ύπαρξη του κόσμου. Αυτές είναι και οι δυνατότητες που αποδίδει στη φωτιά ως υλικό κατασκευής του ενδαιτημάτος της τέχνης του ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος.

Ο τρίτος χαρακτηρισμός (ή υδάτινη) ερμηνεύεται με κριτήρια την κυριολεξία και τη μεταφορά. Όσον αφορά την πρώτη γνωρίζουμε ότι κατά την αρχαιότητα η πόλη αποτελούσε το κυριότερο λιμάνι της περιοχής που προστατευόταν από μια πελώρια ακρόπολη και ένα ισχυρό παρακτιο τείχος. Η φυσική της θέση δικαιολογεί και τον "υδάτινο" χαρακτήρα που της αποδίδει ο Εγγονόπουλος. Σε μεταφορικό όμως επίπεδο ο χαρακτηρισμός παραπέμπει στο πρωτογενές υλικό δημιουργίας του κόσμου (νερό) που αποτελεί ταυτόχρονα και κοσμολογική αρχή της φιλοσοφικής θεωρίας του Θαλή του Μιλήσιου. Ο Ίωνας φιλόσοφος παραδεχόταν για πρώτη και αρχική ύλη το νερό και υποστήριζε πως απ' αυτό γεννήθηκαν και αποτελούνται όλα τα στοιχεία του κόσμου. Αποφασιστικό στοιχείο για την επιλογή αυτή στάθηκε, όπως και με τον αέρα στην περίπτωση του Αναξιμένη, η μεταβλητότητα, η ευκινησία και η εσωτερική ζωντάνια του νερού. Ο Θαλής φανταζόταν την ύλη ως ένα ζωντανό και έμπυχο στοιχείο, αντίληψη η οποία παρέπεμπε στον υλοζωισμό και τον υλοψυχισμό των προγενέστερων χρόνων. Και το τρίτο αυτό στοιχείο, εκτός από τον αέρα και τη φωτιά, αποτελεί για τον Εγγονόπουλο μια μορφή κοσμικής ύλης, ένα υλικό με το οποίο κατασκευάζει τη "μεταφυσική" πολιτεία της ποίησης. Συνοψίζοντας διαπιστώνουμε ότι ο Εγγονόπουλος έδινε μια φιλοσοφική διάσταση στην προέλευση και την καταγωγή της ποίησης. Οι εικόνες του βασίζονται στα τρία κοσμογονικά στοιχεία και έχουν υλικό χαρακτήρα. Είναι εικόνες οι οποίες παραλληλίζουν την ποιητική δημιουργία με την πρώτη στιγμή της δημιουργίας του κόσμου.

Στο σημείο αυτό όμως είναι αναγκαίο να επισημάνουμε ότι το ποίημα στις δύο πρώτες περιγραφικές της Σινώπης ενότητες βρίσκεται σε θέση <<μετακειμενικής²⁶⁰>> εξάρτησης με τις γνωστές "Εκφράσεις" πόλεων²⁶¹ της βυζαντινής ρητορικής παράδοσης. Από τις πιο διαδεδομένες ήταν οι δύο "Εκφράσεις της Τραπεζούντος" (15 ος αιώνας), του Βησσαρίωνα και του Ιωάννου του Ευγενικού. Τα κείμενα αυτά παρουσιάζουν την ίδια δομική συγκρότηση. Στην "Εισαγωγή" τους γίνεται μια εγκωμιαστική αναφορά στην τοποθεσία (Θέσις) της

²⁶⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982:10 "Μετακειμενικότητα είναι η σχέση που συνδέει ένα κείμενο με ένα άλλο για το οποίο μιλάει, χωρίς απαραίτητα να το παραθέτει και σε ορισμένες περιπτώσεις χωρίς να το ονομάζει".

²⁶¹ Herbert Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία, Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, τόμ. Α', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1987, σελ. 263- 286.

πόλης, στοιχείο που συγκλίνει με την αντίστοιχη διάσταση των δύο πρώτων ενοτήτων του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Θα παραθέσουμε ορισμένα αποσπάσματα από τη δεύτερη "Έκφραση" της πόλης από τον Ιωάννη Ευγενικό:

1. Τραπεζοῦς ἡ πόλις, πόλις ἀρχαιοτάτη καί τῶν γε ἐν τῇ ἐῶα πασῶν ἀρίστη, κεῖται μὲν καλῶ τοῦ Εὐξεινοῦ Πόντου κατ' αὐτό μάλιστα τό τῆς θαλάττης καί τῶν πέριξ χώρων κεφάλαιον, ἥλιον εὐθύς ἀνίσχοντα καθαρῶς ὁρῶσα καί τοῖς ἐκ γῆς καί θαλάττης καλοῖς ὡς οὐκ ἄλλη παραπλησίως δεξιουμένη καί χάρισι παντοίαις κατεστεμμένη. Ὅθεν, εἴ τις καί κορυφήν ἢ ὀφθαλμόν τινά συμπάσης Ἀσίας ἢ κόρην ἐν ὀφθαλμῷ τήνδε τήν πόλιν προσείποι, οὐκ ἂν οἶμαι τοῦ προσήκοντος ἀμάρτοι.

2. Τῆς δέ τῶν στοιχείων ἑξυμετρίας, ὃ δὴ κράτιστον ἐν συνοικίαις, καί τῆς ἀέρων κράσεως οὕτως ἀρίστης τετύχηκεν, ὡς ἑτέρα μηδεμιᾶ τῶν πρωτείων ῥαδίως παραχωρεῖν. Πρὸς τε γάρ θέρους ὥραν τετραμμένη πρὸς βορρᾶν καί ταῖς ἐκεῖθεν διὰ τοῦ πελάγους αὐρακαταπνεομένη καί μὴν καί τῷ ὄλῳ κλίματι ἐν τοῖς εὐκράτοις τῆς καθ' ἡμᾶς οἰκουμένης πεφυκότι καί τῷ διὰ τῆς μεγάλης πόλεως παραλλήλῳ θαυμασίως κέκραται, πρὸς τε χειμῶνος ἄτε ἐν τοῖς περὶ τήν Ἀσίαν τοῦ Πόντου τό ὁμοιον μετρίως ἔχει.

3. Ἡ αὐτὴ δέ καί πόλις ὅλη καθ' αὐτήν καί ἀκρόπολις οὐ τῶν περὶ αὐτήν μόνον ἀγρῶν καί θείων σηκῶν καί τῶν τερπνῶν προαστείων, ἀλλὰ καί τῶν ἔξω καί ἀπωτέρω πολισμάτων αὐτῆς καί κομῶν καί ἑμπάσης ἀπλῶς τῆς περιοικίδος, ἥδη δέ καί τῶν ἀντιπέραν ἐνίοις, ὄσοις κόσμος τό ἀπὸ Χριστοῦ καλεῖσθαι²⁶².

Ἐκτός ἀπὸ το ἀψυχο-υλικό μέρος τῆς σύνθεσης, τα ἀρχέγονα φυσικά στοιχεῖα τῶν προσωκρατικῶν, ὑπάρχει καί το ἐμψυχο που ἀποτελεῖται ἀπὸ τους κατοίκους - ποιητές αὐτῆς τῆς πόλης. Ἡ ὑπεροχή του πύρινου στοιχείου στην ἀφήγηση παραπέμπει σημασιολογικά σε αὐτὴ καθ'αυτὴ τὴ διαδικασία γέννησης τῆς ποιητικῆς τέχνης, ἀλλὰ καί στη μοῖρα τῶν ποιητῶν: <<ἐκεῖ / καθὼς τὰ σπίτια εἶναι ὄλα καμωμένα ἀπὸ πυρκαϊῆς / οἱ κάτοικοι ζοῦν μέσα στίς φλόγες / καίγονται συνεχῶς / ἀπὸ τὴν τέφρα τους / ἀπαράλλαχτα ὄπως / τό πουλί / φοῖνιξ>>. Ἡ εἰκόνα του μυθικοῦ πουλιοῦ εἶναι συχνή στο ἔργο του Εγγονόπουλου καί κάθε φορὰ παρουσιάζει συγκεκριμένες συμβολικὲς προεκτάσεις. Ὑποστηρίζουμε τὴν ἀποψη ὅτι ἡ κυριότερη καί πιο συνηθισμένη συμβολικὴ του ἀπόδοση σχετίζεται με τὴ μυθολογία τῶν ἀρχαίων Αἰγυπτίων. Ἡ εἰκόνα ἄλλωστε του πουλιοῦ που περιγράφεται στο ποίημα ἔχει μυθικὴ καταγωγή καί φέρνει πρὸς το Φοῖνικα, τὸ ιερὸ πτηνὸ τῶν Αἰγυπτίων, που ἐμοιαζε με αετό. Σύμφωνα με τὴν παράδοση ο

²⁶² Οδυσσεύς, Λαμπίδου: Ιωάννου Ευγενικού "Έκφρασις Τραπεζούντος", Χρονολόγησις καὶ Ἐκδοσις, *Περιοδ. Ἀρχεῖον Πόντου*, τόμ. εικοστός, Ἐν Ἀθήναις 1955, σελ. 3-38.

Φοίνικας, όταν προαιθανόταν το τέλος του, κατασκεύαζε μια φωλιά από αρωματικά φύλλα και ξύλα και καιγόταν μέσα σ' αυτή. Παρέμενε νεκρός για τρεις μέρες και την τρίτη μέρα αναδύοταν από τις στάχτες του. Ο μύθος αυτός για πολλούς συμβόλιζε την αθανασία της ψυχής και την αναγέννηση της ζωής. Η παραλληλία του συμβολισμού είναι ορατή και στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Η φράση του τίτλου "Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών" προσλαμβάνει διαστάσεις ποιητικής αλληγορίας οικειοποιούμενη για λογαριασμό της ποίησης το συμβολισμό του θανάτου και της αναγέννησης από την τέφρα του μυθικού Φοίνικα. Η συμβολή της φωτιάς στην αμοιβαία μεταλλαγή των φυσικών πραγμάτων έχει ηρακλειτική προέλευση. Όταν ο Ηράκλειτος χαρακτηρίζει τον κόσμο ως αιώνια και ζωντανή φωτιά, στην πραγματικότητα περιγράφει το κοινωνικό και ιστορικό γίνεσθαι ως μια διαρκή μεταβολή, ως συνεχή εναλλαγή της γένεσης με τη φθορά. Ο Εγγονόπουλος αντιλαμβάνεται το ποιητικό γίνεσθαι ως μια διαδικασία διαρκούς ανανέωσης και μεταβολής που φέρει τη δυναμική των συνθηκών συγκρότησης της πρωτογενούς ποιητικής δημιουργίας.

Στις ακτές της Σινώπης τοποθετεί ο Εγγονόπουλος και τη γέννηση του μεγάλου έλληνα ποιητή "Αλέκτορα" επιχειρώντας μια φαινομενική συστοίχιση του ονόματος με τον Όμηρο αλλά ουσιαστικά διατυπώνοντας μια άλλη εκδοχή της αυτοαναφοράς: "ἐκεῖ ἀκριβῶς / ἐγεννήθη - ὡς γνωστόν- / καὶ ὁ μέγας ἔλλην ποιητῆς τῆς / ἀρχαιότητος / Ἀλέκτωρ". Η δυνατότητα του ποιητή να κινείται με άνεση στο χώρο και το χρόνο πραγματοποιώντας πολλές φορές άλματα που καταργούν τις χρονικές και γεωγραφικές συμβάσεις, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο ίδιος αποδέχεται τη μοίρα των κατοίκων-ποιητών της Σινώπης και ότι θεωρεί τον εαυτό του έναν απ' αυτούς. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με την αναφορά του στον "Αλέκτορα", που μπορεί να παραπέμπει εξωτερικά στον Όμηρο αλλά κατά βάθος αποτελεί μια προσωνομική υποτύπωση του ίδιου του ποιητή. Ενώ ως κύριο το όνομα "Αλέκτωρ" έχει ομηρική καταγωγή²⁶³, στη νεότερη ελληνική γραμματεία συναντάται ως προσηγορικό ουσιαστικό "ἀλέκτωρ", με μεταφορικές κυρίως υποδηλώσεις, για να δηλώσει το φερώνυμο ζώο με τις συγκεκριμένες ιδιότητές του (εριστικότητα, μαχητικότητα). Σύμφωνα με την ετυμολογική του ανάλυση (ἀ, λέγω= ο μη κατακλινόμενος, μηδέ αναπαυόμενος, ο ανήσυχος) ή (ἀλέξω= απομακρύνω, αποκρούω, υπερασπίζομαι) ή σύμφωνα με την κατάληξη (-τωρ) στην αρχική του χρήση δήλωνε τον υπερασπιστή, το μαχητή. Με τη μετωνυμική του όμως πλευρά ενεργοποιείται η δραστική σημασία του ονόματος και μεταβάλλεται το

²⁶³ "νίει δέ Σπάρτηθεν Ἀλέκτορος ἦγετο κούρην

δς οἱ τηλύγετος γένετος κρατερὸς Μεγαπένθης

ἐκ δούλης."

(Οδύσσεια, δ', 10-12).

πρόσωπο- φορέας σε άμεσο αποδέκτη των ιδιοτήτων του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η παρουσία του ονόματος υποκαθιστά το ποιητικό υποκείμενο είτε στην αρχετυπική του εκδοχή (Όμηρος) είτε στη νεότερη ταύτισή του (Εγγονόπουλος). Ο μετωνυμικός του ρόλος γίνεται εμφανής με τη συνεξέταση τίτλου και περιεχομένου του ποιήματος.

Στη συνέχεια ο Εγγονόπουλος εφαρμόζει την τεχνική της <<ενσωμάτωσης>> του διακειμενικού μοσχεύματος με τρόπο που να περιγράφεται η διακειμενική διαδικασία ως υπερβατική εισβολή ενός τυποποιημένου λεκτικού σχήματος στα ρηματικά πλαίσια του δικού του ποιήματος, χωρίς να αναιρείται η συνοχή και η νοηματική του συγκρότηση. Η μορφή αυτή της ενσωμάτωσης ονομάζεται <<Μη ισοτοπικό μοντάζ>>²⁶⁴ και χρησιμοποιείται για αποσπάσματα που δεν έχουν από τα πριν κάποια σημασιολογική σχέση με το καινούργιο κείμενο. Η εφαρμογή της πρακτικής αυτής δε συνεπάγεται ότι αυτόματα καταργείται η ισοτοπία του λόγου. Τα υλικά με τα οποία είναι δομημένο το κείμενο υφίστανται ένα είδος αμοιβαίου μαγνητισμού που εξασφαλίζει τη συνοχή και τη σταθερότητα του σημασιολογικού του πεδίου. Η αφηγηματική ροή του ποιήματος διακόπτεται από την παρέμβλητη παρουσία ενός χρησμικού ποιητικού λόγου. Ο διακειμενικός σύνδεσμος είναι ένα ποιητικό εύρημα αρχαιολογικής υφής, που σε δηλωτικό και συνδηλωτικό επίπεδο υπαινίσσεται τη μαγική και μυστική καταγωγή της ποίησης. Γράφει ο Εγγονόπουλος:

"κατά τήν διάρκειαν ἀνασκαφῶν / ἀνευρέθη κάποτες ἀναμεσίς τῶν ἔρειπίων / κι' ἓνα παράξενο ποίημα / - ἐκείνης τῆς ἐποχῆς - / γραμμένο ἐπί χάρτου κοινοῦ / μέ σιδηροῦς / καί χαλκοῦς ἀρμούς ἐναλλάξ / καί μελάνην δακρῦων / / / / τό ποίημα δέ ἦταν τό ἔξις:

<<ἐ λ ᾱ τ ε σ τ ο ὺ Λ α τ ί ο υ τ ᾶ ἔ λ ᾱ τ ι α
ν ᾶ δ ῆ τ ε τ ο ὺ δ ὕ τ ο υ τ ῆ ν δ ί ν η ν >>"

Η πρώτη παρατήρηση έχει να κάνει με την ποιότητα των υλικών γραφής του ποιήματος που αντανακλά αποφασικά την πολυτιμότητα του περιεχομένου του. Ο <<κοινός χάρτης με τους σιδηρούς και τους χαλκούς αρμούς εναλλάξ>> περιγράφει τον τρόπο και τα υλικά γραφής των μαγικών πατύρων και των μαγικών βιβλίων στους βυζαντινούς χρόνους. Ο Ν. Γ. Πολίτης γράφει:

"Η κυριωτάτη ιδέα ή εμπνέουσα τὰ μαγικά βιβλία, ή τήν βάσιν αὐτῶν οὕτως εἶπειν συγκροτοῦσα, εἶναι ή δύναμις τοῦ λόγου. Δια τοῦ λόγου, τοῦ προφορικοῦ ἢ τοῦ ἐγγράφου, ὁ ἄνθρωπος δύναται νά ἐξουσιάσῃ τῶν ὑπέρ ἄνθρωπον ἀγαθοποιῶν ἢ

²⁶⁴ Laurent Jenny, ό. π., σελ. 94.

κακοποιῶν δυνάμεων καί νά καταστήσει ταύτας ὑπηρετικές τῶν θελημάτων αὐτοῦ. Ἐνεκα δέ τῆς τοιαύτης δοξασίας δέν ἔθεωρεῖτο ἀδιάφορος ὁ τρόπος, κάθ' ὃν διευτυποῦτο ἔξωτερικῶς ὁ λόγος, μάλιστα δ' ὁ γραπτός, ἀλλ' ἀναγκαῖα ἐκρίνετο ἡ μετά πολλῆς προσοχῆς ἐκλογή τῆς ὕλης καί τῶν ὀργάνων πρὸς γραφήν τοῦ λόγου, ὅπως μὴ ἐξ ὀλιγορίας μειωθῆ πῶς ἡ ἐνέργεια αὐτοῦ. Ὅθεν τὰ βιβλία ἐκεῖνα περιεῖχον ἀκριβεῖς ὁδηγίας περὶ τοῦ καταλληλοτάτου χάρτου καί τοῦ προσφορωτάτου γραφικοῦ μέλανος καί καλάμου πρὸς γραφήν μιᾶς ἐκάστης ἐπωδῆς ἢ ἀρᾶς ἢ ἔξορισμοῦ καί περὶ τοῦ τρόπου κατασκευῆς αὐτῶν..."²⁶⁵.

Ο Πολίτης ἐπίσης σημειώνει ὅτι οἱ μαγικοί πάπυροι μνημονεύουν ποικίλες ὕλες κατάλληλες γιὰ τὴν γραφὴ τῶν ἐπωδῶν:

"Μετάλλινα ἐλάσματα: πέταλον χρυσοῦν· χρυσή λεπίς· λεπίς ἀργυρᾶ· πέταλον ἀργυροῦν· σιδηροῦς κρῖκος· λαμνίον κασσιτέρινον· πλάξ κασσιτέρινος· λάμνα ἐκ ταινίου· πλάτυμμα μολυβοῦν"²⁶⁶.

Ἡ <<μελάνη δακρύων>> ἀποτελεῖ κυριολεκτικὴ καὶ μεταφορικὴ υποδήλωση τῶν μέσων καὶ τῶν τρόπων τῆς ποιητικῆς δημιουργίας. Τα μέσα γιὰ τὸν Εγγονόπουλο εἶναι ταπεινά καὶ οἱ τρόποι πολλές φορές ὀδυνηροί. Ἡ ποιητικὴ τέχνη εἶναι μία διαδικασία βαθύτατα ἐσωτερικὴ, ταυτόχρονα ὅμως καὶ τραυματικὴ ὄχι μόνον ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὀδύνη τῆς δημιουργίας ἀλλὰ καὶ ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀγωνία τῆς ἀποδοχῆς. Καὶ ἡ ανταμοιβὴ γιὰ τὸ χειμαζόμενο ποιητὴ εἶναι μία αἴσθησις θετικὴ πού ἐρχεται ὄχι ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ἀλλὰ τὸ φυσικὸ χῶρο.

Ἡ δευτέρη παρατήρησις σχετίζεται με τὸ ἱστορικὸ καὶ πραγματολογικὸ βάθος τοῦ ποιήματος-εὐρήματος καὶ παραπέμπει στὸ τυπικὸ τῆς ταφῆς ἀρχαίων λαῶν²⁶⁷.

²⁶⁵ Ν. Γ. Πολίτου, *Λαογραφικὰ Σύμμεικτα*, "Παλαιογραφικὴ Σταχυολογία", τόμ. Γ', Ἐν Ἀθήναις 1931, σελ. 164.

²⁶⁶ Ν. Γ. Πολίτου, *ὅ.π.*, σελ. 165.

