

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 Β΄

*Για τη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2002

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β' (συνέχεια)  
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΑΣ

1. ΤΟ ΔΙΑΚΗΡΥΚΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Τον Ιούνιο του 1938 τυπώνεται η πρώτη ποιητική συλλογή του Νίκου Εγγονόπουλου με τίτλο "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" από το τυπογραφείο του περιοδικού "Κύκλος", που ανήκε στον ποιητή Απόστολο Μελαχρινό. Είχε προηγηθεί το Φεβρουάριο της ίδιας χρονιάς η μετάφραση από τον Εγγονόπουλο και η δημοσίευση οκτώ ποιημάτων του Τριστάν Τζαρά στο τεύχος "Υπερ(ρ)εαλισμός Α"<sup>1</sup> και λίγο αργότερα είχε ακολουθήσει η πρώτη δημοσίευση τριών δικών του ποιημάτων (Έκει, Ό μυστικός ποιητής, Νυκτερινή Μαρία) στο περιοδικό "Κύκλος", τα οποία συμπεριέλαβε και στην πρώτη ποιητική του συλλογή. Από τα πρώτα ποιήματα γίνεται σαφής ο αισθητικός και θεματολογικός προσανατολισμός του ποιητή, διακρίνεται, δηλαδή, η σταθερή του προσήλωση στο κίνημα του υπερρεαλισμού αλλά και η προσπάθειά του να διατηρήσει ζωντανή στο έργο του την παρουσία της ελληνικής ποιητικής παράδοσης. Με τη διακηρυκτική καταγραφή των βασικών συντεταγμένων της ποιητικής του πρόθεσης διατυπώνει υπαινικτικά ένα πλαίσιο αρχών, οι οποίες θα διαμορφώσουν την ποιητική του ταυτότητα. Στην ποίηση του Εγγονόπουλου, σε αντίθεση με τις διακηρυγμένες αρχές του υπερρεαλισμού, η πρωτοπορία και η παράδοση βρίσκουν την ιδανική τους συμπλήρωση και αποδεικνύουν ότι ο χώρος της τέχνης είναι ζωντανός και ταυτόχρονα ενιαίος.

Η αισθητική και η θεματική στόχευση της ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου εικονίζονται καθαρά στον τίτλο του ποιήματος "Τραμ και Ακρόπολις"<sup>2</sup>, που παρατίθεται πρώτο κατά σειρά στη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" (1938) και αποτελεί αφητηριακή στιγμή της υπερρεαλιστικής ποιητικής του πορείας. Στο ποίημα αυτό ο Εγγονόπουλος οριοθετεί το πεδίο των θεματικών και αισθητικών του αναζητήσεων και καταγράφει τις βασικές συνιστώσες της ποιητικής του γραφής. Σε επίπεδο δομικής συγκρότησης το ποιητικό κείμενο

---

1. Πρόκειται για τα ποιήματα: "Κινηματογράφος, Ημερολόγιο της καρδιάς - αφαιρέσης, Κάμιστοι πόθοι, Κλειδί της ζάλης, Ο κύριος αντι - φιλόσοφος, Η απαγορευμένη φωτιά ΙΧ , Η τύξις των χρόνων, Το άγριο νερό". Τα ποιήματα αυτά αναδημοσιεύονται στο βιβλίο: "Τριστάν Τζαρά, Υπερρεαλισμός και μεταπόλεμος". Το βιβλίο περιέχει δύο διαλέξεις που έδωσε ο Τ. Τζαρά στη Σορβόνη, το Βουκουρέστι και την Πράγα το 1947. Μτφρ. Στέφανου Ν Κουμανούδη, Ύψιλον, Αθήνα 1979, σελ. 83- 90.

<sup>2</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Τρακος, Αθήνα 1985, σελ. 11.

αποτελείται από τρεις κύριες ενότητες και μια καταληκτική, με μικρούς, ολιγόλεκτους και άνισα αναπτυγμένους μεταξύ τους στίχους. Οι ολιγόλεκτοι αυτοί στίχοι χρησιμοποιούνται όχι τόσο για να τονίσουν τη νοηματική αυτονομία των λέξεων, όσο για να αποδώσουν το στοχαστικό και ταυτόχρονα απαγγελτικό-ρητορικό χαρακτήρα της αφήγησης. Οι ποιητικές προτάσεις συντίθενται προσθετικά μέσα από την άθροιση των ολιγόλεκτων στίχων και στο σύνολό τους παρουσιάζουν ένα συντακτικά οργανωμένο, με ορατή την αφηγηματική συνάφεια στη συνταγματική οργάνωση των σημείων, λόγο. Η περιορισμένη έως ανύπαρκτη παρουσία στικτικών σημείων συνιστά μορφολογική ιδιοτυπία μιας πρωτοποριακής ποιητικής που επιζητεί να απελευθερώσει τη γραφή από το συμβατικό της περίβλημα και να την οδηγήσει στις αρχετυπικές της κοιτίδες.

Παραθέτουμε σε οριζόντια διάταξη την πρώτη στροφή του ποιήματος: "μέσ' στή μονότονη βροχή / τίς λάσπες / τήν τεφρήν ἀτμόσφαιρα / τά τράμ περνούνε / καί μέσ' ἀπό τήν ξερμη ἀγορά / -πού νέκρωσε ή βροχή- / πηγαίνουν πρός / τά / τέρματα". Η σημασιακή οργάνωση του κειμένου δομείται πάνω στο μηχανισμό των εννοιολογικών και αισθητικών αντιθέσεων. Η επισήμανση των αντιθέσεων αυτών διευκολύνει τη διαδικασία αποκωδικοποίησης και ερμηνείας του λογοτεχνικού μηνύματος. Στον τίτλο κυριαρχούν δύο φαινομενικά ασύμβατοι όροι (Τραμ και Ακρόπολις), που η κατ' αντιπαράθεση πρόταξή τους αντί να αναιρεί, ενισχύει τη συμπληρωματικότητά τους. Η αντιθετική παρουσία τους επιβάλλει την ερμηνευτική τους συσχέτιση και τη συνεξέτασή τους μέσα από το σύνθετο πλέγμα των νοηματικών διασυνδέσεων που παράγουν. Κάτω από το πρίσμα της πρωτότυπης τιτλικής σύνθεσης, η τόλμη της ποιητικής σύλληψης μετατρέπει την αρχή του υπερρεαλιστικού ξαφνιάσματος σε συμβολική απεικόνιση του συνόλου των προθετικών στοχεύσεων του ποιητή. Η παραστατική ανάπτυξη μιας βιωματικής εμπειρίας γίνεται αφορμή για τη διακηρυκτική διατύπωση των προσδοκιών του ποιητικού υποκειμένου. Σ' αυτό το πλαίσιο ως οραματικός στόχος δεν καταγράφεται η επιθυμία αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής παράδοσης στη σύγχρονη πραγματικότητα αλλά η διατήρηση της συνέχειας στην τέχνη και η επανασύνδεση του σύγχρονου πολιτισμού με το ιστορικό του παρελθόν. Τα στοιχεία του ποιητικού μύθου, που εμπεριέχονται στον τίτλο του ποιήματος, προβάλλονται όχι ως αυτόνομες καταστάσεις αλλά ως ετεροπροσδιοριζόμενες έννοιες που επηρεάζουν ταυτόχρονα την εξέλιξη της αφηγηματικής δράσης και προδιαγράφουν τα όρια της ερμηνείας.

Η προσέγγιση του τίτλου μέσα από τον κοινό γλωσσικό κώδικα εισάγει την έρευνα στη θεματική του χώρου και του χρόνου προτείνοντας ταυτόχρονα μια μέθοδο ερμηνείας, η οποία βασίζεται στην ανίχνευση των ενδοκειμενικών σχέσεων και των νοηματικών συναρτήσεων που προκύπτουν από την αμοιβαία τους διαπλοκή. Οι δύο πρώτες στροφές εικονογραφούν το χώρο και τοποθετούν τη δράση

σε συγκεκριμένα χωροχρονικά πλαίσια. Με την εικονοποιητική της διάσταση η αφήγηση λειτουργεί ως ζωγραφικό ανάπτυγμα μιας συγκινησιακής αντίδρασης του υποκειμένου στην οπτική πρόκληση του περιβάλλοντος χώρου. Η αναγνωρισιμότητα του αφηγηματικού χρόνου και χώρου μας αναγκάζει να τοποθετήσουμε τη δράση στο χώρο της ατομικής εμπειρίας του ποιητή. Η δράση του ποιήματος εκτυλίσσεται σε πρώτο επίπεδο στο χώρο της αρχαίας αγοράς και σε δεύτερο επίπεδο σε χώρο έξω από την πόλη "έκει πού αρχίζουν τά χωράφια". Ο αφηγηματικός χρόνος χωρίς σαφή και συγκεκριμένη καταδήλωση συνάγεται από τα ποιητικά σημαινόμενα και εντάσσεται στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της Αθήνας τη "φθίνουσα" περίοδο της δεκαετίας του - 30<sup>3</sup>.

Η εικόνα που περιγράφει η πρώτη στροφή προέρχεται από την εξωτερική πραγματικότητα και εισάγει την ανάγνωση στη "σκοτεινή" ατμόσφαιρα του εξωτερικού χώρου, η οποία αντανakλάται και διεισδύει στον εσωτερικό χώρο του δρώντος υποκειμένου. Τα λεξήματα <<μονότονη βροχή>> και <<τεφρήν ατμόσφαιρα>> θεμελιώνουν νοηματικά την περιγραφή παραπέμποντας αισθητικά στην Καρυωτακική υφολογική παράδοση. Ειδικότερα ο στίχος <<την τεφρήν ατμόσφαιρα>> συνειρμικά μας εισάγει στο κλίμα της ποίησης του Κώστα Καρυωτάκη. Η διακειμενική <<ενσωμάτωση>> λειτουργεί διασταλτικά παρεμβαίνοντας στο υφολογικό αλλά και στο σημασιολογικό πλαίσιο της γραφής. Η σχέση του παραπάνω στίχου με την ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη βασίζεται στη διακειμενική πρακτική της <<μεταφορικής ισοτοπίας<sup>4</sup>>>, σύμφωνα με την οποία γίνεται ανάκληση ενός κειμενικού αποσπάσματος λόγω της σημασιολογικής του αναλογίας με τα συμφραζόμενα. Γράφει ο Καρυωτάκης:

"Στόν τεφρό πέρα δρίζοντα ή αγάπη μου άχνοσβήνει.  
Οί φίλοι άποτραβήχτηκαν, για πάντα, οί τελευταίοι.  
Σ' όλα έκλεισα τήν πόρτα μου, κι ξρημος έχω μείνει  
τώρα πού άκούω τό θάνατο στίς φλέβες μου νά ρέει".  
[Στόν τεφρό πέρα δρίζοντα ]<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 162.

<sup>4</sup> Laurent Jenny, *ό. π.*, σελ. 92-93.

<sup>5</sup> Βλέπε: Κ. Γ Καρυωτάκη: *"Άπαντα τα Ευρισκόμενα"* τόμος δεύτερος, σελ. 89 σε φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, 1984. Ο επιμελητής σημειώνει ότι το τετράστιχο από "Στόν τεφρό δρίζοντα" δημοσιεύτηκε μαζί με άλλα τρία τετράστιχα ("Σάββατο βράδυ....", "Καθώς βαδίζω....", Λύπη άς έρχόταν....") στο περιοδικό "Ο Νουμάς", Κ', 771, Φλεβάρης 1923, σελ. 112-113, με το γενικό τίτλο: "Στροφές" και με λατινική αρίθμηση. Τα τρία αυτά τετράστιχα περιλαμβάνονται στη συλλογή "Έλεγεία και Σάτιρες" στον πρώτο τόμο των "Εύρισκομένων".

Οι στίχοι του Εγγονόπουλου, όπως και του Καρυωτάκη, υποβάλλουν στον αναγνώστη την αίσθηση της εγκατάλειψης και της παρακμής. Η ίδια ακριβώς εικόνα αναδύεται και από τους στίχους της "Πρέβεζας"<sup>6</sup> του Κώστα Καρυωτάκη:

"Θάνατος οί λεροί, άσήμαντοι δρόμοι  
μέ τά λαμπρά, μεγάλα όνόματά τους "

Σε επίπεδο γλωσσικής ανάλυσης τα επιθετικά σύνολα: "μονότονη βροχή", "τεφρήν άτμόσφαιρα", "έρμη άγορά" και τα λεξήματα: "λάσπες" και "νέκρωσε" με τα νοηματικά τους συμφραζόμενα παραπέμπουν σε μοτίβα εσωτερικού αδιεξόδου της νεορομαντικής ποίησης (Καρυωτάκης, Λαπαθιώτης) και απηχούν ίχνη της νεοσυμβολιστικής παράδοσης (Τ. Άγρας, Α. Μελαχρινός, Μ. Παπανικολάου, Κ. Χατζόπουλος). Ο Στέφανος Διαλησμάς παρατηρεί "πως η νεορομαντική ποίηση του μεσοπολέμου εκφράζει την πλήξη και τη μονοτονία με εικόνες θαμπές από την καταχνιά [...] υποβάλλει τη μοναξιά και την αποξένωση μέσα σε έρημα αστικά ή άλλα τοπία"<sup>7</sup>. Ο ίδιος εντοπίζει θεματικές και αισθητικές αναλογίες ανάμεσα στο ποίημα του Εγγονόπουλου και το ποίημα του Μήτσου Παπανικολάου "Τοπία":

"Στό θλιμμένο κάμπο βρέχει,  
Βρέχει στίς έλιές τίς γκρίζες·  
[...]  
Γκρίζα ή ώρα, γκρίζα ή χώρα,  
Σκοτεινά κάτω κι άπάνω.  
[...]  
Άνυπόφορη είναι ή θλίψη  
Τών άγρων, ατόν τό μήνα!  
Ή βροχή μάς έχει κρύψει  
άπ' τό φόντο τήν Άθήνα".

Μάσ' στόν κάμπο τώρα μόνα  
Τά βαριά περνούνε τραίνα,  
Λές καί φέρνουν τό χειμώνα

---

6. Βλέπε: "ΑΠΑΝΤΑ ΤΑ ΕΥΡΙΣΚΟΜΕΝΑ", τόμος δεύτερος, Αθήνα 1984, σελ. 16- 17.

7 Στέφανος Διαλησμάς, "Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του Μεσοπολέμου και διαφυγές του Υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου", Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1997, σελ. 438 - 439.

Και τή νύχτα από τά ξένα"<sup>8</sup>.

Το πλαίσιο της αφήγησης διαγράφει και τα όρια του σκηνικού χώρου μέσα στον οποίο εγγράφεται ως δραματικό παρόν η περιρρέουσα ατμόσφαιρα της προπολεμικής Αθήνας. Κάτω από τη λεκτική επιφάνεια του κειμένου διακρίνεται η αλληγορική υποδήλωση μιας ζοφερής πραγματικότητας, που η καταλυτική της επίδραση υποβάλλει ψυχικά και κάμπτει συναισθηματικά τον ποιητή-αφηγητή. Ο ενεστωτικός χρόνος των ρημάτων "περνούνε" και "πηγαίνουν" δε χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει μόνο την επαναληπτικότητα και τη διάρκεια της κίνησης αλλά και τη μονοτονία, την παρακμή και το λανθάνον ίσως κοινωνικό και πολιτικό αδιέξοδο της εποχής. Η υποβλητικότητα της αφήγησης και η ρεαλιστική καταγραφή του σκηνικού χώρου στην πρώτη στροφή παρατίθενται σχολιαστικά μιας πραγματικότητας, η νοσηρότητα της οποίας ξεπερνά την ατομική εμπειρία και προσλαμβάνει διαστάσεις καθολικότητας. Η προσέγγιση των λεξημάτων "βροχή", "λάσπες", "τεφρήν ατμόσφαιρα" και "αγορά" σε επίπεδο δομών βάθους μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι η ποιητική στόχευση απομακρύνεται από την κυριολεκτική σημασία των λέξεων και ο ποιητικός ειρμός εστιάζεται στη μεταφορική χρήση τους με κυρίαρχη την αίσθηση της ερήμωσης και της παρακμής.

βροχή = απειλητική παρουσία

λάσπες = τελμάτωση

τεφρήν ατμόσφαιρα = σκοτεινότητα

αγορά = α. αρχαία αγορά και β. χώρος συνάθροισης, δημοκρατία

Η συνειρμική σύνδεση των παραπάνω λεκτικών όρων και η μετωνυμική χρήση της λέξης "αγορά" υπογραμμίζουν την αλληγορική λειτουργία της ποιητικής γραφής και αναδεικνύουν τα κίνητρα της ποιητικής πράξης, την ανάγκη δηλαδή του ποιητή να προχωρήσει σ' έναν υπαινυκτικό αλλά και ταυτόχρονα αιχμηρό σχολιασμό της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτιστικής πραγματικότητας της εποχής του. Τα φουτουριστικής έμπνευσης <<τραμ>>, ως μόνο στοιχείο ζωής και έκφρασης του σύγχρονου πολιτισμού, διασχίζουν το χώρο με τις αρνητικές νοηματικές του σημάνσεις και τέμνοντας οριοθετικά το παρόν συμβολοποιούν την προοπτική του μέλλοντος.

Στη δεύτερη στροφή η παρουσία του ποιητή γίνεται εμφανής και δεν περιορίζεται μόνο στο επίπεδο της παθητικής θέασης αλλά εκτείνεται και στο

---

<sup>8</sup> Μήτσος Παπανικολάου, *Τα Ποιήματα*, Πρόσπερος, Αθήνα 1979. Το ποίημα βρίσκεται ανθολογημένο στη σειρά "*Η ελληνική ποίηση*" και στην ενόττια "*Η ανανεωμένη παράδοση*", επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος, Σοκόλης, Αθήνα 1980, σελ. 386.

επίπεδο της νοητικής και συγκινησιακής συμμετοχής στα γεγονότα της αφήγησης: "ή σκέψη μου / γιομάτη συγκίνηση / τ' ακολουθεί ὡσπου / νά φθάσουν / ἐκεῖ π' ἀρχίζουν τὰ χωράφια / πού πνίγει ἡ βροχή / στά τέρματα". Ο χώρος εξακολουθεί να ορίζει το δραματουργικό παρόν με μια μετατόπιση παράλληλη με τη σκέψη του ποιητικού υποκειμένου από το περιβάλλον της αγοράς, στην άκρη της πόλης, εκεί που βρίσκεται το τέλος της διαδρομής των τραμ. Η εξωτερικότητα της σκηνικής περιγραφής του χώρου παραμερίζεται για να δώσει τη θέση της στο συγκινησιακό στοχασμό και τις συναισθηματικές υποδηλώσεις των στίχων: "ή σκέψη μου / γιομάτη συγκίνηση / τ' ακολουθεί στοργικά ὡσπου / νά φθάσουν / ἐκεῖ π' ἀρχίζουν τὰ χωράφια / πού πνίγει ἡ βροχή / στά τέρματα" δίνοντας έτσι συνέχεια στην ποιητική αφήγηση που αφενός καταγράφει τις ψυχικές αντιδράσεις του ποιητή-αφηγητή και αφετέρου επιβεβαιώνει γενικευτικά την ύπαρξη της ίδιας κατάστασης στα όρια της πόλης και έξω στην ύπαιθρο. Ο ποιητής παρακολουθεί με τη σκέψη του την πορεία του τραμ γεμάτος θλίψη, συγκίνηση και στοργή. Σε όλη τη διαδρομή από την πόλη μέχρι τα τέρματα γίνεται δέκτης της ίδιας απογοητευτικής εμπειρίας. Ο τρόπος καταγραφής της εξωτερικής πραγματικότητας εκτός από την υπαινικτική του πρόθεση εντοπίζει και τις πηγές της ποιητικής έμπνευσης στο χώρο του εικονοποιητικού βιώματος. Η σκέψη του ποιητή παρακολουθεί την πορεία των τραμ "μέχρι τα τέρματα" περιγράφοντας έτσι ένα απροσδιόριστο τέλος γεωγραφικής και ποιητικής περιπλάνησης. Η λέξη "τέρματα" ξαφνιάζοντας με την ηχητική της απόδοση καταργεί τα ιστορικά και γεωγραφικά όρια και απομακρύνει την ανάγνωση από άμεσες συσχετίσεις και αναφορές. Παραμένει εσκεμμένα ασαφής όσο εσκεμμένα ασαφής παραμένει και ο προσδιορισμός του ιστορικού χώρου και χρόνου, όπου εκτός από τον τίτλο δεν έχουμε στο ποίημα κάποιο άλλο στοιχείο που να τον υποδηλώνει. Η ποιητική αφήγηση ακολουθώντας τους κανόνες της ζωγραφικής αναπαράστασης, όπου στο βάθος του πίνακα διαγράφεται η προοπτική, μετατοπίζει την εξέλιξη του ποιητικού μύθου από την εικόνα στο λόγο. Το ποίημα σχολιάζει την εποχή του αναπτύσσοντας μια μορφή κριτικού λόγου. Η διαπίστωση όμως αυτή δεν μπορεί να αποτελέσει ερμηνευτικό κλειδί ούτε να λειτουργήσει ως μέσο αξιολόγησης της ποιητικότητας του κειμένου. Η ποιητικότητά του συγκροτείται αυτόνομα μέσα από εσωτερικούς κώδικες και τη συσχέτιση των σημασιακών αναφορών που παράγουν.

Στην αρχή της τρίτης στροφής η επανάληψη της επιφωνηματικής επιβεβαίωσης "τί θλίψη" συζεύγει την υποκειμενική αμεσότητα του συναισθήματος με την αρνητική εικόνα της εξωτερικής πραγματικότητας επιχειρώντας ταυτόχρονα μια επισκοπική μετατόπιση της ποιητικής ματιάς από το χώρο της έρημης αγοράς και των τραμ, που τη διασχίζουν, στο χώρο των υπέροχων ερειπίων: "τί θλίψη θά ἦτανε- Θέ μου- / τί θλίψη / ἄν δέ μέ παρηγοροῦσε τήν καρδιά / ἡ ἐλπίδα τῶν μαρμάρων / κι' ἡ προσδοκία μῆς λαμπρῆς ἀχτίδας / πού θά δώση νέα ζωή / στά

υπέροχα έρείπια". Η μετατόπιση αυτή αλλάζει και τον τρόπο θέασης του χώρου και έτσι η παθητική διάθεση μετατρέπεται σε ενεργητική. Η αποστροφή προς το Θεό διατυπώνεται περισσότερο ως επιβεβαίωση της κατάστασης του αδιεξόδου και λιγότερο ως επίκληση για σωτήρια λύση. Οι δύο πρώτοι στίχοι μετατρέπουν την αμεσότητα του καθημερινού λόγου σε ολοκληρωμένη ποιητική έκφραση. Ιδιαίτερα ο καβαφικής προέλευσης τρίτος στίχος:

"αν δέ μέ παρηγορούσε τήν καρδιά"<sup>9</sup>

προετοιμάζει την ανάγνωση για την άρση του αδιεξόδου μέσα από την αντικατάσταση της θλίψης με την ελπίδα. Γλωσσική και θεματική συγγένεια συνδέουν τον παραπάνω στίχο με την ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη. Η γλωσσική συγγένεια του στίχου με την ιδιοματική χρήση των αντωνυμικών όρων (έμμεσο αντικείμενο προσώπου σε αιτιατική) από τον Καβάφη αποδεικνύεται από τη συχνή χρήση του λεκτικού σχήματος αλλά και την επιβεβαιωμένη μαρτυρία του ίδιου του ποιητή:<sup>10</sup>

Θεματική συγγένεια, χωρίς απαραίτητα να ανιχνεύεται κοινή καταγωγική σχέση, παρατηρείται ανάμεσα στο στίχο του Εγγονόπουλου:

"κι' ή προσδοκία μιᾶς λαμπρῆς ἀχτίδας"

με τους στίχους από "Τα παράθυρα" του Κωνσταντίνου Καβάφη:

"Σ' αὐτές τές σκοτεινές κάμαρες, πού περνῶ  
μέρες βαρῦες, ἐπάνω κάτω τριγυρνῶ  
γιά νάβρω τά παράθυρα. - Ὅταν ἀνοίξει  
ἓνα παράθυρο θά ναι παρηγορία.- " <sup>11</sup>

Και στους δύο ποιητές περιγράφεται με τον ίδιο τρόπο η ψυχική κατάσταση του αδιεξόδου, η άρση του οποίου θα επιτευχθεί μέσα από την προσδοκία της

---

9. "Η μορφή του στίχου, με το "μέ": "αν δεν με παρηγορούσε την καρδιά" μου είναι ανοίκειος. Μήπως την μεταχειρίστηκα δίκην homage στον μεγάλο Καβάφη; Στον πατέρα μου, που ποτέ δεν παρέλειψε να μιλά την προσφιλή του γλώσσα της Κωνσταντινουπόλεως; Ή μήπως οφείλεται σε καμιά παρέμβαση του κ. Μελαχρινού, που ήταν κι' αυτός κωνσταντινοπολίτης; Μάλλον το πρώτο"...*Ποιήματα*, τόμος Α', Σημειώσεις, σελ. 156.

10. Κωνσταντίνου Καβάφη: "Απ' τες Εννιά", (1918), *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, 1978: 63.

11. Κ.Π.Καβάφη, *Ποιήματα*, Α', σελ.105, φιλολογ. επιμέλεια Γ. Π Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1978.



έλευσης του φωτός. Η "λαμπρή αχτίδα" για τον Εγγονόπουλο και τα "παράθυρα" για τον Καβάφη εικονοποιούν τη λυτρωτική δύναμη του φωτός που θα βοηθήσει το υποκείμενο να αποβάλει την έντονα αρνητική συναισθηματική του φόρτιση. Ο ευχετικός τόνος που διακρίνεται και στις δυο στροφές προσδίδει στην αφήγηση τα υφολογικά χαρακτηριστικά ενός δραματικού μονόλογου. Την εικόνα της έρημης και σκοτεινής αγοράς διαδέχεται η λαμπερή εικόνα των αρχαίων ερείπια. Ο τελευταίος στίχος της τρίτης στροφής του ποιήματος του Εγγονόπουλου: "κι' ή προσδοκία μιάς λαμπρής άχτίδας / πού θά δώσει νέα ζωή / στά υπέροχα έρείπια" έχει ως διακειμενικό του υποστίλωμα τους Σολωμικούς στίχους:

"Γιά κοίτα κεί χάσμα σειμοῦ βαθιά στόν τοίχο πέρα,  
Καί βγαίνουν άνθια πλουμιστά καί τρέμουν στόν άέρα  
Λουλούδια μύρια, πού καλοῦν χρυσό μελισσολόι,  
Ύασπρα, γαλάζια, κόκκινα, καί κρύβουνε τή χλόη"<sup>12</sup>.

Από εδώ και πέρα όμως ανιχνεύεται μια κατηγορία ενσωματώσεων με κοινή σημασιολογική συγκρότηση. Το ποίημα του Εγγονόπουλου <<απορροφά>>, για να θυμηθούμε την Kristeva<sup>13</sup>, μια πολλαπλότητα άλλων κειμένων με κοινό θεματικό παρανομαστή. Ο στίχος του Εγγονόπουλου συνειρμικά ανακαλεί τον τίτλο του ποιήματος του Γ. Δροσίνη "Άνθη του γκρεμνού"<sup>14</sup> από τη συλλογή "Γαλήνη" (1891-1902) αλλά και το ποίημα του ίδιου "Σ' ένα χορτάρι του Παρθενώνος"<sup>15</sup> από τη συλλογή "Πύρινη Ρομφαία":

"Δέ θέλησε στό χῶμα τοῦ κάμπου νά βλαστήση,  
Ν' άνθίση, νά πεθάνη σάν πλάσμα ταπεινό·  
Τῆς πεταλούδας πῆρε φτερά νά φτερουγήση  
Κ' ὑψώθηκε ν' άνέβη κατά τόν οὐρανό.

---

12. Διονύσιος Σολωμός, *Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι*. Σχεδιάσμα Β, παραλλαγή 22, *Άπαντα*, τόμος πρώτος, Ποιήματα, επιμ. και σημ. Λίνος Πολίτης, Ίκαρος, Αθήνα 1979, σελ. 232. Την επισήμανση αυτή κάνει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, ό.π., σελ.48: "Τα <<υπέροχα έρείπια>>, τ' άνθισμένα έρείπια, τό <<χάσμα σειμοῦ πού βγάν' άνθούς καί τρέμουν στόν άέρα>>, είναι ή <<έλπιδα τῶν μαρμάρων>>, είναι τό μεγάλο μυστικό του ποιητή- επαναστάτη, πού συνδυάζει <<τήν τέχνη τοῦ κολυμπιστή μ' αὐτήν τοῦ πολεμάρχου>>".

13 J. Kristeva, *Σημειωτική...*, σελ. 85.

14 Γεωργίου Δροσίνη, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος, *Ποίηση 1888 - 1902*, επιμ. Γιάννης Παπακώστας, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, Αθήνα 1995, σελ. 518.

15 Γεωργίου Δροσίνη, *Άπαντα*, τόμ. δεύτ., ό. π., σελ. 338.

Ἄναερα ριζωμένο, φτωχό τῆς γῆς χορτάρι,  
Σέ μιά τοῦ Παρθενῶνος ἀθάνατη γλυφή,  
Χωρίς κἄν νᾶναι δάφνης, ἐλιάς, μυρτιάς κλωνάρι,  
Τῆς δόξας στεφανώνει τήν πιό ψηλή κορφή".

Ἡ ἐλπίδα και η προσδοκία εἶναι ὅροι που εννοιολογικά σηματοδοτοῦν τὴ μετατόπιση τῆς αφηγηματικῆς δράσης ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ παρόντος στο ἐπίπεδο τοῦ μέλλοντος. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο γίνεται ορατό με τὴν περιγραφή και τὴν ἀλλαγὴ τοῦ δραματικῆς χώρου, ἐνῶ τὸ δεύτερο γίνεται ορατό με τὴν υποδηλούμενη υπέρβαση τῆς κρίσης και τὴ συντελούμενη μετατόπιση τῆς δράσης στὴν κλίμακα τοῦ μέλλοντος. Ἡ συναισθηματικὴ κατάσταση τοῦ ποιητῆ ἐπηρεάζεται ἀνάλογα ἀπὸ τὶς μεταβολές που συντελοῦνται στὶς διαστάσεις τοῦ χρόνου:

παρόν = μονοτονία, θλίψη, ἀπελπισία.  
μέλλον = ἐλπίδα, προσδοκία

και τὴ μετακίνηση τοῦ βλέμματός του στο χώρο:

ἐρημη αγορά= θλίψη, ἀπογοήτευση  
τραμ = συγκίνηση, στοργή  
υπέροχα ἐρείπια = θαυμασμός, ἐλπίδα.

Ἄν ἡ θεὰ τῆς αγοράς δοκιμάζει ψυχικὰ τὸν ποιητῆ, ἡ θεὰ τῶν μαρμάρων ἀποτελεῖ γι' αὐτὸν μὴ λύτρωση. Ἡ ἐναλλαγὴ τῆς συναισθηματικῆς τοῦ διάθεσης ἀκολουθεῖ τὴ μετατόπιση τῆς ματιάς του στο χώρο. Τὴ σκοτεινὴ και θλιβερὴ ἀτμόσφαιρα τῆς αγοράς διαδέχεται ἡ λαμπερὴ εἰκόνα τῶν μαρμάρων. Ἡ "προσδοκία τῆς λαμπρῆς ἀχτίδας" προσλαμβάνει διαστάσεις οραματικῆς σύλληψης και παίρνει τὴ μορφή ὄχι μόνον ολοκληρωμένης ποιητικῆς πρότασης ἀλλὰ και συγκροτημένου κριτικῆς λόγου. Τὸ νεκρὸ παρελθόν και τὸ σκοτεινὸ παρόν θα ἀναζωογονηθοῦν μέσα ἀπὸ τὴ μαγικὴ δύναμη τῆς ἀχτίδας τοῦ ἡλίου "πού θὰ δώσει νέα ζωὴ / στά ὑπέροχα ἐρείπια". Σ' αὐτὰ στηρίζει τὶς ἐλπίδες του ὁ ποιητῆς και στὴν παράδοση που θα ἀναγεννηθεῖ μέσα ἀπὸ τὴ ζωοποιὸ δύναμη τῆς τέχνης. Τὸ φθαρμένο κάλλος τῶν ἀρχαίων ἐρειπίων γοητεύει τὸν Ἐγγονόπουλο συνεχίζοντας τὴν παράδοση τῆς <<ποιητικῆς τῶν ἐρειπίων>> που καθιερώθηκε στὸν αἰῶνα τοῦ Διαφωτισμοῦ και ἔφτασε μέχρι τὶς μέρες μας ὡς ἀπόηχος τοῦ κλασικισμοῦ τῆς περιόδου<sup>16</sup>. Με τὸ φῶς τῆς τέχνης και τῆς παράδοσης, τὴ συνύπαρξη τοῦ παρόντος

---

<sup>16</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, *Ἐσωτερικὴ ταχύτητα, Δοκίμια γιὰ τὴ λογοτεχνία*, Ἄγρα, Ἀθήνα 2000, σελ. 303-304.

με το παρελθόν, προσδοκά να δώσει μορφή στο ποιητικό του όραμα. Στο <<παρακειμενικό>> μότο του ποιήματος: "le soleil me brûle et me rend lumineux" η μεταφορική διάσταση του λόγου προσδίδει στο υποκείμενο μεταμορφωτικές διαστάσεις, καθώς <<φωτίζεται>> από τη δυναμογόνα και αναζωογονητική δύναμη του φωτός (υπερρεαλισμού).

Η τελευταία στροφή τυπικά θεωρείται η καταληκτική στροφή του ποιήματος: "ἀπαράλλαχτα ὄπως / ἓνα κόκκινο λουλούδι / μέσ' σέ πράσινα φύλλα". Ουσιαστικά συνεχίζει και ολοκληρώνει νοηματικά την προηγούμενη με τον προσαγωγικό λόγο μιας παρομοίωσης. Ο κειμενικός χώρος του ποιήματος παραμένει ενιαίος και η συνοχή του παραμένει σταθερή παρά την αισθητική και σημασιολογική πρόκληση του τολμηρού παρομοιωτικού λόγου. Στον ορίζοντα των πιθανών διακειμενικών συστοιχιών τοποθετείται το ποίημα του Κωστή Παλαμά "Ἐν Ἄνθος"<sup>17</sup> από τη συλλογή "Τα μάτια της ψυχῆς μου". Παραθέτουμε χαρακτηριστικές στροφές:

"Καί στήν Ἀκρόπολη, στό βράχο  
τόν ἱερό  
ἔν ἄνθος φύτρωσε μονάχο  
χλωρό χλωρό.  
[...]  
Κ' ἡ φαντασία ἀμέσως βλέπει  
ἡ μαγική  
γυμνή καί δίχως καμιά σκέπη  
ἀπάνου ἐκεῖ

τήν Ὅμορφιά, πού τρισμεγάλη,  
παντοτεινή,  
μέσ' ἀπ' τό μάρμαρο προβάλλει  
καί δέν πονεῖ".

Το επίρρημα "ἀπαράλλαχτα" είναι η γέφυρα που συνδέει τις δύο τελευταίες στροφές και ενεργοποιεί το νοηματικό πεδίο της τρίτης ενότητας. Η καταλυτική δύναμη της αχτίδας του ήλιου που δίνει ζωή στα στοιχεία του φυσικού κόσμου, θα ξαναζωντανέψει τα αρχαία ερείπια και η λάμψη τους θα δώσει ζωή στη νεκρή πραγματικότητα της εποχής του. Ο χώρος των αρχαίων ερειπίων, ο βράχος της Ακρόπολης αιχμαλωτίζει το φως του ήλιου και αντανακλά μια εκθαμβωτική λάμψη αναδύοντας παράλληλα μια αίσθηση μοναδική που η εμπειρία της ενεργοποιεί τη

<sup>17</sup> Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. 1ος, σελ. 280, Μπίρης, Αθήνα.

φαντασία του ποιητή και της δίνει διεξόδους καλλιτεχνικής έμπνευσης και κριτικού στοχασμού. Ο σύγχρονος κόσμος θα συνυπάρξει με τον παλιό και το νεκρό παρόν, θα αναστηθεί από την αχτίδα του φωτός που θα δώσει ζωή στα υπέροχα ερείπια. Όσο αντιφατικό κι αν φαίνεται οι τρεις διαστάσεις του χρόνου αλληλοσυναρτώμενες θα διαγράψουν μια πορεία υπέρβασης από ένα ξεχασμένο παρελθόν και ένα νεκρό παρόν σε ένα δυναμικό μέλλον. Το παρελθόν δρα ως καταλύτης και δυναμικά επενεργώντας αλλάζει την εικόνα των πραγμάτων και ταυτόχρονα λειτουργεί παρηγορητικά στην ψυχή του ποιητή. Ο χρόνος αποτελεί παραλλαγή δομικής αντίθεσης ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Η εικόνα της νεκρής αγοράς στην πρώτη στροφή αντικαθίσταται από το λαμπερό κόσμο των χρωμάτων στην τελευταία. Την αίσθηση της απογοήτευσης στην αρχή διαδέχεται η δυναμική αισιοδοξία των τριών καταληπτήριων στίχων. Έτσι εκφράζεται, διακηρυκτικά τουλάχιστον, το λογοτεχνικό και ευρύτερα αισθητικό όραμα του ποιητή σε μια "φθίνουσα" περίοδο της νεότερης ιστορίας της χώρας μας. Πάνω στο σώμα του ποιήματος ιχνογραφούνται τα κρυφά σήματα μιας επιθυμίας που ευαγγελίζεται το συνταίριασμα της αρχαίας παράδοσης με τις σύγχρονες κατακτήσεις του πολιτισμού. Κρυφό όραμα και επιθυμία του ποιητή είναι η ελπίδα για έναν καινούργιο και καλύτερο κόσμο. Για τον Εγγονόπουλο η ποίηση και η τέχνη, γενικότερα, είναι το μέσο με το οποίο η ανθρωπότητα θα οικοδομήσει το μέλλον της.

## 2. ΟΙ ΟΡΟΙ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

### 2.1. Η ΕΜΠΝΕΥΣΗ

Στοιχείο της ποιητικής δομής και θεμελιακή προϋπόθεση συγκρότησης του ποιητικού νοήματος αποτελεί η διαδικασία της έμπνευσης. Η αποκάλυψη του νοήματος προϋποθέτει και επιβάλλει ως θεμελιώδη ερμηνευτική σταθερά την διερεύνηση των συνθηκών γένεσης του ποιητικού φαινομένου. Ο Εγγονόπουλος, όπως και όλοι οι υπερρεαλιστές, αντιλαμβάνεται τη διαδικασία της ποιητικής σύνθεσης ως μια περιπλάνηση στο χώρο του ονείρου και του υποσυνείδητου, όπου η έμπνευση έρχεται ως αποτέλεσμα των συγκινησιακών αντιδράσεων και των απωθημένων ενορμήσεων του υποκειμένου.

Ο χώρος της ποιητικής έμπνευσης και η μεταφυσική υπόσταση των ποιητών απασχολεί τον ποιητή στο ποίημα "Η πλεκτάνη των ναυαγίων"<sup>18</sup> (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής). Οι ποιητές σαν <<στοιχεία>> ζουν μόνοι τους στις <<κορφές τῶν ξρημων λόφων>>, απόκοσμοι και μαγικοί, προσπαθώντας να

---

<sup>18</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 111-112.

αδράξουν την ένταση της έμπνευσης και της δημιουργίας: "Δέν γνωρίζω τί γίνεται μέ τή νύχτα, ή και τή μέρα ακόμη, στ' άγρια, τά ψηλά βουνά. Ξέρω, όμως, νά πώ γιά τά μυστηριώδη και παράξενα στοιχεία πού κατοικοῦνε μόνα τους στίς κορφές τῶν ξρημων λόφων". Η απομόνωσή τους όμως δεν είναι πραγματική. Ζουν στα άγρια και τα ψηλά βουνά αλλά ταυτόχρονα είναι κοντά και στην οχλοβοή της αγοράς. Με αυτό τον τρόπο ο ποιητής οριοθετεί το πεδίο εκδήλωσης της ποιητικής δημιουργίας. Ο χώρος της τέχνης και της ποιητικής έμπνευσης που αποδίδεται συμβολικά μέσα από τις αισθητικές συντεταγμένες του Ύψους είναι χώρος υψηλός και αυτόν διαλέγουν οι ποιητές για ενδιαίτημά τους: "Ξέρω νά πώ πολλά γιά τίς συνήθειές τους, και πώς δέν απομακρύνονται ποτέσ από τά σημεία -πάντα τά πιό ύψηλά- όπου ἐδιάλεξαν γιά μόνιμη διαμονή τους". Στην τεκμηρίωση της θεωρητικής του πρότασης ο ποιητής καταφεύγει στην εσωτερική διακειμενικότητα με παραπομπές σε δικά του ποιητικά κείμενα. Η απομόνωση, για παράδειγμα, των <<στοιχειῶν>> θυμίζει την απομόνωση του ποιητή στο αμέσως επόμενο ποίημα της συλλογής με τίτλο "Το σκυροκονίαμα των ηρωϊκῶν παρθένων"<sup>19</sup>:

"ἐκεῖ / ἀρέσει στόν ποιητή / ν' απομονώνεται / σέ μιάν υπερήφανη / - και γαλάζια- / μοναξιά // ἐκεῖ / σ' αὐτό τό ἔρμιο / ἀκροθαλάσσι..."

Στην "Πλεκτάνη των ναυαγίων" ο ποιητής μιλάει με σιγουριά και αμεσότητα (Ξέρω... Ξέρω...) φροντίζοντας να διαφοροποιήσει τον εαυτό του από τους τυχαίους διαβάτες-παρατηρητές της ζωής και της συμπεριφοράς των <<στοιχειῶν>>: "Πώς περνώντας ὁ διαβάτης, ἀπό μακριά ἀπό κοντά, μεσημέρι γιά βράδυ, τά διακρίνει, τά βλέπει, ἄλλοτε ν' ἀνεμίζουνε σάν πολεμικά μπαϊράκια, ἄλλοτε νά παίρνουν σχήματα ἀλλόκοτα, κατά προτίμησιν τεσσάρων ξύλων μέ μιὰ σκέπη ἀπό ξερά κλαριά πεύκου, ἴδια μέ τά τσαρντάκια πού στήνουν οἱ ἄλβανοί ποιμένες σάν ἦχο φλογέρας". Οι ποιητές ανεμίζουν ψηλά στον αέρα τα <<πολεμικά μπαϊράκια>>, τα λάβαρα- σύμβολα μιας εξέγερσης, ὅπως οραματίζεται ο ἴδιος ο Εγγονόπουλος, της αναταραχής που επέφερε στα πνευματικά πράγματα το κίνημα του υπερρεαλισμού. Η ἴδια λέξη δείχνει να τον απασχολεί και στο ποίημα "Αλεξιβρόχια"<sup>20</sup> της ἴδιας συλλογής:

"ἀπό καιρό τώρα / - και κάθε νύχτα- ἔρχεται ταχτικά / και μέ βασανίζει / και μέ σταυρώνει / και μέ πληγώνει βαθιά/ θανάσιμα - / ἡ λέξις / <<μπαϊράκι>> / κι' ἀνησυχῶ / ἀγριεμένος / κι' ὄλο ρωτάω / μά τί νά ναι τοῦτο πάλε / τί νά σημαίνει / ἄραγες / αὐτή / ἦ / καινούργια / ταραχή "

<sup>19</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ὁ. π., σελ. 113-115.

<sup>20</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ὁ. π., σελ. 90-92.

Άλλες φορές τα <<στοιχεία>> αυτά μεταμορφώνονται παίρνοντας αλλόκοτα σχήματα, παραπλανητικά. Η παραπλάνηση αυτή έχει σκοπό αφενός να συγκαλύψει ή να στρέψει την ανάγνωση στην επιβοηθητική χρήση άλλων κειμένων, αφετέρου να ορίσει την αμφισβητική λειτουργία της ποίησης ως μέρος μιας πλεκτάνης, ενός κατασκευαστικού σχεδιασμού. Η αναφορά του ποιητή στους <<άλβανους ποιμένες>> και στον ήχο της <<φλογέρας>> ανακαλεί εικόνα από το ποίημα "Ένα ταξίδι στο Ελμπασσάν" της ίδιας συλλογής, όπου τα <<πολεμικά μπαϊράκια>> και τα <<τσαρντάκια>> αντικαθιστά επιτελώντας την ίδια παρομοιωτική λειτουργία ένα <<τραγούδι>>:

"Τό Έλμπασσάν είναι μία πόλις μεγάλη, όπου μπορώ νάν τήν περιγράψω λεπτομερέστατα λέγοντας γιά ένα τραγούδι - σέ άγνωστη, βέβαια, γλώσσα - πάνω σέ τρεις νότες πού επανέρχονται άτελείωτα, μονότονα, πάντα οί ίδιες, από τό πρωϊ  
Ίσαμε τό βράδυ, στή φλογέρα πού παίζει ό τυφλός έπαίτης στή γωνιά του δρόμου"<sup>21</sup>.

Τα <<στοιχεία>> πάντοτε ταξιδεύουν στα μακρινά κι ανεξερεύνητα πελάγη της ποίησης χωρίς το ελάχιστο στήριγμα, ακόμη και με πεπαλαιωμένα καράβια: "Άλλοτε πάλι ταξιδεύουν σέ μακρινά κι' άνεξερεύνητα πελάγη, επιβαίνοντα πεπαλαιωμένων πετρελαιοφόρων, πάντοτε δέ, υπό έλληνοκαθολικήν σημαίαν, εις μνήμην βέβαια του θεού Πανός". Άλλοτε πάλι τα στοιχεία-ποιητές είναι οι <<μακρινοί ποντοπόροι>> που συναντάμε στο ποίημα "Στους φίλους των πόλεων"<sup>22</sup> της ίδιας συλλογής:

"καί μόνος τους σκοπός άποκαλύπτεται πώς  
είναι  
ή όσον τό δυνατόν ταχύτερα όμαδική  
σύλληψις  
των πιό μακρινών ποντοπόρων"

Τα ταξίδια των <<στοιχείων>> αντιστοιχούν στα ταξίδια της ποίησης. Και η δημιουργία ως περιπλάνηση παίρνει τη μορφή μιας προσφοράς ή μιας σύγκρουσης με την εξουσία: "Κι' έτσι, άπλή, φυσική, λογική, κι' ίσως ακόμη και ψυχαναλυτική συνέπεια είναι ν' αφήνουν, και τή νύχτα, άναμμένα τά φώτα στά έργοστάσια,

<sup>21</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ό.π., σελ. 100.

<sup>22</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ό.π., σελ. 139.

καθώς κι' αυτές τīs θεώρατες στίβες σκουπιδιών και τενεκέδων μέσ' στά χωράφια. "Όλα για τό μεγάλο θεό Πάνα". Η εξουσία προσπαθεί να εξουδετερώσει τη δύναμη των ποιητών. Όμως η προσπάθειά της είναι ατελέσφορη: "Όμως, τά ηλεκτρικά φῶτα είναι τελείως άχρηστα και μόνο ποῦ και ποῦ, κι' αυτό σέ πολύ άρραιά διαστήματα, χρησιμεύουν νά φωτίζουν άκρογιάλια πού δέρνει ό άνεμος, ξύλινες έγκαταλελειμμένες μπαράγκες, φύκια κι' άπολιθωμένα κόκκαλα προκατακλυσμιαίων τεράτων, ώς και μαρμάρινες προτομές αυτοκρατόρων και ποιητών". Τα στοιχειά στο τέλος του ποιήματος συναρτώνται άμεσα με την ποίηση και τους ποιητές. Η Φιλοκύπρου<sup>23</sup> γράφει ότι: "η παρουσία τους είναι αλλότρια και πρωτεύκη, η ύπαρξή τους επικίνδυνη και παραπλανητική για τους άλλους, αλλά και για τους ίδιους, ο τόπος τους η εξορία και το τοπίο τους η εγκατάλειψη". Η ταυτότητά τους αποκαλύπτεται μόνο σε εκείνους που μπορούν να γίνουν συμμέτοχοι του ποιητικού τους λόγου αλλά και της πλεκτάνης. Ο Εγγονόπουλος μιλάει καυστικά για τη μεταθανάτια τύχη των ποιητών. Βλέπει μέσα σε ένα τοπίο εγκατάλειψης τα <<ηλεκτρικά φῶτα>> να φωτίζουν τις μαρμάρινες προτομές των αυτοκρατόρων και των ποιητών. Με αυτό τον τρόπο ο ειρωνικός λόγος μετατρέπεται σε αυτοαναφορικό, καθώς εμπεριέχει την πίκρα του εγκλεισμού και της εγκατάλειψης. Η ιδέα της σκοτεινής πλεκτάνης σε βάρος του ποιητή επανέρχεται συχνά στο έργο του:

"Καμμιάν άμφιβολία δέ χωροῦσε πιά. Μιάν άνήκουστη άπάτη παιζόταν εις βάρος μου. Κατάλαβα πώς είχα πέσει άνίδεο θῦμα μιᾶς άισχρῆς και τρομερᾶς πλεκτάνης. Άμέσως άνελογίσθην τό μέγεθος τοῦ δλου σφάλματός μου, κάθησα χάμω και έκλαψα πικρά".

(Ένα ταξίδι στο Ελμπασσάν ΙΙΙ)<sup>24</sup>

Γίνεται φανερό από τα παραπάνω ότι η πραγματική ταυτότητα των <<στοιχειών>> είναι η ποιητική. Στη δημοτική μας παράδοση, όμως, έχουν και μια άλλη διάσταση μεταφυσική. Στα δημοτικά μας τραγούδια, για παράδειγμα, η έννοια περιλαμβάνει τις υπερφυσικές και ακατάβλητες από τον άνθρωπο δυνάμεις του αέρα, της θάλασσας και της φωτιάς. Στον "Ερωτόκριτο" μάλιστα περιγράφεται χαρακτηριστικά η μεταφυσική τους δύναμη:

"Σάν περιστέρες δντε δοῦν τή θάλασσα άγριεμένην,  
και τήν Άνατολήν θαμπήν, τή Δύση γρινιασμένην,

<sup>23</sup> Έλλη Φιλοκύπρου, *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων*, Διάυλος, Αθήνα 1996, σελ. 133.

<sup>24</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 103.

καί κάμει άντάρα καί βροχή, καί ό ούρανός μαυρίσει,  
κι από φωλιές καί κοίτες τως άνεμος τσί ξορίσει,  
καί τά στοιχειά άνακατωθούν, καί τ' άστρικά μανίσουν...".  
(κεφ. 4, 1823-1827)<sup>25</sup>

Ο Εγγονόπουλος περιγράφει το χώρο της ποίησης αλλά και τους ποιητές με όρους φυσικούς και μεταφυσικούς. Παρουσιάζει τους ποιητές έτσι όπως η λαϊκή αντίληψη θεωρεί τα <<στοιχειά>>, ως μαγικά, δηλαδή, και υπερφυσικά όντα που ασκούν επίδραση πάνω στους ανθρώπους και τα πράγματα. Είναι όντα που η λαϊκή παράδοση τα ταυτίζει με τη μαγεία και το μυστήριο. Τέτοια ήταν οι νεράιδες, οι λάμιες, τα αερικά, τα στοιχειά των δασών, των ποταμών, της βρύσης και άλλα. Για τον Εγγονόπουλο οι ποιητές είναι και αυτοί <<στοιχειά>> που έχουν αυτές τις <<δαιμονικές>> δυνάμεις, οι οποίες δεν είναι άλλες από τις ζωογόνες δυνάμεις της φύσης και της ανθρώπινης ύπαρξης.

\* \* \*

Το ποίημα "Ο Σεβάχ Θαλασσινός" <sup>26</sup> από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" έλκεται από τη δυναμική της ψυχανάλυσης και χρησιμοποιεί τη ρητορική του μύθου για να περιγράψει τις γενετικές συνθήκες της έμπνευσης: "είν' ή ψυχή μου συχνά / ένα σοκάκι στη Μύκονο / σάν άρχινάη νά βραδιάζη / καί παίρνουν οι γυναίκες / καί τοποθετούν έρωτικά / χάμω στό δρόμο / σέ σχήματα γεωμετρικά / μονότονα / δλα μπλέ γυαλιά / - μπλέ ποτήρια / μπλέ καράφες / πόθους μπλέ / βιολιά / λουλούδια / χαλίκια / δλα / από μπλέ γυαλί - / μακριά άπ' τόν ήλιο / πάνω στό χώμα / στό δρόμο / άπ' όπου πέρασ' ό ήλιος / καί δέν πρόκειται / - άλλωστε - / νά ξαναπεράση πιά". Η αναφορά στην <<ψυχή>> σηματοδοτεί την εναρκτηκή διαδικασία της έμπνευσης και δηλώνεται ως χώρος υποδοχής των εννοιών και των συναισθηματικών αντιδράσεων του υποκειμένου. Όλη η σκηνή προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά μιας μυστικής τελετής με ερωτικούς συμβολισμούς, αφού στη διαδικασία της έμπνευσης συμμετέχουν οι γυναίκες ως αποδέκτες των πόθων και των εσωτερικών μεταμορφώσεων του υποκειμένου. Οι γυναίκες συμμετέχουν τοποθετώντας σε γεωμετρικά σχήματα<sup>27</sup> <<μπλε γυαλιά, ποτήρια και καράφες,

<sup>25</sup> *Ερωτόκριτος*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, Αθήνα 1998, σελ.328.

<sup>26</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 69.

<sup>27</sup> Το ίδιο επιθετικό σύνολο απαντάται και στο ποίημα "Γοτθική πιερία" (Η επιστροφή των πουλιών):



πόθους, βιολιά, λουλούδια και χαλίκια, όλα από μπλε γυαλί>>, κατά τον ποιητή. Σε μια πραγματολογικού χαρακτήρα παρέκβαση, η περιγραφή παραπέμπει στα αγγεία της γεωμετρικής περιόδου, όπου οι καλλιτέχνες αγγειοπλάστες ζωγράφιζαν πάνω στην κιτρινωπή ή υπόλευκο επιφάνεια των αγγείων με στιλπνό μελανό ή καστανό χρώμα παραστάσεις σε σχήμα ρόμβων, τριγώνων, αγκυλωτούς σταυρούς, τεθλασμένες γραμμές, ομόκεντρους κύκλους, μαιάνδρους, σπείρες, κ. α.<sup>28</sup> Σε μια σημειολογικού τύπου παρέκβαση μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι τα χρώματα έχουν ιδιαίτερους συμβολισμούς στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Το μπλε χρώμα σε συνδυασμό με την αναφορά στη Μύκονο δίνει ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο στο συμβολισμό των στίχων: Μύκονος + μπλέ=θάλασσα, θρήνος, θλίψη. Η λέξη μάλιστα <<μπλε>> στην αγγλική γλώσσα εκτός από το κυανούν χρώμα σημαίνει μεταφορικά και την αθυμία ή τη μελαγχολία. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εικόνα έχει στοιχεία αποκαλυπτικά, αφού θυμίζει στίχους από την "Αποκάλυψη" του Ιωάννη:

"καί ἐνώπιον τοῦ θρόνου ὡς θάλασσα ὑαλίνη ὁμοία κρυστάλλῳ"  
(Αποκάλυψη, Κεφ. Δ, στ. 6)<sup>29</sup>

Στην αρχαιότητα, εκτός από τους κατοίκους της Μεσοποταμίας, οι υπόλοιποι λαοί αγνοούσαν το μπλε χρώμα. Ήταν, άλλωστε, το πρώτο χρώμα που δεν ανακαλύφθηκε στη φύση αλλά δημιουργήθηκε με μυστικές συνταγές. Με το μπλε χρώμα οι αρχαίοι Αιγύπτιοι διακοσμούσαν τις σαρκοφάγους, τις μάσκες, τους σκαραβαίους, τα κεραμικά και τα ειδώλια. Για τους Ρωμαίους ήταν σύμβολο του θανάτου και του πένθους. Οι γυναίκες των Βρετόνων έβαφαν το σώμα τους βαθυγάλαζο, όταν επρόκειτο να επιδοθούν σε τελετές οργίων. Από τα τέλη του 16-ου αιώνα και εξής το μπλε γίνεται το πλέον ηθικά και κοινωνικά αποδεκτό χρώμα<sup>30</sup>. Στους ηρωικούς χρόνους κάποιο υλικό από βαθύ κυανούν το χρησιμοποιούσαν για τον καλλωπισμό έργων από μέταλλο, κυρίως όπλων και πανοπλιών. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή της ασπίδας του Αγαμέμνονα στον Όμηρο:

"Τοῦ δ' ἦτοι δέκα οἴμοι ἔσαν μέλανος κυάνοιο,

---

"Ἔστω καί ἄν ἀπαιτηθῆ ἡ ἐρήμωσις τῶν λατομείων ἐντός σκαφάνδρων, ἡ τοποθέτησις πουλιῶν, σέ γεωμετρικά σχήματα, ἐπὶ τῶν ἐπάλλεων, ἡ ἄγρα τῆς αὔρας στήν ἀφροδίσια γύμνια τοῦ δάσους".

<sup>28</sup> Χρήστου Τσουντα, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης*, Αθήνα 1981, σελ. 91.

<sup>29</sup> *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, μετ. Γιώργος Σεφέρης, Ίκαρος, Αθήνα 1975.

<sup>30</sup> Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d' une couleur*, Seuil, Paris 2000.

δώδεκα δέ χρυσοῖο καί εἴκοσι κασσιτέροιο·  
κυάνεοι δέ δράκοντες ὄρωρέχατο προτί δειρήν...".  
(Ιλιάδα, λ', 24-26)<sup>31</sup>

Στον Όμηρο επίσης το επίθετο <<κυανούς>> συμβόλιζε το μέλαν και σκοτεινό χρώμα του πένθους:

1. Ὡς ἄρα φωνήσασα κάλυμμι' ἔλε δῖα θεάων  
κυάνεον, τοῦ δ' οὔ τι μελάντερον ἔπλετο ἔσθος.  
(Ιλιάδα, ω', 93-94)<sup>32</sup>

2. καί τόν μέν μετά χερσίν ἐρύσατο Φοῖβος Ἄπόλλων  
κυανή νεφέλη, (...)  
(Ιλιάδα, ε', 144-345)<sup>33</sup>

3. Τῷ δ' ἐπί κυάνεον νέφος ἦγαγε Φοῖβος Ἄπόλλων  
οὐρανόθεν πεδιόνδε, κάλυψε δέ χῶρον ἅπαντα  
(Ιλιάδα, ψ', 188-189)<sup>34</sup>

Η ποιητική δημιουργία έχει σημείο εκκίνησης το οποίο καθορίζεται από την αλληλεπίδραση παραγόντων, εσωτερικών και εξωτερικών. Ο Εγγονόπουλος περιγράφει τη στιγμή της έμπνευσης αλλά και ολόκληρη την ποιητική δημιουργία ως μια διαδικασία επώδυνη, που απαιτεί επίταση των πνευματικών δυνάμεων, και στην οποία ο ποιητής <<αντοχειριάζεται>>, με την έννοια ότι εισχωρεί στα μύχια της ύπαρξής του, για να φανερώσει τη δική του αλήθεια των πραγμάτων, ως μια κατάθεση ψυχής. Παραστατικά αποδίδει τη στιγμή αυτή ως μια διείσδυση-κατάδυση τραυματική στον εγκέφαλο, με την οποία περνάει στα απέραντα βάθη του ασυνείδητου και περιπλανιέται στις σκοτεινές πλευρές του: "τότες εἶν' ἀκριβῶς / ἢ ὦρα / ὅπου κι' ἐγώ / περνῶ ἀπαλά τό χέρι μου / στή βάση τοῦ κρανίου μου / καί τό βυθίζω ἀπότομα / - βαθιά - / μέσ' στό κεφάλι μου / καί τραβῶ ἔξω / τό μυαλό μου / καί στίβω ἤρεμα / τή φαιά μου οὐσία / ἀνάμεσα / στά δάχτυλά μου". Έχει ήδη επισημανθεί η διακειμενική συσχέτιση της ενότητας αυτής με το ποίημα "Γύψ και

<sup>31</sup> Homeri opera, *Ilias*, vol. II, editid by David Monro et Thomas W. Allen, Oxford Classical Texts, Εκδ. Καρδαμίτσα.

<sup>32</sup> Homeri Opera, *Ilias*, vol. II, ό. π..

<sup>33</sup> Homeri, Opera, *Ilias*, vol. I, ό. π..

<sup>34</sup> Homeri, Opera, *Ilias*, vol. II, ό. π..

Φρουρά"<sup>35</sup> της ίδιας συλλογής. Η αναφορά εκεί: "κι' ίσως / - άκόμη - / ώσάν τά γυάλινα / τρυπάνια / μέσα στους / λεπτούς / έγκεφάλους / τών / ποιητών" δημιουργεί μια διακειμενική αντιστοιχία με την περιγραφόμενη επέμβαση στο ποίημα <<Ο Σεβάχ Θαλασσινό>>. Στο ποίημα που εξετάζουμε θα περιορίσουμε την ερμηνεία στο πρόβλημα της ποιητικής έμπνευσης και δημιουργίας, την οποία ο ποιητής περιγράφει ως μια επώδυνη διαδικασία που σχετίζεται με το υποσυνείδητο και αποδίδεται με όρους ψυχαναλυτικούς: "κι' όταν δλα / τά ύγρά / χυθούν / - χωρίς φωνές - / καταγής / μνήσκει μονάχα / μέσα στην άπαλάμη μου / - και ζει - / ένα μικρό λουλούδι / πού τό ζητούσα / από παιδί / και πού μοῦ χαϊδεύει τό μέτωπο / μέ τά λευκά του / χέρια / και μοῦ μιλεί στοργικά / και μοῦ / λέει / για τά δνειρα / πού σφυροῦν τή νύχτα / τόσο ήρεμα / τόσο πονετικά / - σά δάχτυλα / σά δάκρυα - / μέσα στά έρείπια / τής Παλμύρας / μέσα στά νεκρά παλάτια / τής Βαβυλώνας". Δρώσα μονάδα της ενότητας είναι το <<μικρό λουλούδι>>, σύμβολο μιας απωλεσμένης παιδικής αθωότητας και δύναμη που ενεργοποιεί μέσω του ονείρου την ποιητική έμπνευση. Πιστεύουμε ότι το λέξημα <<λουλούδι>> σε συνδυασμό με το <<μπλε>> χρώμα των πρώτων στίχων πρέπει να αποτελεί προϊόν συνειρμικής σύμμιξης και διακειμενικής συγγένειας με το <<γαλάζιο άνθος>> του Νοβάλις. Ο Γερμανός ποιητής δημοσίευσε το 1802 την ιπποτική μυθιστορία "Χάινριχ φον Όφτερντινγκεν"<sup>36</sup> της οποίας θέμα ήταν οι μυστικιστικές και ρομαντικές αναζητήσεις ενός νεαρού ποιητή. Το όραμα που διακατέχει τον ποιητή, η εικόνα ενός <<μπλε λουλουδιού>> έγινε σύμβολο του ρομαντικού πάθους και αποτέλεσε μοτίβο της ρομαντικής ποίησης.

Τα όνειρα αισθητοποιούν τις συνθήκες της ποιητικής έμπνευσης και η ποίηση μορφοποιεί την αίσθηση της ερήμωσης και του τραγικού αδιεξόδου. Οι τοπωνυμικές αναφορές στο ποίημα που εξετάζουμε (Παλμύρα, Βαβυλώνα), πέρα από τον εξωτικό μυστικισμό και τις ρομαντικές απηγήσεις τους από την <<ποιητική των αρχαίων ερειπίων>> των χρόνων του Διαφωτισμού<sup>37</sup>, η πρώτη με τα ερείπια

<sup>35</sup> Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Για μια μεθοδολογία ανάλυσης υπερρεαλιστικών κειμένων*, Δωδώνη, ό. π., σελ. 110.

<sup>36</sup> Στον Πρόλογο της γαλλικής μετάφρασης του κειμένου ο Henri Albert σημειώνει ότι αυτή η αόριστη έμπνευση η οποία πρέπει να οφείλεται σε μια γλυκύτητα πολύ ποιητική, συμβολίζεται στο έργο του Novalis με ένα μυστικό λουλούδι που οδηγεί σε ένα άγνωστο και αδιάβατο τόπο. Το μπλε λουλούδι είναι το αινιγματικό ψάρι των πρώτων χριστιανών, είναι οι Άγιοι Τόποι των Σταυροφόρων, είναι μερικές φορές το απαγορευμένο φρούτο, η αγάπη που δίνει η γνώση, η ομορφιά....". Βλέπε: Novalis, "*Heinrich von Ofterdingen*". Στη γαλλική έκδοση: "*Henri d' Ofterdingen*, Traduit et annoté par Georges Polti et Paul Morisse, Préface de Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, MCMVIII.

<sup>37</sup> Λίζυ Τσιρομάνου, *Εσωτερική ταχύτητα*, "Νεκρομαντική τέχνη", ό. π., σελ.303-304.

και τους νεκρικούς πύργους της και η δεύτερη με τα νεκρά παλάτια, έχουν και πραγματολογικό περιεχόμενο. Στη Βαβυλώνα, για παράδειγμα, υπήρχε η πλακόστρωτη Πομπική οδός, η οποία περνούσε από το ανάκτορο και την πύλη της Ιστάρ, οι τοίχοι της οποίας ήταν διακοσμημένοι με γαλάζια εφυάλωση. Ο γνωστός εξάλλου Πύργος της Βαβέλ είχε στην κορυφή του ναό με ίδιου χρώματος διακοσμημένα γυαλιά. Η βαβυλωνιακή τέχνη οφείλει τη φήμη της στα μνημεία της αρχιτεκτονικής και της διακοσμητικής, κορυφαία έκφραση της οποίας ήταν οι εφυαλωμένοι οπτόπλινθοι του ανακτόρου του Ναβουχοδονόσορα και της Πύλης της Ιστάρ. Το γυαλί και το γαλάζιο χρώμα της διακόσμησης μπορούμε να υποθέσουμε ότι σχετίζονται με μπλε γυαλιά, ποτήρια, καράφες, πόθους, κ. α. που αναφέρει στην πρώτη ενότητα ο Εγγονόπουλος.

Το <<μικρό λουλούδι>>, σύμβολο αυτής της ανεξιχνίαστης δύναμης που μένει στα χέρια του ποιητή μετά το <<στήψιμο>> της φαιάς του ουσίας <<μιλάει>> και για τη ζωή που ζει ο τελευταίος απομονωμένος στο σπίτι της ψυχικής ερήμωσης, φτιαγμένο και αυτό από το μπλε γυαλί της θλίψης: "καί μου λέει άκόμα / καί γιά τή ζωή / πού ζῶ / ἤσυχα / ἤρεμα / μέσα στό μεγάλο / ἔρημο σπίτι / - ὄλο ἀπό μπλέ γυαλί - / ἐκεῖ ὅπου ζοῦν / μόνο / τά πουλιά / ὀλομόναχος / ἀκίνητος / μέσα στά ἤλεκτροφόρα / σύρματα / τῆς κοιλιᾶς ΤΗΣ". Το μοτίβο του λουλουδιού που μιλάει το συναντάμε και στο ποίημα "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής":

"... καί ψάρια / κίτρινα / πού μιλοῦν/ σά λουλούδια"<sup>38</sup>.

Στο πλαίσιο της διακειμενικής διεργασίας η ερμηνεία θα στραφεί προς την αποκωδικοποίηση των συμβόλων και την αποσαφήνιση των εννοιολογημάτων, που κρύβουν οι δεσπίζουσες λεκτικές μονάδες. Τα <<πουλιά>> συμβολίζουν την ψυχή και τις επιθυμίες του υποκειμένου. Αποτελούν ταυτόχρονα σταθερή <<εννοιακή μονάδα>> στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου. Χαρακτηριστική είναι η παρουσία των πουλιών στο ποίημα "Βενζίνη" από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" και στο ποίημα "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" από την ομώνυμη συλλογή. Η δεύτερη <<μονάδα>> είναι λεκτική και περικλείεται στο αντωνυμικό κτητικό <<ΤΗΣ>>, που υπονοεί την τέχνη του ποιητή. Μέσα στα σπλάχνα της τέχνης του βρίσκεται κλεισμένος ο ποιητής, στα φωτεινά αλλά και θανατηφόρα <<σύρματα τῆς κοιλιᾶς ΤΗΣ". Εύλογοι είναι οι συνειρμοί για τους κινδύνους που αποκόμισε ο ποιητής από την τέχνη του. Την <<ανατομική>> απόδοση της τέχνης συναντήσαμε και στο ποίημα "Ελεωνόρα" που βρίσκεται στην πρώτη συλλογή του ποιητή. Θα επαναλάβουμε τους στίχους:

<sup>38</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 83.

"ή κοιλιά της είναι / ή ιστορία / του Βέλθανδρου και της Χρυσάντζας / ή ιστορία / του / γαϊδάρου / του λύκου και της άλωπους"<sup>39</sup>.

Ο τρόπος της ποιητικής δημιουργίας έχει για τον Εγγονόπουλο τα χαρακτηριστικά της περιπλάνησης: "κι' ενώ μαίνεται γύρω μου ή καταιγίδα / και σκεπάζει / τό κατάστρωμα / του ξρμου / καραβιού μου / ή άγριεμένη θάλασσα / μέ τά πόδια / γυμνά / σκαρφαλώνω / στό πιο ψηλό κατάρτι / και κρατώ σφιχτά / μέσα στά χέρια / ένα ποτήρι / άπό μπλέ γυαλί". Η ποίηση είναι μια μυητική τελετουργία. Στον Εγγονόπουλο το καράβι είναι συμβολισμός της ποίησης· μέσα σ' αυτό περιπλανιέται και παλεύει με την καταιγίδα και την άγριεμένη θάλασσα. Το μοτίβο έχει ομηρική και γενικά αρχαιοελληνική προέλευση. Ο Εγγονόπουλος αποσπά υλικό από την αφήγηση του Οδυσσέα ή από τον Αργοναυτικό μύθο και ανασυνθέτει εικόνες που μεταστοιχειώνουν το θέμα της περιπλάνησης. Μέρος της μυητικής τελετουργίας είναι και η εικόνα του υποκειμένου που κρατάει στα χέρια του, για να το περισώσει, τό "μπλέ τό γυάλινο ποτήρι" μέσα στο οποίο είχε βάλει τις λέξεις-σύμβολα της ποιητικής του δημιουργίας και αποδίδει σπονδές στην <<άγριεμένη θάλασσα>> (τά δυο του χέρια, τα υγρά που έπεσαν από τα δάχτυλά του, το μικρό άσπρο λουλούδι και το μακρύ μπλε ή ροζ γυαλί που ήταν ΑΥΤΗ). Ο δεικτικός αντωνυμικός τύπος συστοιχεί με τον κτητικό που χρησιμοποίησε σε προηγούμενη παράγραφο του ποιήματος. Και οι δυο μαζί αποτελούν σημαίνουσες μονάδες της Τέχνης. Τα αποσιωπητικά που στιχικά ανακόπτουν την αφήγηση στο οριακό της σημείο προσημαίνουν και τη διακοπή της έμπνευσης.

Οι φωνές με τη συνοδεία μουσικής, σα χορός αρχαίας τραγωδίας, έρχονται από τα βάθη του ασυνείδητου αφυπνίζουν την έμπνευση: "κι' οί φωνές / ταράζουν / τή νύχτα / σά φωνές / σάν άγρια / μονωδία / μέ γυναίκες κραυγές / τή συνοδεία / - βέβαια - / πιάνου / βιολιού / ή και πλαγιαύλου / άκόμπ". Οι φωνές μετατρέπονται αφηνιδιαστικά σε δρων υποκείμενο με καθαρτήριο ρόλο αποδραματοποιώντας έτσι τη συμβολοποιημένη απόδοση των εντάσεων που βρίσκονται απωθημένες στα βάθη του μυαλού του υποκειμένου. Στη σκοτεινή πλευρά του εγκεφάλου υπάρχει απομονωμένη η πηγή της συνείδησης, που είναι και η αφετηρία της ποιητικής δημιουργίας. Αυτή η πλευρά του ανθρώπου σύμφωνα με τον Εγγονόπουλο είναι και η πιο δημιουργική. Οι <<φωνές>> υποστασιοποιούν εικόνες ή πρόσωπα που έρχονται από το παρελθόν. Μοιάζουν με Ερινύες που καταδιώκουν το υποκείμενο όχι για να το εκδικηθούν αλλά για να του υπομνήσουν την πηγή της έμπνευσης. Διακειμενικά στο σημείο αυτό οι στίχοι φαίνεται να ανήκουν σε μια μεγάλη παράδοση από την ευρωπαϊκή και την ελληνική ποίηση, η οποία χρησιμοποιεί το

<sup>39</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 42.

ίδιο μοτίβο. Οι <<Φωνές της νύχτας<sup>40</sup>>>, για παράδειγμα, είναι τίτλος ποιητικής συλλογής του Νικόλαου Κάλας που εξέδωσε το 1933. Το ποίημα του Εγγονόπουλου είναι γεμάτο εικόνες που μορφοποιούν την αίσθηση και την ανάγκη της ποιητικής έκφρασης. Μπορεί το λουλούδι που μιλάει να είναι το <<μάτι>> του μυαλού του υποκειμένου (όφθαλμός τής διανοίας) που φέρνει διαρκώς μπροστά του εικόνες μέσα στις οποίες μπορεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του.

Ο υπότιτλος του ποιήματος δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα σχέση <<παρακειμενικότητας>> με τις "Εξομολογήσεις" του Ιερού Αυγουστίνου: "tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo". Η Αμπατζοπούλου μεταφράζει τους στίχους: "Όμως εσύ ήσουν βαθύτερος από ό,τι πιο βαθύ έχω μέσα μου, και υψηλότερος από ό,τι πιο υψηλό έχω μέσα μου"<sup>41</sup>. Πιστεύουμε ότι ο Εγγονόπουλος δεν αναφέρεται στο Θεό, όπως ο Ιερός Αυγουστίνος, αλλά στο κοσμικό μυστήριο το οποίο επιχειρεί μέσα από την τέχνη να αποκαλύψει. Στο σημείο αυτό πιστεύουμε επίσης ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου βρίσκεται σε σχέση <<υπερκειμενικότητας>> με το ποίημα "Το τραγούδι των Αργοναυτών"<sup>42</sup> του Άγγελου Σικελιανού. Στο ποίημα αυτό ο ποιητής επαναδιατυπώνει τον Αργοναυτικό μύθο εκλαμβάνοντας τις έννοιες του ταξιδιού και της περιπλάνησης ως μεταφορική υποδήλωση της μυθικής διαδικασίας με την οποία το υποκείμενο διεισδύει στα μυστικά της ποίησης και της ζωής. Ο εντοπισμός της διακειμενικής σχέσης θα στραφεί σε επίπεδο δομών βάθους, εφόσον σε επίπεδο δομών επιφανείας δεν υφίσταται καμιά ομοιότητα (μορφολογική, γλωσσική). Θα αποδεχτούμε δηλαδή την κοινή σημασιολογική στόχευση των δύο ποιημάτων, το συμβολισμό του ταξιδιού ως μυθικής διαδρομής των υποκειμένων στο κοσμικό (Σικελιανός) και στο ποιητικό γίνεσθαι (Εγγονόπουλος). Το "Τραγούδι των Αργοναυτών" είναι η λαχτάρα για τη ζωή, όπως την οραματίζεται η ψυχή του ποιητή Άγγελου Σικελιανού<sup>43</sup>. Ο "Σεβάχ Θαλασσινός" είναι η περιπλάνηση του ποιητή Εγγονόπουλου στα μονοπάτια της έμπνευσης και η μυθική του διαδρομή στις μυστικές πλευρές της ποιητικής δημιουργίας. Σημείο συνάντησης των δύο ποιητών αποτελεί η παρουσία των κοινών ποιητικών συμβόλων, του καραβιού και της <<τρικυμίας>>. Ο Σικελιανός στηριζόμενος στο κείμενο της Οδύσσειας και των Αργοναυτικών γράφει:

---

<sup>40</sup> Νικόλαος Κάλας, *Γραφή και Φως*, Ίκαρος, Αθήνα 1998, σελ. 45-56.

<sup>41</sup> Αγίου Αυγουστίνου, *Εξομολογήσεις*, πρώτος τόμος, βιβλ. τρίτο, 6, 11, μτφρ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 1997, σελ. 179.

<sup>42</sup> Άγγελος Σικελιανός, "Πάσχα των Ελλήνων", *Λυρικός Βίος*, τόμ. Δ', Ίκαρος, Αθήνα 1992, σελ. 58-70.

<sup>43</sup> Θεόδωρος Ξύδης, Άγγελος Σικελιανός, Ίκαρος, Αθήνα 1979, σελ. 138-139.

[ ... ] Μηδέ π' ἀκούει τ' ἀλόγιαστο τραγούδι, στό κατάρτι  
δεμένος, κ' οἱ συντρόφοι του σκυμμένοι στά κουπιά,  
σάν τούς ἐβούλωσε τ' αὐτιά, λάμνουν γοργά, γιά νά ῥθει  
ἡ ὥρα, ἀπό τόν κίνδυνο, πού θά μακρύνουν πιά ...

>>Μοίρα θεϊκή, κι ἀπάνω μας ἀκράτητη ξαμώνει ...  
Ξέστηθη λάμπει ἀγνάντια μας, πανώρια ἢ τρικυμιά ...  
Σειρήνων γέλια ἀκούγονται, καί οἱ Τρίτωνες δαιμόνιοι  
σαλπίζουνε τριγύρα μας μιά πλέρια ἐπιθυμιά ...

Ο Εγγονόπουλος επαναχρησιμοποιεί τα ίδια μοτίβα και αργότερα στην παρωδιακών προθέσεων αλλά με δραματικό υπόβαθρο συνθετικό ποίημα "Ο Ατλαντικός"<sup>44</sup>. Η παρωδία λειτουργεί ως πρόσχημα συγκαλυμμένης δραματικότητας, εφόσον ο θεματικός πυρήνας του ποιήματος συμπυκνώνει την υπαρξιακή αγωνία και τη λαχτάρα του ποιητή για την τελική κατάληξη του ταξιδιού-συμβόλου της ζωής και της ποιητικής δημιουργίας. Γράφει ο Εγγονόπουλος στον <<Ατλαντικό>>:

"... σίφουνες μπόρες θά μᾶς βαρέσουν  
καί - μᾶς ἀρέσουν δέ μᾶς ἀρέσουν -  
τί τρυκιμίες καί τί κακό!  
θά ὀρμᾶνε τά κύματα νά μᾶς καταποντίσουν  
οἱ κεραυνοί θά μᾶς καμτσικίζουνε τόν οὐρανό  
ἀρμυρά νερά πού θά μᾶς ραντίσουν  
σάν κάτω νά βρισκόμαστε ἀπό κρουνό!

[ ... ]

καί - ὡς ὄλα ἀλλάζουν - νά ἡ ὀμίχλη  
τό καράβι διεισδύει μέσ' στήν ὀμίχλη  
ἀδύνατο νά δοῦμε ἐμπροστά μας  
μπερντέδες ἢ θολούρα σκάλες  
κι' ἀρχίζουνε νά πέφτουνε  
οἱ στάλες  
οἱ πρῶτες τῆς βροχῆς  
κι' ὁ ἄνεμος ἄγριος ξάφνης σπκώνεται  
μᾶς παίρνει ξάρτια  
παίρνει τίς βάρκες παίρνει κατάρτια  
τά πάντα ἀπ' τό καράβι μᾶς ξερριζώνει

<sup>44</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, Ἴκαρος, Αθήνα, 1985, σελ. 163-164.

μέ μουγγρητά μᾶς περιζώνει  
καί τό ξυλάρμενο σκαμπανεβάζει  
-τί μακροῦά πού εἶστε τῆς πάτριος γῆς εἰκόνες!-  
κάτω μας ἀνοίγονται τῆς ἄβυσσου οἱ λειμῶνες[ ... ]

Πιστεύουμε ὅτι ἡ σχέση τοῦ Εγγονόπουλου με τὸ Σικελιανό εἶναι οὐσιαστική καὶ δὲν περιορίζεται μόνο στο συγκεκριμένο ποίημα, παρόλο πὺ εἶναι δύσκολα ἀνιχνεύσιμη σε ἐπίπεδο δομῶν ἐπιφανείας. Ἰχνη ἰσχυρὰ τῆς ἐπίδρασης τοῦ Σικελιανοῦ μποροῦμε νὰ ἐντοπίσουμε σε ἐπίπεδο δομῶν βάθους, διάσπαρτα στο ποιητικό ἔργο τοῦ Νίκου Εγγονόπουλου. Θα κλείσουμε τέλος τὴν ἀναφορὰ μᾶς στὴν παρουσία τοῦ κοινού θεματικού μοτίβου <<τῆς τρικυμίας>> καὶ τοῦ <<καραβιού>> πὺ καταποντίζεται καὶ στους δύο ποιητές με τὴν παρατήρηση ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα πανάρχαιο μοτίβο πὺ συναντάται διαχρονικά με διαφορετικούς συμβολισμούς. Στὴν ομάδα τῶν <<υποκειμένων>> τοῦ ἐγγονοπουλικού <<υπερκειμένου>> θα μποροῦσαμε νὰ προσθέσουμε καὶ τὰ ἀποσπάσματα τῶν ποιημάτων τοῦ λυρικοῦ ποιητῆ Ἀλκαίου, ὁ ὁποῖος ὅμως παραδίδει τὸ μοτίβο με πολιτικούς κυρίως συμβολισμούς. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὰ ἀποσπάσματα:

1. "τόδ' αὔτε κῦμα τῷ προτέρῳ νέμῳ  
στείχει, παρέξει δ' ἄμμι πόνον πόλυν  
ἄντλην ἐπεὶ κε νᾶος ἔμβαι

.....

φαρξώμεθ' ὡς ὤκιστα  
ἔς δ' ἔχυρον λίμενα δρόμῳμεν,  
καὶ μή τιν' ὄκνος μόλθακος  
λάχη·"

(ἀπόσμ. 1)<sup>45</sup>

2. "ἄσυννέτημμι τῶν ἀνέμων στάσιν,  
τό μὲν γάρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,  
τό δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὄν τό μέσσον  
νᾶϊ φορήμμεθα σύν μελαίνοι  
χείμωνι μόχθεντες μεγάλων μάλα·  
πέρ μὲν γάρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,  
λαῖφος δέ πάν ζάδηλον ἦδη,  
καὶ λάκισες μεγάλαι κάτ αὔτο,  
χόλαισι δ' ἄγκονναι, τά δ' ὀήϊα

<sup>45</sup> Ἀλκαῖος- Σαπφώ, Ἀπαντα, Κάκτος, Ἀθήνα 1996, σελ. 18.



.....  
τοι πόδες ἀμφότεροι μένοισιν  
ἐν βιβλίδεσσι· τοῦτο με καί σάοι  
μόνον· τά δ' ἄχματ' ἐκπεπ[ ] ἄχμενα....."  
(απόσπ. 36)<sup>46</sup>

Πρόκειται για ένα πανάρχαιο μοτίβο που απαντάται διαχρονικά σε όλες τις περιόδους της ελληνικής ποίησης. Ενδιαφέρον έχει η διερεύνηση του συμβολισμού του καραβιού στο πλαίσιο της χριστιανικής θρησκευτικής παράδοσης.

## 2.1. ΟΙ ΠΡΟΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΩΣΗΣ

Η άποψη του Εγγονόπουλου για τους γενεσιουργούς παράγοντες της νέας ποίησης διατυπώνεται στο δεύτερο μέρος του ποιήματος "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν Π"<sup>47</sup> από την ομώνυμη συλλογή. Ένα πρόσωπο που ανακαλεί συχνά η ποιητική μνήμη είναι και αυτό του Ιταλού Γουλιέλμου Τσίτση: "Αιώνια ή μνήμη τοῦ εὐγενεστάτου Ὄθωμανοῦ Ἀλή Χαντζάρ ἐφένδη, ποτέ ἀνωτάτου ὑπαλλήλου τῆς Αυτοκρατορίας, ὅστις μεγάλως εὐεργέτησε τὴν ἀνθρωπότητα, βοηθούμενος ἀπὸ Ἰταλόν τινα, Γουλιέλμο Τσίτση λεγόμενο". Ερευνητικά δεν επιβεβαιώνεται η ιστορική ταύτιση των αναφερόμενων προσώπων, παρατήρηση που οδηγεί στη διαπίστωση ότι και τα δύο προέρχονται από τον κόσμο της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή. Αν όμως ενταχθούν σε ένα ευρύτερο σημασιολογικό πλαίσιο, που να απηχεί τις αισθητικές και ιδεολογικές πεποιθήσεις του ποιητή, αποκτούν συμβολικό βάρος και μπορούν να λειτουργήσουν ως αναγνωστικοί δείκτες της ποιητικής του γραφής. Η καταγωγική ή εθνολογική ταυτότητα των δύο προσώπων (Οθωμανός-Ιταλός), παρά τη χιουμοριστική σύνθεσή τους (τουλάχιστον για τον πρώτο <<εὐγενεστάτος-Ἀλή Χαντζάρ>>), αναγωγικά παραπέμπει σε ένα ευρύτερο συμβολισμό όχι μόνο με εθνολογικές αλλά και πολιτισμικές προεκτάσεις. Η αναγωγή αυτή δημιουργεί συνειρμούς σχετικά με την καταγωγή της νέας ποίησης ως μείξη των πολιτιστικών στοιχείων της Ανατολής με τη Δύση. Αυτό άλλωστε κρύβεται πίσω από "τὴν προσπάθειαν γάλλων ποιητῶν τοῦ XVI -ου αἰῶνος νά συμπήξουν νέαν σχολὴν ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν <<Πλειάδα>>". Η προσπάθεια των νέων ποιητῶν του υπερρεαλισμού να <<συμπήξουν σχολὴν>> ήταν επαναστατική και η ποίησή τους εμπεριείχε την εκρηκτικότητα της πυρίτιδας: "Ἄλλωστε κανεῖς ἐξ ὑμῶν δέν λησμονεῖ ὅτι ὁ μοναχὸς Σβάρτς ἀνεκάλυψε τὴν πυρίτιδα". Σε γλωσσικό

<sup>46</sup> Αλκαίος, ὁ. π., σελ. 51-52.

<sup>47</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 15.

επίπεδο η διακειμενικότητα σχετίζεται με το επίρρημα <<έτσι>> της τελευταίας στιχικής πρότασης: "Καί έτσι διά τά άλλα...". Ο τύπος του επιρρήματος παραπέμπει στο γλωσσικό ιδίωμα των Κωνσταντινουπολιτών και συναντάται σε πολλά κείμενα της φαναριώτικης λογοτεχνίας. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά παραδείγματα:

1. "Έτσι καί τά ἐγκόσμια, ἡ πέτραις τό βοοῦσι.  
Καθώς τό χιώνι τήν δροσιάν ὁ Ἥλιος τήν λυώνει,  
Ἐτσι καί τά ἐγκόσμια, καί ποῖος δέν τό νοιώνει".  
(Περί ματαιότητος κόσμου  
και αθλιότητος του ανθρωπού)<sup>48</sup>

2. "Τή ἀκατάστατον ῥοπὴν, καί τήν συχνήν μετατροπήν  
τῆς τύχης μου κοιτάζω, κ' ἔτσι δέν ἡσυχάζω".  
(Την ακατάστατον ῥοπὴν)<sup>49</sup>

Ο Εγγονόπουλος θεμελιώνει ποιητικά ένα ευρύ πολιτισμικό ὄραμα. Στο εσωτερικό του εντάσσει τις διεργασίες που προκάλεσε η επικοινωνία ή η σύγκρουση των δυο πυλώνων του πολιτισμού, της Ανατολής και της Δύσης. Η φαναριώτικοι υπαινιγμοί (ένδειξη καταγωγής, ποιητικής και μη) αποδεσμεύονται ρηματικά από τα συμφραζόμενα και επιβάλλουν την παρουσία τους στο ευρύτερο περιβάλλον των νοηματικών συγκλίσεων και της ποιητικής κοσμοθεωρίας του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου.

\* \* \*

Το "Καράβι του δάσους"<sup>50</sup> επίσης είναι ένα ποίημα με το οποίο ο Εγγονόπουλος εκφράζει την πεποίθησή του για την αναγκαιότητα αλλαγών στο χώρο της ποίησης και τη δυνατότητα προσαρμογής της στα δεδομένα της υπερρεαλιστικής πραγματικότητας, προκειμένου να αποκτήσει μια σύγχρονη και δυναμική προοπτική. Στο ποίημα ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί το χιούμορ και την <<εικονογραφική>> αυθαιρεσία. Συμμίσγει αντιφατικά και ετερόκλητα στοιχεία απελευθερώνοντας παράλληλα τις δυνάμεις της φαντασίας και του υποσυνείδητου. Μορφολογικά το ποίημα συντίθεται από τρεις στροφικές ενότητες που η καθεμιά τους εμπεριέχει μία υποθετική πρόταση και από μια τέταρτη καταφατικού χαρακτήρα στροφή που νοηματικά επικυρώνει και υποστασιοποιεί το περιεχόμενο

<sup>48</sup> Μισμαγιά, Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη, επιμ. Άντεια Φραντζή, Εστία, Αθήνα 1993, σελ. 115.

<sup>49</sup> Μισμαγιά, ό. π., σελ. 143.

<sup>50</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, Ποιήματα, τόμ. πρώτος, σελ. 33.

των υποθετικών προτάσεων: "Ξέρω ότι / αν είχα / μιά φορεσιά / - ένα φράκο - / χρώματος πράσινο άνοιχτό / μέ μεγάλα κόκκινα σκοτεινά λουλούδια". Η πρώτη ενότητα αρχίζει με το γνωστικό ρήμα <<Ξέρω>>, το οποίο σε συνδυασμό με τον υποθετικό λόγο που ακολουθεί συνιστά παραδοχή του προσωπικού ή ποιητικού αδιεξόδου. Ταυτόχρονα το υποκείμενο συνειδητοποιεί τις προϋποθέσεις<sup>51</sup> που απαιτούνται για την άρση αυτού του αδιεξόδου. Πρώτη προϋπόθεση είναι η μεταμόρφωση του ποιητή, η ενδυματολογική επιλογή ενός <<φράκου>> που σημειολογικά παραπέμπει στην επισιμότητα και τη σοβαρότητα των ποιητικών προθέσεων, οι οποίες όμως αυτόματα αναιρούνται από τη χιουμοριστική αντίθεση των χρωμάτων (πράσινο άνοιχτό-κόκκινα σκοτεινά). Αλλά και η συμβολική των χρωμάτων (πράσινο = ελπίδα, κόκκινο = πάθος) εντάσσεται στο σημασιολογικό περιβάλλον των προθέσεων και των στόχων της ποιητικής δημιουργίας. Ο Εγγονόπουλος βιώνει το αδιέξοδο αλλά τοποθετείται καταφατικά στο πρόβλημα με την έννοια ότι αναζητά και τις προϋποθέσεις για την υπέρβασή του. Στο σημείο αυτό θα παρατηρήσουμε ότι η διακειμενική διεργασία στηρίζεται στην τεχνική της <<ενσωμάτωσης>> ποιητικών αποσπασμάτων από την ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη. Θα παρατηρήσουμε ότι η διακειμενική εναρμόνιση δε συντελείται μόνο σε επίπεδο μορφής αλλά συντελείται και σε επίπεδο περιεχομένου. Το ποίημα επικοινωνεί διακειμενικά στο πλαίσιο μιας <<μεταφορικής ισοτοπίας>><sup>52</sup> με το ποίημα "Αισιοδοξία"<sup>53</sup> του Κ. Καρυωτάκη. Ο Στέφανος Διαλησμάς εντοπίζοντας τις διακειμενικές αναλογίες των δύο ποιημάτων παρατηρεί: "Μαζί με τά ποιήματα <<"Όταν κατέβουμε τή σκάλα...>> και <<Πρέβεζα>> αποτελούν τήν έσχατη ποιητική συμβολή του στή μελέτη θανάτου, αλλά, όπως είπαμε, και μελέτη πάνω στό αδιέξοδο τής ποίησης και ύποτύπωση τών χαμένων εύκαιριών τής γενιάς του, ως εκπρόσωπος τής όποιας μιλά, όπως δείχνει τό πρώτο πληθυντικό του άφηγητή του ποιήματος"<sup>54</sup>. Γράφει ο Καρυωτάκης:

"Άς υποθέσουμε πώς δέν έχουμε φτάσει  
στό μαύρο αδιέξοδο του νου.  
Άς υποθέσουμε πώς ήρθανε τά δάση

<sup>51</sup> Στέφανος Διαλησμάς, "Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου", Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1997, σελ. 452 - 454.

<sup>52</sup> Laurent Jenny, *Η στρατηγική της μορφής*, ό. π., σελ. 92-93. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο τύπο ενσωμάτωσης γίνεται αναφορά ενός κειμενικού αποσπάσματος λόγω της σημασιολογικής του αναλογίας με τα συμφραζόμενα.

<sup>53</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ποιήματα*, ό. π., σελ. 13.

<sup>54</sup> Στέφανος Διαλησμάς, ό. π., σελ. 437-456.

μ' αὐτοκρατορικήν ἑξάρτυση πρωινοῦ  
θριάμβου, μέ πουλιά, μέ τό φῶς τ' οὐρανοῦ  
καί μέ τόν ἥλιον ὅπου θά τά διαπεράσει.

Ἄς ὑποθέσουμε πῶς εἴμαστε ἐκειτέρα,  
σέ χώρες ἀγνωστες τῆς Δύσης, τοῦ Βορρᾶ·  
ἐνῶ πετοῦμε τό παλτό μας στόν ἀέρα,  
οἱ ξένοι βλέπουνε περίεργα, σοβαρά.  
Γιά νά μᾶς δεχτεῖ κάποια λαίδη τρυφερά,  
ἔδιωξε τούς ὑπηρέτες τῆς ὀλημέρα".  
(Αἰσιοδοξία)<sup>55</sup>

Στον Καρυωτάκη οἱ υποθέσεις διατυπώνονται πληθυντικά (Ἄς ὑποθέσουμε) με σαφή τήν πρόθεση καταδήλωσης του συλλογικοῦ αδιεξόδου των ποιητῶν τῆς γενιάς του. Ο Εγγονόπουλος μιλάει σε πρώτο πρόσωπο (ἄν εἶχα) και ὡς πρόθεση καταδεικνύει τήν ἐπιθυμία καταγραφῆς μίας προσωπικῆς στάσης ζωῆς ἢ τήν κατάθεση μίας ἄλλης πρότασης γιά τήν υπέρβαση του αδιεξόδου, που σχετίζεται με τήν υπερρεαλιστική ποίηση. Κοινό στοιχεῖο και στους δύο εἶναι ἡ μεταμόρφωση του ποιητή, που πραγματοποιεῖται στον μεν Καρυωτάκη με τό πέταγμα του <<παλτοῦ>> στον ἀέρα, στον δε Εγγονόπουλο με τή <<φορεσιά>> τῆς πρώτης στροφῆς και τήν <<τετράγωνη πλάκα ἀπό πράσινο σαποῦνι>> τῆς δεύτερης: "ἄν στή θέση τῆς / ἀόρατης / αἰολικῆς ἄρπας πού μου χρησιμεύει / γιά κεφάλι / εἶχα μιά τετράγωνη πλάκα / πράσινο σαποῦνι / ἔτσι πού ν' ἀκουμπᾶ / ἀπαλά / ἢ μιά τῆς ἄκρη / ἀνάμεσα στους δύο μου ὄμους". Ἡ Αἰλίκη Τσοτσοροῦ<sup>56</sup> παρατηρεῖ ὅτι πρόκειται γιά τή μυθική ἀόρατη ἄρπα που οἱ χορδές τῆς πάλλωνταν με τήν κίνηση του ἀνέμου. Ἡ <<αιολική ἄρπα>> στο ποίημα αντικαθίσταται ἀπό τήν πλάκα του πράσινου σαπουνιοῦ. Το ἴδιο ποιητικό σύμβολο, ἐνταγμένο, ὅμως, σε διαφορετικά κειμενικά συμφραζόμενα συναντάμε και σε ἄλλα ποιήματα του Εγγονόπουλου:

"ὁ μαῦρος ἀέρας / [...] / χυμᾶει ἀβάσταχτος / ἀπό τίς / ξύλινες / ἐρειπωμένες σκάλες / πού κλαῖνε / γοερά / - μ' ἀνθρώπινες φωνές / σάν ἄρπα αἰολικιά-".

(Το τραγούδι του στρατιώτη)<sup>57</sup>

Και αλλοῦ:

<sup>55</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ἄπαντα, Τα Ευρισκόμενα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 13.

<sup>56</sup> Αἰλίκη Τσοτσοροῦ, "Ὁ χαλκός ο πῶν τῆς ἀγάπης, ἐγώ", Περ. Χάρτης, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988, σελ. 101-113.

<sup>57</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 49.

"Τουλάχιστο, αν συνώδευε τίς άπεγνωσμένες μου κραυγές ή αϊολική άρπα τής χαράς!".

(Ένας αυλός μσε' στην αυλή της εκατόμβης)<sup>58</sup>

Οι μουσικές εικόνες καθορίζουν την ύπαρξη του ποιητή ακόμη και στην πιο απτή τους μορφή, τη σωματική. Η υπερρεαλιστική τόλμη και το χιούμορ συνδυάζονται αρμονικά και αποδίδουν το ζητούμενο, την εμφάνιση, δηλαδή, του υπερρεαλιστή ποιητή μετά την <<αόρατη>> παρουσία ενός συμβόλου, του οποίου την καταγωγή θα αναζητήσουμε στην ποιητική μας παράδοση. Το ίδιο λεκτικό και θεματικό μοτίβο συναντάμε στην ποίηση του Λαπαθιώτη. Παραθέτουμε το ποίημα "Αυγή"<sup>59</sup>:

"Κι ώς έσκασε κατάναικρα τό πρώτο ροδοχάδι,  
κι οί μαύροι κόμποι τής νυχτός σπάσαν άργά,  
μές στ' άστρα,  
γλυκά σάν άρπα αϊολική τραγούδησεν ό κάμπος..."

Στο πλαίσιο όμως της διακειμενικής ερμηνείας του ποιήματος θα παρατηρούσαμε ότι ο ποιητικός όρος <<αϊολική άρπα>> αποτελεί μετωνυμία της ομηρικής ποίησης. Η πρόταση αυτή τεκμηριώνεται από την ύπαρξη συγκεκριμένου διακειμένου. Πρόκειται για την ποιητική συλλογή του Σωτήρη Σκίπη "Αϊολική άρπα" (1919). Θα παραθέσουμε χαρακτηριστικά τους στίχους:

Τήν άρπα τήν αϊολική χαιδεύουν κάποια άγέρια  
μέσα στή νύχτα ποῦ άγρυπνῶ  
καί μελωδίες δλόγλυκες, σά ν' άρχονται άπ' τ' αϊθήρια  
τώρα τριγύρω μου γρικῶ.

(Βιβλίο τρίτο)<sup>60</sup>

Από το "Πέμπτο Βιβλίο" της συλλογής θα παραθέσουμε από τη ΙΧ ποιητική ενότητα δύο στροφές ενδεικτικές, για να στηρίξουμε την ερμηνευτική μας πρόταση:

"Όμηρε ώραϊε κι άγέραστε! σάν καρφοβοῦνι θεϊο,  
ποῦ άγγίζουν μόνο άϊ τοί,

<sup>58</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 89.

<sup>59</sup> Ναπολέον Λαπαθιώτης, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 124.

<sup>60</sup> Σωτήρης Σκίπης, *Αϊολική Άρπα*, (1918), Πρόλογος Ανατόλ Φράνς, εκδ. Ιωάννης Ν. Σιδέρης, Αθήνα 1922, σελ. 43.

ντυμένον πάντα σέ θωρῶ μέ τό ἴδιο μεγαλεῖο,  
ὄπου φοροῦν οἱ θεοί.

[...]

Καί πάντα οἱ ραψωδίες σου θᾶνε γιά μένα ἢ ἐλπίδα,  
ἢ Ἰθάκη, τό νησί,  
Καί θᾶμαι ἐγώ ὁ Ὀδυσσεάς σου, ποῦ μόνη ἔχει φροντίδα  
ἐκεῖ νά ξαναρθεῖ<sup>61</sup>.

Επανερχόμενοι στο ποίημα παρατηρούμε ὅτι ἐνώ στον Εγγονόπουλο ἡ μεταμόρφωση ἀποτελεῖ μέρος τῆς διαδικασίας υπέρβασης τοῦ ἀδιεξόδου, στον Καρυωτάκη συνιστά υποδήλωση τῆς ἀδυναμίας τῆς ἐμπνευσης, τῆς φαντασίας καί τῆς ποιητικῆς δημιουργίας:

"Ἄς ὑποθέσουμε πῶς τοῦ καπέλου ὁ γύρος  
ἄξαφνα ἐφάρδυνε, μά ἐστένεψαν, κολλοῦν  
τά παντελόνια μας, καί, μέ τοῦ περηνιστήρος  
τό πρόσταγμα, χιλιάδες ἄλογα κινοῦν.  
Πηγαίνουμε - σημαῖες στόν ἄνεμο χτυποῦν -  
ἦρωες σταυροφόροι, σωτήρες τοῦ Σωτήρος".  
(Αἰσιοδοξία)<sup>62</sup>

Στο ποίημα τοῦ Καρυωτάκη το ἀδιέξοδο παρουσιάζεται ὡς ἐκπτώση τῆς ποίησης καί ἐπισφραγίζεται μέ τήν ἀποδοχή τοῦ θανάτου. Ἡ ποιητική φωνή εἶναι ἀνύπαρκτη καί ἡ ποίηση παραμένει δέσμια τοῦ θανάτου:

"Ἄς ὑποθέσουμε πῶς δέν ἔχουμε φτάσει  
ἀπό ἑκατό δρόμους τά ὄρια τῆς σιγῆς,  
κι ἄς τραγουδήσουμε, τό τραγούδι νά μοιάσει  
νικητήριο σάλπισμα, ξέσπασμα κραυγῆς-  
τούς πυρρούς δαίμονες, στά ἔγκατα τῆς δῆς,  
καί, ψηλά, τούς ἀνθρώπους νά διασκεδάσει".<sup>63</sup>

Ο Εγγονόπουλος ἐπιθυμεί νά ἀντικαταστήσει τὰ <<ἱερά σάβανα τῆς φωνῆς τοῦ>> μέ τήν ἀγάπη τῆς μεταφυσικῆς κόρης: "ἄν ἦτανε δυνατό / ν' ἀντικαταστήσω / τὰ ἱερά σάβανα / τῆς φωνῆς μου / μέ τήν ἀγάπη / ποῦ ἔχει / μιά μεταφυσική κόρη /

<sup>61</sup> Σωτήρης Σκίπης, *ὁ. π.*, σελ. 93-94.

<sup>62</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ἄπαντα τα ευρισκόμενα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 13.

<sup>63</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *ὁ. π.*, σελ. 13-14.

για τίς μαῦρες ὀμπρέλλες τῆς βροχῆς". Ο ποιητής προσδοκᾷ μια αναγέννηση του ποιητικού λόγου με τους ὅρους του υπερρεαλισμοῦ. Ἡ μεταμόρφωση που προαναφέραμε πρέπει να εἶναι ριζική και σηματοδοτεῖ το διαφορετικό τρόπο με τον οποίο ο ποιητής επιθυμεί να βλέπει την πραγματικότητα. Ἡ διέξοδος βρίσκεται στον υπερρεαλισμό και ἡ ποίηση θα αναγεννηθεῖ, ὅταν ο ποιητής αφήσει τὴ νεκρὴ ποιητικὴ φωνή <<τὰ ἱερά σάβανα>> και ακολουθήσει τὴ <<μεταφυσικὴ κόρη>>. Οἱ λέξεις κλειδιά, εἶναι ἡ μεταφυσικὴ κόρη και οἱ ὀμπρέλλες, που καθιστοῦν εμφανή τὴν υπερρεαλιστικὴ τους καταγωγή. Το λέξιμα <<μεταφυσικὴ κόρη>> παραπέμπει στην ιδιαίτερη σημασία που ἔδινε ο Εγγονόπουλος στην πρώιμη υπερρεαλιστικὴ γραφὴ τῆς μεταφυσικῆς περιόδου (1911-1918) του Giottgio De Chirico. Τα ἔργα αὐτῆς τῆς περιόδου του μεγάλου Ἰταλοῦ ζωγράφου υπῆρξαν σημεῖο αναφορᾶς των καλλιτεχνικῶν καταβολῶν του υπερρεαλισμοῦ ἀλλὰ και ἔκφραση του "αισθητικοῦ και ιδεολογικοῦ ἀδιεξόδου που υπονόμεισε και τελικὰ διέσπασε τὴν επαναστατικὴ πορεία του υπερρεαλισμοῦ"<sup>64</sup>. Ἡ <<μεταφυσικὴ κόρη>> εἶναι ἡ νέα μούσα τῆς ποίησης, εἶναι ο υπερρεαλισμὸς οἱ καταβολές του οὐοῖου βρίσκονται στην τέχνη του ζωγράφου που θαύμαζε και βαθιὰ ἐκτιμοῦσε <<τόν μεγάλο ζωγράφο, τόν μεγάλο Βολιώτη Γεώργιο ντέ Κήρυκο>><sup>65</sup>. Ἡ δεύτερη ἔχει τὴν καταγωγή τῆς στην περίφημη φράση του Lautréamont ἀπὸ το ἔκτο ἄσμα του Maldoror: "ωραίο...σαν τὴν τυχαία συνάντηση πάνω σε ἓνα τραπέζι ἀνατομίας μίας ραπτομηχανῆς και

---

<sup>64</sup> Ν.Λοῦζίδη, *Ο υπερρεαλισμὸς στη νεοελληνικὴ τέχνη. Ἡ περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα 1984, σελ.43.

<sup>65</sup> *Πεζὰ Κείμενα, Διάλεξις*, Στα εγκαίνια τῆς ατομικῆς του ἐκθέσεως ζωγραφικῆς, στίς 6 Φεβρουαρίου 1963, στην αἴθουσα του Α.Τ.Ι., Ὑψιλον, Αθήνα 1987, σελ. 41.

μιας ομπρέλλας"<sup>66</sup>. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Εγγονόπουλος θεωρούσε και τους δυο καλλιτέχνες προδρόμους του υπερρεαλισμού<sup>67</sup>.

Στην τελευταία στροφή του ίδιου ποιήματος, παρατηρεί ο Διαλησμάς<sup>68</sup>, ο ποιητής εκθέτει το πιθανό αποτέλεσμα των αλλαγών αλλά και υπαινίσσεται ως προϋπόθεση, την επιστροφή προς την παιδική ηλικία, αυτήν που γοητεύεται από τό όνειρο, το θαύμα και τη μαγεία του παράδοξου: "Ίσως τότες / μόνο τότες / θά μπορούσα νά πῶ / τά φευγαλέα δράματα / τῆς χαρᾶς / πού εἶδα κάποτες / - σάν ἤμωνα παιδί - / κυτᾶζοντας / εὐλαβικά / μέσα στά στργγυλά / μάτια / τῶν πουλιῶν". Το αντίκρουσμα των φευγαλέων οραμάτων της χαράς στα παιδικά χρόνια και ο προβληματισμός σχετικά με τη δυνατότητα ή την αδυναμία έκφρασής τους συνιστούν μια ενδιαφέρουσα προσπάθεια διακειμενικής επικοινωνίας του Εγγονόπουλου με τον Καρυωτάκη. Η αναζήτηση των οραμάτων της χαράς στην παιδική ηλικία αποτελεί κοινό ποιητικό τόπο με τη διαφορά ότι ενώ στον Καρυωτάκη η επιστροφή αυτή συνιστά μια δυνατότητα παροντικής ευτυχίας, στον Εγγονόπουλο συνιστά μια προσπάθεια ανακάλυψης και ενίσχυσης της ποίησης με τα οράματα της παιδικής ηλικίας. Ο Καρυωτάκης στο ποίημά του γράφει:

"Δῶστε μου τά παιδιάτικα χρόνια μου πῶχουν γίνει  
στήν ἠρεμία τοῦ δειλινοῦ χρυσός, ὠραῖος καπνός,  
τά χρόνια πού ἔρθανε χαρά, πέρασαν καλωσύνη,  
κι ἔφυγαν οὐρανός.

---

<sup>66</sup> Βλέπε επίσης το μεταγενέστερο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου <<Τά πάρκα>> από τη συλλογή "Η ΣΗΜΕΡΟΝ ΩΣ ΑΥΡΙΟΝ ΚΑΙ ΩΣ ΧΘΕΣ", Άγρα, Αθήνα 1984, στο οποίο μνημονεύεται η φράση του Lautréamont:

Τώρα δέν ἔχω πιά καιρό νά χάνω στά ταχυδρομεία  
Οὔτε νά συζηπῶ μέ καϊξήδες  
Προτιμῶ χίλιες φορές νά παίζω μαζί σου ὦ ραπτομηχανή  
Καί ἔχοντας ἐσέ μαζί μου  
Νά συναντήσω κάποτε στό γύρισμα ἑνός δρόμου  
Ἢ σέ μίαν ἔρημη ἀκρογιαλιά τοῦ Γέρο - Πόντου  
Τόν ἀκαένειο ποιητή Ἰσίδωρο Ducasse  
Μέ τήν παλιάν ὀμπρέλλα του στόν ὦμο.

<sup>67</sup> Το όνομα του Lautréamont το αναφέρει ο Εγγονόπουλος σε πολλά ποιήματα, όπως για παράδειγμα "Πολυξένη" (Μ. Ο), "Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών" (Κ. Σ), "Υδρα" (Κ. Σ) και άλλα. Ο Εγγονόπουλος επίσης μετέφρασε και ορισμένα αποσπάσματα από τα "Άσματα του Μαλντρορό" του Lautréamont (Κ. Ρ, 167 - 190).

<sup>68</sup> Στέφανος Διαλησμάς, *ό. π.*, σελ. 453.



Βάλετε πάλι στό πικρό χείλος μου τήν άχτίδα,  
στά μάτια τήν άνθρώπινη και θεία σταλαγματιά.  
Έξωτικό μπλάβο πουλί, φέρετε τήν έλπίδα,  
χαμένη τώρα πιά". (Τώρα πού μήτε ο έρωτας...)69

Την ίδια επιθυμία εκφράζει ο Καρυωτάκης και στο ποίημα "Η ψυχή μου"  
από την ενότητα "Νοσταλγικά" της συλλογής "Νηπιενθή":

"Παλιό ή ψυχή μου γράμμα είναι κι έγγραφο  
σέ μιά παρθένα ώραία - εύγενική  
παρθένα - πού για λύπη έρωτική  
τό μοναστήρι έδιάλεξε, έτάφη.

[...]

Τήν ώρα πού γεμίζουν ίσκιο οί θόλοι,  
καθισμένη σέ πέτρα τό κοιτά,  
τί σφίγγει στά ώχρά χέρια κλαίοντας δλη.

Έπειτα, ένω, μέ βλέφαρα κλειστά,  
τό φευγαλέο της δραμα κρατά,  
σηκώνεται νά πάει στό περιβόλι".

Για τον Εγγονόπουλο η ποιητική δημιουργία έχει τις ρίζες της στα φευγαλέα  
οράματα της παιδικής ηλικίας, τότε που οι αισθήσεις χάραξαν στο υποσυνείδητο  
των ποιητών τις εικόνες και τις μνήμες που τροφοδοτούν αέναα τον ποιητικό λόγο.

Το <<δάσος>> συμβολίζει τις δυνάμεις του υποσυνείδητου που διεγείρουν  
τις ερωτικές αλλά και τις καλλιτεχνικές ορμές του υποκειμένου<sup>70</sup>. Ο τίτλος του  
ποιήματος "Το καράβι του δάσους" υποδηλώνει ότι η ποίηση είναι το όχημα με το  
οποίο το υποκείμενο μπορεί να διασχίσει τους ωκεανούς του υποσυνείδητου και να  
μετετρέψει την επιθυμία σε ποιητική δημιουργία. Από τη φροϋδική ορολογία ο  
ποιητής δανείζεται το συμβολισμό του <<δάσους>>. Το <<άγριο δάσος>>  
συμβολίζει το χώρο στον οποίο συντελείται μυστικά και παθιασμένα η μέθεξη του  
ποιητή με τα παλιά, τα προαιώνια μυστικά της ποίησης:

"και τώρα / τά μηνύματα / άρπάξανε / τά φλάμπουρα / π' άνέμιζαν / στοϋ άγριου /  
δάσους / τούς άπόρρητους / κρυψώνες...".

69 Κ. Γ. Καρυωτάκης, ό. π., τόμ. πρώτος, σελ. 76.

70 Gaston Bachelard, ό. π., σελ. 210 - 213.

Το <<καράβι του δάσους>> πιστεύουμε ότι πρόκειται για ένα ποίημα που πληροί τις προϋποθέσεις της υπερρεαλιστικής σύνθεσης και οι συμβολισμοί τίτλου και κειμένου αναπτύσσονται στα πλαίσια της συνάφειας. Το <<καράβι του δάσους>> είναι το όχημα του υπερρεαλισμού που με οδηγό το υποσυνείδητο ο ποιητής θα πλεύσει στο πέλαγος της νέας ποίησης. Στο ποίημα παρατηρούνται αναλογίες με την καρνωτακική ποίηση. Στην <<Αισιοδοξία>> ο Καρνωτάκης με σαρκαστικό τρόπο μιλά για την αδυναμία της νεορομαντικής ποίησης να ανταποκριθεί στα μηνύματα των καιρών και να μιλήσει για το ανέφικτο των πόθων και των λογισμών. Ο Εγγονόπουλος με το <<Καράβι του δάσους>> απαντά στο αίτημα για ανανέωση της ποίησης και εκθέτει τις προϋποθέσεις με τις οποίες θα μπορούσε να επιτευχθεί αυτός ο στόχος. Η πρότασή του στηρίζεται στη συνένωση του ονείρου με την πραγματικότητα μέσα από την προοπτική του υπερρεαλισμού. Η αποδοχή όμως του ονείρου ως συστατικού στοιχείου αυτής της νέας πραγματικότητας προϋποθέτει την αναγνώριση και χρήση ψυχαναλυτικών όρων και καθορίζει και τα πλαίσια προσέγγισης της από την ποίηση.

\* \* \*

Στις μυστικές καταβολές της ποίησης και της δημιουργίας αναφέρεται το ποίημα "Καφφενεία και κομήτες ύστερα από τα μεσάνυχτα"<sup>72</sup>, πρώτο κατά σειρά στη συλλογή "Ελευσις". Η πρώτη ενότητα του ποιήματος περιέχει σαφείς αναφορές στις συνθήκες εμφάνισης του υπερρεαλισμού με όρους και εικόνες που απηχούν τις επιδράσεις από τα ελληνικά και ευρωπαϊκά συμβολιστικά ρεύματα της εποχής: "οί ταξιδιώτες ήρθαν κι' έφυγαν / κεκηρυγμένοι έχθροί τής Ίδιας λησμονιάς καί τοῦ / Ίδιου πάθους / ύλοτόμοι πάντα τοῦ Ίδιου πόθου / καί μπροστά τους ν' άπλώνεται / δσο παίρνει τό μάτι / κι' ή καρδιά / τά Ίδια μαῦρα κουρελιασμένα σύννεφα / νά μπλέχουν τά κατάρτια τους / νά σκουριάζουνε τίς άγκυρές τους / νάν τούς σφυραῖν κρυφά μέσα στ' αὐτί μέ τή μπουρού / τήν Ίδια ὀδύνη". Η μεταφυσική και μυστηριακή αίσθηση που αναδύουν οι στίχοι επιβεβαιώνει τη συγγένεια και τη θεματική τους σύγκλιση με το ποίημα του Κλέωνα Παράσχου "Λυπητερή νυχτωδία" από τη συλλογή "Μακρυνή μουσική"<sup>73</sup>:

<sup>71</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 56.

<sup>72</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 127.

<sup>73</sup> Κλέων Β. Παράσχου, *Μακρυνή Μουσική* (Νέα έκδοση), Τυπογρ. Προμηθεύς, Αθήνα 1961, σελ. 17, (α' έκδοση 1940).

"Αὐτοὶ ποὺ ἐφτάσαν οἱ ἄγνωστοι μέσα στή νύχτα ἐχτές,  
τά γλυκοναρκωμένα μου πῶς τρικυμίσαν βάθη!

Ἦρθαν καί φύγανε, ἦρθανε ἀπὸ κάπου, ἀπὸ μακριά,  
μέσα στό κάτασπρο παραμυθένιο τους καράβι.

Ὡσάν μεγάλο πληγωμένο ἐδάρθηκε πουλί,  
πάλι ἡ ψυχὴ μου, στοὺς κακοὺς βόγγηξε πάλι ἀνέμους.

Κάπου θά τραγουδούσανε τὴν ὥρα ἐκείνη, ὅμως μακριά  
ἦταν πολὺ, κι ἴσαμε μᾶς δέ φτάσαν τὰ τραγούδια.

Ἦρθαν κι ἀργὰ ἐσταμάτησαν πέρα ἀπ' τὸν ἴσκιό τὸ θαμπό  
στ' ἄτρεμα ποὺ ἔριχναν νερά τ' ἀκροθαλάσσια φῶτα.

Οὔτε τοὺς εἶδαμε, οὔτε τοὺς ἀκούσαμε· μακριά,  
τὴ μυστικὴ τους πήρανε καί φύγανε εὐτυχία".

Ἡ διακειμενικὴ διεργασία δε συντελεῖται μόνο σε ἐπίπεδο μορφῆς ἀλλὰ καὶ περιεχομένου. Ἡ <<ενσωμάτωση>><sup>74</sup> πραγματοποιεῖται με τὴ χρήση μεταφορικῶν καὶ μετωνυμικῶν ἰσοτοπιῶν, ποὺ ἔχουν σκοπὸ νὰ ομαλοποιήσουν τὴν ἐνταξὴ τῶν ἀποσπασμάτων στο καινούργιο κείμενο. Ἐπιχειρώντας νὰ κατηγοριοποιήσουμε τὶς ἐνσωματώσεις με κριτήριό τὶς κοινὲς σημασιολογικὲς σχέσεις, θὰ καταφύγουμε στὶς παρακάτω ἐπισημάνσεις:

1. Οἱ <<ἄγνωστοι>> στο ποίημα τοῦ Κλ. Παράσχου ἔχουν τὴν ἴδια ταυτότητα με τοὺς <<ταξιδιωτὲς>> τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου. Ἐπιτελοῦν τὴν ἴδια λειτουργία.

α. Ἐγγονόπουλος:

"ἦρθαν κι' ἐφυγαν κεκρηγμένοι ἐχθροὶ τῆς ἴδιας λησμονιάς καὶ τοῦ  
ἴδιου πάθους  
ὕλοτόμοι πάντα τοῦ ἴδιου πόθου"

β. Παράσχος:

"τά γλυκοναρκωμένα μου πῶς τρικυμίσαν βάθη".

<sup>74</sup> Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 91-94.

2. Το μέσον επίσης του ταξιδιού τους, το καράβι, είναι κοινό και στους δύο ποιητές.

α. Εγγονόπουλος:

"νά μπλέχουν τά κατάρτια τους  
νά σκουριάζουνε τίς άγκυρές τους"

β. Παράσχος:

"μέσα στό κάτασπρο παραμυθένιο τους καράβι".

3. Ο τόπος της άφιξης των ταξιδιωτών είναι αρνητικά σημασιοδοτημένος.

α. Εγγονόπουλος:

"καί μπροστά τους ν' απλώνωνται δυο παίρνει τό μάτι  
κι ή καρδιά  
τά ίδια μαύρα κουρελιασμένα σύννεφα"

β. Παράσχος:

"Ήρθαν κι άργά έσταμάτησαν πέρα άπ' τόν Ίσκιο τό θαμπό  
στ' άτρεμα πού ξριχναν νερά τ' άκροθαλάσσια φώτα".

4. Ο σκοπός των ταξιδιωτών έχει σχέση και με την ταυτότητά τους.

α. Εγγονόπουλος:

"οί ταξιδιωτές λές έφύγαν ήρθανε / έλύσανε τά μάγια / έλύσανε τίς πριμάτσες / πού  
τούς κρατούσανε δεμένους στό μουράγιο / , δέν είταν / ένας χορός εθγενικά  
θλιμμένος / όλες τουτες οί έξάρσεις τών νοσταλγών / πού οβεί τό κύμα / ώς  
δαγκάνει λυσσαμένο / τών πεύκων τών αναμαλλιάρικων τό δίχτυ; / τών πεύκων  
πού έμεταμφιέστηκαν μόνο γι' άπόψε / μόνο / γιά νά γεννούν κομητες<sup>75</sup>;"

β. Παράσχος:

"Ούτε τούς είδαμε, ούτε τούς άκούσαμε· μακριά,  
τή μυστική τους πήρανε και φύγανε εδτυχία".

---

<sup>75</sup> Η σημασία του όρου <<κομητες>>μπορεί να ανιχνευθεί από την παρουσία του στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής": "...σεντόνια / π' άλλα άνεμίζανε / σά σηματες / κι  
' όσάν / ύελοπίνακες / κι' άλλα ήτανε / ριχμένα κάτω / σάν καθρέφτες / κι ' άλλα / μιλούσαν /  
λέξεις αναρθρες / σάν καπνοδόχες / κι' άλλα στρωμένα / σέ κρεβάτια / σάν κομητες..."

Στον Εγγονόπουλο <<τά μάγια>>, τα οποία <<έλυσαν>> οι ταξιδιώτες και το υποδηλούμενο μεταφυσικό κλίμα, πέρα από τη μεταφορική διάσταση και τη συμβολή τους στην άρση της τελμάτωσης και του αδιεξόδου, αποτελούν για τους ίδιους, τους ταξιδιώτες, ταυτοτικό χαρακτηριστικό της ύπαρξής τους. Την ίδια περίπου σημασία έχει και στον Παράσχο το στιχικό υποσύνολο: "τή μυστική τους... εὐτυχία". Μυστική είναι και για τους δυο ποιητές η καταγωγή και η ταυτότητα της ποίησης. Στον Εγγονόπουλο επιπλέον ο ποιητικός λόγος είναι και λόγος χρησικός. Ταυτόχρονα όμως επισημαίνεται και η τραγικότητα της μοναχικής πορείας των νέων ποιητών του υπερρεαλισμού: "Ένα πουλί θαλασσινό τανίζει / τά φτερά του / λέει: / <<ἐσύ 'σαι ὁ νέος προφήτης / μέσα στήν τάφρο τῶν δικῶν σου λιονταριῶν>>", με απευθείας αναφορά στο προσφιλές θέμα της βυζαντινής ζωγραφικής και στην παράδοση του Προφήτη Δανιήλ από το ομώνυμο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης. Για τον Εγγονόπουλο οι συμβολισμοί είναι σαφείς. Ο Προφήτης Δανιήλ είχε εκπαιδευτεί για τρία χρόνια στη σοφία των Χαλδαίων και έμεινε γνωστός για την ερμηνεία ενός ονείρου του Ναβουχοδονόσορα αλλά και την εξήγηση που έδωσε στο βασιλιά Βαλτάσαρ μιας παλαιάς και μυστηριώδους γραφής (Μενέ, Μενέ θεκέλ, οὐ φαρσίν)<sup>76</sup> που προέλεγε την επικείμενη καταστροφή της βαβυλωνιακής μοναρχίας από τους Μήδους και τους Πέρσες. Αν περάσουμε από το χώρο της θρησκευτικής παράδοσης στο χώρο της ποιητικής πραγματικότητας, η υποταγή και η εξημέρωση των λιονταριῶν από το Δανιήλ που υψονοείται στο ποίημα του Εγγονόπουλου συμβολίζει τη μάχη και την αντιμετώπιση των αντιπάλων του υπερρεαλισμού.

\* \* \*

Το πρόβλημα της μνήμης που αντιστρατεύεται τη λήθη σε συνδυασμό με τις δυνατότητες ποιητικής έμπνευσης και η αυτοαναφορική μνεία για την άδοξη ζωή των ποιητών αποτελούν θεματικό πυρήνα του ποιήματος "Το σκυροκονίαμα των ηρωϊκών παρθένων"<sup>77</sup> από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής". Το ποίημα αποτελείται από επτά στροφικές ενότητες, οι έξι από τις οποίες αρχίζουν με το τοπικό επίρρημα <<ἐκεῖ>>. Ο τόπος στον οποίο αρέσει στον ποιητή να αποσύρεται είναι τόπος της θυσίας: "λησμονοῦνται / οἱ σεμνές παρθένες / πού ξεπασαν / - ἄχ τόσο πρόωρα - / μαχόμενες / ἥρωϊκά / πάνω στά ὄδοφράγματα // στόν τόπο ὁμως / ὅπου κύλησε τό / νεκρό κεφάλι τους / καί σούρηθριαν / τά μακριά μαλλιά τους / ἐκεῖ / ἀρέσει στόν ποιητή / ν' ἀπομονώνεται / σέ μιάν ὑπερήφανη / -καί γαλάζια- / μοναξιά". Οι σεμνές παρθένες ανακαλούν στη μνήμη του υποκειμένου το μαρτυρικό τους θάνατο και ο χώρος του μαρτυρίου τους γίνεται χώρος ποιητικής

<sup>76</sup> Παλαιά Διαθήκη, βιβλ. Δανιήλ, κεφ. 5.

<sup>77</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 113.

έμπνευσης και φυγής. Το μοτίβο των κομμένων κεφαλιών αποτέλεσε βασικό θέμα της συμβολιστικής τέχνης του 19 -ου αιώνα<sup>78</sup> αλλά και παιαιότερα Ο υπερρεαλισμός δεν περιφρόνησε το κίνημα του συμβολισμού αλλά το αφομοίωσε, καθώς υιοθέτησε πολλά από τα μοτίβα του. Πάντως το συγκεκριμένο μοτίβο έχει παλαιότερη προέλευση. Το συναντάμε και στην ποίηση του μεσαιωνικού Ελληνισμού. Χαρακτηριστικό είναι το κείμενο του "Διγενή Ακρίτη"<sup>79</sup>, κατά την έκδοση του Εσκοριάλ. Σύμφωνα με την υπόθεση του ποιήματος, μετά την ήττα του Αμιρά στη μονομαχία με το μικρότερο Κωνσταντίνο, τα πέντε αδέρφια ζητούν την επιστροφή της αδελφής τους. Αυτός οργισμένος τους λέει να ερευνήσουν το στρατόπεδο και αν βρουν την αδελφή τους να την πάρουν. Ένας Σαρακηνός τους πληροφορήσε ότι την προηγούμενη σφάχτηκαν και ρίχτηκαν σε ένα ρυάκι οι αιχμαλωτισμένες κοπέλλες που είχαν αντισταθεί στις επιθυμίες των Αράβων:

"Καί ὡσάν τό ἐκοῦσαν οἱ ἄρχοντες, ἐθλίβησαν μέγਾਲως  
καί ὦραν πολλήν ἐποίησαν καί εἰς λογισμούς ἐμπήκαν 75  
καί μετά ὥρας περισσάς ἐφέρασιν τόν νοῦν τους·  
τά δάκρυα τους σφουγγίζουσιν, τά ρέτενα γυρίζουν,  
καί ἤλθασιν καί ἤυρασιν τό ἐρμηνευθέντα ρυάκιν.  
Ἐκεῖ ἤυραν τά κοράσια εἰς τό αἷμαν κυλισμένα:  
τῶν μέν αἱ χεῖρες ἔλειπον, ἄλλων οἱ κεφαλές των, 80  
[ὅλες] μαχαιροκοπημένες ἦν καί εἰς τό αἷμαν κυλισμένες.  
Τάς χεῖρας των ἐξήπλωσαν, τάς κεφαλάς κρατοῦσιν  
καί βλέπουν καί τά πρόσωπα, νά εὔροῦν τήν ἀδελφήν τους  
καί ὄλας ἐγυρεύσασιν, στέκουν καί θεωροῦν τας  
καί οὐδέν ἐγνωρίσασι ποσῶς τήν ἀδελφήν τους. 85  
Χοῦμαν ἐπήραν ἐκ τῆς γῆς, <?> τας κεφαλάς τό βάνουν,  
ὅτι συζουλισμένες ἦν καί εἰς τό αἷμαν κυλισμένες".

Το ποίημα του Εγγονόπουλου παρουσιάζει ενδιαφέρουσες σχέσεις διακειμενικότητας. Τα επίθετα <<υπερήφανη>> και <<γαλάζια>> της μοναξιάς εμπεριέχουν το ύψος και την υπέρβαση, αφού μεταφέρουν τη δράση σε χώρο που

---

<sup>78</sup> Προσφιλέθ θέμα του συμβολισμού υπήρξε η ανάμειξη του έρωτα με τη βία. Βλέπε για παράδειγμα: Gustave Moreau (1826-1898), Ο χορός της Σαλώμης, (1876) και Η οπτασία (Χορός της Σαλώμης, 1876). Παλαιότερα ο Ιταλός ζωγράφος Giogione (1477-1510), φιλοτέχνησε τον πίνακα "Ιουδήθ". Ο πίνακας παριστάνει την Ιουδήθ που έχει αποκεφαλίσει τον Ασσύριο βασιλιά Ολοφέρνη.

<sup>79</sup> ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΔΙΓΕΝΗΣ ΑΚΡΙΤΗΣ και ΤΟ ΑΣΜΑ ΤΟΥ ΑΡΜΟΥΡΗ, κριτική έκδοση Στυλιανός Αλεξίου, Ερμής, Αθήνα 1985.

ξεφεύγει από τα γήινα και αγγίζει τον ουρανό. Η τόλμη της ποιητικής σύλληψης δικαιολογεί και την τόλμη της ερμηνείας. Συμμετέχοντας στο παιχνίδι των λέξεων και ακολουθώντας την τολμηρή υπερρεαλιστική φαντασία του ποιητή παρατηρούμε ότι ο χώρος της ποιητικής έμπνευσης είναι χώρος υψηλός, κυριολεκτικά και μεταφορικά, και ότι οι παρθένες που αναφέρει ο Εγγονόπουλος μπορεί να παραπέμπουν και στις Καρυάτιδες, οπότε και ο χώρος που εμπνέει τον ποιητή και αποτελεί σημείο αναφοράς των ποιητικών αλλά και των ζωγραφικών του περιπλανήσεων είναι ο ΠΑΡΘΕΝΩΝ - ΑΣ, ηρωϊκά αντιστεκόμενος στο σκυροκονίαμα της άναρχα δομημένης και τσιμεντοποιημένης Αθήνας. Όσον αφορά τον ποιητικό προσδιορισμό <<στά οδοφράγματα>> μπορεί να θεωρηθεί συνδυαστικό αποτέλεσμα αυτοματισμού και συνειρμικής συσχέτισης της εικόνας με κάποιο πραγματικό γεγονός. Ο Κεντρωτής<sup>80</sup> συσχετίζει τους στίχους με την περίπτωση του Γάλλου φοιτητή του Πολυτεχνείου Βανώ (1810-1830) που σκοτώθηκε στο Παρίσι από τους Ελβετούς βασιλικούς φρουρούς αγωνιζόμενος ηρωϊκά στα οδοφράγματα. Αγνοημένος για ένα μεγάλο διάστημα ο Βανώ, αποτελεί σήμερα σύμβολο ελευθεροφροσύνης και σεβασμού της αξίας της ανθρώπινης ελευθερίας. Μπορούμε όμως να αναφέρουμε και την περίπτωση του Λωτρεαμόν, ο οποίος πιθανότατα σκοτώθηκε και αυτός στα οδοφράγματα από την αστυνομία, το 1870 κατά την πολιορκία του Παρισιού.

Ο υπερβατικός αυτός χώρος είναι χώρος μνήμης και ποιητικής έμπνευσης. Και αυτό επιβεβαιώνεται από την εναρκτική κάθε στροφής παρουσία του τοπικού επιρρημάτος <<έκει>>, επίρρημα που η συσχέτισή του με το ποίημα "Εκεί"<sup>81</sup> (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν) λειτουργεί ως γέφυρα διακειμενικής επικοινωνίας, αφού και στα δύο προσλαμβάνει το ίδιο σημασιολογικό περιεχόμενο συνιστώντας μια λεκτική επιλογή, έναυσμα ενεργοποίησης της ποιητικής μνήμης. Ο χώρος της ποιητικής έμπνευσης παρουσιάζεται αρνητικά σημασιοδοτημένος, αφού η υπονοούμενη καταστροφή είναι αποτέλεσμα της παραπλάνησης<sup>82</sup>: "έκει / σ' αυτό τό ξομο / άκροθαλάσσι / είναι π' ανάφτουν τή / νύχτα τά / φανάρια / πού παραπλανούν / τούς ναυτικούς". Η έμπνευση βιώνεται μαρτυρικά από το ποιητικό υποκείμενο: "έκει γίνεται ή / σκέψις / μιά φλογισμένη ρόδα / πού κυλάει / στόν όρίζοντα" και αποτυπώνεται με το πάθος και την ένταση που αναδύει η παραστατικότητα της μεταφοράς. Η μνήμη είναι μια διαρκής οδύνη που την

---

<sup>80</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Οί άγγελοι στόν παράδεισο μιλοῦν έλληνικά...*, ΣΥΝΝΕΤΕΥΞΕΙΣ, ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΓΝΩΜΕΣ, επιμ. Γιώργος Κεντρωτής, Ύψιλον, 1999, σελ. 114.

<sup>81</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 53.

<sup>82</sup> Παλιά συνήθεια των πειρατών να ανάβουν δαυλούς στις βραχώδεις ακτές των νησιών για να παραπλανούν τους ναυτικούς και να κουρσεύουν από τη στεριά τα πλοία, όταν αυτά τσακίζονταν στα βράχια της ακτής.

τροφοδοτούν, στις επόμενες στροφές, λέξεις-σύμβολα του θανάτου και της καταστροφής (σάβανα, νεκρές φώκιες, κρουνοί πετρελαίου). Ο ποιητής ζει συνειδητά σε ένα εχθρικό περιβάλλον και η μοίρα του φαίνεται προκαθορισμένη από αυτή την επιλογή, ενώ τα <<νησιά>> γίνονται καταφύγιο αλλά και τόπος θανάτου: "έκει είναι τά νησιά / πού γίνονται σάβανα / όταν τρελλαίνει ο άνεμος / τά / φύλλα / τῶν φοινικοδένδρων". Την ίδια εικόνα χρησιμοποιεί ο ποιητής αργότερα και στο ποίημα "Ο Ατλαντικός":

"... καί μόνο ο άνεμος ο άφορεσμένος / άναμαλλιάζει<sup>83</sup> τίς θολές τίς φοινικίες στά μακρινά νησιά<sup>84</sup>".

Ολόκληρο το ποίημα δομείται στην αντίθεση θετικού-αρνητικού. Η σημασιολόγηση διχοτομείται από την ισοτοπία της μνήμης και την ισοτοπία της λήθης. Η απομόνωση και η φυγή του ποιητή δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της απαξίωσης προς μια εχθρική κοινωνία αλλά και της επενέργειας του ποιητικού λόγου, που είναι από τη φύση του λόγος καταγγελτικός· πράγμα που σημαίνει ότι το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο θα κληθεί να αντιμετωπίσει και τις συνέπειες της προσωπικής του επιλογής. Με αυτό τον τρόπο το ποίημα αποκτά μια έντονη αυτοαναφορική χροιά: "έκει φυτρώνουν καί / τά δέντρα / πού παράγουν / τούς παράξενους κι' ωραίους καρπούς / πού προσφέρουν στόν / ποιητή / για τίς / μελλούμενες του / πικρίες". Τα δέντρα αυτά είναι οι λωτοί, τα σύμβολα της λήθης που χρησιμοποιούνται ως αντίδοτο στην οδύνη από τις προηγούμενες αλλά κυρίως τις μελλούμενες πικρίες του ποιητή.

\* \* \*

---

<sup>83</sup> Το ρήμα αποδίδει τη σαρωτική δύναμη του αέρα και όλη η εικόνα προσδιορίζει τη διαδικασία της ποιητικής έμπνευσης. Το συναντάμε με την ίδια σημασία και στο ποίημα "Η συνέπεια" (Τα κλεοδοκύμβαλα της σιωπής) με τους στίχους:

"... καί πώς / μ' ατή τή λέξη / έννοούσαμε /- ένιστε - / τίς καπνοδόχες / πού ξεμαλλιάζει / ο άνεμος / τού φθινοπώρου / πάνω / στίς / στέγες / τῶν σπιτιῶν".

Αλλά και στο ποίημα "Μαρσινέλ" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγω):

"τόρα τά περισσότερα είναι κοιμισμένα

κι' ο σύραγαν μαίνεται

τό τρελλό άναμάλλιασμα τῶν δέντρων

άκολουθεί τήν έποπτη σιωπή...".

<sup>84</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 165.



Ένα από τα πιο ορθόδοξα υπερρεαλιστικά κείμενα του Εγγονόπουλου είναι και το πεζόμορφο ποίημα "Στις λυρικές καπνοδόχες"<sup>85</sup> από "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής". Ο υπότιτλος του ποιήματος <<στήν ἱερή μνήμη τῶν ποιητῶν Ἀλέξανδρου Κάλφογλου και Ἀντωνίου Κυριαζή>>, δημιουργεί τις προϋποθέσεις μιας ευρείας εκδοχής της <<παρακειμενικότητας>><sup>86</sup> ως μορφή διακειμενικής επικοινωνίας. Είναι κείμενο κατάθεση, ένα ποιητικό μανιφέστο, το οποίο δε μνημονεύει απλώς την ποίηση αλλά και επιχειρεί να συγκεράσει διαφορετικές παραδόσεις που επενεργούν στη διαμόρφωση του ποιητικού φαινομένου. Ο τίτλος και ο υπότιτλος ορίζουν και τα νοηματικά κέντρα του κειμένου. Ο αφιερωματικός χαρακτηρισμός << Στις λυρικές καπνοδόχες>> είναι προφανές ότι παραπέμπει στην ποίηση και τους ποιητές. Εμπεριέχει όμως και ερωτικούς συμβολισμούς, εφόσον η ανύψωση στη συναισθηματική-ψυχική της διάσταση, που μεταφορικά υποδηλώνεται, είναι στοιχείο και ερωτικό. Στον υπότιτλο με τη διπλή αφιέρωση και την κεφαλαιογράμματη γραφή των πρώτων στοιχείων των ονοματιζόμενων ποιητών λανθάνει και η παρουσία ενός τρίτου ποιητή, που το όνομά του αρχίζει με τα ίδια γραμματικά σύμβολα και το έργο του συστοιχεί λεκτικά με τον τίτλο, του Ανδρέα Κάλβου<sup>87</sup>. Το έργο του μεγάλου Έλληνα λυρικού ποιητή υπήρξε ίσως η αφετηρία των συνειρμικών συσχετίσεων που οδήγησαν στην τιλική και υποτιλική σύνθεση. Πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Κάλφογλου και ο Ρήγας με το έργο<sup>88</sup> τους δεν

<sup>85</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 131.

<sup>86</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π.

<sup>87</sup> Το ποιητικό του έργο αποτελείται από δύο σπουδαιότερες συλλογές, τη "Λύρα. Ωδαι Α. Κάλβου Ιωαννίδου του Ζακυνθίου. Εν Γενέβη...., ακαδ' " και "Κάλβου και Χριστοπούλου Λυρικά μετά της γαλλικής μεταφράσεως. Εν Παρισίοις...., ακαστ'".

<sup>88</sup> Ο Αλέξανδρος Κάλφογλου ήταν Φαναριώτης ποιητής του 18 ου αιώνα. Κωνσταντινοπολίτης στην καταγωγή έζησε για πολλά χρόνια στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και υπήρξε φίλος του Ρήγα. Από το ποιητικό του έργο διασώζονται δύο λυρικά στιχουργήματα "αποτελούμενα τό μὲν πρῶτο ἕξ ἑπτὰ 4στίχων στροφῶν, ἀπαρτιζόμενων ἐκ δύο 8συλλάβων καὶ δύο 7συλλάβων ἰαμβικῶν ὁμοιοκαταλήκτων στίχων, τό δέ δεύτερον ἐκ δώδεκα τροχαϊκῶν 8συλλάβων ὁμοιοκαταλήκτων στίχων..." (Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Φαναριώτικα κείμενα*, Αθήναι, 1967, Εισαγωγή, σελ. 6-7) και ένα εκτενές υμνητικό κείμενο από 108 στίχους προς τον ηγεμόνα Νικ. Π. Μαυρογένη. Το έργο όμως που ανέδειξε λογοτεχνικά τον Κάλφογλου είναι η "*Ηθική Στιχουργία*", ένα κείμενο που γράφεται με αφορμή τις συμβουλές που θέλει να δώσει ο ποιητής <<πρός τόν ἐν Βουκουρεστίῳ ἀνεψιόν αὐτοῦ>> και το οποίο περιγράφει παραστατικά τα ήθη των κατοίκων της Βλαχίας τα οποία ο ποιητής κατηφιάζει με δριμύτητα. Ο ηθικολογικός χαρακτήρας του κειμένου κατατάσσει τον Κάλφογλου σαν έναν από τους τυκότερους εκπροσώπους των ηθικολόγων της εποχής του. Ο ίδιος ο Εγγονόπουλος στις "Σημειώσεις" του πρώτου τόμου των ποιημάτων του παρουσιάζει τον ποιητή και εκφράζει την εκτίμησή του για το έργο του. Ο Ρήγας, επίσης, προς τον οποίο ο

υπήρξαν μόνο πρωτεργάτες της λογοτεχνικής ανανέωσης στον ελληνικό χώρο αλλά και οι εισηγητές μιας νέας ηθικής πραγματικότητας<sup>89</sup> που απόβλεπε στην κατάκτηση της αρετής ως ύψιστης ιδιότητας του πολίτη και βάση της ηθικής μέσα στην ανθρώπινη κοινωνία. Ο Εγγονόπουλος με την αναφορά του σ' αυτούς δεν ηθικολογεί αλλά διαβλέπει στο έργο τους και ιδιαίτερα στο έργο του Ρήγα τον κριτικό λόγο, την ανατρεπτική διάθεση και το συλλογικό όραμα. Ο συγκριτισμός μπορεί να μην αποτελεί εκλογικευμένη θεωρητική σκευή του ποιητή αλλά υποσυνείδητα λειτουργεί ως παράγοντας θεμελίωσης του δικού του προσωπικού ποιητικού οράματος.

Το ποίημα αρχίζει με την παρατεταμένη έξοδο από έναν εφιάλη (κακό όνειρο), που προσλαμβάνει στην ποιητική φαντασία τις διαστάσεις του δράματος. Όλο το δράμα οφειλόταν σε μια περίεργη γαλλική λέξη, τουρκικής προέλευσης, που κατά τον ποιητή έχει και μαγικές ιδιότητες: "Άς όμολογηθῆ πώς ὄλο τό δράμα ἐνέκειτο στή γαλλική λέξη <<ὀτζαχτοῆς>>. Αὐτή ἡ γαλλική λέξις εἶχε τήν ιδιότητα νά ἐνεργῆ αὐτομάτως ἀπάνω του, νά τόν ρίχτη ἀπότομα σέ βάραθρα λύπης καί χαρᾶς, νά τόν ἀνεβάσῃ ἄξαφνα στίς πιό ψηλές κορφές τῶν δέντρων, νά τόν ὠθῆ σ' ἔρημα τοπία τῆς Σελήνης, στρωμένα μέ καθρέπτες καί δίσκους φωνογράφου, πολύ ἔμορφα καί πολύ διακοσμητικά". Πρωταγωνιστής σ' αυτό το δράμα είναι η λέξη, ο λόγος, ο οποίος δρα ως καταλύτης στην ψυχοσύνθεση του υποκειμένου επενεργώντας διπλά, θετικά και αρνητικά, άλλοτε ως δύναμη που μπορεί να οδηγήσει στη συντριβή (βάραθρα) και άλλοτε ως δύναμη που μπορεί να εξυψώσει το υποκείμενο στα δυσθεώρητα και απροσπέλαστα ποιητικά ύψη (κορφές τῶν δέντρων-τοπία τῆς Σελήνης). Στη συνέχεια ο ποιητικός λόγος συναντά τον ερωτικό στο πρόσωπο μιας εξίσου αινιγματικής γυναίκας την εικόνα της οποίας έχουμε

---

Εγγονόπουλος στο ποιητικό αλλά και το ζωγραφικό του έργο εκφράζει το θαυμασμό του, αποτελεί κατά το Δημαρά (*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σελ. 166) συνισταμένη όλων των ρευμάτων, λογοτεχνικών, ιστορικών, ηθικών, επιστημονικών, που συναντούμε εκείνη την εποχή στον ελληνικό χώρο. Το πρώτο του δημοσίευμα στα 1790, μια μετάφραση έξι ερωτικών διηγημάτων του Rétif de la Breton, "Το σχολείο των ντελικάτων εραστών" υπήρξε το πρότυπο των πρώτων νεοελληνικών διηγημάτων αυτού του είδους και θεωρείται η απαρχή της νεοελληνικής πεζογραφίας. Ο Ρήγας κατά το Δημαρά (σελ. 168) στο έργο αυτό αποδίδει ιστορίες σύντομες, γεμάτες έρωτα και πάθος, που εκφράζουν μια ολότελα διαφορετική στιγμή του πολιτισμού μας. Είναι σίγουρο ότι ο Εγγονόπουλος δε θαυμάζει μόνο το λογοτεχνικό έργο του Ρήγα. Αυτό που τον συναρπάζει είναι η προσωπικότητά του, η παρουσία του, λογοτεχνική και πολιτική που είναι και αναπόσπαστα δεμένες μεταξύ τους. Ο Ρήγας αποτελεί για τον Εγγονόπουλο λόγω δράσης, πνευματικού έργου και ιδεολογικών πεποιθήσεων μια μοναδική περίπτωση λογοτεχνικού και ιστορικού συγκροτήσιμου στα ελληνικά δεδομένα.

<sup>89</sup> Κ. Θ. Δημαρά, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1975, σελ. 162.

συναντήσει και σε άλλα ποιήματα του ποιητή: "Έσκυψτε, τότες, γαλήνιος, και σήκωνε τά πολύτιμα φουστάνια της για νά φιλήση τά μακριά λευκά της χέρια". Στο σημείο αυτό αρχίζει να ξεδιπλώνεται ένα δίκτυο επικοινωνίας με το υπόλοιπο έργο του ποιητή:

"Έσκυβα εύλαβικά και φιλουῦσα τήν ἄκρια τῶν δακτύλων της"  
"Πολυξένη"<sup>90</sup>

αλλά και τη δημοτική μας παράδοση, εφόσον η ρηματική εκφορά καθιστά ορατό το νεκροφιλικό υπαινιγμό του στίχου. Παραθέτουμε στίχους από την παραλογή "Ο ΚΡΙΜΑΤΙΣΜΕΝΟΣ"<sup>91</sup>:

"Κι ἔσκυψα και τή φίλησα στά μάτια και στά φρύδια,  
στά σταυρωμένα χέρια της, στά κόκκινα χειλάκια. [...]  
(Αρχεῖον Θρακ. Θησ. 21, Ἐπίμετρον, σ. 147)

Η αινιγματική αυτή γυναίκα, που δεν είναι άλλη από την ίδια την ποίηση, παίρνει τα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητες της Σελήνης με εικόνες οικείες στον ποιητή: "Αμέσως ἔκείνη ἔβγαине και στέκουνταν στό παράθυρο, και τό κεφάλι της- ἕνας κόκκινος ἠλεκτρικός λαμπτήρ- ἀναπτε και ἔσβηνε συνεχῶς μέσα στή νύχτα". Η εικόνα της γυναίκας δίπλα στο παράθυρο αποτελεί ένα από τα πιο διαδεδομένα μοτίβα της αρχαίας αλλά και της νεότερης ποίησης, ως υποδήλωση της ερωτικής εγκαρτέρησης. Παραθέτουμε ενδεικτικά στίχους από τον "Ερωτόκριτο"<sup>92</sup>:

"Ἡ Ἀρετή εσπικώθηκε, τό παραθύρι ανοίγει,  
και την αυγή τη λαμπυρή με την χαράν ξανοίγει".  
(Κεφ. Β΄, στίχ. 1253-1254)

Την ίδια εικόνα θα αναπτύξει αργότερα ο Εγγονόπουλος και στο ποίημα "Το χέρι"<sup>93</sup>:

"Ἡ κόρη-τέκτων

<sup>90</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 29.

<sup>91</sup> Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, εκλογή κειμένων, σχόλια και εισαγωγή Δημήτρης Πετρόπουλος, Βασική Βιβλιοθήκη, αριθμ. 46, Αθήνα, σελ. 85.

<sup>92</sup> Βιτσέντζου Κορνάρου, *Ποίημα Ερωτικόν Λεγόμενον Ερωτόκριτος*, συνθήμενον από τον ποτέ ευγενέστατον Βιτσέντζον τον Κορνάρον, Από την Χώραν της Σπείας του Νησιού της Κρήτης, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, Αθήνα 1998, σελ. 145

<sup>93</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, "Η επιστροφή των πουλιών", τόμ. δεύτερος, σελ. 98.

ὄρθή ὡς  
στέκονταν εἰς τό παράθυρο τοῦ Ἐναπλιοῦ"

Ἡ σύνδεση τῆς Σελήνης με τὴν ηλεκτρισμένη ἀτμόσφαιρα μέσα σε κλίμα ἐρωτισμοῦ ἀπηχεῖ εἰκόνα ἀπὸ τὴν καρυωτακικὴ ποίηση:

"Στὰ χέρια τό παλτό,  
στ' ἀνεστραμμένο πρόσωπο ἢ σελήνη.  
Ἐλεκτρισμένη ἀπὸ φιλήματα  
θά 'λεγεσ τὴν ἀτμόσφαιρα".  
[Σάν δέσμη ἀπὸ τριαντάφυλλα...] 94

Ἡ γυναίκα-ποίηση, που κάποιον μέλος τοῦ σώματός τῆς ἐκπέμπει φῶς, ἀποτελεῖ οικεῖα εἰκόνα στὴν ποίηση τοῦ Εγγονόπουλου. Στὸ ποίημα "Ἀκριβῶς ὅπως"<sup>95</sup> ἀπὸ τὴν ἴδια συλλογὴ ἡ γυναικεῖα παρουσία ταυτισμένη με τὴν ποίηση ἐπιτελεῖ μιὰ παρόμοια λειτουργία:

"τώρα / σάν ξυπνῶ / τὴν κυττάζω / καὶ τὴνε βλέπω πλάγι μου / νά φέγγη / ἢ κοιλιὰ /  
ΤΗΣ / ὡσάν / φανάρι"

Στις "Λυρικές καπνοδόχες..." ἡ γυναίκα μεταμορφώνεται σε φάρο. Ἡ Φιλοκύπρου<sup>96</sup> υποστηρίζει ὅτι τὸ κεφάλι τῆς γυναίκας λειτουργεῖ σαν παραπλανητικὸς φάρος, ἴδιος με τὰ φανάρια που συναντάμε σε ἄλλο ποίημα:

"ἐκεῖ / σ' αὐτὸ τό ἔρμιο / ἀκροθαλάσσι / εἶναι π' ἀνάφτουν τὴ / νύχτα τὰ / φανάρια /  
πού παραπλανοῦν / τοὺς ναυτικούς"

(Τὸ σκυροκονίαμα τῶν ηρωϊκῶν παρθένων)<sup>97</sup>

Αὐτὴ ἡ παραπλάνηση ἔχει σαν ἀποτέλεσμα τὸ ναυάγιο, τὴ βύθιση ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνάληψη στα οὐράνια "τοῦ ἐμπροσθογεμοῦς χαρτονο-δυναμιτοκινήτου λαθρεπιβατικοῦ πλοίου <<Πλειάδα>>"<sup>98</sup>. Ἡ ἰδέα τοῦ καταστερισμοῦ που εἶναι

<sup>94</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 124.

<sup>95</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, "Τὰ κλειδοκύμβαλα τῆς σιωπῆς", τόμ. πρῶτος, σελ. 135.

<sup>96</sup> Ἑλλη Φιλοκύπρου, *ὁ. π.*, σελ. 57.

<sup>97</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 113.

<sup>98</sup> Στὴν ἰστορία τῆς λογοτεχνίας ἡ ονομασία αὐτὴ δόθηκε σε διάφορες ομάδες ποιητῶν σε ἀνάμνηση τοῦ μύθου τῶν ἐπτά θυγατέρων τοῦ Ἄτλαντος. Ἡ διασημότερη αὐτῶν ὅλες δημιουργήθηκε τῆς περιόδου τῆς Αναγέννησης. Οἱ ἀρχές τῆς Πλειάδος τοῦ 16 -ου αἰῶνα διατυπώθηκαν ἀπὸ τον

διάχυτη στο έργο του Εγγονόπουλου και η παρουσία μιας από τις Πλειάδες, της Μερόπης σε ομώνυμο ποίημά<sup>99</sup> του, μαρτυρούν τη γνώση αλλά και την προτίμηση του ποιητή στον αρχαίο μύθο<sup>100</sup>. Υπόμνηση της γαλλικής "Πλειάδος", με όρους έμμεσης αυτοαναφοράς και αντιστοιχήσεις με τους γάλλους υπερρεαλιστές, πραγματοποιεί ο ποιητής και στο διακηρυκτικό ποίημα "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν ΙΙ" από την ομώνυμη και πρώτη του συλλογή:

"Τῆς <<κυρία Ἄρτεμις>> ἢ  
βεβαίωσις γαληνεύει τίς ἀνήσυχες ψυχές, καί συνεισφέρει  
μεγάλως εἰς τὴν προσπάθειαν γάλλων ποιητῶν τοῦ ΧVI ου  
αἰῶνος νά συμπήξουν νέαν σχολὴν ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν <<Πλειά-  
δα>>"<sup>101</sup>.

Η απώλεια και η ανάληψη του πλοίου στο ποίημα του Εγγονόπουλου σχετίζονται με το λόγο, την ποίηση. Για τα μέλη της "Πλειάδος", της συντεχνίας των ποιητών, ο ποιητικός λόγος είναι λόγος που οδηγεί μέσω του θανάτου στην αθανασία. Η ανάληψη του πλοίου είναι ταυτόχρονα και ένας θρίαμβος της ποίησης. Το χαρμώσυνο μήνυμα της ανάληψης, που εμπεριέχει στοιχεία από τη θρησκευτική παράδοση, είναι και η λύση του δράματος, μια λύση όμως που δίνεται

---

Ζοακίμ ντυ Μπελαί στο έργο του " *Η άμυνα και η εικόλεια της γαλλικής γλώσσας*" (La défense et illustration de langue française, 1549) στο οποίο υποστήριζε ότι η γαλλική λογοτεχνική έκφραση μπορούσε να εμπλουτιστεί αν εμπνεόταν, χωρίς να μιμείται δουλικά, από τη γλώσσα και τη μορφή των έργων των αρχαίων κλασικών και των συγγραφέων της ιταλικής Αναγέννησης και ιδιαίτερα από τις ωδές του Πίνδαρου, του Οράτιου, τα έπη του Βιργίλιου και τα σονέτα του Πετράρχη. Για τη βελτίωση της γαλλικής γλώσσας σνισιτούσε την αναβίωση αρχαϊκών γαλλικών λέξεων, τη χρήση ιδιωματικών λεκτικών τύπων και τη δημιουργία νέων ποιητικών μορφών. Οι συγγραφείς της θεωρούνται ως οι πρώτοι εκπρόσωποι της Αναγέννησης στη γαλλική ποίηση. Η ανάληψη καθεαυτή σχετίζεται σίγουρα και με τον αρχαίο μύθο του καταστερωισμού των επτά θυγατέρων του Άτλαντα από το Δία. Σύμφωνα με την παράδοση, επειδή βασανίζονταν να βλέπουν τον πατέρα τους να σπρώνει στις πλάτες του τον ουρανό, μεταμορφώθηκαν σε αστέρια. Βλέπε:1. το λ. "Πλειάς", Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, τόμ. 49 -ος, σελ. 312 και 2. *Ελληνική Μυθολογία*, τόμ. 2ος, Εκδ. Αθηνών, Αθήνα 1986, σελ. 328-331.

<sup>99</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, Ίκαρος, σελ. 44.

<sup>100</sup> Σύμφωνα με αυτόν οι επτά κόρες του Άτλαντα και της Ωκεανίδας, επειδή βασανίζονταν να βλέπουν τον πατέρα τους να σπρώνει στις πλάτες του τον ουρανό, μεταμορφώθηκαν σε αστέρια. Ίσως η προτίμηση να οφείλεται και στον αριθμό επτά με τους μυστικούς, μαγικούς του συμβολισμούς.

<sup>101</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 15.

μέσω της απελευθέρωσης του πόθου: "Μόλις έφτανε τό χαρμόσυνο μήνυμα όπου δεί, άλλαζε πάραυτα ή όνομασία και ό ροϋς τών πλωτών ποταμών, όλες οι γυναίκες δινόντουσαν στίς άλλόκοτες, πλήν τόσο ήδονικές θωπείες τών πουλιών, και άλλες έβγαιναν όλόγυμες στό δρόμο, άπ' τά έρειπωμένα έμπορορραφεία, μόλις ένύχτωνε". Ο λόγος διεγείρει τον ερωτικό πόθο και αυτός με τη σειρά του ανταποδίδει εξωθώντας το λόγο στην περιπέτεια της δημιουργίας.