²⁶⁷ Πιθανόν ὁ συνειρμὸς νὰ κατάγεται ἀπὸ τὸ τυπικὸ τῆς ταφῆς τῶν Αἰγυπτίων βασιλιάδων, ἔτσι ὅπως καθιερώθηκε ἀπὸ τὸν 16-ο αἰῶνα π. χ καὶ ὕστερα. Σύμφωνα με τὸ τυπικὸ αὐτὸ δίπλα στὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ βασιλιά τοποθετοῦσαν καὶ ἕναν πάπυρο, διπλωμένο καὶ σφραγισμένο, πού περιεῖχε μαγικὰς ρῆσεις, προσευχὰς καὶ ὕμνους, ὅλα, δηλαδή, τὰ ἐφόδια τοῦ λόγου πού ἦταν ἀπαραίτητα γιὰ τὴν πορεία τοῦ νεκροῦ πρὸς τὴν αἰωνιότητα. Οἱ πάπυροι αὐτοὶ ὀνομάστηκαν ἀργότερα "Βίβλος τῶν Νεκρῶν" καὶ περιλάμβαναν κείμενα πού εἶχαν προσορισμὸ νὰ ἐφοδιάσουν με δύναμη τὸ νεκρὸ γιὰ τὴν ἄλλη ζωὴ. Ἡ παραστατικὴ καὶ ἡ συμβολιστικὴ διάστασις τῶν στίχων προσέδιδαν πολλές φορές διαφορετικὸ περιεχόμενο στίς σχηματικὰ διατυπωμένες αὐτὰς ρῆσεις. Δὲν υποστηρίζουμε ὅτι υφίσταται ἀμεση διακειμενικὴ συσχέτισις μετὰξὺ τῶν κειμένων αὐτῶν καὶ τὸ ποιητικὸ ἀπαράγατος τοῦ Εγγονόπουλου. Ὅμως εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ ἔχουν

Το σύντομο αυτό κείμενο επίσης μοιάζει με τον <<Ιερό λόγο>> των ορφικών μυστηρίων, καθώς υπάρχουν πολλές μαρτυρίες που πιστοποιούν την ύπαρξη βιβλίων και πινακίδων στην τέλεση των μυστηρίων. Αυτά περιείχαν λειτουργικούς λόγους που διάβαζε ο ιερέας στον υποψήφιο μύστη²⁶⁸. Για τη μελέτη των ορφικών κοινοτήτων, μας πληροφορεί ο Κακριδής²⁶⁹, υπήρχε η <<Ορφική Κατάβαση>> σε ποιητική μορφή με λεπτομέρειες για τον Κάτω Κόσμο, μερικές από τις οποίες βρήκαν απήχηση στις επιγραφές των χρυσών ελασμάτων (4 -ος αιών. π. χ.) που θάβονταν μαζί με τους νεκρούς, σε ιδιαίτερα ειδικά για τους μνημένους στην ορφική διδασκαλία νεκροταφεία. Περιείχαν κυρίως οδηγίες προς το νεκρό, χρήσιμες κατά την πορεία του προς τον Άδη. Από τη νεότερη λογοτεχνία το αντικείμενο αυτό το συναντάμε στο κείμενο η "Γυναίκα της Ζάκυνθος"²⁷⁰ του Διονυσίου Σολωμού:

"Και σίμωσα στόν τοίχο, καί μέ τό ἔνστικτό μου μπαίνοντας στίς ἴδιες τίς συνθήκες -δηλαδή γέρος, ἔτοιμοθάνατος, ἄγιος κτλ.- ... καί χτύπησα τρεῖς φορές. Τό πράγμα πέτυχε θαυμάσια. Ἐνα κομμάτι ἀπό τόν τοίχο ἔπεσε καί μοῦ φανέρωσε τόν κίλυνδρο μέ τίς προφητεῖες".

Ἐχει ενδιαφέρον στο σημείο αυτό η χρονική τοποθέτηση της ανακάλυψης:<<κάποτες>> και <<ἐκείνης τῆς ἐποχῆς>>, ενώ ο επιθετικός προσδιορισμός <<παράξενο>> προδίδει και την ταυτότητά του. Οι χρονικοί προσδιορισμοί αναφέρονται στο παρόν και ο επιθετικός αποτελεί συμβολική υποδήλωση του υπερρεαλισμού.

Η τρίτη παρατήρηση έχει να κάνει με τη ρητορική του κειμένου και τη συντακτική ακολουθία των ποιητικών όρων. Η ρητορική των διαδοχικών παρηγήσεων επιτείνει την παραδοξότητα και την ασάφεια, άρα τη χρησιμότητα του κειμένου. Η μορφολογία του παραπέμπει στα μαγικά κείμενα του Μεσαίωνα και μαρτυρεί την υποδήλωση της μαγικής-μυστικής καταγωγής της ποίησης. Ἐχει τα χαρακτηριστικά μιας μαγικής <<ἐπωδῆς>> που προφητεύει με την ἔκκλησή του την ἔλευση του καινούργιου. Δεν πρόκειται όμως για ένα κείμενο α-νοηματικό,

κοινή σημασιολογική στόχευση, όσον αφορά την κλητευτική και χρησιμική τους διάσταση και να ανταποκρίνονται στις ανάγκες της ίδιας κειμενικής λειτουργίας.

²⁶⁸ Παναγή Λεκατσά, *Διόνυσος, Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής Θρησκείας*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυτής Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1985, σελ. 224.

²⁶⁹ *Ελληνική Μυθολογία*, τόμ. 3 ος, ό. π., σελ. 298.

²⁷⁰ Διονυσίου Σολωμού, *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος*, επιμ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1998, σελ. 65.

έστω και αν κάτω από την επίφαση των παρηγήσεων παραπλανεί και δίνει την εντύπωση ενός λεκτικού παιχνιδιού περισσότερο παρά ενός συγκροτημένου νοηματικά και οργανωμένου συνόλου. Η χρονολογική υπέρβαση της δράσης αλλά και η ιστορικότητα της περιγραφής ορίζουν ως διακειμενικό υπόστρωμα του ποιήματος στίχους του Ανδρέα Εμπειρίκου:

"Εἴμεθα ὄλοι ἐντός τοῦ μέλλοντός μας. Ὅταν τραγουδάμε τραγουδάμε ἔμπρός στους ἐκφραστικούς πίννακες τῶν ζωγράφων ὅταν σκύβουμε ἔμπρός στά ἄχυρα μιᾶς καμμένης πόλεως ὅταν προσεταιριζόμεθα τήν ψιχάλα τοῦ ρίγους εἴμεθα ὄλοι ἐντός τοῦ μέλλοντός μας..."

(Κλωστήριον νυκτερινῆς ανάπαυλας)²⁷¹

Ο Εγγονόπουλος προσδιορίζει την καταγωγική προτεραιότητα του υπερρεαλισμού στο συμβολιστικό περιεχόμενο του τοπωνυμίου, τοποθετεί, δηλαδή, την καταγωγική εστία του κινήματος στο γεωγραφικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Δυτικής Ευρώπης και καλεί τον αναγνώστη να το γνωρίσει στο πρόσωπο του δημιουργού του κρυπτικού και <<παράξενου>> ποιήματος. Το ποιητικό υποκείμενο τοποθετεί τη δράση σε απροσδιόριστο χρόνο, πιθανόν στο παρόν αλλά πιθανόν και στο μέλλον και αφηγείται την περιπέτεια του υπερρεαλισμού επιχειρώντας τις συνηθισμένες χρονικές υπερβάσεις μετατρέποντας το χρόνο σε λειτουργικό και δυναμοποιητικό στοιχείο της υπερρεαλιστικής έμπνευσης. Η παρουσία της λέξης <<δύτης>> στη δεύτερη στιχική μονάδα σε συνδυασμό με την εξήγηση που δίνει ο ίδιος ο ποιητής στην επόμενη στροφή επιβεβαιώνει τον ερμηνευτικό ισχυρισμό της συσχέτισης του κειμένου με τον υπερρεαλισμό και τη μοίρα των υπερρεαλιστών ποιητών. Γράφει ο Εγγονόπουλος: "λόγω τῆς παρουσίας τῆς λέξεως / <<δύτης>> / τό ποίημα ἀπεδόθη / - ἀρχικῶς - / στόν μέγαν / Ἰσίδωρον Ducasse / ὅπου ἔτυχε νά κατάγεται ἀπό / κείνα / τά μέρη". Ο Ducasse, που ετυμολογικά παρηχεί το ουσιαστικό <<δύτης>>, είναι πρόσωπο που θαύμαζε ο Εγγονόπουλος, τον θεωρούσε ποιητικό του πρόγονο στον υπερρεαλισμό και πραγματικά καταγόταν <<ἀπό κείνα τά μέρη>>, αφού γεννήθηκε στο Μοντεβιδέο το 1846. Στο ποίημα πιθανόν να αποτελεί άλλη μια περίπτωση προσωπείου του ποιητή, εύρημα με το οποίο αποκαλύπτει τα ίχνη της αυτοαναφορικότητάς του²⁷². Ο δύτης-ποιητής καταδύεται

²⁷¹ Ανδρέα Εμπειρίκου, *Υψικάμνος*, σελ. 71.

²⁷² Την ίδια πρόθεση μαρτυρούν και οι στίχοι από το ποίημα "Η ερωτική πλεκτάνη":

"... πρίν τά σαλπίσματα τῆς τρικυμίας
ἀναγγείλουν

στο βυθό της θάλασσας και στροβιλίζεται στα σκοτεινά και άγνωστα νερά της τέχνης του υπερρεαλισμού. Η σημασιολογική αποκάλυψη της λέξης <<δίνη>> ολοκληρώνει τον ερμηνευτικό ισχυρισμό. Η λέξη ουσιαστικά συμπληρώνει την παρομοιωτική χροιά του ουσιαστικού δύτες. Κυριολεκτικά πρόκειται για ένα ρεύμα μέσα στη μάζα ενός ρευστού με αντίθετη φορά από εκείνη του υπόλοιπου σώματος. Η δίνη έχει την ικανότητα να μεταφέρει ποσότητες ενέργειας πολύ μεγαλύτερες από εκείνες που μεταφέρει ο μηχανισμός στρωτής ροής του ρευστού. Αυτό συμβαίνει γιατί οι δίνες συνεπάγονται την ανάμειξη μεγάλων και διαφορετικών μαζών. Οι σύντομες αυτές παρατηρήσεις φωτίζουν κατά κάποιον τρόπο και τις διαστάσεις της ποιητικής αλληγορίας. Η <<δίνη>> είναι μετωνυμία του υπερρεαλισμού μέσα στον οποίο κυριολεκτικά και μεταφορικά στροβιλίζεται ο ποιητής. Οι στίχοι αυτοί παραπέμπουν συνειρμικά στον πίνακα <<Στο κατάστρωμα τῶν καραβιῶν>>²⁷³ που παρουσιάζει τον Ισίδωρο Ducasse ντυμένο με στολή κολυμβητή, κόκκινου και άσπρου χρώματος και με μορφή πτηνού να συναγωνίζεται στην ερωτική κατάκτηση ηδυπαθούς γυναίκας το Τζιάκομο Καζανόβα. Η διακειμενική διεργασία χρησιμοποιεί την πρακτική της <<λεκτικοποίησης>>²⁷⁴, αφού η εικόνα αναπαρίσταται λεκτικά μέσα στο συγκεκριμένο αφηγηματικό κείμενο. Τα χρώματα της στολής ενισχύουν την αυτοαναφορικότητα του κειμένου και είναι τα χρώματα με τα οποία ο ζωγράφος Εγγονόπουλος ενθυμούμενος το μάθημα του Θεόφιλου Γ. Χατζημιχαήλ βάζει στο σώμα του δικού του κολυμπητή κάτω από την αρχαία πανοπλία²⁷⁵. Η απεικόνιση εξάλλου του Ducasse με τη μορφή πτηνού επιβεβαιώνει την ταύτιση του προσώπου με τον ίδιο τον Εγγονόπουλο, αφού σε άλλο ποίημα (Ισως)²⁷⁶ παρουσιάζει τον ποιητή-δημιουργό να ζει <<ὄλη του τῆ ζωῆ πάνου στά δέντρα, σάν πουλί>>.

Στο ποίημα μέσα από την κρυπτικότητα της αφήγησης λανθάνουν δύο ποιητικές μορφές. Η πρώτη είναι ο <<μέγας ἕλλην ποιητῆς τῆς ἀρχαιότητος Ἄλέκτωρ>> και η δεύτερη είναι ο <<μέγας Ἰσίδωρος Ducasse>>. Και οι δύο

πὼς ἔραστῆς παρθένων
εἶταν ὁ δύτες".

(Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 95).

²⁷³ Βλέπε: Νίκος Εγγονόπουλος, "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες", σελ. 6.

²⁷⁴ Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 89-91.

²⁷⁵ Ἄναμεις σ' αὐτόν καί στό τελλάρο του βρίσκεται τώρα ἕνα θεριό. Ἄλλά καί πάλι δέ φοβᾶται. Ξέρει νά θυμηθεῖ, δταν πρέπει, τό μεγάλο μάθημα τοῦ Θεόφιλου Γ. Χατζημιχαήλ. Πάνω ἀπ' τό κόκκινο καί ἄσπρο πλεχτό τοῦ κολυμπητή περνάει τήν ἀρχαία πανοπλία. Σάν τό Μεγάλο Ἄλέξανδρο κάνει τό σταυρό του καί λέει: <<Ἐλα Χριστέ και Παναγιά>>. Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζά Κείμενα, ΟΙ <<ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟΙ>> ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ*, σελ. 82.,

²⁷⁶ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, τόμ. πρώτος, σελ. 49.

σηματοδοτούν το διαχρονικό χαρακτήρα της ποιητικής δημιουργίας. Ο "Αλέκτωρ" ως μετωνυμική εκδοχή του Ομήρου συμβολίζει τον προπάτορα της ποιητικής έκφρασης και γενικά την αρχαία ποίηση, ενώ ο "Ducasse" αποτελεί τον προάγγελο του υπερρεαλισμού και εκφραστή της νέας ποίησης. Στον ορίζοντα όμως της γραφής εμφανίζεται και ένα τρίτο πρόσωπο με τη μορφή μιας γυναικείας παρουσίας στο οποίο αποδίδεται τελικά και η συγγραφή του <<παράξενου ποιήματος>>. Στην τελευταία στροφική ενότητα γράφει: "κατόπιν-δμως ώριμου σκέψεως / άπεδόθη όριστικά / - και άμετακλήτως/ πλέον - / σέ κάποια γυναίκα λεγομένη / Ώραία Κυρία / γνωστότερον μάλλον υπό / τό ξενικόν αὐτῆς / όνομα / Bella Donna". Στο σημείο αυτό καλούμαστε να αποκρυπτογραφήσουμε το πραγματικό πρόσωπο της γυναίκας μέσα από τα δεδομένα του ίδιου του ποιήματος. Τα ερωτήματα που τίθενται είναι πρώτα ποια είναι η ταυτότητα της γυναικείας μορφής, μέσα από ποιους μηχανισμούς ο Εγγονόπουλος την προσωποποίησε και ποια είναι η σκοπιμότητα αυτής της ποιητικής αυτής σύλληψης. Στο πλαίσιο της αλληγορίας απομακρυνόμαστε από το πρόσωπο και πλησιάζουμε την αφηρημένη έννοια. Η ελληνική και η λατινική γραφή της υποσημειώνει ότι αποτελεί αλληγορική υποδήλωση της ποιητικής τέχνης στη διαχρονική της εκδοχή και στην οικουμενική της διάσταση. Η ταύτιση της ποίησης με γυναικεία μορφή είναι σύμφωνη με τις αρχές της ποιητικής του Εγγονόπουλου, ενώ αποτελεί παράλληλα κοινό ποιητικό τόπο όχι μόνο στην ελληνική αλλά και την ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση²⁷⁷. Ο χαρακτηρισμός έχει να κάνει με την ποιητική καταγωγή της έννοιας, τη συμβολιστική της διάσταση και αναγωγικά με το σημασιολογικό της περιεχόμενο.

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό να διευκρινίσουμε και την ποιητική πρόθεση. Πιστεύουμε ότι το ποίημα είναι μια θεωρητική μελέτη πάνω στη φύση της ποιητικής λειτουργίας και στην καταγραφή των συνθηκών συγκρότησης του ποιητικού γεγονότος. Παράλληλα αποτελεί μια από κυριότερες προσεγγίσεις του φαινομένου του λογοτεχνικού συγκριτισμού μέσα από τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής αλλά και της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Ο Εγγονόπουλος υπεραμύνεται των θεωρητικών απόψεων για τη διαχρονικότητα της τέχνης και τη δυνατότητα συνύπαρξης διαφορετικών λογοτεχνιών και πολιτιστικών παραδόσεων στο ποιητικό του έργο. Υποστηρίζει ότι η αυθεντική τέχνη δεν πρέπει να διακατέχεται από μονιστικές τάσεις που την περιχαράκωνουν και δεν της

²⁷⁷ Σε πίνακα του Γουίλιαμ Μπλέηκ παριστάνεται η Βεατρίκη να οδηγεί το Δάντη στον Παράδεισο. Πρόκειται για μια από τις εικονογραφήσεις που φιλοτέχνησε ο Μπλέηκ για τη <<Θεία Κωμωδία>>. Το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα καταλαμβάνει η μορφή ενός ιππαιεκτρούνα που αποτελούσε και ποιητικό σύμβολο του Εγγονόπουλου. Ο πίνακας βρίσκεται στην Tate Gallery του Λονδίνου.

αφήνουν περιθώρια ανανέωσης, αναζήτησης νέων δρόμων και έκφρασης πρωτοποριακών αντιλήψεων. Μια μορφολογική προσέγγιση του παρόνθου κειμένου θα οδηγούσε στη διαπίστωση ότι πρόκειται για μια ιδιότυπη απεικόνιση της διαστρωμάτωσης του υλικού της ποιητικής τέχνης. Ο ποιητής αποδεχόμενος την αυθεντικότητα της έμπνευσης την αντιλαμβάνεται όχι σαν κάτι εντελώς πρωτογενές αλλά σαν αποτέλεσμα της πολυεπίπεδης αντανάκλασης των διαχρονικών πολιτισμικών στοιχείων κάθε λαού μέσα από την ιστορική του προέλευση και προοπτική. Ο ίδιος καλείται σαν καλός ορφύκτης να ανασκάψει και να αναζητήσει και εκεί τα υλικά της γραφής του.

Ο Δ. Τζιόβας υποστηρίζει ότι <<το ποίημα του Εγγονόπουλου <<Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών>> αποπνέει κάποια αίσθηση Καρυωτακισμού, αφού ο Καρυωτάκης ήταν ίσως ο πρώτος που μίλησε για το θάνατο των ποιητών>>²⁷⁸. Ο ισχυρισμός αυτός τεκμηριώνεται σε ορισμένες ενδείξεις θανάτου και απαισιοδοξίας που αντανάκλουν γενικά το πνεύμα της ποίησης του Κ. Καρυωτάκη και ειδικότερα ίσως στο ποίημα "Ο θάνατος του ποιητή"²⁷⁹ που πραγματεύεται το θέμα έρωτας- θάνατος. Η επικοινωνία στο σημείο αυτό πιστεύουμε ότι συντελέστηκε συνειρμικά, με βάση την ανάμνηση του λεκτικού μοτίβου που ορίζεται από το αντιθετικό ζεύγμα ζωή-θάνατος και υπάρχει στο κείμενο του Καρυωτάκη "Η ζωή μου"²⁸⁰. Το κείμενο αυτό κλείνει με τη φράση:<<Κι αυτό ήταν ή ζωή και ο θάνατος του φίλου μου>>. Η φράση αυτή αποτέλεσε υλικό σύνθεσης του τίτλου του ποιήματος του Εγγονόπουλου.

Η αισιόδοξη άποψη για τη ζωή και η ταύτιση της μυθικής Σινώπης με την ποίηση επιβεβαιώνεται στο ποίημα "Η ψυχανάλυση των φαντασμάτων" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής):

"Στ' αὐτιά μας ἀκοῦμε τὰ προφητικά ὀνόματα τῶν γυναικῶν πού θ' ἀγαπούσαμε. Ἐπίσης καί τό ὄνομα μιᾶς πόλεως : Σινώπη. Ἐγώ ὁμως δέν φοβοῦμαι τό θάνατο, γιατί ἀγαπῶ τή ζωή"²⁸¹.

Η επανάληψη του ονόματος της πόλης και μάλιστα σε ποίημα της ίδιας συλλογής, πέρα από τη χρονική και νοηματική συνάφεια της αναφοράς, υποδηλώνει και την πεποίθηση του ποιητή για την ιστορική διάρκεια και την αθανασία της ποιητικής τέχνης. Η πόλη συμβολίζει το αισθητικό και πνευματικό

²⁷⁸ Περιοδ. *Διαβάξω*, τεύχ. 157, Αφιέρωμα στον Κ. Γ. Καρυωτάκη, 1986:102.

²⁷⁹ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα τα ευρισκόμενα*, τόμος δεύτερος, σελ. 184-185. Και τις σημειώσεις του επιμελητή σελ. 249-250.

²⁸⁰ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *ό. π.*, σελ. 48.

²⁸¹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 116.

όραμα του ποιητή που σχετιζόταν με την ενότητα, τη διάρκεια και τη συνέχεια της ελληνικής παράδοσης. Αυτό το όραμα ο Εγγονόπουλος προσπάθησε να πραγματώσει μέσα σε δύσκολες για τον τόπο εποχές και με εχθρική απέναντί του μια κοινωνία που αρνιόταν πεισματικά να κατανοήσει το ριζοσπαστικό και πρωτοποριακό του λόγο.