Είναι σίγουρο ότι η λέξη <<Πλειάς>> παραπέμπει στη γαλλική ποιητική ομάδα του 16 -ου αιώνα, με σημείο αναφοράς τον τρόπο λειτουργίας και τους στόχους της ομάδας, που δε διέφεραν και πολύ από τους στόχους των υπερρεαλιστών, τηρουμένων πάντα των αναλογιών. Η γαλλική, κατά τον ποιητή, λέξη <<ότζαχτοΐ>>, που συνηχεί καταληκτικά με το <<υπερρεαλιστής>> είναι και η αιτία του δράματος, άρα και η λέξη-κλειδί του ποιήματος. Ο Εγγονόπουλος με το διαβρωτικό χιούμορ του αποδραματοποιεί τις καταστάσεις και υπονομεύει υπερρεαλιστικά την τεχνική της ποιητικής αφήγησης. Γιατί, αν δεχτούμε ότι το τιτλικό λέξημα <<καπνοδόχος>> αποτελεί συμβολισμό της ποίησης, τότε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η αινιγματική λέξη <<ότζαχτοΐ>>, που σύμφωνα με τη δική του υποσελίδια <<παρακειμενική>> σημείωση προέρχεται από τα τουρκικά και σημαίνει τον καπνοδοκαθαριστή, αποτελεί μια σαφή αναφορά στη φυσιολογία και το στόχο του υπερρεαλισμού ως μιας καθαρής δύναμης αλλά και υψηλής τέχνης. Στο ποίημα δε φαίνεται να κυριαρχεί κανένα εθνικό ή υπερεθνικό στοιχείο. Αυτό που το διακρίνει είναι η συνέπεια του ποιητή και η πίστη του στις αρχές του υπερρεαλισμού. Ο Εγγονόπουλος είναι από τους λίγους μας ποιητές που δεν ενδιαφέρονταν να διαμορφώσουν μια καθαρή ελληνική ποίηση, περιχαρακωμένη ίσως στα στενά όρια μιας αυστηρά προσδιορισμένης πολιτιστικής ταυτότητας. Ο Εγγονόπουλος είναι κοσμοπολίτης και αναζητά στο συγκριτισμό τη διαρκή ανανέωση της παράδοσης και μέσω αυτής την ανανέωση της ποιητικής γραφής. Είναι όμως και συνεπής υπερρεαλιστής και το τίμημα αυτής της επιλογής μοιάζει να μην το ξεχνά ποτέ. Με αυτή την έννοια στα ποιήματά του ανιχνεύονται εύκολα προθέσεις αυτοαναφοράς, χωρίς να αναιρείται η αρχική θεματική τους στόχευση.

Η δράση κορυφώνεται στο τέλος του ποιήματος με την σε αφηγηματικά πλαίσια αυτοσύσταση του κωνσταντινοπολίτη ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου: "Νά μίν λησμονηθῆ ότι τά σουραύλια έπαιζαν, καθ' όλην τήν διάρκειαν του δράματος, τό τραγούδι <<του σερταριουῦ>>, ένα τραγούδι που έπιφυλάσσεται νά έξηγήση καταλλήλως ό κωνσταντινοπολίτης Νίκος Εγγονόπουλος σέ μιά μελλούμενη έκδοση τών άπάντων του". Το <<τραγούδι του σερταριουῦ>> είναι ένα <<αινιγματικό>> τραγούδι-ποίημα που για τον Εγγονόπουλο περιέχει τα μυστικά της χαράς και της τέχνης του ποιητή. Στο ποίημα "Αγάπη"<sup>102</sup> από την πρώτη του

---

<sup>102</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 51- 52.

συλογή μιλάει για το <<τραγούδι του σερταριού>> και αποκαλύπτει την ταυτότητά του:

"Γιά μένα, ένα άστρο θά λήη  
μέσ' στό σερτάρι τό τραγούδι τής χαράς μου μ' ένα πριόνι".

Την εικόνα πάντως του σερταριού μέσα στο οποίο κρύβεται η χαρά με τις ερωτικές, ψυχαναλυτικές ή ποιητικές της συνδηλώσεις τη συναντάμε και στον Ανδρέα Εμπειρίκο. Στο ποίημα "Πικραγκάθι"<sup>103</sup> από την "Υψικάμινο" το <<σερτάρι>> ονοματίζεται ως χώρος χαράς ή ψυχαναλυτικής φυγής:

"Ένεφανίσθη καί χάθηκε ή δεσποινίς πού συνήντησα  
μέσ' στό σερτάρι μου. Στή θέσι της μιά τολύπη  
κρατεί τόν φώσφορο τής ζωοφόρου της. Άποικοι  
νέμονται τίς έκτάσεις πού έγκατέλειψε μά τό παιδί  
τών άναμνήσεών μας κομίζει πλοκάμια πού μοιά-  
ζουν μέ τίς έξη διαφορετικές ήδονές τής δεσποινί-  
δος πού ύπήρξε βασικώς μητέρα του παιδιού της  
καί μητέρα μου. Κάποτε ζώ μέσ' στό σερτάρι. [...]"

Η ίδια ποιητική εικόνα υπάρχει και στο ποίημα του Κώστα Καρυωτάκη "Η ψυχή μου"<sup>104</sup> από την ενότητα "Νοσταλγικά" των "Νηπενθών":

"Παλιό ή ψυχή μου γράμμα είναι κι έγγραφο  
[...]  
Ένα σερτάρι έβένινον εκεί  
τών άναμνήσεων κρύβει τό χρυσάφι".

Το <<τραγούδι του σερταριού>> είναι το ποίημα που περιέχει την ποιητική τέχνη και όλη τη θεματολογία του Νίκου Εγγονόπουλου. Είναι ο μυστικός χώρος, σύμβολο ποιητικό του ασυνείδητου και της δημιουργικής φαντασίας, που εμπεριέχει όλα τα χαρακτηριστικά της σκοτεινής αλλά και υπαρκτικής πτυχής της ανθρώπινης ύπαρξης<sup>105</sup>. Στον Εμπειρίκο ο συμβολισμός είναι άμεσος και ορατός, ενώ στον Εγγονόπουλο έμμεσος και κρυπτικός. Η χρήση του ποιητικού όρου (σερτάρι, κασέλα, σεντούκι, κιβώτιο) ως συμβόλου του σκοτεινού χώρου μέσα στον

<sup>103</sup> Ανδρέα Εμπειρίκου, *Υψικάμινος*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 37.

<sup>104</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος, σελ. 70.

<sup>105</sup> Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1982, σελ. 101-102.

οποίο φυλάνε πολύτιμα αντικείμενά (ποιήματα, βιβλία, φθαρμένα ρούχα), είναι αρκετά συχνή στην ελληνική λογοτεχνία, με αποτέλεσμα να μιλάμε για έναν παλιό και αρκετά διαδεδομένο ποιητικό τόπο. Στον υπερρεαλισμό είτε ως σεντούκι είτε ως συρτάρι αποτελεί μια συμβολική παράσταση της ψυχαναλυτικής αρχής του ασυνείδητου. Είναι συμβολικά ο χώρος της κρυφής επιθυμίας που επηρεάζει και την ποιητική έμπνευση. Εκεί φυλάγονται οι μνήμες που φλογίζουν την ποιητική σκέψη και γονιμοποιούν την ποιητική φαντασία. Αξίζει να προσέξουμε αυτό που μας επισημαίνει ο ίδιος ο ποιητής, ότι, δηλαδή, σε όλη τη διάρκεια του δράματος, γιατί περί δράματος επρόκειτο, το θέμα της απώλειας αλλά και της ανάληψης των ποιητών, τα σουραύλια έπαιζαν το τραγούδι του σεραταριού. Η έμπνευση ακολουθούσε, δηλαδή, και υποτασσόταν στις δυνάμεις του ασυνείδητου.

\* \* \*

Ο <<μέγας ποιητής Κάλφογλου>> υπήρξε κατά τον Εγγονόπουλο και <<ένας πολύ μεγάλος μουσικός>>. Με αυτό τον τρόπο αρχίζει το πεζόμορφο ποίημα "Χορός αισθηματικός κι' ευγενικός"<sup>106</sup> από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών". Ο Εγγονόπουλος πιστεύει πως "κι' αυτό είναι μιά από τις πολλές σκοτεινές και μυστικές πλευρές της ζωής των ποιητών". Η μουσική, δηλαδή, είναι μέρος της ποιητικής διαδικασίας και αποτελεί κρυφή πλευρά της ποιητικής έμπνευσης. Διευκρινίζει, όμως, ότι αυτό συμβαίνει: "Πάντα, βέβαια, μέσα στον δικό του φανταστικό ρυθμό, των λουλουδιών". Η ποιητική έκφραση, μέρος της οποίας είναι και η μουσική, για να πραγματοποιηθεί πρέπει να προηγηθεί το τελετουργικό της μεταμφίεσης. Εδώ ο Εγγονόπουλος αποκαλύπτει αυτό που σε άλλα ποιήματα υπαινισσόταν, την πολύ προσφιλή, δηλαδή, σ' αυτόν πρακτική της αυτοαναφοράς, άμεσης ή έμμεσης, που πραγματώνεται ακόμη και μέσα από τη διαδοχική μεταμφίεση και υπόδυση διαφορετικών ρόλων: "Γιά νά εκτελέση ένα οποιοδήποτε κομμάτι, καί τό δυσκολώτερο ακόμη, μ' αυτό τόν τρόπο, μετεμφιέζετο πρώτον σέ μαρμάρινο άγαλμα, τό όποϊον έστηναν, κατά προτίμηση, μέσα σ' έρημους, έγκαταλελειμμένους κήπους". Αλλά η διαδικασία της μεταμφίεσης δε σταματά εκεί: "Κατόπιν, μόλις άρχιζαν ν' άπλώνωνται τά κόκκινα χρώματα της δύσεως στον ούρανό, έσκαβαν, μέ τρόπο, στή ράχη τ' άγάλματος, έναν μικρό κρυψώνα, όπου μποροϋσε νά μπή καί νά χωρέση ένα παιδί, για νά μιλή ώσάν νά μιλοϋσε, δήθεν, τό άγαλμα". Η εικόνα της αγαλμάτωσης εντάσσεται στο διακειμενικό περιβάλλον της ποιητικής γραφής του Εγγονόπουλου ως προσφιλής μέθοδος αυτοαναφοράς με προεκτάσεις μεταφυσικές. Στην αρχή ο ποιητής Κάλφογλου χρησιμοποίησε το πιάνο σαν πνευστό όργανο αντιστρέφοντας τη λειτουργία του. Αυτή η πράξη στην

---

<sup>106</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 43 - 45.



ουσία της συνιστά και αντιστροφή της ποιητικής λειτουργίας, όταν αυτή απομακρύνεται από τα παραδοσιακά της πρότυπα και ακολουθεί την οδό που χαράζει η υπερρεαλιστική ποίηση. Προέκταση αυτής της αντιστροφής είναι και η καταστροφή του μουσικού οργάνου. Η καταστροφή συμβολικά παραπέμπει όχι στην κατεδάφιση αλλά στη δημιουργική σωτηρία. Η ίδια αντίδραση παρατηρείται και παρακάτω, όταν ο ποιητής-άγαλμα-παιδί πιάνει στα χέρια του ένα σφυρί, μια <<βαρεία>> και κάνει κομμάτια το πιάνο. Από αυτή την καταστροφή θα προκύψουν οι ήχοι της ποιήσεως: "Τά πουλιά φώναζαν, τρομαγμένα. Λαμαρίνες σφύριζαν στόν αγέρα, καθώς τίς έπαράσερνε ό σφοδρός τούτος άνεμος πάνω από τίς στέγες τών άποθηκών. Κάθε τί έσαρώνετο σ' αϋτήνα τή φοβερή όργή Κυρίου: από τά υπερήφανα παλάτια μέ τίς καμάρες ίσαμε τήν πιό ταπεινή προσευχή του σκαφτιά. Καί μόνο νιαντέλλες άραχνοϋφαντες έπεφταν αϋτόματα, από μισή σέ μισή ώρα, καί μισοσκέπαζαν τή θερμή γύμνια τών ώραιών γυναικών. Έρασταί αϋτοκτονοϋσαν συνεχώς, από τό πρωί".

Στο λεξιλόγιο των υπερρεαλιστών η λέξη <<σφυρί>> είναι ποιητικό σύμβολο. Ο Εγγονόπουλος τη χρησιμοποιεί συχνά, πάντοτε με την αίσθηση της καταλυτικής έντασης που δημιουργεί ο πόθος της δημιουργίας μέσα από την καταστροφή. Στην "Πολυξένη" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν) το ερωτικό-ποιητικό σύμβολο χάνεται από τα χέρια του αφηγητή<<ώσάν νά μήν ήταν ποτέσ παρά ένα άπατηλόν δραμα, παρά ένα κοινότατο σφυρί>>. Χαρακτηριστικότερη όμως είναι η αναφορά στο ποίημα "Ελεωνόρα" από την ίδια συλλογή:<<οί όμοι της / είναι / τό σφυρί / τών πόθων / μου>> αλλά και η λέξη <<σφύρα>> στο ποίημα "Οι φωνές" (Επιστροφή των πουλιών):<<στέκουνε μέ λυγμούς / στή λέξη σφύρα>>, ως λέξη δηλωτική του πόθου και της ερωτικής ή ποιητικής έντασης. Στίχοι που θυμίζουν αντίστοιχη αναφορά στο "Υψίπεδον της διελεύσεως"<sup>107</sup> από την "Ενδοχώρα" του Ανδρέα Εμπειρίκου:

"Κάθε καρδιά κτυπά στά στήθη  
Καθώς σφυρί πού τραγουδά"

Με τον καταλυτικό του λόγο ο υπερρεαλιστής ποιητής ανατρέπει την εικόνα των πραγμάτων και σβήνει τις αινιγματικές λέξεις: "Πίδακες ανάβλυζαν εκεί πού πρίν δέν είσαν παρά γραμμένες οί δυό μόνε λέξεις:<<ψιλῶ όνόματι>>, ή άκόμη <<έν όνόματι>> ή πάλε, <<φυγεΐν άδύνατον>>". Ο μυστικιστικός χαρακτήρας των λεκτικών συμβόλων είχε καταγωγή ορφική, διονυσιακή. Ο υπερρεαλισμός είναι μια <<οργιαστικά>> κοσμογονική τέχνη. Έχει τον αέρα του καινούργιου και φέρει μέσα του τη δυναμική της ανατροπής. Στο τέλος το πιάνο-σύμβολο της ποιητικής

<sup>107</sup> Ανδρέα Εμπειρίκου, *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 96.

τέχνης, αφού ολοκληρώσει την αποστολή του μεταμορφώνεται και αυτό, όπως στην αρχή ο ποιητής: "Τό πιάνο είχε εκτελέσει τόν προορισμό του και μετεβάλλετο, κι' αυτό αυτομάτως, σέ μιά σειρά χάλκινα σαμντάνια, και πάλι σέ μιά σειρά λευκές και ρόδινες, έναλλάξ, δωρικές κολώνες, και μιά σειρά μεγάλα θλιμμένα γυναικεία μάτια, πολύ ώραϊα, διαφόρου χρώματος ανά ζευγος". Η απόδοση της μεταμόρφωσης αγγίζει τα όρια της <<ζωγραφικής ποίησης>>, αφού η διάταξη των αντικειμένων (σαμντάνια=κηροπήγια, δωρικές κολώνες και γυναικεία μάτια) και οι χρωματισμοί συνθέτουν πίνακα ζωγραφικής. Τη συσχέτιση των στίχων με ζωγραφική παράσταση μαρτυρεί και η αγάπη του Εγγονόπουλου για τη δωρική τέχνη αλλά και η αδιαφορία του για καθετί κλασικό. Στη συνέντευξή του προς τη Λίνα Τσίτουκα<sup>108</sup> ο ποιητής υποστηρίζει:

"Αλλά και ή τέχνη παροικιάζει, όπως συμβαίνει μέ τά έργα του Φειδία ή του Σκόπια, σέ σχέση μέ τήν αλήθεια, τή δύναμη και τή ζωντάνια πού κρύβουν ένας Κοῦρος, μιά Κόρη ή ένα Κυκλαδικό εἰδώλιο".

Την ίδια άποψη εκφράζει στα "Πεζά Κείμενα" με το άρθρο του για τα "Σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης"<sup>109</sup>: "Γιά ένα Κοῦρο, γιά ένα Δωρικό ναό, γιά ένα ψηφιδωτό τῆς Ραβέννας, δέν ὑπῆρχε λόγος νά γίνη ή ἐρώτηση: Τί παριστάνει". Στο ποίημα επίσης "Δέκα και τέσσερα θέματα γιά ζωγραφική"<sup>110</sup> υπάρχουν οι στίχοι:

"Τρεῖς ἄνθρωποι. Οἱ δύο ὀρθοί. Ὁ τρίτος καθήμενος εἰς τό μέσον του πολυτελοῦς δωματίου ἐπί ἀρχαίου μαρμαρίνου κιονοκράνου, δωρικοῦ ρυθμοῦ, μέ τούς ἀγκῶνες ἀκουμπισμένους ἐπί τῶν γονάτων, καί τό πρόσωπο μέσ' στά χέρια. [...]".

Στο τέλος του ποιήματος, που εξετάζουμε, το προσωπείο του ποιητή Κάλφογλου αποσύρεται και αποκαλύπτεται το πρόσωπο του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου, οπότε και η αυτοαναφορά φτάνει στα έσχατα όριά της: "Περιστό νά προσθέσω, [...], πώς ὁ μέγας ποιητής Κάλφογλος δέν ἐχρησίμευσε πραγματικά ἐδῶ παρά σάν ένα πρόσχημα, ένα ἀπλό πρόσχημα. Καθότι κι' ὁ ποιητής, καί τό ἄγαλμα, καί τό μικρό παιδί, καί ή ἀγχόνη πού εἶπα, δέν εἶσαν παρά ἐγώ, μόνον ἐγώ, ὁ ἴδιος, ἴσως σέ παλαιούς, ἴσως ἀκόμη καί σέ πρόσφατους, σέ πολύ πρόσφατους μάλιστα καιρούς". Η ετυμολογική προέλευση του ονόματος "Κάλφογλου" από το κάλφας = αρχιτεχνίτης, μάστορας +την κατάληξη -ογλου

<sup>108</sup> Περιοδικό "Χάρτης", ὁ. π., σελ. 170.

<sup>109</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζά Κείμενα*, σελ. 87.

<sup>110</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 101.

στοιχειοθετεί σε κάποιο βαθμό την αυτοαναφορικότητα του ποιήματος, αν θεωρήσουμε ότι το πρώτο συνθετικό ταυτίζεται με το <<ποιεῖν-ποίηση>> και το δεύτερο είναι δηλωτικό μιας ευρύτερης καταγωγής. Το όνομα "Κάλφογλου" λόγω της ιδιότητας που περικλείει αποτελεί, όπως άλλωστε και ο ποιητής ρητά δηλώνει, ακόμη ένα προσωπείο, ένα πρόσχημα αυτοαναφοράς.

\* \* \*

Στα ποιήματα-ποιητικής του Εγγονόπουλου παρατηρείται συχνά η χρήση κοινών συμβόλων που δημιουργούν ένα πλέγμα αναφορών και διακειμενικών συνδέσεων, ορατό μέσα από το πρίσμα της αντίστοιχης ανάγνωσης. Το υποσυνείδητο ενεργοποιείται μέσω της μαγικής δύναμης του λόγου και της συναίρεσης του λόγου με τον έρωτα. Στο ποίημα "Συνέπεια"<sup>111</sup> (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής) ο ποιητής γράφει: "ἢ βυθοκόρος / τῶν ὄνειρων / λειτουργεῖ / μόνον / μέ τὴν προσθήκη / τῶν λέξεων / <<τρυγὸνα μου περήφανη>> / - κατόπιν βέβαια - / τῆς εἰδικῆς ἀδείας / τοῦ τελευταίου / ἀλεξανδρινοῦ γλύπτου / - καὶ φιλοσόφου - / τῶν πρώτων μεταχριστιανικῶν / χρόνων". Η λέξη <<βυθοκόρος>>, από το <<βυθός>> + <<κόρος>> < κορέω, ὦ = καθαρίζω>>, ως μέσο κατάδυσης και ανίχνευσης του βυθού, υποδηλώνει το ίδιο το υποσυνείδητο το οποίο για να ενεργοποιηθεί χρειάζεται τη μεσολάβηση των μαγικών λέξεων <<τρυγὸνα μου περήφανη>>. Σε ένα πρώτο επίπεδο η φράση συναρτά το υποσυνείδητο με τον έρωτα και την ποίηση, σε ένα δεύτερο επίπεδο ορίζει ένα χώρο διακειμενικών αναφορών που αποτελούν το λεκτικό και νοηματικό υπόστρωμα της παραπάνω σχέσης. Στο "Λάμπρο"<sup>112</sup> του Σολωμού και συγκεκριμένα στο 12 -ο απόσπασμα η κόρη παρομοιάζεται με <<τρυγὸνα>>:

"Ἐτέλειωσες τῆς θλίψης τὸν ἀγώνα·

"Ἐλα κοντά μου, ἐρωτικὴ τρυγὸνα".

Εἶναι πολύ πιθανό ο Εγγονόπουλος να εμπνεύσθηκε τη φράση από το δημώδες μεσαιωνικό κείμενο του "Ἱμπερίου και της Μαργαρώνας"<sup>113</sup>:

"Ρηγός τε καὶ τῆς ρήγισσας ν' ἀρέση Μαργαρώνας  
ἀνδρα νά τότε δώσουσιν ἐκείνης τῆς τρυγὸνας".

<sup>111</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 118.

<sup>112</sup> Διονυσίου Σολωμού, *ὁ. π.*, τόμ. πρώτος, σελ. 165.

<sup>113</sup> Ε. Κριαρά, *Βυζαντινά Ἱπποτικά Μυθιστορήματα*, Κείμενον ανομοιοκαταλήπτου παραλλαγῆς <<Ἱμπερίου και Μαργαρώνας>>, Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 2., Αθήναι 1959, σελ. 215-249.

(στ. 887-888)

ή να συνθέσει τη φράση <<αντιστρέφοντας>> την εικόνα της ταπεινής και ερωτικής τρυγόνας από τον "Πουολόγο"<sup>114</sup>, την ποιητική αλληγορία του 13 -ου αιώνα μ. χ.

"[...]

Θλιμμένον εἶμαι πάντοτε, πάντως ὁμολογῶ το.  
Ὅποταν ἔλθῃ κυνηγός καί πιάση μου τό ταῖρι,  
εἰς δένδρον κάλλιστον χλωρόν οὐ θέλω νά καθίσω,  
οὐδέ εἰς λιβάδαν καθαρὰν οὐδέ εἰς δροσώδεις τόπους,

[...]

Κι ἐσύ, βρωμοχνοτόμορφε, κουρούνα ξερασμένη,  
περιγελαῖς καί μέμφεσαι, ἐμέναν καταλέγεις,  
τό ταπεινόν καί θλιβερόν, ἀνόχλητον τρυγόνιν;>>"

(στ. 443-454)

Ο Beck γράφει ότι "η αγάπη για το αστεῖον, για το χοντρό χιούμορ και την υβρεολογία, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της βυζαντινής σάτιρας ακόμα και στην καθαρεύουσα, το κέφι για παράδοξες παρομοιώσεις και η συσσώρευση απίθανων λεξιλογικών συνθεμάτων είναι το ασφαλέστερο κίνητρο του ποιήματος αυτού"<sup>115</sup>. Όλα αυτά είναι στοιχεία που συνυποβάλλουν στο κλίμα της υπερρεαλιστικής έμπνευσης. Η κατάδυση στη σκοτεινότητα του υποσυνείδητου γίνεται με την προϋπόθεση της αποδοχής του ερωτικού αντικειμένου. Πόθος και λόγος διεισδύουν στο υποσυνείδητο και ενεργοποιούν τις μυστικές δυνάμεις της τέχνης. Η συνύπαρξη του ονείρου με τον έρωτα, άρα και η δυνατότητα του καλλιτέχνη να δημιουργήσει, θα εξαρτηθούν από την άδεια που θα δώσει: "ὁ τελευταῖος ἀλεξανδρινός γλύπτης καί φιλόσοφος τῶν πρῶτων μεταχριστιανικῶν χρόνων", πρόσωπο πιθανόν ανύπαρκτο, αλλά συμβολικό της εισόδου της τέχνης σε μια περίοδο παρακμής. Όμως φαντασία και έρωτας χάνουν τις μαγικές τους ιδιότητες και αδυνατούν να ενεργοποιήσουν τον ποιητικό λόγο: "ὁμως / τ' ἀποτελέσματα / εἶναι μᾶλλον / ἀξιολάτρευτα / - καί ἀπολύτως κατακριτέα - / ὅταν λάβουμε / μάλιστα ὑπ' ὄψει / ὅτι τό ὄλον ἔργο τοῦ / φημισμένου αὐτοῦ γλύπτη / εἶναι δέν εἶναι / μισή δωδεκάδα / βουρτσες τῶν δοντιῶν". Ο Εγγονόπουλος συνειδητά καταργεί τους κλασικούς αφηγηματικούς κώδικες και διατυπώνει τον ποιητικό του λόγο υπαινικτικά

<sup>114</sup> Λίνου Πολίτη, *Ποιητική Ανθολογία*, Βιβλίο πρώτο, *Πριν από την Άλωση*, Δωδώνη, Αθήνα, 1980, σελ. 170.

<sup>115</sup> Hans-Georg Beck, *Ιστορία της Βυζαντινής Δημόσιας Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1988, σελ. 272-273.

δομώντας και τα αντίστοιχα επίπεδα σημασίας. Ο ποιητικός λόγος κινείται σκόπιμα στα όρια της αμφισημίας για να παραπλανήσει. Η διττή ιδιότητα του υποκειμένου αποτελεί σαφή ένδειξη της αυτοαναφοράς. Η ειρωνική αποστροφή στη δεύτερη στροφική ενότητα υποδηλώνει την πρόθεση της γραφής, αφού τα αποτελέσματα του εγχειρήματος εστιάζονται σε δύο δραστηριότητες του υποκειμένου (γλυπτική, φιλοσοφία = εικόνα, λόγος) που αποτελούν μεταμορφώσεις των τεχνών που υπηρετεί και ο Νίκος Εγγονόπουλος, της ζωγραφικής και της ποίησης. Τα επίθετα <<ἀξιοδάκρυτα και ἀπολύτως κατακριτέα>> αποπνέοντας μια αίσθηση αυτοσαρκασμού μπορούν να αναχθούν στο άμεσα βιωματικό περιβάλλον του ποιητή και η δραστηριότητά τους ως εσωτερική αντίδραση για το πρώτο και εξωτερική για το δεύτερο, μπορεί να υποδηλώνει και να καθορίζει τα όρια της αυτοαναφοράς. Το επίθετο επίσης <<τελευταίος>> είναι μέρος μιας φράσης οικείας στον ποιητή που αποτελούσε και ένα είδος αυτοχαρακτηρισμού: "Ύστερα ἀπ' τόν θάνατο τοῦ Ἐμπειρίκου εἶμαι ὁ τελευταῖος ἐπιζῶν τῶν Ἑλλήνων!"<sup>116</sup>. Σε συνέντευξη απαντώντας στην ερώτηση, γιατί χρησιμοποιεί συχνά την καθαρεύουσα απάντησε: "Ίσως διότι εἶμαι ὁ τελευταῖος τῶν Ἑλλήνων. Ἄλλωστε ἡ Ἑλληνική γλῶσσα εἶναι μία. Ἡ ἀρχαία, ἡ νεωτέρα, οἱ νιοπιολαλιές-εἶναι γλῶσσα μία"<sup>117</sup>. Σε άλλη συνέντευξη<sup>118</sup> αναφέρεται στον <<Φιλοποίμενα>>, γνωστό στρατηγό της Αχαϊκής Συμπολιτείας, ο οποίος αποκλήθηκε <<ο τελευταῖος των Ελλήνων>> για τον αγώνα του που απέβλεπε στην αναβίωση της δύναμης και του μεγαλείου της Ελλάδας των κλασικών χρόνων. Η φράση φυσικά προέρχεται από το "Βίο του Φιλοποίμενα" του Πλούταρχου:

"Ῥωμαίων δέ τις ἐπαινῶν ἔσχατον αὐτόν Ἑλλήνων προσεῖπεν".

(Πλούταρχος)<sup>119</sup>

Η ίδια κρυπτική και ταυτόχρονα υπονομευτική της σοβαρότητας διάθεση κρύβεται και στην τρίτη ενότητα του ποιήματος με την αναφορά του ποιητή στα μυστικά σύμβολα της τέχνης του: "ὅταν σκεφτοῦμε πῶς / ὅλη του ἡ φιλοσοφία /

<sup>116</sup> Εφημερίδα, *Θεσσαλονίκη*, 5 Ιανουαρίου 1980, Συνέντευξη στον Ηλία Κουτσούκο.

<sup>117</sup> Εφημερίδα "Τα Νέα", συνέντευξη στο Γιώργο Λιάνη και τη Φάνη Πετραλιά, 17/9/1976.

<sup>118</sup> Εἶμαι παθιασμένος Ἑλλήν. Ἀγαπῶ τήν Ἑλλάδα μέ πάθος. Μοῦ ἀρεῖσει πολύ ἡ ἀκόλουθη ρήση, καθώς μάλιστα ἐλέχθη μέ μιά δόση ὑπερβολῆς ἀπό ἕναν κριτικό μας: <<Ὁ Φιλοποίμην εἶναι ὁ προτελευταῖος τῶν Ἑλλήνων τελευταῖος εἶναι ὁ Ἐγγονόπουλος>>. Περιοδ. Μαρππα, τεύχ. 5, 1974. Βρίσκεται στη συγκεντρωτική ἐκδοση των συνεντεύξεων του Εγγονόπουλου "Οἱ ἄγγελοι στόν παράδεισο μιλοῦν ἑλληνικά...", που την ἐπιμελήθηκε ὁ Κεντρωτής, σελ. 75 - 78 στα ἀγγλικά, και 191 - 194 στη μετάφραση.

<sup>119</sup> Πλούταρχος, *Φιλοποίμενος Βίος*, 1, 4.

συνοψίζεται / σέ τρεις ἀρμαθιές / κλειδιά / κρεμασμένες / σέ τρία διαφορετικά / δέντρα / ανάμεσα στά / χείλη / τά δόντια / και τά στήθη / τής Ὑπατίας". Το ποίημα αναπτύσσεται σε επίπεδο βιωματικό αλλά και σε επίπεδο εκφοράς κριτικού ποιητικού λόγου. Η παρακμή, την οποία υπαινίσσεται, γίνεται εμφανής και από την αναφορά του ποιητή στο πρόσωπο και την περιπέτεια της ζωής της Αλεξανδρινής νεοπλατωνικής φιλοσόφου και μαθηματικού Ὑπατίας<sup>120</sup>. Δεν μπορούμε με σιγουριά να υποστηρίξουμε, αν και φαίνεται πιθανό, ότι και το κείμενο του Εγγονόπουλου υπαινίσσεται το διαμελισμό της φιλοσόφου (χείλη, δόντια, στήθη) με σαφείς προδηλώσεις των ερωτικών συμβολισμών και ένταξής τους στα πλαίσια της αυτοαναφοράς. Τα αποτελέσματα του εγχειρήματος τελικά δεν είναι καθόλου <<ἀξιοδάκρυτα και κατακριτέα>>, που αναφέρει ο ποιητής. Είναι σημαντικά και σχετίζονται με τη γνώση και τη δημιουργία. Τα <<κλειδιά>>-σύμβολο της γνώσης κρέμονται από τρία διαφορετικά δέντρα-σύμβολα της ζωής ανάμεσα στα χείλη, τα δόντια, και τα στήθη-ερωτικά σύμβολα, μέλη του σώματος της τραγικής Ὑπατίας<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι η Ὑπατία υπήρξε η αναγνωρισμένη ηγέτης της Νεοπλατωνικής σχολής της Αλεξάνδρειας σε μια περίοδο κρίσιμη για τα ελληνικά γράμματα και μεταβατική ταυτόχρονα για τις γενικότερες εξελίξεις. Η ευγλωττία της, η σπάνια μετριοφροσύνη και η ομορφιά της σε συνδυασμό με τα σπουδαία πνευματικά της χαρίσματα την ανέδειξαν σε μια ξεχωριστή προσωπικότητα της εποχής της. Η Ὑπατία αποτελούσε σύμβολο της μάθησης και της επιστήμης, πράγμα που την εποχή εκείνη ταυτιζόταν από τους πρώτους χριστιανούς με την ειδωλολατρία. Έτσι υπήρξε κέντρο της έντασης μεταξύ χριστιανών και μη χριστιανών με αποτέλεσμα να δολοφονηθεί με πρωτοφανή αγριότητα, με διαμελισμό, από μοναχούς και μια φανατική ομάδα υποστηρικτών του Πατριάρχη Κυρίλλου το 415 μ. χ. Η δολοφονία της Ὑπατίας ανάγκασε πολλούς λόγιους να εγκαταλείψουν την Αλεξάνδρεια, με αποτέλεσμα το γεγονός αυτό να σημάει και την παρακμή της πόλης σαν κέντρο ελληνικής παιδείας και πολιτισμού. Βλέπε: λ. "Ὑπατία" (Πάπυρος, Λαρούς Μπριτάνικα, τόμ. 59 -ος).

<sup>121</sup> Τη συνύπαρξη ερωτικής μορφής και σοφού λόγου στο πρόσωπο της Ὑπατίας συναντάμε στο ποίημα του Νικόλαου Κάλα "Ὑπατία 1933" από τη συλλογή "Ὀδός Νικήτα Ράντου" που αποτελεί ενδυνάμει διακείμενο του ποιήματος του Νίκου Εγγονόπουλου:

"Μέσ' στά νερά τοῦ Νείλου, ποταμῶν πού διέρχονται ἀπό σύγχρονες  
μεγαλοπόλεις, λούεται.

Πρό πάντων ὅμως μ' αὐτό τό ὑγρό ποτίζει λατρευτά χείλη.

Ἐγινε σοφή. Διδάσκει τήν ἀξία λόγων πού δέν μετατρέπονται σέ  
στάχτη

δέν καταγράφονται.

Τῆς ἀρκεί νά τά ἐπαναλαμβάνει ὀλόκληρη νύχτα

δίχως ἡ προσοχή τοῦ ἄλλου οὐδ' ἐπί στιγμῆν νά ἀτονεῖ".

Ο Εγγονόπουλος προεκτείνει τους συμβολισμούς του ονόματος της Υπατίας. Τοποθετεί τα επιτεύγματα του στοχασμού του <<άλεξανδρινού φιλοσόφου>>, μυστικά σύμβολα και μαγικοί αριθμοί (το τρία και τα πολλαπλάσιά του, έξι και δώδεκα), στο σώμα της Υπατίας και πέρα από το συμβολισμό της μαθηματικής της ιδιότητας, επιζητεί να καταστήσει ορατή την αυτοαναφορά μετατοπίζοντας τις δομές σημασίας του κειμένου και παράγοντας τελικά κείμενο βιωματικού στοχασμού και κριτικού λόγου. Η παρουσία του ονόματος της Υπατίας στο ποίημα του Εγγονόπουλου αποτελεί και μια μορφή διαμαρτυρίας του ποιητή για τον χαμό του αρχαίου κόσμου. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι το 1894 ο Κ. Παλαμάς<sup>122</sup> μετάφρασε την "Υπατία" του Γάλλου παρνασσιστή ποιητή Leconte de Lisle, που αναπτύσσεται γύρω από τον ίδιο θεματικό πυρήνα.

Η αποκάλυψη των προθέσεων γίνεται στην τελευταία ενότητα, όταν πλέον ανατρέπονται τα αρχικά σύμβολα και η κατάδυση της <<βυθοκόρου>> μεταμορφώνεται σε ανύψωση των <<καπνοδόχων>>: "κι' όταν / τέλος / όμολογήσουμε / ότι βυθοκόρος / πραγματικά / δέν ύπάρχει / και πώς / μ' αυτή τή λέξη / έννούσαμε / - ένιότε - / τίς καπνοδόχες / πού ξεμαλλιάζει / ό άνεμος / του φθινοπώρου / πάνω / στίς / στέγες / τών σπιτιών". Στην πραγματικότητα <<βυθοκόρος και καπνοδόχες>> είναι το ίδιο πράγμα, σύμβολα των ποιητών και της πολλαπλής λειτουργίας της ποίησης. Χαρακτηριστική είναι και η αναφορά του όρου <<καπνοδόχες>> στον τίτλο του ποιήματος από την ίδια συλλογή "Στις λυρικές καπνοδόχες" που γράφεται και αφιερώνεται "στήν ίερή μνήμη τών μεγάλων ποιητών Άλεξάνδρου Κάλφογλου και Άντωνίου Κυριαζή". Η διατύπωση του Λογγίνου <<ώς έκρότης και έξοχή τών λόγων έστι τά ύψη>><sup>123</sup> ταυτίζεται με το συμβολισμό των <<καπνοδόχων>> του Εγγονόπουλου. Αλλά και αυτή η υφολογική μεταβλητότητα από το χαμηλό στο υψηλό, η μετατόπιση της δράσης από το βυθό του ονείρου στο υψηλό της ποίησης σηματοδοτεί την κατάδυση του ποιητή στο σκοτεινό ασυνείδητο αλλά και την ανάδυση-μεταμόρφωση του λόγου σε υψηγορία. Καταλυτικός υπονομευτής του λόγου ο ποιητής μεταθέτει και συζεύγει το πεδίο δράσης των ποιητικών του συμβόλων. Ταυτόχρονα επιβεβαιώνει αλλά και αναιρεί αυτό που ο τίτλος υπαινίσσεται, τη συνέπεια και την αναντιστοιχία λόγου και πραγματικότητας. Και όλα αυτά σε ένα πλαίσιο έμμεσης, κρυπτικής αλλά και έντονης αυτοαναφορικότητας.

\* \* \*

---

(Νικόλαος Κάλας, *Οδός Νικήτα Ράντου*, Ίκαρος, Αθήνα, σελ. 45).

<sup>122</sup> Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμ. 11, Μπίρης, σελ. 225-257)

<sup>123</sup> Λογγίνος, *Περί Ύψους*, ερμηνευτική έκδοση Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειον 1990, κεφ. 1, 3, σελ. 62.

Ποίημα έμμεσης αυτοαναφορικότητας που σχετίζεται με την ποιητική ιδιότητα του υποκειμένου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το ποίημα "Αλεξιβρόχια"<sup>124</sup> (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής). Είναι ποίημα που προβάλλει έντονα την υπερρεαλιστική του ταυτότητα όχι μόνο σε σχέση με τις υφολογικές αρχές της γραφής αλλά και με την ίδια τη θεματολογική του εστίαση. Στα πλαίσια της διακειμενικής ερμηνείας ο τίτλος μας παραπέμπει σε ένα αντικείμενο-σύμβολο των υπερρεαλιστών με διπλή σημασιοδότηση. Από τη μια τα "Αλεξιβρόχια" παραπέμπουν στις ομπρέλλες και ανακαλούν τους στίχους:

"[...] μέ τήν αγάπη / πού έχει / μιά μεταφυσική μουσική κόρη / για τίς μαύρες  
ομπρέλλες τής βροχής"

(Το καράβι του δάσους)<sup>125</sup>

και από την άλλη υποδηλώνουν τη λειτουργία του αντικειμένου ως προστατευτικού μέσου απέναντι στη βροχή, που και αυτή με τη σειρά της επηρεάζεται σημασιολογικά από τα συμφραζόμενα και στα πλαίσια της αμφισημίας παρουσιάζεται ως απειλή προς το υποκείμενο. Τα "Αλεξιβρόχια", κυριολεκτικά και μεταφορικά, χρησιμοποιούνται για να προστατεύσουν το υποκείμενο από την απειλητική διάθεση μιας εξωτερικής δύναμης, είτε είναι η βροχή (κυριολεκτικά) είτε είναι οι αντίπαλοι του υπερρεαλισμού (μεταφορικά).

Από την πρώτη ενότητα με την πρωτοπρόσωπη αναφορά γίνεται ορατή η αυτοαναφορική διάσταση του ποιήματος: "από καιρό τώρα / - κάθε νύχτα - / ξεχεται ταχτικά / και μέ βασανίζει / και μέ σταυρώνει / και μέ πληγώνει βαθιά / - θανάσιμα - / ή λέξις / <<μπαϊράκι>> ...". Η λέξη έχει τουρκική προέλευση και συναντάται με τη σημασία της σημαίας, του λάβαρου. Χρησιμοποιείται συνήθως στη φράση "σπώνω μπαϊράκι", που σημαίνει: απειθαρχώ, στασιάζω, επαναστατώ. Ο υπερρεαλισμός ύψωσε τη σημαία μιας επανάστασης και τάραξε τις εφησυχασμένες συνειδήσεις. Όμως για τον ποιητή, που επιμύστηκε το βάρος της προσπάθειας και εκτέθηκε στους κινδύνους των αντιδράσεων (καμιά επανάσταση δεν έγινε χωρίς αντιδράσεις), η διαδικασία αυτή μοιάζει με το Θείο Πάθος, το οποίο αποδίδεται στο ποίημα με την αλληγορική διάσταση των τριών ρημάτων (βασανίζει, σταυρώνει, πληγώνει) και του επιρρήματος <<θανάσιμα>>. Οι στίχοι παραλληλίζουν το βασανισμό, το σταυρικό μαρτύριο και το λογισμό του Ιησού με την εξίσου μαρτυρική δοκιμασία του υπερρεαλιστή ποιητή.

Το ποιητικό υποκείμενο αναρωτιέται ανήσυχο και αγριεμένο: "τί νά σημαίνει / άραγες / αττή / ή / καινούργια / ταραχή". Στη συνέχεια με ρητορικές

<sup>124</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 90.

<sup>125</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 33.



ερωτήσεις δαιατυπώνει τις δικές του εκδοχές του για τις αιτίες αυτής της ταραχής: "μήπως είναι / τό μήνυμα / του θανάτου και τής Χαράς / τίποτες / κανένα δώρο / τής θεάς / Δήμητρας / μήπως είναι λέω πάλε / αυτό που λέν <<λοστός (ή λωτός) - ζωστήρ>>". Στο διακειμενικό ορίζοντα της ερμηνείας οι πρώτοι στίχοι της ενότητας πιθανόν να παραπέμπουν στην καρνωτακική "Χαρά"<sup>126</sup> των "Νηπενθών", καθώς η αντίθεση θανάτου-Χαράς δίνει το στίγμα των συναισθημάτων του υποκειμένου (θάνατος-έρωτας) αλλά και ένα μέρος των καταγωγικών σχέσεων της ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου.

Η δεύτερη διακειμενική σχέση έχει μυθολογικό-μυθικό υπόβαθρο και αναφέρεται στο μύθο της θεάς Δήμητρας, ο οποίος συνδέεται και με τα Ελευσίνια μυστήρια. Η Δήμητρα ήταν η θεά της γονιμότητας και της καρποφορίας της γης. Η παράδοση λέει ότι η θεά πρόσφερε στους ανθρώπους τα στάχυα και τους άλλους καρπούς ως δώρο και μάλιστα η διαδικασία συνδέθηκε με τις μυστηριακές τελετές των Ελευσινίων, των οποίων υπήρξε μεγάλη θεά και προστάτις. Στον ομηρικό <<Ύμνο της Δήμητρας>><sup>127</sup> διαβάζουμε τους στίχους:

"ἀλλ' οὐ Δημήτηρ ὠρηφόρος ἀγλαόδωρος ...<sup>192</sup>

[...]

πότνια ἀγλαόδωρ' ὠρηφόρε Διοῖ ἄνασσα

αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλῆς Περσεφόνεια

πρόφρονες ἀντ' ᾠδῆς βίοτον θυμῆρ' ὀπάζειν... 494"<sup>128</sup>

Ὅσον αφορά το μυστικισμό των τελετών και τη σχέση τους με την ποίηση μπορούμε να αναφέρουμε πάλι ένα απόσπασμα από τον παραπάνω <<Ύμνο>>:

"Ὡς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησεν εὐστέφανος Δημήτηρ,  
αἷψα δέ καρπὸν ἀνήκεις ἀρουράων ἐριβώλων.  
πᾶσα δέ φύλλοισίν τε καὶ ἄνθεσιν εὐρεῖα χθῶν  
ἔβρισ' ἡ δέ κιοῦσα θεμιστοπόλοις βασιλεῦσι  
δείξε, Τριπτολέμω τε Διοκλεῖ τε πληξίπτω,  
Εὐμόλπου τε βίη Κελεῶ θ' ἠγήτορι λαῶν,  
δροημοσύνην θ' ἱερῶν καὶ ἐπέφραδεν ὄργια πᾶσι,  
Τριπτολέμω τε Πολυξένω τ', ἐπὶ τοῖς δέ Διοκλεῖ,  
σεμνά, τὰ τ' οὐ πως ἔστι παρεξίμεν οὔτε πυθέσθαι,  
οὔτ' ἀχέειν μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδὴν.

<sup>126</sup> Κ. Γ. Καρνωτάκη, Ἄπαντα τα Ευρισκόμενα, τόμ. πρώτος, ὁ. π. σελ. 48.

<sup>127</sup> Ομηρικοί Ὕμνοι, επιμ. Δ. Π. Παπαδίτσας - Ελένη Λαδιά, Εστία, Αθήνα 1997, σελ. 12-38.

<sup>128</sup> Ομηρικοί Ὕμνοι., ὁ. π., σελ. 22 και σελ. 38.

ὄλβιος δς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·  
δς δ' ἀτελής ἱερῶν, δς τ' ἄμμορος, οὗ ποθ' ὁμοίων  
αἴσαν ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφῳ εὐρώεντι. 482"<sup>129</sup>

Αυτό είναι το θέμα ανάγλυφης παράστασης (440-430 π. χ.) η οποία σώζεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Στην πλάκα εικονίζονται οι δυο μεγάλες θεές της Ελευσίνας κατά τη διάρκεια μυστηριακής τελετής. Στην αριστερή πλευρά στέκεται η Δήμητρα με το επιβλητικό δωρικό της πέπλο. Στο αριστερό χέρι κρατάει το σκήπτρο, ενώ στο δεξί κρατάει τα χρυσά στάχυα και τα παραδίδει στον Τριπτόλεμο, το νεαρό μύστη, για να διαδώσει την καλλιέργειά τους στον κόσμο<sup>130</sup>.

Η τρίτη πιθανολογική αιτία σχετίζεται με τις τοποθετημένες σε εισαγωγικά λέξεις <<λοστός (ἢ λωτός)-ζωστήρ>>. Εκτός από την παρηχητική σύζευξη των ὀρων υφέρει και νοηματική συνάφεια που προκύπτει από τη διακειμενική συσχέτιση των στίχων. Σε ένα πρώτο επίπεδο οι δύο ὀροι (λωτός-λοστός) συνδέονται με την πρώτη ενότητα του ποιήματος "Λωτός"<sup>131</sup>:

"ποῦ θά μᾶς ὀδηγήσῃ / ὀ φόβος / τῶν φτερῶν / ὀταν / οἱ ψαλμοὶ τῶν λωστῶν / ταράξουν / τῆ λεπτή ζωή τῶν Παρθενῶνων".

Σε ένα δεύτερο επίπεδο διαπιστώνουμε συγγένεια με στίχο του Ανδρέα Εμπειρίκου:

"Ἡ σημασία τῶν λωστῶν ἐκορυφώθη μετὰ τό πέρασμα τῶν τρακτικῶν"  
(Τα σπιρούνια των κοριτσιῶν και η ταχύτης των υδάτων)<sup>132</sup>

Η σημασία του τρίτου ὀρου (ζωστήρ), ως προστατευτικού μέσου, μπορεί να αναζητηθεῖ στο συμφραστικό περιβάλλον του ιλιαδικού κειμένου και συγκεκριμένα στη σκηνή του τραυματισμοῦ του Μενέλαου ἀπὸ το βέλος του Πάνδαρου:

"αὐτή δ' αὐτ' ἴθυνεν, ὀθι ζωστήρος ὀχῆες  
χρῦσειοι σύνεχον καὶ διπλῶος ἦντιετο θῶρηξ.  
Ἐν δ' ἔπεσε ζωστήρι ἀρηρότι πικρός ὀιστός·  
διὰ μὲν ἄρ ζωστήρος ἐλήλατο δαιδαλέοιο..."  
(Ιλιάδα, δ' , 132-135)

<sup>129</sup> Ομηρικοί Ὑμνοι, ὀ. π., σελ. 36.

<sup>130</sup> *Ελληνική Μυθολογία*, επ.. Ι. Θ. Κακριδή, τόμ. 2ος, Εκδοτική Αθηνῶν, Αθήνα 1986, σελ. 131.

<sup>131</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 19.

<sup>132</sup> Ανδρέας Εμπειρίκος, *Υψικάμινος*, Ἄγρα, Αθήνα 1980, σελ. 28.

ή παραπέμπει στο μύθο της Αμαζόνας Ιππολύτης και της φημισμένης <<ζώνης>> της, για την απόκτηση της οποίας εξεστράτευσε ο Ηρακλής στη Μικρά Ασία σταλμένος από τον Ευρυσθέα. Στην κυριότερη παραλλαγή του μύθου ο Ηρακλής πραγματοποίησε το σκοπό της αποστολής του, σκότωσε στη μάχη την Ιππολύτη και πήρε τη ζώνη της. Με το μύθο πάντως συνδέεται και το όνομα της βασίλισσας Ομφάλης, κοντά στην οποία έζησε ο Ηρακλής για ένα μεγάλο διάστημα, αφού είχε πάρει χρησμό από το Μαντείο προκειμένου να λυτρωθεί από το μίσημα για το φόνο του Ίφιτου<sup>133</sup>.

Η πιθανολογική διακρίβωση της ταραχής του υποκειμένου περιγράφεται με υπερρεαλιστική ευφορία και χιούμορ: "Ένας κεραυνός πού έπεσε / μέσα / σ' ένα ποτήρι γάλα;". Στίχος ο οποίος παραπέμπει στο μεταφρασμένο από τον Εγγονόπουλο ποίημα του Πάμπλο Πικάσσο και τον στίχο:

"Όφηλία πού πέφτει σ' ένα ποτήρι νερό καί πνίγεται"<sup>134</sup>

Και συνεχίζει την αναζήτηση της απάντησης: "ή μήπως είναι / άπλούστερα / τά κλιμακωτά / πλοκάμια / μιὰς ίπποκάμπης / πού τραγουδά...". Η <<ίπποκάμπη>> σύμβολο βγαλμένο μέσα από το <<σερτάρι>> της υπερρεαλιστικής φαντασίας του Εγγονόπουλου, αποτελεί μετωνομασία της νέας ποίησης. Αυτή η ιπποκάμπη τραγουδά: "μέσα στά πράσινα άνήλιαγα πάρκα / τοῦ βορρά / μέ τίς λευκές / κολώνες / τόν / κονιορτό / τῶν ἀγαλμάτων / καί τή νεκρή κοπέλλα / π' αγαπούσαμε δλοι / παράφορα / - σά λουλούδι- ". Η εικόνα της <<νεκρής κοπέλλας>> διακειμενικά παραπέμπει στο δεύτερο μέρος του ποιήματος "Καυχησιολογίαι υπό βροχίν", όπου αποτελεί σαφή συμβολισμό της ποιητικής λειτουργίας:

"ή ώραϊα κόρη / Κύριε / π' αγαπούσαμε / ήτανε φσάν / κυκλάμινο / μέσα / στό νεκρικό της / κρεβάτι"<sup>135</sup>.

Για αυτή τη <<νεκρή κοπέλλα>> με το συμβολισμό της το ποιητικό υποκείμενο γράφει: "καί τήν ὠνομάζαμε / μέ τήν πονετική / λέξη / <<παράθυρο>> / όταν ήμαστε μικρά / πολύ μικρά / παιδιά". Η σημασιολογία και η ταύτιση του ὄρου θα προκύψει μέσα από την αποκρυπτογράφηση του ενδοκειμενικού κώδικα επικοινωνίας που χρησιμοποιεί ο Εγγονόπουλος στο έργο του. Στο <<γαλλικό>>

<sup>133</sup> *Ελληνική Μυθολογία, ό. π., τόμ. τέτατος, σελ. 108.*

<sup>134</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζά Κείμενα*, Ύψιλον, 1987, σελ. 13.

<sup>135</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 25.

ποίημα "VANITÉ BLEUE"<sup>136</sup>, της προηγούμενης συλλογής (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν), μια άλλη εσκεμμένη ταύτιση της γυναίκας με την ποίηση, το υποκείμενο αναζητά την πραγματική ταυτότητα της θηλυκής ύπαρξης:

[...] "avec un sentiment profond / / de dégoût / pour moi-même / / pour tout ce qui n' est / pas / elle / pour tout ce qui n' est pas / (ou ne fut pas) fenêtré / désir / cerceau / pluie / sein / ange / mystère / r i e n>".

Μετάφραση του Κώστα Σταματίου:

[...] "μ' ένα βαθύ συναίσθημα / ἀηδίας / για τόν έαυτό μου / για δ, τι δέν είναι / αυτή / για δ, τι δέν είναι / (ή δέν ήπληξε) παράθυρο / επιθυμία / τσέρκι / βροχή / βυζί / άγγελος / μυστήριο / τ ί π ο τ α"<sup>137</sup>.

Η κωδικοποιημένη λέξη <<παράθυρο>> δεν ερμηνεύεται μονοδιάστατα. Εμπεριέχει πυκνωτικά πολλές σημασίες. Σχετίζεται νοηματικά με οτιδήποτε αφορά τη γυναίκα και την ποίηση, καθώς και οι δύο έννοιες άλλοτε δυναστικά και άλλοτε λυτρωτικά κυριεύουν την ψυχή του ποιητή. Τα παράθυρα είναι ανοίγματα τα οποία επιτρέπουν στο φως να διαπερνά μέσα απ' αυτά. Υπάρχουν για να τα διαπερνούν οι ηλιακές ακτίνες. Το φως που έρχεται απ' έξω ή ψηλά αντιστοιχεί στο θεϊκό πνεύμα, καθώς ταυτόχρονα το παράθυρο αποτελεί σύμβολο της Παναγίας (η ίδια δε λάμπει παρά μόνο όταν φωτίζεται από θεϊκό φως)<sup>138</sup>. Την κρυπτική-αινιγματική φύση της λέξης θα την αναζητήσουμε στους μεταφυσικούς και θρησκευτικούς συμβολισμούς της.

\* \* \*

Σε ένα από τα τελευταία ποιήματα ο ποιητής αναφέρεται στο πρόβλημα της ποιητικής δημιουργίας με χιουμοριστική διάθεση. Πρόκειται για το ποίημα "Τα βάσανα της αγάπης"<sup>139</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Παραθέτουμε την πρώτη ενότητα: "καθώς άνέμισαν / τά μαλλάκια της / έτσι μπροστά στά μάτια / μου / λές και σάν ξαφνικά νά ξύπνησα / και για πρώτη φορά / τήν είδα / - και τήν έπρόσεξα - / τήν ώραία / νεαρή / κόρη". Η αφήγηση αρχίζει <<in media>> του ονείρου. Και αν δεν πρόκειται για κανονικό όνειρο, ο ποιητής το συσχετίζει με την ικανοποίηση των αισθήσεων που προκαλεί η ομορφιά και η χάρη

<sup>136</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό. π., σελ. 55.

<sup>137</sup> Περιοδ. *Η Λέξη*, τεύχ. 49, 1985.

<sup>138</sup> Fenêtré, *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Paris, 1989:253.

<sup>139</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 106.

της κοπέλας. Το νόημα αναπτύσσεται σε δυο επίπεδα, το κυριολεκτικό-λογικό και το μεταφορικό-συμβολικό και συγκροτείται μέσα από την ετερότροπη αλληλεπίδραση της κυριολεξίας και της μεταφοράς, που φορτίζουν αντίστοιχα το σημασιακό δυναμικό των λέξεων. Πιστεύουμε ότι το κείμενο δείχνει εξαρχής της αλληγορικές του προθέσεις με την υποδήλωση και αναγωγή της τέχνης σε βασική εννοιολογική μονάδα και τη συμβολοποίησή της στην εκδοχή της ερωτικά περιγραφόμενης κόρης<sup>140</sup>. Οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος συνειρμικά προκαλούν σε διακειμενικό επίπεδο τη συσχέτισή τους με γνωστούς στίχους ενός τυπικού εκπροσώπου της παραδοσιακής ποίησης, του Γεωργίου Δροσίνη. Το ποίημα του Εγγονόπουλου δημιουργεί συνθήκες <<μετακειμενικής<sup>141</sup>>> συσχέτισης με το ποίημα του Δροσίνη. Πρόκειται για τις πρώτες στροφές από το ποίημα "Η μυγδαλιά"<sup>142</sup> της συλλογής "Ιστοί Αράχνης":

"Εκούνησε τήν άνθισμένη μυγδαλιά  
μέ τά χεράκια της  
κι ἐγένισ' ἀπό ἄνθη ἢ πλάτη, ἢ ἀγκαλιά,  
καί τά μαλλάκια της.  
"Ἄχ! χιονισμένη σάν τήν εἶδα τή τρελή [...]"

Ο Λίνος Πολίτης<sup>143</sup>, αναφερόμενος στην ποίηση του Δροσίνη, παρατηρεί ότι "ο ποιητής ἔζησε μιά μακριά ζωή, καί, χωρίς νά εἰσχωρή σέ βάθος ποιητικό, φρόντισε, στίς διαδοχικές του συλλογές, ν' ἀνανεώνει τή ποιητική του ἔκφραση, διατηρώντας πάντα μιά εὐγένεια καί μιάν ἀβρότητα". Ο Εγγονόπουλος περιγράφει την ομορφιά και τη χάρη της νεαρῆς κόρης κατ' αναλογία με την ομορφιά της τέχνης. Τη μέθοδο αυτή ἄλλωστε εἶχε χρησιμοποιήσει και στο ποίημα "Ελεωνόρα" με εμφανείς τις αλληγορικές και παρωδιακές του προθέσεις. Το ίδιο επιχειρεί και στο παρόν ποίημα: "μέ συνεκίνησε / ἢ ἁρμονία / τῶν κινήσεών της / ἢ ραδιότης τῶν μελῶν / τοῦ κορμοῦ της / ἢ γοητεία τοῦ βλέμματός / της / ἢ ἀπαλή στρογγυλάδα / τῶν μαστῶν της / ἢ ὅλη χάρη τέλος / πού ἀνεδίδετο / ἀπό τό / κομψό / ὀλόδροσο / πλάσμα".

Σε ρηματικό επίπεδο υπάρχουν λεκτικές μονάδες που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως διακείμενα και να εντοπιστεί με αυτό τον τρόπο η καταγωγή τους. Το ουσιαστικό <<ραδιότης>>, για παράδειγμα, προέρχεται από το επίθετο

140 Φρήντριχ Σίλλερ στο βιβλίο του "Περί ἀφελούς και συναισθηματικῆς ποιήσεως", μτφρ. Παναγιώτης Κονδύλης, Στιγμή, Αθήνα 1985.

141 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982:10.

142 Γεωργίου Δροσίνη, *Ἄπαντα*, τόμ. πρώτος, ὁ. π., σελ. 126.

143 Λίνου Πολίτη, *Ποιητική Ανθολογία*, βιβλίο ἕκτο, σελ. 9.

<<ραδινός, ή, όν>>, πολύ συνηθισμένο στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Οι Liddel-Scott δίνουν την ερμηνεία: "ἐπί σχήματος νεανικῶν μελῶν καί νεανικοῦ σώματος, λεπτοφυής, <<λεπτοκαμωμένος>>, λεπτός, άπαλός". Με αυτή τη σημασία απαντάται το επίθετο στους Ομηρικούς Ύμνους:

"άμφί δέ πέπλος  
κυάνεος ραδινοῖσι θεᾶς ἐλελίζετο ποσσίν".  
(Εἰς Δήμητραν, στ. 181-182)<sup>144</sup>.

Και ο Ησίοδος όμως χρησιμοποιεί το επίθετο, όταν μιλάει για την ανάδυση της Αφροδίτης:

"ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλή θεός, άμφί δέ ποίη  
ποσσίν ὑπο ραδινοῖσιν ἀέξετο".  
(Θεογονία, στ. 194-195)<sup>145</sup>.

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η δραματική ένταση της ειρωνείας μεγιστοποιείται με την αναγωγή του νοήματος στα συμφραζόμενα και την ερμηνευτική αρωγή της κριτικής πρόθεσης. Με όση ελαστικότητα κι αν προσεγγίσουμε την ερμηνεία, η ειρωνική απαξίωση, που αιφνιδιαστικά παρατηρείται στην αποστροφή του ποιητικού λόγου και γενικεύεται στις δυο τελευταίες ενότητες, μπορεί να θεωρηθεί γενετική συνθήκη της σημασιολογικής και ρητορικής συγκρότησης των στίχων: "κι' άμέσως σκέφτηκα / - και <<φιλοσόφησα>> - / ό νοῦς μου πήγε / στόν άγαθό εκείνον / πού μπορεί κάποτε / - μά είμαι βέβαιος - / νά ὑποφέρη / μαρτυρικά / νά δυστυχήση / σά θά φαντάζεται / πώς ἔχει σκέψη / κι' ἔχει ψυχή / τό τρυφερό / τό αἰθέριο / τό / πλασματάκι // και νά ματώνη ή καρδιά του / ν' άπελπίζεται / ώς θ' άποδίδη / ἔστω και / κόκκο νοῦ / στ' όλότελα / ἄδειο / μικρό / κρανίο". Οι αισθήσεις και η εξύμνησή τους (άρμονία, ραδινότης, γοητεία, στρογγυλάδα, χάρη) μοιάζουν να ελέγχονται και να περνάνε από το κόσκινο της φιλοσοφίας και του <<ορθού λόγου>>. Ο αγαθός (ενάρετος αλλά και αφελής), ο οποίος θα προσδώσει δυο στοιχεία ουσίας (σκέψη και ψυχή) στο αισθητικά ωραίο σώμα (γυναίκα-ποίηση), μαρτυρικά θα υποφέρει στην προσπάθειά του. Η πιθανότητα κυριολεκτικής απόδοσης των νοηματικών συνδηλώσεων του κειμένου απορρίπτεται, αν περιορίσουμε την ερμηνεία στην αντίθεση σωματικού κάλλους και πνευματικής ένδειας, η οποία απορρέει από μια πρώτη οριζόντια ανάγνωση του κειμένου. Οι προθέσεις του ποιητή είναι ευρύτερες και περιλαμβάνουν κριτική

<sup>144</sup> Ομηρικοί Ύμνοι, ό. π., σελ. 20.

<sup>145</sup> Ησίοδος, Άπαντα, Κάκτος, Αθήνα 1993, σελ.42.

προς ομοτέχνους του και θεωρητική τεκμηρίωση της αντιστοιχίας μορφής και περιεχομένου στην τέχνη. Ο Εγγονόπουλος επιχειρεί μια κριτική <<από τα μέσα>> για μια ποίηση, που με οίηση χρησιμοποιεί τα ψυμύθια των λέξεων αλλά της λείπει το βάθος και η ουσία: "σά θά φαντάζεται [...] πώς έχει σκέψη / κι' έχει ψυχή", μια ποίηση στολισμένη με τα ψυμύθια της καλιέπειας χωρίς το βάθος της εσωτερικότητας και της διάρκειας του μηνύματος:

"[...] Γιατί και τό τραγούδι τό φορτώσαμε μέ τόσες μουσικές  
πού σιγά σιγά βουλιάζει  
καί τήν τέχνη μας τή στολίσουμε τόσο πολύ πού φαγώθηκε  
από τά μαλάματα τό πρόσωπό της...  
(Ένας γέροντας στήν άκροποταμιά), Γ. Σεφέρης<sup>146</sup>.

Καταληκτικά διαπιστώνουμε ότι η ερμηνευτική διαδικασία οφείλει να υπακούσει στις κατευθύνσεις των αλληγορικών συνδηλώσεων των ποιητικών όρων του κειμένου. Η υποκοριστική μετεξέλιξη (πλάσμα-πλάσματάκι) αλλά και η υποτιμητικά ειρωνική καταληκτική αναφορά (δλότελα / άδειο / μικρό / κρανίο) θέτουν και ζήτημα ποιητικών μεγεθών. Μπορεί οι διακειμενικές συντεταγμένες της ανάγνωσης να θέτουν όρια στην ερμηνεία αλλά οφείλουμε να δεχτούμε ότι το κείμενο δεν αποκόπτει τους οργανικούς του δεσμούς με ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και λογοτεχνικό context που διαμορφώνει και τη συνείδηση του δημιουργού του.

### 2.3. Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ "ΥΨΟΥΣ"

Η πραγματεία "Περί ύψους"<sup>147</sup>, ένα κείμενο ποιητικής, που αποδίδεται στο Λογγίνο, αποτελεί μέρος της αρχαιογνωστικής εμπειρίας του ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου. Στο ομώνυμο ποίημα του Εγγονόπουλου από τη συλλογή "Εν άνθηρώ "Ελληνι λόγω"" (1957) μέσα στην έντονη αυτοαναφορικότητα του κειμένου υφέρπουν και ενδιαφέρουσες απόψεις περί ποιητικής. Ο Εγγονόπουλος διακρίνει στο έργο του αρχαίου συγγραφέα υπερρεαλιστικές προθέσεις. Ο Βαγενάς<sup>148</sup> υποστηρίζει "ότι ο Εγγονόπουλος είναι ίσως ο μόνος υπερρεαλιστής που

---

<sup>146</sup> Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σελ. 200.

<sup>147</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 183.

<sup>148</sup> Νάσος Βαγενάς, εφημ. "ΒΗΜΑ", 23 Ιουνίου 1991.

αντιλήφθηκε την υπερρεαλιστική διάσταση του Λογγίνου". Ο Κοπιδάκης<sup>149</sup> επίσης στη συνοπτική παρουσίαση του έργου παρατηρεί ότι "Τό "Περί ὕψους εἶναι ἕνα ἔξαιρέτο δείγμα δοκιμίου συγκριτικῆς φιλολογίας. Ὁ Λογγίνος εἶναι ἕνας κοσμοπολίτης πού γνωρίζει τρεῖς λογοτεχνίες (τήν ἑλληνική, τή λατινική καί τήν ἑβραϊκή) καί ἕνας ἐκλεκτικιστής τοῦ τύπου <<πάντα δοκιμάζετε, τό καλόν κατέχετε>> - στό Περί ὕψους ἀπαντοῦν πλατωνικές, περιπατητικές, στωικές καί ἐπικούρειες ἰδέες. Ἐκτός ὁμως ἀπό τήν ἐλευθεροφροσύνη καί τήν εὐρυμάθεια, ὁ Λογγίνος ἔχει συγγραφικό ταλέντο καί ὀξύτατη ἐκείνη τήν <<ἄλογον αἴσθησιν>> πού εἶναι ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τήν αἰσθητική ἀξιολόγηση ἑνός λογοτεχνήματος". Σε ρητορικό επίπεδο ἡ Βογιατζόγλου<sup>150</sup> εντοπίζει στο κείμενο του Λογγίνου γλωσσικά στοιχεία (ὑπερφυᾶ, ὑπερέκπιωσιν, ὑπεραίρουσαν, ὑπεραῖρον) που απηχούν προδρομικά τις θεματικές και αισθητικές αντιλήψεις του υπερρεαλισμού.

Ο αρχαίος συγγραφέας εκφράζει την άποψη ότι "το ὕψος στις διάφορες μορφές του είναι η άκρα τελειότητα και η κορυφή της γλωσσικής έκφρασης" (ὡς ἀκρότης καί ἔξοχή τις λόγων ἐστί τά ὕψη). Αυτό και τίποτε άλλο στάθηκε η αιτία της διάκρισης των κορυφαίων ποιητῶν και πεζογράφων, χάρις σ' αυτό και μόνο εξασφάλισαν την αθανασία της ψυχῆς (καί ποιητῶν οἱ μέγιστοι καί συγγραφέων οὐκ ἄλλοθεν ἢ ἐνθένδε ποθέν ἐπρότευσαν καί ταῖς ἑαυτῶν περιέβαλον εὐκλείαις τόν αἰῶνα)<sup>151</sup>. Σε άλλο σημείο ο Λογγίνος αναφερόμενος στη σημασία του θαυμάσιου και της ἐκπληξης στη συγκρότηση του ποιητικού λόγου υποστηρίζει ότι τα στοιχεία αυτά μπορούν να οδηγήσουν στην ἐκσταση τους ακροατές: "οὐ γάρ εἰς πειθῶ τούς ἀκροωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τά ὑπερφυᾶ· πάντη δέ γε σύν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καί τοῦ πρός χάριν ἀεί κρατεῖ τό θαυμάσιον, εἶγε τό μὲν πιθανόν ὡς τά πολλά ἐφ' ἡμῖν, ταῦτα δέ δυναστείαν καί βίαν ἄμαχον προσφέροντα παντός ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται"<sup>152</sup>. Απαντώντας στο ερώτημα αν υπάρχει κάποια μέθοδος διδασκαλίας του υψηλού και βαθυστόχαστου λόγου υποστηρίζει ότι:

"ἐγὼ δέ ἐλεγχθήσεσθαι τοῦθ' ἑτέρως ἔχον φημί, εἰ ἐπισκέψαιτό τις ὅτι ἡ φύσις, ὡσπερ τά πολλά ἐν τοῖς παθητικοῖς καί διηρμένους αὐτόνομον, οὕτως οὐκ εἰκαῖόν τι κακῶ ἀντὸς ἀμέθοδον εἶναι φιλεῖ, καί ὅτι αὐτὴ μὲν πρῶτον τι καί ἐρχέτυπον

<sup>149</sup> Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ὕψους*, ἐρμην. ἐκδ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1990.

<sup>150</sup> Αθηνᾶς Βογιατζόγλου, "Μέ ἀφορμή τό ποίημα τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου <<Περί ὕψους>>", Περιοδ. "Ο ΠΟΛΙΤΗΣ", τεύχ. 126, Αθήνα..

<sup>151</sup> Μ. Ζ. Κοπιδάκης, ὁ. π., σελ. 62-63.

<sup>152</sup> Μ. Ζ. Κοπιδάκης, ὁ. π., σελ. 62-63.



γενέσεως στοιχείον ἐπὶ πάντων ὑφέστηκεν, τὰς δὲ ποσότητας καὶ τὸν ἐφ' ἑκάστου καιρὸν ἔτι δὲ τὴν ἀπλανεστάτην ἀσκησὶν τε καὶ χρῆσιν ἱκανὴ πορίσαι καὶ συνενεγκεῖν ἢ μέθοδος, καὶ ὡς ἐπικινδυνεστέραν αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν δίχα ἐπιστήμης, ἀστήρικτα καὶ ἀνερμάτιστα ἐαθέντα τὰ μεγάλα, ἐπὶ μόνῃ τῇ φορᾷ καὶ ἀμαθεῖ τόλμῃ λειπόμενα· δεῖ γάρ αὐτοῖς ὡς κέντρου πολλάκις οὕτω δὲ καὶ χαλινού<sup>153</sup>. Θεωρεῖ ἐπίσης ὅτι ἐνέργειες καὶ συγκινήσεις που φτάνουν στα ὅρια τῆς ἐκστάσεως δικαιολογοῦν καὶ θεραπεύουν κάθε εκφραστικὸ τόλμημα: "ἔστι γάρ, ὡς οὐ διαλείπω λέγων, παντός τολμήματος λεκτικοῦ λύσις καὶ πανάκειά τις τὰ ἐγγύς ἐκστάσεως ἔργα καὶ πάθη"<sup>154</sup>.

Ὁ τίτλος τοῦ ποιήματος τοῦ Εγγονόπουλου δημιουργεῖ, κατὰ τὸν Genette<sup>155</sup>, συνθήκες <<παρακειμενικότητα>> με τὴν πραγματεία τοῦ Λογγίνου. Ἡ πεξογραφικὴ αφήγηση οριοθετεῖ τὴν καταγωγή ἀλλὰ καὶ ἀποδεσμεύει σημασιολογικά τὴν ποιητικὴ γραφὴ τοῦ Εγγονόπουλου μετατρέποντας τὸ κείμενο σε καταγραφή τῶν προϋποθέσεων μιᾶς <<βιωματικῆς>> ποιητικῆς υφηγορίας. Τὸ ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου στηρίζεται στὴν τέταρτη πηγὴ τῆς λογγίνειας υφηγορίας τῆ <<γενναία φράση>>, τὰ εκφραστικὰ σχήματα, τὸ προσεκτικὰ, δηλαδή, ἐπιλεγμένο λεκτικὸ υλικό, που ἀποτελεῖται ἀπὸ κυριολεξίες, μεταφορές, νεολογισμοὺς καὶ ἄλλα γλωσσικὰ σχήματα. Για τὸν Εγγονόπουλο ὅμως τὸ <<Υψος>> εἶναι ἐσωτερικὸ μέγεθος, συνδεδεμένο με τὸν ἔρωτα καὶ τὴν ποιητικὴ δημιουργία.

Στὴν πρώτη παραγραφοποιημένη ἐνότητα, που παραμένει ἀφηγηματικὰ καὶ θεματικὰ αὐτοτελές, ὁ ποιητὴς χρησιμοποιεῖ τὴ σωρευτικὴ παρουσία μεταφορικῶν σχημάτων που σχετίζονται με τὴ διαδικασία τῆς ποίησης, τὶς συνθήκες γραφῆς, τὸ υποκείμενο- δημιουργό, τὸ υλικό καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ποιητικῆς δημιουργίας. Οἱ πρώτες στιχικὲς μονάδες καθιστοῦν τὴ μεταφορὰ σε βασικὸ στοιχεῖο τῆς ποιητικῆς υφηγορίας: "Ὁ Ἰταλὸς πυροτεχνουργὸς ἔχει ἐγκαταστήσει τὸ λιτό κι' ἀπέριττο, τὸ φτωχικὸ ἐργαστήριό του, ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ ἀττικοῦ λόφου. Ἐκεῖ ἀσχολεῖται νυχθημερόν με τὰ ἄπειρα πειράματά του καὶ με τὴν παρασκευὴ τῶν διαφόρων προϊόντων τοῦ ἐπιτηδεύματός του : βαρελότα, χαλκούνια καὶ ἄλλα <<μαϊτάπια>>. Γιατί αὐτὸς εἶναι πού προμηθεύει τοὺς πανηγυριστὰς τὶς παραμονές τῶν μεγάλων ἑορτῶν τῆς Ὁρθοδοξίας, ἀλλὰ κι' αὐτὸς εἶναι, πάλι, πού, τὶς νύχτες τῶν ἐθνικῶν ἐπετειῶν, διακοσμεῖ τοὺς οὐρανούς μας με λογιῆς-λογιῆς φανταχτερά λουλούδια, μ'

<sup>153</sup> Μ. Ζ. Κοπιδάκης, ὁ. π., σελ. 64-65.

<sup>154</sup> Μ. Ζ. Κοπιδάκης, ὁ. π., 160-161.

<sup>155</sup> "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 maniere qui n' est pas celle du commentaire". Gérard Genette, Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982:11.

έκθαμβωτικά πλουμιά και μέ ταχύτατες ρουκέτες πού καταλήγουν σέ μυριόχρωμη βροχή από σπίθες". Τα ποιήματα-πυροτεχνήματα και οι ρουκέτες, που κατασκευάζονται στο εργαστήρι του ποιητή-πυροτεχνουργού, εκτοξεύονται σε γιορτές και εθνικές επετείους γεμίζοντας τον αττικό ουρανό με χιλιάδες σπίθες από λαμπερά χρώματα. Τα <<έκθαμβωτικά πλουμιά>> και οι <<ταχύτατες ρουκέτες>> συνιστούν μια ενιαία αντίληψη περί του <<ύψους>> στην υπερρεαλιστική ποίηση. Ο Εγγονόπουλος με το ποίημα αυτό παίρνει μέρος στο διάλογο για την ποιητική υψηλότητα, ένα διάλογο που εκφράστηκε ποιητικά μέσα από την ποίηση του Καβάφη, του Καρυωτάκη και του Γιώργου Σεφέρη. Ο Εγγονόπουλος την υψηλότητα τη συνδέει περισσότερο με τη δύναμη της εσωτερικής παρόρμησης και λιγότερο με το ποιητικό ύφος καθ' εαυτό. Το διάλογο ουσιαστικά άνοιξε ο Κωνσταντίνος Καβάφης, ο οποίος θεωρεί το <<Ύψος>>, όχι υφολογικό χαρακτηριστικό αλλά <<τόπο>> της πραγματικής ποίησης:

1. Κ' έτσι ένα παιδί άπλό  
γίνεται άξιο νά τό δοῦμε, κι άπ' τόν Ύψηλό  
τῆς Ποιήσεως Κόσμο μιά στιγμή περνά κι αυτό-...  
(Πέρασμα)<sup>156</sup>

2. Άλλοίμονον, εἶν' ὑψηλή τό βλέπω,  
πολύ ὑψηλή τῆς Ποιήσεως ἡ σκάλα·  
κι άπ' τό σκαλί τό πρώτο ἔδω πού εἶμαι  
ποτέ δέν θ' άναιβῶ ὁ δυστυχιμένος.  
(Το πρώτο σκαλί)<sup>157</sup>

Τον προβληματισμό για την ποιητική υψηλότητα θέτει η ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη. Ο προβληματισμός του προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά ενός βιοθεωρητικού στοχασμού:

"Στό ταβάνι βλέπω τούς γύψους.  
Μαίανδροι στό χορό τους μέ τραβάνε.  
Ἡ εὐτυχία μου, σκέπτομαι, θά' ναι  
ζήτημα ὕψους.  
[...]  
(Ταπεινή τέχνη χωρίς ὕφος,  
πόσο άργά δέχομαι τό δίδαγμά σου!)

<sup>156</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Απαντα, Α'*, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 86.

<sup>157</sup> Κ. Π. Καβάφης, *ό. π.*, σελ. 101.

"Όνειρο ανάγλυφο, θά' ρθῶ κοντά σου  
κατακορύφως".

(Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο)<sup>158</sup>

Στο πλαίσιο της αντίληψης για την <<ταπεινή τέχνη>>, την τέχνη που επιζητεί το ανεπιτήδευτο ύφος και την εκφραστική απλότητα, βρίσκεται και η άποψη του Γιώργου Σεφέρη:

"Δέ θέλω τίποτε άλλο παρά νά μιλήσω απλά, νά μοῦ δοθεῖ  
ἐτούτη ἡ χάρη.

Γιατί καί τό τραγουδι τό φορτώσαμε μέ τόσες μουσικές  
πού σιγά-σιγά βουλιάζει

καί τήν τέχνη μας τή στολίσουμε τόσο πολύ πού φαγώθηκε  
ἀπ' τά μαλάματα τό πρόσωπό της

κι εἶναι καιρός νά ποῦμε τά λιγοστά μας λόγια γιατί ἡ ψυχὴ μας αὐριο  
κάνει πανιά.

(Ἔνας γέροντας στήν ἀκροποταμιά)<sup>159</sup>

Οἱ <<ταχύτατες ρουκέτες>> πού πρῶτος ο ποιητικός λόγος του Σεφέρη υπομνηματίζει ὡς σύμβολα του λαμπεροῦ καί αστραφτεροῦ ὕφους ἀποτελοῦν καί γιὰ τον Εγγονόπουλο μετονομασίες του λαμπεροῦ ποιητικοῦ ἀποτελέσματος. Το ποίημα "Ἡ ρουκέτα" ἀπό τα πρῶτα του Σεφέρη ἀποτελεῖ μία σπάνια γιὰ τις υφολογικές συνήθειες του ποιητῆ ἀποστροφή της γραφῆς σε υπερρεαλίζον ὕφος πού "συντίθεται ἀπό μία ασυνήθιστα τολμηρή, γιὰ τον Σεφέρη ἐκρηξη εικόνων"<sup>160</sup>:

"Δέν εἶναι οὔτε ἡ θάλασσα / δέν εἶναι οὔτε ὁ κόσμος / τό γαλάζιο αὐτό φῶς / στά  
δάχτυλά μας // κάτω ἀπό τά βλέφαρα / χίλιες ἀντένες / ψάχνουν ζαλισμένες / τόν  
οὐρανό // κόκκινο γαρούφαλο / μοναχό στή γλάστρα / στάθμες σάν ἔγραφα /  
μπρός μου σάν ἀγάπη // ἦταν μιά ἐλαφίνα / κίτρινη σά θειάφι / κι ἦταν ἕνας πύργος  
/ ἀπό χρυσάφι // μέτρησαν τά χρόνια τους / πέντε κοράκια / μάλωσαν καί  
σκόρπισαν / σάν πεντάλφα // τά μαλλιά τῆς ἑμορφῆς / τ' ἄσπρισαν τά κρῖνα / στό  
κορμί τῆς ἑμορφῆς ἔγραψα βιβλία // Δέν μπορῶ νά ζῶ / ἄλλο μέ παγόνια / μήτε νά  
ταξιδεύω μερόνυχτα / μέσα στά μάτια τῆς γοργόνας"<sup>161</sup>.

<sup>158</sup> Κ.Γ. Καρυωτάκη, *Ἄπαντα τα Ευρισκόμενα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 165.

<sup>159</sup> Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, ἀπό το "Ἡμερολόγιο καταστρώματος, Β'", *Ἰκαρος*, σελ. 201.

<sup>160</sup> Αθηνά Βογιατζόγλου, *ὁ. π.*, σελ. 52.

<sup>161</sup> Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, *ὁ. π.*, σελ. 21.

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου δηλώνεται ρητά αυτό που υπονοεί ο Σεφέρης. <<Βαρελότα, χαλκούνια και μαϊτάπια>>, ποιήματα-αστερισμοί εκρήγνυνται και λάμπουν στον ουρανό της ποίησης. Τα στοιχεία αυτά δίνουν μια άλλη διάσταση στην αυτοαναφορικότητα του ποιήματος. Όλα μαζί συνιστούν μετωνυμική εκδοχή των προϊόντων της ποιητικής δημιουργίας, των ποιητικών κειμένων. Το στικτικό πλαίσιο της λέξης <<μαϊτάπια>> χρησιμοποιείται όχι μόνο για να δηλωθεί η τουρκική της προέλευση (maitar) αλλά και για να εκφραστεί στα πλαίσια της αμφισπημικής λειτουργίας του όρου η διάσταση της αυτοαναφοράς. Στις κωνσταντινοπολίτικες ρίζες του ποιητή θα αναζητηθούν οι δύο πλευρές της αμφισπημίας. <<Μαϊτάπι>> στην τουρκική γλώσσα είναι το μικρό πυροτέχνημα που παράγει χρωματιστό φως αλλά είναι και ο εμπαιγμός, η κοροϊδία. Η φράση "τον πήρανε στο μαϊτάπι" δηλώνει τον εμπαιγμό κάποιου από τους άλλους. Ο Εγγονόπουλος αναδεικνύει τη λογγίνεια μεταφορά και την καθιστά δομικό εύρημα της ποιητικής του γραφής. Ο Λογγίνος τονίζοντας τη σημασία του συγκεκριμένου ρητορικού σχήματος γράφει: "ταῦτα καί τὰ παραπλήσια μυρί' ἄττα ἐστίν ἐξῆς· ἀπόχρη δέ τὰ δεδηλωμένα, ὡς μεγάλοι τε φύσιν εἰσὶν αἱ τροπικαί, καί ὡς ὑψηλοποιόν αἱ μεταφοραί, καί δι' οἱ παθητικοί καί φραστικοί κατὰ τό πλεῖστον αὐταῖς χαίρουσι τόποι"<sup>162</sup>.

Στην κορυφή λοιπόν του αττικού λόφου έχει εγκαταστήσει το εργαστήριό του ο Ιταλός πυροτεχνουργός και εκεί ασχολείται με την κατασκευή των προϊόντων του <<επιτηδεύματός>> του. Τίποτε δεν είναι τυχαίο αλλά όλα τα στοιχεία του ποιήματος συγκλίνουν στην έννοια του Ὑψους. Ο χώρος της τέχνης είναι τόπος υψηλός και η <<κορυφή του αττικού λόφου>> προσημαίνει την έννοια του ὕψους ως ενδιαίτημα ψυχής αλλά και ως αφόρμηση της ποιητικής δημιουργίας. Ο δράστης-πυροτεχνουργός, πρόσωπο γνωστό και οικείο στην ποίηση του Εγγονόπουλου, επιζητεί την ταύτιση αποτελώντας ένα από τα προσώπια τα οποία υποδύεται και με το οποίο συναντάται στα κείμενά του ο ίδιος ο ποιητής. Είναι ο Ιταλός Γουλιέλμος Τσίτζης του πρώτου μέρους από το ομώνυμο ποίημα της πρώτης συλλογής του ποιητή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν":

"Κι' αυτό διότι Ἰταλός τις, ἀκούων εἰς τό ὄνομα Γουλιέλμος Τσίτζης, καί ἐπαγγελόμενος τόν ἐπιδιορθωτήν πνευστῶν ὀργάνων, προσπαθεῖ νά ἐξαπατήσῃ τούς μελλονύμφους..."<sup>163</sup>.

Αλλά και από το δεύτερο μέρος του ίδιου ποιήματος:

---

<sup>162</sup> Μ. Ζ. Κοπιδάκης, *ό. π.*, σελ. 144 - 145.

<sup>163</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 13-14.

"Αιώνια ή μνήμη τοῦ εὐγενεστάτου Ὀθωμανοῦ Ἀλῆ Χαντζάρ ἐφένδη, ποτέ ἀνωτάτου ὑπαλλήλου τῆς Αὐτοκρατορίας, ὅστις μεγάλως εὐεργέτησε τὴν ἀνθρωπότητα, βοηθούμενος ἀπὸ Ἰταλόν τινά, Γουλιέλμο Τσίτζη λεγόμενο"<sup>164</sup>.

Το ἴδιο πρόσωπο συναντάται και σε ἓνα ἄλλο αυτοαναφορικό ποίημα ἀπὸ τὴν ἴδια συλλογή:

"Καί τό μόνο πράμα τῆς προκοπῆς, πού ἔτυχε νά διαβάσω ἐκεῖνες τίς ἡμέρες, ἦτανε μιά μακροσκελεστάτη ἐπιστολή τοῦ Ἰταλοῦ Γουλιάμου Τσίτζη, τοῦ ἔγκαρδίου καί μοναδικοῦ μου φίλου, τόν ὁποῖον ἄλλωστε δέν γνώρισα ποτέ καί γιά τόν ὁποῖον ἀμφιβάλλω ἀκόμα κι' ἂν ὑπάρχη". (Νυκτερινή Μαρία)<sup>165</sup>.

Ἡ ταύτιση τοῦ ποιητῆ με το πρόσωπο τοῦ Γουλιέλμου Τσίτζη ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν ἀποδοχή τοῦ υλικοῦ τῆς πυρίτιδας ὡς μεταφορικής υποδήλωσης τῆς ποιητικῆς λειτουργίας. Διαβάζουμε στη συνέχεια τοῦ εγγονοπουλικοῦ "Περί ὕψους": "Σπανίως ἐγκαταλείπει τό ἔργον, ὅμως, τά βράδνα, ἐνίοτε, περιφέρει τή σακατεμένη κι' ἀλαμπουρνέζικη σιλουέττα τοῦ, ἀπὸ καπηλειό σέ καπηλειό, χρησιμοποιοῦντας, κατὰ προτίμηση, τά σκοτεινά στενά τῆς ἀγορᾶς. Τό ἐπάγγελμά τοῦ εἶναι ἀκρως ἐπικίνδυνο : πυρίτις, κι' ἔσθ' ὅτε δυναμίτις, εἶναι ἡ πρώτη ὕλη τῶν ἐργοχειρῶν τοῦ". Στό δεύτερο μέρος ὁμως τοῦ "Μην ομιλεῖτε εἰς τὸν ὁδηγόν" ἡ πυρίτιδα προδηλώνεται ὡς μεταφορική ἐκδοχή τῆς ποίησης ταυτιζόμενες οἱ δυο ἔννοιες ὡς πρὸς τὴν ἐκρηκτικότητα τῆς δράσης τοῦς:

"Ἄλλωστε κανεῖς ἐξ ὕμῶν δέν λησιμονεῖ ὅτι ὁ μοναχός  
Σβαρτς ἀνεκάλυψε τὴν πυρίτιδα. Καί ἔτσι διὰ τά ἄλλα...".

Ἴσως ἡ πυρίτιδα, ὅπως παρατηρεῖται καὶ ἡ Βογιατζόγλου<sup>166</sup>, νὰ ἀποτελεῖ μιά ἐκδοχή τοῦ λογγίνειου κεραυνοῦ με τὸν ὁποῖο εἰκονογραφεῖται στο κείμενο ἡ ἔννοια τοῦ ὕψους:

"... ὕψος δέ πού καιρίως ἐξενεχθέν τά τε πράγματα δίκην σκιπτοῦ πάντα διεφόρησε καί τὴν τοῦ ρήτορος εὐθύς ἀθρόας ἐνεδείξατο δύναμιν".

(Λογγίνος, Περὶ ὕψους, 1, 4)<sup>167</sup>

<sup>164</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ὁ. π., σελ. 15.

<sup>165</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ὁ. π., σελ. 62.

<sup>166</sup> Αθηνά Βογιατζόγλου, ὁ. π., σελ. 51.

<sup>167</sup> Μ. Ζ. Κοπιδάκης, ὁ. π., σελ. 62.

Το <<Ύψος>> στο Λογγίνο, όταν εκφραστεί την κατάλληλη στιγμή, όπως ο κεραυνός σαρώνει τα πάντα στο πέρασμά του. Αυτή ακριβώς είναι για τον Εγγονόπουλο και η ιδιαιτερότητα της υπερρεαλιστικής ποίησης. Έχει τον εκρηκτικό δυναμισμό και τις αρετές της λογγίνειας υψηγορίας. Η ποίηση είναι μια τέχνη πολλαπλώς επικίνδυνη: "Η παραμικρή άπροσεξία αρκεί κι' επέρχεται ή τρομερά καταστροφή: μέσα σέ εκκωφαντικό κρότο τινάζονται στο καθαρό πρωϊνό και τό έργαστήρι κι' ο πυροτεχνουργός μαζί, και βλέπομε νά στριφογυρνοῦν ψηλά στον άέρα ώρες, κι' ο Ίταλός και τά σανίδια τής μπαράγκας και πηχτά σύγνεφα σκόνης, ένῶ μίαν έντονη μυρωδιά μπαρούτης άπλώνεται παντού".

Στο σημείο αυτό η αυτοαναφορικότητα δηλώνεται με όρους αυτοβιογραφικούς. Την ίδια αισθητική αλλά και βιοθεωρητική πρόταση συναντάμε και σε ένα άλλο έμμεσα αυτοαναφορικό ποίημα του Ν. Εγγονόπουλου. Θα επιχειρήσουμε μια σύντομη συνανάγνωση ξεκινώντας από τους παρακάτω στίχους:

"Τότε μάς πρέπειν τά ύψη. Πρέπει ν' άτενίζουμε τά ύψη. Σάν τόν μηδενιστή, δπου τινάζεται στον άγέρα, ζωντανό λουλούδι.

(Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα ... )<sup>168</sup>

Στο "Περί ύψους" του Εγγονόπουλου παρατηρούμε ότι η δραματικότητα στην αφήγηση σταδιακά ελαχιστοποιείται, όταν αποκαλύπτεται το μυστικό που δεν είναι άλλο από το αγαπημένο πρόσωπο του ποιητή-αφηγητή: "Όμως ποτέ δέν επέρχεται τό μοιραϊόν, γιατί ύπάρχει κάτι. Ένα μυστικό. Κι' αυτό τό μυστικό είναι άπλουστάτα ή σύζυγος πού γληγορεϊ. Πράγματι, ή γυναίκα του, δική μας: εθλαβική κι' όρθόδοξος χριστιανή, Ξημεροβραδνάζεται στίς έκκλησιές, και κάνει βαθειές μετάνοιες, κι' όλο προσεύχεται για δαύτονε. Κι' έτσι τονέ κρατά στή ζωή". Η έκρηξη μπορεί να είναι εκκωφαντική και να εκτινάσσει ψηλά τον πυροτεχνουργό, η αίσθηση μπορεί να είναι έντονη και τα τραύματα πολύ οδυνηρά αλλά δεν επέρχεται τό μοιραϊόν. Το θαύμα οφείλεται στο μυστικό της αγάπης. Στο "Περί ύψους" η αίσθηση αυτή προσωποποιείται και έχει τη μορφή του αποδέκτη του ερωτικού συναισθήματος του ποιητή. Το ύψος στον Εγγονόπουλο δεν αποτελεί μόνο μέρος της ρητορικής του ποιητικού λόγου, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της καθημερινότητας, όπου η ποίηση και ο έρωτας συμπλέκονται και συνεργούν στη μεταρσίωση του ποιητή.

Το <<σφοδρόν και ενθουσιαστικόν πάθος>> ως χαρακτηριστικό του λογγίνειου ύψους, η ισχυρή δηλαδή και εκλεκτή συγκίνηση που δονεί την ψυχή του δημιουργού δεν αφορμάται μόνο λεκτικά αλλά και βιωματικά. Η Βογιατζόγλου<sup>169</sup>

<sup>168</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 183-185.

<sup>169</sup> Αθηνά Βογιατζόγλου, *ό. π.*, σελ. 52.

υποστηρίζει ότι <<ο Εγγονόπουλος θεωρεί το ύψος καθ' εαυτό ως απόλυτη ποιητική αξία>>. Θα προσθέταμε και βιοθεωρητική, εφόσον εκλαμβάνεται ως αισθητική συμπύκνωση συναισθημάτων και ρητορικών εντάσεων. Αυτό γίνεται ορατό στο ποίημα "Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα ...", όμως, το ερωτικό συναίσθημα ενισχύει τη ρητορική έξαρση του υποκειμένου προσδίδοντας στο λόγο τα υφολογικά χαρακτηριστικά μιας υψιπετούς ρητορίας:

"Καί καθώς, φεῦ, πρέπει πάντα νά ξαναγυρίσουμε κάποτες ἀπό κεί ψηλά, ἄς ξαναγυρίσουμε. Ἄλλά, τότε πάλι, μέ λουλούδια, σάν λουλούδια, μέ παλάτια, μέ ἔαρινές μουσικές, μέ λόγια ἀγάπης, μέ μάτια ἀγάπης".

Για τον Εγγονόπουλο το ύψος έχει περισσότερο βιωματικό-ερωτικό καί λιγότερο ρητορικό-ποιητικό χαρακτήρα. Με αυτή την έννοια το "Περί ύψους" εγχείρημα αποκτά απομυθολογητικές διαστάσεις. Οι αρετές του ύψους στον Εγγονόπουλο δεν ακολουθούν πιστά τις αρετές της λογγίνειας υψηγορίας. Το ύψος επιβεβαιώνεται όχι μόνο από την άνοδο αλλά και από την πτώση. Στο κείμενο ο ίδιος ο ποιητής ισοδυναμεί κάθε ποίημα με την εκρηκτική δύναμη των πυροτεχνημάτων. Το αποτέλεσμα μπορεί να είναι εντυπωσιακό αλλά πολλές φορές γίνεται και καταστρεπτικό. Για τον καλλιτέχνη το ύψος είναι εσωτερικό μέγεθος, είναι θέμα υπόγειας ροής συναισθημάτων και σιωπηρών αντιδράσεων, γι' αυτό και δεν μπορεί να προσεγγιστεί με όρους και κανόνες συμβατικούς. Ο ποιητής επανασχεδιάζει τους κανόνες και επανακαθορίζει τους όρους της ανατροπής. Ο καλλιτέχνης ανιψώνεται και η ανύψωσή του αυτή αποτελεί εσωτερική υπόθεση και όχι προκαθορισμένη εξωτερικά και προσχεδιασμένη αντίδραση. Ο πραγματικός καλλιτέχνης τείνει διαρκώς προς τα ύψη και αυτό που τον διαφοροποιεί από κάθε άνθρωπο είναι ότι εκθέτει διαρκώς τον εαυτό σε κίνδυνο. Η άνοδος μοιραία επιφέρει και την πτώση. <<"Όμως ποτέ δέν ἐπέρχεται τό μοιραϊόν">> γιατί υπάρχει κάποιος <<μυστικό>>. Η ύπαρξη αυτού του μυστικού δίνει μια άλλη διάσταση στην αυτοαναφορικότητα του ποιήματος, γιατί εισάγει στην αφήγηση την αγαπημένη του σύντροφο και την παρουσιάζει με όρους μεταφυσικής θρησκευτικότητας. Το ό,τι σώζεται κάθε φορά από την πτώση οφείλεται σε ένα θαύμα, σε μια μυστική δύναμη που παρεμβαίνει και τον βοηθά να παραμείνει ορθός και αχέραιος από την πτώση. Ο Εγγονόπουλος δείνει μια μεταφυσική ερμηνεία της σωτηρίας του καλλιτέχνη-δημιουργού.

Το δεύτερο μέρος του ποιήματος ουσιαστικά αναφέρεται στο πρόσωπο της συντρόφου του. Οι θρησκευτικές αναφορές έχουν χαρακτηριστικά της ποιητικής αλληγορίας και η αγιοποίηση του προσώπου, μέσα από τη λεπτομερή περιγραφή της αγαθοεργούς δράσης του, τονίζουν την ιερότητα, την ανιδιοτέλεια αλλά και τη δύναμη του ερωτικού συναισθήματος. Χαρακτηριστική είναι και η αναφορά στο

πρόσωπο της Αγίας Αικατερίνης προς τιμήν της οποίας η σύντροφός του θα ανεγείρει μελλοντικά εκκλησία. Τα αρχαία μαρτυρολόγια σιωπούν και δεν παρέχουν επαρκείς πληροφορίες για τη ζωή και τη δράση της αγίας, γι' αυτό και η εικόνα που έχει παραδοθεί είναι κάπως συγκεχυμένη. Πολλοί ταυτίζουν την Αγία Αικατερίνη με τη φιλόσοφο Υπατία που ο βίος της παρουσιάζει πολλές ομοιότητες. Είναι γνωστή η εκτίμηση του ποιητή στο πρόσωπο της Υπατίας<sup>170</sup> από την παρουσία της σε άλλο ποίημα. Πάντως η αναφορά της στο κείμενο γίνεται λόγω της σημασιολογικής ιδιαιτερότητας του ονόματος που προκύπτει από την ετυμολογία του. Αικατερίνη ονομάστηκε αργότερα εξαιτίας της καθαρότητας και της αγνότητας του βίου της. Η ετυμολογική προσέγγιση του ονόματος μας οδηγεί στο Αικατερίνα - (Αει)καθερίνα, αυτή δηλαδή που παρέμεινε αγνή, καθαρή σε όλη τη διάρκεια του βίου της. Αυτά σε συνδυασμό με το γεγονός ότι συνδύαζε αριστοκρατική καταγωγή, μόρφωση, ομορφιά και μαρτύριο συντηρούν στην ταύτιση και τεκμηριώνουν ακόμη ισχυρότερα την αυτοαναφορικότητα του ποιήματος.

Στην τρίτη ενότητα αποκαλύπτεται και η πραγματική ταυτότητα των προσώπων: "Αυτή ή ιστορία του Ίταλου είναι κι' ή δικιά μας, Έλένη. Δέν είμαι ἐγώ ὁ πυροτεχνουργός; Τά ποιήματά μου δέν είναι Πασχαλινά χαλκούνια, κι' οἱ πίνακές μου καταπλήσσαντος κάλλους νυχτερινά ὑπέρολαμπρα μετέωρα του Ἄττικου οὐρανοῦ; Κι' ὅμως, ἐάν ἀκόμη δέν μέ κατασπαράξανε ἀλύπητα, νά πετάξουνε τίς σάρκες μου στά σκυλιά, αὐτό δέν τό χρωστῶ σ' ἐσένα, στή μεγάλη στοργή σου καί στήν ἀγάπη σου; Τό ξέρω, μή μου τό κρύπτεις, τό ξέρω σοῦ λέω: π ρ ο σ ε ὑ χ ε σ α ι γιά μένα!". Η μεταστροφή από την ποιητική αλληγορία στην αυτοβιογραφική κατάθεση συνιστά ένα άλλο στοιχείο κατάπληξης εκτός από το δηλωθέν στο ίδιο το ποίημα (καταπλήσσαντος κάλλους) και με την κατά τον Λογγίνο αίσθηση της έκπληξης ως συστατικού στοιχείου της υψηλής ποίησης. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί τη λέξη <<μετέωρα>> με θετική σημασία ως ταυτολογική εκδοχή του μετεωρισμού της ποίησης και της ανύψωσης των ποιητών, σε αντίθεση με το Λογγίνο που προσδίδει σ' αυτήν <<μειωτική απόχρωση (πομπώδη, νεφελώδη, ακατανόητα). Στο Διονύσιο τον Ἄλικαρνασέα (Περί Ἰσαίου 19) το ουσιαστικοποιημένο επίθετο απαντά ως συνώνυμο του ὕψους. Η αρνητική σημασία ίσως να οφείλεται στο συσχετισμό της μετεωρολογίας με την ανοητοφλυαρία και την αγυρτεία>> (Κοπιδάκης, 1990:192-193).

\* \* \*

<sup>170</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος. Βλέπε το ποίημα <<Συνέπεια>> από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" (1939).



Η προσφιλής πρακτική της έμμεσης αυτοαναφοράς μέσω της περιβολής ενός προσώπειου φαίνεται χαρακτηριστικά στο ποίημα "Η μπαλλάντα της ψηλής σκάλας ή ένα επεισόδιο από τη ζωή του ζωγράφου Θεόφιλου"<sup>171</sup> και αποτελεί μια άλλη ποιητική διατύπωση του <<Ύψους>> και της αθανασίας των ποιητών. Στην αρχή του ποιήματος τοποθετείται, ως <<μοτο>>, δημιουργώντας συνθήκες <<παρακειμενικότητας>> ένα σύντομο κείμενο με το οποίο ο ποιητής οριοθετεί τα θεωρητικά πλαίσια του ποιητικού του στοχασμού. Συγκεκριμένα ξεκινά με μια φράση που συνήθιζε να λέει ο ποιητής Απολλιναιρ, για τους πραγματικά μεγάλους, αλλά ανώνυμους ανθρώπους: "Σέ κάθε πόλη, συνήθιζε να λέη ο ποιητής Ἄπολλιναιρ, ὑπάρχουν, ὅπωςδήποτε καί μερικοί ἀθάνατοι. Δυνατόν νά εἶσατε ἔσεις, κύριε, μεταξύ αὐτῶν, ἢ ἀκόμα καί σεις, κύριε. Δέν ξέρω. Πάντως γιά ἕνα εἶμαι σέ θέση νά σᾶς βεβαιώσω: ὅτι ὑπάρχουν. Δέν ἀποκλείεται ἐλάχιστοι. Ὅμως ὕ π ἄ ρ χ ο υ ν ". Παρατηρώντας προσεκτικά διαπιστώνουμε πως η ταύτιση λειτουργεί προς δύο κατευθύνσεις. Μία προς τη φράση του Απολλιναιρ και μία προς τη ζωή του ζωγράφου Θεόφιλου. Και οι δύο συναντώνται στην περιπέτεια της ζωής του ίδιου του ποιητή. Ὁλη η ποιητική σύλληψη στηρίζεται στο επινόημα της <<ψηλής σκάλας>> που αποτελεί μεταφορική εκδοχή του ύψους, ως μέσου ανύψωσης του ποιητή προς την αθανασία αλλά και ως ορισμού του μεγέθους της υψηλής και πρωτοποριακής τέχνης. Ο Εγγονόπουλος ανατρέχει στην ποιητική παράδοση για να τεκμηριώσει τις θεωρητικές του προτάσεις. Ο Δ. Ιακώβ<sup>172</sup> παρατηρεί ότι υπάρχουν αναλογίες ανάμεσα στην "Μπαλλάντα της ψηλής σκάλας" και στο ποίημα του Καβάφη "Το πρώτο σκαλί"<sup>173</sup>. Πραθέτουμε τους σχετικούς στίχους:

"Εἰς τόν Θεόκριτο παραπονιούνταν  
 μιά μέρα ὁ νέος ποιητής Εὐμένης·  
 <<Τώρα δύο χρόνια πέρασαν πού γράφω  
 κ' ἕνα εἰδύλλιο ἔκαμα μονάχα.  
 Τό μόνον ἄρτιόν μου ἔργον εἶναι.  
 Ἄλλοίμονον, εἶν' ὑψηλή τό βλέπω,  
 πολύ ὑψηλή τῆς ποιήσεως ἡ σκάλα·  
 κι ἀπ' τό σκαλί τό πρῶτο ἐδῶ πού εἶμαι  
 ποτέ δέν θ' ἀναιβῶ ὁ δυστυχισμένος>>".

<sup>171</sup> Νίκου Εγγονόπουλου. *Στην κοιλάδα με τους ροδάνες*, Ἴκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 54-58.

<sup>172</sup> Δανιήλ Ιακώβ, "Μικρά σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου", *Περιοδ. Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη Δεκ. 1988, σελ. 37-43..

<sup>173</sup> Κ. Π. Καβάφη. *Ποιήματα*, Ἴκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 101.

Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας το ποίημα παρουσιάζεται <<ως τόπος διασταύρωσης>><sup>174</sup> δύο ή περισσότερων κωδίκων. Το ποίημα μοιάζει να <<απορροφά>> τη θεματική προγενέστερων κειμένων. Πιστεύουμε ότι στο ποίημα έχει εισχωρήσει μια ολόκληρη παράδοση ποιητικών και θρησκευτικών κειμένων, τα οποία στηρίζονται στο μοτίβο της <<κλίμακας>>, ως συμβολικής απεικόνισης της ανόδου στον ουρανό και κατάκτησης της αθανασίας.

Στην πρώτη στροφική ενότητα του ποιήματος του Εγγονόπουλου παρατίθεται ένα φανταστικό γεγονός, η απόπειρα ζωγραφικής έκφρασης (του Θεόφιλου) ως ερέθισμα ποιητικής δημιουργίας (του Εγγονόπουλου): "ὁ Θεόφιλος κάποτε ανέβηκε / σέ μιά ψηλή σκάλα / - αὐτόπτες μάρτυρες τό λέν - / ἴσως νά ζωγραφίσῃ μίαν ἐπιγραφή / ἴσως ἀκόμη γιά νά συμπληρώσῃ / τό πάνω μέρος / μιᾶς συνθέσεώς του ἡρωϊκῆς". Η υπαινικτικότητα της διαζευκτικής και πιθανολογικής σύνδεσης (η επιγραφή ως βιοπορισμός- καταναγκασμός και η ηρωϊκή σύνθεσις ως γνήσια καλλιτεχνική έκφραση) εκφράζει και μια άλλη πτυχή της τραγικότητας του υποκειμένου που μόνο μια άλλη εξίσου καλλιτεχνική φύση μπορούσε να αντιληφθεί<sup>175</sup>.

Πραγματικός καλλιτέχνης για τον Εγγονόπουλο είναι εκείνος που δοκιμάστηκε σκληρά και ανέβηκε στην <<ύψηλή της Ποιήσεως τήν σκάλα>> και μπορεί όχι μόνο να αντιμετωπίσει την αγριότητα των ανθρώπων αλλά και να

---

<sup>174</sup> Julia Kristeva, Σημειωτική..., ό. π., σελ. 85.

<sup>175</sup> Την ίδια σημασία και θέση στα κειμενικά συμφραζόμενα καταλαμβάνει η ψυχαναλυτικής προέλευσης και ερμηνείας "σκοτεινή σκάλα" στο ποίημα "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής" που οδηγεί στο χώρο της υψηλής δημιουργίας και τέχνης. Εκεί ο ποιητής επαναλαμβάνει το μοτίβο της σκάλας και επιχειρεί μια κατάδυση στα άδυτα του υποσυνειδήτου του ανακαλύπτοντας ένα χώρο γεμάτο ποιήματα και ζωγραφιές: "κι' δταν φτάσω / στό τελευταίο / σκαλί / τῆς σκοτεινῆς / αὐτῆς / σκάλας / κι' ἀνοιξῶ / τήν πόρτα / τοῦ δωματίου / τότες μόνη ἀντιλαμβάνομαι / πῶς τό δωμάτιο / ἦταν / - εἶναι - / ἕνας μεγάλος κῆπος / γιομάτος μουσική / καί ζωγραφιές". Η σκάλα ως σύμβολο της υποσυνειδήτης ανύψωσης συναντάται και σε άλλα ποιήματα του Εγγονόπουλου, όπως το "Υδρα": "ἀπό τήν πόρτα / φαίνονταν ἡ θάλασσα / - ἕνα κομμάτι θάλασσας / γαλάξιο - / ἡ σκάλα ἀνέβαινε ψηλά / κι' ὠνόμαζα θλιμμένα / τήν καρδιά / κατά διαστήματα - ἢ μᾶλλον ἀκανόνιστα - / Ἐκτωρ / ἀλογᾶ Ἐκτωρ // ἐνῶ Ἐκάβη / - σ' αὐτήνα τήν περίπτωση - ἦτανε ἡ μεγάλη / ἡ φοβερή σκιά / τοῦ / ἐγκεφάλου μου". Ως ψυχαναλυτικός ὅρος και σύμβολο του περάσματος στην "ἄλλη μεριά", στον κόσμο των νεκρῶν ἡ σκάλα χρησιμοποιεῖται και στο ποίημα "Ἰεσσία": "Ἡ νύχτα διαδέχεται τήν ἡμέρα. Καί ὡς ἡ μέρα εἶναι ἡ περιοχὴ τῶν δέντρων καί τῶν λουλουδιῶν, ἔτσι κι' ἡ νύχτα εἶναι ἡ περιοχὴ τῶν φαντασμάτων καί τῶν κρουνῶν. Τοποθετεῖς τή σκάλα στόν τοῖχο, καί μέ πολλή προσοχή περνᾶς <<ἀπό τήν ἄλλη μεριά>>. Ἀντιλαμβάνεσαι ψιθύρους, σάν θροῖσμα νεκρῶν φύλλων, καί τό κελάρισμα τῶν νερῶν, τόν σχεδόν ἀνεπαίσθητο θόρυβο πού κάμνει ἡ ρόδα τοῦ μύλου".

βαδίζει το δρόμο της αθανασίας: "ἀλητόπαιδες / - ἀλητόπαιδες πού μέ τόν καιρό / (ὡς εἶναι φυσικό) / ἀνδρωθήκανε καί γεράσαν / (δέν ἐνθυμούντανε πιά τίποτε) / κι' ἐπεθάναν / εὐτύποληπτοι καί / <<φιλήσυχτοι ἀστοί>> - / ἀλητόπαιδες -ξαναλέω- / γιά νά παίξουνε καί νά γελάσουν / ἐτραβήξανε / τήν σκάλα τήν ψηλή". Περιγράφοντας ἕνα οικεῖο γιά τα ἴηθη ορισμένων ἀνθρώπων περιστατικό σε βάρος του Θεόφιλου τοποθετεῖ στα πλαίσια τῆς αυτοαναφορᾶς τὸν ποιητικό λόγο καὶ ἐπεκτείνει τα ὅρια τῆς ποιητικῆς ἀλληγορίας στο χῶρο τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς κριτικῆς. Ὁ προσφωνηματικός χαρακτηρισμός τῆς δεύτερης ἐνότητος <<ἀλητόπαιδες>> ἐνισχύει τὴν ἀμφισμητική λειτουργία τοῦ λόγου. Στὴν περίπτωση τοῦ Θεόφιλου οἱ δράστες δρουν ὑπονομευτικά ἀπὸ ἀγνοία, ἐνῶ στὴν περίπτωση τοῦ Εγγονόπουλου ἀπὸ πρόθεση, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐπανάληψή τῆς στο τέλος τῆς ἐνότητος παίρνει τὴ μορφὴ τῆς ὕβρεως ἀλλὰ καὶ τῆς συσσωρευμένης οργῆς. Ὁ Εγγονόπουλος δανεῖζεται ἀπὸ τὸν Καβάφη καὶ ἀπὸ τὴ λόγια παράδοση τὴν ἰδέα τῆς ἀνύψωσης μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη. Τὴν ἐπαναδιατυπώνει καὶ τὴν τοποθετεῖ στα δικά του αἰσθητικά καὶ βιοθεωρητικά δεδομένα. Ὑποστηρίζει ὅτι τὸ στοίχημα τῆς αθανασίας τὸ κέρδισαν ὄχι ἐκεῖνοι που γνώρισαν στὴ ζωὴ τους τὴν ἐφήμερη δόξα ἀλλὰ ἐκεῖνοι που δοκίμασαν καὶ ἀντέξαν τὸν κατατρεγμὸ καὶ τὴν ταπείνωση. Πραγματικά ἀθάνατος θὰ μείνει ἐκεῖνος που ἀντέξε στὶς χυδαῖες καὶ ἀδίκες ἐπιθέσεις τῶν ἀνόητων καὶ τῶν ἀμαθῶν ἀνθρώπων. Ὁ ἀληθινὸς καλλιτέχνης βγαίνει ἀπὸ τὴ δοκιμασία <<ἀκέργιο>>. Πέρα ἀπὸ τὴν ἐκτίμηση που νιώθει γιά τὸν ομότεχνο στὴ ζωγραφικὴ Θεόφιλο ὁ ποιητὴς Ν. Εγγονόπουλος δείχνει συμπάθεια στο πρόσωπό του καὶ γιά τὸν ἀδικο κατατρεγμὸ του: "κι' ὡς γκρεμοτσακίζόντανε / ἔντρομος / ὁ Θεόφιλος ἀπὸ τὰ ὕψη / ἐπρόσμεν' ἔλεεινὸς σακάτης / θέλεις κι' ἀκόμη / λιῶμα / στό χῶμα / νά βρεθῆ // ἀλλ' -ὦ τοῦ θαύματος!- / προσεγειώθη / ἀπόλυτα καί σῶος κι' ἀβλαβῆς / (πάντως κάτι σάν νᾶπαθε τό ἕνα τοῦ πόδι:/ χῶλαινε ἑλαφρῶνὰ μέχρι τό τέλος τῆς ζωῆς)". Στίχοι που θυμίζουν τὸ ποίημα "Περὶ ὕψους" καὶ τὴν <<τρομερὰν καταστροφῆ>> τοῦ ποιητῆ-πυροτεχνουργοῦ: "μέσα σὲ ἐκκωφαντικό κρότο τινάζονται στό καθαρὸ πρωῖνὸ καί τό ἐργαστήρι κι' ὁ πυροτεχνουργὸς μαζί...". Ἐνῶ οἱ στίχοι "ἐπρόσμεν' ἔλεεινὸς σακάτης" καὶ "(πάντως κάτι σάν νᾶπαθε τό ἕνα τοῦ πόδι / χῶλαινε ἑλαφρῶνὰ μέχρι τό τέλος τῆς ζωῆς)" θυμίζουν τὴν περιγραφή τοῦ πυροτεχνουργοῦ στο ἴδιο ποίημα καὶ προσθέτουν ἕνα ἐπιπλέον στοιχεῖο στὴν αυτοαναφορικότητά του: "...ὁμως, τὰ βράδνα, ἐνίοτε, περιφέρει τὴ σακατεμένη κι' ἀλαμπουρνέζικη σιλουέττα τοῦ ἀπὸ καπηλειὸ σὲ καπηλειό...". Ὁ Θεόφιλος, ὅπως καὶ ὁ Εγγονόπουλος, υπῆρξε αὐθεντικὸς καλλιτέχνης που ἔζησε μέσα στὴν ἀδιαφορία ἢ τὸν κατατρεγμὸ τῶν ἄλλων. Τὸ <<επεισόδιο>> τοῦ <<τραβήγματος τῆς ψηλῆς σκάλας>> κάθε ἄλλο παρά φανταστικό θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ. Ἦταν μέρος τῆς καθημερινῆς πραγματικότητος καὶ τῶν δύο καλλιτεχνῶν που ἔζησαν καὶ δημιούργησαν σε ἕνα ἐχθρικό περιβάλλον, ἦρθαν ἀντιμέτωποι με τοὺς κινδύνους τοῦ ἐπαγγέλματός τους, που <<έπεσαν>> ἀμέτρητες φορές ἀλλὰ

στάθηκαν <<άκέργιοι>> για να κερδίσουν στο τέλος την αθανασία: "μά ναί σᾶς λέω / άκέργιος / άπ' τήν κορφή ώς τά νύχια / άπό τήν πτώση / μόνο πού τά σεμνά φορέματά του / είχαν γενεϊ χρυσά ώσάν τόν "Ηλιο / τό πρόσωπό του / σάν τή Σελήνη - είτανε λέν χλωμός- / σάν τή Σελήνη φωτεινό / - αϋτά τά δυό άστέρια / είθισται νά συνυπάρχουν / στά είκονίσματα τής βυζαντινής ζωγραφικής-".

Η ανύψωση του καλλιτέχνη στον Εγγονόπουλο αρχίζει ουσιαστικά με την πτώση του. Η πτώση αυτή σηματοδοτεί και την πορεία προς τη θέωση. Η μεταμόρφωση προσλαμβάνει αναληπτικό χαρακτήρα και γίνεται με όρους που αναλογούν στο πνεύμα της χριστιανικής παράδοσης. Η εικόνα παραπέμπει στη μορφή του Θεανθρώπου μετά τη σταύρωση, όπως παριστάνεται σε πολλές βυζαντινές εικονογραφίες. Η αφήγηση επιδιώκει να αποσπεί το γεγονός από τη γήινη πραγματικότητα και να το μεταφέρει σε έναν κόσμο καθαρά πνευματικό. Αυτός ο κόσμος είναι υπερβατικός, μεταφυσικός, μέσα σ' αυτόν έχει θέση και ο θεοποιημένος καλλιτέχνης. Το χρυσαφί χρώμα των φορεμάτων μετατρέπεται σε σύμβολο της θείκης παρουσίας, της παντοδυναμίας του 'Ηλιου<sup>176</sup> που παρεμβαίνει στην ιστορία και ανατρέπει την πραγματικότητα. Η παρομοίωση των χρυσών φορεμάτων με τον 'Ηλιο δημιουργεί τη νοηματική ισοδυναμία: χρυσός = φως = 'Ηλιος + Σελήνη = Χριστός = Θεός = καλλιτέχνης. Η απόδοση στην έκφραση του προσώπου και της φωτεινότητας της σελήνης παραπέμπει συνειρμικά στον "Πρόλογο" του Διονυσίου του εκ Φουρνά και της δικής του "Ερμηνείας τής ζωγραφικής τέχνης"<sup>177</sup>. Εκεί γράφει ο Διονύσιος:

"... έμαθον σπουδάζοντας παιδιόθεν καί μιμούμενος κατά τό δυνατόν μοι τόν εκ Θεσσαλονίκης δίκην σελήνης λάμπαντα κύρ Μανουήλ τόν Πανσέληνον [...] δστις καί λάμπων ποτέ είς τήν ζωγραφικήν ταύτην επιστήμην ώσάν ή χρυσολαμπροκίνητος σελήνη...".

Ο Παπαδόπουλος-Κεραμέυς στον "Πρόλογο" της δικής του έκδοσης της Ερμηνείας<sup>178</sup> αναφερόμενος στις Σιμωνίδειες πλαστογραφίες του συγγράμματος του Διονυσίου ισχυρίζεται:

<sup>176</sup> Παράβαλε και το στίχο του Εμπειρίκου:<<Θά ποῦμε τό τραγοῦδι του πού ξεμνᾷ άπ' τόν ήλιο>> στο ποίημα "Θεόφιλος Χατζημχαήλ" που βρίσκεται στη συλλογή "Ενδοχώρα", ό. π., σελ. 89.

<sup>177</sup> Διονυσίου ιερομονάχου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, έκδ. Παπαδόπουλου - Κεραμέως, 'Εν Πετρούπολει, 1909.

<sup>178</sup> Διονυσίου ιερομονάχου, ό. π., *Πρόλογος*, σελ. ιε'.

"Μετά τήν τοιαύτην πλαστογραφίαν ὁ Σιμωνίδης προέβη εἰς τήν μετονομασίαν τοῦ Πανσελήνου, ὄν ἐν τῷ προλόγῳ τοῦ Διονυσίου καλούμενον ἀπλῶς Μανουήλ Πανσελήνον, αὐτὸς μετωνόμασεν Ἑμμανουήλ <<Πανήλιον>> τόν Πανσελήνον".

Το χρυσοῦ χρώμα, που οφείλεται στην αντανάκλαση του φωτός, επισφραγίζει μέσα ἀπό τὴ μεγαλοπρέπειά του, τὴν ολοκλήρωση τῆς θέωσης του καλλιτέχνη. Με αὐτὸ τὸν τρόπο ὁ τελευταῖος περνάει στὴν ἱστορία καὶ τὴν αἰωνιότητα. Ἡ ζωγραφικὴ ἀπεικόνιση τοῦ προσωποποιημένου ἡλίου καὶ φεγγαριοῦ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς λαϊκῆς παράδοσης παρουσιάζεται συνεχῶς στα ἔργα τοῦ Κόντογλου. Αναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὴν τοιχογραφία ἀπὸ τὸ σπίτι τοῦ ζωγράφου, τὴ Σταύρωση ἀπὸ τὸ ναὸ τῆς Παντάνασσας στὸ Μοναστηράκι, τὸν πίνακα "Ὁ Χατζὴ Οὐσῆς Ἰορδάνογλου καὶ ὁ υἱὸς αὐτοῦ Ὀμηρος" τοῦ 1937, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ τελευταῖα τοῦ ἔργα τὸν πίνακα "Ὁ Τίμων ὁ μισάνθρωπος"<sup>179</sup>.

Ἡ τέχνη εἶναι ἕνας τρόπος γιὰ νὰ περάσει ὁ ἄνθρωπος στὴν ἀθανασία. Ὁ Εγγονόπουλος πιστεύει ὅτι ἀνήκει, ὅπως καὶ ὁ Θεόφιλος, σὲ μιὰ κοινότητα ἀνθρώπων, φωτισμένων καὶ χαρισματικῶν, που προορίζονται νὰ τὴν κατακτήσουν. Παρότι περιβάλλονται ἀπὸ ἀνθρώπους μοχθηροὺς καὶ κακόβουλους, που δὲν μπόρεσαν νὰ καταλάβουν τὸ ἔργο τους, ἐντούτοις εἶναι ταγμένοι νὰ ἀνέλθουν τὴν <<ψηλὴ σκάλα>> τῆς Τέχνης καὶ τῆς Ποιήσεως καὶ νὰ κατοικήσουν στὸ χῶρο τῆς ἀθανασίας: "καὶ ἂν κατόπι ἐπῆγε νὰ κρυφτῆ στὴ Μυτιλήνη / εἶχ' ἔμπει στὴν ἀθανασία πιά / ἐπέπρωτο πλέον νὰ ὑπάρχει αἰώνια // ἄ θ ἄ ν α τ ο ς / - πιθανόν μαζί μὲ τὸν ἀείποτε σκουντούφλη συμπολίτη του / Γεώργιο ντὲ Κήρυκο / καὶ μὲ τὸν Μπεναρόγια<sup>180</sup> - / ἀνάμεσα σὲ τόσοσους Βολιώτες / πού ἐξήσανε καὶ πρὶν / καὶ κατὰ τὴ διάρκεια / κι' ὕστερα / ἀπὸ τοῦ / τραβήγματος τῆς ψηλῆς σκάλας / τὸν καιρὸ". Τα στοιχεῖα αὐτὰ ορίζουν ὄχι μόνον τὸ αἰσθητικὸ ἀλλὰ καὶ τὸ ἰδεολογικὸ πλαίσιο τοῦ ποιήματος. Ἡ αισιόδοξη προοπτικὴ που διαγράφεται στους τελευταίους στίχους σχετίζεται μὲ τὴν πίστη τοῦ ποιητῆ στὴν ἀθανασία ὅλων ἐκείνων που ἀκολούθησαν σὲ εποχὲς δύσκολες τὴ μοναχικὴ πορεία τῆς πνευματικῆς δημιουργίας καὶ τῶν κοινωνικῶν αγώνων.

Ἡ αἰσθητικὴ του ὕψους στὴν ποίηση εἶναι θέμα που ἀπασχολεῖ σὲ ὅλη τοῦ τὴν ποιητικὴ διαδρομὴ τὸν Εγγονόπουλο. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τῆς εἰσαγωγικῆς προτροπῆς στὸν ἐπικὸ "Μπολιβάρ" που ἀναφέρεται στὸ σκοπὸ τῆς ποιητικῆς περιπέτειας: "Μ' ἕνα σκοπὸ τοῦ ταξιδιοῦ: π ρ ὄ ς τ' ἄ - σ τ ρ α". Ἡ αυτοαναφορικότητα ὄχι μόνον τῆς ἀνόδου ἀλλὰ καὶ τῆς πτώσης ἀπαντάται καὶ στὸν "Μπολιβάρ":

<sup>179</sup> Νίκου Ζία, Φώτης Κόντογλου, ἐκδ. Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Αθήνα 1991.

<sup>180</sup> Αβραάμ Μπεναρόγια, (1887-1979). Ἡγετικὸ στέλεχος τοῦ ἐλληνικοῦ σοσιαλιστικοῦ κινήματος καὶ ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τοῦ Σοσιαλιστικοῦ Ἐργατικοῦ Κόμματος Ἑλλάδος (ΣΕΚΕ).

"Όμως πόσοι καί πόσοι δέ σ' ἐπιβουλευτήκαν, / Μπολιβάρ / Πόσα <<ντολάπια >>  
καί δέ σοῦ' στήσαν νά πέσης, νά / χαθῆς. / Ἐνας πρό πάντων, ἕνας παλιάνθρωπος,  
ἕνα σκουλήκι, / ἕνας Φιλιππουπολίτης. / Ἄλλά σύ τίποτα, ἀτράνταχτος σάν πύργος  
στέκουσαν, ὄρθιος..."<sup>181</sup>.

Ἡ ἰδέα τῆς ἀνύψωσης τοῦ υποκειμένου που οδηγεῖ στην ἀθανασία, στην ἀνάληψη παρατηρεῖται καί στο τέλος τοῦ ἰδίου ποιήματος:

"Κι' ἂν χάθῃκε, ἂν ποτές χάνετ' ἕνας Μπολιβάρ! πού  
σάν τόν Ἄπολλώνιο στά σθράνια ἀνελήφθη,  
Λαμπρός σάν ἥλιος ἔδυσε, μέσα σέ δόξα ἀφάνταστη,  
πίσω ἀπό βουνά εὐγενικά τῆς Ἄτικῆς καί τοῦ  
Μορέως".<sup>182</sup>

Συγγενή με τὴν ἀνύψωση εἰκόνα τοῦ μετεωρισμοῦ συναντήσαμε καί στο ποίημα "Ὁ μυστικός ποιητής", ὅπου τὸ ποιητικὸ υποκείμενο σε μὴ προσπάθεια προσέγγισης τῆς πραγματικότητος ἀπὸ μὴ ἄλλη διάσταση εκφράζει τὴν ἐπιθυμία:

"κι' ἔτσι νά φύγω / μακρὰ / ἀπ' τὴν ὄχλαγωγή / καί τὸ θόρυβο / τοῦ σκοπευτηρίου /  
νά φύγω μακρὰ / μέσ' στά σπασμένα / τζάμια καί νά ζῆσω/ αἰώνια/ πάνω στό  
ταβάνι..."<sup>183</sup>.

Ἡ προσδοκία τῆς ἀνύψωσης ὡς ἐπιθυμία καί δικαίωση ἀλλὰ καί ὡς αἰσθητικὴ ἀξία στην ποίηση καί ἡ περιβολὴ τοῦ ἀνάλογου προσώπου τοῦ υποκειμένου ὀρίζει τὰ πλαίσια τῆς αυτοαναφορικότητος καί ἀναδεικνύει τὸν ποιητὴ-ἀφηγητὴ σε δρώσα μονάδα τῆς ποιητικῆς σύνθεσης.

\* \* \*

Τὶς ἐννοιες τῆς ἀγάπης καί τοῦ θανάτου ἐνταγμένες σε ἕνα περιβάλλον θρησκευτικῆς μεταφυσικῆς ἐπεξεργάζεται ὁ ποιητὴς στο ποίημα "Ἰκεσία"<sup>184</sup> ἀπὸ τὴν συλλογὴ "Στὴν κοιλάδα με τοὺς ροδιώνες". Στους πρώτους στίχους καταγράφεται ἡ ποιητικὴ πρόθεσις: "Ἡ νύχτα διαδέχεται τὴ μέρα. Καί ὡς ἡ μέρα εἶναι ἡ περιοχὴ

<sup>181</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 16.

<sup>182</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, ὁ. π., σελ. 18.

<sup>183</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 59.

<sup>184</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στὴν κοιλάδα με τοὺς ροδιώνες*, σελ. 25.

τῶν δέντρων καί τῶν λουλουδιῶν, ἔτσι κι' ἡ νύχτα εἶναι ἡ περιοχὴ τῶν φαντασμάτων καί τῶν κρουνῶν. Τοποθετεῖς τὴ σκάλα στὸν τοῖχο, καί μέ πολλή προσοχὴ περνᾷς <<ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά>>. Αντικείμενο διακειμενικῆς διερεύνησης αποτελοῦν ἀπὸ τὴν τελευταία στιχικὴ περίοδο τὸ λέξιμα <<σκάλα>><sup>185</sup> καί ἡ ποιητικὰ στιζόμενη φράση <<ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά>>. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπόδοση τῆς μετάβασης στὸν Ἄλλο Κόσμο, ὄχι ὡς κατάβαση με βάρκα, ὅπως τὴν κατέγραψε ἡ ἀρχαία παράδοση, ἀλλὰ ὡς ἀνάβαση σκάλας, ὅπως τὴν παρέδωσε ἡ χριστιανικὴ κυρίως θρησκευτικὴ γραμματεία. Καί στὴ νεότερη ὁμως παράδοση παρατηροῦνται αρκετὲς περιπτώσεις καταβάσεων στὸν Κάτω Κόσμο με σκάλα<sup>186</sup>.

Σχετικὰ με τὸ μοτίβο τῆς σκάλας εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπισημάνουμε καί τὴ μακρὰ ιστορικὴ του προέλευση. Στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο ἡ κλίμαξ συμβόλιζε τὴν υπέρβαση τοῦ υλικοῦ κόσμου καί τὴ σύνδεσή του με τὸν οὐρανό. Ἡ θεὰ Ἀθώρ παριστάνεται νὰ κρατᾷ μιὰ κλίμακα τὴν ὁποία χρησιμοποιούσαν οἱ ἐνάρετοι ἄνθρωποι γιὰ νὰ ἀνέλθουν στὸν οὐρανό<sup>187</sup>. Στὸν Ὅμηρο τὸ μοτίβο τῆς κλίμακας χρησιμοποιεῖται γιὰ πρώτη φορὰ με μεταφορικὲς συνδηλώσεις. Πρόκειται γιὰ τὴν περιγραφή τοῦ θανάτου τοῦ Ελλήνορα: "πού νιούτσικος ἀπ' ὄλους, πού μεγάλη /

---

<sup>185</sup> Τὸ μοτίβο τῆς <<σκάλας>> χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Εγγονόπουλου καί στὸ ποίημα "Τὰ κλειδοκῦμβάλα τῆς σιωπῆς" ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη συλλογή: "καί εἶναι ἡ σιωπὴ / φωτιά / μίαν ἀνεμόσκαλα / πού τοποθετοῦν / προσεχτικά / στά χεῖλια [...] κι' ὅταν φτάσω / στό τελευταῖο / σκαλί / τῆς σκοτεινῆς / αὐτῆς / σκάλας..".

<sup>186</sup> Αναφέρουμε χαρακτηριστικὰ τοὺς στίχους τοῦ Κ. Καρυωτάκη ἀπὸ ἀτίτλο ποίημα ποῦ βρίσκεται στὸ δεῦτερο τόμο "Ἄπαντα τὰ Ευρισκόμενα":

Ὅταν κατέβουμε τὴ σκάλα, τί θὰ ποῦμε  
στοὺς ἴσκιους πού θὰ μᾶς ὑποδεχτοῦνε,  
αὐστηροὶ γνῶριμοι, ἀόριστοι φίλοι,  
μ' ἓνα χαμόγελο στ' ἀνύπαρκτά τους χεῖλη;  
[...]

(Ὅταν κατέβουμε τὴ σκάλα...)

Τὸ μοτίβο τοῦ νεκροῦ ποῦ κατεβαίνει τὴ σκάλα καί πάει στὸν κάτω κόσμο νὰ συναντήσῃ τὸ Χάρο τὸ συναντᾷμε καί στὴ δημοτικὴ μας ποίηση:

Ζάχος ἔκαβαλλίκεψε νὰ πάη νὰ βρῆ τὸν Ἄδη,  
Μ' ἓνα σιδέρικ' ὄλογο, μέ χρυσομένη σέλλα.  
Σκαλί σκαλί κατέβαινε, σκαλί τό μετανιόνει[...]

(Ὁ Ζάχος καί ὁ Χάρος)

(Σπυριδῶνος Ζαμπέλιου, *Ἄσματα Δημοτικὰ τῆς Ελλάδος*, Κέρκυρα, 1852, ἀνατύπωση, Βιβλιοθήκη Ἱστορικῶν Μελετῶν, σελ. 730 - 731).

<sup>187</sup> *Αἰγυπτιακὴ Βίβλος τῶν Νεκρῶν*, ὁ. π., σελ. 501.

δέν είχε δείξει άντρεία στόν πόλεμο κι ούδ' έκοβεν ό νοϋς του"<sup>188</sup> βαρϋς από το μεθύσι πήγε να ξεπλώσει στο ανώι του παλατιού της Κίρκης:

"κινυμένων δ' έτάρων δμαδον καί δοϋπον άκούσας  
έξαπίνης άνόρουσε καί έκλάθετο φρεσίν ησιν  
άψορρον καταβήναι ιών ές κλίμακα μακρήν,  
άλλά καταντικρύ τέγεος πέσεν· έκ δέ οί αύχήν  
άστραγάλων έάγη, ψυχή δ' Άοδόσδε κατήλθεν".  
(Οδύσεια, κ' , στίχ. 556-560)<sup>189</sup>

Η περιγραφική σύνθεση στο στίχο του Εγγονόπουλου μας παραπέμπει στο κείμενο <<Κλίμαξ>> του Ιωάννη του σχολαστικού ή του επονομαζόμενου "της Κλίμακος", του λόγιου και ασκητή του 7 -ου αιώνα μ. χ. Στο έργο αυτό ο συγγραφέας "αποδίδει περιληπτικά την πείρα των ασκητών της ερήμου, όπως αντανακλάται στα πατερικά τους αποφθέγματα. Το έργο είναι μια μη συστηματική παρουσίαση των ελαττωμάτων και των αρετών των μοναχών με παραδείγματα ή πολύ συχνά με απευθείας δογματικές συσχετίσεις και ορισμούς. Τα παραδείγματα δεν αποτελούν ένα τύπο ιεραρχίας των τρόπων συμπεριφοράς αλλά συνδέονται με την "αντίληψη της κλίμακας υπερβατικά"<sup>190</sup>. Το κείμενο παρουσιάζει τις αρετές που πρέπει να έχει και τα ελαττώματα που πρέπει να αποφύγει ένας μοναχός για να φτάσει στην πνευματική τελείωση. Το υλικό οργανώνεται σε τριάντα κεφάλαια που το καθένα αντιστοιχεί σε μια βαθμίδα της κλίμακας προς τον ουρανό. Ο Εγγονόπουλος γνώριζε τα αγιολογικά κείμενα και αντλεί απ' αυτά θέματα και εικόνες. Στο ποίημα αναπαράγει το θέμα της κλίμακας τοποθετώντας σε λογοτεχνικά πλαίσια το θρησκευτικό συμβολισμό του. Ο συμβολισμός του μέσου, όπως χρησιμοποιείται από τον Ιωάννη, με υπερβατικές-μεταφυσικές προεκτάσεις, επαναλαμβάνεται και στον Εγγονόπουλο με ελαφρά διαφοροποιημένο περιεχόμενο. Η σκάλα μετατρέπεται σε μέσο για να περάσει το υποκείμενο στην <<άλλη μεριά>>. Στην αφήγηση το δεύτερο πρόσωπο υποκαθιστά το πρώτο. Στο σύνολό του το κείμενο της "Ουρανοδρόμου Κλίμακος" του Ιωάννη <<απορροφάται>> (Kristeva)<sup>191</sup> ή αποτελεί <<υποκείμενο>> (Genette)<sup>192</sup> του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Ο στίχος του Εγγονόπουλου μοιάζει να

<sup>188</sup> Όμηρος, *Οδύσεια*, ραψωδία κ' , μετ. Ν. Καζαντζάκη - Ι. Κακριδή, στίχ. 552 - 553.

<sup>189</sup> Homer, *The Odyssey*, vol. I, ό. π.

<sup>190</sup> Α. Kazhdan-R. S. N., *John Klimax*, Oxford Dictionary of Byzantium, τόμ. 2 -ος, 1060-1061.

<sup>191</sup> J. Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, 1978:85.

<sup>192</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, ό. π., σελ. 7 - 16.



<<λεξικοποιεί>><sup>193</sup> και ένα εικονιστικό σύστημα. Διακείμενο όμως μπορεί να θεωρηθεί και η εικόνα από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά από τα τέλη του 12 -ου αιώνα<sup>194</sup>. "Η παράσταση αποτυπώνει το κείμενο της Ουρανοδρόμου Κλίμακος, του σιναΐτη μοναχού Ιωάννη, του λεγομένου, από το έργο του, Ιωάννη της Κλίμακος [...]. Σε μια κλίμακα με τριάντα σκαλοπάτια οι μοναχοί προσπαθούν να φτάσουν στην κορυφή. Κάποιοι τα καταφέρνουν, ενώ κάποιοι άλλοι παρασύρονται από τους δαίμονες και πέφτουν βίαια στο στόμιο της Κόλασης. Ο Χριστός εικονίζεται στον ουρανό στρεφόμενος προς τον αρχηγό των μοναχών, τον Ιωάννη της Κλίμακος, ο οποίος ταυτίζεται με επιγραφή. [...] Η ομάδα των μοναχών στην κάτω δεξιά γωνία εξισορροπείται από την ομάδα των αγγέλων επάνω αριστερά"<sup>195</sup>. Μπορεί όμως να θεωρηθεί και η περιγραφή που κάνει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στην <<Ερμηνεία>> <sup>196</sup>του.

Ο ίδιος ο Ιωάννης στον "Πρόλογο" του βιβλίου γράφει: "Τοῖς ἐν τῇ βίβλῳ τῆς ζωῆς ἐν οὐρανοῖς ἀπογραφῆναι τὰ ἑαυτῶν ὀνόματα τρέχουσιν ἀρίστην δρόμου ὁδόν ἢ παροῦσα βίβλος ὑποδεικνύειν πέφυκεν· ἐν αὐτῇ γάρ δεξιόντες, εὐρήσομεν χειραγωγούσαν ἀπλανῶς τοὺς ἐπομένους, καὶ παντός [πάντως] ἀπὸ γῆνιων ἐπὶ τὰ ἅγια ἐστηριγμένην προβάλλουσαν, καὶ τὸν Θεόν ἐπ' αὐτῆς ἐστηριγμένον τῆς κορυφῆς ἐμφανίζουσαν· ἦνπερ, οἶμαι πού, κλίμακα καὶ ὁ πτεριστής τῶν παθῶν Ἰακώβ ἐν τῇ ἀσκητικῇ εὐνῇ ἀναπαυόμενος τεθέαται. Ἄλλ' ἐπιβῶμεν προθύμως καὶ πιστῶς, παρακαλῶ, καὶ ἡμεῖς τῆς νοερᾶς ταύτης καὶ οὐρανοδρόμου ἀνόδου· ἥς ἢ πρώτη βαθμίδα διδάσκει εὖ μάλα σαφῶς"<sup>197</sup>.

Το μοτίβο της κλίμακας συναντάται σταθερά στη λόγια βυζαντινή γραμματεία. Το 12 -ο αιώνα την έννοια της κλίμακας περιγράφει και ο Ευστάθιος ο εκ Θεσσαλονίκης στο έργο του "Opuscula"<sup>198</sup> :

"Ἔστιν οὖν ὁ κατὰ θεωρίαν στύλος κλίμαξ, εἰς οὐρανὸν ἀνάγειν ἔχουσα τὸν θεοῦ ἐφιέμενον· καὶ οἱ μὲν ἐπ' αὐτὴν συντεταμένως ἀνατρέχοντες, καὶ ἀπαραιοδίστως καὶ ἀμεταστρεπτί ἀναβαίνοντες, εὐστόχως ἂν θεοῦ ἄγγελοι ἐπιλέγοιντο. Οἱ δέ γε καταβαίνοντες ἀπ' αὐτῆς ἐφαμάρτως, ὣν πόρρω εἶεν οἱ κατὰ θεόν, οὐκέτι τοιοῦτοι,

<sup>193</sup> Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 89-91.

<sup>194</sup> ΣΙΝΑ, *Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Γεν. εποτεία Κ. Α. Μαναφής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990, σελ. 155.

<sup>195</sup> Kathleen Corrigan, *Η δόξα του Βυζαντίου στο όρος Σινά*, έκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997, σελ. 54.

<sup>196</sup> Διονυσίου Ιερομονάχου, ὁ. π., σελ. 211.

<sup>197</sup> Joannis CLIMACI, *Scala Paradisi*, Patrologia Graeca, J P. Migne, τόμ. 88, στήλ. 628D.

<sup>198</sup> Eustathius, *Opuscula*, edid T. L. F. Tafel, Amsterdam 1964, p. 182, 3.

ἀλλ' οἷον καί κατά Σίμωνα κατακάρρα στρέφονται, καί τό χειρον ὡς εἰς ἑωςφόρον καταρῶριπτούμενον τάττονται. Τοιαύτη τε οὖν κλίμαξ ὁ τοιοῦτος στύλος, καί ἄκρα δέ κορυφή ἀγαθοῦ. Καί οἱ ἐπ' αὐτήν ἀνιέναι μελετήσαντες ἀναρῶριχῶνται εἰς τό τῆς ἀρετῆς ἄκρον, ὡς διά τραχείας ὁ δοῦ τῆς ἐν βίῳ σκληρῷ, καί ἥς πολύ τό ἄναντες· οἱ δ' αὖ κατακυλιόμενοι ἐξ αὐτῆς, οἷς μηδεῖς συγκαταβαίη τῶν ὄσοι τῷ ὑψίστῳ θεῷ ἐπιγράφονται, εὐπετώς εἰς τετάρτου χάσμα κατολισθαίνουσιν".

Ὅλη ὁμως ἡ φιλολογία περὶ "κλίμακος" ἔλκει τὴν καταγωγὴν τῆς στο ὄραμα τοῦ Ἰακώβ, ὅπως περιγράφεται στο βιβλικό κείμενο τῆς "Γενέσεως":

"10. Καί ἐξῆλθεν Ἰακώβ ἀπὸ τοῦ φρέατος τοῦ ὄρκου καί ἐπορεύθη εἰς Χαρράν. 11. καί ἀπῆντησε τόπῳ καί ἐκοιμήθη ἐκεῖ· ἔδν γάρ ὁ ἥλιος· καί ἔλαβεν ἀπὸ τῶν λίθων τοῦ τόπου, καί ἔθηκε πρὸς κεφαλῆς αὐτοῦ καί ἐκοιμήθη ἐν τῷ τόπῳ ἐκεῖνω. 12. καί ἐνυπνιάσθη, καί ἰδοὺ κλίμαξ ἐστηριγμένη ἐν τῇ γῆ, ἥς ἡ κεφαλὴ ἀφικνεῖτο εἰς τὸν οὐρανόν, καί οἱ ἄγγελοι τοῦ Θεοῦ ἀνέβαινον καί κατέβαινον ἐπ' αὐτῆς. 13. ὁ δὲ Κύριος ἐπεστήρικτο ἐπ' αὐτῆς καί εἶπεν· (...)"<sup>199</sup>.

Ὁ Εγγονόπουλος παραστατικοποιεῖ ηχητικὲς εἰκόνες γιὰ νὰ περιγράψῃ τὸν <<ἄλλη μεριά>> με μοτίβα παρμένα ἀπὸ τὴ λαϊκὴ κυρίως φαντασία καὶ παράδοση: "Ἀντιλαμβάνεσαι ψιθύρους, σάν θρόϊσμα νεκρῶν φύλλων, καί τό κελάρισμα τῶν νερῶν, τὸν σχεδόν ἀνεπαίσθητο θόρυβο πού κάμνει ἡ ρόδα τοῦ μύλου". Αυτόματα ὁμως ἡ αφήγηση οπτικοποιεῖται με τὴν ἀνάμειξη ρεαλιστικῶν καὶ μεταφυσικῶν στοιχείων: "Ἐνας τροχός, ἕνα ἀλέτρι, ἀστέρια, κι' ἀρχίζουν τὰ θαύματα καί τὰ μάγια τῆς νύχτας". Καὶ οἱ δύο στιχικὲς μονάδες (ἡ δεύτερη ἐμφανέστερα) πιστεύουμε ὅτι σχετίζονται με τὸ ἕκτο ἀπόσπασμα "Ὁ Πειρασμός" ἀπὸ τὸ Σχεδιάγραμμα Γ' τῶν "Ἐλευθέρων Πολιορκημένων" τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ. Ἐκεῖ ὁ ποιητὴς οπτικοποιεῖ συναισθήματα καὶ μετατρέπει σε ποίηση εἰκόνες ἀπὸ τὴ φύση, εἰκόνες πού καταργοῦν τὴν ἀπόσταση πού χωρίζει τὴ ζωὴ ἀπὸ τὸ θάνατο:

"[...]

Καί μέσ στή σκιά πού φούντωσε καί κλεῖ δροσιές καί μόσχους

Ἄνάκουστος κλαῖδισμός καί λιποθυμισμένος.

Νερά καθάρια καί γλυκά, νερά χαριτωμένα,

Χύνονται μέσ στήν ἄβυσσο τὴ μοσχοβολισμένη,

Καί παίρνουνε τό μόσχο τῆς, κι' ἀφήνουν τὴ δροσιὰ τους,

[...]

Ἄλλὰ στῆς λίμνης τό νερό, π' ἀκίνητο ἔναι κι' ἄσπρο,

---

<sup>199</sup> Παλαιὰ Διαθήκη, *Γένεσις*, κεφ. κη', στ. 10-13, Ἀδελφότης Θεολόγων <<Ὁ ΣΩΤΗΡ>>, Αθήναι 1997.

Ἄκινητ' ὄπου κι' ἄν ἰδῆς, καί κάτασπρ' ὡς τόν πάτο,

[...]

Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!

[...]

Γύρου σέ κάτι ἀτάραχο π' ἀσπρίζει μέσ στή λίμνη,

Μονάχο ἀνακατώθηκε τό στρογγυλό φεγγάρι,

Κι' ὁμορφη βγαίνει κορασιά ντυμένη μέ τό φῶς του"<sup>200</sup>.

Ο Εγγονόπουλος ανασυνθέτει τη σολωμική εικόνα προσθέτοντας στην υπερβατικότητα της περιγραφής τη μεταφυσική του ονείρου και τη μαγική αίσθηση των πραγμάτων. Στους στίχους του Σολωμού διακρίνεται μια γήινη μεταφυσική, η πάλη της ζωής με το θάνατο τον οποίο κατά κράτος νικά, ενώ στου Εγγονόπουλου διακρίνεται μια ουράνια μεταφυσική μια αποδοχή του θανάτου και απόλυτη συμφιλίωση με την ιδέα του.

Στα πλαίσια της διακειμενικής προσέγγισης του ποιήματος θα συσχετίσουμε το ὄραμα της Φεγγαροντυμένης του Σολωμού με την αινιγματική γυναικεία παρουσία στο κείμενο του Εγγονόπουλου: "Μέ τά χεῖλια κολλημένα στ' ἄσπρα της πόδια, στοχάσου καλά, λέγε μέσα σου πῶς δέ θά πάψης ποτέ νά ἐλπίζης, πῶς δέ θά πάψης ποτέ νά πιστεύης, πῶς δέ θά πάψης ποτέ νά ἰκετεύεις, πῶς δέ θά πάψης ποτέ νά ἐπιστρατεύης ὅλη τήν ἀγάπη, πού ἔχεις μέσα σου κρυμμένη, ἐνάντια στίς δυνάμεις τοῦ κακοῦ". Αν δεχθούμε ως ερωτικό το συμβολισμό του ὄρου <<ἄσπρα πόδια>>, τότε μπορούμε να αναζητήσουμε την καταγωγή του στα ερωτικά επιγράμματα της Παλατινής Ανθολογίας:

1."Παρθένος ἀργυρόπεζος ἐλούετο, χρύσεια μαζῶν  
χρωτί γαλακτοπαγεῖ μῆλα διαινομένη· (...)"  
(Ρουφίνος)<sup>201</sup>

2."Ὅματα μέν χρύσεια καί ὑαλόεσσα παρειή  
καί στόμα πορφυρέης τερπνότερον κάλυκος,  
δειρή λυγρινή καί στήθεα μαρμαίροντα  
καί πόδες ἀργυρέης λευκότεροι Θέτιδος· (...)"  
(Ρουφίνος)<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα*, επιμ. Α. Πολίτη, Ἴκαρος, Αθήνα 1993, σελ.245-246.

<sup>201</sup> Παλατινή Ανθολογία, *Ερωτικά Επιγράμματα*, επιμ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Στιγμή, Αθήνα, 1999, σελ. 124.

<sup>202</sup> Παλατινή Ανθολογία, *ὁ. π.*, σελ. 124.

Στο ερωτικό πλαίσιο όμως μπορεί να λανθάνει και κάποιος νεκροφιλικός υπαινιγμός. Τότε ο όρος μπορεί να παραπέμπει σε κείμενα της δημοτικής μας παράδοσης που πραγματεύονται το θέμα του <<ανόσιου έρωτα>>, π. χ. (Το τραγούδι του Κριματισμένου).

Οι τελευταίοι στίχοι του Εγγονόπουλου μας επαναφέρουν στο κείμενο του Ιωάννη της Κλίμακος και πιστεύουμε ότι πάνω σ'αυτούς ουσιαστικά στηρίχθηκε το ρηματικό και νοηματικό οικοδόμημα του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Ο Ιωάννης στην τελευταία και ανώτερη βαθμίδα της κλίμακάς του μιλάει για την αγάπη, την πίστη και την ελπίδα: "Περί αγάπης· ἐν ἧ καί περί ἐλπίδος, καί πίστεως, καί λαμπρότητος, καί θεολογίας ποσῶς". Στον Α΄ Λόγο της Κλίμακας "Περί τοῦ συνδέσμου τῆς ἐναρέτου τριάδος ἐν ἀρεταῖς" γράφει:

"Νυνί δέ λοιπόν, μετά πάντα τά προειρημένα μένει τά τρία ταῦτα, τά τόν σύνδεσμον πάντων ἐπισφίγγοντα καί κρατοῦντα, πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη. Μείζων δέ πάντων ἡ ἀγάπη· Θεός γάρ ὀνομάζεται. Πλήν ἔγωγε τήν μέν ἀκτίνα ὄρω, τήν δέ φῶς, τήν δέ κύκλον· πάντα δέ ἐν ἀπαύγασμα καί μίαν λαμπρότητα. Ἡ μέν γάρ πάντα δύναται καί ποιεῖν, καί δημιουργεῖν· τήν δέ ἔλεος Θεοῦ περικυκλοῖ, καί ἀκαταίσχυντον ποιεῖ· ἡ δέ οὐδέ πίπτει οὐδ' ἐστήκει τοῦ θέειν· οὐδέ τόν τρωθέντα ἡρμεῖν λοιπόν τῆς μακαρίας μανιάς ἔα [...]"<sup>203</sup>.

Ο Ιωάννης με τους παραπάνω στίχους ουσιαστικά σχολιάζει το απόσπασμα 13 από το κεφ. ΚΓ΄ της Α΄ προς Κορινθίους Επιστολής του Αποστόλου Παύλου:

"νυνί δέ μένει πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη, τά τρία ταῦτα· μείζων δέ τούτων ἡ ἀγάπη".

Αξίζει όμως να θυμηθούμε και τα πρώτα αποσπάσμα από τον "Ὑμνο τῆς ἀγάπης" του Αποστόλου Παύλου, γιατί πιστεύουμε ότι και αυτά επικοινωνούν νοηματικά με το κείμενό μας:

"1. Ἐάν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καί τῶν ἀγγέλων, ἀγάπην δέ μή ἔχω, γέγονα χαλκός ἤχων ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον.

2. καί ἐάν ἔχω προφητείαν καί εἰδῶ τά μυστήρια πάντα καί πᾶσαν τήν γνώσιν, καί ἐάν ἔχω πᾶσαν τήν πίστιν, ὥστε ὄρη μεθιστάνειν, ἀγάπην δέ μή ἔχω, οὐδέν εἰμι".

Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί και τα κείμενα της πατερικής παράδοσης ως υλικό της ποιητικής του γραφής. Οι πατερικές αρετές (πίστη, ελπίδα, αγάπη) μαζί

<sup>203</sup> Joannis CLIMACI, ὁ. π., στήλ. 1153 D - 1155 A.

με την ικεσία επιστρατεύονται από το υποκείμενο για να αντιμετωπίσει τις δυνάμεις του κακού. Ο Ιωάννης της Κλίμακος συμβουλεύει:

"Ἡ δὲ κλίμαξ τῆν τῶν ἀρετῶν σε διδασκέτω πνευματικὴν σύνθεσιν· ἐπ' αὐτῆς διεσθήριγμαί ἐγὼ τῆς κορυφῆς, καθὰ ὁ μέγας μου μύστης ἔφησε. Νῦν δὲ μένει τὰ τρία ταῦτα, πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη· μείζων δὲ πάντων ἡ ἀγάπη"<sup>204</sup>.

Στο τιτλικό λέξιμα "Ικεσία" ενσωματώνονται οι τρεις επιμέρους έννοιες (πίστη, αγάπη, ελπίδα) που αποτελούν και τις νοηματικές δεσπόζουσες του κειμένου. Πιστεύουμε ότι στα πλαίσια της επίδρασης της πυθαγόρειας φιλοσοφίας ο ποιητής χρησιμοποιεί την τεχνική της λεξαρίθμησης των ποιητικών όρων, την αντιστοιχία δηλαδή γραμμάτων και αριθμών και αποδίδει συμβολικά την εσωτερική σχέση που συνδέει τις έννοιες μεταξύ τους. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στον τίτλο του ποιήματος:

$$\begin{aligned} I &= 10 & \kappa &= 20 & \epsilon &= 5 & \sigma &= 200 & \iota &= 10 & \alpha &= 1 \\ 10 &+ 20 &+ 5 &+ 200 &+ 10 &+ 1 &= &246 \\ 2 &+ 4 &+ 6 &= &12 \\ 1 &+ 2 &= &3 \end{aligned}$$

όπου ο αριθμός 3 (ο <<πυθμένας>> κατά τη θεωρία των πυθαγορείων) ισοδυναμεί με τις τρεις χριστιανικές αρετές (πίστη, αγάπη, ελπίδα) που ορίζουν τα νοηματικά πλαίσια του κειμένου.

Είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό να επισημάνουμε και κάποιες μεταγενέστερες διακειμενικές συσχετίσεις. Το μοτίβο των τριων χριστιανικών ηθικών αξιών πραγματεύεται σε ποίημά του και ο Γιάννης Γρυπάρης. Πρόκειται για το σονέτο "Οι τρεις αδερφές" από τη συλλογή "Δειλινά". Θα παραθέσουμε ενδεικτικά αποσπάσματα:

"Τότες ἦτανε παλάτι,  
πού γελοῦσε ὄλο στό φῶς  
[...]  
Μέσα κάθουνταν κεράδες,  
πού παρόμοιες δέν εἶδα,  
τρεῖς παρθένες ἀδερφάδες  
ἡ Πίστη, ἡ Ἀγάπη κι ἡ Ἐλπίδα.  
[...]

<sup>204</sup> Joannis CLIMACI, ό. π., στήλ. 1160 D.

Ἦταν πλάνο τό ποτάμι,  
δταν οὔτε λυγερό  
δέν ἐσάλευε καλάμι  
τό σιγό του τό νερό.

Τές ἐπλάνευε σιγά  
χίλια μαγικά γεμάτο.  
Μές στόν τριόβαθό του πάτο  
τόρα κείτονται βαθιά

ἢ Ἀγάπη καί ἢ Πίστη.  
[...]  
Στήν όχθιά μόνη τήν ἔρημη  
μαυροφόρα τραγουδά  
ἢ Ἐλπίδα μέ μιά θέρημη  
τή μιά κι ἄλλην ἄδερφή.

Σάν Ἐλπίδα, ὄνειρα πλάθει,  
πού τόν νοῦν παρηγοροῦν,  
πώς ἄπ' τοῦ νεροῦ τά βάθη  
οἱ ἀδερφάδες της θά βγοῦν"<sup>205</sup>.