* * *

Αντίστοιχη απάντηση δίνει ο ίδιος ο ποιητής στο αυτοαναφορικό ποίημα "Η εικών"²⁸² με το οποίο προσωπογραφεί όχι μόνο τον εαυτό του αλλά και όλους τους ποιητές που υπέστησαν τον κατατρεγμό και ένιωσαν την οδύνη της αμφισβήτησης του έργου τους. Γράφει χαρακτηριστικά: "τά σκυλιά π' άλυχτοῦν μέσα στή νύχτα / ὁ βαθύς Ἰσκιος τῶν δέντρων / τό πρωινό κελάδημα τοῦ κορυδαλλοῦ / τό τραγούδι τοῦ νεροῦ ποῦ τρέχει ἀπό τήν πηγὴ / τί ἀνταμοιβή - ἢ μόνη -".

Στα στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος (σκυλιά, δέντρα, κορυδαλλός, νερό) ο Εγγονόπουλος βρίσκει τη δικαίωση και την ευτυχία: "γιά τὰ βαλαντώματα / τούς γόους / τίς οἰμωγές / αὐτῶν πού πρόλαβε ἢ καταιγίδα / αὐτῶν πού τούς ἐβασάνισαν τὰ πονηρά δαιμόνια / αὐτῶν πού αἰσθάνθηκαν / - ὀδυνηρά βέβαια - / ὄλες τίς ἀποχρώσεις καί / τῶν αἰσθημάτων καί τῶν χρωμάτων".

Οι οἰμωγές και τα δάκρυα δεν αφορούν μόνο εκείνους που κυνηγήθηκαν και βασανίστηκαν από τους άλλους αλλά και εκείνους που ένιωσαν τον πόνο της δημιουργίας και αἰσθάνθηκαν: <<τό ρέκασμα τῆς ἀγωνίας / καί τ' ἀπαλό μινύρισμα τῆς τρυγόνας>>. Ενδιαφέρον έχει και η στροφική κατακλείδα του ποιήματος, γιατί η απάντηση που δίνει ο Εγγονόπουλος και η στάση που προτείνει πιστεύουμε πως σχετίζεται με το ποίημα που εξετάζουμε: "ἄς ρίξουμε λουλούδια ἐκεῖ πού ἐστάθηκε τό τέρας"²⁸³ / ἄς ὀδηγήσουμε στά εὐεργετικά φρέατα τούς <<ἀπόλυτους ἐραστάς τῆς ἀληθείας>> // ἄς ὀρκισθοῦμε πως δέν θά πεθάνουμε ποτέ".

²⁸² Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδάνες*, σελ. 28.

²⁸³ Ο Εγγονόπουλος φιλοτεχνεί το 1947 τον πίνακα "Ο Ταύρος των εορτών" επηρεασμένος από το τέταρτο άσμα του Maldoror που μετέφρασε ο ίδιος και βρίσκεται, όπως και το σχέδιο του πίνακα, στη συλλογή "Η κοιλάδα με τους ροδάνες". Η Λοϊζίδη (1984) γράφει ότι ο πίνακας μάλλον υπονοεί μια μυστική συγγένεια με τη μυθική μορφή του Μινώταυρου που συγκίνησε και ενέπνευσε ιδιαίτερα τους υπερρεαλιστές. Με αυτό το όνομα (MINOTAURE) κυκλοφόρησε τα τελευταία χρόνια του μεσοπολέμου (1933 - 1939) περιοδικό επίσημο όργανο των υπερρεαλιστών. Τα εξώφυλλα του περιοδικού φιλοτέχνησαν κατα διαστήματα ο Picasso, ο Matisse, ο Miro, ο Masson, ο Magritte, Dali. Η Λοϊζίδη επίσης σημειώνει ότι οι υπερρεαλιστές συνέδεσαν τη μορφή του Μινώταυρου με την ακαταμάχητη και τυφλή δύναμη των ενστίκτων, με το χώρο του

Συγγενές θεματικά παρουσιάζεται και το ποίημα "Νέα περί του θανάτου του Ισπανού ποιητού Φρεντερίκο Γκαρθία Λόρχα"²⁸⁴, όπου στο εισαγωγικό του πρόθεμα γράφει: "ή τέχνη κι' ή ποίηση δέν μᾶς βοηθοῦν νά ζήσουμε : / ή τέχνη καί ή ποίησης μᾶς βοηθοῦνε / νά πεθάνουμε". Η αγανάκτηση και η οργή κρύβονται πίσω από τη συμβατική αποδοχή του θανάτου και της τραγικότητας της ζωής των ποιητών: "μά' ἐπιτέλους ! πιά ὁ καθείς γνωρίζει / πώς / ἀπό καιρό τώρα / - καί πρό παντός στά χρόνια τά δικά μας τά σακάτικα-εἴθισται / νά δολοφονοῦν / τούς ποιητάς". Στο νοηματικό κέντρο του ποιήματος, πέρα από τη διάχυτη απελπισία, ανιχνεύεται μια αίσθηση αισιοδοξίας, αφού ο ποιητής προσπερνώντας την οδυνηρή εμπειρία της ύπαρξης επιλέγει την ποίηση ως οδό προς την αθανασία. Πέρα, όμως, από τις παραπάνω παρατηρήσεις πιστεύουμε ότι το ποίημα ουσιαστικά αποτελεί μια αισιόδοξη προσέγγιση του προβλήματος της αθανασίας των ποιητών, ενός προβλήματος που επανέρχεται συχνά στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου.

Το ποίημα "Χαίρε(σ)τε"²⁸⁵ από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών" μοιάζει να αποτελεί τόπο διασταύρωσης δύο ή περισσότερων ποιητικών κωδίκων. Η διακειμενική πρακτική πιστεύουμε ότι συγκλίνει στην αρχή του <<παραγραμματισμού>> της Kristeva²⁸⁶. Διακειμενικά πρώτα φαίνεται να επικοινωνεί με τα καρυωτακικά ποιήματα "Ποιητές" και "Μπαλλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων". Στο πρώτο ο Καρυωτάκης γράφει:

"Πῶς σβήνετε, πικροί ξενητεμένοι!
 Ἄνθάκια μου χλωμά, πού σᾶς ἐπῆραν
 σέ κήπους μακρυνούς νά σᾶς φυτέψουν...
 Βιολέτες κι ἀνεμώνες, ξεχασμένες
 στά ξένα πού πεθαίνετε παρτέρια,
 κρατώντας, ἀργυρή δροσοσταλίδα,
 βαθιά σας τήν ἐλπίδα τῆς πατρίδας...".

ασυνείδητου και την προσπάθεια του ανθρώπου και ιδιαίτερα του υπερρεαλιστή καλλιτέχνη να συμφιλώσσει το ασυνείδητο με το συνειδητό.

²⁸⁴ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα, Εν ανθρωπῷ Ἑλληνι λόγῳ*, τόμ. δεύτερος, σελ. 191.

²⁸⁵ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 70.

²⁸⁶ J. Kristeva. *Σημειωτική...*, ό. π., σελ. 85.

Και ο Εγγονόπουλος επαναλαμβάνει: "μήν τραγουδάς: / στ' άσπρα / τά πόδια / χείλια εύλαβικά τής μέθης / μ' άνθη / του άγρου // γυρίσαμε δλη τή γή / - έρμο παιδί- / τί κούραση / τί δάκρυα / ζητήσαμε παραμονές γιορτής / (λεπτά θλιμμένες) / θυμάρια / δέηση / δύση". Η παρονομασία των ποιητών με "άνθη του άγρου" έλκει την καταγωγή της και στην "Μπαλάντα ..." του Καρυωτάκη και ιδιαίτερα με τους πρώτους στίχους που ο ποιητής βλέπει τους ένδοξους ποιητές να μαραίνονται:

"Από θεούς και άνθρώπους μισημένοι
σάν άρχοντες πού εξέπεσαν πικροί,
μαραίνονται οί Βερλαίν· τούς άπομένει
πλούτος ή ρίμα πλούσια και άργυρή".
(Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές...)²⁸⁸

Πραγματοποιώντας ο Εγγονόπουλος ουσιαστικά μια κατάδυση στη μνήμη ανακαλεί με εικόνες και συνειρμικές αναφορές, άλλες από τη δημοτική μας παράδοση και άλλες από την μπαλάντα "Ελεωνόρα". Παράλληλα τοποθετώντας σε στικτικά πλαίσια τη μονολογική αποστροφή του προς τον αυτόχειρα της Πρέβεζας²⁸⁹, ως άρνηση της τετελεσμένης πράξης και μη αποδοχής της ως ύστατη απόπειρα φυγής, προτρέπει τους μεγάλους ομοτέχνους του να αποκαλύψουν στους ανθρώπους τις σκέψεις και τα αισθήματά τους για να βρουν αυτά που ζητάνε πάντα στη ζωή τους, (λατρεία, θάνατο, δόξα): "μαῦροι πρωτογέννητοι / λοφία / λόφοι / πάντα ή Έλεωνόρα πάντα / -άρχουσε τό περίστροφο στών κροτάφων τά έρωτηματικά- / δείχτε μας τήν / καρδιά / σας / τό πνεῦμα σας / και θά σās ποῦμε // ποιητές αιθέριοι / χειρονομάτε / μέσα στό βράδυ / ζητάτε / πάντα θά βρήτε / νά και ναοί / και τάφοι / κι' άπίδες / θριάμβου". Το χαρακτηρισμό <<μαῦροι>> τον συναντάμε στα δημοτικά μας τραγούδια ως μετωνυμική υποδήλωση των αλόγων. Παραθέτουμε ενδεικτικά τους στίχους:

"Τό μαῦρο καβαλλίκεψε και 'ς τό χωράφι πάγει.
[..]
Τό μαῦρο καβαλλίκεψε και στό χωριό γυρίζει...".

²⁸⁷ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα, Τα Ευρισκόμενα*, τόμ. πρώτος, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1983, σελ. 42.

²⁸⁸ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *ό. π.*, σελ. 43.

²⁸⁹ Λίζυ Τσιριμώκου, "Το φάσμα της αυτοχειρίας", *Εσωτερική ταχύτητα*, Άγρια, Αθήνα, 2000, σελ. 247-263.

(Τα αγαπημένα αδέρφια και η κακή γυναίκα)²⁹⁰

Αλλά και η αναφορά στην Ελεωνόρα γίνεται σύμφωνα με ανάλογη στιχική υπόμνηση, όπου οι ποιητικοί όροι "μαῦροι, λοφία, λόφοι" θυμίζουν τη νυχτοπορεία της κόρης με τον πεθαμένο σύζυγό της καβάλα στο άλογο. Παραθέτουμε χαρακτηριστικό απόσπασμα από τη μετάφραση του Μαβίλη:

"<<Μαῦρε! λαλεῖ, μοῦ ' κάζεται, ὁ πετεινός... κ' ἡ ὥρα
θέ νά περάσει τώρα...
Σάν τῆς αὐγῆς μυρίζομαι, μαῦρε, τ' ἀέρι...χύσου,
γοργά, γοργά! γκρεμίσου!²⁹¹
[...] >>".

Το ποίημα του Εγγονόπουλου αποκρύπτει την ταυτότητά του και ως προς τη μορφή και ως προς το περιεχόμενο. Ωστόσο, η αναφορά στην μπαλάντα της "Ελεωνόρας" αλλά και η διακειμενική του συγγένεια με την καρυωτακική "Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων" αποκαλύπτουν τις προθέσεις του όχι μόνο ερμηνευτικά αλλά και μορφολογικά. Η τύχη των ποιητών απασχολεί και τον Εγγονόπουλο και αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στους στίχους: "- l' amour l' oubli - / τά δέντρα τά δέντρα τά δέντρα / βροχή / διαβάστε / στά σύννεφα τούς καίμούς σας / / οί κῆποι τί / νά λέν / ζοῦν ἄραγες / αἰσθάνονται κι' αὐτοί / ἦ ἔτσι ... / μι' ἀνία". Το θέμα, όμως, καθεαυτό και ίσως την ώθηση να γράψει για την άδοξη μοίρα των ποιητών, μάλλον δεν του την έδωσε το ποίημα του Καρυωτάκη αλλά το ποίημα του Ernest Raynaud: "POÉTES OUBLIÉS!..", που ενέπνευσε και τον Καρυωτάκη και που βρίσκεται ανθολογημένο στον τόμο Β' του <<Poètes d' Aujoud' hui>>, (1917), σελ. 112. Το ποίημα παραθέτει ο Κώστας Στεργιόπουλος στη μελέτη του για τον Κώστα Καρυωτάκη:

"Poètes oubliés! poètes inconnus!
Noire foule innombrable o' u n' atteint pas la gloire,
Ma main vous cherche ou long des quais tristes et nus
Et vous révlame, avide, aux verrous des armoires.

J' en suis récompensé lorsqu' un beau vers soudain
Rencontré me salve en sonnant sa fanfare,
Et ie sens tout l' orgueil de celui qui répare,

²⁹⁰ *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Εκλογή*, Τόμ. Α, Ακαδημία Αθηνών, 1962, σελ. 371-373.

²⁹¹ Λ. Μαβίλης, *Άπαντα*, σελ. 205.

A la face des Dieux, l' injure du Destin.

O roses que l' l' Ennui triste a decolorées,
O lauriers languissants resignés ' a mourir,
Que de fois, sous ma lampe, au déclin des soirées,
Une larme de moi vous a fais reflleurir!"

Θα παραθέσουμε τη μετάφραση της τελευταίας στροφής, όπως την απέδωσε ο Κώστας Στεργιόπουλος, για να φανεί η κειμενική διασύνδεση ανάμεσα στο ποίημα του Raynaud, του Καρυωτάκη και του Ν. Εγγονόπουλου:

ΠΟΙΗΤΕΣ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΟΙ

"Ποιητές λησμονημένοι ! άγνωστοι ποιητές!

[...]

Ώ ρόδα σείς, πού ξέβαψεν ή Πλήξη ή θλιβερή,
ώ δάφνες μαραμμένες, πού έχετε σχεδόν πεθάνει,
πόσες φορές, κάτω άπ' τή λάμπα, ενώ ή έσπέρα προχωρεί,
ν' άνθίσετε ένα δάκρυ μου ξανά σās έχει κανει!"²⁹²

Το ποίημα του Εγγονόπουλου παρουσιάζει αναλογίες με τα ποιήματα του Καρυωτάκη και του Raynaud. Οι στίχοι:

"οί κήποι τί
νά λέν
ζούν άραγες
αισθάνονται κι' αύτοί
ή έτσι...
μι' άνία"

υπονοούν τους πρώτους και τους τελευταίους στίχους από τους "Ποιητές" του Καρυωτάκη:

"Ανθάκια μου χλωμά, πού σās έπήραν
σέ κήπους μακρινούς νά σās φυτέψουν..."²⁹³

αλλά και τους πρώτους στίχους από την τρίτη στροφή του ποιήματος του Raynaud:

²⁹² Κώστα Στεργιόπουλου, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*. Αθήνα 1972, σελ. 98-99.

²⁹³ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 42.

"Ω ρόδα σείς, πού ξέβαψεν ή Πλήξη ή θλιβερή
ώ δάφνες μαραμμένες, πού έχετε σχεδόν πεθάνει...".
(POETES OUBLIES!)

Άλλο στοιχείο, εκτός από την <<άνια>> που μεταφράζει το ουσιαστικό <<I' Eppui>> ο Εγγονόπουλος, που παραπέμπει στο ποίημα του Raynaud αλλά και στο ποίημα του Καρυωτάκη είναι τα αποσιωπητικά του στίχου <<ή έτσι...>>. Το ίδιο σημείο στίξης παρατηρείται και στον τίτλο του γαλλικού ποιήματος "POÉTES OUBLIÉS!..." και στον τρίτο στίχο από τους "Ποιητές" του Καρυωτάκη "σέ κήπους μακρινούς νά σās φυτέψουν...". Πιστεύουμε ότι η χρησιμοποίηση αυτού του σημείου αποκαλύπτει έναν κώδικα επικοινωνίας, ένα στοιχείο που μαρτυρεί τον κοινό προβληματισμό, την αναζήτηση κοινών ποιητικών συμβόλων. Ο τίτλος μάλιστα του γαλλικού ποιήματος βρίσκεται ελαφρά παραλλαγμένος και ως στίχος στο ποίημα του Εγγονόπουλου: <<I' amour I' oubli>>. Οι αναφορές δεν είναι τυχαίες αλλά προσεκτικά επιλεγμένες, ώστε να αποκαλύπτουν τη στρωματογραφία του ποιήματος. Ο Εγγονόπουλος παράλληλα κατάφερε να δημιουργήσει ένα υπερρεαλιστικό ποίημα συγχωνεύοντας και μετασχηματίζοντας την ιδέα των ποιημάτων του Raynaud και του Καρυωτάκη και να εκφράσει με αυτό τον τρόπο το δικό του καημό για τους αδικημένους και παραγνωρισμένους ποιητές.

Ο ίδιος αρνείται να αποδεχθεί τη σκληρή μοίρα της σιωπής και της αφάνειας. Αναγνωρίζοντας τη δυσκολία προσδιορισμού της ποιητικής ύπαρξης και επιχειρώντας μια κατάδυση αυτογνωσίας γράφει: "πουθενά δέν μπόρεσα νά συναντήσω τόν / έαυτό / μου / άκούω φωνές / άνέμοι θαλασσινοί / πέρα από εκείνο τό δάσος μέ τίς σημύδες / ό μικρός / όρμισκος / είναι μιάν δλόκληρη ιστορία". Παρομοιάζει την ποίηση με ένα μεγάλο ταξίδι, ένα ατελείωτο ταξίδι στη μνήμη με <<καράβι>>, που το παρασέρνουν οι θαλασσινοί άνεμοι και δεν μπορεί να βρει το μικρό ορμισκο για να αράξει, ένα ταξίδι που ο προορισμός του χάνεται στα βάθη του υποσυνείδητου. Ο προστακτικός τόνος και η προτροπή της τελευταίας στροφής διακόπτουν αιφνιδιαστικά την ποιητική ενδοσκόπηση ανατρέποντας τους κανόνες της αφήγησης: "σταθήτε / γυρνώντας μέσ' στά χωράφια / άπόγεμα / -ύπό βροχή- / βρήκαμε / τίς περιπέτειες τής νοσταλγίας". Στο πλαίσιο του υπερρεαλιστικού αιφνιδιασμού προκύπτει μια μορφή διακειμενικής επικοινωνίας με ένα από τα πρώτα του ποιήματα στο οποίο όριζε κατά κάποιο τρόπο συμβολικά τα όρια της ποιητικής περιπέτειας:

"ή σκέψη μου / γιομάτη συγκίνηση / τ' άκολουθεί στοργικά ώσπου / νά φθάσουν / εκεί π' άρχίζουν τά χωράφια / πού πνίγει ή βροχή / στά τέρματα".

Ο ποιητής παρακολουθεί με τη σκέψη του τα τραμ να φθάνουν μέχρι το σημείο που αρχίζουν τα χωράφια, στα τέρματα. Αντίθετα στο "Χαίρε(σ)τε" προτρέπει τους συνομιλητές του να βρεθούν μέσα στα χωράφια και μάλιστα απόγευμα με βροχή για να βρουν τις περιπέτειες της νοσταλγίας. Συνισταμένη των δύο στροφών είναι η εικόνα που περιγράφεται, η οποία πέρα από σημασιολογικές συσχετίσεις ορίζει και το πλαίσιο της διακειμενικής επικοινωνίας μεταξύ των δύο ποιημάτων.

* * *

Βγαλμένο μέσα από τους κόλπους της νεορομαντικής παράδοσης μοιάζει, αν και είναι γραμμένο αρκετά χρόνια αργότερα, το ποίημα "'ΑΝΘΗ"²⁹⁵ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Στην πρώτη ενότητα ο Εγγονόπουλος γράφει: "μάτια πού πλέον δέν βλέπετε / βλέμματα δπου δέν / σᾶς ἔλκυει πιά ἡ μορφή τοῦ κόσμου // εἶσατε ἀστέρια // φωτίζετε". Πρόκειται για ποίημα αφιερωματικών προθέσεων, για κείμενο απολογισμό, με το οποίο εκφράζει όλο το θαυμασμό και την αγάπη του για πρόσωπα ποιητικά, για πρόσωπα οικεία που σημάδεψαν την ύπαρξη και την ποιητική του πορεία. Φωτεινός και αισιόδοξος από την άλλη πλευρά ο ποιητής αποτιμά την ποιητική πορεία και την παρουσία των προσώπων αυτών με τη λάμψη που εξέπεμψαν και συνεχίζουν να εκπέμπουν ως αστέρια πλέον ψηλά στον ουρανό. Το βλέμμα με το οποίο συνελάμβαναν την αποκρουστική μορφή του κόσμου έχει γίνει φως με το οποίο φωτίζουν τον κόσμο. Ο ποιητής δίνει με αυτό τον τρόπο έμμεσα και τη δική του εκδοχή για το ποιητικό ύφος με το οποίο γαλουχήθηκε μια ολόκληρη γενιά αλλά και για τα αδιέξοδα που δημιουργήθηκαν. Η ρητορική και η σημασιολογική δομή του ποιήματος στηρίζεται στη χρήση και την αναπαραγωγή νεορομαντικών ποιητικών μοτίβων. Το πρόβλημα της αθανασίας των ποιητών, που αποτελεί και τη θεματική συνιστώσα του ποιήματος, απαντάται, για παράδειγμα, και στην ποίηση της Μαρίας Πολυδούρη. Η <<Λησμονημένη>>²⁹⁶ της Πολυδούρη παρουσιάζει αναλογίες με το θέμα του Εγγονόπουλου:

"Εκείνη πού εἶνε λησμονημένη,
ἐκείνη πού ἦρθε περαστικά
κ' ἔφυγε ἀγνώριστη κ' ἔφυγε ξένη,

²⁹⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, *ό. π.*, σελ. 11-12.

²⁹⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 43.

²⁹⁶ Μαρία Πολυδούρη, *Ηχώ στο χάος, Άπαντα, Αστάρτη*, σελ. 153.

τόσο θλιμμένη καρτερικά,

είχε στό βλέμμα κλείσει ένα άστéρι
πού δλο ζητούσε τόν ούρανό,
πού σάν τόν έρημο ήταν φανό
μέσα σέ νύχτα καί σ' άγρια μέρη".

Η μοίρα των ποιητών είναι να φεύγουν ξεχασμένοι, αλλά το έργο τους παραμένει και φωτίζει σαν αστέρι ψηλά από τον ουρανό. Η αντιστοιχία φωτός-σκοταδιού είναι συχνή και στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Τα μάτια, επίσης, χρησιμοποιούνται ως ποιητικός όρος, σύμβολο της παρουσίας και της επιρροής που ασκεί το πρόσωπο στο οποίο ανήκουν. Για παράδειγμα, στο ποίημα "Ορθρου βαθέος" τα μάτια αποτελούν σύμβολο της μυστηριακής, ερωτικής δύναμης που ασκεί η γυναίκα στο ποιητικό υποκείμενο:

"περίμενα νά νυχτώσει καλά / κι' όταν πλησίασα / νά δῶ / διεπίστωσα / - μέ χαρά - /
δτι δέν εΐταν τίποτ' άλλο/ παρά / τά μαύρα μάτια τῆς γυναίκας π' άγαπῶ / πού
έλάμπανε / μέσ' στό σκοτάδι"²⁹⁷.

Οπωσδήποτε η αντίθεση που φτάνει στα όρια της ταύτισης (νυχτώση-μαύρα μάτια-έλάμπανε-στό σκοτάδι) ξεφηνιάζει με την τόλμη της αλλά αποδίδει την ένταση της εσωτερικής δύναμης του ερωτικού υποκειμένου. Στην άλλη περίπτωση, την ποιητική, τα <<μάτια>> ματαιώνουν το θάνατο και γίνονται σύμβολο μιας αιώνιας παρουσίας. Εκεί ο ποιητικός λόγος του Εγγονόπουλου συναντά πάλι τους στίχους²⁹⁸ της Πολυδούρη:

".....
Καί στάθηκα μπροστά σέ δυό μάτια μέ δίχως ταίρια,
ώραία σά λωτολούλουδα, μάτια νοσταλγικά,
πού μου μνηούσαν τήν αύγή, μά ώιμένα ήταν άστéρια
πού μου είχαν ρίξει λίγο φως κι' αυτό διαβατικά".

Τα <<μάτια>> ως δεσπόζουσα έννοια, πάνω στην οποία συγκλίνουν θεματικά τα ποίηματα του Εγγονόπουλου και της Πολυδούρη, εντάσσονται στο περιβάλλον μιας ευρύτερης παράδοσης, που ξεκινά από την αρχαία ελληνική γραμματεία (ποίηση και φιλοσοφία) και φτάνει μέχρι τη νεότερη ποίηση.

²⁹⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 79.

²⁹⁸ Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα, Ανέκδοτα ποιήματα*,. Αστάρτη, Αθήνα 1989, σελ. 209.

Το ποίημα "Περί Αμαδρυάδων"²⁹⁹ από την "Κοιλιάδα με τους ροδώνες" αποτελεί επίσης μια άλλη εκδοχή αυτοαναφοράς. Ο τίτλος του ποιήματος δημιουργεί συνθήκες <<παρακειμενικότητας>>³⁰⁰ με τον αρχαίο μύθο. Από το μύθο εκκινεί η ποιητική έμπνευση για να περιγράψει την οδυνηρή περιπέτεια της ύπαρξης. Η μυθική καταγωγή της έννοιας προκύπτει από το γεγονός ότι οι "Αμαδρυάδες" ήταν Νύμφες που κατοικούσαν στα δέντρα και σύμφωνα με την παράδοση γεννιόντουσαν, ζούσαν και πέθαιναν με αυτά συμβολίζοντας τις ψυχές τους. Παραθέτουμε τις πρώτες στροφές του ποιήματος: "τή λεύκα πού αντικρύζω / από τό παρεθύρι μου / τήν αγαπῶ / / χρόνια τώρα -χειμῶνα καλοκαίρι- τήν παρακολουθῶ / από τοῦ σύνεγγυς / ἄλλοτε μέ τίς φουντωτές τίς φυλλωσιές / ἄλλοτε μέ τά ξερά της τά κλαριά / μέσ' στους βοριάδες // ὅμως ποτέ μου δέν τήν εἶδα τήν ἀμαδρυάδα / της / πού πρέπει νά τήν κατοικῆ / ὅσο καί ἂν ἐπρόσεξα / ὅσο κι' ἂν ὤρες ἀτελείωτες / δέν ἔπαψα κρυφά / νά τινέ παρακολουθῶ". Η εμψυχοποίηση αυτή των δέντρων, δημιούργημα της φαντασίας των αρχαίων Ελλήνων, σχετίζεται άμεσα με την παράδοση που λέει ότι ορισμένοι νέοι και νέες που καταδιώκονταν από ανώτερες δυνάμεις παρακαλούσαν τους θεούς ή τη Γη να τους μεταμορφώσουν σε δέντρα³⁰¹. Σύμφωνα με τους ποιητές, όπως γράφει ο Πausanias για το τοπωνύμιο Τιθορέα, ορισμένες νύμφες ξεφυτρώνουν από διάφορα δέντρα και κυρίως από τις δρυς: "Τιθορέα δέ <τό ὄνομα> οἱ ἐπιχώριοι τεθῆναι φασίν ἀπό Τιθορέας νύμφης, οἶαι τό ἀρχαῖον λόγῳ τῶ ποιητῶν ἐφύοντο ἀπό τε ἄλλων δένδρων καί μάλιστα ἀπό τῶν δρυῶν"³⁰². Πληροφορίες για τον τρόπο ζωής των Αμαδρυάδων παίρνουμε από τον Ομηρικό ύμνο στην Αφροδίτη:

"τῆσι δέ Σειληνοί τε καί εὐσκοπος Ἄρχειφόντης
 μίσγοντ' ἐν φιλότῃ μυχῶ σπειῶν ἐροέντων.
 τῆσι δ' ἄμ' ἥ ἐλάται ἠέ δρυές ὑψικάρηνοι
 γεινομένησιν ἔφυσαν ἐπί χθονί βωτιανείρη
 καλαί τηλεθάουσαι ἐν οὔρεσιν ὑψηλοῖσιν.
 ἐστᾶσ' ἠλίβατοι, τεμένη δέ ἐκικλήσκουσιν

²⁹⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλιάδα με τους ροδώνες*, σελ. 130.

³⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π., σελ. 9-10.

³⁰¹ Ελληνική Μυθολογία, επιμ. Ι. Θ. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, τόμ. 2ος, Αθήνα 1986, σελ. 284.

³⁰² *Πausanίου, Ελλάδος περιήγησις*, Χ, 32, 9, επιμ. Νικ. Δ. Παπαχατζή, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1992.

ἀθανάτων· τὰς δ' οὐ τι βροτοὶ κείρουσι σιδήρῳ.
ἀλλ' ὅτε κεν δὴ μοῖρα παρεστήκη θανάτοιο
ἀζάνεται μὲν πρῶτον ἐπὶ χθονὶ δένδρεα καλά,
φλοιὸς δ' ἀμφιπεριφθινύθει, πίπτουσι δ' ἄπ' ὄξιοι,
τῶν δέ χ' ὁμοῦ ψυχὴ λείποι φάος ἡλίου.
(στ. 262-272)³⁰³

Παραφράζοντας τους στίχους οι Νύμφες αυτές, όταν γεννιούνται, γεννιούνται μαζί τους τα έλατα και οι ψηλόκορφες οι δρυς. Όταν όμως έλθει η ώρα του θανάτου, σύμφωνα με τον ποιητή, ξεραίνονται τα δέντρα, μαραίνεται ο φλοιός και πέφτουν τα κλαδιά τους. Μαζί με αυτά εγκαταλείπουν το φως του ήλιου και οι ψυχές των Νυμφών. Οι Δρυάδες είναι πνεύματα της βλάστησης που πεθαίνουν και ξαναγεννιούνται σε έναν αιώνιο κύκλο ζωής και θανάτου. Στον Εγγονόπουλο, δεν πρέπει να μας διαφεύγει, παρουσιάζονται ως Αμαδρυάδες. Είναι <<ἀμαδρυάδες>>, δηλαδή είναι συγχρόνως δέντρα και γυναίκες. Η γυναικεία υπόσταση μπορεί να σχετίζεται με το γένος της ψυχής αλλά μπορεί να σημαίνει και αυτή καθ' εαυτή τη γυναικεία παρουσία. Η αμφισημία του όρου αφήνει ελεύθερες τις ερμηνευτικές επιλογές. Το ερώτημα όμως που θέτει ο Εγγονόπουλος, με την πιθανολογική του διατύπωση και την ιδιότυπη στικτικότητα του, προσανατολίζει σε οντολογικού χαρακτήρα εκδοχές: "Ίσως νά μήν ὑπῆρξαν οἱ ἀμαδρυάδες; / αὐτό δμως / δέν τόπε ποτέ κανείς!". Η διαπίστωση της απουσίας μέσα από την αναιρετική γραφή της πιθανότητας συνιστά μια έμμεση παραδοχή της αδυναμίας του υποκειμένου να συνειδητοποιήσει το μέγεθος της απώλειας. Ο λόγος χρωματίζεται από την οδύνη της διαπιστωτικής κρίσης, την οποία προσπαθεί να αμβλύνει ο πιθανολογικός χαρακτήρας της αφήγησης: "λέω μήπως ἀπόθανε ἀπό καιρό / ἢ δικιά μου ἀμαδρυάδα / καί μήπως - ἀπό χρόνια τώρα - / νά προσετέθηκε κι' αὐτή / στίς τόσο ἀμείλικτες / καί τόσο ἀφόρητα βασανιστικές γύρω μας / ἀπουσίες;". Αν πάρουμε υπόψη μας το συμβολισμό των Αμαδρυάδων στην αρχαία ελληνική παράδοση (ψυχές), τότε μπορεί να θεωρηθεί ως δεδομένη η ταύτιση της <<δικιάς μου ἀμαδρυάδας>> με την ψυχὴ του ίδιου του ποιητή. Για την απώλεια και τη φθορά, όχι τη βιολογική αλλά την πνευματική, γράφει ο ποιητής με στίχους, που απηχούν το πνεύμα του ποιήματος "Πρόφαση μελαγχολίας"³⁰⁴ του Απόστολου Μελαχρινού. Παραθέτουμε τα αποσπάσματα:

[I]

Σέ ἀνθοψυχῶν συμπόσιο νοσταλγικός ἐσύρθη.

³⁰³ Ομηρικοί Ὕμνοι, *Εἰς Ἀφροδίτην*, επιμ. Δ. Π. Παπαδίτσας- Ελένη Λαδιά, Εστία, Αθήνα 1997.

³⁰⁴ Απόστολος Μελαχρινός, *Τα Ποιήματα*, επιμ. Αγορή Γκρέκου, Εστία, Αθήνα, 1994, σελ. 78-83.

Οί Νύφες παραμόνευαν τό χαῖρε σου, στή δύση,
τήν τέχνη τή θαυματουργή τοῦ Γόη νά ξεδιαλύνουν.
Δέντρα τοῦ ἐστήσαν μαντικά, σά σέ ὕπνο νά λαλήσει.
[...]

[V]

Μέ μύθους ἀνιστόρητους παρθένεψαν τό χ α ῖ ρ ε,
οἱ Ἀμαδρυάδες: Σκόρπισαν τήν ἄχραντη φθορά τους,
καί στή ζωή μας πέρασαν, σέ ἤχων μεταμορφώσεις,
ἀρώματα βαριῶν ψυχῶν μέ εἰκονικούς θανάτους.

Χύνουν τόν πράσινο σκοπό τά φύλλα, ἦχή μαυλίστρα.
Λιώνει καί τό σμαράγδιασμα ματιῶν, κάλεσμα πλάνο.
Ἦρθα στά δάση: Τῶν Νυμφῶν τά μάτια ἦταν πετράδια.
Καί ἱστόρησα τίς νέες Ξωθιές σέ ὦρια βραχιόλια ἐπάνω.
[...]

[VI]

Ὅλο καί βρέχει ἀπαρηγόρητα.
Τῆς ὥρας τό φευγιό τί θλίψη πῶχει!
Τοῦ χινοπώρου τό φιλέρημο στοιχειό
σκορπᾶ τή μοναξιά σέ κάθε κόχη.

Γιόμισ' ἡ αὐλή μου ἀπουσία καί χορτάριασε.
Θλίβονται τά νερά μέ ἄμοιρες μνήμες.
Στούς δρόμους σέρνεται ἡ παράμερη ζωή,
πού ἀράχνιαζε σ' ἔρημες ρίμες.

Τραβιέμαι στά ὄνειρά μου τ' ἀπαράμοιαστα.
Κι ἐφταδιπλώνω τήν ψυχή μου στά ὄνειρά της:
στήν ἀγκαλιά τῆς μοναξιᾶς μου γέροντας,
μεθώντας μέ ἴ σ κ ι ο υ ς μιᾶς ζωῆς φευγάτης.

Ένα στοιχείο που δίνει μια άλλη διάσταση στην έρευνα και έρχεται να επιβεβαιώσει τις γνώσεις του Εγγονόπουλου πάνω στην αιγυπτιακή θρησκεία και παράδοση, αποτελεί και το γεγονός ότι <<Αμαδρυάς>> ονομαζόταν ενός είδους κινοκέφαλου πιθήκου, που ήταν ιδιαίτερα σεβαστός στην αρχαία Αίγυπτο. Στα ταφικά μνημεία παριστανόταν στην κορυφή μιας ζυγαριάς, όπου ζυγιζόταν η ψυχή του νεκρού, να μετρά το ζύγισμα. Η σύνδεση της αιγυπτιακής αμαδρυάδος με την ψυχή αποτελεί στοιχείο πολιτιστικής συνέχειας, που συνέβαλε στη διαμόρφωση του αρχαιοελληνικού μύθου.

Στο ποίημα "Πρωϊνό τραγούδι"³⁰⁵ από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" η ιστορικότητα, το παράλογο και η αυτοαναφορά συναιρούνται στη νοηματική διαπλοκή τριών στροφικών ερωτηματικών ενοτήτων και στη σύζευξή τους με τρεις αντίστοιχες καταφατικές απαντητικές προτάσεις. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη ενότητα: "έρώτησα / κάποτες γιατί / τάχατες / ή τραγική / και σεμνή παρθένα / πού λέγονταν Πουλχερία / τήν παραμονή τοῦ / γάμου της / σφουγγάρισε προσεχτικά ὄλο / τό σπίτι / και τήν έπομένη / απέθανε;". Η μορφή της <<σεμνής παρθένας>> προέρχεται από το περιβάλλον της νεορομαντικής ποίησης. Απαντάται συχνά στην ποίηση του Καρυωτάκη, του Φιλύρα, του Άγρα και του Παπανικολάου.

Η ιστορικότητα της ρηματικής διατύπωσης (έρώτησα) σε συνάρτηση με την δημοτικίζουσα χροιά των επιρρηματικών φράσεων (κάποτες, τάχατες) τοποθετεί τη δράση στο παρελθόν προσδίδοντας στο λόγο την πρόθεση της παιδικής αθωότητας. Η ιστορικότητα παρουσιάζεται στο όνομα της <<τραγικής και σεμνής παρθένας Πουλχερίας>> και εισάγει ταυτόχρονα το παράλογο τέμνοντας την αφήγηση με το στοιχείο της παρωδίας. Οι επιθετικοί ὀροι που συνοδεύουν το όνομα στοιχειοθετούν και την ιστορική διάσταση του προσώπου³⁰⁶. Η τραγικότητα ως χαρακτηρισμός προοικονομεί το τέλος, δηλαδή, το θάνατο όχι του ιστορικού αλλά του αφηγούμενου ποιητικού προσώπου. Εδώ όμως τίθεται το ερώτημα. Αυτός καθεαυτός ο θάνατος της γυναίκας συνιστά ένα παράλογο γεγονός ή πρόκειται για ένα ποιητικό εφεύρημα προκειμένου να τεκμηριωθούν από <<θέση>> οι δυνάμει <<αντίθεσης>> διατυπωμένες κρίσεις για τη μοίρα του ποιητή; Η παράθεση των επόμενων ενοτήτων απαντά ουσιαστικά και στο ερώτημα:

"μιά / πού καθάρισε και νοικοκέρεψε / τά πάντα / γιατί δέ χάρηκε / κι' αυτή / τίς μακρούς λευκές νταντέλλες / τούς λευκούς πολύπλοκους φαρμπαλάδες / και τά πολύχρωμα / μεγάλα / φτερά τοῦ γάμου; // γιατί / έναπόθεσε έτσι σιωπηλά / χάμω στά / σανίδια / τή μεγάλη κίτρινη πεταλούδα / και τά χάρτινα λουλούδια / πού

³⁰⁵ Νίκος Εγγονόπουλος, ὁ. π, σελ. 128.

³⁰⁶ Το όνομα παραπέμπει στην αυτοκράτειρα του Βυζαντίου, κόρη του αυτοκράτορα Αρκαδίου και αδελφή του Θεοδοσίου του Β' του μικρού. Η Πουλχερία ήταν κάτοχος ευρύτατης φιλοσοφικής και θεολογικής παιδείας και επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ανάπτυξη των γραμμάτων και των επιστημών. Ίδρυσε μάλιστα το περίφημο Πανδιδασκτήριο της Κωνσταντινούπολης το 425 μ. χ. Ο χαρακτηρισμός <<παρθένα>> οφείλεται στο ότι αφιερώθηκε στον παρθενικό βίο, ενώ όταν ανέλαβε την εξουσία παντρεύτηκε τον συγληπικό Μαρκιανό από τη Θράκη με τον ὄρο να σεβαστεί την παρθενία της.

ήτανε μέσα / στό κεφάλι της; / τό μπαλασσωμένο / πουλί / πού ήτανε μέσα στό κλουβί / του θώρακά / της; "

Η μεγάλη κίτρινη πεταλούδα, ως σύμβολο της ψυχής, παραπέμπει σε μια ευρύτερη παράδοση, που έχει τις ρίζες στον αρχαίο ανατολικό κόσμο και φτάνει μέχρι τις μέρες μας³⁰⁷. Στην Αρχαία Αίγυπτο, σύμφωνα με τη <<Βίβλο των Νεκρών>> η πεταλούδα ήταν μια από τις μορφές που έπαιρνε η ψυχή του νεκρού στο ταξίδι της στον Κάτω Κόσμο. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις η πεταλούδα εμφανιζόταν στο νεκρό και του χρησίμευε σαν οδηγός. Η ταύτιση της πεταλούδας με την ψυχή ήταν συνηθισμένη σε όλο τον αρχαίο κόσμο αλλά και σε μεταγενέστερους πολιτισμούς³⁰⁸. Στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία η πεταλούδα παρουσιάζεται είτε σαν σύμβολο της ψυχής του νεκρού είτε σαν σύμβολο της αθανασίας της ψυχής. Θα παραθέσουμε χαρακτηριστικά παραδείγματα. Αναφορά στην ψυχή-πεταλούδα πραγματοποιεί ο Διονύσιος Σολωμός στο ποίημα "Τα δυο αδέρφια":

"Αθώα πεταλούδα,
Στῆς κάψας τῆ λαύρα,
Γυρεύει μίαν αὔρα
Γιά νά δροσισθῆ·

Κι' ἐκεῖ κατά τύχη
Σέ μνήμα ἀκουμπάει,
Πού ξάφνου φυσάει
Μία αὔρα γλυκῆ·

Τό φύσημα αἰσθάνεται
Πού στέλνει τ' ἀέρι
Κι' ἡ ἀθώα δέν ἤξερει
Ποῦ κάθεται, ποῦ;"³⁰⁹

Την ίδια ταύτιση πραγματοποιεί και ο Άγγελος Σικελιανός στο ποίημα "Ελληνικός Νεκρόδειπνος"³¹⁰:

"[...] παλιές ψυχές ἀρίθμητες, μά κι ἄλλες

³⁰⁷ Παναγής Λεκατσάς, *Η ψυχή. Η Ιδέα της Ψυχής και της Αθανασίας της και τα Έθιμα του Θανάτου*, Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών, Αθήνα 1957.

³⁰⁸ Γ. Δημητροκάλλη, *Η ψυχή - πεταλούδα*, Αθήνα, 1993.

³⁰⁹ Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος, επιμ. Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, σελ. 168.

³¹⁰ Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε', Ίκαρος, σελ. 146.

πολλές ψυχές τή νύχτα όπου γειμίζουν
[...]
καθώς οί πεταλούδες απ' τίσ φλόγες
τραβιῶνται τῶν κεριῶν..."