Το μοτίβο της <<κλίμακος>> πραγματεύεται και ο Αλέξανδρος Μπάρας στο ποιητικό κείμενο "Αἰπνία" από τη συλλογή "Συνθέσεις, (Βιβλίο δεύτερο, 1938). Ἐχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε τον τρόπο επεξεργασίας του μοτίβου από τον Μπάρα, γιατί πιστεύουμε ότι παρουσιάζει ομοιότητες με το κείμενο του Νίκου Εγγονόπουλου. Παραθέτουμε αποσπάσματα από το κείμενο:

"Μιά σκάλα.  
Μιά μεγάλη κι ἀντηχητική ξύλινη σκάλα  
μέσα στίς πυκνότητες τοῦ σκότους τοῦ ἐρρεβώδους ...  
Καί τήν ἀνεβαίνω  
κρατώντας ἕνα λίγο φῶς στό χέρι.  
[...]  
Μιά σκάλα.  
Ἦχι πού τή βλέπω.  
Ἦπό τό σκαλοπάτι πού πατώ

---

<sup>205</sup> Γουπάρας, Απαντα, επιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικός, Αθήνα 1980, σελ. 134-136.

τήν ὑποθέτω.  
Δέ βλέπω πόσα ἀνέβηκα  
καί πόσα μέλλονται δέ βλέπω.  
Ἔσα περάσανε,  
στό σκότος εἶναι τοῦ πυθμένος,  
ἐνός πυθμένος φοβεροῦ κι ἀβυσσαλέου,  
κι ὅσα μοῦ μέλλονται,  
στό σκότος πάλι  
κάποιου ἐρεβώδους θόλου ἀπρόσιτου  
- ἀγριος εἶν' ὁ οὐρανός πού δέν τόν φέγγουν ἄστρα.

Μιά σκάλα καί τήν ἀνεβαίνω.  
Κάποτε λέγω νά καθίσω  
καί νά περιμένω,  
κάτι νά περιμένω  
(ἄλλωστε καί τό κύρωμα μέ κούρασε),  
μά κάτι ψίθυροι ἀβέβαιοι  
φτάνουν ἀπό τά κάτω σκαλοπάτια,  
φτάνουνε, δυναμώνουν  
καί μέ παγώνει ὁ τρόμος τους ...  
[...]  
Σ' ἓνα μοιραῖο σκαλοπάτι  
(τό ἄθλιο περιχαρές κάπου μέ περιμένει),  
σ' ἓνα μοιραῖο σκαλοπάτι θά καθίσω  
νά περιμένω  
τούς ψίθυρους πού θά μέ φτάσουν.

Καί τ' εἶναι οἱ ψίθυροι;  
- Οἱ ἄλλοι, ὄλοι.  
Ἔσοι καθίσανε.  
Ἢ ἀγωνία των.  
Ἢ τελευταία στιγμή τοῦ τρόμου των  
στή σκάλα, αὐτή πλανιέται κι ἀνεβαίνει ...".

Παρενθετικά αναφέρουμε ὅτι ὁ Εγγονόπουλος διαμορφώνει μια σταθερή σχέση ἐπικοινωνίας με τὸ ἔργο του Ἀλέξανδρου Μπάρα. Ὅπως γράφει ὁ Κώστας Στεργιόπουλος, "Ἡ ποίηση τοῦ Μπάρα ξεφεύγει ἀπ' τούς κοινούς τόπους καὶ τὰ συνηθισμένα ὄρια τῆς ἀνανεωμένης παράδοσης (...) συνδυάζει τὸν κοσμοπολιτισμό, τὸν αισθητισμό καὶ τὴν ευαισθησία τῆς παρακμῆς με τὴν αυτοσχεδιαστικὴν

ελευθερίες των *fantaisistes* και τη ροπή προς το παράλογο του νεώτερου ποιητικού κλίματος. (...) ίσα - ίσα για να τονίσει την ιδιорρυθμία του ύφους· ενός ύφους με κάτι απ' τον αέρα και την παραδοξολογία του υπερρεαλιστικού τόνου, πριν ακόμα ο υπερρεαλισμός φανεί στον ορίζοντα (...)”<sup>206</sup>. Ο λανθάνων υπερρεαλισμός του Αλέξανδρου Μπάρα αλλά και τα ποιητικά σύμβολα και ευρήματα της γραφής, του αποτέλεσαν κριτήρια έλξης ποιητικής από τον υπερρεαλιστή ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο.

Από τη νεότερη ποίηση θα προσθέσουμε και την ποιητική αναφορά στις τρεις χριστιανικές αξίες που πραγματοποιεί ο Κωστής Παλαμάς στο ποίημα “Ένας Θεός”<sup>207</sup>:

[ ... ]

Φέρτε μου, Μάγοι, - θεία βουλή τό γράφει-

τή σμύρνα τῆς ἐλπίδας, τό λιβάνι

τῆς πίστεως, τῆς ἀγάπης τό χρυσάφι!

Μυστήρια τέτοια ἀνθρώπου νοῦς δέ βάνει!

Αλλά και στο έργο του ίδιου του Εγγονόπουλου η <<σκάλα>> είναι ένα μοτίβο που επανέρχεται συχνά. Αναφέρουμε, για παράδειγμα, το ποίημα “Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής”<sup>208</sup> από την ομώνυμη συλλογή και τους στίχους:

“[...] / κι' εἶναι ἡ σιωπὴ / φωτιά / μιὰν ἀνεμόσκαλα'πού τοποθετοῦν / προσεχτικά... / [...] / κι' δταν φτάσω / στό τελευταῖο / σκαλί / τῆς σκοτεινῆς / αὐτῆς/ σκάλας...”.

Στο ποίημα, επίσης, “Υδρα”<sup>209</sup> (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής) υπάρχει παρόμοια αναφορά:

“[...]”

ἀπό τήν πόρτα

φαίνονταν ἡ θάλασσα

- ἓνα κομμάτι θάλασσας

γαλάζιο -

ἡ σκάλα ἀνέβαινε ψηλά...

---

<sup>206</sup> Κώστα Στεργιόπουλου, *Η Ελληνική ποίηση, Η ανανεωμένη παράδοση*, Σοκόλης, Αθήνα 1980, σελ. 484.

<sup>207</sup> Κωστής Παλαμάς, “Μεσσίας” από τη συλλογή “Τά μάτια της ψυχής μου”, Άπαντα, τόμ. 1 ος, σελ. 395, εκδ. Μπίρης.

<sup>208</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 85.

<sup>209</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *ό. π.*, σελ. 127.



Η ιδιαιτερότητα της υπερρεαλιστικής γραφής, η δυνατότητά της να αξιοποιεί την αρχή της αντίθεσης, της σύζευξης δηλαδή αντίθετων και λογικά ασύμβατων όρων διευκολύνει την ποιητική αφήγηση. Αυτή τη δυνατότητα αξιοποιεί στο έπακρο ο Ν. Εγγονόπουλος για να διευρύνει τον ορίζοντα των σημασιακών του αναφορών του ποιήματος παραθέτοντας ποιητικούς όρους με έντονη κρυπτικότητα και νοηματική αμφισημία.

### 3. Η ΠΑΡΩΔΙΑ

Το ποιητικό νόημα στην ποίηση του Εγγονόπουλου παράγεται πολυεπίπεδα μέσα από τις υποδηλώσεις και τις συνδηλώσεις της ποιητικής του γραφής. Η σημασιολογική περιεκτικότητα των ποιητικών όρων καθορίζεται από τη ρητορικότητα των ποιητικών τρόπων τους οποίους επιλέγει ο ποιητής για τη διεκπεραίωση του ποιητικού του εγχειρήματος. Η παρωδία, για παράδειγμα, συνιστά ρητορική τροπή, δεσπόζουσα της ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου. Ο Εγγονόπουλος αξιοποιεί την τροπικότητα του παρωδιακού λόγου, για να εκφράσει μέσα απ' αυτή όλο το φάσμα της αυτοαναφοράς, από την τραγικότητα της ύπαρξης μέχρι το πρόβλημα της ενότητας και της συνέχειας της ποιητικής δημιουργίας.

Το παρελθόν και το παρόν στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου συνυπάρχουν και παράγουν ένα σύγχρονο και δυναμικό ποιητικό λόγο. Ο ποιητής καταφεύγει πολύ συχνά στην παράδοση και δανείζεται υλικό με το οποίο μορφοποιεί τους μηχανισμούς παραγωγής της καλλιτεχνικής του έκφρασης. Παράλληλα χρησιμοποιεί κώδικες και τεχνικές του υπερρεαλισμού αμφισβητώντας δυναμικά τους συμβατικούς τρόπους αφήγησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ποίημα "Ελεονώρα"<sup>210</sup> που περιλαμβάνεται στην πρώτη ποιητική του συλλογή (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν, 1938) και αποτελεί μια απόπειρα αναζήτησης και προσδιορισμού των καταγωγικών ορίων της ποιητικής έμπνευσης με τον <<τρόπο>> και την υφολογική επένδυση της παρωδίας. Η νοηματική άρθρωση του ποιήματος είναι πολυεπίπεδη, καθώς δομείται σε τρεις επάλληλους ποιητικούς κώδικες, οι οποίοι παραπέμπουν και σε τρεις αντίστοιχες ποιητικές ιστοπιές. Την ιστοπία της γυναίκας, η οποία απορρέει από την εικονογραφική της απόδοση, την ιστοπία της τέχνης, η οποία ταυτίζεται με το περιγραφικό της αντίστοιχο στο χώρο του ποιήματος και την ιστοπία του έρωτα, η οποία υποκρύπτεται στις βιωματικές καταγραφές και στην εμφανή πρόθεση του ποιητή να προσδιορίσει τα όρια των επιδράσεων της παράδοσης στην καλλιτεχνική του διαμόρφωση.

#### ΙΣΟΤΟΠΙΕΣ ΚΑΙ ΚΩΔΙΚΕΣ

##### 1. Ιστοπία της γυναίκας (κώδικας της γυναίκας)

(προσθία δψις)

α. μαλλιά

(όπισθία δψις)

α. μαλλιά

<sup>210</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 41.

β. μάτια	β. ώμοι
γ. στόμα	γ. πλάτη
δ. λαιμός	δ. μέση
ε. χέρια	ε. γλουτοί
στ. στήθη	στ. μηροί
ζ. κοιλιά	ζ. φτέρνες
η. φύλο	
θ. μηροί	
ι. γόνατα	
κ. πόδια	

## 2. Ισοτοπία της τέχνης (κώδικας της τέχνης):

(προσθία δψις)	(όπισθία δψις)
α. χαρτόνι	α. λάμπα του πετρελαίου
β. περιστέρι	β. ματογυάλια της θάλασσας
γ. εμφύλιος πόλεμος	γ. ψαρόκολλα
δ. κόκκινο άλογο	
ε. φωνή του πυκνού δάσους	
στ. η ζωγραφική μου	
ζ. η ιστορία του Βέλθανδρου και της Χρυσάντζας	
η. η ιστορία του Τωβία	
θ. η ιστορία του γαϊδάρου, του λύκου και της αλωπούς	
ι. ο Αγαμέμνων	
κ. το πράσινο τηλέφωνο με τα κόκκινα μάτια	

3. Κυρίαρχη ισοτοπία είναι η ισοτοπία του έρωτα, η οποία προκύπτει μέσα από τη διαπλοκή των παραπάνω κωδίκων και την ανάδειξη των νοηματικών-συναισθηματικών υποδηλώσεων που ορίζουν οι παραδειγματικές σχέσεις του ποιητικού κειμένου.

Το ποίημα "Ελεωνόρα", παρά την οριακή του υπερρεαλιστικότητα, αποτελεί μια μορφή ποιητικής γραφής αναγνώσιμης και σε επίπεδο δομών βάθους και σε επίπεδο δομών επιφανείας. Από τη θεωρία της ποίησης γνωρίζουμε ότι ο ποιητικός λόγος αρθρώνεται σε δύο επάλληλες κανονικότητες, την κανονικότητα της μορφής και την κανονικότητα της σημασίας. Η κανονικότητα της μορφής ρυθμίζει το πεδίο της έκφρασης, ενώ η κανονικότητα της σημασίας ρυθμίζει το πεδίο του περιεχομένου. Η αμοιβαία συνάρτηση των πεδίων της έκφρασης και του περιεχομένου προσδιορίζει την αρχή του "ισομορφισμού", που συνιστά μια από τις ιδιαιτερότητες του ποιητικού λόγου και εκφράζεται όχι ως στατική αντιστοιχία των

όρων του ποιήματος αλλά ως δυναμική διάρθρωση των επιμέρους σχέσεων και εσωτερικών τους σταθερών. Η εκφραστική ιδιοτυπία και συγκεκριμένα η έντονη παρουσία πολλαπλών μεταφορικών συνδέσεων μέσα στο ποίημα υπογραμμίζει την ιδιαίτερη σημασία της μορφής στον ποιητικό λόγο και αναδεικνύει τον απόλυτα υπερρεαλιστικό του χαρακτήρα. Η μεταφορικότητα λειτουργεί παράλληλα στο λεκτικό και το νοηματικό πεδίο προβάλλοντας στο συνταγματικό και παραδειγματικό άξονα αντίστοιχες ισοδυναμίες που αναδεικνύουν και καθιστούν κυρίαρχη την αρχή της ομοιότητας. Τα λεκτικά και τα νοηματικά σημαίνοντα επενεργούν παράλληλα στο επίπεδο των αισθήσεων και σύμφωνα με την αρχή του <<ισομορφισμού>> διαπλέκουν τις αρθρώσεις τους με τις αντίστοιχες των σημειωμένων προκαλώντας όχι μόνο συγκινησιακά αλλά και σημασιολογικά ερεθίσματα στον αναγνώστη<sup>211</sup>. Με απόλυτη υπερρεαλιστική συνέπεια και χωρίς δισταγμό μπροστά στην τόλμη των ρητορικών σχημάτων ο Νίκος Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί τη συσσωρευτική τροπικότητα της παρομοίωσης για να αποδώσει στον ποιητικό του λόγο εκρηκτικές διαστάσεις.

Ως προς το περιεχόμενο το ποίημα χαρακτηρίζεται από τη δυνατότητα μιας πολυεπίπεδης ανάγνωσης, δυνατότητα ενδεικτική της πρόθεσης του ποιητή να καταδείξει το εύρος των κειμενικών του αναγνώσεων και του τρόπου με τον οποίο οι τελευταίες ενεργοποιούν την ποιητική έμπνευση και φαντασία. Ο ποιητής σαν επιδέξιος τεχνίτης δανείζεται το διακειμενικό του υλικό από την παράδοση και το ανανοηματοδοτεί προσαρμόζοντας τις σημασιακές του δυνατότητες στις απαιτήσεις της σύγχρονης ποιητικής έκφρασης. Έτσι το ποίημα μετατρέπεται σε κείμενο-κατάθεση επεξεργασμένων θέσεων για το ρόλο της παράδοσης στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και για το πρόβλημα της ενότητας και της συνέχειας της ελληνικής ποίησης. Ο Εγγονόπουλος συζεύγοντας δυναμικά τον υπερρεαλισμό με την παράδοση κατορθώνει να μορφοποιήσει ένα προσωπικό καλλιτεχνικό όραμα και να δώσει διέξοδο στις αισθητικές του αναζητήσεις.

Η διακειμενική προσέγγιση του ποιήματος δε στοχεύει μόνο στο να αναδείξει τις ερμηνευτικές διαστάσεις μιας ιδιό-τροπης ποιητικής γραφής αλλά και να εντοπίσει τα σημεία εκείνα που εμπεριέχουν τις διακηρυκτικές θέσεις του ποιητή για το ρόλο της λογοτεχνικής παράδοσης και τον τρόπο με τον οποίο η τελευταία εντάσσεται στο ποιητικό του όραμα. Η αναζήτηση των συνθηκών δομικής συγκρότησης του κειμένου θα αποδείξει ότι ο αυτοματισμός της υπερρεαλιστικής γραφής δεν αποκλείει τη συνοχή και τη λογική συνάφεια των σημείων. Για την ανάγνωσή του είναι χρήσιμες, παρά τον εσκεμμένα πραγματολογικό τους προσανατολισμό ή την παραπλανητική τους πρόθεση, οι "Σημειώσεις" που συνοδεύουν τις δύο πρώτες ποιητικές του συλλογές στη δεύτερη έκδοσή τους το 1966

---

211. Ερατοσθένη Καψωμένου, *Σημειολογική ερμηνεία της λογοτεχνίας II*, Ιωάννινα 1984: 8- 9.

από τις εκδόσεις "Ίκαρος". Και αυτές όμως δε δίνουν μια πλήρη εικόνα των συνθηκών και διαδικασιών γραφής του ποιήματος. Η αποδοχή της ύπαρξης προκαθορισμένων θεματικών κέντρων μέσα στο ποίημα συνεπάγεται κατ'αντιστοιχία κι ένα βαθμό οργάνωσης του περιεχομένου σύμφωνα όχι μόνο με τους υφολογικούς επικαθορισμούς του υπερρεαλισμού αλλά και τις υφολογικές και αισθητικές παραλληλίες των προγονικών του κειμένων.

Ο τίτλος του ποιήματος σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας δημιουργεί συνθήκες <<παρακειμενικότητας<sup>212</sup>>> με τη μπαλάντα "Λεωνόρα"<sup>213</sup>, που είναι

---

212 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982:9.

213. Η μπαλάντα "Λεωνόρα" γράφτηκε ανάμεσα στα έτη 1773 έως 1789 από το Γερμανό ποιητή Gottefried August Bürger (1747-1794). Το ποίημα πραγματεύεται το θέμα της "νυχτερινής πορείας" μιας ζωντανής γυναίκας με το νεκρό σύζυγό της, θέμα που συναντάται και στο δημοτικό μας τραγούδι <<Του νεκρού αδελφού>>. Ο G. Fauriel στο έργο του "Chants populaires de la Grèce moderne", Tome II, Paris, 1825, σελ. 405 (La voyage nocturne) εντοπίζει πρώτος τη θεματική συγγένεια των δύο ποιημάτων. Το ίδιο παρατηρεί και αργότερα ο N. Tommaseo στο έργο του "Canti popolari Toscani, Corsi, Illirici, Greci, τόμος III (Canti Greci), Venezia, 1842:341 (Lo spretto). Παράφραση μάλλον του ποιήματος αποτελεί η εκδοχή που μας παρέδωσε ο Γεώργιος Τερτσέτης στο έργο του "Απλή γλώσσα, Συλλογή ποιημάτων και διηγήσεων", (1847). Βλέπε και: "Απαντα", τόμος πρώτος, Αθήνα, 1954, σελ. 198 - 199", ενώ αρκετά γνωστή παρέμεινε η ολοκληρωμένη μετάφραση του ποιήματος που επιχείρησε ο Λορέντζος Μαβίλης το 1885. Βλέπε "Απαντα", σελ.199- 206.

Από τους νεότερους μελετητές που ασχολήθηκαν με το θέμα του ποιήματος (τη νυχτερινή πορεία του ζευγαριού) ο Ν. Γ. Πολίτης (ΕΚΛΟΓΑΙ, σελ. 138) γράφει χαρακτηριστικά: "Τό ἄσμα περὶ τοῦ ἀδελφοῦ, ὅστις ἀποθανὼν ἐγείρεται τοῦ τάφου πρὸς ἐκτέλεσιν ἱερᾶς ὑποσχέσεως καὶ φέρει εἰς τὴν ἀπορφανισθεῖσαν μητέρα τὸ μόνον ἐπιζήσαν τέκνον τῆς, τὴν εἰς τὰ ξένα ὑπανδρευμένην ἀδελφὴν του, κοινότατον εἰς τὰς ἑλληνικὰς χώρας, εἶναι ἐπίσης διαδεδομένον εἰς πάντας τοὺς λαοὺς τῆς χερσονήσου τοῦ Αἴμου. Ἐκ τῆς ταυτότητος ὄχι μόνον τῆς ὑποθέσεως, ἀλλὰ καὶ τῶν διαφορῶν ἐπεισοδίων καὶ λεπτομερειῶν τῶν ἀσμάτων τούτων γίνεται κατάδηλον, ὅτι ἐν ἦτο τὸ πρότυπον πάντων καὶ ἔξ ἑνὸς λαοῦ μετεδόθη τὸ ἄσμα εἰς τοὺς λοιποὺς. Καὶ ὑπεστηρίξαν μὲν τινες ὅτι ὁ λαὸς οὗτος εἶναι ὁ σερβικὸς ἢ ὁ βουλγαρικὸς, ἀλλ' ὅτι τὸ πρότυπον ἦτο ἑλληνικόν καὶ ἐκ τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ παρέλαβον οἱ ἄλλοι λαοὶ τοῦ Αἴμου προσεπάθησα ν' ἀποδείξω ἐν πραγματεία ἐκδοθείσῃ κατὰ τὸ 1885.....". Ο Κ. Μπισσάκης ( *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Αθήνα, 1982, σελ.11- 12) επίσης υποστηρίζει ότι: <<η "Λεωνόρα" ανήκει, όπως και η αγγλική μπαλάντα "The Suffolk Miracle", στον ίδιο βορειοευρωπαϊκό ποιητικό κύκλο, ο οποίος δεν έχει καμιά σχέση με τον αντίστοιχο βάλκανικό, ελληνικό στην καταγωγή, ποιητικό κύκλο, στον οποίο ανήκει το τραγούδι "Του νεκρού αδελφού">>. Ομότιτλο τέλος ποίημα συνέθεσε και ο Edgar Alan Poe (Lenore). Ο Νίκος Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί ως διακείμενο τη <<Λεωνόρα>> του Bürger

ένα από τα πιο γνωστά ποιήματα του Γερμανού ποιητή G. A. Bürger (1747-1794). Αν και στο ποίημα του Εγγονόπουλου δεν παρατηρείται συγγένεια, θεματική ή υφολογική, με τη μπαλάντα του Bürger, είναι βέβαιο ότι ο Εγγονόπουλος γνώριζε πολύ καλά το γερμανικό κείμενο και ότι αυτό αποτέλεσε πηγή των δικών του ποιητικών συνθέσεων. Η κατά τον Εγγονόπουλο εκδοχή της "Λεωνόρας" και στις δύο μορφές της ("Ελεονώρα" από τη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" και "Ελεονώρα II" από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών") αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα δημιουργικής πρόσληψης και αναπαραγωγής ξένου λογοτεχνικού κειμένου από έναν Έλληνα και μάλιστα υπερρεαλιστή ποιητή. Η ερωτική σχέση δεσπόζει θεματολογικά και στα δυο ποιήματα αλλά στον Εγγονόπουλο προσλαμβάνει, μέσω της παρωδίας, εξιδανικευτικές διαστάσεις. Ο ποιητής δεν ενδιαφέρεται να μεταφράσει ή να παραφράσει το κείμενο· ούτε να επαναχρησιμοποιήσει το μύθο ή να τον προσαρμόσει στα δικά του δεδομένα. Αντίθετα προσπαθεί να αναδείξει τον περιρρέοντα και βαθύ ερωτισμό του γερμανικού κειμένου και να αποκαλύψει τη νέα διάσταση που δίνει στο ερωτικό συναίσθημα η υπερρεαλιστική ποίηση.

Την παρωδιακή πτυχή της ποιητικής πρόθεσης αποκαλύπτει το σαιξπηρικής προέλευσης επίσης <<παρακειμενικό>> <<μοτίτο>> που προτάσσει ο ποιητής στην αρχή του ποιήματος:

"for hands she ha th non, nor  
eyes, nor feet, nor golden  
Treasure of haire"

Το απόσπασμα αυτό, γραμμένο στη γλώσσα των σονέτων του Shakspeare, παρατίθεται με τη μορφή αινιγματικού σχολίου, χρήσιμου για την ερμηνευτική προσέγγιση και την οριοθέτηση των θεματικών συνιστωσών του ποιήματος. Υφολογικά και θεματολογικά παραπέμπει στα σονέτα του Άγγλου ποιητή και ιδιαίτερα στο σονέτο 130 του Shekspeare, με το οποίο ο ποιητής εξυμνεί παρωδώντας την ομορφιά της ερωμένης του<sup>214</sup>:

"MY MISTRESS' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun;

---

και στο συγκεκριμένο ποίημα αλλά και στο "Ελεονώρα II", που βρίσκεται στη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών" και δημοσιεύτηκε στην Αθήνα από τις εκδόσεις "Ικαρος" το 1946.

214. Βλέπε: Shakspeare's, *Sonnets*, Edited by W. G. Ingram and Theodore Redpath, σελ.298- 301, εκδ. Hodder and Stoughton, London 1951.

If hairs be wires, black wires grow on her head:  
I have seen roses damask' d, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks;  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks:  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music h a t h a far more pleasing sound;  
I grant I never saw a goddess go, \_  
My mistress when she walks treads on the ground.  
And yet by heaven I think my love as rare  
As any she belied with false compare".

Παραθέτουμε το ποίημα σε μετάφραση<sup>215</sup>:

"Τά μάτια τῆς καλῆς μου μέ ἥλιο δά δέ μοιάζουν,  
κι οὔτε εἶναι κοραλλένια τά γλυκά της χεῖλια,  
μπρός στ' ἄσπρο τοῦ χιονιοῦ τά στήθια της χλωμιάζουν,  
κι ὁ πλοῦτος τά μαλλιά της ὁμοια τέλια.

Τριαντάφυλλα ἀσπροκόκκινα ἔχω ἰδεῖ, ἀλλά  
ὄχι στά μάγουλά της κι ἔχω μυριστεῖ  
κάμποσ' ἀρώματα πολύ πιό εὐχάριστα  
παρά τό μύρο ἀπ' τῆς καλῆς μου τήν πνοή.

Ἡ γλῶσσα της μ' ἀρέσει, μά τῆς μουσικῆς  
ὁ ἀχός, τά ξέρω, εἶναι πολύ πιό θελκτικός.  
Ὅμολογῶ θεά δέν ἔχω ἰδεῖ πάνω στή γῆ,  
ἡ ἀγάπη μου ὁμως περπατάει στο ἔδαφος.

Καί ὁμως, μά τό ναί, ἡ καλή μου εἶν' ἔτσι σπάνια,  
σάν κάθε ψεύτρα πού συγκρίνεται μέ οὐράνια".

Με το σονέτο αυτό ο Sakspeare δεν εξυμνεί τα θέληγτρα της ερωμένης του ούτε προσπαθεί να εξωραΐσει μέσω της παρωδίας τη συμβατική ομορφιά της. Στην πραγματικότητα ο ποιητής σατιρίζει τις ψευδείς συγκρίσεις, με τις οποίες οι λόγιοι της εποχής επιχειρούσαν να υποβαθμίσουν την αξία της σύγχρονης ποίησης.

---

215. WILLIAM SHAKESPEARE, *ΤΑ ΣΟΝΕΤΑ*, μτφρ. Βασιλή Ρώτα και Βούλας Δαμιανάκου, Ἴκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 142.

Χρησιμοποιεί την παρωδία για να καταδικάσει την υπερβολή και να διεκδικήσει το δικαίωμα στην προσωπική έκφραση και δημιουργία. Η απομυθοποιητική διάσταση της γυναίκας στο ποίημα λειτουργεί ως προσχηματικός λόγος καταδίκης των ψευδών συγκρίσεων στην ποίηση και διακωμώδησης των εξιδανικευτικών τάσεων στην περιγραφή. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί τον υπερρεαλιστικό τρόπο της περιγραφής για να προσδώσει στην παρωδία άλλες διαστάσεις. Με τον τρόπο αυτό καταθέτει και τη δική του εκδοχή για το ζήτημα της ταυτότητας και την αυθεντικότητα της σύγχρονης ποίησης. Δεν αποκλείεται πάντως το ποίημα του Εγγονόπουλου να έχει και ως διακειμενικό του πρόγονο το φαναριώτικο ποίημα "Εις τοιαύτην τερατώδη του προσώπου σου μορφήν". Θα παραθέσουμε ενδεικτικούς στίχους:

"Εις τοιαύτην τερατώδη τοῦ προσώπου σου μορφήν,  
ἀπορῶ πῶς νά σέ κάμω ἀκριβῆ περιγραφὴν.  
ὅπου εἶσαι καί τό ξόμπλι τῶν ὡραίων γυναικῶν,  
καί αὐτόχρομα τῆς ὄντως Ἀφροδίτης ἢ εἰκῶν.  
Εἶσαι καύχημα τοῦ κάλλους καί τῆς φύσεως λαμπρόν,  
φιλοτέχνημα ἐν λύεις κάθε νέφος ἀμυδρόν  
ἔχεις σύμμετρα μυσίδια θέληγτρα τῶν ἐραστῶν  
καί κορμάκι δελικάτο μέ ἐνδάμι θαυμαστόν.  
[ ... ]  
Τά ἀμίμητά σου κάλλη ὦ ὡραία νεανίς  
χρέος ἔχει νά λατρεύῃ κάθε νέος εὐγενής.  
Διά τοῦτο κατ' ἀξίαν καί ὁ δοῦλος σου ἐγώ,  
ὅτι εἰς τά νεύματά σου εἶμαι τό ὁμολογῶ"<sup>216</sup>.

Η ποιητική έκφραση είναι αποτέλεσμα εσωτερικῶν διεργασιῶν και διαμεσολάβησης ποικίλων ενδοκειμενικῶν και εξωκειμενικῶν παραγόντων. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια η διακειμενική χωρητικότητα του ποιήματος, εφόσον το υλικό είναι πολυδιάστατο και η διαδικασία αφομοίωσης είναι διαρκής. Η διακειμενική διεργασία μπορεί να περιλαμβάνει οτιδήποτε που με τη μορφή συγκινησιακής εμπειρίας εισχώρησε στο υποσυνείδητο και διαμόρφωσε όχι μόνο πνευματικά αλλά και συναισθηματικά τον ποιητή, όπως για παράδειγμα ένας πίνακας ζωγραφικής. Οι στίχοι:

"τό στόμα της

---

<sup>216</sup> "Μισμαγιά", Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης, Κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη, επιμ. Άντεια Φραντζή, Βιβλιοπωλείον της <<Εστίας>>, Αθήνα 1993, σελ. 194.



είναι σάν τόν εμφύλιο πόλεμο  
(στήν 'Ισπανία )"

<<λεξικοποιούν>><sup>217</sup> το εικονιστικό σύστημα της "Γκερνίκα", το γνωστό πίνακα του Πικάσσο, που ο ζωγράφος φιλοτέχνησε το 1937 μετά το βομβαρδισμό της ομώνυμης πόλης των Βάσκων από τα γερμανικά αεροπλάνα κατά τη διάρκεια του ισπανικού εμφύλιου πολέμου. Η τοιχογραφία της "Γκερνίκα", με τη χαρακτηριστική έκφραση των μορφών, αποτελεί μια μαρτυρία για τον εμφύλιο πόλεμο, αλλά εκφράζει την αγωνία και τη θλίψη του καλλιτέχνη, που αποτυπώνονται με εικόνες στο υποσυνείδητό του και από το οποίο αναδύονται ως αρχετυπικά σύμβολα. Ο Εγγονόπουλος διακρίνει στον πίνακα την πίστη και το πάθος του δημιουργού και αυτά ακριβώς τα συναισθήματα αναπαράγει με τους δικούς του στίχους. Η φράση του Πικάσσο: "Η ζωγραφική είναι ένα πολεμικό εργαλείο για την επίθεση και την άμυνα ενάντια στον εχθρό"<sup>218</sup> πιστεύουμε ότι εκφράζει χαρακτηριστικά το ζωγράφο και ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο.

Οι αναγνώσιμες διακειμενικές αναφορές, που συναντώνται στο λεκτικό περιβάλλον του ποιήματος, συνιστούν προσπάθεια προσδιορισμού του περιεχομένου της ποιητικής του τέχνης και απογραφής των καταγωγικών της χαρακτηριστικών:

"ή κοιλιά της / είναι / ή ιστορία / του Βέλθανδρου και της Χρυσάντζας / ή ιστορία / του Τωβία / ή ιστορία / του / γαϊδάρου / του λύκου και της άλεποϋς".

Οι στίχοι αυτοί, με τους τρεις παρομοιωτικούς όρους που εμπεριέχουν, παραπέμπουν σε τρία αντίστοιχα διακειμενικά ισοδύναμα. Το πρώτο αναφέρεται στο πιο διαδεδομένο βυζαντινό μυθιστόρημα του "Βέλθανδρου και της Χρυσάντζας"<sup>219</sup>. Ο στίχος ουσιαστικά παραπέμπει στις λεγόμενες "Εκφράσεις" τις

---

<sup>217</sup> Laurent Jenny, *Η στρατηγική της μορφής*, περιοδ. *Η Άλως*, τεύχ. 3-4, Αθήνα, Φθινόπωρο 1996, σελ. 89-90.

<sup>218</sup> Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, επιμ. Αλέκου Ξύδη, σελ. 178, Υποδομή, Αθήνα 1978. Σε παρένθεση ο Ρηντ σημειώνει ότι η φράση αυτή γράφτηκε για τη Σιμόν Τερέ και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα *Lettres Francaises* [ Γαλλικά Γράμματα], Παρίσι, στις 24 Μαρτίου 1945.

<sup>219</sup> Το μυθιστόρημα αποτελείται από 1348 ανομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους στίχους και μας παραδόθηκε σε ένα και μοναδικό χειρόγραφο. Πρόκειται για τον κώδικα Paris. 2909, φύλλ. 1- 40ν. Ο Krumbacher αναφέρει ότι το έργο γράφτηκε το δέκατο πέμπτο αιώνα. (Βλέπε: *Ιστορία της βυζαντινής λογοτεχνίας*, τόμος Γ', σελ. 151, μετ. Γ. Σωτηριάδη). Ο H. G. Beck

εγκωμιαστικές περιγραφές, δηλαδή, γυναικών που αποτελούσαν στοιχείο της ρητορικής δομής των μυθιστορημάτων. Στους στίχους 677-719 του βυζαντινού ποιήματος ο Βέλθανδρος περιγράφει στο βασιλιά των Ερώτων την ομορφιά της κόρης που επέλεξε, με την πιο γνωστή "Εκφρασιν" από τα ερωτικά μυθιστορήματα της βυζαντινής λογοτεχνίας. Παραθέτουμε το απόσπασμα <sup>220</sup>:

"ἔχει μαλλιά χρυσαφωτά, ἴσα τῆς ἡλικίας της·  
ὡς χόρτον εἰς παράδεισον, ὡς σέλινα εἰς κῆπον,  
οὕτως εἶχε τό δάσωμα τῶν ὀμαλλιῶν ἢ κόρη  
νά εἶπες ὅτι οἱ Χάριτες αἱ σύνολαι τοῦ κόσμου  
ἐπάνω της ἐκάθισαν κ' ἐθήκασιν κατοῦναν.  
Οἱ μήνιγγές της ἐκ παντός χωρίς ἀμφιβολίας  
ἔχουν τό ἀποτύπωμα τό σόν χρυσοποικίλον.  
[...]

Ἐφρύδια κατάμαυρα ἐφύσησεν ἡ τέχνη,  
γιοφύρια κατασκεύασεν ἀπό πολλῆς σοφίας.  
Οἱ Χάριτες ἐχάλκευσαν τήν μύτην της ὠραίας,  
στόμα Χαρίτων, Χάριτος δόντια μαργαριτάρια.  
Μάγουλα ροδοκόκκινα, αὐτόβαπτα τά χεῖλη.  
Ἐμύριζε τό στόμαν της χωρίς ἀμφιβολίας.  
Στρογγυλομορφοπίγουνος, ὑπερανασταλμένη,  
λευκοβραχίων, τρυφερά, τράχηλος τουρνεμένος.  
Ἡ μέση της ὀλόλιγνη μετά μεγάλης τέχνης·  
ἀπλῶς ὡς λεπτοκάλαμον ἐκατασκεύασέν την.  
Τό κλίμα τοῦ τραχήλου της καί τό ὑπολύγισμά της:  
Σῶμα καί γάρ ἐξαίρετον ἐκ τῆς συνθέσεώς της  
νά εἶπες ὅτι Χάριτες ἐξέρχονται ἀπ' αὐτήν.  
Ὡς τροχός ἐτροχάλευσε τήν βρύσπην ὁ τεχνίτης.  
Τό στήθος της παράδεισος ἐρωτικός ὑπάρχει.  
Τά μῆλά της ἐφέγγασιν ἀπό ψιλῆς θεωρίας.  
Τό βλέμμα πάνυ θαυμαστόν καί ἡ πορπατηξιά της·  
δταν γυρίση ἀπόκοτα καί ἴδη ἐπάνω κάτω,  
θερίζει σου τήν αἴσθησιν, κόπτει σου καί τήν φρόναν".  
(στ. 689-717)

---

υποστηρίζει ότι το χειρόγραφο χρονολογείται το νεώτερο στο δέκατο ἔκτο αἰώνα. (Βλέπε: *Ιστορία της βυζαντινῆς δημόδους λογοτεχνίας*, σελ. 157, μετ. Ν. ΕΙΔΕΝΕΙΕΡ).

220. *Βυζαντινά ιπποτικά μυθιστορήματα*, επιμέλεια Εμμανουήλ Κριαρά, Αθήνα 1959.

Στο μυθιστόρημα επίσης "Λίβιστρος και Ροδάμνη" επίσης υπάρχει αντίστοιχη "Έκφρασις":

"Ομμάτια τὰ ἐκαλλώπισε μέ τό εὖνοστον ἢ φύσις,  
ἡμερα, μαῦρα, πρόσχαρα, γοργά πολλά εἰς τό βλέπειν  
[...]  
κόκκινα χεῖλη καί πτενά, τό κόκκινον ὡς ρόδον".

Από τα ερωτικά μυθιστορήματα θα αναφέρουμε τέλος και την <<Έκφρασιν>> της κόρης στο έργο "Καλλίμαχος και Χρυσορρόη"<sup>221</sup>:

"Ἦν γάρ ἡ κόρη πάντερπνος, ἐρωτοφορουμένη, 808  
ἀσύγκριτος τὰς ἡδονάς, τό κάλλος ὑπέρ λόγον,  
[...]  
Βοστρύχους εἶχεν ποταμούς, ἐρωτικούς πλοκάμους·  
εἶχεν ὁ βόστρυχος αὐγὴν εἰς κεφαλὴν τῆς κόρης·  
ἀπέστιλβεν ὑπέρ χρυσὴν ἀκτῖναν τοῦ ἡλίου.  
Σῶμα λευκόν ὑπέρ αὐτὴν τὴν τοῦ κρυστάλλου φύσιν·  
ὑπέκλεπτεν τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ σώματος ἢ χάρις. 815  
Ἐδόκει γάρ σὺν τῷ λευκῷ καί ρόδου χάριν ἔχειν".

Σε ένα άλλο μεσαιωνικό κείμενο, το έργο του Λεονάρδου Ντελλαπόρτα "Ερωτήματα και αποκρίσεις ξένου και αληθείας"<sup>222</sup>, το οποίο μάλλον μιμείται τις βυζαντινές "Έκφράσεις", υπάρχει ανάλογη περιγραφή - <<Έκφρασις>>:

"Κορίτσι εἶδα θαυμαστόν, ὀκάτι ἐξαιρεμένον,  
πανέμνοστην ἀρχόντισσαν καί πανευγενεστάτην.  
[...]  
καί δυό μῆλα εἰς τό πρόσωπον κόκκινα γοῖόν τό ρόδον,  
χεῖλη βαμμένα, νά ἤλεγες, μέ τοῦ λαγοῦ τό αἷμαν,  
ὀμμάτια μαῦρα, πρόσχαρα, γοργά πολλά εἰς τό βλέμμα,  
συχνέα ν' ἀλλάσσου τὴν θωρίαν, σίντα τὰ ἀνετρανίσσης· 285  
βραχίονες εἶχεν στρογγυλοὺς, ἀσπρους ὡσάν τό χιόνι  
καί δυό παλάμες θαυμαστές, μεγάλες, νά βαστάζουν·  
δακτύλια εἶχεν μακρεά, τὰ οὐδέν εἶδα ποτέ μου,  
νά εἶπες, μέ τό ἀλεφάντινον τεχνίτης ἐποικέν τα·

<sup>221</sup> Βυζαντινά Ιπποτικά Μυθιστορήματα, ό. π., σελ. 45.

<sup>222</sup> Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, Ποιήματα, κριτ. έκδ. Μ. Ι. Μανούσακα, Αθήνα 1995.

Περιγραφή του προσώπου της αγαπημένης συναντάμε και στην "Αλφάβητο της αγάπης"<sup>223</sup>:

69

"...ἔχεις τήν κεφαλὴν χρυσὴν καί τὰ μαλλιά μετάξι,  
ξανθὰ πολλά καί πίσγουρα, πλεγμένα μέ τήν τάξη,  
τά μάτια σου εἶναι ἔμορφα, μαῦρα σάν τό μελάνι,  
τά φρύδια σου εἶναι στιαστά, ὁμοιάζουν σάν γαϊτάνι,  
ἡ μύτη σου ἔναι τορνευτή, μασουροκονδυλάτη,  
τά δόντια πυκνοφύτευτα σάν τό μαργαριτάρι,  
εἶσαι καί λακκοπούγουνη καί βεργοαναλεμένη  
ἀπό τά νύχια εἰς τήν κορφήν ἔχω σε παινεμένη".

Ἡ συνθετική θεώρηση της διακειμενικῆς σχέσης ἐπιβάλλει τὴν ἀναζήτηση τῶν ἀξόνων ποιητικῆς που προσδιορίζουν καὶ τὰ ἐπίπεδα ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν κειμένων. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἀρθρώνεται πάνω στο γλωσσικό ἀξονα καὶ προσδιορίζει υφολογικά καὶ τὸ περίγραμμα τῆς "Ἐλεονώρας" τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου. Στὰ πλαίσια τῆς διακειμενικῆς διεργασίας πιστεύουμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ σχῆμα τῆς <<Ἀντιστροφῆς τῶν προσδιορισμῶν>><sup>224</sup>, ὅπως τὸ ὅρισε ὁ L. Jenny. Ὁ Ἐγγονόπουλος μεταστρέφει τοὺς ὅρους τῆς ἀρχικῆς ἀφήγησης, γιὰ νὰ ἀταποκριθεῖ στὶς ἀνάγκες τῆς παρωδιακῆς διακειμενικότητος. Ὁ τρόπος τῆς περιγραφῆς με τὴν ἐκφραστικὴ πρωτοτυπία καὶ τὴν υφολογικὴ τοῦ πληρότητα δικαιολογεῖ σε μεγάλο βαθμὸ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Ἐγγονόπουλου στὰ ἐρωτικά μυθιστορήματα τῆς βυζαντινῆς περιόδου.

Τὸ κείμενο τοῦ Βέλθανδρου καὶ τὸ ποίημα τοῦ Ἐγγονόπουλου διαθέτουν τὸν ἴδιο θεματολογικὸ πυρήνα, γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἀναπτύσσονται υφολογικὰ διαφοροποιημένες συγκεκριμένες νοηματικῆς ἐνότητες. Καὶ στὰ δύο ποιήματα ἡ περιγραφή παίρνει τὴ μορφή ἐνὸς παρατακτικοῦ ἀθροίσματος υφολογικῶν στοιχείων που παραπέμπουν στὴν ποιητικὴ γυναικεῖα μορφή. Ἡ ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ μεταφορικοῦ λόγου στὸν Ἐγγονόπουλο ἀνάγει τὸ φαντασιακὸ σε κυρίαρχη δύναμη τῆς ποιητικῆς σύλληψης ἀποδίδοντας στὸ ὑπάρχον ἀφηγηματικὸ σχῆμα καθαρὰ προσχηματικὸ ρόλο.

Ὁ βιοματικὸς χώρος ὀρίζει τὸ δεύτερο ἐπίπεδο συνάντησης τῶν δύο ποιημάτων. Ὁ ἐρωτικὸς χαρακτήρας τοῦ βυζαντινοῦ μυθιστορήματος καὶ ἡ

---

<sup>223</sup> Chansons Populaires Grecques des XVe et XVIe siècles, Hubert Pernot, ὁ. π., στίχ. 404-409, σελ. 54.

<sup>224</sup> Laurent Jenny, Ἡ στρατηγικὴ τῆς μορφῆς, ὁ. π., σελ. 97.

ποιοτική του υπεροχή σε σχέση με τα υπόλοιπα κείμενα της εποχής αποτελούν επιλεκτικά κριτήρια και τεκμηριωτικά στοιχεία για τη συσχέτιση του κειμένου με την "Ελεονώρα" του Εγγονόπουλου. Είναι απαραίτητο, όμως, να επισημάνουμε ότι δεν πρόκειται για μια απευθείας συσχέτιση, για αυτό και δεν μπορούμε να μιλάμε για ευδιάκριτη διακειμενική σχέση αλλά πρόκειται για μια έμμεση αναφορά, ικανή όμως να αποκαλύψει τους κρυφούς κώδικες επικοινωνίας μεταξύ των δύο ποιημάτων. Ο ποιητής και εδώ ακολουθώντας μια προσφιλή πρακτική ανακαλύπτει στο μυθιστόρημα κοινούς βιωματικούς τύπους, όπως για παράδειγμα τη σύγκρουση του ατόμου με το περιβάλλον, την περιπετειώδη ζωή, το ερωτικό πάθος και τη συναισθηματική πλήρωση μέσα από την κατάκτηση του ερωτικού του αντικειμένου. Το περιβάλλον, οικογενειακό για τον ήρωα και κοινωνικό για τον ποιητή, αποτελεί πεδίο σύγκρουσης και καταγραφής μιας κοινής βιωματικής σχέσης. Το ερωτικό στοιχείο επίσης που κυριαρχεί και στα δύο ποιήματα αποτελεί ένα διαρκές ζητούμενο και για τον ήρωα του μυθιστορήματος αλλά και για τον ποιητή της "Ελεονώρας". Στον πρώτο παίρνει τη μορφή της γυναίκας, φανταστικής στην αρχή και πραγματικής αργότερα, ενώ στο δεύτερο ορίζεται μέσα από τη διχοτομία και την ταύτιση της γυναίκας με την τέχνη και τη μεταφορική απόδοση της περιγραφής. Και οι δύο ήρωες παρουσιάζονται ως εραστές-πολεμιστές που θα δώσουν μάχες για να κατακτήσουν το ερωτικό τους αντικείμενο.

Παρά τις φράγκικες επιρροές<sup>225</sup> το μυθιστόρημα του <<Βέλθανδρου>> έχει καθαρά ελληνικό χαρακτήρα και απηχεί την ευρύτερη αντίληψη που είχε ο ποιητής για την καταγωγή και το ρόλο της τέχνης. Ο ποιητής του εκλαμβάνει τη λογοτεχνία ως σύνολο που συντίθεται από τις αμοιβαίες επιδράσεις και διαπλοκές των συστατικών της στοιχείων. Ο προσδιορισμός των επιδράσεων Ανατολής-Δύσης στην περίπτωση των μεταβυζαντινών κυρίως κειμένων γίνεται ευκολότερος μετά τον 13-ο και 14-ο αιώνα εξαιτίας της μεταβολής των οικονομικών, πολιτικών και πολιτισμικών συνθηκών. Ενώ πριν την περίοδο αυτή η Δύση επηρεαζόταν περισσότερο από το Βυζάντιο, μετά τον 14-ο αιώνα το Βυζάντιο επηρεάζεται καθοριστικά από τη Δύση, χωρίς όμως η δημόδης λογοτεχνία να αποβάλει τα ελληνικά της χαρακτηριστικά. Τα κείμενα αυτά είναι αυθεντικά δημιουργήματα του μεσαιωνικού ελληνισμού στο σύνολό του και στις περισσότερες περιπτώσεις η ελληνική τους καταγωγή και η σημαντικότητα των επιδράσεων τα τοποθέτησαν στο κέντρο της λογοτεχνικής έκφρασης της συγκεκριμένης πολιτισμικής πραγματικότητας. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ο δημόδης χαρακτήρας του μυθιστορήματος, τα παραμυθιακά στοιχεία και η εναλλαγή του ρεαλιστικού στοιχείου της αφήγησης με το φανταστικό ή μυθολογικό συνιστούν αξιολογικά

---

225. Για τις πηγές του μυθιστορήματος βλέπε: *Βυζαντινά ιστορικά μυθιστορήματα*, επιμ. Εμμανουήλ Κριαρά, σελ. 89-94, Αθήνα 1951.

κριτήρια της διαχειμενικής επιλογής και συνειρμικές ανακλήσεις των καταγωγικών χαρακτηριστικών της ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου.

Συγγενής θεματολογικά είναι και η αναφορά του Εγγονόπουλου στο βιβλικό ήρωα Τωβία<sup>226</sup>. Ο Τωβίας στο ομώνυμο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης αναλαμβάνει να σώσει από τη φτώχεια τον πατέρα του, ο οποίος περιέπεσε σε δεινή κατάσταση εξαιτίας της ευσέβειάς του. Αναγκάζεται και αυτός, όπως και ο προηγούμενος μυθιστορηματικός ήρωας, να εγκαταλείψει το σπίτι του και μετά από πολλές περιπέτειες και με τη βοήθεια ενός αγγέλου κατορθώνει να επαναφέρει τη γαλήνη στην οικογένειά του. Ο Τωβίας τοποθετεί τον εαυτό του πάνω από την ανθρωπίνη μοίρα, έχει ικανότητες που ξεπερνούν τα ανθρώπινα μέτρα και τις χρησιμοποιεί για χάρη των ανθρώπων, για να διορθώσει τις φθορές που αυτοί έχουν υποστεί άδικα. Το μοτίβο της φυγής του γιού, που είναι κοινό και στα δύο κείμενα, έχει βιβλική προέλευση. Και ο Βέλθανδρος και ο Τωβίας εγκαταλείπουν ο καθένας για δικούς του λόγους την πατρική στέγη και ξενιτεύονται. Μέχρι να φτάσουν στο γάμο, που και για τους δύο ήταν λύτρωση, περνούν το πιο συναρπαστικό κομμάτι της περιπέτειάς τους. Και στους δυο οι γονείς δεν κατόρθωσαν να προσφέρουν εφόδια και πατρική προστασία. Ό,τι πέτυχαν, προήλθε από τη δική τους προσπάθεια και από την προστασία μιας ανώτερης δύναμης. Και στα δύο κείμενα (Βέλθανδρος, Τωβίας) εντοπίζονται κοινές θεματικές αντιστοιχίες (έρωτας, περιπέτεια, πίστη) που λειτουργούν ως ερμηνευτικά κλειδιά των ποιητικών κωδίκων της Ελεωνόρας του Ν. Εγγονόπουλου.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Εγγονόπουλος περιγράφει τη γυναίκα στο ποίημά του φαίνεται να ακολουθεί τα χνάρια μιας κοινής λογοτεχνικής πρακτικής στην ιστορία των λαών. Το μοτίβο της περιγραφής του αγαπημένου προσώπου, κοινό σε διαφορετικές κουλτούρες, το συναντάμε στην Παλαιά Διαθήκη και συγκεκριμένα στο τραγούδι Γ' από το "Άσμα Άσμάτων" του Σολομώντα<sup>227</sup>, κείμενο ευρύτατα διαδεδομένο και γνωστό σε όλους τους χριστιανικούς λαούς. Ενδεικτικά αναφέρουμε το παρακάτω απόσπασμα:

#### IV "Ίδού εἰ καλή πλησίον μου, ἰδού εἰ καλή

---

226. "Η ΠΑΛΑΙΑ ΔΙΑΘΗΚΗ", κατά τους εβδομήντα, υπό ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΟΛΙΤΣΑΡΑ, αδελφότης θεολόγων "Η ΖΩΗ", τόμος Γ', σελ. 117-140, Αθήναι, 1990. Η ιστορία του Τωβία μεταγραμμένη ολόκληρη ή τμηματικά ήταν δημοφιλής κατά το Μεσαίωνα, όπως δείχνει η ενσωμάτωσή της σε κώδικες οι οποίοι περιέχουν μια σειρά από αγιολογικά κείμενα ή ψυχοφελείς διηγήσεις, όπως ο Φιλόθεος του Θεοδορήτου και η Λαυσιακή ιστορία του Παλλάδιου. Βλέπε χαρακτηριστικά: Francois Halkin, *Histoire de Tobie ou miracle de Saint Raphael Archange*, στο: *Inédits Byzantines de l'Ochrida, Candie et Moscoy*, Bruxelles, 1963, σελ. 153-160.

227. Άσμα Ασμάτων, μεταγραφή Γιώργος Σεφέρης, Ίκαρος, Αθήνα 1979, σελ. 32- 35.

Ὁφθαλμοί σου περιστεραί  
 ἔκτός τῆς σιωπῆσεώς σου.  
 Τρίχωμά σου ὡς ἀγέλαι τῶν αἰγῶν  
 αἶ ἀπεκαλύφθησαν ἀπό τοῦ Γαλαάδ.  
 2... Ὀδόντες σου ὡς ἀγέλαι τῶν κεκαρμένων  
 αἶ ἀνέβησαν ἀπό τοῦ λουτροῦ,  
 αἶ πᾶσαι διδυμεύουσαι,  
 καί ἀτεκνοῦσα οὐκ ἔστιν ἐν αὐταῖς.  
 3... Ὡς σπαρτίον τό κόκκινον χεῖλη σου  
 καί ἡ λαλιά σου ὠραία·  
 ὡς λέπυρον ρόας μήλόν σου  
 ἔκτός τῆς σιωπῆσεώς σου.  
 4... Ὡς πύργος Δαυεὶδ τράχηλός σου,  
 ὁ ὠκοδομημένος εἰς Θαλπιώθ.  
 Χίλιοι θυρεοὶ κρέμανται ἐπ' αὐτόν,  
 πᾶσαι βολίδες τῶν δυνατῶν.  
 5... Δύο μαστοὶ σου ὡς δύο νεβροὶ δίδυμοι δορκάδος  
 οἱ νεμόμενοι ἐν κρίνοις.  
 6... Ἐως οὗ διαπνεύση ἡ ἡμέρα καὶ κινηθῶσιν αἶ σκιαί  
 πορεύσομαι ἑμαντῶ πρὸς τό ὄρος τῆς σμύρνης  
 καὶ πρὸς τόν βουνόν τοῦ Λιβάνου.  
 7... Ὅλη καλή εἶ πλησίον μου, καὶ μῶμος οὐκ ἔστιν ἐν  
 σοί".

Αντικείμενο διερεύνησης αποτελεί και η δεύτερη αναφορά του ποιητή σε μεταβυζαντινό κείμενο και συγκεκριμένα στο "Γαδάρου, λύκου καὶ ἀλουποῦς διήγησις ὠραία"<sup>228</sup>. Στο κείμενο αυτό, ὡπως και στα προηγούμενα, κυριαρχεῖ το παραμυθιακό-μυθολογικό στοιχείο, στοιχείο που φαίνεται πως γοήτεψε ιδιαίτερα τον ποιητή. Και στα τρία κείμενα ανιχνεύονται ομοιότητες που υποδηλώνουν κατά κάποιον τρόπο τη βιωματική ταύτιση του ποιητή με τους ἥρωές τους. Ο ἔρωτας, η περιπέτεια, η δοκιμασία, η πίστη, η σάτιρα, η εξυπνάδα και η λύτρωση εἶναι στοιχεία που συναντώνται και στα τρία κείμενα και λειτουργοῦν ὡς θεματικές

---

228. Το κείμενο ἔχει παραδοθεῖ σε δυο παραλλαγές: η πρώτη με τίτλο "Συναξάριον τοῦ τιμημένου γαδάρου" που αποτελείται ἀπὸ 393 ανομοιοκατάληπτους δεκαπεντασύλλαβους στίχους και η δεύτερη με τίτλο "Γαδάρου, λύκου καὶ ἀλουποῦς διήγησις ὠραία" που αποτελείται ἀπὸ 540 με ομοιοκαταληξία και στο ἴδιο μέτρο στίχους. Βλέπε την ἔκδοση: *Ἡ Φυλλάδα του Γαδάρου, ἦτοι Γαδάρου, λύκου και αλεποῦς διήγησις ὠραία*, επιμ. Λευτέρης Αλεξίου, *Κρητικά Χρονικά*, 9, 1955, σελ. 81-118.

υποδηλώσεις της ζωής και της τέχνης του Νίκου Εγγονόπουλου. Η σάτιρα<sup>229</sup>, ο κατατρεγμός και η νίκη στη ζωή με όπλο την εξυπνάδα συγκροτούν το θεματικό πυρήνα του δημώδους καιμένου, οι αναγωγικοί συμβολισμοί του οποίου αποτέλεσαν κριτήρια επιλογής της συγκεκριμένης διακειμενικής αναφοράς. Τεκμηριωτικά στην άποψη αυτή πιστεύουμε ότι λειτουργούν οι αποκαλυπτικοί στίχοι του τέλους και στις δύο παραλλαγές του ποιήματος:

V

"Πλήν δέ επαρηγορήθησαν μετά αλοχύνης πλείστης  
πολλά δέ εσυντύχασιν λόγια πρὸς ἀλλήλους,  
καί ὕστερον ὠμόσασιν, γάδαρον μὴ συντύχουν  
μηδέ καταφρονήσωσιν ὡς περιφρονημένον.  
Ἄλλά καὶ ὄνομα αὐτόν ἔστησαν νά τόν λέγουν,  
ἀπό τοῦ νῦν εἰς τό ἔξης Νίκον νά τόν λαλοῦσιν,  
καί πλέον γάδαρον αὐτόν ποσῶς μὴ τόν εἰποῦσι,  
ἀλλά Νίκον ἄς τόν λαλοῦν ὅτι ἐνίκησέν μας,  
τόν λύκον καί τήν ἀλουποῦ καί ἔθανάτωσέ μας,  
καί μυριοεντροπιασέν μας  
καί ἐτύφλωσεν κ' ἐποῖκε μας μυριοκινδυνευμένους.  
Μέ γνῶσιν καί ταπεινώσιν ἐκομπολόγησέ μας  
καί ἐποικέν μας ἀπρακτους κ' ἔκατεσβόλωσέν μας."  
Χαρά σ' ἔσεν, κύρ γάδαρε, πλέον γάδαρον οὐκ εἶσαι.  
τό πάρεον ἐκέρδισες καί τήν τιμήν τοῦ κόσμου.  
Ἦ γάδαρε, κύρ γάδαρε, πλέον γάδαρον οὐκ εἶσαι.  
Νίκος ἄς εἶσαι ἀπό τοῦ νῦν, Νικήτα νά σέ λέσιν.  
Λοιπόν ὄσοι τό ἀκούσασιν καί ὄσοι νά τό ἀκούγουν  
διά τήν τιμήν σας, γάδαρε, ποσῶς μὴ τόν εἰπῆτε,  
καθώς καί ἐπεκράτησεν, τινές καλοί ἀνθρώποι  
ὡσάν τήν ἀφεντία σου γάδαρον δέν τόν λέγουν,

---

229. Hans Georg Beck, *ό. π.*: " Η σατιρική διάθεση είναι φυσικά ολοφάνερη και στο ελληνικό κείμενο, και έχει ως στόχο την κατάσταση της εκκλησίας, προπαντός όμως την καταπίεση των φτωχών και αβοήθητων από τους <<φιλοσόφους>>, τους λογίους που κατέχουν τα εκκλησιαστικά αξιώματα και πλουτίζουν αδιάντροπα. Το χιούμορ του λαού- και αυτό φαίνεται να είναι το δίδαγμα από τη διήγησή- θα καταφέρει να τα βγάλει πέρα και με τη σοφία την ίδια". Για τη χρονολόγηση του χειρογράφου αναφέρει: "Η ύπαρξη ξένων λέξεων, ιταλικής προέλευσης, η πιθανή αναφορά πυροβόλων όπλων κ. α. μας αναγκάζει να τοποθετήσουμε τη σύνθεση του ποιήματος όχι πολύ νωρίτερα από την καταγραφή του χειρογράφου Vindob. th. gr. 244 (πρώτο μισό του 16 ου αιώνα) και πριν από την εκτύπωση της δεύτερης παραλλαγής στη Βενετία το 1539".



ἀλλά Νικήτα καί Νικόν ὄσοι τήν γνῶσιν ἔχουν".

(στ. 372 - 393)

D

385 "Χαρά σ' ἔσεν, κύρ γάδαρε, καί μέ τήν φρόνεσίν σου,

385B γιατί μέ γνῶσιν ἔφυγες, μέ τήν προτίμησίν σου.

387 \* Ω γάδαρε, κύρ γάδαρε, γάδαρος πλιό δέν εἶσαι

387B πρέπει σου σ' τοῦτο πόκαμες πάντοτε νά 'παινήσαι.

388A Θαρρῶ γιά τοῦτο καί πολλοί γάδαρον δέν σέ κράζουν,

388 ἀλλά ὡς τιμιώτερον Νίκον σε ὀνομάζουν.

393a Τό ὄνομα ἐκέρδισες αὐτό μέ πονηρία,

393b καί τήν ζωήν σου ἔγλυσες ἀπ' αὐτά τά θηρία".

Ἡ ονοματοδοσία, που ολοκληρώνει ερμηνευτικά το ποίημα, λειτουργεί ως προϋπόθεση της διερεύνησης των κινήτρων και της επιλεκτικής αναφοράς του ποιητή στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο. Ο εντοπισμός της βιωματικής σχέσης, που υπαινιχθήκαμε παραπάνω, επιβεβαιώνεται μέσω του ονόματος του ποιητή και αναδεικνύεται σε ερμηνευτικό κλειδί, πολύτιμο για την αποκωδικοποίηση του μηνύματος που οι τελευταίοι στίχοι εμπεριέχουν. Η ονοματολογική ταύτιση εντοπίζεται στο χώρο ενός κοινού συμφραστικού σημαινομένου, που απορρέει από την εμμονή του ποιητή να προσδίδει στη βιωμένη του εμπειρία μια διάσταση ιστορικότητας. Η συνειρμική ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου με τον κεντρικό ήρωα του ποιήματος δεν περιορίζεται μόνο σε λεκτικό επίπεδο, δηλαδή στο πλαίσιο ενός κοινού ονοματικού προσδιορισμού, αλλά επεκτείνεται και σε σημασιολογικό επίπεδο, στο πλαίσιο δηλαδή των συνδηλώσεων και υποδηλώσεων που ο προσδιορισμός αυτός νοηματικά παράγει. Με αυτό τον τρόπο η καταγωγική προσέγγιση του ονόματος επικαθορίζει και τη συμβολική των παραγόμενων νοημάτων. Οι προσφωνηματικοί χαρακτηρισμοί <<Νίκον>>, <<Νικόν>> και <<Νικήτα>> (ὄνομα και του ίδιου του ποιητή) στους καταληπτήριους στίχους του ποιήματος συμβολίζουν το νικητή, τον άνθρωπο που αντιμετώπισε με την εξυπνάδα του την κακία και τις επιβουλές των άλλων. Ο ίδιος άλλωστε ο ποιητής είχε να αντιμετωπίσει τα πυρά "των δοξογράφων" και του πνευματικού κατεστημένου της εποχής του. Και είναι γεγονός ότι τους αντιμετώπισε με το χιούμορ και την εξυπνάδα του.

Οι διακειμενικές αναφορές του ποιήματος δεν είναι πάντα εμφανείς και δεν προκύπτουν μόνο από την παρομοιωτική αναφορά των τριών μεταβυζαντινών ποιημάτων. Η λανθάνουσα παρουσία τους επιβάλλει στην έρευνα πέρα από τις

ορατές υποδηλώσεις της πρώτης ανάγνωσης να επεκταθεί και στον εντοπισμό των βαθύτερων και πολυεπίπεδων νοηματικών συναρτήσεων που παράγουν και οφείλονται στην παιδεία και την πνευματική συγκρότηση του ποιητή. Η αναφορά για παράδειγμα του ονόματος "Αγαμέμνων", στο στίχο "τά δύο της γόνατα / ὁ Ἄγαμέμνων" αποτελεί διακειμένο που προέρχεται από την αρχαία ελληνική γραμματεία και το οποίο πρέπει να προσεγγιστεί μέσα από το πρίσμα των πολλαπλών ερμηνευτικών δυνατοτήτων που ο στίχος εμπεριέχει. Έτσι λοιπόν θα παρατηρούσαμε ότι ο δεύτερος παρομοιωτικός όρος αποτελείται από ένα κύριο όνομα πλαισιωμένο από πολλές ιστορικές και μυθολογικές σημάνσεις, το εύρος των οποίων πολλαπλασιάζει και απελευθερώνει ταυτόχρονα τις ερμηνευτικές δυνατότητες του κειμένου. Μια απ' αυτές είναι και η ετυμολογική προσέγγιση του ονόματος. Σύμφωνα με το λεξικό των Liddell-Scott το όνομα παράγεται από το επίρρημα <<ἄγαν>> και τη μετοχή <<μέμνων>> ( ἐκ του μένω ) και δηλώνει "τον λίαν σταθερό, τον αποφασιστικό και επίμονο" άνθρωπο. Ζητούμενο της έρευνας αποτελεί η ταύτιση του νοηματικού σημαίνοντος του ονόματος με τα χαρακτηριστικά του προσώπου που περιγράφει. Αν δεχτούμε ότι αποδέκτης του συμβολικού χαρακτηρισμού δεν είναι μόνο η γυναίκα αλλά και η τέχνη για τον ποιητή, τότε θα συμπεραίναμε ότι ο έρωτας και η τέχνη κρατούν σταθερό τον ποιητή, τον εμψυχώνουν και τον στηρίζουν στη ζωή.

Μια διαφορετική διάσταση της ερμηνείας δίνει η διακειμενική συσχέτιση του στίχου με τη σκηνή της ικεσίας της Ιφιγένειας από την τραγωδία του Ευριπίδη "Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι"<sup>230</sup>. Ο παρακλητικός λόγος της Ιφιγένειας μνημονεύει το τελετουργικό της ικεσίας, σύμφωνα με το οποίο ο ικέτης έπρεπε να ακουμπήσει τα γόνατα του ανθρώπου στα πόδια του οποίου προσέπιπτε για να ζητήσει τη χάρη. Ο ποιητής αντλεί συνειρμικά το διακειμενικό του υλικό από την τραγωδία του Ευριπίδη αξιοποιώντας όλους τους αναγωγικούς συμβολισμούς της πράξης της ικεσίας και τις σημασιολογικές προεκτάσεις που απορρέουν από τον ισχυρό παρομοιωτικό όρο "Αγαμέμνων". Η τέχνη και ο έρωτας προσφέρουν τη μεγαλοπρέπεια και τη δύναμη της λύτρωσης. Παραθέτουμε το συγκεκριμένο χωρίο:

ΙΦ. "Εἰ μὲν τὸν Ὀρφῆος εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,  
πείθειν ἐπάδουσ', ὥσθ' ἄμαρτεῖν μοι πέτρας,  
κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὖς ἐβουλόμην,  
ἐνταῦθ' ἂν ἦλθον· νῦν δέ, τάπ' ἐμοῦ σοφά,  
δάκρυα παρέξω· ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἂν.  
Ἴκετηρίαν δέ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν

---

230. Ευριπίδης, *Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι*, edit. by William Heinemann, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

τό σῶμα τοῦμόν, ὅπερ ἔτικτεν ἦδε σοι,  
μή μ' ἀπολέσης ἄωρον·"  
(Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι, στίχ. 1211-218)

Στα γόνατα του Αγαμέμνονα προσπίπτει και η Εκάβη στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, καθώς θρηνεί επάνω στο νεκρό κορμί του Πολύδωρου ζητώντας από τον Ατρείδη αρχηγό να πάρει εκδίκηση για τα παιδιά της:

"Ὅκ ἄν δυναίμην τοῦδε τιμωρεῖν ἄτερ  
τέκνοισι τοῖς ἐμοῖσι. Τί στρέφω τάδε;  
τολμᾶν ἀνάγκη, κᾶν τύχῳ κᾶν μή τύχῳ.  
Ἄγαμέμνον, ἴκετεύω σε τῶνδε γουνάτων  
καί σοῦ γενείου δεξιᾶς τ' εὐδαίμονος".  
(Εκάβη, στίχ. 749-753)<sup>231</sup>

Η σημαντική του ονόματος "Αγαμέμνων", με τα χαρακτηριστικά της λαμπρότητας και της μεγαλοπρέπειας που περικλείει, δίνει μια άλλη διάσταση στη διακειμενική σύνθεση του στίχου. Ἐμμεσα παραπέμπει στη λ' ραψωδία της ομηρικής Ιλιάδας, στην "Αγαμέμνονος ἀριστεία" και συγκεκριμένα στη σκηνή που ο Αγαμέμνονας εξοπλίζεται και φοράει τις λαμπρές περικνημίδες με τις ασημένιες πόρπες. Με προσοχή και επιμέλεια ο αρχηγός των Αχαιών βάζει τα άρματά του με κινήσεις που δείχνουν τη μεθοδικότητα και τη μεγαλοπρέπειά του. Οι στίχοι που ακολουθούν μπορεί να μην προσφέρονται για μια απευθείας διακειμενική συσχέτιση με τους στίχους του Εγγονόπουλου, αλλά είναι χαρακτηριστικοί και αναδύουν την αίσθηση του μεγαλείου και της σταθερότητας, την οποία ο ποιητής αποδίδει στη γυναίκα και στην τέχνη του.

"Ἀτρείδης δ' ἔβῳησεν ἰδέ ζώννυσθαι ἄνωγεν  
Ἄργείους· ἐν δ' αὐτός ἐδύσετο νόροπα χαλκόν.  
Κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε  
καλᾶς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·"  
(Ίλιάδα, λ', στ. 15-18)<sup>232</sup>

Και η παρουσία, όμως, της προγονικής "Ἐλεονώρας" γίνεται εμφανής σε ορισμένους στίχους του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Αναφέρουμε για

---

<sup>231</sup> Ευριπίδης, *Εκάβη*, Κάκτος, Αθήνα 1992.

<sup>232</sup> Homeri Opera, *Ilias*, tomus I, edit. by David Monro et Thomas W. Allen, Oxford Classical Texts, Καρδαμίτσα.

παράδειγμα: "οί μικρές της φτέρες / φωτίζουν / τά / πρωϊνά / κακά / όνειρα", όπου το λέξημα <<κακά όνειρα>>, αν δε συνιστά μετωνυμία ερωτικών πόθων ή φαντασιώσεων, μπορεί να παραπέμπει στους πρώτους στίχους της Ελεονώρας του Bürger:

"Lenore fuhr ums Morgenrot  
Empor aus schweren Träumen:<sup>233</sup>"

Το λέξημα <<πρωϊνά κακά όνειρα>> αποτελεί <<υπόγραμμα>> της διακειμενικής μήτρας της γερμανικής μπαλάντας. Η μετάφραση του πρώτου στίχου της μπαλάντας του Bürger είναι αρκετή για να φανεί η διακειμενική σχέση:

"Η Ελεονώρα σηκώθηκε την αυγή  
ταραγμένη από κακά όνειρα"

Ενδεικτικά επίσης αναφέρουμε δύο μεταφράσεις στα ελληνικά των πρώτων στίχων του ποιήματος. Πρώτα του Λορέντζου Μαβίλη:

"Μέσα απ' όνειρα τα βαρεια σής χαραυγής τήν ώρα  
τινάχτηκ' ή Λεονώρα"  
Λορέντζος Μαβίλης (Άπαντα , σελ.199)

και μια νεότερη του Αρσένη Γεροντικού<sup>234</sup>:

"Μέσα από τ' άγρια τά όνειρα, ή Λενώρα τήν αυγή  
σκώθη, πού ή νύχτα κλώθει".

Μπορούμε επίσης να παραθέσουμε μια πεζόμορφη παράφραση του Γεώργιου Τερτσέτη:<sup>235</sup>

"Μία φορά ήτο μία γυναίκα και τήν έλεγαν Έλεωνόραν. Αυτή

---

<sup>233</sup> Gottfried August Bürger, *Lenore*, Der Neue Conrady, Das grobe deutsche Gedichtbuch, von den anfängen bis zur Gegenwart, Neu Herausgegeben und Actualisiert von Karl Otto Conrady, 2000.

<sup>234</sup> Δώδεκα Αριστουργήματα της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας, Εισαγωγικά σημειώματα- Απόδοση: Αρσένη Γεροντικού, Γιάννινα 1973, σελ. 49- 57.

<sup>235</sup> Ο Τερτσέτης δημοσιεύει τη μετάφραση με την παρατήρηση: "Περασμένο για πρώτη φορά στην <<Απλή γλώσσα>> (1847) με τή σημείωση <<Έγραψεν από μνήμης κοράσιον δωδεκαετές>>.

μίαν αὐγή ἐσηκώθη συγχυσμένη ἀπὸ κακὰ ὄνειρα διὰ τὸν ἄνδρα τῆς,  
ὁ ὅποιος εἶχε πάγει εἰς ἓνα πόλεμο·"

[Γεώργιος Τερτσέτης (Άπαντα, Πεζά, σελ.198)]

Θα προσθέσουμε και μια προσαρμογή των στίχων στα "Σχεδιάσματα" του Γρυπάρη από τη συλλογή "Ελεγεία". Εγχείρημα που αποδίδει ποιητικά τη φανταστική ιστορία του Μυρτίλου και της Ιπποδάμειας:

II. "Ποιός ποδοβολητός ξυπνᾶ τὰ πρωινὰ τῆς Ἴπποδά-  
μειας ὄνειρα, πού ἀκούεται στή λιθόστρωτη αὐλή τοῦ  
παλατιοῦ τῆς;  
ποιός ποδοβολητός ξυπνᾶ τὰ πρωινὰ ὄνειρά τῆς;"<sup>236</sup>

Ο παρομοιωτικός ὅρος "κακὰ ὄνειρα" ευθέως παραπέμπει στην μπαλάντα του Bürger και στη χαρακτηριστική εικόνα της πρώτης στροφῆς. Από τους παραπάνω στίχους αλλά και τη συχνή αναφορά του ονόματος της Ελεονώρας στα ποιήματά του (Τελ-Αβιβ και Ελεονώρα II) συμπεραίνουμε ὅτι ο Εγγονόπουλος γνώριζε πολύ καλά τη γερμανική μπαλάντα τόσο ἀπὸ το πρωτότυπο ὅσο και ἀπὸ τις μεταφράσεις και πιστεύουμε ὅτι θα πρέπει να περιλαμβάνονταν στα αναγνωστικά του ενδιαφέροντα ὄχι μόνο λόγω της ποιότητας του κειμένου αλλά και λόγω της συγγενείας του (ὄχι κατ' ἀνάγκη καταγωγικῆς) με το γνωστὸ δημοτικὸ μας τραγούδι "Του νεκροῦ ἀδερφοῦ".

Εμφανῆς και σαφῶς ισχυρότερη τέλος προβάλλει ἡ καβαφική παρουσία<sup>237</sup> στους τελευταίους στίχους του ποιήματος: "ἴσως ἀκόμη / νὰ εἶναι / ἐν μέρει πεῦκο / καὶ ἐν μέρει / ἀνελκυστήρ", ὅπου το προθετικὸ σύνολο "ἐν μέρει" δε συνιστᾶ μόνο διακειμενική αναφορά στην καβαφική ποίηση αλλά προβάλλει και ως αισθητικὸ και βιοθεωρητικὸ <<modus vivendi>>, κοινὸ και στους δύο ποιητές. Οι τελευταῖοι στίχοι του Εγγονόπουλου παραπέμπουν στους πρώτους στίχους ἀπὸ το ποίημα "Τα επικίνδυνα"<sup>238</sup> του Καβάφη:

"Εἶπε ὁ Μυρτίας (Σύρος σπουδαστής  
στήν Ἰαλεξάνδρεια· ἐπὶ βασιλείας  
αὐγούστου Κώνσταντος καὶ αὐγούστου Κωνσταντίου  
ἐν μέρει ἔθνικὸς κ' ἐν μέρει χριστιανίζων)·"

<sup>236</sup> Γ. Γρυπάρης, Άπαντα, επιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικὸς, Αθήνα 1980, σελ. 250.

<sup>237</sup> Βλέπε: Δανιὴλ Ι. Ιακώβ, "Μικρὰ σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο ἔργο του Νίκου Εγγονόπουλου", Περιοδ. *Εντευκτήριον*, τεύχ. 5, Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 1988.

<sup>238</sup> Κ.Π. Καβάφη, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 46.

και συγκεκριμένα με τον τελευταίο στίχο που περικλείει την αισθητική, βιωματική και ιδεολογική ταυτότητα του καβαφικού λόγου. Η επαναλαμβανόμενη επιρρηματική φράση "έν μέρει" δεν τέμνει μόνο συντακτικά το στίχο αλλά και συστοιχεί νοηματικά δύο φαινομενικά αντίθετους όρους, οι οποίοι όμως για τον Καβάφη δεν αλληλοαναιρούνται αλλά αλληλοσυμπληρώνονται και με τη διαζευκτική συσχέτισή τους επικαλύπτουν αισθητικά το περιεχόμενο ολόκληρου του ποιήματος. Αυτή ακριβώς την αισθητική πρωτοτυπία του στίχου ανακαλύπτει ο Εγγονόπουλος και την επαναχρησιμοποιεί ως ενδιαμέσο μιας μακράς πορείας ανάμεσα στο ποιητικό παρελθόν και μέλλον. Σταθμό και αφετηρία της πορείας αυτής αποτελεί για τον ποιητή η ποιητική προσωπικότητα του Κωνσταντίνου Καβάφη. Αν επιχειρήσουμε μια σχηματική απεικόνιση των παραδειγματικών σχέσεων των στίχων και στα δύο ποιήματα, θα αντιληφθούμε τις ερμηνευτικές διαστάσεις της καβαφικής αναφοράς, που κατά τη γνώμη μας δεν ήταν τυχαία αλλά σκόπιμη, επιλεγμένη και διατυπωμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε η ανάγνωσή της να προκαλεί τις ανάλογες συνειρμικές ταυτίσεις και παραλληλισμούς. Πρώτα στον Καβάφη:

1. έν μέρει ἔθνικός = ηδονή, αισθητισμός, ένταση, παρελθόν, πτώση.

2. έν μέρει χριστιανίζων = πνευματική ανάταση, προοπτική, ασκητισμός, πνευματική και ψυχική γαλήνη.

Και στον Εγγονόπουλο:

1. έν μέρει πεῦκο=αιωνιότητα, σταθερότητα, διαχρονικότητα, πικρία, οξύτητα, οδύνη, πτώση<sup>239</sup>.

---

239.Οι Liddell- Scott αναφέρουν:"ὁ Buttin κατέστησε σαφές ὅτι ἡ ριζική ἔννοια τῆς λέξης πεύκη εἶναι ἡ τοῦ εἰς ὄξύ ἀπολήγοντος ὡς ἐκ τῶν βελονοειδῶν φύλλων αὐτῆς" και η πρώτη σημασία της λέξης θα ήταν "ἡ τοῦ ὀξέως, κοπτεροῦ, ἀλλ' οὐχί τοῦ πικροῦ". Πρὸβλ. και τὴ φράση: πεύκης τρόπον, παρομία ἐπὶ παντελοῦς καταστροφῆς και πίτυος τρόπον ἐκτρίβεσθαι ἢ καταστρέφεσθαι ὡς πίτυς, δηλαδή εντελῶς, επειδὴ ἡ πίτυς ἀπαξ κατακοπεῖσα δέν ἐκφύεται πλέον, Ηρόδ. 6, 37 . Χαρακτηριστική ἐπίσης εἶναι ἡ ἔκφραση:

"Πέμπτῃν ἔκοψα τὸν πεῦκον,  
Πέμπτῃν πέφτει ὁ πεῦκος κάτω"

2. ἐν μέρει ἀνελκυστήρ= ἀνοδος, προοπτική, ψυχική και πνευματική ανάταση, ευφορία, ἰλιγγος, ἐξύψωση, απογείωση.

Ἡ κατά τον Εγγονόπουλο εκδοχή του αισθητικού βιώματος διατυπώνεται στο ποίημα με τρόπο ανάλογο με τη συμπληρωματικότητα των σωματικών και πνευματικών καβαφικών ηδονών, με τη διαφορά όμως ότι σ' αυτόν αναπτύσσονται σε επίπεδο όχι μόνο βιοθεωρητικό αλλά και αισθητικό. Ἡ συνισταμένη της ποιητικής δημιουργίας προκύπτει μέσα από την ταύτιση της γυναίκας με την τέχνη και της τέχνης με τον έρωτα. Ἡ ερμηνευτική αυτή προσέγγιση, αποκαλύπτει τις αισθητικές και βιοθεωρητικές πεποιθήσεις του ποιητή και βοηθεί τον αναγνώστη να προσεγγίσει καλύτερα τις πηγές της ποιητικής και ευρύτερα καλλιτεχνικής ἐμπνευσης. Ἡ γυναίκα ως περιγραφόμενη οραματική σύλληψη μορφοποιεί το αισθητικό ιδεώδες του ποιητή ἐμπεριέχοντας όλα τα χαρακτηριστικά μιας συμβολοποιημένης υποδήλωσης της καλλιτεχνικής ἐκφρασης. Ἡ ταύτιση της γυναίκας με την τέχνη αισθητοποιεί το ιδεώδες της ποιητικής ἐμπνευσης και αποτελεί παράγοντα συναισθηματικής ἐνδυνάμωσης του ποιητή.

Ἡ ρητορικότητα της υπερρεαλιστικής γραφής δεν ἀναιρεί τη λογική συνάφεια των ποιητικών σημαινομένων ούτε ἀποκρύπτει με τη μεταφορικότητα της το ευνάγνωστο του λογοτεχνικού μηνύματος. Σε ένα πρώτο επίπεδο ο ποιητής με ἀνατρεπτική διάθεση και χιούμορ κινείται στα ὅρια μιας περιγραφής, ἐνῶ σε ένα δεύτερο επίπεδο μέσα από μια διαδικασία υπόγειας ροῆς νοημάτων καταγράφει τα κρυφά σήματα μιας ποιητικής ἀλληγορίας. Χρησιμοποιεί την περιγραφή του γυναικείου σώματος ως πρόσχημα για να ἐκφράσει τις πεποιθήσεις του για τη σχέση της τέχνης με τον έρωτα και τη ζωή. Ἡ καταγιτιστική χρήση των παρομοιώσεων σε συνδυασμό με την υπερρεαλιστική τροπικότητα της γραφής πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες του μεταφορικού λόγου ἐπιβάλλοντας στην ἀνάγνωση την πολυεπίπεδη προσέγγιση του κειμένου. Το μοτίβο της περιγραφής, κοινό στους υπερρεαλιστές ποιητές, προσφέρεται για πολλαπλές ερμηνευτικές στοχεύσεις. Ὁ Ζ. Σιαφλέκης ἀναφέρει: "Οι ἀλλεπάλληλες εικόνες, οι τολμηρές μεταφορές δεν ἀποβλέπουν παρά στην ὅσο γίνεται διαυγέστερη γνώση του ἀντικειμένου, της γυναίκας, που εἶναι ταυτόχρονα εἶδωλο, στόχος και διακείμενο του κοινού ποιητικού διαβήματος"<sup>240</sup>. Ὁ ποιητής συνθέτει την εικόνα της

---

με συμβολισμούς του θεϊκού πάθους, της χριστιανικής Σταύρωσης. Βλέπε: *Λαογραφία τομ. IB'*, σελ. 452- 453, Χαρίλαος. Π. Κωνσταντίνου, 1953- 1955.

240. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός*, *Επικαιρότητα*, Αθήνα 1989, σελ. 80. Στο ίδιο κείμενο ο συγγραφέας συσχετίζει, χωρίς να ἀποδίδει καταγωγική

γυναίκας, όπως ένα ψηφιδωτό, όπου η κάθε ψηφίδα του χρωματισμένη από τη μεταφορικότητα της γραφής προσλαμβάνει διαφορετικές νοηματικές διαστάσεις. Η ακολουθούμενη με τις δυο όψεις ανατομική περιγραφή της γυναίκας επιβεβαιώνει τη διπλή στόχευση του περιγραφικού ποιητικού εγχειρήματος. Από τη μια φτάνοντας στα όρια της υπερρεαλιστικής εξιδανίκευσης να περιγράψει τη γυναίκα και από την άλλη να προσδιορίσει τις καταγωγικές συνισταμένες και το βιωματικό προσανατολισμό της ποιητικής του τέχνης. Η παρουσία παρομοιωτικών όρων, που παραπέμπουν σε αντικείμενα ή υλικά της τέχνης του ποιητή, δημιουργεί εύλογα την πεποίθηση ότι η περιγραφόμενη έννοια έχει και υλική υπόσταση<sup>241</sup>. Αυτήν την έννοια καλείται και ο αναγνώστης παραστατικά να συλλάβει και να διαμορφώσει τη δική του ερμηνευτική εκδοχή για το περιεχόμενο του εγγονοπουλικού υπερρεαλιστικού περιγραφικού εγχειρήματος. Παίρνοντας πάντως υπόψη την πολλαπλότητα των θεματικών του επιλογών (γυναίκα, έρωτας, χιούμορ, βίωμα, τέχνη, θάνατος, δημιουργία) αλλά και επιρροών (αρχαία ελληνική λογοτεχνία, μεταβυζαντινή δημώδης ποίηση, ευρωπαϊκή λογοτεχνία, αλλά και νεότερη ελληνική ποίηση) είμαστε αναγκασμένοι να διευρύνουμε τον ερμηνευτικό προσανατολισμό του ποιήματος. Έτσι θα υποστηρίξαμε ότι ο ποιητής με το πρόσχημα μιας παρωδίας, και χωρίς αυτή να παύει να αποτελεί στόχο του, θέτει το πρόβλημα της συνέχειας και της ενότητας στην τέχνη και μέσα από συνεχείς βιωματικές αναφορές εκφράζει την πεποίθηση ότι η λογοτεχνική παράδοση με την πολυμορφία και τα πλούσια αποθέματά της μπορεί να τροφοδοτεί ασταμάτητα το λογοτεχνικό γίγνεσθαι.

\* \* \*

---

συγγένεια, την Ελεωνόρα του Εγγονόπουλου με τη γυναίκα που περιγράφει ο Breton στην Αρκάνα 17, (1944). Έχει ενδιαφέρον όμως να δούμε το κείμενο του Breton: "Η Melusine τη στιγμή της δεύτερης κραυγής: ξεπήδησε από τους ευθύγραμμους γοφούς της, η κοιλιά της είναι όλη η σοδειά του Αυγούστου, ο κορμός εκτοξεύεται σαν πυροτέχνημα από τη λυγερή της μέση, καλούπι της δυο φτερά χελιδονιού, τα βιξιά της ερμίνες φυλακισμένες στην ίδια τους την κραυγή, εκτυφλωτικές καθώς τις φωτίζει το πυρωμένο κάρβουνο του στόματός τους που ουρλιάζει. Και τα χέρια της η ψυχή των ρυακιών που τραγουδούν και σκορπούν αρώματα. Και κάτω απ' τον καταρράκτη των αποχρυσωμένων μαλλιών συντίθεται για πάντα όλα τα διακριτικά γνωρίσματα της γυναίκας - παιδιού, αυτής της τόσο ιδιοαίτερης παραλλαγής που πάντοτε υπέταξε τους ποιητές γιατί ο χρόνος δεν επιδρά πάνω της". Μιφρ. Στέφανος Ν. Κουμανούδης, 'Υψιλον, Αθήνα 1984, σελ. 54- 55.

<sup>241</sup> Ο Gaston Bachelard στα έργα του "Η ψυχάνάλυση της φωτιάς" και "Το νερό και τα όνειρα" χρησιμοποιεί τον όρο <<υλική φαντασία>>. Ο όρος παραπέμπει στα υλικά στοιχεία που αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τη διαμόρφωση της ανθρώπινης φαντασίας.



Ποίημα λεπτών παρωδιακών αποχρώσεων και κατ' επίφαση ερωτικό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το ποίημα "Αλληλουχίες"<sup>242</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες". Το κείμενο αποτελείται από δύο στροφικές ενότητες. Η πρώτη συγκροτείται ουσιαστικά από τρεις στιχικές προτάσεις που αναπτύσσονται κάθετα και δημιουργούν μονολεκτικά κυρίως στιχικά υποσύνολα: "12 / μεσάνυχτα / ποιός νά βαράη / τήν πόρτα / τέτοιαν / ώρα; // νᾶναι / ἡ Μοῦσα / τά λούσα / ἡ ρούσα; // [ ἀνοίγω / κι' ὁμως / τίποτε / κανείς!". Το ποίημα διακρίνει μια λεπτή ειρωνική και σκωπτική διάθεση, η οποία σχετίζεται με το πρόβλημα της ποιητικής έμπνευσης. Ο Εγγονόπουλος παρωδεί τη συνήθεια των ποιητών να επικαλούνται τη Μούσα, πρακτική πολύ συνηθισμένη στην αρχαία αλλά και στη νεότερη ποιητική παράδοση. Στην αρχαιότητα η επίκληση στη Μούσα ήταν συχνή και συναντάται ευρύτατα στα ομηρικά έπη, τους ομηρικούς ύμνους και στη λυρική κυρίως ποίηση. Στη νεοελληνική ποίηση το φαινόμενο αυτό παρατηρείται σε προσπάθειες μίμησης παλαιών ποιητικών προτύπων (Ωδές, Επικές συνθέσεις) και στη ρομαντική ποίηση<sup>243</sup>. Στο ποίημα που εξετάζουμε ο χρονικός προσδιορισμός (μεσάνυχτα) δίνει μια μεταφυσική διάσταση στην περιγραφή και συνδέει το γεγονός της έμπνευσης με τους συμβολισμούς του συγκεκριμένου χρόνου. Είναι γεγονός ότι και στην αρχαιότητα αλλά και στους νεότερους χρόνους η επίκληση αυτή είχε λυτρωτικό χαρακτήρα για τους ποιητές, καθώς ένιωθαν ψυχοφθόρα την πίεση από την έλλειψη της έμπνευσης. Το ποίημα του Εγγονόπουλου συνέχουν παράλληλες διακειμενικές συνδέσεις. Μοιάζει να <<απορροφά>> όλη την παράδοση ποιητικών κειμένων που ασχολήθηκαν με το πρόβλημα της έμπνευσης. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από ποίημα του Καβάφη:

"[...] Δέν ἔχω ἐγκαρτέρησι καμιά.  
Εἰς σέ προστρέχω Τέχνη τῆς Ποιήσεως,  
πού κάπως ξέρεις ἀπό φάρμακα."  
(Μελαγχολία τοῦ Ἰάσωνος Κλεάνδρου."  
ποιητοῦ ἐν Κομμαγηνῇ· 595 μ. χ.)<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 123.

<sup>243</sup> Για το φαινόμενο των επικλήσεων στη Μούσα βλέπε: 1. Νικολάου Β. Τωμαδάκη, *Σύλλαβος Βυζαντινῶν Μελετιῶν και Κειμένων*, Εν Αθήναις, 1961, σελ. 181-184 και 2. Παναγ. Δ. Μαστροδημήτρη, *Η επίκλησις εις την ελληνικήν ποίησιν*, Περιοδ. Παρνασσός, τόμ. Γ', Εν Αθήναις, 1961.

<sup>244</sup> Κ. Καβάφης, *Ποιήματα*, Β' 24, Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Μπορούμε επίσης να αναφέρουμε και το αφιερωματικό στην έμπνευση ποίημα του Σικελιανού <<Αφροδίτη Ουρανία>>, στο οποίο ο ποιητής μιλώντας για τη λύρα, σύμβολο της ποίησης, γράφει:

"Τῆς θεότητας ὡς διάπλατη τῆ θύρα  
τοῦ νοῦ μου ἀνοίγει δλύμπιος ὁ σεισμός,  
ξάφνου τό στήθος μου, ὦ γαλήνια λύρα,  
καί τό τραγούδι μου ἄγριος ποταμός!..."<sup>245</sup>

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου οι στιχικές μονάδες που ομοιοποιούνται σε επίπεδο δομών επιφανείας παραπέμπουν στην ποιητική τέχνη με σημεινόμενα την έμπνευση (Μοῦσα), τον καλλωπισμό (λοῦσα) και την εξωτερική ομορφιά (ροῦσα)<sup>246</sup>. Η λιτή κάθετη διάταξη των στίχων έρχεται σε αντίθεση με την πληθωρικότητα των στιχικών μονάδων και την παρωδιακή στόχευση ολόκληρου του ποιήματος. Στην ενότητα συνυπάρχει ο ερωτισμός με το χιούμορ. Ο ερωτισμός αρχικά προκύπτει ως υποδήλωση του επιθέτου <<ρούσα=ξανθία>>, το οποίο ενεργοποιώντας το μηχανισμό της ποιητικής αλληγορίας συγκροτεί ένα πλέγμα διακειμενικών συνδέσεων με ποιήματα ποιητικής ή ποιητικής υφολογίας. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά το σονέτο του Γρυπάρη "Στον ήσσιο της καρδιάς" από τη συλλογή "Ίντερμέδια" (1898-1922)<sup>247</sup>:

"Κι ἡ Μανταλένια ἡ γιόμορφη  
ἡ Μανταλένια ἡ ρούσα ἀποδιαντράπη  
καί τραγουδάει καί λέει γιά τά πουλιά  
δύο δύο πῶς κάνουν τήν ἀγάπη".

Πιο συγκεκριμένη παρουσιάζεται η διακειμενικότητα και μάλιστα σε <<μετακειμενική<sup>248</sup>>> σχέση με το σονέτο του Γρυπάρη "Μανταλένια"<sup>249</sup>:

"Ἡ Μανταλένια ἡ γιόμορφη

---

<sup>245</sup> Άγγ. Σικελιανού, *Λιρικός Βίος*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1981, σελ. 96.

<sup>246</sup> Η λέξη παράγεται από το ελληνιστικό επίθετο <<ρούσιος>> ή το λατινικό <<gussus, gusseus>> και έχει τη σημασία του ξανθοκόκκινου, του κοκκινωπού. Βλέπε: 1. Δ. Δημητράκου: *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης* και 2. Αναστάσιου Καρανασάση: *Ιστορικόν Λεξικόν των Ελληνικών Ιδιωμάτων της Κάτω Ιταλίας*, τόμ. τέταρτος, Αθήνα, 1991.

<sup>247</sup> Γρυπάρης, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, δεύτ. έκδοση, Δωρικός, Αθήνα 1980, σελ. 191.

<sup>248</sup> Gérard Genette, *ό. π.*, σελ. 10

<sup>249</sup> Γ. Γρυπάρης, *Άπαντα*, *ό. π.*, σελ. 193.

ἡ Μανταλένια ἡ κατάσπρη κι ἡ ρούσα  
πού τόν καθρέφτη πιότερο ἀγαπᾶ  
κι ἀπ' ὄλα πιότερο ἀγαπᾶ τὰ λοῦσα."

Μια ιδιότυπη εκδοχή της συνάντησης του ποιητή με την έμπνευση, μορφοποιημένη στα χαρακτηριστικά μιας γυναίκας που σβήνει, περιγράφει και το ποίημα του Κώστα Καρυωτάκη "Πολύμνια" με τους στίχους:

"... Μά τό παράξενο  
φῶς τοῦ ἔρωτός μου  
φέγγει στοῦ σκότεινου  
δρόμου τήν ἄκρη:  
Μέ τό παράπονο  
καί μέ τό δάκρυ,  
κόρη χλωμόθωρη,  
μαυροντυμένη.  
Κι εἶναι σάν αἶνιγμα,  
καί περιμένει.  
Λάμπει τό βλέμμα της  
ἀπ' τήν ἀσθένεια.  
[...]  
Κάποια μεσάνυχτα  
θά σέ ἀγαπήσω,  
Μούσα. Τά μάτια σου  
θάν τά φιλήσω,  
νά βρω γυρεύοντας  
μέσ στά νερά τους  
τά χρυσονείρατα  
καί τούς θανάτους ...".  
(Πολύμνια)<sup>250</sup>

Ὅσον αφορά τον ειρωνικό ή παρωδιακό χαρακτήρα της γραφής θα μπορούσαμε να αναφέρουμε μια αντίστοιχη αλλά παλαιότερη επίκληση, που θεωρούμε ότι στοιχεῖα της ανιχνεύονται στο διακειμενικό υπόβαθρο του ποιήματος και στους στίχους της δεύτερης ενότητας: "στρέφω / ἡ δεσποινίς Μαρίκα / -ἡ κόρη ντέ τοῦ καλλιφώνου ψάλτου τῆς ἑνορίας- / μοῦ ἐκμυστηρεῖται: / <<νά / εἶταν ἡ

---

<sup>250</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ἄπαντα τα Ευρισκόμενα*, τόμ. πρώτος, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1979, σελ. 41.

θάλασσα / εἶταν τ' ἀγέρι / εἶταν ὁ ξρωτας τοῦ τραμβαγιέρη / πού μοῦ ἐτάραζαν / τά σωθικά>>". Πρόκειται για ἓνα ἀπό τα <<ιταλικά>> ποιήματα του Σολωμοῦ το "All' incomparabilità del genio cribrato del Dr Roidi" (Πρός τήν ιδιότυπη ἀσυγκριτοσύνη τοῦ κοσκινισμένου πνεύματος τοῦ Δρ. Ροῖδη):

"D' Apolline il lucignolo  
Sento nell' alma anch' io  
Che or del bernesco cantico  
Ridestami il desio"<sup>251</sup>.

(Τοῦ Ἀπόλλωνα τό φυτίλι  
νιώθω κι' ἐγώ μέσ στήν ψυχή,  
πού τοῦ εὐτράπελου τραγουδιοῦ  
μοῦ ξαναφέρει τώρα τήν ἐπιθυμία)<sup>252</sup>.

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου ἡ μουσική ἐκμυστήρευση τῆς δεσποινίδος μοιάζει με το <<εὐτράπελο τραγούδι>> που ἡ ἐμπνευση φέρνει στο μυαλό του ποιητικοῦ ἥρωα του Σολωμοῦ. Ἀλλά ὅμως εἶναι πολύ πιθανόν με τῆ <<ροῦσα>> ὁ Εγγονόπουλος να υπονοεῖ τήν "Ξανθούλα"<sup>253</sup> του Σολωμοῦ:

"[...]  
Δέν κλαίγω τή βαρκούλα  
Μέ τά λευκά πανιά,  
Μόν' κλαίγω τήν Ξανθούλα  
Μέ τά ξανθά μαλλιά".

Το μοτίβο τῆς ξανθιάς γυναίκας που συνδέεται με τῆ θάλασσα το συναντάμε και στήν ποίηση του Ἀριστοτέλη Βαλαωρίτη με το ποίημα "Ξανθούλα"<sup>254</sup>:

"[...]  
>>Δέν εἶν' ὀλόξανθη σάν τά μαλλιά μου;  
Δέν εἶν' ὁ κόρφος μου σάν τόν ἀφρό;  
Μέσα στά μάτια μου τά γαλανά μου,

---

<sup>251</sup> Διονυσίου Σολωμοῦ, *Ἄπαντα*, τόμ. δεύτερος, *Πεζά και Ἰταλικά*, Ἰκαρος, Αθήνα 1993, σελ. 168.

<sup>252</sup> Διονυσίου Σολωμοῦ, *Ἄπαντα*, τόμ. δεύτερος, Παράρτημα, *Ἰταλικά (Ποιήματα και Πεζά)*, Ἰκαρος, σελ. 62.

<sup>253</sup> Διονυσίου Σολωμοῦ, *Ἄπαντα Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, επιμ. Λίνου Πολίτη, Ἰκαρος, σελ. 67.

<sup>254</sup> Ἀριστοτέλης Βαλαωρίτης, *Ποιήματα και Πεζά*, τόμ. Β, Ἰκαρος, Αθήνα 1981, σελ. 175.

δέν έχω κύματα, τάφο, ούρανό;"

Ο Δανιήλ Ι. Ιακώβ<sup>255</sup> εντοπίζει κριτήρια διακειμενικότητας και συσχετίζει το εγκιβωτισμένο τραγούδι του Εγγονόπουλου με δεύτερη στροφή από την <<Τρελή μάνα<sup>256</sup>>> του Σολωμού:

"Τώρα πού άνοιγεται  
Κάθε καρδιά  
Στή λύπη, ακούσετε  
Μιάν ιστορία,  
Πού τήν αισθάνονται  
Τά σωθικά"

Στοιχείο διακειμενικότητας, εκτός από τη ρυθμική εκφορά των στίχων και τη λέξη <<σωθικά>>, θεωρεί και το χρονικό προσδιορισμό της αφηγηματικής δράσης (μεσάνυχτα), κοινό και στα δυο ποιήματα. Ο Σολωμός στην πρώτη και την τέταρτη στροφή αντίστοιχα γράφει:

"Τώρα πού ή ξάστερη  
Νύχτα μονάχους  
Μās ηῦρε απάντεχα...  
[...]  
Όταν μεσάνυχτα  
Καταβουῖζουν  
Οί άνεμοι..."

Κατά την προσωπική μας άποψη τα δυο κείμενα παρουσιάζουν αναλογίες (ρυθμικές, ρηματικές) αλλά εντάσσονται σε διαφορετικά συμφραζόμενα, γι' αυτό και προσλαμβάνουν διαφορετική νοηματοδότηση. Στο κείμενο του Εγγονόπουλου η αφηγηματική δράση τοποθετείται στα πλαίσια μιας χρονικής μεταφυσικής, ενώ η υφέρπουσα δραματικότητα εντάσσεται στο υφολογικό πεδίο της παρωδίας. Θα παρατηρήσουμε όμως ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου επικοινωνεί διακειμενικά περισσότερο με την <<Ξανθούλα>> και την <<Αγνώριστη>> από τα ποιήματα της πρώτης πενταετίας (1918-1923) του Σολωμού και λιγότερο με τα υπόλοιπα. Τα δύο αυτά ποιήματα του Σολωμού έχουν κατ'επίφαση ερωτικό χαρακτήρα, γεγονός που

---

<sup>255</sup> Περιοδ. *Εντευκτήριο*, ό. π., σελ. 42.

<sup>256</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος, *Ίκαρος*, σελ. 174 -175.

το είχε κατανοήσει ο Νίκος Εγγονόπουλος. Γι' αυτό θα λέγαμε ότι η παρωδιακή προφάνεια του ποιητικού του κειμένου έχει προσχηματικό χαρακτήρα.

\* \* \*

Τις συνθήκες υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος περιγράφει με παρωδιακή διάθεση ο Εγγονόπουλος στο ποίημα "Τελ-Αβίβ"<sup>257</sup> (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν). Η "Ελεωνόρα" και εδώ λειτουργεί ως μετωνυμία της ποίησης: "ή Έλεωνόρα / ή χρυσή κόρη / έπαιζε άρπα / μέ τά ώραία / λευκά της / χέρια". Στην ποίηση του Εγγονόπουλου η γυναικεία μορφή παραπέμπει σε κάποιο πρόσωπο αλλά τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την ίδια την ποιητική τέχνη. Στο ποίημα αυτό η ποιητική διαδικασία περιγράφεται ως μουσική διαδικασία και αποδίδεται με τη λειτουργία της άρπας, ενός μουσικού οργάνου διάστικτου από ρομαντικούς συμβολισμούς. Ταυτόχρονα περιγράφεται μια μουσική χωρίς τη διακριτική ουσία του ήχου, άρα και μια ποίηση χωρίς λόγο: "άπό τήν άρπα / όμως / δέν άκουγότανε / ήχος κανείς". Η μουσική έβγαινε από τα μάτια και τα μαλλιά αυτής της γυναίκας: "όλη ή μουσική / ήτανε / μέσα / στά έμορφα της μάτια / ανάμεσα / στά πράσινά της μαλλιά". Οι ήχοι της σιωπηλής άρπας μεταμορφώθηκαν σε λέξεις- πράγματα με πλήρες υπερρεαλιστικό φορτίο: "άπό τήν άρπα / όμως / βγήκαν / τό ένα κατόπιν τοῦ άλλου / ένα πουλί // μιά πλάκα πράσινο σαπούνι / κι' ένα σίδερο / τοῦ σιδερώματος / - άπ' τά κοινότατα- / αττά άκριβώς / πού οί Ζυγιώται / όνομάζουν / έν ώρα καταιγίδος / Ags Amantis". Στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου υπάρχουν ποιητικοί όροι με κοινούς συμβολισμούς. Πρόκειται για λέξεις-σύμβολα στην υπερρεαλιστική ποίηση (πουλί, πλάκα σαπούνι, σίδερο σιδερώματος) ετερόκλητα και ασύνδετα μεταξύ τους αλλά που εισάγουν και καθιερώνουν το παράλογο ως υπερρεαλιστική ποιητική αρχή. Παράλληλα όμως μας επιτρέπουν να αναζητήσουμε ίχνη μιας εσωτερικής διακειμενικότητας από το έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Αναφέρουμε χαρακτηριστικούς στίχους από άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής:

"άν στή θέση τής / άόρατης / αιολικής άρπας πού μου χρησιμεύει/ γιά κεφάλι / είχα μιά τετράγωνη πλάκα / πράσινο σαπούνι / έτσι πού ν' άκουμπά / άπαλά / ή μιά της άκρη / ανάμεσα στους δυό μου ώμους"

(Το καράβι του δάσους)<sup>258</sup>

<sup>257</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 21.

<sup>258</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν", *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 33

Αλλά και η <<μεταφυσική μουσική κόρη>> που αναφέρεται στους επόμενους στίχους του ίδιου ποιήματος μοιάζει με την "Ελεωνόρα τή χρυσή κόρη πού Ξπαιζε ἄρπα μέ τά λευκά της χέρια".

Στο ποίημα (Τελ - Αβίβ) η τοπωνυμική αναφορά "Ζυγιώται" συνδέεται πραγματολογικά με τους υπόλοιπους όρους και δημιουργεί μέσα από χιουμοριστικά πλαίσια ένα ερμηνευτικό δεδομένο. Με αφορμή ένα χειρόγραφο σημείωμα του Ιανού Λάσκαρι, που βρέθηκε γραμμένο σε γεωγραφικό του έργο στην Αυτοκρατορική Βιβλιοθήκη της Βιέννης και που αναφέρεται ότι οι Ζυγιώται (κάτοικοι της επαρχίας Ζυγού της Πελοποννήσου) ζούσαν στην πόλη Λουπίη της Βαλτικής Θάλασσας, άρχισε μια επιστημονική συζήτηση ανάμεσα σε Έλληνες και Γερμανούς επιστήμονες τόσο σχετικά με την ακριβή θέση της πόλης Λουπίη όσο και με την πραγματική καταγωγή των Ζυγιωτών που ζούσαν σ' αυτήν. Ο Εγγονόπουλος προφανώς συσχετίζει με σαφή παρωδιακή πρόθεση το μύθο της "Ελεωνόρας" με τις επιστημονικές συζητήσεις για την καταγωγή των Ζυγιωτών. Κοινό στοιχείο αποτελεί επικοινωνία, το παράδοξο της επικοινωνίας των ανθρώπων και των πολιτισμών αλλά και η παρωδιακή διάθεση του ποιητή. Η αναφορά στην "Ελεωνόρα" και η πιθανή συσχέτιση επιβεβαιώνονται από το ερωτικό περιεχόμενο και το συμβολισμό που εμπεριέχει η λατινική φράση του τελευταίου στιχικού υποσυνόλου. Το "Ars Amantis" πρέπει να παραπέμπει στο "Ars amatoria", την "Ερωτική τέχνη", του Οβίδιου ή να αποτελεί μετωνυμία του "Ars poetica" του Οράτιου. Στους στίχους του Εγγονόπουλου διακρίνουμε και αυτοαναφορικές αιχμές, καθώς το έργο και η ζωή του παρουσιάζει αντιστοιχίες με το έργο και τη ζωή του ποιητή Οβίδιου. Το "Ars amatoria"<sup>259</sup> είναι μια πνευματώδης διατριβή για την τέχνη της αποπλάνησης και της ερωτικής πλεκτάνης. Όμως αυτό υπήρξε και η βασική αιτία για την εξορία του ποιητή σε απομακρυσμένη περιοχή της αυτοκρατορίας, την πόλη Τόμιν (σημερινή Κονσταντζα) της Μαύρης Θάλασσας (8 μ. χ.). Ο Οβίδιος κατηγορήθηκε έμμεσα ότι με το έργο του υπονόμει το πρόγραμμα των ηθικών μεταρρυθμίσεων του Αυγούστου και στρεφόταν ενάντια στο πνεύμα πουριτανισμού της εποχής. Τα ερωτικά του έργα (Amores, Ars amatoria και Remedia amoris) τον καθιερώνουν σαν ένα από τους μεγαλύτερους ερωτικούς ποιητές. Ο Εγγονόπουλος, όπως και ο Οβίδιος, νιώθει σαν ένας εραστής των λέξεων και της τέχνης του λόγου. Είναι και οι δύο εραστές της ποίησης. Ο αισθησιακός τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τις λέξεις ο Εγγονόπουλος και η ηδονή που ένιωθε στην πράξη της ποιητικής δημιουργίας είχαν τα χαρακτηριστικά ενός εραστή. Την ίδια αίσθηση προκαλούν και την ίδια εικόνα σχηματίζει ο αναγνώστης των ποιητικών κειμένων του Οβίδιου.

<sup>259</sup> Οβίδιου, *Ερωτική Τέχνη*, μτφρ. επιμ. Θεόδωρος Παπαγγελής, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

Η παρωδία στο έργο του Εγγονόπουλου υπερβαίνει τα όρια της ποιητικής τεχνικής και αναδεικνύεται σε θεμελιώδη ερμηνευτική σταθερά που διέπει όλο το φάσμα των σημασιολογικών υποδηλώσεων των ποιητικών του κειμένων. Ο υπερρεαλιστής ποιητής χρησιμοποιεί την παρωδία για να αποφύγει τη μονοδιάστατη προσέγγιση της πραγματικότητας. Πολλές φορές όμως η παρωδία λειτουργεί και ως λανθάνουσα πρόθεση καλυπτόμενη από το ρητορικό και σημασιολογικό εύρος άλλων αναλυτικών κατηγοριών. Η ιστορικότητα, για παράδειγμα ή η αυτοαναφορικότητα που προβάλλονται και διαπλέκονται στον κειμενικό ορίζοντα, σε ορισμένες περιπτώσεις αφήνουν να λειτουργήσει υπόγεια και ο μηχανισμός της παρωδίας στη θεμελίωση του ποιητικού μηνύματος. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί την τεχνική της παρωδίας ως μέσου διακειμενικής επικοινωνίας που του επιτρέπει να τεκμηριώσει τη θεωρητική αρχή για την ενότητα και τη συνέχεια στην ποίηση. Ταυτόχρονα επικαλείται και αναπαράγει ονόματα, κείμενα ή γεγονότα με στόχο τη διάμορφωση του πλαισίου μέσα στο οποίο θα αναδειχθούν τα σύμβολα της δικής του προσωπικής μυθολογίας. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα "Αμαζόνες"<sup>260</sup> από την πρώτη συλλογή του ποιητή:

"Η <<ώραία Μαρίκα ή Πολίτισσα>> ήτο ή μόνη άναδεκτή του / Πάπα Ίννοκεντίου του VIII. Αύτός ήτο τότε μικρό παιδί, ίσως / μάλιστα και νά μήν είχε γεννηθή άκόμη. Έκεινή ήτο ήδη παν- / δρεμένη, σύζυγος του έξ ήγεμονικού οίκου Άρτάβαζου Σφυρι- / κτρόπουλου, άνεψιού - έπ' άδελφή- του Νώε. Όμως, τό έγ- / κλημα τουτο δέν ήμποροΰσε νά μείνη χωρίς σκληράν τιμωρίαν, / προς παραδειγματισμόν.[...]"

Η παρωδία υπηρετεί την πρόθεση του υπερρεαλιστή Εγγονόπουλου να αποστασιοποιηθεί από την παραδοσιακή ποιητική δημιουργία και να αναγάγει τη διαυρωτική λειτουργία του χιούμορ σε μέσο υπονόμησης των αρχών και των αξιών που διέπουν όχι μόνο την τέχνη αλλά και γενικότερα την κοινωνική συμπεριφορά. Η αφήγηση τέμνει και συζεύγει το χώρο με το χρόνο. Καταργεί τη σύμβαση του χρόνου με υπερβάσεις και αναπροσδιορισμούς. Στο βάθος όμως διαγράφεται ο ιστορικός <<μύθος>> που αποτελεί σημείο εκκίνησης των καινούργιων αφηγηματικών δεδομένων. Εστιακό κέντρο του <<μύθου>> αποτελεί <<τό έγκλημα>>, ασαφές και άρρητο στο ποίημα αλλά επαρκές για την αναγωγική λειτουργία της αφήγησης και τη συσχέτισή της με υπονοούμενο ιστορικό γεγονός.

<sup>260</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 45.



Τα πρόσωπα αποβάλλουν το ιστορικό ή το μυθικό τους φορτίο και ο ποιητής επανατοποθετεί τη δράση τους σε ένα απροσδιόριστο αφηγηματικό παρόν. Τα περισσότερα είναι ιστορικά προσδιορισμένα αλλά η ιστορικότητά τους δε δεσμεύει το ποιητικό μήνυμα. Η ιστορικότητα του ονόματος του Αρτάβαζου<sup>261</sup> στο πλαίσιο της παρωδίας μπορεί να υπονομεύεται και τελικά να αναιρείται από το επίθετο <<Σφυρικτρόπουλος>> αλλά προλαβαίνει να δώσει το ιστορικό του στίγμα και να οριοθετήσει το περίγραμμα του ιστορικού βάθους της αφήγησης. Η χρονολογία του θανάτου του (31 π. χ.) από τους Ρωμαίους είναι συνδεδεμένη και με άλλα σημαντικά γεγονότα, όπως τη ναυμαχία στο Άκτιο και την καταστροφή του ενωμένου στόλου του Αντώνιου και της Κλεοπάτρας από τον Οκταβιανό. Η διαπίστωση αυτή μας επιτρέπει να πραγματοποιήσουμε και άλλες αναγωγικές συνδέσεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στις στοχεύσεις του ποιητή περιλαμβάνεται και η απευθείας ταύτιση ποιητικών και ιστορικών προσώπων. Στο πλαίσιο της ποιητικής αφήγησης τα πρόσωπα του ποιήματος αποποιούνται την καταγεγραμμένη <<ιστορική>> τους ταυτότητα και αποκτούν ευρύτερους συμβολισμούς. Η επιδιωκόμενη ανακολουθία της αφήγησης και η καταχρηστική συμμετοχή των προσώπων στην κατασκευή του ποιητικού μύθου προδίδουν διάθεση ειρωνείας απέναντι στα ιστορικά γεγονότα και πρόθεση παρωδίας απέναντι στα ιστορικά ή λογοτεχνικά κείμενα που αναφέρονται σ' αυτά. Σ' αυτά τα συμπραζόμενα μπορούν να ενταχθούν και οι επόμενοι σίχοι:

"Πράγματι, άμέσως από τῆς ἐπομένης, / ἐδόθη διαταγή εἰς ἱκανόν ἀριθμόν πλοίων  
νά πλεύσουν ἔσπευ- / σμένως πρός τὰς Καναρίους Νήσους καί τὰς νήσους Φίτζιϊ./  
μέ σκοπόν νά περισυλλέξουν ὅσον τό δυνατόν περισσοτέ- / ρας νεφέλας, χειμερινά  
ψεύδη, λησμονημένας ἀναμνήσεις, / θανάσιμα ἁμαρτήματα καί βελόνας  
φωνογράφου, ἴσως ἀγγλι- / κῆς κατασκευῆς. Τά περὶ οὗ ὁ λόγος πλοῖα ἦσαν ἐν ὄλῳ  
7 τόν / ἀριθμόν, δηλα δὴ : 4 σακολέβες, 12 πρεγαντίνια, 2 βασιλικοί / ντονανμάδες  
καί μία πεθαμένη ἀρρεβονιαστικιά".

Δρώσα μονάδα της ποιητικής αφήγησης αναδεικνύεται ο <<στόλος>>, ο οποίος καλείται να αναλάβει δράση τιμωρώντας προς παραδειγματισμό τους ενόχους του προαναφερθέντος εγκλήματος. Ο στόλος, μην ξεχνάμε, λειτουργεί και ως <<ιστορικός>> πρωταγωνιστής της αφήγησης, εφόσον με αυτόν συμμετείχαν

<sup>261</sup> Ο Αρτάβαζος ο Β', πρόσωπο που υπονοείται στο ποίημα, ήταν βασιλιάς της Μεγάλης Αρμενίας από το 56 έως το 34 π. χ. Το 34 π. χ. αρνήθηκε να πάρει μέρος στην εκστρατεία της Ρώμης εναντίον των Πάρθων, με αποτέλεσμα την εισβολή των Ρωμαίων στην Αρμενία το 34 π. χ. και τη σύλληψή του. Οι Ρωμαίοι τον μετέφεραν στην Αίγυπτο και τον θανάτωσαν τρία χρόνια αργότερα το 31 π. χ.

και οι δυο πλευρές στο πραγματικό γεγονός. Στο σημείο αυτό, όμως, ενεργοποιείται ο διακειμενικός μηχανισμός παραγωγής του ποιητικού μηνύματος, ο οποίος στηρίζεται μεν σε εξωκειμενικά, ιστορικά κυρίως συμφραζόμενα αλλά ουσιαστικά παραπέμπει σε κείμενα με κοινή θεματολογική προέλευση, όπως για παράδειγμα, το "Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον", το ποίημα "Το 31 π. χ. στην Αλεξάνδρεια", το "Εν δήμῳ της Μικρᾶς Ασίας" ή ακόμη το "Καισαρίων" ή το "Αλεξανδρινοί βασιλείς" του Κωνσταντίνου Καβάφη. Στο σύνολό της η διακειμενική <<ενσωμάτωση>> στηρίζεται, σύμφωνα με την πρόταση του Laurent Jenny<sup>262</sup>, στη σημασιολογική αρχή της <<μετωνυμικής ισοτοπίας>>, γιατί τα συγκεκριμένα ποιήματα παρουσιάζουν εκ των προτέρων σημασιολογική συγγένεια με το καινούργιο κείμενο. Παράλληλα ενεργοποιείται και ο μηχανισμός της παρωδίας που ξεκινάει από τον ασύνδετο νοηματικά και παραπλανητικό τίτλο (Αμαζόνες) και καταλήγει στην υπαινικτική αλλά εμφανή αναφορά του τουλάχιστον στο πρώτο καβαφικό κείμενο:

"Σάν Ξεαφνα, ὦρα μεσάνυχτ', ἀκουσθεῖ  
ἀόρατος θίασος νά περνᾷ  
μέ μουσικές ἑξαίσιες, μέ φωνές -  
τήν τύχη σου πού ἐνδίδει πιά, τά ἔργα σου  
πού ἀπέτυχαν, τά σχέδια τῆς ζωῆς σου  
πού βγήκαν ὅλα πλάνες, μή ἀνοφέλετα θρηνήσεις".  
[...] (Ἀπολείπειν ὁ Θεός Ἀντώνιον)<sup>263</sup>

Η τύχη που ενδίδει, τα έργα που απέτυχαν και τα σχέδια που βγήκαν όλα πλάνες, στον Καβάφη συστοιχούν μετωνυμικά με "τις νεφέλες, τα χειμερινά ψεύδη, τις λησμονημένες αναμνήσεις, τα θανάσιμα αμαρτήματα και τις βελόνες φωνογράφου", στον Εγγονόπουλο. Ακόμη περισσότερο τα ψεύδη με σημείο εκκίνησης τον ιστορικό πυρήνα του γεγονότος διαγράφουν τη ρητορική τους τροχιά και εντάσσονται στα συμφραζόμενα της καβαφικής ποίησης:

"Ἀπ' τήν μικρή του, στά περίχωρα πλησίον, κόμη,  
καί σκονισμένοι ἀπό τό ταξεῖδι ἀκόμη

ἔφθασεν ὁ πραγματευτής. Καί <<Λίβανον!>> καί <<Κόμμι!>>  
<<Ἄριστον Ἴλαιον!>> <<Ἄρωμα γιά τήν κόμη!>>

---

<sup>262</sup> Laurent Jenny, *ό.π.*, σελ. 92.

<sup>263</sup> Κ. Π. Καβάφη, *Άπαντα*, τόμ. Ι, Ίκαρος, 1978, σελ. 20.

στούς δρόμους διαλαλεῖ. Ἄλλ' ἢ πιό μεγάλη ὄχλοβοή,  
κ' ἢ μουσικῆς, κ' ἢ παρελάσεις ποῦ ἀφίνουν ν' ἀκουσθεῖ.

Τό πλῆθος τόν σκουντᾶ, τόν σέρνει, τόν βροντᾶ.  
Κι ὅταν πιά τέλεια σαστισμένος, Τί εἶναι ἡ τρέλλα αὐτή ; ρωτᾶ,

ἓνας τοῦ ρίχνει κι αὐτουνοῦ τήν γιγαντιαία ψευτιά  
τοῦ παλατιοῦ - ποῦ στήν Ἑλλάδα ὁ Ἀντώνιος νικᾷ".  
(Το 31 π. χ. στην Αλεξάνδρεια)<sup>264</sup>

Λέξεις με μετωνυμικό περιεχόμενο που θυμίζουν ακόμη και τα θεατρικά λόγια του Αλεξανδρινού πλῆθους για τον Καισαρίωνα, το γιο της βασίλισσας Κλεοπάτρας:

Αὐτόν τόν εἶπαν πιότερο ἀπό τούς μικρούς,  
αὐτόν τόν εἶπαν Βασιλέα τῶν Βασιλέων

Οἱ Ἀλεξανδρινοί ἔννοιωθαν βέβαια  
πού ἦσαν λόγια αὐτά καί θεατρικά".  
(Ἀλεξανδρινοί βασιλεῖς)<sup>265</sup>

Ἡ Φιλοκίπρου<sup>266</sup> παρατηρεῖ ὅτι στο ποίημα "Αμαζόνες" θεματοποιεῖται ὁ αποπροσανατολισμός του λόγου κατά τη διάρκεια της ἀφήγησης μιας ιστορίας. Ὁ Εγγονόπουλος χρησιμοποιεῖ το λόγο και για να κατασκευάσει την ιστορία ἀλλά ταυτόχρονα και να την υπονομεύσει μέσω της παρωδίας. Και αὐτό το πετυχαίνει με το διακειμενικό πλαίσιο στήριξης της ποιητικῆς πρόθεσης, το οποίο του προσφέρει ἄλλωστε και το υλικό σύνθεσης του ποιητικού μηνύματος. Ὁ αποπροσανατολισμός του λόγου ἢ ἡ παρέκκλιση του στόλου ἀπό την ἀρχική του πορεία ἐνέχει και στοιχεῖα αυτοαναφορικότητας ἢ ὁποία δηλώνεται ρητά στο τέλος του ποιήματος:

"Ὁ στόλος / ἐπέρασε λίαν πρωῖ κάτω ἀπό τά παράθυρά μου. Ἐψαλλε ὕμνον / ὠραιότατον, ἀλλά κάπως θλιμμένον καί μελαγχολικόν. Ἐν- / θυμοῦμαι ἀκόμη καί τώρα, ἀμυδρά βέβαια, τόν σκοπόν : ἦτο / πολύ ἀνώτερος ἀπό χτύπημα κουδουνιοῦ, ἀλλά πάντως κατώ- / τερος ἀπό σκούπα".

<sup>264</sup> Κ. Π. Καβάφη, *Άπαντα*, τόμ. ΙΙ, ὁ. π., σελ. 41.

<sup>265</sup> Κ. Π. Καβάφης, ὁ. π., τόμ. Ι, σελ. 35.

<sup>266</sup> Ἑλλη Φιλοκίπρου, *Λόγια και ιστορίες ἀπό το χωριό των ποδηλάτων*, Δίαυλος, Αθήνα 1996, σελ. 98.

Αυτή η δραστηριότητα του στόλου (λόγος, μουσική) είναι στην πραγματικότητα και η μεταμορφωτική λειτουργία της ποίησης της οποίας αποδέκτης και κοινωνός γίνεται το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Ο <<στόλος>> παραπέμπει στον <<ἀόρατο θίασο>> του Κωνσταντίνου Καβάφη και ο <<ὕμνος ο ὠραιότατος>> που διαβάζουμε στον Εγγονόπουλο είναι ίδιος με τις <<μουσικές ἐξαισίες>> του Καβάφη. Ὅσο για τα <<παράθυρα>> αποτελούν μέρος της σκηηνικής διάστασης του χώρου, όπως αποτυπώνεται και στα δυο ποιήματα και ενισχύουν ακόμη περισσότερο τη διακειμενική τους επικοινωνία.

"Σάν ἔτοιμος ἀπό καιρό, σά θαρραλέος,  
σάν πού ταιριάζει σε πού ἀξιόθνηες μιά τέτοια πόλι,  
πλησίασε σταθερά πρὸς τό παράθυρο,  
κι ἄκουσε μέ συγκίνησιν, ἀλλ' ὄχι  
μέ τῶν δειλῶν τά παρακάλια καί παράπονα,  
ὡς τελευταία ἀπόλαυσι τούς ἦχους,  
τά ἐξαισία ὄργανα τοῦ μυστικοῦ θιάσου,  
κι ἀποχαιρέτα την, τήν Ἀλεξάνδρεια πού χάνεις".  
(Ἀπολείπειν ὁ Θεός Ἀντώνιον)<sup>267</sup>

Στον Καβάφη τα λεξήματα: "τύχη-ἐνδίδει, ἔργα-ἀπέτυχαν, σχέδια-πλάνες" εισάγουν στο θέμα της ἥττας και του αναπόφευκτου τέλους, ενώ στον Εγγονόπουλο τα λεξήματα: "νεφέλας, χειμερινά ψεῦδη, λησμονημένες ἀναμνήσεις, θανάσιμα ἁμαρτήματα και βελόνας φωνογράφου" συνιστοῦν λεκτικές υποδηλώσεις της προσωπικής διάψευσης, της ματαιωμένης δυνατότητας του υποκειμένου να ορίσει το παρόν μέσα ἀπό το παρελθόν. Πολλά ἀπό τα θεματικά στοιχεία του καβαφικού ποιήματος εμπεριέχονται υπαινικτικά και στο ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου. Ο τελευταίος εγκολπώνεται τους καβαφικούς υπαινιγμούς συμφύροντας την ιστορική πραγματικότητα με τη βιωμένη εμπειρία. "Πλοία, νεφέλες, ψεῦδη, αρρεβωνιαστικά" μέσα ἀπό τους μετωνυμικούς συμβολισμούς τους εμπλέκονται σε ἓνα παιχνίδι μνήμης και υποσυνείδητων συνειρμών που ἔχει σκοπό να καταργήσει τους συμβατικούς μηχανισμούς της αφήγησης και να προκαλέσει με την υπερρεαλιστική του τόλμη. Η αυτοαναφορικότητα στοιχειοθετείται ἀπό την πρωτοπρόσωπη γραφή (Ἐνθυμοῦμαι ἀκόμη...) ἀλλά και αἴρεται ἀπό την υπονομευτική προσαγωγή του σαρκασμοῦ και της παρωδίας (ἦτο πολύ ἀνώτερος ἀπό κτύπημα κουνουνιοῦ, ἀλλά πάντως κατώτερος ἀπό σκούπα). Η ρηματική εκφορά της καταληκτικής περιόδου (Ἐνθυμοῦμαι, ἦτο) τέμνει το χρόνο σε παρόν

<sup>267</sup> Κ. Π. Καβάφη, ὁ. π., τόμ. Ι, σελ. 20.

και παρελθόν οριοθετώντας την αφήγηση στα πλαίσια δραματικού παρόντος και ιστορικού παρελθόντος. Στον Εγγονόπουλο η αφήγηση εξελίσσεται παραγωγικά, ξεκινάει δηλαδή με γενικευτικές αναφορές στα πλαίσια ενός αφηγούμενου γεγονότος και καταλήγει σε ατομικούς προσδιορισμούς στα πλαίσια μιας αυτοαναφοράς. Χρησιμοποιεί, όμως, σε όλη της τη διάρκεια την τεχνική του αυτοματισμού που ενισχύει την πρόθεση της αυτοαναφοράς μέσα από την οπτική και τη λειτουργικότητα της παρωδίας.

\* \* \*

Η παρωδία ως μεθοδολογική και υφολογική αρχή ενταγμένη στη διαδικασία της διαλεκτικής συγκρότησης του κειμένου δίνει μια άλλη διάσταση στην αυτοαναφορά αποκαλύπτοντας παράλληλα την πολυμορφία των κριτηρίων της ποιητικής έμπνευσης. Ο Εγγονόπουλος επιστρατεύει την παρωδία όχι μόνο για να ενδυναμώσει την τροπικότητα του ποιητικού του λόγου αλλά και για να διευρύνει τα όρια του επικοινωνιακού στοχασμού και της διαλογικής επικοινωνίας με άλλους ποιητές. Προς την κατεύθυνση της διπλής στόχευσης, δηλαδή της παρωδιακής αυτοαναφοράς και του διαλόγου θα πρέπει να στραφούμε και να αναζητήσουμε τα όρια της ερμηνείας, το στίγμα των σημασιολογικών εκδοχών που παρουσιάζει το ποίημα του Εγγονόπουλου "Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου"<sup>268</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδάκες". Ο Εγγονόπουλος παραθέτει ως υπότιτλο του ποιήματος στροφικό δίστιχο από τη "Σταδιοδρομία" του Κώστα Καρυωτάκη: "Κλεαρέτη Δίπλα - Μαλάμου / και δίπλα σ' αυτό τ' όνομά μου". Με την υπόμνηση των καρυωτακικών στίχων ο Εγγονόπουλος θέτει εξερχής ζήτημα <<παρακειμενικότητας>><sup>269</sup> και επιχειρεί να καταστήσει σαφή από την αρχή την καταγωγή της παρωδιακής αυτοαναφοράς. Η αυτοαναφορικότητα του Εγγονόπουλου εντάσσεται στην επιθυμία αποτύπωσης των συμφραζομένων (αυτοσαρκασμός, πικρή ειρωνεία) της καρυωτακικής ποιητικής αναφοράς. Η πρόθεση στην πορεία μεταβάλλεται σε επιθυμία διαφοροποίησης ή κριτικής ματιάς του νεότερου προς τον παλαιότερο ποιητή. Η αναφορά του Εγγονόπουλου στο όνομα της μεσοπολεμικής Ελληνίδας ποιήτριας γίνεται, επειδή αποτελεί μέρος των συμφραζομένων της καρυωτακικής ποίησης αλλά και επειδή συνδέεται μέσω της καταγωγής της (γεννήθηκε στην Πρέβεζα) με το ομώνυμο ποίημα του Κ. Καρυωτάκη.

Η <<Πρέβεζα>>, λοιπόν, του Κ. Καρυωτάκη και όχι η αυτοσαρκαστική <<Σταδιοδρομία>> βρίσκεται ενδυνάμει σε θέση <<υποκειμένου<sup>270</sup>>> με το

<sup>268</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, σελ. 90.

<sup>269</sup> Gérard Genette, *ό. π.*, σελ. 10.

<sup>270</sup> Gérard Genette, *ό. π.*, σελ. 7-8.

ποίημα του Ν. Εγγονόπουλου. Είναι γεγονός ότι ο Εγγονόπουλος σε ένα μεγάλο μέρος της ποιητικής του παραγωγής φαίνεται να είναι ιδιοσυγκρασιακά επηρεασμένος, στη βάση της κοινής εμπειρίας (υπαρξιακά αδιέξοδα, εχθρική αντιμετώπιση, επικρίσεις), από το νεορομαντικό ομότεχνό του. Όμως αυτό που εντυπωσιάζει σε πολλά ποιήματά του είναι η προσπάθεια αποχρωματισμού όχι τόσο από το αισθητικό στίγμα της νεορομαντικής ποίησης όσο από τη κοσμοθεωρητική οπτική, από τον τρόπο προσέγγισης των βιοτικών προκλήσεων. Στο ποίημα που εξετάζουμε ο Εγγονόπουλος διαλέγεται με τον Κώστα Καρυωτάκη. Ο Εγγονόπουλος αντιλαμβάνεται τον τραυματικό ορισμό της ύπαρξης όχι ως άρνηση ή παραίτηση (αν και δεν είναι λίγες οι στιγμές που νιώθουμε ότι οι αντιστάσεις του κάμπτονται) αλλά ως την απόλυτη κατάφαση απέναντι στη ζωή. Αυτό, άλλωστε που αποτελούσε και το αισιόδοξο μήνυμα του υπερρεαλισμού, θα λέγαμε ότι είναι και το ιδεολογικό περίγραμμα του ποιήματος. Όσον αφορά την παρωδία και το σημείο από το οποίο εκπορεύεται, αυτό θα λέγαμε ότι σχετίζεται με το πρόβλημα της ποιητικής υστεροφημίας που θέτουν ο τίτλος και ο υπότιτλος του ποιήματος, οπότε και μετατρέπεται σε αυτοσαρκασμό, αλλά και με το σύνολο της ποίησης του Καρυωτάκη και το πρόβλημα της πρόσληψης της πραγματικότητας που έθεσε, οπότε και παίρνει τα χαρακτηριστικά μιας υπόγειας αλλά διαβρωτικής κριτικής στάσης. Ας επιχειρήσουμε όμως μια συγκριτολογική παρουσίαση των δύο ποιημάτων.

Πρώτα θα παρατηρήσουμε ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου ελάχιστα φέρνει στο νου την υπερρεαλιστική του καταγωγή. Αναπτύσσεται σε επτά άνισες μεταξύ τους στροφικές ενότητες και έχει τα χαρακτηριστικά μιας ταξιδιωτικής εμπειρίας με εικόνες που πλαισιώνουν τη μνήμη του ποιητή αντλημένες από προγενέστερες επισκέψεις και περιδιαβάσεις του στο συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο<sup>271</sup> Η πρώτη ενότητα προσδιορίζει τη χρονικότητα (επανάληψη) και τη διαδικασία της επαφής του ποιητή με το χώρο (καράβι, Πρέβεζα). Οι στίχοι του Εγγονόπουλου: "Όταν μέ πάη ό καπετάν 'Ηράκλης / μέ τό καράβι του / στήν Πρέβεζα" συγκροτούνται συνειρμικά μετατρέποντας σε αυτοσαρκασμό το σαρκασμό των στίχων του Κ. Καρυωτάκη από την <<Πρέβεζα>>:

"Φτάνει τό πλοίο. Ύψωμένη σημαία.

Ίσως έρχεται ό κύριος Νομάρχης".

---

<sup>271</sup> Από την Πρέβεζα καταγόταν η σύζυγος του ποιητή Λένα Εγγονοπούλου, γεγονός που εξηγεί σε κάποιο βαθμό τις εννοούμενες συχνές επισκέψεις του ποιητή στην πόλη αυτή. Βλέπε: Περιοδ. Χάρτης, 25-26, σελ. 239.

Η αφήγηση στηρίζεται στην αποτύπωση διαδοχικών εικόνων που συλλαμβάνει οπτικά το υποκείμενο από την άφιξή του στο λιμάνι και την είσοδό του στο κάστρο μέχρι το εσωτερικό της πόλης. Η εντύπωση όμως που αποκομίζει είναι διαφορετική από εκείνη που έχει δώσει στα κείμενά του ο Καρυωτάκης. Η πόλη στον Εγγονόπουλο περιγράφεται παραστατικά, με εικόνες που σφύζουν από ζωή, πολύ διαφορετική από την αποπνέουσα θάνατο και ερήμωση εικόνα της πόλης στην ποίηση του Κ. Καρυωτάκη. Στις ενδιάμεσες στροφές ο Εγγονόπουλος γράφει: "ή πόρτα ή σκοτεινή τοῦ κάστρου / πού ὀδηγᾷ ἀπ' τό λιμάνι / στόν κεντρικό τό δρόμο / μέ τό ρολοῖ καί τόν πύργο // τό σμάρι τό πολύχρωμο / οἱ γύφτισσες // οἱ φοῦρνοι πού λαμπροφωτίζουνε / στά βάθεια / τῶν σκοτεινῶν μαγκυπειῶν / καί τά χρυσά καρβέλια ὀρθά σειρές στημένα / στά μακρυνά πάταρα / στίς χαμηλές προθήκες / κι' ὄλο τριαντάφυλλα / τριαντάφυλλα παντοῦ / στά περιβόλια / ἀναρριχώμενα στούς φράχτες / φουντωτά στίς γλάστρες / στά κατώφλια // ποῦ εἶναι οἱ κουροῦνες / πού εἶδε ὁ ποιητής; ". Στο ποίημα "Κάθαρσις" αντίθετα του Καρυωτάκη η περιγραφή του κάστρου αλλά και της καθημερινότητας στην πόλη της Πρέβεζας απηχεί ένα άλλο κλίμα, τη γνώριμη αίσθηση των αδιεξόδων και της προσωπικής στάσης ζωής του ποιητή:

"Τό ψωμί τῆς ἐξορίας μέ τρέφει. Κουροῦνες χτυποῦν τά τζάμια τῆς κάμαράς μου. Καί σέ βασανισμένα στήθη χωρικῶν βλέπω νά δυναμώνει ἡ πνοή πού θά σᾶς σαρώσει.

Σήμερα ἐπῆρα τά κλειδιά κι ἀνέβηκα στό ἐνετικό φρούριο. Ἐπέρασα τρεῖς πόρτες, τρία πανύψηλα, κίτρινωπά τείχη, μέ ριγμένες ἐπάλλξεις. Ὅταν βρέθηκα μέσα στόν ἐσωτερικό, τρίτο κύκλο, ἔχασα τά ἴχνη σας. Κοιτάζοντας ἀπό τίς πολεμίστρες, χαμηλά, τή θάλασσα, τήν παδιάδα, τά βουνά, ἐνωθα τόν ἑαυτό μου ἀσφαλῆ. Ἐμπῆκα σ' ἐρειπωμένους στρατῶνες, σέ κρύπτες ὅπου εἶχαν φυτρώσει σικιές καί ροδιές. Ἐφώναζα στήν ἐρημία. Ἐπερπάτησα ὀλόκληρες ὥρες σπάζοντας μεγάλα, ξερά χόρτα. Ἀγκάθια κι ἀέρας δυνατός κολλοῦσαν στά ροῦχα μου. Μέ ἦβρε ἡ νύχτα...".<sup>272</sup>

<sup>272</sup> Κ.Γ. Καρυωτάκη, Ἄπαντα, Ἰκαρος, τόμ. δεύτερος, σελ. 46-47.

Πιο κοντά όμως στο ύφος της καρυωτακικής ποίησης βρίσκεται η εικόνα της Πρέβεζας που δίνει ο ποιητής στο ομώνυμο ποίημά του. Παραθέτουμε τις τρεις πρώτες χαρακτηριστικές στροφές του ποιήματος:

"Θάνατος είναι οί κάργιες πού χτυπιούνται  
στούς μαύρους τοίχους και στά κεραμύδια,  
θάνατος οί γυναίκες πού αγαπιούνται  
καθώς νά καθαρίζουνε κρεμμύδια

Θάνατος οί λεροί, άσήμαντοι δρόμοι  
μέ τά λαμπρά, μεγάλα όνόματά τους,  
ό έλαιώνας, γύρω ή θάλασσα, κι άκόμη  
ό ήλιος, θάνατος μέσα στούς θανάτους.

Θάνατος ό άστυνόμος πού διπλώνει,  
για νά ζυγίσει, μιά <<έλλιπή>> μερίδα,  
θάνατος τά ζουμπούλια στό μπαλκόνι  
κι ό δάσκαλος μέ τήν έφημερίδα. [...]"<sup>273</sup>

Ο Εγγονόπουλος, παρά την παρουσία δύο φορές του επιθέτου <<σκοτεινός>> στο ποίημα (ή πόρτα ή σκοτεινή..., τῶν σκοτεινῶν μαγκιπειῶν) χρωματίζει με ζωντανά χρώματα τις εικόνες, φωτίζει το χώρο με τη λάμψη και την ένταση των χρωματικών αισθήσεων που αναδύουν οι λέξεις (τό σμάρι τό πολύχρωμο, οί φοῦρνοι πού λαμπροφωτίζουνε, τά χρυσά καρβέλια, τριαντάφυλλα άναρριχώμενα στούς φράχτες φουντωτά στίς γλάστρες...). Στα ζουμπούλια του Καρυωτάκη αντιπαραθέτει τα φωτεινά τριαντάφυλλα και στις κάργιες και τις κουρούνες απαντάει με το ερώτημα που θέτει (πού είναι οί κουρούνες / πού είδε ό ποιητής;). Αλλά και τη οριστική απάντηση-θέση στην άρνηση της καρυωτακικής και υποβαθμισμένης εικόνας της Πρέβεζας δίνει ο Εγγονόπουλος στην τελευταία στροφή του ποιήματός του: "έδῶ πρωτο-είδε τό φῶς / ό νέος 'Ηρακλῆς / - μιάς κι' άρχισα μέ τόν 'Ηράκλη - / τό υπερήφανο λιοντάρι / τῆς έλευθεριᾶς / ό Μουτσανᾶς / (ό 'Οδυσσέας 'Ανδροῦτσος). Το ποίημα διαγράφει την κυκλική του πορεία (κάτι άλλωστε που το αναφέρει και ο ίδιος ο ποιητής στον παρένθετο στίχο του) και δίνει επιλογικά μια άλλη διάσταση, ηρωική στον τόπο που δείχνει να τον συνδέουν ισχυροί συναισθηματικοί δεσμοί. Πάντως πριν περάσουμε στην ουσία της καταληκτικής αναφοράς μπορούμε να αναφέρουμε ως ενδυνάμει διακεείμενο του χαρακτηρισμού (ό νέος 'Ηρακλῆς) που συνοδεύει τον ήρωα του Εγγονόπουλου, το

<sup>273</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, ό. π., σελ. 16.



προσιλές και από άλλες αναγνώσεις κείμενο του Φ. Κόντογλου "Ταξείδια"<sup>274</sup> και συγκεκριμένα το κείμενο που αναφέρεται στο "Ανάπλι". Εκεί γράφει:

"Καί πάλε ἀπ' τό μέρος τῶν χριστιανῶν ἕνα τσοῦρμo δλο Ἄνα-  
πλιῶτες, κοσμοξάκουστοι Στρατιῶτες, ὁ Μερκούριος Μπούας, ὁ Μανώλης  
Μόρμορης,  
ὁ Μανώλης Μπλέσης ὁ νέος Ἡρακλῆς...".

Μπορούμε επίσης ανατρέχοντας στη βυζαντινή γραμματεία να εντοπίσουμε παρόμοιο επιθετικό χαρακτηρισμό:

"τότε καί ὁ τύραννος πᾶσαν ὑποψίαν καί φόβον ἀποθέμενος εἰσῆει ἐντός τῆς πόλεως σὺν τοῖς αὐτοῦ μεσάζουσιν καί ἐτέροις σατράπαις, ἔχων ἔμπροσθεν καί ὀπισθεν τοὺς αὐτοῦ δούλους πῦρ πνέοντας, πάντας τοξότας ἑπὲρ τόν Ἀπόλλωνα, νέους Ἡρακλείδας, ὁ εἷς πρὸς δέκα ἀντιπαρατάξασθαι ἔτοιμος".

(Μιχαὴλ Δούκας)<sup>275</sup>

Ἐχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε συνολικά το κείμενο του Κόντογλου, γιατί μας εισάγει σε μια ηρωική ατμόσφαιρα, παρόμοια με αὐτήν που συναντάμε στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Είναι σίγουρο ὅτι λόγω της γνωστής σχέσης δασκάλου-μαθητῆ ανάμεσα στους δυο ζωγράφους, ὁ Εγγονόπουλος γνώριζε πολύ καλά τα κείμενα του δασκάλου του. Με αὐτό το δεδομένο ἡ διακειμενική ἐπικοινωνία μπορεί να λειτουργεῖ ὄχι ὡς ἐκλογικευμένη πρόθεση ἀλλὰ ὡς υποσυνείδητη σύγκληση υφολογικῶν, θεματικῶν ἢ γενικότερα αισθητικῶν χαρακτηριστικῶν. Στο κείμενό του ὁ Κόντογλου παρατηρεῖ το κάστρο του Αναπλίου με τα δικά του μάτια, φαντάζεται τὴν ἔρημη καστροπολιτεία γεμάτη ζωή:

"Περνᾶνε ἀπὸ μπρὸς μου στρατεύματα ἀμέτρητα, οὔλα τὰ ἔθνη, τό καθένα μέ τὰ φλάμπουρα καί τίς ἀρματωσιές του. Τά βράχια καί τὰ κάστρα ἀντι-  
λαλοῦνε ἀπ' τίς τρουμπέτες· τὰ σωθικά τραντάζονται ἀπ' τὰ τούμπανα.  
[...]

Περνᾶνε δίχως νά σώνονται, ἀσκέρι ἀμέτρητο σάν τόν ἄμμο, οὔλο πα-  
λγκαράδες τοῦ παλιοῦ καιροῦ, ἀντρειωμένοι, σημειωμένοι, μ' ἔξη δάχτυλα  
στά χέρια οἱ περισσότεροί τους. [...]"

<sup>274</sup> Φώτη Κόντογλου, *Ταξείδια*, Πρώτο βιβλίο, Αθήνα 1928, σελ. 25.

<sup>275</sup> Μιχαὴλ Δούκας, *Βυζαντινὴ Ἱστορία*, Michaelis Ducae Nepotis, *Historia Byzantina*, κεφ. 40, στ. 9-12, σελ. 298.

Και αφού παρεμβάλλει την αναφορά του στους αντρειωμένους Αναπλιώτες στην οποία υπάρχει και η φράση "ὁ νέος Ἡρακλῆς" που συναντάμε και στον Εγγονόπουλο, συνεχίζει:

"Καί τούτη ἡ ἀτέλειωτη ἐκστρατεία ἔτσι τραβᾶ ὥρες τῶν ὠρῶν, ὡς πού σηκώνω ἀπό πάνω τους τό κουρασμένο μάτι μου καί τό ρίχνω μέσα στήν πολιτεία. Βλέπω παλάτια, ἐκκλησιές, σπίτια μέ πυργιά, μαγαζιά κι' ἄρσανάδες, σφαλισμένα μέσα στά τειχιά. Ἀνάμεσα στ' ἄλλα λαμπρά χτήρια ξεχωρίζει τό Παλάτι, τό Μεγάλο Ντεπόζιτο τῆς Ἀρμάδας, τά Ντεπόζιτα τοῦ λιμανιοῦ, τά Σπιτάλια τ' Ἀτζαγιόλη, οἱ φυλακές τοῦ Λεονάρδου, ἡ Ἁγία Σοφιά, ὁ Ἁγ Γιώργης, ὁ Ἁγ Σπυρίδωνας καί τό Φράγκικο Μοναστήρι. Οἱ δρόμοι εἶναι γιομαῖτοι κόσμο κάθε λογιῆς καί κάθε ντυμασιᾶς, ἀρχόντοι, ρογατόροι, ἐμπόροι, πρᾶματευτάδες, ὄβραῖοι, παρτινέβελοι, σκλάβοι, οὐγγαρέζοι, ἀραπάδες, μαλτέζοι, κάθε καρυδιᾶς καρυδι.[...]"<sup>276</sup>

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στον Κόντογλου και τον Εγγονόπουλο εἶναι ὅτι στον πρῶτο ἡ περιγραφή τῆς πόλης στηρίζεται σε μια φαντασίωση-αναπόληση, ἐνῶ στο δεύτερο στηρίζεται στη βιωμένη ἐποπτεία τῆς πραγματικότητας. Στον Κόντογλου το παρόν δεν ἀπηχεί τὴν εἰκόνα τοῦ παρελθόντος και ἡ ανασύνθεσή του παίρνει τὸ χαρακτήρα μιᾶς ονειροπόλησης, ἐνῶ στον Εγγονόπουλο τὸ παρελθόν εἶναι μέσα στο παρόν και ἀποτελεῖ μέρος τῆς ἴδιας τῆς ζωντανῆς πραγματικότητας. Συνεκτικὸς ισθὸς και στους δυο εἶναι ἡ αἴσθησις τοῦ ηρωισμοῦ και τοῦ μεγαλείου.

Στο σημεῖο αὐτὸ γίνεται αἰσθητὴ ἡ διαφοροποίηση τοῦ Εγγονόπουλου ἀπὸ τον Κώστα Καρυωτάκη. Ὁ Εγγονόπουλος βλέπει τὴ ζωντανή πλευρά τῆς πόλης, τὸ καθημερινὸ τῆς παρόν και τὸ ηρωικὸ τῆς παρελθόν, σε ἀντίθεση με τον Καρυωτάκη που εἶδε στο παρόν μόνο τὸ θάνατο, τὴν ἀποξένωση και τὴν ἐρημιά. "Ὁ Καρυωτάκης εἶδε μόνο τὴν ἀσχήμια τῆς πόλης, τίς κουροῦνες, τὸν θάνατο καί τὴν ἄρνησι. Ἐντῦφησε μόνο στά αἰσθήματά του καί ἀπέφυγε νά <<δεῖ>> τὴ ζωντανή πόλη πού βλέπει ὁ νέος ποιητής, ὁ Ἐγγονόπουλος"<sup>277</sup>. Ἀλλά και τα τριαντάφυλλα που βλέπει παντοῦ ὁ Εγγονόπουλος ἔχουμε τὴ γνώμη ὅτι ἀποτελοῦν ἔμμεση ἀναφορά στα τριαντάφυλλα που κοσμούν ὀρισμένους ἀπὸ τους πιο γνωστοὺς στίχους τῆς καρυωτακικῆς ποίησης:

"Σάν δέσμη ἀπὸ τριαντάφυλλα  
εἶδα τό βράδυ αὐτό.

<sup>276</sup> Φώτη Κόντογλου, ὁ. π..

<sup>277</sup> Ρένα Ζαμάρου. *Ὁ ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σελ. 114.

Κάποια χρυσή, λεπτότατη  
στους δρόμους εὐωδία"  
(Σάν δέσμη ἀπό τριαντάφυλλα)<sup>278</sup>

ή ακόμα, όπως φαντάζεται ο Καρυωτάκης, στα τριαντάφυλλα που κρατούν οι ψυχές των ανθρώπων, όταν αποχωρίζονται από τα φθαρτά σώματά τους :

"Καί φαίνονται στό βάθος,  
τριαντάφυλλα κρατώντας, νά πηγαίνουνε  
μέ τ' ὄνειρο οί ψυχές καί μέ τό πάθος".  
(Ηλύσια)<sup>279</sup>

Είναι δύσκολο να υποστηρίξουμε ότι υπάρχει άμεση και σαφής διακειμενική σύνδεση ανάμεσα στους στίχους του Εγγονόπουλου και τους στίχους του Καρυωτάκη. Είναι πολύ πιθανό όμως οι στίχοι αυτοί να λειτούργησαν ως ενδυνάμει διακείμενο κατά τη διάρκεια της ανακλητικής λειτουργίας της μνήμης, όταν συσσωρευτικά επιστρατεύτηκε το σύνολο των καρυωτακικών αναγνώσεων και πραγματοποιήθηκε ο υποσυνείδητος συνειρμός. Μπορεί όμως και ενσυνείδητα να επιχείρησε την αναφορά αυτή ως εκδήλωση της ειρωνικής πρόθεσης με μέσο ένα όρο που του πρόσφερε η ίδια η ποίηση του Καρυωτάκη. Κάτω από αυτό το πρίσμα αποκτά ειρωνικές διαστάσεις και η ερωτηματική αποστροφή του Εγγονόπουλου <<πού είναι οί κουροῦνες / πού εἶδε δ ποιητής;>>.

Δεύτερο στοιχείο διαφοροποίησης από τον Καρυωτάκη αποτελεί και η αναφορά του Εγγονόπουλου στον Οδυσσέα Ανδρούτσο. "Νέος Ἡρακλῆς" για τον Εγγονόπουλο είναι ο ήρωας της Επανάστασης, ο οποίος σύμφωνα με μια εκδοχή γεννήθηκε στην Πρέβεζα στα τέλη της δεκαετίας του 1780 αλλά και έζησε σ' αυτή μια περίοδο της ζωής του. Από την Πρέβεζα, άλλωστε, καταγόταν και η μητέρα του Ανδρούτσου, Ακριβή Τσαρλαμπά, κόρη πλούσιου προύχοντα της πόλης. Ο Οδυσσέας Ανδρούτσος είναι μια επική φυσιογνωμία που ανήκει στο πάνθεον της προσωπικής μυθολογίας του Νίκου Εγγονόπουλου<sup>280</sup>. Η αναφορά του ποιητή στο όνομα του ήρωα της Επανάστασης είναι δηλωτική της αντίθεσής του απέναντι στο αντιηρωικό πνεύμα της ποίησης του Καρυωτάκη. Θυμίζουμε τα ποιήματα "Στο

---

<sup>278</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα τα Ευρισκόμενα*, τόμ. πρώτος, Αθήνα 1983, σελ. 125.

<sup>279</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *ό. π.*, σελ. 124.

<sup>280</sup> Νίκου Εγγονόπουλου "Μπολιβάρ", *Ποιήματα*, Τόμ. δεύτερος, σελ. 10-11. Βλέπε τους στίχους:

Γιά τίς μορφές, τίς αὐστηρές καί τίς ὑπέροχες, τοῦ  
Ἄδουσσέα Ἄνδρουτσοῦ καί τοῦ Σίμωνος Μπολιβάρ.

[...]

άγαλμα της ελευθερίας που φωτίζει τον κόσμο" και "Ο Μιχαλιός" από τη συλλογή "Σάτιρες", με τα οποία σαρκάζει το περιεχόμενο της ελευθερίας και του ηρωισμού στην εποχή του. Η επιθυμία του Καρυωτάκη για πραγμάτωση του οράματος της ελευθερίας προσκρούει στις συνθήκες που δίνουν νόημα και ουσία στην έννοια. Αντίθετα ο Εγγονόπουλος αγνοεί συνειδητά τις συνθήκες, καταργεί τα όριά τους και υμνεί την ελευθερία ακόμη και σε εξαιρετικά δύσεκτους καιρούς (Μπολιβάρ). Ο Καρυωτάκης γράφει σε μια Ελλάδα που κουβαλάει ακόμη νωπές τις μνήμες από την καταστροφή και απαξιώνει τη φενάκη των ιδανικών για τα οποία θυσιάστηκαν χιλιάδες Έλληνες. Ο Εγγονόπουλος βιώνοντας διαφορετικές καταστάσεις δίνει στην έννοια του ηρωισμού μια επική διάσταση. Συνοπτικά θα λέγαμε ότι ο Εγγονόπουλος έχει θετική στάση απέναντι στη ζωή σε αντίθεση με τον Καρυωτάκη που δείχνει εγκλωβισμένος στα προσωπικά του αδιέξοδα και βιώνει οδυνηρά τον πόνο των ανθρώπων και των πραγμάτων. Όταν ο Εγγονόπουλος χαρακτηρίζει με έμφαση τον Ανδρούτσο ως <<τό υπερήφανο λιοντάρι / τής ελευθερίας>> στην καταληκτική ενότητα του ποιήματος, το κάνει κατ' αντιδιαστολή προς τον Καρυωτάκη και για προσθέσει ένα ακόμη στοιχείο διαφοροποίησης από την εικόνα της Πρέβεζας που παρέδωσε ο ομότεχρός του και για να δηλώσει άλλο ένα τεκμήριο αποστασιοποίησης από το ύφος και την <<ιδεολογία>> της καρυωτακικής ποίησης.

Το ποίημα του Εγγονόπουλου παρουσιάζει μια ιδιοτυπία: νοηματική αντιστοιχία και ταυτόχρονα αναντιστοιχία τίτλου και ποιητικού αναπτύγματος. Σε επίπεδο αντιστοιχίας ο τίτλος "Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου" και ο υπότιτλος από το ποίημα του Καρυωτάκη "Σταδιοδρομία" παραπέμπουν στο πρόβλημα της ποιητικής δικαίωσης και δικαιολογούν σε ένα βαθμό την επιλογή του σαρκασμού και της ειρωνείας με την οποία και οι δυο ποιητές το αντιμετώπισαν. Σε επίπεδο αναντιστοιχίας το ποίημα καθ' εαυτό απομακρύνεται από την τιτλική του σημασιολόγηση, η ειρωνεία αλλάζει στόχευση και ο Εγγονόπουλος αντιπαρατίθεται στον Καρυωτάκη πάνω σε ζητήματα αισθητικής και βιοματικής αντίληψης των πραγμάτων. Η ειρωνεία διαπερνά υποδόρεια τον ποιητικό ιστό και φτάνει στην κορύφωσή της με την έκπληξη του υποκειμένου μπροστά στα δεδομένα της υποκειμενικής εμπειρίας, εκεί δηλαδή που συντελείται η διαφοροποίηση ανάμεσα στους δύο ποιητές. Ο Εγγονόπουλος δεν ταυτίζεται με τον Καρυωτάκη, ακόμη και το ζήτημα της υστεροφημίας το προσπερνάει ή μάλλον το χρησιμοποιεί ως σημείο εκκίνησης διαλόγου και τακτοποίησης κάποιων ανεξόφλητων λογαριασμών με τον ποιητικό του πρόγονο<sup>281</sup>.

\* \* \*

---

<sup>281</sup> Ρένα Ζαμάρου, "Κ. Καρυωτάκης-Ν. Εγγονόπουλος: Δρόμοι παράλληλοι και τεμνόμενοι", Περιοδ. Ο Πολίτης, τεύχ. 31-32, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1997.

Στο πλαίσιο των παρωδιακών προθέσεων του ποιητή θα εντάξουμε και το ποίημα "Ανδανιεύς"<sup>282</sup> από την "Επιστροφή των πουλιών". Ο τίτλος του ποιήματος προσανατολίζει δύο διαφορετικές ερμηνευτικές εκδοχές. Πρώτον το εννοούμενο πρόσωπο να σχετίζεται με την Ανδανία, αρχαία πόλη της Βορειοανατολικής Μεσσηνίας που έμεινε γνωστή για τα <<μυστήριά>> της, τις μυστικές τελετουργίες οι οποίες γίνονταν προς τιμήν του Καρνείου Απόλλωνος και των γυναικείων θεοτήτων της βλάστησης. Αυτοί που συμμετείχαν στα μυστήρια (οι τελούμενοι) χωρίζονταν σε δύο ομάδες, στους <<ιερούς και ιεράς>>, τους παλιούς μνημένους και τους <<πρωτομύστας>>. Στο τέλος των μυστηρίων ακολουθούσαν μουσικοί αγώνες και χοροί. Στα μυστήρια τους τελευταίους αιώνες συμπεριέλαβαν και μια εσχατολογική διδασκαλία, καθώς οι μινυόμενοι πίστευαν πως άρχιζε γι' αυτούς μια αγνότερη και πιο θεάρεστη ζωή. Οι παρατηρήσεις αυτές τεκμηριώνουν τη μια εκδοχή της ερμηνείας. Η άλλη είναι πιο κοντά στη βιωματική προσέγγιση της ποιητικής δημιουργίας. Σύμφωνα με το λεξικό των Liddell-Scott "άνδάνω" σημαίνει "ἀρέσκω, εὐαρεστῶ, τέρπω". Η ουσιαστικοποιημένη μετοχή του ρήματος "άνδάνω", που προτάσσεται ως τιτλικό παράθεμα, προσανατολίζει ερμηνευτικά την ανάγνωση. "Ανδανιεύς", λοιπόν, είναι εκείνος που προσπαθεί να είναι αρεστός στους άλλους. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί καταχρηστικά τη ρηματική έκφραση, αφού σε καμιά περίπτωση αυτή δεν ανταποκρίνεται στην προσωπική στάση ζωής που επέλεξε. Πεδίο αναφοράς του ποιητή είναι ο χώρος της ποίησης και οι λειτουργοί του. Παραθέτουμε την πρώτη ενότητα του ποιήματος: "ἄθιγγανίδες χορεύουν / ὄμως δὲ λημονοῦν μέσα στήν ἡδονή - τούς κύκλους- τοῦ / χοροῦ / νά κοσμηῶσουν τά μακροῦ ἀλόμαυρα / μαλλιὰ τους / μέ πολύχρωμα λουλούδια". Στα πλαίσια της ερμηνευτικής μίας πρότασης θα υποστηρίξουμε ότι οι στίχοι παραπέμπουν σε ένα κοινό ποιητικό τόπο αλλά φέρουν και διακειμενικές απτηχῆσεις από το ποίημα "Ὁ δωδεκάλογος του Γύφτου" του Κωστή Παλαμά. Στο Λόγο Ζ' <sup>283</sup> του ποιήματος διαβάζουμε τους στίχους:

"Γύφτισσες ἦρθαν ντυμένες  
φανταχτερά γιορτῆς φουστάνια,  
γύφτισσες ἦρθαν καί κρεμᾶνε  
χοντρά γυαλιστερά γιορτάνια,  
μέ κόκκινα φορέματα ἦρθαν,  
μέ κίτρινα μακριὰ μαντήλια·  
ὦ λάγνα μάτια, ὦ κόρφου, ὦ χεῖλια!  
Κ' ἦρθαν ἀνθοστεφανωμένες

<sup>282</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 93.

<sup>283</sup> Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. 3ος, Μπίρης, Αθήνα, σελ. 375.

μ' ὄλα τὰ λούλουδα τοῦ Μάη,  
κι ἄνθια κρατώντας καί στά χέρια,  
ντέλφια χτυπᾶνε καί κουδούνια,  
καί κύκλους πλέκουν καί χορεύουν  
[...]"

Ο Εγγονόπουλος με μια ἔξαρση υπερρεαλιστικότητας ανατρέπει συμβάσεις και κώδικες ποιητικής γραφής: "οἱ γύφτισσες εἶναι -βέβαια- τρεῖς : / ἢ μία λέγεται Θεοδώρα / ἢ ἄλλη Σουλτάνα / καί ἢ τρίτη / εἶναι / ὁ στρατηγός Θεόδωρος Κολοκοτρώνης". Η στιχική διάταξη και ρητορική εκφορά των ονομάτων συνειρμικά παραπέμπουν στο υφολογικό πλαίσιο της γραφής του Αλέξανδρου Μπάρα. Η χιουμοριστική, σαρκαστική και παρωδιακή πρόθεση του Εγγονόπουλου πιθανόν να εκκινεί διακειμενικά από το ποίημα του Αλέξανδρου Μπάρα "Η <<Κλεοπάτρα>>, η <<Σεμίραμις>> κι η <<Θεοδώρα>>"<sup>284</sup>. Η ποιητική γραφή του Εγγονόπουλου αποκαλύπτει ένα λόγο υπαινικτικό που ο αυτοματισμός και το παράλογο λειτουργούν ως υποστηλώματα παρωδιακής στόχευσης και καταγραφής μιας άποψης ή μιας προσωπικής στάσης ζωής, όπως την υπαγόρευσε στον ποιητή η υπερρεαλιστική του επιλογή. Ο Εγγονόπουλος γράφει ποιήματα όχι για να γίνει αρεστός από τους άλλους αλλά για εκφράσει την πρωτοποριακή αισθητική του αντίληψη για την τέχνη.

---

<sup>284</sup> Αλέξανδρου Μπάρα, Συνθέσεις, Βιβλίο πρώτο, 1933. Περιλαμβάνεται στην Έκδοση <<Άθροισμα>>, 1933-Ποίηση-1983, Κέδρος, Αθήνα, 1983, σελ. 9-11.

### 3. Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

Ο ερωτικός λόγος στην ποίηση του Εγγονόπουλου αποτελεί στοιχείο του προσωπικού του μύθου αλλά και δομική συνιστώσα της ποιητικής του γραφής, αφού εκτός από τις λανθάνουσες αυτοαναφορικές του προθέσεις, καταδεικνύει και τα καταγωγικά χαρακτηριστικά της γραφής στα πλαίσια μιας διευρυμένης διακειμενικής επικοινωνίας. Στο ποίημα "Εκεί"<sup>285</sup> (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν) ο Εγγονόπουλος πραγματεύεται το θέμα της σύγκρουσης της μνήμης με τη λήθη μέσα από την οπτική μιας ερωτικής σχέσης: "τά δικτυωτά άνύπαρκτα ριπίδια / τής λησμονιάς / ήταν ή μόνη / παρηγοριά / μέσα στά αίματα μιās / παρθένου / πού δέν είπτε ποτέ τ' όνομά της / μέσ' στά τραγούδια / τής τεφρής ούσίας / μέσα στους κόκκινους λεπτομερείς άνέμους". Το ποίημα αποτελεί μέρος ενός διακειμενικού διαλόγου του ποιητή με τον ομότεχνό του Κώστα Καρυωτάκη αλλά και όλους σχεδόν τους εκπροσώπους της νεορομαντικής ποιητικής παράδοσης. Η <<παρθένα>>, που δεν είπτε ποτέ το όνομά της, είναι μορφή βγαλμένη από το περιβάλλον της νεορομαντικής ποιητικής μυθολογίας. Για παράδειγμα, στα "Νεανικά" ποιήματα του Καρυωτάκη υπάρχει το ποίημα "Θυμάσαι;"<sup>286</sup>, το οποίο πραγματεύεται το θέμα της ερωτικής λήθης. Παραθέτουμε τις δύο τελευταίες στροφές:

"Δειλά δειλά μέ κοιτάξες - τής παρθενιάς τό βλέμμα-  
κατάλαβα τί γύρευες, γλυκιά μου καστανή,  
σ' άγκάλιασα, σέ φίλησα - αλήθεια 'ναι ή ψέμα;-  
έρίγησες, έρίγησα - ω, μαύρη ήδονή!

Ό ήλιος βυθίστηκε στής θάλασσας τά βάθη,  
κι άπλώθηκε τριγύρω μας - θυμάσαι; - σκοτεινιά  
ήσύχασε ή θάλασσα, τό κυματάκι 'χάθη,  
ή φύσις μαυροντήθηκε - χαμένη παρθενιά!"

Στην ίδια ενότητα (Νεανικά) υπάρχει και το ποίημα "Της αμαρτίας δουλεύτρα"<sup>287</sup> όπου ο Καρυωτάκης πραγματεύεται το θέμα της πρώτης ερωτικής σχέσης:

---

<sup>285</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 53.

<sup>286</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Άπαντα*, τόμ. δεύτερος, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Φιλολογική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1984, σελ. 158.

<sup>287</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, *ό. π.*, σελ. 163.

"Μές στοῦ φιλιού τ' ἀνείπωτο μεθύσι  
ἐκοίταξες, τρελή, τήν παρθενιά σου:  
τήν εἶδες σά χρυσόνερο νά σβήσει.

Κι ἐδάκρυσες. Μέ μάτια θολωμένα  
- ἀπάρθενη σιγόλαμψε ἡ ματιά σου -  
τή μαύρη ἀλήθεια ἀντίκρισες θλιμμένα".

Στα δύο ποιήματα ἡ μνήμη ενεργοποιεῖται μέσω τῆς αδυναμίας προσδιορισμοῦ τῆς ταυτότητας τοῦ εννοούμενου προσώπου: (πού δέν εἶπε ποτέ τ' ὄνομά τῆς) στον Εγγονόπουλο και (κατάλαβα τί γύρευες, γλυκιά μου καστανή) στον Καρυωτάκη. Τὴν πεποίθησή μας ὅτι τὸ ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου λειτουργεῖ νοηματικά μόνο ἀν ἐνταχθεῖ στο περιβάλλον τῆς καρυωτακικῆς ποίησης, ἐνισχύει καὶ ἡ <<υπογραμματικὴ>> παρουσία τοῦ ποιητικῆς ὄρου <<τραγούδια>>, πού εἶναι ὄρος με τὸν ὁποῖο ὁ νεορομαντικὸς ποιητὴς χαρακτηρίζε πολλές φορές τὰ ποιήματά του:

"κι ἂν ἔχει, πρὶν ἀνοίξει, τό λουλούδι  
στόν κῆπο τῆς καρδιάς μου μαραθεῖ,  
τό λεύτερο πού ἐσκέφτηκα τ ρ α γ ο ὄ δ ι  
κι ἂν ξέρω πὼς ποτέ δέ θά εἰπωθεῖ."  
(Κι ἀν ἐσβησε σαν ἰσκιος ... )<sup>288</sup>

Ἀλλά καὶ ἡ φράση <<τῆς τεφρῆς οὐσίας>>, πού ἀποτελεῖ συμφυρμὸ ποιητικῶν ὄρων ἀπὸ διαφορετικὰ ποιήματα τοῦ Κώστα Καρυωτάκη, λειτουργεῖ ὡς <<υπογραμματικὴ>> παρουσία μίας λανθάνουσας διακειμενικῆς μῆτρας<sup>289</sup>. Παραθέτουμε ἐνδεικτικὰ στίχους πού περιέχουν τὸ ἐπίθετο <<τεφρό>>:

1. Ὅταν ἄνθη ἐδένατε στά τ ε φ ρ ὶ μαλλιά σας  
(Ὅταν ἄνθη ἐδένατε...)<sup>290</sup>

Καὶ:

2. Στον τ ε φ ρ ὶ πέρα δρίζοντα ἡ ἀγάπη μου ἀχνοσβήνει.  
(Στον τεφρό πέρα δρίζοντα...)<sup>291</sup>

<sup>288</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, *ὁ. π.*, τόμ. πρῶτος, σελ. 80.

<sup>289</sup> M. Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris 1979, σελ. 75-78.

<sup>290</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, *ὁ. π.*, σελ. 136.

<sup>291</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *ὁ. π.*, τόμ. δεύτερος, σελ. 89.



Αλλά και στίχους που περιέχουν το ουσιαστικό <<ουσία>>:

1. τὰ λόγια μου θά ᾄχουν ο ὕ σ ι α,  
ἢ σιωπή μου σημασία.  
(Σταδιοδρομία)<sup>292</sup>

στίχοι, οι οποίοι αποτελούν και στοιχεία της ποιητικής ταυτότητας του Κώστα Καρυωτάκη. Κριτήριο διαφοροποίησης όμως αποτελεί ο προσδιορισμός του χώρου από τους δύο ποιητές. Στον Καρυωτάκη η φύση παρεμβαίνει και συμμετέχει αντιδρώντας στην αρχή θετικά και στο τέλος αρνητικά στο συντελούμενο γεγονός:

"Ο ἥλιος ἐσκόρπιζε τό γέλιο του στή δύση  
καί χάριζε τό κόκκινο, τ' ἀπόκοσμό του χρῶμα  
στόν οὐρανό, στή θάλασσα, σ' ὀλόκληρη τή φύση,  
στή λαμπερή σου τή μορφή καί στή ματιά σ' ἀκόμα.

Τό κυματάκι πρόβαινε μ' ἀμέτρητο καμάρι  
κι ἀτέλειωτο κι ἀστείρευτο ξεσπούσε στό γιαλό,  
φιλοῦσε δῶ τήν ἀμμουδιά μέ ζηλεμένη χάρη  
κι ἐκεῖ τό ποδαράκι σου, τό κύμα τό τρελό".  
(Θυμάσαι;)<sup>293</sup>

Στον Εγγονόπουλο, αντίθετα, η δράση εκτυλίσσεται στον κλειστό χώρο ενός δωματίου: "κι' ὄμως ἦτανε γραφτό / ἀνάμεσ' ἀπ' τοὺς κρῖκους / τίς ρόδες / τίς σούστες / καί τὰ κλάματα / τῆς φαλαινίδος / νά φυτρώσει ἔτσι / ἕνας / φύκος / ποῦ ἦταν τό μόνο στολίδι / τῆς πτωχῆς αἰθούσῃς". Στο χώρο δεν υπάρχει άλλο στοιχείο ζωής εκτός ίσως από τα <<κλάματα τῆς φαλαινίδος>> που αποτελούν και αυτά ερωτικό συμβολισμό, αφού η λέξη <<φαλαινίς>>, με τη σημασία του φαλινοθηρικού, προέρχεται από το ουσιαστικό <<φάλλ-αινα>>. (Ετυμολογικά η λέξη έχει προέλθει από τον τύπο <<φαλλός>>, από τη ρίζα φαλλ- συν την κατάληξη -αινα, κατά το λέων -λέαινα, δράκων -δράκαινα). Με παρόμοια σημασία χρησιμοποιείται στον τίτλο του ποιήματος του Εμπειρικού "'Φως επί φαλαίνας" από τη συλλογή "Υψικάμινος" (σελ. 16) αλλά και στους στίχους από το ποίημα "Ο πλόκαμος της Αλταμίρας", απόσπ. 29:

<sup>292</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, τόμ. πρώτος, ό. π., σελ. 164.

<sup>293</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, τόμ. δεύτερος, ό. π., σελ. 158.

"Τό δράμα τοῦ παραλιακοῦ ξενοδοχείου δέν κατε-  
σβέσθη. Ἀκόμη καταποντίζεται ὁ λυγμός καί ἡ φα-  
λαινίς μνήσκει λαχανιασμένη"<sup>294</sup>.

Και οἱ υπόλοιποι ποιητικοί ὅροι ἔχουν ερωτικούς συμβολισμούς περιγράφοντας τὸ κρεβάτι ὡς χῶρο τῆς ερωτικῆς συνεύρεσης. Στον Καρυωτάκη κυριαρχεῖ ἡ σιωπή, ἡ λήθη επικρατεῖ τῆς μνήμης: "Ὁ ἥλιος βυθίστηκε -ἀπλώθηκε σκοτεινιά-ἠσύχασε ἡ θάλασσα -τό κυματάκι ἔχθη- ἡ φύσις μαυροντύθηκε". Στον Εγγονόπουλο ὁ ερωτικός λόγος θριαμβεύει, ἔστω και σὰν υποδήλωση μίας οδυνηρῆς ανάμνησης: "φωνές / καί τὰ τραγικά κρεβάτια / σπασμῶν".

\* \* \*

Στο κλίμα τῶν καρυωτακικῶν επιδράσεων ἐντάσσεται καὶ τὸ ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου "Ποίημα που του λείπει ἡ χαρά -αφιερωμένο σε γυναῖκα υπέροχη- δωρήτρια πόθου καὶ γαλήνης"<sup>295</sup> (Ἡ ἐπιστροφή τῶν πουλιῶν). Τὸ κείμενο θὰ μπορούσε νὰ χωριστεῖ συμβατικά σε δύο ἐνότητες με κριτήριο τὴ χρονικὴ ἀπόσταση μεταξύ τῶν περιγραφόμενων πράξεων: "ἀφοῦ τό θέλεις / γυναῖκα ἁρμονικὴ καὶ ὡραία / ἔτσι καθὼς ἓνα βράδυ τοῦ Μαΐου ἔτοποθέτησες ἀπλά κι' εἶγε- / νικά μίαν ἄσπρη ζωντανὴ γαρδένια / ἀνάμεσα στὰ νεκρά λουλούδια / μέσα στοῦ παλιό-ἰταλικοῦ μοῦ φαίνεται-βάζο μέ παραστά- / σεις γαλάζιες τεράτων καὶ χιμαιρῶν". Τὸ ποίημα στηρίζεται στὴν ἴδια διακειμενικὴ πρακτικὴ. Στὴν πρώτη ἐνότητα κυριαρχεῖ ἡ ἀντίθεση τῆς ζωῆς με τὸ θάνατο (ἄσπρη ζωντανὴ γαρδένια # νεκρά λουλούδια), τῆς ομορφιάς με τὴν ἀσχήμια (γυναῖκα ἁρμονικὴ καὶ ὡραία # παραστάσεις γαλάζιες τεράτων καὶ χιμαιρῶν). Εἶναι μία ἀντίθεση που υποβάλλει τὴν ἀνάγνωση στο κλίμα τῆς καρυωτακικῆς ποίησης, καθὼς ὁ ποιητὴς ζητώντας διέξοδο ἀπὸ τὴν πνιγηρὴ ἀτμόσφαιρα που τὸν περιβάλλει, βρίσκει τὴν ομορφιά στα ἀπλά καὶ ἀσήμαντα πράγματα τῆς ζωῆς, ὅπως γιὰ παράδειγμα, τὰ λουλούδια.

Ὁ ἔρωτας στο ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου συνυπάρχει με τὴ θλίψη, τὴν πίκρα, τὸ μυστήριο καὶ τὸ θάνατο: "Ἐλα / πέσε στὰ χέρια μου / καὶ χάρισέ μου / -ἀφοῦ τό θέλεις- / τὴ θλίψη τοῦ πρασίνου βλέμματός σου / τὴ βαθεῖα πίκρα τῶν κόκκινων χειλιῶν σου / τὴ νύχτα τῶν μυστηρίων που εἶναι πλεγμένη μέσα στὰ μακρὰ / μαλλιά σου / τὴ σποδὸ τοῦ υπέροχου σώματός σου". Καὶ στὴ δεύτερη ἐνότητα κυριαρχεῖ ἡ ἀντίθεση τῶν ποιητικῶν ὁρῶν. <<Θλίψη>> καὶ <<πίκρα>> με χρωματικὲς υποδηλώσεις τῆ σκοτεινότητά τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὴ μία καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη <<πράσινο βλέμμα>> καὶ <<κόκκινα χεῖλια>> με υποδήλωση τῆ ζωηρότητα

<sup>294</sup> Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Ἐνδοχώρα* Ἄγρα, Αθήνα 1980, σελ. 114.

<sup>295</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 74.

και την ένταση των ανθρώπινων αισθήσεων. Στο ίδιο κλίμα και ο Καρυωτάκης παρακαλεί την αγαπημένη του:

"Ω, δέξου με, γλυκιά μου, στην αγκάλη σου  
πού μοιάζει μέ παράδεισο,  
καί με τό νέκταρ τοῦ φιλιού σου πότισε  
τά διψασμένα χείλη μου".  
(Στην αγκάλη σου)<sup>296</sup>

Αλλά και:

"Η Μούσα ἤσουνα ἐσύ.  
Καί τά χρυσόνειρα τά νιοσβησμένα  
τά ἔτσι μπερδεμένα  
μέ τά δικά σου τά χρυσόμαλλα,  
πού δέ μπορούσα νά κοιτάξω τά μαλλάκια σου  
δίχως νά πλάσω ὄνειρατα·  
κι ἦταν τό κάθε μου ὄνειρο  
πλεγμένο γύρω στά μαλλιά σου  
καί μέσ στην ἀγκαλιά σου,  
ἀγαπημένη.  
Μά δῶσε μου τά χείλια σου  
καί δῶσ' μου κάτι ἀπ' τήν ψυχούλα σου τή μυρωμένη  
καί πάρε τή δική μου τήν ψυχή.  
Μά δῶσε μου τά χείλια σου  
καί πάρε δ,τι μοῦ μένει, ἀγαπημένη".  
(Ο θάνατος του ποιητή)<sup>297</sup>

Στον Εγγονόπουλο και στον Καρυωτάκη η απόλυτη αγάπη συναντιέται με το θάνατο, είναι δυνατή σαν το θάνατο. Η παραδοχή αυτή αποτελεί σημείο συνάντησης των δύο ποιητών με τη βιβλική παράδοση:

" ... ὅτι κραταιά ὡς θάνατος ἀγάπη,  
σκληρός ὡς ἄδης ζῆλος·  
περίπτερα αὐτῆς περίπτερα πυρός, φλόγες αὐτῆς·  
ἕδωρ πολύ οὐ δυνήσεται σβέσαι τήν ἀγάπην,

<sup>296</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, τόμ. δεύτερος, ὁ. π., σελ. 178.

<sup>297</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, τόμ. δεύτερος, σελ. 184.

καί ποταμοί οὐ συγκλύσουσιν αὐτήν".  
(Ἄσμα Ἀσμάτων, στ. 6-7)<sup>298</sup>

Ο έρωτας είναι μια προσφορά, μια μυστική ένωση που υπερβαίνει το θάνατο. Η ερωτική πράξη έχει τα χαρακτηριστικά μιας μυστικής τελετής που φέρνει μέσα της το στοιχείο της ζωής αλλά και του θανάτου: "Χάρισέ μου [...] τή σποδό τοῦ ὑπέροχου σώματός σου", γράφει ο Εγγονόπουλος, όπου σποδός γίνεται η στάχτη του καμμένου νεκρού σώματος, το αποτέλεσμα της θυσίας.

Ο Διαλησμάς<sup>299</sup> υποστηρίζει ότι η μελαγχολική ατμόσφαιρα του ποιήματος παραμένει σε αμφισβήτηση από την αμφισημία του τελευταίου στίχου. Ο στίχος, αναρωτιέται ο συγγραφέας, συμβολίζει την ερωτική θυσία ή έχει σκοπό να ξαφνιάσει με το μαύρο χιούμορ του. Έστω κι αν θεωρήσουμε τεκμήριο ποιητικού ύφους την αποφόρτιση του συναισθηματισμού, στον οποίο κινδυνεύει να <<ολισθήσει το ποίημα με την ξαφνική χιουμοριστική ανατροπή των τελευταίων στίχων>>, ακόμη και τότε εξακολουθούμε να πιστεύουμε ότι ο συμβολισμός της ερωτικής θυσίας ή η ταύτιση του έρωτα με το θάνατο αποτελούν βασικές θεματικές συνιστώσες του ποιήματος.

\* \* \*

Ο ερωτικός λόγος στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου έχει τα χαρακτηριστικά μιας οδυνηρής εμπειρίας, μιας εσωτερικής απώλειας. Έχει τα χαρακτηριστικά μιας μαθηματικής αναλογίας που οι όροι της προβάλλονται στην αντιστοιχία των ετερόνυμων προσδιορισμών. Ο έρωτας ισοδυναμεί με την ποίηση και οι δυο μαζί αποτελούν ένα εκρηκτικό μίγμα, μια χημική ένωση που σε συνδυασμό με το χιούμορ εκτινάσσει στα ύψη την υπερρεαλιστική έμπνευση. Ο συνδυασμός αυτός φαίνεται χαρακτηριστικά στο ποίημα "ΡΟ' ΔΙΑ = SO<sub>4</sub> H<sub>2</sub>"<sup>300</sup> (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής) με τους στίχους: "ἄκουσε τά δάκρυα πῶς κυλοῦν/ ὁμοια μέ δέντρ' ἄσάλευτα / βουβά / καί / ἔρημα / σάν πέφτη ἡ νύχτα". Πιστεύουμε ότι στο στιχικό απόσπασμα βρίσκονται ενσωματωμένα μέσα από διαδοχικούς μετασχηματισμούς, μοτίβα και εικόνες από τη νεορομαντική ποιητική παράδοση. Πρόκειται για σύνολο αναφορών που μαρτυρούν ένα μυστικό κώδικα επικοινωνίας αλλά και το βαθμό αφομοίωσης από τον Εγγονόπουλο του ύφους και των βασικών θεματικών μοτίβων της νεορομαντικής και της καρυωτακικής κυρίως ποίησης:

<sup>298</sup> ΑΣΜΑ ΑΣΜΑΤΩΝ, μεταγραφή Γιώργου Σεφέρη, κεφ. ΣΤ 6-7, Ίκαρος, Αθήνα 1975.

<sup>299</sup> Στέφανος Διαλησμάς, "Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του Μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου", Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1997, σελ. 444.

<sup>300</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 93.

"Δέντρα μου, δέντρα ξέφυλλα στή νύχτα του Δεκέμβρη,  
στή σκοτεινή, βαθιά δεντροστοιχία,  
μαζί πηγαίνουμε, μαζί καί ή μέρα θά μᾶς ἔβρει,  
ᾧ ἔρημικά, θλιμμένα μου στοιχεῖα".  
(Δέντρα μου, δέντρα ξέφυλλα...)301

Η ίδια εικόνα περιγράφεται και στους στίχους:

"Λεῦκες, γιγάντοι καρφωτοί  
στά πλάγια ἐδῶ τοῦ δρόμου,  
δέντρα μου, ἐστέρεξατε ὁ βοριάς  
τά φύλλα σας νά πάρει.  
Σκιές ἐμείνατε σκιῶν  
πού ρέουν στό μέτωπό μου,  
καθώς πηγαίνω χάμου ἐγώ  
κι ἀπάνω τό φεγγάρι".  
(Στροφές, 6)302

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου το ποιητικό υποκείμενο παρουσιάζεται με τη διπλή ιδιότητά του, την ποιητική και την ερωτική. Η ερωτική αίσθηση αλλά και η ποιητική ιδιότητα προβάλλονται ως τεκμήρια ενοχής και συνυποδηλώνουν την αδυναμία πραγμάτωσής τους στο πλαίσιο της δεδομένης κοινωνικής πραγματικότητας. Η αδυναμία αυτή φανερώνεται μέσα από τη μεταφορική υποδήλωση των λειτουργιών της φύσης και την υπερρεαλιστικής έμπνευσης αντίθεση:

"δάκρυα...κυλοῦν # δέντρα ἀσάλευτα"

αλλά και την ισχυρή παρομοίωση:

"τά δάκρυα ... ὁμοια μέ δέντρα".

Στη δεύτερη ενότητα συγχωνεύονται τρία διαφορετικά υφολογικά μοτίβα:  
<<κι ' ὁμως ὁ κῆπος / - λέω - / μέ τ' ἀμέτρητα παράθυρα / ἦταν ἀπέραντος / κι' οἱ

---

301 Κ. Γ. Καρυωτάκης, τόμ. πρώτος, σελ. 106.

302 Κ. Γ. Καρυωτάκης, ὁ. π., τόμ. πρώτος, σελ. 55.

πρασινάδες του / ἔφταναν κάτω κοντά στή θάλασσα.<sup>303</sup> / ἀκριβῶς ἐκεῖ π' ἀρχινᾶ / ἢ  
κίτρινη ἀμμουδιά / πάνω σ' αὐτή τήν κίτρινη / ἀμμουδιά / εἶπαμε / - μέ φαίνεται - /  
τά πιό ἔμορφα μας τραγούδια>>. Η αναφορά στον <<κῆπο μέ τ' ἀμέτρητα  
παράθυρα>>, πέρα από το ὅτι συνιστά μια υπερρεαλιστικής ἐμπνευσης εικόνα,  
παραπέμπει σε νεορομαντικό μοτίβο, συνηθισμένο και στην ποίηση του  
Καρυωτάκη:

"Καί πᾶνε, πένθιμη πομπή λές, τῆς δεντροστοιχίας  
οἱ πιπεριές καί σέρνονται τά πράσινα μαλλιά τους.  
Οἱ δυό λατάνιες ἔψωσαν μέσ στήν ἀπελπισιά τους  
τά χέρια. Κι εἶναι ὁ κῆπος μας κῆπος μελαγχολίας".  
(Ἄνοιξη)<sup>304</sup>

2. "Ὁ κῆπος εἶμαι πού ἄλλοτε μέ τ' ἄνθη του εὐδοῦσε  
[...]  
Ὁ κῆπος εἶμαι πού ἔμεινε χρόνια πολλά στήν ἴδια  
θέση, μάταια προσμένοντας κάποιαν ἐπιστροφή...".  
(Ὁ κῆπος εἶμαι...)<sup>305</sup>

Τα <<πιό ἔμορφα μας τραγούδια>> συστοιχεί νοηματικά και αποτελεί  
αναφορά στα ποιήματα του Καρυωτάκη. Η παρένθετη αιτιατική <<μέ φαίνεται>>  
ἴσως να γράφεται δίκην *homage* στον Κωνσταντίνο Καβάφη.

Η διπλή διάσταση της αυτοαναφορικότητας ορίζεται από τη δισημία των  
ποιητικών ὁρων που συνθέτουν το νοηματικό πλέγμα της προδοσίας ἢ της  
αποδοκιμασίας των πράξεων του υποκειμένου: "κι' ὁμως ἐκεῖ / μᾶς πετροβόλησαν /  
μέ πέτρες / καί βότσαλα / χουφτιές / / καί τά βότσαλα ἦτανε / τά λευκά / ἐρωτικά  
δόντια / τῶν γυναικῶνε / π' ἀγαπήσαμε". Η πρώτη διάσταση της  
αυτοαναφορικότητας τοποθετεῖ το νόημα στα πλαίσια της διάψευσης των ἐρωτικών  
προσδοκιῶν του υποκειμένου. Στα πλαίσια της διακειμενικῆς πρακτικῆς ἡ ἐνότητα

---

<sup>303</sup> Πρόκειται για νεορομαντικό και νεοσυμβολιστικό μοτίβο. Η δομή του στίχου συνειρμικά  
παραπέμπει στο ποίημα του Μήτσου Παπανικολάου "Ὁ δρόμος της θάλασσας". Βλέπε: Κώστα  
Στεργιόπουλου, *Η ανανεωμένη παράδοση*, Σοκόλης, Αθήνα 1985, σελ. 386-387.

<sup>304</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, *ὁ. π.*, σελ. 23. Για τους συμβολισμούς των κήπων στην ποίηση του Κ.  
Καρυωτάκη βλέπε τη μελέτη της Αθηνᾶς Βογιατζόγλου: "Οἱ ποιητικοὶ κήποι του Κ. Γ.  
Καρυωτάκη", *Περιοδ. Ἡ Λέξη*, τεύχ. 79-80, 1988, σελ. 882-887.

<sup>305</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, *τόμ. πρώτος*, σελ. 100.

συστοιχεί με το ποίημα του Κώστα Καρυωτάκη "VARIUM MUTABILE"<sup>306</sup> από τη συλλογή "Παραλειπόμενα":

"Τί προδοσία!  
Διάβηκεν ὡς  
αὐγερινός  
στή φαντασία.  
[...]  
Πάντοτε ψέμα  
ἔλεγε τό  
ἰριδωτό  
ἐκεῖνο βλέμμα;

Τό στόμα μία  
φιδοφωλιά·  
καί στά φιλιὰ  
τί προδοσία!"

Το μοτίβο της <<κίτρινης ἄμμουδιᾶς>>, από τα πιο διαδεδομένα της νεορομαντικής ποίησης, γίνεται χώρος ερωτικής και ποιητικής δράσης. Η δεύτερη διάσταση τοποθετεί το νόημα στο πλαίσιο της σύγκρουσης ποιητικού υποκειμένου και κοινωνίας. Η <<κίτρινη ἄμμουδιὰ>> σηματοδοτεί το χώρο πρώτα ως πεδίο δημιουργίας αλλά και έπειτα ως πεδίο σύγκρουσης. Η εναντίωση (κι' όμως) αποδεικνύει τη σύγκρουση ως μη αναμενόμενη, πράγμα που δίνει διαστάσεις συντριβής, σωματικής και ψυχικής, στο υποκείμενο. Το ίδιο μοτίβο χρησιμοποιούν και νεότεροι ποιητές, όπως ο Σεφέρης, ως συμβολική υποδήλωση του χωρισμού ή της προδοσίας:

"Πάνω στήν ἄμμο τήν ξανθή  
γράψαμε τ' ὄνομά της·  
ώραῖα πού φύσηξε ὁ μπάτης  
καί σβήστηκε ἡ γραφή"<sup>307</sup>

με υποκατάσταση του ρήματος <<γράψαμε>> από το <<εἶπαμε>> και του ουσιαστικού <<ὄνομα> με το <<τραγούδια>>. "Διακείμενο"<sup>308</sup> μπορεί να

<sup>306</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Ἄπαντα τα ευρισκόμενα*, τόμ. δεύτερος, Αθήνα 1984, σελ. 90.

<sup>307</sup> Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, Ἴκαρος, Αθήνα 1977, σελ. 13.

<sup>308</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982.

θεωρηθεί το παλαμικό ολιγόστιχο ποίημα "Κάτου 'ς την άμμο" από τη συλλογή "Τα τραγούδια της πατρίδος μου":

"Κάτου 'ς τήν άμμο τοῦ γιαλοῦ μιά μέρα, μακρῶτά της,  
'Εκεῖ ποῦ μόνος ἔστεκα ἔγραψα τόνομά της.  
Χαρά ' τό πρώτο κῦμα  
Ποῦ τόνομά της ἦδ' ἔκει, κι' ἄς ἦδ' ἔκει καί μνήμα!"<sup>309</sup>

Όλα τα αποσπάσματα, που αναφέραμε, πιστεύουμε ότι βρίσκονται σε σχέση <<υπερκειμενικότητας>><sup>310</sup> με τους τελευταίους στίχους από τον "Πρόλογο του Χάρου" (στίχ. 132-136) της "Ερωφίλης":

Σά σπῖθα σβῆνει ἡ δόξα σας, τά πλούτη σας σά σκόνη  
σκορπούσινε καί χάνουνται, καί τ' ὄνομά σας λειώνει  
σά νά' το μέ τή χέρα σας γραμμένο σ' περιγιάλι,  
στή διάκριση τοῦ θάλασσας, γή χάμαι στήν πασιπάλη.  
(Γεώργιος Χορτάτσης, Ερωφίλη)<sup>311</sup>

Η διάφευση στο ποίημα του Εγγονόπουλου δηλώνεται προσχηματικά ως ερωτική. Στην πραγματικότητα αποτελεί διέφευση των δυνατοτήτων του υποκειμένου για ποιητική δημιουργία και έκφραση. Ισχυρή διακειμενική σχέση παρατηρείται στο σημείο αυτό με το ποίημα του Γιώργου Σαραντάρη "Θάνατος"<sup>312</sup>:

"[...]  
Ποῖός παφλασμός ἀκούγεται ρυθμικός  
Ποῖό τραγούδι ἀπέριττο

Ἄφήνω τήν ἀμμουδιά τῆς ἀγάπης  
Τό γέλιο στά δόντια τοῦ πρωιοῦ  
Τό τρυφερό σκοτάδι τῆς γυναίκας  
Καί τῆς νύχτας

Δέν εἶναι πιά ὁ καιρός τῆς ἀπάτης

<sup>309</sup> Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. 1ος., Μπίρης, Αθήνα, σελ. 128.

<sup>310</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, ό. π.

<sup>311</sup> Γεώργιος Χορτάτσης, *Ερωφίλη*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου- Μάρθα Αποσκίτη, Στιγμή, Αθήνα 1996.

<sup>312</sup> Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 183.



Τό κομψό ψέμα μᾶς παράτησε [...]"

Η διαβρωτική παρουσία του χιούμορ στην τελευταία στροφή έχει σκοπό να αποφορτίσει και όχι να αποβάλει πλήρως τη δραματικότητα και τη συναισθηματική χροιά του κειμένου<sup>313</sup>. Ο συμβολισμός του τίτλου<sup>314</sup> παραπέμπει στην ισοδυναμία έρωτας + ποίηση κάτω από φόβο μιας ενδεχόμενης προδοσίας.

\* \* \*

Ένα από τα λίγα ποιήματα, όπου ο ερωτικός λόγος δηλώνεται απροκάλυπτα είναι και το ποίημα "Το γράμμα"<sup>315</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδιές". Η συναισθηματική διάθεση συνυφασμένη με την επιθυμία αποτελεί μέρος των ερωτικών συνδηλώσεων που υποκρύπτονται στο ποιητικά αφηγούμενο γεγονός: "Ένα πουλί τραγουδοῦσε / ὅπως νανουρίζουν ένα μωρό / κι' αὐτοὶ ὅπου μετροῦν τὰ ὄνειρά μου / εὐλογούσανε τὸ δαχτυλίδι τὸ χρυσό / / στή γεύση τοῦ ψωμιοῦ τῆς ἑβδομάδος / ἐκόβανε σέ δύο τὴν κλωστή / παιγνίδια ἔρωτα κι' ἀγάπης; / πόσο μακρὰ μᾶς νὰ βρίσκονται οἱ ποταμοί;". Στο πλαίσιο της διακειμενικής διεργασίας πιστεύουμε ότι το ποίημα συστοιχεί διακειμενικά ως <<υπερκείμενο>><sup>316</sup> με τον "Ερωτικό λόγο" του Γιώργου Σεφέρη:

"Ποῦ πῆγε ἡ μέρα ἡ δίκολπη πού εἶχε τὰ πάντα ἀλλάξει;  
Δέ θά βρεθεῖ ἕνας ποταμὸς νὰ ἔναι γιὰ μᾶς πλωτός;"<sup>317</sup>

Και οι δύο ποιητές (Σεφέρης, Εγγονόπουλος) επικαλούνται το λόγο, ως πρωτογενή μορφή δημιουργίας (γράμμα) αλλά και ως σύνθετη μορφή επικοινωνίας

---

<sup>313</sup> Στέφανος Διαλησμάς, *ό. π.*

<sup>314</sup> Στην αρχαιότητα η ροιά (ροδιά) ήταν δέντρο ιερό, μυστικό, σύμβολο της θεάς Ἥρας. Η παρουσία του στη μυθολογία συνδέεται με το μύθο της Περσεφόνης, καθώς η παράδοση λέει ότι ο Πλούτωνας της πρόσφερε καρπούς ροιάς (ροδιού). Οι καρποί της (ρόδια) θεωρούνταν σύμβολο της γονιμότητας. Οι μουσουλμάνοι πιστεύουν ότι προστατεύουν από το φθόνο και το μίσος των άλλων. Οι Πέρσες θεωρούν το ρόδι "φρούτο του Παραδείσου". Ακόμη και σήμερα πιστεύουν ότι το περιήφημο <<μήλο του Αδάμ>>, που στάθηκε η αιτία να εκδιωχθούν οι πρωτόπλαστοι από τον Παράδεισο, ήταν στην πραγματικότητα ρόδι. Πιθανόν λοιπόν ο συμβολισμός του τίτλου να σχετίζεται με την τελευταία εκδοχή.

<sup>315</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδιές*, σελ. 33.

<sup>316</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982,

<sup>317</sup> Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, "Ερωτικός λόγος", Ἴκαρος, σελ. 32.

(γραφή), δηλαδή το λόγο μέσα στο λόγο (γράμμα-ποίημα). Από τη δεύτερη ενότητα του "Ερωτικού λόγου" παραθέτουμε τα στιχικά αποσπάσματα:

"[...]

Ώ μὴν ταράξεις ... πρόσεξε ν' ἀκούσεις τ' ἀλαφρό

[...]

Ξεκίνημά της... τ' ἄγγιξες τό δέντρο μέ τά μῆλα

τό χέρι ἀπλώθη κι ἡ κλωστή δείχνει καί σέ ὀδηγεῖ..."<sup>318</sup>

Στο Σεφέρη η <<προπατορική αμαρτία>> δηλώνεται ως συστατική ιδιότητα της γυναικείας φύσης που την ακολουθεί διαρκώς στη ζωή της. Στον Εγγονόπουλο αντίθετα η αμαρτία παρουσιάζεται ως συνηγορία, από την οποία απαλλάσσεται ο άνδρας και η γυναίκα μέσω της αθωότητας και της αγνότητας του ερωτικού συναισθήματος:

"κι' ὡς εἶναι Κυριακή ἀκόμα

στά φεγγαρένια σου μαλλιά : δάση γιασεμιῶν

τό προπατορικό ἁμάρτημά μας δύνει<sup>319</sup>

στῆς ἀπουσίας τά σαρκάσματα τῶν παρεῶν"

(Τό γράμμα<sup>320</sup>)

Και στα δύο ποιήματα επανέρχεται η ερώτηση-κλειδί για τη δυνατότητα του ερωτικού συναισθήματος. Στο Σεφέρη ο μύθος του απολεσμένου έρωτα θεμελιώνει τον ποιητικό μύθο. Ο ποιητής απαντά με όρους μεταφυσικούς, δίνοντας στην ερωτική σχέση υπερκόσμιες, εξωπραγματικές διαστάσεις:

"Στή πέτρα τῆς ὑπομονῆς προσμένουμε τό θάμα

πού ἀνοίγει τά ἐπουράνια κι εἶν' ὄλα βολετὰ

---

<sup>318</sup> Γιώργου Σεφέρη, *Ὁ π.*, σελ. 28.

<sup>319</sup> Στο στίχο αυτό διακρίνονται κάποιες επιδράσεις από το γαλλικό υπερρεαλισμό. Ο Νίκος Εγγονόπουλος αποδέχεται την άποψη των υπερρεαλιστών, αν όχι για τη μη ύπαρξη, τουλάχιστον για την άμβλυνση του προπατορικού αμαρτήματος στους ανθρώπους. "Αιρετικώς" ήταν γενικά και ο τρόπος με τον οποίο οι υπερρεαλιστές καταπιάστηκαν με χριστιανικά θέματα. Μπορούμε να αναφέρουμε για παράδειγμα το χαρακτηριστικό πίνακα του Max Ernst "Η Παρθένος σωφρονίζει τον μικρό Ιησού ενώπιον τριών μαρτύρων" (1926), που παριστάνει την Παναγία να κρατάει στα δυο της γόνατα το μικρό Ιησού και να τον καταχειριάζει για κάποιες πιθανόν παιδικές αταξίες. Τη σκηνή αυτή παρακολουθούν από ένα μικρό άνοιγμα στον τοίχο ο Andre Breton, ο Paul Eluard και ο ίδιος ο Max Ernst.

<sup>320</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 34.

προσμένουμε τόν ἄγγελο σάν τό πανάρχαιο δράμα  
τὴν ὥρα πού τοῦ δειλινοῦ χάνονται τ' ἀνοιχτά

τραντάφυλλα ... Ρόδο ἄλικο τοῦ ἀνέμου καί τῆς μοίρας,  
μόνο στή μνήμη ἀπόμεινες, ἕνας βαρὺς ρυθμὸς  
ρόδο τῆς νύχτας πέρασες, τρικύμισμα πορφύρας  
τρικύμισμα τῆς θάλασσας ... "Ὁ κόσμος εἶναι ἀπλός".  
(Ἐρωτικός λόγος)<sup>321</sup>

Αντίθετα στον Εγγονόπουλο ο λόγος (τραγούδι) ακυρώνει το ανέφικτο και γίνεται μέσο που καταδεικνύει την επικράτηση και την κραταιότητα της αγάπης:

"εἶν' ἡ ἀγάπη: ἡ ἀγάπη πού τὴ νύχτα παγιδεύει  
χύνει τ' ἀστέρια δλα στὸν κόρφο τὸν κρυφὸ  
πού διώχνει μακρὰ τὰ βότσαλα (τὰ ξερά ξύλα)  
μὴ βρῆς ποτέ τό δ ρ ό μ ο μ α κ ρ υ ν ό<sup>322</sup>

μαζύ θά τόν διαβοῦμε μέ πέρδικες στό πλάϊ  
μ' ἕνα τραγούδι σάν τριαντάφυλλο ἀνοιχτό  
πάντα θά ἔχουμε κοινὸ τό προσκεφάλι  
κι' ἀπό μιά χούφτα πάντοτες θά πίνουμε νερό".

(Τό γράμμα)

Περισσότερο εμφανῆς ὅμως γίνεται ἡ διακειμενική σχέση (υπερκειμενικότητα) των στίχων του Εγγονόπουλου με την ποιητική σύνθεση του Ἀγγελου Σικελιανού "Γράμματα"<sup>323</sup>:

#### IV

Κράτα τό χερί μου· σέ λίγο θά διαβοῦμε  
τόν κάβο, πού ἡ βοή του ἀχολογáει μακράθε  
σάν ἕνας κόσμος πά' στά βράχια του νά καταλυέται!

[ ... ]

Κράτα το χέρι μου σφιχτά, ἄν ἀλήθεια

<sup>321</sup> Γιώργου Σεφέρη, Ποιήματα, ὁ. π., σελ. 32.

<sup>322</sup> Πρόκειται για το μοτίβο του δρόμου και του δύσβατου της αρετής. Βλέπε: Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*. "Το σύμβολο του δρόμου", Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζας, Αθήνα 1997.

<sup>323</sup> Ἀγγελου Σικελιανού, "Ἴμερα", *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε', Ἴκαρος, Αθήνα, 1992, σελ. 91-92.

ἐκείθε λαχταρᾶς νά προσδιαβοῦμε  
ἀπ' τὰ πικρὰ τὰ μέτρα τῶν ἀνθρώπων,  
στοῦ Ρυθμοῦ τὴν κορφήν, ὅπου ἔναι ἡ ἴδια  
τοῦ κινδύνου ἡ κορφή ...

[ ... ]

Ο ερωτικός λόγος στον Εγγονόπουλο συμμετέχει στη διαμόρφωση του προσωπικού του μύθου όχι ως απολεσμένη αίσθηση αλλά ως επικύρωση της μυστικότητας και της ιερότητας του ερωτικού συναίσθηματος. Ο Εγγονόπουλος δεν εναποθέτει στην παρέμβαση μεταφυσικών δυνάμεων την κατάκτησή του αλλά πορεύεται το δρόμο της αγάπης με τη δύναμη της άλλης παρουσίας και της αξίας του ποιητικού λόγου.

\* \* \*

Ποιητικός μυστικισμός και φιλοσοφικός στοχασμός διαγράφουν το θεωρητικό πλαίσιο του ερωτισμού στο ποίημα "Νευμάτων διπλός έλεγχος" από την "Επιστροφή των πουλιών"<sup>324</sup>. Το διακειμενικό υπόστρωμα του ποιήματος έχει χαρακτήρα μυστικιστικό και φιλοσοφικό. Η μυστικιστική υποβλητικότητα γίνεται αντιληπτή από την πρώτη ενότητα του ποιήματος: "σέ γωνίες σκιάς / ἐκάπικαν τὰ μάτια / μέ τίς πιό ἀπίστευτες θηριωδίες / τῶν τοίχων τοῦ ζωδιακοῦ Ρωξάνη / ὀρμῶν πού συσπῶνται / σάν νά μὴν εἶταν ποτές νά εἰπωθῆ / ὁ καρπός". Οι <<τοῖχοι τοῦ ζωδιακοῦ>> αποτελούν μετωνυμία της <<ειμαρμένης>>, η οποία καθορίζει και την ερωτική συμπεριφορά του υποκειμένου. Η ερμηνεία αυτή οδηγείται στην αποδοχή της πλατωνικής <<Ανάγκης>>, της <<Αδράστειας>>, ως δεσπτόζουσας εννοιολογικής σταθεράς του κειμένου. Οι <<ἀπίστευτες θηριωδίες>> αποτελούν μεταφορική έκφραση του ανεξέλεγκτου ερωτικού πάθους στην πιο ακραία του έκφραση. Ὅσον αφορά τις παραστάσεις του <<ζωδιακοῦ>>, αυτές έχουν μυθολογική προέλευση, καθώς στην απεικόνιση των ζωδίων εμπεριέχονται και μυθολογικά στοιχεία τα οποία συνδέονται με κάποιον αρχαιοελληνικό μύθο, π. χ. λέων-Ηρακλής, ταύρος- Θησέας κ.λ.π.

Το ερωτικό συναίσθημα είναι μια βασανιστική κατάσταση για το υποκείμενο, καθώς συγκλονίζεται από το ανυπέρβλητο των παθῶν. Η σιωπή του ύπνου, το όνειρο δεν αρκούν για να λυτρώσουν το σώμα από την οδύνη του ερωτικού πάθους. Ο <<διττός λυτρωμός>> συμπεριλαμβάνει το δισυπόστατο των παθῶν, σωματικό και ψυχικό, από τα οποία δεν κατορθώνει να απαλλαγεί το υποκείμενο ούτε μέσα από το όνειρο ή τη σιωπή του ύπνου. Στην τρίτη ενότητα ο ποιητής συσχετίζει τον έρωτα με την Ανάγκη, δίνοντας μια φιλοσοφική διάσταση

---

<sup>324</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 108-109.

στο περιεχόμενό του: "ὡς τῆ δύση ποῦ σπικνώνουν οἱ ἀνέμοι / ἢ ἀνέμη μᾶς κρύφτει / μᾶς θέλγει / μᾶς ζῆπει τοῦ ἀγνώστου τό πάθος / τίς ὀδύνης τοῦ κόσμου τῆς ὕλης / στίς κερῆθρες / τῆς χθές". Ο συσχετισμός αυτός παραπέμπει στην <<ἄτρακτον τῆς Ἀνάγκης>>, τη λειτουργία της οποίας περιγράφει ο Πλάτωνας στο Ι' βιβλίο της Πολιτείας:

"στρέφουσαι δὲ αὐτὸν ἐν τοῖς τῆς Ἀνάγκης γόνασιν. [...] ἄλλας δὲ καθημένας πέριξ δι' Ἰσου τρεῖς, ἐν θρόνῳ ἐκάστην, θυγατέρας τῆς Ἀνάγκης, Μοῖρας, λευχειμονούσας, στέμματα ἐπὶ τῶν κεφαλῶν ἔχούσας, Λάχεσιν τε καὶ Κλωθῶ καὶ Ἄτροπον, ὑμνεῖν πρὸς τὴν τῶν Σειρήνων ἁρμονίας, Λάχεσιν μὲν τὰ γεγονότα, Κλωθῶ τὰ ὄντα, Ἄτροπον δὲ τὰ μέλλοντα. καὶ τὴν μὲν Κλωθῶ τῇ δεξιᾷ χειρὶ ἐφαπτομένην συνεπιστρέφειν τοῦ ἄτρακτου τὴν ἔξω περιφορὰν, διαλείπουσαν χρόνον, τὴν δὲ Ἄτροπον τῇ ἀριστερᾷ τὰς ἐντὸς αὐτῆς ὡσαύτως· τὴν δὲ Λάχεσιν ἐν μέρει ἑκατέρας ἑκατέρᾳ τῇ χειρὶ ἐπάπτεσθαι"<sup>325</sup>.

Ἡ <<ἀνέμη>> του Εγγονόπουλου συστοιχεί μετωπυμικά με τὴν <<ἄτρακτον τῆς Ἀνάγκης>> του Πλάτωνα. Αποτελοῦν καὶ οἱ δύο σύνεργα τῆς υφαντικῆς τέχνης με τὰ ὁποῖα οἱ Μοῖρες υφαίνουν τὸ νῆμα τῆς ζωῆς. Αὐτὴ ἡ προκαθορισμένη γιὰ τὸν ἄνθρωπο διαδικασία συμπεριλαμβάνει καὶ τὴν ἐρωτικὴ ἐπικοινωνία. Μία ἐκδοχὴ τοῦ πάθους, ἡ υλική, ἀπτεται τῆς σωματικῆς ὑπόστασης τοῦ υποκειμένου: "τό ρόδο σάν πιστός αἰμοστάτης / ἢ κρυφὴ τῆς σαγήνης ἡμέρα / ὁ γοργός τοῦ συμβόλου ἰστός / ὁ ἄρμος τοῦ φωτός / τῆς σιγῆς / νοσταλγοῦν ποῦ θά βγῆ ὁ δραπέτης / πὼς θά κλέψῃ θά κρύψῃ / στὰ φύλλα / τό κορμί / ποῦ ἔλατρεύθη / πιστά". Οἱ ποιητικοὶ ὅροι ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Εγγονόπουλος παραπέμπουν στο κείμενο τοῦ Πλάτωνα:

"εἰς ὃ ἀφικέσθαι προελθόντες ἡμερησίαν ὁδόν, καὶ ἰδεῖν αὐτόθι κατὰ μέσον τό φῶς ἐκ τοῦ οὐρανοῦ τὰ ἄκρα αὐτοῦ τῶν δεσμῶν τεταμένα - εἶναι γάρ τοῦτο τό φῶς σύνδεσμον τοῦ οὐρανοῦ, οἷον τὰ ὑποζώματα τῶν τριήρων, οὕτω πᾶσαν συνέχον τὴν περιφορὰν - ἐκ δὲ τῶν ἄκρων τεταμένον Ἀνάγκης ἄτρακτον, δι' οὗ πᾶσας ἐπιστρέφουσαι τὰς περιφορὰς"<sup>326</sup>.

Εἶναι τὸ φῶς σύνδεσμος τοῦ οὐρανοῦ (ἄρμος τοῦ φωτός) καὶ συγκρατούσε ὅπως τὰ <<ὑποζώματα τῶν τριήρων>> τὸν περιστρεφόμενο οὐρανό, ἐνῶ τὸ Ἀδράχτι τῆς Ἀνάγκης ἔδινε κίνηση σὲ ὅλες τὶς περιστροφές τῶν οὐρανίων σωμάτων. Ο Εγγονόπουλος ἀναγνωρίζει τὸ ρόλο τῆς <<εἰμαρμένης>> στὴν ἐρωτικὴ ὁλοκλήρωση, στὴ διεκπεραίωση μέσα ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ πράξη τοῦ

<sup>325</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, κεφ. Ι', 617 b - d, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, σελ. 768.

<sup>326</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 616 b - c, σελ. 766.

μοναδικού και απόλυτου ερωτικού συναισθήματος. Για τον Εγγονόπουλο ο <<διττός λυτρωμός>> έχει καθαρά φιλοσοφική υπόσταση και προσεγγίζεται μέσα από την πλατωνική σκέψη:

"Οὐ γάρ· ἄλλ' οὕτω λογίσαιτ' ἄν ψυχὴ ἀνδρός φιλοσόφου, καὶ οὐκ ἄν οἰηθῆι τὴν μὲν φιλοσοφίαν χρῆναι αὐτὴν λύειν, λυούσης δέ ἐκείνης, αὐτὴν παραδιδόναι ταῖς ἡδοναῖς καὶ λύπαις ἑαυτὴν πάλιν αὖ ἐγκαταδεῖν καὶ ἀνήνυτον ἔργον πράττειν Πηνελόπης τινὰ ἐναντίως ἰ σ τ ὅ ν μεταχειριζομένης, ἀλλὰ γαλήνην τούτων παρασκευάζουσα, ἐπομένη τῶ λογισμῶ καὶ ἀεὶ ἐν τούτῳ οὔσα τό ἀληθές καὶ τό θεῖον καὶ τό ἀδόξαστον θεωμένη καὶ ὑπ' ἐκείνου τρεφομένη, ζῆν τε οἶεται οὕτω δεῖν ἕως ἄν ζῆ, καὶ ἐπειδάν τελευτήσῃ, εἰς τό συγγενές καὶ εἰς τό τοιοῦτον ἀφικομένη ἀπηλλάχθαι τῶν ἀνθρωπίνων κακῶν. ἐκ δὴ τῆς τοιαύτης τροφῆς οὐδέν δεινόν μὴ φοβηθῆ, [ταῦτα δ' ἐπιτηδεύσασα,] ὧ Σιμία τε καὶ Κέβης, ὅπως μὴ διασπασθεῖσα ἐν τῇ ἀπαλλαγῇ τοῦ σώματος ὑπὸ τῶν ἀ ν έ μ ω ν διαφυσηθεῖσα καὶ διαπτομένη οἴχηται καὶ οὐδέν ἔτι οὔδαμοῦ ἦ"<sup>327</sup>.

Ο μύθος αναφέρει ότι η Πηνελόπη θέλοντας να μείνει πιστή στον Οδυσσέα, ανέβαλε διαρκώς την απάντηση στους μνηστήρες υφαίνοντας διαρκώς την ημέρα ένα ύφασμα που το ξήλωνε τη νύχτα. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα ο φόβος για την ψυχή είναι, αντίθετα από την Πηνελόπη, μήπως ξαναυφάνει μέσα στη νύχτα της αισθητής ζωής αυτό που η φιλοσοφία ξήλωσε κάτω από το λαμπρό φως της σκέψης<sup>328</sup>. Ο ποιητικός λόγος του Εγγονόπουλου φέρει μέσα του σπέρματα πλατωνικής σκέψης, η οποία με τη σειρά της λειτουργεί ως μεθοδολογικό εργαλείο της ερμηνευτικής του προσέγγισης.

\* \* \*

Η γυναίκα στην ποίηση του Εγγονόπουλου παρουσιάζεται συνήθως ως αρχετυπική οντότητα. Σε ένα από τα λεγόμενα <<ζωγραφικά>> ποιήματα, "Το χέρι"<sup>329</sup> (Η επιστροφή των πουλιών), η γυναίκα προσλαμβάνει αρχετυπικές διαστάσεις και αποδίδεται ως μορφή αποτυπωμένη σε ένα ζωγραφικό πίνακα αλλά και ως ερωτικό υποκείμενο, ως παρουσία που διαχέει τον ερωτισμό της στο χώρο καταλύοντας κάθε όριο. Η αφιέρωση στον Ανδρέα Εμπειρικό δημιουργεί προϋποθέσεις <<παρακειμενικής>><sup>330</sup> σύνδεσης με το σύνολο του έργου του.

<sup>327</sup> Πλάτων, *Φαίδων*, 84, a - b, εκδ. Κάκτος, σελ. 154-155.

<sup>328</sup> Πλάτων, *Φαίδων*, σελ. 289.

<sup>329</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 98.

<sup>330</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π.

Στοιχείο διακειμενικού διαλόγου με το συνοδίτη του Ανδρέα Εμπειρίκο αποτελεί και η ποιητική διάσταση της γυναίκας, η διάσταση της γυναίκας δημιουργού. Η γυναίκα ερωτική, θεϊκή, επιθυμητή, τρυφερή, μυθική, είναι και η γυναίκα σύμβολο της πολλαπλής λειτουργίας της τέχνης. Ο Εγγονόπουλος γράφει: "ώραϊο δίχτυ / πού έπλεξεν ή / κόρη - τέκτων / όρθή ώς / στέκονταν εις τό παράθυρο του Άναπλιού / ώραϊο δίχτυ / φιλόξενο / ώσαν καλός θεός / ίσχυρό / σάν τ' άσπρα πλήκτρα / τής χαρᾶς / ώραϊο δίχτυ / πού έβραψε / μέ τό χρῶμα τῶν ματιῶν της / καί μύρωσε / μέ τ' άρωμα τῶν πλούσιων μαλλιῶν της / ή κόρη πού έστέκονταν / όρθή / εις τό παράθυρο του Άναπλιού". Αρχικά ο συνδυασμός των λεξημάτων δίχτυ και κόρη δημιουργεί μυθολογικούς συνειρμούς, καθώς παραπέμπει στη μυθική νύμφη Βριτόμαρτι ή Δίκτυνα. Ο Πανσανίας αναφέρει "ότι στην Κρήτη, που επιχωριάζουν οι παραδόσεις για την Αφαία, λένε πως [...] από το Δία και την κόρη του Ευβούλου Κάρμη γεννήθηκε η Βριτόμαρτις, η οποία εύρισκε ευχαρίστηση να τρέχει και να κυνηγάει και ήταν πολύ αγαπητή στην Άρτεμη. Για να αποφύγει το Μίνωα που την είχε ερωτευθεί έπεσε μέσα σε δίχτυα που ήταν ριχμένα για πιάσιμο ψαριών. Η Άρτεμη την έκανε θεά, και τη λατρεύουν όχι μόνο οι κρήτες, αλλά και οι αιγινίτες, οι οποίοι λένε πως παρουσιάζεται στο νησί τους η Βριτόμαρτις· οι αιγινίτες την ονομάζουν Αφαία, ενώ οι κρήτες Δίκτυνα"<sup>331</sup>. Την ίδια εκδοχή παραθέτει και ο Καλλιμάχος στον "Ύμνο στην Άρτεμη":

"ή δ' ότε μέν λασίησιν ύπό δρυσί κρύπτετο νύμφη,  
άλλοτε δ' είαμενησιν. ό δ' έννέα μῆνας έφοίτα  
παίπαλά τε κρημονύς τε· καί ούκ άνέπαυσε διωκτύν,  
μέσφ' ότε, μαρπτομένη καί δή σχεδόν, ήλατο πόντον  
πρηόνος έξ ύπάτοιο· καί ένθορεν εις άλιήων  
δίχτυα, τά σφ' έσάωσεν. όθεν μετέπειτα Κύδωνες  
νύμφαν μέν Δίκτυναν, όρος δ', όθεν ήλατο νύμφη,  
Δικταϊον καλέουσιν·"

(Ύμνος εις τήν Άρτεμιν, στ. 192-199)<sup>332</sup>

Ο Κακριδής υποστηρίζει ότι οι τοπικές λατρείες της Άρτεμης-Αριάδνης στην Κρήτη, της Άρτεμης-Δίκτυνας στην Κρήτη και της Άρτεμης-Αφαίας στην Αίγινα οδήγησαν στη δημιουργία του μύθου με βάση κάποιες παρετυμολογικές αναφορές και στη δικαιολόγηση της λατρείας της Αρτέμιδας.<sup>333</sup>

<sup>331</sup> Πανσανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, 2, 30, 3, επιμ. Νίκ. Δ. Παπαχατζής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1992.

<sup>332</sup> Ορφικά κείμενα, *Καλλιμάχου Ύμνοι*, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1999.

<sup>333</sup> *Ελληνική Μυθολογία*, τόμ. 3, επιμ. Ιωάννη Θ. Κακριδή, Εκδοτική Αθηνών, σελ.240.

Το <<δίχτυ>> αποτελεί σύμβολο της ερωτικής παγίδευσης, όπως θα τη συναντήσουμε σε ένα μεταγενέστερο ποίημα, "Το γράμμα" από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες"<sup>334</sup>:

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

Η γυναίκα-κυνηγός αιχμαλωτίζει ερωτικά το θύμα της με όπλο της το δίχτυ που απλώνουν οι αισθήσεις του σώματος. Ποια αλήθεια είναι η καταγωγή του μυστικού αλλά και καθαρά ερωτικού συμβόλου; Ο ερωτικός του συμβολισμός ξεκινά στην αρχαιότητα. Διακειμενικά ο ποιητικός όρος συνδέεται με τη σκηνή της συζυγοκτονίας από τον "Αγαμέμνονα" του Αισχύλου. Το μοτίβο της παγίδας παρατηρείται πολλές φορές στο έργο του αρχαίου Έλληνα τραγικού. Πρώτα το <<δίχτυον>> αναφέρεται για να περιγράψει την εικόνα της Άλωσης της Τροίας:

"ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καί νύξ φιλία  
μεγάλων κόσμων κτεάτειρα  
ἦτ' ἐπί Τροίας πύργοις ἔβαλες  
στεγανόν δίχτυον, ὡς μήτε μέγαν  
μήτ' οὔν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι  
μέγα δουλείας  
γάγαμον, ἄτης παναλώτου.  
(Αγαμέμνων)<sup>335</sup>

Η λέξη ακούγεται από το στόμα της προφητικής Κασσάνδρας:

"Ἐ ξ, παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;  
ἦ δίχτυον τι [γ] ἄιδου;  
Ἄλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος, ἢ ξυναιτία  
φόνου. Στάσις δ' ἀκόρεστος γένει  
κατολολυξάτω θύματος λευσίμου.  
(Αγαμέμνων)<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, Ίκαρος, σελ. 33.

<sup>335</sup> Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στίχ. 355-362, Κάκτος, Αθήνα 1992.

<sup>336</sup> Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στίχ. 1114 - 1118.



Στα ερωτικά επιγράμματα, επίσης, της Παλατινής Ανθολογίας, το <<δίχτυ>> χρησιμοποιείται μεταφορικά σαν υποδήλωση αραχνοῦφαντου ενδύματος, το οποίο λειτουργεί σαν ερωτική παγίδα<sup>337</sup>:

"Αἶρε τὰ δίχτυα ταῦτα, κακόσχολε, μηδ' ἐπίτηδες  
ἰσχίον ἐρχομένη σύστρεφε, Λυσιδίκη".  
(Μάρκου Αργεντάριου, 104)<sup>338</sup>

(Μτφρ.):

(Πλανεύτρα Λυσιδίκη, ἀπόβαλε τήν πλάνη τῶν διχτυῶν σου  
καί πάψε νά συστρέφεις τίς καμπύλες τῶν γοφῶν σου).

Η έννοια είναι διαδεδομένη και στη μεταβυζαντινή δημοτική λογοτεχνική παράδοση και σε κείμενα που αφηγούνται μια ερωτική ιστορία. Στον "Ερωτόκριτο", για παράδειγμα, ο Ποιητής αναφέρει τη λέξη, όταν μιλάει για τον έρωτα των μικρών κοριτσιών:

"Καί τό ν' ἀρχίσει τσί μικρές Ἔρωτας νά πατάσει,  
δέν ἔχου' γνώσης δύναμη, ν' ἀφήσουν' νά περάσει,  
μά εἶν' εὔκολες στό μπέρδεμα, κι ὄντε πιαστοῦν στό δίχτυ,  
εἰς ἀφορμάγραν εἶδαμεν ὁ Πόθος πῶς τσί ρίχτει".  
(στιχ. 1589-1592)<sup>339</sup>

Παρόμοια αναφορά παρατηρεῖται και στο κείμενο του Μιχαήλ Σουμάκη "Παστώρ φίδος, ἦγουν Ποιμήν πιστός"<sup>340</sup>, με υπότιτλο "μεταγλωτισμένος ἀπό τό ἰδίωμα τό ἰταλικόν παρ' ἑμοῦ Μιχαήλ Σουμμάκη ἐκ πόλεως Ζακύνθου, Βενετία αχνη' ". Στη Β' Πράξη γράφει:

---

<sup>337</sup> *Παλατινή Ανθολογία*, Ερωτικά Επιγράμματα, Επιλ.-Εισ.- Μετ.-Σκόλ. Νίκου Χουρμουζιάδη, Σπυγμή, Αθήνα, 1999, σελ. 146-147.

<sup>338</sup> *Παλατινή Ανθολογία*, ὁ. π., σελ. 147.

<sup>339</sup> *Ερωτόκριτος*, μέρος τρίτον, ὁ. π., σελ. 252.

<sup>340</sup> Πρόκειται για μετάφραση από τα ιταλικά. Το έργο υπάρχει και σε παραλλαγή από την Κρήτη της Αναγέννησης με τίτλο "Ο Πιστικός βοσκός". Είναι μια εξαιρετη απόδοση στην κρητική διάλεκτο της ποιμενικής τραγικωμωδίας *Il Pastor Fido* του Giambattista Guarini (1589). Βλέπε: Rosemary Bancroft - Marcus, *Το ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο*, στο συλλογικό : *Λογοτεχνια και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σελ.108-117.

"Στά δίχτυα τῆς ἀγάπης σου  
πιασμένη καί δεμένη..."  
(στ. 484)

Στη δεύτερη πράξη επίσης και στην τρίτη σκηνή του έργου η ηρωίδα του έργου, η Κορίσκα, αγαπημένη του Μυρτίνου, μονολογεί ότι δεν υπάρχει μεγαλύτερη τιμή για μια κόρη από το να έχει πολλούς νέους πιασμένους στα δίχτυα της:

"Τῶν γυναικῶν ἡ ὀμορφιά, ἡ δόξα καί τό ἦθος  
καί ἡ τιμή τους στέκεται εἰς τό ποθητόν τό στήθος.  
Οὐδ' ἄλλη δόξα καί τιμή μιά κύρη δέν κερδαίνει  
σάν ὅταν βρίσκονται πολλοί στά δίχτυα της πιασμένοι".

Το <<δίχτυ>> εξάλλου ως μοτίβο με ερωτικές υποδηλώσεις συναντάται σε πολλά κείμενα της νεότερης λογοτεχνίας. Ο Εγγονόπουλος, για παράδειγμα, γνώριζε κείμενα της φαναριώτικης λογοτεχνίας στα οποία το <<δίχτυ>> χρησιμοποιείται συχνά ως σύμβολο της ερωτικής παγίδευσης:

1. (...) πολλά εἶναι καλότυχος ἐκεῖνος ποῦ μπορέση  
στά δίχτυα σου τά ἄφεικτα τελείως νά μὴν πέση  
(Ἄχ! ἔρωτα σκληρότατε...) <sup>341</sup>

2. Μιά σ' εἶδα, μιά σ' ἀγάπησα, καί μιά τόν νοῦν μου ' πῆρες,  
στά δίχτυα σου ἔπερδεύθηκα, καί σκλάβον σου μ' ἐπῆρες.  
(Μιά μέρα δέν ἀπέρασε νά μὴν ἀναστενάξω) <sup>342</sup>

Με ερωτική σημασία χρησιμοποιείται ο όρος <<δίχτυ>> και στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου:

"Ἐνωρίτερα κι' ἀπ' τήν αὐριανή της συνουσία ἡ δει-  
νοπαθήσασα αἰχμή τῆς τελευταίας ὀροσειρῆς χα-  
μήλωσε τά βλέφαρα γιά νά δεχτῆ τά δῶρα τῶν  
αὐτομάτων περιστροφῶν. [...] Ἐπειδή ὁμως κα-

<sup>341</sup> Διάφορα ἠθικά καί ἄστεια στιχουργήματα, ἐκδοθέντα ὑπό Ζήση Δασούτη, Ἐν Βιέννῃ, 1818. Περιλαμβάνονται στον τόμο "Μισμαγιά", Ἀνθολόγιο φαναριώτικης ποίησης, επιμ. Ἄντεια Φραντζή, Εστία, 1993, σελ. 198.

<sup>342</sup> Διάφορα ἠθικά καί ἄστεια στιχουργήματα, ὁ. π., σελ. 211.

νείς δέν σήκωσε τό δίχτυ πού ἄλλοι σ' αὐτή τή  
χώρα ὀνομάζουν βαυαυική προεξοχή ἢ λεπίς τῶν  
ύφασμάτων σχίστηκε σέ δύο καί βγήκε μιά γιά  
πάντα ὁ κοσμήτωρ τῆς ἱερῆς μανίας ἀπαράλλαχτα  
σάν τό πουλί πού βγαίνει ἀπό μιά κάλτσα".  
(Τό καλῶς ἤλθατε τῶν πρᾶματευτάδων)<sup>343</sup>

Ἡ <<κόρη-τέκτων>> στο ποίημα του Εγγονόπουλου εἶναι μια γυναίκα που συνδέεται ἀδιαχώριστα με τὴ φύση-δημιουργό. Ἡ ταύτιση αὐτή ἀλλά καὶ ἡ εἰκόνα τῆς κόρης στο παράθυρο παραπέμπει διακειμενικά στο ποίημα του Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου "Κόρη"<sup>344</sup>:

"Τό σπῖτι βρίθει ἀπό χαρά  
Καθώς λαγῆνι πλήρες γάλακτος στὸν ἥλιο  
Ἐνα κορίτσι στὸ παράθυρο κρυφά  
Δίνει τὰ στήθη τῆς στὰ περιστέρια".

Ἡ γυναίκα ὡς ἀπόλυτη παρουσία κυριαρχεῖ παντοῦ, καταλαμβάνει καὶ φωτίζει με τὴ λάμψη τῆς το χώρο. Γράφει ὁ Εγγονόπουλος: "ῶραῖο δίχτυ / ῶραῖα κόρη / ῶραῖο παράθυρο πού φωτίζεις / μέσα στή νύχτα / τ' Ἀναπλιού / ῶραῖο παράθυρο πού φώναζεις / ῶραῖα κόρη πού φωτίζεις / ῶραῖο δίχτυ / μέσα στό χρωμα / τ' Ἀναπλιού". Ὁ τίτλος του ποιήματος "Τὸ χέρι" ἀλλά καὶ τὸ στιχικό ὑποσύνολο <<ῶραῖα κόρη>> φέρουν ἴχνη τῆς σολωμικῆς παράδοσης καὶ θυμίζουν στίχους ἀπὸ τὸ ποίημα "Ἡ Φαρμακωμένη"<sup>345</sup>:

"Μέ σκληρότατο χέρι τό πῆρες,  
ῶραῖα κόρη, κι' αὐτό τό κορμί[...]"

Ὁ Εγγονόπουλος δημιουργεῖ ἓνα ερωτικό τοπίο, ὅμοιο με αὐτά των ζωγραφικῶν του πινάκων καὶ τοποθετεῖ προοπτικά σ' αὐτό τὴ μορφή τῆς ἀγαπημένης του γυναίκας: "ῶραῖο δίχτυ / γύρω τρογύρω / εἰς τὸν λαμό μου / εἶτανε κόρη / τὰ ῶραῖα μαλλιά / σου / καθὼς τὰ ἔπλεκες / εἰς τό παράθυρο / μέσα στό φῶς". Ἡ εἰκόνα συντίθεται μέσα ἀπὸ ἓνα εὐρὺ φάσμα διακειμενικῶν συνδέσεων. Ὁ <<παρακειμενικός>> χαρακτήρας τῆς ἀφιέρωσης στον Ἀνδρέα Ἐμπειρίκο δημιουργεῖ συνθήκες εὐρύτερης διακειμενικῆς ἐπικοινωνίας με τὸ ἔργο του

<sup>343</sup> Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου, *Υμνικάμνος*, Ἄγρα, Αθήνα 1980, σελ. 23.

<sup>344</sup> Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου, *Ἐνδοχώρα*, "Ἡ τρυφερότης των μαστῶν", Ἄγρα, Αθήνα 1980, σελ. 36.

<sup>345</sup> Διονυσίου Σολωμοῦ, "Ἡ Φαρμακωμένη", *Ποιήματα*, τόμ. πρῶτος, σελ. 140.

ομοτέχνου του ποιητή. Συνειρωμικά παραπέμπει στο κείμενο του Ανδρέα Εμπειρικού "Φως παραθύρου"<sup>346</sup>:

"Τό φῶς εἰσήρχετο ἀπό τό ἀνοιχτό παράθυρο,  
καί ἐφώτιζε τό πρόσωπο καί τό σῶμα τῆς νεάνιδος  
πού παρετήρει ἔξω.[...]

Ἐὸ ρόλος τοῦ φωτός ἦτο τόσον σημαίνων, ὥστε  
τό συμβατικόν περίγραμμα τῶν ἀντικειμένων, νά  
ὑποχωρῇ, νά ἀμυδροῦται, ἢ καί νά ἐξαφανίζεται, καί,  
ἀντ' αὐτοῦ, νά ἐκχειλιζῆ μέ χίλιους παλμούς ἢ μορφή των...

[...]

Ἐὸ κόμη τῆς νεάνι-

δος, τείνουσα πρὸς τό πυρρόχρουν, ἦτο ἐν τούτοις  
ξανθή καί ἐπιπτε ὀπισθεν, μέχρι τοῦ ἀυχένος, ἐν εἴ-  
δει μικροῦ καταρράκτου, συγκρατουμένη ἀπό μίαν  
κυανῆ ταινία, ἢ ὁποία κατέλγε ἐμπροσθεν, εἰς τήν  
ἀκμὴν τῆς κεφαλῆς, εἰς φιόγκον εὐμεγέθη".

Παραπέμπει ὁμως καί στο ἔργο προγενέστερων ποιητῶν, ὅπως γιὰ παράδειγμα στο ποίημα τῆς Πολυδούρη "Φαντασία στό τραγούδι μιάς νυχτερινῆς κιθάρας"<sup>347</sup>:

"Ἐν' ἀνοιχτό παράθυρο  
στό ἀγιόκλημα πνιγμένο  
κ' ἡ κόρη κρίνο, με τό φῶς  
τοῦ φεγγαριοῦ ντυμένο".

Στην ἴδια θεματολογία ἀνήκει καί το ποίημα τοῦ Κωνσταντίνου Χατζόπουλου "Στο παραθύρι"<sup>348</sup> ἀπό τὴ συλλογὴ "Βραδινοὶ θρύλοι". Αναφέρουμε τοὺς στίχους:

"Καθότανε στό παραθύρι  
κι ἐπάνω του ὀπως εἶχε γείρει,  
εἶχε ἀπλωμένα τὰ μαλλιά·"

<sup>346</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Γραπτά ἢ προσωπικὴ μυθολογία*, Ἄγρα, Αθήνα 1980, σελ. 61-68.

<sup>347</sup> Μαρία Πολυδούρη, *"Ἠχώ στο Χάος"*, *Ποιήματα*, Ασάριτη, Αθήνα 1989, σελ. 147.

<sup>348</sup> Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τα Ποιήματα*, Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1992, σελ. 285.

Ο Εγγονόπουλος επανέρχεται αργότερα με το ίδιο θεματικό μοτίβο<sup>349</sup> στο ποίημα "Ο Ατλαντικός"<sup>350</sup>:

"κι' ἡ ὠραία παρθένος πλάι στό παραθύρι ἀκόμη ράβει  
καί νά σέ λίγο θ' ἀποθέση τή βελόνα  
καί στά σγουρά της μαλλιά τοποθετεῖ τοῦ μαρτυρίου κορῶνα  
ὡς πρόκειται μονορρούφι νά κατεβάση  
τό φαρμάκι πού ἔχει ἐτοιμάσει ἀπ' τό πρωί ... "

Στο ποίημα που εξετάζουμε (Το χέρι) ο Εγγονόπουλος περιγράφει το ερωτικό του αντικείμενο με εικόνες που πηγάζουν από μια αίσθηση, ένα λόγο, ένα βλέμμα: "ὠραία νύχτα / μέσα στό / βλέμμα σου / εἶτανε κόρη / καθώς τή ζήσαμε / τρελλοί από ἔρωτα / γυμνοί θεόγυμνοί / τρελλοί από ἔρωτα / - μιά νύχτα ἔρωτος - / μέσα στό / δίχτυ / τοῦ Ἄναπλιού". Λέξεις-αισθήσεις και σώματα που πάλλονται από ερωτική επιθυμία και άκρατο αισθησιασμό, μέσα από μια αδιάκοπη διασταύρωση ποιητικών εικόνων προβάλλουν τη μορφή μιας γυναίκας ερωτικής και μιας πράξης ερωτικής που περιβάλλεται με την ιερότητα και τη έξαψη μυστηριακών τελετών. Το ερωτικό πάθος της τελευταίας στροφής παραπέμπει στο ομώνυμο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου "Το χέρι"<sup>351</sup> από τη συλλογή "Ἐνδοχώρα". Παραθέτουμε τη δεύτερη στροφή:

"Ἡ ρόμη τέτοιου πάθους πιά δέν χάνεται  
Μένει δεμένη στίς ψυχές τῶν φορεμάτων  
Μέσ' στά γαλάζια βλέφαρα καί τήν λευκή τήν μπλούζα  
Πού φάνταζε σάν κυανή πρίν γίνει στεναγμός".

Στον Εγγονόπουλο, όμως, στο πρόσωπο της γυναίκας συνυπάρχουν η ερωτική, η μυστική αλλά και η δημιουργική διάσταση. Η ερωτική περικλείει ολοκληρωτικά και τις άλλες δύο. Η <<κόρη-τέκτων>> (ποίηση) με το συνοδευτικό επίθετο να παραπέμπει στη δημιουργικότητα, αφού προέρχεται ετυμολογικά από την ινδοευρωπαϊκή ρίζα "tek" που σήμαινε: πλέκω, εργάζομαι με τσεκούρι, συνδέω, κατασκευάζω. Από την ίδια ρίζα όμως προέρχεται και το ουσιαστικό <<τέχνη>>. Η λέξη έχει σχηματιστεί από τον τύπο τέκτ - σνα < θέμα - τεκτ + την κατάληξη -σνα

<sup>349</sup> Η εικόνα του κοριτσιού δίπλα στο παραθύρι αποτελεί διαχρονικό μοτίβο στην ποίηση αλλά και στη ζωγραφική. Από τη δεύτερη αναφέρουμε τον πίνακα του Γεωργίου Άβλιχου (Ληξούρι 1842-1905) "Κοπέλα στο παράθυρο" που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη.

<sup>350</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 163.

<sup>351</sup> Ανδρέα Εμπειρίκου, *Ἐνδοχώρα*, σελ. 38.

και δηλώνει τον τρόπο, το μέσο ή την τεχνική για να κατασκευαστεί κάποιο πράγμα και αντιπαράβάλλεται από τη φύση και από την επιστήμη. Το ποίημα του Εγγονόπουλου επικοινωνεί διακειμενικά με τα ποιήματα του Εμπειρικού μόνο στο ζήτημα της ερωτικής φύσης και του αισθησιασμού της γυναικείας ύπαρξης. Από ένα σημείο και μετά όμως αυτονομείται, εφόσον, και σ' αυτό όπως και σε άλλα ποιήματά του, η γυναικεία μορφή ταυτίζεται με την τέχνη. Η εικόνα της <<κόρης-τέκτονος>> που <<έστέκονταν ὀρθή εἰς τό παράθυρο τοῦ Ἐναπλιού>> είναι στοιχείο που συνδέει το ποίημα του Εγγονόπουλου με την τραγωδία του Αισχύλου. Η Κλυταιμίστρα απαντάει με θάρρος στο Χορό:

"Πειρᾶσθέ μου γυναικός ὡς ἀφράσμονος·  
ἐγὼ δ' ἀτρέστῳ καρδίᾳ πρὸς εἰδότας  
λέγω· σὺ δ' αἰνεῖν εἶτε με ψέγειν θέλεις  
ὄμοιον. Οὗτος ἐστὶν Ἄγαμέμνων, ἐμός  
πόσις, νεκρός δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερός  
ἔργον, δικαίας τέκτονος. Τὰδ' ὧδ' ἔχει".  
(Ἄγαμέμνων)<sup>352</sup>

Ο τίτλος του ποιήματος <<Το χέρι>>, ο τοπωνυμικός προσδιορισμός <<εἰς τό παράθυρο τοῦ Ἐναπλιού>> αλλά και το σύνταγμα <<κόρη-τέκτων>> πιστοποιούν τη διακειμενική συσχέτιση του ποιήματος με την τραγωδία του Αισχύλου.

\* \* \*

Εμπνευσμένος ο ποιητής από το υπερρεαλιστικό ὄραμα, καταλύει τις κλασικές αφηγηματικές συμβάσεις και επανακαθορίζει τους ὅρους της ποιητικής γραφής. Στη γυναίκα μετουσιώνεται το αισθητικό και ερωτικό ιδεώδες του ποιητή. Δεν είναι λίγα τα ποιήματα, όπου οι δύο έννοιες συμφύρονται και η μια λειτουργεί ως δύναμη επικαθορισμού της άλλης. Σε ορισμένα, μάλιστα, ο ερωτισμός διαπερνά το ποιητικό σώμα και σιঁζει τη γραφή με συναισθήματα και εικόνες εκρηκτικής δύναμης. Σε άλλα ο ερωτισμός αναδύεται ως αίσθηση μέσα από την αισθαντικότητα των εικόνων, των χρωμάτων και των ποιητικών συμβόλων. Ένα "ζωγραφικό" ποίημα του Εγγονόπουλου είναι και το ποίημα που έχει σαν τίτλο το ὄνομα του Γάλλου εξερευνητή και θαλασσοπόρου "DUMONT D' URVILLE"<sup>353</sup> (Η επιστροφή των πουλιών): "ὄλημερίς μιά φοινικιά / χάμω στή ρίζα κάθεται μίαν

<sup>352</sup> Αισχύλος, *Ἄγαμέμνων*, στίχ. 1401 - 1406.

<sup>353</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, "Ἡ επιστροφή των πουλιών", σελ. 81.

αραπίνα<sup>354</sup> / έχει δυό κόκκινα γαρύφαλα στά μάτια / κι' έχει δυό ψάρια κάτω απ' τίσ μασχάλες / τ'όνα γαλάζιο / τ' άλλο κόκκινο βαθύ / κι' έχει μιάν άκακία ανάμεσα στά στήθη / κι' έχει μιάν / άκακία ανάμεσα στά σκέλη / όλημερίς μιά φοινικιά". Το ποίημα κινείται σε δυο επίπεδα διακειμενικών αναφορών, το ποιητικό και το ζωγραφικό. Στο πρώτο είναι εμφανής η σχέση του με την εικόνα της γυναίκας, έτσι όπως προβάλλει, μέσα από την ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου. Το ποίημα "Τα μούρα"<sup>355</sup> παρουσιάζει αναλογίες με το κείμενο του Εγγονόπουλου, σε βαθμό που να παραπέμπει σε μια έμμεση διακειμενική σχέση:

"Σημαδεμένη απ' τό προί θά περιμένη  
'Ορθή στή νύχτα κάθε ψηλαφήσεως  
'Αγαπητή σφαδάζουσα και μ' έναν ήχο  
Στό βάθος τής σιγής πού λιγοστεύει  
Κ' έπειτα αύξάνει τήν ψιχάλα τών ώρών.

Τό φέγγος σάν σουραύλι τής αίθριας  
Γεμίζει μέ τά στάχια του τά δαχτυλίδια  
Πού τά φορούν γυναΐκες κρεμασμένα  
'Ανάμεσα στά στήθη τους κι' ανάμεσα  
Στά δροσερά φυλλώματα τής εϋτυχίας".

---

<sup>354</sup> Σαρλ. Μπωντλαίρ, *Τα άνθη του κακού*, Γράμματα, σελ. 86. Βλέπε το ποίημα "Σε μια Κρεολή":

"Στη χώρα τη μυρόβολη που οι ήλιοι φιλιά της δίνουν,  
κάτω από χρυσοπόρφυρες δεντρούνε φυλλωσιές  
και φοινικιών που λάγγεμα πάνω στα μάτια χύνουν,  
γνώρισα κάποια κρεολή μ' άγνωρες ομορφιές.

Η μελαψή αυτή γόησσα χρώμα πυρόχρωμο έχει,  
ναζιάρικα λυγίσματα λαιμού κι ευγενικά  
σβέλτη, ψηλή σαν Άρτεμη που στα κινήγια τρέχει,  
έχει χαμόγελο ήρεμο κι αλάθευτη ματιά.

....."

Βλέπε επίσης το ποίημα του Αλέξανδρου Μπάρα "Αραπίνα" από τη συλλογή "Το μικρό μουσείο":

"Μ' όλόσγουρο πυκνό μαλλί  
καί μ' άσπρο γερό δόντι".

<sup>355</sup> Ανδρέα Εμπειρίκου, *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 34.

Η ναρκισσιστική αυτάρχεια της γυναίκας αποτελεί τεκμήριο σημασιολογικής σύγκλισης των δύο ποιημάτων. Για τον Εμπειρικό ο ναρκισσισμός της γυναίκας συνδέεται άμεσα με την ερωτική επιθυμία. Ο Εγγονόπουλος από την άλλη πλευρά εντάσσει στην υπερρεαλιστική εικόνα τα μορφικά χαρακτηριστικά της ανθρωποποιημένης φύσης ως ενισχυτική καταδήλωση του εγγενούς ναρκισσισμού της γυναικείας φύσης. Τα μέλη του γυναικείου σώματος, σύμβολα της απόλυτης εξιδανίκευσης της γυναίκας, αναδεικνύονται σε κυρίαρχα σημαίνοντα της ερωτικής επιθυμίας. Η παρουσία του ονόματος του Γάλλου θαλασσοπόρου Dumont d' Urville στον τίτλο του ποιήματος του Εγγονόπουλου συνδέεται έμμεσα με τον ποιητικό μύθο με δύο τρόπους. Πρώτο, ο Dumont d' Urville το 1829 συμμετείχε στη χαρτογράφηση της ανατολικής Μεσογείου και βοήθησε τη γαλλική κυβέρνηση να αποκτήσει ένα από τα πιο φημισμένα γλυπτά που κοσμούν το μουσείο του Λούβρου, την Αφροδίτη της Μήλου. Δεύτερο, ήταν επικεφαλής εξερευνητικών ταξιδιών στο Νότιο Ειρηνικό και επισκέφτηκε πολλά εξωτικά νησιά της περιοχής, όπως τα Φίτζι, Πελού, Νέα Γουινέα, Βόρνεο κ. α. Το ποίημα του Εγγονόπουλου στηρίζεται στη διακειμενική πρακτική της <<λεκτικοποίησης>><sup>356</sup>, αφού επιχειρεί να αναπαραστήσει λεκτικά το εικονιστικό σύστημα μιας κατηγορίας ζωγραφικών πινάκων. Ο έκδηλος εξωτισμός του ποιήματος, η φυσική ποιητικότητα της αφήγησης και η τονική αρμονία των χρωμάτων παραπέμπουν στο έργο των περιόδων της Ταΐτης (1891-1893, 1895-1901) του Γάλλου μετεμπρεσιονιστή ζωγράφου Πωλ Γκαγκέν. Εδώ ορίζεται και το δεύτερο επίπεδο διακειμενικής επικοινωνίας, αφού ο Εγγονόπουλος, όπως και ο Γκαγκέν στη ζωγραφική, απορρίπτει την πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας ή την εμπειρία και χρησιμοποιεί μια καθαρά αντιληπτική μέθοδο σύνθεσης των ποιητικών ή ζωγραφικών του απεικονίσεων. Ο πρωμιτιβιτισμός ως αισθητική αρχή που διέπει τον ερωτικό λόγο λανθάνει συχνά στην ποιητική γραφή του Εγγονόπουλου. Ίχνη του διακρίναμε στο ποίημα "DUMONT D' URVILL", ίχνη του παρατηρούμε και στο ποίημα "Ένα όνειρο : η ζωή"<sup>357</sup>:

"γύρω από τόν κορμό / του ωραίου δέντρου / έλίσσεται / και χορεύει / ή ωραία / μιγάς"// τό δέντρο είν' δλάνθιστο / αλλά και τό κορμί / τής ωραίας μιγάδος / ώσαύτως: / άπ' τά λουλούδια - τίς ρώγες - τών μαστών της / τή λαμπρότητα τής άπαλης κοιλιās / τών σφαιρικών γλουτών / τών άψογων μηρών / στό φουντωτό σκοτεινό δάσος τής ήβικης χώρας / τήν πλούσια κόμη / όπου σκορπάει τά βαρεία της μύρα / ώς κυματίζει ξέπλεκη - έλεύθερα - / σπιθοβολώντας μέσα στή νύχτα".

<sup>356</sup> Laurent Jenny, Η στρατηγική της Μορφής, ό. π., σελ. 89-91.

<sup>357</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες, σελ. 52.



Παρόμοια εικόνα συναντάμε και στο ποίημα του Γιώργου Σαραντάρη "Σ' ένα ωραίο δέντρο η γυναίκα..."<sup>358</sup>:

"Σ' ένα ωραίο δέντρο η γυναίκα  
τον ώμο της ακουμπάει  
Και πουθενά τα πόδια της δεν στηρίζει  
Ο αγέρας φυσάει στα μαλλιά της  
Της ανοίγει το στόμα  
Η θάλασσα έρχεται σαν ανάμνηση στ' αυτιά της  
Δεν ξέρει πια τον έρωτα και τραγουδάει  
Είναι μοναχή γυμνή αλλά δεν κλαίει  
Ο ουρανός τη σηκώνει πάνω απ' τον άνεμο".

Την ταύτιση γυναίκας και δέντρου μέσα από το τελετουργικό της ερωτικής πράξης που φτάνει στα όρια του ερωτικού παροξυσμού συναντάμε και στο μεταγενέστερο ποίημα "Η κερασιά"<sup>359</sup> του Ανδρέα Εμπειρίκου. Το ποίημα αποτελεί συνέχεια της ποιητικής εικόνας που περιγράφει ο Νίκος Εγγονόπουλος. Το παραθέτουμε για να φανεί η αμοιβαία σχέση επικοινωνίας μεταξύ των δύο ποιητών :

"[...]  
Ένα κουμπί από φόρεμα μιās κόρης πολύ νέας  
Μέ σφύζοντας μαστούς και εξαισιάν ήβην  
Πού τή συνάντησα πρώτη φορά κοντά σέ ένα φράχτη  
Μιά μέρα πολύ ζεστή τοῦ θέρους  
Σέ περιβόλι μέ κετρασιές πολλές  
Άνάγυρτη στόν ίσκιο τέτοιου δέντρου  
Νά όνειρεύεται μέ άνοικτά τά σκέλη καί τά χείλη  
[...]  
Σηκώθηκε λοιπόν σχεδόν άμέσως  
Καί μέ τό φόρεμά της σηκωμένο ως τή μέση  
Άγκάλιασε μέ τά σκέλη της τήν κερασιά  
Κ' έτσι καθώς ό ήλιος πύρωνε καί τίς σκιές άκόμη  
Τό αϊδίον της μέ δύναμι έτριβε καί τό κτυπούσε  
Έπάνω στόν κορμό τοῦ όπωροφόρου  
Καί ένw μέ κάθε ώθησιν τής ήβικης χώρας  
Συσπώμενοι έσειόντο σάν άσπρες σφαίρες οί γλουτοί της [...]"

<sup>358</sup> Γιώργος Σαραντάρης, *ό. π.*, σελ. 382.

<sup>359</sup> Ανδρέα Εμπειρίκου, *Η σήμερα ως αύριον και ως χθες*, Άγρα, Αθήνα 1984, σελ. 109-111.

Στον Εμπειρικό η γυναίκα παρουσιάζεται συνδεδεμένη με τη φύση, μέσα στην οποία προβάλλει την εικόνα του αντικειμένου επιθυμίας της, του φαλλικά συμβολισμένου δέντρου. Στον Εγγονόπουλο, επίσης, η ταύτιση του γυναικείου σώματος με το ολάνθιστο δέντρο και η περιγραφική απόδοση του ερωτισμού μέσα από τη σύζευξη σώματος και δέντρου σχετίζεται με την άποψή του για την ανθρωποποίηση της φύσης αλλά και την ερωτοποιοί δυναμογόνα ορμή της. Σε άλλο ποίημα αυτό το δέντρο-ερωτικό σύμβολο είναι μιά "μαγνόλια", ένα δέντρο-σύμβολο, που διαπερνά όλη την ποιητική του Εγγονόπουλου, με την ίδια ή άλλες παρεμφερείς προς τον έρωτα σημασιοδοτήσεις:

"τό δέντρο είναι μιά μαγνόλια / κι' ή ώραία μιγάς / είναι κι' εκείνη μιά μαγνόλια / χυμώδης / πλούσια / κι' ήδονική"

(Ένα όνειρο : η ζωή)<sup>360</sup>

Στο ποίημα "Ενθύμιον Κωνσταντινουπόλεως" η μαγνόλια γίνεται σύμβολο νοσταλγίας αλλά και ερωτικής επιθυμίας:

"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"<sup>361</sup>

Στην ερώτηση: «ποιό είναι ωραιότερο τοῦ ωραίου δέντρου τοῦ ωραίου κορμιού;» ο Εγγονόπουλος απαντά απερίφραστα: «τ' ὠ ρ α ί ο κορμί» και αιτιολογεί την απάντηση: "γιατί τό δέντρο γιά πάντα του μνήσκει βουβό / - οὔτε κι' οί πιό τρελλοί ἀνέμοι δέν ἤμποροῦν / νά σείσουν τό βαρῦ πυκνό φύλλωμα καί τά σαρκώδη ἄνθη- / ἐνῶ τ' ὠραῖο τό πλούσιο κορμί / πάει κι' ἔρχεται / μεθαίει παράφορα / κλαδοκορμόριζα / δονεῖται / καί στόν / παραμικρό τόν ψίθυρο / τοῦ / «σέ ἀγαπῶ". Ο λόγος είναι κυρίαρχος στο ερωτικό παιχνίδι, με δύναμη τρομαχτική που αφυπνίζει και δίνει διέξοδο στις αισθήσεις. Το γυναικείο σώμα λειτουργεί ως πομπός και αποδέκτης του πόθου, μοναδικό και αναντικατάστατο στην ατελεύτητη πορεία προς την κορύφωση της ερωτικής επιθυμίας.

\* \* \*

<sup>360</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 53.

<sup>361</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 115.

Το ποίημα "Κήποι μεσ' στο λιοπύρι"<sup>362</sup> από την "Επιστροφή των πουλιών" ανήκει στα λεγόμενα <<ζωγραφικά>> ποιήματα του Εγγονόπουλου. Ο ερωτισμός αναπτύσσεται ποιητικά και στηρίζεται δομικά στην αρχή της εικαστικής αλλά και γεωμετρικής <<προβολής>>. Στη γεωμετρία προβολή είναι η αντιστοιχία μεταξύ των σημείων ενός σχήματος και μιας επιφάνειας. Τα σχήματα που αντιστοιχούν βρίσκονται σε <<προοπτική>> και η εικόνα που δημιουργείται ονομάζεται προβολή του αρχικού σχήματος. Στην τέχνη το φαινόμενο είναι καθαρά οπτικό και περιλαμβάνει το σύνολο των φωτεινών ακτίνων που προσπίπτουν πάνω σε μια επιφάνεια ή μια οθόνη και σχηματίζουν φωτεινά είδωλα σε μεγέθυνση. Στην πρώτη ενότητα ο Εγγονόπουλος γράφει: "τό λευκό σῶμα αὐτῆς τῆς γυναικός / φωτίζονταν / ἐκ τῶν ἔσωθεν / μ' ἓνα φῶς τόσο λαμπρό / ὥστε / ἔδεδῆσε / νά πάρω τή λάμπα / καί νά τήν / ἀκουμπήσω / χάμω στό πάτωμα / πού / νά μπορέσουνε / οἱ σκιές / τῶν δύο τόσο εὐγενικῶν μας σωμάτων / νά π ρ ο β λ η θ ο ὦ ν / στόν / τοῖχο / μέ μίαν ἱερατικότητα βιβλική". Το θέμα της ερωτικής <<προβολής>> του σώματος σε μια στέρεη επιφάνεια, που δημιουργεί ένα εικαστικό δεδομένο, αναπτύσσεται στο πλαίσιο μιας εσωτερικής διακειμενικότητας στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Αποτελεί μέρος του παρωδιακής πρόθεσης μεταγενέστερου ποιήματος "Ο Ατλαντικός"<sup>363</sup>:

"πᾶνε πιά οἱ ρεμβαισμοί στοῦ Πειραιᾶ τά σοκάκια  
 δέν μᾶς βρίσκει ἡ νύχτα στίς γνωστές γειτονιές  
 σάν ἀνάφτουν τίς λάμπες  
 ὡς φωνάζουν παιδάκια  
 στό μουράγιο δέν μᾶς θέλγουν σά χτές  
 οἱ οἰκειές γωνιές  
 τῶν ὠραίων μεγάρων οἱ νεκρές οἱ προσόψεις  
 δέ ζητοῦν π ρ ο β ο λ ῆ τοῦ εὐγενικοῦ μας κορμιοῦ  
 - προσβολή εἶν' τῆς χτές τά προσόψια  
 ἢ πάλι-  
 ἐγκαταλείπουμε τά ἴδια καί τά ἴδια  
 ξεκινοῦμε γιά τά νέα ταξείδια  
 ξεκινοῦμε γιά ξένη μιά γῆ"

\* \* \*

<sup>362</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 82.

<sup>363</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *ό. π.*, σελ. 162.

Θέμα ερωτικό αλλά με ευρύτερες προεκτάσεις, πολιτικές και κοινωνικές, έχει και το ποίημα "Μια(ν) Οβρηοπούλα που μ' ασημένιο χτένι εδιαλυζούντανε..."<sup>364</sup> από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών".: "θάν τήν τσακίσω ἐγώ / τή νοσταλγία σου / θά μαχαιρώσω / τή μυστική σου / χαρά / μέ τ' ἄσπρα μου / πουλιά / που ζοῦν / καί φτερουγίζουν / μέσα / στά / μάτια σου". Το ποίημα του Εγγονόπουλου είναι τόπος διασταύρωσης δύο ή περισσότερων κωδίκων που αναπτύσσουν την ίδια θεματική. Το κείμενο μοιάζει να <<απορροφά>> μέσα από τη διαδικασία του <<παραγραμματισμού>><sup>365</sup> της Kristeva μια ομάδα δημοτικών τραγουδιών που αναφέρονται στον έρωτα ενός Χριστιανού νέου και μιας Εβραιοπούλας. Υπάρχουν διάφορες παραλλαγές του θέματος, η πιο κοντινή από τις οποίες είναι εκείνη της Ανατολικής Θράκης<sup>366</sup>:

"Ένα Σαββάτο βράδυ, μιάν Κυριακή πρωί,  
βγήκα νά σεργιανίσω εἰς τήν Ἑβραιοπούλα.  
Βρίσκω μιὰ Ἑβραιοπούλα καί χτενιζόντανε,  
ξανθιά ἔταν τά μαλλιά της καί πλεκοζόντανε.  
Γυρίζω, τρογυρίζω νά τῆς τό πῶ στ' αὐτί.  
- Ἔρχεσ' Ἑβραιοπούλα, νά γίνης Χριστιανή,  
νά λούξεσαι Σαββάτο, ν' ἀλλάξης Κυριακή  
καί νά μεταλαβαίνης κάθε Χριστοῦ Λαμπρή;  
[...]"

Η διακειμενική σχέση εστιάζεται κυρίως ανάμεσα στο δημοτικό τραγούδι και τον τίτλο του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Τα δομικά στοιχεία του παλιού κειμένου βρίσκονται <<παραγραμματισμένα>> στο καινούργιο κείμενο. Ο τύπος <<ἐδιαλυζούντανε>>, προέρχεται από το ρήμα διαλύζω < διαλύω (με επίδραση των ρημάτων γυαλίζω ή χτενίζω) και έχει τη σημασία του <<χτένιζε τα μαλλιά με διαλυστήρι, με χτένα>>, πέρα από τις νοηματικές αντιστοιχίες, συννηχεί τονικά με τους τύπους <<χτενιζόντανε>> και <<πλεκοζόντανε>> του δημοτικού τραγουδιού. Και αυτό με τη σειρά του επικοινωνεί διακειμενικά σε θεματικό και όχι σε γλωσσικό επίπεδο με το λαϊκό κείμενο "Η ιστορία της Εβραιοπούλας της Μαρκάδας" που ήταν ευρύτατα διαδεδομένο στην Κωνσταντινούπολη και το γνώριζε ο Νίκος Εγγονόπουλος είτε επειδή αποτελούσε μέρος των ακουσμάτων του λόγω της παραμονής του στην Πόλη είτε επειδή το διάβασε αργότερα από την

<sup>364</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 122.

<sup>365</sup> Julia Kristeva, *Σημειωτική...*, ό. π.

<sup>366</sup> *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Εκλογή, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1962, σελ. 461.

έκδοση του Legrand<sup>367</sup>. Το κείμενο πραγματεύεται το θέμα του έρωτα και της απαγωγής της Εβραιοπούλας από ένα νέο, όπως συμβαίνει και στο δημοτικό τραγούδι.

Στο ίδιο σκηνικό πλαίσιο και με κοινές διακειμενικές ρίζες αναπτύσσεται και το ποίημα "Ερωτικό"<sup>368</sup> από τους "Απόλογους" του Γρυπάρη, χωρίς όμως να αναφέρεται σε κάποια Εβραιοπούλα αλλά σε κάποια <<παρθένα>>:

"[...]

Παρθένα παιχνιδιόματη, σκιαχτά διαβαίνει  
ή ώρα ή έρωτόκριτη τής νιότης - στάσου  
λύσε απ' τ' ασύγκριτα μαλλιά τό χρυσό χτένι

Καί κέρνα με νά πιῶ τό ποθοκέρασμά σου!"

\* \* \*

Ομοθεματικό θεωρείται το ποίημα "Ελεονώρα ΙΙ"<sup>369</sup> από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών". Η δεύτερη εκδοχή της εγγονοπουλικής "Ελεωνόρας" βρίσκεται σε θέση <<υπερκειμένου>> της γερμανικής μπαλάντας, με διαφορετικούς όμως σημασιολογικούς προσανατολισμούς. Στοιχείο συγγένειας μπορεί να θεωρηθεί ο χρονικός προσδιορισμός (νύχτα) που υποβοηθεί την αφηγηματική πλοκή. Στοιχείο δομικής συγγένειας επίσης μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο η νυχτοπορία της ζωντανής γυναίκας με το νεκρό σύζυγο, αλλά και ο μελλούμενος θάνατος των δύο πρωταγωνιστών.

Το ποίημα δομείται πάνω σε τέσσερις κώδικες και σε ισάριθμες ισοτοπίες: τον κώδικα του έρωτα, τον κώδικα του θανάτου, τον κώδικα της θρησκευτικότητας και τον κώδικα της ποιητικής δημιουργίας. Οι κώδικες αυτοί συνθέτουν το

---

<sup>367</sup> E. Legrand, *Recueil de poèmes historiques en grec vulgaire relatifs a' la Turquie et aux Principautés danubiennes*, Paris 1877, <<Ιστορία της Έβραιοπούλας της Μαρκάδας>>, σελ. 129-189. Περιληπτικά η υπόθεση έχει ως εξής: Στην Εβραιοκή συνοικία της Πόλης ζούσε μια όμορφη και ξακουστή κοπέλλα που η μάνα της τη φύλαγε να μην τη δει αντρός μάτι και μάλιστα χριστιανού. Μια μέρα, όμως, πέρασε κάτω από το παράθυρό της ο Δήμος ο Αρβανίτης, την είδε, την ερωτεύτηκε και μετά από λίγο κατάφερε να την κλέψει. Οι Εβραίοι, επειδή ντροπιάστηκαν, οργάνωσαν την εκδίκησή τους, τους κινήγησαν αλλά δεν κατόρθωσαν να τους φτάσουν. Το ζευγάρι ταξιδεύει έτσι από την Κωνσταντινούπολη στην Ουγγροβλαχία. Εκεί γίνονται δεκτοί με τιμές και μπαίνουν κάτω από την προστασία του Βοεβόδα της Ουγγροβλαχίας. Αμέσως βαπτίζουν την Εβραιοπούλα χριστιανή και την επόμενη μέρα γίνεται ο γάμος του ζευγαριού.

<sup>368</sup> Γρυπάρης, Άπαντα, επιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικός, Αθήνα, 1980, σελ. 152.

<sup>369</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 96.

νοηματικό πλέγμα των θεματικών αντιστοιχιών του κειμένου. Στην υπερρεαλιστική ποίηση δεν μπορούμε να μιλάμε για αυτούσια αναπαραγωγή του ποιητικού κειμένου. Ο Εγγονόπουλος αντλεί υλικό από το ποιητικό <<υποκείμενο>>, έννοιες, εικόνες, λεκτικούς τύπους, δομικά στοιχεία τα οποία εντάσσει στο καινούργιο κείμενο μετασχηματισμένα. Η ανίχνευση των ισοτοπιών θα καταστήσει δυνατή την αποκάλυψη της διαδικασίας μετασχηματισμού και ενσωμάτωσης των στοιχείων αυτών.

Η ισοτοπία του θανάτου, για παράδειγμα, καθίσταται άμεσα ορατή από τους πρώτους στίχους του ποιήματος. Ο χρονικός προσδιορισμός, η ρηματική έκφραση αλλά και η τοπωνυμική αναφορά προοικονομούν τη δραματική ένταση που θα ακολουθήσει, αφού ως χρόνος ρητά καταγράφεται <<η νύχτα>> με τους αρνητικούς συμβολισμούς της, το ρήμα <<λύσσαξε>> μεταφέρει μια ενέργεια ακραία και απειλητική, ενώ το <<παραθύρι>> και <<του Διοκλητιανού τα παλάτια>> πέρα από την ιστορική και πολιτιστική τους διάσταση<sup>370</sup>, αποτελούν προϊόν συνειρμικής συσχέτισης και μεταδίδουν μια αίσθηση περασμένου μεγαλείου και παρακμής: "ή νύχτα λύσσαξε στό παραθύρι/ αυτά είναι -πού λέν- του Διοκλητιανού τά παλάτια;". Η <<νύχτα>>, άλλωστε, με τις αρνητικές της συνδηλώσεις παρουσιάζεται στις παραδόσεις και τις δοξασίες των λαών ως συνώνυμη με τη σκοτεινότητα και το θάνατο. Την ίδια θέση στα κειμενικά συμφραζόμενα αποκτά και το λέξιμα <<κυπαρίσσια>>, παρόλη την τοποθέτησή του σε έναν αμιγή υπερρεαλιστικό στίχο:

"ὁ ἥλιος ἔξωσε μέσα στά μάτια τά πιό ψηλά του κυπαρίσσια".

στίχος που μπορεί να παραβληθεί με αντίστοιχους από τα δημοτικά μας τραγούδια, όπως για παράδειγμα το στίχο από το μοιρολόγι "Της Λυγερής και του Χάρου":

"Ἐκεῖ ποῦ θάψανε τό νιό φύτρωσε κυπαρίσσι"<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> Έχει μείνει γνωστό στην ιστορία το Διοκλητιάνειο παράθυρο, ως τύπος υαλόφρακτου παράθυρου, με χάλκινα πλαίσια και με καμπύλο το επάνω του μέρος. Ονομάστηκε έτσι από τά παράθυρα του ανακτόρου του Διοκλητιανού του 3-ου αιώνα μ. χ. που βρισκόταν στο Σπαλάτο, σημερινό Σπλίτ της παλιάς Γιουγκοσλαβίας. Τα ίδια παράθυρα υπήρχαν και στις θέρμες του Διοκλητιανού στη Ρώμη. Εδώ είναι φανερό ότι πρόκειται για τυχαίο συνειρμό. Στην υπερρεαλιστική ποίηση ο συνειρμός δεν είναι απαραίτητο να παραπέμπει σε κάτι συγκεκριμένο ή να επηρεάζει άμεσα τη σχέση των λεκτικών όρων του κειμένου.

<sup>371</sup> Ν. Πολίτη, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Ιστορική Έρευνα, σελ. 139

Στη θεματική του θανάτου εισάγουν και οι στίχοι: "...τ' ἄλογα που καλπάζουν / τ' ἄμαξι ἄφησε τώρα τό δρόμο καί προχωρεῖ στήν καρδιά / τοῦ δάσου", που παραπέμπουν στην καταγωγική "Λεωνόρα" του Bürger. Παραθέτουμε χαρακτηριστικούς στίχους από την ελληνική απόδοση του ποιήματος του Λορέντζου Μαβίλη:

"Καί στό βασανιστήριο, δές ! πῶς τοῦ τροχοῦ τ' ἄξόνι  
χορεύοντας τό ζώνει  
ἀέρινη στοιχειολογιά, πού φεγγαροφωτίζεται  
καί μόλις ξεχωρίζεται.

[..]

Κι' ὄλο τό πλῆθος, χούς, χούς, χούς! κατόπι του ὄλο πάει  
μέ θόρυβο πηδαίει  
ὡσάν τά φύλλα τά ξερά, σάν ρούφουλας περάσει  
ἀνάμεσα στά δάση.  
Κ' ἔμπρός, ἔμπρός φεύγουν, χῶπι! ὁ πειρασμός βροντάει  
κ' ἐκεῖ ποῦ πιλαλοῦν,  
τ' ἄτι καί αὐτοῖ λεχομανοῦν  
χῶμα, φωτιά, ξεσπάει".<sup>372</sup>

Ἡ ἐρωτική ἰσοτοπία δηλώνεται ἀπό τους στίχους: "ἀκολουθῶ τά ἴχνη τοῦ βλέματός σου πάνω στή θάλασσα" που βρίσκει το διακειμενικό της ἀντίστοιχο στον Ελύτη των "Προσανατολισμῶν" (1936):

"Κι κόρες τῶν ματιῶν σου πήρανε τή σκυτάλη τῆς Χί-  
μαιρας  
Ριγώνοντας μέ ἀφρό τή θύμηση!"  
"Μαρίνα των βράχων"<sup>373</sup>

Ἀλλά και της Πολυδούρη στο δεύτερο μετά το "Σέ μιά δέσμη τριαντάφυλλα"<sup>374</sup> κείμενο με τους στίχους:

"Τά μάτια μου ἀκλουθᾶνε  
τῆς σάρκας σας τό ἀόρατο ἀνατρίχιασμα  
κ' ἡ ἐρωτική σας νάρκη

---

<sup>372</sup> Λορέντζου Μαβίλη, *Απαντα*.

<sup>373</sup> Οδυσσέα Ελύτη, *Προσανατολισμοί*, Ἴκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 128 - 129.

<sup>374</sup> Μαρία Πολυδούρη, *Ποιήματα*, "Οι τρίλιες που σβήνουν", Αστάρτη, σελ.63-64.

μέ τό μύρο περνάει μέσ' στήν καρδιά μου...".

ενώ οι στίχοι: <<οί μυστικές χαρές τοῦ σώματός σου εἶναι ξαπλωμένες πάνω / στά βράχια στο περιγιάλι>> και <<τ' αἶψα λόγια πόθου καί πίστεως γρηγοροῦν>> στα πλαίσια της αμφισημικής τους λειτουργίας αποτελούν ὄχι μόνο ερωτική συνδήλωση ἀλλά και υπαινίσσονται την ιερή, μυστικιστική και ἀπό τη φύση τους κρυφή διάσταση των ερωτικῶν συναισθημάτων. Καί οι δύο στίχοι ἀνήκουν ταυτόχρονα στην ερωτική ἀλλά και στη θρησκευτική ἰσοτοπία. Η υπεροχή ἀλλωστε αὐτῶν των δύο ἰσοτοπιῶν φαίνεται καί ἀπό το στίχο: <<κόρη τῆς Ἀλασίας ὠραιοτική>> που δίνει καί μια ἀλλή διάσταση, μυθική, στα κειμενικά συμφραζόμενα. Η λέξη-κλειδί που αποκωδικοποιεῖ ολόκληρο το στίχο εἶναι ο τοπωνυμικός προσδιορισμός "Ἀλασίας"<sup>375</sup>. Πρόκειται για ονομασία περιοχῆς που η νεότερη ἐρευνα ταυτίζει με την ἀρχαία πόλη Ἐγκωμη της Κύπρου κοντά στη Σαλαμίνα, ἀν καί παλαιότερα πίστευαν ὅτι πρόκειται για ολόκληρη την Κύπρο. Η ἀναφορά αὐτή καθιστά πλέον σαφή την ερωτική συνδήλωση του στίχου, ἐφόσον μπορεῖ να λειτουργήσει ὡς μετωνυμία της Αφροδίτης που σύμφωνα με την παράδοση ἀναδύθηκε ἀπό τα κύματα στα νερά της Κύπρου. Καί η κόρη ἐκτός ἀπό <<ὠραιοτική>> παρηχητικά εἶναι καί ερωτική. Η ἀνάμειξη ερωτικῶν καί θρησκευτικῶν στοιχείου, που ἐπισημάναμε, καί η διαπλοκή των ἀντίστοιχων ἰσοτοπιῶν φαίνεται ευδιάκριτα καί στους στίχους: <<ὑπερφίαλοι κι' ἀλαζόνες καί βέβηλοι ἐρασταί / - ὅμως ἐρασταί->>. Η ερωτική τους σχέση σε σχῆμα <<ἐν δια δυοῖν>> τους ἔκανε υπερφίλους, ἀλαζόνες καί βέβηλους, γιατί παραβίασαν την ιερότητα καί ἀγνόησαν τη φυσική πραγματικότητα των δεδομένων που ὀρίζουν καί τα ὅρια της συμπεριφορᾶς των ἀνθρώπων. Τα δεδομένα αὐτά υπερέβησαν οι ἥρωες στο ποίημα του Ἐγγονόπουλου καί στην μπαλάντα "Λεονώρα" του Bürger ἀλλά καί οι πιθανοί τους πρόγονοι στη δημοτική μας παράδοση (Το τραγούδι του νεκροῦ ἀδερφοῦ). Ἀπό τις νεότερες ἐκδοχές του θεματικῶν μοτίβου ἐνδιαφέρον παρουσιάζει η ἐκδοχή του Ἄγγελου

---

<sup>375</sup> Πρόκειται για ἕνα τοπωνύμιο που η ἀρχαιολογική ἐρευνα δὲν ἔχει κατορθώσει ἀκόμη να ταυτίσει ἐπακριβῶς με κάποια συγκεκριμένη περιοχή. Σύμφωνα με μια ἐκδοχή ἀποτελεῖ προϊστορική ονομασία περιοχῆς στην ἀρχαία Αἴγυπτο. Το ὄνομα Ἀλασία βρίσκεται ἀκόμη καί στο ἀρχεῖο των Χετταίων γραμμένο στη σφηνοειδή γραφή που ἀνακαλύφθηκε στην πρωτεύουσά τους Χαττούσα. Η επικρατέστερη ἐκδοχή εἶναι ἐκείνη που ταυτίζει την περιοχή με την Κύπρο, λόγω της δίγλωσσης ἐπιγραφῆς της Ταμασσού, ὅπου ἀναφέρεται η φράση "Ἀπόλλωνι τῷ Ἀλασιώτῃ". Οι ἀνασκαφές ὅμως που ἔγιναν στην Ἐγκωμη πόλη της Κύπρου κοντά στη Σαλαμίνα ἔδωσαν στοιχεία στους ἀνασκαφείς να υποστηρίξουν ὅτι η Ἀλασία δὲν ἦταν ὅλη η Κύπρος ἀλλά μόνο η Ἐγκωμη. Η πόλη που ἀνασκάφτηκε στην περιοχή της σημερινῆς Ἐγκωμης, ἄκμασε γύρω στο 1600-1200 π. χ. καί ἦταν σπουδαιότατο κέντρο ἐξαγωγῆς χαλκοῦ, ὅπως η Ἀλασία των γραπτῶν πηγῶν.



Σικελιανού. Στα πρώτα του ποιήματα υπάρχει η ενότητα με τίτλο "Ballades"<sup>376</sup>, στην οποία είναι φανερές οι απηχήσεις από τη γερμανική μπαλάντα. Στην ίδια ιστοπία θα ενταχθούν και οι φροϋδικής προέλευσης συμβολισμοί με τη βιαιότητα των ερωτικών ενστίκτων και του θανάτου: "ἔδῶ ἐγκαταστάθηκαν ὑδραυλικά πριόνια ἀνάμεσα στό χῶμα / τό κόκκινο καί τό πράσινο τῶν πεύκων". Η ανάμειξη ερωτικών και θρησκευτικών στοιχείων στην περιγραφή ή αλλιώς η απόδοση του ερωτικού λόγου με όρους θρησκευτικούς αποτελεί μια ιδιαιτερότητα της ποιητικής γραφής, κατά την οποία η θρησκευτική διάσταση της έννοιας της αιωνιότητας ταυτίζεται με την ερωτική: "ἀπό μᾶς θά μείνη μέχρι τῆς συντέλειαι τῶν αἰῶνων / αὐτό τό <<σέ ἀγαπῶ>> πού σοῦ ψιθύρισα στίς ὥρες μας τίς πιό / κρυφές". Η ερωτική πράξη για τον ποιητή είναι ένα μυστήριο ιερό· γι' αυτό και πολύ συχνά στα ποιήματά του την αποδίδει με όρους θρησκευτικούς:

"... πού / νά μπορέσουνε / οἱ σκιές / τῶν δύο τόσο εὐγενικῶν μας σωμάτων / νά προβληθοῦν / στόν / τοῖχο / μέ μίαν ἱερατικότητα βιβλική"

(Κήποι μεσ' στο λιοπύρι)<sup>377</sup>

Δεν είναι μόνο η εικονοποιητική διάσταση των στίχων που εντυπωσιάζει· είναι και το ό,τι δηλώνεται ρητά η μυστηριακή πλευρά της ερωτικής πράξης, η οποία αποδίδεται ζωγραφικά με τα χαρακτηριστικά μιας ιερής τελετουργίας.

Η ιστοπία της θρησκευτικότητας και του μυστικισμού καθίσταται περισσότερο ορατή στους στίχους: "οἱ μυστικές χαρές τοῦ σώματός σου / / τ' ἄλλα λόγια πόθου καί πίστεως γρηγοροῦν / Ἀμαλπιῖται γρηγοροῦν". Τα λεξήματα <<μυστικές, ἄλλα, πίστεως>> αποδίδουν τη μεταφυσική διάσταση της θρησκευτικότητας, που εκφράζεται και ως λειτουργία της ψυχής, όπως και ο έρωτας. Πρόκειται για λέξεις που μαζί με την καταληκτῆρα φράση <<στίς ὥρες μας τίς πιό κρυφές>> περικλείουν την ιερότητα και το μυστικιστικό χαρακτήρα του έρωτα. Το λέξιμα "Ἀμαλπιῖται"<sup>378</sup> έχει μεν βιβλική καταγωγή αλλά σε επίπεδο δομών βάθους λανθάνει η έννοια της απειλής και μάλιστα της απειλής ενάντια στην ιερότητα μιας πράξης. Οι Αμαλπιῖτες ήταν βιβλικός λαός και πήραν το όνομά τους από το γενάρχη τους Αμαλήκ. Ο Θεοφάνης στη "Χρονογραφία" του τον

<sup>376</sup> Ἀγγέλου Σικελιανού, *Λιρικός Βίος*, τόμ. ΣΤ', Ἰκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 15-18.

<sup>377</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 82-83.

<sup>378</sup> Στη Βίβλο οι Αμαλπιῖτες αναφέρονται ως νομαδικά φύλα της νότιας περιοχής του Νεγκρένπ που πήραν το όνομά τους από το γενάρχη τους Αμαλήκ, έγγονο του Ησαύ. Πολέμησαν πολλές φορές με πάθος εναντίον των Ισραηλιτών κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Σαούλ και του Δαβίδ, ο οποίος τους κατανίκησε και τους εξόντωσε.

χαρακτηρίζει ως <<έρημικώτατον>> και προσδίδει μια συγκεκριμένη σημασία στη φυλετική τους προέλευση:

"ούτω δέ τῆς ἐκκλησίας τότε ὑπὸ τε τῶν βασιλέων καί τῶν δυσσεβῶν ἱερέων ταραττομένης, ἐνέστη ὁ ἐρημικώτατος Ἀμαλῆκ τύπτων ἡμᾶς τὸν λαὸν τοῦ Χριστοῦ, καί γίνεται πρώτη φοβερὰ πτώσις τοῦ Ῥωμαϊκοῦ στρατοῦ, κατὰ τὴν Γαφιθᾶν λέγου καὶ Ἰερμουχᾶν καὶ τὴν Δάθεσμον αἱματοχυσίαν."<sup>379</sup>

Στις αρχές του 9 -ου αιώνα στη "Χρονογραφία" του Θεοφάνη του Ομολογητή οι Αμαληκίτες υποδηλώνουν τους Άραβες σε μια αποκαλυπτική αποστροφή, μέσω των οποίων τιμωρούνται οι χριστιανοί εξαιτίας των αιρετικών αποκλίσεων των αυτοκρατόρων τους. Στο ευρετήριο του Θεοφάνους από τον CAROLUS DE BOOR <sup>380</sup> επισημαίνεται αυτή η ταύτιση, οπότε και η ερμηνεία θα στραφεί προς αυτή την κατεύθυνση. Τη θρησκευτική ισοτοπία ενισχύει ο στίχος: <<ἐκεῖ τό τέμενος τῆς Σοφίας>> που σηματοδοτεί αλλά και διαφοροποιεί δύο κόσμους, θρησκευτικούς και πολιτιστικούς. Στην κατά κυριολεξία προσέγγιση του λεξήματος συνεργεί η ιδιότητά του ως τοπωνυμικού προσδιορισμού με τους συγκεκριμένους θρησκευτικούς συμβολισμούς και απηχήσεις. Σ αυτό συνηγورεί και η συνταγματική άρθρωση της νοηματικής δομής του στιχικού συνόλου στα πλαίσια της αντιθετικής σχέσης που ορίζουν των τοπικά επιρρημάτα (ἐδῶ, ἐκεῖ, πιό πέρα). Στη μεταφορική του αποδοχή συνεργεί η σημασιολογική κατηγοριοποίηση του περιεχομένου της έννοιας. Με αυτή την έννοια το λέξημα <<τῆς Σοφίας>> μπορεί να αποτελεί σύμβολο της θρησκευτικότητας αλλά παραπέμπει και σε μια ιστορική περίοδο, μια πόλη (Κωνσταντινούπολη) και έναν πολιτισμό (Βυζάντιο). Το στιχικό υποσύνολο <<μέχρι τῆς συντέλειαι τῶν αἰώνων>> με την εσχατολογική του χροιά δίνει μια άλλη διάσταση στην ερωτική σχέση αλλά και στην ίδια την ποιητική λειτουργία, όπως αποκαλύπτει η τελευταία ισοτοπία του ποιητικού κειμένου που δηλώνεται με τους στίχους: <<ἀπό μᾶς θά μείνη μέχρι τῆς συντέλειαι τῶν αἰώνων / αὐτό τό<<σέ ἀγαπῶ>> πού σοῦ ψιθύρισα στίς ὥρες μας τίς πιό / κρυφές>>. Η αντιθετική διάταξη των στιχικών ὀρων του τέλους, που ορίζεται μέσα από την εξαφάνιση της βιολογικής λειτουργίας των υποκειμένων αλλά και την κατάκτηση της αιωνιότητας μέσα από την υπέρβαση του θανάτου, θέτει την ποιητική λειτουργία σε σχέση ισοδυναμίας με το ερωτικό συναίσθημα και το καθιστά ταυτόχρονα προϋπόθεση διαιώνισής της στο μέλλον.

<sup>379</sup> Θεοφάνης, Χρονογραφία, 332, 10.

<sup>380</sup> THEOPHANIS CHRONOGRAFIA, recensvit Carolus de Boor, Lipsiae. Στο ομώνυμο λήμμα γράφει: Ἀμαλῆκ: ὁ ἐρημικώτατος: hoc nomine Theophanes Arabes designat, 332, 10.

Μια διαφορετική προσέγγιση του ερωτικού συναισθήματος επιχειρεί ο Εγγονόπουλος στο ποίημα "Το ξάφνιασμα"<sup>381</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες". Τίτλος και περιεχόμενο φαίνεται ότι αντιστοιχούν στο πλαίσιο μιας δραματοποιημένης εκδοχής του έρωτα ως συναισθήματος και ως πράξης: "ή αγάπη / σάν τή ζωή / είναι ένα όνειρο"<sup>382</sup> γράφει στην πρώτη ενότητα του ποιήματος. Οι στίχοι με τους οποίους ο ποιητής παραλληλίζει την αγάπη και τη ζωή με το όνειρο, έχουν καθαρά σολωμική καταγωγή. <<Ενσωματώνουν>><sup>383</sup> με την πρακτική των μετωνυμικών ισοτοπιών διακειμενικό μόσχευμα προερχόμενο από το εισαγωγικό μέρος του κειμένου "La Donna velata"<sup>384</sup> του Σολωμού:

"Un sogno pieno d' intensa vita mi offerse, nel suo etere misterioso, una Figura la quale, benchè velata, si manifestava divina in tutto, ed anche nel modo di stare immobile.

Σε μετάφραση του Λίνου Πολίτη:<sup>385</sup>

"Ένα όνειρο γεμάτο έντονη ζωή έφερε μπρός μου, μέσ στό μυστικό του αϊθέρα, μιά Μορφή, πού όσο κι' άν τή σκέπαζε μαγνάδι, φάνταζε θεϊκιά σέ όλα, ακόμα και στόν τρόπο πού έστεκε άσάλευτη".

Ο Εγγονόπουλος θεματοποιεί ποιητικά το ανέφικτο του απόλυτου συναισθήματος: "μιά φύχτα άμμο / όσο σφιχτά -γερά- κι' άν τήν κρατᾶς / σου ξεγλυστρά από τά δάχτυλα / ξεφεύγει και πέφτει / κατά γής". Ο μεταφορικός λόγος ορίζει το περιεχόμενο των δυο θεμελιακών για την ανθρωπίνη ύπαρξη εννοιών, της αγάπης και της ζωής, στις οποίες και τελικά δίνει όχι υλική, ρεαλιστική αλλά μεταφυσική υπόσταση (όνειρο). Ο στίχος στηρίζεται θεματικά σε ένα κοινό θεματικό τόπο. Στο Γιώργο Σαραντάρη, για παράδειγμα, διαβάζουμε:

<sup>381</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 150.

<sup>382</sup> Σολωμική καταγωγή έχει και ο τίτλος αντίστοιχου ποιήματος από την ίδια συλλογή. Πρόκειται για το ποίημα "Ένα όνειρο : ή ζωή", το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό "Σπείρα", τεύχ. 3, το Φεβρουάριο του 1975, μαζί με τα ποιήματα "Ο Ορφεύς" και "Αλληλουχίες".

<sup>383</sup> Laurent Jenny, ό. π., σελ. 91-92.

<sup>384</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, τόμ. δεύτερος, Πεζά και Ιταλικά, έκδ. σημ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1993, σελ. 229.

<sup>385</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, τόμ. δεύτερος, Παράρτημα, Ιταλικά (Ποιήματα και Πεζά), μτφρ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1986, σελ. 113.

"[...]

Η αγάπη κι ο έρωτας χάνονται στον ορίζοντα  
Μ' ένα φρικιάσμα πού δέν κρύβεται μας χαιρετούν  
Η φύση δεν ταράζεται μα εμείς ναι  
Εμείς εγκαταλείπουμε το χρόνο  
Βαστώντας στην παλάμη ένα του σκίρτημα τρυφερό  
Πιο τρυφερό και από το αίσθημα μιας ηλικίας μας  
Μιας γρήγορης μόλις που γιόρτασε την ειλικρίνεια  
ηλικίας μας  
Μέσα στη μνήμη".  
(Μια σιωπή βρεγμένη με λόγια)<sup>386</sup>

Στίχοι που με τη σειρά τους έλκουν την καταγωγή τους από το ποίημα του Γουίλιαμ Μπλέικ "Προμηνύματα Ἀθωότητας"<sup>387</sup>:

"Ἄμα ἰδεῖς μέσ σ' ἕναν κόκκο ἄμμου δλάκερο τόν κόσμο  
Καί σ' ἕνα ἀγριολούλουδο ἰδεῖς τόν Οὐρανό  
Σημαίνει πῶς τό Ἄπειρον στά χέρια σου κρατᾶς  
Καί τήν Αἰωνιότητα πῶς ζεῖς σέ μία μόνο ὥρα".

Η ερωτική ένταση περιγράφεται στιγμιοτυπικά, με χαρακτηριστικό την απουσία της διάρκειας. Η περιγραφή, στα πλαίσια πάντα του υπερρεαλιστικού παιχνιδιού, γίνεται με μέσο τις ρητορικές τροπές του χιούμορ και της μεταφοράς. Το απόλυτα σταθερό συναίσθημα είναι το φευγαλέο συναίσθημα που αποδίδει η τολμηρή μεταφορά των στίχων: "τό μόνο σταθερό : "τό ὑπέροχο / τό θαυμαστό / τό φευγαλέο δράμα / τοῦ ρόδινου δικτυωτοῦ / καί τά δλόμαυρα μαλλάκια // τό αἷμα;", στίχοι οι οποίοι συνειρμικά παραπέμπουν σε ανατομική περιγραφή του γυναικείου σώματος. Η ερωτική ένταση μορφοποιείται στα χαρακτηριστικά μιας απόλυτης αλλά και ταυτόχρονα τραυματικής εξιδανίκευσης.

\* \* \*

Στο ποίημα "Το λίκνον ο λύχνος"<sup>388</sup> από την τελευταία συλλογή του ποιητή, "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες", οι ερωτικές αναφορές στοχεύουν στη μοναδικότητα, ενώ ο αποδέκτης των συναισθημάτων συγκεκριμενοποιείται στο πρόσωπο της

---

<sup>386</sup> Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 166.

<sup>387</sup> Ουίλιαμ Μπλέικ, *Ποιήματα*, μτφρ. Κώστας Λάνταβος, Αρμός, Αθήνα 1999, σελ. 61.

<sup>388</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 30.

αγαπημένης συντρόφου του υποκειμένου. Ο ποιητής βιώνει οριακά την αίσθηση του ερωτικού πάθους τοποθετώντας την ένταση στο διάγραμμα της χρονικής σχέσης παρελθόντος-παρόντος: "πάντοτε αγαπούσα / - μέ πάθος - / κάθε εκδήλωση τῆς ζωῆς / ὅμως δέν μ' ἔνοιαζε / ὁ θάνατος". Το ερωτικό συναίσθημα ορίζεται από τη δομική αντίθεση ζωή # θάνατος, όπου η παρουσία του μεγιστοποιεί την επιθυμία για ζωή, λειτουργεί ως υπέρβαση του θανάτου και αποτελεί μέσο για την απόκτηση της αιωνιότητας: "τώρα πού μ' ἄφισες νά ξεπιοσταίνω / πλάϊ στό λαμπρό φῶς / τῶν ὡραίων ματιῶν σου / τώρα ἀγαπῶ ἀκόμη περισσότερο τή ζωή / καί δέ θά ἤθελα / νά πεθάνω πιά / ποτέ". Το <<πάντοτε>> με εννοιακή αναφορά στο παρελθόν υποσκελίζεται από το καταληπτικό <<ποτέ>> με σημασιακή υποδήλωση της απροσδιόριστης διάρκειας της αιωνιότητας. Ενδιάμεσο το <<τώρα>> που σηματοδοτεί τη μεταστροφή της κοσμοθεώρησης του υποκειμένου μπροστά στη μοναδικότητα ενός ακατάλυτου συναισθήματος. Το σημασιοδοτικό περιεχόμενο του ποιήματος θα στηριχθεί στο διακευμενικό περιβάλλον των επιμέρους ποιητικών ὁρων. Η τιλική σύνθεση θέτει ουσιαστικό ζήτημα <<παρακευμενικότητας>><sup>389</sup> δίνοντας παράλληλα το περίγραμμα των νοηματικών ακολουθιών και διασυνδέσεων με το συμφραστικό περιβάλλον της αρχαίας ελληνικής και χριστιανικής γραμματείας. Το πρώτο σκέλος <<τό λίκνον>> λειτουργεί ως μετωνυμία του σώματος. Στους ομηρικούς ὕμνους χρησιμοποιείται με τη σημασία της <<κούνιας>>:

1. ὅς καί ἐπειδή μπρός ἀπ' ἀθανάτων θόρε γνίων  
οὐκέτι δηρόν ἔκειτο μένων ἱερῶ ἐνί λίκνῳ  
(Εἰς Ἑρμῆν, 20-21)<sup>390</sup>

2. ἔσσυμένως δ' ἄρα λίκνον ἐπώχετο κύδιμος Ἑρμῆς  
(Εἰς Ἑρμῆν, 150)<sup>391</sup>

Το δεύτερο σκέλος <<ὁ λύχνος>> αποτελεί μετωνυμία της αιωνιότητας. Στις ιουδαϊκές συναγωγές, κοντά στην <<κιβωτό>>, όπου φυλάσσονταν οι πάπυροι του Νόμου, υπήρχε και ένας λύχνος με το αιώνιο φως, σύμβολο της αιωνιότητας του Θεού:

"ἵνα καίηται λύχνος διά παντός"  
(Ἑξοδος, κς' 20, 21)

<sup>389</sup> G. Jenette, *Palimpsestes*, ὁ. π.

<sup>390</sup> Ομηρικού Ἑμνοι, μτφρ.- σχόλ. Δ. Π. Παπαδίτσας- Ελένη Λαδιά, Εστία, Αθήνα 1997, σελ. 68.

<sup>391</sup> Ομηρικοί Ἑμνοι, ὁ. π., σελ. 76.

Το κείμενο του Εγγονόπουλου στο σύνολό του <<ενσωματώνει>> τους συμβολισμούς του ποιητικού όρου (λύχνος) που προέρχονται από την ευαγγελική γραμματολογική παράδοση:

"Ο λύχνος τοῦ σώματός ἐστιν ὁ ὄφθαλμός· ἐάν οὖν ὁ ὄφθαλμός σου ἀπλοῦς ᾖ, ὅλον τό σῶμά σου φωτεινόν ἔσται·  
ἐάν δέ ὄφθαλμός σου πονηρός ᾖ, ὅλον τό σῶμά σου σκοτεινόν ἔσται. εἰ οὖν τό φῶς τό ἐν σοί σκότος ἐστί, τό σκότος πόσον;"

(Κατά Ματθαῖον Ευαγγέλιο)<sup>392</sup>

Ο Ευαγγελιστής χαρακτηρίζει τα μάτια "λύχνο του σώματος" αφήνοντας να εννοηθεί ότι λύχνος της ψυχής είναι ο νους. Εάν τα μάτια είναι υγιή, τότε όλο το σώμα θα γεμίσει φως. Το ίδιο ισχύει και για την ψυχή. Εάν ο νους και η καρδιά είναι υγιείς, τότε θα είναι υγιής και η ανθρώπινη ψυχή. Ο Εγγονόπουλος δανείζεται από τον αποστολικό λόγο τη μεταφορική του διάσταση. Ο λύχνος της αιωνιότητας, αυτός που μπορεί να κρατήσει άσβεστο το ερωτικό συναίσθημα στους αιώνες, είναι το λαμπρό φως των ωραίων ματιών της αγαπημένης του. Ο ποιητής αντιμετωπίζει το ερωτικό συναίσθημα με <<μιά Ιερότητα βιβλική>>.

Στον ορίζοντα της ίδιας διακειμενικής πρακτικής κινείται και το ποίημα του Κωστή Παλαμά "Δυο μάτια"<sup>393</sup> από τη συλλογή "Τά παθητικά κρυφομιλήματα":

"Τοῦ λύχνου μου τό λάδι σῶθηκε,  
καί ξαγρυπνῶ. Τί νύχτα! Ἴαστρο κανένα,  
στήν ἄκρη ἀπ' τό κρεββάτι μου ἕνα φάντασμα  
κι ἀπάνω μου δύο μάτια καρφωμένα.

Ἄο κόσμος δέν ἔπαρχει. ἸΑπό τῆς ἄβυσσος  
ρουφήχτηκε τά στόματα. Σκοτάδια.  
Μόνο δύο μάτια ὑπάρχουνε σι' ἀνύπαρχτα,  
δύο μάτια μοναχά γιομίζουν τ' ἄδεια.

Μόνο δύο μάτια στά σκοτάδια φέγγουνε.  
ἸΟλα κοιμοῦνται, χάνονται, ὄλα σβοῦνε,  
μόνο δύο μάτια μέ κοιτάζουν ἄγρυπνα,  
δέν κλείσανε· ποτέ δέ θά κλειστοῦνε".

<sup>392</sup> Καινή Διαθήκη, Κατά Ματθαῖον Ευαγγέλιο, κεφ. στ' , 22-23.

<sup>393</sup> Κωστής Παλαμάς, Ἀπαντα, Μπίρης.

Πιστεύουμε όμως ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου αποτελεί ουσιαστικά <<υπερκείμενο>><sup>394</sup> του <<υποκειμένου>> ποιήματος του Μουσαίου "Ηρώ και Λεάνδρος", ποίημα το οποίο στηρίζεται στο πανάρχαιο εύρημα του λύχνου-μάρτυρα των μυστικών ερώτων δυο εραστών<sup>395</sup>. Ο Μουσαίος αφηγείται της τραγική ιστορία του Λεάνδρου που κολυμπούσε τη νύχτα από την Άβυδο απέναντι στη Σηστό, για να συναντήσει την αγαπημένη του Ηρώ, η οποία τον περίμενε με αναμμένο το λύχνο στο παράθυρο του πύργου της. Πιστεύουμε ότι ολόκληρο το ποίημα του Εγγονόπουλου συμπυκνώνει την ιστορία των δυο τραγικών εραστών. Θα παραθέσουμε σχετικά αποσπάσματα<sup>396</sup>:

"Είπέ, θεά κρυφίων επιμάρτυρα λύχνον ἐρώτων,  
καί νύχιον πλωτήρα θαλασσοπόρων ὑμεναίων,  
[...]

νηχόμενόν τε Λεάνδρον ὁμοῦ καί λύχνον ἀκούω, 5  
λύχνον ἀπαγγέλλοντα διακτορίην Ἄφροδίτης...  
[...]

σύν βλεφάρων δ' ἀκτίσιν ἀέξετο πυρσός ἐρώτων,  
καί κραδίη πάφλαζεν ἀνικήτου πυρός ὄρμη.  
κάλλος γάρ περίπυστον ἀμωμήτιο γυναικός  
ὀξύτερον μερόπεσσι πέλειπτερόεντος οἴστοῦ.  
ὄφθαλμός δ' ὁδός ἐστίν· ἀπ' ὄφθαλμοῖο βολάων  
ἔλκος ὀλισθαίνει, καί ἐπί φρένας ἀνδρός ὀδεύει. 95  
[...]

μοῦνον ἐμοί ἕνα λύχνον ἀπ' ἠλιβάτου σέο πύργου 210  
ἐκ περάτης ἀνάφαινε κατά κνέφας· ὄφρα νοήσας  
ἔσσομαι ὀλκάς Ἔρωτος, ἔχων σέθεν ἀστέρα λύχνον.  
[...]

πάντοθι δ' ἀγρομένοιο δυσαντέϊ κύματος ὄρμη,  
τυπτόμενος πεφόρητο, ποδῶν δέ οἱ ἄκλασεν ὄρμη,  
καί σθένος ἦν ἀδόνητον ἀκοιμήτων παλαμάων. 325  
πολλή δ' αὐτόματος χύσις ὕδατος ἔρρεε λαιμῶ,  
καί ποτόν ἀχρήϊστον ἀμαιμακέτου πῖεν ἄλμης  
καί δὴ λύχνον ἀπιστον ἀπέσβεσε πικρός ἀήτης,

<sup>394</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ὁ. π.

<sup>395</sup> Βλέπε και το ομώνυμο ποίημα του Φρ. Σίλλερ. Στα ελληνικά μεταφράστηκε από τον Αρσένη Γεροντικό και βρίσκεται στο βιβλίο: "Δώδεκα Αριστουργήματα της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας", Γιάννινα 1973, σελ. 21- 28.

<sup>396</sup> Ορφικά Κείμενα, Μουσαίου: *Τα καθ' Ηρώ και Λεάνδρον*, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα, 1999.

καί ψυχὴν καί ἔρωτα πολυτλήτοιο Λεάνδρου". 329

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Το γλωσσάριο των ανθέων"<sup>397</sup> (Ἐλευσις) μνημονεύονται τα ονόματα των δυο τραγικῶν ηρώων:

"τὴν Ἥρώ ἢ τὸν Λεάνδρου;  
τὴν Ἥρώ"<sup>398</sup>

Στα ερωτικά επιγράμματα της Παλατινῆς Ανθολογίας ἀλλὰ καὶ γενικότερα στὴν ερωτικὴ ποίηση τῆς ἀρχαιότητος, ὁ λύχνος, ἐπειδὴ συντρόφευε τοὺς ἐραστές καὶ ἦταν ὁ μόνος σιωπηλὸς μάρτυρας τῶν ἐρώτων τους, μετὸν αἰσθησιασμὸ που ἀπέπνεε τὸ χαμηλὸ φῶς του, ἀποκτούσε τὴ σημασία ἐνὸς συμβολικοῦ φετίχ<sup>399</sup>.

\* \* \*

Σημασιολογικὲς ἀντιστοιχίες μετὸ προηγούμενο ποίημα παρουσιάζει καὶ τὸ ποίημα "Ἡ Ἀδελαΐς τῶν υποφητῶν"<sup>400</sup> ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Στὴν κοιλάδα με τοὺς ῥοδῶνες". Ἡ υποσελίδια σημείωση "ἡ μεγάλη ἰέρεια τοῦ φετιχισμού" καὶ ὁ τίτλος τοῦ ποιήματος δημιουργοῦν σχέσεις <<παρακειμενικότητος>>, με ἓνα εὐρὺ φάσμα λογοτεχνικῶν κειμένων. Μετὴν υποσελίδια σημείωση ὁ ποιητὴς ἀναφερόμενος στὴν προσωπικότητα τῆς Ἀδελαΐδας τοῦ τίτλου προσανατολίζει σημασιολογικὰ τὸ ποίημα. Ὁ Εγγονόπουλος ὅμως δὲν περιορίζει τὴ νοηματικὴ ἐμβέλεια τοῦ κειμένου ἀλλὰ τὴ διευρύνει ἀποκαλύπτοντας ἔτσι τὶς πολὺπλοκὲς ἀφετηρίες τοῦ ποιητικοῦ τοῦ στοχασμοῦ. Πρόκειται γιὰ ἓνα ποίημα ἐρμητικῆς σκοτεινότητος παρὰ τὴ φαινομενικὴ παρουσία ἐρμηνευτικῶν κλειδιῶν, που ἡ μορφικὴ του συγκρότηση ἀφήνει νὰ διαφανοῦν. Δεσπόζουσα ἐννοία θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὁ φετιχισμὸς τοῦ σώματος, ἀν πάρουμε στενὰ ὑπόψη μας τὶς κατευθυντήριες ὑποδείξεις τοῦ ποιητῆ. Τὴν ἀποψη αὐτὴ τεκμηριώνουν οἱ στίχοι τοῦ ποιήματος: "Βάλε καὶ τὰ μάτια: μυριάδες μάτια, / σωροὶ ματιῶνε, / ἄπειρα ζεύγη ματιῶν, / μέ τὴ γοητεία τους, τό καθένα, / τό χρῶμα τους, τό βλέμμα τους, τὴ γλῶσσα τους / καὶ τό γλωσσάριό τους, / τό γέλιο τους, / τὰ δάκρυα καὶ τὴ θλίψη τους, τὸν ἔρωτά τους / ἢ καὶ τὴν ἀδιαφορία τους ἀκόμη. / Μάτια ὀρθάνοιχτα, σφαλιχτά, μάτια πού

<sup>397</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 140.

<sup>398</sup> Τὸ ερωτικὸ ζευγάρι παριστάνεται καὶ στὸν ομώνυμο πίνακα "Ἥρώ καὶ Λεάνδρος" (1980). Βλέπε: Νίκος Εγγονόπουλος, *Σχέδια καὶ Χρῶματα*, Ὑψίλον - Βιβλία, Αθήνα 1996, εἰκ. 156-159.

<sup>399</sup> *Παλατινὴ Ανθολογία*, Ερωτικά Επιγράμματα, ἐπιμ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Στιγμὴ, σελ. 241.

<sup>400</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στὴν κοιλάδα με τοὺς ῥοδῶνες*, σελ. 157.



κρατούμε κρυφά, / φανερά, / μυστικά, μέσα στά ίδια μας τά μάτια, πάντα, πάντα. / Μάτια γυναικών, πουλιών, παιδιών, / μάτια όπου δέν είδαμε, κι' όπου μᾶς εἶπανε πολλά γι' αὐτά. / Μάτια γλαρά, / νυσταγμένα, μάτια γιομάτα πόθους: / ἄστρα σπινθηροβόλα, ὑπέρλαμπρα, ἀτελείωτα πάνω / στὸν στοργικό ἀτέλειωτο νυχτερινό μας οὐρανό".

Οι στίχοι του Εγγονόπουλου αναφέρονται στα <<μάτια>> με τρόπο που να υποψιάζει ένας λανθάνων φετιχισμός όχι όμως ως ερωτική συνδήλωση αλλά ως αποδοχή του ευρύτερου συμβολισμού που μπορεί να προσλάβει η έννοια κάτω από δεδομένες συνθήκες. Τα μάτια περιγράφονται ως φετίχ και το φετίχ σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία λειτουργεί ως υποκατάστατο ενός επιθυμούμενου προσώπου. Αυτή τη σημασία προσλαμβάνει η έννοια στο ποίημα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη "Ο επαναπαυόμενος αθλητής"<sup>401</sup> με υπότιτλο (Αριθμός 184 του Μουσείου), από την περίοδο 1905-1919, το οποίο λειτουργεί ως διακείμενο με το οποίο το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου βρίσκεται σε σχέση <<μετακείμενικής>><sup>402</sup> εξάρτησης. Το ποίημα του Λαπαθιώτη είναι χωρισμένο σε δυο ενότητες, μία πεζόμορφη εισαγωγική και μία στιχική. Για λόγους οικονομίας θα επιλέξουμε χαρακτηριστικούς στίχους και από τις δύο. Πρώτα από την πεζόμορφη:

"Τ' ώραϊο ἐφηβικό κεφάλι-τό γλυκό κι ώραϊο ἐφηβικό κεφάλι... Ἐπάνω στήν μαρμαρένια τήν κολώνα ὑψώνεται καί κοιτάει πρὸς τά Περασμένα. Δύο λείψανα χεριῶν εἶν' ἀκουμπισμένα ἀπάνω στά σγουρά μαλλιά του, δύο σκεβρωμένα λείψανα χεριῶν... Εἶναι τό πιό ὁμορφο κεφάλι τοῦ Μουσείου. Στόμα ἠδύπαθο καί μισανοιγμένο... Σά λουλούδι ἐρωτικό εἶναι τό στόμα του καί τά μάτια του εἶναι πικραμένα. Στήν ψυχή μου μιά ξεχασμένη θλίψη τό πικρό του ἀνάβλεμμα ξυπνάει... Ὁρες ἀντικρὺ του στέκομαι καί κοιτάω τά μάτια του...[...] Οἱ ἀρχαῖοι καιροὶ ξυπᾶνε μέσα στό χλωμό του ἀνάβλεμμα... Τ' ώραϊο ἐφηβικό κεφάλι... Λυπημένο καί παραπονεμένο... Μέσα στά κρῦα τά μάρμαρα ὄνειρεύεται. Ὀνειρεύεται παλαιστρες καί μυρσίνες καί κορμιά ἐλεφαντένια... Πόσο ὁμορφο καί πόσο περίλυπο! Τό στόμα του πικραμένο καί τά μάτια του πικραμένα... Καί μια νύχτα - τό φίλησα...".

Στην πρώτη ενότητα του ποιήματος του Λαπαθιώτη κυριαρχεί αφηγηματικά η οριακή απόδοση του ερωτικού συναισθήματος. Ο ποιητικός λόγος με την τροποποιητική του δυνατότητα καλύπτει τις λανθάνουσες υποδηλώσεις της

<sup>401</sup> Ναπολέον Λαπαθιώτης, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1997, σελ.76-78.

<sup>402</sup> Είναι η σχέση που συνδέει ένα κείμενο με ένα άλλο, για το οποίο μιλάει, χωρίς απαραίτητα να το παραθέτει ή χωρίς να το ονομάζει. Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π.

αποκλίνουσας ερωτικής διάθεσης του υποκειμένου. Η υφέρπουσα φετιχιστική αντίληψη που διέπει τη σύνθεση του ποιήματος αποβάλλει αιφνιδιαστικά το προστατευτικό της περίβλημα και αποκαλύπτεται στον τελευταίο στίχο.

Στη δεύτερη ενότητα, τη στιχική, ο Λαπαθιώτης υμνεί τα μάτια και δίνει μια άλλη διάσταση στο αντικείμενο του ερωτικού του συναισθήματος:

"Μάτια πλατιά,  
άμυγδαλωτά,  
μεγαλωμένα από τόν κόπο-  
δπου καρφώνονται βαθιά,  
μέ κάποιον  
πικραμένο τρόπο,  
κι είναι δλο μαρμαρένιο Φῶς,  
καί, άπάνω τους, περνάνε οί Χρόνοι,  
σά χάδι μαλακοῦ χεριοῦ,  
πού άρχίνησε καί δέν τελειώνει...

[...]

Ἐγώ -

πού αντίκρου σας περνῶ-  
δέ μοῦ γλυκομιλάτε έμένα,  
μάτια πλατιά,  
άμυγδαλωτά  
άπό τήν κούραση άνοιγμένα!...

...Τυφλά

στό φεγγαρίσιο φῶς,

[...]

Ἐγώ-

πού αντίκρου σας περνῶ-  
δέ μοῦ γλυκομιλάτε έμένα,  
μάτια πλατιά,  
άμυγδαλωτά,  
- μάτια Ἄλαλα  
καί Πεθαμένα...".

Είναι φανερό ότι το ποίημα του Εγγονόπουλου συνεχίζει μια παράδοση κοινής θεματολογίας με τη νεορομαντική ποίηση. Ο Λαπαθιώτης είναι ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της νεορομαντικής και νεοσυμβολιστικής ποίησης στην Ελλάδα. Ο

Κώστας Στεργιόπουλος<sup>403</sup> σημειώνει ότι μαζί με το νεορομαντισμό ο Λαπαθιώτης έφερε και τους πρώτους <<ευπαθείς>> και αβρούς τόνους, ό, τι ονομάστημε τότε <<νέα ευαισθησία>>. Σε αυτό το νοηματικό πλαίσιο εντάσσονται και οι στίχοι με τους οποίους αρχίζει το ποίημα του Εγγονόπουλου: "Τό άκρον άωτον στήν έπιστήμη τής υπερευαισθησίας : ή / άγάπη. / Του άκρου άώτου τής ευαισθησίας; Πάλε ή άγάπη! / Βέβαια, κι' ή άτέρμονη προσδοκία, στή ζωή, τής έρημης / χαράς". Με αυτές τις επισημάνσεις επιβεβαιώνεται η πρόθεση διαλόγου που λαμβάνει το εγχείρημα του Νίκου Εγγονόπουλου. Θα σημειώναμε καλύτερα ότι αποτελεί αφετηρία διαλόγου και σχολιαστική (κριτική) παρέμβαση στην ποιητική παραγωγή μιας προσωπικότητας, εκπροσώπου μιας σχολής που επηρέασε υφολογικά και θεματικά την υπερρεαλιστική γραφή του Εγγονόπουλου.

Στη δεύτερη ενότητα του ποιήματος του Εγγονόπουλου η αφηγηματική ροή διακόπτεται με μια εναντιωματική σύνδεση που μεταστρέφει και τη νοηματική συγκρότηση του ποιήματος : "Κι' όμως: φιλιά στα μάτια δέν είναι χωρι / σ μ ό ς". Η πρόταση διατυπώνεται με τη μορφή διαπιστωτικής κρίσης που αναιρεί αυτό που η παράδοση διασώζει. Στη συνέχεια η αφήγηση μετατοπίζει τη στόχευσή της από την εξωτερικότητα της περιγραφής στην εσωτερικότητα του συμβολισμού: "Η ζωή, ή γνώση, / ή γνώση τής ζωής (των ματιών πάντα) / νά'ναι τροφή όνειρου άπαλού, / ή μήπως παραλήρημα; // Λέω, / για τίς κληρομαντείες, / ύπόλογοι / θά'ναι' οί ύποφήται του Ναού / τής ζωής (τής δόξας) των ματιών". Σε ένα πρώτο επίπεδο διακειμενικής επικοινωνίας οι στίχοι με τη νοηματική τους σύσταση (μυστικισμός και χρησιμικότητα) παραπέμπουν στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Την προέλευση του όρου <<ύποφήται του Ναού>> θα την αναζητήσουμε στον Όμηρο:

"Ζεῦ ἄνα, Δωδωαῖε, Πελασγικέ, τηλόθι ναίων,  
Δωδώνης μεδέων δυσχειμέρου· ἀμφί δέ Σελλοῖ  
σοί ναίουσ' ὕπιο φῆται ἀνιπτόποδες χαμαιεῦναι".  
(Ιλιάδα, π', 233-235)<sup>404</sup>

Για τους <<ύποφήτες του Διός>>, όμως, μιλάει και ο Στράβωνας στη "Γεωγραφία" του, όταν αναφέρεται στο Μαντείο της Δωδώνης:

"Κατ' αρχάς μέν οὖν ἄνδρες ἦσαν οἱ προφητεύοντες· καί τοῦτ' ἴσως καί ὁ ποιητής ἐμφαίνει· ὕπιο φῆται ἄς γάρ καλεῖ, ἐν οἷς τάττοινο κἄν οἱ προφήται·"

<sup>403</sup> Η ελληνική ποίηση. Η ανανεωμένη παράδοση, Ανθολογία-Γραμματολογία, επιμ. Κ. Στεργιόπουλος, Σοκόλης, Αθήνα 1980, σελ. 266.

<sup>404</sup> Homeri, Opera, Tomus II, ό. π.

Στα πλαίσια μιας ευρύτερης διακειμενικής αναζήτησης παρατηρούμε ότι ο ποιητικός όρος <<μάτια>> αποτέλεσε θεματικό μοτίβο των παρνασιστών και των νεοσυμβολιστών ποιητών όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και την Ευρώπη. Το ποίημα του Εγγονόπουλου αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα δημιουργικής μεταστοιχείωσης του συγκεκριμένου μοτίβου. Ο Εγγονόπουλος δεν περιορίζει τη διαλογική του πρόθεση στην ιδιότυπη, με ψυχαναλυτικές παραμέτρους, προσέγγιση της έννοιας από το Λαπαθιώτη αλλά την προεκτείνει και την εντάσσει σε φιλοσοφικά, αισθητικά ακόμη και κοσμοθεωρητικά πλαίσια. Από τις νεότερες εκδοχές του μοτίβου θα ξεχωρίσουμε πρώτα εκείνη του Κωστή Παλαμά. Στη συλλογή του τελευταίου "Η Πολιτεία και η μοναξιά" υπάρχει το ποίημα "Στα μάτια ύμνος"<sup>406</sup>. Θα παραθέσουμε ενδεικτικά ορισμένες στροφές για να φανεί η διακειμενική σύγκλιση των δύο κειμένων:

"[...]