Ταύτιση της πεταλούδας με τη ζωή πραγματοποιεί και ο Κώστας Καρυωτάκης:

"Μιά πεταλούδα ἐπέταγε καί τήν ἀκολουθούσα·
ἦταν ἡ ἀπάρθενη ζωή μου, ἡ ζωή τοῦ κόσμου, ἡ μιά".
(Τώρα που μήτε ο έρωτας...)³¹¹

Υπόμνηση του θανάτου και της απώλειας της ψυχής αποτελεί και η παρουσία της πεταλούδας σε ποίημα του Αλέξανδρο Μπάρα:

"Ακαριαῖος θάνατος τοῦ ἠλεκτρικοῦ φωτός!
Διακοπή στό δίκτυο. Σκοτάδι ἡ κάμαρά μου ...
Σά νά ῥθε απ' τό παράθυρο μιά μαύρη πεταλούδα".
(Η στρατιά των μυρμηκῶν)³¹²

Με το κριτήριο της διακειμενικότητας μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη σημασία των ποιητικών ὀρων που περιγράφουν το ιστορικό των πριν από το θάνατο ενεργειῶν του υποκειμένου. Αναρωτιέται ο ομιλητής, γιατί η Πουλχερία προτίμησε το θάνατο και δε χάρηκε τα στολίδια της νυφικής φορεσιάς. Τί άραγε να συμβόλιζαν; Μήπως ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί σύμβολα της ίδιας της ποίησης (μακρούς λευκές νταντέλλες, λευκούς πολύπλοκους φαρμπαλάδες, πολύχρωμα μεγάλα φτερά) αναμειγμένα με κώδικες της ζωγραφικής τέχνης;

1. "σάν μιά παρθένα λεπτή / λευκή / λεγομένη Μαρία / πού έπλεκε / μιᾶς σπάνιας έμορφιάς / νταντέλλα / - νταντέλλα σάν τή ζωγραφική μου- / στή σκιά τοῦ / δάσους / τοῦ βουνοῦ / καί τοῦ πράσινου / κήπου"

(Υδρα)³¹³

2. "Καί μόνο νταντέλλες άραχνοῦφαντες έπεφταν αὐτόματα, ἀπό μισή σέ μισή ὥρα, καί μισοσκέπαζαν τή θερμή γύμνια τῶν ὠραίων γυναικῶν".

³¹¹ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος, σελ. 76.

³¹² Αλέξανδρου Μπάρα, *Άθροισμα, Ποίηση 1933 - 1983*, Κέδρος, 1983, σελ. 41.

³¹³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 126.

3. "Εγώ κάθε φορά πού πάει ν' άποτολμήσω κάτι
έρχεται αυτό τό σύννεφο έλπίδων
όλο άσπρες κι' άπαλά ρόδινες άπατηλές νταντέλλες.
(Η σημαία)³¹⁵

Αλλά και την ύστατη στιγμή εναπόθεσε (κατέθεσε;) ως προσφορά πράγματα βγαλμένα μέσα από το κεφάλι (κίτρινη πεταλούδα, χάρτινα λουλούδια) και την ψυχή της (μπαλσαμωμένο πουλί). Πρόκειται για έννοιες-σύμβολα της ποιητικής τέχνης, δυνάμεις που πηγάζουν μέσα από τα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης και τροφοδοτούν την ποιητική έμπνευση. Με αυτό τον τρόπο ο θάνατος γίνεται μια εκούσια αναχώρηση, μια πράξη υπέρβασης του αδιεξόδου, μια πράξη αυτοθυσίας στο βωμό της ποιητικής δημιουργίας.

Οι φαινομενικά παράλογες πράξεις, βγαλμένες μέσα από το ατομικό ασυνείδητο, αποτελούν μέρος των διαλεκτικά προσδιορισμένων αιτιάσεων που τροφοδοτούν με τη δυναμική τους διαρκώς το ποιητικό γίγνεσθαι. Τρεις ισοδύναμες μορφολογικά στροφικές ενότητες αποτελούμενες από αλληλοδιάδοχους λεκτικούς και σημασιολογικούς όρους τέμνουν κάθετα την αφήγηση και αποτελούν δομική αντίθεση στο διαλεκτικό ισοδύναμο των τριών πρώτων αντίστοιχων ενοτήτων. Μετά το επικαλεστικό της παιδικής αθωότητας <<γιατί>> ακολουθεί το δεοντολογικό της πατρικής ωριμότητας <<διότι>>: "διότι / - έίπε ίσως ό πατέρας μου - // διότι / πρέπει νά έχη / ό στρατιώτης τό τσιγάρο του / τό μικρό παιδί / τήν κούνια του / κι' ό ποιητής / τά /μανιτάρια / του". Η απάντηση που δίνεται από τον πατέρα του στον ποιητή μετατοπίζει την αφήγηση από το συγκεκριμένο παράλογο γεγονός στη δραστηριότητα τριών συντακτικών όρων (στρατιώτης, παιδί, ποιητής) που ουσιαστικά αποτελούν μετωνυμικές εκδοχές του ίδιου του ποιητικού υποκειμένου και δομικά στοιχεία της αντίθεσης στην αφηγηματική ροή του λόγου. Σε επίπεδο σημαίνοντος ο ποιητικός όρος <<τσιγάρο>> έχει ως σημαινόμενα την απόλαυση και τη συντροφικότητα. Το σημαίνον <<κούνια>> επίσης έχει ως σημαινόμενα τη γαλήνη και την ηρεμία, ενώ τα <<μανιτάρια>> έχουν την παρασιτική αίσθηση και τη διαβρωτική επίδραση. Σημαινόμενα που όλα αποτελούν λειτουργικές ιδιότητες της ποίησης και υποδηλώνουν την κρυπτική παρουσία του ομιλούντος υποκειμένου.

Η συντακτική ακολουθία των τριών ποιητικών όρων (στρατιώτης, παιδί, ποιητής) και η επαναλαμβανόμενη παρουσία της στις τρεις στροφές της δεύτερης

³¹⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 44.

³¹⁵ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 38.

ενότητας του ποιήματος, καθιστούν το ποιητικό υποκείμενο κεντρικό πρόσωπο της αφήγησης και αποδέκτη της επιμερισμένης ενέργειας του ρήματος. Ουσιαστικά και οι τρεις όροι αποτελούν μετωνυμική εκδοχή του ποιητικού υποκειμένου, εφόσον συγκεντρώνουν ιδιότητες (στράτευση με την ευρεία έννοια, αθωότητα, τέχνη, θάνατο, περιπλάνηση, ταξίδι) που συναντώνται στον ορίζοντα της γραφής της ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου. Είναι πρόσωπα-ρόλοι που πηγάζουν μέσα από το βιολογικό και ποιητικό είναι του ποιητή. Ο Εγγονόπουλος προσδιορίζει την ποιητική του ταυτότητα με όρους που παραπέμπουν στο μοντέλο του πολίτη-ποιητή της αρχαιότητας. Καταγωγικό του πρότυπο μπορεί να αποτελούν οι στίχοι του επιτύμβιου επιγράμματος του Αισχύλου, με τους οποίους ο αρχαίος ποιητής καυχείται πως πολέμησε μαζί με τους συμπολίτες του εναντίον των Μήδων στο Μαραθώνα και στη Σαλαμίνα.:

"Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει
μνημα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας.
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλσος ἄν εἶποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος".

αλλά και το μοντέλο του στρατιώτη-ποιητή που περιγράφει ο Αρχίλοχος στις <<επωδές>>του³¹⁶:

1. "εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος".

(απόσπ. 1)

2. "ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
Ἴσμαρικὸς· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος"

(απόσπ. 2)

3. "ἀσπίδι μὲν Σαῖων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνῳ,
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτόν δ' ἔξεσάωσα. τί μοι μέλλει ἀσπίς ἐκείνη;
ἔρρέτω· ἔξαὔτις κτήσομαι σὺ κακίω".

(απόσπ. 3)

Ο Εγγονόπουλος επαναχρησιμοποιεί το μοτίβο του στρατιώτη-ποιητή. Όπως ο αρχαίος ποιητής κρατάει πάντοτε τον οπλισμό του και μ' αυτό κερδίζει τη ζωή

³¹⁶ Αρχίλοχος. *Λυρικών λόγος και ιστορική πράξη*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη, σελ. 179.

του, έτσι και ο νέος ποιητής πρέπει να έχει τα όπλα του (μανιτάρια, ροκάνια, ροκάνι).

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε στις τρεις τελευταίες στροφές την επιλογή των ομόρριζων, όχι όμως συνώνυμων, ποιητικών όρων <<στρατιώτης>>, <<στραδιώτης>> και <<στραθιώτης>> με τη διόλου τυχαία παρουσία των οδοντικόληπτων συμφώνων (τ, δ, θ) στο σχηματισμό τους, που ανταποκρίνεται στο παραναγνωστικό παιχνίδι της υπερρεαλιστικής γραφής.

Η συνειρμική συσχέτιση της ποίησης με το θάνατο και την αθανασία προκύπτει μέσα από την καταγραφή των βιωματικών εμπειριών και την επενέργειά τους στο χώρο της υποσυνείδητης λειτουργίας του υποκειμένου. Ιδιότητες και συμπεριφορές ανακαλούνται στην ποιητική μνήμη και μορφοποιούν ποιητικά την υποκειμενική εκδοχή για το ρόλο και την προοπτική της ποίησης. Η καταλυτική παρουσία του θανάτου στην πραγματική ή συμβολική του διάσταση αναιρείται μέσα από τη διαρκή υποδήλωση της παρουσίας του ποιητικού λόγου. Η ποίηση αποτελεί για τον Εγγονόπουλο μοναδικό τρόπο υπέρβασης του θανάτου: "διότι πρέπει / νά ἔχη / ὁ στραδιώτης τήν / πλεκτάνη του / τό μικρό παιδί / τόν τάφο του / ὁ ποιητής τή / ροκάνια / του". Ο <<στραδιώτης>>³¹⁷, μισθοφόρος των ελληνικών ταγμάτων στην υπηρεσία των μεγάλων Condottieri της Αναγεννήσεως σύμφωνα με τον ποιητή, πρέπει να έχει κι αυτός την άμυνά του, την πλεκτάνη του. Ο <<στραθιώτης>>, λέξη της κρητικής διαλέκτου με τη σημασία του οδοιπόρου, σύμφωνα πάλι με τον ποιητή³¹⁸, πρέπει να έχει και αυτός το όπλο του, το μέσο που θα του επιτρέψει να διαβεί το δύσβατο δρόμο της ποίησης: "διότι πρέπει / νά ἔχη / ὁ στραθιώτης / τό σκεπάρνι του / τό μικρό παιδί τό / βλέμμα του / ὁ ποιητής / τό / ροκάνι του". Το <<σκεπάρνι>> και το <<ροκάνι>> μπορεί κυριολεκτικά να αποτελούν ξυλουργικά εργαλεία αλλά μεταφορικά παραπέμπουν στην ποιητική δημιουργία, το μεν πρώτο ως συμβολισμός του ποιητικού λόγου με χαρακτηριστικά την οξύτητα, την αμεσότητα, την ευθύτητα (παράβ. τη μεταφορική χρήση του όρου στο ποίημα "Ορνεον 1748" με τους στίχους: "κι' ἐνῶ πέφτουν κατακέφαλα / τά πολεμικά σκεπάρνια..."), το δε δεύτερο στην ικανότητα του ποιητή να εξομαλύνει

³¹⁷ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, *Σημειώσεις*, σελ. 158.

³¹⁸ Προς επιβεβαίωση της ερμηνευτικής εκδοχής του ποιητή παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το κρητικό μοιρολόγι "Του Χάρου και του Στραθιώτη". Βρίσκεται στο βιβλίο "ΕΚΛΟΓΑΓ" από τα τραγούδια του ελληνικού λαού του Ν. Γ. Πολίτη:

[..]

Πάνω σέ πλάκιαν ἔκατσεν κι' ὁ Χάρος διπλοπόδης
κ' ἐσφύριζε κ' ἐφάναζεν ὁ Χάρος τοῦ στραθιώτη
<<Στραθιώτ' ἀνίμενε κ' ἐμέ, ποῦ θά σοῦ παραγγείνω.

[...]

και να λειαίνει τις τραχείς επιφάνειες του λόγου, των συναισθημάτων αλλά και της σκληρής συμπεριφοράς των συνανθρώπων του.

* * *

Είτε με τη <<ροκάνα>> είτε με την <<κουδουνίστρα>>, όπως αναφέρει στο ποίημα "Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονης ζωής"³¹⁹, ο ποιητής διατυπώνει το δικό του λόγο και κερδίζει την αθανασία:

"ή σαρμανίτσα τοῦ ποιητοῦ
εἶναι τό νεκρικό κιβούρι
του
κι' ἡ κουδουνίστρα πού βάζουνε
στά βρεφικά του χέρια
εἶναι τό κυπαρίσσι
πού θά φυτρώση
πάνω στόν τάφο του"

Ανάμεσα στα δύο ποιήματα παρατηρούνται εμφανείς αναλογίες σε επίπεδο χρήσης ποιητικών όρων . Στο "Πρωϊνό τραγούδι" η κούνια του μικρού παιδιού γίνεται στην προτελευταία στροφή τάφος και στον "Υπερρεαλισμό της ατέρμονης ζωής" η σαρμανίτσα του ποιητή είναι το νεκρικό του κιβούρι. Σε επίπεδο σημειολογικής ανάλυσης οι όροι διαθέτουν κοινό σημασιολογικό περιεχόμενο και ο μεν πρώτος (κούνια) συστοιχεί νοηματικά με το δεύτερο (σαρμανίτσα) ανακαλώντας τον καρυωτακικό μποντλερισμό των <<Νηπενθών>> ³²⁰:

"Η κούνια μου άκουμποῦσε στή βιβλιοθήκη, Βαβήλ σκοτεινόν, ὄπου μυθιστόρημα, ἐπιστήμη, μυθολογία, τά πάντα, ἡ λατινική τέφρα καί ἡ ελληνική σκόνη ἀνακατευόσαντε. Δέν ἤμουν μεγαλύτερος ἀπό ἕνα βιβλίο".

Το πρόβλημα της <<αθανασίας των ποιητών>> για τον Εγγονόπουλο, όπως και για τον Καρυωτάκη, είναι άμεσα συνδεδεμένο με την τραγικότητα και το αδιέξοδο της ύπαρξης. Η βίωση του αδιεξόδου οδηγεί τον ποιητή στην αναζήτηση της αλήθειας μέσα από μια φιλοσοφικών διαστάσεων προσέγγιση της ποιητικής πράξης.

³¹⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 50-51.

³²⁰ Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ποιήματα, Νηπενθή, Σαν Πρόλογος*, τόμ. πρώτος, σελ. 31.

3.3. ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ- Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ

Η κουδουνίστρα, που βάζουσε στα βρεφικά του χέρια, συστοιχεί σημασιολογικά με τη ροκάνα του πρώτου ποιήματος, ως παιδικό παιχνίδι ή μουσικό όργανο, που μπορούν να παράγουν μουσικό ήχο ή ισχυρό κρότο αντίστοιχα. Με αυτό τον τρόπο αποκαλύπτεται και η ταύτιση του ποιητή με το μικρό παιδί, όπως υποστηρίξαμε παραπάνω. Παραθέτοντας τέλος τις δύο τελευταίες στροφές του ποιήματος "Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονης ζωής" τεκμηριώνουμε την αυτοαναφορικότητα της ποιητικής πρόθεσης και καθιστούμε ορατή τη διακειμενική συσχέτιση των δύο ποιημάτων.

Πρόκειται ουσιαστικά για ποίημα έμμεσης αυτοαναφοράς, με αφετηρία την περιπέτεια της ζωής των ποιητών αλλά και με υπαινικτικές αναφορές στην προσωπική περίπτωση της ποιητικής πορείας του υποκειμένου. Ο ποιητής χρησιμοποιεί την προερχόμενη από τη φιλοσοφία <<παραγωγική>> μέθοδο στην πορεία του συλλογισμού του. Φαινομενικά μοιάζει να γενικεύει μιλώντας για τη ζωή όλων των ποιητών αλλά στο βάθος αφήνει να διαφανούν τα ίχνη της προσωπικής του περιπέτειας, τα σημάδια της ατομικής τραυματικής εμπειρίας. Σημείο εκκίνησης αποτελεί πρώτα η βίωση τραυματικών καταστάσεων κατά τη διάρκεια της ζωής, δηλαδή η δυσμενής αντιμετώπιση και η μη αποδοχή της τέχνης του από τους άλλους και ύστερα το πρόβλημα της υπέρβασης του θανάτου των ποιητών και της κατάκτησης μέσα από την τέχνη της αθανασίας.

Ο Εγγονόπουλος στην πορεία του συλλογισμού του χρησιμοποιεί ως μεθοδολογικό εργαλείο τη διαλεκτική, περισσότερο με το μαρξιστικό ορισμό της έννοιας και λιγότερο με την εγελιανή προέλευσή της. Η αρχή συγκρότησης των διαλεκτικών ιδεών βρίσκεται στην αρχαία Ελλάδα και συγκεκριμένα στη φιλοσοφική σκέψη του Ηράκλειτου που θεωρήθηκε μάλιστα και <<πατέρας της διαλεκτικής>>. Η ιδέα της διαρκούς κίνησης και της εξέλιξης των πραγμάτων, η αρχή της αντίθεσης καθώς και της ενότητας των αντιθέτων αποτελούν βασικά στοιχεία της διαλεκτικής θεωρίας του αρχαίου Έλληνα φιλοσόφου. Ο Ένγκελς, ο μεγάλος φιλόσοφος του διαλεκτικού υλισμού, έγραψε ότι <<η διαλεκτική φιλοσοφία αποκαλύπτει το μεταβατικό χαρακτήρα που έχουν όλα και που βρίσκεται μέσα σε όλα. Μπροστά της δεν μπορεί να σταθεί τίποτα εκτός από την αδιάκοπη εξελικτική πορεία της γένεσης και της φθοράς, της ατελείωτης ανοδικής πορείας από το κατώτερο στο ανώτερο>>³²¹. Τη διαλεκτική θεωρία μετέτρεψαν σε μεθοδολογία πρώτα ο Χέγκελ και αργότερα ο Μαρξ.

³²¹ Engels Fr., Διαλεκτική της Φύσης, μετ. Μαρίνου-Σταματίου, Αθήναι 1958.

Σύμφωνα με τον Χέγκελ διαλεκτική είναι η πορεία ανάπτυξης της ιδέας μέσα από τη θέση, την αντίθεση και τη σύνθεση. Μια ιδέα, μια θέση δεν μπορεί να τεθεί, χωρίς να προκαλέσει την αντίθετη θέση, την αντίθεσή της, που ουσιαστικά αποτελεί άρνηση της πρώτης. Η θέση και η αντίθεση ξεπερνιούνται με την άρνηση της άρνησης. Ο Μαρξ διαμορφώνει μια διαφορετική διαλεκτική μέθοδο, που είναι η πορεία κίνησης των πραγμάτων μέσα από θέση, αντίθεση και σύνθεση που τις ονομάζει αντίστοιχα θέση, άρνηση και άρνηση της άρνησης³²². Στο ποίημα του Εγγονόπουλου θέση αποτελεί ο θάνατος των ποιητών (τό νεκρικό κιβοῦρι-τό κυπαρίσσι πού θά φυτρώσει πάνω στον τάφο του). Και εφόσον ο θάνατος συνιστά άρνηση της ζωής, τότε οι ποιητές συνιστούν άρνηση του θανάτου, είναι δηλαδή η άρνηση της άρνησης:

"... γιατί
- παρ' όλες τις πικρίες πού τονέ ποτίζουνε-
ό ποιητής
ό ποιητής τήν ἄρνηση τοῦ θανάτου φέρνει μαζί του
κι' ακόμη
εἶν' αὐτός τοῦτος
τοῦ θανάτου ἢ ἄρνηση".

Και <<σύνθεση>> του Χέγκελ ή <<άρνηση της άρνησης>> του Μαρξ αποτελεί για τον Εγγονόπουλο η αθανασία των ποιητών:

"... κι' ἔτσι
τό νεκρικό κιβοῦρι τοῦ ποιητοῦ
θά γενῆ πάλε ἢ σαρμανίτσα του
τοῦ τάφου του τό κυπαρίσσι
πάλι ἢ κουδουνίστρα
πού θά κραδαίνει
στά φωτεινά τά χέρια
του".

Η αρχιτεκτονική του δομῆ και η σημασιολογική συγκρότηση του ποιήματος αναπτύσσονται διαλεκτικά ακολουθώντας τις μεθοδολογικές αρχές της θέσης, της άρνησης και της σύνθεσης. Η πορεία ανάπτυξης είναι εξελικτική και όχι κυκλική. Δεν πρόκειται για επαναφορά της αφήγησης στο σημείο εκκίνησης αλλά για δυναμική υπέρβαση και διαδοχή της άρνησης (θανάτου) με τη δική της άρνηση που

³²² Θ. Βέικου, *Σύγχρονη διαλεκτική φιλοσοφία*, Γιάννινα 1976.

για τον Εγγονόπουλο είναι ο ποιητικός λόγος (σαρμανίτσα, κουδουνίστρα) που θα εξακολουθούν <<να κραδαίνουν στα φωτεινά τους χέρια οι ποιητές>> και που μπορεί να τους οδηγήσει στην αθανασία.