Μάτια τριόβαθα, μάτια ήλιογέννητα,  
διαλαλείτε του ήλιου τή δόξα  
μέ τή γλώσσα τήν άλαλη έσεις,  
έσεις είστε τ' ανθρώπου κ' ή δόξα,  
μάτια τριόβαθα, μάτια ήλιογέννητα,  
τά πετράδια τ' άτίμητα έσεις.

Μέσ' στά πάντα -ό σοφός τό διαλάλησε-  
ένας είναι ναός, ένας μόνο,  
καί τ' ανθρώπινο σώμα είν' αυτός.  
Άγιο φώς, έσεις φέγγετε μόνο  
του ναού, - ό σοφός τό διαλάλησε -  
φώς πού ανάπτει ό Θεός, πάντ' αυτός.

[...]

Κάθε ώραίο είναι χνούδι εύκολότριφτο,  
τό φλογίζ' ή άγκαλιά, καί τό χέρι  
τό ξεφτίζει, κι αυτό τό φιλί  
πού τό γγίζει, βαραίνει σά χέρι·  
κάθε ώραίο είναι χνούδι εύκολότριφτο,  
του ματιού θέλει μόνο φιλί.

[...]

---

<sup>405</sup> *The Geography of Strabo*, Harvard University Press, 1967, p. 316.

<sup>406</sup> Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, εκδ. Μπίρης.

Μάτια άθωα καί μάτια πολύτροπα,  
μάτια ξάστερα, μάτια από δάκρια  
θολωμένα, γλυκειά είν' ή ζωή!  
Κλαίτε ! θρέφεται, άνθίζει μέ δάκρια,  
μάτια άθωα καί μάτια πολύτροπα,  
τ' άνεμόδαρτο δέντρο, ή ζωή.[...]

Στο πλαίσιο της διεύρυνσης της διακειμενικής επικοινωνίας θα προσθέσουμε και το σολωμικό στίχο:

"Πάντ' άνοιχτά, πάντ' άγρυπνα, τά μάτια τής ψυχής μου"<sup>407</sup>

πάνω στον οποίο θεμελιώνεται και το ποίημα του Κωστή Παλαμά "Τα μάτια της ψυχής μου"<sup>408</sup>:

"Στά βάθη τής ψυχής μου, χαρίσματα θεϊκά,  
όλανοιγμένα νοιώθω δυό μάτια μυστικά.  
[...]  
Καί βλέπω τά κρυμμένα, τάθώρητα θωρῶ,  
τόν άνθρωπο, τήν πλάση, ταστέρια, τόν καιρό.  
[...]  
Διαβάζω στό βιβλίο τής φύσης τό τρανό  
κάθε σβυστό ψηφίο καί νόημα σκοτεινό.  
[...]  
Τά μάτια τής ψυχής μου, τά μάτια τά θεϊκά  
πού μέσα μου άνοιγμένα τά νοιώθω μυστικά.  
  
ψηλότερ' άπ' ταστέρια, στόν έβδομο ούρανό  
θά τάνταμύσουν πάλι τό Φῶς τό άληθινό!"

Μέσα όμως από τις νεότερες εκδοχές του μοτίβου που εξετάζουμε, περνά μια ολόκληρη κατηγορία κειμένων από την αρχαία ελληνική γραμματεία και τη χριστιανική παράδοση. Τα ευαγγελικά κείμενα, των οποίων η μεταφορικήτητα του λόγου λειτουργεί ως προϋπόθεση άντλησης εννοιακών και ρητορικών σχημάτων, συνθέτουν το πρώτο επίπεδο της διακειμενικής διεργασίας για τη συγκρότηση των ποιητικών όρων (Ναός, όφθαλμός). Για παράδειγμα, το απόσπασμα από την Α'

<sup>407</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα, Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, σελ. 234.

<sup>408</sup> Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. 1ος, Μπίρης, σελ. 215-217.

"Προς Κορινθίους επιστολή" του Αποστόλου Παύλου είναι κείμενο που σχετίζεται άμεσα με τη μεταφορική υφή του ποιητικού όρου <<ναός>>:

19. "ἢ οὐκ οἶδατε ὅτι τὸ σῶμα ὑμῶν ναός τοῦ ἐν ὑμῖν Ἁγίου Πνεύματος ἐστίν, οὗ ἔχετε ἀπὸ Θεοῦ, καὶ οὐκ ἐστέ ἑαυτῶν;"

(Α΄ Προς Κορινθίους, κεφ. στ΄, 19)

Τα μάτια ως μέσο για τη μυστική ενατένιση του <<θείου>> μάς οδηγούν στα μονοπάτια της θεολογικής σκέψης του Ιερού Αυγουστίνου. Στο έβδομο κεφάλαιο των "Εξομολογήσεων" γράφει:

"Et inde admonitus redire ad memet ipsum, intravi in intima mea, duce te, et potui, quoniam factus es adiutor meus. intravi et vidi qualicumque oculo animae, eae supra eundem oculum animae meae, supra mentem meam, lucem incommutabilem : [...]

sed superior, quia ipsa fecit me, et ego inferior, quia factus ab ea. qui nivit veritatem, novit eam, et qui novit eam, novit aeternitatem. caritas novit eam. o aeterna veritas et vera caritas et cara aeternitas! tu es deus meus, tibi suspiro die ac nocte. et cum te primum cognovi, tu assumpsisti me, ut viderem esse, quod viderem, et nondum me esse, qui viderem.[...]

et inde ierat in opinionem duarum substantiarum, et non requiescebat et aliena loquebatur. et inde rediens fecerat sibi deum per infinita spatia locorum omnium, et eum putaverat esse te, et eum collocaverat in corde suo, et facta erat rursus templum idoli sui abominandum tibi. sed posteaquam fovisti caput nescientis, et clausisti oculos meos, ne viderent vanitatem, cessavi de me paululum, et consopita est insania mea; et evigilavi in te et vidi te infinitum aliter, et visus iste non a carne trahebatur". (St. Augustine's, Confessions)<sup>409</sup>

---

<sup>409</sup> St. Augustines, *Confessions*, Liber septem, Cap. X 16, XIV 20, edited by G. P. Goold, The Loeb Classical Library, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1977. Παραθέτουμε τη μετάφραση:

"Εισχώρησα τότε στα βάθη της ύπαρξής μου, και ο οδηγός μου ήσουν εσύ, και το κατόρθωσα γιατί εσύ <<έγινες βοηθός μου>>. Εισχώρησα, και με τα μάτια της ψυχής μου ενατένισα ένα φως να λάμπει αμετακίνητο, πιο ψηλά από τα μάτια της ψυχής μου, πιο ψηλά από τη σκέψη μου.[...]

Ήταν όμως ανώτερό μου, γιατί αυτό με δημιούργησε, κι ήμουν κατώτερος, γιατί από αυτό δημιουργήθηκα. Όποιος γνωρίζει την αλήθεια, το γνωρίζει, και όποιος το γνωρίζει, γνωρίζει την αιωνιότητα. Το φως αυτό το γνωρίζει η αγάπη. Ω αλήθεια αιώνια, αγάπη αληθινή και αγαπημένη αιωνιότητα! Εσύ είσαι ο Θεός μου, για σένα μέρα νύχτα αναστενάζω. Σε πρωτογνώρισα τότε και με ανέβασες ψηλά, γιατί ήθελες να δω ότι υπήρχε κάτι που δεν μπορούσα ακόμη να το δω.[...]

Στην ύστερη βυζαντινή περίοδο ο Ευστάθιος ο εκ Θεσσαλονίκης επιχειρώντας να ορίσει έναν τρόπο σύλληψης της φυσικής πραγματικότητας<sup>410</sup> διατυπώνει μια κοσμοαντίληψη, σύμφωνα με την οποία η όραση προεκτείνεται σε διόραση και ανάγεται σε βασικό τρόπο θέασης της ουράνιας και επίγειας πραγματικότητας:

"Ἄλλ' ἐγὼ οὐκ ἐνταῦθα θέας περατωθῆναι τὴν ὄρασιν βούλομαι, ἀλλ' ὑπερεκταθῆναι καὶ εἰς διόρασιν. Αὕτη δέ ἡμῖν ἔσται, εἰ τὸ δρώμενον ὀρισόμεθα θεωρητικότερον. Οὕτω γάρ κατὰ ὑψηλότεραν ἐπιβολὴν καταληφθήσεται τὰ ζητούμενα".<sup>411</sup>.

Οι θεολογικές όμως ερμηνείες ανάγουν το θεωρητικό τους υπόβαθρο στην πλατωνική και νεοπλατωνική φιλοσοφία. Εκεί εντοπίζεται το δεύτερο επίπεδο της διακειμενικής προσέγγισης του ποιητικού ὄρου (μάτια). Παραθέτουμε την άποψη του Πλωτίνου:

"Τίς οὖν αὐτό ἐρεῖ οἷόν ἐστίν; Ὁ ἰδών· νοῦς δέ ὄρᾱ. Ἐπεὶ καὶ ἐνταῦθα ἡ ὄψις φῶς οὔσα, μᾶλλον δέ ἐνωθεῖσα φωτὶ, φῶς ὄρᾱ· χρώματα γάρ ὄρᾱ· ἐκεῖ δέ οὐ δι' ἑτέρου, ἀλλὰ δι' αὐτῆς, ὅτι μὴδέ ἔξω. Ἄλλω οὖν φωτὶ ἄλλο φῶς ὄρᾱ, οὐ δι' ἄλλου. Φῶς ἄρα φῶς ἄλλο ὄρᾱ· αὐτὸ ἄρα αὐτὸ ὄρᾱ. Τὸ δέ φῶς τοῦτο ἐν ψυχῇ μὲν ἐλλάμψαν ἐφώτισε· τοῦτο δ' ἐστὶ νοερὰν ἐποίησε· τοῦτο δ' ἐστὶν ὁμοίωσεν ἑαυτῷ τῷ ἄνω φωτὶ. Οἷον οὖν ἐστὶ τὸ ἴχνος τὸ ἐγγενόμενον τοῦ φωτός ἐν ψυχῇ, τοιοῦτον καὶ ἔτι κάλλιον καὶ μείζον αὐτὸ νομίζων καὶ ἐναργέστερον ἐγγύς ἂν γένοιω φύσεως νοῦ καὶ νοητοῦ.[...]

---

Κι ἔτσι ἔφτασε να αποφαινεται ὅτι υπάρχουν δύο ουσίες. Αλλά ὅσο μιλοῦσε αὐτὴ τὴν ξένη γλώσσα, δὲν ησύχαζε. Καὶ ὅταν συνήλθε ἀπὸ τὴν πλάνη αὐτή, φαντάστηκε ἕναν ἄλλο Θεό, μέσα σ' ἕνα χώρο ἄπειρο, καὶ πίστεψε ὅτι αὐτὸς ἴσους ἐσὺ. Τον ἔστησε μέσα της, ἀλλὰ καὶ τούτη τὴ φορὰ κατάντησε ναὸς γιὰ ἕνα εἶδωλο, ναὸς που ἐβλεπες με φρόνη. Ὡσπου κῆποι στιγμῆ, χωρὶς να τὸ ξέρω, πήρες τὸ κεφάλι μου στα χέρια σου καὶ μου ἐκλείσες τὰ μάτια γιὰ να μὴ βλέπουν πια τὴ ματαιότητα. Καὶ τότε ἔπεσα γιὰ λίγο σὲ νάρκη καὶ ἡ τρέλλα μου καταλάγιασε. Ὅταν ξύπνησα ἴσους κοντά μου, καὶ εἶδα ὅτι εἶσαι ἄπειρος, ἀλλὰ τώρα με διαφορετικὸ τρόπο, γιὰτὶ ἡ ἐνόραση αὐτὴ δὲν ἐρχόταν ἀπὸ τὰ μάτια της σάρκας. [...] (Βλέπε: *Αγίου Αἰγίουσίνου, Εξομολογήσεις, Πρώτος Τόμος, Βιβλία I - VII, Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια : Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου*, ἐκδ. Πατάκη, Αθήνα 1997).

<sup>410</sup> Αγγελική Κωνσταντακοπούλου, *Βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη. Χώρος καὶ Ἰδεολογία*, Γιάννενα 1996, σελ. 245-269.

<sup>411</sup> Eustathius, *Opuscula*, ἐκδ. T. L. Tafel, Amsterdam 1964, σελ. 182, 60.

(Πλωτίνος)<sup>412</sup>.

Οι Πυθαγόρειοι επίσης στην αρχαιότητα απέδιδαν μαγικές ιδιότητες στους ανθρώπινους οφθαλμούς. Πίστευαν πως το αισθητήριο όργανο της όρασης έχει μυστηριακές ιδιότητες επειδή φέρνει σε επαφή τον άνθρωπο με το θείο φως του ήλιου. Ταυτόχρονα θεωρούσαν τους οφθαλμούς ως το διαφανέστερο κάτοπτρο της ψυχής. Ο Εμπεδοκλής ο Ακραγαντίνος απηχώντας πυθαγόρειες αντιλήψεις υποστηρίζει ότι το φως είναι φωτιά που διαχέεται και εκπέμπεται από τα μάτια και στην οποία οφείλεται η όραση. Σε κάποιους στίχους του παρομοιάζει το φως που εκπέμπουν τα μάτια με το φως των λυχναριών. Ο Αριστοτέλης σχολιάζοντας το έργο του Εμπεδοκλή "Περί Φύσεως"<sup>413</sup> γράφει:

"... καί πρῶτόν γε παρατίθεται αὐτοῦ τά ἔπη, δι' ὧν ἠγείται καί αὐτός πῦρ εἶναι τό φῶς καί τοῦτο ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν προχεῖσθαι τε καί ἐκπέμπεσθαι καί τούτῳ τό ὄραν γίνεσθαι. ἀπεικάζει γάρ διά τῶν ἐπῶν τό ἐκπεμπόμενον ἀπό τῆς ὄψεως φῶς τῷ διά τῶν λυχνούχων φωτί. ὥς γάρ ὀδοιπορεῖν τις νυκτός μέλλων λύχνον παρασκευασάμενος ἐντίθησιν εἰς λαμπτήρα (ὁ γάρ λαμπτήρ τά μέν ἔξωθεν πνεύματα ἀπείργει τε καί κωλύει, τοῦ δέ πυρός τό λεπτότατον εἰς τό ἔξω διήσιν, ὅπερ ἐστί φῶς), οὕτω, φησίν, καί ἐν ταῖς μήνιξι καθειργόμενον τό πῦρ ὑπό λεπτῶν ὑμένων περιέχεται, οἳ τά μέν ἔξωθεν προσπίπτοντα λυμαντικά τοῦ πυρός ἀπείργουσι καί οὐκ ἐῷσιν ἐνοχλεῖν τῇ κόρῃ, τό δέ λεπτότατον τοῦ πυρός εἰς τό ἔξω διαῖσιν".

Αν μετατοπίσουμε το πεδίο της έρευνας από τη φιλοσοφία και την εκκλησιαστική γραμματεία στην ποίηση, θα διαπιστώσουμε ότι η παραπάνω πρόταση συνιστά ουσιαστικά μια υπέρβαση, ένα διαφοροποιημένο τρόπο προσέγγισης των πραγμάτων και σηματοδοτεί το πέρασμα από τη θέαση στην ενατένιση, από την πραγματικότητα στην υπερπραγματικότητα, από το ρεαλισμό στον υπερρεαλισμό. Σε αυτά τα πλαίσια θα αναζητήσουμε την ερμηνεία των στίχων στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Ο <<ὀφθαλμός τῆς διανοίας>> σύμφωνα με τη θεολογική παράδοση είναι το φως της γνώσης, της εσωτερικής γνώσης, αυτής που ανακαλύπτουμε κοιτάζοντας βαθιά στο εσωτερικό του ναού του σώματος και με την οποία υπερβαίνουμε τα γήινα και τα αισθητά για να εισχωρήσουμε στα υπερβατικά και τα νοητά<sup>414</sup>. Η φράση πάντως απαντάται και στον Όμηρο: "ὄφρα μιν αὐτός ἐν

<sup>412</sup> Πλωτίνος, *Εννεάδες*, (Εννεάς Πέμπτη), κεφ. 8, στίχ. 19 - 29, Κάκτος, Αθήνα 2000.

<sup>413</sup> Εμπεδοκλής, *Περί Φύσεως*, απόσπ. 84, (Αριστοτ. Ποιητ. αισθ. 2, 437b 23, Κάκτος, Αθήνα 2000, σελ. 194-196.

<sup>414</sup> Αγγελική Κωνσταντακοπούλου, Βυζαντινή Θεσσαλονίκη, ό. π., σελ. 256.



ὀφθαλμοῖσι νοήσας"<sup>415</sup>. Ο νους είναι ένα πνευματικό μάτι που βλέπει καθαρότερα από το φυσικό. Τα μάτια για τον υπερρεαλιστή Εγγονόπουλο υμνούν τη ζωή, την ουράνια και την επίγεια. Οι οφθαλμοί του σώματος είναι ίδιοι με τους οφθαλμούς της διανοίας των βυζαντινών ησυχαστών, είναι ένας ενιαίος τρόπος προσέγγισης της αισθητής αλλά και της νοητής πραγματικότητας. Το ερώτημα περί <<ονείρου απαλού ή παραληρήματος>> σχετίζεται με τις κληρομαντείες<sup>416</sup> για τις οποίες θα είναι υπόλογοι οι υποφήτες<sup>417</sup> του <<ναού>> του σώματος. Έργο το οποίο αναθέτει μάλλον στους ποιητές.

\* \* \*

Σύνδεση ερωτικού και ποιητικού λόγου επιχειρεί ο ποιητής στο ποίημα "Εδέησε να διέλθουν δάσος"<sup>418</sup> (Κλειδοκύμβαλα της σιωπής). Η αφηγηματική άρθρωση του ποιήματος στηρίζεται σε δυο επίπεδα. Το πρώτο έχει να κάνει με τον ουρανό και σχετίζεται με το πέταγμα των περιστεριών: "χάρτινα περιστέρια / πετοῦσαν μέσα / στό σκιερὸ περιστύλιο / τῶν ἀνακτόρων / καὶ τό κάθε χτύπημα / τοῦ φτεροῦ τους / ἦταν καὶ τό βαθύ βλέμμα / μιᾶς κόρης / ἢ πτώση μιᾶς πέτρας / μέσα / στή θάλασσα / ἢ ὑπόσχεση / τῆς μακρινῆς / χαρᾶς". Η ιδιότητα των περιστεριών (χάρτινα) ανακαλεί παρόμοιο χαρακτηρισμό (χάρτινη) της κουκουβάγιας που συναντήσαμε στο ποίημα "Οδοστρωτήρες" (Μην ομιλείτε εἰς τον οδηγόν). Μπορεί όμως να υποδηλώνει το λόγο, τον ποιητικό, που αποτυπώνεται στο χαρτί ή την έμπνευση, καθώς μετουσιώνεται σε ποιητική ή ζωγραφική δημιουργία. Η κίνηση των περιστεριών (πετοῦσαν και χτυποῦσαν τα φτερά τους) συνιστά υποδήλωση του ερωτικού καλέσματος και ανάμεσα στα δύο φύλα αλλά και σε ανάμεσα στο λόγο,

<sup>415</sup> Ὅμηρος, *Ιλιάδα*, ραψ. ω', στίχ. 294.

<sup>416</sup> Εἶδος μαντικής με κλήρους που μνημονεύεται στον Ὅμηρο. Οι κλήροι έμπαιναν σε περικεφαλαία την οποία κουνούσαν μέχρι να πέσει ο πρώτος απ' αυτήν:

"Ἐκτωρ δέ Πριάμοιο πάις καὶ δῖος Ὀδυσσεύς  
χώρον μὲν πρώτον διεμέτρεον, αὐτάρ ἔπειτα  
κλήρους ἐν κινῆη χαλκήρεϊ πάλλον ἐλόντες,  
ὄππότερος δὴ πρόσθεν ἀφείη χάλκεον ἔγχος.

(*Ιλιάδα*, Γ, στιχ. 314 - 317.

Βλέπε επίσης: Φαίδωνος *Κουκουλέ*, *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμὸς*, τόμ. Α', σελ. 172 - 173.

<sup>417</sup> Στο Liddell Scott υποφήτες είναι οι ερμηνευτές, οι εξηγητές του θεῖου θελήματος. Κατά Σουίδα: "ὑποφῆται, ἱερεῖς, προφῆται, χρησμολόγοι" και κατά τον Ησύχιο "ὑποφῆται, μάντιες, προφῆται, ἱερεῖς, διερμηνευταί, χρησμολόγοι". Μεταγενέστερη σημασία της λέξης ήταν <<ποιητές>> (Μουσαίων). Δεν αποκλείεται ο Εγγονόπουλος να χρησιμοποιεί τη λέξη στο ποίημα με την τελευταία σημασία.

<sup>418</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 123.

ερωτικό και ποιητικό (ο ερωτικός λόγος καλεί τον ποιητικό). Το χτύπημα των φτερών αναφέρεται και σε άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής ως σημάδι ερωτικού καλέσματος:

"[...] Έμεις, φυσικά, φτάνουμε αναπάντεχα, κουνώντας τά μεγάλα φτερά μας και φωνάζοντας λόγια ασυνάρτητα κι' ώραϊα".

(Η ψυχανάλυσις των φαντασμάτων)<sup>419</sup>

Το κάθε χτύπημα των φτερών ισοδυναμεί για το υποκείμενο με την <επίσχεση τῆς πύ μακρινῆς χαρᾶς>. Ο στίχος βρίσκει τη νοηματική του αντιστοιχηση στο ποίημα "Το καράβι του δάσους" από την ίδια συλλογή:

"[...] ἴσως τότες  
μόνο τότες  
θά μποροῦσα νά πῶ  
τά φευγαλέα δράματα  
τῆς χαρᾶς..."<sup>420</sup>

Επισημαίνουμε και την τιτλική αντιστοιχία των ποιημάτων (Εδέησε να διέλθουν δάσος-Το καράβι του δάσους).

Το δεύτερο επίπεδο αφηγηματικής δράσης έχει να κάνει με το έδαφος και σχετίζεται με την παρουσία των ξοάνων: "κάτω / τά λεπτά έαρινά φορέματα / -μέ τά πολύχρωμα λουλούδια- / πού χάϊδευε ό άνεμος / τά φοροῦσαν / ξόανα / πού είχαν και τά μάτια ακόμα ξύλινα / και πήλινα / τά μαλλιά". Τα ξόανα αποτελούν μετωνυμία των δέντρων και σε αυτό συνηγορούν όχι μόνο τα <λεπτά έαρινά φορέματα> των λουλουδιών με τα οποία ήταν κοσμημένα-ανθισμένα αλλά και το γεγονός ότι <<είχαν και τά μάτια ακόμη ξύλινα>>. Το γεγονός επίσης ότι πρόκειται για μια κατασκευασμένη εικόνα φαίνεται και από την ομοιοσυστατική υπόσταση (υλική) των δρωσίων μονάδων: χάρτινα περιστερία- ξύλινα ξόανα.

Τα ξόανα όμως εμπεριέχουν και τη λανθάνουσα τοτεμιστική-λατρευτική τους ιδιότητα ως αντικειμένων. Ο έρωτας οδηγεί στο λόγο με την ονοματοδοσία των ξοάνων. Με το λόγο αποκτούν και ερωτική-συμβολική υπόσταση: "ξόανα / πού έλέγοντο / Μαρία / πού έλέγοντο / φιάλη / πού έλέγοντο / στέαρ / πού έλέγοντο ποδήλατο / πού έλέγοντο / σπινθήρ" τα ξόανα, ως υποδηλώσεις των ερωτικών και ποιητικών συμβόλων της ποίησης του υπερρεαλισμού. Η πρώτη σχετίζεται με το κοινό μεν αλλά πλήρες αρχετυπικούς (ερωτικούς, θρησκευτικούς) συμβολισμούς,

<sup>419</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 116.

<sup>420</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 33.

γυναικείο όνομα Μαρία<sup>421</sup>. Το όνομα το συναντάμε και στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου:

"[...] Μέσα στην κρυφή δεξαμενή μία σταγών καρφώθηκε στο στήθος μιάς νέας πού περιποιείτο τούς μεταξωτούς καρπούς τής ιδιικής της νοχελείας. Ή νέα λεγόταν Μαρία καί στο άριστερό της πόδι κρεμόταν μιά πλουμιστή σαύρα χωρίς μάτια μά μέ διπλή ούρά".

(Η αρμονία των χρωμάτων μοιάζει με παλλαϊκή γιορτή)<sup>422</sup>

Την τοτεμιστική παρουσία της γυναίκας συναντάμε και στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Ενθύμιον της Κωνσταντινουπόλεως":

"κι' άλλοι σωροί είναι από ψιλούς  
λεπτούς κορμούς σαν κορμί κόρης"<sup>423</sup>

Στο συμβολισμό των ξοάνων υπεισέρχεται και η θρησκευτική μεταφυσική, εφόσον ο παραλληλισμός τους με φιάλη (ξόανα... / πού έλέγοντο / φιάλη) παραπέμπει στο κλίμα των λόγων της "Αποκάλυψης":

"Καί έν έκ τών τεσσάρων ζώων έδωκεν τοίς έπτά  
άγγέλους έπτά φιάλας χρυσᾶς γεμούσας του θυμού  
του Θεού του ζώντος είς τούς αιώνας τών αίωνων".  
(Αποκάλυψις, κεφ ΙΕ', 7)<sup>424</sup>

Ο λατρευτικός προορισμός των ξοάνων υποκρύπτει και έναν ερωτικό συμβολισμό. Τα αντικείμενα ανθρωποποιούνται, μεταμορφώνονται για να αποκαλύψουν την ερωτική τους ουσία.

Η ερωτική ουσία, αυτό το στοιχείο που συνυφαίνεται στη γυναικεία ύπαρξη, δηλώνει και η ονοματοδοσία των ξοάνων με <<στέαρ>>. Στο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου "Στέαρ"<sup>425</sup>, ποίημα αφιερωμένο στο Νίκο Εγγονόπουλο, υπάρχουν οι σίχοι:

<sup>421</sup> Η παρουσία του ονόματος <<Μαρία>> είναι συχνή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. (Νυχτερινή Μαρία...). Το όνομα με αρχετυπική σημασία απαντάται και στο Σολωμό, το Δροσίνη, τον Πολυλά, τον Εμπειρίκο κ. ά.

<sup>422</sup> Ανδρέας Εμπειρίκος, *Υψικάμνος*, Άγρα, σελ. 25.

<sup>423</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 116.

<sup>424</sup> *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, μεταγρ. Γιώργος Σεφέρης, Ίκαρος, Αθήνα.

<sup>425</sup> Ανδρέα Εμπειρίκου, *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 43.

"Αὐτή ἡ γυναῖκα καθὼς λέν οἱ θρῦλοι  
Εἶχε τό θάρρος νά περάσῃ μοναχή της  
Γυμνή μέ στέαρ τῶν κολυμβητῶν στό σῶμα  
Μιά θάλασσα πλατειά καί φουσκωμένη  
Ἐπὶ τούς στεναγμούς τοῦ γλυκασμοῦ πολλῶν ἀγγέλων".

Το ποδήλατο εἶναι ταυτόχρονα σύμβολο ερωτικό και ποιητικό, αφού και στις δύο του υποστάσεις εμπεριέχει την κίνηση ως διαρκή ροή, ανανέωση και εξέλιξη των πραγμάτων. Με αυτές τις σημασίες συναντάται στους στίχους:

"... καί τρέχω / πάνω στά νερά / -ἀκούραστα- / μέ τό λυρικό / ποδήλατο / μέ τήν περικεφαλαία / τῆς ἀγάπης".

(Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπῆς)<sup>426</sup>

Η τελευταία ονοματοδοσία <<σπινθήρ>> λειτουργεί αμφισημικά και αποδίδει παράλληλα τη σημασία της ερωτικής φλόγας, του εκρηκτικού συναισθήματος, που μπορεί να απλωθεί και να κατακλύσει την ποιητική ύπαρξη αλλά και της πραγματικής έκρηξης που μπορεί να τινάξει στον αέρα όχι μόνο τα δημιουργήματα της ψυχῆς (συναισθήματα) αλλά και τα δημιουργήματα του λόγου (ποιήματα). Η Φιλοκύπρου<sup>427</sup> συνδέοντας εύστοχα το συμβολισμό του ποιητικού ὄρου με τον τίτλο του ποιήματος συμπεραίνει: "Αυτή όμως η επικίνδυνη απελευθέρωση εἶναι απαραίτητη για την ολοκλήρωση του έρωτα, όπως φαίνεται από τον τίτλο του ποιήματος: αν το δάσος απαρτίζεται από ξόανα-δέντρα-κοπέλλες και αν το υποκείμενο του <<διέλθουν>> εἶναι τα περιστέρια, τότε ο τίτλος δηλώνει μια ευτυχομένη μύηση στον έρωτα". Στον Εγγονόπουλο η ερωτική πράξη εἶναι συνυφασμένη με την ποιητική διαδικασία, γεγονός που εξηγεί και την έντονα αμφισημική λειτουργία των ποιητικῶν ὄρων. Η υποδήλωση της εκρηκτικότητας του <<σπινθήρος>> δεν αφορά μόνο την ερωτική μύηση αλλά και την ποιητική γραφή.

\* \* \*

Ἐνα από τα κατεξοχήν ερωτικά ποιήματα του Εγγονόπουλου εἶναι και το "Ὑμνος δοξαστικός για τις γυναῖκες π' αγαπούμε"<sup>428</sup> από τη συλλογή "Ἐλευσις", (1948). Πιστεύουμε ὅτι η τιτλική σύνθεση αλλά και ο επαναλαμβανόμενος εισαγωγικός

<sup>426</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 82-87.

<sup>427</sup> Ἑλλη Φιλοκύπρου, *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων*, σελ. 110.

<sup>428</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 142.

στίχος κάθε ενότητας "εἶν' οἱ γυναῖκες π' ἀγαποῦμε ..." παραπέμπει στο περιβάλλον της ποίησης του Ανδρέα Εμπειρίκου. Από την "Υψικάμινο" επιλέγουμε τους στίχους :

"[...] Κανείς δέν ξέρει  
τὴν αὐγὴ πού μᾶς καλεῖ νά μείνουμε μαζί της. Ἡ  
θῆρα μας εἶναι νουνεχῆς γιατί μᾶς ἀγαποῦν γιατί  
τίς ἀγαπᾶμε καὶ πᾶμε στίς γυναῖκες μέ τούς  
ταύρους μας μέσα σέ φύκια γυναικῶν πού ἀγαπᾶμε".

(Πισθάγκωνα)<sup>429</sup>

\* \* \*

Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να υποστηρίξουμε μια βασική μας πρόταση για την ταύτιση της ποίησης με τη γυναίκα. Πιστεύουμε ότι η ταύτιση αυτή είναι εμφανής στο ποίημα του Εγγονόπουλου "Ἡ νέα Λάουρα"<sup>430</sup> από τη συλλογή "Ἐλευσις". Το ποίημα αναπαράγει θεματικά την εξιδανικευμένη εικόνα της γυναίκας που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και διαρκούς αναζήτησης του Ιταλού ουμανιστή λόγιου και ποιητή Πετράρχη (Francesco Petrarca 1304-1374). Έμεινε στην ιστορία ο αγνός έρωτας του ποιητή για τη μυστηριώδη γυναίκα, που οι μεταγενέστερες έρευνες δεν κατόρθωσαν να ταυτίσουν με κάποιο υπαρκτό πρόσωπο. Ο Εγγονόπουλος αποδίδει ποιητικά το αισθητικό περιγράμμα της εξιδανικευμένης γυναικείας μορφής. Με μπωντλαιρικής προέλευσης παραλληλισμούς υποστασιοποιεί το συμβολισμό. Θα παραθέσουμε χαρακτηριστικούς στίχους του ποιήματος:

"οἱ τεράστιοι θησαυροί<sup>431</sup> / -για τούς οποίους τόσα θρυλλοῦνται- / τῆς πτωχῆς /  
περιαλοῦς / κόρης / εἶναι / τά μόνα / ἠδύγευστα χεῖλη της"

"κι' ὁμως πόσο / τά χαίρομαι / - καί τά δοξάζω- / σά βρίσκομαι / κοντά / της / / εἶναι  
ἡ ζωή"

<sup>429</sup> Ανδρέας Εμπειρίκος, *Υψικάμινος*, σελ. 73.

<sup>430</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 137.

<sup>431</sup> Παραθέτουμε τους στίχους του Μπωντλαίρ από τα "Ἄνθη του κακού":

"Το ίδιο θα 'θελα, μια νύχτα, τώρα,  
στον ωραίου σου κορμού τους θησαυρούς ..."

(Σε κάποια πολύ εύθυμη)

[Μετάφραση Γιώργης Σημηριώτης, *Γράμματα*, Αθήνα 1991, σελ. 136-137]

"Έλα / μὴν κάνεις ἔτσι / εἴμαστε Ἕλληνες / σὺ εἶσαι / -τί θαῦμα!- / μιά κόρη / Ἕλληνίς"

"ὄταν κοιμοῦμαι / τὰ λουλούδια τῆς ἀμασχάλης σου / ἔρχονται / καί μου θωπεύουν / ὄλο τό κορμί / καί σάν ζωγραφίζω / τότε / ἔρχονται / τὰ μάτια σου / τὰ ὠραῖα / στήν ἄκρια τοῦ χρωστῆρα μου / καί σεργιανίζουν / πάνω / σ' ὄλη τήν ἐπιφάνεια / τοῦ μουσαμᾶ // γιά νά ξέρης : / σ' ἔχω κάνει ἀθάνατη".

Για να τεκμηριώσουμε ακόμη περισσότερο την ταύτιση της γυναίκας με την τέχνη στην ποίηση του Εγγονόπουλου θα χρησιμοποιήσουμε την τεχνική των αριθμογραμμάτων που καθιέρωσαν οι Πυθαγόρειοι φιλόσοφοι και την οποία γνώριζε ο ποιητής. Η λέξη <<τέχνη>> αντιστοιχεί στην παρακάτω αθροιστική διάταξη:

$$\tau=300 \quad \varepsilon=5 \quad \chi=600 \quad \nu=50 \quad \eta=8$$

$$300 + 5 + 600 + 50 + 9 = 963$$

$$9 + 6 + 3 = 18$$

$$1 + 8 = 9$$

Την ίδια αριθμητική αντιστοιχία παρουσιάζει και η λέξη "Ἕλληνίς" η οποία στο ποίημα κατά τη γνώμη μας αποτελεί μετωνυμία της τέχνης:

$$E=5 \quad \lambda=30 \quad \lambda=30 \quad \eta=8 \quad \nu=50 \quad \iota=10 \quad \varsigma=200$$

$$5 + 30 + 30 + 8 + 50 + 10 + 200 = 333$$

$$3 + 3 + 3 = 9$$

\* \* \*

Το 1981 ο Εγγονόπουλος δημοσιεύει στο περιοδικό "Η Λέξη" το ποίημα "Η Γιαβουκλού". Ο τίτλος (Γιαβουκλού < τουρκ. γανυκlu= αραβωνιστικά, ερωμένη), συνδέεται παρακειμενικά με τον υπότιτλο, ο οποίος περιέχει αποσπασματικούς στίχους από γνωστό ρεμπέτικο τραγούδι: "Τί σέ νοιάζει κι' ἀπό ποῦ εἶμαι γώ / ἀπ' τή Σμύρνη, ἀπ' τήν Πόλη ἢ ἀπ' τό Κορδελιό; [...]". Στον Εγγονόπουλο ο έρωτας είναι δημιουργία (ποίηση, ζωγραφική), αφού η γυναίκα που περιγράφει στο ποίημα είναι γεμάτη ζωντάνια και ερωτισμό: "Χλιδανόσφυρη καί λιγνοπηγουνάτη/ ὑπερήφανα σεμνή/ ἢ ὠραία κόρη / σκορπάει ὄλουθε /-ὄπου βρεθεῖ- / τή χαρά /-ἢ εὐτυχία-/ τή γαλήνη". Η <<ωραία κόρη>> είναι η γυναίκα-ερωμένη, είναι η ποίηση, είναι η τέχνη, αυτή που "σάν ἀφίνει ξέπλεκα / στὸν ἄνεμο / τὰ πλούσια μαλλιά / τὰ

πουλιά σιά δέντρα / κελαϊδοῦν". Το ποίημα στηρίζεται σε ένα γλωσσικό κώδικα με λεκτικούς όρους, σύμβολα κοινά της ποιητικής τέχνης του Εγγονόπουλου. Το λέξημα <<ώραία κόρη>> απαντάται στο ποίημα που ήδη εξετάσαμε, το "Η νέα Λάουρα" (Έλευσις) με τους στίχους:

"οί τεράστιοι θησαυροί / -γιά τούς όποιους τόσα θρουλλοῦνται-/ τῆς πτωχῆς / περιαλοῦς / κόρης...".

αλλά και στο ποίημα "Τελ-Αβίβ" (Μ. Ο):

"ἡ Ἐλεωνόρα / ἡ χρυσή κόρη..."

ἢ στο "Καυχησιολογίαι υπό βροχίν ΙΙ" (Μ. Ο) με τους στίχους:

"Ἡ Ὠραία κόρη / Κύριε / π' ἀγαπούσαμε...".

ἢ ἀκόμη και στο ποίημα "Τα βάσανα της αγάπης" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες) με τους στίχους:

"καθώς ἀνέμισαν / τά μαλλάκια της / ἔτσι μπροστά σιά μάτια / μου / λές και σάν ξαφνικά νά ξύπνησα / και γιά πρώτη φορά / τήν εἶδα / -και τήν ἐπρόσεξα- / τήν ὄραία / νεαρή / κόρη...".

Διακειμενικό όμως υπόβαθρο εντοπίζεται στα σύνθετα επίθετα του πρώτου στίχου, <<χλιδανόσφυρη>> και <<λιγνοπηγουνάτη>> που συνοδεύουν ως χαρακτηρισμοί την <<ώραία κόρη>>. Το πρώτο απαντάται στο λυρικό ποιητή της αρχαιότητας Ανακρέοντα:

43

[...]

ὑπό βαρβίτῳ δέ κοῦρα

κατακίσσοισι βρέμοντας

πλοκάμοις φέρουσα θύρσους

χλιδανόσφυρος χορεύει: [...]

(Ανακρέοντος Τῆιου Συμποσιακά Ημιάμβια)<sup>432</sup>

<sup>432</sup> Λυρικοί ποιητές, Ανακρέων, τόμ. ἕκτος, Κάκτος, Αθήνα 2001, σελ. 264.

όπου <<χλιδανόσφυρος>> είναι ο έχων χλιδανά, αβρά, τρυφερά πόδια<sup>433</sup>. Το δεύτερο προέρχεται από τη δημοτική μας παράδοση. Απαντάται σε ποιητικό απόσπασμα από την <<Αλφάβητο της αγάπης>><sup>434</sup>:

18

"Κυρά δαμασκηνόχειλη καί λιγνοπουγουνάτη<sup>435</sup>  
θανυμάζομαι, όταν περπατείς, τά δένδρη δέν άνθοῦσι>>.

Η ερωτική φύση της γυναίκας έχει κάτι από την απεραντισμένη και τη γαλήνη της θάλασσας: "όταν άνοίγει τίς άγκάλες / μιά θάλασσα άπέραντη / ξανοίγεται / μέχρι τήν άκρια του ήριζοντα / ειρηνικά κι' ύπέροχα γαλάζια / μέ λίγες / μά πολύ λίγες άλκυόνες / νά πετοῦν πέρα / άραιά". Ο λυρισμός της εικόνας μας οδηγεί πάλι στην ποίηση του Ανακρέοντα, όταν περιγράφει την Αφροδίτη να λούζεται στα κύματα της θάλασσας:

57

[...] άλαλημένα δ' έπ' αυτά  
βρύον ώς, ύπερθε λευκάς  
άπαλόχροον γαλήνας  
δέμας εις πλόον φέρουσα,  
ρόθιον πάροιθεν έλκει·  
[...]  
μέσον αῦλακος δέ Κύπρις  
κρίνον ώς ίοις έλιγθέν  
διαφαίνεται γαλήνας.  
ύπέρ άργύρω δ' όχοῦνται  
έπί δελφίσι χορευταίς  
δολερόν νόον μετοίσων  
Έρος Ίμερος γελών τε,  
χορός ίχθύων τε κυρτός  
έπί κυμάτων κυβιστᾶ

<sup>433</sup> Λεξικό Δημητράκου, τόμ. 9ος, σελ. 7861.

<sup>434</sup> Chansons populaires Grecques des XVe et XVIe siècles. Publiées et traduits par Hubert Pernot, Paris, Société d' édition <<Les Belles Lettres>>, 1931, σελ. 36, στ. 218-219.

<sup>435</sup> Στο ίδιο ποίημα υπάρχει και παρόμοιος τύπος του επιθέτου, με διαφορετικό το πρώτο συνθετικό:

"Λακκοπουγουνάτη κόρη  
καί μασουροδακτυλάτη..."  
(στίχ. 125-127)



Παφίης τε σώμα παίζει,  
ἵνα νήχεται γελῶσα<sup>436</sup>.

Και τα δύο ποιήματα, τόσο τα αποσπάσμα από την ποίηση του Ανακρέοντα όσο και το δίστιχο από την <<Αλφάβητο της αγάπης>>, έχουν σαφείς ερωτικές υποδηλώσεις. Σε επίπεδο διακειμενικής πρακτικής τα αποσπασθέντα επίθετα διατηρούν την αρχική τους σημασιολογία και εντασσόμενα στα καινούργια συμφραζόμενα συγκροτούν τον ερωτικό κώδικα του κειμένου. Η επιλογή των επιθέτων από τα συγκεκριμένα κείμενα με το βαθύ λυρισμό και ερωτισμό τους ανταποκρίνεται στις υφολογικές και σημασιολογικές ανάγκες του κειμένου.

\* \* \*

Η γυναικεία παρουσία στο έργο του Εγγονόπουλου δεν έχει μόνο ερωτική αλλά και ευρύτερα συναισθηματική υπόσταση. Το ποίημα "Η Αρμόνικα"<sup>437</sup>, τα υφολογικά χαρακτηριστικά του οποίου παραπέμπουν στο κλίμα και την αισθητική της νεορομαντικής παράδοσης, αναφέρεται στη μητέρα του ποιητή: "τή μητέρα μου θά τηνέ βλέπω μόνο -καί πάντα- / νέα κι' ώραία / ώς ἦτο // ψηλή ξανθιά / μέ τό γλυκό / κι' άπαλά θλιμμένο της / βλέμμα // στέκεται μπρός στον όλόσωμο καθρέφτη: / ἐλέγχει τό άψογο τῆς κομψοτάτης / άμφιέσεώς της / καθώς σέ λίγο / πρόκειται νά βγῆ // (άπ' τά σόρια τῶν παραθύρων / γιομίζει τό δωμάτιο / ἕνα ἥρεμο πρωινό φῶς) / πλάϊ μιά παιδική μουσικούλα / παίζει ἕνα τραγουδάκι / χαρᾶς / καί γιορτῆς". Μέσω της μνήμης αναδύεται η εικόνα του αγαπημένου προσώπου με λεπτομέρειες που θυμίζουν την αθωότητα των συναισθημάτων της παιδικής ηλικίας. Στην ελληνική ποίηση υπάρχουν πολλά ποιήματα, που γράφτηκαν για τη μητέρα. Όλα σχεδόν απηχούν το κλίμα των επιδράσεων της ρομαντικής ποιητικής παράδοσης. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται, για παράδειγμα, το άτιτλο ποίημα της Πολυδούρη [Τότε πού άφρόντιστα γεμίζαν...]<sup>438</sup> από τη συλλογή "Ηχώ στό Χάος", ποίημα το οποίο θεωρούμε ότι παρουσιάζει διακειμενικές αντιστοιχίες με το αντίστοιχο του Εγγονόπουλου:

"Τότε πού άφρόντιστα γεμίζαν  
οί ὄρες μου, άκάλεστος ὁ ὕπνος,  
σκληρός ἐρχόταν νά μέ πάρη.  
Νέες ὑποσχέσεις μέ χωρίζαν,

<sup>436</sup> Λυρικοί ποιητές, Ανακρέων, ό. π., σελ. 280.

<sup>437</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες, σελ. 41.

<sup>438</sup> Μαρία Πολυδούρη, Άπαντα, Αστάρτη, 1989, σελ.135-136.

σέ μαγικές κιθάρες δταν  
τονίζοταν τό θεϊο τροπάρι.

Ήλιγγος οί χρωματιστές μου  
χαρές κ' οί γνώριμες φωνοῦλες.  
Τῆς κούκλας μου τό σπιτικό  
σάν καραβάκι· κ' οί κλωστές μου  
τό δέναν κόκκινες ἀχτίδες  
καί τό πηγαῖναν μαγικό.

[...]

Καί σ' ἓνα στρώμα μέ βυθίζαν  
ἀπ' ἄνθη ἢ πούπουλα δέν ξέρω.  
Κοντά μου ἔν' Ἄγγελο νά μένη  
ἐνωθα, μέ φτερά πού ἀσπρίζαν,  
ἐν' Ἄγγελο μέ τῆς μαμαῶς μου  
τήν ὄψη τήν ἀγαπημένη".

Τα δυο ποιήματα παρουσιάζουν αναλογίες ὅσον αφορά τη σχεδιαστική τους δομή: την παιδική ηλικία, τη μουσική, το φως, τη μητέρα (Ἄγγελο στην Πολυδούρη, ψηλή ξανθιά στον Εγγονόπουλο). Τα δομικά στοιχεία του προγενέστερου ποιήματος εντάσσονται μετασχηματισμένα στο καινούργιο ποίημα. Το ίδιο συμβαίνει και με τα ποιήματα του Μπάρα και του Λαπαθιώτη που θα παραθέσουμε πιο κάτω. Σε ὅλα τα παραδείγματα η μνήμη χρησιμοποιείται ως μηχανισμός ποιητικής ἐμπνευσης, ο οποίος στηρίζει τη νοηματική τους δομή.

Το ποίημα του Μπάρα (γραμμένο το 1971) περιγράφει στιγμιοτυπικά την εικόνα της μητέρας. Παραθέτουμε την τελευταία στροφή:

"Ἦταν καλοκαίρι  
κι ἡ μητέρα μου φορούσε  
ψάθινο καπέλο μ' ἄσπρο βέλο,  
γάντια ἀπό δαντέλα  
καί κρατοῦσε μιά λεπτή  
γιά τόν ἥλιο ὀμπρέλα.  
Μέ τό μάτι μέ κρατοῦσεν ἦσυχο  
καί χαμογελοῦσε ...".  
(Ο μικρός πλους)<sup>439</sup>

---

<sup>439</sup> Αλέξανδρου Μπάρα, *Συνθέσεις*, Βιβλίο Τέταρτο, 1973, *Αθροισμα, Ποίηση 1933-1983*, Κέδρος, σελ. 123-124.

Ο Λαπαθιώτης έγραψε το ποίημα "Δάκρυα"<sup>440</sup> (περιόδος 1920-1939) χρησιμοποιώντας και αυτός τη μνήμη ως βασική εννοιακή κατηγορία και ως δομικό συστατικό του ποιήματος:

"Δέν είναι τίποτα στό σπίτι, Μάνα μου,  
νά μή σέ φέρνη δλάκερη στή σκέψη,  
- καί μήτε τίποτα στή ζωή μου, Μάνα μου,  
πού νά μήν τ'όχης κάπως σημαδέψει.

Κι ούτε πού κάνω βήμα, τώρα, Μάνα μου,  
χωρίς οί λογισμοί Σου νά μέ ζώσουν,  
καθώς άγγίζω ή άντικρύζω, Μάνα μου,  
τό κάθετί πού μεταχειρίζοσούν...

Κι όχιτό καθετί, μονάχα, Μάνα μου,  
δικό Σου, είναι μονάκριβο για μένα,  
μά ως καί τά μέρη, πού περνοῦσες, Μάνα μου,  
κι εκείνα, τά θαρρώ σάν άγιασμένα...  
[...]"

Στον Εγγονόπουλο η κίνηση αποτυπώνεται <<φωτογραφικά>> σαν ένα απείρως επαναλαμβανόμενο στιγμιότυπο που συλλαμβάνεται σε ένα κινηματογραφικό καρέ ή μια ζωγραφική λεπτομέρεια. Η αφήγηση ξεκινάει ως μια περιδιάβαση του ματιού στο χώρο, που αιχμαλωτίζεται από την ισχύ της μνήμης, της οποίας την ένταση καθορίζουν οι συνιστώσες του χώρου και του χρόνου. Η σύνδεση της μητέρας με εικόνες της παιδικής ηλικίας και η ισχυρή αποτύπωσή τους στη συνείδηση του ποιητή και κυρίως με εικόνες ζωντανίας και ομορφιάς σε σχέση με τα περισσότερα ποιήματα του είδους, που έβλεπαν τη μητέρα σαν πεθαμένη μορφή, αποτελεί στοιχείο διακειμενικής συσχέτισης και με το κείμενο της Πολυδούρη αλλά και με το κείμενο του Λαπαθιώτη. Η ιερότητα του χώρου και των αντικειμένων και η ταύτισή τους με τη μορφή της μητέρας πιστεύουμε ότι αποτελούν συγκλίνοντα στοιχεία της έμπνευσης και στους τρεις ποιητές.

Ερμηνευτικό κλειδί αποτελεί και η συσχέτιση του τίτλου με το περιεχόμενο του ποιήματος. Σε ένα πρώτο επίπεδο ο αποσυμβολισμός του τίτλου (Αρμόνικα = παιδικό μουσικό όργανο) συστοιχεί με τη μουσική της τελευταίας ενότητας (πλάϊ μιά παιδική μουσική / παίζει ένα τραγουδάκι / χαράς / καί γιορτής). Σε ένα δεύτερο

---

<sup>440</sup> Ναπολέων Λαπαθιώτης, *Ποιήματα, Ζήτρος*, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 231.

επίπεδο διακειμενικής (παρακειμενικής) συνεύρεσης ο τίτλος με τις λανθάνουσες χιουμοριστικές του προθέσεις παραπέμπει στην <<άρμονια>> του πολύ γνωστού ποιήματος για τη μάνα του Γεράσιμου Μαρκορά:

"Μάνα ! - Δέ βρίζεται  
λέξη καμία  
νά' χει στόν ήχο της  
τόση άρμονία."  
(Μάνα)

Οι στίχοι του Μαρκορά πρέπει να παραπέμπουν στο συναισθηματικό περιεχόμενο της λέξης, γιατί οι ηχητικές του δυνατότητες εκ των πραγμάτων (δύο σύμφωνα και ένα φωνήεν) είναι πολύ περιορισμένες. Τη λέξη σε συνδυασμό με την ιερότητα των συναισθημάτων, που συναντήσαμε και στους τρεις ποιητές, τη συναντάμε σε ποίημα του Μπωντλιέρ με τίτλο "Βραδινή αρμονία"<sup>441</sup> από τα "Άνθη του Κακού". Χωρίς να υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι το ποίημα του Μπωντλιέρ αναφέρεται στο ίδιο πρόσωπο με τα ποιήματα που αναφέραμε, είναι πολύ πιθανό η λέξη, που αποτελεί δομικό στοιχείο του τίτλου του ποιήματος του Εγγονόπουλου, να αποτελεί διακειμενικό μόσχευμα και στο βάθος της ποιητικής έμπνευσης των Ελλήνων ποιητών να εντοπίζονται ίχνη της μπωντλερικής επίδρασης.

\* \* \*

Ποίημα συμπύκνωση των θεμελιωδών συνιστωσών της γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου, επιλογικό της συλλογής "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες", αποτελεί

---

<sup>441</sup> Θα παραθέσουμε τις δύο τελευταίες στροφές:

"[...]

Ξεσπάει το βιολί ως καρδιά που θλίβουν, δονισμένο,  
καρδιά όλο αγάπη, που μισεί το μαύρο κοιμητήριο!

Κι ώρα έχει θλίψη ο ουρανός σαν μέγα θυσιαστήρι,  
κι ο ήλιος μες στο αίμα του πνίγτηκε, το πηγμένο...

Καρδιά όλο αγάπη, που μισεί το μαύρο κοιμητήριο,  
ζει μόνο από το παρελθόν, ρημάδι φωτισμένο·  
κι ο ήλιος μες στο αίμα του πνίγτηκε, το πηγμένο...

Μέσα μου ως άγιο η μνήμη σου λάμπει δυσκοποτήρι!"

(Μπωντλιέρ, *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Γιώργης Σημηριώτης, Γράμματα, Αθήνα 1991, σελ. 68).

το ποίημα "Παράφασις ή η κοιλάδα με τους ροδώνες"<sup>442</sup>. Στο ποίημα αυτό συνυπάρχουν ο μυστικισμός, η κριτική, η ποιητική και ο έρωτας. Η πρωτοτυπία του βρίσκεται στην κυκλική ανάπτυξη της γραφής. Η πρώτη ενότητα αποτελείται από δυο ερωτηματικές στιχικές μονάδες στις οποίες ο ποιητής ακολουθώντας τους κανόνες του ποιητικού και φιλοσοφικού μυστικισμού θέτει ως αιτούμενο της ερμηνείας αυτό που θα υπαινιχθεί στην τελευταία ενότητα: "τί είναι στή ζωή πού νά μήν είναι αϊνιγμα / γριφος; / μά κι' ή ζωή ή ίδια δέν είναι γριφος / αϊνιγμα;". Η δεύτερη ενότητα είναι δομύτατα επικριτική απέναντι σ' αυτούς που όχι μόνο δε μπόρεσαν να κατανοήσουν τον υπερρεαλισμό αλλά και τον πολέμησαν στο όνομα της εφαρμογής των κανόνων της λογοκρατίας και του τεχνοκρατισμού: "τί δυστυχία οί τεχνοκράτες / μέσα στήν τύφλα άπ' όλούθε πού τούς περιζώνει / νά παραμένουνε / στίς κοῦφες πεποιθήσεις (; ) τους / ίσχυρογνώμονες / πεισματωμένοι / γινατζήδες". Στην τρίτη ενότητα δίνεται και η λύση του αινίγματος από τον ίδιο τον ποιητή: "τού ποιητή / πιά μόνη -θεόθεν- σωτηρία λύσις / παρηγόρηση / μένει ή κοιλάς μέ τίς τριανταφυλλιές / δ' έστι / μεθερμηνευόμενο / ή κοιλάδα τῶν ροδῶνων".

Το ερμηνευτικό μας εγχείρημα είναι απαραίτητο να στραφεί στους διακειμενικούς δείκτες της γραφής του ποιήματος. Στην πρώτη ενότητα το λέξιμα <<αϊνιγμα>> μας παραπέμπει στο περιβάλλον του μυθικού Οιδίποδα. Η γενικευτική διατύπωση παραπλανά αλλά ο λεκτικός προσδιορισμός <<ζωή>> οδηγεί την ερμηνεία στο σημασιολογικό περιβάλλον του σοφοκλείου ποιητικού λόγου. Το ίδιο το αίνιγμα της ζωής ήταν τελικά εκείνο που δεν μπόρεσε να αποκαλύψει ούτε ο μυθικός ήρωας (Οιδίποδας), ούτε άλλωστε μπορεί και κανένας να το αποκαλύψει, εκτός ίσως από τους ποιητές. Η δεύτερη διακειμενική επαφή σχετίζεται με τον προσδιορισμό <<κούφες πεποιθήσεις>> των τεχνοκρατών. Το επίθετο <<κούφος, η, ον>> το συναντάμε αρκετά συχνά στην αρχαία ελληνική γραμματεία<sup>443</sup>. Στο Σοφοκλή, για παράδειγμα, χρησιμοποιείται με τη σημασία του <<φανταστικού ή του ανύπαρκτου>>:

"ὡς εὐτ' ἄν τό νέον παρῆ  
κούφας ἀφροσύνας φέρον,  
τίς πλάγχθη πολὺ μόχθος ἔξω;"  
(Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῷ, στιχ. 1229-1231)<sup>444</sup>

Στον Πλάτωνα έχει τη σημασία των ελαφρών και επιπόλαιων λόγων, περίπου με την ίδια σημασία με την οποία συναντάται στον Εγγονόπουλο:

<sup>442</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους ροδώνες, σελ. 163.

<sup>443</sup>

<sup>444</sup> Σοφοκλής, Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῷ, Sofoklis Fabulae, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

"Παρά δέ πάντα τόν βίον ἔχειν τε καί ἐσχιμέναι χρή πρός αὐτοῦ γονέας εὐφημίαν διαφερόντως, διότι κούφων καί πτηνῶν λόγων βαρυτάτη ζημία..."

(Πλάτωνος Νόμοι, 717, C)<sup>445</sup>

Οι λεκτικές μονάδες του τίτλου συνδέονται διαζευκτικά αλλά βρίσκονται μεταξύ τους σε άμεση νοηματική εξάρτηση. Σωτήρια και παρήγορη λύση -απάντηση στο ερώτημα- αίνιγμα της πρώτης ενότητας για τον ποιητή είναι <<ή κοιλάδα μέ τις τριανταφυλλιές>>, αυτό που μεθερμηνευόμενο ονομάζει <<ή κοιλάδα μέ τούς ροδῶνες>>. Η διακειμενική προσέγγιση μπορεί να συμβάλει στην αποκωδικοποίηση του τίτλου και της τελευταίας στιχικής μονάδας του ποιήματος. Το λέξιμα <<ροδῶνες>> χρησιμοποιείται μετωνυμικά. Το ίδιο λέξιμα το συναντάμε και στα ερωτικά επιγράμματα της Παλατινής Ανθολογίας. Ο Ν. Χ. Χουρμουζιάδης<sup>446</sup>, που επέλεξε και μετέφρασε τα επιγράμματα αυτά, σημειώνει ότι η λέξη <<Ρόδον>> ήταν ένας από τους αμέτρητους ευφημισμούς που δήλωναν ήδη από την Αρχαία Κωμωδία του γυναικείου αιδοίου. Με αυτή τη σημασία χρησιμοποιείται στο επίγραμμα 36 της συλλογής:

"[...]

καί Ῥοδόπης μέν ἔλαμπε μέσος μηρῶν πολύτιμος  
οἷα ῥοδῶν πολλῶ σχιζόμενος ζεφύρω".

(Ρουφίνος)

Η μετάφραση του Χουρμουζιάδη:

"Κι ἔλαμπε ὁ ἑξαίσιος τῆς Ροδόπης θησαυρός ἀπ' τή σχισμή του  
ὡσάν ροδῶνας ἀπό πνοές ζεφύρου χαραγμένος"<sup>447</sup>.

Προδρομική αναφορά στη συγκεκριμένη ποιητική εικόνα υπάρχει σε ένα από τα <<γαλλικά>> ποιήματα του Εγγονόπουλου, το "ESPOIRS MEXICAINS"<sup>448</sup> από τα "Κλειδοκύμβαλα της σιωπής". Στο τελευταίο μέρος του ποιήματος γράφει:

"[...]

---

<sup>445</sup> Πλάτων, *Νόμοι*, Κάκτος, Αθήνα 1994.

<sup>446</sup> *Παλατινή Ανθολογία*, Ερωτικά Επιγράμματα, επιμ. μετ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Στιγμή, σελ. 244.

<sup>447</sup> *Παλατινή Ανθολογία*, ό. π., σελ. 110-111.

<sup>448</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, σελ. 121.

Notre plus fol espoir semblable à notre plus fol espoir. Semblable aussi, dis - je, en plus d' un point - pour ne pas dire en tous - à un sexe doux des femmes les plus aimées, les plus nues, les plus vues".

Η μετάφραση:

"[...]

Και ἡ πιό τρελή ἐλπίδα μας ἔμοιαζε μέ τήν πιό τρελή ἐλπίδα μας. Ἐμοιαζε ἐπίσης, λέγω, σέ περισσότερα ἀπό ἕνα σημεῖα -γιά νά μὴν πῶ σέ ὄλα- μέ τό ἡδύ αἰδοῖον τῶν γυναικῶν πού περισσότερο ἀγαπήσαμε, τῶν πλέον γυμνῶν, τῶν πλέον ἐκτεθειμένων εἰς κοινήν θέαν"<sup>449</sup>.

Τέλος ο ποιητικός ὅρος <<Παραφάσις>> του τίτλου συναντάται στα ποιητικά κείμενα της αρχαιότητας με τη σημασία της <<παραίνεσης ἢ της συμβουλῆς>><sup>450</sup>. Οι Liddell-Scott<sup>451</sup> σημειώνουν και το λήμμα <<παραφάσιες>>, το οποίο στην αρχαιότητα μετωνυμικά σχετιζόταν με το γυναικείο αἰδοῖο:

"ἐντεῦθεν δέ καί τούς κρυπτούς τόπους τούς κατά τό γυναικεῖον αἰδοῖον παραφάσιος ὀνομάζουσι"

(Γαλην. Γλῶσσαι Ἱπποκρ. σελ. 538).

Ο ερωτισμός ἢ καλύτερα ἡ μεταφυσική του ερωτισμοῦ εἶναι ἡ συμβουλή του ποιητή και το αντίδοτο στον ορθολογισμό, στην ακαμψία και στις τιποτένιες πεποιθήσεις των τεχνοκρατῶν.

---

<sup>449</sup> Περιοδ. *Η Λέξη*, τεύχ. 49, Νοέμβρης 1985, μτφρ. Κώστας Σταματίου.

<sup>450</sup> Liddell Scott, *Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*, τόμ. III, σελ. 471.

<sup>451</sup> Lidell - Scott, *ὀ. π., λ.* <<παραφάσιες>>, τόμ. 3ος, σελ. 471.

#### 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η υπερρεαλιστική φαντασία σε συνδυασμό με τις απηχήσεις της ψυχανάλυσης και τον καθοριστικό ρόλο της αυτοαναφοράς αποτελούν χαρακτηριστικά της ποίησης του Ν. Εγγονόπουλου που με διαφορετική ένταση επανέρχονται διαρκώς στο έργο του. Ο ποιητικός του λόγος διερευνά όλες τις πτυχές του προσωπικού του μύθου, που εκφράζεται μέσα από όλες τις διαστάσεις της αυτοαναφοράς, από την περιπέτεια της ύπαρξης και την τραγικότητα του ποιητικού αδιεξόδου μέχρι την ανίχνευση των όρων της ποιητικής δημιουργίας, την παρωδία και την ποιητική καταγραφή του ερωτικού συναισθήματος. Ο προσωπικός μύθος αναπτύσσεται πάνω σε δύο θεματικούς άξονες: το ποιητικό εγώ, που τεκμηριώνει τις ψυχαναλυτικές προεκτάσεις του ποιητικού λόγου, και την κοινωνία, που δικαιολογεί το φανερό ή λανθάνοντα κριτικό λόγο του ποιητή. Ο Εγγονόπουλος αποδίδει ποιητικά την οδύνη της εμπειρίας όχι μόνο της κοινωνικής, αποτέλεσμα της συγκρουσιακής σχέσης του υποκειμένου με το κοινωνικό περιβάλλον, αλλά και της ποιητικής, αποτέλεσμα των αντιφατικών συνθηκών πραγμάτωσης της ποιητικής έμπνευσης. Ο ποιητικός λόγος είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας επώδυνης όχι μόνο σε σχέση με τις συνθήκες γραφής του ποιήματος αλλά και σε σχέση με την ιδιαιτερότητα της έκφρασης. Σε αυτά τα πλαίσια διαμορφώνεται και η ποιητική ανθρωπολογία του Εγγονόπουλου. Κεντρική θέση στη συγκρότηση του μηχανισμού της αυτοαναφοράς καταλαμβάνει η πρακτική της υπόδυσης ενός προσώπειου, η αξιοποίηση των μεταμορφωτικών δυνατοτήτων που παρέχουν στο υποκείμενο η αμφισημία, η αλληγορία και ο συμβολισμός του ποιητικού λόγου. Σημαντικό ρόλο στην αποκάλυψη του τρόπου λειτουργίας του προσωπικού του μύθου καταλαμβάνει η βίωση του ερωτικού συναισθήματος και η ποιητική του απόδοση μέσα από την προσφιλή τεχνική της αυτοαναφοράς.

Οι διακειμενικές αναφορές του δεύτερου κεφαλαίου καλύπτουν το σύνολο σχεδόν των αναγνώσεων του υποκειμένου από την αρχαία ελληνική γραμματεία, τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή δημόδη μέχρι τη νεότερη ποίηση και την ποικιλία των αισθητικών ρευμάτων μέσα από τα οποία εκφράστηκε. Στην ποίηση του Εγγονόπουλου είναι δύσκολο ο ερευνητής να προχωρήσει σε μια κατηγοριοποίηση των διακειμενικών συγκλίσεων με κριτήριο μόνο τη χρονικότητα ή την αισθητική τους ομογενοποίηση. Μέσα στο ίδιο ποίημα μπορούν να συνυπάρξουν παράλληλες διακειμενικές αναφορές που παραπέμπουν σε διαφορετικά λογοτεχνικά είδη και σε διαφορετικές περιόδους προέλευσης. Μπορούμε να αναφέρουμε χαρακτηριστικά τις εξαρτήσεις του ποιητή από την αισθητική και τη θεματολογία της



νεορομαντικής και νεοσυμβολιστικής παράδοσης με την παρουσία όχι μόνο καρτωτακικών μοτίβων αλλά και διακειμένων συνολικά από την ποίηση του Λαπαθιώτη, του Παπανικολάου, του Παράσχου, της Πολυδούρη αλλά και άλλων ποιητών. Εμφανής επίσης είναι η επικοινωνία του Εγγονόπουλου με την ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου, ιδιαίτερα στα ποιήματα που αφορούν στην ποιητική της γυναίκας και του έρωτα. Τα περισσότερα ποιήματα διαθέτουν πλούσιο διακειμενικό αλλά και πραγματολογικό υπόβαθρο. Αυτό σημαίνει ότι είναι αποτέλεσμα μιας σύνθετης και σε βάθος επεξεργασίας ενδοκειμενικών αλλά και εξωκειμενικών δεδομένων που η ποιητική φαντασία τοποθέτησε σε καινούργια πλαίσια και τους έδωσε δημιουργική πνοή. Θα κλείσουμε τις παρατηρήσεις μας σχετικά με τις διακειμενικές πρακτικές που θεμελιώνουν τον ορίζοντα της αυτοαναφοράς επαναλαμβάνοντας δύο βασικές ερμηνευτικές μας θέσεις. Πρώτον, ότι ο αυτοματισμός και η λεκτική αυθαιρεσία στην ποίηση του Εγγονόπουλου δεν καταργούν τη λογική συγκρότηση των ποιημάτων και δεύτερο, ότι η διακειμενικότητα λειτουργεί ως αρωγός και υποστηρικτής της θεμελιακής του θέσης για την ενότητα και τη συνέχεια της ποιητικής δημιουργίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

### 1. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

#### 1.1. Η ΔΙΑΨΕΥΣΗ ΤΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ - ΙΔΕΟΛΟΓΗΜΑΤΩΝ

Η ιστορική διάσταση του λόγου στον Εγγονόπουλο έχει τα χαρακτηριστικά της ίδιας της ανατρεπτικής φύσης του υπερρεαλισμού. Ο ιστορικός του λόγος συντίθεται από μνήμες, ονόματα, εικόνες και βιώματα, στοιχεία τα οποία στο σύνολό τους συνδέραμαν στη διαμόρφωση της ιστορικής του συνείδησης. Μέσα από μια διαδικασία εσωτερίκευσης και ουσιαστικής γνώσης του παρελθόντος η ιστορικότητα αναδεικνύεται σε βασική αναλυτική κατηγορία του έργου του. Μέσω της ποιητικής του γραφής απορρίπτονται ιδεοτυπικά σχήματα και παραδεδομένες αντιλήψεις, οι οποίες διαμόρφωσαν στο παρελθόν κρατούσες για την Ιστορία απόψεις. Με την ποιητική του γραφή προσεγγίζει κριτικά την ιστορία διατυπώνοντας παράλληλα μια σύγχρονη και τολμηρή άποψη για τους όρους διαμόρφωσης της ιστορικής συνείδησης του νεότερου Ελληνισμού. Η υφέρπουσα δραστηριότητα της ειρωνείας, εξάλλου, έχει στόχο να υπονομεύσει την εγκυρότητα των παραδεδομένων αντιλήψεων για το ιστορικό παρελθόν και να δημιουργήσει όρους επανανάγνωσής του. Ο Εγγονόπουλος απορρίπτει το θετικιστικό τρόπο προσέγγισης της ιστορίας, για τον οποίο πιστεύει ότι οδηγεί σε στερεοτυπικές και πολλές φορές παραπλανητικές ερμηνευτικές θεωρήσεις: "Η Ίστορία! / τί άβασάνιστες πληροφορίες συνεκράτησε / τί λανθασμένες φήμες μάς μετέδωσε! Πόσα χουνέρια καί τί πλεκτάνες!" γράφει στο ποίημα "Το κουτί της Πανδώρας"<sup>1</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδάκες". Για τον Εγγονόπουλο η ιστορία μετετρέπεται σε ένα μηχανισμό διαμόρφωσης ψευδούς συνείδησης, ο οποίος στηρίζεται στην ανεπεξέργαστη συγκέντρωση γεγονότων, χωρίς αυτά να υποβάλλονται στο διαρκή έλεγχο μιας κριτικής θεωρίας: "Α ! ή Κλειώ! Μά βέβαιο / πώς έσημείωνε ο, τι κι' άν άκουγε: / φαίνεται πώς πολύ λίγο θά τήν σκότιζε / ν' άντιληφθῆ / τί εΐτανε άλήθεια / καί τί δέν εΐταν!". Οι απόψεις του Εγγονόπουλου αντιστρέφονται την κυρίαρχη για πολλές δεκαετίες, από το δέκατο ένατο αιώνα μέχρι σήμερα, αντίληψη του θετικιστιστικού ιστορισμού<sup>2</sup>, που έβλεπε την ιστορία ως διαδικασία συγκέντρωσης και καταγραφής γεγονότων αγνοώντας τη μακρά διάρκεια και τη συνολική ερμηνεία. "Οί θετικιστές, απασχολώντας στο να υποστηρίξουν τη θεωρία τους, πως η ιστορία είναι επιστήμη, πρόσθεσαν το βάρος

<sup>1</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, σελ. 101.

<sup>2</sup> Θεόφιλος Βέϊκος, *Θεωρία και Μεθοδολογία της Ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987, σελ. 159-161.

της επιρροής τους σ' αυτήν τη λατρεία των γεγονότων" γράφει ο Ε. Χ. Καρρ στο βιβλίο του "Τι είναι η Ιστορία"<sup>3</sup>. Ο Εγγονόπουλος θεωρεί ότι η ιστορία είναι μια κατασκευή γεμάτη ιδεολογήματα και μυθολογικές επινοήσεις που περιχαρακώνουν την κριτική ευαισθησία και οδηγούν σε απλουστευτικές ερμηνευτικές θεωρήσεις ή σε στερεοτυπικά ερμηνευτικά σχήματα.

Ο Εγγονόπουλος ξεκινά τον προβληματισμό του για την ουσία της ιστορικής γνώσης από την ανασκευή της σημαντικότητας παραδεδομένων αντιλήψεων που το σημασιολογικό τους περιεχόμενο εκπορεύεται από κάποιο μύθο. Η ιστορική πρόταση του Εγγονόπουλου στηρίζεται στην αναίρεση του μύθου. Ο ποιητής ανασκευάζει αυτό που θεμελίωσε η αρχαία ελληνική σκέψη, όταν επεχείρησε να ερμηνεύσει την απαρχή της ιστορικότητας των ανθρωπίνων πράξεων. Ο ίδιος παραδέχεται με διάθεση αυτοσαρκασμού ότι μετά από πολλή σπουδή και έρευνα διαπίστωσε: "πώς όλα τά περί Πανδώρας / και τοῦ κουτιοῦ της / εἶναι ἀνάξια λόγου παραμύθια. Οὔτε ἡ Πανδώρα οὔτε οἱ θεοὶ / βάλανε τίποτα μέσ' στό κουτί / κι' οὔτε μέ τ' ἀνοιγμα / φύγαν τά δῶρα / (πού δέν ὑπῆρχαν)". Η αναφορά του Εγγονόπουλου στο μύθο της Πανδώρας έχει στόχο να αποκαλύψει και τις αναιρετικές του μύθου προθέσεις. Για να γίνει αντιληπτή η επισήμανση θα παραθέσουμε την κατά τον Ησίοδο εκδοχή του μύθου:

"Πρὶν μὲν γὰρ ζῶεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων  
νόσφιν ἄτερ τε κακῶν καὶ ἄτερ χαλεποῖο πόνοιο  
νούσων τ' ἀργαλέων, αἱ τ' ἀνδράσι κῆρας ἔδωκαν.

[...]

ἀλλὰ γυνὴ χεῖρεσσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελούσα  
ἀσκέδασ', ἀνθρώποισι δ' ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ.  
μούνη δ' αὐτόθι Ἑλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν  
ἔνδον ἔμεινε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν οὐδέ θύραζε  
ἔξέπτη [...]

ἀλλὰ δέ μυρία λυγρὰ κατ' ἀνθρώπους ἀλάληται."<sup>4</sup>

Ο τρόπος που ο Ησίοδος περιγράφει το μύθο της Πανδώρας αποκαλύπτει το διακειμενικό υπόβαθρο μεταγενέστερων <<κοσμοθεωρήσεων>> για την <<έκπτωση>> του ανθρώπου και την απαρχή των δεινών στη ζωή του. Δεν είναι υπερβολή να ισχυριστούμε ότι νεότερες θρησκευτικές κοσμοθεωρίες αντέγραψαν το μύθο ή δανείστηκαν στοιχεία του, για να προσδώσουν μεταφυσική χροιά στις γενεσιουργές δυνάμεις της ιστορικής εξέλιξης. Ο τόπος, που περιγράφει ο Ησίοδος,

<sup>3</sup> Ε.Χ. Καρρ, *Τι είναι η Ιστορία*, Πλανήτης, Αθήνα 1983, σελ. 9.

<sup>4</sup> Ησίοδος, *Έργα και ημέραι*, στίχ. 90-100, μετ. Σωκράτης Σμαρτσής, Κάκτος, Αθήνα 1993.

και η ζωή στην πριν την Πανδώρα περίοδο δε διαφέρουν από τον προπροπατορικού αμαρτήματος επίγειο παράδεισο της χριστιανικής θρησκείας. Το πρόσωπο της Πανδώρας επιβιώνει στο πρόσωπο της χριστιανικής Εύας, η οποία συνιστά μια μεταγενέστερη εκδοχή της προσωποποιημένης <<εμφάνισης>> του κακού στην ανθρώπινη ζωή. Η αντίληψη αυτή για τη γυναίκα σχετίζεται με τον πατριαρχικό τρόπο δόμησης της κοινωνίας και την επίδραση που αυτός άσκησε σε ορισμένα στοιχεία του εποικοδομήματος. Ο Εγγονόπουλος θεωρεί την Πανδώρα και έμμεσα την επιγονική Εύα ιδεολογικές επινοήσεις, κατασκευασμένα πρότυπα μιας εξουσίας που χρησιμοποιεί την ιδεοληψία ως μέσο επιβολής της δύναμής της. Το ίδιο πιστεύει ο ποιητής και για την Ιστορία. Κι η Ιστορία αποτελεί μια ανθρώπινη κατασκευή, η οποία γράφεται κάτω από το βάρος σκοπιμοτήτων, με υλικά που πολλές φορές αντιστρέφουν την πραγματικότητα και συσκοτίζουν την αλήθεια: "Προσπονήσεις ψευτιές (φτηνές ψευτιές) / άνέντιμες ύποσχέσεις και προδοσίες / μᾶς κάναν νά / πιστέψουμε πώς κάτι έκλεινε μέσα τό / κουτί / πού εἶχε ἡ Πανδώρα". Ο Εγγονόπουλος αναιρεί την ισχύ του μύθου αλλά παρουσιάζεται και αναιρετικός απέναντι και στον ίδιο του τον εαυτό: "Κι' ἄν ἀκόμη ὑπῆρξαμε μωρόπιστοι / ἄνθρωποι καί κοντοί / (πρῶτος ἐγώ) / πάντως εἶμαι σέ θέση σήμερα / νά διαβεβαιώσω / πώς καί κουτί / (ν' ἄνηκη στήν Πανδώρα) / ἀκόμη δέν ὑπῆρχε!". Η απαξίωση του ορθολογισμού, πολύ εμφανής στις πρώτες περιόδους της υπερρεαλιστικής του πορείας, φαίνεται να κάμπτεται στην απολογιστικού χαρακτήρα προσέγγιση του φαινομένου της Ιστορίας και στην καταληκτική πρόταση του ποιητή να απαλλαγεί η ερμηνεία από τη μεταφυσική του μύθου. Το καρτεσιανό << cogito >>, σε ένα βαθμό, επανευρίσκει τη θέση του στον ποιητικό στοχασμό του Νίκου Εγγονόπουλου.

\* \* \*

Είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό να κάνουμε κάποιες ταξινομικού χαρακτήρα παρατηρήσεις. Πρώτον ότι εκτός από τον Ορφέα, στην ποίηση του Εγγονόπουλου, όλες οι μυθικές αναφορές σχετίζονται με γυναικεία πρόσωπα (Πολυξένη, Μερόπη, Θεανώ, Ευρυδίκη, Ομφάλη, Διώνη), γεγονός που υποκρύπτει σαφείς ερωτικές υποδηλώσεις. Και δεύτερο ότι οι επιλογές του δεν αφορούν πρόσωπα γνωστών και διαδεδομένων ποιητικών μύθων αλλά πρόσωπα που κινήθηκαν στην περιφέρεια των μυθικών αφηγήσεων, με δευτερογενή δραματικότητα και καθαρή παρά το πέρασμα του χρόνου εικόνα. Ο Εγγονόπουλος πιστεύει στη διαχρονικότητα των αρχαίων μύθων και δέχεται ότι αυτοί μπορούν να επενεργήσουν στη σύγχρονη πραγματικότητα. Και αν δε γίνεται επιτυχώς, αυτό δεν οφείλεται στους μύθους, στην αδυναμία ή την ανεπάρκειά τους. Οφείλεται κατά κύριο λόγο στην ίδια τη ζωή με τις αντινομίες της και την τελεολογική εσχατολογικότητά της.

Στο ποίημα "Εἰς Γρηγόριον Πατσικιάν"<sup>5</sup>, ἀπὸ τὴν "Κοιλιάδα με τοὺς ροδῶνες", γράφει: "μὴν πῆς ποτέ πῶς μᾶς ἐγέλασαν/ ὄχι/ ἔτο' εἶναι ἡ ζω-  
ἀπλοῦστατα- Γρηγόρη/ / καὶ βρήκαμε τὴ Λήδα ἄνευ κύκνου<sup>6</sup> / τὴ Μήδεια χωρὶς  
φαρμάκια / οὔτε φάρμακα / τὴ Σαχραζάτ νά μὴν ξέρη οὔτ' ἓνα μῦθο / / τὴ Σφίγγα  
δίχως κανένα αἰνιγμα / τοὺς ἀνθρώπους χωρὶς χαρά / κι ὄλο ἓνα μῖσος". Στὸ  
σημσιολογικὸ πεδίο οἱ ταξινομικὰ σχηματοποιημένες μυθικὲς αναφορὲς  
ἐξυπηρετοῦν τὴν ἀναγκαιότητα ἀναίρεσης τῶν μυθικῶν συμβολισμῶν ἀπὸ τὴν  
πλευρὰ τοῦ υποκειμένου. Τὸ πρόσωπο ἀποβάλλει τὸ μυθικὸ τοῦ περιβλήμα ἀπὸ τὴ  
στιγμὴ που χάνει τὸ γενετικὸ τοῦ ὄρου. Καὶ στὴν προκειμένη περίπτωση συστατικοὶ  
ὄροι τῆς μυθοπλασίας μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τὰ λειτουργικὰ σημαίνόμενα μίας  
συνοδευτικῆς παρουσίας (κύκνος, φαρμάκια-φάρμακα, μῦθος, αἰνιγμα). Στὸ  
κείμενο τοῦ Εγγονόπουλου, τὸ μυθικὸ πρόσωπο στοιχειοθετεῖ τὴν ὑπαρξή του στα  
πλαίσια μίας ἀπουσίας. Ἡ συνειδητοποίηση αὐτῆς τῆς ἀπουσίας διαφεύδει καὶ τὴν  
προσδοκία τοῦ ποιητικῶν υποκειμένου γιὰ ἐπανεύρεση τῶν ἀρχετυπικῶν συμβόλων  
στὴ σύγχρονη πραγματικότητα. Οἱ μῦθοι, ὡς συμβολοποιημένη ἐκδοχὴ τῶν  
αισθημάτων καὶ τῶν προσδοκιῶν τοῦ ἀνθρώπου ὑπάρχουν ἀλλὰ δὲν μποροῦν νὰ  
ἐπιβιώσουν στὴν ἐποχὴ μας.

\* \* \*

Σε ὀρισμένα ποιήματα ὁ μῦθος ἀποβάλλει τὸ ἱστορικὸ τοῦ φορτίο ἀκολουθώντας τὰ  
συντεταγμένα πλαίσια τῆς ρητορικῆς τοῦ ὅφους καὶ τῶν κανόνων τῆς  
υπερρεαλιστικῆς γραφῆς. Μία τέτοια περίπτωση ἀποτελεῖ τὸ ποίημα <<Η ΚΥΡΙΑ  
ΟΥΡΑΝΙΑ>><sup>7</sup> ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Ἐν Ἀθηναῶν Ἑλληνι λόγῳ" (1957), ποίημα που ἡ  
ἀλληγορία καὶ ἡ εἰρωνεία συλλειτουργοῦν στὴν προοπτικὴ υπονόμησης τῆς  
διαγραφόμενης ἱστορικότητος τοῦ κειμένου: "Ἐκείνη πού, φυσικά, ἐνυπάρχει στό  
χινοσκέπαστο ἐνδιά-/ τημα τοῦ Βυζαντίου, δὲν μπορεῖ νὰ παίξῃ στὰ ὑπαίθρια  
σκο-/ πευτήριά μας μέ τίς δεισιδαιμονίες πολυπληθῶν ταγμάτων Δυ-/ τικῶν  
μοναχῶν". Τὸ ποίημα οικειοποιεῖται καὶ θεματοποιεῖ τὴν παραδοξότητα τοῦ μῦθου  
που ἀφηγεῖται, ὁρμώμενο ἀπὸ τὴν παράδοξη φύση καὶ τὴν ἀυξημένη τροπικότητα  
τῆς υπερρεαλιστικῆς ποιητικῆς γλώσσας. Σὲ ἐπίπεδο διακειμενικῶν συνδέσεων τὸ  
ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου ἐπικοινωνεῖ με ἀπόσπασμα ἀπὸ ἔργο τοῦ Κοραή, τὸ

<sup>5</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στὴν κοιλιάδα με τοὺς ροδῶνες*, σελ. 69.

<sup>6</sup> Γκαμπριέλ ντ' Ἀννούντσιου: "Τώρα ἡ Λήδα χωρὶς κύκνο βρισκόταν ἐκεῖ, τόσο λεία που οὔτε ἡ  
παλάμη τοῦ χεριοῦ τῆς δε θάπρεπε νάχει γραμμές, στιλπνὴ ἀπὸ τὰ νερά τοῦ Ευρώτα". Τὸ  
ἀπόσπασμα παρατίθεται ἀπὸ τὸν Gaston Bachelard στὸ βιβλίο του "Τὸ νερὸ καὶ τὰ ὄνειρα",  
Χατζηνικολή, Ἀθήνα 1985.

<sup>7</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεῦτερος, σελ. 175.

οποίο αποτελεί μέρος ένθετης βιβλιογραφίας σε παρεμφερούς περιεχομένου κείμενο του Φώτη Κόντογλου. Το κείμενο του Κοραή περνά μέσω του Κόντογλου στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Η διακειμενική διεργασία ακολουθεί την τεχνική της γραμμικοποίησης<sup>8</sup>, το <<cut up>> του κειμενικού μοσχεύματος, που χρησιμοποιείται για να δείξει τα σημεία αρχής και τέλους στην ενσωμάτωση του παλιού κειμένου και να δώσει έμφαση στο σημείο ρήξης του καινούργιου με το παλιό κείμενο. Ο Εγγονόπουλος και ο Κόντογλου στα κείμενά τους μιλάνε για την Κωνσταντινούπολη, την οποία θεωρούν κοιτίδα του νεότερου Ελληνισμού. Ο Εγγονόπουλος ακόμη περισσότερο εκφράζεται κριτικά για τον τρόπο διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης του νεότερου Ελληνισμού. Στο κείμενό του ο Κόντογλου, που έχει το χαρακτηριστικό τίτλο "Η κιβωτός τής ὀρθοδοξίας"<sup>9</sup>, χρησιμοποιώντας μια βιβλιογραφική παραπομπή του Κοραή, γράφει:

"Διά τήν δεισιδαμονίαν ταύτην μᾶς ὄνειδίζουν, καί εἰς αὐτήν ἀποδίδουν τό πείσμα τοῦ κοινοῦ λαοῦ νά μὴν ἐνωθῆ μέ τοὺς Παπιστάς, καί τήν σταθεράν αὐτοῦ ἀντίστασιν εἰς τοὺς ἐπιθυμοῦντας νά τόν ἐνώσωσιν αὐτοκράτορας.

Εἰς τήν δεισιδαμονίαν ὁμως ταύτην (ἂν ἐγέννησε ποτέ τι καλόν ἢ δεισιδαμονία) χρεωστοῦμεν οἱ σημερινοί Γραικοί τήν ὑπαρξίν μας. Χωρίς τό εὐτυχέστατον τοῦτο πείσμα τῶν πρό ἡμῶν, καί ἡ δεισιδαμονία ἤθελεν αὐξηθῆ ἐπί πλέον, καί τὰ πολυπληθῆ τάγματα τῶν Δυτικῶν μοναχῶν ἐμελλον νά καταβρωμίσωσι τό ἔδαφος τῆς ταλαιπώρου Ἑλλάδος, καί τὰ Νερωνικά τῆς Ἱερᾶς Ἐξετάσεως κριτήρια νά φλογίζωσι τοὺς Ἕλληνας, ὡς κατέφλεξαν πολλές μυριάδας Δυτικῶν, καί ἡ Ἀνατολική Ἐκκλησία νά ὑποταχθῆ ὡς εἰς κεφαλὴν εἰς τόν Πάπαν".

Εἶναι ὁμως χρήσιμο νά παραθέσουμε και τὴν ἀρχὴ τῆς παραγράφου τοῦ κειμένου τοῦ Κοραή, που προηγείται τοῦ αποσπάσματος που παραθέτει ο Κόντογλου, για νά κατανοήσουμε με σαφήνεια τὸ περιεχόμενο τοῦ ὄρου "δεισιδαμονία" που χρησιμοποιεῖ ο Εγγονόπουλος:

"Ἀλλά δέν ἐβλαψεν οὐδ' ἡμᾶς ὀλίγον. Ἡ προξενηθεῖσα τόση φθορὰ παλαιῶν ὑπομνημάτων ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους, καί ἡ ἐξ αὐτῶν ὑπὲρ τὰ πενήκοντα ἔτη (1204-1261) κατοχὴ τῆς Γραικορωμαϊκῆς βασιλείας, αὐξάνουσα τήν μέ τοὺς

---

<sup>8</sup> Laurent Jenny, "Ἡ στρατηγικὴ τῆς μορφῆς", Περιοδ. *Ἡ Ἄλωσ*, τεύχ. 3-4, Αθήνα, Φθινόπωρο 1996, σελ. 91.

<sup>9</sup> Φώτη Κόντογλου, *Ἡ πονεμένη Ρωμοσύνη*, Αστὴρ, Αθήνα 1989, σελ. 265.

Λατίνους ἐπιμιξίαν τῶν Γραικῶν, φυσικά ἔπρεπε ν' αὐξήσῃ καί τήν ἀμαθίαν τοῦ Ἑλληνικοῦ γένους, καί τήν ἀχώριστον αὐτῆς δεισιδαιμονίαν [...]"<sup>10</sup>

Ο Εγγονόπουλος δανείζεται από το κείμενο του Κοραή συγκεκριμένες εκφράσεις που απηχούν και το περιεχόμενο της περι τον Κόντογλου προβληματικής για τη διάσωση του ελληνικού γένους κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Ο Κόντογλου υποστηρίζει τη διατυπωμένη από τους λογίους της Εκκλησίας αλλά και ταυτόχρονα σχετικοποιημένη άποψη για το θετικό ρόλο της Τουρκοκρατίας στη διαφύλαξη της θρησκείας και των αξιών του Ελληνισμού. Στο κείμενό του καταφέρεται εναντίον των Φράγκων, τους οποίους θεωρεί απειλή για τον Ελληνισμό, μεγαλύτερη και από τους Τούρκους. Συγκεκριμένα γράφει:

"Ὅλοι οἱ ὑπῆκοι τοῦ πάπα ἐρχόντανε στήν Ἄνατολή ντυμένοι μέ προβατοπροβιά, ἐνῶ ἦτανε ἀπό μέσα λύκοι. Ἡ ὑποκρισία καί τό κρυφοδάγκωμα ἦτανε τό μεγαλύτερο ὄπλο τους. Πονηροί, δίβουλοι, φανατικοί. Ἐνῶ οἱ Τοῦρκοι κ' οἱ ἄλλοι μωχαμετάνοι, μπορεῖ νά ἔχανε τή σκληρότητα πού ἔχουνε οἱ ἄνθρωποι τοῦ πολέμου, μά εἶχανε καί καλωσύνη, πολλά γενναῖα αἰσθήματα, ἀγάπη στή δικαιοσύνη, φόβο Θεοῦ, ἐπειδῆς ἦτανε πιό ἀπλοί καί ζούσανε πιό φυσική ζωή. Γιὰ τοῦτο οἱ Πολίτες λέγανε: <<Καλύτερα νά δοῦμε στήν Πόλη σαρίκι τούρκικο, παρά παπική μίτρα>><sup>11</sup>.

Ὅσον αφορά τή <<δεισιδαιμονία>> που αναφέρει ο Κοραῆς και επαναλαμβάνει ο Κόντογλου, το περιεχόμενό της γίνεται σαφές στο παρακάτω απόσπασμα του τελευταίου:

"Οἱ Τοῦρκοι πήραν τήν ἐπικράτεια, μά ἡ θρησκεία μας, καί μαζί της κ' ἡ φυλή μας, φυλάχτηκε καί δέ χάθηκε. Ἐνῶ, ἂν παίρνανε τήν Πόλη οἱ Φράγκοι, σύντομα θά σβήνανε καί τά δύο, κ' ἡ πίστη μας κ' ἡ φυλή μας. [...] Μετά τό πάρσιμο τῆς Πόλης, μ' ὄλο πού ὁ Τοῦρκος μᾶς διοίκησε φρόνιμα καί, μέ τό φέρεσιμό του, ἀκόμα καί μέ τή θεοσέβειά του, μᾶς ἔκανε νά φυλάξουμε καλύτερα καί μέ περισσότερο ζῆλο τήν πίστη μας, δέν ἔπαψαν οἱ Γραικοί νά ὄνειρεύονται τήν ἀνάσταση τοῦ γένους καί

---

<sup>10</sup> Αδαμαντίου Κοραῆ, *Ἄτακτα ἦγουν Παντοδαπῶν εἰς τήν ἀρχαίαν καί τήν νέαν Ἑλληνικήν Γλώσσαν αὐτοσχεδίων σημειώσεων, καί τινῶν ἄλλων ὑπομνημάτων, Αὐτοσχεδῖος συναγωγή*. Τόμος πρῶτος, Ἐν Παρισίοις, 1828 = Προλεγόμενα στους ἀρχαίους Ἑλληνες συγγραφεῖς, Τόμος Δ', Ἀθήνα, Μορφωτικό Ἴδρυμα Ἑθνικῆς Τράπεζας, 1995, σελ. 166-167.

<sup>11</sup> Φώτη Κόντογλου, *ὁ. π.*, σελ. 265.

την πολιτική έλευθερία του, πρό πάντων στά μέρη που κυβερνούσανε σκληροί πασάδες"<sup>12</sup>.

Ο Εγγονόπουλος δίνει στην Κωνσταντινούπολη γυναικεία υπόσταση. Μιλάει για την πόλη και την ιστορία της ξεκινώντας με μια μεταφυσικής προέλευσης ονοματοδοσία (Η ΚΥΡΙΑ ΟΥΡΑΝΙΑ)<sup>13</sup>, μετασχηματίζοντας το χαρακτηρισμό περί <<ουράνιας πόλης>>, που δημιουργεί ευρύτερες σημασιολογικές προεκτάσεις (θεική προστασία, θρησκευτικότητα, μεγαλοπρέπεια, αρχοντιά), όταν τοποθετηθεί στα γνωστά εξωκειμενικά, ιστορικά και πολιτιστικά, συμφραζόμενα. Παράλληλα όμως ανασκευάζει το μύθο της επανασυγκολλώντας τα δεδομένα της ιστορικής του συγκρότησης: "Η προοπτική της είναι δυσάρεστη, ή πραγματογνωμοσύνη της κακή, τό σημείον τῶν 6. 500 μέτρων τοῦ ὕψους της ἔχει φανατικούς ὄπαδούς, κι' ὅμως, γιά νά ἀντιληφθῆ κανεῖς τό μέγεθος τοῦ χαμοῦ της δέν ἀρκεῖ ἡ μαρτυρία τῶν ἀπείρων παιδιῶν της, οἱ βεβαιώσεις τῶν ἀμέτρητων ἔραστῶν της, τό συμπέρασμα τῶν <<κολχός>> τῶν ἀνόμων πόθων της. Οἱ χειροπέδες τῆς Ἀγίας Σοφίας, ἡ ἔλπιδα τοῦ ἔθνους, τό <<ποτό τῶν πεδιάδων>>, ἰδού στοιχεῖα λησμονιάς, φθόνου, ὀργῆς ὅσον καί συγγνώμης...". Είναι γεγονός ότι το κείμενο του Εγγονόπουλου περιέχει ποιητικούς ὀρους που παρουσιάζουν διακειμενικό ενδιαφέρον. Για τη "μαρτυρία τῶν ἀπειρων παιδιῶν της", που ἴσως να αποτελοῦν και για τον Εγγονόπουλο την "ἐλπίδα τοῦ ἔθνους", μπορούμε να στραφούμε στο κείμενο του Κόντογλου και να επιχειρήσουμε μια ερμηνεία:

"Αὐτοί οἱ καπιτανέοι δέν ἦτανε γιά τόν λαό μοναχά πολεμιστές τῆς πατρίδας τους, μά καί ὑπερασπιστές τῆς πίστης μας, οἱ ἴδιοι πού πολεμήσανε στήν Πόλη <<ὑπέρ πίστεως καί πατρίδος>>. Ὁ ἀγωνιστής τοῦ Εἰκοσιένα Κασομούλης λέγει πώς <<ἡ καταγωγή των εἶναι ἀρχαιοτάτη καί κατεβαίνει ἀπό τήν ἐποχὴν τῆς Βασιλείας>>, δηλαδή τοῦ Βυζαντίου.[...] Αὐτοί ἦτανε ἡ ἔλπιδα τοῦ ἔθνους".

Χωρίς να περιορίζουμε το σημασιοδοτικό περιεχόμενο της φράσης "τῶν ἀπειρων παιδιῶν της" στα συμφραζόμενα του αποσπάσματος του Κόντογλου,

---

<sup>12</sup> Φώτη Κόντογλου, ὁ. π., σελ. 265-266.

<sup>13</sup> Στα πλαίσια των συνειρμικών συνδέσεων που ευνοεῖ ο αυτοματισμός της γραφῆς, το επίθετο <<ουρανια>> παραπέμπει σε ὄρο της αγιογραφικῆς ζωγραφικῆς. Με το επίθετο αυτό ονομάζεται μεγάλης κλίμακας διακόσμηση στην οροφή των επτανησιακῶν ναῶν. "Ουρανια" ὅμως εἶναι και αὐτή που προέρχεται ἀπό τα ουράνια ἢ ἀνῖκει στον ουρανό. Στην αρχαιότητα ο χαρακτηρισμός αυτός αποτελοῦσε προσωνυμία της θεᾶς Αφροδίτης. "Ουρανια" ονομαζόταν ἔτισης και ἡ Μούσα της Αστρονομίας και της Αστρολογίας.



πιστεύουμε ότι το τελευταίο λειτούργησε ως εφελτήριο διακειμενικής μνήμης, που χρησιμοποιήθηκε από τον Εγγονόπουλο ως θεμέλιο κειμενικής οργάνωσης και ποιητικής επικοινωνίας. Οι στίχοι θεμελιώνονται και στα κείμενα τα σχετικά με την Άλωση της Πόλης από τους ιστορικούς της Αλώσεως. Αναφέρουμε, για παράδειγμα, το κείμενο του Μιχαήλ Δούκα :

7. "Δίκαιος ἔστι Κύριος, ὅτι τό στόμα αὐτοῦ παρεπίκρανα. Ἐκούσατε δὴ πάντες λαοί, καί ἴδετε τό ἄλλος μου. Αἱ παρθένοι μου καί οἱ νεανίσκοι μου ἐπορεύθησαν ἐν αἰχμαλωσίᾳ μου. Ἐκάλεσα τούς ἔραστάς μου, αὐτοί δέ παρελογίσαντό με. Οἱ ἱερεῖς μου καί οἱ πρεσβύτεροί μου ἐν τῇ πόλει ἐξέλιπον." (στίχ. 9-15, Β)<sup>14</sup>

Στη συνέχεια του ποιήματος ο Εγγονόπουλος επιβεβαιώνει τον τίτλο παρουσιάζοντας την Πόλη ως γυναικεία οντότητα με το συνώνυμο της ευτυχίας όνομα "Ευτέρπη": "Τό όνομά της Ευτέρπη. Μή μου πῆτε τώρα ὅτι ποτέ δέν ἄξιζε τά καυτερά δάκρυα πού ἐχύσαμε στήν ποδιά της, τόν λιβανωτό τῆς λατρείας καί πόθου πού ἐκαίσαμε μπρός στήν εἰκόνα τῶν μαστῶν της, τήν ἀναμμένη λαμπάδα πού ἐστήναμε, ἐκάστοτε, στήν μνήμη τῶν πτερῶν μέ τά ὅποια κοσμοῦσε τά περίφημα, ἄλλωστε, καπέλλα της". Οι στίχοι του Εγγονόπουλου ενεργοποιούν ένα ευρύ πεδίο διακειμενικών αναφορών που περιλαμβάνει μύθους, σύμβολα και παραδόσεις, πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η διαδικασία αναπαραγωγής του ιστορικού μύθου και του μεγαλείου της Κωνσταντινούπολης. Ξεκινώντας από το στιχικό σύνολο <<τα δάκρυα πού ἐχύσαμε στήν ποδιά της>> μπορούμε να παρατηρήσουμε ὅτι ἔλκει την καταγωγή του ἀπό τη δημοτική μας ποίηση και συγκεκριμένα τους "Θρήνους" για την ἄλωση της Πόλης, που είναι "μια σειρά ἀπό λόγια ποιήματα της μεταβυζαντινῆς περιόδου τα οποία εκφράζουν τόν πόνο και την οδύνη της φυλῆς για την ἄλωση της Βασιλεύουσας"<sup>15</sup>. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τους πρώτους στίχους του ποιήματος "Ανακάλημα της Κωνσταντινούπολης"<sup>16</sup>:

"Θρήνος, κλαυθμός καί ὄδυρμός καί στεναγμός καί λύπη,  
θλίψις, ἀπαραμύθητος ἔπεσεν τοῖς Ρωμαῖοις.  
Ἐχάσασιν τό σπίτιν τους, τήν Πόλιν τήν ἁγία,  
τό θάρρος καί τό καύχημα καί τήν ἀπαντοχή τους.

<sup>14</sup> Μιχαήλ Δούκα, *Βυζαντινή Ιστορία*, εκδ. I. Bekker, Ducae Michaelis Nepotis, *Historiae Byzantine Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonnæ 1834, XLI, σελ. 309, στ. 9-15.

<sup>15</sup> Π. Δ. Μαστροδημήτρη, *Η ποίηση του Νέου Ελληνισμού*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1994, σελ. 254.

<sup>16</sup> Λίνου Πολίτη, *Ποιητική Ανθολογία*, Βιβλίο δεύτερο, Μετά την Άλωση, 15ος και 16ος αιώνας, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σελ. 15.

[...]"

Η άλωση της Πόλης πλήγωσε βαθύτατα την εθνική συνείδηση του γένους. Το γεγονός αποτυπώθηκε με ποικίλους τρόπους στη δημοτική μας παράδοση. Πολύ διαδεδομένο είναι το ιστορικό τραγούδι "Της αγιάς Σοφιάς"<sup>17</sup>. Οι τελευταίοι στίχοι, τους οποίους ενδεικτικά αναφέρουμε, περιγράφουν το θρήνο της Παναγίας για το χάσιμο της Κωνσταντινούπολης εντασσόμενοι και αυτοί στο ευρύ πεδίο των διακειμενικών συνδέσεων του ποιήματος:

"[...]

Ἡ Δέσποινα ταράχτηκε, κ' ἔδάκρυσαν οἱ εἰκόνες.

<<Σώπασε, κυρά Δέσποινα, καί μή πολυδακρύξης,

πάλι μέ χρόνους, μέ καιρούς, πάλι δικά σας εἶναι>>".

Ἡ τους στίχους του Μ. Δούκα:

"17. "Ὅττοι οἱ θρηνοὶ καί οἱ κοπετοὶ τοῦ Ἱερεμίου, οὓς ἐκόψατο ἐν τῇ ἀλώσει τῆς παλαιᾶς Ἱερουσαλήμ, οἶομαι δέ καί περὶ τῆς νέας, καλῶς τό πνεῦμα τῷ προφήτῃ ὑπέδειξεν". (στίχ. 25-27 Β)<sup>18</sup>

Αλλά και αποσπάσματα από τους "Θρήνους της Κωνσταντινουπόλεως", στιχουργήματα ανώνυμου ποιητή:

1. "Πόλῃν μου, τό βασιλεῖον τοῦ ο ὕ ρ α ν ο ὕ ὁμοιάξεις  
καί πάλιν μέ τήν κλήραν σου ταιριάζεις τῶν ἀγγέλων, (...)"  
(στ. 54-55)

2. "Κλαύσετε ὄλοι, κλαύσετε τήν ἄλωσιν τῆς Πόλης,  
τῆς νέας Ἱερουσαλήμ θρηνήσατε τήν τύχην, (...)"  
(στίχ. 125-126)<sup>19</sup>

Ο Εγγονόπουλος εγκωμιάζει τους θρύλους και τις παραδόσεις που αναφέρονται στην ιστορική παρουσία της Πόλης, την περίοδο που ήταν συνδεδεμένη με τον Ελληνισμό. Είναι επιφυλακτικός όμως απέναντι σε εκείνες τις

---

<sup>17</sup> Νικολάου Γ. Πολίτη, *Δημοτικά τραγούδια, Εκλογαί*, Αθήναι, σελ. 4-5.

<sup>18</sup> Μ. Δούκας, *ό. π.*, σελ. 311.

<sup>19</sup> *La caduta di Constantinopoli, L' eco nel mondo*, Milano 1976, σελ. 386

παραδόσεις που με το πέρασμα του χρόνου μεταμορφώθηκαν σε ιδεολογήματα πάνω στα οποία σφυρηλατήθηκε η εθνική συνείδηση του νέου Ελληνισμού.

Η χρονική τομή, που παρατηρείται στους τελευταίους στίχους, είναι ανασκευαστική των αρχικών σημασιοδοτικών κατευθύνσεων της αφήγησης: "Όθεν οί φαντασμοί τοῦ <<ἀναρχου>> δέν ἔχουν θέσιν ἐδῶ, τούτῃ τῇ στιγμῇ". Η στικτική σήμανση της λέξης "ἀναρχου" σηματοδοτεί το συνοδευτικό του Θεού στις Γραφές επίθετο (ἀναρχος, ἀτελεύτητος). Ο Εγγονόπουλος μέσα από τους μύθους και τις παραδόσεις αναφέρεται στις <<προσδοκίες>> του Θεού για την Πόλη, αλλά και τις διαφεύσεις που επιφύλαξε η ιστορία. Στο παρόν, στη σύγχρονη πραγματικότητα, οι μύθοι εύκολα μετατρέπονται σε <<θανάσιμες παγίδες>>: "Η θερμοκρασία τῆς νύχτας δέν ἀποτολμᾷ τίποτε ἐναντίον τῶν θανασίμων παγίδων, τό ψάρεμα". Το ποίημα του Εγγονόπουλου διακηρύσσει την υπερρεαλιστική του καταγωγή. Ο αυτοματισμός της γραφής, η υποσυνείδητη λειτουργία της σκέψης και το παράλογο δεν αναιρούν την ύπαρξη ψηγμάτων εκλογικευμένης συγκρότησης της γραφής. Τό <<ψάρεμα>>, για παράδειγμα, ως λεκτική επιλογή, μπορεί να είναι προϊόν αυτοματικών συνειρμών αλλά υποστασιώνεται νοηματικά μέσα από τη διακειμενική του επαφή με τις παραδόσεις και τα τραγούδια που σχετίζονται με την άλωση και την πρόβλεψη για την επανάκτηση της Πόλης. Η τόλμη της ερμηνείας επιβάλλει τη διακειμενική συσχέτιση. Χαρακτηριστική είναι η παράδοση για τα τηγανισμένα ψάρια:

"Τόν καιρό πού εἶχαν ζώσει τήν Πόλη οἱ Τοῦρκοι, ἕνας καλόγερος ἐτηγάνιζε ἐφτά ψάρια στό τηγάνι. Τά εἶχε τηγανίσει ἀπό τή μιά μεριά κι ὅταν ἦταν νά τά γυρίσει ἀπό τήν ἄλλη, ἔρχεται ἕνας καί τοῦ λέει πώς πῆραν οἱ Τοῦρκοι τήν Πόλη. "Ποτέ δέν θά πατήσουν τήν Πόλη οἱ Τοῦρκοι", λέγει ὁ καλόγερος. "Τότε θά τό πιστέψω αὐτό, ἂν αὐτά τά ψάρια τά τηγανισμένα ζωντανέψουν!" Δέν ἀπόσωσε τό λόγο, καί τά ψάρια πήδησαν ἀπό τό τηγάνι ζωντανά καί ἔπεσαν σέ ἕνα νερό ἐκεῖ κοντά. Καί εἶναι ὡς τά σήμερα τά ζωντανεμένα ἐκεῖνα ψάρια στό Μπαλουκλί, καί θά βρίσκονται ἐκεῖ μισοτηγανισμένα καί ζωντανά, ὡς νά ἔρθει ἡ ὥρα νά πάρουμε τήν Πόλη. Τότε λεν πώς θά' ρθει ἕνας ἄλλος καλόγερος νά τ' ἀποτηγανίσει>><sup>20</sup>.

Το μοτίβο των τηγανισμένων ψαριών<sup>21</sup> που ξαναζούν και πηδούν στο νερό, χωρίς όμως την προσδοκία της επανάκτησης της Πόλης, συναντάται και σε

<sup>20</sup> Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Ἐν Ἀθήναις 1909, Μέρος Α', σελ. 19-27.

<sup>21</sup> Στέφ. Δ. Ἡμελλος, "Ἡ παράδοση για την αναβίωση των τηγανισμένων ψαριών κατά την άλωση της Πόλης", *Λαογραφία*, Δελτίον της ελληνικής λαογραφικής εταιρείας, τόμ. ΛΔ', Αθήναι 1988, σελ. 44-57 με προσθήκη σελ. 355-360.

δημοτικό τραγούδι, παραλλαγή του οποίου δημοσίευσε ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος στη συλλογή του "Άσματα δημοτικά τῆς Ἑλλάδος" (1852):

"Καλόγρηνα ἔμαγέρευε ψαράκια στό τηγάκι,  
καί μιὰ φωνή, ψιλή φωνή, ἀπανωθειό τῆς λέγει:  
- Πᾶψε, γριά, τό μαγερειό, κι ἡ Πόλη θά τουρκέψει.  
- "Όταν τά ψάρια πεταχτοῦν καί βγοῦν νά ζωντανέψουν,  
τότε κι ὁ Τοῦρκος θέλει μπεῖ κι ἡ Πόλη θά τουρκέψει.  
Τά ψάρια ἔπεταχτήκανε, τά ψάρια ζωντανέψαν,  
κι ὁ Ἄμιρᾶς ἐπέβηκε ἀτός του καβαλάρης".

Οἱ παραδόσεις αὐτές κρύβουν τα υλικά με τα οποία υφάνθηκε ὁ ιστορικός καὶ πολιτιστικός μύθος τῆς Κωνσταντινούπολης. Για τὸν Εγγονόπουλο ὅμως εἶναι καὶ <<θανάσιμες παγίδες>>, εἶναι κίνδυνοι που ἀπειλοῦν νὰ διαταράξουν μιὰ ιστορικά πλέον προσδιορισμένη πραγματικότητα. Εἶναι ἐμπόδια που δεν ἐπιτρέπουν στο νεότερο Ἑλληνισμό νὰ διαμορφώσει μιὰ ολοκληρωμένη εικόνα για τὸ παρελθόν του. Ἡ ἀπάντηση δίνεται ὡς λύτρωση ἢ ὡς εἰρωνική ἀποστροφή μέσα ἀπὸ τὴν ἀποδοχή τῆς ἐνότητας καὶ τῆς συνέχειας: "Πατρίς δέ τῆς Δημοκρατίας, ἡ Κιβωτός καὶ τό ἐγκώμιον". Ὁ τελευταῖος στίχος ἀναγκαστικά θα μας ὀδηγήσει στον Κόντογλου ἀλλὰ καὶ σε ἐκκλησιαστικά κείμενα που χαρακτηρίζουν τὴν Κωνσταντινούπολη ἢ τὴν ἐκκλησία ὡς <<Κιβωτό τῆς Ὀρθοδοξίας>>:

1. "Ἡ Κωνσταντινούπολη ἦταν ἡ κιβωτός τῆς ὀρθοδοξίας, δηλαδή τῆς ἀληθινῆς πίστεως τοῦ Χριστοῦ, κι οἱ στρατιῶτες πού τὴν φυλάγανε ἦταν <<θεηγόροι ὀπλίται παρατάξεως Κυρίου>>".

(Ἡ κιβωτός τῆς ὀρθοδοξίας)<sup>22</sup>

2. "Ἡ Ἱερά Κιβωτός, ἡ Δωδεκάτειχος Πόλις, ἔπεσε ματοβαμμένη στίς 29 Μαΐου 1453, σάν τὴ σεβάσμια μητέρα τῶν Μακκαβαίων".

(Ἡ Πόλις ἔάλω!)<sup>23</sup>

3. "Μόνη ἡ Ἐκκλησία μας, ὡς ἄλλη Κιβωτός, ἐπέπλευσεν ἀπὸ αὐτόν τὸν κατακλυσμόν".

(Οἱ ταπεινοὶ ἀγιογράφοι τῆς Τουρκοκρατίας)<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Φώτης Κόντογλου, ὁ. π., σελ. 264.

<sup>23</sup> Φώτης Κόντογλου, ὁ. π., σελ. 72.

<sup>24</sup> Φώτης Κόντογλου, ὁ. π., σελ. 145.

Ο Εγγονόπουλος δανείζεται λέξεις από το κείμενο του Κόντογλου και τις τοποθετεί στο νοηματικό πλαίσιο της δικής του πρότασης για την Ιστορία. Χρησιμοποιεί την αλληγορία και την ειρωνεία για να δημιουργήσει όρους ανατροπής. Η αλληγορία συνιστά ένα είδος μεταμπίεσης του περιεχομένου των λέξεων και λειτουργεί ως συστατικό υλικό του ποιητικού λόγου. Το ειρωνικό αποτέλεσμα προσλαμβάνει και αυτοαναφορική διάσταση, καθώς το ενεργό και γράφον ποιητικό υποκείμενο συμμετέχει στην πρωτοπρόσωπη πληθυντική εκφορά και γίνεται αποδέκτης των παρενεργειών της αφήγησης. Η έμμεση αυτοαναφορικότητα αμβλύνει την ειρωνεία της γραφής. Ο μύθος, που μετετρέπεται σε ιδεοληψία, μπαίνει στο στόχαστρο της κριτικής του ποιητή. Ο Εγγονόπουλος ειρωνεύεται την ιστορία και τον τρόπο γραφής της. Η εμμονή στην αναπαράγωγή στερεοτύπων, όσο ελκυστικά κι αν είναι, ενεργοποιεί το μηχανισμό παραγωγής ιδεοληψιών, στρέβλωσης και νόθευσης της εθνικής συνείδησης. Ο Εγγονόπουλος, κάτοχος μιας ευρωπαϊκής παιδείας και γνώστης της ελληνικής και βυζαντινής αρχαιότητας αντιμετωπίζει κριτικά το ιδεολόγημα περί της αδιάσπαστης ιστορικής συνέχειας του Ελληνισμού. Όσο κι αν αποδέχεται την ενότητα και τη συνέχεια στη λογοτεχνική παράδοση, είναι επιφυλακτικός στο να μετατραπεί αυτό το εγχείρημα σε κυρίαρχη εθνική ιδεολογία. Συντάσσεται με εκείνους (Σ. Κουμανούδη, Κ. Θ. Δημαρά) που υποστήριζαν τη συνέχεια μέσα από μια διευρυμένη θεώρηση της ιστορίας και του πολιτισμού αμφισβητώντας τεχνητά σχήματα και διαχωρισμούς. Αντιμετωπίζει τους υποστηρικτές (Σ. Ζαμπέλιο, Κ. Παπαρηγόπουλο) της αδιάρρηκτης ενότητας και της ταυτότητας του ελληνικού έθνους με σαρκασμό, επιφυλακτικότητα και λεπτή διάθεση ειρωνείας.

\* \* \*

Στο ποίημα "Η βυκάνη"<sup>25</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδώνες" συνυπάρχουν οι βασικές θεματικές συνιστώσες της γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου. Η ιστορικότητα συναντά τη μυθολογία και οι δυο μαζί ορίζουν και το πεδίο της αυτοαναφοράς. Κινητήρια δύναμη η μνήμη, η οποία λειτουργεί ως αυτοαναφορικός θύλακας και παράγοντας ενεργοποίησης των ιστορικών και κοινωνικών παραμέτρων της ποιητικής του έκφρασης. Η αυτοαναφορικότητα συγκροτεί με την ιστορία, οικειοποιούμενη τις νοηματικές της αντιστοιχίες, ένα σύνθετο σημασιολογικό πλέγμα που συγκροτεί τον ερμηνευτικό ιστό του ποιήματος.

Στην πορεία της ανάπτυξης ο ιστορικός μύθος αναδεικνύεται σε δεσπίζουσα έννοια και αφετηριακή προϋπόθεση της γραφής, πάνω στην οποία αρθρώνεται ο σημασιοδοτικός κώδικας του κειμένου. Οι λέξεις <<Κωνσταντινούπολη>> και

---

<sup>25</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 98.

<<Θεσσαλονίκη>> δεν αποτελούν μόνο τοπογραφικούς δείκτες αλλά και ιστορικά και πολιτισμικά σημασιόμενα που προσδιορίζουν τη νοηματική στοχοθεσία του κειμένου. Οι δύο πρώτες ενότητες αναπτύσσονται στα πλαίσια της <<παρακειμενικότητας>><sup>26</sup> που δημιουργεί η νοηματική τους σύνδεση με το <<μοτο>> από το ποίημα της Κόμησας ντε Νοάιγ "Constantinople": "Une vieille faissait des aubergines, / Sur l' herbe, sous un toit...". Η τοπωνυμική αναφορά (Constantinople) αλλά και οι "aubergines" (μελιτζάνες) της ντε Νοάιγ αποτελούν δείκτες διακειμενικής σύγκλισης των δύο ποιημάτων. Ο δεύτερος όρος μάλιστα αποτελεί και ποιητικό εφεύρημα χιουμοριστικής υφής που τεκμηριώνει το γεγονός (πυρκαϊές), ως αφορμή της εμφάνισης της δεσπόζουσας έννοιας, του μύθου, στην αφήγηση: "ἀλλοίμον' ὅμως τό κατακαλόκαιρο οἱ μελιτζάνες σά φανοῦν / κι' ἀρχίσουνε τά τηγανίσματα καί οἱ φουβουῶδες:/ μιά μόνη σπιθα ἀρκεῖ γιά νά φουντώση τό μεγάλο τό κακό / μερόνυχτα νά μαίνωνται οἱ πυρκαϊές / καί νά σωριάζωνται καπνίζοντα χαλάσματα // οἱ μεγαλουπόλεις". Από τα συμφραζόμενα όμως οι <<πυρκαϊές>> αποκτούν μεταφορική διάσταση, συνώνυμη των περιπετειών και των καταστροφών, που γνώρισαν σε κρίσιμες ιστορικές στιγμές τα δυο ιστορικά κέντρα του Ελληνισμού και σύμβολα της παλιάς Ελλάδας.

Ενδιαφέρον στοιχείο ενδοκειμενικής επικοινωνίας αποτελούν και οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος, αφού επαναλαμβάνει ο ποιητής το μοτίβο της σαρωτικής δύναμης του αέρα: "ὡς τήν Κωνσταντινούπολη φυσάει ἀλύπητα / ὁ ἀφορεσμένος ὁ Καράγιαλης / (ποῦρχεται ἀπό τόν Βοριᾶ) / καί στή Θεσσαλονίκη λυσομανάει πεισματάρικα / ὁ τρομερός Βαρδάρης ...". Το μοτίβο χρησιμοποιεί ο ποιητής και στο ποίημα "Το τραγούδι ενού στρατιώτη":

"ὁ μαῦρος ἀγέρας  
ξεκινάει τρελλός  
ἀπό τά σκοτεινά  
λημέρια  
του μουγκρίζει  
σά θεριό  
περνώντας  
ἀπ' τά ἔρημα  
στενά σοκάκια  
κι' ὄρμᾶ ..."<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

<sup>27</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, "Ἡ επιστροφή των πουλιών", *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 49.

ενώ τη μετοχοποιημένη ιδιότητα του ανέμου <<άφορεσμένος>> τη συναντάμε και στο ποίημα "Ο Ατλαντικός"<sup>28</sup>:

"... και μόνο ο άνεμος ο άφορεσμένος / άναμαλλιάζει τις θολές τις φοινικίες ...".

Ο Δ. Ι. Ιακώβ<sup>29</sup> εντοπίζει αναλογίες ανάμεσα στην τρίτη ενότητα του ποιήματος του Εγγονόπουλου και το ποίημα του Καβάφη "Περιμένοντας τούς βαρβάρους". Διαβάζουμε στον Εγγονόπουλο: "λοιπόν οι κάτοικοι-πληθυσμοί άμιγώς έλληνικοί- / για νάβρουν έτσι μιά κάποια λύση / στήν λές ούρανόπεμπτη- συχνά επανερχόμενη- θεϊκιά / κατάρα / Ξαναθυμούνται τούς παλπούς μύθους τής Φυλής / πρό πάντων -τούς συμφέρει- τόν μύθο τόν παλιό του / Φοίνικα<sup>30</sup> / πού άπό τις στάχτες του άνασταίνεται -ξαναγεννιέται- άκέριος σάν και πριν". Η διακειμενική σχέση εντοπίζεται στο <<μιά κάποια λύση>>, φράση η οποία αποτελεί κατά το συγγραφέα αναμφισβήτητα παραπομπή στους καθαφικούς <<βαρβάρους>>:

"Και τώρα τί θά γένουμε χωρίς τούς βαρβάρους.  
Οί άνθρωποι αυτοί ήσαν μιά κάποια λύσις".<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 165.

<sup>29</sup> Δανιήλ Ι. Ιακώβ, "Μικρά σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου", Περιοδ. *Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη, 1988.

<sup>30</sup> Ο Φοίνικας ήταν ιερό πτηνό των αρχαίων Αιγυπτίων, που έμοιαζε με αετό. Τα φτερά του είχαν χρώμα χρυσό και κόκκινο (φοινό). Η παράδοση αναφέρει ότι μόλις προοιθανόταν το τέλος του κατασκεύαζε φωλιά από αρωματικά φύλλα και ξύλα και καιγόταν μέσα σ' αυτήν ή γέμιζε τα φτερά του με αρωματικά ξύλα του Λιβάνου και καιγόταν στο βωμό. Και στους Αιγυπτίους αλλά και στη χριστιανική παράδοση συμβόλιζε την αθανασία της ψυχής και την αναγέννηση της ζωής. Στη βυζαντινή γραμματεία και συγκεκριμένα στο κείμενο "Φυσιολόγος" περιγράφεται ο μύθος του Φοίνικα: "Εστι πετεινόν εν τῇ Ἰνδία, φοινίξ λεγόμενον· κατά πεντακόσια ἔτη εἰσέρχεται εἰς τὰ ξύλα τοῦ Λιβάνου, καὶ γεμίζει τὰς πτέρυγας αὐτοῦ ἀρωμάτων, καὶ σημαίνει τῷ ἱερεῖ τῆς Ἡλιοπόλεως τῷ μὲν τῷ νέω. τῷ Νησάν ἢ τῷ Ἀδάω, τουτέστι τῷ Φαμενώθ ἢ τῷ Φαρμουθί. ὁ δὲ ἱερεὺς σημανθεὶς ἔρχεται, καὶ ἐμπιπλᾷ τὸν βωμὸν ἀμπελίνων ξύλων· τὸ δὲ πετεινόν εἰσέρχεται εἰς Ἡλιοπόλιν, γεγομωμένον τῶν ἀρωμάτων, καὶ ἀναβαίνει ἐπὶ τὸν βωμὸν, καὶ αὐτὸ τὸ πῦρ ἀνάπτει καὶ ἑαυτὸν καίει, τῇ δὲ ἐπαύριον ὁ ἱερεὺς, ἐρευνῶν τὸν βωμὸν, εὕρισκει σκώληκα ἐν τῇ σποδῷ· τῇ δὲ δευτέρᾳ ἡμέρᾳ εὕρισκει αὐτὸν νεοσσὸν πετεινοῦ, καὶ τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ εὕρισκει αὐτὸν πετεινὸν τέλειον, καὶ ἀσπάζεται τὸν ἱερέα, καὶ πορεύεται εἰς τὸν ἴδιον αὐτοῦ τόπον". (*Physiologus*, ed. F. Sbordone, 1936, p. 25-27).

<sup>31</sup> Κ. Π. Καβάφη, *Άπαντα*, τόμ. Ι, Ἰταρος, Αθήνα 1983, σελ. 107.

"Ο μύθος των βαρβάρων", σημειώνει ο Δ. Ι. Ιακώβ<sup>32</sup>, "έχει αντικατασταθεί με τον μύθο του φοίνικα, που ασφαλώς είναι περισσότερο πρόσφορος στα συμφραζόμενα των πυρκαγιών [...]. Οι λαοί για να επιζήσουν, παρατηρεί, έχουν ανάγκη από συλλογικούς μύθους, είτε για βαρβάρους πρόκειται είτε για τον αναγεννώμενο φοίνικα". Υπάρχει ωστόσο μια ουσιαστική διαφορά που περιορίζει τα νοηματικά όρια της διακειμενικής επαφής ανάμεσα στα δυο ποιήματα. Στον Εγγονόπουλο η καταφυγή στους μύθους της φυλής εγγράφεται ως μια επαναλαμβανόμενη πρακτική των Ελλήνων, ένας τρόπος με τον οποίο προσπαθούν να <<ξορκίσουν το κακό>>, προκειμένου να σταθούν πάλι στα πόδια τους. Η ανάγκη για συλλογικούς μύθους προβάλλεται, έστω και μέσα από τη λανθάνουσα ειρωνεία του ποιητή, ως έναυσμα μιας καινούργιας προσπάθειας, ως έμπρακτη αποδοχή της διαλεκτικής της συνέχειας. Στον Εγγονόπουλο διακρίνουμε τη μυστικιστική γοητεία του συμβόλου που αντιπροσωπεύει τις προαιώνιες καταβολές της επιθυμίας του συλλογικού υποκειμένου να παραμείνει ενεργό μέσα στην ιστορία. Στον Καβάφη αντίθετα η ανάγκη παραμένει μετέωρη, όχι μόνο ως απωλεσμένη επιθυμία, αλλά και ως αδυναμία αυτοπραγμάτωσης ή ως έλλειψη προοπτικής.

Ο χρόνος τέμνει το χώρο και διαμορφώνει το πεδίο της δράσης του συλλογικού και του ατομικού υποκειμένου. Ο Εγγονόπουλος τοποθετεί τον εαυτό του στο χώρο και το χρόνο ακολουθώντας τις μεταβολές που η ποιητική αφήγηση καθορίζει. Στη δεύτερη νοηματική ενότητα του ποιήματος, που αιτιακά συναρτάται με την πρώτη, γίνονται έκδηλα τα σημάδια της αυτοαναφορικότητας, έστω και με τις ενδείξεις της εμμεσότητας που ανακαλεί η μνήμη του υποκειμένου: "Σ υ ν έ π ε ι - α : είς τήν Κωνσταντινούπολη γεννήθημε / ό πατέρας μου / σέ μιάν ώραία πλατεία τής Σαλονίκης στήθηκε / του ήρωα Παύλου Μελά εὔμορφο άγαλμα / καί ξέρω κάποιον - νά τόν ξέρω άραγες; - / όπου στής Πόλεως τά μέρη κάποτες γνώρισε / - ανάμεσα σέ πολλά πράματα θάματα καί περιπέτειες - / μιá δάφνη (δέντρο) / ώραία καί μέ τίς δόξες της καί μέ τίς πίκρες της". Η δεσπόζουσα έννοια (δάφνη) λειτουργεί και στα δυο επίπεδα, το συλλογικό και το ατομικό, διερύνοντας παράλληλα το νοηματικό τους φορτίο με την ένταξη στο συλλογικό εθνικών συμβολισμών και στο ατομικό ερωτικών. Οι εθνικοί συμβολισμοί αποκτούν σημασιολογική υπόσταση από τη νοματοδότηση των τοπωνυμίων (Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη) που μέσα από την ιστορική και πολιτισμική τους διάσταση, ως παλαιά και ισχυρά κέντρα του Ελληνισμού, προσδίδουν στο ποιητικό υποκείμενο ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση. Οι ερωτικές υποδηλώσεις, παρά τη ρητή διαβεβαίωση του υποκειμένου (δέντρο), ανιχνεύονται στο διακειμενικό ορίζοντα της γραφής και τη σύνδεση του ονόματος με μυθολογική

<sup>32</sup> Δανιήλ Ι Ιακώβ, ό. π.



θεότητα. Πρόκειται για τη νύμφη <<Δάφνη>> που σύμφωνα με την παράδοση ήταν η πρώτη αγάπη του θεού Απόλλωνα. Ο Οβίδιος στις "Μεταμορφώσεις"<sup>33</sup> γράφει:

"Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non 452  
fors ignera dedit, [...]  
Phoebus amat visaque cupit conubia Daphnes, 490  
quodque cupit [...]"

Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε ορισμένες λεπτομέρειες του μύθου, γιατί πιστεύουμε ότι σχετίζεται άμεσα και τους ατομικούς-ερωτικούς και με συλλογικούς-εθνικούς συμβολισμούς του κειμένου. Σύμφωνα λοιπόν με την παραλλαγή του μύθου, που παρουσιάζει ο Οβίδιος, η Δάφνη ήταν κόρη του Πηνειού ποταμού και ξακουσμένη για τη μεγάλη της ομορφιά. Δεν ήθελε να παντρευτεί και προτιμούσε να κυνηγάει στα δάση σαν την Άρτεμη. Μια μέρα όμως την είδε ο Απόλλωνας στην εσοχή, την ερωτεύτηκε και θέλησε να την κάνει δική του. Εκείνη, για να παραμείνει αγνή, άρχισε να τρέχει. Ο θεός όμως ήταν γρηγορότερος και τη στιγμή που άπλωνε τα χέρια του για να την πιάσει, εκείνη παρακάλεσε τον πατέρα της, τον Πηνειό, και αυτός τη μεταμόρφωσε σε δέντρο. Τα πόδια της έγιναν ρίζες, το σώμα της κορμός, τα χέρια της κλαδιά και τα μαλλιά της φύλλα. Ο θεός τότε αγκάλιασε το δέντρο και είπε: "Δε θέλησες να γίνεις γυναίκα μου, θα γίνεις όμως το δέντρο μου! Από δω και πέρα θα στεφανώνω με τους κλώνους σου τα μαλλιά μου, τη λύρα μου, τη φαρέτρα μου". Και από τότε η Δάφνη έγινε το ιερό φυτό του Απόλλωνα. Αυτό περίπου αναφέρει ο Οβίδιος στις <<Μεταμορφώσεις>><sup>34</sup> του. Η μυθολογική προέλευση του ονόματος και η συσχέτισή του με το ερωτικό πάθος του Απόλλωνα αποκαλύπτει και τη λανθάνουσα αυτοαναφορικότητα των στίχων. Από

---

<sup>33</sup> Οβίδιου, *Μεταμορφώσεις*. Ovid, *Metamorphoses*, Book I, Harvard University Press, p. 35.

<sup>34</sup> Οβίδιου, *Μεταμορφώσεις*. ό. π., σελ. 40:

Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite  
dextra  
sentit adhuc trepidare novo sub coetice pectus  
complexusque suis ramos ut membra lacertis 555  
oscula dat ligno ; refugit tamen oscyla lignum.  
cui deus "at, quoniam coniunx mea non potes esse,  
arbor eris certe" dixit "mea ! semper habebunt  
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae ;  
tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum 560  
vox canet et visent longas Capitolia pompas; "

τα νεότερα λογοτεχνικά κείμενα που μνημονεύουν το όνομα και το εντάσσουν στο ίδιο ερωτικό περιβάλλον είναι το θεατρικό κείμενο "Φορτουνάτος" του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, κείμενο του δέκατου έβδομου αιώνα από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Στο πρώτο ιντερμέδιο ο ποιητής γράφει:

"Όπου ή αγάπη κατοικᾶ σμιμένη μέ τά κάλλη,  
ἄλλη ὁμορφιά δέ βρίσκεται σάν τούτη ἔτσι μεγάλη.  
Κι ἐσύ, Ἄπόλλωνα θεέ, τό ξεύρεις στες ἔξοδές σου,  
δντεν ή Δάφνη ή κορασιά τό νοῦν ἐσήκωσέ σου,  
καί τσ' Ἄφροδίτης τό ζιμιό, ὀγιά νά σοῦ βοηθήση  
ὥσά θεά τῆς ἐρωτιᾶς καί πόθου, εἶχες γλακῆσει."<sup>35</sup>

Το ποιητικό υποκείμενο υπάρχει μέσα στο ποίημα και άλλοτε παρουσιάζεται με την πρωτοπρόσωπη γραφή (ὁ πατέρας μου, καί ξέρω κάποιον-νά τόν ξέρω ἄραγε;-) και άλλοτε κρύβεται πίσω από το ανώνυμο υποκείμενο που δηλώνει η τριτοπρόσωπη γραφή: "στή μνήμη του νά ξαναφέρη τή δαφνοπούλα πάλε / πηγαίνει - σά βραδυάξη - νά πιῆ ἓνα κατοσταράκι στό / μπακάλικο / τοῦ Καχριμάνη στοῦ Ψυρρή / (ἐκεῖ πού παλαιότερα ἐσύχναϊ; ὁ Παπαδιαμάντης)"<sup>36</sup>. Η μετατόπιση της δράσης από την Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη στο χώρο της Αθήνας υπακούει στις συγκεκριμένες δομικές και νοηματικές ανάγκες της αφήγησης. Η μετατόπιση αυτή δε σχετίζεται μόνο με τις μεταβολές της ιστορικής και πολιτισμικής υπόστασης του Ελληνισμού και την ανάδειξη της Αθήνας σε επίσημο κέντρο του, αλλά και με την προσωπική πορεία του ποιητή, τις εμπειρίες και τη διαμόρφωσή του στο αντίστοιχο περιβάλλον.

Στους τελευταίους στίχους ο ποιητής οικειοποιούμενος τις συνήθειες του Παπαδιαμάντη, επιζητεί την ταύτιση με τον κοσμοκαλόγερο της νεότερης πεζογραφίας μας, οπότε δίνει στη σύνθεση και αισθητικό στίγμα, εντάσσοντάς το στον κύκλο των προσωπικών βιωμάτων: "κάποτε -μά χαμηλόφωνα- τραγουδάει τό μεράκι του / καί διακριτικά στό ὄργανό του / τόν συνοδεύει / ὁ Μικρασιάτης μέ τό μπουζούκι / (πάλι τοῦ Παπαδιαμάντη)". Η αναφορά στη μουσική, που κάλλιστα θα μπορούσε να αποτελεί μετωνυμία της τέχνης, γίνεται στα πλαίσια μιας ευρύτερης αντίληψης για την παράδοση και την ελληνικότητα, εφόσον ο ονοματικός προσδιορισμός (Μικρασιάτης) σε ένα πρώτο επίπεδο αποτελεί μια συγκεκριμένη πολιτισμική και εθνολογική αναφορά, σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως σχετίζεται με την τέχνη του λόγου που υπηρετεί ο Εγγονόπουλος, υπηρετούσε ο Παπαδιαμάντης

<sup>35</sup> Μάρκος Αντώνιος Φόσκολος, *Φορτουνάτος*, *Ιντερμ. α΄*, στ. 139-144, κριτ. έκδ. Alfred Vincent, Ηράκλειο Κρήτης, 1980.

<sup>36</sup> Βλέπε: Γιάννη Καιροφύλα, *Η ιστορία της σινουκιάς του Ψυρρή*, Φιλιππότης, σελ. 61-78.

αλλά υπηρετούσε και ο ανώνυμος ή επώνυμος ραψωδός, ο πρόγονος και ο γενάρχης της ελληνικής ποίησης.

Η εκκρεμότητα, που μένει, αφορά την αποκωδικοποίηση του τίτλου (Η Βυκάνη). Στην ερμηνευτική μας πρόταση εντάσσεται και η πεποιθήση ότι σε πολλά ποιήματα του Εγγονοπούλου παρατηρείται νοηματική συνάφεια ανάμεσα στον τίτλο και το ποιητικό σώμα, όπως επίσης και η <<παρακειμενική>> σχέση του με άλλα κείμενα. Η λέξη "Βυκάνη" αποτελεί λόγια λέξη, μετονομασία του κοινώς ονομαζόμενου "βούκινου" ή της σάλπιγγας, του πνευστού μουσικού οργάνου. Από τα λιγοστά κείμενα που είναι καταχωρημένη η λέξη ξεχωρίζουμε την τραγωδία "Ροδολίνος" του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου, κείμενο του δέκατου έβδομου αιώνα από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Επιλέγουμε το απόσπασμα:

"Χαρά γή πρίκα δντε κιανείς πολλά περίσσα πιάνει,  
στό στήθος του άναστεναγμοί φυσοῦσι ώσά β υ κ ά ν η,  
κι άντίδικους είς τό κορμί γεννούσινε τσ' άνέμους  
καί τήν καρδιά βαραίνουσι καί δίδου τση πολέμους."<sup>37</sup>

Μπορεί οι στίχοι να μην έχουν τεκμήρια άμμεσης διακειμενικότητας, ωστόσο η παροιμιακή αναφορά (ώσά βυκάνη) που ερμηνευτικά αντιστοιχεί στο παράπονο ή το μεράκι του ήρωα του Εγγονόπουλου, αποτελεί μια έμμεση αλλά ουσιαστική ένδειξη συσχέτισης των δυο ποιητικών κειμένων.

Γενικεύοντας το συμβολισμό παρατηρούμε ότι το μοτίβο της <<σάλπιγγας>>, που συνδυάζεται μάλιστα με τη μέρα της έσχατης κρίσης, είναι από τα πιο διαδεδομένα της λογοτεχνικής μας παράδοσης. Απαντάται στο Σολωμό:

1. Τά κόκαλα έβαρέθηκαν  
Στό μνήμα καρτερώντας  
Καί τρίζουνε άκατάπανστα  
Τήν Κρίση άναζητώντας·  
Ξύπνα, άδελφή! τή Σάλπιγγα  
Τήν ύστερη άγρικῶ.  
(Είς Μοναχήν)<sup>38</sup>

2. Βλέπεις τούτους τούς τάφους; Καμιά μέρα

<sup>37</sup> Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου, *Ροδολίνος*, Πράξις δευτέρα, στ. 131-134., πρόλ. Στυλιανός Αλεξίου, Στιγμή, Αθήνα 1987.

<sup>38</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος, *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1993, σελ. 148.

Ἐδῶ μέσα καί σύ θέ νά κοιμᾶσαι,  
Ἐως ὅπου ἀπό ωηλά θέλει βουῖση  
Ἡ σάλπιγγα ἢ στερνή νά σέ ξυπνήση.  
(Το παράπονο της Μαρίας)<sup>39</sup>

3. "Γιατί τά σώματα τῶν ἄλλων "τριῶν" ἠσυχάσανε στό μνήμα τους,  
ἀπό τά ὅποια θά πεταχτοῦν ὅταν βαρέσει ἡ Σάλπιγγα".  
(Ἡ Γυναίκα της Ζάκυνθος)<sup>40</sup>

Ἡ παρουσία των δύο μουσικῶν οργάνων (βυκάνη, μπουζούκι) στο ποίημα του Εγγονόπουλου προσδιορίζει το ψυχικό επίπεδο σημασίας. Με τη βυκάνη ο ἥρωας μεταφορικά εξωτερικεύει και εκτονώνει το εσωτερικό του πάθος· με το μπουζούκι εκφράζει τον πόνο και το παράπονό του. Το μπουζούκι ἄλλωστε στους νεότερους χρόνους υπήρξε μουσικό ὄργανο με το οποίο εκφράστηκε με τον καλύτερο τρόπο ο λαϊκός πόνος και καημός.

---

<sup>39</sup> Διονυσίου Σολωμού, *ὁ. π.*, σελ. 160.

<sup>40</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Ἡ Γυναίκα της Ζάκυνθος*, επιμ. Λίνος Πολίτης, Ἴκαρος, Αθήνα 1998, (α' ἐκδ. 1944), κεφ. 7, 18 - 19, σελ. 58..

## 1.2. Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Ο Εγγονόπουλος με τον ποιητικό του λόγο παρεμβαίνει κριτικά στη σύγχρονη πραγματικότητα και σχολιάζει τους παράγοντες εκείνους που διαμορφώνουν την ιστορική εμπειρία. Το παρόν αποτελεί ένα ευρύτατο πεδίο παρέμβασης του ποιητή, δεκτικό λόγω των ιδιαιτεροτήτων του (πολιτικών, κοινωνικών, εθνικών) των κριτικών δυνατοτήτων του ποιητικού του λόγου. Η συγχρονική προσέγγιση της ιστορίας, μέσα από την υπερρεαλιστική οπτική του Εγγονόπουλου, έχει στόχο να ασκήσει κριτική στα γεγονότα αλλά και να μετατρέψει την εμπειρία σε ποιητική πράξη. Καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία αυτή έπαιξε η δυνατότητα αναπαραγωγής και ποιητικής απόδοσης της ιστορικής εμπειρίας από τον ποιητή. Η ποίησή του δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πολιτική ή στρατευμένη με την ανστηρή σημασία του όρου. Εμπεριέχει όμως στο σύνολό της και ψήγματα πολιτικού λόγου μέσω του οποίου ο ποιητής διαμορφώνει μια προσωπική πολιτική ηθική. Στην ενότητα αυτή θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε ότι ο υπερρεαλιστής Εγγονόπουλος δεν παρέμεινε αμέτοχος στο ιστορικό και κοινωνικό γίγνεσθαι αλλά άρθρωσε λόγο ποιητικό με προθέσεις πολιτικής ή κοινωνικής κριτικής.

Ο ποιητής χρησιμοποιεί την αλληγορία για να εκφράσει τις απόψεις του ή να διατυπώσει κρυπτικά τον πολιτικό του λόγο. Στο πλαίσιο της κριτικής παρέμβασης του υποκειμένου στην ιστορική πραγματικότητα εντάσσεται το ποίημα "Δέκα και τέσσερα θέματα για τη ζωγραφική"<sup>41</sup> από την "Επιστροφή των πουλιών". Ο τίτλος του ποιήματος συνδέεται <<παρακειμενικά>><sup>42</sup> με το κείμενο "Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης" του Διονυσίου του εκ Φουρνά, κείμενο που ο Εγγονόπουλος είχε μελετήσει συστηματικά κατά τη διάρκεια της μαθητείας του στη βυζαντινή τέχνη. Η ενσωμάτωση όμως του παλιού κειμένου εντοπίζεται περισσότερο σε επόπεδο μορφής και λιγότερο σε επίπεδο περιεχομένου. Το ποίημα του Εγγονόπουλου είναι κείμενο πολυεπίπεδο, ερμηνευτικά προσεγγίσιμο με τους κανόνες της γλωσσικής, αισθητικής και ιστορικής ανάλυσης. Ο αφιερωματικός υπότιτλος "εις Ραϋμόνδον Ρουσσέλ", με αναφορά στο όνομα του Γάλλου συγγραφέα, σχετίζεται με την υπερρεαλιστική ταυτότητα του κειμένου διευρύνει την <<παρακειμενική>> εξάρτηση του ποιήματος, αφού ο Ρουσσέλ (1877-1933), με το ιδιότυπο έργο του, καταγράφεται άτυπα ως ένας από τους προδρόμους του υπερρεαλισμού. Στο αφιερωματικό "ποιο" μπορούμε να διακρίνουμε και

<sup>41</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 101.

<sup>42</sup> Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδ. Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909.

προθέσεις αυτοαναφοράς, γιατί η ποιητική δικαίωση του Ρουσσέλ, όπως και του Εγγονόπουλου, ήλθε αρκετά καθυστερημένα, αφού το έργο του αγνοήθηκε από τους συγχρόνους του.

Αρχικά πρέπει να επισημάνουμε τη διακειμενική σε επίπεδο μορφής συσχέτιση του κειμένου του Εγγονόπουλου με το κείμενο του εκ Φουρνά. Το ποίημα παραπέμπει μορφολογικά στην "Ερμηνεία", αφού παρουσιάζει την ίδια δομική συγκρότηση με αριθμημένη τη διάταξη των στροφικών ενότητων. Σε επίπεδο διακειμενικής διεργασίας το κείμενο του Εγγονόπουλου υφίσταται τη διαδικασία του <<εγκιβωτισμού>> ή της <<ενσωμάτωσης>><sup>43</sup>, σύμφωνα με την οποία η επικοινωνία του με το κείμενο του Διονυσίου γίνεται πρώτα σε επίπεδο μορφής και με τη χρήση <<μετωνυμικών ισοτοπιών>>. Ο Εγγονόπουλος παραθέτει στροφικές ενότητες, θεματικά αυτόνομες, όπως και το κείμενο του Διονυσίου. Η διαφοροποίηση των κειμένων συνίσταται περισσότερο σε θεματικό και λιγότερο σε μορφολογικό επίπεδο. Ο Διονύσιος εστιάζει το ενδιαφέρον του αυστηρά στο πλαίσιο της διδασκαλίας της ζωγραφικής τέχνης, ενώ ο Εγγονόπουλος διευρύνει τις θεματικές του στοχεύσεις και πέρα από τις άμεσες αναφορές στην ποιητική ή ζωγραφική τέχνη επιχειρεί έναν κριτικό σχολιασμό της ιστορικής πραγματικότητας της εποχής του. Οι λεκτικές μονάδες με τη νοηματική τους συνάφεια, που συγκροτούν τον αφηγηματικό ιστό του κειμένου, παραπέμπουν στο αισθητικό περίγραμμα της γραφής της "Ερμηνείας". Ο Εγγονόπουλος αναπαράγει το μοτίβο της αφηγηματικής τεχνικής του Διονυσίου και συνθέτει σε δεκατέσσερις ενότητες τη δική του ζωγραφική <<θεωρία>> επικεντρώνοντας την προσοχή του σε θέματα <<κοσμικά>>, κυρίως, που φανερώνουν όμως και σε ένα βαθμό τις προθέσεις του ποιητή, την παραγωγή, δηλαδή, ποιητικού κειμένου και όχι θεωρητικής <<περί ζωγραφικής>> πραγματείας.

Η διακειμενικότητα μεταξύ των δύο κειμένων εντοπίζεται και σε επίπεδο λεκτικής συνάφειας. Συγκεκριμένα το λέξημα <<τρεις άνθρωποι>> με το οποίο αρχίζουν οι δώδεκα από τις δεκατέσσερις στροφικές ενότητες αποτελεί λεκτικό σημαίνον που παραπέμπει σε εικαστικό μοτίβο της βυζαντινής ζωγραφικής και το οποίο συναντάται στον εκ Φουρνά. Γράφει ο Εγγονόπουλος:

"1. "Τρεις άνθρωποι. Οί δύο κάθονται. 'Ο τρίτος όρθός, μέ τ' ώραϊο του βλέμμα νά πλανιέται στό άπειρον..."

2. Τρεις άνθρωποι. Οί δύο όρθοί. 'Ο τρίτος καθήμενος είς τό μέσον τοῦ πολυτελοῦς δωματίου επί άρχαίου μαρμαρίνο κιονοκράνου, δωρικοῦ ρυθμοῦ..."

<sup>43</sup> Laurent Jenny, *Η στρατηγική της μορφής*, ό. π., σελ. 91-92.

4. Τρεῖς ἄνθρωποι καθήμενοι".  
(Δέκα και τέσσερα θέματα για ζωγραφική)<sup>44</sup>

Στο κείμενο του Διονυσίου υπάρχουν ενότητες που παραπέμπουν στο ίδιο λεκτικό και εικονιστικό περιβάλλον.:

"30. Σπίτια καί τρεῖς ἄγγελοι καθήμενοι εἰς τράπεζαν...

31. Νέφη καί ἐπάνω αὐτῶν τρεῖς ἄγγελοι βλέποντες κάτω ἐκ τῶν νεφελῶν κατερχομένη φλόξ...

44. Ὁ Ἰακώβ καθήμενος ἐπάνω εἰς τήν κλίνην καί ἔμπροσθεν αὐτοῦ ὁ μέν Μανασσῆς ἐκ δεξιῶν, ὁ δέ Ἐφραΐμ ἐξ ἀριστερῶν ὁ δέ Ἰακώβ ἔχων τὰς χεῖράς του ἐπί τὰς κεφαλὰς αὐτῶν σταυροειδῶς, τήν μέν δεξιάν εἰς τόν Ἐφραΐμ, τήν δέ ἀριστεράν εἰς τόν Μανασσῆ, καί ὁ Ἰωσήφ ὄπισθεν τῶν υἱῶν του θαυμάζων"

(Γεν. μη', 11 - 12).

(Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης)<sup>45</sup>

Σχόλιο πάνω στην ιστορία και τους πρωταγωνιστές της αποτελούν οι στροφικές ενότητες αριθμ. 6, 8 και 9 του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Τις παραθέτουμε επιχειρώντας ταυτόχρονα και τις αναγκαίες ερμηνευτικές αναγωγές:

"6. Τρεῖς ἄνθρωποι. Οἱ δύο ἀνταλλάσσουν, ὄρθιοι, χαιρετισμόν, εἰς τήν στάσιν <<Οἱ δύο φίλοι>>. Ὁ τρίτος εἶναι ἐνεδεδυμένος στρατιωτικά.

8. Τρεῖς ἄνθρωποι ἔπιπτοι ἐντός δωματίου. Ἐνδυμα σκοτεινό περιπάτου, περνεστήρες, μαστίγιον, περικεφαλαία.

9. Τρεῖς ἄνθρωποι σιωπηλοί ἐξετάζοντες σφαῖραν ὑδρογείου. Πλησίον αὐτῶν τράπεζα, καί ἐπ' αὐτῆς σφύρα, δρέπανον, βιβλίον ἀνοικτόν, πτυχίς, καί ἄλλα ἐλευθεροτεκτονικά σύμβολα. Ἐπιγραφή μέ τήν λέξιν <<Περιηγηταί>>".

Ἡ σημειολογική προσέγγιση σε συνδυασμό με τις δυνατότητες της διακειμενικής ερμηνείας μπορεί να αποκαλύψει ὄλο το φάσμα των νοηματικών δηλώσεων και συνδηλώσεων που υποκρύπτονται στα ὅρια του υπερρεαλιστικού κειμένου. Οἱ κυρίαρχες ιστοπίες και οἱ ἀντίστοιχοι κώδικες ἀποκαλύπτουν το

<sup>44</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 101.

<sup>45</sup> Διονυσίου του εκ Φουρνά, μέρος δεύτερον, ὁ. π., σελ. 51-54.

πλέγμα των δεσποζουσών και χαρακτηριστικών δομών σημασίας του. Η παραδειγματική συνάφεια των όρων:

ένδεδυμένος στρατιωτικά

ἔφιπποι

περηνιστήρες, μαστίγιον, περικεφαλαία

σφαίραν ὑδρόγειον

ἐλευθεροτεκτονικά σύμβολα

σφύρα, δρέπανον

<<Περιγηταί>>

οδηγεί στην ανάδειξη της ιστοπίας της ιστορίας ως κυρίαρχης ιστοπίας του κειμένου. Η συνάφεια αυτή δημιουργεί περισσότερο πολιτικούς παρά θρησκευτικούς συνειρμούς, οπότε και το κείμενο του Εγγονόπουλου μοιάζει να απομακρύνεται από το πνεύμα της <<Ερμηνείας>> του εκ Φουρνά, όχι μόνο στην παραστατική αλλά και στη σημασιολογική του στόχευση. Το εγχείρημα του Εγγονόπουλου εμπεριέχει την πρόθεση σχολιασμού της μεταπολεμικής πολιτικής πραγματικότητας με αφορμή ένα γεγονός σταθμό στη νεότερη ιστορία της ανθρωπότητας. Αναφερόμαστε στη διεθνή Διάσκεψη της Γιάλτας, (4-11 Φεβρουαρίου του 1945, Κριμαία), στην οποία πήραν μέρος οι νικητές του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, για να καθορίσουν τις τύχες του μεταπολεμικού κόσμου. Οι εφημερίδες της εποχής δημοσίευσαν την αναμνηστική φωτογραφία της Διάσκεψης (ιστορική πλέον), που παρουσιάζει τους τρεις ηγέτες καθισμένους από αριστερά προς τα δεξιά, τον Άγγλο πρωθυπουργό Γουίνστον Τσόρτσιλ, τον Αμερικανό πρόεδρο Φραγκλίνο Ρούζβελτ και το Σοβιετικό ηγέτη Ιωσήφ Στάλιν. Τα κοινά ταξήματα των ποιητικών όρων συγκροτούν μια παραδειγματική σειρά, μέσα από την οποία τεκμηριώνεται η πολιτική διάσταση της ποιητικής πρότασης:

σφαίραν ὑδρόγειον = οικουμενική διάσταση, παγκόσμιος χώρος, ανθρωπότητα

ἐλευθεροτεκτονικά σύμβολα = μυστικότητα, μυστική Διάσκεψη

σφύρα, δρέπανον = σύμβολα, σφυροδρέπανον, Σοβιετική Ένωση

<<Περιγηταί>> = Περί - ηγηταί, με ηγητική περισσότερο ισοδυναμία προς το τάξιμα <<Περί-ηγέτες>>, που αποδίδει ουσιαστικά το σημασιολογικό περίγραμμα ολόκληρης της στροφικής περιόδου.

Η ποιητική σύνθεση του Εγγονόπουλου επαναλαμβάνει στο εικονιστικό της πλαίσιο τις αρχές της εκ Φουρνά <<Ερμηνείας>> αλλά και τις υπερβαίνει στη σημασιολογική της στόχευση. Μπορεί εύκολα να χαρακτηριστεί ως κείμενο <<ζωγραφικό>>, εφόσον οι <<εικονιστικές>> του λεπτομέρειες παραπέμπουν



άμεσα στο περιεχόμενο της <<Ερμηνείας>>. Θα υποβαθμίζαμε όμως την ποιητική του λειτουργία, αν περιορίζαμε την ερμηνεία στην πρόταση της ζωγραφικής αναπαράστασης. Όσον αφορά την πολιτική διάσταση των συγκεκριμένων ενοτήτων, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός αλλά ανάγεται στις προθέσεις του υπερρεαλιστή Εγγονόπουλου να λειτουργεί ως πολιτικό υποκείμενο και να εκφράζει την πολιτική του βούληση μέσα από τις δυνατότητες σχολιασμού της πραγματικότητας που του πρόσφεραν η ζωγραφική του τέχνη και η ποιητική του δημιουργία.

Δεύτερη ισοτοπία και καθοριστική για τη σημασιολογική συγκρότηση του κειμένου είναι η ισοτοπία της θρησκευτικότητας. Δώδεκα από τις δεκατέσσερις στροφικές ενότητες αρχίζουν με τη στερεοτυπική έκφραση <<Τρεις άνθρωποι>>. Οι δύο που απομένουν σημασιολογικά παραπέμπουν στην Παναγία. Στην πρώτη παρουσιάζεται αρχετυπικά η μορφή της Παναγίας κοσμημένη με στοιχεία που προέρχονται από το εικονιστικό περιβάλλον της "Ερμηνείας" του εκ Φουρνά και φιλτράρονται μέσα από τον οριακό υπερρεαλισμό του Εγγονόπουλου. Παραθέτουμε την ενότητα:

"7. Τρεις γυναίκες, μεγάλης και σπανίας καλλονής, μέ κάτι / τό ύψηλό κι' ἔξαιρετικά εὐγενικό στό σύνολό τους, ντυμένες / μέ βαρείας ἔσθῆτας ζωηρῶν χρωμάτων. Οἱ δύο κάθονται ἐπί / χρυσοποικιλτων σκαμνιῶν, ἀκουμβοῦσαι τοὺς ὠραίους βρα- / χίονας ἐπί κίονων μαρμαρίνων, ἀρχαίκοῦ ρυθμοῦ. Ἡ τρίτη, / ὀρθή, φέρει βελούδινη ἔσθῆτα ζωηροῦ ἐρυθροῦ χρώματος, μέ / ἓνα μεγάλο φιόγκο, βαρυτίμου μεταξωτοῦ, πίσω στή μέση. Λέ- / γεται Μαρία".

(Δέκα και τέσσερα θέματα για ζωγραφική)<sup>46</sup>

Με το κριτήριο της διακειμενικότητας το κείμενο του Εγγονόπουλου συνδέεται και με ολόκληρη την αγιολογική γραμματεία που ιστορίζονται περιστατικά από τη ζωή της μπέρας του Χριστού, Μαρίας. Ο ποιητής <<λεξικοποιεί>><sup>47</sup> υπερρεαλιστικά το περιεχόμενο ενός διαδεδομένου στη βυζαντινή αγιογραφία εικονιστικού συστήματος. Ο Εγγονόπουλος ανάμεσα στα πρόσωπα που <<αναπαριστά>> ποιητικά, ξεχωρίζει της Παναγίας τόσο με την ὀρθια στάση και τη μεγαλοπρεπή ενδυμασία της όσο και με το όνομα που αναφέρει, το οποίο συμβολίζει και την αρχετυπική της οντότητα. Η ενότητα κατάγεται από το πέμπτο μέρος της <<Ερμηνείας>>, στο οποίο ο Διονύσιος περιγράφει τον τρόπο αγιογράφησης των Θεομητορικών εορτών. Χαρακτηριστική είναι η συγκρατημένη μεγαλοπρέπεια της περιγραφής, στοιχείο που παρατηρείται

<sup>46</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *ό. π.*, σελ. 107.

<sup>47</sup> Laurent Jenny, *Η στρατηγική της Μορφής*, *ό. π.*, σελ. 89-91.

χαρακτηριστικά και στο κείμενο του Εγγονόπουλου. Παραθέτουμε τα σχετικά αποσπάσματα από το κείμενο του εκ Φουρνά και συγκεκριμένα από την ενότητα : "Οί κδ' οἴκοι τῆς Θεοτόκου":

"12. α' ) <<Ἄγγελος πρωτοστάτης>>. Σπίτια καί ἡ Παναγία καθημένη εἰς σκαμνί, κλώθουσα μετάξι κόκκινον· καί ἐπάνωθεν οὐρανός, καί ἐξ αὐτοῦ ὁ ἄγγελος κατερχόμενος μετὰ νεφελῶν μέ τήν δεξιάν εὐλογεῖ αὐτήν, μέ τήν ἀριστεράν βαστάζει κλαδίον ἀνθισμένον.

δ' ) <<Δύναμις τοῦ ὑψίστου>>. Ἡ Παναγία καθημένη ἐπί θρόνου καί ἀπό τά δύο μέρη αὐτῆς δύο ἄγγελοι βαστάζοντες μανδήλι μεγάλο ὀπισθὲν τῆς ἀπὸ ἀνωθεν ἕως κάτω· καί ἐπάνωθεν αὐτῆς τό πνεῦμα τό ἅγιον κατερχόμενον μέ λάμπην πολλήν καί μέ νέφαλα πολλά.

στ' ) <<Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων>>. Σπίτια καί ἡ Παναγία ἔγκυος ἰσταμένη ἐκστατική, καί ὁ Ἰωσήφ ἔμπροσθὲν τῆς ἀκουμπίζων εἰς τήν ῥάβδον του ἀπλώνει τήν δεξιάν πρὸς τήν Παναγίαν, βλέπων αὐτήν μέ φοβερό σχῆμα"<sup>48</sup>.

Οἱ ἰσοτοπίες τῆς θρησκευτικότητας καί τῆς ἱστορίας ἀποτελοῦν δεσπόζουσες δομές σημασίας που ορίζουν τὰ νοηματικά τους πλαίσια μέσα ἀπὸ τὴν εὐδιάκριτη ἀμοιβαιότητα καί διαπλοκή των ἀντίστοιχων σημασιακῶν τους κωδίκων. Ἡ διακειμενικὴ λειτουργία ἀποτελεῖ σημεῖο ἐκκίνησης τῆς ποιητικῆς γραφῆς, χωρὶς ὅμως νὰ προκαθορίζει καί τὴ νοηματικὴ τῆς ἐμβέλεια. Τὸ κείμενο τοῦ Εγγονόπουλου ἔλκει τὴν καταγωγή του στὴν <<Ἑρμηνεία>> τοῦ εκ Φουρνά ἀλλὰ καὶ αὐτονομεῖται σημασιολογικά ἀπομακρυνόμενο ἀπὸ τὴν ἀγιογραφικὴ ταυτότητα τοῦ <<ὑπο-κειμένου>> του. Ποιητικά ἀποτελεῖ μιὰ αὐθύπαρκτη οντότητα, που διεκδικεῖ τὸ δικό της μερίδιο σημασίας, ἀπομακρυνόμενο σταδιακά ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ ἐπιρροή τῆς εκ Φουρνά "Ἑρμηνείας". Ἡ ἀμοιβαιότητα καί διαπλοκή των σημασιακῶν κωδίκων, ὅπως ἐπίσης καί ἡ νοηματικὴ αὐτονόμηση τοῦ κειμένου τοῦ Εγγονόπουλου φαίνονται χαρακτηριστικά στὴν ἀκόλουθη στροφικὴ ἐνότητα:

<sup>48</sup> Διονυσίου τοῦ εκ Φουρνά, ὁ. π., ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟΝ, ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΗ, ΠΩΣ ΙΣΤΟΡΙΖΟΝΤΑΙ ΑΙ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΑΙ ΕΟΡΤΑΙ, σελ. 147-148.

"10. Κήπος, καί εἰς τό μέσον ἀνάκτορον, καί πίδαξ μέ κυ- / παρίσους ἐκατέρωθεν, καί ὠρολόγιον<sup>49</sup>. Καί ὁ ἅγιος Νικό- / λαος, ἐνδεδυμένος φελόνιον, εἰς τήν στάσιν τῆς Λειτουργίας, / κρατεῖ ἐξ ἀριστερῶν Εὐαγγέλιον καί ἐκ δεξιῶν χάρταν καί / λέγει:<<τῶν ἀνθρώπων τῆς Ἐκκλησίας περιϋπτάμενος...>>. Ὅπι- / σθεν δέ αὐτοῦ πλήθος στρατιωτῶν, καί ἐν τῷ μέσῳ αὐτῶν ὁ / ἅγιος Γεώργιος, νέος ἀγένειος, καί οἱ ἅγιοι Δημήτριος, νέος / σγουρομάλλης, καί Βάρβαρος, φέρων ἀλυσίδας. Εἰς τό ἀρι- / στερόν τῆς εἰκόνος πλοῖον κινδυνεύον, εἰς τό δεξιόν πλοῖον / ταξιδεῦον".

(Δέκα καί τέσσερα θέματα γιά ζωγραφική)<sup>50</sup>

Αντίστοιχη εἰκόνα με ἐπιμέρους ομοιότητες ἀλλά καί διαφορές κυρίως στήν παρουσία τῶν προσώπων, περιγράφει καί ὁ Διονύσιος στήν <<Ερμηνεία>> του. Στό Τρίτο Μέρος, στό πῶς ἱστορίζονται ζωγραφικά τά <<Πάθη τοῦ Χριστοῦ>>, υπάρχουν οἱ ἐνότητες:

"80. Κήπος μέ δένδρα καί ὁ Χριστός εἰς τό μέσον γονα-  
τιστός, ἔχων τās χεῖρας καί τά ὄμματα ἄνω καί ἀπό τό πρόσωπόν  
του πίπτουσαι ὡσάν σταλαγματῖαι αἷμα εἰς τήν γῆν· καί ἐπάνω-  
θέν του ἄγγελος μέ φῶς, ἔχων ἀπλωμένα τά χέρια πρὸς αὐτόν·  
καί ὀλίγον ὀπισθεν τοῦ Χριστοῦ ὁ Πέτρος καί ὁ Ἰάκωβος καί Ἰωάν-  
νης κοιμώμενοι (...)"

81. Κήπος καί ἐν μέσῳ ὁ Ἰούδας ἀγκαλιζόμενος τόν  
Χριστόν καί ἀσπαζόμενος αὐτόν (...).

(Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, σελ. 104)<sup>51</sup>

Συνηθισμένο ἐπίσης θέμα στίς αἰγιογραφῆσεις ἦταν τά θαύματα τῶν ἐπισήμων αγίων. Ὁ Διονύσιος ἀφιερώνει τήν τρίτη ἐνότητα τοῦ Τρίτου Μέρους τῆς <<Ερμηνείας>> του στό πῶς ἱστορίζονται τά θαύματα τῶν αγίων αὐτῶν. Στό περιεχόμενό τῆς γίνεται ἀναφορά στα θαύματα τοῦ αγίου Νικολάου, τοῦ αγίου Γεωργίου καί στα θαύματα τοῦ αγίου Δημητρίου, πρόσωπα που κυριαρχοῦν καί στήν ποιητική παράσταση τοῦ Νίκου Εγγονόπουλου. Πρῶτα θά παρατηρήσουμε ὅτι ἡ παρουσία τοῦ Αγίου Νικολάου στό στίχο ἀποτελεῖ ἄλλη μία ἐκδοχή

<sup>49</sup> Το <<ὠρολόγιον>> ἀποτελεῖ μεταφυσικό σύμβολο στόν πίνακα τοῦ De Chirico, "Το Αἶνιγμα τῆς ὥρας". (Νίκη Λοιζίδη, σελ. 85). Το ἴδιο σύμβολο χρησιμοποιεῖ καί ὁ Εγγονόπουλος στό ποίημα "ΥΠΟΔΕΙΓΜΑ ΠΤΗΣΕΩΣ" (Ε. Π. σελ. 101): "μά γυναῖκα ξεγυμνῶνεται // σταματᾷ τά ρολόγια // βᾶφει μεταφυσικά τῆ λευκανοθήκη τοῦ ὠραίου πυγμάχου...".

<sup>50</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, ὁ. π., σελ. 102.

<sup>51</sup> Διονυσιου ἐκ Φουρνά, ὁ. π., σελ. 104.

αυτοαναφοράς λόγω της συνωνυμίας του ποιητή. Το επίθετο <<αγένειος>><sup>52</sup> που συνοδεύει τον άγιο Γεώργιο, όπως και άλλα παράγωγά του, σύνθετα κυρίως επίθετα, (στρογγυλογένης, μακρυγένης, αρχιγένης, οξυγένης, διχαλογένης κ. α.) έχουν ομηρική καταγωγή, αλλά απαντώνται συχνά στην <<Ερμηνεία>> του Διονυσίου. Αναφέρουμε ενδεικτικά από την ενότητα "Οἱ ἅγιοι μάρτυρες καί τά σχήματα αὐτῶν":

"18. Ὁ ἅγιος Γεώργιος νέος ἀγένειος. Ἰουλίου κγ'.

Ὁ ἅγιος Δημήτριος νέος μουστακίζων. Ὀκτ. κοτ'.

Ὁ Προκόπιος νέος ἀγένειος. Ἰουλίου η'.

(...)

Ὁ Μερκούριος νέος ἀρχιγένης. Νοεμβρίου κε'.

Ὁ Ἀρέθας γέρον οξυγένης. Ὀκτ. κδ'.

(Ερμηνεία..., σελ. 157)

Ο τρίτος άγιος και μάρτυρας που αναφέρει ο Εγγονόπουλος είναι ο άγιος Βάρβαρος. Στο κείμενο το όνομα του Αγίου συνοδεύεται από τη χαρακτηριστική έκφραση <<φέρων άλυσίδα>><sup>53</sup>. Από τα αγιολογικά κείμενα<sup>54</sup> που αναφέρονται στο όνομα του αγίου Βαρβάρου, εκείνο που κάνει μνεία της μαρτυρικής δοκιμασίας του αγίου, την οποία υπαινίσσεται και ο Εγγονόπουλος, είναι το κείμενο του Κωνσταντίνου Ακροπολίτου "Λόγος εἰς τόν ἅγιον Βάρβαρον"<sup>55</sup>. Παραθέτουμε το σχετικό απόσπασμα:

<sup>52</sup> Βλέπε και : *Ερωτόκριτος*, κεφ. Β', στιχ. 159: "Δημοφάνης ἐκράζετο τ' ἀγένειο παλικάρι...".

<sup>53</sup> "Φέρων βαρυάτους κλοιούς περί τούς πόδας καί τάς χείρας καί τόν τράχηλον ἐπί τρία ἔτη ἀσκούμενος δέσμιος ἐπλανᾶτο ἐπί τῶν ὄρεων, μέχρις οὗ κνηγοί ἐκ Νικοπόλεως, ἐκλαβόντες αὐτόν ὡς θηρίον, πλήττον πληγὴν καιρίαν κατὰ τῆς πλευρᾶς". Διον. Α. Ζακυθινού, *Άγιος Βάρβαρος*, Εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου, Αθήναι 1960, σελ. 444-445.

<sup>54</sup> "Υπό τό ὄνομα τοῦ ἁγίου Βαρβάρου φέρονται τέσσερα ἀγιολογικά κείμενα: τό <<Μαρτύριον τοῦ ἁγίου πανενδόξου μάρτυρος τοῦ Χριστοῦ Βαρβάρου>>, ὁ <<Λόγος εἰς τόν ἅγιον Βάρβαρον>> τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Ἀκροπολίτου, ὁ ἐν τῇ Βουλγαρικῇ γλώσσῃ διασωθεῖς βίος ὑπό Κυπριανοῦ καί τό <<Συναξάριον>>, τό συνταχθέν κατὰ πληροφορίας καί ἀφηγήσεως τοῦ πανοσιωτάτου καί λογιωτάτου κυρίου Ματθαίου, ἡγουμένου τῆς μονῆς τοῦ ἁγίου ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου, τῆς καλουμένης τῆς Πόρτας". Διον. Ἀ. Ζακυθινού, ὁ. π., σελ.438.

<sup>55</sup> Κωνσταντίνου Ακροπολίτου, "Λόγος εἰς τόν ἅγιον Βάρβαρον", *Ανάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας ἢ Συλλογή Ανεκδότων καί σπανίων ἑλληνικῶν συγγραφῶν περί τῶν κατὰ τήν Ἐφάν ὀρθοδόξων ἐκκλησιῶν καί μάλιστα τῆς τῶν Παλαιστινῶν, συλλεγέντα μὲν καί ἐκιδιδόμενα ὑπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως*, 1891, CYLTURE ET CIVILISATION 115, AVENUE GABRIEL LEBON, BRUXELLES, 1963, σελ. 414-415.

8."...Ἄλλ' ἦν οὕτω δέσμιος ἐν Χριστῷ ὁ νέος τοῦ Χριστοῦ μαθητής καί προσφάτως μέν τούτω μαθητευθείς, πάνυ δ' εὐθύμως τούς πειρασμούς κατ' ἐκείνους δὴ τούς πρώτως ἀκολουθήσαντας ὑποστῆναι προθυμηθείς, θερμῇ τε προθέσει καί ζήλῳ περικαεῖ τήν σάρκα τῷ πνεύματι δουλαγωγθῆσαι προθέμενος· καί ἦν οὐκ ἐπ' ὀλίγων τριῶν δέ δλων ἐτῶν δέ σ μ ι ο ς τοῖς ὄρεσιν ἐναλλόμενος, ταῖς ὥραις ἐκκείμενος καί τῶν ἐν ἑκατέροις ἀνιαρῶν ἐμφορούμενος [...] κτήνους δίκην βαδίζων ἢ ἔρπων εἰπεῖν ἀληθέστερον, κτήνος ὥσπερ μεταλαμβάνων τροφῆς (αἱ παρευρισκόμεναι αὕτη βοτάναι) καί παραγευόμενος ὕδατος ἥνικα ποτέ αὐτομάτως περιτύχοι καί παρωδικῶς λάψειεν".

Ο Μπελεζίνης<sup>56</sup> επισημαίνει ότι οι εικονογραφικές λεπτομέρειες που παρατηρούνται στο κείμενο του Εγγονόπουλου, προέρχονται από το αυστηρῶς ορθόδοξο δίτομο ἔργο του Κόντογλου "Ἐκφρασις τῆς ζωγραφικῆς τέχνης". Στο κείμενο του Κόντογλου παριστάνεται ὁ Ἅγιος Βάρβαρος νὰ φέρει αλυσίδες, κάτι που παραλείπεται στήν <<Ερμηνεία>> τοῦ Διονυσίου. Ἡ θρησκευτικὴ διάσταση τῆς εἰκόνας στο κείμενο τοῦ Εγγονόπουλου υποχωρεῖ μπροστά στήν ιστορική, ὄχι μόνο με τὴν παρουσία δυο στρατιωτικῶν αγίων (Γεώργιος, Δημήτριος) ἀλλὰ καὶ τὸν πολιτικὸ ὑπαινιγμὸ που υποκρύπτει ἡ τελευταία στιχικὴ πρόταση τῆς ἐνότητας: "Εἰς τὸ ἀριστερόν τῆς εἰκόνης πλοῖον κινδυνεῦον, εἰς τὸ δεξιὸν πλοῖον ταξιδεῦον". Ἡ ἀναφορὰ αὐτὴ προσανατολίζει τὴν ἐρευνα σὲ ἐξωκειμενικά συμφραζόμενα. Ἀν δεχτοῦμε ὁμῶς ὡς ἐγκυρο τὸν ἀλληγορικὸ συμβολισμό τῶν στίχων, τότε διακειμενικά ὀδηγοῦμαστε στα σωζόμενα ἀποσπάσματα τῆς ποίησης τοῦ ἀρχαίου Ἑλλήνα λυρικοῦ Ἀλκαίου καὶ συγκεκριμένα στα κείμενα ἐκεῖνα που ὁ ποιητὴς συμβολίζει τὴν πόλη με πλοῖο καὶ τοὺς πολίτες με τοὺς ἐπιβάτες τοῦ που βρίσκονται σὲ ἔσχατο κίνδυνο. Παραθέτουμε χαρακτηριστικὸ ἀπόσπασμα:

"ἄσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν,  
τό μέν γάρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,  
τό δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὄν τό μέσσοσιν  
νᾶϊ φορήμεθα σὺν μελαίνοι  
χείμωνι μόχθεντες μεγάλων μάλα·  
πέρ μέν γάρ ἀντλος ἰστοπέδαν ἔχει,  
λαῖφος δέ πᾶν ζάδηλον ἦδη,  
καὶ λάκιδες μεγάλαι κάτ' αὐτο,  
χόλαισι δ' ἄγκονναι, τά δ' ὀήϊα

<sup>56</sup> Περιοδ. Χάρτης, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988.

τοι πόδες ἀμφοτέροι μένοισιν  
ἐν βιβλίδεσσι: ....."<sup>57</sup>

Ο Εγγονόπουλος ζει την ιστορία ή καλύτερα διαισθάνεται την εξέλιξή της. Ο ποιητής τοποθετείται στα γεγονότα και οι στίχοι του συμβολοποιούν τις κυρίαρχες πτυχές τους. Το 1946, χρονιά που δημοσιεύεται το ποίημα, αρχίζει η πιο δύσκολη περίοδος της νεότερης ελληνικής ιστορίας, η περίοδος του εμφυλίου πολέμου, που θα διαρκέσει μέχρι το 1949 και θα συσσωρεύσει πολλά δεινά στον τόπο μας. Σε αυτά τα πλαίσια τα πρόσωπα που μνημονεύει ο Εγγονόπουλος (άγιος Νικόλαος, άγιος Δημήτριος, άγιος Γεώργιος, άγιος Βάρβαρος), όπως επίσης και η θέση των πλοίων στην περιγραφόμενη εικόνα (αριστερόν, δεξιόν) αποκτούν τους δικούς τους συμβολισμούς και το κείμενο προσλαμβάνει χρησμικές διαστάσεις. Ίσως να μην είναι τυχαία και η αναφορά των αγίων Δημητρίου και Γεωργίου, που είναι στρατιωτικοί άγιοι. Πάντως το μοτίβο της θάλασσας με πλοιάρια και την παρουσία του Χριστού ή του αγίου Νικολάου είναι προσφιλέσ στη μεταβυζαντινή αιογραφική παράδοση. Αποτελεί μάλιστα θέμα που προτείνει και ο Διονύσιος στην Ερμηνεία του:

"δ') Ὁ ἅγιος ἀνιστῶν τὸν ναύτην ἐν τῷ πλοίῳ. - Θάλασσα καί ἐν αὐτῇ καρᾶβι καί ὁ ἅγιος προσευχόμενος μέσον, καί εἷς νεκρός ναύτης ἔμπροσθέν του κείμενος ὕπτιος, καί ἄλλοι ναῦται γύρωθεν ἐξεστηκοί.

27. Θάλασσα ταραγμένη καί μέσον πλοιάριον ἀρμενίζον καί ὁ Χριστός εἰς τήν πρύμνην κοιμῶνενος· καί ὁ Πέτρος καί ὁ Ἰωάννης ἐπάνωθεν αὐτοῦ, ἔχοντες πρὸς αὐτόν ἀπλωμένα τά χέρια μετά φόβου·[...]"

(Ερμηνεία...) <sup>58</sup>

Το κείμενο του Εγγονόπουλου στο σύνολό του αποτελεί μια ποιητική αλληγορία για ζητήματα όχι τόσο αισθητικά όσο πολιτικά και ιστορικά. Στην περίπτωση αυτή η διακειμενικότητα λειτουργεί ως πρόσχημα διαλόγου για την υπαινικτική διατύπωση κρίσεων και σχολιασμού της δεδομένης ιστορικής πραγματικότητας.

\* \* \*

<sup>57</sup> Αλκαίος - Σαπφώ, *Άπαντα* (αποσπάσματα), Κάκτος, Αθήνα 1996, σελ. 50-52.

<sup>58</sup> Διονυσίου εκ Φουρνά, *ό. π.*, σελ. 181 και 92.

Το ποίημα "Ένα τραγούδι για το φεγγάρι"<sup>59</sup> από τη συλλογή "Έλευσις" είναι ένα σύνθετο ποίημα, που αποτελείται από δεκαπέντε στροφικές ενότητες και δομείται σημασιολογικά σε δυο επίπεδα, το ατομικό και το συλλογικό, με φόντο τον ιστορικό ορίζοντα της κατοχικής και μετακατοχικής Ελλάδας. Η διακειμενική διεργασία συνίσταται στην <<ενσωμάτωση>> μυθολογικών διακειμένων, τα οποία αναπτύσσονται γύρω από ένα ενιαίο αφηγηματικό κέντρο, με πυρήνα αυτοαναφορικό και ιστορικό. Με την πρακτική αυτή αναδεικνύεται η πολυφωνικότητα του καινούργιου κειμένου. Την αυτοαναφορική διάσταση του ποιητικού λόγου επιβεβαιώνει η εσωτερική δομή του κειμένου, ο τρόπος οργάνωσης των στοιχείων που συνέχουν τον ποιητικό μύθο. Πρόκειται για έναν εσωτερικό διάλογο με πρωταγωνιστές τον ποιητή-αφηγητή και ένα πρόσωπο βγαλμένο από το χώρο της <<ηρωικής>> μυθολογίας του Νίκου Εγγονόπουλου, μέσα στο οποίο λανθάνει η εκδοχή της αυτοαναφοράς. Την παρουσία του δεύτερου προσώπου πιστοποιούν οι πρώτοι στίχοι της δεύτερης στροφής, που καθιστούν ορατή την ύπαρξη μυθολογικού διακειμένου: "ὄταν / tes seins tuissellent d' argent φεγγάρια / σάν δέ φοβήθηκες τίς ἔπαφές καί τίς θωπείες καί τίς ἔρωτή / σεις νηρηίδων...". Ο Εγγονόπουλος στους στίχους αυτούς συμπλέκει μύθους που σχετίζονται με τη συμπεριφορά των θαλασσινίων θεών, των Νηρηίδων. Ο Όμηρος αναφέρει ότι ζούσαν στα βάθη της θάλασσας σε μια <<ασημένια>> σπηλιά κοντά στον πατέρα τους, το θαλασσινό γέροντα Νηρέα:

"Σμερδαλέον δ' ὤμωξεν· ἄκουσε δὲ πότνια μήτηρ  
 ἡμένη ἐν βένθεσιν ἄλός παρὰ πατρί γέροντι  
 κώκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα· θεαί δέ μιν ἀμφαγέροντο,  
 πᾶσαι δσαι κατά βένθος ἄλός Νηρηίδες ἦσαν.

[...]

Τῶν δέ καί ἀ ρ γ υ φ ε ι ο ν π λ ῆ τ ο σ π έ ο ς· αἱ δ' ἄμα πᾶσαι  
 στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ' ἔξῃρχε γόοιο·"

(Ιλιάδα, σ', 35 - 51)<sup>60</sup>

Ο ποιητικός όρος <<d'argent>>, ως δομικό στοιχείο του παραθεματικού στίχου συστοιχεί νοηματικά πρώτα με το <<ασημένιο>> χρώμα των φεγγαριών και μετά με την <<ασημένια>> σπηλιά του μύθου των Νηρηίδων. Στο ίδιο διακειμενικό πλαίσιο εντάσσεται <<καθ' υποκατάσταση>> ο μύθος των Σειρήνων, όπως τον παρέδωσε ο Όμηρος και τον συντήρησε η αρχαία ελληνική γραμματεία:

<sup>59</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 150.

<sup>60</sup> *Homeri Opera, Ilias*, vol. II, Oxford Classical Texts, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

"Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξαι, αἱ δ' αὖτε πάντας  
 ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται.  
 ὅς τις ἀιδρεΐη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ  
 Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνή καὶ νήπια τέκνα  
 οἴκαδε μοστήσαντι παρίσταται οὐδέ γάννυται,  
 ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῇ [...]"  
 (Οδύσσεια, μ, 39-44)<sup>61</sup>

Στη νεοελληνική τους εκδοχή οι Νηρηίδες είναι θαλασσινές Νεραίδες και Γοργόνες πολύ όμορφες που ξέρουν να προλέγουν τα μελλούμενα. Όσον αφορά το σκέλος των ερωτήσεων τις οποίες δε φοβήθηκε ο ήρωας του ποιήματος συνειρμικά οδηγούμαστε στις Γοργόνες, για τις οποίες ο Ν. Γ. Πολίτης<sup>62</sup> γράφει:

"Αἱ Γοργόνες, κατὰ τὰς παραδόσεις ταύτας, εἰσὶ διφυεῖς εἰς ἰχθύν ἀπολήγουσαι θαλάσσιαι γυναῖκες· καὶ κατὰ τινὰς μὲν παραδόσεις εἰσὶ πολλαὶ τὸν ἀριθμὸν, ὡς αἱ Νεραίδες, ἀλλὰ δὲ τουναντίον μίαν μόνον ἀναφέρουσιν ὑπὸ τὸν ἐπίσης ἀρχαϊκὸν τύπον τοῦ ὀνόματος Γοργόνα γνωστήν. Εὐρίσκονται δὲ κυρίως ἐν τῷ Εὐξεινῷ Πόντῳ· ἐκεῖ, ἂν Γοργόνα συναντήσῃ πλοῖον τι, δρᾷ τει τὴν πρόωραν αὐτοῦ καὶ ἐρωτᾷ: Ζῆ ὁ βασιλιᾶς Ἀλέξανδρος; Οἱ ναῦται ὀφείλουσι ν' ἀποκριθῶσι: Ζῆ καὶ βασιλεύει ἢ Ζῆ καὶ βασιλεύει καὶ τὸν κόσμον κυριεύει ἢ Ζῆ καὶ βασιλεύει καὶ ζωὴ νᾶχετε καὶ σεῖς. Τότε δὲ χαίρουσα ἐπὶ τῇ εὐαρέστῳ ἀγγελίᾳ ἢ πελωρία τό σῶμα καὶ τὴν ὄψιν φοβερὰ Γοργόνα μεταμορφοῦται εἰς εὐειδῆ κόρην καὶ ἐπιβάλλουσα γαλήνην εἰς τὰ κύματα ἄδει πρὸς λύραν φαιδρὸν καὶ ἀρμονικιώτατον ᾄσμα. Ἄν ὁμως ἀγνοοῦντες εἴπωσιν αὐτῇ ὅτι ὁ Ἀλέξανδρος ἀπέθανε, πλήρης ὀργῆς αὐτὴ ἐκσφενδονίζει εἰς τὰ ὕψη τὸ πλοῖον καὶ πάντες ἐξολοθρεύονται".

Την εκδοχή της αυτοαναφοράς πιστοποιεί η εσωτερική διακειμενική σύνδεση του στίχου με τον τίτλο του ποιήματος "Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος"<sup>63</sup> από τη συλλογή "Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής".

Η έννατη ενότητα του ποιήματος, που εξετάζουμε, είναι κατά τη γνώμη μας η πιο αντιπροσωπευτική της ιστορικής διάστασης του κειμένου: "τά φεγγάρια πίσω από τὰ δέντρα / σάν τρίλιες πιάνου μᾶς θυμίζουν τὴν Ἑλλάδα / μέ τὰ σουραῦλια τὰ λιμάνια τῆς τούς θρύλλους / ἢ Γενοβέφα τὸν Ἑρωτόκριτο / γιὰ ἐραστή χαίρεται

<sup>61</sup> Homer, *The Odyssey*, with an english translation by A. T. Murray, London Heinemann LTD.

<sup>62</sup> Ν. Γ. Πολίτου, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τόμ. Δ', Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις, 1980-1985, σελ. 339.

<sup>63</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμος πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σελ. 77-78.



τώρα / τοῦ Πλάτωνα ἢ στάμνα / - ὡς τὴν πῆγαινε στή βρύση - / τοῦ Ξέφυγ' ἀπ' τὰ χέρια καὶ κοιτέται συντριμία / (μέσ' στίς ὀξυές τῆς ρεματιᾶς / ἀμνοὶ ἐξιλαστήριοι οἱ ἀντάρτες) / ροδόσταμα καὶ σπέρμα γίνοντ' / ἕνα / σάν λούζουν / τὴν Ἑλλάδα / τὰ φεγγάρια". Ἡ ιστορικότητα, ὡς βασικὴ αναλυτικὴ κατηγορία καὶ κυρίαρχη ιστοτοπία, δημιουργεῖ καὶ τις προϋποθέσεις προσδιορισμοῦ τῆς διακειμενικῆς σύνθεσης τοῦ αποσπάσματος. Το νοηματικὸ πλαίσιο καθορίζεται ἀπὸ τὴν εναλλαγὴ θετικῆς-αρνητικῆς συναισθηματικῆς, ἀπὸ τὴν αισιόδοξη προοπτικὴ τοῦ υποκειμένου ἀλλὰ καὶ τὴν τραγικότητα τῶν συλλογικῶν βιωμάτων. Ἡ Γενοβέφα<sup>64</sup>, ἡ ηρωίδα τοῦ γνωστοῦ μεσαιωνικοῦ θρύλου, παίρνει τὴ θέση τῆς Αρετούσας στὴν αγκαλιὰ τοῦ Ερωτόκριτου, ὡς μιὰ συμβολικὴ διαδοχὴ καὶ ἐπικοινωνία στοιχείων πολιτισμοῦ.

Ὁ Εγγονόπουλος ἀναφέρεται καὶ στὸ ὄνομα τοῦ Πλάτωνα, καθὼς το συνδέει με ὀρισμένους ἀπὸ τοὺς μύθους καὶ τοὺς θρύλους ποὺ συνόδευαν στὴν ἀρχαιότητα τὸ ὄνομα τοῦ Ἑλληνα φιλοσόφου. Σὲ ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο θὰ μπορούσε ἡ ἀναφορὰ νὰ συσχετιστεῖ με ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ἀρχαίου στοχαστῆ:

"τούς δέ ἀνοσίους αὐτῶν καὶ ἀδίκους εἰς πηλὸν τινὰ κατορύττουσιν ἐν Ἄιδου καὶ κοσκίνῳ ὕδωρ ἀναγκάζουσι φέρειν, ἔτι τε ζῶντας εἰς κακὰς δόξας ἄγοντες, ἅπερ Γλαύκων περὶ τῶν δικαίων δοξαζομένων δέ ἀδίκων διήλθε τιμωρήματα, ταῦτα περὶ τῶν ἀδίκων λέγουσιν, ἄλλα δέ οὐκ ἔχουσιν, ὃ μὲν οὖν ἔπαινος καὶ ὃ ψόγος οὗτος ἑκατέρων".

(Πλάτων)<sup>65</sup>

Σὲ ἓνα δεῦτερο ἐπίπεδο ὁ Εγγονόπουλος δημιουργεῖ ἓνα σύμβολο στηριζόμενος σὲ ἐξωελληνικοὺς μύθους γύρω ἀπὸ τὸν Πλάτωνα. Ἡ <<στάμνα>> ἡ ὁποία <<κοιτέται συντριμία>> θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελεῖ ἀλληγορικὴ υποδήλωση τοῦ φιλοσοφικοῦ τοῦ ἔργου με τὴν ἐννοία τοῦ τεμαχισμοῦ καὶ τῆς συνέχειας. Στὴν ἀναφορὰ ὁμως τοῦ Εγγονόπουλου ἐπιχωριάζουν μύθοι καὶ παραδόσεις σχετικὰ με τὴν παρουσία καὶ τὴ δραστηριότητα τοῦ Πλάτωνα στὴν περιοχὴ τοῦ Ἰκονίου τῆς

---

<sup>64</sup> Γενοβέφα τῆς Βραβάντης. Κατηγορήθηκε στὸ σύζυγό τῆς γιὰ ἀπιστία καὶ αὐτὸς διέταξε τοὺς υπηρέτες τοῦ νὰ τὴ σκοτώσουν μαζί με τὸ παιδί τῆς. Αὐτοὶ τὴ λυπήθηκαν καὶ τὴν ἄφησαν ελεύθερη στὸ δάσος. Ἀργότερα ὁ σύζυγός τῆς ἀναγνώρισε τὴν ἀθωότητάς τῆς, ἀλλὰ ἦταν ἀργά, Βρέθηκε ἐξαντλημένη ἀπὸ τὶς κακουχίες, ὅπου καὶ πέθανε. Ὁ μῦθος τῆς υπῆρξε προσηφίλις θέμα τῶν Γερμανῶν ρομαντικῶν.

<sup>65</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 363 d, ἐπιμ. Εὐάγγ. Παπανούτσος, μτφρ. Ἰωάνν. Γρυπάρης, Ζαχαρόπουλος, σελ. 112.

Μικράς Ασίας. Ο Ν. Γ. Πολίτης<sup>66</sup> αναφέρει ότι σε απόσταση σαράντα περίπου χιλιομέτρων δυτικά του Ικονίου υπάρχουν λείψανα οικοδομήματος πλησίον πηγής, η οποία καλείται από τους κατοίκους "Έφλατούν μπουναρί", δηλαδή "κεφαλόβρυσο του Πλάτωνα". Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί το περίγραμμα του μύθου και με τη δύναμη της ποιητικής αλληγορίας τον μετασχηματίζει και τον εντάσσει σε καινούργια κειμενικά συμφραζόμενα. Πιθανόν πίσω από τη στιχική αναφορά σε συδυασμό με το διακειμενικό βάθος του μύθου να λανθάνει κάποια ειρωνεία σχετικά με την εξέλιξη του έργου του (τοῦ ξέφυγ' ἀπ' τὰ χέρια) ή την επιρροή του στη νεότερη φιλοσοφική σκέψη.

Η ιστορικότητα του κειμένου προσδιορίζεται και από τη ρητή αναφορά του ποιητή σε πρόσωπα (αντάρτες) που έπαιξαν πρωταγωνιστικό ρόλο τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο (κατοχή και εμφύλιος). Το κλίμα του θανάτου ως αρνητικό επακόλουθο μιας εσωτερικής κρίσης που ακολούθησε τη γερμανική κατοχή στη χώρα μας, αποδίδεται με τη θυσία αυτών που αγωνίστηκαν για την αποτίναξή της, κυριαρχεί στην παρένθετη στιχική ενότητα. Διακειμενικά το απόσπασμα αντιστοιχεί σε προγενέστερο χρονικά κείμενο, το οποίο περιγράφει την ίδια αίσθηση. Πρόκειται για στροφική ενότητα από το ποίημα "Φωνές", πρώτο στη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών":

---

<sup>66</sup> Σχετικά με τον Πλάτωνα και την παρουσία του στην περιοχή αυτή υπάρχουν διάφορες παραδόσεις, την προέλευση των οποίων δεν έχει κατορθώσει η νεότερη έρευνα να ερμηνεύσει. Ο Ν. Γ. Πολίτης πάλι αναφέρει ότι ο Άγγλος αρχαιολόγος Hasluck στη διατριβή του <<Ο Πλάτων εν τῇ λαογραφίᾳ τῆς πεδιάδος του Ἰκονίου>> (E. W. Hasluck, Plato in the Folk-lore of the Konia Plain. Annual of the British School at Athens, XVIII, 1911, p. 265- 269) υποστηρίζει ότι η ονομασία αυτή εξηγείται εκ της γνώσεως του Πλάτωνα από τους Άραβες φιλοσόφους και στη συνέχεια από τους Σελτζουκίδες Τούρκους του Ἰκονίου. Ο Τούρκος γεωγράφος του 16 -ου αιώνα Χατζή Κάλφας αναφέρει και ποταμό του Πλάτωνα κοντά στην Καρπαδοκία και κάποια παράδοση που έλεγε ότι η πεδιάδα του Ικονίου ήταν κάποτε λίμνη την οποία αποξήρανε ο Πλάτωνας. Έτσι το όνομα του Πλάτωνα συνδέεται με υδραυλικά έργα, τα οποία προϋπέθεταν υπερφυσικές, <<μαγικές>> ικανότητες αλλά και σπουδαίες τεχνικές γνώσεις. Ο Ν. Γ. Πολίτης μελετώντας τη διατριβή του Hasluck διαπιστώνει ότι ο συγγραφέας αποδέχεται τρεις παραδόσεις οι οποίες συνδέονται με το όνομα του Πλάτωνα στο Ικόνιο. Πρώτο ότι στην περιοχή Έφλατούν Μπουναρί ο Πλάτωνας έφραξε με μπαμπάκι, πίσσα και ογκόλιθους την έξοδο υπόγειου ποταμού, ο οποίος απειλούσε να καταποντίσει το Ικόνιο. Δεύτερο ότι το όνομά του συνδέεται με την εκκλησία του Αγίου Αμφιλοχίου στην ίδια περιοχή, μερικοί μάλιστα πιστεύουν ότι εκεί βρισκόταν και ο τάφος του. Και τρίτο ότι ο Πλάτωνας έφραξε την έξοδο της λίμνης Κάραλι με σκοπό να φέρει νερό στο Ικόνιο αλλά εγκατέλειψε την προσπάθεια, όταν είδε ότι κάποια άλλη πόλη είχε καταποντιστεί κατά την εκτέλεση του έργου του. (Ν. Γ. Πολίτου, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, Τόμ. Β', Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις, 1975, σελ. 78-80).

"λέν τό νερό / τῆς βρύσης / στόμα / τά μαύρα / τά ψηλά / τά δέντρα / λήθη / τή νύχτα μέσ' / στίς ρεματιές / Ὁμφάλη".

Και τα δύο όμως αποσπάσματα έχουν κοινό ποιητικό πρόγονο το ποίημα του Arthur Rimbaud "Ὁ κοιμισμένος τῆς ρεματιᾶς". Θα παραθέσουμε χαρακτηριστικούς στίχους σε μετάφραση Αλέξανδρου Μπάρα<sup>67</sup>:

"Στ' ἀπόσκιο ἐδῶ τῆς φυλλωσιᾶς ρυάκι γαργαρίζει,  
στή χλόη δροσιᾶς ἀφήνοντας ξεφτίσματα ἀσημιᾶ,  
τοῦ ἡλίου ἢ λάμψη ἀπ' τό τρανό βουνό κατηφορίζει,  
μέ ἰπτάμενον ἀφρό φωτός σπιθίζει ἢ ρεματιᾶ.

[...]

Κοιμᾶται. Στούς γλαδίολους τά πόδια ἔχει ἀπλωμένα,  
χαμόγελο ἄρρωστου παιδιοῦ στά μάτια τά κλεισμένα.  
Κρυώνει: ὦ Φύση ψάλλε του νανούρισμα θερμό.

Δέν τρέμει τό ρουθούνη του στ' ἀρώματα, ἔχει κλείσει  
τά μάτια, τήν παλάμη του στό στήθος ἀκουμπήσει.  
Τοῦ ἔχουν ἀνοίξει κόκκινες δύο τρύπες στό πλευρό".

Την επιθυμία του υποκειμένου να προσδώσει στον ήρωά του την εικόνα του απελευθερωτή την διαπιστώνουμε και στις τελευταίες ενότητες του ποιήματος: "καβάλλα τ' ἄτι καβαλλάρη κι ἄη Γιώργη / μέσ' στό ντουλάπι θάβρης τά κοσμήματα / ὅπου θά φέρης / γιά νά σωθοῦν οἱ κρίνοι τῶν παρθένων...". Η προσφωνηματική αναφορά στο όνομα του δρακοκτόνου Ἀη Γιώργη αλλά και η ρηματική προτροπή δίνουν μια διάσταση θείκη, σωτηριολογική στον ήρωα. Οι στίχοι αυτοί παραπέμπουν στο ίδιο πνεύμα που διακρίνουμε στο Μπολιβάρ: "Ροβόλαγες τά βουνά κι' ἐτρέμαν τ' ἄστρα...". Εντυπωσιακός είναι επίσης ο χαρακτηρισμός που αποδίδει στον ήρωα: "ναρκισσευτής τῆς καταχνηᾶς". Στις δυο τελευταίες ενότητες του ποιήματος γράφει: "στά φρύδια σου ἐκρεμαστῆκαν τά φεγγάρια / δύουνε τά φεγγάρια καί πύρινη / ρομφαία / πίσω ἀπ' τό λόφο ἰχνηλάτης / ὁ νέος Δίας / γιά στύψε τήν καρδιά σου : / θά χυθῆ ἰδρώτας / ὁ ἱερός ἰδρώτας τοῦ δουλευτῆ τ' ἀδικοσκοτωμένου / καί τῆς μαχαίρας τό λεπίδι / εἶναι φεγγάρι // ἢ σκλαβιά-σωστά-πίκρες ὀπῶχει...", στίχοι που καταδεικνύουν την ἔκταση τῆς σημασιολόγησης (πολιτικῆς) του κειμένου. Με την επιλογή των

<sup>67</sup> Αλέξανδρος Μπάρας, *Προσεγγίσεις στη γαλλική ποίηση*, Μεταφράσεις, Πρόσπερος, Αθήνα 1986.

συγκεκριμένων διακειμένων προσπαθήσαμε να αποκωδικοποιήσουμε την ιστορική-συλλογική έκφραση της αμφισημίας του ποιήματος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κατά τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας δεν αποκαλύπτεται και η αυτοαναφορική-ατομική της πλευρά. Η άρθρωση του κειμένου στα επίπεδα που αντιστοιχούν (συλλογικό = ιστορικό, πολιτικό) και (ατομικό = αυτοαναφορικό, καλλιτεχνικό) διασφαλίζει και επιβεβαιώνει την εγκυρότητα της ερμηνευτικής μας πρότασης.

\* \* \*

Οι εμπειρίες του ποιητή στο αλβανικό μέτωπο αποτελούν υλικό γραφής στο ποίημα: "Το τραγούδι ενού στρατιώτη"<sup>68</sup> (Η επιστροφή των πουλιών). Οι τρεις δρώσες μονάδες του κειμένου, ο <<αγέρας>>, η <<λίμνη>>, το ποιητικό υποκείμενο <<εγώ>> και οι αντίστοιχες ενότητες υποστασιοποιούν μορφολογικά τη νοηματική σύλληψη. Το ποίημα στηρίζεται σε ένα λειτουργικό σύστημα μετωνυμικών αντιστοιχιών, που προκύπτει από την έντεχνη αντιπαράθεση των ρεαλιστικών και των συμβολικών στοιχείων της αφήγησης. Η λέξη <<αγέρας>> για παράδειγμα, που αποτελεί δρώσα μονάδα της πρώτης και μεγαλύτερης σε έκταση νοηματικής ενότητας του ποιήματος, έχει σαφώς μετωνυμική χροιά. Η υπαινικτική αναφορά στα ιστορικά γεγονότα της εποχής μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε το κείμενο ως εγχείρημα κριτικής θεώρησης της ιστορίας μέσα από το πρίσμα ενός ιδιότυπου αυτοαναφορικού ποιητικού λόγου. Ο Εγγονόπουλος γράφει για τον πόλεμο και το θάνατο. Ο αγέρας συμβολίζει και τα δύο. Παραθέτουμε την πρώτη ενότητα: "ὁ μαῦρος ἀγέρας / ξεκινάει τρελλός / ἀπό τά σκοτεινά / λημέρια / του / μουγκρίζει / σά θεριό / περνώντας / ἀπ' τά ξηρμα / στενά σοκάκια / κι' ὀρμᾶ μέσ' ἀπ' τίς / ξεχαρβαλωμένες / πόρτες / - πού δέν / τίς μανταλιόνουν πιά / τά σουγλερά / καρφιά / τῶν πόθων μου- / χυμάει ἀβάσταχτος / ἀπό τίς ξύλινες / ἔρειπωμένες σκάλες / πού κλαίνε / γοερά / - μ' ἀνθρώπινες φωνές / σάν ἄρπα αἰολικιά- / ξεσπάει μέσ' στά / πελώρια / νεκρά δωμάτια / σφυράει / ξεφεύγοντας / μέσ' ἀπό τίς / καπνοδόχες / καί / τίς / ρωγμές τοῦ ταβανιοῦ". Η σαρωτική δύναμη του αγέρα, η ορμητική του επέλαση σε χώρους δηλωτικούς της ανθρώπινης απουσίας (σοκάκια, πόρτες, σκάλες, νεκρά δωμάτια, καπνοδόχες, ρωγμές του ταβανιοῦ) αποτελεί μεταφορικό ισοδύναμο των αποτελεσμάτων του πολέμου, που είναι η ερήμωση και ο θάνατος. Ο αέρας, ο οποίος απλώνεται παντού

<sup>68</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 49. Ο τίτλος του ποιήματος είναι ίδιος με αντίστοιχο ποίημα του Κωστή Παλαμά από την ενότητα "Πολεμικά τραγούδια" της συλλογής "Τα τραγούδια της πατρίδος μου". Τα δυο κείμενα δεν παρουσιάζουν ουσιαστικές θεματικές ή υφολογικές αντιστοιχίες.

και καταλαμβάνει τα πάντα, φέρνει στο νου την εικόνα της θύελας που περιγράφει ο φύλακας στην "Αντιγόνη" του Σοφοκλή:

"[...] και τότε' εξαίφνης χθονός  
τυφώς αείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος,  
πίμπλησι πεδίον, πᾶσαν αἰκίζων φόβην  
ἕλης πεδιάδος, ἐν δ' ἔμεστώθη μέγας  
αἰθήρ·"

(Αντιγόνη, στ. 417 - 421)<sup>69</sup>

Τον αέρα αλλά με θετική σημασιοδότηση, ως αγγελιαφόρο της δόξας των Ελλήνων αγωνιστών στο Σούλι, αποδίδει και ο Ανδρέας Κάλβος στην πέμπτη ᾠδή "Εἰς Σούλι"<sup>70</sup>. Ο Εγγονόπουλος δανείζεται το συγκεκριμένο θεματικό μοτίβο και το αντιστρέφει. Από ζωγόνα δύναμη μετατρέπεται σε σύμβολο της καταστροφής. Ο L. Jenny ονομάζει αυτό το διακευμενικό σχήμα ως "αντιστροφή των προσδιορισμών της αρχικής αφήγησης"<sup>71</sup>. Παραθέτουμε τις αντίστοιχες στροφές από την Ωδή του Κάλβου:

α'

"Φυσάει ὁ ἀέρας,  
καί τό δάσος κυμαίνεται  
τῆς Σελαιῖδος· φθάνουσι  
μακράν ἐδώ, ὅπου κάθομαι,  
μουσικά μέτρα".

κβ'

"Δάσος βοάει τοιούτως,  
ὅποτε ἀπό τά σύγνεφα  
σκληρῶς τό δέρνει ὁ ἄνεμος·  
ξηρά τά φύλλα φεύγουσιν  
εἰς τόν ἀέρα".  
(Εἰς Σούλι)

Στον Εγγονόπουλο ο συμβολισμός είναι σαφής. Οι λέξεις εντάσσονται σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον και ανασηματοδοτούνται. Ο <<μαῦρος ἀγέρας>> συμβολίζει το φασισμό και τον πόλεμο. Η ορμητική φορά τους ανακόπτεται από

<sup>69</sup> Sophocles, *Fabulae*, Oxford Classical Texts, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

<sup>70</sup> Ανδρέα Κάλβου, *ΩΔΑΙ*, κριτική έκδοση Fillippo Maria Pontani, Ίκαρος, Αθήνα 1998:126-133.

<sup>71</sup> Laurent Jenny, *ό. π.*, σελ. 97.

τις <<λεῦκες / τίς λευκές / τίς ψιλόλιγνες>> και τη νικηφόρα αντίστασή τους, που σε μια απόπειρα σημειολογικής ερμηνείας θα μπορούσαν να αποτελούν μετωνυμική απόδοση της Αντίστασης του ελληνικού λαού ενάντια στο Γερμανό κατακτητή: "κι' ἔρχεται / ἡ φριχτή ὀρμή / του / καί σπᾶ / καί τσακίζεται / σ τ ἦ ν ι - κ η φ ὄ ρ α / ἄ ν τ ἰ σ τ α σ η / σ τίς / λεῦκες / τίς λευκές / τίς ψιλόλιγνες / μέ τίς / μυριάδες τίς / φωνές / στά μαῦρα / τά θλιμμένα / τά / καβάκια / τά σιωπηλά". Ο ίδιος αναφέρει στις <<Σημειώσεις>><sup>72</sup> ότι στρατεύθηκε το Γενάρη του 1941 στο Αλβανικό μέτωπο και συμμετείχε στις πολεμικές επιχειρήσεις εναντίον των Γερμανών. Το ποίημα δημοσιεύθηκε το Μάρτιο του 1944 στο περιοδικό <<Νέα Γράμματα>> με την ένδειξη "Ὁστροβο, Ἀπρίλιος 1941". Ο Ιακ. Βούρτσος παρατηρεῖ ότι "στις <<Σημειώσεις>> του ο Εγγονόπουλος θα πρέπει να αναφέρεται στις συγκρούσεις των γερμανικών μονάδων με τις ελληνικές του Τμήματος Στρατιάς Κεντρικῆς Μακεδονίας που σχημάτιζαν μαζί μέ τίς βρετανικές, τό δεύτερο αμυντικό μέτωπο γύρω ἀπό το ὄρος Βέρμιο και τον Αλιάκμονα ποταμό. Πράγματι αυτές έγιναν στο αριστερό τμήμα της γραμμῆς, στις 11 και 12 Απριλίου, ὁπότε κατάφεραν οι Γερμανοί να διασπάσουν την ἄμυνα στην περιοχή Βεύη - Κλειδί ακριβῶς πάνω ἀπό τη Βεγορίτιδα λίμνη (ἡ λίμνη του Οστροβου, η σημερινή Ἄρνισσα)"<sup>73</sup>. Η δημοσίευση του ποιήματος το Μάρτιο του 1944 δεν αποκλείει περισσότερη επεξεργασία, με ἀποτέλεσμα τη διεύρυνση του συμβολικού του πλαισίου. Με αυτή την ἔννοια οι αναφορές του Εγγονόπουλου μπορεί να περιλαμβάνουν και τα επιτεύγματα του ελληνικού λαού την περίοδο της Εθνικῆς Αντίστασης, αφού στην κανονική δημοσίευση του ποιήματος (το ἐνέταξε στη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών", 1946) δεν περιλαμβάνεται και η ένδειξη της αρχικῆς ημερομηνίας συγγραφῆς του.

Ο Εγγονόπουλος ταξιδεύει με το βλέμμα του στο χώρο και συλλαμβάνει τις αποτυπώσεις του χρόνου και της δράσης των ἀνθρώπων. Απορρίπτει την γραμμική χάραξη της ιστορίας. Συμπλέκει μύθους, περιπλανιέται στο χώρο, ακροβατεῖ στο

<sup>72</sup> Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Τόμ. πρώτος, σελ. 150: "Σημειωτέον ὅτι στό μεταξύ ὁ πόλεμος εἶχε φτάσει πιά ὡς ἐδῶ. Στρατεύθηκα καί μέ ἔστειλαν στήν πρώτη γραμμῆ, στήν <<γραμμῆ πυρός>>, ὅπου μέ βαστήξανε πεισματάρικα, μέχρι τό τέλος τῶν ἐπιχειρήσεων. Δίχως καμιάν ἀνάπαυλα, ἂν ἐξαιρέσω ἓνα ἀρκετά βασανιστικό <<ἰντερμέδιο>> στή <<Διλοχία Πειραιῶς>>, ἀπλοῦν <<πειθαρχικόν λόχον>>. Γιατί κανείς δέν ἀγνοεῖ ὅτι, ἰδιαίτερα στήν περίοδο τῆς ὄντως ἄλημονήτου <<4ης Αὐγούστου>>, ὁ ὄρος <<διανοούμενος>> συνεπήγετο καί τήν ἔννοια τοῦ <<ὑπόπτου>>. Ὑστερα ἀπό φονιμότετη μάχη, στίς 13 Ἀπριλίου 1941, συνελήφθην αἰχμάλωτος, κρατήθηκα, μέ τούς συναδέλφους μου, παρανόμως, ἀπό τούς Γερμανούς, σέ στρατόπεδα <<ἐργασίας αἰχμαλώτων>>, δραπέτευσα, ἁλώνισα, μέ τά πόδια, πάνω ἀπό τήν μισή Ἑλλάδα, καί τέλος ἐπέστρεψα στά ἴδια".

<sup>73</sup> Περ. Χάρτης, τεύχ. 25-26, Αθήνα, Νοέμβριος 1988.

χρόνο, προβάλλει ως υποκείμενο απωθημένες επιθυμίες και συμμετέχει στα αφηγούμενα γεγονότα: "κι' ή μαύρη λίμνη / μνήσκει / άτάραχη / μέ τά μαύρα / τά κρεμάμενα / νερά της / τούς μαύρους / θρύλλους της / τίς ὄχθες της / τίς μαύρες / τίς άπόγκρεμες / τά ἔρμα / της τζαμιά / τό γκρέμνιο / τό στρατώνα / τ' ἄροτρα / τούς βράχους / τίς λευκές ἄρμονικές / γυναῖκες / μέ τό βλέμμα / τό πικρό / τῆς ἱεσίας". Η λίμνη με τις διαδοχικές συνοδευτικές υποδηλώσεις γίνεται κι αυτή τόπος και σύμβολο θανάτου. Από την αφήγηση όμως προκύπτουν ορισμένα πραγματολογικού τύπου προβλήματα, όπως για παράδειγμα η ταυτότητα της λίμνης. Αν θεωρήσουμε καθοριστικής σημασίας τα εξωκειμενικά συμφραζόμενα, τότε μπορούμε να δεχτούμε ότι ο ποιητής κυριολεκτεί, τοποθετεί, δηλαδή, τη δράση σε συγκεκριμένα πλαίσια του χώρου και του χρόνου και οι συμβολισμοί αποκτούν αντίστοιχα περιθώρια ερμηνείας. Η ταυτότητα της λίμνης αποκαλύπτεται μέσα από απλούς συλλογισμούς και ταυτίσεις. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για τη λίμνη Βεγορίτιδα, ή Οστρόβου λίμνη, που βρίσκεται μεταξύ των νομών Πέλλας και Φλώρινας στην περιοχή του χωριού Άρνισσα. Πιστεύουμε όμως ότι στην υπερρεαλιστική ποίηση τα ακριβή ὄρια της νοσηματοδότησης των ποιητικών ὄρων αναιρούνται από την πολυπλοκότητα των ποιητικών προθέσεων. Γι' αυτό είναι και πολύ συνηθισμένες οι υπερβάσεις. Έτσι λοιπόν στην ενότητα αυτή ο Εγγονόπουλος αναιρεί τις συνισταμένες του χώρου και του χρόνου εμπλέκοντας τόπους και γεγονότα σε ένα παιχνίδι υπερβάσεων, όπου η φαντασία ἔλκεται από τις υποσυνείδητες προθέσεις του ποιητικού <<εγώ>>. Ο συνδυασμός των ποιητικών ὄρων (μαύρους θρύλλους, ὄχθες άπόγκρεμες, ἔρμα τζαμιά, γκρέμνιο, στρατώνα, βράχους, γυναῖκες) παραπέμπει πάλι μέσα από μια μεταφορική προσέγγιση στην Παμβώτιδα λίμνη των Ιωαννίνων και στις παραδόσεις γύρω απ' αυτήν. Η δεύτερη εκδοχή τροφοδοτεί ἄλλωστε με περισσότερο υλικό την ποιητική ἔμπνευση. Ὅσον αφορά τη στιχική αναφορά στις "λευκές ἄρμονικές γυναῖκες μέ τό βλέμμα τό πικρό τῆς ἱεσίας" ο ποιητικός <<μύθος>> οδηγεί στην περιπέτεια της Κυρά Φροσύνης, που απαθανάτισε η λαϊκή μούσα αλλά και η ἔντεχνη ποίηση. Στο σημείο αυτό η διακειμενική διεργασία περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα κειμένων που αναφέρονται στο παραπάνω γεγονός. Επιλέγουμε από το ομώνυμο δημοτικό τραγούδι "Τῆς Κυρά Φροσύνης"<sup>74</sup> τους εξής στίχους:

"Τ' άκούσαταν τί γίνηκε στά Γιάννενα στή λίμνη,  
 πού πνίξανε τίς δεκαφτά μέ τήν κυρά Φροσύνη;  
 Ἄχ, Φροσύνη παινεμένη,  
 τί κακό ἔπαθες, καημένη!

<sup>74</sup> *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, (Εκλογή), Τόμ. Α', Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1962, σελ. 148.

[...]

Χίλια καντάρια ζάχαρη θά ρίξω μέσ' στή λίμνη,  
γιά νά γλυκάνη τό νερό, νά πιῆ ἡ κυρά Φροσύνη.

[...]

Φύσα, Βοριά, φύσα Θρακιά, γιά ν' ἀγριέψ' ἡ λίμνη  
νά βγάλη τές ἀρχόντισσες καί τήν κυρά Φροσύνη.[...]"

Στην τελευταία ενότητα το υποκείμενο αντιδρά ως αποδέκτης της συσσωρευμένης έντασης με μια ψυχαναλυτικών προεκτάσεων βίαιη αντίδραση: "πού ἐγώ / ξερρίζωσα / βαθειά / τά μάτια τους / σάν μ' ἓνα / τέτοιον / ὁμοιο καιρό / ἔθαλασσόδερα κάποτε / -μ' ἐνάντιον ἀνεμο- / κάτω / κατά / τά / μέρη / τῆς / Μονεβασιάς". Το λογοτεχνικό θέμα της περιπλάνησης έχει ομηρική προέλευση:

"ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀπέφθιθεν ἐσθλοὶ ἑταῖροι,  
αὐτάρ ἐγὼ τρόπιν ἀγκάς ἐλών νεὸς ἀμφιελίσσης  
ἐννήμαρ φερόμην· δεκάτη δέ με νυκτί μελαίνη  
νῆσον ἐς Ὀγγυγίην πέλασαν θεοί, ἔνθα Καλυψὸ  
ναίει ἐυπλόκαμος..."

(Οδύσσεια, η´, 251-254)<sup>75</sup>

Ο Εγγονόπουλος εισάγει την αυτοαναφορικότητα στο δραματικό πυρήνα της ιστορίας. Με αυτό τον τρόπο προσεγγίζει βιωματικά την ιστορία, αντλεί από αυτήν δημιουργική δύναμη και τη μετατρέπει σε λογοτεχνική πράξη. Το ιστορικό γεγονός, είτε ως παρελθόν είτε ως παρόν, διεισδύει και διαχέεται στο ποιητικό γεγονός. Στη συγκρότηση του ποιήματος παρεμβαίνουν εξίσου τόσο η αναγνωστική εμπειρία του υποκειμένου όσο και η ανακλαστική του αντίδραση στις προκλήσεις του εξωτερικού περιβάλλοντος.

\* \* \*

Στο πλαίσιο των πολιτικών και ιστορικών στοχεύσεων της ποιητικής του Εγγονόπουλου παρατηρούμε ότι ορισμένα ποιήματα προκύπτουν από ένα ευρύ πεδίο διακειμενικής διαστρωμάτωσης το οποίο και υπερβαίνουν με την ανασηματοδότηση των αντλημένων δομικών τους στοιχείων. Ο Δ. Ιακώβ<sup>76</sup>, για παράδειγμα, εντοπίζει θεματική αντιστοιχία ανάμεσα στο ποίημα του

<sup>75</sup> Homer, *The Odyssey*, vol. I, The Loeb Classical Library, Harvard University Press.

<sup>76</sup> Περιοδ. *Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη 1988.



Εγγονόπουλου, "Ενοικιάζεται"<sup>77</sup> και το ποίημα του Κ. Καβάφη "Ο ήλιος του απογεύματος". Παρατηρεί ότι "το θέμα του ενοικιαζόμενου δωματίου που το εγκαταλείπει ο ποιητής για να το εκμισθώσουν σε νέον ενοικιαστή είναι κοινό και στον Εγγονόπουλο και στον Καβάφη". Παρατηρεί, επίσης, "ότι ενώ στον Καβάφη η προσοχή εστιάζεται στις ερωτικές αναμνήσεις του ποιητή, στον Εγγονόπουλο [...] η βασική διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ο γράφων επιχειρεί να αφηγηθεί την ιστορία του δωματίου και σε κάποια στιγμή αυτοσυγκρατείται". Η διακειμενική πρακτική στηρίζεται στην αρχή του <<παραγραμματισμού>><sup>78</sup>, καθώς τα δομικά στοιχεία του παλιού κειμένου εντάσσονται παραγραμματισμένα στο εσωτερικό του καινούργιου κειμένου. Η διακειμενική σχέση ανάμεσα στα δυο ποιήματα είναι δεδομένη αλλά δεν εστιάζεται μόνο στην αποδοχή της κοινής θεματικής. Και τα δυο ποιήματα ορίζουν, το καθένα το δικό του πεδίο νοηματικής συγκρότησης, παρόλο που εκκινούν από την ίδια θεματική αφετηρία. Ο Καβάφης συνδέει το χώρο αποκλειστικά με τις ερωτικές αναμνήσεις και μέσα από την περιγραφή των λεπτομερειών υποστασιοποιεί τα συναισθήματα:

"Τήν κάμαρην αυτή, πόσο καλά τήν ξέρω.

Τώρα νοικιάζονται κι αυτή κ' ή πλαγινή  
για έμπορικά γραφεία.

[...]

Κοντά στήν πόρτα έδω ήταν ό καναπές,

κ' έμπρός του ένα τουρκικό χαλί·

σιμά τό ράφι μέ δυό βάζα κίτρινα.

Δεξιά· όχι, αντίκρυ, ένα ντολάπι μέ καθρέπτη.

Στή μέση τό τραπέζι όπου έγγραφε·

κ' ή τρείς μεγάλες ψάθινες καρτέκλες.

Πλάϊ στό παράθυρο ήταν τό κρεβάτι

πού αγαπηθήκαμε τόσες φορές.

Θά βρίσκονται ακόμη τά καύμένα πουθενά.

Πλάϊ στό παράθυρο ήταν τό κρεβάτι·

ό ήλιος του απογεύματος τ'όφθανε ως τά μισά.

[...]"<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 186.

<sup>78</sup> J. Kristeva, *Σημειωτική...*, ό. π., σελ. 120-121.

<sup>79</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 7.

Ο Εγγονόπουλος επαναδιαπραγματεύεται το θέμα του ενοικιαζόμενου δωματίου αλλά και το προεκτείνει σημασιολογικά εμπλουτίζοντάς το με αλληγορικού χαρακτήρα αναφορές, οι οποίες διευρύνουν τη βιωματική προθετικότητα του λόγου. Το δωμάτιο περιγράφεται ως χώρος μέσα στον οποίο διαδραματίστηκαν καθημερινά, ανθρώπινα αλλά και από μια άλλη διάσταση <<ιστορικά>> γεγονότα. Η αφήγηση ξεκινά με το γεγονός του θανάτου της <<ώραίας αθηναίας κόρης>>, που συνέβη σ' αυτό το δωμάτιο. Αν προσεγγίσουμε πραγματολογικά τους ποιητικούς όρους, τότε μπορούμε να δεχθούμε ότι πρόκειται για την Τερέζα Μακρή, την "Κόρη των Αθηνών", όπως ονομάστηκε, που γνώρισε και ερωτεύτηκε λόρδος Βύρων. Ο Άγγλος ποιητής κατά την παραμονή του στην Αθήνα νοίκιασε το σπίτι της Θεοδώρας Μακρή, μητέρας της Τερέζας, που βρισκόταν στη συνοικία του Ψυρή. Εκεί άρχισε να πλέκεται το ειδύλλιο μεταξύ των δυο νέων<sup>80</sup>. Στα βιογραφικά στοιχεία του Εγγονόπουλου υπάρχει και η πληροφορία ότι ο ποιητής την περίοδο 1928-1930 φοίτησε στο νυκτερινό Γυμνάσιο του Ψυρή για να αποκτήσει και το ελληνικό απολυτήριο<sup>81</sup>.

Ο Εγγονόπουλος στο ποίημα "Ενοικιάζεται" αξιοποιεί τις δυνατότητες της αλληγορίας για να διαμορφώσει ανάλογα το σημασιολογικό περιεχόμενο των επιμέρους στιχικών μονάδων αλλά και ολόκληρου του κειμένου. Παραθέτουμε τη δεύτερη στροφή, όπου επιβεβαιώνεται η εγκυρότητα της ερμηνευτικής πρότασης: "σ' αυτό μέσα τό δωμάτιο / συνουσιάστηκαν τά δυό φοβερά τέρατα / κι' εύφραινονταν /

---

<sup>80</sup> Τον έρωτα του ποιητή για την Τερέζα Μακρή μαρτυρούν και κάποιοι στίχοι που γράφτηκαν από τον ίδιο για την όμορφη Αθηναία κόρη:

"Κόρη γλυκειά των Αθηνών, του χωρισμού ήρθε η ώρα  
Δώσε μου πίσω, δώσε μου την έρημη καρδιά μου,  
ή κάλλιο, αφού παράτησε κι αυτή τα σωθικά μου,  
κράτα την κι ότι μώμεινε πάρ' το μαζί σου τώρα.  
Άκου πριν φύγω μακριά, κόρη τον όρκο που θα πω.  
Ζωή μου, σ' αγαπώ.

Κόρη γλυκειά των Αθηνών, φεύγω, έχω φύγει δϊμένα  
[...]  
Αγάπη μου, μπορώ ποτέ νά πάψω εγώ να σ' αγαπώ;  
Ζωή μου, σ' αγαπώ"

Για το ειδύλλιο του λόρδου Βύρωνα με την Τερέζα Μακρή αλλά και για το σπίτι που έμεναν στη συνοικία του Ψυρή βλέπε: Γιάννης Καιροφύλας, *Η ιστορία της συνοικίας του Ψυρή*, Φιλλιππότη, Αθήνα 2000, σελ.47-50.

<sup>81</sup> Ι. Βούρτσας, Περιοδ. *Χάρτης*, 25-26, Αθήνα 1988.

μ' ἀγκομαχητά κι' ἀγρια γρυλίσματα / κι' ἀγριοφωνάρες / λές και βουργάροι  
ύλοτόμοι / τά βάλανε μέ θεώρατα ἐλάτια / ἢ μᾶλλον / (κ α λ ύ τ ε ρ ο ) / νά  
ἐγκρεμιζόντουσαν / βουνά". Η ισχυρή παρομοίωση με την οποία κλείνει η στροφή,  
αποτελεί ταυτόχρονα και τεκμήριο διακειμενικής συσχέτισης με τη δημοτική μας  
παράδοση. Η συντελική αντίδραση ενός φυσικού στοιχείου στον τελευταίο  
στίχο: "νά ἐγκρεμιζόντουσαν βουνά" ἔχει τις ρίζες της στα δημοτικά μας τραγούδια  
και σε στίχους που περιγράφουν μια ανθρώπινη δυνατότητα η οποία επιδρά  
καταλυτικά και υποτάσσει τα στοιχεία της φύσης. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα  
αποσπάσματα:

1. "Πατεῖ και σειέται τό βουνό, κράζει κι' ἀχᾶν οἱ λόγγοι,  
κ' ἐκράταγε ᾗς τόν ᾶμο του δέντρο ξεριζωμένο,  
και ἀπάνου ᾗς τά κλωνάρια του θεριά εἶχε κρεμασμένα".  
(Το πάλεμα του Τσαμαδού και του γιού του)<sup>82</sup>

2. "[...]  
κι' ἄιντε νά πά ἀπαλαίψωμε ᾗς τό σιδερόν ἀλῶνι,  
νά μή ραῖσουν βουνά και νά χαλάση ἡ χώρα>>.  
(Του χάρου και του νιού)<sup>83</sup>

3. "Ταράχθηκ' ὄλος ὁ ντουνιαῖς, βουνά ξερῶριζωθήκαν,  
Και τά χορτάρια τῆς γῆς κ' ἐκεῖνα μαραθῆκαν".  
(Η Αληπασιάς)<sup>84</sup>

Ο χώρος φέρει ανεξήτητα τα σημάδια του χρόνου και η ποίηση αποτυπώνει  
τις αλλαγές που υφίσταται (ο χώρος) από την καταλυτική επίδραση της ιστορίας.  
Ο Εγγονόπουλος δεν περιγράφει γεγονότα αλλά στοχάζεται πάνω σ' αυτά και  
μερικές φορές σαρκάζει τις συνθήκες που τα δημιουργούν: "μέσα ἐδῶ ἐγεννηθῆκαν  
τρία παιδιά / -γόνου τιμίας κι' εὐυπολήπτου οἰκογενείας- / πού χάθησαν / -τόπο δέν  
ἔπιασε κανένας τους- / ὁ ἕνας πῆγε στήν Ἀμερική / ὁ ἄλλος πέθανε κακὴν κακῶς-  
μπεκρῆς- / κι' ὁ τρίτος / εἶναι κάπου ἀκόμη / φαροφύλακας". Ο ποιητικός λόγος του  
Εγγονόπουλου καταγράφει το πλαίσιο παραγωγῆς κοινωνικά παθογενῶν  
φαινομένων συνδέοντας τα χαρακτηριστικά και την ἔκτασή τους με την  
ιστορικότητα των συνθηκῶν της γενετικής τους συγκρότησης. Στο σημείο αυτό

<sup>82</sup> Νικόλαου Γ. Πολίτη, *Δημοτικά τραγούδια, Εκλογαί*, Αθήναι, σελ. 102.

<sup>83</sup> Νικόλαου Γ. Πολίτη, *ὁ. π.*, σελ. 223.

<sup>84</sup> Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικά Διατριβαί, Γ' Η Αληπασιάς του Τουρκαλβανού Χατζή Σεχρέτη*, Εν  
Αθήναις 1870, σελ. 270 (αναστατικές εκδόσεις Διον. Νότη Καραβία, Αθήνα ΜCMXCIV).

συναντά τον αιχμηρό λόγο του Κώστα Βάρναλη<sup>85</sup> σε στίχους που αποτυπώνει με τη γλώσσα του ρεαλισμού και της σάτιρας την κατάπτωση αλλά και το μαρασμό μιας ολόκληρης κοινωνίας. Θυμίζει όμως και λεπτομέρειες από το αφηγηματικό πλαίσιο της "Φόνισσας"<sup>86</sup> του Παπαδιαμάντη, στο κεφάλαιο που η Φραγκογιαννού μιλάει για τη μοίρα των παιδιών της.

Πάντως το συγκεκριμένο αφηγηματικό σχήμα προέρχεται από τη δημοτική μας ποίηση. Αναφέρουμε ενδεικτικά:

"Τρεις αδερφάδες ήμαστε, κι οί τρεις κακογραμμέναις,  
ή μιὰ χτισε τό Δούναβη, κ' ή άλλη τόν 'Αφράτη  
κ' έγω ή πιλιό στερνότερη τής 'Αρτας τό γιοφυρι".  
(Του γιοφυριού της 'Αρτας)<sup>87</sup>

Ο πολιτικός λόγος του Εγγονόπουλου είναι απροσχημάτιστα υπαινικτικός. Ο υπαινιγμός του όμως διατυπώνεται με παρηρησία και νηφαλιότητα. Η ποιητική αλληγορία λειτουργεί ως επικάλυψη ενός ριζοσπαστικού και για την εποχή έντονα κριτικού ποιητικού λόγου: "Εδώ -ναί έδώ μέσα : σέ τούτο τό δωμάτιο- / σκότωσε χέρι άτιμο εκείνο / τόν παλληκαρά / <<νά τιμωρήση -λέει- έν τῷ προσώπῳ του τήν άναρχία>> / κι' έγειρ' ή λεύκα και σωριάστηκε χαμαί / και εκείνη ή μουντή κηλίδα / τού πατώματος / κεί πέρα στή γωνιά / είναι τό αίμα πού ποτάμι χύνονταν άπ' τήν πληγή / και τίποτα ποτέ / δέν είταν δυνατό / νά τηνέ καθαρίση άπ' τά σανίδια". Η ενότητα αποδίδει αλληγορικά αλλά σε ρεαλιστικό φόντο ένα τραγικό γεγονός που στιγμάτισε ολόκληρη την μεταπολεμική Ελλάδα. Το στικτικό περιβλήμα και η υφολογική αυστηρότητα της καθαρεύουσας μετατρέπει το λόγο σε λόγο εξουσίας και μάλιστα σκληρής, βίαιης και αυταρχικής. Θα επιχειρήσουμε, έστω κι αν αυτό συνιστά παρέκκλιση από την κατευθυντήρια γραμμή της εργασίας μας, να συσχετίσουμε τους στίχους με δύο γεγονότα της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας του τόπου μας, για να τεκμηριώσουμε ακόμη περισσότερο την ερμηνευτική μας πρόταση. Το πρώτο σχετίζεται με το στίχο: <<σκότωσε χέρι άτιμο εκείνο / τόν παλληκαρά>> που πιθανόν να αναφέρεται σε κάποια ηρωική προσωπικότητα της κατοχικής και μετακατοχικής Ελλάδας (Άρη Βελουχιώτη, Νίκο Μπελογιάννη) και το δεύτερο με το στίχο: <<είναι τό αίμα πού ποτάμι χύνονταν άπ' τήν πληγή>> που πιθανόν να παραπέμπει στον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο της περιόδου 1946-1949 με τις τραγικές του συνέπειες για ολόκληρο τον Ελληνισμό. Ο ποιητής φέιδεται άλλων

<sup>85</sup> Κώστα Βάρναλη, "Οι Μοιραίοι.", *Ποιήματα*, "Ποιητικά", Κέδρος, Αθήνα 1982, σελ. 179.

<sup>86</sup> Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Άπαντα, τόμ. τρίτος, κριτική έκδοση Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1987, σελ. 417-520

<sup>87</sup> Νικολάου Γ. Πολίτη, *Δημοτικά τραγούδια*, *Εκλογαί*, Αθήνα, σελ. 131.

πληροφοριών, για να ενισχύσει ακόμη περισσότερο την κρυπτικότητα και την αμφισημία του κειμένου. Η αποδοχή του γεγονότος, πραγματικού ή συμβολικού, θα εξαρτηθεί από την επάρκεια και την ευαισθησία του αναγνώστη προκειμένου να τοποθετηθεί στις σωστές ερμηνευτικές του διαστάσεις.

Η ιστορία εγγράφεται ως ποίηση και το ποίημα με τη βοήθεια της αλληγορίας ερωτοτροπεί με την ιστορία. Ο Εγγονόπουλος απροκάλυπτα δηλώνει ότι γράφει ιστορία: "... καί μάταιο ακόμη κι' άνιαρό / νά σημειώσω τώρα μέ τόση λεπτομέρεια / τήν Ι σ τ ο ρ ί α / τήν άτελειώτη / αυτού του δωματίου". Ο ποιητικός λόγος αποκτά οντολογική υπόσταση όχι στη βάση της βίωσης ενός προσωπικού αδιεξόδου αλλά στη βάση μιας καινούργιας διαλεκτικής θεώρησης, σύμφωνα με την οποία το ατομικό βίωμα μετατρέπεται σε συλλογικό ενσωματώνοντας τη συλλογική μνήμη. Πάνω σε αυτή τη βάση η αφήγηση μετατοπίζεται από τα πρόσωπα στα πράγματα, τα οποία όμως γράφουν κι αυτά τη δική τους ιστορία μέσα στο χώρο: "(άλλοτε έμπιαζαν κρεββάτια / άλλοτε τάβγαζαν / άλλοτε κεί ήτανε σκρίνιο / ύστερα ντουλάπα / έπειτα κασέλα / άλλοτε στά παράθυρα είχανε βαρειά παραπετάσματα / άλλοτε τά τζάμια έμεναν γυμνά μέ μόνα τά παντζούρια / σέ κείνη τή γωνιά μιά είχανε τά εικονίσματα / άλλες φορές παντού κρέμονταν κάντρα)". Η περιγραφή στο σημείο αυτό παραπέμπει στο ποίημα του Καβάφη αλλά και στο ποίημα του Αλέξανδρου Μπάρα "Μετακομίσεις"<sup>88</sup> (Συνθέσεις, βιβλίο δεύτερο, 1938). Θα παραθέσουμε σχετικά αποσπάσματα:

"[...]

Τά ώραϊα πού φεύγουν έπιπλα  
στ' άμάξι φορτωμένα,  
βγαλμένα από τό κλίμα τους  
κι άπ' τούς συνδυασμούς τους,  
χάσανε πιά τό θέλγητρο  
καί προκαλοῦν τή λύπη.  
Βρέχει ψιλά, τόσο ψιλά,  
για νά ραντίσεις ρόδα.

(Ρόδα μεγάλα άνθίζουνε  
σέ μαῦρα μαξιλάρια,  
κόκκινα πολύ, μεταξωτά,  
πλάγι τους δαμασκηνά μαχαίρια,  
μαυριτανικοί μικροί πελέκεις,  
τέσσερ' άσημένα καντηλιέρια,  
δύο καθρέφτες άνοιχτοί σάν νεκρού μάτια,

<sup>88</sup> Αλέξανδρου Μπάρα, *Άθροισμα, Ποίηση 1933-1983*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ.48-49.

τό κρεβάτι τοῦ ἔρωτος κομμάτια,  
γιαπωνέζικα πουλιά σ' ἓνα πανό,  
κάτω ἀπὸ τὸν ἄδειον οὐρανό,  
καί χαλιά μεγάλα τῆς Περσίας  
μ' ἄνθινα κλαδιά τῆς φαντασίας.)

Τί ὥραϊα πού φεύγουν ἐπιπλα  
πῶς προκαλοῦν τή λύπη!"

Το δραματικό πλαίσιο ὅμως του ποιήματος του Εγγονόπουλου υπερβαίνει κατά πολύ στις διαστάσεις του τα αντίστοιχα του Κωνσταντίνου Καβάφη και του Αλέξανδρου Μπάρα, με ἔμμεσες αναφορές στην πρόσφατη ιστορία και τη σύμπλεξη της ατομικῆς εμπειρίας με τη συλλογική μνήμη. Η αυτοαναφορικότητα ἀντὶ να περιορίζει, διευρύνει τους σημασιακούς ορίζοντες του ποιήματος και επισφραγίζει τον αλληγορικό χαρακτήρα της ποιητικῆς πρόθεσης: "Ἐξῆσα καί γώ -ὀ γράφων- μέσ' σέ τοῦτο τό δωμάτιο / χρόνια πολλά -φτωχά- κι' ὡς πάντα / κι' ἔδῶ γιομᾶτος πάθος ἀσχολήθηκα / μέ τή ζωγραφική τήν ποίηση / τή γλυπτική / ἀλλά καί τή φιλοσοφία καί τόν ἔρωτα...". Νοηματικά συγγενείς με τους παραπάνω στίχους εἶναι ἡ καταληκτικῆ ἐνότητα του ποιήματος του Αλέξανδρου Μπάρα:

"Μαράθηκαν οἱ μνήμες μου,  
μαράθηκαν οἱ κῆποι,  
τῶν δωματίων πού ἔξῆσα  
ἢ ἀτμόσφαιρα μοῦ λείπει,  
τῶν πρώην δωματίων μου"<sup>89</sup>.

\* \* \*

Τη ρητορική σύμβαση της ειρωνείας χρησιμοποιεῖ ο Εγγονόπουλος για να διαμορφώσει το αισθητικό πλαίσιο ενός κριτικά προσδιορισμένου ποιητικού λόγου. Η δυνατότητα ἀναγωγῆς της σημασιολογικῆς συγκρότησης του κειμένου στα συμφραζόμενα της πολιτικῆς και κοινωνικῆς πραγματικότητας ἀποκαλύπτει και τις προθέσεις του υποκειμένου. Στόχος του Εγγονόπουλου στο παρακάτω ποίημα εἶναι ο ποιητικός λόγος να υπερβεί τις διαστάσεις της ατομικῆς εμπειρίας και να ἀποκτήσει προθέσεις καθολικότητας. Ο λόγος ηχεί το νόημα και τα μορφικά στοιχεία του κειμένου στελεχώνουν και μορφοποιούν την πολυδιάστατη νοηματικῆ

<sup>89</sup> Αλέξανδρου Μπάρα, ὁ. π., σελ. 49.

του δομή. Στο ποίημα "Τα γκολ-ποστ"<sup>90</sup> από την "Κοιλιάδα με τους ροδώνες" η ρητορική της ειρωνείας ενισχύει την αλληγορική διάσταση του λόγου: "ἀκουγε τίς καμπάνες πού βαροῦν / καί τ' ὄρειχάλκου τίς δονήσεις / ὅπου τρυπᾶν τόν καθαρό / - τοῦ Κυριακάτικου πρωῒνου - / ἀγέρα // ἄραγες οἱ καμπάνες τί νά μνηοῦν; / θά τίς ἀκολουθήσουν μῆπως / ὕμνοι τραγουῖδια χαρές / ἢ πολυβόλα θ' ἀντηχήσουνε / ἀπαίσια / νά σπείρουνε / τόν ὄλεθρο ὀλοῦθε;". Η απλοποιητική εκφορά του λόγου πληροί τις επικοινωνιακές προθέσεις της γραφής, εντάσσοντας το νόημα στις επιρροές των εξωκειμενικών δεδομένων. Ο δομικός χαρακτήρας της ειρωνείας εμπερικλείει δύο στοιχεία: τη δραματικότητα του ποιητικού μύθου αλλά και τη χιουμοριστική διάθεση. Στο σημείο αυτό το ποίημα του Εγγονόπουλου βρίσκεται σε σχέση <<υπερκειμενικότητας>><sup>91</sup> με το ποίημα του Α. Εμπειρικού "Ἡχώ"<sup>92</sup> από τη συλλογή "Ἡ Σήμερον ὡς Αὐριον καί ὡς Χθές":

"Ἄκου τόν ἦχο σπάζει πέτρες  
Καί πέφτουνε πεφτάστερα στούς στίβους  
Στά γήπεδα πηδοῦν οἱ μπάλλες  
Σάν μπάλλες ρούγκμπυ σάν πεπόνια  
Κομπές κυρίες στίς κερκίδες  
Καί κορασίδες μέ pyll- over  
Χειροκροτοῦν κι ὀλο φωνάζουνε  
<<Goal! Goal! στά δίχτυα τῶν ἐχθρῶν  
"Ὅχι ποτέ στά δίχτυα τοῦ θανάτου>>".

Την <<υπερκειμενική>> σχέση θέτουν σε αμφισβήτηση κάποια χρονολογικά δεδομένα σχετικά με την έκδοση των ποιημάτων. Η συλλογή του Εμπειρικού δημοσιεύτηκε το 1984, αν και συγκροτήθηκε ανάμεσα στα χρόνια 1965-1972. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι και τα ποιήματα γράφτηκαν στο παραπάνω διάστημα. Η χρονολογία γραφής τους ξεκινά από το 1951-1952 και νωρίτερα<sup>93</sup>, οπότε θα μπορούσαν να είναι γνωστά στον Εγγονόπουλο, αρκεί να θυμηθούμε την αμοιβαία εκτίμηση που συνέδεε τους δυο ποιητές. Ο Εγγονόπουλος πρωτοδημοσιεύει το ποίημά του το 1973 στον τόμο Χρονικό '73 (έκδοση της γκαλερί <<Ωρα>>) και το εντάσσει αργότερα στην "Κοιλιάδα με τους ροδώνες" το 1978. Παρόλα αυτά

<sup>90</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλιάδα με τους ροδώνες*, σελ. 109.

<sup>91</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ό. π.

<sup>92</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Ἡ Σήμερον ὡς Αὐριον καί ὡς Χθές*, φιλολογ. επιμ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἄγρα, Αθήνα 1984.

<sup>93</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, ό. π., σελ. 160-161.

πιστεύουμε ότι υφίσταται ουσιαστική διακειμενική σχέση μεταξύ των δύο ποιημάτων.

Τα ποιήματα παρουσιάζουν γλωσσικές αντιστοιχίες, νοηματικές συγκλίσεις αλλά και διαφοροποιήσεις. Θα παραθέσουμε τις δύο τελευταίες στροφές του ποιήματος του Εγγονόπουλου για να επιβεβαιωθεί η πρόταση: "ένα σās λέω : / δλοι νά τρέξουμε άμέσως / στά γκώλ-πόστ / παιδιά! / στά γκώλ - πόστ! / στά γκώλ-πόστ / άγρυπνοι / -άκοίμητοι φρουροί- / πανέτοιμοι / τό μάτι έκει / νά γρηγορούμε // μήν άρχίσουνε νά πέφτουνε τά τέρματα / βροχή / καί / ήττηθοῦμε". Οι αντιστοιχίες εντοπίζονται πρώτα σε γλωσσικό επίπεδο.

Είναι εμφανής η χρήση του ρήματος <<άκούω>> στην προστακτική του έγκλιση και από τους δύο ποιητές (άκουγε -Εγγονόπουλος, άκου -Εμπειρικός), όπως και η συγκλίνουσα νοηματικά συνέχεια των πρώτων στίχων. Η ενέργεια του αισθητικού ρήματος προέρχεται από τη δυναμική κρούση αντικειμένων:

1. Εγγονόπουλος: καμπάνες - βαροῦν, δονήσεις - τρυποῦν
2. Εμπειρικός: ...τόν ήχο σπάζει πέτρες.

Τα <<γκώλ - πόστ>> στον Εγγονόπουλο και οι ιαχή <<Goal ! Goal!>> στον Εμπειρικό αποτελούν επίσης στοιχείο λεκτικής επικοινωνίας.

Το τρίτο ευδιάκριτο στοιχείο ομοιότητας είναι το ρήμα <<πέφτουνε>> που παρατηρείται και στα δυο ποιήματα. Ο Εμπειρικός γράφει: "Καί πέφτουνε πεφτάστερα στους στίβους", ενώ ο Εγγονόπουλος κλείνει το ποίημά του με τους στίχους : "μήν άρχίσουνε νά πέφτουνε / τά τέρματα ...".

Σύγκλιση αλλά και ταυτόχρονη διαφοροποίηση παρατηρείται κυρίως στο θεματικό πεδίο. Ο Εγγονόπουλος συνδέει τον ήχο με θετικά (ῥυμοι, τραγούδια, χαρές) αλλά και αρνητικά (πολυβόλα, δλεθρος) γεγονότα. Ο στίχος : "άραγες οί καμπάνες τί νά μνηοῦν;" διατυπώνεται με τρόπο που η απορητική πρόταση να διατηρεί μέχρι το τέλος τη νοηματική της αμφισημία. Ταυτόχρονα όμως καθιστά εμφανές το διακειμενικό της φορτίο, καθώς η πέραν της θρησκευτικής τελετουργίας ευρύτερη χρήση του ποιητικού όρου (καμπάνες) ενέχει στοιχεία διαχρονικότητας με αφετηρία ίσως ιστορικό γεγονός που διέσωσε λογοτεχνικά η δημοτική μας παράδοση:

"Σημαίν' ὁ Θεός, σημαίν' ἡ γῆ, σημαίνουν τά 'πουράνια,  
σημαίνει κ' ἡ 'Αγιά Σοφιά, τό μέγα μοναστήρι,  
μέ τετρακόσια σήμαντρα, μ' ἑξήντα δυό καμπάνες [...]  
(Της Αγιά Σοφιάς, Αρν. Passow, Τραγούδια ρωμαίικα, Lipsiae,



1860, σ. 146, αρ. 195), (Συλλογή Ulirich)<sup>94</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα είναι σαφές ότι οι καμπάνες χρησιμοποιήθηκαν για μετάδοση μηνύματος αλλότριου από το θρησκευτικό τους χαρακτήρα. Αυτή η πλευρά της χρησιμότητάς τους θα μπορούσε να αποτελέσει απαρχή μιας ιδιαίτερης λειτουργίας, όσον αφορά τη μετάδοση κάποιου μηνύματος, που μέσα στη διαχρονικότητά της αποτέλεσε αφετηρία της ποιητικής έμπνευσης.

Η παραδοξότητα της ειρωνείας και η υπονομευτική δράση του χιούμορ αποτελούν δομικές προϋποθέσεις της νοηματικής και της υφολογικής συγκρότησης του ποιήματος. Ο Εγγονόπουλος θεματοποιεί μια στάση ζωής. Χρησιμοποιώντας το χιούμορ και την ειρωνεία ακροβατεί ανάμεσα στη δραματικότητα του περιεχομένου και την υπονομευτική της μορφής γλωσσική πρόκληση. Η προτροπή για τη διαφύλαξη της ακεραιότητας των <<γκώλ-πόστ>>, με σαφείς τις νοηματικές τους συνδηλώσεις που διατυπώνει το ποιητικό υποκείμενο χρησιμοποιώντας τρία συνοδευτικά επίθετα (ἀγρυπνοι, ἀκοίμητοι, πανέτοιμοι), παρόλο που καλύπτεται από ένα λεπτό στρώμα ειρωνείας, συνιστά μια ηθική στάση ζωής, έναν τρόπο αντιμετώπισης των πραγμάτων, μια προσπάθεια αποφυγής της οδύνης μιας ήττας. Θα ήταν τολμηρή αλλά όχι αβάσιμη η συσχέτιση των στίχων του Εγγονόπουλου με το απόσπασμα 36 από τους <<στοχασμούς>> του Διονυσίου Σολωμού στο Β' "Σχεδιάσμα των "Ελεύθερων πολιορκημένων"<sup>95</sup>:

"Πάντ' ἀνοιχτά, πάντ' ἀγρυπνα, τά μάτια τῆς ψυχῆς μου".

Στίχοι οι οποίοι θυμίζουν και την ευαγγελική ρήση:

"Βλέπετε, ἀγρυπνεῖτε καί προσεύχεσθε· οὐκ οἶδατε γάρ πότε ὁ καιρὸς ἔστιν".

(Κατά Μάρκον, Ευαγγέλιο)<sup>96</sup>

Την ίδια σημασιολογική διάσταση έχει και το ευαγγελικό απόσπασμα:

"ἀλήθεια οὐδέν ἤξεύρομεν τὴν ὥραν πού τόν φέρνει. Αὐτὴν ὁ Θεὸς τὴν ἔκρυψεν θελόντα ν' ἀγρυπνοῦμεν, νά εἴμεστέν πάντοτ' ἔτοιμοι".

(Πένθος θανάτου, Ν, 511)<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Εκλογή*, τόμ. Α', Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1952.

<sup>95</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, επιμ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, σελ. 234.

<sup>96</sup> *Καινή Διαθήκη, Κατά Μάρκον Ευαγγέλιον*, κεφ. ιγ', 33.

<sup>97</sup> Πένθος Θανάτου, ανέκδ. χειρόγρ. ΙΙΙ, Β, 27, Βιβλιοθ. Νεαπόλεως, έκδ. Γ. Ζώρας, Επιθεώρηση ελληνοιταλικής πνευματικής επικοινωνίας, τεύχ. 8- 9, Αύγ.-Σεπτ. 1940.

Στον Εμπειρικό διατηρείται η αίσθηση του χιούμορ και της ειρωνείας παρά την απότομη δραματοποίηση της αφήγησης στον τελευταίο στίχο. Σε γλωσσικό επίπεδο διαπιστώνεται η ύπαρξη των αγγλικής προέλευσης και γραφής γλωσσικών όρων (pull-over, Goal!, Goal!) που ανταποκρίνονται στις ειρωνικές προθέσεις της αφήγησης, ενώ παράλληλα τον ίδιο ρόλο υπηρετούν και οι ισχυρές παρομοιώσεις του τέταρτου στίχου (Σάν μπάλλες ρούγκμπυ σάν πεπόνια). Θεματικά όμως το κείμενο του Εμπειρικού παρουσιάζεται διαφοροποιημένο στο γεγονός ότι η αυτοειρωνεία δεν περιορίζεται στο πλαίσιο μιας ηθικής προτροπής αλλά στοχεύει σε μια ποιητική διερεύνηση του ατομικού και πανανθρώπινου οντολογικού προβλήματος, περιβάλλοντας την παροδικότητα της ζωής με το ανυπέρβλητο του θανάτου. Το κείμενο μορφοποιεί δυο καταστάσεις, την πραγματική και τη φανταστική, ενώ παράλληλα η ποιητική έμπνευση κινείται οριακά ανάμεσά τους. Ο ποιητής παρακολουθεί ένα αθλητικό γεγονός, το αμερικάνικου τύπου ποδόσφαιρο και περιγράφει τις αντιδράσεις των γυναικών-θεατών. Στον πρώτο στίχο η ρηματική προτροπή <<Άκου τόν ήχο σπάζει πέτρες>> παραπέμπει στη δυναμική του λόγου (η γλώσσα τσακίζει κόκκαλα) και αντιστοιχεί στην ένταση των ιαχών μετά από την επίτευξη του σκοπού του αθλήματος. Αντίθετα ο τίτλος του ποιήματος <<Ήχώ>> συστοιχεί νοηματικά με την τελευταία στροφή (Όχι ποτέ σ'τά δίχτυα του θανάτου). Η <<ήχώ>> με την παροδικότητα και την αποκλιμάκωση της έντασης ορίζεται ως ματαιωμένη προσπάθεια υπέρβασης του θανάτου.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι στα δυο ποιήματα παρατηρούνται γλωσσικές, αισθητικές και θεματικές συστοιχίες αλλά και διαφοροποιήσεις. Στοιχείο σύγκλισης επιπλέον αποτελεί η ανατροπή της αφηγηματικής και κατ'επέκταση της νοηματικής ροής, που συντελείται στους τελευταίους στίχους του κάθε ποιήματος. Τέλος, πέρα από την άμεση ειρωνική υποδήλωση, κοινή και στα δυο ποιήματα, η προτρεπτική αντίδραση των αφηγούμενων προσώπων συνιστά ενεργή κατάφαση απέναντι στο αιώνιο μυστήριο της σύγκρουσης της ζωής με το θάνατο. Και στους δύο ποιητές η μοναδικότητα της ζωής είναι σύμφυτη με τη διαρκώς απειλητική παρουσία του θανάτου. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου, με διευρυμένο το νοηματικό του πεδίο, οι αντίμαχοι όροι <<ζωή-θάνατος>>, <<νίκη-ήττα>>, <<επιτυχία-αποτυχία>> αλληλοαναιρούνται μετά την προτρεπτική παρέμβαση του υποκειμένου, ενώ στο ποίημα του Εμπειρικού, με σαφώς οριοθετημένο το νοηματικό του πεδίο στην αντίθεση της ζωής με το θάνατο, αλληλοσυμπληρώνονται μέσα από την αποδοχή του αξιώματος ότι ο θάνατος αποτελεί μια αναπότρεπτη κατάσταση, μια διαρκή απειλή για την κατάλυση της ζωής αλλά και θεμελιακή προϋπόθεση για τη διαιώνισή της. Και στα δυο ποιήματα ο ποιητικός λόγος οριοθετεί μια στάση ζωής, συνιστά μια παρέμβαση στα δεδομένα

που συνθέτουν την ατομική και συλλογική εμπειρία με προεκτάσεις όχι μόνο υπαρξιακές αλλά και πολιτικές ή κοινωνικές.

\* \* \*

Στο έργο του Εγγονόπουλου η εξωτερική πραγματικότητα είναι σημαντικός αλλά όχι καθοριστικός παράγοντας στη διαμόρφωση του ποιητικού γεγονότος. Το ποιητικό υποκείμενο θέτει σε λειτουργία όλους τους μηχανισμούς παραγωγής νοημάτων, αφήνοντας παράλληλα περιθώρια και στην εξωτερική πραγματικότητα να επενεργήσει στη διαδικασία αυτή. Το ποίημα είναι αποτέλεσμα των μετασηματιστικών της πραγματικότητας μέσω της γραφής δυνατοτήτων (φαντασία, έμπνευση, ευαισθησία, παιδεία) του ποιητικού υποκειμένου. Η μεταφορά και η μετωνυμία αποτελούν βασικά ρητορικά σχήματα που διαμορφώνουν την υφολογική και σημασιολογική ταυτότητα κάθε κειμένου. Ο ποιητής εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις τροπολογικές δυνατότητες των συγκεκριμένων σχημάτων, για να διευρύνει τα σημασιολογικά όρια κάθε ποιήματος. Στον ποιητικό του λόγο λανθάνει κριτική πρόθεση όχι μόνο στο επίπεδο της τέχνης αλλά και στο επίπεδο της πολιτικής ή της ιστορίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ποίημα "Ο Γρύλλος"<sup>98</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες". Μια πρώτη προσπάθεια της διακειμενικής διερεύνησης του ποιήματος θα ξεκινήσει από τον τίτλο. Ο τίτλος καθιστά εμφανή την <<παρακειμενική...<sup>99</sup> του σχέση με προγενέστερα κείμενα. Σχετικά με την ονομασία αυτή ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος<sup>100</sup> γράφει:

"Idem iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli uocantur".

Μετάφραση:

"Ο Ίδιος σέ κάποιον διασκεδαστικό πίνακα ζωγράφισε κάποιον πού τόν Ήλεγαν Γρύλλο ντυμένο μέ γελοία ρούχα, κι από κεί αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ζωγραφιές ὀνομάζονται <<Γρύλλοι>>".

<sup>98</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*, σελ. 75.

<sup>99</sup> Gérard Genette, *ό. π.*, σελ. 9.

<sup>100</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, 35-ο βιβλίο της <<Φυσικής Ιστορίας>>, μτφρ. Τάσος Ρούσος- Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Άγρα, Αθήνα 1994, σελ.101.

Είναι γνωστό ότι η δραματικότητα και το χιούμορ συνιστούν δομικά υλικά της ειρωνείας. Ο αλληγορικός χαρακτήρας επίσης των ποιητικών όρων εξυπηρετεί τις ειρωνικές, κριτικές προθέσεις του υποκειμένου. Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να ενταχθεί και η δεύτερη διακειμενική προσέγγιση που συσχετίζει τον τίτλο με το ομώνυμο έργο του Πλούταρχου (Γρύλλος ή Περί του τά άλλα λόγια λόγω χρῆσθαι)<sup>101</sup>. Το όνομα <<Γρύλλος>> σημαίνει <<χοῖρος>> και συνδέεται με τα ρήματα <<γρύζω>> και <<γρυλίζω>> που προέρχονται από τη λέξη <<γρυ>>, που είναι χαρακτηριστικός ήχος και υποδηλώνει τη φωνή των χοίρων. Στην υπόθεση του έργου ο Πλούταρχος τοποθετεί απέναντι στο φημισμένο για την εξυπνάδα του Οδυσσέα ένα ζώο, που επιλέγεται για να συγκριθεί πολλές φορές με ανθρώπους απολίτιστους και ηλίθιους. Και πάλι όμως η διακειμενική αυτή αναφορά θα είναι βάσιμη, μόνο αν τοποθετηθεί στα πλαίσια της ειρωνείας και συνδεθεί με τα εξωκειμενικά συμφραζόμενα του ποιήματος.

Η σχεδιαστική δομή του ποιήματος στηρίζεται στην κυκλική ανάπτυξη μιας θεματικής πρότασης, η οποία παρατίθεται στην πρώτη στροφική ενότητα. Η ενότητα αυτή λειτουργεί σαν πυρήνας νοηματοδότησης, ο οποίος διασπάται σε τρεις επιμέρους που αναπτύσσουν τη θεματική πρόταση και διατυπώνουν μια κατακλείδια που ολοκληρώνει κυκλικά την ανάπτυξη αλλά και αποτελεί μορφή σχολίου της πραγματικότητας. Θα παραθέσουμε την πρώτη στροφή: "τό μπαϊράκι-τό λάβαρο - / τῆς ζωῆς καί τῆς ἡμέρας / εἶν' πλουμισμένο / μέ σωρούς πολύχρωμες κορδέλες / χάντρες / καί μέ μακρυνούς / κόκκινους θυσάνους". Οι τρεις ενότητες που ακολουθούν στηρίζονται στην επεξηγηματική κατηγοριοποίηση των όρων: <<κορδέλες, χάντρες, θύσανοι>>.

1. οἱ πολύχρωμες κορδέλες εἶναι...

2. οἱ χάντρες εἶναι...

3. καί ὅταν πλακώσουνε οἱ βαρειές μας / οἱ σκοτοῦρες / τότες μπαίνουνε οἱ θύσανοι σ' ἐνέργεια...

---

<sup>101</sup> Πλούταρχου, *Γρύλλος, Περί του τά άλλα λόγια λόγω χρῆσθαι*, Μετ. Μενέλαος Χριστόπουλος, Στιγμή, Αθήνα, 1996. Το κείμενο είναι ένας διάλογος ανάμεσα στον Οδυσσέα και το Γρύλλο, ένα χοῖρο που χάρη στην παρέμβαση της Κίρκης μπορεί να μιλάει. Η υπόθεση του έργου έχει ως εξής: Ο Οδυσσέας ζητάει από την Κίρκη να επαναφέρει στην ανθρώπινη τους μορφή, τους συντρόφους του που είχε μεταμορφώσει σε χοίρους, για να επιστρέψουν στην πατρίδα τους. Η Κίρκη τον συμβούλεψε να συζητήσει πρώτα μαζί τους, για να δει αν συμφωνούν και του προτείνει το Γρύλλο για συνομιλητή. Ο Γρύλλος κάνει γνωστή στον Οδυσσέα την πρόθεση των μεταμορφωμένων ζώων, να μην ξαναγίνουν άνθρωποι, γιατί είναι ευτυχισμένα με την τωρινή τους κατάσταση και γιατί κατά τη γνώμη τους τα ζώα διαθέτουν περισσότερη λογική και αρετές από τους ανθρώπους.

Ως νοηματικό σύνολο το ποίημα λειτουργεί μέσα από την ενεργοποίηση του μηχανισμού της ειρωνείας και την ανάδειξη της αμφισημίας των λεκτικών του μονάδων. Η κυκλική ανάπτυξη στηρίζεται στη δομική αντίθεση θετικού-αρνητικού (τό μπαϊράκι-τό λάβαρο- / τής ζωής και τής ημέρας # κι' έρχετ' ή δύση / ή Δύση / κι' όλα πᾶν χαημένα) αλλά και την εξισορρόπηση των δομικών συστατικών της παρωδίας, δηλαδή, της χιουμοριστικής διάθεσης και δραματικής έντασης. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι στίχοι υποδηλώνουν με σαφήνεια το περιβάλλον γραφής και το στόχο της παρωδιακής πρόθεσης:" ... κι' όλος ό κόσμος ήχολογάει / άπο φωνές / παιδιών / σατύρων / και του Ghirlandajo<sup>102</sup> // οί χάντρες είναι τών καφφενείων οί καρέκλες / τών καφφενείων δπ' άπαγορεύονται<sup>103</sup> / οί παθιασμένες / τής πολιτικῆς οί / συζητήσεις ή τό τάβλι", ενώ σε άλλες διατηρούν την υπαινικτικότητά τους:"στίς συνοικίες τής πόλεως βαροῦνε οί καμπάνες / στῆς Τρούμπας τά σοκάκια / χαλοῦν τόν κόσμο / οί κιθάρες / δπως στους μύλους (τούς μύθους) / μάς άλέθουν / τά τολήματα / τών σαυροκτόνων".

Η νοηματοδότηση καθορίζεται από την αλληλεπίδραση των συμβολισμών του <<παρακειμενικής>> προέλευσης τιλικού όρου και των εξωκειμενικών, πολιτικών κυρίως, συμφραζομένων. Η ποιητική αφήγηση τοποθετεί τη δράση σε μια από τις σκοτεινές περιόδους της νεότερης ελληνικής ιστορίας, την περίοδο της δικτατορίας του 1967. Ο ποιητικός όρος <<τῶν σαυροκτόνων>> συνηχεί με το <<τυραννοκτόνων>>, γεγονός που διευκολύνει τη σύνδεση του νοήματος με εξωκειμενικά γεγονότα. Η καταγωγή του όρου θα πρέπει να αναζητηθεί στο άγαλμα του <<Απόλλωνα του Σαυροκτόνου>>, έργο του Πραξιτέλη που παριστάνει τον αρχαίο θεό σε παιδική ηλικία που προσπαθεί να σκοτώσει μία σαύρα. Το έργο, που διασώθηκαν και πολλά αντίγραφα του από τη ρωμαϊκή εποχή, συμβόλιζε τη δολοφονία του δράκοντα από το νεαρό Απόλλωνα. Στα πλαίσια της ανανοηματοδότησης του όρου και της μετασχηματιστικής εκδοχής του μύθου από τον Εγγονόπουλο θα λέγαμε ότι απηχούνται γεγονότα από την επτάχρονη δικτατορία στην Ελλάδα. Ο Εγγονόπουλος καταληπτικά διατυπώνει και μια αρκετά αιχμηρή άποψη για τους πολιτισμικούς όρους που διαμόρφωσαν τη νέα ελληνική πραγματικότητα:"κι' έρχεται ή δύση / ή Δύση / κι' όλα πᾶν χαημένα". Διακειμενική συγγένεια παρατηρείται στο σημείο αυτό με το ποίημα του Γιώργου

<sup>102</sup> Πρόκειται για τον Ιταλό ζωγράφο της Αναγέννησης Ντομένικο Μπιγκόρντι, γνωστό ως <<ιλ Γκιρλαντάγιο>>. Μαθήτευσε κοντά στον πατέρα του Τομάζο, που ήταν ο πρώτος χρυσοχόος ο οποίος φιλοτέχνησε καλλιπαστικές γιρλάντες για τις γυναικείες κομμώσεις, από όπου πήρε και την προσωνυμία <<Γκιρλαντάγιο>>. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η παρήχηση του ονόματος, έχει σκοπό να παρωδήσει την αισθητική της εποχής.

<sup>103</sup> Παραπέμπει σε επιγραφές αναρτημένες σε καφενεία, ταβέρνες και χώρους λαϊκής μουσικής, προπολεμικά αλλά και μεταπολεμικά, σε σκοτεινές πολιτικές περιόδους της χώρας μας.

Σαραντάρη:"Εμείς οι Έλληνες"<sup>104</sup> από την ενότητα:"Τη μικρή μου σκέψη σεργιανίζω". Παραθέτουμε το ποίημα:

"Εμείς οί Έλληνες  
Πού σέ χαρούμενα νησιά έχουμε τόπο  
Σέ άμοιρη στεγνή γή  
Πού τήν ύγραίνει εϋλάβεια στόν αιώνα  
Ή πλούσια άνάμνηση  
Ό άφθονος ήλιος  
Ήμείς ίσαμε τώρα δουλοπάροικοι  
Ξένων ξεμωραμένων έξουσιών  
Πού γέρασαν σάν δέντρα  
Μελαγχολικά άγνάντια στόν τάφο  
Και μέ παράξενο μέ άλλόφρονα έγωισμό  
Άκόμα μās κρατάν στήν άγκαλιά τους  
[...]  
Ή Δύση ποϋ θά βρεϊ καινούριο δρόμο  
Γιά τίς ανθρώπινες ψυχές;"

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου ο κριτικός λόγος διατυπώνεται κρυπτικά, υπαινικτικά με μεμονωμένες ρητές υποδηλώσεις των ποιητικών προθέσεων: "άπαγορεύονται οί παθιασμένες τής πολιτικής οί συζητήσεις-τά τολμήματα τών σαυροκτόνων" που με την έντονη αμφισημία και τον αναγωγικό τους συμβολισμό αποκαλύπτουν την πρόθεση του ποιητή να μην περιοριστεί σε ένα βιωματικά καθορισμένο ποιητικό λόγο αλλά να προχωρήσει σε μια κριτική θεώρηση προσώπων και συμπεριφορών της συγκεκριμένης περιόδου.

\* \* \*

Την ίδια πρόθεση διακρίνουμε και στο ποίημα "Ένας κάπως ηλικιωμένος γενναίος στρατηγός, όμως νεάζων και σφριγηλός"<sup>105</sup> από τη συλλογή "Στην κοιλάδα με τους ροδάκες". Η συλλογή δημοσιεύτηκε το 1978 και περιλαμβάνει, σύμφωνα με δήλωση του ίδιου του ποιητή "ποιήματα μιας εικοσαετίας, μαζί με μερικά άλλα"<sup>106</sup>, παρουσιασμένα με τη χρονολογική σειρά που γράφτηκαν. Πρόκειται για πεζόμορφο ποίημα με έντονο το στοιχείο της παρωδίας και το καυστικό χιούμορ

<sup>104</sup> Γιώργου Σαραντάρη, *Στη δόξα των πουλιών*, Ίκαρος, Αθήνα 1997, σελ. 198.

<sup>105</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, σελ. 86.

<sup>106</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, σελ. 221.

που προσδίδουν στην ερμηνεία ευρύτερες προεκτάσεις. Με αυτή την έννοια η ποιητική αφήγηση δεν περιορίζεται στα όρια της ψυχογραφικής πρόθεσης αλλά επεκτείνεται και σε σχολιαστικές κρίσεις ιστορικού και πολιτικού χαρακτήρα. Παραθέτουμε επιλεκτικά τους στίχους: "[...] 'Ο στρατηγός, μάλλον κάποιος <<σχετικής>> ηλικίας, είναι λίγο κοντούτσικος μὲν τό ἀνάστημα, ἀλλά κομφότατος, νευρώδης, νεάζων, καί πολύ γενναῖος. Κι' αὐτή ἡ κόκκινη λωρίδα ποῦ φέρει γύρω στό πηλίκιο, δέ μπορεῖ παρά νά σημαίνει πὼς θάναί κι' αὐτός <<πεσός ὑπὲρ πατρίς>>. Πιστά ἀφοσιωμένος στό καθήκον, φαίνεται νά εἶναι ἀμείλικτος στά ζητήματα τηρήσεως τῶν διατάξεων τοῦ κανονισμοῦ, ἀνελέητος καί στήν ἐλαχίστη παράβαση τῶν ἀπαιτήσεων τῆς πειθαρχίας μέσα στό στρατεύμα. Φυσικά καί θά ἔχη κρατήσει δλη του, τήν ἀπέραντή του, ἐπιείκεια, γι' ἀποκλειστική χρήση τοῦ μόνου του ἑαυτοῦ. Λέω ...". Στην πυκνωτική νοηματική συσσώρευση της τελευταίας στιχικής περιόδου προστίθεται η παρωδιακή πρόθεση και ο κριτικός σχολιασμός μιας προσωπικότητας που συμβόλιζε όχι μόνο μια στάση ζωής αλλά και μια ολόκληρη περίοδο της νεότερης ιστορίας της χώρας μας. Σε επίπεδο διακειμενικής επικοινωνίας το ποίημα του Εγγονόπουλου έχει την ίδια σημασιολογική αφετηρία με το ανέκδοτο ποίημα του Κ. Π. Καβάφη "Στρατηγού θάνατος"<sup>107</sup> Η διακειμενική διεργασία προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά μιας <<υπερκειμενικής>> σχέσης, με <<υπερκείμενο>> το ποίημα του Εγγονόπουλου και <<υποκείμενο>> το ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη. Παραθέτουμε το δεύτερο ποίημα:

"Τό χέρι του ὁ θάνατος ἀπλώνει  
κ' ἑνός ἐνδόξου στρατηγοῦ τό μέτωπον ἀγγίζει.  
Τό βράδυ μιά ἐφημερίς τό νέον φανερώνει.  
Τό σπίτι τοῦ ἀρρώστου μέ πλῆθος πολύ γεμίζει.

Ἐκεῖνον τόν παρέλυσαν οἱ πόνοι  
τά μέλη καί τήν γλῶσσα του. Τό βλέμμα του γυρίζει  
καί ὦρα πολλή σέ πράγματα γνώριμα προσηλώνει.  
Ἄτάραχος, τούς παλαιούς ἥρωας ἐνθυμίζει.

Ἄπ' ἔξω - τόν ἐσκέπασε σιγή κι' ἀκίνησια.  
Μέσα - τόν σάπισεν ὁ φθόνος τῆς ζωῆς, δειλία,  
λέπρα ἡδονική, μωρόν πείσμα, ὀργή, κακία.

<sup>107</sup> Κ. Π. Καβάφη, *Ανέκδοτα Ποιήματα 1882-1923*, φιλολογ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ἴκαρος, Αθήνα 1977, σελ. 109.

Βαρούα βογγά. - Ξεψύχησε. - Θρηνηί κάθε πολίτου  
φωνή <<Τήν πολιτεία μας έρήμαξ' ή θανή του!  
'Αλοίμονον ή 'Αρετή απέθανε μαζί του!>>"

Στα πλαίσια της ενσωμάτωσης του κειμενικού αποσπάσματος ο Εγγονόπουλος μεταπλάθει το υλικό του καθαφικού <<υπο-κειμένου>> και το τοποθετεί σε διαφορετικά νοηματικά συμφραζόμενα. Αυτό το είδος της ενσωμάτωσης αποκτά μεταγλωσσική χροιά, αφού η παρουσία των σημασιολογικών αναλογιών ανάμεσα στο δυο ποιήματα αποτελεί περισσότερο καρπό ασυνείδητης συνειρμικής συσχέτισης του υποκειμένου και λιγότερο ενσυνείδητης αναφοράς στον ποιητικό του πρόγονο. Τα ποιήματα παρουσιάζουν αισθητές δομικές και σημασιολογικές σχέσεις. Η δραματουργική κορύφωση συντελείται στις τελευταίες περιόδους και είναι αποτέλεσμα της αντίθεσης εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας, του <<είναι>> και του <<φαίνεσθαι>>:

Στον Εγγονόπουλο η αντίθεση ορίζεται ανάμεσα στην ανυπακοή (πρός τούς άλλους) και την επιείκεια (πρός τόν ίδιο του τόν έαυτό), του αφηγούμενου προσώπου.

Στον Καβάφη ορίζεται ανάμεσα στην ηρωική εξωτερική του υποκειμένου εικόνα ('Απ' Ξξω...) και τη γεμάτη κακία, δειλία και φθόνο εσωτερική πλευρά του (Μέσα...).

Εκεί ακριβώς ορίζεται και το πεδίο των παρωδιακών αλλά και κριτικών προθέσεων των δύο ποιητών:

Στον Καβάφη είναι αποτέλεσμα της πλάνης που δημιουργεί η εξωτερική εικόνα του υποκειμένου (θρηνηί κάθε πολίτου ή φωνή [...] 'Αλοίμονον ή 'Αρετή απέθανε μαζί του!).

Στον Εγγονόπουλο η παρωδία διαπερνά το ποιητικό σώμα από τον τίτλο και τον υπότιτλο (Vive l' Armée, Moessieurs!) μέχρι και την επιλογική δομική αντίθεση (ανυπακοής-επιείκειας) της τελευταίας περιόδου. Ο Εγγονόπουλος, μάλιστα, προεκτείνει την παρωδιακή του στόχευση τοποθετώντας το ποίημα στα εξωκειμενικά συμφραζόμενα μιας δεδομένης ιστορικής και πολιτικής πραγματικότητας, με έμμεσες αναφορές και υπαινιγμούς στην εποχή του.

\* \* \*

Μια ενδιαφέρουσα εκδοχή της ειρωνείας με ιστορικούς αλλά και ευρύτερους συμβολισμούς συναντάμε και στο ποίημα "Μπερουτιανό"<sup>108</sup> που βρίσκεται στην ίδια συλλογή. Ο καταλυτικός ρόλος της ειρωνείας έγκειται στην αντινομία που

<sup>108</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους ροδάνες, σελ. 125.



παρατηρείται ανάμεσα στο περιεχόμενο των στίχων και το συνδηλωτικό τους νόημα. Παράλληλα καθίσταται εμφανής ο στόχος του υποκειμένου να παρεμβεί κριτικά μέσω του λόγου στο πεδίο των πολιτικών υπαινιγμών με τεχνικές που παρεκκλίνουν από τα γνωστά υφολογικά και γλωσσικά δεδομένα της υπερρεαλιστικής γραφής. Παραθέτουμε το ποίημα:

"Μένω ἐμβρόντητος μπρός στήν εὐρυμάθεια αὐτῆς τῆς κόρης! / Καϊρινή ἢ Ἄλεξαντρινή; Θά σᾶς γελάσω. Πάντως, ὅπως μοῦ / λέει, συμπλήρωσε λαμπρές ἐγκύκλιες σπουδές σέ ἓνα ἀπό τά / εὐρωπαικά (καθολικά βέβαια) λύκεια ἢ τῆς Ἄλεξάν- / τρειας ἢ τοῦ Καίρου. Μέ τί ἀφοσίωση, μέ τί πλοῦτο πληρο- / φοριῶν, μιᾶ γιά τό διδαχτικό προσωπικό καί γιά τά ὄσα / τοῦ χρωστάει ! Ὁ père Μαγκανάτ, ἢ père Ἀκλαντάν (κατά / κόσμον Ἄν Μερντέξ)! Ἄμ ἢ soeur Βιτσιάλη! Κεῖνος ὁ / ἀδερφός d' Aisance! Fils Τίκ, δέν λείπει νά προσθέτη πάντα./ Καί μοῦ τή μαθαίνει, καί σέ μένα, τήν Εὐρώπη, μέ ὄλα τά / μυστικά της καί τίς λεπτομέρειες, ἀληθινή Ευρωπαϊά, τώρα / ἄς εἶναι κι' Ἀφρικανίς".

Ἡ ειρωνική χροιά της ποιητικής γλώσσας αποτυπώνει με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο τις κριτικές προθέσεις του ποιητικού υποκειμένου. Ἡ ειρωνική και παρωδιακή στόχευση επικουρεῖται ἀπό το μηχανισμό της αλληγορίας, πάνω στον οποίο συγκροτεῖται δυναμικά το πλέγμα των δηλώσεων και συνδηλώσεων του κειμένου. Ἡ πρακτική αὐτή καθίσταται ορατή ἀπό το σύνολο των λεκτικών ιδιοτυπιῶν που συνθέτουν τη ρητορική δομή του κειμένου. Ἀπό την ἀρχή του ποιήματος διακρίνεται το διακειμενικό του στίγμα, ἀφού οι λεκτικές του ἐπιλογές και το σκηνικό πλαίσιο της ἀφήγησης τοποθετοῦν το ποίημα κοντά στο ὕφος και τη θεματολογία ομάδας ποιημάτων του Νικόλαου Κάλας, τα οποία διακρίνονται για τις ειρωνικές και χιουμοριστικές τους προθέσεις. Ἐπιλέγουμε και παραθέτουμε το ποίημα "Με Ασπασμούς"<sup>109</sup> ἀπό τη συλλογή "Ὀδός Νικήτα Ράντου". Σε μια πρώτη προσέγγιση θα λέγαμε ὅτι τα δύο ποιήματα συνδέονται μεταξύ τους με την ἀρχή της <<υπερκειμενικότητας>><sup>110</sup>, καθώς το κείμενο του Εγγονόπουλου (υπερκείμενο) αναπαράγει σχολιαστικά το αισθητικό και σημασιολογικό πλαίσιο γραφής του ποιήματος (υποκείμενο) του Κάλας:

"Ἴρμα μέ τό πέπερμέντ της, μά γιά τούς πελάτες οὐίσι.

"Μέ συγχωρεῖς, χρυσό μου, ἦταν ὁ πορτιέρης τοῦ Ἰάιρο Σίτυ"

ἓνας Ἀμερικανός μέ θέλει - ὄχι ἀπόψε δέν μπορῶ -

γιά σένα τό ἴπα αὐτό μὴν τό ξεχάσεις.

<sup>109</sup> Νικόλαος Κάλας, *Ὀδός Νικήτα Ράντου*, Ἰκαρος, Αθήνα 1997, σελ. 88.

<sup>110</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ὁ. π.

"Αγόρι μου, δέ μοῦ ἴπες πῶς σέ λένε;"

"Κι ἐσένα ἄμα δέ σέ φωνάζουν Ἴρμα;"

"Καλέ μου, ὄλα θέλεις νά τά ξέρεις;"

"Ὅλα γιά μιά βραδιά, ἀπό στόμα σέ στόμα σέ ὄλο τό κορμί σου.

Ἦσουν Ἀσπασία καί σέ γνώρισα ὁδός Περικλέους

μέ τό π ε ρ μ α γ κ α ν ά ν τ. Μοῦ ἴστειλε μιά κάρτα ἀπό τό Πόρτ - Σάιντ

τήν ἐπομένη μπῆκαν οἱ Ἴταλοί στό Ἄντις - Ἀμπέμπα.

Περμαγκανάντ. Ἀκόμα τό βλέπω. Ὁσμὴ ἰδιάζουσα".

"Τό οὔισκι εἶναι πιό ἀκριβό".

"Ἴρμα, εἶσαι σάν ἀναποδογυρισμένη ρίμα".

"Ὅλα τά θέλεις, ἀκριβό μου".

"Ἐτσι ἦταν καί ἡ Ἀσπασία τοῦ Περικλέους".

"Ἐλα καί βιάζομαι, ὄπου νά'ναι θά ῥθει ὁ πελάτης τοῦ Κάιρο Σίτυ".

Στο σημασιολογικό πεδίο το κείμενο του Κάλας αποτελεί πρόταγμα διακειμενικής επικοινωνίας με το κείμενο του Εγγονόπουλου. Στον Κάλας η στιγμιοτυπική απόδοση ενός γεγονότος καταγράφεται ποιητικά με τις τεχνικές της αλληγορίας και του υπαινιγμού. Η διαλογική διάταξη των στίχων αναδεικνύει τη χιουμοριστική προσέγγιση των πραγμάτων, την οποία όμως διαδέχεται μια λανθάνουσα δραματικότητα τοποθετούμενη στο πρώτο επίπεδο της νοηματικής στρωματογραφίας του κειμένου. Στον Εγγονόπουλο η χιουμοριστική πρόθεση ενισχύεται με τη χρήση του συμβολισμού και της αλληγορίας. Και τα δύο ποιήματα αφηγούνται μια αγοραία ερωτική συνάντηση. Ενώ στον Κάλας το γεγονός περιγράφεται με αρκετή σαφήνεια, χωρίς να επιδέχεται παρανοήσεις, στον Εγγονόπουλο μπορεί να τεθεί ως υπόθεση εργασίας και να πιστοποιηθεί από τον ηχοπροσδιορισμό και το συμβολισμό των ονομάτων που παραθέτει, τα οποία παραπέμπουν όλα σε ακραίες συμπεριφορές ή ερωτικές επιλογές. Στο κείμενο του Εγγονόπουλου ο υπαινιγμός αποτελεί κυρίαρχη ερμηνευτική σταθερά. Ο σκηνικός χώρος ή τα πρόσωπα μπορεί να μην έχουν εμφανή ομοιότητα και στα δυο ποιήματα αλλά αποτελούν λειτουργικά στοιχεία της αφήγησης. Το επιπλέον βήμα που επιχειρεί ο Εγγονόπουλος είναι η ένταξη του ποιήματος σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον αναφοράς που καθορίζεται από τις σημασιοδοτικές συμβάσεις της γλώσσας και του λόγου της κριτικής. Σε αυτό το πλαίσιο ο ποιητικός λόγος, όπως διατυπώνεται στην τελευταία κειμενική περίοδο, αποκτά και μια κριτική διάσταση με έντονη δόση ειρωνείας απέναντι σε ένα φαινόμενο εκχυδαϊσμένης συμπεριφοράς και πολιτιστικής αλλοτρίωσης: "Καί μοῦ τή μαθαίνει, καί σέ μένα, τήν Εὐρώπη, μέ ὄλα τά μυστικά της καί τίς λεπτομέρειες, ἀληθινή Ευρωπαϊά, τώρα ἄς εἶναι κι' Ἀφρικανίς".

Σε ένα δεύτερο επίπεδο διακειμενικής επικοινωνίας το ποίημα του Εγγονόπουλου συναντάται επίσης με κείμενο του Γιώργου Σαραντάρη, στο οποίο αναπτύσσεται ένας παρόμοιος προβληματισμός. Πρόκειται για το ποίημα "Η Ελλάδα στην Ευρώπη"<sup>111</sup>:

"Τί κακό θά μοῦ κάνεις  
"Όταν σάν βγῶ ἀπ' τ' αὐτό  
Ξέρω νά μιλῶ;

Μιλοῦσε ἓνα πουλί  
Καί ξέρναγαν οἱ ἠλίθιοι

Δέν εἶμαι ἔσοῦ  
Εἶμαι τ' οὐρανοῦ,  
Ἔλεγε τό πουλί στόν ξένο,  
Πετῶ κι ὅταν κάθομαι  
Πέταξα πάνω σέ ἄλογο  
Πού δέν σταματᾶ".

Το όνομα του τίτλου του ποιήματος του Εγγονόπουλου (Μπερουτιανό) πιστεύουμε ότι παράγεται από το τοπωνύμιο Βηρυτός (Μπαϊρούτ). Η παραφθορά της λέξης σε Μπερούτ + ανό (γαλλική κατάληξη) συνέβαλε στο σχηματισμό του ονόματος. Η διαπίστωση αυτή συνδέεται λογικά με τους γαλλικούς όρους που συνοδεύουν τα ονόματα των προσώπων που αναφέρονται στο ποίημα (père, mère, soeur, d' Aisance, Fils). Πάντως και τα δυο ποιήματα που συγκρίνουμε, του Εγγονόπουλου και του Κάλας, ιδιαίτερα του Εγγονόπουλου, παρουσιάζουν δομικές συγγένειες (ομηρικός χώρος, ερωτική συμπεριφορά, τίτλος) με το ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη "Μέσα στα καπηλειά"<sup>112</sup>. Θα παραθέσουμε ενδεικτικά τους πρώτους στίχους:

"Μέσα στά καπηλειά καί τά χαμαιτυπεῖα  
τῆς Βηρυτοῦ κυλιέμαι. Δέν ἤθελα νά μείνω  
στήν Ἀλεξάνδρεια ἐγώ. Μ' ἄφισεν ὁ Ταμίδης·  
κ' ἐπῆγε μέ τοῦ Ἐπάρχου τόν υἱό γιά ν' ἀποκτήσει  
μιά ἔπαυλι στόν Νεῖλο, ἓνα μέγαρον στήν πόλιν.  
Δέν ἔκανε νά μείνω στήν Ἀλεξάνδρεια ἐγώ.-

<sup>111</sup> Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 283.

<sup>112</sup> Κωνσταντίνου Καβάφη, *Ποιήματα*, Ἄπαντα, II, Ἴκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 52.

Μέσα στά καπηλειά καί τά χαμαιτυπεία  
τῆς Βηρυτοῦ κυλιέμαι. [...]"

Ο Εγγονόπουλος στο έργο του επιδιώκει τις ιδεολογικές αναγωγές, έστω κι αν αυτό απειλεί να αλλοιώσει την υπερρεαλιστική ταυτότητα της γραφής του. Οι ποιητικοί όροι που χρησιμοποιεί διευρύνουν τη σημασιολογική τους περιεκτικότητα από τη στιγμή που ενεργοποιείται η διαδικασία πρόσληψης του κειμένου. Η αυτοαναφορικότητα μέσω της ειρωνείας και του σαρκασμού παραχωρεί τη θέση της στην ιστορία και την κριτική. Με αυτή την έννοια στο συγκεκριμένο ποίημα λανθάνουν προθέσεις κριτικής παρέμβασης και σχολιασμού των πολιτικών πραγμάτων της περιόδου γραφής του. Η ποίηση του Εγγονόπουλου στο σύνολό της ακολουθεί τα βήματα της πρωτοποριακής αισθητικής του υπερρεαλισμού, με ένα λόγο ρηξικέλευθο, αυτοειρωνικό, σαρκαστικό αλλά και πολυεπίπεδα κριτικό.

## 2. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΑΣ

Η αυτοαναφορικότητα στον Εγγονόπουλο προσλαμβάνει και ιστορικές διαστάσεις. Με αυτή την έννοια ο ποιητής ταυτίζεται με πρόσωπα φανταστικά ή υπαρκτά περιβεβλημένα όμως με την αχλύ του ιστορικού μύθου. Στο πλαίσιο της ιστορικής διάστασης του ποιήματος "Ο αφέντης της Καρύταινας"<sup>113</sup> από τη συλλογή "Η επιστροφή των πουλιών" λανθάνει ένας έντονος αυτοαναφορικός λόγος. Η υφέρπουσα ιστορική διάσταση της αφήγησης παραχωρεί τη θέση της στην αυτοαναφορά, με αποτέλεσμα να αντιστρέφονται οι σημασιοδοτικοί δείκτες και το ίδιο το ποίημα να καθίσταται δεκτικό σε διαφορετικές ερμηνείες. Ο τίτλος του ποιήματος και ο υπότιτλος "Ὁ Ἀφέντης τῆς Καρύταινας, ὁ ἑξάκουστος ἐκεῖνος... (Χρονικό τοῦ Μορέως)" δημιουργοῦν συνθήκες <<παρακειμενικότητας>><sup>114</sup> και επιτρέπουν τους πρώτους διακειμενικούς συνειρμούς. Ο παραθεματικός υπότιτλος προέρχεται από το κείμενο του "Χρονικού του Μορέως" σύμφωνα με τον κώδικα της Κοπεγχάγης, στίχος 7215, όπως εκδόθηκε στα ελληνικά με προλεγόμενα του Ρένου Ηρ. Αποστολίδη<sup>115</sup>. Θεματικά τα δυο κείμενα παρουσιάζουν αναλογικές

<sup>113</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 68.

<sup>114</sup> Gérard Genette, ὁ. π., σελ. 9-10.

<sup>115</sup> "Το Χρονικό του Μορέως". Το ελληνικόν κείμενον κατά τον κώδικα της Κοπεγχάγης μετά συμπληρώσεων και παραλλαγών εκ του Παρισινού. Εισαγωγή, υποσημειώσεις και επεξεργασία υπό Πέτρου Π. Καλονάρου. Αρχαίος εκδοτικός οίκος Δημ. Δημητράκου, Αθήναι 1940. Φωτοανατύπωση της έκδοσης Καλονάρου, με προλεγόμενα Ρένου Ηρ. Αποστολίδη και με σχέδια του Γιώργου Πανουτσπούλου, Εκάτη, Αθήνα 1989.

συγκλίσεις. Ο ήρωας του Εγγονόπουλου, περιγράφεται με τα ίδια χαρακτηριστικά, όπως ο ήρωας του "Χρονικού", ο μισίρ Τζεφρέ, ο αφέντης του Μορέως.

Στο πλαίσιο της διεύρυνσης της διακειμενικής επικοινωνίας θα παρατηρούσαμε ότι στη συγκρότηση του κειμένου λειτουργεί και η διαδικασία της <<γραμμαμικοποίησης>><sup>116</sup>, της μορφολογικής δηλαδή προσαρμογής του παλαιού στο καινούργιο κείμενο, της πρακτικής που χρησιμοποιείται για να δείξει τα όρια της <<ενσωμάτωσης>> ή ακόμη και το σημείο ρήξης μεταξύ των δύο κειμένων. Το ποίημα του Εγγονόπουλου έχει τα ίδια δομικά χαρακτηριστικά με το δημοτικό τραγούδι: δεκαπεντασύλλαβο, ρητορικά σχήματα, θεματικά μοτίβα. Θα παραθέσουμε τις δυο πρώτες ενότητες για να γίνει κατανοητή η παραπάνω σχέση:

"Ποιός είν' αυτός πού σήκωσε πολεμικό χαζράνι,  
κι' όλη τή νύχτα περπατεί, σέ βαλτονέρια όδευεί,  
τό μέτωπό του κόσμησε μέ σέλινα και σμύρτα,  
και σκέπασε τή γδύμνια του μέ λυρικά παλτά;

Ποιός είν' αυτός πού στά θαμπά τής θλίψης μεσημέρια  
μ' όλο τόν κόσμο τάβαλε και βγήκε νικητής,  
πού μέσ' στους κάμπους έσυρε όλόξανθες πλεξοϋδες,  
γέμισε τάφρους κι' έγκρεμούς μέ μάτια λαμπερά;"<sup>117</sup>

Το κείμενο του Εγγονόπουλου είναι όμως και <<τόπος>> διασταύρωσης περισσότερων κειμένων. Στην απορητική εκφορά του λόγου, για παράδειγμα, το υποκείμενο χρησιμοποιεί ένα ρητορικό σχήμα, που αποτελεί ταυτόχρονα και μοτίβο συνηθισμένο στα δημοτικά μας τραγούδια. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τα παραδείγματα:

1. "Ποιός είν' άξιός κι όγλήγορος, ποιός είναι παλληκάρι..."  
[(Κλέφτικο άσμα, Του Μήτρου Μποταΐτη)<sup>118</sup>

2. "Ποιός είδε ήλιο τό βραδύ κι άστρη τό μεσημέρι;  
ποιός είδ' κόρ' άνύπαντρη νά πάνη μέ τούς κλέφτες;"

"Ποιός είδε ψάρι σέ βουνό κι άλάφι σέ λιμάνι;  
ποιός είδε κόρ' άνύπαντρη μέσα στά παλληκάρια;"

<sup>116</sup> Laurent Jenny, Η στρατηγική της μορφής, περιοδ. Η Άλως, τεύχ. 3-4, Αθήνα, 1996.

<sup>117</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, Ποιήματα, τόμ. δεύτερος, σελ. 68.

<sup>118</sup> Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Εκλογή, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1962, σελ.253.

Σύμφωνα με μια πάγια διακειμενική πρακτική κάθε ποίημα για να λειτουργήσει, για να διεγείρει τη φαντασία και τη διάνοια του αναγνώστη, πρέπει να στηρίζεται σε μια παράδοση, ακόμα και σε ένα μοναδικό κείμενο, για να γίνει κατανοητό. Εξωτερικά, σε επίπεδο μορφής, το κείμενο του Εγγονόπουλου φέρει εμφανή τα σημάδια της διακειμενικής του καταγωγής, καθώς καθιστά εμφανή τη σχέση του με τη δημοτική παράδοση. Εσωτερικά, σε επίπεδο περιεχομένου, όμως το κείμενο στηρίζει τη νοηματική του συγκρότηση σε άλλα κείμενα, όπως για παράδειγμα, το γνωστό απόσπασμα από "Τα Κείμενα"<sup>120</sup> του Ανδρέα Εμπειρίκου:

"Πίσω από τά τείχη.

Μέσα στο άγχος πόλεως πολιορκουμένης.

[...]

Ο άνθρωπος αυτός ήτο μεσήλιξ και φοροῦσε ἐνδύματα κανονικά πολίτου. Τελείως ἄγνωστος πρό τῆς πολιορκίας, κατέστη πασίγνωστος, ἀφοῦ συνεπληρώθη ὁ πρῶτος μῆν. Καίτοι ἡ ὄψις του ἐφόβιζε τούς κατοίκους, καίτοι δέν ἔγινε οὔτε πρός στιγμήν κἄν δημοφιλής, κατώρθωσε, ἐν τούτοις, νά γίνῃ ἀπαραίτητος, ὄχι μόνον στά μάτια τοῦ λαοῦ, μά καί στήν συνείδησι τῶν ἀρχῶν, καί ὄλοι τόν θεωροῦσαν, τρόπον τινά, ὡς ἐμπνευσιώδη τῆς ἀπεγνωσμένης ἄμυνας.

Καθισμένος στήν σέλα του, περιήρχετο τήν πόλι, ποδηλατῶν νυχθημερόν, μέ ἀπαράμιλλη ψυχραιμία, καί κατά τίς σφοδρότερες ἀκόμη στιγμές τοῦ βομβαρδισμοῦ. Κανείς δέν ἐγκώριζε ἀπό πού ἤρχετο.[ ... ] Ὡστόσο ἐμφυσοῦσε συνάμα νέας δυνάμεις στίς ψυχές των, καί πίστι στόν καθένα, γιά τήν ἀγαθή ἐξβασί τοῦ πολέμου. Ὅχι μέ λόγια, μά ἔτσι, μέ τό σεμνό καί ἀτάραχο ὕφος του, μέ τή σταθερή περιστροφή τῆς ἀναπτύξεως τοῦ ποδηλάτου του, μέ τήν σθεναρά σιωπή του, κατά τίς ἀπειράριθμες διελεύσεις του. Καμιά ἐπίδειξις εὐκολῆς δεξιότητις, κανένα τσαλίμι ἀκροβάτου ἢ δημεγέρτου, δέν συντελοῦσε στήν δημιουργία τῆς βαθειᾶς ἐντυπώσεως πού ἐνεποίει στούς κατοίκους, κάθε φορά πού τούς ἀντίκρουζε[...]."

Και στα δυο κείμενα, του Εγγονόπουλου και του Εμπειρίκου, η μεταφορά αναγορεύεται σε κυρίαρχο ρητορικό σχήμα. Το ποίημα του Εγγονόπουλου αναπτύσσεται ταυτόχρονα σε δυο πεδία: Πρώτα στο πεδίο της δημοτικής παράδοσης οικειοποιούμενο τα υφολογικά χαρακτηριστικά της γραφής της, οπότε

<sup>119</sup> *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, ὁ. π., σελ. 266.

<sup>120</sup> Ανδρέα Εμπειρίκου, *Γραπτά ἢ Προσωπική μυθολογία*, Ἄγρα, Αθήνα 1991, σελ.48-49.

και η μεταφορά λειτουργεί προς την κατεύθυνση της εξύμνησης της ηρωικής συμπεριφοράς του ατόμου στο πλαίσιο των γεγονότων της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας και ύστερα στο πεδίο της υπερρεαλιστικής περιπέτειας (γεγονός που δικαιολογεί και τη διακειμενική συσχέτιση), οπότε το σημασιολογικό περιεχόμενο της μεταφοράς μετατοπίζεται από το χώρο της ιστορίας στο χώρο της τέχνης. Ενδιαφέρουσα πτυχή της διακειμενικής έρευνας αποτελεί και η χρήση λαογραφικών μοτίβων που αντιστοιχούν στη μεταφυσική διάσταση του ηρωισμού αλλά και υποδηλώνουν το μυστικιστικό χαρακτήρα της ποιητικής έμπνευσης:

"'Αν εἶν' αὐτός π' ἀγάπησαν οἱ δεκατρεῖς νεράϊδες,  
προτοῦ πλησιάση ἄς πάη νά πιῇ τ' ἀθάνατο νερό,  
κι' ἂν εἶν' αὐτός ὁ λυτρωτής, ὁ εἰκονισματάρης,  
προτοῦ μιλήση, ὁ Ἰσκιος του ἄς σβύση κι' ἄς χαθῆ"<sup>121</sup>.

Ο τρίτος στίχος της ενότητας σε συνδυασμό με την πρώτη στροφή του ποιήματος διακειμενικά ανακαλούν εικόνα από τη θρησκευτική παράδοση και το δημοτικό τραγούδι, που σχετίζεται με το "Βίο" του Αγίου Γεωργίου. Αναφέρουμε χαρακτηριστικούς στίχους από το δημοτικό τραγούδι "Του Αγίου Γεωργίου φονεύοντος τον δράκοντα"<sup>122</sup>. Οι πρώτοι στίχοι του τραγουδιού αντιστοιχούν στην εικόνα του ήρωα που περιγράφει στους πρώτους στίχους του και ο Εγγονόπουλος:

"'Αι Γιώργη μ', ἀφέντη μου κι ἀφέντη καβαλλάρη,  
ἀρματωμένος μέ σπαθί καί μέ χρυσό κοντάρι."

Όσον αφορά το χαρακτηρισμό <<εἰκονισματάρης>>, πιστεύουμε ότι σχετίζεται πάλι με το τέλος του συγκεκριμένου δημοτικού τραγουδιού και την πραγματοποίηση της δρακοκτονίας από τον Άι Γιώργη:

"- << Γεώργιον μέ λέγουσι ἀπ' τήν Καππαδοκία·  
θέλεις νά κάμης χάρισμα, κάμε μιάν ἐκκλησία  
καί βάλε καί ζωγράφισε Χριστόν καί Παναγία·  
καί στή δεξή της τήν πλευρά βάλ' ἕναν καβαλλάρη,  
ἀρματωμένο μέ σπαθί καί μέ χρυσό κοντάρι>>".

<sup>121</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *ό. π.*, σελ. 69.

<sup>122</sup> Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, *ό. π.*, σελ. 335-337.

Επισημαίνοντας την αυτοαναφορική διάσταση των στίχων, δεν πρέπει να αγνοήσουμε τη ζωγραφική ιδιότητα του Εγγονόπουλου και κυρίως το γεγονός ότι ο ίδιος φιλοτέχνησε πολλές αγιογραφικές παραστάσεις. Ένα επιπλέον στοιχείο που συνηγορεί στην εκδοχή της αυτοαναφοράς είναι και η φράση <<λυρικά παλτά>> που συναντήσαμε ήδη στην πρώτη στροφή.

Στην ενότητα που εξετάζουμε υπάρχει και η φράση <<ὁ ἴσκιος του ἄς σβύση κι' ἄς χαθῆ>>. Ο Ν. Γ. Πολίτης<sup>123</sup> αναφέρει ότι η λέξη <<ἥσκιος>>, ενώ αρχικά είχε τη σημασία του στοιχείου, αργότερα προσέλαβε τη σημασία της ψυχής. Είναι γνωστό άλλωστε ότι και οι αρχαίοι Έλληνες και οι Ρωμαίοι συνταύτιζαν τη σκιά με την ψυχή. Η παράσταση της ψυχής ως σκιάς ήταν γνωστή σε όλους τους αρχαίους και κυρίως τους ανατολικούς λαούς. Στο ίδιο κείμενο ο Ν. Γ. Πολίτης αναφέρει επίσης (με πληροφορία που παίρνει από άλλη πηγή)<sup>124</sup> ότι οι αρχαίοι Αιγύπτιοι αναπαριστούσαν, αν και όχι πολύ συχνά, την ψυχή του ανθρώπου με μέλαινα σκιά. Είναι πολύ πιθανό στο ποίημα του Εγγονόπουλου η λέξη να χρησιμοποιείται με την παραπάνω σημασία. Στο ίδιο πλαίσιο της μυστικιστικής μεταφυσικής εντάσσεται κατά πάσα πιθανότητα και ο μεσσιανικός χαρακτήρας της εμφάνισης του ἡρώα: "Χρόνια τὸν ἐπροσμένανε στὰ ἔρειπωμένα σπίτια / καί σέ καθρέφτες σκοτεινούς, στὰ τζάμια τὰ κλειστά". Για την αποκωδικοποίηση της φράσης <<καθρέφτες σκοτεινούς>> μπορούμε να στραφούμε πάλι στο Ν. Γ. Πολίτη<sup>125</sup>. Είναι γνωστό ότι οι καθρέφτες στις παραδόσεις όχι μόνο των Βυζαντινών αλλά και άλλων λαών προσλάμβαναν μαγικές ιδιότητες. Ο Ν. Γ. Πολίτης αναφέρει το "Ιστορικό βιβλίο" του Ψευδοδωρόθεου που κάνει λόγο για τον καθρέφτη του Βυζαντίου τον οποίο είχε κατασκευάσει πιθανόν ο Λέων ο Σοφός και οποίος είχε μαγικές ιδιότητες. Το μοτίβο του μαγικού καθρέφτη, μέσα στον οποίο μπορούσαν να δουν τα μελλούμενα, ήταν διαδεδομένο ευρύτατα στους μύθους και τις παραδόσεις την εποχή εκείνη σε όλο τον ελληνικό κόσμο. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί το μοτίβο αυτό με επιβαρυσμένη σημασιοδότηση και αρνητική ρητορική διατύπωση (σκοτεινούς). Ένα ακόμη στοιχείο που σχετίζει το κείμενο με ανατολικής προέλευσης δοξασίες και έθιμα είναι και ο πρώτος και ο τέταρτος στίχος της τελευταίας στροφής:

"Κι' ὡς ἔρθη, τό πελέκι του, ψηλά θάν τό σηκώση,

[...]

καί θά σταθῆ ἐκδικητής στό κάστρο τῆς Σιωπῆς"<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Ν. Γ. Πολίτου, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, Δ', Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1980-1985, σελ. 507.

<sup>124</sup> Maspero, *Histoire des peuples d' Orient*, τ. Ι, σελ. 108.

<sup>125</sup> Ν. Γ. Πολίτου, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, Β', Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1975, σελ. 23-27.

<sup>126</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *ὁ. π.*, σελ. 69.



Ο ήρωας του Εγγονόπουλου χρησιμοποιεί πολλά προσωπεία. Ήδη αναφέραμε το πολιτικό και το καλλιτεχνικό. Πιστεύουμε ότι υπάρχει και ένα τρίτο προσωπείο, το θρησκευτικό, που λανθάνει αλλά μπορεί να τεκμηριωθεί με την προσφυγή σε ενδοκειμενικούς και εξωκειμενικούς κώδικες. Ο στίχος "Χρόνια τόν έπροσμένανε..." εισάγει στο θρησκευτικό κώδικα με τις παραδόσεις των Προφητών και την καλλιέργεια της μεσσιανιστικής προσδοκίας για την έλευση του Θεού-σωτήρα των ανθρώπων. Το <<Κάστρο της Σιωπής>> ήταν χώρος τελετουργικής ταφής στο Ζωροαστρισμό και συναντάται στα ταφικά έθιμα λαών της Ανατολής. Σύμφωνα με το τελετουργικό η σορός του νεκρού τοποθετούνταν σε δωμάτιο μέσα στο οποίο υπήρχε αναμμένη δυνατή φωτιά και παρέμενε αναμμένη ακόμη τρεις μέρες μετά τη μεταφορά του νεκρού στον Πύργο της Σιωπής. Το εσωτερικό του Πύργου της Σιωπής αποτελούνταν από τρεις ομόκεντρους κύκλους, που αντιστοιχούσαν στους άνδρες, τις γυναίκες και τα παιδιά. Η κατασκευή του θύμιζε λίγο την <<Κόλαση>> του Δάντη. Η αναφορά του ταφικού χώρου (Κάστρο της Σιωπής) και η ιδιότητα του υποκειμένου (έκδικητής) δημιουργεί μια άλλη διακειμενική σχέση με την εκκλησιαστική παράδοση. Ανακαλεί στη μνήμη τον αναστάσιμο ψαλμό: <<Χριστός ανέστη εκ νεκρών θανάτω θάνατον πατήσας>>. Ο ήρωας του ποιήματος βρίσκεται σε ηρωική αναμέτρηση με το θάνατο. Εκδικείται το θάνατο με το θάνατο και την προσδοκώμενη ανάστασή του. Ο χαρακτηρισμός επιβεβαιώνεται από την κυριαρχία του κατηγορούμενου <<έκδικητής>>. Το υποκείμενο εκδικείται για την ήττα του θανάτου με τη νίκη μιας νέας ζωής. Τέλος η αναφορά στο "Κάστρο της Σιωπής" οδηγεί και σε μια άλλη διακειμενική σχέση με τη συμβολιστική ποίηση του Γρυπάρη. Ο Γρυπάρης στο ποίημα "Δικαιοσύνη"<sup>127</sup> από την ομώνυμη συλλογή μιλάει για τον "Πύργο της Σιωπής", τον οποίο ο επιμελητής των Απάντων του, Γ. Βαλέτας, ταυτίζει με τον "Πύργο" στον οποίο κλείνεται ο ποιητής για να αντισταθεί στον κόσμο της αδικίας και της ψευτιάς<sup>128</sup>:

"Τό βουβό μου πείσμα παίρνω προβασκάνι  
κι άσκητής, τοῦ κόσμου φεύγοντας τήν πλάνη,  
στῆς Σιγῆς τόν Πύργο - γράφω δέν ξεγράφω -  
μοναχός μου έμένα διπλομανταλώνω"

<sup>127</sup> Γρυπάρης, *Απαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικώς, Αθήνα 1980, σελ. 233.

<sup>128</sup> "Αυτό τό τραγούδι άπ' τά πιό δυνατά τοῦ Γρυπάρη σέ τέχνη, σέ δύναμη καί σέ βάθος είναι άγρια φωνή καταγγελίας, καταδίκης καί διαμαρτυρίας ένάντια στόν κόσμο τῆς άδικίας καί τοῦ αίματος, πού άναγκάζει τόν ήθικό άνθρωπο νά τραβηχτεί στόν έαυτό του καί ν' αυτοκαταδικασθεί στήν άφάνεια καί στήν παθητικά αντίσταση, χρόνια καί χρόνια περιμένοντας στῆς σιγῆς τόν πύργο μιάν αναγέννηση...". Γρυπάρης, *Απαντα*, ό. π., σελ. 572.

τό χρυσό κλειδί του μέ στερνό μου πόνο  
ρίχτω μέσ στον τράφο".

\* \* \*

Το περιεχόμενο του ποιήματος "Περί Κροκόδειλου Κλαδά"<sup>129</sup> από την "Κοιλάδα με τους ροδάνες" συνιστά εγχείρημα πολιτικής πρακτικής με παρέμβαση-τομή στην ιστορία που προκύπτει από την ιστορικότητα του ονόματος και τη σκόπιμα αδιευκρίνιστη συσχέτιση παρελθόντος-παρόντος. Ο τίτλος του ποιήματος συνάπτει <<παρακειμενική>> σχέση με τα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια αλλά και με την ίδια την ιστορία, αφού το πρόσωπο από το οποίο αφορμάται ο ποιητικός μύθος ήταν υπαρκτό. Ο Εγγονόπουλος εκμεταλλεύεται τις ηχητικές και νοηματικές σημάνσεις του ονόματος του προεπαναστατικού ήρωα και μέσα από την απορητική διατύπωση πετυχαίνει ώστε η απαντητική άρνηση να αποτελεί ουσιαστικά κατάφαση, που ενισχύει τη δραματικότητα του μύθου: "ποιός εΐταν ὁ Κροκόδειλος Κλαδάς; / εΐταν πραγματικά κοροκόδειλος / καί ψεύτικα κι' ἀπατηλά / τά κλάϊματά του / μέσ' στή νύχτα; / ὄχι: πραγματικά εΐταν αὐτός / πού' ἔκλαιγε ἀληθινά / τή νύχτα". Η απάντηση όμως θέτει ευθέως ζήτημα διακειμενικότητας, εφόσον η ταύτισή του ήρωα με τον αετό εδράζεται στα πλούσια κοιτάσματα της δημοτικής μας ποίησης. Στα κλέφτικα τραγούδια ο ηρωικός και ο ανυπότακτος κλέφτης συμβολίζεται με τον αετό<sup>130</sup>. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλά από τα ιστορικά και κλέφτικα τραγούδια έχουν τίτλο, τουλάχιστον όπως έχουν θησαυριστεί στις διάφορες συλλογές, που μοιάζει με τον τίτλο του ποιήματος του Εγγονόπουλου. Αναφέρουμε ενδεικτικά: "Του Ζίδρου, Του Μπουκουβάλα, Των Κολοκοτρωναίων, Του Γιάννη Γκούρα, Του Γεωργίου Καραϊσκάκη, κ. ά".

Ο Εγγονόπουλος γράφει το ποίημα για να εξυμνήσει την προσωπικότητα του Κροκόδειλου Κλαδά, ο οποίος ανέπτυξε επαναστατική δράση κατά το δεύτερο μισό του 15 -ου αιώνα στην περιοχή της Μάνης αλλά και στα πατρογονικά του εδάφη στην περιοχή της Χιμάρας της Ηλείου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο σημασίας θα πρέπει να αναζητήσουμε ίχνη έμμεσης αυτοαναφοράς με την προϋπόθεση ότι θα

---

<sup>129</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδάνες*, σελ. 138.

<sup>130</sup> Τον ίδιο συμβολισμό χρησιμοποιεί ο ποιητής και στο ποίημα "Ένα οργισμένο ποίημα της κατοχής" (Στην κοιλάδα με τους ροδάνες), στην επιλογική ενότητα, όταν περιγράφει το θάνατο του παλικαριού:

"... Κι' ένας αετός, ρωμηός αετός, ὄλο ἐκεῖ πετάει,  
Καί τῶν φτερῶν του τή σιά ρίχτει στό μαῦρο τόπο,  
Κι' ὄλο βογγᾶ, ξερνᾶ χολή, καί ὄλο βλαστημάει.

μεταθέσουμε το πεδίο της δράσης από το χώρο της πολιτικής στο χώρο της τέχνης και θα πάρουμε υπόψη μας τη συμπάθεια του ποιητή για προσωπικότητες με κοινή την αλβανική τους καταγωγή. Η παρέμβασή του ποιητή στο πολιτικό γίνεσθαι υπολογίζεται από τη στιγμή που αφήνει κατά μέρος την αυτοαναφορά, και το πρόσωπο του Κροκόδειλου Κλαδά τοποθετημένο σε συγχρονικές ιστορικές συνθήκες προσλαμβάνει ευρύτερους συμβολισμούς. Αυτοί καθορίζουν και το σημασιοδοτικό περιεχόμενο της παρένθετης στροφικής ενότητας που ακολουθεί: "δηλαδή κατά τῆς νύχτας τῆ διάρκεια / καί γιά τῆ νύχτα τῆς σκλαβιάς / πού ἔπνιγε ἄσπλαχνα - βαρεία - / ὀλόκληρη τῆ χώρα".

Ο Στίλιων Π. Κυριακίδης παρατηρεῖ ὅτι "ὁ ἀετός μολονότι ἔπαυσε νά ἔχη διά τόν σημερινόν ἑλληνικόν λαόν τήν πολλαπλήν σημασίαν, τήν ὁποίαν εἶχεν εἰς παλαιότερους χρόνους, ἐν τούτοις εἰς τήν ψυχὴν τοῦ λαοῦ, ἐπομένως καί τήν ποίησίν του, ἔξακολουθεῖ νά παραμένῃ ὡς σύμβολον τῆς ἀνδρείας, τοῦ ἔθνους καί τῆς ἐλευθερίας, ὡς σύμβολον τῆς παλληκαριᾶς. Εἰς τὰ κλέφτικα τραγούδια οἱ ἀετοὶ ἢ σταυραετοὶ συχνά συμβολίζουν τούς ὑπερήφανους καί ἀκαταδάμαστους κλέφτες"<sup>131</sup>. Το μοτίβο του <<ανθρωποποποιημένου>> αετοῦ εἶναι κοινό στη δημοτικὴ μας παράδοση. Σε ὀρισμένα δημοτικά μας τραγούδια παρουσιάζεται ὡς αετός που κλαίει, γιατί δεν μπορεῖ νὰ πετάξει ψηλά, με μια πράξη συμβολικὴ τῆς περηφάνιας, τῆς δύναμης καὶ του μεγαλείου του.

"Τρεῖς ἀετοὶ καθόντανε σέ τρία μαῦρα λιθάρια  
καί κλαίγανε τὰ ντέρτια τους καί τὰ παράπονά τους.  
'Ὁ ἕνας κλαίει πού μέθυσε κι ὁ ἄλλος πού ' ναι χῆρος.  
Γυρίζει ὁ τρίτος καί τούς λέει, γυρίζει τούς μαλώνει:  
- <<Μὴν κλαῖς, ἐσύ πού μέθυσες, γιατί θά ξεμεθύσης,  
οὔτε κ' ἐσύ πού χῆρεψες· ἄλλη γυναῖκα παίρνεις.  
Νά κλαίω ἐγὼ πού γέρασα καί δέν μπορ' νά πετάξω,  
νά πάω σέ κλαρί κορφή, ψηλά σέ κορφοβούνη  
καί νά σφυρίζω κλέφτικα στίς ράχες, στὰ λαγκάδια>>.<sup>132</sup>  
[Πελοπόννησος (Πυλία) - Λ. Α, αρ. 111, σελ. 10 - 11,  
αρ. 9 (Αριάγνη Νικολοπούλου, 1918)].

Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεῖ το μοτίβο του αετοῦ που κλαίει ἀλλά μετασηματισμένο. Στο ποίημά του ἡ ταύτιση του συμβόλου με το πρόσωπο του Κροκόδειλου Κλαδά γίνεται με σκοπὸ νὰ ἀναδειχθεῖ ἡ περήφανη καὶ ἡ ἀνυπότακτη ιδιοσυγκρασία του ἥρωα: "ἀλλά τὰ κλάϊματα γι' αὐτόν εἶσαν

<sup>131</sup> Εγκυκλ. Πυρός, τόμ. Α', σελ. 819.

<sup>132</sup> Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια, Ἐκλογή, τόμ. Α', Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, σελ. 291.

ἐκτόνωση / κάποτε τὰ δάκρυα στέρευαν / καί μέσα του ξύπναγε ὁ πόθος κι' ἡ  
ἐλπίδα τῆς αὐγῆς; / ὄλα νά τὰ βαρέση χάμου / καί ν' ἀνοιξη / τὰ φτερά του". Σε  
άλλα δημοτικά τραγούδια ὁ ἥρωας ταυτίζεται με τὸν αετὸ που υπομένει με  
περηφάνια τις κακουχίες και τις ἀντίξοες καιρικές συνθήκες, χωρίς να σκύβει τὸ  
κεφάλι. Θα παραθέσουμε ἐνδεικτικὰ ὀρισμένα ἀποσπάσματα για να φανεῖ ἡ κοινὴ  
ρίζα τοῦ ποιήματος:

"Ἐνας αἰτὸς περήφανος, ἕνας καλὸς λεβέντης,  
δέν πάει στὰ ξεχειμαδιά, νά καλοξεχειμονιάση,  
μὰ μένει ἀπάνω στὰ βουνά, ψηλά στὰ κορφοβούνια.  
Ἔπεςαν χιόνια καὶ νερά, χιόνια καὶ κορκοσιάλια,  
ἐμάργωσαν τὰ νύχια τοῦ κ' ἐπέσαν τὰ φτερά του.  
Παρακαλιέται στό Θεό, τὴν Παναγιά δοξάζει,  
νά πάρη ὁ ἥλιος στὰ βουνά καὶ στίς κοντοραχοῦλες,  
νά ζεσταθοῦν τὰ νύχια τοῦ, νά γιάνουν τὰ φτερά του".

[Πελοπόννησος (Δημητσάνα) Λ. Α.

Ἔγλη, αρ. 854 (Κ. Κασσιμάτης, 1894)]<sup>133</sup>

Ἡ ιστορική διάσταση τῆς αυτοαναφορᾶς στὸν Εγγονόπουλο μορφοποιεῖται  
με τὸ διαμεσολαβημένο ἀπὸ τὴν ιστορία ποιητικὸ τοῦ λόγου. Ὁ ποιητὴς θέλει να  
μιλήσει για τὴν ἐλευθερία και επικαλεῖται τὴ δράση ἐνὸς προσώπου βγαλμένου  
μέσα ἀπὸ τὴν ιστορία: "καὶ μέσ' στή χαρὰ τοῦ ἥλιου μεγαλόπρεπ' ἀργοπέταγε /  
ἐτιμωροῦσε τοὺς δειλοὺς τοὺς ἀναντροὺς / κι' ἔσπερνε τῆς λευτεριᾶς μηνύματα /  
στίς ψυχές τις καλογεννημένες". Παρακάμπτοντας τοὺς συμβολισμοὺς που  
υπάρχουν στο ποίημα ἡ εἰκόνα τοῦ αετοῦ που μεγαλόπρεπα πετοῦσε στὸν οὐρανὸ  
και ἡ ἀναφορὰ στὸν ἥλιο ἔχουν σημεῖο ἀναφορᾶς τὴ δημοτικὴ μας παράδοση:

1. "[...]

Ἔγώ μαι ὁ γέρο - Ὀλυμπος στὸν κόσμῳ ξακουσμένος.