Στο επίκεντρο του προβληματισμού του Εγγονόπουλου βρίσκεται όχι μόνο η μεταθανάτια δικαίωση των ποιητών αλλά και η εν ζωή αναγνώριση της αξίας τους, την οποία θεωρεί μάλιστα αναγκαία συνθήκη για την πραγμάτωση του λογοτεχνικού φαινομένου. Για τον Εγγονόπουλο η ποίηση δεν αποδεσμεύεται από τις άλλες μορφές της ανθρώπινης δραστηριότητας αλλά λειτουργεί παράλληλα και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης εμπειρίας. Ο Εγγονόπουλος στοχάζεται πάνω στην ποίηση αλλά και στη μοίρα των ποιητών.

* * *

Κείμενο φιλοσοφικών προεκτάσεων που θέτει ερωτήματα σχετικά με το ζήτημα της αλήθειας αποτελεί το ποίημα "Μάλλον ή ήττον"³²³ από την "Κοιλάδα με τους Ροδώνες". Ο Εγγονόπουλος με μια προσπάθεια αναιρέσεως προσωπικών επιλογών του παρελθόντος ελέγχει την αξιοπιστία των ρευμάτων της φιλοσοφικής σκέψης που είτε αδιαφορούν να αποκαλύψουν την αλήθεια (σκεπτικισμός) είτε την αποκρύπτουν (μυστικισμός): "Έ ! όχι και νά λογίζεται / καλός όρύκτης / κειός πού καταχωνιάζει / βαθειά στά έγκατα τής γής / τήν πᾶσα ἀλήθεια / τό κάθε μυστικό / τήν όποια λύση!". Ενδιαφέρον στοιχείο διακειμενικής συσχέτισης σε ρηματικό και όχι νοηματικό επίπεδο αποτελεί η μετωνυμική χρήση του ουσιαστικού <<όρύκτης>>. Το ουσιαστικό συναντάται <<άπαξ>> στον ιστορικό της Αλώσεως Μιχαήλ Δούκα με τη σημασία του τεχνίτη που ήταν ειδικός στην εκσκαφή τάφρων ή υπόγειων συράγγων κατά τη διάρκεια πολεμικών επιχειρήσεων:

1. "ήσαν γάρ όρύκται άρξάμενοι τήν όρυγήν άπομακρόθεν τής πόλεως μίλιον έν και πλέον"³²⁴.

2. "Εύρωñ οὖν τεχνίτας όρύκτας τάφρων εις άγαν και κατελθών διά τής νυκτός, όρυξαν τήν τάφρον"³²⁵.

Για τον Εγγονόπουλο η υπερβολική αυτοποεποίηση των φιλοσόφων και η αξίωσή τους για την αποκάλυψη της ολοκληρωτικής αλήθειας προκαλεί ένα είδος

³²³ Νίκος Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους ροδώνες, ό. π., σελ. 147.

³²⁴ Μιχαήλ Δούκα, Βυζαντινή Ιστορία, Duae Michaelis Nepotis, Corpus Scriptorum Historiae Byzantine, Bonnæ 1834, σελ.. 60.

³²⁵ Μιχαήλ Δούκα, Βυζαντινή Ιστορία, ό. π., σελ..101.

φιλοσοφικού δογματισμού. Σχήμα οξύμωρο αλλά και κρυφή ειρωνεία αποτελεί η δογματική απολυτότητα των δεοντολογικών προτάσεων του ποιητή: "πρέπει όλα να ειπωθούν / πρέπει τά πάντα πιά να βγούνε στό φῶς / πιά πετάξουμε ἄπ' τά γλωσσάρια / τίς δυό ἀσήμαντες / ἄχρηστες ὅσο καί κούφιεσ λέξεισ:/ τό <<πάντοτε>> καί τό <<ποτέ>>". Ο ποιητής προτείνει τη σχετικότητα των πραγμάτων. Η αλήθεια να βγει στο φως της μέρας, να αποκαλυφθούν όλες οι πτυχές της και οι άνθρωποι να απορρίψουν ως αποτρεπτικό της ελευθερίας στη βίωση της αλήθειας το περιεχόμενο των αντίθετων χρονικών προσδιορισμών.

Πάντως ο προβληματισμός για τη φύση της αλήθειας είναι πανάρχαιος. Όλες οι θεωρίες που διατυπώθηκαν εντάσσουν το περιεχόμενο της έννοιας στη σχέση νόησης και αντικειμενικής πραγματικότητας. Πιστεύουμε ότι και στο ποίημα του Εγγονόπουλου υφέρεται ένας παρόμοιος προβληματισμός. Η βασική φιλοσοφική θεωρία πάνω στην έννοια της αλήθειας είναι η θεωρία της αντιστοιχίας ανάμεσα στη νόηση και τα πράγματα. Η καταγωγή της θεωρίας ανάγεται στους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους, κυρίως στον Αριστοτέλη (Μετά τα Φυσικά 1011 b 25, 1051 b 2)³²⁶. Για τους υποστηρικτές της, αλήθεια είναι η συμφωνία της γνώσης με την πραγματικότητα, η αντιστοιχία ανάμεσα σε αυτό που σκεφτόμαστε και σε αυτό που υπάρχει. Συγγενής με την παραπάνω είναι η σύγχρονη διαλεκτική θεωρία σύμφωνα η οποία υποστηρίζει ότι το κριτήριο της αλήθειας προκύπτει από την αντιστοιχία της γνώσης με την αντικειμενική πραγματικότητα. Οι παραστάσεις των αντικειμένων αποτελούν πιστή αντανάκλαση της υλικής τους υπόστασης στη συνείδηση του ανθρώπου.

Προσπερνώντας τη γραμματολογική περιεκτικότητα της έννοιας είναι αναγκαίο να επισημάνουμε την καταλυτική ειρωνεία που διαπερνά υπογείως το ποίημα και το γεγονός ότι το τελευταίο αποτελεί ουσιαστικά μια πρόταση πάνω στην απόρριψη της δογματικής απολυτότητας όχι μόνο ως μορφή πνευματικής έκφρασης αλλά και ως στάση ζωής. Ο Εγγονόπουλος αντιστρέφει τη ρητορική δομή μιας λαϊκότροπης ποιητικής έκφρασης που αναφέρεται στην αντιστοιχία των εννοιακών κατηγοριών, οι οποίες αποτελούν τους πόλους της προαιώνιας αντίθεσης ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα: "καί νάν τό πάροουμε τελειωτικά / ἀπόφαση : / ἡ σάρκα - ναί - εἶν' πρόθυμη / ὁμως τό πνεῦμα / φορέσ φορέσ / - ὠμέ - εἶν' ἀσθενές". Στο σημείο αυτό αρχίζει ουσιαστικά και η διακειμενική περιπέτεια του ποιήματος. Οι στίχοι αυτοί έλκουν την καταγωγή τους στην ευαγγελική περικοπή:

"γρηγορεῖτε καί προσεύχεσθε, ἵνα μή εἰσέλθητε εἰς πειρασμόν· τό μέν πνεῦμα πρόθυμον, ἡ δέ σάρξ ἀσθενής".

³²⁶ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, 1011 b, 1051 b 2, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Παράλληλα εγκαθιστούν ένα διάυλο διακειμενικής επικοινωνίας, σε σχέση <<μετακειμενικότητας>>, σύμφωνα με τον Genette (1982), με το στιχούργημα του Λεονάρδου Ντελαπόρτα "Ερωτήματα και Άποκρίσεις Ξένου και Άληθείας"³²⁸, κείμενο του 15 -ου αιώνα από τη Βενετοκρατούμενη Κρήτη. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο Εγγονόπουλος μνημονεύει το όνομα και το έργο του κρητικού ποιητή στη μελέτη του "Ελάχιστα γιά τό θαύμα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου"³²⁹. Το ποίημα στηρίζεται, μετά από μια σύντομη επίκληση του ποιητή στη Θεοτόκο για να τον φωτίσει και να του χαρίσει έμπνευση στη σύνθεσή του, στο διάλογο της ψυχής με το σώμα ή του σώματος και του λογισμού, που φιλονεικούν για την υπεροχή μεταξύ τους. Πρόκειται για ένα μικρό διάλογο ανάμεσα στο σώμα και το λογισμό του ποιητή, το φθαρτό και αμαρτωλό του σώμα με την ψυχή, την αγνή και άφθαρτη. Το σώμα ζητεί την απαραίτητη σύμπραξη του λογισμού, για να συνθέσει το έργο του. Ο διάλογος αυτός προηγείται του μεγάλου διαλόγου ανάμεσα στον ποιητή και την Αλήθεια. Παραθέτουμε αποσπάσματα από το διάλογο, γιατί πιστεύουμε ότι το μέρος αυτό από το κείμενο του Ντελαπόρτα λειτούργησε ως διακείμενο, συστατικό της περιρρέουσας ατμόσφαιρας μέσα στην οποία συντέθηκε το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου:

Περί τοῦ λογισμοῦ

Παρακαλῶ σε, λογισμέ, ἔλα, περισωρέψου,
σίμωσε, κάτσε μετά ἴμέν, τώρα συμβούλευσέ με. 55
Νά γράψω θέλω στιχερόν, νά ποίσω καταλόγιν,
νά ἴναι παραπονετικόν, νά μοιάζη μοιρολόγιν,
νά τό φωνιάξω, νά τό εἰπῶ καί νά τό μάθη ὁ κόσμος
πώς κάθομαι εἰς τήν φυλακήν ἀπέσω κλειδωμένος
τριμηνον, δίχως ἀφορμήν καί διχωστά νά πταίσω. 60
Πάντως ἤξεύρεις, λογισμέ, δίχως ἔσένα, λέγω,
ἵνα συθέσω καί νά εἰπῶ ἀδύνατον ὑπάρχει.
Ἐτοῦτον ἔνι φανερόν καί δείχνει το τό Γράμμαν
καί ὁμολογοῦν το φανερά τοῦ κόσμου οἱ φιλοσόφοι,
ὅτι τό ταπεινόν κορμίν δέν ἠμπορεῖ νά πράττη 65
οὔτε καλόν οὔτε κακόν δίχως τοῦ λογισμοῦ του

³²⁷ Καινή Διαθήκη, Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, κεφ. κστ', 41.

³²⁸ Λεονάρδου Ντελαπόρτα, Ποιήματα, (1403 - 1411), κριτική έκδοση Μ. Ι. Μανούσκα, Αθήνα 1995.

³²⁹ Νίκος Εγγονόπουλος, Πεζά Κείμενα, Ύψιλον, Αθήνα 1987.

μᾶλλον ὁ νοῦς ἐργάζεται καὶ περπατεῖ ὅπου θέλει
καὶ κάμνει δίχως τοῦ κορμίου τὰ ὀρέγεται καὶ θέλει".³³⁰

Ο λογισμὸς αρνεῖται νὰ βοηθήσει τὸ σῶμα καὶ τοῦ συνιστᾶ ἐλπίδα καὶ
υπομονή. Ἡ ἀρνήση αὐτὴ τοῦ λογισμοῦ, ποῦ οφείλεται στὴν ἀλαζονεία τῆς
υπεροχής, τροφοδοτεῖ ὡς διακείμενο τὴν ἐμπνευση τοῦ Εγγονόπουλου. Στὸ κείμενο
τοῦ Ντελλαπόρτα διαβάζουμε:

Ἐπίκρισις τοῦ λογισμοῦ

Τότε ἤρχισεν ὁ λογισμὸς καὶ ἐμέν' ἐπιλογήθη:

- <<Τί νὰ σέ εἰπῶ, βαρεόμοιρε, τί νὰ σέ συμβουλεύσω; 70

Ἐὶς ὅσον σου ὁ ἀβάστακτος καὶ ἡ περισσὴ πικρία

ἔθλιψεν, ἐτσιγάρισεν καὶ καταφλόγισέν με,

ξένον μὲ ἐποῖκεν ἀπὸ σέ καὶ περπατῶ θλιμμένος

εἰς τὰ λαγκάδια, εἰς τὰ βουνά, ἀπάνου εἰς τὰ ἄγρια ὄρη...

[...]

Λοιπὸν τὴν τύχην μέφου αὐτὴν, ψέγε τὸ ριζικόν σου,

ὅπου σοῦ προξενήσασιν τῶρα τὴν θλίψιν τούτην.

Ἐμὲ τὸ τέως, διὰ τὸν Θεόν, μυριοπαρακαλῶ σε,

φεῦγε ἀπὲ τὴν ἀπελπισίαν, κράτησε τὴν ἐλπίδα,

ἔχε καὶ τὴν ὑπομονὴν πάντοτε μετ' ἐσένα 85

καὶ αὐτὲς νὰ σοῦ ἐρμηνεύσουσιν τὸ τεῖντα θέλεις ποίσει

καὶ εἰς τέλος νὰ σέ βάλουσιν εἰς εὐδίων λιμένα.

Τῶρα, κορμί μου, ἀφήνω σε καὶ ὁ Θεὸς νὰ ἴναι μετὰ σου>>".³³¹

Πρὸς τὴν ψυχὴν λόγοι θρηνητικοί

Πάλιν μὲ μέγαν στεναγμὸν καὶ μὲ μέγαν θρήνον 125

καὶ μὲ κλιτὸν ἀνάβλεμμα καὶ σκοτεινὸν τὸ βλέμμα

λέγω: <<Ψυχὴ, ὅπου διακρατεῖς ἐμέν καὶ τ' ἄλλα μέλη,

ὅπου μᾶς δίδεις τὴν ζωὴν καὶ ζοῦμεν εἰς τὸν κόσμον,

πῶς καὶ διατὶ μὲ ἐξάφηκες καὶ ἔφυγες ἀπ' ἐμένα;

Ἐλα, ψυχὴ μου, διάγειρε, ἔλα, ψυχὴ μου, στράφου 130

εἰς τὸ καημένον τὸ κορμὶν τὸ μυριοφλογισμένον,

ἔλα καὶ παρηγόρησε ἐμέν καὶ τ' ἄλλα μέλη.

[...]

Πάντως ἡξεύρεις, δίχως σου δὲν ἤμπορῶ νὰ ζήσω,

δὲν ἤμποροῦν τὰ μέλη μου τίποτε νὰ ἐνεργήσουν, 140

³³⁰ Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, ὁ. π., σελ., 207.

³³¹ Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, ὁ. π., σελ., 208.

ἀμέ ἀπομένουσιν νεκρά ἀντάμα μετὰ μένα.

Λοιπόν, ψυχή μου, ἃ δέν στραφῆς, ἃ δεν γοργοδιαγείρης,
πέμπει με εἰς <<Ἄδην σύντομα ἢ πικροχωρισιά σου>>".³³²

Ἡ παρουσία της <<αλήθειας>> ως δρώσας μονάδας στο ποίημα του Εγγονόπουλου και ἡ με προθέσεις αυτοαναφορᾶς ειρωνική αντιστροφή της ευαγγελικής ρήσης συνθέτουν το νοηματικό πυρήνα της διακειμενικῆς συνάρτησης των δύο κειμένων. Στον Εγγονόπουλο δηλώνεται ἡ υπεροχή του σώματος ἀπέναντι στο πνεῦμα, το οποίο κάτω ἀπό το βάρος των ιδιαίτερων συνθηκῶν, ἀδυνατεῖ να ανταποκριθεῖ στις προσταγές του πρώτου. Εἶναι ἀπαραίτητο, ἔστω κι αν αυτό συνιστᾶ παρέκκλιση ἀπὸ τὴ διακειμενικὴ πρακτικὴ, να ἐπισημάνουμε και τις κοινές βιωματικὲς ἐμπειρίες που ὀρίζουν το πλαίσιο γραφῆς των δύο ποιημάτων. Ὁ Ντελλαπόρτας γράφει το ποίημα στη φυλακὴ και κίνητρο για τὴ συγγραφή του πολῦστιχου πονήματος ἦταν ἓνα πραγματικὸ περιστατικὸ τῆς ζωῆς του. Ἡ ἀτομικὴ του περιπέτεια συνδέεται με τὴ συγκοφάντηση, τὴν καταδίκη και τὴ φυλάκιση του ποιητῆ. Το ποίημα παρουσιάζει ἔντονα προσωπικά και αυτοβιογραφικά στοιχεία, σαφεῖς υπαινιγμούς για τὴ δυστυχία στην οποία ὁ ποιητὴς εἶχε περιπέσει. Ἀναλογίες, οἱ οποίες παραπέμπουν στο ἐξοκειμενικὸ περιβάλλον γραφῆς, μπορούμε να ἀνιχνεύσουμε και στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Ἡ κόπωση τῆς ψυχῆς και του πνεύματος ἀπὸ τὴν κατασυκοφάντηση και τις διώξεις τις πνευματικῆς, που υπέστη ὁ ποιητὴς, εἶναι πιο ἔντονες ἀπὸ τὴν κόπωση και τὴ φθορὰ τῆς σωματικῆς. Και στους δύο ποιητὲς παρουσιάζεται κοινὴ ἡ ἀδυναμία να δώσουν μια λογικὴ ἐξήγηση για τὴ συμφορὰ που ἐπληξε τὴ ζωὴ τους.

Ὁ Εγγονόπουλος ἐπεξεργάζεται συνολικά τα θέματά του δείχνοντας να ἀφομοιώνει ἓνα πλῆθος ἀναγνώσεων που μετασχηματισμένες ἐντάσσονται στα ποιητικά του κείμενα. Ἡ τελευταία ἐνότητα του ποιήματος (νεράϊδες / καὶ τὰ δέντρα / στήν / ἀμφιλύκη / καὶ στίς ἄγκυρες / τοῦ / σαλπικτοῦ) συστοιχεῖ νοηματικά με το ποίημα "Ὁ ὀρθὸς των ψυχῶν"³³³ του Γρυπάρη ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Σκαρβαῖοι Ι":

"Τ' ἀστέρια τρεμοσβήνουνε κι ἡ νύχτα εἶναι λίγη
μέ φῶς χλωμὸ καὶ ἄρρωστο οἱ κάμποι ἀντιφεγγίζουν
κι ὀλόγυρά του, ὄπου στραφῆ τὸ μάτι του, ξανοίγει
ἐδῶ κορμιὰ, ἐκεῖ κορμιὰ στρωμένα νὰ μαυρίζουν.

[...]

Κι ἄξαφνα ὀρθὸς ὁ Σαλπικτὴς πηδαεῖ ὁ λαβωμένος,
στριγγὴ φωνὴ καὶ σπαραχτὴν ἢ σάλπιγγά του βγάζει

³³² Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, ὁ. π., σελ. 210 - 211.

³³³ Γ. Γρυπάρης, Ἀπαντα, ἐπιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικὸς, Αθήνα 1980, σελ. 164.

πού λές τόν ἴδιο της χαλκό - κι ὄχι αὐτιά - σπαράζει.

Μά δέν ξυπνάει στό ὀρθρινό κανένας πεθαμένος,
μόν' τὰ κοράκια φεύγουνε κοπαδιαστά, σά νάναι
τῶν σκοτωμένων οἱ ψυχές, πού στά οὐράνια πᾶνε".

Ο Γρυπάρης περιγράφει με ρεαλιστικό τρόπο την εικόνα ενός ερημωμένου κάμπου το πρωί μετά από μια πολύνεκρη μάχη. Ο λαβωμένος σαλπικτής απηχεί το σπαραγμό που αναδύει η αίσθηση του θανάτου. Το ίδιο μοτίβο χρησιμοποιεί επίσης και ο Σωτήρης Σκίπης στη συλλογή η "Αἰολική Ἄρπα"³³⁴:

"Ἐυπνάτε, πρὶν ὁ σαλπικτὴς ὁ ὀλέθριος σᾶς ξυπνήσει,
σαλπίζοντας μὲς τ' ὀρθρινό τῆ διάνᾳ τοῦ θανάτου.
Κανεὶς δέν ξέρει ἀπ' ὄλους μας ποιὸς σήμερα θά ζήσει,
κανεὶς δέν ξέρει ἂν θά μᾶς βρεῖ τό σούρουπο ἐδῶ κάτω.
(Βιβλίο πρῶτο, ἐνότ. ΙΧ)

Και στα τρία ποιήματα το κοινό λέξιμα (σαλπικτής) συστοιχεί μετωνυμικά στη θεματική του θανάτου. Στον Εγγονόπουλο η ανακλητική λειτουργία της μνήμης, την οποία δεν ακυρώνει ο αυτοματισμός της γραφής, οργανώνει το διακειμενικό, ἄρα και το νοηματικό πλαίσιο του κάθε ποιήματος.