Ἔχω ἕξήντα δυὸ κορφές καὶ τριάντα δυὸ βρυσσοῦλες,  
κάθε κορφὴ καὶ φλάμπουρο, κάθε βρῦση καὶ κλέφτης.

Ἔχω καὶ τό χρυσὸν αἰτό, τό χρυσοπλουμισμένο,  
πάνω ὡς τὴν πέτρα κάθετα καὶ μέ τὸν ἥλιο λέγει:

<<"Ἦλιε μ' δέν κροῦς τὰποταχύ, μόν κροῦς τό μεσημέρι,  
νά ζεσταθοῦν τὰ νύχια μου, τὰ νυχολόδαρά μου;"

[Πελοπόννησος (Γορτυνία)- Λ.Α. αρ. 968,

<sup>133</sup> Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια, ὁ. π., σελ. 290.

σ. 374-375 (Χ. Σακελλαριάδης, 1929)]<sup>134</sup>

2. Σέ ψηλό βουνό, σέ ριζιμιό χαράκι  
κάθετον αιώτος, βρεμένος, χιονισμένος  
καί παρακαλεῖ τόν ἥλιο ν' ἀνατείλῃ.  
<<"Ἡλιε, ἀνάτειλε, ἥλιε, λάψε καί δῶσε,  
γιά νά λειώσουνε χιόνια ἴπου τά φτερά μου  
καί τά κρούσταλλα ἀπού τ' ἀκράνυχά μου>>.  
[Κρήτη (Βισταγή, Ἀμαρίου) - Λ. Α. αρ. 428,  
σ. 220 (Στ. Φραγάκης, 1905)]<sup>135</sup>

Ο πόθος που φουντώνει στην ψυχή του αετού να φτερουγίσει και να πετάξει ψηλά είναι ίδιος με τον πόθο που υπάρχει στην ψυχή του ήρωα-κλέφτη, όπως παρουσιάζεται στα δημοτικά τραγούδια ή του Κροκόδειλου Κλαδά, όπως γράφει ο Εγγονόπουλος: "μέ τίς φωνάρες του δέν ἐξεστόμιζε κοτσάνες -ὡσάν ἄλλους- / ἄλλά μόνε τή λέξη τήν ἱερή βροντολαλούσε:/ Ἐλευθερία!". Δεν μπορούμε να εξακριβώσουμε με σαφήνεια τις γνώσεις του Εγγονόπουλου για την προσωπικότητα και τη δράση του Κροκόδειλου Κλαδά. Στις "Σημειώσεις" του πρώτου τόμου μιλάει για τη γνώση των βυζαντινών και μεταβυζαντινών κειμένων από τις εκδόσεις των Σάθα, Λάμπρου και Ξανθουδίδη. Ο Κ. Σάθας στο έργο<sup>136</sup> του κάνει συχνές αναφορές στη δράση του Κροκόδειλου Κλαδά. Οι αγώνες του, πέρα από τα πραγματικά τους κίνητρα<sup>137</sup>, και ο μαρτυρικός του θάνατος, αποτέλεσαν στοιχείο έμπνευσης του Νίκου Εγγονόπουλου συν το γεγονός ότι ο ποιητής θελγόταν από προσωπικότητες που για κάποιους λόγους τοποθετήθηκαν στο περιθώριο της επίσημης ιστορίας.

---

<sup>134</sup> Ν. Πολίτου, *Εκλογαί, ό. π.*, σελ. 23.

<sup>135</sup> Ν. Πολίτου, *Εκλογαί, ό. π.*, σελ. 23.

<sup>136</sup> Κ. Σάθας, "*Τουρκοκρατούμενη Ἑλλάς*", Ἀθήνα, 1869, σελ. 37-38 και "*Ἑλληνες στρατιῶται ἐν τῇ Δύσει καί ἀναγέννησις τῆς ἑλληνικῆς τακτικῆς*", Ἀθήνα 1885.

<sup>137</sup> Παναγιώτης Μιχαηλάρης: "Ἡ συμπεριφορά του κινεῖται ἀνάμεσα στην προσφορά υπηρεσιῶν στους Βενετούς ἀλλά και πρὸς τους Τούρκους στα πρώτα χρόνια τῆς δράσης του. Εἶναι δύσκολο να υποστηρίξει κανεῖς ὅτι βρισκόμαστε μπροστά σε ἐκδήλωση ἀπελευθερωτικοῦ κινήματος ὅπως το ἐννοοῦμε ἀργότερα, τον 10 ο και τον 20 ο αἰῶνα. Ὡστόσο ἡ ἐμπλοκή του ἀνάμεσα στις ἰσχυρές δυνάμεις τῆς εποχῆς, Βενετούς και Τούρκους, οἱ προτιμήσεις και οἱ δυσαρέσκειες του ἰδίου και των συστρατιωτῶν του, δίνουν τὴν δυνατότητα τῆς διατήρησης μᾶς ἐστίας ἀνατροπῆς στην περιοχή ἐκείνη του Μοριά ἡ οποία, καθὼς γνωρίζουμε, διατήρησε συνεχῶς τα χαρακτηριστικά τῆς ἀνταρσίας και τῆς σύγκρουσης. Εφημ. *Τα Νέα*, 11 Αὐγούστου 2000.

Το μοτίβο του ποιητή που ταυτίζεται με τον αετό, άμεσα ή έμμεσα, παρουσιάζεται διαχρονικά στην ποιητική μας παράδοση. Από τις πινδαρικές <<Ωδές>> θα ξεχωρίσουμε τους στίχους:

"ὄψέ περ ἔστι δ' αἰετός ὠκύς ἐν ποτανοῖς,  
ὃς ἔλαβεν αἶψα, τηλόθε μεταμαινόμενος,  
δαφοινόν ἄγρην ποσίν·  
κράγεται δέ κολοιοὶ ταπεινά νέμονται.  
τὴν γε μὲν, εὐθρόνου Κλεοῦς ἔθειλοί-  
σας, ἀεθλοφόρου λήματος ἔνεκεν  
Νεμέας Ἐπιδαυρόθεν τ' ἄπο καὶ Μεγάρων δέδορκεν  
φάος".

(Νεμεόνικος, ΙΙΙ, στιχ. 80- 87)<sup>138</sup>

Στο ίδιο πλαίσιο ερμηνείας μπορούμε να τοποθετήσουμε και τη διακειμενική επικοινωνία του ποιητή με τον ομότεχνό του Γιώργο Σαραντάρη και με ποίημα που επαναλαμβάνει το μοτίβο του αετού, όχι στην ηρωική του διάσταση, όπως στον Εγγονόπουλο αλλά στην ερωτική. Το ποίημα "Του αετού" δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Νέα Γράμματα" Β' και περιλαμβάνεται στην ενότητα "Ουσίες"<sup>139</sup>:

"Νείρομαι τό πάθος καί τήν αἴγλη τοῦ αετοῦ"

Τῆς διάνοιας τό ἄνθος  
Ἐβαθῆ ἀγάπη  
Ἄκόμα νοπή ἀπό ἔρωτα  
Λιώνει στίς ἀγκαλιές  
Στά βοσκοτόπια,  
Μαραίνεται  
Τῆς ἐλπίδας τό χρυσάφι  
Σάν ἡλικία ἀνθρώπου  
Μέ ἀναλαμπές ματιοῦ  
Καί μόχθο ἀπό τά σωθικά

Ἔω, μέ τήν ἀγωνία τοῦ αγέρα  
Νά μεθύσω ἀπό τόν οἶθρονό  
Νά θαμπωθῶ

<sup>138</sup> Πίνδαρος, *Νεμεόνικοι*. Επικαιρότητα, Αθήνα 1998.

<sup>139</sup> Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα*, ό. π., σελ. 118.

Νά πάρω φλόγα!"

Αλλά και απ' τη νεότερη ποίηση θα παραθέσουμε στίχους του Άγγελου Σικελιανού από το ποίημα "Πρώτη γνωριμία μου με τη γη μου"<sup>140</sup>:

"Όπως ὁ αἰτός ὀπού, ἔνω πλέει σιμά στά σύγνεφα  
συχνογυρίζοντας μ' ἀσάλευτα φτερά,  
τό ξέρει ἄν ὁ λαγός ἐβγῆκεν ἔπειτ' ἀπό τή βροχή  
μέσ' ἀπ' τίς λυγαριές καί τίς ἀσφάκες ὀπού σεῖ ὁ ἀποβροχάρης  
νά βοσκήσει τό βρεγμένο φύλλο·

[...]

ὦ Γῆ μου,  
ὁμοια κ' ἐγώ  
πρίν νά χυθῶ καί νά Σάδραῶ δλάκερη στά νύχια μου  
γιά νά Σέ φέρω ἐδῶ ψηλά

καί πρίν, ὡς τό τζιτζίκι,  
ἀνέβω τέλος στήν κορφή ἀπ' τό δόρυ Σου,  
νά τραγουδήσω, νικητήρια, τή Ζωή!"

Πιο κοντά στο ποίημα του Εγγονόπουλου βρίσκεται το ποίημα του Απόστολου Μελαχρινού "Ο αετός" από τις "Μεταμορφώσεις"<sup>141</sup>:

"Έναν αετό, παιδί τῆς γῆς, τόν τρῶν τά οὐράνια.  
Πίκρα τόν πότισαν, σά ζήταε μέ λαχτάρα  
νά μάθει στόν αετολαό κραξιά πιό γαύρη  
κι ἀψύ φτεράκιω με νέο παλμό καί τόλμη.  
Ένα μονάχα δρόμο ξέρει, δρόμο τοῦ ὕψου.  
Τό ὕψος γεννάει πόθο τοῦ ὕψου ἀχόρταγο.  
Λάμπει μέσ σέ ἀπεραντοσύνη οὐρανογάλαξη  
κι ἄσπρο ἀστραδέρφι μέσ σῶν ἀστρων τά φαντάσματα,  
πετάει πρός τοῦ ἡλίου τήν πηγῆ νά βρεῖ τά νιάτα του.

3

Τό φῶς του πνίγεται μέσ στό γλαυκόφαιο χάος  
καί μέ τά μάτια τῆς ψυχῆς, σάν τυφλός μάντης,  
βλέπει πῶς δλο κι ἀνεβαίνει, σάμπως σέ ὄνειρο.

<sup>140</sup> Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Γ', Ίκαρος, σελ. 23-24.

<sup>141</sup> Απόστολος Μελαχρινός, *Τα Ποιήματα*, Εστία, Αθήνα 1994, σελ. 387-388.

[...]

Ἐξαφνα, ξέφρενος πέφτει ὡς ἀστροβολίδα,  
μόλις καί γγίξει γῆς σβεῖ, θρεῖ σέ στάχτη.

Κι ἀπό τή στάχτη ἀναφτεριάζει ὁ νέος Φοῖνικας.

Πουλί τοῦ ὄνειρου ἢ τοῦ Παραδείσου, ἄλλου κόσμου.

Ἡ πολυδιάστατη υφή (αυτοαναφορική, κριτική) τῆς ιστορικότητας στο ἔργο του Εγγονόπουλου ἀντανακλά και το εὖρος των διακειμενικῶν ἀναγνώσεων του ποιητή. Το παρελθόν ἀποτελεῖ σταθερό ἄξονα ἀναφοράς και σημεῖο ἐκκίνησης τῆς ποιητικῆς περιπέτειας. Ἡ οικειοποίηση μοτίβων τῆς δημοτικῆς μας ποίησης ἐπιβεβαιώνει τὴν ἐγκυρότητα τῆς ἐρμηνευτικῆς πρότασης για τὴν ἰσχυρή παρουσία τῆς παράδοσης στο ἔργο του Εγγονόπουλου. Με τὰ μοτίβα αὐτά το υποκείμενο πλάθει τὸν προσωπικό ποιητικό του μῦθο. Ἡ ιστορική διάσταση τῆς αυτοαναφοράς προσδίδει νέο περιεχόμενο στη χρονικότητα του λογοτεχνικοῦ φαινομένου.

### 3. ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΕΒΡΑΙΩΝ

Ξεχωριστό κεφάλαιο στην ποίηση του Εγγονόπουλου ἀποτελοῦν τὰ ποιήματα που ἀναφέρονται στο λαό των Εβραίων, προς τὸν ὁποῖο κατὰ δήλωσή του ἔτρεφε ἰδιαίτερη ἐκτίμηση: "Οἱ δύο μεγάλοι λαοὶ τῆς γῆς εἶναι οἱ Ἕλληνες καὶ οἱ Ἑβραῖοι. Οἱ Ἕλληνες εἶπαν τὰ πάντα γιὰ τὸν ἄνθρωπο. Οἱ Ἑβραῖοι μᾶς μίλησαν γιὰ τὸ Θεό. Γι' αὐτὸ τόσα χρόνια καταδιωκόμαστε, γιατί κάτι καλὸ ἔχουμε κάνει"<sup>142</sup>. Στη συλλογή "Στην κοιλάδα με τοὺς Ῥοδῶνες" διαβάζουμε τὸ ποίημα "Των ἱερῶν Εβραίων..."<sup>143</sup> με ὑπότιτλο: "εἰς μνήμην Ἀδόλφου Ἀβραάμ Κάτζ". Ὁ τίτλος του ποιήματος ἔχει ἀφιερωματικὸ χαρακτήρα και βρῖσκεται σε <<παρακειμενική>><sup>144</sup> σχέση με τὸ ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη "Των Εβραίων (50 π. χ.)"<sup>145</sup>. Στο ποίημα του Καβάφη παρατηρεῖται δύο φορές ἡ παρουσία του ὀνομαστικοῦ ὀρου, τὸν ὁποῖο ὁ Εγγονόπουλος χρησιμοποιεῖ σαν τίτλο του δικού του ποιήματος. Θεματικά ὁμως τὰ δύο ποιήματα ἀποκλίνουν. Ὁ Εγγονόπουλος μιλά με συμπάθεια για τὸ γένος των Εβραίων ἀλλὰ και μια διάθεση

<sup>142</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζὰ Κείμενα*, Ὑψίλον, στο κείμενο <<Καβάφης ὁ τέλειος>>, Ἀθήνα 1987, σελ. 75.

<sup>143</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τοὺς Ῥοδῶνες*, σελ. 35.

<sup>144</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982.

<sup>145</sup> Πρῶτη ἐπισήμανση τῆς σχέσης ἀνάμεσα στα δύο ποιήματα εἶχε πραγματοποιήσει ὁ Δανιήλ. Ι. Ἰακώβ στο κείμενο: "Μικρὰ σχόλια για τὴν παρουσία του Καβάφη στο ἔργο του Ν. Εγγονόπουλου", περ. "Ἐντευκτήριο", Θεσσαλονίκη, Δεκέμβρης 1988.



σχολιασμού της ιδιαιτερότητας και των κανόνων που διέπουν τη θρησκευτική τους τάξη. Παράλληλα δεν παραλείπει να χρωματίσει ερωτικά τον ποιητικό του λόγο. Ο Καβάφης έντεχνα συμπλέκει τις έννοιες του Ελληνισμού και του Ιουδαϊσμού με μια αντίθεση που αντί να αναιρεί, λειτουργεί συμπληρωματικά στη σύνθεση ενός προσωπικού αισθητικού και βιοθεωρητικού προτύπου:

<< [...] Ἡ τιμιότερές μου μέρες εἶν' ἐκείνες  
πού τήν αισθητική ἀναζήτησιν ἀφίνω,  
πού ἐγκαταλείπω τόν ὠραῖο καί σκληρόν ἑλληνισμό,  
μέ τήν κυρίαρχη προσήλωσι  
σέ τέλεια καμωμένα καί φθαρτά ἄσπρα μέλη.  
Καί γένομαι αὐτός πού θά ἤθελα  
πάντα νά μένω· τῶν Ἑβραίων, τῶν ἱερῶν Ἑβραίων, ὁ υἱός>>.

Ἐνθερμη λίαν ἡ δήλωσίς του. <<Πάντα  
νά μένω τῶν Ἑβραίων, τῶν ἱερῶν Ἑβραίων>>.  
[...]<sup>146</sup>

Στο ποίημα του Εγγονόπουλου τη διαγραφόμενη ιστορικότητα καλύπτουν η σχολιαστική διάθεση του υποκειμένου και οι λεπτομέρειες της περιγραφής τριών προσώπων (του ραββίνου, του νεωκόρου και της Οβριοπούλας) που πραγματοποιείται σε τρεις αντίστοιχες ενότητες. Από την περιγραφή αποδεικνύεται πως ο ποιητής γνώριζε αρκετές λεπτομέρειες της εβραϊκής θρησκευτικής παράδοσης και λατρείας. Στην πρώτη ενότητα εντοπίζονται λανθάνουσες ιστορικές σημάνσεις: "ὁ ραββῖνος τοῦ Γκέττο Νουβό / εἶναι φίλος μου // αἰσθάνεται ἰδιαίτερη συμπάθεια ... / καθὼς μέ βλέπει / τόσο θερμά προσηλωμένο / νά τόν ἀκούω νά μοῦ μιλά / γιά τ' ἄφταστα τά μεγαλεῖα τοῦ ἰουδαϊσμοῦ // καμμιά φορά - μά πολύ σπάνια - σταματᾶ / ἡ ἐμπιστοσύνη του κλονίζεται // / / καί συνεχίζει: / <<ὑπάρχει ἄλλωστε -δικαιολογίεται- τοῦ Μέγ' Ἄλέ- / ξανδρου τό προηγούμενο>>". Η στιζόμενη και ασαφής φαινομενικά αυτή φράση θέτει προς διερεύνηση ζήτημα πιθανής διακειμενικής σύνδεσης με την Παλαιά Διαθήκη. Είναι γεγονός ότι η προσωπικότητα και το έργο του Μεγάλου Αλεξάνδρου μνημονεύτηκαν επαρκώς στα χρονικά μεταγενέστερα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης. Το 332 π. χ. ο Αλέξανδρος εκπόρθησε την Τύρο και τη Γάζα και κατέλαβε τα εδάφη της Παλαιστίνης. Τότε πραγματοποιήθηκε και η είσοδος του στην Ιερουσαλήμ, η οποία έγινε με μεγάλη επισημότητα. Τον υποδέχτηκε στην είσοδο της πόλης ο Ιουδαίος αρχιερέας και ο Αλέξανδρος πρόσφερε μεγάλα δώρα

<sup>146</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 9.

στο Ναό. Τα γεγονότα αυτά περιγράφονται περιληπτικά στο Α' βιβλίο των "Μακκαβαίων":

1. "Καί ὁ βασιλεύς Ἄντιοχος διεπορεύετο τὰς ἐπάνω χώρας καί ἤκουσεν ὅτι ἐστὶν Ἑλυμαῖς ἐν τῇ Περσίδι πόλις ἔνδοξος πλούτῳ ἀργυρίῳ τε καὶ χρυσίῳ·
2. καὶ τὸ ἱερόν τὸ ἐν αὐτῇ πλούσιον σφόδρα, καὶ ἐκεῖ καλύμματα χρυσᾶ καὶ θώρακες καὶ ὅπλα, ἃ κατέλιπεν ἐκεῖ Ἀλέξανδρος ὁ Φιλίππου βασιλεύς ὁ Μακεδόν, ὃς ἐβασίλευσε πρῶτος ἐν τοῖς Ἕλλησι".  
(Κεφ, ΣΤ', 1- 2)<sup>147</sup>

Ἡ ιουδαϊκὴ θρησκεία μνημονεύει με σεβασμὸν τὸν Ἀλέξανδρο. Αφορμὴ γι' αὐτὸ ἴσως νὰ ἀποτελέσει ἡ εἰσοδος τοῦ Ἀλέξανδρου στὰ Ἱεροσόλυμα καὶ ἡ ἐπίσκεψί του στο Ναό τοῦ Σολομώντα. Στὸ ἴδιο βιβλίο των "Μακκαβαίων" παρατίθεται μιὰ εὐσύνοπτη καὶ χαρακτηριστικὴ περιγραφή τοῦ ἐργοῦ κυρίως τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου<sup>148</sup>. Τὸ κείμενο ὅμως ποὺ δίνει σαφεῖς πληροφορίες γιὰ τὴν ἀφιξη τοῦ Ἀλέξανδρου στὰ Ἱεροσόλυμα καὶ τὴν υποδοχὴ τοῦ ἀπὸ τὸν ιουδαϊκὸ λαὸ εἶναι ἡ "Ἰουδαϊκὴ Ἀρχαιολογία"<sup>149</sup> τοῦ Ἰώσηπου:

<sup>147</sup> *Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη*, Τόμ. Γ', Ἀδελφότης Θεολόγων <<Ἡ ΖΩΗ>>, Ἀθήναι 1990, σελ.241,

<sup>148</sup> *Παλαιὰ Διαθήκη, Μακκαβαίων Α'* :

1. Καὶ ἐγένετο μετὰ τὸ πατάξαι Ἀλέξανδρον τὸν Φιλίππου τὸν Μακεδόνα, ὃς ἐπάταξε τὸν Δαρεῖον βασιλέα Περσῶν καὶ Μήδων καὶ ἐβασίλευσεν ἀντ' αὐτοῦ πρότερος ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα.
2. καὶ συνεστήσατο πολέμους πολλοὺς καὶ ἐκράτησεν ὀχυρωμάτων πολλῶν καὶ ἔσφαξε βασιλεῖς τῆς γῆς·
3. καὶ διήλθεν ἕως ἄκρων τῆς γῆς καὶ ἔλαβε σκύλα πλήθους ἐθνῶν. καὶ ἠσύχασεν ἡ γῆ ἐνώπιον αὐτοῦ, καὶ ἠμώθη, καὶ ἐπήρηθη ἡ καρδιά αὐτοῦ.
4. καὶ συνήγαγε δύναμιν ἰσχυράν σφόδρα καὶ ἤρξε χωρῶν καὶ ἐθνῶν καὶ τυράννων, καὶ ἐγένοντο αὐτῷ εἰς φόρον.
5. καὶ μετὰ ταῦτα ἔπεσεν ἐπὶ τὴν κοίτην καὶ ἔγνω ὅτι ἀποθνήσκει.
6. καὶ ἐκάλεσε τοὺς παῖδας αὐτοῦ τοὺς ἐνδόξους τοὺς συντρόφους αὐτοῦ ἀπὸ νεότητος καὶ διεῖλεν αὐτοῖς τὴν βασιλείαν αὐτοῦ ἔτι ζῶντος αὐτοῦ.
7. καὶ ἐβασίλευσεν Ἀλέξανδρος ἔτη δώδεκα καὶ ἀπέθανε.
8. καὶ ἐπεκράτησαν οἱ παῖδες αὐτοῦ ἕκαστος ἐν τῷ τόπῳ αὐτοῦ.
9. καὶ ἐπέθετο πάντες διαδήματα μετὰ τὸ ἀποθανεῖν αὐτὸν καὶ οἱ υἱοὶ αὐτῶν ὀπίσω αὐτῶν ἔτη πολλὰ καὶ ἐπλήθυναν κακὰ ἐν τῇ γῆ.

(Κεφ. Α', 1- 9).

<sup>149</sup> JOSEPHUS, by Ralf Marcus, vol. VI, *Jewish Antiquities*, Books IX - XI, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 472 - 478..

"Πυθόμενος δ' αὐτόν οὐ πόρρω τῆς πόλεως ὄντα πρόεισι μετὰ τῶν ἱερέων καί τοῦ πολιτικοῦ πλήθους, ἱεροπρεπῆ καί διαφέρουσαν τῶν ἄλλων ἔθνων ποιούμενος τήν ὑπάντησιν εἰς τόπον τινά Σαφεῖν λεγόμενον. τό δέ ὄνομα τοῦτο μεταφερόμενον εἰς τήν Ἑλληνικήν γλῶσσαν σκοπόν σημαίνει· τά τε γάρ Ἱεροσόλυμα καί τόν ναόν ἐκεῖθεν συνέβαινε ἀφορᾶσθαι. τῶν δέ Φοινίκων καί τῶν ἀκολουθούντων Χαλδαίων ὄσα βασιλέως ὀργήν εἰκός ἦν ἐπιτρέψαι αὐτοῖς τήν τε πόλιν διαρπάσειν καί τόν ἀρχιερέα μετ' αἰκίας ἀπολέσειν λογιζομένων, τά ἐναντία τούτων ἐγένετο. ὁ γάρ Ἀλέξανδρος ἔτι πόρρωθεν ἰδὼν τό μὲν πλῆθος ἐν ταῖς λευκαῖς ἐσθῆσιν, τοὺς δέ ἱερεῖς προεστῶτας ἐν ταῖς βυσσίναις αὐτῶν, τόν δέ ἀρχιερέα ἐν τῇ ὑακινθίνῃ καί διαχρυσῷ στολῇ καί ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα τήν κίδαριν καί τό χρυσοῦν ἐπ' αὐτῆς ἔλασμα, ᾧ τό τοῦ θεοῦ ἐγγέγραπτο ὄνομα, προσελθὼν μόνος προσεκύνησε τό ὄνομα καί τόν ἀρχιερέα πρῶτος ἠσπάσατο. τῶν δέ Ἰουδαίων ὁμοῦ πάντων μᾶ φωνῆ τόν Ἀλέξανδρον ἀσπασαμένων καί κυκλωσαμένων αὐτόν, οἱ μὲν τῆς Συρίας βασιλεῖς καί οἱ λοιποὶ τοῦτο ποιήσαντος κατεπλάγησαν, καί διεφθάρθαι τῷ βασιλεῖ τήν διάνοιαν ὑπελάμβανον, Παρμενίωνος δέ μόνου προσελθόντος αὐτῷ καί πυθόμενου τί δῆποτε προσκυνούντων αὐτόν ἀπάντων αὐτός προσκυνήσειε τόν Ἰουδαίων ἀρχιερέα; "οὐ τοῦτον," εἶπεν, "προσεκύνησα, τόν δέ θεόν, οὗ τῇ ἀρχιερωσύνῃ οὗτος τετίμηται· τοῦτον γάρ καί κατά τοὺς ὕπνους εἶδον ἐν τῷ νῦν σχήματι ἐν Δίῳ τῆς Μακεδονίας τυγχάνων, καί πρὸς ἑμαυτόν διασκεπτομένῳ μοι πῶς ἂν κρατήσαιμι τῆς Ἀσίας, παρεκελεύετο μὴ μέλλειν ἀλλά θαρσοῦντα διαβαίνειν· αὐτός γάρ ἠγήσασθαι μου τῆς στρατιᾶς καί τήν Περσῶν παραδώσειν ἀρχήν. ὄθεν ἄλλον μὲν οὐδένα θεασάμενος ἐν τοιαύτῃ στολῇ, τοῦτον δέ νῦν ἰδὼν καί τῆς κατά τοὺς ὕπνους ἀμαμνησθεῖς ὄψεώς τε καί παρακελεύσεως, νομίζω θεία πομπῇ τήν στρατείαν πεπονημένος Δαρεῖον νικήσειν καί τήν Περσῶν καταλύσειν δύναμιν καί πάνθ' ὄσα κατά νοῦν ἐστί μοι προχωρήσειν". ταῦτ' εἰπὼν πρὸς τόν Παρμενίωνα καί δεξιωσάμενος τόν ἀρχιερέα, τῶν Ἰουδαίων παραθεόντων, εἰς τήν πόλιν παραγίνεται. καί ἀνελθὼν ἐπὶ τό ἱερόν θύει μὲν τῷ θεῷ κατά τήν τοῦ ἀρχιερέως ὑφήγησιν, αὐτόν δέ τόν ἀρχιερέα καί τοὺς ἱερεῖς ἀξιοπρεπῶς ἐτίμησεν δειχθείσης δ' αὐτῷ τῆς Δανιήλου βίβλου, ἐν ἣ τινά τῶν Ἑλλήνων καταλύσειν τήν Περσῶν ἀρχήν ἐδήλου, νομίσας αὐτός εἶναι ὁ σημαινόμενος τότε μὲν ἠσθεῖς ἀπέλυσε τό πλῆθος, τῇ δ' ἐπιούσῃ προσκαλεσάμενος ἐκέλευσεν αὐτούς αἰτεῖσθαι δωρεάς ἅς ἂν αὐτοὶ θέλωσιν. τοῦ δ' ἀρχιερέως αἰτησαμένου χρήσασθαι τοῖς πατρίοις νόμοις καί τό ἑβδομον ἔτος ἀνεῖσφορον εἶναι, συνεχώρησε πάντα. παρακαλεσάντων δ' αὐτόν ἵνα καί τοὺς ἐν Βαβυλῶνι καί Μηδία Ἰουδαίους τοῖς ἰδίους ἐπιτρέψῃ νόμοις χρῆσθαι, ἀσμένως ὑπέσχετο ποιήσειν ἅπερ ἀξιοῦσιν. εἰπόντος δ' αὐτοῦ πρὸς τό πλῆθος, εἴ τινες αὐτῷ βούλονται συστρατεύειν τοῖς πατρίοις ἔισιν ἐμμένοντες καί κατά ταῦτα ζῶντες, ἐτοίμως ἔχειν ἐπάγεσθαι, πολλοὶ τήν σὺν αὐτῷ στρατείαν ἠγάπησαν".

(Ο Εγγονόπουλος πιθανόν να είχε αναγνώσει το κείμενο στη γαλλική του έκδοση)<sup>150</sup>.

Αναφορά στο ίδιο γεγονός πραγματοποιεί και η πεζή απόδοση της "Διήγησις Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνοσ" της γνωστής "Φυλλάδασ τοῦ Μεγαλέξαντροσ":

"Καί ὁ Ἀλέξανδροσ πάλιν εἶδεν εἰσ τόν ὕπνον του τόν προφήτην Ἰερεμίαν ἐνδεδυμένον τήν ἱερατικὴν στολήν καί τοῦ ἔλεγεν: Ἔλα, τέκνον μου Ἀλέξανδρε, καί σέβα εἰσ τήν Ἱερουσαλήμ, εἰσ τήν Ἀγίαν Σιών, καί προσκύνησε τόν Θεόν τοῦ οὐρανοῦ καί τῆσ γῆσ. (...) Καί ἀνέστη ὁ Ἀλέξανδροσ ἀπό τόν ὕπνον καί ἐκίνησε ἴσα εἰσ τήν Ἱερουσαλήμ. (...) Καί ὁ προφήτης ἐνδύθη στολήν ἀρχιερατικὴν καί χίλιοι ἱερεῖσ ἐμδεδυμένοι καί μέ θυμιατά ἀργυρά καί χρυσά εἰσ τά χέρια καί δέκα χιλιάδεσ ἀνθρωποὶ μέ κηρία καί λαμπάδεσ ἀναμμένες καί ἐσυναπάντησαν καί ἐπροσκύνησάν τον. (...) Ὁ δέ προφήτης τόν ἐθυμίασε μέ σμύρναν καί λίβανον ὡσ ἄξιον βασιλέα. Καί ἐπίασέ τον ἀπό τό χέρι καί εἰσέβησαν εἰσ τήν Ἱερουσαλήμ.

Τότε ὁ Ἀλέξανδροσ εἰσέβη καί ἐπροσκύνησε τήν Ἀγίαν Σιών. Καί ἔδειξάν του πῶσ τήν ἔκτισεν ὁ Σολομών, ὁ σοφός καί βασιλεύσ. (...). Καί ὁ προφήτης Ἰερεμίας ἐπῆρε τούσ ἀρχοντεσ ὄλουσ καί δῶρα πολλά καί ἐπῆγαν καί ἐπροσκύνησαν τόν Ἀλέξανδρον. Καί αὐτόσ δέν ἠθέλησε νά τά πάρη καί εἶπεν: Ἄσ εἶναι δωρήματα εἰσ τόν Θεόν Σαβαώθ"<sup>151</sup>.

Ἡ δεύτερη ἐνότητα που αναφέρεται στο νεωκόρο μπορεί να ερμηνευτεί πάλι με διακείμενα από την Παλαιά Διαθήκη και την ιστορία του Ιουδαϊσμού: "... / ὁμοσ ἡ σταδιοδρομία του στήν ἱεραρχία / τῆσ Συναγωγῆσ / προσέκρουσε σέ κάτι οὐλέσ που ἔχει στό πρόσωπο / (προκοπέσ τῶν παιδικῶνε χρόνων) / καί ὅπου δέν τοῦ ἐπιτρέπουν / νά σταθῆ ἐνώπιον / τοῦ Αἰωνίου / τοῦ Τρισευλογημένου καί / Τρομεροῦ". Ἡ ἰουδαϊκὴ θρησκεία ἔδινε ιδιαίτερη σημασία στο θέμα του καθαρισμοῦ, σωματικοῦ καὶ ψυχικοῦ, ὄχι μόνο για τους ἱερεῖσ (ἀρχισυνάγωγοσ καὶ υπηρέτεσ - διδάσκαλοσ καὶ νεωκόροσ) ἀλλά καὶ για τοσ συμμετέχοντεσ στη Συναγωγή. Κάθε Συναγωγή εἶχε τρεῖσ εισόδουσ, σε καθεμιά ἀπό τισ οποιέσ βρισκόταν ἕνασ τελετουργικὸσ λουτήρασ καθαρῶν (mikvah). Το ἀμόλυντο της ψυχῆσ καὶ του σώματοσ πρέπει να ἦταν προϋπόθεση για την ἀνοδο στην ἱεραρχία της Συναγωγῆσ. Τα σημάδια στο πρόσωπο ἀπό κάποια παιδικὴ ἀμαρτία ἢ ἀσθένεια στάθηκαν

<sup>150</sup> *Histoire des Juifs*, Flavius Joseph, Tome second, A Paris, M. DCC. XXXV, Chapitre VIII, p. 262-264.

<sup>151</sup> *Διήγησις Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνοσ*, Ερμῆσ, επιμ. Γιώργοσ Βελουδήσ, Αθήνα 1989, σελ. 45-46.

εμπόδιο στην ανέλιξη του νεωκόρου. Τα επίθετα που συνοδεύουν την εννοούμενη έννοια του θεού (Αιώνιος, Τρισευλογημένος και Τρομερός) έχουν βιβλική προέλευση και συναντώνται σε διακεείμενα κυρίως από την Παλαιά Διαθήκη. Για το επίθετο <<αιώνιος>> από το βιβλίο των "Ψαλμών" εντοπίζουμε τις παρακάτω αναφορές:

1."εὐλογητός Κύριος ὁ Θεός Ἰσραὴλ ἀπὸ τοῦ αἰῶνος καὶ εἰς τὸν αἰῶνα . γένοιτο, γένοιτο".

(Ψαλμός Μ' (ΜΑ') 40, 14)

2. "ὅτι οὗτος ἐστὶν ὁ Θεὸς ἡμῶν εἰς τὸν αἰῶνα καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος· αὐτὸς ποιμανεῖ ἡμᾶς εἰς τοὺς αἰῶνας".

(Ψαλμός ΜΖ' (ΜΗ') 47, 15).

Για το επίθετο <<Τρισευλογημένος>>, που ομοηχεί με το μυστικιστικής καταγωγής <<Τρισμέγιστος>> και παραπέμπει στο τρισυπόστατο της Αγίας Τριάδας, μπορούμε επίσης να χρησιμοποιήσουμε ως διακεείμενα ορισμένες από τις ευχές που απήγγελαν στη Συναγωγή:

1."Εὐλογητός εἶ Κύριος ὁ Θεὸς ἡμῶν, τῶν πατέρων ἡμῶν, ὁ Θεὸς Ἀβραάμ.... Ἅγιος εἶ καὶ φερόν τὸ ὄνομά σου, καὶ οὐκ ἔστι Θεὸς εἰμῆ Σύ. Εὐλογητός, εἶ Κύριε, ἅγιε Θεέ. (1-3 ευλογία).

2. Εὐλογησὸν τὸ ἔτος τοῦτο πρὸς τὸ συμφέρον, Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν..... Καὶ εὐλογησὸν τὰ ἔργα τῶν χειρῶν ἡμῶν. Εὐλογητός εἶ, Κύριε, ὁ εὐλογῶν τοὺς ἐνιαυτούς". (ευλογία 9).

Διακεείμενα επίσης μπορούν να θεωρηθούν και οι στίχοι από τους "Ψαλμούς":

1."Εὐλογητός Κύριος, ὁ Θεὸς τοῦ Ἰσραὴλ, ὁ ποιῶν θαυμάσια μόνος, καὶ εὐλογητόν τὸ ὄνομα τῆς δόξης αὐτοῦ εἰς τὸν αἰῶνα καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος..."

(Ψαλμός ΟΑ' (ΟΒ') 71, 18 - 19)

Ὅσον αφορά, τέλος, τον τρίτο χαρακτηρισμό, <<Τρομερός>>, πάλι μπορούμε να βρούμε διακεείμενα από τους Ψαλμούς του Δαυίδ:

1.(1). Πάντα τὰ ἔθνη κροτήσατε χεῖρας, ἀλαλάξατε τῷ Θεῷ ἐν φωνῇ ἀγαλλιᾶσεως.

(2). ὅτι Κύριος ὑψιστος, φερός, βασιλεὺς μέγας ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν.

(Ψαλμός ΜΣΤ' (ΜΣΤ'), 46, 3)

2. "πλήν ὁ Θεός συνθλάσει κεφαλὰς ἐχθρῶν αὐτοῦ, κορυφὴν τριχὸς διαπορευομένων ἐν πλημμελείαις αὐτῶν"

(Ψαλμός ΕΖ', (ΕΗ'), 67)

2. Θεός ἐκδικήσεων Κύριος, Θεός ἐκδικήσεων ἐπαρρησιάσατο.

(Ψαλμός 93, 1)<sup>152</sup>.

Στην τρίτη ενότητα ανιχνεύεται επίσης διακειμένο προερχόμενο από μοτίβο της δημοτικής μας παράδοσης: "ἡ κόρη τοῦ ραββίνου μέ συναντά / μόλις βραδυάσει / πλάϊ στό νερό / καί κάθε βράδυ μέ χαμηλωμένα μάτια μέ πληροφορεῖ / πῶς μ' ἀγαπᾶ". Η συνάντηση του υποκειμένου-ἥρωα με την κόρη <<πλάϊ στό νερό>> θέτει ζήτημα διακειμενικότητας με μύθους και παραδόσεις που σχετίζονται με τις Νύμφες ή τις Νεράϊδες, οι οποίες ήταν θεότητες του υγρού στοιχείου. Το όνομα ἄλλωστε <<Νεράϊδα>> ετυμολογείται από το νερό, τη λέξη δηλαδή που από τον 6 -ο αιώνα μ. χ. αντικατέστησε την αρχαία ελληνική <<ἕδωρ>>. Η λαϊκή φαντασία τοποθετούσε τις Νεράϊδες κοντά σε κρήνες ή πηγές αλλά και σε δέντρα, βράχους ή σπηλιές. Ο χρονικός προσδιορισμός της συνάντησης (μόλις βραδυάσει) παραπέμπει και σε άλλο μύθο, ο οποίος απαντάται συχνά στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου. Είναι η παράδοση για τις Λάμιες, οι οποίες έχουν κοινά γνωρίσματα με τις Νεράϊδες: χτενίζουν τα μαλλιά τους με χρυσά χτένια και ασημένιες τσατσάρες<sup>153</sup> κοντά σε βρύσες ή ποτάμια και είναι επικίνδυνες το μεσημέρι ή τα μεσάνυχτα, γιατί μπορούσαν να μεταμορφώνονται. Αυτή τη μεταμόρφωση αλλά στην προκειμένη περίπτωση σε ανθρώπινο ον πιθανόν να εννοούν και οι επόμενοι στίχοι του ποιήματος: "ἡ γαῖτανοφρύδα Ὀβριοπούλα / ὡς φαίνεται δέν μου ἦταν ἀδιάφορη: / στά μελλοῦμενα ποιήματά μου / θά εμφανίζεται ἐπίμονα / [...] βέβαια μέ διαφορετικά ὀνόματα / (ἄλλοτε ὡς / Λία / ἄλλοτε ὡς Ρεβέκκα / κι' ἄλλοτε πάλι ὡς / Ἐσθήρ". Στο σημείο αυτό θα παρατηρήσουμε ότι ο Εγγονόπουλος θεμελιώνει διαύλους επικοινωνίας με το προγενέστερο ποιητικό του έργο:

"Μιάν ἄλλη φορά, ἓνα καλοκαιριάτικο μεσημέρι, στέκονταν κοντά σ' ἓνα πηγάδι. Πιο πέρα ἓνας πύργος. Ἔρχεται μιὰ κόρη, σάν τῆ Ρεβέκκα, μέ τό σταμνί στόν ὦμο,

<sup>152</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, επιμ. Ιωάννου Κολιτσάρα, τόμ. Γ', Αδελφότης Θεολόγων η Ζωή, Αθήνα.

<sup>153</sup> Βλέπε και το ποίημα του Εγγονόπουλου: "Μια(ν) Οβριοπούλα που μ' ασημένιο χτένι εδαιλιζούντανε", (Η επιστροφή των πουλιών), Ποιήματα, τόμ. δεύτερος, σελ. 122.

νά πάρη νερό. Έναποθέτει χάμω τή στάμνα, τόν πλησιάζει, καί προτείνοντας τούς ξεγυμνωμένους ώραίους μαστούς της..."

(Η πραγματικότητα)<sup>154</sup>

Το δεύτερο στοιχείο διακειμενικότητας έχει να κάνει με το χαρακτηρισμό <<γαΐτανοφρύδα>>. Το επίθετο αυτό συναντάται στη βυζαντινή δημώδη ποίηση αλλά και στον καθημερινό λόγο των Βυζαντινών, εφόσον το περιεχόμενο του σχετιζόταν με τον καλωπισμό των γυναικών:

"Ω κόρη γατανόφρυδη καί φῶς τῶν ὀμματιῶν μου,  
ἀνασασμέ τῶν πόνων μου τῶν ἔχω ᾽ς τήν καρδιάν μου..."  
(Ερωτοπ. 137-138)<sup>155</sup>

Ο Φαίδων Κοικουλέ<sup>156</sup> που ασχολήθηκε συστηματικά με τη μελέτη των ηθών των Βυζαντινών γράφει τα εξής:"Ἐπ' ἐσχάτων αἱ κυρίαί, διά νά φαίνονται ὠραῖαι, κατορθώνουσι, ξυρίζουσαι τὰς τρίχας τῶν ὀφρυῶν, νά ἔχωσιν αὐται τό πάχος γαΐτανίου, γίνονται μέ ἄλλας λέξεις γ α ῖ τ α ν ο φ ρ ὕ δ ε ς ἤ γ α ῖ τ α ν ο φ ρ υ δ ο ὕ σ ε ς". Ο ποιητικός ὅρος, δηλωτικός της γυναικείας ομορφιάς, απαντάται και στη δημοτική μας ποίηση. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά στίχους από την "Αλφάβητο της αγάπης"<sup>157</sup>:

"Ἀπτίς ἀνεντρίλησα τά ἐρωτικά σου κάλλη,  
τό πρόσωπον τό ἔμορφον, τῶριόν σου τό κεφάλι,  
[...]  
γαΐτανοφρύδα καί ὠριά καί μαρμαροτραχήλα,  
τά χεῖλη σου εἶναι κόκκινα, λάμπουν τά δυό σου μῆλα".

Το τρίτο στοιχείο διακειμενικότητας σχετίζεται με το κείμενο της "Ἐβραιοπούλας τῆς Μαρκάδας"<sup>158</sup>, αφού και στο κείμενο αυτό η βρύση

<sup>154</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, "Ἐλεισις", τόμ. δεύτερος, σελ.148.

<sup>155</sup> *Βυζαντινή Ποίησης*, Κεφ. Η', *Ερωτοπαίγνια*, μέρος δεύτερον, επιμ. Γεωργίου Θ. Ζώρα, Βασιική Βιβλιοθήκη, Αθήνα.

<sup>156</sup> Φαίδωνος Κοικουλέ, *Βυζαντινῶν βίος καί πολιτισμός*, Τόμ. Ε', Παράρτημα, Παπαζήση, Ἐν Ἀθήναις 1952, σελ. 49-50.

<sup>157</sup> *Chansons populaires Grecques des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Publiées et traduits par Hubert Pernot, Paris 1931, στίχ. 231-236, σελ.36.

<sup>158</sup> E. Legrand, *Recueil de poèmes historiques en grec vulgaire relatif à la Turquie et aux Principautés danubiennes*, *Histoire de la jeune Marcada*. "Παράξενο-μικρό ποίημα: Ἱστορία

αναφέρεται ως σημείο συνάντησης των δύο εραστών, της Μαρκάδας και του Δήμου του Αρβανίτη.

\* \* \*

Ο Εγγονόπουλος σε πολλά ποιήματά του εκφράζει τη συμπάθειά του προς τον πολύπαθο εβραϊκό λαό και την ιστορία του. Σε ορισμένα απ' αυτά μιλάει για το ολοκαύτωμα των Εβραίων στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο:

"σ' αὐτούς πού βασανίσανε Ὀβραίους εἴτε Χριστιανούς  
μέσ' στ' ἄνομα στρατόπεδα τῆς Γερμανίας"

("Ποίημα-ἀπομίμησης πολλῶν ψαλμῶν ἄρμωσμένο γι' ἀποκλειστικά ἀνδρική χορωδία σ' ἐκκλησιαστική μουσική του Ἰωάννου Σεβαστιανού Μπάχ")<sup>159</sup>

Στο ποίημα επίσης με τίτλο "Τό ποίημα τῆς Ἑσθήρ Μπεσσασέλ" ἀπό την "Κοιλάδα με τους Ροδώνες" μιλώντας για ἓνα νεανικό ἔρωτα, μια γαλλιδούλα με εβραϊκές ρίζες, γράφει:

"μήπως νά μετανάστεψε -ὡς ποθοῦσε- / στό / <<Ἐρέτζ Ἰσραέλ>>; / μήπως μοῦ τήν ἐκάμαν / λουλουδάκι / οἱ ἀπαίσιοι Νατσῆδες; / ἢ μήπως τώρα νᾶναι κάπου νά μαραίνεται / καί νά μή / μέ θυμᾶται;"<sup>160</sup>.

Αναφορά υπάρχει και στο ποίημα:"Μιά(ν) Ὀβριοπούλα πού μ' ἀσημένιο χτένι ἐδιαλυζούντανε..." ἀπό τη συλλογή "Ἡ επιστροφή τῶν πουλιῶν" μιλάει για μια ὀμορφη Εβραῖοπούλα συμπλέκοντας ιστορία και ερωτικό συναίσθημα.

Σε ἄλλο ποίημα με σαφέστερο πολιτικό λόγο η αναφορά στον Εβραϊκό λαό είναι ἔμμεση. Χαρακτηριστικό εἶναι το ποίημα:"ESSAI SUR L' INÉGALITÉ DES RACES HUMAINES" (Κοιλάδα με τους ροδώνες) με υπότιτλο : "Ξεχνιέται ὁ Ἀδόλφος Χίτλερ;":

"ἀλήθεια -τῶν ἀδυνάτων ἀδύνατο- / ποτές δέν κατάφερα νά καταλάβω / αὐτά τά ὄντα πού δέν βλέπουνε / τό τερατῶδες κοινό γνώρισμα τ' ἀνθρώπου / -τό ἐφήμερο /

---

Ἐβραιοπούλας τῆς Μαρκάδας, τήν ὁποῖαν εἰς τοὺς ἀχῆξ' (1667) μηνί Ἰουλίῳ ΙΕ' ἔκλεψε κρυφῶς ἀπὸ τοὺς γονεῖς τῆς , ὅπου ἐκάθονταν εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν εἰς τὸ Φανάρι ἓνας νέος ἀρβανίτης ὁ Δῆμος...". Paris 1877, p. 129-189.

<sup>159</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 13.

<sup>160</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 140.



της παράλογης ζωής του-/κι' ανακαλύπτουνε διαφορές / -γιομάτοι μίσος- διαφορές / σέ χρώμα δέρματος φυλή / θρησκεία"<sup>161</sup>.

Η αναφορά του Εγγονόπουλου στο λαό των Εβραίων μπορεί να εκκινεί από βιωματικούς προσδιορισμούς (συχνή παρουσία γυναικείων εβραϊκών ονομάτων) αλλά προσλαμβάνει και ευρύτερες διαστάσεις εντασσόμενη στο ιστορικό και πολιτικό περιβάλλον της εποχής .

#### 4. Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΟΡΦΕΑ ΚΑΙ Η ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΣΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ

Το μυθικό πρόσωπο του Ορφέα επανέρχεται στο ποιητικό έργο του Εγγονόπουλου όχι μόνο ως βιωματικός αυτοπροσδιορισμός αλλά και ως ετερωνυμικός κριτικός λόγος. Το 1957 δημοσιεύει τη συλλογή "Εν άνθρωπῳ Ἕλληνι λόγῳ" μέσα στην οποία περιλαμβάνει ποιητικά κείμενα αποχρώντος πολιτικού στοχασμού. Και τα δύο ποιήματα που θα εξετάσουμε παρακάτω <<ενσωματώνουν>><sup>162</sup> στον ποιητικό μύθο, το μύθο του Ορφέα και μέσω των μεταφορικών και μετωνυμικών ιστοτοπιών τον προσαρμόζουν στα συγχρονικά δεδομένα. Η ετερότροπη αλληλεπίδραση των τιτλικών όρων στο ποίημα "Ορφεύς Ξενοφοβός"<sup>163</sup> ξαφνιάζει με την αλληγορική διάθεση που εμπερικλείει: "τά δάκρυα λερώνουν τή ζωή / / έκλάψατε τόσο πολύ / και τώρα τά μάτια σας έστέρειψαν / γυναίκες / τής Ἑλλάδας / / εκεί πού έπέσαν τά ματόκλαδα σας / φυτρώνουν κίπαρίσσια / μέ πάντοτε στήν κορυφή τους / ένα πουλί". Εξωτερικά το κείμενο ανατρέπει τις παραδεδομένες μορφολογικές συμβάσεις. Ο παραθεματικός πρώτος στίχος πυκνωτικά συγκεντρώνει νοηματικές σημάνσεις που κάλλιστα θα μπορούσαν να αποτελέσουν τη νοηματική κατακλείδα της αφήγησης. Ενέχει την απολυτότητα μιας αξιωματικής ρήσης η οποία εμπεριέχει την εσωτερική δύναμη ενός θυμοσοφικού στοχασμού. Στο σύνολό του το ποίημα αναπτύσσεται στερεομετρικά, με τη μορφή ενός κεντρικού αξιώματος που καλείται να αναπτυχθεί. Το εσωτερικό του πλαισιώνεται από τις δύο κεντρικές στροφικές ενότητες που στην πραγματικότητα αποτελούν έναν ενιαίο προσφωνηματικό λόγο.

<sup>161</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, ό. π., σελ. 89.

<sup>162</sup> Laurent Jenny, Η στρατηγική της μορφής, ό. π., σελ. 92-93.

<sup>163</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 177.

Κυρίαρχη συντακτική κατηγορία του ποιήματος είναι η δομική αντίθεση: θάνατος VS ζωή. Πάνω σ' αυτή συστοιχούν νοηματικά και οι σημειακές κατηγορίες της βιολογικής απώλειας, της τραυματισμένης συνείδησης, της απόγνωσης και της οδύνης. Ο ποιητής-Ορφέας μεταβαίνει για άλλη μια φορά σε ένα χώρο θανάτου όχι όμως άυλου και μεταφυσικού αλλά υλικού και συγκεκριμένου που βρίσκεται εντός των ορίων της δικής του πραγματικότητας. Η δραματικότητα της ρητορικής και νοηματικής δομής του κειμένου οδηγεί την ερμηνεία στη συσχέτιση των συμφραζομένων με τον εξωκειμενικό περιβάλλοντα κοινωνικό και πολιτικό χώρο, που την παραπάνω περίοδο παρουσιάζει συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες. Η Ελλάδα, δυστυχώς, ζει κάτω από το βάρος των συνεπειών της εμφύλιας περιπέτειας και το πολιτικό κλίμα που επικρατεί κάθε άλλο παρά αφήνει περιθώρια για αισιόδοξα μηνύματα. Ο αντίκτυπος της τραγωδίας ήταν οδυνηρός όχι μόνο για τους ηττημένους αλλά και για τους νικητές. Η προσφώνηση <<γυναίκες τῆς Ἑλλάδας>> και τα στερεωμένα από δάκρυα μάτια των γυναικῶν παραπέμπουν, χωρίς να συγκεκριμενοποιούν, στο ρηματικό και νοηματικό πλαίσιο της αρχαίας τραγωδίας. Η εικόνα παραπέμπει στο θρήνο των <<Τρωάδων>>, στο τρίτο στάσιμο της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη, καθώς οι ηρωίδες του δράματος φέρνουν στον νου τις θλιβερές σκηνές του τέλους της Τροίας, το χωρισμό από τα παιδιά και το θάνατο των αγαπημένων τους προσώπων. Η μετωνυμική υποκατάσταση της λέξης <<παλικάρια> με το λέξιμα <<ματόκλαδα>> και της λέξης <<τάφοι>> με τα <<κυπαρίσσια>> προκαλεί την αίσθηση του θανάτου και του γενικευμένου αφανισμού. Η χώρα είχε μεταβληθεί σε νεκρικό τοπίο εξαιτίας του εμφύλιου και της ανάμειξης των ξένω δυνάμεων. Οι δυνάμεις αυτές έπαιξαν αρνητικό ρόλο στις πολιτικές εξελίξεις της συγκεκριμένης περιόδου. Εκεί οφείλεται και η ξενοφοβία του ποιητή - Ορφέα. Όμως, σα στεφάνι πάνω στους τάφους- κυπαρίσσια κάθεται ένα πουλί, σύμβολο της ποίησης ή της ποιητικής ψυχής, μέσα από το οποίο συντελείται ο μετασηματισμός του συλλογικού πένθους σε ποίηση και κατ' επέκταση σε ζωή. Με αυτό τον τρόπο εξηγείται η παρουσία του ποιητή-Ορφέα στον ποιητικό τίτλο.

\* \* \*

Έμμεση αναφορά στο μύθο της Ευρυδίκης παρατηρείται και στο ποίημα "Η καλοσύνη των ανθρώπων"<sup>164</sup> (Ἐν ἀνθηρῷ Ἑλληνι λόγῳ): "σῆκωσε τῆ λάμπα / κοιτάξου στον καθρέφτη: / δυστυχιισμένη / εἶν' οἱ κόγχες τῶν ματιῶν σου / ἄδειες! // (κι' ἀπό μακρυνά / ἢ Ἥχῳ / φωνάζει: / <<Εὐρυδίκη !>>)". Η μορφολογική δομή του κειμένου συγκροτείται από δύο αυτοδύναμες ενότητες, που φαινομενικά αναιρούν αλλά στην πραγματικότητα συνέχουν αλληλοσυμπληρούμενες την ενότητα του νοηματικού του ιστού. Στη διαδικασία συγκρότησης του κειμένου καθοριστικό ρόλο

<sup>164</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 190.

διαδραματίζουν οι τεχνικές της αποσιώπησης και του υπαινιγμού. Η αποστροφή σε δεύτερο ενικό πρόσωπο και μάλιστα με δύο συνεχόμενες επιτακτικές προτροπές, που παρατηρείται στην πρώτη στροφή, συνιστά παρότρυνση για αυτογνωσία, εφόσον ο καθρέφτης ως σύμβολο της ασυνείδητης λειτουργίας του υποκειμένου ορίζει τις δυνατότητες θέασης του εσώτερου εαυτού του. Η πρώτη στροφή περιλαμβάνει δύο σημασιολογικές ενότητες που συστοιχούν μεταξύ τους στιχικά και τέμνονται στον ορίζοντα μιας διακεκομμένης μονολογικής εκφοράς. Οι ρηματικοί τύποι της πρώτης ενότητας ενέχουν κελουσματικό χαρακτήρα. Η μετοχική έκφραση της δεύτερης ενότητας (δυστυχιωμένη) αποτελεί ρηματική απόδοση ενός οικτιρμονικού λόγου, διαπιστωτικού της αδυναμίας ανταπόκρισης του δέκτη στην κελουσματική προτροπή του ποιητικού υποκειμένου. Αν θεωρήσουμε ως αιτία της δυστυχίας την αδυναμία όρασης του αφηγούμενου υποκειμένου, που βεβαιώνεται από την απουσία ειδώλου, αντανάκλασης της εικόνας μέσα στον καθρέφτη, τότε συμπεραίνουμε ότι η αδυναμία αυτή έχει συμβολικές διαστάσεις και η στιχική ενότητα αποτελεί παράφραση της αδυναμίας του ατόμου να δει την άλλη πλευρά του εαυτού του. Η δυσκολία αυτογνωσίας ορίζεται από τη σχέση:

#### προσπάθεια VS αποτυχία

Η δεύτερη στροφή, με την παρενθετική στίξη και την τριτοπρόσωπη διατύπωση, φαινομενικά αυτονομείται νοηματικά αλλά ουσιαστικά συνεχίζει και ολοκληρώνει την αφήγηση αξιοποιώντας το σημασιολογικό ορίζοντα των μυθικών μορφών της Ηχούς και της Ευρυδίκης. Για τον ποιητή τα σημεία στίξης είναι σημαίνουσες μονάδες. Με την παρένθεση δημιουργεί κλίμα υποβλητικότητας στην αφήγηση και τονίζει την κρυπτικότητα του περιεχόμενου λόγου. Οι μυθικοί συμβολισμοί αναδεικνύουν το υποσυνείδητο ως σημαίνουσα δύναμη της εσωτερικής αποκαλυπτικής διαδικασίας του ατομικού ή του συλλογικού υποκειμένου. Τα λεξήματα <<καθρέφτης>> και <<Ηχώ>> με κοινό τόξο την αντανάκλαστική ιδιότητα συνιστούν μειωνυμίες της υποσυνείδητης λειτουργίας του ατόμου μέσω της οποίας ανασύρεται στο φως οτιδήποτε θεωρείται <<πέραν του λόγου>> και η αποκάλυψή του προκαλεί το φόβο. Ο <<καθρέφτης>> ιδιαίτερα σε ρεαλιστικό επίπεδο συμβολίζει ένα αδιαπέραστο τείχος που αντανάκλα ό, τι προβάλλεται στην επιφάνειά του και κρύβει καλά ό, τι υπάρχει πίσω του. Σε μεταφορικό επίπεδο ο καθρέφτης θα μπορούσε να συμβολίζει τη συνείδηση ή το υποσυνείδητο του ανθρώπου. Ο αμφισημικός συμβολισμός της Ευρυδίκης, ερωτικός και ποιητικός, από την άλλη πλευρά, αποκαλύπτει αυτό που η Ηχώ επιμένει να ανασύρει από το σκοτάδι στο φως. Την αιτία της έμπνευσης. Η προσπάθεια του Ορφέα να οδηγήσει στη ζωή την αγαπημένη του Ευρυδίκη ήταν μια πράξη ερωτική αλλά και συμβολική της ποιητικής έμπνευσης. Ερωτικό είναι το συναίσθημα που

συνδέει τον ποιητή με την τέχνη της ποίησης. Στο σημείο αυτό αρχίζει και η διακειμενική περιπέτεια του ποιήματος. Ο Κ. Παλαμάς εντόπισε στο μύθο του Ορφέα το συμβολισμό της αθανασίας της ποίησης. Σε ομιλία του στις 29 Απριλίου 1930 προς τιμή του εκ Θράκης καταγόμενου Γεωργίου Βιζυηνού παραθέτει τους στίχους από τα <<Γεωργικά>> του Βιργίλιου, που αναφέρονται στο θάνατο του Ορφέα. Γράφει ο Παλαμάς:

"Έχουμε τή σοφή μετάφραση τῶν <<Γεωργικῶν>> ἀπό τόν Κωνσταντῖνο Θεοτόκη:

Καί τότε, ἐνῶ τήν κεφαλή πού τοῦ ἔχαν ξερριζώσει  
ἀπό τό μαρμαρόλευκο λαιμό, τήν ἐκυλοῦσε  
στή μέση τῆς κατεβασιάς ὁ Οἰαγροικός ὁ Ἔβρος  
ἡ κρύα του ἡ γλῶσσα κι ἴδια του φωνή τήν Εὐρυδίκη  
κράζει (καί τοῦ ἔφυγε ἡ ψυχή), <<ἄχ ! δύστυχη Εὐρυδίκη !>>  
Κι ἀντιλαλοῦν ὄλες οἱ ὄχτιές τοῦ ποταμοῦ : Εὐρυδίκη !>>

Ἡ Εὐρυδίκη εἶναι ἡ ἀθανασία τῆς ποιήσεως".

Ἐ ὄρφικός νοῦς καί στήν ἀποσύνθεσή του παραδίδει στά στοιχεῖα τ' ὄνομά της" 165.

Οι <<ἄδειες κόγχες τῶν ματιῶν>> μπορεί να υπονοούν την απουσία ειδώλου ή την <<κενότητα>> του βλέμματος αλλά συνειρμικά παραπέμπουν και στα ορειχάλκινα αγάλματα της αρχαιότητας. Είναι γνωστό ότι οι καλλιτέχνες τοποθετούσαν ημιπολύτιμους λίθους στις κόγχες τους, για να αποδώσουν τη λαμπρότητα και τη ζωντάνια του βλέμματος. Η εκδοχή του μυθικού μοτίβου της Ευρυδίκης, που διατυπώνει ο Εγγονόπουλος, από μια πλευρά μπορεί να συμβολίζει το θάνατο της παλιάς ποίησης και τη συνέχειά της μέσα από τον υπερρεαλισμό. Ο Εγγονόπουλος ταυτίζεται με τον Ορφέα στην πίστη και την επιθυμία για την αθανασία της ποίησης. Από την άλλη όμως μπορεί να προσλάβει, και εφόσον δεχτούμε ότι υφίσταται συσχέτιση τίτλου και ποιητικού αναπτύγματος, και μια άλλη πολιτική κυρίως χροιά. Η ειρωνική υποδήλωση του τίτλου επιβεβαιώνει την απουσία του περιεχομένου της έννοιας (καλοσύνη), της δύναμης εκείνης, που η ύπαρξή της θεωρείται προϋπόθεση κάθε ανθρώπινης επικοινωνίας. Ο ποιητής επιστρατεύει την ειρωνεία για να καυτηριάσει την αρνητική υποδοχή του υπερρεαλισμού στη χώρα μας αλλά και το γενικότερο (πολιτικό) κλίμα της εποχής.

165 Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. 8 ος, σελ. 498-499, Μπίσης, Αθήνα.

## 5. Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

Το ποίημα "Ποίηση 1948"<sup>166</sup>, από τη συλλογή "Ελευσις", είναι ένα από τα πιο γνωστά και επαρκώς αναγνωσμένα ποιήματα του Νίκου Εγγονόπουλου. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όχι τόσο για το ευρύ διακειμενικό του φορτίο, όσο για την ευρηματική, κατά τη γνώμη μας, διατύπωση ζητημάτων πολιτικής και ποιητικής ηθικής. Ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί το μοτίβο της σιωπής και επιχειρεί ένα ρηξικέλευθο για την εποχή ποιητικό εγχείρημα παρακάμπτοντας ακόμη και τους όρους ή τις συνθήκες γραφής της ποίησης: "τούτη η εποχή / του έμφύλιου σπαραγμού / δέν είναι εποχή / για ποίηση / κι' άλλα παρόμοια: / σάν πάει κάτι / νά / γραφή / είναι / ώς αν / νά γράφονταν / από τήν άλλη μεριά / άγγελτηρίων / θανάτου"<sup>167</sup>. Χωρίς αμφιβολία ήταν πραγματικό τόλμημα να μιλήσει κάποιος δημόσια εκείνη την εποχή για <<έμφυλιο σπαραγμό>>, με μια έκφραση που έκρυβε και αποτύπωνε όλη την τραγικότητα του γεγονότος και την οδύνη της ποιητικής ψυχής. Ο Εγγονόπουλος παρά την κατά καιρούς απαξιωτική άποψή του για την πολιτική, πραγματοποιεί σε όλο του το έργο σαφείς αναφορές στα πολιτικά πράγματα της εποχής και του τόπου του. Σε δημοσιογραφική ερώτηση σχετική με το χαρακτήρα του συγκεκριμένου ποιήματος απάντησε: "Η <<Ποίηση 1948>> είναι άκριβως ή λατρεία μου για τόν έλληνικό λαό, και δέν κάνω διόλου πολιτική. Ύστερα από τό έπος τών βορειοπειρωτικών βουνών, τό έπος του μονιασμένου έλληνισμού, και μετά τό άλλο έπος, τής αντίστασης έναντίον τών ναζιδών, τά πολιτικατζίδικα πού έπακολούθησαν, αυτός ο άνελέητος Έμφύλιος Πόλεμος, ο άνόσιος, ήταν τρομερός. Βρέ Έλληνες, μονιάστε τέλος πάντων! Ύπάρχει λόγος νά μās παρασύρουν διάφοροι "φίλοι" και ν' άλληλοτραωγόμαστε; ... [...] Ναι, δέν συμμετέχω στην πολιτική. Δέν μ' ενδιαφέρει. Η πολιτική είναι ή πιο ταπεινή μορφή ζωής. Διάφορα συμφέροντα. Όπως έλεγε ο Μάρξ: οικονομικά

<sup>166</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 157.

<sup>167</sup> Απτηήσεις του ποιήματος συναντάμε και στο ποίημα "Επιστροφή" από τη συλλογή "Άγνος γραμμή" (1952) του Άρη Αλεξάνδρου με τους στίχους:

"[...]

έτσι πού γυρίσαμε κ' οί δρόμοι προχωράνε

τετραγωνίζοντας τήν άδεια πολιτεία

σέ πένθιμους φακέλους..."

Με αφορμή το ποίημα του Εγγονόπουλου αναπτύχθηκε ένας διάλογος ανάμεσα στους εκπαιδευτικούς της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς για το ρόλο της ποίησης και το ηθικό χρέος των ποιητών στις κρίσιμες για την ανθρωπότητα ιστορικές στιγμές. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα του Μανόλη Αναγνωστάκη "Στον Νίκο Έ...1949" από τη συλλογή "*Παρενθέσεις*" (*Τα ποιήματα 1941-1971*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σελ. 76).

τά αίτια! Όχι κοινωνικά - οικονομικά! Σαχλαμάρες! Γι' αυτό μή μᾶς κακίζετε ἡμᾶς τούς ποιητές πού θέλουμε ν' ἀπαλύνουμε τά πράγματα"<sup>168</sup>.

Στο πεδίο των καθαφικῶν ἀντανεικλάσεων εντοπίζεται μια ιδιότυπη διακειμενική σχέση του ποιήματος του Εγγονόπουλου με το ποίημα "Από τήν σχολήν τοῦ περιώνυμου φιλοσόφου"<sup>169</sup>, όπου ο ποιητής χρησιμοποιεί με μια αίσθηση διακριτικής ειρωνικής ἀπαξίωσης τη φράση <<ήχηρά παρόμοια<sup>170</sup>>>. Αυτό που εκπλήσσει είναι ὅτι στις ὥρες της ἐσχάτης ἀπαξίωσης προς καθετί το ἀνθρώπινο ο Εγγονόπουλος, ἀνυψώνει τον ἄνθρωπο και τον θέτει ἀκόμα και πάνω ἀπό την ποίηση. Στους στίχους αὐτούς θα μπορούσαμε να διακρίνουμε την πολυεπίπεδα δομημένη ειρωνεία που ἀναγκαστικά ἀποκτά ταυτότητα ἀπό το στόχο στον οποίο ἀπευθύνεται. Σε ἕνα πρώτο ἐπίπεδο παρατηρεῖται ο τύπος της δραματικής ειρωνείας, ἐφόσον ο ποιητής ἀπαξιώνει την ἴδια του την τέχνη. Σε ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο παρατηρεῖται ο τύπος της σαρκαστικής ειρωνείας, ἐφόσον ο ποιητής στρέφεται προς ἐκείνους που θα χρησιμοποιήσουν τη τέχνη για να μιλήσουν υποκριτικά για ἕνα τόσο τραγικό γεγονός. Ἐχει σημασία να προσέξουμε την ἀξιοματική διατύπωση των στίχων αὐτῶν, που περιγράφουν την ποιητική πράξη ως βέβηλη πράξη.

Στη δεύτερη ἐνότητα αιτιακά ο συλλογισμός ὁδηγεῖ στο ἀποτέλεσμα της σιωπής: "γι' αὐτό / τά ποιήματά μου / εἶν' τόσο πικραμένα / (καί πότε -ἄλλωστε- δέν εἶσαν;) / κι εἶναι / -πρό πάντων- / καί / τόσο / λίγα". Ο Εγγονόπουλος ἐσκεμμένα αυτοαναρεῖται ἀλλά αυτοαναιρεῖται δημιουργικά μεταμορφώνοντας τη σιωπή σε λόγο. Η σιωπή είναι μια πράξη ἀρνήσης ἀλλά και δημιουργίας. Το ποίημα καταλύει τα ὅρια που θέτει εἴτε ο ἴδιος ο ποιητής εἴτε ἐπιβάλλουν οι περιστάσεις. Ο ἀπολογητικός τόνος θεματοποιεῖ το υφολογικό χαρακτηριστικό της <<σιωπής>> και το ἀνάγει σε ἐρμηνευτική σταθερά πάνω στην οποία δομεῖται νοηματικά το ποίημα. Πιστεύουμε ὅτι το ποίημα που ἐξετάζουμε, ὅπως και το μεταγενέστερο "Εἰς Κωνσταντῖνον Μπακᾶν"<sup>171</sup> (Στην κοιλάδα με τους ροδῶνες), συγκλίνουν θεματικά ἀναπτύσσοντας μια ἐσωτερική ἐπικοινωνία στην ἐννοια της <<σιωπής>> ἀλλά την ἐντάσσουν σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Και στα δύο η <<σιωπή>> είναι μια συνειδητή ποιητική ἐπιλογή που σχετίζεται με ἐξωκειμενικούς παράγοντες (πολιτικούς, κοινωνικούς), οι οποίοι ἀντιστρατεύονται την πράξη της ποιητικής δημιουργίας. Στο πρώτο ο ποιητής μετατρέπει τη σιωπή σε λόγο

<sup>168</sup> Συνέντευξη στη Φρίντα Μπιούμπι, περιοδ. IKON, τεύχ. 7, 1981, σελ. 27-32. Η συνέντευξη ἀναδημοσιεύεται στο βιβλίο του Γ. Κεντρωτή: *Νίκου Ἐγγονόπουλου, Οἱ ἄγγελοι στόν παράδεισο μιλοῦν ἑλληνικά...* (Συνεντεύξεις, σχόλια καί γνώμες).

<sup>169</sup> Κωνσταντῖνος Καβάφης, *Ποιήματα*, τόμ. Β', σελ. 28-29, Ἴκαρος, Αθήνα 1978.

<sup>170</sup> Δανιήλ Ι. Γακῶβ, περιοδ. *Ἐντευκτήριο*. Θεσσαλονίκη, Δεκ. 1988.

<sup>171</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδῶνες*, σελ. 113.

καταγγελτικό στον <<εμφύλιο σπαραγμό>> της περιόδου 1946-1948. Ο παραλογισμός του εμφυλίου ακυρώνει κάθε διάθεση ποιητικής δημιουργίας. Στο δεύτερο η <<σιωπή>> γίνεται λόγος (εὐγλωττη σιωπή μου), πράξη αντίστασης απέναντι στον αποκλεισμό και την αδιαφορία των συμπολιτών του για την ποίηση. Κοινό στοιχείο και στα δύο η πίκρα του ποιητή:

"γι' αὐτό καί  
τά ποιήματά μου  
εἶν' τόσο πικραμένα  
(καί πότε -ἄλλωστε- δέν εἶσαν;)"  
(Ποίηση 1948)<sup>172</sup>

και:

"ἄλλωστε καί κανεῖς δέν μοῦ τά ζητᾶ:  
εἶδα τί λίγη σημασία  
γύρω μου  
δῶσαν  
καί δίνουνε στά ποιήματα"  
(Εἰς Κωνσταντῖνον Μπακέαν)<sup>173</sup>

Η σιωπή ως ποιητική πρακτική με τις δηλώσεις και τις συνδηλώσεις που συνοδεύουν την ιδιοσυστασία της έννοιας έχει την καταγωγή της για τα ελληνικά δεδομένα στη σεφερική ποιητική παράδοση. Η πράξη της σιωπής στην ποίηση δηλώνεται ρητά αλλά και υπαινικτικά για πρώτη φορά στη "Στέρνα" (1932) του Γιώργου Σεφέρη. Το ποίημα εμπεριέχει δυο αναφορές στη <<σιωπή>>, μία ρητή, ενταγμένη στο στροφικό ανάπτυγμα της δέκατης τέταρτης στροφής και μια υπαινικτική, ενταγμένη στην αποσιωπητική στίξη της εικοστής δεύτερης άτυπης αλλά ουσιαστικής δομικά και νοηματικά στροφικής ενότητας. Και στο Σεφέρη η σιωπή έχει λυτρωτικό χαρακτήρα. Αυτό τουλάχιστον δηλώνουν οι σίχοι:

"Ω!! ν' ἀπαλύνει ξάφνω στήν ἀφή μας  
τό δέρμα τῆς σιωπῆς πού μᾶς στενεύει,  
νά λησμονήσουμε, θεοί, τό κρίμα  
πού ὄλο πληθαίνει κι ὄλο μᾶς βαραίνει,  
νά βγοῦμε ἀπό τή γνώση κι ἀπ' τήν πεῖνα! 70  
[...]"

<sup>172</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 157.

<sup>173</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, σελ. 113.

Πιστεύουμε ότι η θεματοποίηση της <<σιωπής>> στον Εγγονόπουλο υποκρύπτει σεφερικές αναγνώσεις με εμφανή τα σημάδια τους στο ποίημα "Ποίηση 1948". Δεν ισχυροζόμαστε ότι υφίσταται μια μορφή άμεσης διακειμενικής επικοινωνίας ανάμεσα στα δυο ποιήματα αλλά πιστεύουμε ότι στο ποίημα του Εγγονόπουλου παρατηρούνται ίχνη της σεφερικής "Στέρνας", κυρίως με την επαναχρησιμοποίηση του μοτίβου της <<σιωπής>><sup>174</sup>.

\* \* \*

Την ίδια διαπίστωση μπορούμε να κάνουμε για το δεύτερο ποίημα του Εγγονόπουλου "Εις Κωνσταντίνον Μπακέα" που βρίσκεται πιο κοντά χρονολογικά με τη γνωστή "Δήλωση"<sup>175</sup> του Γιώργου Σεφέρη εναντίον της δικτατορίας στις 29 Μαρτίου του 1969. Τα κείμενα συγκλίνουν θεματικά στην έννοια της <<σιωπής>> αλλά εντάσσονται σε διαφορετικό συμφραστικό περιβάλλον. Πρόκειται περισσότερο για σύπτωση ποιητικών προθέσεων και λιγότερο για συνειδητή διακειμενική επικοινωνία. Το κείμενο του Εγγονόπουλου έχει χαρακτήρα βιωματικό- αυτοαναφορικό, ενώ το κείμενο του Σεφέρη έχει σαφή πολιτικό προσανατολισμό. Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε την πορεία των δύο κειμένων, καθώς παρουσιάζουν θεματικές αλλά και δομικές αντιστοιχίες, χωρίς, το επαναλαμβάνουμε, επιδιωκόμενες διακειμενικές σχέσεις. Και τα δυο κείμενα ξεκινούν με μια διαπιστωτική κρίση. Γράφει ο Εγγονόπουλος:

"πράγματι ή / <<ποιητική>> παραγωγή μου / τώρα τελευταία/ είναι ουσιαστικά / άνυπαρκτη / / όχι βέβαια πώς έχω πιά πάψει / και ποιήματα / και στίχους / και παραμύθια / ν' άραδιάζω / και νά κρυφολέω στόν έαυτό μου<sup>176</sup>...".

και ο Σεφέρης:

---

<sup>174</sup> Γ. Βελουδής, "Η <<Σιωπή>> του Σεφέρη", εφημερ. Το Βήμα, 10-12-2000.

<sup>175</sup> Η Δήλωση του Γιώργου Σεφέρη μεταδόθηκε από το BBC και όλα τα ευρωπαϊκά πρακτορεία ειδήσεων. Στην Ελλάδα δημοσιεύτηκε από την παράνομη τότε εφημερίδα "Αυγή".

<sup>176</sup> Οι δύο τελευταίοι στίχοι ανακαλούν ορισμένους άλλους από την "Αλπτασιάδα" του Χατζή Σεχρέτη:

"Τί μ' εΐραν βάσανα πολλά τόν φτεινόν τόν χρόνο,  
Καί μου έσκότασ' ό ντουνιας, κι ' άράδα παλαβόνω.

[...]

Διά τοϋτο πειά σκοτεινιασε ό κόσμος διά τ' έμένα,  
Διατ' είχα 'ς τό κεφάλι μου πολλά γραφτά γραμμένα.

(Κ. Ν. Σάθα, Ιστορικά Διατριβαί, σελ. 128-129).



"Πάει καιρός πού πήρα τήν απόφαση νά κρατηθῶ ἔξω ἀπό τά πολιτικά τοῦ τόπου. Προσπάθησα ἄλλοτε νά τό ἐξηγήσω, αὐτό δέ σημαίνει διόλου πώς μοῦ εἶναι ἀδιάφορη ἡ πολιτική ζωή μας.

Ἔτσι ἀπό τά χρόνια ἐκεῖνα ὡς τώρα τελευταῖα ἔπαυσα κατά κανόνα ν' ἀγγίζω τέτια θέματα. Ἐξ ἄλλου τά ὄσα δημοσίεψα ὡς τίς ἀρχές τοῦ 1967, καί ἡ κατοπινή στάση μου (δέν ἔχω δημοσιέψει τίποτε στήν Ἑλλάδα ἀπό τότε πού φημώθηκε ἡ Ἐλευθερία) ἔδειχναν, μοῦ φαίνεται ἀρκετά καθαρά τή σκέψη μου".

Εκεῖ ὅμως που συγκλίνουν θεματικά στην έννοια της <<σιωπῆς>> προβάλλοντάς την μάλιστα ως προσωπική στάση ζωῆς εἶναι οἱ καταληκτικές ἐνότητες των δύο κειμένων. Ο Εγγονόπουλος:

"γιά ἕναν μελλοντικό σχολιαστή / θᾶν' ὑπεραρκετά / τά ποιήματά μου τά παλιά / καί πόσον εὔγλωττη / θά εἶναι / ἡ σιωπή ἡ τωρινή μου".

καὶ ο Σεφέρης:

"Εἶμαι ἕνας ἄνθρωπος χωρίς κανένα ἀπολύτως πολιτικό δεσμό, καί, μπορῶ νά τό πῶ, μιῶ χωρίς φόβο καί χωρίς πάθος. Βλέπω μπροστά μου τόν γκρεμό ὅπου μᾶς ὀδηγεῖ ἡ καταπίεση πού κάλυψε τόν τόπο. Αὐτή ἡ ἀνωμαλία πρέπει νά σταματήσει. Εἶναι ἐθνική ἐπιταγή.

Τώρα ξαναγυρίζω στή σιωπή μου. Παρακαλῶ τό Θεό, νά μή μέ φέρει ἄλλη φορά σέ παρόμοια ἀνάγκη".

Καὶ στους δύο ποιητές ἡ <<σιωπή>> προβάλλει ὡς στάση ζωῆς. Στον Εγγονόπουλο λειτουργεῖ ὡς μορφή ἀμυνας ἀπέναντι στον αποκλεισμό καὶ τὴν ἀδιαφορία των συμπολιτῶν του. Στὸ Σεφέρη λειτουργεῖ ὡς διαμαρτυρία ἀπέναντι στον αὐταρχισμό τῆς δικτατορίας. Στὴν πρώτη περίπτωση ἡ σιωπή ἐκφράζει ἕνα περιστασιακό ἀδιέξοδο πού ὁ ποιητὴς δὲν μπορεῖ νὰ υπερβεῖ καὶ ἐφόσον δὲν μπορεῖ νὰ μιλήσει με τὰ ποιήματά του, μιλά με τὴ σιωπή του. Στὸ Σεφέρη, σύμφωνα με τὸ Γ. Βελουδή, ἡ σιωπή ἐπανέρχεται σε ὅλο τὸ ἔργο του καὶ παραπέμπει, πέρα ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ τὴν ποιητικὴ του, στὴν ἴδια τὴ βιοθεωρία καὶ τὴν ἰδεολογία του ποιητῆ<sup>177</sup>. Ο Εγγονόπουλος δὲ στρατεύτηκε μόνο στον υπερρεαλισμό· στρατεύτηκε καὶ σε ἰδέες καὶ ἀρχές πού υπηρέτησε με συνέπεια σε ὅλη τὴ ζωὴ του.

<sup>177</sup> Εφημ. ΒΗΜΑ, 10-12-2000.

## 6. ΜΠΟΛΙΒΑΡ: Η ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΗ ΓΡΑΦΗ

Η πολυεπίπεδη οργάνωση του λόγου στο "Μπολιβάρ" του Νίκου Εγγονόπουλου καθιστά το κείμενο ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και πρωτότυπα κείμενα της σύγχρονης λογοτεχνίας. Για τη χρονολογία και τις συνθήκες γραφής του ποιήματος ο Εγγονόπουλος στις "Σημειώσεις", που συνοδεύουν την έκδοση του ποιήματος, γράφει: "Τό ποίημα "Μπολιβάρ" γράφτηκε τόν χειμώνα τοῦ 1942, πρὸς τό 1943. Κυκλοφόρησε στήν ἀρχή σέ χειρόγραφα πού ἔκαναν πολλοί, καί τό διάβαζαν σέ συγκεντρώσεις ἀντιστασιακοῦ χαρακτήρα"<sup>178</sup>. Ο τίτλος και ο υπότιτλος του ποιήματος "ΜΠΟΛΙΒΑ 'Ρ, ἓνα ἑλληνικό ποίημα", αποκαλύπτουν τις ποιητικές προθέσεις σχετικά με την ταυτότητα και την αναγνωσιμότητα του κειμένου. Η δομική άρθρωση του περιεχομένου του ποιήματος στηρίζεται σε τέσσερις ιστοπίες: την ιστοπία της ιστορίας, την ιστοπία της φύσης, την ιστοπία της θρησκευτικότητας και την ιστοπία της αυτοαναφοράς. Το ποίημα συντίθεται από ψηφίδες μιας παλίμψηστης γραφής, που ο ποιητικός λόγος ενέταξε μετασηματισμένες στη λογοτεχνική και ιστορική προοπτική του υπερρεαλισμού. Στο πλαίσιο της διακειμενικής προσέγγισης του ποιήματος είναι απαραίτητο να επισημάνουμε τα εξής: Πρώτο ότι η τιτλική διατύπωση της εργασίας περιορίζει την ερευνητική μας προσπάθεια στην ανίχνευση των διακειμενικών σχέσεων από το χώρο των ελληνικών κυρίως αναγνώσεων του ποιητή και δεύτερο ότι η φιλολογική έρευνα μέχρι σήμερα έχει πραγματοποιήσει ήδη ουσιαστικές συγκριτολογικές προσεγγίσεις του ποιήματος. Η δική μας προσπάθεια θα έχει συμπληρωματικό και σε ορισμένες περιπτώσεις ανασκευαστικό των δεδομένων ερμηνευτικών προσεγγίσεων χαρακτήρα.

Η πρώτη μας παρατήρηση σχετίζεται με τη μεταφορική λειτουργία του λόγου στον "Μπολιβάρ". Η ποιητική σύνθεση αξιοποιεί στο έπακρο τη ρητορική και σημασιολογική δυναμική της μεταφοράς. Ο ποιητικός λόγος στηρίζεται σε μια εκτεταμένη εφαρμογή του ορισμού της μεταφοράς, όπως τον παραδίδει ο Αριστοτέλης στην "Ποιητική" του: "Μεταφορά δ' ἐστίν ὄνοματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά ἢ ἀπό τοῦ γένους ἐπί τό εἶδος, ἢ ἀπό τοῦ εἶδους ἐπί τό γένος, ἢ ἀπό τοῦ εἶδους ἐπί τό εἶδος, ἢ κατὰ τό ἀνάλογον"<sup>179</sup>. Η μεταφορά ερμηνεύεται από τον Αριστοτέλη ως εσωτερική διαδικασία της γλώσσας, ως μετατόπιση (ἐπι-φορά) του σημασιολογικού φορτίου μιας λέξης από το εσωτερικό της σε μια άλλη<sup>180</sup>. Ο

<sup>178</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σελ. 25.

<sup>179</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1457 b, 6-9.

<sup>180</sup> Ο Paul Ricœur αναλύοντας τον ορισμό του Αριστοτέλη επισημαίνει τέσσερα γνωρίσματα της μεταφοράς, γνωρίσματα, τα οποία κατά τη γνώμη μας σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με τη χρήση

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος θεωρεί την αυτοαναφορικότητα ως υποδήλωση της μεταφορικής λειτουργίας του λόγου, εντάσσει την αυτοαναφορικότητα στην κυκλικότητα του αριστοτελικού ορισμού της μεταφοράς και προτείνει: "το ποίημα <<Μπολιβάρ>> νά διαβαστεί σα μεταφορά και περιγραφή της διαδικασίας της μεταφοράς"<sup>181</sup>. Με αυτές τις επιστημάνσεις, πολύ χρήσιμες για την ερμηνευτική και μεθοδολογική μας προσέγγιση, θα προχωρήσουμε στην ανίχνευση των διακειμενικών σχέσεων του ποιήματος.

Ο Εγγονόπουλος στο προοιμιακό μέρος του κειμένου διατυπώνει υπαινικτικά μια θεωρητική πρόταση σχετικά με τις υφολογικές συντεταγμένες της ποιητικής του γραφής: "Γιά τούς μεγάλους, γιά τούς ἐλεύθερους, γιά τούς γεν- / ναίους, τούς δυνατούς, / Ἄρμोजουν τά λόγια τά μεγάλα, τά ἐλεύθερα, τά γεν- / ναία, τά δυνατά...". Οι πρώτοι στίχοι προμηνύουν και επιβάλλουν την ισοτοπία της αυτοαναφοράς ως κυρίαρχη ισοτοπία του ποιήματος. Η Αθηνά Βογιατζόγλου<sup>182</sup> παρατηρεί ότι "ο <<Μπολιβάρ>> αρχίζει με μια διακήρυξη ποιητικής, που ενώ από τη μία βασίζεται στην αντίληψη του Λογγίνου για το ύψος, από την άλλη τη διευρύνει". Η ίδια<sup>183</sup> σημειώνει ότι οι στίχοι αυτοί απηχούν το γνωστό <<ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα>> του Λογγίνου. Θα παραθέσουμε το σχετικό απόσπασμα της λογγίνειας πραγματείας για να φανεί ο τρόπος επίδρασης της σκέψης του αρχαίου συγγραφέα στην αισθητική αντίληψη του Εγγονόπουλου:

9. 1. "Ὅϋ μὴν ἀλλὰ ἐπεὶ τὴν κρατίστην μοῖραν ἐπέχει τῶν ἄλλων τό πρῶτον, λέγω δέ τό μεγαλοφυές, χρή κἀνταῦθα, καί εἰ δωρητόν τό πρῶγμα μᾶλλον ἢ κτητόν, δμως καθ' ὅσον οἷόν τε τὰς ψυχὰς ἀνατρέφειν πρὸς τά μεγέθη καί ὥσπερ ἐγκύμονας αἰεὶ ποιεῖν γ ε ν ν α ἰ ο υ π α ρ α σ τ ῆ μ α τ ο ς. 2 τίνα, φήσεις, τρόπον; γέγραφέα που καί ἐτέρωθι τό τοιοῦτον ὕ ψ ο ς μ ε γ α λ ο φ ρ ο σ ὦ ν η ς ἀ π ῆ χ η μ α. [...] 3

---

του συγκεκριμένου ρητορικού σχήματος στον <<Μπολιβάρ>> του Εγγονόπουλου. Πρώτα παρατηρεί ότι η μεταφορά είναι κάτι που συμβαίνει στο όνομα. Δεύτερο ότι η μεταφορά καθορίζεται με όρους κίνησης· η επιφορά μιας λέξης περιγράφεται σαν μετατόπιση (από ... πρὸς...). Τρίτο ότι η μεταφορά είναι μετάθεση ενός ονόματος, που ο Αριστοτέλης αποκαλεί ξένο (ἀλλότριον), δηλαδή, κάτι που υποδηλώνει ένα άλλο πράγμα ή κάτι που ανήκει σε ένα άλλο πράγμα. Το τέταρτο γνώρισμα σχετίζεται με την τυπολογία της μεταφοράς, έτσι όπως διατυπώνεται στη συνέχεια του ορισμού. (Paul Ricœur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Κριτική, σελ. 29-52).

<sup>181</sup> Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, "Μεταφορά και φύση στον <<Μπολιβάρ>> του Νίκου Εγγονόπουλου", περιοδ. *Πολίτης*, Νοέμβριος 1985, σελ. 36-37.

<sup>182</sup> Αθηνά Βογιατζόγλου, Με αφορμή το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου <<Περί ὕψους>>, περιοδ. *Πολίτης*, Ιούλιος 1994, σελ. 50-56.

<sup>183</sup> Αθηνά Βογιατζόγλου, *ό. π.*

πρώτον οὖν τό ἐξ οὗ γίνεται προϋποτιθέσθαι πάντως ἀναγκαῖον, ὡς ἔχειν δεῖ τὸν ἀληθῆ ῥήτορα μὴ τὰ πεινὸν φρόνημα καὶ ἀγενές. οὐδὲ γὰρ οἶόν τε μικρὰ καὶ δουλοπρεπῆ φρονοῦντας καὶ ἐπιτηδεύοντας παρ' ὄλον τὸν βίον θαυμαστόν τι καὶ τοῦ παντός αἰῶνος ἐξενεγκεῖν ἄξιον· μεγάλοι δὲ καὶ οἱ λόγοι τούτων, κατὰ τό εἰκός, ὧν ἂν ἐμβριθεῖς ὧσιν αἱ ἔννοιαι"<sup>184</sup>.

Το <<ῦψος>> στον Εγγονόπουλο δεν αποτελεί μόνο τεκμήριο της ρητορικής του κειμένου. Είναι μια ἔννοια με ειδικό σημασιολογικό βάρος που εμπεριέχει και την ποιητική ἠθική του υποκειμένου. Η ποιητική αφήγηση ισορροπεί ανάμεσα στην εννοιολογική συγκρότηση του κατὰ παράταξη δομημένου λεκτικού συστήματος και στις υφολογικές αποχρώσεις της ρητορικής στόχευσης του κειμένου. Η ρητορικότητά προκύπτει ἀπὸ την υφολογική διάσταση των λεκτικῶν μονάδων (μεγάλοι, ἐλεύθεροι, γενναῖοι, δυνατοί), που εμπεριέχουν την ἔννοια του <<ῦψους>>, ἀλλὰ και ἀπὸ την ποιητικότητά τους, ἀπὸ το ἀποτέλεσμα, δηλαδή, της μείξης του προφορικοῦ με το γραπτὸ λόγο.

Στο διακειμενικό πεδίο οἱ στίχοι συγκροτοῦν ἓνα σύνθετο πλέγμα, οἱ μὴ ἐλληνικοὶ <<αρμοῖ>> τοῦ οἰοῦντος ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἐπαρκῶς ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ ἐρευνα<sup>185</sup>. Ἐχουμε ὅμως τὴν ἀποψη ὅτι στο διακειμενικό ορίζοντα τῆς γραφῆς οἱ στίχοι τοῦ ποιήματος συνδέονται περισσότερο με τὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση. Τὴν παρατακτικὴν σύνδεση τῶν οὐσιαστικοποιημένων ἐπιθέτων, που χρησιμοποιεῖ ὁ Εγγονόπουλος γιὰ νὰ υμνολόγησῃ τὸν Μπολιβάρ, χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ Κωστής Παλαμᾶς στὸ "Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου" γιὰ νὰ υμνήσῃ τὴν ἀρετὴν τοῦ ἐλληνικοῦ ἥθους (σοφία, λόγος, ρυθμὸς). Ὁ <<Λόγος Ε΄>> ἔχει τίτλο "Ὁ θάνατος τῶν ἀρχαίων"<sup>186</sup> καὶ ἀναπτύσσεται στὸ ἴδιο υφολογικὸ πλαίσιο με τοὺς πρώτους στίχους τοῦ <<Μπολιβάρ>>. Πιστεύουμε ὅτι ἓνα μέρος τῶν συνειρμικῶν συσχετίσεων που οδήγησαν στὴ συγκρότηση τοῦ στιχικοῦ συνόλου στὸν Εγγονόπουλο προέρχεται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Παλαμά:

"[...]

Κ' εἶναι τῆς Ἀλήθειας οἱ διδάχοι,

<sup>184</sup> Διονυσίου Λογγίνου, *Περὶ Ὑψους*, ἐπιμ. ἐκδ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Βικελαία Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη, Ἡράκλειο 1990, σελ. 80-81.

<sup>185</sup> Αθηνᾶ Βογιατζόγλου, *ὁ. π.*, σελ. 52-53. Βλέπε ἐπίσης:

Μιχάλης Τσιανίκας, "Μπολιβάρ": Ἡ οριακὴ ποίηση. *Λευκὲς στιγμὲς στὴν ποίηση*, Καστανιάτης, Αθήνα 1997.

Γιώργος Κεχαγιόγλου, "Μερικὲς διακειμενικὲς ἐπισημάνσεις στὸ Μπολιβάρ τοῦ Νίκου Εγγονόπουλου", Νίκος Εγγονόπουλος, *Ὁραῖος σαν Ἕλληνας*, Ἰδρυμα Γουλανδρῆ-Χορν, Αθήνα, 1996, σελ. 63-82.

<sup>186</sup> Κωστή Παλαμά, *Ἄπαντα*, Μπίρης, τόμ. 3 ος, σελ. 347.

τῆς ἀκέριας Ὁμορφάδας οἱ πιστοί,  
γέροι, ἀπείραχτοι, ὄλο νέοι,  
καί ἦλιοι πού σοῦ δίνονται νά τούς χαρῆς  
πάντα μέσ' στό δρόσος κάποιου Ἀπρίλη·  
οἱ Ἀθάνατοι κ' οἱ Ὠραῖοι.

Ἀπό τούς γιαλούς τῆς Ἰωνίας  
κι ἀπό τῆς Ἀθήνας τόν ἀέρα  
πού ὄλα τά πνέματα τά κάνει καθώς πνέει,  
κι ἀπό τῆς Ἑλλάδας τ' ἀγνά χώματα,  
ἡ Σοφία, ὁ Λόγος, ὁ Ρυθμός·  
οἱ Ἀθάνατοι κι' οἱ Ὠραῖοι".

Οἱ οὐσιαστικοποιημένες επιθετικές ιδιότητες των ὑψιστων επιτευγμάτων του ἀνθρώπινου νου και το μνημικό τους περιεχόμενο, δημιουργοῦν τις προϋποθέσεις για την ἐμμεση διακειμενική σύνδεση ὄχι μόνο με το εἰσαγωγικό προοίμιο του Μπολιβάρ ἀλλά και με το δοξαστικό της ομορφιάς, του κάλλους των Ἑλλήνων, στο στίχο του Εγγονόπουλου:

"Μπολιβάρ, εἶσαι ὠραῖος σάν Ἕλληνας".

Οἱ στίχοι του Παλαμά με τη ρητορική υπερθετικότητα τους ἀποτελοῦν δεξαμενή ἀπό την οποία ἀντλοῦν ἀποθέματα μεταφορικότητας και υφολογικής ἀρμονίας οἱ στίχοι του Εγγονόπουλου.

Προθέσεις διακειμενικής σύγκλισης συναντάμε και στους ἐπόμενους στίχους του <<Προοιμίου>> του ποιήματος: "Γι' αὐτοῦς ἡ ἀπόλυτη ὑποταγή κάθε σ τ ο ι - χ ε ἰ ο υ, ἡ σιγή / γι' αὐτούς τά δάκρυα, γι' αὐτούς οἱ φάρου, / κι' οἱ κλάδοι Ἐλιάς, και τά φανάρια". Οἱ στίχοι ἀποτελοῦν μέρος της ἰσοτοπίας της φύσης. Ἰσχυρό τεκμήριο διακειμενικότητας διαθέτει ο ποιητικός ὄρος <<στοιχείο>>. Η τυπολογική διαμόρφωση του ὄρου και η επιβίωσή του στην ἱστορία διαστέλλουν τα ὄρια της διακειμενικής πρακτικῆς. Σε μια πρώτη προσέγγιση ο ὄρος (στοιχεία-στοιχειά) παραπέμπει στις κοσμολογικές θεωρίες των Ἰόνων φιλοσόφων του 6 -ου και 5 -ου αἰῶνα π. χ. Ο Θαλῆς υπῆρξε πρῶτος χρονολογικά που θεώρησε ως πρωταρχικό δομικό υλικό του κόσμου το νερό<sup>187</sup>. Ο Ἀναξίμανδρος, δεύτερος στη χρονολογική

<sup>187</sup> Ο Ἀριστοτέλης περιγράφει την προσπάθεια του Θαλή να διατυπώσει το πρῶτο φιλοσοφικό σύστημα ως εξής: "Τό μέντοι πλῆθος και τό εἶδος τῆς τοιαύτης ἀρχῆς οὐ τό αὐτό πάντες λέγουσιν, ἀλλά Θαλῆς μὲν ὁ τῆς τοιαύτης ἀρχηγός φιλοσοφίας ὕδωρ εἶναι φησιν (διό και τήν γῆν ἐφ' ὕδατος ἀπεφῆνατο εἶναι), λαβῶν ἴσως τήν ὑπόληψιν ταύτην ἐκ τοῦ πάντων ὄραν τήν τροφήν ὑγρᾶν οὔσαν

σειρά θεώρησε ως αρχή του σύμπαντος την έννοια της αδιαμόρφωτης μάζας, την ύλη, και την ονόμασε <<Άπειρον>><sup>188</sup>. Σημαντική επίσης υπήρξε η θεωρία του Αναξιμένη που υποστήριξε ότι το σύμπαν απαρτίζεται αποκλειστικά από τη μάζα του αέρα<sup>189</sup>. Τέλος η πιο ολοκληρωμένη θεωρία, που έφερε τον υλοζωισμό στην κριτικότερη έκφρασή του, είναι η θεωρία του Ηράκλειτου για την ταύτιση του σύμπαντος με τη φωτιά<sup>190</sup>. Σύνθεση αυτών των κοσμολογικών αρχών επιχειρεί αργότερα ο Εμπεδοκλής, ο οποίος υποστήριξε ότι το σύμπαν συντίθεται και αποσυντίθεται από τέσσερα αμετάβλητα <<ριζώματα>>, το νερό, τη γη, τον αέρα και τη φωτιά, που από την ανάμειξή τους προέρχονται η γέννηση και η φθορά των όντων.<sup>191</sup>

Από τη μεσαιωνική γραμματεία ο χαρακτήρας των <<στοιχείων>> ως κοσμογονικής αρχής παρατηρείται στο έργο του Λεονάρδου Ντελλαπόρτα "Ερωτήματα και Αποκρίσεις Ξένου και Αληθείας"<sup>192</sup>:

"Κερά μου ύπάρχεις, ὦ ψυχῆ, ἐγὼ δέ, λέγω, δοῦλος,  
ἐγὼ ἐκ τοῦ κόσμου τοῦ φθαρτοῦ τὴν γέννησιν ἐπῆρα  
καὶ ἐκ τῶν τεσσάρων τῶν αὐτοῦ στοιχείων ἐσυνεκτίστην..."

[...] καὶ διὰ τὸ πάντων τὰ σπέρματα τὴν φύσιν ἕγραν ἔχειν" (Μετά τα Φυσικά Α', 983 b 20 - 25). (Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά Α'*, Κάκτος, Αθήνα 1993).

<sup>188</sup> "ἀρχὴν τε καὶ στοιχεῖον εἶρηκε τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον ... φύσιν ἄπειρον, ἕξ ἧς ἅπαντας γίνεσθαι τοὺς οὐρανοὺς καὶ τοὺς ἐν αὐτοῖς κόσμους". (*Προσωκρατικοί*, Αναξίμανδρος, Κάκτος, Αθήνα 2000).

<sup>189</sup> "οἶον ἢ ψυχῆ, φησὶν, ἢ ἡμετέρα ἀήρ οὔσα συγκρατεῖ ἡμᾶς, καὶ ὄλον τόν κόσμον πνεῦμα καὶ ἀήρ περιέχει". (*Προσωκρατικοί*, Αναξιμένης, Κάκτος, Αθήνα 2000).

<sup>190</sup> "κόσμον τόνδε, τόν αὐτόν ἅπᾶντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζωνον, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα" (*Περὶ Φύσεως*, ἀπόσπ. 51). (*Προσωκρατικοί*, Ηράκλειτος, τόμ. Β', επιμ. Εὐκρίγγελος Ν. Ρούσος, Στιγμή, Αθήνα 2000).

<sup>191</sup> Στο έργο του "Περὶ φύσεως" (έχουν διασωθεῖ περίπου 350 στίχοι) ο Εμπεδοκλής συμβολοποιεί τα <<ριζώματα>> με ονόματα και ιδιότητες των αρχαίων θεών. Παραθέτουμε απόσπασμα από τον Σέξτο, Χ, 315:

"τέσσερα γάρ πάντων ριζώματα πρῶτον ἔκινε·  
Ζεὺς ἀργῆς Ἥρη τε φερέσβιος ἠδ' Ἄιδωνεύς  
Νῆστις θ', ἢ δακρυοῖς τέγγει κρούνωμα βρότειον"  
(Απόσπ. 6)

Μτφρ.: "Άκουσε πρώτα τις τέσσερις ρίζες για όλων των πραγμάτων· ο Δίας ο λαμπρός, η ζωοδότρα Ἥρα, ο Αιδωνεύς και η Νήστις που με τα δάκρυά της βρέχει τους θνητούς κρουνούς". (*Προσωκρατικοί*, Ενδέκατος τόμος, *Εμπεδοκλής*, Κάκτος, 1992, σελ. 144-145).

<sup>192</sup> Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, *Ποιήματα*, κριτ. έκδ. Μ. Ι. Μανούσασκα, Αθήνα 1995.

(στιχ. 165-167)

Βιβλίο με τίτλο "Περὶ τῶν τεσσάρων στοιχείων" εἶχε συγγράψει και ο μοναχὸς Μελέτιος κατὰ τον 9 -ο αἰώνα (Κ. Κρουμπάχερ, *Ἱστορία της Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας*, II, 425 - 426). Στον <<Μπολιβάρ>> ο ποιητικὸς ὅρος <<στοιχείου>> παραπέμπει στις παραδόσεις και στις δοξασίες του ελληνικοῦ λαοῦ.

Ἡ ισοτοπία της αυτοαναφορᾶς στοιχειοθετεῖται και στους ἐπόμενους στίχους, οι οποίοι θέτουν ὅμως καινούργια ζητήματα διακειμενικότητας: "Γ ι' α ὕ- τ ο ὕ ς εἶναι τ' ἄδεια βαρέλια πού σωριασθήκανε στό / πῖό στενό, πάλι τοῦ λιμανιοῦ, σοκάκι, / Γ ι' α ὕ τ ο ὕ ς οἱ κουλοῦρες τ' ἄσπρα σκοινιά, κι' οἱ ἄλυσι- / δες, οἱ ἄγκυρες, τ' ἄλλα μανόμετρα, / Μέσα στήν ἐκνευριστικιάν ὄσμή τοῦ πετρελαίου". Ἡ επανάληψη του λεξήματος <<Γι' αὐτοῦς>> ἀλλά και το σημασιολογικὸ ἀνάπτυγμα των στίχων (αἴσθηση προσδοκίας, ἀναμονῆς, ἀναχώρησης) δημιουργεῖ προϋποθέσεις διακειμενικῆς σύνδεσης με το ποίημα του Τάκη Παπατσώνη "Μεγάλη ἀναμονὴ της ἐπιούσης". Ἡ ἐπικοινωνία πραγματοποιεῖται περισσότερο σε ρητορικὸ ἐπίπεδο και λιγότερο σε θεματικὸ-νοηματικὸ. Παραθέτουμε τους στίχους του Παπατσώνη:

"Γι' αὐτοῦς ἀπομένει τό μέγα θέλγητρο τῆς ἀναμονῆς.  
Γι' αὐτοῦς ἀπομένει ὁ λαμπρὸς ἥλιος τῆς ἐπιούσης"<sup>193</sup>.

Το αισθητικὸ περίγραμμα και ἡ εἰκονοποιητικὴ διάσταση των στίχων παραπέμπουν ἐπίσης στο κλίμα των προδρομικῶν υπερρεαλιστικῶν ἀπηχήσεων της νεορομαντικῆς ποίησης του Αλέξανδρου Μπάρρα. Θα παραθέσουμε ἐπιλεκτικὰ στίχους ἀπὸ το ποίημα "Τα εσπέρια"<sup>194</sup>:

"Βράδυ  
Ἐλαιώδη τὰ νερά τοῦ προλιμένος,  
βαριά, σάν ὕδραργυρικά,  
μέ κάτι κυανά σαξωνικά,  
μέ κάτι ἰώδεις ἀποχρώσεις,  
κάτι θαμποὺς μεταλλισμούς  
κι ἀποχαυνώσεις ρόδινες...

Ναί, κάτι τέτοιες

<sup>193</sup> Τ. Κ. Παπατσώνη, *Ἐκλογή Α' URSA MINOR Ἐκλογή Β'*, Ἴκαρος, Αθήνα 1988, σελ. 52.

<sup>194</sup> Αλέξανδρου Μπάρρα, *Συνθέσεις*, Βιβλίο δεύτερο, 1938, στη συγκεντρωτικὴ ἐκδοση με τίτλο "Ἄθροισμα", *Ποίηση 1933-1983*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ. 67-68.

εὐδαιμονικὲς βραδιές,  
ἀνώδυνες,  
περιπλανώμενες βραδιές  
μέσα στά θέρη,  
[...]  
ναί, κάτι τέτοιες βραδιές,

στά ἐλαιώδη νερά τοῦ προλιμένος,  
μετακινεῖται κύκνεια  
ἓνα μεγάλο πλοῖο,  
μετακινεῖται παίροντας  
κατεύθυνση πρὸς τ' ἀνοιχτά,  
μ' ἐκεῖνο τό περιφρονητικὸ του μεγαλεῖο  
τῶν μακρινῶν ἀναχωρήσεων...

- Καί ἴσως δέν εἶναι πλοῖο,  
ἴσως εἶναι τό πᾶν πού φεύγει,  
ὄλα πού φεύγουν - "Ὅλα".

Στη συνέχεια της διακειμενικής προσέγγισης του ποιήματος του Εγγονόπουλου παρατηρούμε ότι ο στίχος: "Γιὰ ν' ἀρματώσουνε καράβι, ν' ἀνοιχτοῦν, νά φύγουνε" μοιάζει να απηχεί παραμυθιακές διηγήσεις, αλλά έχει ομηρική καταγωγή. Στηρίζεται στην περιγραφή της προετοιμασίας και της αναχώρησης του πλοίου, που στα ομηρικά ἔπη και κυρίως στην Οδύσσεια γίνεται συνήθως εσπευσμένα, ως λύτρωση των ηρώων (Οδυσσεά, Τηλέμαχου) μετά από κάποια δοκιμασία ή περιπέτεια. Στο πρώτο απόσπασμα, που παραθέτουμε, περιγράφεται η με τη βοήθεια της Αθηνάς αναχώρηση του Τηλέμαχου και των συντρόφων του από την πατρική Ιθάκη:

"αὐτάρ ἐπεὶ δ' ἐπὶ νῆα κατήλυθον ἠδὲ θάλασσαν,  
εὗρον ἔπειτ' ἐπὶ θινὶ κάρη κομόωντας ἑταίρους,  
τοῖσι δὲ καὶ μετέειψ' ἱερὴ Ἴς Τηλεμάχοιο·  
Δεῦτε, φίλοι, ἦια φερώμεθα: [...]  
Ὡς ἄρα φωνήσας ἠγήσατο, τοὶ δ' ἄμ' ἔποντο.  
οἱ δ' ἄρα πάντα φέροντες εὐσσέλμω ἐπὶ νῆι  
κάτθεσαν, ὡς ἐκέλευσεν Ὀδυσσεὺς φίλος υἱός. 415  
[...]  
Τηλέμαχος δ' ἐτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσεν  
ὄπλων ἀπτεσθαι: τοὶ δ' ὀτρύνοντος ἄκουσαν.



ἰστόν δ' εἰλάτινον κοίλης ἔντοσθε μεσόδηης  
 στῆσαν ἀείραντες, κατὰ δέ προτόνοισιν ἔδησαν, 425  
 ἔλκον δ' ἰστία λευκά ἐυστρέπτοισι βοεῦσιν.  
 ἔπρησεν δ' ἄνεμος μέσον ἰστίον, ἀμφί δέ κῦμα  
 στεῖρη πορφύρεον μεγάλ' ἴαχε νηός ἰούσης·  
 ἦ δ' ἔθειεν κατὰ κῦμα διαπρήσσουσα κέλευθον.  
 (Οδύσσεια, β', στιχ. 419-429)<sup>195</sup>

Σε άλλο απόσπασμα ο ομηρικός ήρωας επιστρέφει στη γη μετά την περιπλάνησή του στο νησί των Μακάρων και τη συνομιλία του με τις ψυχές των νεκρών. Η επιστροφή-λύτρωση γίνεται με την αναχώρηση του πλοίου του Οδυσσέα:

"Αὐτίκ' ἔπειτ' ἐπί νῆα κιών ἐκέλευον ἑταίρους  
 αὐτούς τ' ἀμβαίνειν ἀνά τε πρυμνήσια λῦσαι.  
 οἱ δ' αἴψ' εἴσβαινον καί ἐπί κληῖσι καθίζον.  
 τὴν δέ κατ' Ὠκεανόν ποταμόν φέρε κῦμα ῥόοιο,  
 πρῶτα μὲν εἰρεσίη, μετέπειτα δέ κάλλιμος οὔρος. 640  
 (Οδύσσεια, λ', στιχ. 636-640)<sup>196</sup>

Στους υπόλοιπους στίχους του προοιμίου καταλυτική είναι η παρουσία της παρομοίωσης. Η δεσπόζουσα έννοια των ουσιαστικοποιημένων επιθέτων <<μεγάλοι, ἐλεύθεροι, γενναίοι, δυνατοί>> παρομοιάζεται με <<τραμ>> που ξεκινάει ολόφωτο τη νύχτα: "Μ' ἕνα σκοπό του ταξιδιού <<π ρ ό ς τ ' ἄ σ τ ρ α>>". Η εικόνα του τρα-οχήματος-πλοίου, που ξεκινάει το ταξίδι του, είναι κοινή στο ποίημα του Εγγονόπουλου και στο ποίημα του Αλέξανδρου Μπάρα. Η διακειμενική πρακτική συνίσταται κυρίως στην εφαρμογή της αρχής του <<παραγραμματισμού>><sup>197</sup>, καθώς τα δομικά στοιχεία του παλιού κειμένου αναπαράγονται μετασχηματισμένα στο καινούργιο κείμενο. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου η περιγραφή του λιμανιού με όλες τις λεπτομέρειες (ἄδεια βαρέλια, κουλοῦρες, ἄσπρα σκιοινιά, ἄλυσίδες, ἄγκυρες, μανόμετρα) αλλά και κυρίως ο στίχος: "Μέσα στήν ἐκνευριστικιάν ὁσμή τοῦ πετρελαίου" αντιστοιχούν παραστατικά στα <<ἐλαιώδη νερά τοῦ προλιμένου>> (ὑδραγωγικά, κυανά σαξωνικά, ἰώδεις ἀποχρώσεις, θαμπούς μεταλλισμούς, ἀποχαυνώσεις ρόδινης), που

<sup>195</sup> Homer, *The Odyssey*, vol. I, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

<sup>196</sup> Homer, *The Odyssey*, ό. π..

<sup>197</sup> J. Kristeva, *Σημειωτική...*, ό. π.

δεσπάζουν στην εικόνα του λιμανιού, όπως την περιγράφει ο Μπάρας. Αναλογίες όμως παρουσιάζονται και στον τρόπο της αναχώρησης.

Στον Εγγονόπουλο το <<τραμ-πλοίο>> ξεκινάει "άδειο κι' δλόφωτο μέσ' στή νυχτερινή γαλήνη τῶν μπαχτσέδων".

Στον Μπάρα το μεγάλο πλοίο μετακινείται <<κύκνεια>> προς τ' ανοιχτά <<μ' ἐκείνο τό περιφρονητικό του μεγαλείο τῶν μακρινῶν ἀναχωρήσεων...>>.

Η αίσθηση της μεγαλοπρέπειας και της γαλήνης είναι κοινή και στα δύο αποσπάσματα. Κοινός είναι και ο συμβολισμός.

Διαφορετική όμως είναι η διάσταση της μεταφορικότητας στους δύο ποιητές. Στον Εγγονόπουλο οι ήρωές του είναι <<δμοιοι μέ τραμ πού ξεκινάει άδειο κι' δλόφωτο>>. Στον Μπάρα το πλοίο <<Ίσως δέν είναι πλοίο, Ίσως είναι τό πᾶν πού φεύγει, δλα πού φεύγουν - "Όλα>>. Χωρίς να υποστηρίζουμε ότι υπάρχει ακριβής νοηματική αντιστοιχία ανάμεσα στα δύο αποσπάσματα, εντούτοις γίνεται αντιληπτή η αισθητική σύγκλιση της περιγραφής και η ταύτιση των συναισθημάτων κατά τη διαδικασία της παραστατικής τους απόδοσης.

Σε ένα σύνθετο πλέγμα διακειμενικών σχέσεων από την ελληνική (Ερατοσθένης)<sup>198</sup> και τη λατινική κυρίως γραμματεία (Οράτιο, Βιργίλιο, Σενέκα)<sup>199</sup> στηρίζεται ο τελευταίος στίχος του <<Προοιμίου>> που αναφέρεται στο φαινόμενο του καταστερισμού <<π ρ ό ς τ' ἄ σ τ ρ α>>. Σε ένα άλλο επίσης αυτοαναφορικό ποίημα του Εγγονόπουλου, λίγο μεταγενέστερο, υπάρχει η παρομοίωση του ήρωα με καράβι και ο καταστερισμός του. Πρόκειται για το ποίημα "Ο αφέντης της Καρύταινας" (Η επιστροφή των πουλιών). Χαρακτηριστική είναι η τρίτη στροφική ενότητα:

"Αυτός, πού μέσ' στά στήθια του ξανάζησε τό μῦθο  
τοῦ ὄνειρου καί τῆς ζωῆς, τοῦ νοῦ καί τοῦ κορμιου,  
πού εἶταν καράβι κι' ἔφυγε νά μὴν ξαναγυρίση,  
πού εἶταν σάν ἀγαλμα στητό σ' ἔρημους αἰγιαλούς;"

Στην αρχαία, τη βυζαντινή αλλά και τη νεότερη παράδοση παραπέμπουν και οι στίχοι: "Γι' αὐτούς θά πῶ τά λόγια τά ὠραία, πού μοῦ τά ἔπα- / γόρευσε ἡ Ἐμπνευσις, / Καθώς ἐφώλιασε μέσα στά βάθια τοῦ μυαλοῦ μου ὄλο/ συγκίνηση". Με τη σκέψη γεμάτη συγκίνηση θα ψάλλει ο ποιητής για τις μορφές τις αυστηρές, τις υπέροχες του Οδυσσέα Ανδρούτσου και του Σίμωνος Μπολιβάρ. Η ρηματική

<sup>198</sup> Ρ. Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και Τοπίων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σελ. 88.

<sup>199</sup> Γ. Κεχαγιώγλου, στο συλλογικό *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας*, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, Αθήνα 1996, σελ. 65-68.

αναφορά <<ύπαγόρευσε>> προσδίδει στη διαδικασία της έμπνευσης μεταφυσική διάσταση. Ο ποιητικός λόγος έχει θεϊκή καταγωγή. Οι στίχοι ανακαλούν εικόνα ονείρου, στο οποίο παρουσιάζεται θεϊκή μορφή να μεταδίδει στον ονειρευόμενο κάποιο μήνυμα. Η πρακτική της επίκλησης στην <<Έμπνευση>> έχει την καταγωγή της στη διαχρονική συνήθεια των ποιητών να επικαλούνται τη Μούσα στην αρχή της ποιητικής τους σύνθεσης. Στον "Ίωνα"<sup>200</sup> ο Πλάτωνας διατυπώνει την άποψη ότο μόνο η Μούσα μπορεί να βοηθήσει τον ποιητή τη στιγμή της ποιητικής δημιουργίας. Η έμπνευση έχει θεϊκή προέλευση, γι' αυτό και οι ποιητές γίνονται οι διερμηνείς των θεών:

"Πάντες γάρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλά λέγουσι ποιήματα (...) 533 e

Οὐ γάρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεῖα δυνάμει (...) 534 c

ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτὸς ἐστὶν ὁ λέγων, διὰ τούτων δέ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς (...) 534 d

οἱ δέ ποιηταὶ οὐδέν ἄλλ' ἢ ἐρμηνεῖς εἰσὶν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἕξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται 534 e".

Η επίκληση στην Έμπνευση που <<φώλιασε στὰ βάθια τοῦ μυαλοῦ>> του υποκειμένου προσωποποιεί τη θεϊκή προέλευση των λόγων του ποιητή. Στην ομηρική Ιλιάδα : "Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδῃσιν Ἄχιλλεος / οὐλομένην..." ή σε άλλα κείμενα της αρχαίας ελληνικής ποίησης (ομηρικοί ύμνοι, ορφικοί ύμνοι, λυρική ποίηση), η προσφυγή στη Μούσα και η αναζήτηση της βοήθειάς της υπερβαίνει τα πλαίσια μιας συνηθισμένης πρακτικής. Οι ποιητές ουσιαστικά προσδίδουν στην έμπνευση θεϊκή καταγωγή. Το ίδιο συμβαίνει και στη βυζαντινή υμνογραφία (Ρωμανός ο Μελωδός, Εφραίμ ο Σύρος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Ιωάννης ο Δαμασκηνός κ. ά.)<sup>201</sup>. Στη νεότερη ποίηση, εκτός από λίγες περιπτώσεις, η επίκληση καθίσταται σχήμα λόγου<sup>202</sup>. Μπορούμε να αναφέρουμε για παράδειγμα την <<πέμπτη Ῥιδή>> του Ανδρέα Κάλβου, την οποία αφιερώνει "Εἰς Μούσας". Στα ίδια πνεύμα εντάσσεται και η αναφορά του Άγγ. Σικελιανού στην Έμπνευση που επιχειρείται στο ποίημα "Αφροδίτη Οὐρανία"<sup>203</sup> καθώς ο ποιητής υμνεί τη λύρα, το σύμβολο της Έμπνευσης. Η αναφορά του Εγγονόπουλου στην <<Έμπνευση>> εκλαμβάνεται ως υποδήλωση των βαθύτερων εσωτερικών διεργασιών που

<sup>200</sup> Πλάτων, *Ίων*, . Κάκτος, Αθήνα 1994, σελ. 170.

<sup>201</sup> Ν. Β. Τωμαδάκη, *Βυζαντινὸν ἐπικλήσεις εἰς Μούσας καὶ Ἁγίους*, Σύλλαβος Βυζαντινῶν Μελετῶν καὶ Κειμένων, Ἐν Αθήναις, 1961, σελ. 180-184.

<sup>202</sup> Παναγ. Μαστροδημήτρη, *Ἡ ἐπικλήσεις εἰς τὴν νεοελληνικὴν ποίησιν*, Περιοδ. Παρνασσός, τόμ. Γ', Ἐν Αθήναις 1961, σελ. 548-566.

<sup>203</sup> Ἀγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Α', Ἴκαρος, Αθήνα 1995, σελ. 206.

συντελούνται στην ψυχή και το πνεύμα του ποιητή κατά της στιγμή της ποιητικής δημιουργίας.

Ο Εγγονόπουλος στο τέλος της τρίτης ενότητας του "Μπολιβάο" λέει ότι θα μιλήσει "Γιά τίς μορφές, τίς αδοτηρές καί τίς υπέροχες, τοῦ / Ὀδυσσεά Ἀνδρούτσου καί τοῦ Σίμωνος Μπολιβάο". Στην αρχή όμως της επόμενης ενότητας σαν αρχαίος ραψωδός ξεκαθαρίζει ότι θα ψάλει μόνο για τον έναν: "Ὅμως γιά τώρα θά ψάλω μοναχά τόν Σίμωνα, ἀφήνον- / τας τόν ἄλλο γιά κατάλληλο καιρό". Οι τελευταίοι στίχοι κινούνται στο ίδιο ρηματικό πλαίσιο με το, σύμφωνα με δήλωση του ποιητή<sup>204</sup>, την ίδια εποχή γραμμένο ποίημα "Ένα οργισμένο ποίημα της Κατοχής"<sup>205</sup>:

"Ποιός θά κλάψη τό χαμό τόσων παλληκριαῶνε;  
Ἐγώ θά κλάψω καί θά πῶ τό τί ἄξιζε ὁ καθένας.  
Ἄλλ' ὁμως τώρα τραγουδῶ τό Μήτσο Ἀστερίου,  
Πού εἶταν αἰτός τῆς Ρούμελης, πύργος στήν Ἀταλάντη<sup>206</sup>(...)"

Αντικείμενο συστηματικής έρευνας (Αργυρίου, Αμπατζοπούλου, Ιακώβ, Ζαμάρου, Κεχαγιόγλου) αποτέλεσε η επισήμανση των διακειμενικών σχέσεων της ποίησης του Εγγονόπουλου με την ποίηση του Καβάφη. Οι συγκεκριμένοι ερευνητές έχουν προσδιορίσει επαρκώς και με αρκετή ακρίβεια το πεδίο της διακειμενικής

<sup>204</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 223.

<sup>205</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *ό. π.*, σελ. 134.

<sup>206</sup> Ο μετωνυμικός χαρακτήρας των στίχων οφείλεται σε επιρροές από τη δημοτική μας παράδοση. Το συγκεκριμένο σχήμα χρησιμοποιείται για να τονιστεί η υπερφυσική διάσταση της γενναιότητας και της ανδρείας του ήρωα. Στα ίδια υφολογικά πλαίσια αναπτύσσονται και ορισμένοι στίχοι από το προσφιλέ στον ποιητή ανάγνωσμα της "Αλπτασιάδας" του Χατζή Σεχρέτ:

Σ τήν ἰόθεσιν τ' Ἀλῆπτασα θέλω νά πῶ καμπόσα,  
Μόν' ἔχω κι' ἄλλα ἔς τήν καρδιάν χίλιας χιλιάδες τόσα.  
Καί βάλτε ἄλιγην προσοχήν ἔς αὐτά ποῦ θά ἰστορήσω,  
Ἦ Ὅσο μπορῶ καί δύναμαι κουσοῦρι δέν θ' ἀφήσω.  
Ἦ Ἄν τόν σαῖν Ἀλπτασαῖν ἀπό τό Τεπελένι,  
Εἰς τόν καιρόν ποῦ φθάσαμε σακίν ἄλλος νά γένη.  
Λειοντάρ' εἶν' τῆς Ἀρβαντιᾶς, τῆς Ρούμελης ἀσάνι,  
Τόσους στρατάρχας φοβερούς ὄλους κάτω τούς βάνει,  
Ἦ Ὅχι τόσον ἔς τήν δύναμιν καί ἔς ἄλλα τοῦ κορμοῦ του,  
Ἦ Ὅσον ἔς τήν γνώσιν τήν πολλήν κεινοῦ τοῦ κεφαλιοῦ του.

(Κ. Ν. Σάθα, "Ιστορικά Διατριβὰ", κεφ. Γ': *Η Αλπτασιάς του τουρκαλβανού Χατζή Σεχρέτ*, Εν Αθήναις, 1870, σελ. 130).

επικοινωνίας στο έργο των δύο ποιητών. Εμείς θα επισημάνουμε κάποιες λιγότερο ευδιάκριτες πτυχές της διακειμενικής διεργασίας περιοριζόμενοι στο πεδίο των σημασιολογικών κυρίως συγκλίσεων. Στην τρίτη ενότητα του <<Μπολιβάρ>> είναι εμφανής η καθαφική παρουσία: "Κι' αυτά όχι για τὰ ὅτι κι' οἱ δύο τους ὑπῆρξαν γιὰ τίς / πατρίδες, καί τὰ ἔθνη, καί τὰ σύνολα, / κι' ἄλλα παρόμοια, πού δέν ἔμπνέουν...". Ο Αργυρίου<sup>207</sup> και αργότερα Δ. Ι. Ιακώβ<sup>208</sup> εντοπίζουν τη διακειμενική σχέση ανάμεσα στο <<κι' ἄλλα παρόμοια>> του Εγγονόπουλου με το <<κι' ἄλλα ἡχηρά παρόμοια>>, την καταληκτική φράση του ποιήματος "Ἀπό τὴν σχολὴν τοῦ περιώνυμου φιλοσόφου"<sup>209</sup> του Κωνσταντίνου Καβάφη. Θα παραθέσουμε ολόκληρη την τελευταία ενότητα του ποιήματος:

"Ἡ τέλος, δυνατόν καί σιά πολιτικά  
νά ἐπέστρεφεν- ἀξιεπαίνως ἐνθυμούμενος  
τές οικογενειακές του παραδόσεις,  
τό χρέος πρὸς τὴν πατρίδα, κι' ἄλλα ἡχηρά παρόμοια".

Τα ουσιαστικοποιημένα επίθετα <<ἡχηρά παρόμοια>> στον Καβάφη προσλαμβάνουν ειρωνική χροιά. Την ίδια ακριβώς πρόθεση διακρίνουμε και στους στίχους του Εγγονόπουλου και ειδικά στο στίχο: "κι' ἄλλα παρόμοια, πού δέν ἔμπνέουν". Αυτά <<πού δέν ἔμπνέουν>> για τον Εγγονόπουλο είναι τα <<ἡχηρά>> για τον Καβάφη. Η διακειμενική επικοινωνία ανάμεσα στα δύο ποιήματα πραγματοποιείται όχι σε επίπεδο συνολικής θεματικής σύγκλισης αλλά αποσπασματικά σε επίπεδο αυτόνομης νοηματικής και ρητορικής συνάφειας.

Περισσότερο εμφανής διακειμενική συνομιλία Καβάφη-Εγγονόπουλου εντοπίζεται στην επόμενη τρίτη ενότητα του <<Μπολιβάρ>>. Γράφει ο Εγγονόπουλος: "Καί τώρα ν' ἀπελπίζομαι πού ἴσαμε σήμερα δέν μέ κα- / τάλάβε, δέ θέλησε, δέ μπόρεσε νά κατα- / λάβη τί λέω, κανείς; / [...] Ἴσως ἄς περνοῦμε γρήγορα: πρὸς Θεοῦ, ὄχι συγκινή- / σεις, κι' ὑπερβολές, κι' ἀπελπισίες. / Ἰδιόμορο, ἢ φωνή μου εἶτανε προχωρισμένη μόνο γιὰ / τοὺς αἰῶνες". Οι στίχοι δηλώνουν ρητά τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα ολόκληρης της ποιητικής σύνθεσης, εφόσον το υποκείμενο αποποιείται την αγωνία της εν ζωή δικαίωσης και επιλέγει την υστεροφημία της αιωνιότητας. Ο λόγος, ο ποιητικός, (ἢ φωνή μου), γίνεται λόγος (αἰτία) ὑπαρξης ποιητικής του υποκειμένου στην αιωνιότητα. Οι στίχοι του Εγγονόπουλου φέρουν ίχνη μιας ανεπαίσθητης καθαφικής επίδρασης από το

<sup>207</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Γνώση, Αθήνα 1983.

<sup>208</sup> Δανιήλ Ι. Ιακώβ, *περιοδ. Εντευκτήριο*, 1988.

<sup>209</sup> Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 28.

ποίημα "Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π. χ.)"<sup>210</sup>, χωρίς όμως να ταυτίζονται σημασιολογικά, όπου η ήρωας του ποιήματος (Δημήτριος Α΄, ο Σωτήρ) δείχνει να απελπίζεται και να λυπάται, γιατί δεν κατόρθωσε να εξασφαλίσει την υστεροφημία του:

"Καί τώρα;

Τώρα ἀπελπισία και καῦμός.

Εἶχανε δίκιο τὰ παιδιά στήν Ρώμη.

Δέν εἶναι δυνατόν νά βασταχτοῦν ἡ δυναστείες  
πού ἔβγαλε ἡ Κατάκτησις τῶν Μακεδόνων.

Ἄδιάφορον : ἐπάσχισεν αὐτός,

ὄσο μποροῦσεν ἀγωνίστηκε.

[...]"

Η νοηματική συνάφεια των δύο αποσπασμάτων είναι ασθενής. Υπάρχει όμως ο ρητορικός ιστός, πάνω στον οποίο προσκολλώνται λεκτικές μονάδες που συγκροτούν το πλαίσιο επικοινωνίας των δύο ποιημάτων. Πέρα από αυτό, δεν υπάρχει κανένα άλλο στοιχείο, που να καταδεικνύει πρόθεση ή να αποτελεί τεκμήριο μιας βαθύτερης διακειμενικής σχέσης.

Σε μορφολογικό επίπεδο η τέταρτη ενότητα παρουσιάζει την εξής ιδιοτυπία: Το δεύτερο μέρος της έχει παρένθετη στικτική εκφορά. Η μορφολογική αυτή ιδιοτυπία, μέρος μιας σύντομης αφηγηματικής παρέκκλισης, λειτουργεί ως υποδήλωση της αυτοαναφορικότητας του ποιητικού λόγου. Το ζήτημα της ποιητικής υστεροφημίας συνεχίζει να αποτελεί θεματικό άξονα της αφήγησης, όπως και στο πρώτο μέρος της ίδιας ενότητας. Η διακειμενικότητα προβάλλει μέσα από τη διαπλοκή εικονιστικών σχέσεων και νοημάτων. Το παραστατικό πλαίσιο της γραφής αρθρώνουν δύο προερχόμενες από το φυσικό περιβάλλον εικόνες, οι οποίες και επαναφέρουν την αφήγηση στα σημασιολογικά δεδομένα της ισοτοπίας της φύσης. Η πρώτη έχει προέλευση εσχατολογική και σχετίζεται με τις θρησκευτικές παραδόσεις για τη συντέλεια του κόσμου: "Στό μέλλον, τό κοντινό, τό μακρινό, σέ χρόνια, λίγα / πολλά, ἴσως ἀπό μεθαύριο, κι' ἀντιμεθαύριο, / Ἴσαμε τήν ὥρα πού θέ ν' ἀρχινίση ἡ Γῆς νά κυλάη / ἄδεια, κι' ἄχρηστη, καί νεκρή, στό στερέωμα...". Η εικόνα του μακρινού μέλλοντος μπορεί να παραλληλιστεί με τη συντέλεια της "Αποκάλυψης":

"Καί εἶδον ὅτε ἤνοιξεν τήν σφραγίδα τήν ἕκτην,  
καί σεισμός μέγας ἐγένετο, καί ὁ ἥλιος ἐγένετο

<sup>210</sup> Κ. Π. Καβάφη, ὁ. π., τόμ. Β΄, σελ. 12.

μέλας ὡς σάκκος τρίχινος, καί ἡ σελήνη ὅλη ἐγένετο  
ὡς αἷμα, (...)

καί οἱ ἀστέρες τοῦ οὐρανοῦ ἔπεσαν εἰς τήν γῆν,  
(...)

καί ὁ οὐρανός ἀπεχωρίσθη ὡς βιβλίον ἐλισσό-  
μενον, καί πᾶν ὄρος καί νῆσος ἐκ τῶν τόπων αὐτῶν  
ἐκινήθησαν".

(Αποκάλυψις, Κεφ. ΣΤ΄, 12-14)<sup>211</sup>

Στο χρόνο της πριν της συντέλειας του κόσμου οραματίζεται ο ποιητής την επίτευξη της υστεροφημίας-αθανασίας, με αναγωγή των σημασιακών δεδομένων του λόγου στην ισοτοπία της αυτοαναφοράς: "Νέοι θά ξυπνᾶνε, μέ μαθηματικήν ἀκρίβεια, τίς ἀγριεῖς / νύχτες, πάνω στήν κλίνη τους / Νά βρέχουνε μέ δάκρυα τό προσκέφαλό τους<sup>212</sup>, ἀναλογιζόμενοι ποιός εἶμουν, σκεφτόμενοι / Πώς ὑπῆρξα κάποτε, τί λόγια εἶπα, τί ὕμνους ἔψαλα". Ο Γ. Κεχαγιόγλου<sup>213</sup> συσχετίζει το απόσπασμα αυτό με στίχους από το ποίημα "Το καλαμάρι"<sup>214</sup>, ένα από τα "Τα αποκηρυγμένα" ποιήματα του Κωνσταντίνου Καβάφη, στίχοι που μας οδηγούν στον παρένθετο οραματισμό του Μπολιβάρ-ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου:

"Τά λόγια ποιός σέ δίδαξε ὅπου στήν μέση  
ρίχνεις τοῦ κόσμου, καί μᾶς ἐνθουσιάζουν·  
καί τῶν παιδιῶν μας τά παιδιά θά τά διαβάξουν  
μέ τήν ἴδια συγκίνησι καί ζέσι.

Αυτά τά λόγια ποῦ τά βρῆκες πού στ' αὔτιά μας  
ἐνῶ ἤχοῦν σάν πρωτακουσμένα,  
ὅμως δέν φαίνονται καί ὅλως διόλου ξένα -

<sup>211</sup> *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, μεταγραφή Γιώργος Σεφέρης, Ίκαρος, σελ. 62-64.

<sup>212</sup> Βλέπε τη μεταγενέστερη εκδοχή του στίχου στο "Ἄξιον Ἔστι" του Οδυσσέα Ελύτη:

"Καί σιμά στό ξύλινο παραθυρόφυλλο  
κεῖ πού κοιμόμουνα μέ τό 'να πλάι  
δυνατά στό στήθος μου ἔσφιξα τό μαξιλάρι  
καί τά μάτια μου δάκρυα γιομάτα"  
(Γένεσις)

<sup>213</sup> Γ. Κεχαγιόγλου, *ὁ. π.*, σελ. 70.

<sup>214</sup> Κ. Π. Καβάφη, *Τα Αποκηρυγμένα*, Ποιήματα και Μεταφράσεις, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 34-35.

σ' άλλη ζωή θά τ'άξερε ἡ καρδιά μας.

[...]

μ' ἔρχεται τώρα εἰς τό νοῦ πόσος θά μένη

κόσμος χαμένος μέσα σου, σάν πάρη

τόν ποιητή μιά νύκτα ὁ ὕπνος ὁ βαθύς.

Τά λόγια θά ναι πάντα ἐκεῖ: [...]"

Στη διαδικασία της υστεροφημίας παίρνει μέρος κι η φύση με την κοσμογονική της διάσταση, καθώς συμπλέκονται οι ισοτοπίες της φύσης, της θρησκευτικότητας και της αυτοαναφοράς. Η περιγραφή ενέχει στοιχεία από την κοσμική συντέλεια των προηγούμενων στίχων: "Καί τά θεόρατα κύματα, ὅπου ξεσποῦνε κάθε βράδυ στά / ἑφτά τῆς Ὑδρας ἀκρογιαλίας, / Κι' οἱ ἄγριοι βράχοι, καί τό ψηλό βουνό πού κατεβάζει / τά δρολάπια, / Ἄένα, ἀκούραστα, θέ νά βροντοφωνοῦνε τ' ὄνομά μου". Σε μια πρώτη προσέγγιση η προέλευση των στίχων εντοπίζεται στη βιβλική γραμματεία. Η φύση (θεόρατα κύματα, ἄγριοι βράχοι, ψηλό βουνό) συμμετέχει στην ποιητική <<αποθέωση>>. Η εικόνα αυτή απαντάται συχνά στα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά:

"Ἀλαλάξατε τῷ Θεῷ, πᾶσα ἡ γῆ, ἄσατε καί ἀγαλλιᾶσθε καί ψάλατε· ψάλατε τῷ Κυρίῳ ἐν κιθάρα, ἐν κιθάρα καί φωνῇ ψαλμοῦ [...]"

σαλευθήτω ἡ θάλασσα καί τό πλήρωμα αὐτῆς, ἡ οἰκουμένη καί πάντες οἱ κατοικοῦντες ἐν αὐτῇ.

ποταμοί κροτήσουσι χειρὶ ἐπὶ τό αὐτό, τά ὄρη ἀγαλλιᾶσονται, ὅτι ἦκει κρῖναι τήν γῆν· κρινεῖ τήν οἰκουμένην ἐν δικαιοσύνη καί λαούς ἐν εὐθύτητι".

(Ψαλμοί, 97, 4-9)<sup>215</sup>

Το μοτίβο της εξύμνησης του Θεού από τα στοιχεία της φύσης απαντάται και στα εκκλησιαστικά κείμενα:

"Οἱ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ, ποίησιν δέ χειρῶν αὐτοῦ ἀναγγέλλει τό στερέωμα".

(Ψαλμοί, 1H', 18, 2)<sup>216</sup>

<sup>215</sup> Παλαιά Διαθήκη, επιμ. Ιωάννου Κολιτσάρα, τόμ. Γ', Αθήνα.

<sup>216</sup> Παλαιά Διαθήκη, ὁ. π.



Το μοτίβο της συμμετοχής της φύσης στο θρήνο<sup>217</sup> ή στην εξύμνηση του ήρωα είναι ένα από τα πιο διαδεδομένα στη δημοτική μας ποίηση<sup>218</sup>. Αναφέρουμε τα παραδείγματα:

1. "Κλαΐνε τά μαῦρα τά βουνά, παρηγοριά δέν ἔχουν.  
Δέν κλαΐνε γιά τό ψήλωμα, δέν κλαΐνε γιά τά χιόνια·  
ἡ κλεφτουριά τ' ἀγνήθηκε καί ροβολάει ἔς τούς κάμπους.  
(Του Ανδρίτσου )<sup>219</sup>

2. Δέν κλαῖτι δέντρα κί κλαριά κί σείς κουντουραχοῦλις,  
δέν κλαῖτι γιά τ' ἔρματουλούς, γιά τούς καπιταναίους,  
πού πῆγαν κί τούς κλείσανι στοῦ κάστρου τῆς Ἀθήνας.  
(Του Γιάννη Γκούρα )<sup>220</sup>

Σε μια δεύτερη προσέγγιση η παραστατικότητα της σύνθεσης παραπέμπει στο εικονιστικό περιβάλλον της ποίησης του Ανδρέα Κάλβου. Θα αναφέρουμε στιχικά αποσπάσματα από την "Ωιδή δεκάτη": <<Ο ωκεανός>>. Η θεϊκή φωνή απλώνεται σα λάμψη πάνω στα φυσικά στοιχεία και τα μεταμορφώνει:

"Ἀστράπτουσι τά κύματα  
ὡς οἱ οὐρανοί, καί ἀνέφελος,  
ξάστερος φέγγει ὁ ἥλιος  
καί τά πολλά νησιά  
δείχνει τοῦ Αἰγαίου.

Πρόσεχε τώρα· ὁ ἄνεμος  
σφοδρός μέσα εἰς τά δάση

---

<sup>217</sup> Το μοτίβο χρησιμοποιεῖ ο ποιητής και στο ποίημα "Ένα οργισμένο ποίημα της Κατοχής" (Στην κοιλάδα με τους ροδάνες):

"Στόν τοῖχο πού τόν ἐσουρναν, τυφλό, νάν τόν σκοτώσουν,  
Στό μέρος δπου ἀκούμπησε τό εὐγενικό κορμί του,  
Οἱ πέτρες δάκρυα στάζουνε καί σκούζουν στοιχειωμένες".

<sup>218</sup> Βλέπε: Ερατοσθένης Γ. Καψομένος, *Δημοτικό Τραγούδι, Μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκης, Αθήνα 1996, σελ. 183 κ. ε.

<sup>219</sup> Νικολάου Γ. Πολίτη, *Δημοτικά Τραγούδια, Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, σελ. 64.

<sup>220</sup> *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, ΕΚΛΟΓΗ*, τόμ. Α', Εν Αθήναις 1962, σελ. 245-246.

ὁ ἀλαλαγμός σπικνώνεται  
[...]  
Σχισμένη ὑπὸ μυρίας  
πρώρας ἀφρίζει ἡ θάλασσα,  
τὰ περωμένα ἀδράχτια  
ἐλεύθερα ἐξαπλώνονται  
εἰς τὸν ἀέρα".

Ὁ Εγγονόπουλος ἀντιστρέφει<sup>221</sup> τὰ δεδομένα τῆς ποιητικῆς γραφῆς. Δανεῖζεται ἀπὸ τὸν Κάλβο τὸ μοτίβο τῆς ἀντίδρασης τῆς φύσης καὶ τὸ ἐπαναχρησιμοποιεῖ. Στὸν Κάλβο ἡ φύση συμμετέχει στὴ νίκη καὶ τὴν καταναυμαχίηση τοῦ ἐχθροῦ. Στὸν Εγγονόπουλο ἡ φύση συμμετέχει στὴ μνημείωση τοῦ λόγου του, στὴν ἐδραίωση τῆς υστεροφημίας του. Αἰξίζει νὰ σημειώσουμε ὅτι στὴν τρίτη ἐνότητα δύο στίχοι συγκλίνουν νοηματικά στὸ ζήτημα τῆς αἰωνιότητος τοῦ ποιητικοῦ τοῦ λόγου:

"Ἀδιάφορο, ἡ φωνή μου εἶτανε προωρισμένη γιὰ τοὺς αἰῶνες".

καί:

"Ἀένα, ἀκούραστα, θέ νά βροντοφωνοῦνε τ' ὄνομά μου".

Μετά τὴν αυτοαναφορική πρωτοπρόσωπη γραφή τῶν πρώτων ἐνοτήτων τὸ ποιητικό ὑποκείμενο ἐπιστρέφει στὴν ἐξύμνηση τοῦ Μπολιβάο. Ἡ πέμπτη ἐνότητα με τὴν ὁποία ἀρχίζει ἡ δοξαστική ἀποθέωση τοῦ ἥρωα φέρει διάσπαρτα ἶχνη διακεμενικῶν συνδέσεων. Αναφέρουμε σχετικά τὸν στίχο: "Ἡ χέρα σου εἶτανε μεγάλη σάν τὴν καρδιά σου...". Ἡ λέξη <<χέρα>> παραπέμπει στὸν Καραγκιόζη καὶ τὸ Θέατρο Σκιῶν, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ Εγγονόπουλος δημοσιεύει ἀργότερα, τὸ 1969, καὶ μὴ μελέτη. Στὸ κείμενο αὐτὸ ὁ ποιητὴς τονίζει ἰδιαίτερα τὴν ἐλληνικότητα τοῦ ἥρωα<sup>222</sup>. Στὴ συνέχεια, ὁμοίως, ὁ στίχος: "... καὶ σκορποῦσε τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ" δημιουργεῖ συνθήκες διακεμενικῆς ἐπικοινωνίας με τὸ μεταγενέστερο καὶ ἐπίσης αυτοαναφορικό ποίημα τοῦ Εγγονόπουλου "Ὁ ἀφέντης τῆς Καρύταινας". Στὴν τελευταία ἐνότητα τοῦ ποιήματος διαβάζουμε:

<sup>221</sup> Laurent Jenny, ὁ. π., σελ. 97.

<sup>222</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζὰ Κείμενα*, "Ὁ Καραγκιόζης, Ἐνα ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν". Ὅμως εἶναι ἀναμφισβήτητο πῶς, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή, ὁ ἐλληνικὸς Καραγκιόζης παίρνει τὴ δικιά του καθαρή, αὐτοτελῆ, αὐτόνομη μορφή, ἀπόλυτα διαφοροετική, τελειῶς ξένη ἀπ' αὐτὴν τοῦ ὁμώνυμου τοῦ ἥρωος στοὺς κήπους τῶν τουρκικῶν σαραγιῶν, τοῦ γνωστοῦ καὶ στὸν Gerard de Nerval". Συσχέτιση τῶν δύο κειμένων ἐπιχειρεῖ ἡ Ἄντεια Φραντζή στὴ μελέτη: "ΜΠΟΛΙΒΑΡ : Ἐνα ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν. Δύο προτάσεις γιὰ μὴ ἀνάγνωση, ΟΥΤΩΣ Ἡ ΑΛΛΩΣ, Πολύτυπο, Αθήνα, 1988.

"Κι' ως έρθη, τό πελέμι του, ψηλά θάν τό σπικώση,  
θά θρέψη μ' αίμα ποταμούς ήρωϊκή φωτιά,  
τά σπλάχνα πού ξερρίζωσε στους άνεμους θά σπείρη,  
καί θά σταθή έκδικητής στό Κάστρο τής Σιωπής".<sup>223</sup>

Την προέλευση των επόμενων στίχων από το δημοτικό τραγούδι επισημαίνει και ο ίδιος ο ποιητής στις "Σημειώσεις"<sup>224</sup> που ακολουθούν στο τέλος του ποιήματος: "Ροβόλαγες τά βουνά κι' έτρέμαν τ' άστρα, κατέβαινες / στους κάμπους, μέ τά χρυσά, τίς έπωμίδες, / δλα τά διακριτικά του βαθμού σου, / Μέ τό ντουφέκι στον ώμο άναρτημένο, μέ τά στήθια / ξέσκεπα, μέ τίς λαβωματιές γιομάτο τό / κορμί σου". Στο σημείο αυτό η αυτοαναφορικότητα δίνει τη θέση της στην ιστορία και την ιστοσιτία της πρώτης διαδέχεται η ιστοσιτία της δεύτερης. Τον προσωπικό μύθο διαδέχεται ο ιστορικός. Το πρόσωπο (πολεμιστής-ήρωας) μεταμορφώνεται σε σύμβολο προκαθορισμένο ήδη από το θρύλο. Στο δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, το ιστορικό, το σύμβολο παράγεται από την ιστορία: είναι δημιούργημα των συνθηκών της χρονικής στιγμής που γράφεται το ποίημα. Το πρόσωπο-σύμβολο, που οι εικονιστικές λεπτομέρειες των στίχων <<ζωγραφίζουν>>, σχετίζεται με τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου και ειδικότερα την αντίσταση του λαού ενάντια στους Γερμανούς κατακτητές. Ακόμη και το όνομα "ΜΠΟΛΙΒΑ'Ρ" παράγει ηχητικό συνειρμό που προΐδεάζει τον αναγνώστη ή τον ακροατή ότι πίσω από το ιστορικό προσωπείο του ήρωα κρύβεται το πρόσωπο του Άρη Βελουχιώτη. Διακείμενο στην περίπτωση αυτή γίνεται ο ίδιος ο θρύλος που βγαίνει όχι μόνο μέσα από το λόγο (φήμη) ή την πράξη (πόλεμος) αλλά και από την εικόνα του ήρωα (λεξικοποίηση). Η εικόνα παρουσιάζει τον Άρη πάνω στό άλογο μπροστά από τους αντάρτες του, με το ντουφέκι στον ώμο και τα φυσελλίκια σταυρωτά, πολεμιστή και πρωτοκαπετάνιο του ΕΛΑΣ, να ροβολάει τους κάμπους και τα βουνά της Ρούμελης, να πολεμάει τους Ιταλούς και τους Γερμανούς και να αφυπνίζει το ελεύθερο φρόνημα του λαού. Την εποχή που γράφτηκε το ποίημα, το χειμώνα του 1942-43, ο Άρης Βελουχιώτης επικεφαλής ενός τάγματος του ΕΛΑΣ, σε συνεργασία με τον ΕΔΕΣ του Ζέρβα αλλά και Άγγλους στρατιώτες, ανατίναξε τη γέφυρα του Γοργοπόταμου. Ακολούθησε η μάχη του Μικρού Χωριού, το Δεκέμβρη του -42, στην οποία ο Άρης με τους αντάρτες του κατανίκησε τα ιταλικά στρατεύματα. Τα γεγονότα αυτά καλλιέργησαν το θρύλο του Άρη, ο οποίος πολεμούσε τους

<sup>223</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 68-69.

<sup>224</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 26. Ο ποιητής παραβάλλει το στίχο "Μέ τό ντουφέκι σου στον ώμο άναρτημένο ..." με τους στίχους του δημοτικού τραγουδιού: "Τί καπετάνιος είσαι σύ, / πού δέν κρατᾶς ντουφέκι:".

Γερμανούς κατακτητές στα βουνά της Ρούμελης. Οι δρόμοι της Αθήνας είχαν κατακλυστεί από φωτογραφίες του Άρη με τις οποίες τον καταζητούσαν οι αρχές κατοχής<sup>225</sup>.

Η πορεία προς τη θέωση θα ολοκληρωθεί με μια μνητική τελετουργία: τη διαδικασία του επιχρίσματος του σώματος με τα χρώματα-σύμβολα της ελληνικότητας του χώρου και της καταγωγής του ήρωα: "Κι' έκαθόσουν δλόγυμνος σέ πέτρα χαμηλή, στ' άκρο-/θαλάσσι, /Κι' έρχονταν και σ' έβαφαν μέ τίς συνήθειες τών πολε-/μιστών Ίνδιάνων,/Μ' άσβέστη, μισόνε άσπρο, μισό γαλάζιο, γιά νά φαντά-/ζης σά ρημοκλήσι σέ περιγιάλι τής Άττικής,/Σάν έκκλησιά στίς γειτονιές τών Ταταούλων, ώσάν ά-/νάχτορο σέ πόλη τής Μακεδονίας έρημική". Στις ιστορικές κοινωνίες, αλλά και σε πολλές πρωτόγονες, η είσοδος του ατόμου σε μια κλειστή ομάδα συνοδεύεται από μια τελετή μύησης. Η μύηση αυτή είχε θρησκευτικό χαρακτήρα και συμβόλιζε τη μετάβαση του ατόμου από το χώρο του μαρού στο χώρο του ιερού. Για να πραγματοποιηθεί η μύηση το άτομο έπρεπε να καταστρέψει την παλιά του προσωπικότητα και να εισέλθει σε μια καινούργια. Οι μνητικές αυτές τελετές είχαν τη μορφή ενός λουτρού σε ένα ποταμό, μια λίμνη ή τη θάλασσα. Η ιερότητα και η μεγαλοπρέπεια της λατρείας, που απορρέουν από τη σημαντική των λεξημάτων (ρημοκλήσι, έκκλησιά, άνάχτορο), μέσω της παρομοιωτικής λειτουργίας του λόγου, μετουσιώνονται και υποστασιοποιούν την προσωπικότητα του ήρωα. Παρόμοια εικόνα συναντάμε στη βυζαντινή υμνογραφία:

"ή σάρξ μου ήν όρξς ώσπερ χάρτης γίνεται μοί,  
καί τό αίμα μου μέλαν, όθεν βάπτω καί γράφω  
δωρεάν νέμων άδιάδοχον τοίς κράζουσι".

(Ρωμανός ό Μελωδός, Τοῦ τατινοῦ Ρωμανοῦ αἶνος, 18, ζ' )<sup>226</sup>

<sup>225</sup> Την ερμηνευτική μας πρόταση πιστεύουμε ότι ενισχύει και η ποιητική εκδοχή του Παναγιώτη Νούτσου με το ποίημα "ΑΡΗΣ BOLIVAR" με υπότιτλο (Μεθερμηνεία Νίκου Εγγονόπουλου) και στίχους:

"Η μπαρουτο καπνισμένη Γκιώνα Νόδαϊά

πού στάθηκε άγέρωχη

μπροστά άπ' τίς χαλύβδινους δέλτους

του Κεφαλαίου.

(Παναγιώτης Νούτσος, Άγχιβασίη. Γυμνάσματα Ποιητικής Νοημοσύνης, Ποιήματα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, σελ. 23)

<sup>226</sup> *Sancti Romani Melodi Cantica*, ed. by Paul Maas and C. A. Trypanis, Oxford, 1963, p. 135.

Ο Μπολιβάρ, ξαναγεννιέται για να εκδικηθεί τα πρόσωπα που συμβολίζουν το κακό (Άγριους κυνηγούς): "Ξαναζής και φωνάζης και δέρνησαι / Κι' είσαι ο ίδιος εσύ τό σφυρί, τό καρφί κι' ο άπτός". Το ρήμα <<δέρνησαι>> υποδηλώνει το συναίσθημα της αυτοενοχής του υποκειμένου. Η ιδιότητα όμως του εκδικητή δηλώνεται με λέξεις-σύμβολα που καλύπτουν όλες τις εκδοχές της αμφισημίας (καρφί, σφυρί, άπτός). Μπορούν να αναγνωστούν με τη σημασία των μυθικών συμβόλων αλλά μπορούν να αναγνωστούν και με τη μετωνυμική τους λειτουργία ως υποδηλώσεις, μέσα από την επανάληψη της ίδιας πράξης (κάρφωμα), της αντεστραμμένης εκδοχής του κακού. Το υποκείμενο μετατρέπεται ταυτόχρονα σε θύτη και σε θύμα. Μπορούν επίσης οι λέξεις να λειτουργήσουν και ως σύμβολα μαρτυρίου, με τα δύο πρώτα να παραπέμπουν ευθέως στη Σταύρωση και να υποδηλώνουν ένα ακόμη επίπεδο αυτοαναφοράς.

Στην επόμενη ενότητα (έβδομη) η χρονική αντιστοιχία νύχτα-μέρα δημιουργεί ένα καινούργιο πλαίσιο (εξωτικό-ελληνικό) υμνολόγησης<sup>227</sup> του Μπολιβάρ (διαπλοκή της ισοτοπίας της φύσης και της αυτοαναφοράς): "Αν στά νησιά τών κοραλλιών φυσούνε άνέμοι, κι' άνα- / ποδογυρίζουνε τά ξρημα καΐκια". Ο στίχος με τις μεταφορικές του υποδηλώσεις παραπέμπει στον "Ερωτόκριτο":

"Σάν όντε μεσοπέλαγα δυό άνέμοι σπρωθοῦσι  
άξάφνου, καί μέ τή βροντή φυσῶντας πολεμοῦσι".  
(κεφ. Δ', 1673)<sup>228</sup>

Αλλά και η φύση παίρνει μέρος σ' αυτή την υμνολογία. Το φως της μέρας λυτρώνει από την αγωνία της νύχτας: "Καί ξημερώνει -τί φοιχτή άγωνία- ύστερα από μιά / νύχτα δίχως ύπνο...". Το νερό, το σημαντικότερο φυσικό στοιχείο, χρησιμοποιείται (συνέχεια από την προηγούμενη ενότητα) στη διαδικασία

<sup>227</sup> Από την ενότητα αυτή επισημένουμε δύο στιχιές εικόνες οι οποίες τροφοδότησαν την έμπνευση του Οδυσσέα Ελύτη στο "Άξιον Εστί":

1. Εγγον. : "... κι' οί κήποι ειρηνεύουνε πνιγμένοι / σ' ύγρασία".

Ελύτ. : "Πέφτει ή γαλήνη σά βροχή - καί γρούζουν τά κηπευτικά" (Άσμα, β', ΤΑ ΠΑΘΗ)

2. Εγγον. : "... τά σπίτια μέ τίς νησιώτικες καμάρες / Βαμμένα ρόζ, καί πράσινα, μ' άσπρα περβάζια (ή Νά - / Ξο, ή Χίος)

Ελύτ. : α. "... ή Ίος ή Σίκινος ή Σέριφος ή Μήλος" (ΓΕΝΕΣΙΣ)

β. "Η Σίφνος, ή Άμοργός, ή Άλόνησος / ή Θάσος, ή Ίθάκη, ή Σαντορίνη / ή Κως, ή Ίος, ή Σίκινος" (ΤΟ ΔΟΞΑΣΤΙΚΟΝ).

<sup>228</sup> Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, Αθήνα 1998.

απαθανάτισης του ήρωα: "Καί τό νερό δέν λέει τίποτε ἀπό τά μυστικά του / Ἔτο' ἡ ζωή". Ο στίχος συμπυκνώνει τις κοσμολογικές απόψεις των προσωκρατικών φιλοσόφων (Θαλή, Εμπεδοκλή) με τις λαϊκές παραδόσεις σχετικά με την κοσμογονική και αναγεννητική δύναμη του νερού. Ως κοσμογονικό σύμβολο στη θρησκευτική παράδοση το νερό θεωρείται ότι έχει ιερή δύναμη, ότι αποτελεί την κυριότερη μαγική, θεραπευτική ή αναγεννητική ουσία της φύσης. Σε όλες της μμητικές τελετές συμβολίζει την αναγέννηση του ατόμου. Στις νεκρικές τελετουργίες χρησιμοποιείται για να συμβολίσει την αναγέννηση και την αιωνιότητα. Οι σπονδές στην αρχαιότητα είχαν σκοπό να σταματήσουν το μαρτύριο των ψυχών επιτρέποντας σ' αυτές να διαλυθούν μέσα σ' αυτό και μετά να ξαναγεννηθούν. Οι εκφράσεις <<αθάνατο νερό>>, <<νερό της ζωής>>, και <<πηγή της νεότητας>> υπονοούν ότι μέσα στο νερό ενυπάρχουν η επίγεια ζωή και η αιωνιότητα. Το <<αθάνατο νερό>> προήλθε από παραδόσεις και μυθικές διηγήσεις σχετικές την προσπάθεια του Μεγάλου Αλεξάνδρου να κατακτήσει την αθανασία. Τη φράση μνημονεύει ο ποιητής και στο επίσης αυτοαναφορικό ποίημα "Ο αφέντης της Καρύταινας"<sup>229</sup>:

"Ἄν εἶν' αὐτός π' ἀγάπησαν οἱ δεκατρεῖς νεράϊδες,  
προτοῦ πλησιάσῃ ἄς πάη νά πιῇ τ' ἀθάνατο νερό...".