* * *

Με το ίδιο θέμα αλλά ενταγμένο σε αυτοαναφορικά πλαίσια ασχολείται ο ποιητής και στο ποίημα "Καφφενεῖον ο Κουτρούμπας"³³⁵ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδάκες". Πιστεύουμε ότι και αυτό το ποίημα παρουσιάζει διακειμενικές (υπερκειμενικές) συγκλίσεις με το στιχούργημα του Λεονάρδου Ντελαπόρτα "Ερωτήματα και αποκρίσεις ξένου και αληθείας". Στην πρώτη ενότητα ο ποιητής με χιουμοριστική διάθεση περιγράφει μια στάση ζωής: "οὔτε οἱ ἀκόλουθοι ὠκύποδες :/ οὔτε ὁ Ἄνωγειανὸς Σολτᾶτος / οὔτε ὁ Σπύρος Λούης-Μαρουσιώτης- / δέν ἀναπτύξανε ποτέ τέτοια τρεχάλα / ὡσάν αὐτὴν π' ἀνέπτυξα / - ἐγὼ : ὁ γράφων - / γιὰ ν' ἀποφύγω τούς / ἀνθρώπους / ὅπου λέν ψέμματα". Η αυτοαναφορική διάσταση του λόγου προκύπτει από τη συσχέτιση των στίχων με την προσωπική περιπέτεια της ζωής του ποιητή και προφανώς όταν αναφέρεται στους <<ἀνθρώπους ὅπου λέν τὰ ψέμματα>> προφανώς εννοεῖ εκείνους που λοιδώρησαν

³³⁴ Σωτήρης Σκίπης, *Αἰολικὴ Ἄρπα*, (1918), Πρόλογος Ανατόλ Φρανς, εκδ. Ἰωάννης Ν. Σιδέρης, Ἀθήνα 1922, σελ. 27.

³³⁵ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, σελ. 115.

και κατασυκοφάντησαν τον ίδιο και το έργο του. Ο Ντελαπόρτας στο προοίμιο του έργου του γράφει για το πόσα δεινά υπέφερε από τους δόλιους συκοφάντες του:

“Οποιος έποϋτον τό βιβλίον ανοίξη και άναγνώση

[...]

και μάθει θέλει εις τό παντός πόσα κακά ύπεστάθην

ék τήν πικράν τήν συμφοράν τής άσυστάτου τύχης

και τήν δολοσυκοφαντίαν τήν έσυκοφαντήθην.”³³⁶

(στίχ. 1 - 9)

Στη δεύτερη ενότητα του ποιήματος ο Εγγονόπουλος μιλάει για εκείνους που βρήκαν αφορμή να σχολιάσουν κακόβουλα αυτή του τη στάση: “βέβαια κακόπιστοι σχολιαστές / έρμήνευαν ποικιλοτρόπως / τό φέρσιμό μου / - συνηθισμένη ιστορία- / μά τίποτε ! / για μένανε μεγίστη σημασία / έχει / όπου απέφυγα έτσι / - λυσιτελώς - / τούς / ανθρώπους / πού λέν τά ψέμματα”. Ο Ντελαπόρτας μιλάει και αυτός για την αντίστοιχη εμπειρία των <<κακόπιστων σχολιαστών>> με τη μόνη διαφορά ότι στους στίχους του δηλώνεται ρητά η ενοχοποιητική αιτία ή κάποιιο από τα ψέμματα που ειπώθηκαν εναντίον του:

“Αφκράσου τί έλέγασιν οί άναθεματισμένοι :

<<Καλέ, και πώς σου έγινετον και πόθεν σου έσυνέβην

νά συγκλιθής εις έρωταν μιās πενιχρής γυναίκας

και νά σ’ είλκύση ό πόθος της, νά σέ καταποντίση;>>

Τώρα εις αυτά τά μέ λαλοϋν και ύβρίζουν με, ως ακούεις,

οϋδέν ηξεύρω τί νά πω ... ”³³⁷

(στίχ. 177-182)

Το κείμενο του Εγγονόπουλου συγκροτείται νοηματικά ενσωματώνοντας με την πρακτική των συνειρμών και των υποσυνειδητών ταυτίσεων την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και τη θεματολογία του μεσαιωνικού κειμένου. Το ποίημα δεν παραπέμπει απευθείας στο πόνημα του Ντελαπόρτα. Στο διακειμενικό του ορίζοντα όμως μπορούμε να διακρίνουμε την παρουσία του μεταβυζαντινού κειμένου μέσα από τις νοηματικές συνδέσεις και αυτοαναφορικές αιχμές που περιέχει. Η ποιητική αυτή παρέμβαση πιστεύουμε ότι αποδεικνύει το βάθος του διακειμενικού πεδίου και δίνει μια άλλη ευρύτερη διάσταση στην αυτοαναφορά του ποιητικού λόγου του Νίκου Εγγονόπουλου.

³³⁶ Λεονάρδου Ντελαπόρτα, *Ποιήματα*, ό. π., σελ. 205.

³³⁷ Λεονάρδου Ντελαπόρτα, *Ποιήματα*, ό. π., σελ. 251.

Φιλοσοφικό υπόβαθρο και στοχασμός με κοσμολογικές προεκτάσεις στο πλαίσιο ενός λανθάνοντος μυστικιστικού ερωτισμού παρατηρείται στο ποίημα "Περί ανέμων, υδάτων και άλλων"³³⁸ από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες". Γράφει χαρακτηριστικά ο ποιητής: "φυσάει ὁ ἄνεμος / τοῦ φθινοπώρου / καί σαρκώνει / πάνω στό πλακώστρωτο τῆς αὐλῆς / τά ξερά φύλλα / πού ἐπέσαν ἀπ' τά δέντρα / σκισμένες ἐπιστολές / κουρέλια / πόθους / ἐλπίδες / ὄνειρα". Ο άνεμος στην ποίηση του Εγγονόπουλου έχει θετική σημασιολόγηση και αποτελεί δύναμη, που επενεργεί πικρολιτρόπως στη ζωή των ανθρώπων. Η επενεργειά του έχει θετικά αποτελέσματα, όταν παρασύρει στο πέρασμά του συναισθήματα και αντικείμενα, που εμπεριέχουν το στοιχείο της διάψευσης ή της ματαιώσης και επηρεάζουν αρνητικά το υποκείμενο. Επενεργεί όμως τό ίδιο θετικά, όταν μαζί με την άλλη ζωογόνα δύναμη, το νερό, αποκαλύπτουν τα μυστικά του κόσμου: "ἄλλοτε ὁ ἄνεμος φυσᾶ / κι' ἀνοίγει τρύπες στό νερό / ἀπ' ὅπου ἀναβλύζουν / τά δάκρυα τῶν ψαριῶν / λουλούδια / φραντζόλες / πόθοι / ἐλπίδες / ὄνειρα // κι' ἄλλοτε ὁ ἄνεμος φυσᾶ / καί σέ ὄχι πολύ παρωχημένες ἐποχές / <<μούντερονε>> κάτω ἀπό τίς μακρυνές τίς φούστες / τῶν ὠραίων γυναικῶν/ κι' ἔφτανε μέχρι / τά εὐγενικά τους κάλλη / τά μυστικά".

Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας παρατηρούμε ότι το ποίημα παρουσιάζει ρηματικές και σημασιολογικές αναλογίες με το ποίημα του Ζήση Οικονόμου "Χρωματική κλίμακα" από τη συλλογή "Η συνοδεία του ανέμου" (1945). Θα παραθέσουμε χαρακτηριστικούς στίχους του ποιήματος:

"Ἄνεμος παίρνει τίς ποδιές τῶν κοριτσιῶν καί σύννεφα μιᾶνε
ψιθυριστά μέ τίς κορφές καί πόδια σ' ἀμμουδιές
κι' ἡ κλάψα τῶν γλάρων κι' ἐγώ πού φωνάζω
σ' αὐτό τό τοπίο τοῦ νοῦ, μοναχός.

Ἄνεμος παίρνει τά φύλλα, πουλιά καί φίδια στίς κρύπτες τους·
φθινόπωρο ἀπαλό, μιῶ μ' ὄλο τόν κόσμο τοῦ θεοῦ.

[...]

Ἄνεμος πῆρε τίς ποδιές καί σύννεφα
ψιθυριστά μιᾶνε στίς κορφές·...."³³⁹.

³³⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 132.

³³⁹ Ζήσης Οικονόμου, *Ποιήματα (1934-1953)*, εκδ. <<Κέδρος>>, Αθήνα 1977, σελ. 142. Είναι απαραίτητο να σημειώσουμε ό τι ο Ζήσης Οικονόμου πέρασε και από τον υπερρεαλισμό πριν στραφεί προς την Ανατολική σκέψη, φιλοσοφία και θρησκεία.

Σε επίπεδο όμως φιλοσοφικό η δυναμοποιητική, θετική ή αρνητική, λειτουργία του αέρα παραπέμπει στην κοσμολογική σκέψη των προσωκρατικών φυσικών φιλοσόφων, κυρίως του Αναξίμανη και του Διογένη του Απολλωνιάτη. Ο τελευταίος μάλιστα για να εξηγήσει τη σκόπιμη διάταξη του κόσμου απέδιδε στο στοιχείο αυτό και νοητικές ικανότητες. Υποστήριζε ότι ο αέρας είναι ένα μεγάλο δυνατό σώμα <<που ξέρει πολλά>>³⁴⁰. Η ζωογόνα δύναμή του, η ιδιότητά του να εμπειριέχει την κίνηση και τη ζωή, σύμφωνα με την αρχαιότερη αντίληψη που ταύτιζε την ψυχή και τη ζωϊκή δύναμη, αποτελεί και το υλικό κατασκευής της ουράνιας πολιτείας στην οποία προορίζεται να κατοικήσει η ποίηση. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η αρχέγονη δύναμη του ανέμου οδηγεί και στην αποκάλυψη μιας άλλης αλήθειας, της ερωτικής.

* * *

Φιλοσοφικό υπόβαθρο ανιχνεύουμε και στο ποίημα "Ου δύναται τις δυσί κυρίους δουλεύειν ..." ³⁴¹ (Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες). Το ποίημα είναι γραμμένο στο πνεύμα του διαλεκτικού σκεπτικισμού της αρχαιότητας. Οι σκεπτικιστές υποστήριζαν ότι δεν μπορούμε να πούμε τίποτα για τα πράγματα (άφασια). Συνιστούσαν την <<ἐποχή>> ή <<ἀποχή>>, την αποφυγή δηλαδή διατύπωσης κρίσεων, επειδή η ουσία των πραγμάτων είναι απρόσιτη στον άνθρωπο. Η παραίτησή μας από την προσπάθεια να ορίσουμε τα πράγματα οδηγεί, σύμφωνα με τους σκεπτικιστές, στη γαλήνη της ψυχής, στην αταραξία. Μπορούμε μόνο να μιλήσουμε για τον τρόπο που μας φαίνονται περιοριζόμενοι στην περιγραφή των δικών μας εντυπώσεων που δημιουργούνται τη συγκεκριμένη στιγμή. Με αυτά τα επιχειρήματα οι σκεπτικιστές ουσιαστικά απέκλειαν τη δυνατότητα διατύπωσης σαφούς και τεκμηριωμένης επιστημονικής γνώσης.

Ο τίτλος του ποιήματος βρίσκεται σε σχέση <<παρακειμενικότητας>> με περικοπή από το "Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο". Από την αρχή εγείρεται θέμα διακειμενικότητας, εφόσον ο Εγγονόπουλος επαναλαμβάνει ουσιαστικά την ευαγγελική ρήση, τοποθετημένη όμως σε διαφορετικά συμφραστικά δεδομένα. Ας δούμε όμως την περικοπή, όπως τη διατύπωσε ο Ευαγγελιστής:

³⁴⁰ W. WINDELBAND-H. HEIMSOETH, *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, Αθήνα 1984, σελ. 313.

³⁴¹ Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 94.

"Οὐδείς δύναται δυσί κυρίοις δουλεύειν· ἢ γάρ τόν ἕνα μισήσει καί τόν ἕτερον ἀγαπήσει, ἢ ἑνός ἀνθήξεται καί τοῦ ἑτέρου καταφρονήσει. οὐ δύνασθε Θεῶ δουλεύειν καί μαμωνᾶ".

(Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο)³⁴²

Αυτούσια την περικοπή θα συναντήσουμε σε ένα από τα <<καταδικασμένα>> ποιήματα από τη συλλογή "Τά άνθη του κακού" του Γάλλου ποιητή Baudelaire, που ο Εγγονόπουλος εκτιμούσε ιδιαίτερα. Πρόκειται για το ποίημα "Οι κολασμένες γυναίκες"³⁴³, του οποίου ο τίτλος έχει ερωτικές υποδηλώσεις. Ο Εγγονόπουλος, καθώς γνωρίζει καλά το στίχο και την προέλευσή του, αποστασιοποιείται από τις δύο προηγούμενες εκδοχές (θρησκευτική και ερωτική) και τον επαναχρησιμοποιεί τοποθετώντας τον σε καινούργια συμφραστικά πλαίσια. Η ποιητική σύνθεση του Εγγονόπουλου στηρίζεται σε μια φιλοσοφικών προεκτάσεων και με προθέσεις παρωδίας προσέγγιση του ευαγγελικού λόγου, που προτάσσεται στον τίτλο του ποιήματος. Παραθέτουμε το ποίημα: "σειώντας τό μαντήλι / καλωσορίζουμε / αυτούς πού έρχονται / ἢ χαιρετούμε - ἀπλῶς - / κείνους πού φεύγουν; / ἂν ἡ νύχτα ἀκολουθῆ / τή μέρα / βέβαια ἡ μέρα πάλι / δέν θά διαδεχθῆ τή νύχτα; / τά ἴδια φύλλα ὅπου εἶχανε / πέρσι τά δέντρα / δέν θά τά ἔχουνε κι' ἐφέτος / - ξανά - τήν Ἄνοιξη; / στόν ἴδιο πάντα ὀρίζοντα / δέν καταλήγει / ὁ κάθε οὐρανός;".

³⁴² Καινή Διαθήκη, Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, κεφ. ΣΤ', 24.

³⁴³ Στο φῶς τ' ὄχρῳ πού ἐστάλαξαν λιπόθυμες λυχνίες,

σέ μυρωμένα καί βαθιά προσκέφαλα γυρτή,

ἢ Ἴπολύτη ἀρρενωπές νειρεύονταν θαπειές

κι ἡ ἀγνότητά της πήγαινε μ' αὐτές ν' ἀφανιστεῖ.

[...]

Πεσμένη ἔμπρός στά πόδια της, πασίχαρη ἡ Δελφίνη

εἶχε στημένο ἑπάνω της τό βλέμμα ἀστραφτερό

θεριό πού μάτι ἀκοίμητο στό θήραμά του στήνει

ἀφοῦ πρῖν τό σημάδεψε μέ δάγκωμα γερό.

[...]

<<Κυρίουσ δυό νά ὑπηρετεῖς δέν εἶναι αὐτοῦ τοῦ κόσμου!>>

Μά ἡ νέα ὄλο τόν πόνο της ξανοίγοντας πλατιά

φώναξε : <<Νιώθω ἕνα γκρεμό πού ἀνοίει καί χάσκει ἐντός μου

κι εἶναι ὁ βαθύς αὐτός γκρεμός ἡ ἴδια μου ἡ καρδιά!

Το ποίημα παρουσιάζεται σε μετάφραση Αλέξανδρου Μπάρρα από το βιβλίο του "Προσεγγίσεις στη γαλλική ποίηση", εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα, 1986, σελ. 42 - 45.

Στην ποίηση του Εγγονόπουλου διαπιστώνονται απηχήσεις φιλοσοφικής υφής, οι οποίες καθιστούν ευδιάκριτη μια γενικότερη κοσμοθεωρία που άπτεται των ζητημάτων της ύπαρξης αλλά και των ζητημάτων της πνευματικής δημιουργίας. Το ποίημα που μελετάμε ακολουθεί τα χνάρια του φιλοσοφικού σκεπτικισμού των αλεξανδρινών χρόνων, που θεωρούσε αδύνατη την απόκτηση κάθε γνώσης και υπαρκτής αλήθειας. Τις βασικές απόψεις του σκεπτικισμού διατύπωσε ο Πύρρων ο Ηλείος (360-270 π. χ.), ο οποίος υποστήριζε ότι αδυνατούμε να γνωρίσουμε τα πράγματα, γιατί ο κάθε άνθρωπος σχηματίζει όχι μόνο διαφορετικές εντυπώσεις αλλά και οι απόψεις που διαμορφώνει μετά από σκέψη μπορεί να είναι διττές και αντικρουόμενες. Το ίδιο ισχύει και για την περιοχή της ηθικής. Για τα ίδια πράγματα εξηγούσε ο Πύρρων οι απόψεις διαφορετικών ανθρώπων ή και λαών είναι διαμετρικά αντίθετες. Αυτό που στον ένα φαίνεται φυσικό στον άλλο μπορεί να φαίνεται αφύσικο, στον ένα ηθικό στον άλλο ανήθικο, όσιο ανόσιο κ.λ.π. Γι' αυτό δεν μπορούμε να κάνουμε απόλυτες αξιολογικές κρίσεις για τα ζητήματα της ηθικής· μπορούμε μόνο να λέμε πως φαίνεται το κάθε πράγμα. Σύμφωνα με τον Πύρωνα αποκλείεται κάθε δυνατή γνώση, είτε είναι προϊόν των αισθήσεων είτε της νόησης, γιατί όλα τα πράγματα είναι ίσα και δεν έχουν διαφορές. Κατά συνέπεια οι γνώσεις μας γι' αυτά δεν μπορεί να είναι ούτε ορθές ούτε εσφαλμένες. Όσον αφορά τη στάση των ανθρώπων ο φιλόσοφος προτείνει <<αποχή>> από οποιαδήποτε γνώμη που μπορεί να έχει ο άνθρωπος σχετικά με οποιοδήποτε ζήτημα εξαιτίας της πλήρους αγνωσίας του.

Ο πιο σπουδαίος εκπρόσωπος του διαλεκτικού σκεπτικισμού και θεωρητικός εκπρόσωπός του ήταν ο Αινησίδημος από την Κνωσό. Στο έργο του διατύπωσε δέκα τρόπους με τους οποίους θεμελίωσε συστηματικά τη σκεπτικιστική θεωρία. Οι δέκα τρόποι, τα επιχειρήματα με τα οποία ο Αινησίδημος τεκμηριώνει και συστηματοποιούσε τη θεωρία αυτή, διασώζονται στο βιβλίο "Πυρρώνειοι υποτυπώσεις"³⁴⁴, 1, 36 του Σέξτου Εμπειρικού. Ο W. Windelband³⁴⁵ γράφει ότι σύμφωνα με τον Αινησίδημο "οι αισθητηριακές αντιλήψεις ποικίλλουν όχι μόνο ανάμεσα στα διαφορετικά είδη των έμβιων όντων, όχι μόνο ανάμεσα στους διαφορετικούς ανθρώπους, ανάλογα με τη συνήθεια και όλη την εξέλιξή τους, αλλά και μέσα στο ίδιο άτομο σε διαφορετικό χρόνο ανάλογα με τις σωματικές καταστάσεις του και ανάλογα με τη διαφορετική σχέση του προς το αντικείμενο μέσα στο χώρο. Ποικίλλουν όμως και εξαιτίας των διαφορετικών καταστάσεων του αντικειμένου. Δεν μπορούν να προβάλλουν την αξίωση ότι παρουσιάζουν με άμεσο

³⁴⁴ SEXTUS EMPIRICUS, Vol. I, Edidit by H. Mutschmann, VOL. I, *Πυρρώνειων Υποτυπώσεων*, Κεφ. Α', ιδ', Lipsiae, MCXII, σελ.. 12 - 41.

³⁴⁵ W. Windelband - H. Heimsoeth, *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, Α' τόμ., μετ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Μορφ. Ίδρ. Εθν. Τράπ., Αθήνα 1986, σελ. 233.

τρόπο τα πράγματα, γιατί κατά τη γένεσή τους παρεμβαίνουν και άλλοι παράγοντες. Ο άνθρωπος, λοιπόν, δεν είναι με κανέναν τρόπο σε θέση να γνωρίσει καθαρά τα πράγματα και δε διαθέτει κανένα μέσο για να ξεχωρίσει μέσα από την αντιφατική πολλαπλότητα των εντυπώσεων την αληθινή εντύπωση από την λαθεμένη". Με τα επιχειρήματα αυτά ο Αινησιόδημος αποσκοπούσε στο να θεμελιώσει θεωρητικά τον σκεπτικισμό που αρνιόταν τη δυνατότητα κάθε βέβαιης γνώσης και συνιστούσε την <<έποχή>> ή <<άποχή>>, δηλαδή την αποφυγή διατύπωσης προτάσεων και ορισμών πάνω σε οποιοδήποτε θέμα.

Στο πνεύμα των Πυρρώνειων υποτυπώσεων και με χαρακτηριστικά <<μετακειμενική>>³⁴⁶ επικοινωνίας, η οποία δικαιολογεί και την κριτική πρόθεση του υποκειμένου, είναι γραμμένο το ποίημα του Εγγονόπουλου. Η ερωτηματική αποστροφή του ποιητή: "θεώρηξις / γιά πλήρης άποχή; abstème" έχει διακειμενικό ισοδύναμο χωρίο από τις "Πυρρώνειες υποτυπώσεις" του Αινησιόδημου, όπως τις παραδίδει ο Σέξτος ο Εμπειρικός:

κβ' περί τοῦ "ἐπέχω"

"Τό δέ "ἐπέχω" παραλαμβάνομεν ἀντί τοῦ "οὐκ ἔχω εἰπεῖν τίνι τρόπῳ χρή τῶν προκειμένων πιστεῦσαι ἢ τίνι ἀπιστῆσαι", δηλοῦντες ὅτι ἴσα ἡμῖν φαίνεται τά πράγματα πρὸς πίστιν καί ἀπιστίαν. καί εἰ μὲν ἴσα ἐστίν, οὐ διαβεβαιούμεθα· τό δέ φαινόμενον ἡμῖν περὶ αὐτῶν, ὅτε ἡμῖν ὑποπίπτει, λέγομεν. καί ἡ ἐποχή δέ εἴρηται ἀπό τοῦ ἐπέχεσθαι τήν διάνοιαν ὡς μήτε τιθέναι τι μήτε ἀναιρεῖν διά τήν ἰσοσθένειαν τῶν ζητουμένων"³⁴⁷.

Το ρήμα <<ἐπέχω>> στους σκεπτικούς χρησιμοποιείται ως τεχνικός όρος με τη σημασία του "εὐρίσκομαι ἐν ἀπορίᾳ, ἐν ἀβεβαιότητι, ἐν μετεωρισμῶ" ή "ἀναβάλλω τήν κρίσιν μου, ἀμφιβάλλω"³⁴⁸. Το ουσιώδες γνώρισμα του σκεπτικισμού είναι η <<έποχή>> ή <<άποχή>>, την οποία καθορίζει η <<ἰσοσθένεια λόγων>>, νοούμενη ως <<ἰσοδυναμία τῶν ἀντιλογικῶν λόγων>>, το γεγονός δηλαδή ότι σε κάθε ζήτημα λόγος και αντίλογος έχουν την ίδια δύναμη. Ο σκεπτικός φιλόσοφος καταλήγει στην <<εποχή>> διαφοροποιούμενος ριζικά από το δογματικό φιλόσοφο που πιστεύει ότι κατέχει την αλήθεια. Η παραίτηση από την προσπάθεια να ορίσουμε τα πράγματα οδηγεί σύμφωνα με τους σκεπτικιστές στη γαλήνη της ψυχής, στην αποχή ή την αταραξία. Η <<έποχή>> ή <<άποχή>> οδηγεί αρχικά στην απραξία, στην απραγμοσύνη και από κει στην ηρεμία και τη γαλήνη του ανθρώπου:

³⁴⁶ Gérard Genette, Palimpsestes, ό. π., σελ. 10.

³⁴⁷ SEXTUS EMPIRICUS, Vol. I, ό. π., Κεφ. Α, κβ', 196, σελ.. 49.

³⁴⁸ H. G. Liddell - R. Scott, Μέγα Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας, τόμ. ΙΙ, σελ.223.

δ' Τί ἐστι σκέψις

"Ἔστι δέ ἡ σκεπτική δύναμις ἀντιθετική φαινομένων τε καί νοουμένων καθ' οἰονδήποτε τρόπον, ἀφ' ἧς ἐρχόμεθα διά τήν ἐν τοῖς ἀντικειμένοις πράγμασι καί λόγοις ἰσοσθένειαν τό μὲν πρῶτον εἰς ἐποχήν, τό δέ μετά τοῦτο εἰς ἀταραξίαν". [...] <<ἐποχή>> δέ ἐστι στάσις διανοίας δι' ἣν οὔτε αἰρομέν τι οὔτε τίθεμεν. <<ἀταραξία>> δέ ἐστι ψυχῆς ἀοχλησία καί γαληνότης. πῶς δέ τῇ ἐποχῇ συνεισέρχεται ἡ ἀταραξία, ἐν τοῖς περὶ τέλους ὑπομνήσομεν"³⁴⁹.

ιβ' τί τό τέλος τῆς σκεπτικῆς

"[...] ἔστι μὲν οὖν τέλος τό οὗ χάριν πάντα πράττεται ἢ θεωρεῖται, αὐτό δέ οὐδενός ἔνεκα, ἢ τό ἔσχατον τῶν ὀρεκτῶν. φημέν δέ ἄχρι νῦν τέλος εἶναι τοῦ σκεπτικοῦ τήν ἐν τοῖς κατά δόξαν ἀταραξίαν καί ἐν τοῖς κατηναγκασμένοις μετροπάθειαν. ἀρξάμενος γάρ φιλοσοφεῖν ὑπέρ τοῦ τάς φαντασίας ἐπικρῖναι καί καταλαβεῖν, τίνες μὲν εἰσιν ἀληθεῖς τίνες δέ ψευδεῖς, ὥστε ἀταρακτῆσαι, ἐνέπεσεν εἰς τήν ἰσοσθενῆ διαφωνίαν, ἣν ἐπικρῖναι μὴ δυνάμενος ἐπέσχευ· ἐπισχόντι δέ αὐτῷ τυχικῶς παρηκολούθησεν ἡ ἐν τοῖς δοξαστοῖς ἀταραξία. ὁ μὲν γάρ δοξάζων τι καλόν τῇ φύσει ἢ κακόν εἶναι ταράσσεται διά παντός· [...] διά τοῦτο οὖν ἐν μὲν τοῖς δοξαστοῖς ἀταραξίαν τέλος εἶναι φημέν τοῦ σκεπτικοῦ, ἐν δέ τοῖς κατηναγκασμένοις μετριοπάθειαν. τινές δέ τῶν δοκίμων σκεπτικῶν προσέθηκαν τούτοις καί τήν ἐν ταῖς ζητήσεσιν ἐποχήν".³⁵⁰

Ἡ ἀταραξία επιτυγχάνεται με τὴν πλήρη ἀποχή ἀπὸ τὰ πράγματα, γιατί στην πραγματικότητα αὐτὰ μας εἶναι ἀόριστα ἢ ἀκατάληπτα:

κδ' περὶ τοῦ "πάντα ἐστὶν ἀόριστα".

"[...] ὅταν οὖν λέγῃ ὁ σκεπτικός "πάντα ἐστὶν ἀόριστα" τό μὲν "ἔστι" λαμβάνει ἀντί τοῦ "φαίνεσθαι αὐτῷ", πάντα δέ λέγει οὐ τά ὄντα ἀλλ' ἄπερ διεξῆλθε τῶν παρὰ τοῖς δογματικοῖς ζητούμενων ἀδήλων, ἀόριστα δέ μὴ προύχοντα τῶν ἀντικειμένων ἢ κοινῶς μαχομένων κατά πίστιν ἢ ἀπιστίαν".³⁵¹

κε' περὶ τοῦ "πάντα ἐστὶν ἀκατάληπτα"

"[...] Οὕτω δέ φερόμεθα καί ὅταν λέγωμεν "πάντα ἐστὶν ἀκατάληπτα" καί γάρ τό "πάντα" ὁμοίως ἐξηγούμεθα καί τό "ἔμοι" συνεκδεχόμεθα, ὥς εἶναι τό λεγόμενον

³⁴⁹ SEXTUS EMPIRICUS, vol. I, ὁ. π., Κεφ. Α, δ', 30, p.5 - 6.

³⁵⁰ SEXTUS EMPIRICUS, vol. I, ὁ. π., Κεφ. Α, ιζ', 15- 20, p. 10..

³⁵¹ SEXTUS EMPIRICUS, vol. I, ὁ. π., Κεφ. Α, ιβ', 198, p.49.

τιούτον "ἐφώδευσα τῶν δογματικῶς ζητουμένων ἀδήλων φαίνεται μοι ἀκατάληπτα"³⁵².

Διακείμενο με παρωδιακή πρόθεση αποτελεί και η παροιμιακή φράση που περιλαμβάνεται στους στίχους: "ἀπό τρελλούς / κι' ἀπό παιδιά / μάθαμε τήν ἀλήθεια / αὐτήν πού ἀπεσιώπησαν / καί λογικοί / καί γέροι // πέστε μου πόσοι νοσταλγοί / ζήτησαν νά γυρίσουν / ὅμως στό τέλος δέν τό ἔπραξαν / μή ξανανοσταλήσουν". Ο Εγγονόπουλος ανατρέπει εκ βάθρων με χιουμοριστική διάθεση το κατά τους σκεπτικούς κριτήριον της ἀλήθειας, το οποίο ο Αινησιδῆμος ορίζει ως εξής:

γ' περί κριτηρίου

"ἐκεῖνο προειπόντες, ὅτι κριτήριον μὲν λέγεται τό τε ᾧ κρίνεσθαι φασίν ὑπαρξιν καί ἀνυπαρξίαν καί τό ᾧ προσέχοντες βιοῦμεν, πρόκειται δέ ἡμῖν νῦν περί τοῦ κριτηρίου τῆς ἀληθείας εἶναι λεγομένου διαλαβεῖν [...] ἀλλά καί τό λογικόν κριτήριον λέγοιτ' ἄν τριχῶς, τό ὕψ' οὗ καί τό δι' οὗ καί τό καθ' ὃ, οἷον ὕψ' οὗ μὲν ἄνθρωπος, δι' οὗ δέ ἦτοι αἴσθησις ἢ διάνοια, καθ' ὃ δέ ἡ προσβολή τῆς φαντασίας. καθ' ἣν ὁ ἄνθρωπος ἐπιβάλλει κρίνειν διά τινος τῶν προειρημένων".³⁵³

Το κίνημα του σκεπτικισμού ουσιαστικά είναι συνέχεια της αρχαίας σοφιστικής. Μεθοδικά συστηματοποιεῖ σε ένα ενιαίο σύνολο όλα τα επιχειρήματα με τα οποία η σοφιστική εἶχε κλονίσει την απλοϊκή εμπιστοσύνη στη γνωστική ικανότητα του ἀνθρώπου. Η σκεπτικιστική καταπολέμηση των επιτευγμάτων του ορθολογισμού βοήθησε να ανοίξει ο δρόμος του μυστικισμού και της νεότερης μεταφυσικής. Η σκεπτικιστική φιλοσοφία ἐξελείχθηκε και σε πολέμιο κάθε δογματισμού. "Ὁ Σέξτος ὁ Εμπειρικός, ἕνας διάσημος ἐκπρόσωπος τῆς ἐμπειρικῆς ἱατρικῆς σχολῆς μέ τήν ὁποία συγγένευε κι ὁ Αινησιδῆμος, εἶναι ὁ κύριος μάρτυράς μας γιά τόν πόλεμο αὐτῆς τῆς τάσης ἐναντίον κάθε δογματισμού"³⁵⁴. Το ἔργο του "Τά Σκεπτικά" αποτελείται ἀπό πέντε βιβλία με ὑπότιτλο "Πρός Δογματικούς" με κείμενα ἐναντίον των δογματικῶν, (λογικῶν, φυσικῶν και θηικῶν) φιλοσόφων³⁵⁵.

Σχετικά με το φιλοσοφικό σχετικισμό των Σοφιστῶν ενδιαφέρον ἔχει να αναφέρουμε και τη μικρή διατριβή ἀγνώστου συγγραφέα της ἀρχαιότητος που γράφτηκε λίγο πριν τῶν 400 π. χ. και ἔμεινε γνωστό με τόν τίτλο "Δισσοί λόγοι". Το κείμενο αὐτό περιέχει κάποια επιχειρήματα που ἔχουν σκοπό να ἀποδείξουν ὅτι το καλό και το κακό, το ὁμορφο και το ἀσχημο, το δίκιο και ἀδικο συγγέονται, γιατί

³⁵² SEXTUS EMPIRICUS, vol. I, ὁ. π., Κεφ. Α, κε', 30, p.50

³⁵³ SEXTUS EMPIRICUS, vol. I, ὁ. π., Κεφ. Α, γ', 14, 16, p. 67 - 68.

³⁵⁴ ALBIN LESKY, *Ἱστορία της Αρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 1983, σελ. 1195.

³⁵⁵ *SEXTI EMPIRICI OPERA*, Rec. Hermannus Mutschmann, Vol. II, Lipsiae, MCMXIV.

το νόημά τους αποτελεί συνάρτηση ενός ανθρώπου και μιας ορισμένης κατάστασης³⁵⁶. Υπάρχουν κάθε φορά δυο θέσεις στο βαθμό που η αλήθεια της μιας να αναιρεί την αλήθεια της άλλης. Η αποδοχή αυτής της αρχής εξαφανίζει κάθε πίστη σε μια αντικειμενική αλήθεια. Όλα αμφισβητούνται αρχίζοντας από τη δυνατότητα επιστημονικής γνώσης. Ταυτόχρονα γίνεται αποδεκτή η πιθανότητα της πλάνης.

Τα διακειμενικά όμως δεδομένα επιτρέπουν και μια άλλη ιστορικού και λογοτεχνικού χαρακτήρα αναγωγή. Ο Πύρρων ήταν ένας από τους φιλοσόφους που συνόδευσαν ως εταίροι το βασιλιά Αλέξανδρο στην εκστρατεία του στην Ασία. Το κείμενο της Ψευδοκαλλιस्थένειας "Ριμάδας του Μεγ' Αλέξανδρου" αλλά και οι έμμετρος διασκευές της διασώζουν την παράδοση ότι ο Αλέξανδρος μνηθήκε στη φιλοσοφία των Βραχμάνων φιλοσόφων, η οποία περιείχε πολλά στοιχεία αγνωστικισμού και σκεπτικισμού. Από την κριτική έκδοση του D. Holton, "The tale of Alexander, the rhymed version," Θεσσαλονίκη 1974, η οποία στηρίζεται στην πρώτη έκδοση της Βενετίας (1529), θα παραθέσουμε τους χαρακτηριστικούς στίχους:

"'Εκείνοι, λέγω, ἄνθρωποι ἦσαν σοφοί μεγάλοι, 1909
εἰς τῆς σοφίας τό μάθημα οὐδέν ἠύρισκοντ' ἄλλοι.

[...]

<<Δραχμάνες γυμνοσοφισταί σ' Ἀλέξανδρον μνηοῦμε, 1917
ἄθελος νά ἴλθης εἰς ἐμᾶς, τίποτες δέν ψηφοῦμε.

[...]

Καό πάλι τοῦς ἐρώτησε· <<Θάνατος κυριεύει, 1933
ἦ ἡ ζωή καθολικά τόν κόσμον ἀφεντεύει;>>

[...]

Καί πάλι τοῦς ἐρώτησε· <<Ποιά ἔναι πλεωτέρα, 1957
ἦ νύξ, ὀπόναι σκοτεινή, ἦ φωτεινή ἡμέρα;>>

'Εκείνοι τ' ἀποκρίθησαν· <<Νύξ ἔναι πλεωτέρα,
διότις σκότος τό παιδί ἔχει εἰς τήν γαστέρα.

Κι ἀπέκει ἔρχεται τό φῶς καί βλέπει τήν ἡμέρα,
τότε γνωρίζει τό λοιπόν τοῦ κόσμου τόν ἀέρα.>>

[...]

Καί ἄλλο τοῦς ἐρώτησε· <<Ποιά ἔναι καλλιοτέρα, 1965
ἦ δεξιά, ὡσάν ὑπά, ἦ ἡ ἀριστοτέρα;>>

'Εκείνοι ἀποκρίθησαν· <<Ζερβή ἔν χαριτωμένη,

³⁵⁶ Jacqueline de Romilly, *Οι μεγάλοι Σοφιστές στην Αθήνα του Περικλή*, μτφρ. Φάνης Ι. Κακρυδής, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σελ. 154.

διότι και ὁ ἥλιος ἀριστερά παγαίνει,
καὶ ἡ γυναῖκα τό βυζί τ' ἀριστερό της πιάνει,
ὁπού τό δίδει τοῦ παιδιοῦ κι αὐτεῖνο τό βυζάνει".

Οἱ στίχοι τῆς "Ριμάδας" δὲν αποτελοῦν κατεξοχήν ἀλλὰ λειτουργοῦν ὡς ἐν δυνάμει διακειμένα στο ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου. Ἡ διατύπωση τῶν ἐρωτημάτων με τὴ διαζευκτικὴ ὑφὴ τοὺς ἀποτελεῖ μεταστοιχείωση διακειμενικῶν συμβόλων μεταξὺ τῶν δύο ποιημάτων. Ὅμως ὁ θεματικὸς τοὺς ὀρίζοντας διαφοροποιεῖται. Ἡ "Ριμάδα" διασώζει κάποιες λεπτομέρειες ἀπὸ τὴ συνάντηση τοῦ Ἀλέξανδρου με τοὺς Ἰνδοὺς φιλοσόφους που με τὴ λανθάνουσα δισημία τῶν λόγων τοὺς ἴσως νὰ ἦταν ἡ ἀφορμὴ γιὰ τὴ συγκρότηση τοῦ Πυρρώνειου σκεπτικισμοῦ, με τὴν ἐννοια ὅτι κατέστησαν ορατὴ τὴ σημασία τοῦ κριτηρίου σύμφωνα με τὸ ὁποῖο τὸ υποκείμενο προσεγγίζει τὴν ἀλήθεια.

Τὸ κείμενο τοῦ Εγγονόπουλου ἀπηχεῖ καὶ σε ἓνα βαθμὸ τὸ φιλοσοφικὸ πνεῦμα τῶν δοκιμιακῶν κειμένων τοῦ Γάλλου στοχαστῆ Μισέλ ντε Μονταίνι (1533-1592). Στὰ δοκίμια τῆς περιόδου 1575-1576 ὁ Μονταίν ἀσχεῖ δρυμεῖα ἐπίθεση ἐναντίον κάθε μορφῆς δογματισμοῦ ἀντλώντας ἐπιχειρήματα ἀπὸ τὸ σκεπτικισμὸ τοῦ Πύρρωνος. Θὰ παραθέσουμε ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ δοκίμιο <<Ἀπολογία τοῦ Ραιμόν Σεμπόν>>, γιὰτὴ πιστεύουμε ὅτι παρουσιάζουν σημασιολογικὲς συγκλίσεις ὄχι μόνο με τὸ συγκεκριμένο ποίημα ἀλλὰ καὶ με γενικότερη προσέγγιση τῶν πραγμάτων ἀπὸ τὸν ποιητὴ Νίκο Εγγονόπουλο. Γράφει ὁ Μονταίν:

"Ὁ Πύρρων καὶ ἄλλοι Σκεπτικιστὲς ἢ Επέχοντες, που τὰ δόγματά τοὺς ἀρκετοὶ ἀρχαῖοι θεώρησαν πῶς προέρχονται ἀπὸ τὸν Ὅμηρο, τοὺς Ἐφτά Σοφοὺς, τὸν Ἀρχίλοχο, τὸν Εὐρυπίδη καὶ στοὺς ὁποίους συγκαταλέγουν τὸν Ζήνωνα, τὸν Δημόκριτο, τὸν Ξενοφάνη, λένε πῶς ἀκόμα ἀναζητοῦν τὴν ἀλήθεια. Αὐτοὶ κρίνουν πῶς ἐκεῖνοι που νομίζουν ὅτι τὴ βρήκαν, λαθεύονται ἀπὸ ἀκρὴ σε ἀκρὴ καὶ ὅτι ὑπάρχει ἀκόμα υπερβολικὰ ἀναίσχυντη ματαιοδογία σ' ἐτοῦτη τὴ δευτέρη βαθμίδα, που διαβεβαιώνει πῶς οἱ ἀνθρώπινες δυνάμεις δὲν εἶναι ικανὲς νὰ φτάσουν τὴν ἀλήθεια³⁵⁷".

Πιο κάτω ὁ Μονταίν γράφει:

"Βλέπω γιὰτὴ οἱ Πυρρωνιστὲς φιλόσοφοι δὲν μποροῦν νὰ ἐκφράσουν τὴ γενικὴ τοὺς ἀντίληψη με κανέναν τρόπο ομιλίας· γιὰτὴ θὰ τοὺς χρειαζόταν μιὰ νέα γλῶσσα. Ἡ δική μας εἶναι ολότελα φτιαγμένη ἀπὸ ἀποφατικὲς προτάσεις, που τοὺς εἶναι ολότελα ἀπωθητικὲς, ἔτσι που ὅταν λένε <<ἀμφιβάλλω>>, τοὺς ἀρπάζετε ἀμέσως

³⁵⁷ Μισέλ ντε Μονταίνι, *Δοκίμια*, Βιβλίο δεύτερο, μτφρ. Φίλιππος Δρακονταειδῆς, Ἐστία, Αθήνα 1999, σελ. 216.

από το λαιμό για να τους κάμετε να ομολογήσουν πως τουλάχιστον είναι βέβαιοι και ξέρουν αυτό : ότι αμφιβάλλουν³⁵⁸".

Ο Μονταίν δέχεται την αδυναμία του ανθρώπου να προσεγγίσει την απόλυτη γνώση και υποστηρίζει ότι μόνο ο Θεός μπορεί να εξυψώσει τον άνθρωπο πάνω από την υλική του υπόσταση και να τον οδηγήσει στο δρόμο της απόλυτης αλήθειας.

Ο Εγγονόπουλος στο δικό του ποίημα με ένα εκ προθέσεως αφελές αφηγηματικό ύφος διατυπώνει ένα σύστημα φιλοσοφικών κρίσεων που κινείται στα θεωρητικά πλαίσια του σκεπτικισμού αλλά και τον ανατρέπει με τη φαινομενική απλοϊκότητα και τη χιουμοριστική του διάθεση. Ταυτόχρονα πιστεύουμε ότι καταθέτει μια πρόταση, με κριτήρια σκεπτικιστικά, υπέρβασης του δογματισμού και της απολυτότητας στην αναζήτηση της αλήθειας. Μπορεί επίσης να αποτελεί μια μορφή κριτικής του ορθολογισμού και των κριτηρίων που διέπουν τη λειτουργία του ως συστήματος σκέψης και συμπεριφοράς.

³⁵⁸ Μισέλ ντε Μονταίνι, *ό. π.*, σελ. 246-247.