Η πραγματική του όμως διακειμενική αντιστοίχιση πιστεύουμε ότι βρίσκεται στη λέξη <<μυστικά>>. Το νερό δεν έχει μόνο κοσμογονικό χαρακτήρα αλλά και μυστικό-μμητικό. Σύμφωνα με αυτή την εκδοχή ο στίχος συνδέεται με τον τελευταίο χρησμό του Μαντείου των Δελφών, τον οποίο σύμφωνα με την παράδοση έδωσε η Πυθία στον απεσταλμένο του αυτοκράτορα Ιουλιανού (360-363 μ. χ.):

"εἶπατε τῷ βασιλεῖ, χαμαί πέσε δαίδαλος αὐλά. Οὐκέτι Φοῖβος ἔχει καλύβαν, οὐ μάντιδα δάφνην, οὐ παγάν λαλέουσαν, ἀπέσβετο καί λαῖλον ὕδωρ".

Πρόκειται για μεταφορική υποδήλωση του νερού της Κασταλίας πηγής με το οποίο ράντιζαν το ναό του Απόλλωνα. Στην πηγή αυτή πήγαιναν και καθαρίζονταν οι ιερείς, οι θεράποντες και οι προσκυνητές του ναού. Μεταφορικά επίσης μπορεί να υποδηλώνει τη φωνητική ενότητα της ποίησης του νερού. "Είναι ο αριστοτέχνης του ρευστού λόγου, του απρόσκοπτου λόγου, του συνεκτικού και συνειρμικού, του λόγου που απαλύνει το ρυθμό, που δίνει ομοιογένεια σε διαφορετικούς ρυθμούς"<sup>230</sup>.

<sup>229</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 68.

<sup>230</sup> Gaston Bachelard, *Το Νερό και τα Όνειρα*, Χατζηγιαννολή, Αθήνα 1985, σελ. 193.

Ταύτιση του ήλιου με τον Μπολιβάρ, που γεννά και ένα πολύ ενδιαφέρον διακειμενικό σχήμα, παρατηρούμε στους τελευταίους στίχους της ενότητας: "Κι' έρχετ' ὁ ἥλιος, καί τῆς προκυμαίας τά σπίτια, μέ / τίς νησιώτικες καμάρες, / Βαμμένα ρόζ, καί πράσινα, μ' ἄσπρα περβάζια (ἡ Νάξο, ἡ Χίος), Πῶς ζοῦν ! Πῶς λάμπουνε σά διάφανες νεράϊδες ! Αὐτός / ὁ Μπολιβάρ!". Σύνδεση του Απόλλωνα με τον ήλιο και τα ελληνικά νησιά και πόλεις της αρχαιότητας παρατηρούμε στον ομηρικό ύμνο "Εἰς Ἄπόλλωνα"<sup>231</sup>:

"Θρηϊκίη τε Σάμος Ἴδης τ' ὄρεα σκιάοντα  
Σκῦρος καί Φώκαια καί Αὐτοκάνης ὄρος αἰπύ  
Ἴμβρος τ' εὐκτιμένη καί Λήμνος ἀμιχθαλόεσσα  
Λέσβος τ' ἠγαθή Μάκαρος ἔδος Αἰολίωνος  
καί Χίος, ἡ νήσων λιπαρωτάτη εἰν ἀλί κείται,  
[...] καί Κνίδος αἰπεινή καί Κάρπαθος ἠνεμόεσσα  
Νάξος τ' ἠδέ Πάρος Ῥήναιά τε πετρήεσσα...".  
(στίχ. 33-44)

Στην επόμενη ενότητα (ὄγδοη) μπροστά στην οικουμενικότητα του συμβόλου αναιρείται η ενότητα του χώρου. Το υποκείμενο <<κράζει>> δοξαστικά το όνομα του Μπολιβάρ "Ξαπλωμένος στήν / κορφή τοῦ βουνοῦ Ἔρε, / Τήν πιό ψηλή κορφή τῆς νήσου Ἰδρας" σε μια ενατένιση του χώρου (ἡ θεά ἐκτείνεται μαγευτική) που καταργεί τα γεωγραφικά πλάτη ακολουθώντας την κατεύθυνση προς εξωτικές χώρες της Λατινικής Αμερικής που ἔδρασε ο Μπολιβάρ: "Αλλά καί μέχρι τοῦ Παναμά, τῆς Γκουατεμάλα, τῆς / Νικαράγκουα, τοῦ Ὀντουράς, τῆς Ἀϊτῆς, / τοῦ Σάν Ντομίγκο, τῆς Βολιβίας, τῆς Κο- / λουβίας, τοῦ Περού, τῆς Βενεζουέλας, τῆς / Χιλῆς, τῆς Ἀργεντινῆς, τῆς Βραζιλίας, τῆς Οὐ- / ρουγουάη, Παραγουάη, τοῦ Ἰσημερινοῦ, / Ἀκόμη καί τοῦ Μεξικοῦ". Στο σημεῖο αὐτό θα επιχειρήσουμε δύο διακειμενικές ἐπισημάνσεις. Ἡ πρώτη σχετίζεται με το ἐξωτικό χρώμα, τὴ ρυθμικὴ ἐκφορὰ τοῦ λόγου καὶ τὴ μουσικότητα τοῦ ονόματος τῶν χωρῶν που παρατίθενται στο ποίημα. Σε διαφορετικὰ νοηματικὰ συμφραζόμενα τοποθετεῖται μια παρόμοια ἐκφορὰ σε ἓνα ἀπὸ τα πρώτα ποιήματα τοῦ Αλέξανδρου Μπάρρα. Πρόκειται για τὸ ποίημα "Νοτιοαμερικανικὲς Δημοκρατίες" (Συνθέσεις, Α', 1933)<sup>232</sup> καὶ τοὺς στίχους:

"[...]  
γεμᾶτοι περιέργειες διψαλέες

<sup>231</sup> Ομηρικοί Ὕμνοι, κείμενα μετ. σχολ. Δ. Π. Παπαδίτσας- Ελένη Λαδιά, Ἐστία, Αθήνα 1997, σελ. 40.

<sup>232</sup> Αλέξανδρου Μπάρρα, Ἄθροισμα, Ποίηση 1933-1983, Κέδρος, Αθήνα, 1983, σελ. 14-15.

καί ναρκωμένη τάση τυχοδιωκτική  
πού ανήσυχη ξυπνάει:  
... Βενεζουέλα ... Όνδούρα ... Παραγουάη".

Η δεύτερη είναι πιο κοντά σημασιολογικά με το κείμενο του Εγγονόπουλου και σχετίζεται με την οικουμενικότητα του επαναστατικού οράματος (διαπλοκή της ιστοτοπίας της ιστορίας με την ιστοπία της αυτοαναφοράς). Οι χώρες της Λατινικής Αμερικής, τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαν να συμβολίζουν το ίδιο επαναστατικό όραμα με αυτό που ενέπνευσε τον πρωτεργάτη της ελληνικής επανάστασης, το λόγιο του Διαφωτισμού και εθνομάρτυρα, Ρήγα Φεραίο. Το σημαντικότερο έργο του Ρήγα, "Η Νέα Πολιτική Διοίκησης των κατοίκων της Ρούμελης, της Μικράς Ασίας, των Μεσογείων Νήσων και της Βλαχομπογδανίας" περιέχει και το γνωστό Θούριο, μια έμμετρη επαναστατική προκήρυξη, προσκλητήριο σε όλους τους λαούς της Βαλκανικής και της Εγγύς Ανατολής που ήταν υποδουλωμένοι στους Τούρκους να συστρατευθούν σε κοινό αγώνα:

"Βούλγαροι Άρβανίτες, Άρμένιοι καί Ρωμιοί  
ἀράπηδες καί άσπροι, μέ μιά κοινή δρομή,  
γιά τήν Έλευθερίαν νά ζώσωμεν σπαθί...".

Ο Μπολιβάρ υπήρξε για τους λαούς της Λατινικής Αμερικής ότι ο Ρήγας για τους Έλληνες και τους άλλους λαούς που ήταν υποδουλωμένοι στους Τούρκους. Το όραμα του Ρήγα ήταν όλοι οι συνυπόδουλοι λαοί να αποτινάξουν το τουρκικό ζυγό.

Η πορεία προς την αιωνιότητα του ήρωα θα συμπεριλάβει και ένα άλλο τελετουργικό, τη χάραξη του ονόματός του πάνω στην πέτρα (ιστοτοπίες φύσης, θρησκευτικότητας και αυτοαναφοράς): "Μ' ένα σκληρό λιθάρι χαράζω τ' όνομά σου πάνω στην / πέτρα, νάρχουνται άργότερα οί άνθρωποι νά / προσκυνούν". Οι στίχοι έχουν το διακεκριμένο τους υπόβαθρο σε μια παράδοση. Σύμφωνα με μια αγιορείτικη παράδοση<sup>233</sup> η αρχή του ύμνου <<"Άξιον Έστί">> συντέθηκε από ένα θαύμα. Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ παρουσιάστηκε σαν ξένος στη Σκήτη του Πρωτάτου στις Καρυές και έγγραψε με το δάχτυλό του επάνω στην πλάκα τη φράση <<"Άξιον Έστί">>. Τα γράμματα τότε χαράχτηκαν βαθιά μέσα στην πέτρα και ονομάστηκαν <<αγγελοχάρακτα>>. Από τότε η εικόνα της Παναγίας, που βρισκόταν μέσα στο κελλί, ονομάστηκε <<Τό Άξιον Έστί">>. Η εικόνα θεωρείται θαυματουργή και λατρεύεται από τους ορθόδοξους χριστιανούς.

<sup>233</sup> Κοσμά και Άρέθα, Μοναχών, Άναπέρα Άπισκίσις επί τοῦ "Άθω, έκδ. Γ', Καρυαί 1957.

Βλέπε : Τάσος Λιγνάδης, Το "Άξιον Έστί" του Ελύτη, Αθήνα 1976, σελ. 241.



Ο Εγγονόπουλος αναπτύσσει τον ποιητικό του μύθο με τη θρησκευτικότητα ενός θεογονικού μύθου: "Είδες για πρώτη φορά τό φῶς στό Καρακάς. Τό φῶς / τό δικό σου, / Μπολιβάο, γιατί ὡς νάρθης ἡ Νότια Ἰαμερική ὀλό- / κληρη εἶτανε βυθισμένη στά πικρά σκοτάδια". Από την εκκλησιαστική γραμματεία προέρχεται ο μεσσιανικός χαρακτήρας του ήρωα:

4. ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τό φῶς τῶν ἀνθρώπων.

5. καὶ τό φῶς ἐν τῇ σκοτεινίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτεινία αὐτό οὐ κατέλαβεν.

9. Ἦν τό φῶς τό ἀληθινόν, ὃ φωτίζει πάντα ἄνθρωπον ἐρχόμενον εἰς τόν κόσμον.

(Το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο)<sup>234</sup>

Η επόμενοι στίχοι υμνούν τη γεωγραφία του σώματος του Μπολιβάο (ισοτοπίες φύσης και αυτοαναφοράς): "Οἱ ποταμοί Ἰαμαζόνιος καὶ Ὀρινόκος πηγάζουν ἀπό τά / μάτια σου. / Τά ψηλά βουνά ἔχουν τίς ρίζες στό στέρνο σου, / Ἡ ὀροσειρά τῶν Ἰνδῶν εἶναι ἡ ραχοκοκαλιά σου, / Στήν κορυφή τῆς κεφαλῆς σου, παλληκαρᾶ, τρέχουν / τ' ἀνήμερα ἄτια καὶ τ' ἄγρια βόδια, / Ὁ πλοῦτος τῆς Ἰαργεντινῆς / Πάνω στήν κοιλιά σου ἐκτείνονται οἱ ἀπέραντες φυτεῖες / τοῦ καφέ". Σε μια πρώτη διακειμενική διερεύνηση θα στραφούμε στις "Σημειώσεις" του ποιητή και θα πάρουμε υπόψη μας τη διακειμενική εκδοχή που ο ίδιος προτείνει. Ἐτσι λοιπόν στη "Σημείωση" της σελίδας 23 (ὅπως ὁ ἴδιος ἀπαριθμεῖ με βάση την ἔκδοση του 1983) ο ποιητής προτείνει οἱ στίχοι να διαβαστοῦν σε συνάρτηση με ἀπόσπασμα ἀπό τα ακριτικά τραγούδια. Τις ρίζες ὀμως αὐτῆς τῆς υμνητικῆς περιγραφῆς συναντᾶμε στα Ὀρφικά Κείμενα, και ἰδιαίτερα σε κείμενα που αναφέρονται στο Δία. Στη γεωγραφία του σώματος του ἀρχηγῆ Θεοῦ συμμετέχουν τα φυσικά στοιχεία. Ο χώρος μετατρέπεται σε προέκταση του σώματος του Θεοῦ Δία-ἥρωα Μπολιβάο:

"[...]

πάντα γάρ ἐν Ζηνός μεγάλῳ τάδε σώματι κείται.  
τοῦ δὴ τοι κεφαλῆν μὲν ἰδεῖν καὶ καλά πρόσωπα  
οὐρανός αἰγλήεις, ὄν χρύσειαι ἀμφίς ἔθειραι  
ἄστρον μαρμαρέων περικαλλῆες ἠερέθονται  
ταύρεα δ' ἀμφοτέρωθε δύο χρύσεια κέρατα  
ἀντολίη τε δύσις τε, θεῶν ὀδοί οὐραγιῶνων.  
ἄμματα δ' ἠελίός τε καὶ ἀντιώσσα σελήνη.  
νοῦς δὲ οἱ ἀψευδῆς, βασιλήϊος, ἀφθιτος αἰθήρ·  
ᾧ δὴ πάντα κλύει καὶ φράζεται, οὐδέ τις ἔστιν  
αὐδὴ οὔτ' ἔνοπή, οὔτ' αὖ κτύπος, οὐδέ μὲν ὄσσα,

<sup>234</sup> Καινή Διαθήκη, Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, κεφ. α', στίχ. 4-9.

ἢ λήθει Διός οὔας ὑπερμενέος Κρονίωνος.  
 ὦδε μὲν ἀθανάτην κεφαλὴν ἔχει ἠδὲ νόημα·  
 σῶμα δὲ οἱ πυριφεγγές, ἀπειριτον, ἀστυφέλικτον,  
 ἄτρομον, ὄβριμόγυιον, ὑπερμενές, ὦδε τέτυκτο.  
 ὦμοι μὲν καὶ στέρνα, καὶ εὐρέα νῶτα θεοῖο  
 ἀἴρ εὐρυβίης· πτέρυγες δὲ οἱ ἐξεφύοντο,  
 τῆς ἐπὶ πάντα ποτᾶθ'· ἱερὴ δὲ οἱ ἐπλετο νηδύς  
 γαῖά τε παμμήτωρ, ὀρέων τ' αἰπεινά κάρηνα,  
 μέσση δὲ ζώνη βαρυηχέος οἶδμα θαλάσσης  
 καὶ πόντου· πυμάτη δὲ βάσις χθονός ἔνδοθι ρίζαι,  
 τάρταρα δ' εὐρώεντα καὶ ἔσχατα πείρατα γαίης.  
 πάντα δ' ἀποκρύψας, αὐτίς φάος ἐς πολυγηθές  
 μέλλεν ἀπὸ κραδῆς προφέρειν πάλι, θέσκελα ρέζων".  
 (Πρόκλου, <<Υπόμνημα εἰς τον Πλάτωνος Τίμαιον>>,  
 Β 95, 49, 12-34)<sup>235</sup>.

Η δεύτερη έκφραση προέρχεται από το χώρο της σύγχρονης λογοτεχνίας και συγκεκριμένα από ποίημα "Αθανάσιος Διάκος"<sup>236</sup> του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη:

"Πλαγιάζει ὁ λιονταρόψυχος! Τά νιότα, τῆ θωριά του  
 τ' ἀστέρια βλέπουν μέ χαρά καί κάπου κάπου ἀφήνουν  
 κρυφά τό θόλο τ' οὐρανοῦ γιά νά διαβοῦν σιμά του.  
 Μοσχοβολάει τριγύρω του καί τόν σφιχταγκαλιάζει  
 στόν κόρφο της ἡ ἀνοιξη, σά νά ἔτανε παιδί της.  
 Χαρούμενα τά λούλουδα φιλοῦν τό μέτωπό του.  
 Χάνει μεμιᾶς τήν ἀσχημιά καί τήν ταπεινοσύνη  
 ὁ ἔρμος ὁ ἀζώηρος, ἡ ποταπή ἡ λαψάνα,  
 γλυκαίνει τό χαμαῖδρου· στοῦ χαμαιλιοῦ τῆ ρίζα  
 ἀποκπομιέται ὁ θάνατος· καί τό περιπλοκάδι,  
 πού πάντα κρύβεται δειλό καί τ' ἀπλερο κορμί του  
 ἀλλοῦ στυλώνει τό φτωχό, δυναμωμένο τώρα,  
 τρελό, περηφανεύεται καί θέλει νά κλαρώσει  
 στ' ἀνδρειωμένο μέτωπο, γιά ν' ἀκουστεῖ πώς ἦταν  
 στή φοβερή παραμονή μιᾶ τριχ' ἀπ' τά μαλλιά του".

<sup>235</sup> Ορφικά Κείμενα, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1999, σελ. 224-226.

<sup>236</sup> Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, Αθανάσιος Διάκος, Ποιήματα και Πεζά, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1981, σελ. 103-104. Βλέπε τη μελέτη της Σοφίας Σκοπετέα: "Κάλλος και καταγωγή Μπολιβάο", περιοδ. Χάρτης, τεύχ. 25-26, Νοέμβρ. 1988.

Από το χώρο της εκκλησιαστικής γραμματείας προέρχεται και η επόμενη διακειμενική σύνδεση του ποιήματος (ισοτοπίες φύσης και αυτοαναφοράς). Ο στίχος: "Σάν μιλάς, φοβεροί σεισμοί ρημάζουνε τό πᾶν" μπορεί να συσχετιστεί με το παρακάτω απόσπασμα από την "Αποκάλυψη"<sup>237</sup> του Ιωάννη:

1. "Καί ἤκουσα μεγάλης φωνῆς ἐκ τοῦ ναοῦ λεγούσης τοῖς ἑπτὰ ἀγγέλοις· Ὑπάγετε καί ἐκχέετε τὰς ἑπτὰ φιάλας τοῦ θυμοῦ τοῦ Θεοῦ εἰς τήν γῆν.  
[...]"

17. "Καί ὁ ἕβδομος ἐξέχεεν τήν φιάλην αὐτοῦ ἐπὶ τόν ἀέρα· καί ἐξῆλθεν φωνή μεγάλη ἐκ τοῦ ναοῦ ἀπό τοῦ θρόνου λέγουσα· Γέγονεν".

18. "Καί ἐγένοντο ἀστραπαί καί φωναί καί βρονταί, καί σεισμός ἐγένετο μέγας, οἷος οὐκ ἐγένετο ἀφ' οὗ ἄνθρωπος ἐγένετο ἐπὶ τῆς γῆς, τηλικούτος σεισμός οὕτω μέγας".

(Κεφ. ΙΣΤ', 1, 17-18)<sup>238</sup>

Αλλά και ο στίχος: "Ἡφαίστεια ξεπετιοῦνται στό Περοῦ καί ξερνᾶνε στά / οὐράνια τήν ὀργή τους" σε συνδυασμό με τους <<φοβερούς σεισμούς>> του προηγούμενου στίχου μας παραπέμπει στο εξωτικό κλίμα της αφήγησης των θαλασσινῶν ιστοριῶν του δασκάλου του ποιητή, Φώτη Κόντογλου. Συγκεκριμένα στον <<Αστρολάβο>><sup>239</sup>, στο κεφάλαιο "Φουρτοῦνες πού γεννιοῦνται στη Ζαμάϊκα καί σέ ἄλλα μέρη τῆς σφαίρας" υπάρχει ζωγραφιά με υπότιτλο "Σεισμός καί φουρτοῦνα στό Περοῦ".

Ἡ ἐνότητα κλείνει με τὴν ἐπιφωνηματικὴ φράση : "Μ π ο λ ι β ἄ ρ, εἶσαι ὠραῖος σάν Ἑλληνας", γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς στὶς Σημειώσεις γράφει: "Σάν θυμηθῆ τὸν σωκράτειον ὄρισμό, πῶς, νά εἶσαι Ἑλληνας δέν εἶναι ζήτημα καταγωγῆς ἀλλὰ ἀγωγῆς, τότε καταλαβαίνει κανεὶς σέ τί ὕψη καλλονῆς ἔχει τὴ δυνατότητα νά φθάσῃ ποτέ ἕνας Ἑλληνας". Ὁ Εγγονόπουλος γιὰ νὰ συνθέσῃ αὐτὸ τὸ στίχο στρέφεται στὴν κλασικὴ παράδοση, τὴν ἀρχαία καὶ τὴ νεότερη. Μπορεῖ τὴ μνήμη του νὰ ἀναταράξῃ ὁ σωκράτειος (ισοκράτειος) ὀρισμὸς ἀλλὰ ταυτόχρονα

<sup>237</sup> Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη, μεταγραφή Γιώργος Σεφέρης, Ἰκαρος, Αθήνα 1975, σελ. 128.

<sup>238</sup> Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη, ὁ. π., σελ. 128.

<sup>239</sup> Φώτη Κόντογλου, Ἀστρολάβος, ΑΣΤΗΡ, Αθήνα 1935, σελ. 164.

στα αυτιά ηχούν και οι παλαμικοί στίχοι από το "Δωδεκάλογο του Γύφτου" και την ενότητα "Ο θάνατος των αρχαίων", (Λόγος Ε΄):

"[...] κι από τῆς Ἑλλάδας τ' ἀγνά χώματα,  
ἢ Σοφία, ὁ Λόγος, ὁ Ρυθμός·  
οἱ Ἀθάνατοι καί οἱ Ὠραῖοι"<sup>240</sup>.

Στην ενδέκατη ενότητα δίνεται μια άλλη, ιστορικής προέλευσης, διάσταση στην αυτοαναφορικότητα του ποιήματος (με διαπλοκή αντίστοιχων ιστοτοπιών): "Μήπως νάσαι, ἄραγες, μιά ἀπό τίς μύριες μορφές πού / πήρε, κι' ἄφησε, διαδοχικά, ὁ Κωνσταντίνος / Παλαιολόγος;". Ο ποιητής πάλι στις "Σημειώσεις" του αποσαφηνίζοντας το περιεχόμενο των στίχων αναφέρει κάποιες λαϊκές δοξασίες σχετικά με την τύχη του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. Είναι γνωστό ότι το πρόσωπο του Κωνσταντίνου πέρασε στους θρύλους και τις παραδόσεις του υπόδουλου γένους, συνδεδεμένο πάντα με την επιθυμία και την ελπίδα για την απελευθέρωση και την ανάκτηση της αυτοκρατορίας. Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος θάφτηκε με τις αρμόζουσες βασιλικές τιμές, χωρίς όμως να ανακοινωθεί ο τόπος της ταφής του. Το γεγονός αυτό έγινε αφορμή για θρύλους και λαϊκές δοξασίες. Όπως αναφέρει ο ποιητής "ο λαός πίστευε ότι ο αυτοκράτορας δεν είχε πεθάνει και ότι κάπου κρυβόταν <<γιὰ νὰ ξαναφανῆ>> μέ τὴν ἐπανάκτηση τῆς πρωτεύουσῆς του"<sup>241</sup>:

"ὦ Κωνσταντῖνε βασιλεῦ,  
Δραγάζη τό πινόμι,  
Εἰπέ μου πού εὐρίσκεσαι;  
Ἐχάθης ἢ ἐκρυβῆς;"  
(Δημοτικό)<sup>242</sup>

Παρεμφερές είναι το περιεχόμενο του έμμετρου κειμένου "Θρήνος τῆς Ἀλώσεως":

"ὦ Κωνσταντῖνε βασιλεῦ, Δραγάζη τό ἴπινόμι  
εἰπέ μου, πού εὐρίσκεσαι, ἐχάθης, ἐκρυβῆθης,  
ζῆς ἢ καί ἀπέθανες ἐπάνω στό σπαθί σου;"

<sup>240</sup> Κ. Παλαμά, *Ἄπαντα, ὁ. π.*, σελ. 347.

<sup>241</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 30.

<sup>242</sup> Το ποίημα παραθέτει ο ίδιος ο ποιητής στις "Σημειώσεις" (αριθμ. 14) που συνοδεύουν τη σύνθεση του Μπολιφάρ. Βλέπε: *Ποιήματα*, τόμ. δεύτερος, σελ. 30.

Στην επόμενη ενότητα (δωδέκατη) οι τελευταίοι στίχοι αφηγούνται <<ζωντανές αναμνήσεις του ποιητή από τον πόλεμο 1940-1941: "Κι' ο στρατός ανέβαινε μέσα στη νύχτα προς τη μάχη, / π' ακούγονταν κιόλα οι γνώριμοί της ήχοι. / Πλάϊ κατέρχονταν, σκοτεινή Συνοδεία, άτελείωτα λεω- / φορεία με τούς πληγωμένους".<sup>243</sup>.

Το ιστορικό πλαίσιο ορίζει και τα επίπεδα της αυτοαναφορικότητας του κειμένου (ισοτοπίες ιστορίας και αυτοαναφοράς). Οι ιστορικές συνθήκες είναι και συνθήκες γραφής του ποιήματος. Ο ηγέτης ως δρώσα μονάδα βγαίνει μέσα από την ιστορία και γίνεται ο ίδιος η ιστορία. Οι πράξεις του αντανακλώνται στην εικόνα του. Στην ίδια εικόνα αντανακλάται η ιστορία. Στην επόμενη ενότητα οι στίχοι δίνουν την εικόνα του Μπολιβάρ μέσα στον κουρνιαχτό και την αντάρα της μάχης: "Κι' εΐταν ή θέα του φριχτή: πηγή του δέους, του δίκιου / δρόμος, λυτρώσεως πύλη". Ο Γ. Κεχαγιόγλου<sup>244</sup> εντοπίζει λεκτική περισσότερο και λιγότερο νοηματική αντιστοιχία ανάμεσα στους στίχους αυτούς και τους τελευταίους στίχους από το "Άγραφον" του Άγγελου Σικελιανού:

"Κύριε, δός μου,  
μές στη φριχτή όσμίν όπου διαβαίνω,  
[...]  
(...) υπόσχεση μεγάλη,  
άντιφεγγιά του Αϊώνιου, μά κι άντάμα  
σκληρή του Δίκιου άστραπή κ' έλπίδα!"<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> Οι στίχοι εγκατέστησαν ένα διάυλο επικοινωνίας με το μεταγενέστερο "'Άξιον Έστί" του Οδυσσέα Ελύτη:

"(...) Γιατί κι ο βρόντος πέρα, κάτι σαν καται-  
γίδα πίσω απ' τά βουνά, δυνάμωνε όλοένα, τόσο πού καθαρά στο τέ-  
λος νά διαβάζουμε τό άργό και τό βαρύ τών κανονιών, τό ξερό και  
τό γρήγορο τών πολυβόλων. Ύστερα και γιατί, όλοένα πού συχνά, τύ-  
χαινε τώρα ν' άπαντούμε, απ' τ' άλλο μέρος νά 'ρχονται, οί άργές οί  
συνοδείες με τούς λαβωμένους".

(Η πορεία στο μέτωπο)

<sup>244</sup> Γ. Κεχαγιόγλου, "Μερικές διακειμενικές επισημάνσεις στον Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου", ό. π., σελ. 72-73.

<sup>245</sup> Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε', Ίκαρος, Αθήνα 1995, σελ. 149.

Στη <<φριχτή δσμή>> της κατοχικής πόλης, στη θλιβερή εικόνα του δρόμου με τη φρίκη του θανάτου γύρω του, το υποκείμενο αναζητά σημάδι ελπίδας, κάτι που θα φωτίσει και θα αποτελέσει υπόσχεση για την ανθρωπότητα. Στον Εγγονόπουλο η υπόσχεση αυτή υποστασιοποιείται στο πρόσωπο του <<σκληρού και άτάραχου>> πολεμιστή-ελευθερωτή Μπολιβάρ. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι παρά τη μετάθεση του αντικειμένου της περιγραφής οι στίχοι του Σικελιανού οδηγούν κατευθείαν στο κέντρο του ιστορικού και ιδεολογικού πυρήνα του ποιήματος του Εγγονόπουλου<sup>246</sup>. Το μοτίβο όμως της περιγραφής το συναντάμε και στο <<Διάκω<sup>247</sup>>> του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη:

"Επάνωθέ τους κάτασπρο τό φλάμπουρο τοῦ Διάκου  
ἀνέμιζε τρομαχτικό, καί στό ξεδίπλωμά του  
λεβέντης ἀστραπόμορφος ἐπρόβαινε ὁ Ἄι - Γιώργης  
μέ τ' ἄγγιό του τ' ἄλογο, κρατώντας καρφωμένο  
τ' ἄσπλαχνο τό κοντάρι του στό διάπλατο λαρύγγι  
τοῦ φοβεροῦ τοῦ δράκοντα πού δέρνεται στό χῶμα".

Την ιστορικότητα διαδέχεται η αυτοαναφορά της επόμενης ενότητας: "Κάθε κουμπαράς, π' ἔξεσφενδονίζοταν κι' ἀναπτε / Εἶταν κι' ἓνα τριαντάφυλλο γιά τή δόξα τοῦ μεγάλου στρατηγοῦ, / Σκληρός, ἀτάραχος ὡς στέκονταν μέσα στόν κορνιαχτό καί τήν ἀντάρα/ Μέ τό βλέμμ' ἀτενίζοντας πρὸς τ' ἀψηλά, τό μέτωπο στά νέφη/ Κι' εἶταν ἡ θεά του φριχτή: πηγὴ τοῦ δέους, τοῦ δίκιου δρόμος, λυτρώσεως πύλη". Το ηρωικό πνεῦμα της περιγραφῆς παραπέμπει στην "Αληπτασιάδα"<sup>248</sup> του Χατζή Σεχρέτη. Επιλέγουμε ενδεικτικά τους στίχους:

"Ὡς τόσος θρηῆνος γίνηκε ἔς τό στερινό τό τζέγγι,  
Ποῦ ὁ ἥλιος ἐσκοτειδίασε, καί ξεστεριά δέν φέγγει.  
Βουνά, καί κάμποι, καί κλαριά ἀπ' τόν καπνόν χαθῆκαν,  
Ὅσοι καρσί τοῦ στέκονταν ἔς τό Λιόμποβου χαθῆκαν.  
Σαάν ἀστραπή καί σύγνεφον στράπτει καί μπουμπουνίζει,  
Ἄλῃ Βελῆς ἀπάνω τους σάν ἀστραπή γιουρδίζει".

[...]

"Καί τρέμει ὄλος ὁ ντουνιας ἀπό τήν αὐθεντιά του,  
Δύσις καί Τζιόλι κι' Ἄραπιά τ' ἀκοῦνε τ' ὄνομά του".

<sup>246</sup> Γ. Κεχαγιώγλου, *ὁ. π.*, σελ. 73-74.

<sup>247</sup> Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, *ὁ. π.*, σελ. 111.

<sup>248</sup> Κ. Ν. Σάθα, *Ιστορικά Διατριβαί, Γ'*, Η Αληπτασιάς του Τουρκαλβανού Χατζή Σεχρέτη, Εν Αθήναις 1879, σελ. 165 και 254.

Όσον αφορά τη λέξη <<κουμπαράς>> που χρησιμοποιεί ο Εγγονόπουλος, πέρα από την ερμηνεία που δίνει ο ίδιος στις "Σημειώσεις" που συνοδεύουν το ποίημα, μπορούμε να στραφούμε πάλι στο κείμενο της "Αλητασιάδας" και να επισημάνουμε την παρουσία της:

"Κι' ὄλος ὁ κόσμος καίεται, τόπια καί κουμπαράδες

[...]

Κι' ὄλ' ἡ οὐρδὴ τ' Ἀλήπασα τόν κουμπαρά τόν σβυοῦνε

[...]

"...Καί τόν δικόν σου κουμπαρά ἕ τόν νοῦν μου δέν τόν βάνω>><sup>249</sup>.

Την ιστορική διάσταση της αυτοαναφοράς τεκμηριώνουν και οι στίχοι: "Όμως, πόσοι καί πόσοι δέ σ' ἐπιβουλευτήκαν, / Μπολιβάρο, / Πόσα <<ντολάπια>> καί δέ σοῦ ἴτησαν νά πέσης, νά / χαθῆς / [...] / ἀλλά σύ τίποτα, ἀτράνταχτος σάν πύργος στέκουσαν, / ὄρθιος στοῦ Ἀκογκάγκουα μπρός τόν τρόμο, / Μιά φοβερή ξυλάρα ἐκράταγες, καί τήν ἐκράδαινες πά- / νω ἀπ' τήν κεφαλὴ σου". Η ποιητική ιδιότητα του υποκειμένου αποτελεί συνισταμένη της αυτοαναφοράς και διαχειμενικά συναντά στίχους του Σικελιανού:

"Καί τότε, ἐκεῖ τό πόδι στήνοντας, στῶν αἰῶνων

τά τέλεια σύνορα ὑψωμένος

φανερῶθης,

πάνω ἀπ' τά ἔρειπια,

Ποιητής,

καί δέν κρατοῦσες

κοντύλι δλότελα, μά σπάθα,

κι ἀκουμποῦσες

πά στή λαβὴ της τό μεγάλο μέτωπό Σου".

(Ανδρέας Κάλβος)<sup>250</sup>

Η φράση <<φοβερή ξυλάρα>> συνειρμικά παραπέμπει σε λεπτομέρεια της φιγούρας του Καραγκιόζη από το Θέατρο Σκιών, την οποία χρησιμοποιούσε ο λαϊκός αυτός ἥρωας σε στιγμές οργής και αγανάκτησης κατά των αντιπάλων του. Ο Καραγκιόζης υπήρξε προσφιλές θέαμα του ποιητή και η συμπάθειά του επιβεβαιώνεται από το κείμενο του Εγγονόπουλου "Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό

<sup>249</sup> Κ. Ν. Σάθα, ὁ. π., σελ. 212-213.

<sup>250</sup> Ἄγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε', σελ. 25.

θέατρο σκιών". Το δεύτερο μέρος της ίδιας ενότητας, σε παρενθετη εκφορά για πράξη μελλοντική, φέρνει στο προσκήνιο το πρώτο επίπεδο αυτοαναφοράς, καθώς το υποκείμενο απομακρύνεται από τον ήρωα, επανακτά την αρχετυπική του ταυτότητα και τη μετατρέπει σε υλικό της τέχνης του. Η αγαλμάτωση του ήρωα, η απολίθωσή του μέσω της τέχνης, είναι ο δρόμος για την αθανασία:"(Σάν θάρθη μάρμαρο, τό πιό καλό, από τ' Ἀλάβανδα<sup>251</sup>, / μ' ἀγίασμα τῶν Βλαχερνῶν θά βρέξω τήν / κορφή μου, / Θά βάλω ὀλη τήν τέχνη μου αὐτή τή στάση σου νά πε- / λεκήσω, νά στήσω ἐνοῦ Κούρου / τ' ἀγαλμα σῆς Σικίνου τά βουνά / Μή λησιμονώντας, βέβαια, στό βάθρο νά χαράξω τό πε- / ρίφημο ἐκεῖνο <<Χαῖρε παροδίτα>>)". Το ποιητικό υποκείμενο εμβαπτίζεται, μνειται στα μυστικά της υψηλής τέχνης, για να υμνήσει τον ήρωα. Και εδώ το αγιασμένο νερό χρησιμοποιείται ως τελετουργικό στοιχείο, ως μέσο μιας μνητικής διαδικασίας που έχει όλα τα χαρακτηριστικά του χριστιανικού βαπτίσματος με το οποίο δίνεται το Ἅγιο Πνεῦμα στο μνημένο. Οι στίχοι έχουν το χαρακτήρα της επίκλησης σε μια θεϊκή δύναμη, την Ἐμπνευση, η οποία θα βοηθήσει τον ποιητή να λαξεύσει στα ηφρεστειακά βουνά της Σικίνου έναν Κούρο, ένα νέο Κούρο<sup>252</sup>, που να αρμόζει στο κάλλος του Μπολιβάρ. Για τα <<αγάλματα των βράχων>> θα στραφούμε στην ποίηση του Ανδρέα Κάλβου:

"Βράχοι ἕψηλοί, διαβόητοι,  
βουνά τοῦ τετραχώρου,  
ἀπό σᾶς καταβαίνουνσι  
πολλοί καί δυνατοί  
ἀδάμαστοι ἄνδρες.

Κάθε χέρι, κλαδί·  
κάθε κεφάλι φέρνει  
στέφανον· ἀπό βράχον  
πηδάουν εἰς βράχον ψάλλοντες  
πολέμιον ἄσμα".

<sup>251</sup> Τα Αλάβανδα ήταν πόλη στην περιοχή της Καρίας, της μεσογειακής Μικράς Ασίας. Στην αρχαιότητα ήταν από τις πόλεις που ειημερούσαν οικονομικά. Ένας από τους λόγους ήταν και η πλούσια παραγωγή των λατομείων της, από τα οποία έβγαυνε ένα άριστης ποιότητας μαύρο μάρμαρο, ο <<αλαβανδιακός λίθος>>.

<sup>252</sup> "... Ἀλλά καί ἡ τέχνη παροαιμάζει, ὀπως συμβαίνει μέ τά ἔργα τοῦ Φειδία ἢ τοῦ Σκόπα, σέ σχέση μέ τήν ἀλήθεια, τή δύναμη καί τή ζωντάνια πού κρύβουν ἕνας Κούρος, μιά Κόρη ἢ ἕνα Κυκλαδικό εἰδώλιο". Βλέπε: περιοδ. Χάρτης 25-26, Λένα Τσίτουκα, "Ο Εγγονόπουλος μιλάει για τή ζωγραφική".



Η δοξαστική και εγχάρακτη προσφώνηση στο βάθρο του αγάλματος <<Χαῖρε παροδίτα>>, μπορεί να έχει προέλευση λογοτεχνική, αλλά στα κειμενικά συμφραζόμενα του Μπολιβάρ αποκτά διάσταση πολιτική ή και ειρωνική. Στα παραφραστικά πλαίσια της ερμηνείας ολόκληρου του κειμένου τα ουσιαστικοποιημένα επίθετα <<παροδίτης>>, όπως και <<συνοδίτης>>, κινούνται σε όλες τις διαστάσεις της ποιητικής αμφισημίας. <<Παροδίτης>> στο επίπεδο της λογοτεχνικής επικοινωνίας θα μπορούσε να είναι ο ομότεχνος, ο ομοϊδεάτης. Με αυτή τη σημασία χρησιμοποιείται η λέξη στα αρχαία επιγράμματα:

"Μέμνησθ' Εὐβούλοιο σαόφρονος, ὦ παριόντες.

πίνωμεν κοινός πᾶσι λιμὴν Ἄϊδος".

(Λεωνίδας ο Ταραντίνος, Επίγρ. 452)<sup>254</sup>

Σε επίπεδο πολιτικό θα μπορούσε να είναι ο <<σύντροφος>>, ο <<συνοδοιπóρος>>.

Στην ιστορία της αυτοαναφοράς θα αναζητήσουμε το σημασιολογικό ισοδύναμο του περιεχομένου της επόμενης ενότητας. Η κλιμάκωση της δράσης οδηγεί την αφήγηση στην οριακή στιγμή της προδοσίας και της πτώσης του ήρωα. Το αντίστοιχο μοτίβο λειτουργεί ως δομικό χαρακτηριστικό μιας δεδομένης λογοτεχνικής πραγματικότητας, η οποία κατά τεκμήριο αποτελεί αντανάκλαση της ιστορικής και κοινωνικής εμπειρίας: "Κι' ἔδῳ πρέπει ἰδιαιτέρως νά ἔξαρθῆ ὅτι ὁ Μπολιβάρ / δέν ἐφοβήθηκε, δέ <<σνιαχτήκε>> πού λέν, ποτέ, / Οὔτε στῶν μαχῶν τὴν ὥρα τὴν πύο φονικιά, οὔτε στῆς προδοσίας, τῆς ἀναπόφευκτης, τίς πικρές / μαυρίλες". Το θρησκευτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο είναι ενταγμένο το θεματικό μοτίβο της προδοσίας προσανατολίζει διακευμενικά στον ευαγγελικό λόγο:

18. "... καὶ ἀνακειμένων αὐτῶν καὶ ἐσθιόντων εἶπεν ὁ Ἰησοῦς· ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι εἷς ἐξ ὑμῶν παραδώσει με, ὁ ἐσθίων μετ' ἐμοῦ".

Στο ἴδιο θρησκευτικό πλαίσιο εντάσσεται και η απειλήγνωση του δράματος ἀπὸ τον ἥρωα Μπολιβάρ, ο οποίος ὁμως στους στίχους αὐτοῦς, γίνεται συμμέτοχος του Θείου Πάθους και με την τραγική διάσταση της γνώσης του ἀναπόφευκτου τέλους παίρνει θεϊκή μορφή: "Λένε πῶς γνώριζε ἀπὸ πρὶν, με μίαν ἀκριβεία ἀφάντα- / στη, τὴ μέρα, τὴν ὥρα, τό δευτερόλεπτο ἀκόμη : / τὴ στιγμή, / Τῆς Μάχης

<sup>253</sup> Ανδρέα Κάλβου, ΩΔΑΙ, κριτ. ἔκδοση Filippo Maria Poontani, Τσαρος, Αθήνα 1988, σελ. 127.

<sup>254</sup> Παλατινὴ Ανθολογία, ἐπιλογή Ανδρέα Λεντάκη, Δωρικὸς, Αθήνα 1987, σελ. 73.

τῆς μεγάλης πού εἶτανε γ' α υ τ ό ν α / μ ό ν ο". Εκεί συναντά ο στίχος την παράδοση των Ευαγγελίων:

21. "ὁ μὲν υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ὑπάγει καθὼς γέγραπται περὶ αὐτοῦ"

(Το κατά Μάρκον Ευαγγέλιο)<sup>255</sup>

και:

27. "Νῦν ἡ ψυχὴ μου τετάρακται, καὶ τί εἶπω; πάτερ, σῶσον με ἐκ τῆς ὥρας ταύτης. ἀλλὰ διὰ τοῦτο ἦλθον εἰς τὴν ὥραν ταύτην".

(Το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο)<sup>256</sup>

Μέσα από την ισοτοπία της θρησκευτικότητας, όπως συνέβη παραπάνω με την ισοτοπία της ιστορίας, προβάλλει εκ νέου η εκδοχή της αυτοαναφοράς: "Κι' ὅπου θέ νάτανε αὐτός ὁ ἴδιος στρατός κι' ἐχθρός, / ἠττημένος καὶ νικητὴς μαζί, ἥρωας καὶ τροπαιοῦ- / χος κι' ἐξιλαστήριο θῦμα". Το ατομικό βίωμα διαπλέκεται και αφομοιώνεται από τη σύμπτωση της ιστορίας με τη θρησκεία στον ποιητικό λόγο του Νίκου Εγγονόπουλου. Αυτό γίνεται σαφές και στους επόμενους στίχους της ίδιας ενότητας με το παρένθετο μέρος: "(Καὶ ὡς τοῦ Κύριλλου Λουκάρεως τό πνεῦμα τό ὑπέροχο / μέσα του στέκοταν / Πῶς τίς ξεγέλαγε, γαλήνιος, τῶν Ἰησοῦιτῶνε καὶ τοῦ / ἔλεεινοῦ Φιλιππουπολίτη τίς ἀπαίσιες / πλεχτάνες!)". Οι πραγματολογικές αναφορές των στίχων επιβάλλουν την ενιαία προσέγγιση των τριών ισοτοπικών κατηγοριών. Η θρησκευτικότητα και η ιστορία προτάσσονται αλλά στο βάθος υποφώσκει η αυτοαναφορά. Σε αυτό το πλαίσιο το πρόσωπο του πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Κύριλλου Λούκαρη (1572-1638)<sup>257</sup> γίνεται ένα

<sup>255</sup> Καινή Διαθήκη, Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο, κεφ. ιδ', 19 - 21.

<sup>256</sup> Καινή Διαθήκη, Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, κεφ. ιβ', 27.

<sup>257</sup> Ο Κύριλλος Λούκαρης σε όλη την πατριαρχική του πορεία είχε την άποψη ότι ο παπικός θρόνος και οι Ιησοῦιτες ἤθελαν <<τόν ἀφανισμόν τοῦ πατριαρχείου καὶ ὅλης τῆς Ἐκκλησίας τῶν Γραικῶν>>. Ο παπικός θρόνος επιδίωκε συστηματικά την εξουδετέρωση ἢ την εκθρόνιση του πατριάρχη και χρησιμοποιούσε τους Ιησοῦιτες για να τον διαβάλλουν και να τον συκοφαντήσουν. Οι δολοπλοκίες των Ιησοῦιτῶν ἔφεραν αποτελέσματα. Με μια ψευδή συκοφαντία ὅτι προετοιμάζε τάχα εξέγερση των Ελλήνων ἐναντίον των Τούρκων συνελήφθη και κλείστηκε στη φυλακή του Βοσπόρου. Εκεί στραγγαλίστηκε από τους γενίτσαρους και το λείψανό του ρίχτηκε στο Βόσπορο. Ὅσον αφορά τον <<ἐλεεινό Φιλιππουπολίτη>> που αναφέρει ο Εγγονόπουλος θα μπορούσε να συχτησθεῖ με το μπροπολίτη Φιλιππουπόλεως και για σύντομο διάστημα πατριάρχη, Κύριλλο τον Γ', τον Σπανό, ο οποίος με την εριστική και ραδιούργα φύση του δημιουργούσε διαρκῶς προβλήματα στο πατριαρχείο. Στη σημασιολογική χωρητικότητα του ονόματος - χαρακτηρισμού (Φιλιππουπολίτης) που αναφέρει ο Εγγονόπουλος πιθανόν να λανθάνει και κάποιο ἐνδεχόμενο προσωπικού βιώματος.

ακόμη προσωπείο του ποιητικού υποκειμένου πάνω στο οποίο αποτυπώνεται η ιστορία αλλά και η ατομική εμπειρία.

Στο τελευταίο στάδιο του μαρτυρικού πάθους, το αναληπτικό, στηρίζεται και η τελευταία ενότητα (δέκατη έβδομη) του αφηγηματικού μέρους του ποιήματος. Πίσω από τη διπλή παρομοίωση του Μπολιβάρ ('Απολλώνιος, ήλιος) υποκρύπτεται μια ολόκληρη παράδοση λογοτεχνικών κειμένων που αναπαράγουν το θεματικό μοτίβο της ανάληψης του ήρωα στους ουρανούς: "Κι' ἄν χάθηκε, ἄν ποτές χάνετ' ἕνας Μπολιβάρ! πού / σάν τόν 'Απολλώνιο στά οὐράνια ἀνελήφθη, / Λαμπρός σάν ήλιος ἔδουσε, μέσα σέ δόξα ἀφάνταστη / πίσω ἀπό βουνά εὐγενικά τῆς 'Αττικῆς καί τοῦ / Μορέως". Το ρήμα <<ἀνελήφθη>> αποτελεί δείκτη διακειμενικής σύνδεσης των στίχων πρώτα με την αποστολική εκδοχή του Θείου Πάθους:

"9. ταῦτα εἰπὼν βλεπόντων αὐτῶν ἐπήρθη, καὶ νεφέλη ὑπέλαβεν αὐτόν ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν. 10. καὶ ὡς ἀτενίζοντες ἦσαν εἰς τὸν οὐρανὸν πορευομένου αὐτοῦ, καὶ ἰδοὺ ἄνδρες δύο παρεστήκεισαν αὐτοῖς ἐν ἑσθῆτι λευκῇ, 11. οἱ καὶ εἶπον ἄνδρες Γαλιλαῖοι, τί ἐστήκατε ἐμβλέποντες εἰς τὸν οὐρανόν; οὕτως ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναληφθεὶς ἀφ' ὑμῶν εἰς τὸν οὐρανόν, οὕτως ἐλεύσασθε, ὄν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτόν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν".

(Αἱ Πράξεις, κεφ. α', 9-11)

Η δεύτερη σύνδεση σχετίζεται και αυτή με τη βιβλική απόδοση της ανάληψης του προφήτη Ηλίου στον ουρανό:

"... καὶ ἰδοὺ ἄρμα πυρός καὶ ἵπποι πυρός καὶ διέστειλαν ἀνά μέσον ἀμφοτέρων, καὶ ἀνελήμφθη Ἡλιοῦ ἐν συσσεισμῶ ὡς εἰς τὸν οὐρανόν".

(Βασιλειών, Δ, 2, 11)<sup>258</sup>

Η λατρεία του προφήτη Ηλία στις κορυφές των βουνών θεωρείται κατάλοιπο της αρχαίας ελληνικής θρησκείας. Ο προφήτης Ηλίας ταυτίστηκε με τον Ἡλιο (τηχητική ομοιότητα), ο οποίος ταυτιζόταν εν μέρει με το Δία, που ως θεός των μετεωρολογικών φαινομένων λατρευόταν στις κορυφές των βουνών.

Οι στίχοι χρωματίζονται νοηματικά από την προσωπικότητα του Απολλώνιου του Τυανέα, του νεοπυθαγόρειου φιλοσόφου (1ος μ. χ. αιών.) και τη μυθιστορηματική απόδοση της ζωής του από το Φιλόστρατο (3ος αιών. μ. χ.) στο έργο του "Τά ἐξ τόν Τυανέα 'Απολλώνιον" (8, 30). Ο Φιλόστρατος προσπαθεί να υπερασπιστεί τον Απολλώνιο ενάντια στην κατηγορία της μαγείας και τον

<sup>258</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, τόμ. Β', επιμ. Ι. Κολιτσάρα, εκδ. Αδελφότης θεολόγων <<Η ΖΩΗ>>, Αθήναι.

παρουσιάζει σαν ένα διάσημο σοφιστή, ασκητή και θαυματοποιό, έναν πραγματικό <<θείον άνδρα>>:

"Οί δ' ἐν Λίνδῳ τελευτῆσαι αὐτόν, παρελθόντα ἐς τό ἱερόν τῆς Ἀθηνᾶς καί ἔσω ἀφανισθέντα· οἱ δ' ἐν Κρήτῃ φασι θαυμασιώτερον ἢ οἱ ἐν Λίνδῳ· (...) οἱ μὲν δὴ τοῦ ἱεροῦ προϊστάμενοι ξυλλαβόντες αὐτόν ὡς γόητα καί ληστήν δῆσαι, μείλιγμα τοῖς κυσί προβενλῆσθαι τι ὑπ' αὐτοῦ φάσκοντες· ὁ δ' ἀμφί μέσας νύκτας ἑαυτόν λῦσαι, καλέσας δέ τούς δῆσαντας, ὡς μή λάθοι, δραμεῖν ἐπὶ τοῦ ἱεροῦ θύρας, αἱ δ' ἀνεπετάσθησαν, παρελθόντος δέ ἔσω τὰς μὲν θύρας ξυνελεθῆναι, ὥσπερ ἐκέκλειντο, βοήν δέ ἀδουσῶν παρθένων ἐκπεσεῖν. τό δέ ἄσμα· "στεῖχε γᾶς, στεῖχε ἐς οὐρανόν, στεῖχε." οἶον· ἴθι ἐκ τῆς γῆς ἄνω".<sup>259</sup>

Το κίνημα του νεοπυθαγορισμού στη φιλοσοφία είχε και μυστικιστικό χαρακτήρα. Επρόκειτο περισσότερο για θρησκευτικό κίνημα και λιγότερο για φιλοσοφικό. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι ο Εγγονόπουλος είναι επηρεασμένος από τους Πυθαγόρειους και γενικότερα από το μυστικισμό, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τη συχνή χρήση αριθμών στο έργο του αλλά και μυστικιστικών συμβόλων (παρακάτω η <<ἐπωδός>> ψάλλεται από χορό <<ἐλευθεροτεκτόνων>>).

Το θέμα του Απολλωνίου μυστικισμού πραγματεύεται και ο Απόστολος Μελαχρινός στο ομώνυμο έργο του <<Απολλώνιος>> (1938-1948. Οριστική έντυπη έκδοση το 1948). Ίχνη πάντως της ποίησης του Μελαχρινού αποτυπώνονται στο ποιητικό σώμα του Μπολιβάρ. Το μοτίβο του λαμπερού ήλιου το συναντάμε και στο ποίημα "Το τραγούδι του Αντριωμένου"<sup>260</sup> από την συλλογή "Φίλτρα επωδών" (1935):

"- Φύγε, πού είσαι λαμπρότερος  
κι από ήλιον όταν βγαίνει".

Αλλά και το μοτίβο των βουνών που συμμετέχουν σε ένα υπερφυσικό γεγονός απαντάται στο ίδιο ποίημα:

"Ακοῦστε το, ὄρη καί βουνά:  
Ὁ Ἀντριωμένος ἐγεννήθη.  
Ἀκοῦστε το καί μὴν τρομάξετε.  
Ἀκοῦστε το, σάν παραμῦθι.

<sup>259</sup> Philostratus, *The life of Apollonius of Tyana*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, reprinted 1969, p. 400.

<sup>260</sup> Απόστολος Μελαχρινός, *Τα Ποιήματα*, Εστία, 1994, σελ. 172.

[...]

Ἐκραξε : Ἄλαργα τὰ βουνά  
σκιαγμένα ἤχησαν. Κι ὅταν  
βάδισε, τὰ ὄρη ἐτράνταζαν  
κ' ἡ μαύρη γῆς ἐσειώταν".<sup>261</sup>

Ο Εγγονόπουλος αντιστρέφει<sup>262</sup> το μοτίβο και στις δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη παρουσιάζει τον ἥλιο λαμπρό στή δύση του (ο Μελαχρινός παρουσιάζει τον ἥλιο λαμπρό, ὅταν βγαίνει), ενώ στη δεύτερη τα βουνά και η φύση αποθεώνουν στην αιωνιότητα τον ἥρωα (στον Μελαχρινό ακούν-πληροφοροῦνται για τη γέννηση του Αντρειωμένου). Την εικόνα του λαμπροῦ ἡλιου που δύνει συναντάμε και στην ποίηση του Ανδρέα Κάλβου:

"Ἄλλ' ἤδη εἰς τὰ ἐρεβώδη  
λουτρά βαθέα τῆς δύσεως  
τοῦ λαμπροῦ βασιλέως  
τῶν ἀέρων ἐβούτησεν  
ἡ ἐσχάτη ἀκτίνα".

(Ἡ βρετανική Μούσα)<sup>263</sup>

Ο Γ. Κεχαγιόγλου<sup>264</sup> εντοπίζει διακειμενική αναλογία ανάμεσα στον Απολλόνιο του Μπολιβάο και στο "Εἶγε ετελεύτα"<sup>265</sup> του Κωνσταντίνου Καβάφη:

"<<Ποῦ ἀπεσύρθηκε, ποῦ ἐχάθηκε ὁ Σοφός;  
Ἐπειτ' ἀπό τὰ θαύματά του τὰ πολλά,  
τήν φήμη τῆς διδασκαλίας του  
πού διεδόθηκεν εἰς τὰ ἔθνη  
ἐκρύφθηκ' αἴφνης καί δέν ἔμαθε κανεῖς  
μέ θετικότητα τί ἔγινε  
(οὐδέ κανεῖς ποτέ εἶδε τάφον του)<sup>266</sup>.

---

<sup>261</sup> Απόστολος Μελαχρινός, *ὁ. π.*, σελ. 169.

<sup>262</sup> Laurent Jenny, *ὁ. π.*, σελ. 97.

<sup>263</sup> Ανδρέας Κάλβος, *ΩΔΑΙ*, *ὁ. π.*, σελ. 96.

<sup>264</sup> Γ. Κεχαγιόγλου, *ὁ. π.*, σελ. 70-71.

<sup>265</sup> Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Ἄπαντα*, II, *Ἰκαρος*, σελ. 14.

<sup>266</sup> Ο ἴδιος μύθος υπάρχει και για το θάνατο του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. Σύμφωνα με τον ιστορικό της Αλώσεως Σφραντζή, ο σουλτάνος ἔδωσε διαταγή να ταφεί ο αυτοκράτορας με ὅλες τις τιμές αλλά σε τάφο μυστικό. Το γεγονός αυτό καλλιέργησε και το μῦθο του <<μαρμαρωμένου

Ἔβγαλαν μερικοὶ πῶς πέθανε στὴν Ἔφεσο.  
Δέν τῶγραψεν ὁ Δάμις ὁμως· τίποτε  
γιὰ θάνατο τοῦ Ἀπολλώνιου δέν ἔγραψεν ὁ Δάμις.  
Ἄλλοι εἶπανε πῶς ἔγινε ἄφαντος στὴν Λίνδο.  
Ἦ μήπως εἶν' ἐκεῖν' ἡ ἱστορία  
ἀληθινή, πού ἀνελήφθηκε στὴν Κρήτη,  
στό ἀρχαῖο τῆς Δικτύνης ἱερὸν.-  
[...]"

Πιστεύουμε ὅτι ὁ Ἀπολλώνιος ἐθέλησε τὸν Εγγονόπουλο λόγῳ τοῦ μύθου πού τὸν περιέβαλε καὶ λόγῳ τοῦ μυστικιστικοῦ χαρακτήρα τῆς σκέψης του<sup>267</sup>. Γνώρισε τὸν πυθαγόρειο φιλόσοφο μέσα στο ἔργο τοῦ Φιλόστρατου καὶ ἴσως ἀπὸ κάποια διασωσμένα ἔργα τοῦ ἴδιου καὶ λιγότερο μέσα ἀπὸ τὸ ποίημα τοῦ Καβάφη. Τα δυο ποιήματα ἐντάσσονται σὲ διαφορετικὰ νοηματικὰ συμφραζόμενα, ἀν καὶ ἐλκονται ἀπὸ τὸν κοινὸ ποιητικὸ μῦθο. Ἦ μάλλον ὁ μῦθος συστοιχεῖ καταγωγικά σὲ ἓνα κοινὸ ἱστορικὸ πεδίο ἀλλὰ μεταβάλλει τὸ νοηματικὸ τοῦ φορτίο τοποθετούμενος σὲ διαφορετικὰ συμφραζόμενα.

Ἡ ἥρωοποιία καὶ ἡ ἀναληπτικὴ ἢ μεταμορφωτικὴ τῆς διάστασις ἀποδίδονται ὑπερρεαλιστικά καὶ στο ποίημα τοῦ Νικόλαου Κάλας "Ενθεέστερος<sup>268</sup>" ἀπὸ τὴ συλλογὴ "Τετράδιο Γ'" (1934-1936). Στὸ ποίημα, παρὰ τὴ σύντομη ἐκτασή του, εἶναι εὐδιάκριτη ἡ συνύπαρξις ἀρχαίων μύθων, παραδόσεων καὶ στοιχείων τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ :

"Ὁ Ὀλυμπος καὶ ὁ Κίσαβος τὸν ἴδιο θάνατο θρηνοῦν  
οἱ πλαγιές τῶν ἐρημώθησαν· ὁ θρύλος ὑπερισχέει  
ΑΥΤΟΣ ἠνώθη μὲ τοὺς θεοὺς μὲ τὸν σύγχρονο ρυθμὸ τῶν·  
πανσθενῆς ὑψιμέδων ἀγνοεῖ τίς κακώσεις  
ἢ μορφὴ τοῦ βεβηλώνεται ἀπὸ συγχρόνους  
βεβηλώνεται καὶ καταρρακώνεται  
ἀλλὰ αὐτὸς μετουσιώθη ἔγινε κύκνος Γανυμήδης καὶ κρίνος".

Ἡ ἀφηγηματικὴ ροὴ τοῦ κειμένου τοῦ Εγγονόπουλου ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Μετὰ τὸ ἀφηγηματικὸ-μονολογικὸ στοιχεῖο τοῦ πρώτου μέρους τῆς σύνθεσις ἀκολουθεῖ τὸ ποιητικὸ-χορικὸ πού παραπέμπει εὐθέως στα

---

βασιλιά>>πὺ που θα ξαναζωντανέψει γιὰ νὰ ἀπελευθερώσει τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ νὰ ξαναστήσει τὴν Αυτοκρατορία.

<sup>267</sup> Maria Dzielska, *Ἀπολλώνιος ὁ Τυανεύς. Στὸν Μῦθο καὶ στὴν Ἱστορία*, μτφρ. Γιώργος Κουσουνέλος, Ἐκδόσεις Ἐνάλιος, Ἀθήνα 2000.

<sup>268</sup> Νικόλαος Κάλας, *Ὀδὸς Νικίττα Ράντου*, Ἰκαρος, Ἀθήνα 1997, σελ. 59.

μορφολογικά χαρακτηριστικά των αρχαίων ποιητικών κειμένων. Πρωταγωνιστής της δράσης στο δεύτερο μέρος είναι ο Χορός και το κείμενο αναπτύσσεται, εκτός από το καταληπτικό "Συμπέρασμα", σε "Στροφή, αντιστροφή και έπωδό". Διακειμενικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρώτη ενότητα της ανάπτυξης του <<χορικού>>, η "στροφή", η οποία συντίθεται από τις σημασιολογικές σταθερές της ιστοπίας της ιστορίας. Η συζήτηση ξεκίνησε το 1973 με το Δ. Ιατρόπουλο<sup>269</sup> που είχε χαρακτηρίσει "απλούς τραγικούς στίχους" τους στίχους της <<στροφής>> και είχε προσθέσει σε παρένθεση "(ένώ απόμακρα η φόρμα θα μας θυμίσει το πασίγνωστο επίγραμμα, "Τῶν Ψαρῶν", του Σολωμοῦ)". Συνέχεια στην επισήμανση του Ιατρόπουλου έδωσε ο Γ. Κεχαγιόγλου<sup>270</sup> αναγνωρίζοντας όχι μόνο τη συγγένεια της φόρμας των δύο κειμένων αλλά και γενικότερες διακειμενικές συνδέσεις μεταξύ της <<στροφής>> του Μπολιβάρ και επικίων ποιητικών συνθέσεων του Σολωμού (<<"Ύμνος εἰς τὴν ἔλευθερίαν">> και <<Εἰς τὸ θάνατο τοῦ λόρδ Μπάϊρον>>). Πρώτα πιστεύουμε ότι η <<στροφή>> είναι ειλικρινής ως προς αυτό που επικαλείται σχετικά με την ταυτότητά της, οπότε η παρατήρηση του Ιατρόπουλου για τους <<απλούς τραγικούς στίχους>> έχει βάσιμη υπόσταση. Η άποψη αυτή τεκμηριώνεται από το γεγονός ότι στο εσωτερικό της λανθάνουν διακειμενικές αναφορές στην αρχαία τραγωδία. Θά παραθέσουμε το κείμενο της <<στροφής>>: "Ἄν ἡ νύχτα, ἀργὴ νὰ περάσῃ, / Παρηγόρια μᾶς στέλνῃ τίς παλιές τίς σελῆνες, / Ἄν στοῦ κάμπου τὰ πλάτη φαντασμάτων σκοτάδια / Λυσικόμους παρθένες μ' ἄλυσίδες φορτώνουν, / Ἡρῆ ἡ ὥρα τῆς νίκης, ἦρθε ὥρα θριάμβου. / Εἰς τὰ σέλεθρα τ' ἄδεια στρατηγῶν πολεμάρχων / Τρικαντὰ θά φορέσουν πού ποτίστηκαν μ' αἶμα, / Καί τό κόκκινο χρῶμα ποῦχαν πρὶν τῆ θυσία / Θά σκεπάσῃ μ' ἀχτίδες τῆς σημαίας τό θάμπος". Πιστεύουμε ότι η ενότητα θεματικά και υφολογικά αφομοιώνει μια ευρύτητα κειμένων που αρχίζουν από την αρχαία τραγωδία και φτάνουν στο Σολωμό. Από την αρχαία τραγωδία διακειμενικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τραγωδίες του Ευριπίδη "Εκάβη" και "Τρωάδες". Από την πρώτη θα ξεχωρίσουμε το Γ' Στάσιμο, όπου ο Χορός θυμάται τη φριχτή νύχτα που έπεσε η Τροία στα χέρια των Ελλήνων. Τότε που οι Αχαιοί, αφού σκότωσαν τους άντρες υπερασπιστές και έκαψαν την πόλη, έβαλαν μέσα στα πλοία τους και πήραν σκλάβες στην Ελλάδα τις γυναίκες των Τρώων. Θα παραθέσουμε σχετικό απόσπασμα:

"[...]Μεσονύκτιος ὠλλύμαν,  
ἦμος ἐκ δείπνων ὕπνος ἦδύς ἐπ' ὄσσοις

<sup>269</sup> Δ. Ιατρόπουλου, "Μπολιβάρ, ο Ελευθερωτής". Μια δοκιμή αφιέρωμα στα 30 χρόνια του Νίκου Εγγονόπουλου, 1943-1973., Καστανιώτης, Αθήνα 1973.

<sup>270</sup> Γ. Κεχαγιόγλου, ό. π., σελ. 78.

σκίδναται, μολπᾶν δ' ἄπο καί χοροποιόν  
θυσίαν καταπαύσας  
πόσις ἐν θαλάμοις ἔκει-  
το , ξυστόν δ' ἐπὶ πασσάλω,  
ναύταν οὐκέθ' ὄρων ὀμι-  
λον Τροίαν  
Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα.

Ἐγὼ δέ πλόκαμον ἀναδέτοις  
μίτραισιν ἐρρυθμοζόμεν  
χρυσέων ἐνόπτρων λεύσ-  
σουσ' ἀτερμόνας εἰς αὐγάς,  
ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν.

[...]

ἄγομαι δέ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν  
τόν ἐμόν ἄλιον ἐπὶ πέλαγος  
πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ', ἐπεὶ  
νόστιμον  
ναῦς ἐκίνησεν πόδα καί μ' ἀπό γᾶς  
ῶρισεν Ἰλιάδος·  
τάλαιν', ἀπεῖπον ἄλγει·"  
(Εκάβη, στίχ. 915-942)<sup>271</sup>

Αλλά και από τη δεύτερη τραγωδία του Ευριπίδη, τις "Τρωάδες", μπορούμε να αναφέρουμε το Γ' Στάσιμο, όπου οι γυναίκες της Τροίας φέρνουν στο νου τις θλιβερές σκηνές της θανάτωσης των αντρών-υπερασπιστών της πόλης, του χωρισμού από τα παιδιά τους και την αρπαγή τους από τους Έλληνες:

"[...] ὦ φίλος, ὦ πόσι μοι,  
σύ μὲν φθίμενος ἀλαινεῖς  
ἄθαπτος ἄνυδρος, ἐμέ δέ πόντιον σκάφος  
αἴσσον πτεροῖσι πορεύσει  
ἰππόβοτον Ἄργος, ἵνα τείχεα  
λαίνα Κυκλώπι' οὐράνια νέμονται.  
Τέκνων δέ πλῆθος ἐν πύλαις  
δάκρυσι κατάορα στένει·"  
(Τρωάδες, στίχ. 1084-1090)<sup>272</sup>

<sup>271</sup> Ευριπίδης, *Εκάβη*, Κάκτος, Αθήνα 1994.

<sup>272</sup> Ευριπίδης, *Τρωάδες*, Κάκτος, Αθήνα 1994.



Στο ποίημα του Εγγονόπουλου παρατηρούνται αντιστοιχίες λεκτικών μονάδων με εικόνες και νοηματικά σύνολα από τα ποιητικά κείμενα του Ευριπίδη. Είναι απαραίτητο όμως να διευκρινίσουμε ότι σημασιολογικά ανταποκρίνονται σε ένα διαφορετικό πλαίσιο συμφραστικών αναγκών. Παραθέτουμε τις αντιστοιχίες :

φαντασμάτων σκοτάδια= Ἀχιλλέως εἶδωλον  
Λυσικόμους παρθένες= Τρωάδες, Πολυξένη  
στρατηγῶν πολεμάρχων= Αἰχαιοὶ στρατηγοί  
θυσία= Πολυξένη

Ὡς προς τις σολωμικές ρίζες της <<στροφής>> θα επανέλθουμε στον Γ. Κεχαγιόγλου και τις επισημάνσεις του. Ὡστόσο, πιστεύουμε ότι μεμονωμένες λεκτικές μονάδες, εικόνες ή μοτίβα που προέρχονται από διαφορετικά συμφραστικά δεδομένα δεν αποτελούν επαρκή τεκμήρια για τη στήριξη μιας ισχυρῆς διακειμενικής σχέσης· αυτό δε μειώνει την εγκυρότητα της πρότασης για μια λανθάνουσα διακειμενική συνομιλία, αποσπασματική με κατακερματισμένες εικόνες ή λέξεις που έχουν εισχωρήσει στο ποιητικό ασυνείδητο και τροφοδοτούν την έμπνευση αποτελώντας υλικό για τη σύνθεση ποιητικών εικόνων. Τέτοιες εικόνες πιστεύουμε ότι προβάλλουν από τους στίχους:

"75. Τῆς Κορίνθου ἰδοὺ καὶ οἱ κάμποι·

[...]

78. ὦ τρακόσιοι! σπρωθῆτε

Καὶ ξανάλθετε σ' ἐμᾶς·

Τὰ παιδιά σας θέλ' ἰδῆτε

Πόσο μοιάζουνε μέ σᾶς.

[...]

80. Στέλνει ὁ ἄγγελος τοῦ ὀλέθρου

Πεῖναν καὶ Θανατικό·

Ποῦ μέ σχῆμα ἑνός σκελέθρου

Περπατοῦν ἀντάμα οἱ δύο·

[...]

83. Στή σκιά χεροπιασμένες,

Στή σκιά βλέπω κι' ἐγώ

Κρινοδάκτυλες παρθένες

Ὅπου κάνουνε χορό·"

(“Υμνος εις τήν ἔλευθερίαν)<sup>273</sup>

Το δεύτερο τεκμήριο διακειμενικότητας σχετίζεται με το λέξημα <<πολέμαρχοι>> που συναντάται ευρύτατα στο Σολωμό. Αλλά και τα <<ἄδεια σκέλεθρα>> του Εγγονόπουλου συστοιχούν με τους <<ἴσκιους>> και τα <<φάσματα>> του Σολωμού:

"53. Στόν ἀέρα ἀνακατώνονται

Οἱ σπιθόβολοι καπνοί,

Καί ἀπό πάνου φανερώνονται

Ἴσκιοι θεῖοι πολεμικοί·

[...]

56. Ὅλοι ἐκεῖνοι οἱ Πολεμάρχοι

Περιζώνουνε πυκνοί

[...]"

(Εἰς τό θάνατο τοῦ λόρδ Μπάϊρον)<sup>274</sup>

Συμπερασματικά διαπιστώνουμε ότι στο διακειμενικό ορίζοντα της συγκρότησης του "Μπολιβάρ" συναντώνται οι τρεις βασικές αναλυτικές κατηγορίες που δεσπόζουν σε όλο το έργο του Νίκου Εγγονόπουλου: η μυθολογία, η ιστορία και η αυτοαναφορά. Οι κατηγορίες αυτές διαχέουν το σημασιολογικό τους δυναμικό στο εσωτερικό του ποιήματος και διαμορφώνουν τέσσερις ισοτοπίες με αντίστοιχους κώδικες ανάγνωσης (φύσης, ιστορίας, θρησκευτικότητας και αυτοαναφοράς), οι οποίοι μέσα από αμοιβαίους επικαθορισμούς συγκροτούν το νοηματικό πλέγμα ολόκληρου του κειμένου. Οι ισοτοπίες και οι κώδικες παραπέμπουν σε αντίστοιχα πεδία σημασιών, τα οποία προσεγγίζονται με τις μεθόδους της διακειμενικής ανάλυσης.

## 7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η ιστορική διάσταση του ποιητικού λόγου του Εγγονόπουλου προκύπτει μέσα από την αποδοχή της βασικής θεωρητικής του πρότασης για τη συνέχεια και

<sup>273</sup> Διονυσίου Σολωμού, *Ποιήματα*, τόμ. πρώτος, Ίκαρος, Αθήνα 1993, σελ. 83-84.

<sup>274</sup> Διονυσίου Σολωμού, *ό. π.*, σελ. 110-111.

την ενότητα της ποιητικής παράδοσης. Η ιστορικότητα λειτουργεί ως ως απόρροια της επιθυμίας του υποκειμένου να προσεγγίσει ορισμένες εκφάνσεις του ιστορικού παρελθόντος αλλά και του παρόντος μέσα από την κριτική οπτική μιας πρωτοποριακής αισθητικής αντίληψης. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η πρακτική της αναθεώρησης ή διάφευσης μύθων και ιδεολογημάτων, πάνω στα οποία σφυρηλατήθηκε τους τελευταίους αιώνες η εθνική συνείδηση του νεότερου Ελληνισμού. Η ιστορική αλήθεια για τον Εγγονόπουλο δεν υπήρξε ποτέ δεδομένη. Αντίθετα τίθενται διαρκώς σε επαναδιαπραγμάτευση οι όροι και οι συνθήκες διαμόρφωσής της. Ο Εγγονόπουλος μπορεί να μην ανήκει στους στρατευμένους ποιητές αλλά αυτό δε σημαίνει ότι απείχε από τις εξελίξεις του καιρού και του τόπου του. Δε διστάζει μάλιστα να τοποθετηθεί και σε γεγονότα που σημάδεψαν οριακά την ιστορία της νεότερης Ελλάδας (Δικτατορία του Μεταξά, Κατοχή, Εμφύλιος, Δικτατορία 1967). Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στην προσέγγισή του πολλές φορές δημιουργεί προϋποθέσεις ανατροπής, όχι φυσικά της ιστορίας αλλά της διαμορφωμένης εικόνας της, χρησιμοποιώντας το χιούμορ, την ειρωνεία και τις αμφισημικές δυνατότητες του παρωδιακού λόγου.

Στη διεκπεραίωση του ποιητικού του εγχειρήματος καθοριστικό ρόλο έπαιξε η γνώση και ενασχόλησή του με κείμενα της δημοτικής μας παράδοσης (μεσαιωνικής και νεότερης) αλλά και της σύγχρονης λογοτεχνίας. Η ιστορικότητα δε λειτούργησε επιμεριστικά και μονοσήμαντα στην επιλογή του διακεμενικού του υλικού. Ο Εγγονόπουλος άλλωστε αποδεικνύεται άριστος τεχνίτης του λόγου και διατρέχει με μοναδική ευχέρεια όλες τις περιόδους της λογοτεχνικής παραγωγής του τόπου μας, <<ορύνκτης>> και <<συλλέκτης>> μοναδικών θησαυρών από τη λόγια και τη δημοτική μας παράδοση. Η ικανότητά του βρίσκεται στη σύνθεση του υλικού αλλά και στην πρόταση που διατυπώνει για την προσέγγιση του ποιητικού του αποτελέσματος. Ο Εγγονόπουλος συστιχουργεί με τους ανώνυμους ποιητές των δημοτικών μας τραγουδιών αλλά βρίσκεται και δίπλα στον Κάλβο και το Σολωμό, δίπλα στον Παλαμά και το Σεφέρη είτε αφομοιώνοντας τα ποιητικά τους προτάγματα είτε αναπτύσσοντας μια κριτική σχέση μαζί τους. Μπορεί το σημασιολογικό βάθος των ποιημάτων που εξετάσαμε στην παραπάνω ενότητα να στηρίζεται σε συγκεκριμένες θεματολογικές σταθερές αλλά η διακεμενική τους σύσταση εμπειρείχε στοιχεία συνολικής επεξεργασίας.

## ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

### 1. ΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ-ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ.

Ο ποιητικός λόγος του Εγγονόπουλου αναπτύσσεται πολυεπίπεδα ενσωματώνοντας θεματικά μοτίβα από το σύνολο της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης. Ο Εγγονόπουλος μετασχηματίζει το υλικό του· είναι ποιητής που βιώνει και ανασυνθέτει την αναγνωστική εμπειρία όχι μονοσήμαντα και συμβατικά αλλά πολυεπίπεδα και δημιουργικά. Με αυτή την έννοια είναι δύσκολο να διατυπωθεί <<αξιωματικά>> μια μονοδιάστατη θεωρία για την επεξεργασία και την ένταξη των διακειμενικών στοιχείων στο έργο του και να ελαχιστοποιηθεί η δυνατότητα παρέμβασης του υποκειμένου στην πρωτογενή ποιητική δημιουργία. Η ποιητική του γραφή ορίζεται διαρκώς από συγκεκριμένες ερμηνευτικές σταθερές που καθιστούν ορατό το εύρος των κειμενικών του αναγνώσεων.

Από τα δεδομένα της έρευνας συνάγεται ότι η διακειμενική πρακτική αποτέλεσε βασική μεθοδολογική αρχή της ποιητικής γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου. Οι μύθοι, τα παραθέματα, οι τίτλοι, τα αφιερωματικά ποίτι, οι κοινοί ποιητικοί τόποι, τα διακειμενικά μοσχεύματα, ακόμα και οι "Σημειώσεις" που συνοδεύουν τις συλλογές του ποιητή και αποτελούν μέρος της προσωπικής του βιβλιογραφίας, συνιστούν ένα διακειμενικό σύμπαν που λειτουργεί ως βασικό μεθοδολογικό και ερμηνευτικό κριτήριο της ποιητικής του γραφής. Μέσω της διακειμενικότητας ο Εγγονόπουλος υλοποιεί τη βασική θεωρητική του πρόταση για την ενότητα και τη συνέχεια της ποιητικής δημιουργίας μέσα από διαφορετικές μορφές του ποιητικού λόγου. Από τα δεδομένα της έρευνας συνάγεται επίσης ότι η ποιητική του προσωπικότητα συγκροτήθηκε μέσα από τη δυναμική του υπερρεαλισμού αλλά και την παιδεία που απέκτησε κατά τη διάρκεια της αναγνωστικής του περιπλάνησης σε όλες τις περιόδους της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης.

Έκφραση της διακειμενικής του πρακτικής αποτελεί ο διάλογος που αναπτύσσει ο ποιητής με προγενέστερους αλλά και συγχρόνους ομοτέχνους του ποιητές, όπως είναι ο Κωνσταντίνος Καβάφης και ο Κώστας Καρυωτάκης. Η γραφή για τον Εγγονόπουλο είναι ένας διαρκής διάλογος· ένας διάλογος που δεν είναι δεδομένος και δεν οριστικοποιεί ποτέ τα συμπεράσματά του (π. χ. η περίπτωση Καρυωτάκη). Η βιωματική ταύτιση λειτουργεί ως προϋπόθεση της διαλογικής επικοινωνίας και αφηγησιακή δομή της αυτοαναφοράς. Το προσωπικό βίωμα, φιλτραρισμένο μέσα από τις γνωστές υπερρεαλιστικές πρακτικές,

παρουσιάζεται ως ποιητική γραφή με τη διαμεσολάβηση του <<άλλου>> στην αξιωματική κυρίως και σπανίως στην απαξιωτική του εκδοχή. Το πεδίο της αυτοαναφοράς ορίζεται μέσα από την προσχηματική παρουσία και οικειοποίηση της ταυτότητας του άλλου (προσώπου μυθικού ή ιστορικού). Ο Εγγονόπουλος επιδιώκει να αυτοπροσδιοριστεί μέσα από την εμπίωση της ετερότητας, καθιστώντας τη διαλογική επικοινωνία<sup>275</sup> θεμελιακή συνθήκη της ποιητικής του γραφής.

Σε επίπεδο ερμηνείας παρατηρούμε ότι μυθολογία συνιστά μια βασική αναλυτική κατηγορία που διατρέχει το σύνολο της ποιητικής παραγωγής του Νίκου Εγγονόπουλου. Μέσα από τη διαδικασία των μυθικών ταυτίσεων του υποκειμένου ορίζονται και τα πλαίσια της αυτοαναφορικότητας του κειμένου. Ο μύθος, στη συγχρονική του εκδοχή, κατέχει δεσπόζουσα θέση στην ποίηση και τη ζωγραφική τέχνη του Νίκου Εγγονόπουλου. Για την κατανόσή του είναι απαραίτητη η γνώση του ευρύτερου κοινωνικού και πολιτιστικού πλαισίου μέσα στο οποίο εντάσσεται η διαδικασία μετασχηματισμού του. Στον Εγγονόπουλο η παρουσία του μύθου αποτελεί μέρος της οργανικής ενότητας του ποιήματος. Η μυθολογική αναφορά αποτελεί μια ισχυρή εκδοχή διακειμενικότητας, εφόσον μας παραπέμπει σε ένα πλήθος διακειμένων<sup>276</sup>. Πρέπει όμως να τονίσουμε ότι είτε με τη μορφή μοτίβου είτε με τη μορφή βασικής θεματολογικής σταθεράς συγκροτεί ένα κώδικα ανάγνωσης, από τους θεμελιακούς στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου. Η ποιητική του γραφή είναι διάστικτη από μυθολογικές αναφορές, συνθετικά επεξεργασμένες, με έντονο το στοιχείο της ταύτισης και της αυτοαναφοράς.

Η αυτοαναφορικότητα σε όλες τις εκφράσεις της μπορεί να αποτελέσει κριτήριο αξιολόγησης και ερμηνευτικής προσέγγισης κάθε ποιητικού κειμένου. Στην περίπτωση του Εγγονόπουλου η αυτοαναφορά αναδεικνύεται σε θεμελιώδη ερμηνευτική σταθερά. Είναι μια διαδικασία συνειδητής αποδοχής της ετερότητας, που πραγματοποιείται μέσα από τη διαδοχική περιβολή προσωπειών και την οικειοποίηση των βιωματικών τους χαρακτηριστικών. Η ποιητική του γραφή δεν αποβλέπει στη συγκρότηση ενός αυστηρά οριοθετημένου αυτοαναφορικού θύλακα, καθορισμένου βιωματικά και υπαρξιακά, αλλά αποτελεί μια σαφή καταδήλωση της πρόθεσής του να βιώσει την ατομικότητα μέσα από την εμπίωση της ετερότητας και να αρθεί από τον υποκείμενο ατομικό χώρο στον υπερχείμενο συλλογικό.

---

275. Ανδρέας Μπελεζίνης, "Ένας διάλογος με ομότεχνους και αντίτεχνους" και περιλαμβάνεται στο βιβλίο: "Κριτικό τρίπτυχο", Σμίλη, Αθήνα 1991. Το κείμενο του Μπελεζίνη αποτελεί μιά κριτική παρουσίαση της τελευταίας συλλογής του ποιητή "Στην κοιλάδα με τους ροδάνες".

276. Για τη λειτουργικότητα του λογοτεχνικού μύθου και τη μεθοδολογική προσέγγιση του φαινομένου βλέπε: Ζ. Σιαφλέκη, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα, 1994.

Η αναφορά του ποιητή στην εξωτερική πραγματικότητα γίνεται με τρόπο διαισθητικό, ενορατικό, χωρίς ταυτόχρονα να απομακρύνεται από την οπτική του προσωπικού βιώματος. Ο βιωματικός χώρος δεν περιορίζεται σε αυστηρά κοινωνικά πλαίσια, αλλά προσλαμβάνει και ψυχαναλυτικές προεκτάσεις, ενσωματώνοντας στο εσωτερικό του ατομικές και συλλογικές μνήμες, μυθικούς συμβολισμούς και τραυματικές εμπειρίες του υποκειμένου. Οι τοπωνυμικές αναφορές στο έργο του συμβολίζουν την περιπλάνηση του υποκειμένου σε ένα χώρο πραγματικό αλλά και φανταστικό, μέρος του προσωπικού ποιητικού του οράματος. Η συχνότητα αυτής της πρακτικής πιστοποιείται εύκολα από την πληθώρα τοπωνυμίων που συναντάμε στο έργο του και κυρίως από τον τιτλικό χαρακτηρισμό ορισμένων ποιημάτων αλληγορικής γεωγραφικής μυθοπλασίας (Υδρα, Σινώπη). Ο χώρος παρουσιάζεται ως έννοια σημασιολογικά φορτισμένη από μυθολογικές, ψυχαναλυτικές, ιστορικές και πολιτισμικές αναφορές που διευρύνουν το σημασιολογικό του περιεχόμενο. Ο ποιητής διαγράφει τους ορίζοντες της διακειμενικής του πρακτικής όχι στα στενά πλαίσια μιας ρεαλιστικής αποτύπωσης του χώρου αλλά στα ευρεία όρια μιας εξιδανίκευσης, προσδιορισμένης μέσα από τις αυστηρές συντεταγμένες του μύθου και της ιστορίας. Από αυτή την άποψη η τοπολογία του Εγγονόπουλου εμπεριέχει πολλαπλές σημασιακές αναφορές, που η ύπαρξή τους προσδίδει στην ποίησή του ευρύτερες διαστάσεις.

Η παρωδία συνιστά θεμελιώδη ρητορική τροπή που λειτουργεί και ως ερμηνευτική δομή της ποιητικής γραφής του Νίκου Εγγονόπουλου. Η ειρωνεία, επίσης, με όλες τις υποκατηγορίες της (τραγική, κωμική, σατιρική, παραδοξολογική, μηδενιστική) αποτελεί δομικό στοιχείο και παράλληλη ερμηνευτική σταθερά του ποιητικού κειμένου<sup>277</sup>. Η χρήση των συγκεκριμένων ρητορικών σχημάτων από τον Εγγονόπουλο, άλλοτε σκόπιμη και προκλητική και άλλοτε ανεπαίσθητη και διακριτική, έχει σκοπό να τονίσει την ιδιαίτερη τροπικότητα του υπερρεαλιστικού λόγου και να αναδείξει τις κριτικές στοχεύσεις της ποιητικής λειτουργίας. Μέσα από σημασιολογικούς ανακαθορισμούς, ποιητικές αμφισημίες, συναισθηματικές μεταπτώσεις, επιφωνηματικές εκφράσεις, χρήση συγκεκριμένων στικτικών σημείων αλλά και ξένων γλωσσικών στοιχείων συντίθεται ένας κώδικας ποιητικής επικοινωνίας, στον οποίο κυρίαρχη θέση κατέχει η σημαντικότητα του παρωδιακού

---

<sup>277</sup>Northorp Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton. New York, 1957. Βλέπε την απόδοσή του στα ελληνικά με τίτλο: *Ανατομία της κριτικής*, μετ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, Εισ. Ζ. Ι. Σιαφλέτης, εκδ. Gutenberg, 1996: 224-242. Σύνθεση των δύο έννοιών επιχειρεί και η Linda Hutcheon η οποία θεωρεί την ειρωνεία ως λειτουργικό συστατικό της παρωδίας και υποστηρίζει ότι οι δύο έννοιες μπορούν να μελετηθούν ταυτόχρονα ως σημασιολογικές κατηγορίες και ρητορικά σχήματα. Βλέπε συγκεκριμένα τα βιβλία: 1.Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, London, Methuen, Inc. 1986 και 2. Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, London, Routledge, 1995.

λόγου. Με τον καταλυτικό λόγο της ειρωνείας ο Εγγονόπουλος ακολουθώντας τα βήματα μιας ευρύτερης λογοτεχνικής παράδοσης, όχι μόνο ελληνικής αλλά και ευρωπαϊκής, μάχεται εναντίον της σοβαροφάνειας στο χώρο της κοινωνικής πραγματικότητας και της τέχνης. Η συχνή παρουσία της ειρωνείας και της παρωδίας αλλά και του χιούμορ<sup>278</sup> συνολικά στο έργο του ανταποκρίνεται στις ανάγκες διατύπωσης ενός κριτικού ποιητικού λόγου που επιζητεί, παράλληλα με την αισθητική έκφραση, να επιρρίψει μια διεισδυτική-σχολιαστική ματιά στο πολιτικό και κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής του.

Η έννοια της ιστορίας, τέλος, στο έργο του προσλαμβάνεται μέσα από το φίλτρο μιας μεταγλωσσικής επεξεργασίας και μέσα από το πρίσμα μιας εντελώς προσωπικής θεώρησης. Το ιστορικό παρελθόν αλλά και το ιστορικό παρόν αναδεικνύονται σε ζωτικούς χώρους της ποιητικής του έκφρασης. Η ιστορικότητα διασπά το θεματικό πυρήνα ενός σημαντικού μέρους της ποιητικής του παραγωγής και αποδεσμεύει πρωτογενές υλικό, με το οποίο τροφοδοτεί νοηματικά τα κείμενα. Η ιστορία για τον ποιητή δεν υπακούει αυστηρά σε κάποια νομοτέλεια που οδηγεί στην εξαγωγή οριστικών συμπερασμάτων, αλλά αφήνει να υπεισέλθουν στο εσωτερικό της απρόβλεπτοι παράγοντες που δίνουν μια άλλη διάσταση στην ερμηνεία. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, που ο ποιητής προσπαθεί να απομυθοποιήσει πρόσωπα και γεγονότα ή που τολμά να αμφισβητήσει την κυρίαρχη εκδοχή τους. Πρόθεσή του δεν είναι να διατυπώσει μια ιστορική πρόταση, η οποία θα επιβεβαιώνει ποιητικά κάποιους κυρίαρχους ιστορικούς μύθους: πρόθεσή του είναι μέσα από μια διαδικασία απομυθοποίησης να προσανατολίζει τον αναγνώστη στον επαναπροσδιορισμό του περιεχομένου και την επανεκτίμηση της αξίας των ιστορικών μύθων στη ζωή. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, επιχειρεί να επανερμηνεύσει ανθρώπινες συμπεριφορές και να αποκαταστήσει παραδεδομένες ιστορικές αλήθειες. Η παρεμβασή του στην ιστορία παίρνει τη μορφή κυρίαρχου λόγου, ενός λόγου καταλυτικού, οριακών διαστάσεων, ενώ παράλληλα στίζεται από τα ίχνη της αυτοαναφοράς. Ο δραματικός και ο ιστορικός χρόνος πολλές φορές συμπίπτουν και αποκαλύπτουν έτσι στην παρέμβαση του ποιητή τα κίνητρα της ατομικής εμπειρίας. Το ιστορικό περιβάλλον, με τα πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, λειτουργεί ως ερμηνευτικός δείκτης και ενεργοποιεί τους διακειμενικούς κώδικες επικοινωνίας στο εσωτερικό των κειμένων. Ιστορία, παρωδία, μυθολογία και γεωγραφία συγκροτούν ένα αυτοαναφορικό σύνολο

<sup>278</sup> Για το χιούμορ και την ειρωνεία στον Μπολιβάρ βλέπε τις μελέτες:

α). Στέφανος Διαλησιμιάς: "Εκδοχές του χιούμορ στο Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου", στο συλλογικό "Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας", Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1996.

β). Μιχάλης Τσιανίκας: <<Μπολιβάρ>>: Η οριακή ποίηση. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τεύχ. 2, Αθήνα 1996.

διαρθρωμένο συστηματικά με όρους, που δεν αποκλείουν αλλά διευκολύνουν την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου του.

## 2. ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΩΝ <<ΕΠΙΔΡΑΣΕΩΝ>> ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ - ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ.

Οι παραπάνω διαπιστωτικές κρίσεις αφορούν κυρίως το σημασιολογικό εύρος των διακειμενικών συγκλίσεων από την ελληνική λογοτεχνική παράδοση στο έργο του Εγγονόπουλου. Παράλληλα είναι και επιβοηθητικές στη χωροθεσία και ταξινόμηση των αξιολογικών κρίσεων σχετικά με την αποτελεσματικότητα και την ουσιαστική συμβολή των διακειμενικών <<μοσχευμάτων>> στην εννοημάτωση των ποιητικών του κειμένων. Η παρατήρηση αυτή, για παράδειγμα, ανταποκρίνεται στη διερεύνηση των διαδικασιών μέσα από τις οποίες ο Εγγονόπουλος προσοικειώθηκε τον Όμηρο. Η ομηρική γραμματολογία συγκροτεί ένα ρητορικό και σημασιολογικό πλαίσιο που επικαλύπτει με τη δυναμική του τη νοηματική προφάνεια αρκετών ποιημάτων του. Πρόκειται για ποιήματα που αντανακλούν από μακριά την ομηρική τους εικονοποιία ή ρητορική. Με την προσχηματική χρήση των ομηρικών μοτίβων (νόστου, περιπλάνησης, κατάβασης στον Άδη) ή αντίστοιχων ρητορικών σχημάτων πλάθει τη δική του εκδοχή της αυτοαναφοράς ή καταθέτει τη δική του άποψη για την καταγωγή και τη συνέχεια της ελληνικής ποίησης. Στο πλαίσιο των επικών του αναγνώσεων θα πρέπει να εντάξουμε και τα μοτίβα της ησιόδειας <<ηθικής ανθρωπολογίας>> που αποσπασματικά εντοπίζονται στο έργο του.

Η αρχαιογνωστική του υποδομή περιλαμβάνει όμως αναγνώσεις από το σύνολο σχεδόν της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Εκτός από την επική, στα κείμενά του παρατηρούνται διακειμενικές συστοιχήσεις με την τραγική ή τη λυρική ποίηση. Η επαναδιαπραγμάτευση ενός μυθικού θέματος γίνεται συνήθως μέσω της τραγωδίας. Τα κείμενα του Σοφοκλή (Οιδίποδας) ή του Ευριπίδη (Τρωάδες, Εκάβη) λειτούργησαν ως <<υπο - κείμενα>> ορισμένων ποιημάτων του Εγγονόπουλου. Η μυθική θεματολογία τοποθετεί τη σημασιοδότηση των ποιημάτων στα πλαίσια της ιστορικότητας ή της αυτοαναφοράς. Διακειμενικό ενδιαφέρον προκαλούν και οι αναφορές σε πρόσωπα της αρχαίας τραγωδίας. Το όνομα του Οιδίποδα, για παράδειγμα, με τις ψυχαναλυτικές προεκτάσεις του, μετατρέπεται σε πρόσχημα αυτοαναφοράς αλλά και βιοθεωρητικής επαναπροσέγγισης της σχέσης του υποκειμένου με την κοινωνική πραγματικότητα. Τα <<πάθη>> των τραγικών ηρώων δημιουργούν πεδίο σύγκλισης ποιητικής με την οδυνηρή βίωση της πραγματικότητας από την πλευρά του υποκειμένου.



Στο ίδιο πλαίσιο τοποθετούνται οι διακειμενικές αναφορές από τη λυρική ποίηση. Ο αρχιλόχιος <<ποιητής-οπλίτης>> φαίνεται να αποτελεί ένα από τα πρότυπα της ποιητικής μυθολογίας του Εγγονόπουλου. Οι πινδαρικές <<Ωδές>> προσφέρουν υλικό γραφής και θεματοποιούν αντίστοιχες βιωματικές ταυτίσεις (τραγικότητα του υποκειμένου, φυγή). Ένα μέρος των ερωτικών συμβολισμών ο Εγγονόπουλος το αντλεί από τα αποθέματα των Επιγραμμάτων της "Παλατινής Ανθολογίας".

Ο αναγνωστικός περίπλους στην αρχαία γραμματεία περιλαμβάνει και άμεσες ή έμμεσες αναφορές στην Προσωκρατική φιλοσοφία. Στο υπόστρωμα ορισμένων ποιημάτων του Εγγολόπουλου βρίσκουμε και ίχνη απιπήσεων από τη φιλοσοφία του Εμπεδοκλή, του Παρμενίδη, του Θαλή και του Ηράκλειτου. Ο ποιητής έλκεται από τον υλοζωισμό των Ιώνων φιλοσόφων αλλά τον γοητεύει και ο μυστικισμός των Πυθαγορείων και των Ορφικών. Στη μελέτη του φαινομένου της ποιητικής δημιουργίας, την οποία αντιδιαστέλλει με τη φυσική δημιουργία, εκτός από τις υλοζωιστικές ερμηνείες προσθέτει και τη θεοποίηση των αριθμών, την υπεροχή των αριθμών από τα σώματα, σύμφωνα με τη διδασκαλία των Πυθαγορείων. Τις απόψεις αυτές όμως ο Εγγονόπουλος τις ανάγει στην ίδια την ποιητική πράξη. Και ο μυστικισμός του αφορά περισσότερο τις συνθήκες γένεσης του ποιητικού φαινομένου και την ιερότητα με την οποία περιβάλλεται η ποιητική πράξη (οι ποιητές-κάτοχοι ιερών μυστικών) και λιγότερο κάποιες θεοσοφικού περιεχομένου εκδοχές. Ο Εγγολόπουλος εξέλαβε και προέβαλε το μυστικιστικό ως αντίδοτο στην ορθολογιστική ακαμψία που δυνάστευε την ανθρώπινη σκέψη τους προηγούμενους αιώνες. Όλα αυτά συνιστούν υποδηλώσεις της ποιητικής λειτουργίας, οι οποίες αναγωγικά μπορούν να ερμηνευτούν ως εκδοχές των συνθηκών και των υλικών συγκρότησης του ποιητικού φαινομένου. Ξεχωριστό μέρος στο έργο του καταλαμβάνουν τα ποιήματα της ορφικής ταύτισης με αναγωγή του αρχαίου μύθου στο ιστορικό και βιωματικό παρόν. Από το χώρο των <<φιλοσοφικών>> διακειμένων ξεχωρίζει η παρουσία της διαλεκτικής μεθοδολογίας και η προσαρμογή της στην περιπέτεια της ζωής και στην <<αθανασία>> των ποιητών. Στη διαμόρφωση επίσης του ποιητικού του στοχασμού σημαντική ήταν η συμβολή της ενασχόλησής του με την ορφική διδασκαλία. Στα ποιήματα του εντοπίζονται και ίχνη της πλατωνικής φιλοσοφικής σκέψης.

Ένα μεγάλο μέρος των διακειμενικών αναφορών, που εντοπίσαμε στο έργο του Εγγονόπουλου, προέρχεται από τα δημόδη κείμενα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής λογοτεχνίας. Τα κείμενα αυτά θα μπορούσαμε να τα χωρίσουμε σε δυο κατηγορίες. Πρώτα είναι εκείνα που τεκμηριώνουν την αυτοαναφορική διάσταση του ποιητικού του λόγου και μετά εκείνα που τεκμηριώνουν την ιστορική. Στα πρώτα συγκαταλέγονται τα βυζαντινά έπη (Διγενής Ακρίτας, Χρονικό του Μορέως κ. ά), τα ερωτικού περιεχομένου ιπποτικά μυθιστορήματα (Βέλθανδρος και

Χρυσάντζα, Ιμπέρριος και Μαργαριώνα, κ. ά.) ή τα λαϊκά αναγνώσματα της εποχής (Διήγησις γαδάρου, λίκου και αλουπούς, Απλόκοπος του Μπεργαδή, Ο Πουλολόγος, κ. ά.). Η αυτοαναφορικότητα των κειμενικών αυτών παραθέσεων συνάγεται κυρίως από τη θεματική τους ταύτιση (δοκιμασία του ήρωα, ερωτική περιπέτεια, προσωπικό αδιέξοδο, ηρωική διάσταση) με την τραγικότητα της ζωής του υποκειμένου ή με την παρωδιακή ποιητική πρόθεση, που και σ' αυτή υπεισέρχεται η εξομοιωμένη εμπειρία. Η ιστορική διάσταση του λόγου τεκμηριώνεται από κειμενικές παραθέσεις, οι οποίες προέρχονται και από κείμενα που προορίζονταν για λαϊκές αναγνώσεις (Ανακάλυψη της Κωνσταντινούπολης, Θρήνοι για την Άλωση) αλλά και κείμενα με καθαυτό ιστορικό χαρακτήρα (Ιστορία της Αλώσεως του Μιχαήλ Δούκα, το Χρονικό του Φραντζή, τα κείμενα του Μιχαήλ Ψελλού, η Χρονογραφία του Θεφάνη, κ. ά.). Θα πρέπει επίσης να προσθέσουμε τη χριστιανική βυζαντινή υμνογραφία (Ρωμανός ο Μελωδός) αλλά και τα δημοτικά τραγούδια από την εποχή της Αλώσεως μέχρι και την Τουρκοκρατία.

Ξεχωριστό κεφάλαιο στον κατάλογο των αναγνώσεων του Εγγονόπουλου και της διακειμενικής παρουσίας τους στο έργο του καταλαμβάνουν τα ποιητικά και θεατρικά έργα από την Ενετοκρατούμενη Κρήτη. Με δηλωμένη την αγάπη του για το κρητικό θέατρο, δεν ξενίζει η έντονη παρουσία διακειμενικών αναφορών από τον Ερωτόκριτο, την Ερωφίλη, το Φορτουνάτο, τη Βοσκοπούλα, το Ροδόλινο, το Ζήωνα, τα Ερωτήματα και Αποκρίσεις Ξένου και Αληθείας του Ντελαπόρτα και άλλα έργα της κρητικής λογοτεχνίας, που αγγίζει όλα τα επίπεδα της αυτοαναφοράς από τη βιοματική ταύτιση μέχρι την οικειοποίηση ενός προσώπου. Δεν πρέπει επίσης να αγνοήσουμε τη χρήση ιδιοματικών φράσεων από τη φαναριώτικη ποίηση, όπως επίσης και την πολύ καλή γνώση ποιητικών μυθιστοριών (Αλαπασιάδα), αισθητικών δοκιμιών (Ερμηνεία περί της ζωγραφικής τέχνης) ή ακόμα ποιητικών και ιστορικών κειμένων από την προεπαναστατική περίοδο του νεότερου Ελληνισμού (τα έργα του Ρήγα και του Κοραή).

Στη σύντομη και επιλογική περιοδολόγηση των αναγνώσεων, που με τη μορφή παραθεμάτων ή διακειμενικών αναφορών εντοπίζονται στο έργο του Εγγονόπουλου, θα προσθέσουμε και την πλούσια σε παραγωγή έργου περίοδο της νεότερης λογοτεχνίας μας, που εκτείνεται χρονικά από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και φτάνει στη δεκαετία του 1930, περίοδο που κάνει την εμφάνισή της και η <<νέα ποίηση>>. Ο Εγγονόπουλος επαναπροσδιορίζει το παρόν και οραματίζεται το μέλλον της ποίησης μέσα από την τέχνη του υπερρεαλισμού αναπτύσσοντας ένα συνεχή διάλογο με τους εκπροσώπους της παραδοσιακής ποίησης αλλά και με τους εκπροσώπους της ανανεωμένης παράδοσης. Πρώτα προσελκύεται από τους εκπροσώπους της επτανησιακής σχολής. Βαθύς και ειλικρινής είναι ο θαυμασμός του για το έργο του Σολωμού και του Κάλβου. Η μορφή της <<<Φεγγαροντυμένης>>, για παράδειγμα, <<περιγράφεται>> στο έργο του άλλοτε

ως μετωνυμική υποκατάσταση της ποίησης και άλλοτε ως κόρη μεταφυσική με έκδηλα τα χαρακτηριστικά της σολωμικής της καταγωγής. Στην ενασχόλησή του με το μυστικισμό ο ποιητής χρησιμοποιεί μοτίβα από τη σολωμική ποίηση (Carnepn Seculare). Καλβικής προέλευσης θα μπορούσαν να θεωρηθούν ορισμένα θεματικά μοτίβα (αγάλματα των βράχων, θάνατος στην πατρίδα, υπερφυσική δύναμη του ανέμου, κ. ά.). Ο διακριτικός λυρισμός της ποίησης του Εγγονόπουλου, αντανακλά την επίδραση του ποιητικού λόγου των μεγάλων ποιητών της Κέρκυρας. Από τους επτανησιώτες ποιητές μέσα στο έργο του φτάνει ο απόηχος από το λόγο του Τερτσέτη, του Μαρκορά αλλά και του Λευκάδιου ποιητή Αριστοτέλη Βαλαωρίτη.

Σημαιολογικές αλλά και ρητορικές αντιστοιχίες παρατηρούνται και με την ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη. Η ενδελεχής ερευνητική προσπάθεια (Δ. Ι. Ιακώβ, Γ. Κεχαγιόγλου, Ρ. Ζαμάρου) και οι συμπληρωματικές επισημάνσεις τις δικής μας έρευνας αποκαλύπτουν το βάθος των καβαφικών αναγνώσεων και τους τρόπους ένταξής τους στο υπερρεαλιστικό κείμενο. Ο Εγγονόπουλος συνομιλεί με τον αλεξανδρινό ομότεχνό του και σε επίπεδο ρητορικής και σε επίπεδο θεματολογίας. Ελκτικά στοιχεία αποτέλεσαν η ιδιόρρυθμη γλώσσα του αλεξανδρινού ποιητή διανθισμένη με τύπους της καθαρεύουσας, η εκφραστική λιτότητα, η θεματικές του αναζητήσεις, όπως η αγωνία της ποιητικής δημιουργίας αλλά και η δικαίωση των ποιητών. Στο υπόστρωμα της ποιητικής του θεματολογίας ανιχνεύονται διαστρωματώσεις ερωτικού, αισθητικού, ιστορικού, πολιτικού και ηθικού περιεχομένου που συναντώνται ευρύτατα και στην ποίηση του Καβάφη. Η επιλογή τέλος ενός προσωπείου συνιστά μια κοινή αφηγηματική πρακτική. Το πεδίο συνάντησης των δύο ποιητών καθόρισε η βίωση του οδυνηρού προσωπικού αδιεξόδου, που οφειλόταν κυρίως στην εχθρότητα με την οποία το πνευματικό κατεστημένο και η κριτική της εποχής υποδέχθηκαν το έργο τους.

Ο Εγγονόπουλος αναγνωρίζει τους δεσμούς του με την παραδοσιακή ποίηση, αν και τις περισσότερες φορές στέκεται κριτικά απέναντί της. Με το έργο του Παλαμά βρίσκεται διαρκώς σε μια κατάσταση έλξης και απώθησης. Δανείζεται μοτίβα (λιμνοθάλασσα, δέντρο της ζωής, ύμνος στα μάτια, γύφτισες, κ. ά.) αλλά δε διστάζει να αντιπαρατεθεί κριτικά στο έργο του, ως κατεξοχήν εκπροσώπου της παραδοσιακής ποίησης. Από τους εκπροσώπους της πρωτοποριακής ομάδας της δεκαετίας 1900-1910 τον ελκύει η περίπτωση του Λορέντζου Μαβίλη με τη διακριτικότητα των σονέτων του και τις μεταφράσεις του, ο Ιωάννης Γρυπάρης με τον παρνασισμό και το συμβολισμό του (Ιντερμέδια, Ελεγεία), ο Μιλτιάδης Μαλακάσης με τα "Μεσολογγίτικα τραγούδια" και ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος με τα συμβολιστικά του μοτίβα (παράθυρο, κόρη, βρύση, ίσκιοι, δέντρο, κ. ά.).

Ο Εγγονόπουλος διαισθάνεται την ανανεωτική ορμή που φέρει μαζί της η παρουσία του Άγγελου Σικελιανού, στο πρόσωπο του οποίου διακρίνει ένα <<συνοδίτη>> ποιητή, ελληνολάτρη και μυστικιστή, που με το έργο του επιφέρει

τομή στα ποιητικά πράγματα της χώρας μας βάζοντας τα θεμέλια της ανανέωσης (αρχίζει σιγά - σιγά, για παράδειγμα, να χαλαρώνει η αυστηρά παραδοσιακή δομή των στίχων). Στο έργο επίσης του Εγγονόπουλου διακρίνουμε απηχήσεις από την ποίηση του Απόστολου Μελαχρινού, με τον οποίο συγκλίνει στη θεματική και γλωσσική επιλογή (Απολλώνιος ο Τυανέας, Αμαδρυάδες, αετός, κ. ά.) ορισμένων ποιημάτων.

Έντονη όμως είναι και η παρουσία <<επιδράσεων>> από την αθηναϊκή σχολή του νεορομαντισμού και του νεοσυμβολισμού. Ο Ρώμος Φιλύρας, ο Ναπολέοντας Λαπαθιώτης, ο Κλέων Παράσχος, ο Τέλλος Άγρας, ο Μήτσος Παπανικολάου και φυσικά ο Κώστας Καρυωτάκης είναι από τους κυριότερους εκπρόσωπους της σχολής, των οποίων τα ίχνη εντοπίζονται, αλλού ανεπαίσθητα και αλλού πιο έντονα, στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Ελκτικές προϋποθέσεις και εδώ μπορούν να θεωρηθούν εκτός από τις θεματικές συστοιχίες (νεορομαντικά κυρίως μοτίβα και σύμβολα, όπως το μοτίβο της φυγής, η αισθητική των ερειπίων, ο κήπος, τα τείχη, η αυτοχειρία κ. ά.) και η για πρώτη φορά αμφισβήτηση της <<ορθοδοξίας>> της παράδοσης αλλά και η κατάργηση της λογοκρατικής αντίληψης για την ποίηση. Ο Εγγονόπουλος παρά το ότι συχνά χρησιμοποιεί καρυωτακικά μοτίβα, δεν μπορεί να θεωρηθεί κατεξοχήν καρυωτακικός, γιατί ανέπτυξε και κριτική στάση απέναντι στον ποιητικό του πρόγονο (π. χ. στο ποίημα "Κλεαρέτη Δίπλα - Μαλάμου") αλλά και γιατί τεκμηρίωσε θεωρητικά την άποψή του για την αποκοπή του νεότερου ποιητή από τον προγενέστερο ομότεχνό του (Στα όρη της Μνουπόλεως). Τα ρομαντικά ή νεορομαντικά στοιχεία που παρατηρούνται σε πολλά από τα ποιήματά του μαρτυρούν και την εκτίμηση του ποιητή στο ευρωπαϊκό ρομαντικό <<πρόταγμα>> του τέλους του 18 -ου και του πρώτου μισού του 19 -ου αιώνα και των αντανάκλασών του αργότερα στην ελληνική ποίηση. Ο Εγγονόπουλος διέκρινε στις ριζοσπαστικές προθέσεις του κινήματος, που έθετε το συναίσθημα και τη φαντασία πάνω από τον ορθό λόγο και την κριτική ανάλυση, ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της δικής του υπερρεαλιστικής έκφρασης. Σαν πνευματικό κίνημα, εξάλλου, στην Ευρώπη και στην Ελλάδα σημάδεψε όχι μόνο την αλλαγή στον τρόπο γραφής των καλλιτεχνών αλλά και την αφύπνιση της κριτικής ευαισθησίας των πολιτών απέναντι στις ιστορικές εξελίξεις.

Από τους επιγόνους θα επισημάνουμε την παρουσία της Μαρίας Πολυδούρη και του Αλέξανδρου Μπάρα, μοτίβα των οποίων (αίσθηση ανίας, φυγή από την καθημερινότητα, μοίρα των ποιητών) συναντώνται ευρύτατα στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Ο παρακμιακός ρομαντισμός, για παράδειγμα, της Πολυδούρη ή ο αναχωρητικός εξωτισμός του Μπάρα παραπέμπουν σε υφολογικές και θεματολογικές σταθερές που επανέρχονται διαρκώς στο έργο του Εγγονόπουλου.

Από τη γενιά του - 30 ξεχωριστή θέση στο πεδίο των <<επιδράσεων>> στο έργο του Εγγονόπουλου κατέχει η περίπτωση του Ανδρέα Εμπειρίκου, του Νικόλαου Κάλας, του Γιώργου Σαραντάρη, του Τάκη Παπατσώνη αλλά και του Γιώργου Σεφέρη. Η σχέση Εμπειρίκου-Εγγονόπουλου είναι αμφίδρομη και συνίσταται στην παρουσία θεματικών μοτίβων, εκφραστικών τρόπων κοινών στο έργο των δύο ποιητών. Ο Εγγονόπουλος διαλέγεται διαρκώς με τον πρωτοπόρο του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα Ανδρέα Εμπειρίκο, ενώ ουσιαστική είναι η σχέση του και με την ξεχωριστή περίπτωση του Νίκου Καλαμάρη (Νικόλα Κάλας). Από το Σαραντάρη θα επηρεαστεί υφολογικά με το λεπταίσθητο λυρισμό του αλλά και μορφολογικά με την κάθετη ολιγόλεκτη και σχεδόν γραμμική διάταξη των στιχικών του συνόλων. Ενδιαφέρον τέλος παρουσιάζει η σχέση του ποιητή με έναν από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της γενιάς του - 30, το Γιώργο Σεφέρη. Στο έργο του υποκρύπτονται κατά παράδοξο τρόπο και σεφερικές αναγνώσεις με την εκφραστική του τόλμη και την ανθρωποκεντρική θεματολογία του. Επιλογικά θα λέγαμε ότι μέσα από το έργο του Εγγονόπουλου περνά όλη η ιστορία της ελληνικής ποίησης, όχι μόνο της αρχαίας αλλά και της νεότερης και ότι ο Εγγονόπουλος στο έργο του συνδιαλέγεται όχι μόνο με ομοτέχνους που θαύμαζε αλλά και με ποιητές που βρίσκονταν στην <<άλλη πλευρά>>, αλλά εκτιμούσε και θαύμαζε το έργο τους.

## SUMMARY

### THE GREEK INFLUENCES ON THE WORK OF NIKOS ENGONOPOULOS

MICHAEL K. ANTHIS

The main purpose of this research is to seek the influences of the Greek literary tradition on the poetic work of Nikos Engonopoulos. In the start of our research there was the belief that Engonopoulos work multi-dimensionally explicable, approached not only by the methods of traditional analysis but the methods of contemporary poetical theory. Another point that motivated our research was also the understanding that the background of his poetic passages is rich in intertextuality. This functioned also as guidelines to the constitution of the meaning. Finally, in the aims of our research, not only is the pointing out of the Greek influences included but also their explanatory dimension. In other words the way in which these influences are placed and organise the meaning of each passage.

Our research consists of the Introduction, the Main Part and the Conclusion. In the first part of the Introduction the methodology and the purposes of the research are presented analytically. The selection of poems and their thematic categorisation was done taking as a criterion the three basic analytical categories which dominate the work of the poet. These are : Mythology, Self-Reference and Historicity. We approached our material based mostly on the methodological principle of intertextuality. Helpful were also the theoretical suggestions of Michael Riffaterre, Gérard Genette and Laurent Jenny. The second part of the Introduction includes the analytical presentation of an up- dated bibliography on the work of Nikos Engonopoulos along with the publications (articles, studies) the last years is extremely rich and covers enough and also important aspects of his work. Our critical approach includes comparative studies done on "Bolivar" but also on the remaining work of the poet through the perspective of investigation of influences mostly from the Greek literary tradition. The Introduction is fulfilled by the indication and recording of the beginning of Engonopoulos' poetic inspiration. At this point very helpful were some facts which had nothing to do with the passages. There were the poet's "Notes", which accompany mostly his first poetic collections but also his beliefs about the Greek tradition as they have been written in interviews he has given to magazines and newspapers. These beliefs of his, create a framework of interpretation of a very important part of his poetic production guiding and useful for our researchal attempt.

The first chapter of this research is occupied with "Mythology", which consists of one of the basic analytical categories in his poetic work. A basic prerequisite of this interpretation is the acceptance of the myth as an intertextual which consists an element and material for writing of his poetic passage. The mythological elements are found either in an original form or transformed in an important part of his poets and their value in time originates as the message of the myth appears in modern times. In brief we tried to describe the theoretical framework of this reproduction of ancient Greek myths and their organic placement in the poetic passages. In our attempt to trace mythological intertextuals in their modern dimension, we finally resorted to the Homeric passages and looked for the ways the poet became acquainted with the Homeric work but not through the location of language loans, images and rhetoric shapes but through the presence of two basic thematic motives with which Homeric poetry influenced modern poetry. These are the motif of Nostos and the descent to Hades. Paralleled to this we were also concerned with the theoretical approach Engonopoulos had on the issue of his relations with his ancient fellow poet and furthermore the formation of a theoretical suggestion about the problem of poetry Engonopoulos regards Homer as the fore-father of Greek poetry and one of the two poles of comparative literature of his times.

A very important part of Engonopoulos' poetry occupies the study of the relation of myth with the poetic unconscious. In order to search this relation we were mostly based on the poet's notes on ancient tragedy. For example, Engonopoulos draws the problem of the Killing of the father from Oedipus' myth and reproduces it with allegoric symbolisms to prove his theoretical suggestion of the cutting off of the younger poet from his elder fellow poet, even though traumatic many times. The poet's notes on figures of the ancient tragedy, such as Ekavi, Polyxeni, Hector, Agamemnon, occupy a very special place along with the subconscious self-reference of the corresponding verse units. Very helpful in this part have been the psychoanalytical theories and definitions of Sigmund Freud and Jacques Lacan, on the unconscious.

Another equally interesting aspect of Nikos Engonopoulos' poetry was his engagement in mysticism and the theories of Pythagoras and Orphic philosophy. It is true that Surrealism from its very beginning had an inclination towards mysticism and the theories of the East. Continuing the tradition of European literature of the 19th and 20th century, Engonopoulos supports his basic position about the mystic character and origin of poetry. In his poetic and painting work, intense are the accounts on, for example Egyptian Art and Religion. Many motifs witness this opinion (tree of life, scarabees, the descent to the Hades). From the Ancient Greek Philosophy and Art there are accounts which direct us to the Eleusinian mysteries

or the Orphic teaching. As regards moderns poetry intense is the presence in the work of the poet for two great poets of modern times, that of: Dionysios Solomos and Angelos Sikelianos with references which have parallels to the topics of poetic mysticism. Engonopoulos differs from his eldest fellow-poets on the fact that he considers mysticism not a strictly constructed religious system but a poetic theory which supports the thesis that poetry has a mystical origin. In other words, poetry could be understood by a few initiated in its secrets. He also believed that artists poets become the mean and the messengers of eternal secrets, which only through poetry could be expressed.

The second chapter is called "Self-reference" and consists of two parts. The first one is entitled "The field of self - reference" and examines all the cases in which Engonopoulos uses either directly or indirectly poetry in order to express all the dimensions of self - reference. The second part is entitled "The poetry of self-reference" and includes the examination of poems in which Engonopoulos mentions issues concerning poetry and he supports his surrealistic choices. The approach of this particular analytical category, in both its aspects, was done taking into consideration the ability of tracking of intertextual relations among the poems we chose and the passages deriving from all the periods of Greek literary tradition. It is known that Engonopoulos was one of the Greek surrealists who most of all experienced the tragedy of the attacks he received but also the hostility and criticism with which the spiritual people of his time "welcomed" his work. Taking as a criterion the poet's reaction to the negative reactions of his social environment, the development of a dialogue in the passages can be observed throughout the whole work of the poet but also his identification in life with poets who also experienced the persecution of the unjust attacks by people of their time, such as Konstantinos Kavafis. Engonopoulos discusses with his fellow poet not only, as we shall see further down, by using common thematic areas or rhetoric motifs but through their personal experience of life and through the experiencing of equally traumatic and tragic lifestyles even though each one originated differently. In many poems the poet's intention becomes obvious: to use a mask and to talk through someone else. The choice of this person, mostly literary, occurs here too, taking as a criterion a common life experience and the desire to be identified with the pretended person. In this category of poems we come across intentions of intertextual communication with poems of his contemporary poets (Georgios Seferis, Alexandros Baras) but also with older medieval passages (Erotokritos, Belisarios' History). A strong intertextual connection is observed with the work of ancient poets (Pindaros) but also as mythological figures (Orpheas). This last figure consists the uppermost expression of the poets self-reference dimension of speech.



In the limits of broadening the dimension of self-reference I enlist my attempt to use the practice of transfiguration and to unify all the manifestations of poetic experience. With concepts-symbols taken mostly from the area of the animal kingdom (wolf, crocodile, bird) which have been charged by many mythological references, Engonopoulos broadens the limits to self-reference in his poetry. The size of intertextual report will be sought in the story, in poetic passages of Andreas Embiricos, in the poetic attempts of Georgios Vizinos but also in passages of the poet himself. Of a very special importance practice of self-reference we find in the meaning of "Agalmatosis". In this part obvious are the intertextual connections with poems of Andres Empirikos but also with Napoleon Lapathiotis, Georgios Sarantaris and Alexandros Baras. It is necessary to mention particularly the work of Michael Psellos (*Orationes Panegyricae, Theologica, Opuscula*) and the image of the "Ensouled Statue" on which we believe that Engonopoulos based his correlation.

Engonopoulos' self-reference also takes the form of a clashing opposition with those who fought his work. The poet puts a limit to the length of this clash which upholds his poetic development by using the outlets his art offered. In the poems of this part we search for intertextual connections with the work of Andreas Empirikos, Napoleon Lapathiotis, Maria Polydouri, G. Griparis and Kostis Palamas. Another problem which constantly appears in the poetry Engonopoulos is the problem of "The Immortality of the Poets". This has always been connected with the tragedy and dead-ends has been suffered. Very characteristic is the poem "The life and the death of Poets", a poem <<manifesto>> which reports the theoretical ideas of Engonopoulos about fate and the justification of poets. This poem carries very intense traces of influence by Karyotakis. In the poem "Proino tragoudi" the motif of the soldier-poet is dominant and very obvious is the connection with extracts from the "Odes" which belongs to the lyric poet Archilochos. But even at the remaining poems of this part intense are the echos of the whole neo-romantic and neo-symbolic poetic tradition. Finally, the experience the poet had of this dead-end in life, leads him to search for the truth through a philosophical tendency which approaches his poems. In his poem "Hyperrealismos mias atermonis zois" the poet uses a dialectic method being influenced by Heraklitos, Hegel and Marx in order to talk not only about the justification of poets after death but also the recognition of their value while alive. Finally the poem with the characteristic title "ou dinatē tis disi kiriis doulevin" may actually lead us to the evangelical speech of Mathew but has actually a philosophical structure of the "Pyrroneioi hypotyposesis" of Aenesidemos, as Sextus Empiricus managed to save in his book. The philosophical references on the work of Engonopoulos are

not only restricted on the already aforementioned issue but are also extended to the vast area of prosocratic philosophy and Plato.

The second part of "self-reference" includes Engonopoulos' poetic passages in which the poet expresses a set of principles which determined his poetic personality and functioned as a mechanism which has set up his poetic field. Furthermore our research deals with one of his first poems "Tram and Acropolis". With this poem we believe that Engonopoulos tries to prove poetically a basic belief of his. This has to do with the origin and continuity of poetry through the perspective of Surrealism. The poem carries very intense signs of the influences the poet had from the neo-romantic and neo-symbolistic tradition with resonances from poems of Karyotakis, Lapathitis, Agras, Chatzopoulos. But these are also motifs from the poetry of Solomos and the more contemporary Sikelianos. Engonopoulos combines the ancient tradition with modern civilisation.

A big part of his poetic work is occupied with the problem of inspiration. In Greek poetry there are many passages in which the role of inspiration in poetry is stressed out, either with the use of parody or by using pain in order to express creativity. In Engonopoulos poetry we find scattered reports which are not restricted in reminding the meaning in poetry but they combine the adventure of writing with the adventures of the poet's life and these indicate the tragic experience of poetic creation as a painful procedure which depends not only on internal but also on external conditions. Under these limits his poetry meets with the poetry of Karyotakis, Lapathiotis and Paraschos. Comparativism seems to consist a basic pre-requisite for Engonopoulos' poetic fulfillment and this is proven by the number of inter-textual reports, starting from the medieval passages (Vasilios Digenis Akritas, Erotokritos) up to Solomos, Apostolos Melachrinou and Andreas Embirikos.

The meaning of "elevation" as a poetic style consists of a stable sensational and stylistic principle in the poetry of Nikos Engonopoulos. The poet regards the rhetoric of elevations as an inborn characteristic of true poetry. For Engonopoulos elevation is an internal size and has to do with the artist's rising in the sky of his art. The meaning may lead us to the stylistic characteristics of writing but also stresses, through its metaphoric dimension, the target towards which the artist tends to go. With the poem "Peri Ypsous", the title of which leads us to the known essay of Longinus, Engonopoulos participates in the dialogue about poetic elevation. This is a dialogue which was poetically expressed through the work of K. P. Kavafis, K. Karyotakis but also by G. Seferis. The artist's elevation is related not only with the recognition of his value while alive, but also with his poetic immortality. Engonopoulos uses allegorically the symbol of the staircase and introduces immediately in his poetry reports from the evangelical tradition and other

passages compiled by christian writers, as for example the work of the Sinai monk Ioannis tes Klimakos or the works (Opuscula) of Eustathios of Thessalonika.

One of the most important rhetoric turnings in Engonopoulos' poetry has to do with parody. Parody and irony are techniques which indicate the poet's broadened criteria with which he receives and reveals how complex and contradictionary reality is. Engonopoulos expresses in his poem "Eleonora" his basic position on the continuity and unity of poetic creation. This is covered with the stylistic character of parody. He uses the technique of inversion in this poem and he follows the stylistic principle of the byzantine "Ekfraseis" which include a description of the beauty of the heroine common in medieval novels. In the poem we observe intertextual relations with passages from ancient tragedies. We can observe the poet's intention to use parody in poems dealing with poetic issues, as for example the problem of inspiration. In the poem "Allilouchies" common points are spotted with Kavafis' poetry, the poetry of Solomos, Karyotakis, Valaoritis but mostly with a sonnet of G. Gryparis "Madalenia". In the poets main target enters the poetry of Konstantinos Kavafis, Kostas Karyotakis and less Kostis Palamas.

Love, in the poetry of Engonopoulos consists an important element of his personal myth and at the same time functions as a connective point of intertextual connections with a vast field of poems. Originally, we most point out that in this group of poems there are resonances deriving from the romantic and neoromantic tradition, dominant of which is the poetry of Karyotakis but also of Sarandaris, Lapathiotis or Gryparis. Female presence does only have a loving but also a broader sentimental substance. The poem "Armonika" the poet's mother is mentioned and this poem includes a broader tradition of passages from European poetry (Baudelaire). but also from Greek poetry (Polydouri, Lapathiotis, Markoras) who deals with the same theme. It is necessary to point out, that in many poems for the reasons of methodology and interpretation, that there is an identification of poetry with the female presence.

The third chapter of this study looks into the relation the poet has with the analytical category of "Historicity". The historic perspective in Egonopoulos speech is characterised by the overthrowing nature of Surrealism itself. Through his poetry the ideological way of approaching history and traditional ideas which shaped past historical beliefs, are rejected. Engonopoulos contradicts and overthrows historical myths and dominant ideologies on which the historic conscience of Modern Greece was shaped. The poet discusses with Kontoglou, depends on Korais or the historians of the seizure of Constantinople and expresses an opinion which defends continuity through a broader historic contemplation, and civilization and doubts artificialities and divisions. Constantinople with its historic symbolisms

occupies a stable position in the poetic topology of Engonopoulos. He discusses with Nikolas Kalas and develops a critical speech based on the topic of identity in modern Greece. The use of humor in parody influences determinately his poetic intention. Engonopoulos intervenes critically in history and with the use of poetic terms he creates the conditions to overthrow the image not only of the past but of the present. His poetry cannot be characterised political or "following camps" with the strict meaning of the term. It however includes traces, in its whole, of political speech through which the poet shapes a personal political moral. Most of the time he uses poetic allegory to express his beliefs or to express his critical speech. Engonopoulos participated in social events and also expressed himself not only poetically but also criticized in a broader way politics and society.

Self-reference does have in Engonopoulos a historic dimension. The poet identifies with people either real or imaginary which are covered by the mist of historical myth. A special chapter in Engonopoulos' poetry consist the poem "Ton ieron Evreon" presents intertextual relations with Kavafis' poem "Ton Evreon 50 B. C." but also with Iosepos' passage "Ioudaiki archaeologia". In the limits of his self-referring identifications, the frequent presence of the name of Orpheas is placed in Engonopoulos' poetry. In the poems "Orpheus Xenophovos" and "I kalosini ton anthropon" the poet re-writes the myth by using poetic allegory and he attempts critical comments on the political situation in Greece after the civil war but also on the acceptance of the surrealist movement in Greece. We have mentioned beforehand that silence consisted for the poet a conscientious choice, especially in critical times, for our country. As regards the art, this choice and the poetic expressions present similarities with George Seferis' poetry and its equivalent allusions.

A passage which presents an intense intertextual interest is the poem "Bolivar". In the field of History one meets also the other analytical categories of Engonopoulos' poetry" Mythology and Self - reference. The whole poem consists of tiny parts of a "palimpsisti" writing whose poetic memory was separated from the past. He re-arranged it and enlisted it in the historical and literary perspective of Surrealism. In the poem we may place influences from Pre- Socratic Philosophy, Ancient Tragedy, Homer's Odyssey, Plato, the Homeric Hymns, Proklos and the Orphics, the Byzantine poems, the Threnoi of the seizure of Constantinople and our folk songs, the Evangelikal Aassages, the Acts of Apostoles, the poetry of Kalvos and Solomos, of Konstantinos Kavafis, Kostis Palamas, Aristotelis Valaoritis and Alexandros Baras. The poetic speech of Egonopoulos embodies creatively and re-composes thematic motifs or rhetoric shapes from the whole area of his readings.

In our observations in the Conclusion we may indicate that Engonopoulos' work methodologically and meaningfully is based on particular analytical and

methodological basis (mythology, self-reference, history), . His whole poetic writing is based on the above. Paralled to this, we realise that Engonopoulos gives to his choices by developing a broad network of intertextual relations with the Greek tradition and by taking material from all the periods of its poetic production. In his work we will find influences from Homeric poetry, Ancient Tragedies, Lyrical Poetry, Pythagoras' theories and of the Orphics, Pre-Socratic Philosophy, Plato and Aristoteles. The poet's reading interest also includes passages from the Byzantine and Post -Byzantine literature (poetry, theatre) and from a folk tradition. Engonopoulos respected immensely the work of his contemporary and former poets. This is proven by the dialogue he develops with them and by the fact he mentions their work frequently. Kalvos, Solomos, Kavafis, Karyotakis, Sikelianos, Palamas, Kondoglou, Baras, Melachrinos, Lapathiotis, Sarandaris, Chatzopoulos, Paraschos, Polydouri and also Empiricos, Kalas, Seferis and others, all and each one for separate reasons, attracted with their personality, their work and attitude in life the surrealist poet Nikos Engonopoulos.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### A. ΚΡΙΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ- ΜΕΛΕΤΕΣ

#### 1. Ελληνική Βιβλιογραφία

Αγουρίδης Σάββας Χ., *Ιστορία των χρόνων της Καινής Διαθήκης*, Θεσσαλονίκη, 1980.

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, "... δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού", Νεφέλη, Αθήνα, 1980.

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, Νίκος Εγγονόπουλος, *Η ποίηση στόν καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Στιγμή, Αθήνα, 1987.

Αραβαντινού Μαντώ, <<Ανδρέας Εμπειρικός: διάπλους γλώσσας και πολιτισμών>>, Δελτίο της εταιρείας σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Ίδρυμα σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, 1981.

Αρβελέρ Ελένη, *Μοντερνισμός και Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1992.

Αργυρίου Αλέξανδρος, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Γνώση, Αθήνα, 1983.

Αργυρίου Αλέξανδρος, <<Ο Εγγονόπουλος του Μπολιβάρ>>, *Νίκος Εγγονόπουλος. Ωραίος σαν Έλληνας*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα, 1996.

Αγίου Αυγουστίνου, *Εξομολογήσεις*, Πρώτος Τόμος, Βιβλία I-VII, εισαγ.- μτφρ.-σχόλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 1997.

Βαγενάς Νάσος, Καγιαλής Τάκης, Πιερός Μιχάλης, *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997.

Βαγενάς Νάσος, *Για ένα ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Στιγμή, 1984.

Βαγενάς Νάσος, *Ο Ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Γιώργου Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1979.

Βαγενάς Νάσος, *Οι μεταμορφώσεις του ποιητή*, Το Βήμα, 7-11- 993.

Βαλαωρίτης Νάνος, <<Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων>>, *Περιοδ. Χάρτης*, τεύχ. 25- 26, Αθήνα 1988.

Βαλαωρίτης Νάνος, <<Στρουκτουραλισμός και ποιητική γλώσσα>>, *Πρακτικά δεύτερου συμποσίου ποίησης*, Πάτρα 1982.

Βαλαωρίτης Νάνος, *Για μια θεωρία της γραφής*, Εξάντας, Αθήνα 1990.

Βασιλάκη Μαρία, *Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος; "Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του"*, Αθήνα 1999.

Βέικος Θεόφιλος, *Προλεγόμενα στη φιλοσοφία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1983.

- Βέικος Θεόφιλος, *Σύγχρονη διαλεκτική φιλοσοφία*, Γιάννινα 1976.
- Βέικος Θεόφιλος, *Θεωρία και Μεθοδολογία της Ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987.
- Βελουδής Γιώργος, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Γνώση, Αθήνα 1989.
- Βελουδής Γιώργος, *Ψηφίδες για μια θεωρία της λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1992.
- Βελουδής Γιώργος, *Γραμματολογία*, Δωδώνη, Αθήνα 1997.
- Βιστωνίτης Αναστάσης, <<Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό>>, Περιοδ. *Χάρτης*, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988.
- Vitti Mario, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1984.
- Βογιατζόγλου Αθηνά, <<Με αφορμή το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου "Περί Ύψους">>, Περιοδ. *Πολίτης*, τεύχ. 126, Αθήνα 1994.
- Βογιατζόγλου Αθηνά, <<Οι ποιητικοί κήποι του Κώστα Καρυωτάκη>>, Περιοδ. *Η Λέξη*, τεύχ. 79-80, Αθήνα 1988.
- Βούρτσης Ιάκωβος, <<Σύντομος βιογραφία του ζωγράφου και ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου>>, Περιοδ. *Χάρτης*, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988.
- Βούρτσης Ιάκωβος, *La poétique surréaliste : versification et figures rhétoriques. Le cas d' Andreas Empiricos et de Nicos Engonopoulos*, Thèse de Doctorat, Paris, Mai 1989.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, <<Μαγνόλια ή περί των πτητικών φυτών>>, Περιοδ. *Η Λέξη*, τεύχ. 1, Αθήνα 1981.
- Γερωντικός Αρσένης, *Δώδεκα Αριστουργήματα της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας*, (μτφρ.), Γιάννινα 1973.
- Γιατρομανωλάκης Γιώργος, <<Νίκου Εγγονόπουλου, Ο Ατλαντικός. Μία ανάγνωση>>. Στο συλλογικό "*Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας*", Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1996.
- Γιατρομανωλάκης Γιώργος, *Ανδρέας Εμπειρίκος. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος, Αθήνα 1983.
- Γκρέκου Αγορή, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000.
- Γλυκάτζη-Αρβελέρ Ελένη, <<Μοντερνισμός και Βυζάντιο>>, *Ελευθεροτυπία*, 1-7-1991.
- Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1975.
- Δημαράς Κ. Θ., <<Θεοφάνους Βίος Διονυσίου του εκ Φουρνά>>, Περιοδ. *Ελληνικά I*, Αθήνα 1938.
- Δημηρούλης Δημήτρης, *Ο ποιητής ως έθνος. Αισθητική και ιδεολογία στο Γ. Σεφέρη*, Πλέθρον, Αθήνα 1997.
- Δημητροκάλλης Γιώργος, *Η Ψυχή - Πουλί*, Αθήνα 1992.
- Δημητροκάλλη Γεωργίου, *Η Ψυχή - Πεταλούδα*, Αθήνα 1993.

Δημητράκου Δ., *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*.

Δημόπουλος Τάκης, *Σικελιανός ο Ορφικός, Ίκαρος*, Αθήνα 1981.

Διαλησιμάς Στέφανος, <<Εκδοχές του χιούμορ στο Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου>>, *Νίκος Εγγονόπουλος, Ωραίος σαν Έλληνας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1996.

Διαλησιμάς Στέφανος, <<Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου>>, *Επιστημονική επετηρίς της φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τόμος ΛΑ΄, Αθήνα 1997.

Διαβάζω Περιοδ., "Μορφές του υπερρεαλισμού", τεύχ. 412., Νοέμβριος 2000.

Εγγονοπούλου Λένα, <<Ποτέ αρκετά!>>, Περιοδ. *Χάρτης*, τ. 25-26, Αθήνα 1988.

Ελεφάντης Άγγελος, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης*, - Κ. Κ. Ε. και ιδεολογία της αστικής τάξης την περίοδο του μεσοπολέμου, Θεμέλιο, Αθήνα 1979.

*Ελληνική Μυθολογία*, επιμ. Ι. Θ. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986.

Ελύτης Οδυσσέας, *Ανοιχτά Χαρτιά, Ίκαρος*, Αθήνα 1987.

Ζακυθινού Διον. Α., <<Άγιος Βάμβαρος>>, *Εις μνήμην Κ. Αμάντου*, Αθήναι 1960.

Ζαμάρου Ρένα, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος, Επίσκεψη τόπων και τοπίων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.

Ζαμάρου Ιρένα, <<Πρώτα σχόλια στην Σινώπη - Νφελοκοκκιγία>>, Περιοδ. *Χάρτης*, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988.

Ζαμάρου Ρένα, <<Καρυωτάκης - Εγγονόπουλος>>, Περιοδ. *Πολίτης*, τ. 31-32, 1997.

Ζίας Νίκος, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, έκδ. Ιδρύματος Εμπορικής Τράπεζας, Αθήνα 1991.

Ζίας Νίκος, *Φώτης Κόντογλου. Ανταύγειες του Βυζαντίου στον 20 -ο αιώνα*, Ίδρυμα Ελληνικού πολιτισμού, Αθήνα 1997.

Ζώης Λεωνίδας Χ., *Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου*, τόμ. Β΄, Λαογραφικόν, Αθήναι Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, 1963.

Ήμελλος Στέφ. Δ., "Η παράδοση για την αναβίωση των τηγανισμένων ψαριών κατά την άλωση της Πόλης", Λαογραφία. Δελτίον της ελληνικής λαογραφικής εταιρίας, τόμ. ΛΔ΄, Αθήναι 1988, σελ. 44 - 57 με προσθήκη σελ. 355-360.

Ηριδανός Περιοδ., *Αφιέρωμα στον ελληνικό υπερρεαλισμό*, τεύχ. 4, Αθήνα 1976

Ιακώβ Δανιήλ Ι., <<Μικρά σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου>>, Περιοδ. *Εντευκτήριο*, Θεσσαλονίκη 1988.

Ιατρόπουλος Δημήτρης, *Μπολιβάρ ο Ελευθερωτής. Μια δοκιμή αφιέρωμα στα 30 χρόνια του Νίκου Εγγονόπουλου, 1943 - 1973*, Καστανιώτης, Αθήνα 1973.



Kayalis Takis, *Modernism and Avant - Gard: The Politics of "Greek Surrealism", Greek Modernism and Beyond*, 1997.

Καιροφύλα Γιάννη, *Η ιστορία της συνοικίας του Ψυρή, Φιλιππότης, Αθήνα*.

Καλταμπάνος Νίκος, *Η Νέα Κριτική. Η πλάνη του <<αντικειμενισμού>> στη λογοτεχνική θεωρία*, Έρασμος, Αθήνα 1986.

Karavidas Yannis, "Surrealism and the Early Poetry of Nikos Engonopoulos", *Journal of Modern Greek Studies*, v. 5, The John Hopkins University Press, Baltimore, May 1987, p. 33-46.

Καραναστάσης Αναστάσιος, *Ιστορικών Λεξικόν των Ελληνικών Ιδιωμάτων της Κάτω Ιταλίας*, τόμ. τέταρτος, Αθήναι 1991.

Καραντώνης Αντρέας, *Περιοδ. Νέα Γράμματα*, Αθήνα Ιούλης 1945.

Καραντώνης Αντρέας, *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση*, Αθήνα 1978.

Καραντώνης Αντρέας, *Προσωπικό με την ποίηση του Δ. Π. Παπαδίτσα, Αναφορές στον Υπερρεαλισμό*, Γνώση, Αθήνα 981.

Καρρ Ε. Χ., *Τι είναι η Ιστορία*, εκδ. Πλανήτης, Αθήνα 1983.

Καφέτση Άννα, <<Ελληνικότητα>> και εικαστική δημιουργία. Αίτημα απελευθέρωσης ή άλλοθι, *Περιοδ. Πολίτης*, τεύχ. 59, Αθήνα 1986.

Καφωμένος Ερατοσθένης Γ., <<Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου: Γυψ και Φρουρά>>, *Δωδώνη, Φιλολογία, επιστημονική επετηρίδα του τμήματος φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, τόμ. 15 ος, Ιωάννινα, 1986.

Καφωμένος Ερατοσθένης Γ., <<Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη>>, *Περιοδ. Διαβάζω*, τεύχ. 157, Αθήνα 1986.

Καφωμένος Ερατοσθένης Γ., *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκης, Αθήνα 1990.

Καφωμένος Ερατοσθένης Γ., *Κώδικες και Σημασίες*, Αρσενίδης, Αθήνα, 1990.

Καφωμένος Ερατοσθένης Γ., *"Καλή ναι η μαύρη πέτρα σου"*, Εστία, Αθήνα 1992.

Καφωμένος Ερατοσθένης Γ., *Σημειολογική ερμηνεία της λογοτεχνίας II*, Ιωάννινα 1984.

Καφωμένου Ερατοσθένη Γ., *Ποιητική*, Ιωάννινα 1987.

Κεντρωτή Γ., *Νίκος Εγγονόπουλος. Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά*, Ύψιλον, Αθήνα 1999.

Κεχαγιόγλου Γιώργος, <<Μερικές διακειμενικές επισημάνσεις στον Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου>>, *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1996.

Kiskira Martha, *Le Bestiaire des poetes Grecs Surrealistes*, Memoire de D. E. A., Université de Paris - Sorbonne, Paris IV, Institute Neo - Hellenique, Paris 1991.

Kiskira Martha, *La surréalité dans l' oeuvre poétique de Nicos Engonopoulos : Affinités avec le surrealisme français*. Thèse de doctorat . Université de Paris - Sorbonne, Paris IV, U. F. R. d' études Greques, 1998.

Κουκουλέ Φαίδωνος, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμ. Α΄, Παπαζήση, Εν Αθήναις 1952.

Κουκουλέ Φαίδωνος, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμ. Ε΄, Παράρτημα, Παπαζήση, Εν Αθήναις 1952.

Κριαράς Εμμανουήλ, *Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας*, Τόμ. Η΄, Θεσσαλονίκη 1969.

Κρουμπάχερ Καρλ, *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πάπυρος, 1939.

Κωνσταντακοπούλου Αγγελική, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη. Χώρος και Ιδεολογία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Γιάννενα 1996.

Κωνσταντίνου Χαρίλαος Π., *Λαογραφία*, τόμ. ΙΒ΄, Αθήνα 1953-1955.

Λαδογιάννη Γεωργία, *Το περιοδικό "ΙΔΕΑ" (1933-1934). Παρέμβαση στην κοινωνική κρίση και την αισθητική αναζήτηση*, Ιωάννινα 1989.

Λαμπάκης Στέλιος, *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Αθήνα 1982.

Λεκατσάς Παναγής, *Η ψυχή. Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*, Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών, Αθήνα 1957.

Λεκατσάς Παναγής, *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής Θρησκείας*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1985.

Λιγνάδης Τάσος, *Το "Άξιον Εστί" του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα 1976.

Λοϊζίδη Νίκη, <<Μορφές και ιδιομορφίες του έπους στην τέχνη του ελληνικού υπερρεαλισμού>>, *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1996.

Λοϊζίδη Νίκη, <<Ο μύθος του Μινώταυρου στον Picasso και τους υπερρεαλιστές>>, *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, Αθήνα 1986.

Λοϊζίδη Νίκη, *Ο υπερρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα 1984.

Μαρκίδης Μάριος, *Η ψυχανάλυση του διχασμένου υποκειμένου*, Έρασμος, Αθήνα 1988.

Μαρτινιανού Ιωακείμ Μητροπολίτου Ξάνθης, *Η Μοσχόπλις 1330 - 1930*, επιμ. Στίλπωνος Π. Κυριακίδου, Εν Θεσσαλονίκη 1957.

- Μαρωνίτης Δ. Ν., *Ομήρου Οδύσσεια, Απόλογοι : Νέκυια, ραψωδία λ*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1994.
- Μαστροδημήτρης Παναγιώτης Δ., <<Η επίκλησις εις την ελληνικήν ποίησιν>>, *Παρνασσός*, τόμ. Γ', Εν Αθήναις 1961.
- Μαστροδημήτρης Π. Δ., *Η ποίηση του Νέου Ελληνισμού*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1994.
- Μέγα Γ. Α., *Ελληνικά παραμύθια*, Αθήναι 1979.
- Μέγα Γ. Α., *Ελληνικαί εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Αθήναι 1979.
- Μερεντίτης Ιωάννης, <<Υπερφυής διάβασις θαλασσών και ποταμών εν τη αρχαία ισραηλιτική και κλασσική γραμματεία>>, *Περιοδ. Θεολογία*, τόμ. 31-32, Αθήνα 1960- 1961.
- Μητσάκης Κ., *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Αθήνα 1982.
- Μιχαήλαρης Παναγιώτης, <<Αντιστασιακή δράση στη Μάνη και στη Χιμάρα. Τοπικές αντιστάσεις στην τουρκική κατάκτηση. Κροκόδειλος Κλαδάς (1480-1490)>>, *Τα Νέα* 11- 8- 2000.
- Μπελεζίνης Ανδρέας, *Ο Όψιμος Ελύτης, Ίκαρος*, Αθήνα 1999.
- Μπελεζίνης Αντρέας, *Κριτικό Τρίπτυχο, Σμίλη*, Αθήνα 1991.
- Μπελεζίνης Ανδρέας, *Ένας διάλογος με ομότεχνους και αντίτεχνους, Κριτικό τρίπτυχο, Σμίλη*, Αθήνα 1991.
- Μπελεζίνης Αντρέας, "η <<Ερμηνεία>> του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως <<ερμηνεύον>> κειμένων του Νίκου Εγγονόπουλου", *Περιοδ. Χάρτης*, τεύχ. 25-26, 1988.
- Μπενάτσης Απόστολος, *Το σημειωτικό τετράγωνο, Επικαιρότητα*, Αθήνα 1994.
- Μπενάτσης Απόστολος, <<Αφηγηματικές δομές στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου>>, *Δωδώνη*, τόμ. ΚΣΤ', 1997.
- Νιάρχος Θανάσης Θ., *Πραγματογνωμοσύνη της εποχής, Οι Εκδόσεις των Φίλων*, Αθήνα 1976.
- Ξύδης Θεόδωρος, *Άγγελος Σικελιανός, Ίκαρος*, Αθήνα 1979.
- Παπαζογλου Χρήστου, *Μυστικιστικά Θέματα και Σύμβολα στο Carmen Seculare του Διονυσίου Σολαμού*, Κέδρος, Αθήνα 1995.
- Παπαϊωάννου Απ., <<Οι επιγραφές του ελληνικού νεκροταφείου της Βενετίας>>, *Περιοδ. Θησαυρίσματα*, τόμ. 19, Βενετία 1982.
- Περυσινάκη Ι. Ν., <<Το Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη: Επιδράσεις από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία>>, *Περιοδ. Ελληνικά, Θεσσαλονίκη* 1990.
- Πολίτης Ν. Γ., *Λαογραφικά Σύμμεικτα Β'*, Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1975.

Πολίτης Ν. Γ., *Λαογραφικά Σύμμεικτα Δ΄*, Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1980-1985.

Πολίτης Ν. Γ., *Παραδόσεις, Μέρος Α΄*, Εν Αθήναις 1909.

Πολίτης Ν. Γ., *Δημοτικά Τραγούδια, Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, εκδ. Ιστορική Έρευνα, Αθήναι.

Πρεβελάκης Παντελής, *Άγγελος Σικελιανός, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας*, Αθήνα 1984.

"Πρόσωπα", περιοδικό, εφημερίδα "Τα Νέα", *Ανέκδοτα κείμενα του Ανδρέα Εμπειρίκου*, 27 Μαΐου 2000, τεύχ. 64.

*Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, Αθήνα 1996.

*Πυρός Εγκυκλοπαίδεια*.

Ραζής Μάριος Βύρων, <<Το όνειρο στη Ρομαντική Ποίηση>>, Περιοδ. *Διαβάζω*, τεύχ. 240, Αθήνα 1990.

Ρηνη Χέρμπερντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, πρόλ. επιμ. Αλέκος Ξύδης, Υποδομή, Αθήνα 1978.

Ροζάνης Στέφανος, <<Στα σοκάκια του Ελμπασσάν-Σχόλιο για ένα αβέβαιο ποίημα>>, Περιοδ. *Χάρτης*, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988.

Rapti Vassiliki, *Les quatre éléments cosmiques et l' imagination créatrice chez Engonopoulos*. Memoire de D. E. A. Soutenu à l' Université Paris IV-Sorbonne, 1993.

Salteri - Kakouros Venetia, *Typologie et thématique de la métaphore dans l' oeuvre poétique de N. Engonopoulos. Présence, genèse et mort de la métaphore en être*. Thèse de doctorat Soutenu à l' Université Paris IV - Sorbonne, 1994.

Σαμαρά Ζωή, <<Michel Riffaterre: Ο αναγνώστης ως δημιουργός>>, Περιοδ. *Φιλολόγος*, τεύχ. 49.

Σαμαρά Ζωή, *Προοπτικές του Κειμένου*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1987.

Σαραντόγλου Γιώργος, <<Τρεις συνευρέσεις του Νίκου Εγγονόπουλου με τον Ανδρέα Μπρετόν ή πόσο υπερρεαλιστής υπήρξε ο Ν. Εγγονόπουλος>>, *Δεκαπενθήμερος Πολίτης*, τεύχ. 54, Αθήνα 1985.

Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές*, τόμ. Α΄ (1936-1947), Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές*, τόμ. Β΄, (1948-1971), Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Σεφέρης Γιώργος, <<Ένας Έλληνας-ο Μακρυγιάννης>>, *Δοκιμές*, τόμ. Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989.

Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 1994.

Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., <<Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου>>, Περιοδ. Σύγκριση, τεύχ. 2-3, Αθήνα 1991.

Σιαφλέκης Ζ. Ι., *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1988.

Σιαφλέκης Ζ. Ι. <<Ο μύθος του Ορφέα : Από τις μεταμορφώσεις της μυθικής αφήγησης στη ρητορική των λογοτεχνικών γενιών>>, Περιοδ. Σύγκριση, τεύχ. 11, σελ. 76-83, Αθήνα 2000.

Σιορόκα Γεωργίου Α., *Άγνωστη διασκευή της "Αληπτασιάδας" του Χατζή Σεχρέτη*, Εκδόσεις Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1983.

Σκοπετέα Σοφία, <<Κάλλος και καταγωγή Μπολιβάρ>>, Περιοδ. Χάρτης, τεύχ. 25 - 26, Αθήνα 1988.

Στεργιόπουλου Κώστα, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Εκδόσεις <<Σοκόλης>>, Αθήνα 1972.

Στεφανίδης Μάνος, <<Η σημαντική του προσώπειου στις πλαστικές τέχνες και το θέατρο>>, Περιοδ. Δρώμενα, τεύχ. 5-6, σελ. 56-59, 1984.

Σύγκριση Περιοδ., <<Ο μύθος του Ορφέα>>, τεύχ. 11, Αθήνα 2000.

Ταίηλορ Νέστωρ, *Η Αρμονία των Πυθαγορείων. Η Μαθηματική έννοια της Αρμονίας στο Μουσικό Σύστημα των Πυθαγορείων*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2000.

Τζιόβας Δημήτρης, <<Η αμφίδρομη σχέση Ελληνισμού και Δύσης>>, Το Βήμα, 3-3-1996.

Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

Τριβιζάς Σωτήρης, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.

Τσιανίκας Μιχάλης, <<Μπολιβάρ. Η οριακή ποίηση>>, Θέματα Λογοτεχνίας, τεύχ. 2, 1996. Η μελέτη αναδημοσιεύεται στο βιβλίο "Λευκές στιγμές στην ποίηση", Καστανιώτης, Αθήνα 1998.

Τσιριμώκου Λίζυ, <<Ποιητική αλχημεία: Μπωντλαίρ-Καρυωτάκης>>, Περιοδ. Ποίηση, τεύχ. 9, Αθήνα 1997.

Τσιριμώκου Λίζυ, *Εσωτερική ταχύτητα*, Άγρα, Αθήνα 2000.

Τσίτουκα Λένα, <<Ο Εγγονόπουλος μιλάει για τη ζωγραφική>>, Περιοδ. Χάρτης, τεύχ. 25-26, Αθήνα 1988.

Τσοπανάκης Αγαπητός Γ., *Εισαγωγή στον Όμηρο*, Θεσσαλονίκη 1977.

Τσοτσορού Αλίκη, <<Ο Χαλκός ο ηχών της αγάπης>>, Περιοδ. Χάρτης, τ. 25-26, Αθήνα 1988.

Τσουντα Χρήστου, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης*, Αθήνα 1981.

Τωμαδάκης Νικόλαος Β., <<Βυζαντινών επικλήσεις εις Μούσας και Αγίους>>, Σύλλογος Βυζαντινών Μελετών και Κειμένων, Εν Αθήναις 1961.

Φιλοκύπρου Έλλη, *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων*, Δίαιλος, Αθήνα 1996.

Φιλοκύπρου Έλλη, "Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: Τρεις αόρατοι τόποι <<όπου το ρήμα κρυσταλλώθηκε και φέγγει>>", *Περιοδ. Ελληνικά*, τόμ. 44ος, τεύχ. 2ον, Θεσσαλονίκη 1994.

Φραντζή Άντεια, <<Μπολιβάρ: ένα ελληνικό θέατρο σκιάων. Δύο προτάσεις για μια ανάγνωση>>, *Λογοτεχνικός Πολίτης*, τεύχ. 72, 1986. Η μελέτη αναδημοσιεύεται στο βιβλίο: "Ούτως ή άλλως", Πολύτυπο, Αθήνα 1988.

Χατζηνικολάου Άννη, <<Μετάλλινα μαγικά εικονίδια Κωνσταντίνου και Ελένης>>, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήναι 1953.

Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, <<Ο Νίκος Εγγονόπουλος και ο υποκειμενισμός της ελληνικότητας>>, *Νίκος Εγγονόπουλος : Ωραίος σαν Έλληνας*, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα 1996.

Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, <<Μεταφορά και φύση στον "Μπολιβάρ" του Νίκου Εγγονόπουλου>>, *Δεκαπενθήμερος Πολίτης*, τεύχ. 54, 1985.

## 2. Ξένη Βιβλιογραφία (πρωτότυπη ή σε μετάφραση)

*Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, απόδ. Ανδρέας Τσάκαλης, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1993.

Adams W. Marsham, "Αίγυπτος, Θεοί και Μυστήρια", μτφρ. Δημήτρης Παναγιωτόπουλος, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1989.

Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολής, Αθήνα 1982.

Bachelard Gaston, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, Ερατώ, Αθήνα 1990.

Bachelard Gaston, *το Νερό και τα Όνειρα*, Χατζηνικολής, Αθήνα 1985.

Bakhtin Michail, *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, Edition l' Age d' Homme, Lausanne 1970.

Baudelaire Ch., *E. A. Poe. Sa vie et ses ouvrages*, Pléiade, Paris 1852.

Baudelaire Charls, *Fleures du Mal*, μτφρ. Γ. Σημηριώτης, Γράμματα, Αθήνα 1991.

Baudelaire Charls, *Fleures du Mal*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1985.

Μπωντελαίρ Σαρλ , *Τεχνητοί Παράδεισοι*, μτφρ. Ν. Φωκάς, Εστία, Αθήνα 1990.

Μπωντλαίρ Τσαρλς, *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Γιώργης Σημηριώτης, Γράμματα, Αθήνα 1991.

Hans-Georg Beck, *Ιστορία της βυζαντινής δημόδους λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1988.

Μπλέρι Ουίλιαμ, *Ποιήματα*, μτφρ. Κώστας Λάνταβος, Αρμός, Αθήνα 1999.

Bloom Harold, *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση*, μετ. Δ. Δημητρούλης, Άγρα, 1989.

Booth Wayne C., *A rhetoric of irony*, The University of Chicago press, 1974.

Bourdieu Pierre, *Γλώσσα και Συμβολική Εξουσία*, Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999.

Μπρετόν Αντρέα, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Δωδώνη, Αθήνα, 1972.

Μπρετόν Αντρέα, *Αρκάνα 17*, Ύψιλον, Αθήνα 1984.

Μπρετόν Αντρέ, *Μαρτινικά η γηπεύτρα των φιδιών*, Αιγόκερως, Αθήνα 1984.

Μπρετόν Αντρέ, *Τα μαγνητικά πεδία*, Αιγόκερως, Αθήνα 1989.

Μπρετόν Ανδρέας, *Νάντια*, Ύψιλον, Αθήνα 1981.

Μπρετόν Α. - Ελύαρ Π., *Η άμομος σύλληψις*, Ύψιλον, Αθήνα 1984.

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

Delcroix Maurice-Hallyn Fernand, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, Gutenberg, επιμ. μετ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα 1997.

Ducrot O.-Todorov Tzv., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil 1972.

Dzieska Maria, *Απολλώνιος ο Τυανεύς. Στην Μύθο και στην Ιστορία*, Ενάλιος, Αθήνα 2000.

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

Eco Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Seuil, Paris 1965.

Engels Fr., *Διαλεκτική της Φύσης*, μτφρ. Μαρίνου-Σταματίου, Αθήναι 1958.

*Encyclopédie des Symboles*, Le livre de Poche, Paris, 1996.

Fauriel G., *Chants populaires de la Grèce moderne*, Tome II, Paris 1825.

Fokkema D. W. - Elrud Kunne - Ibsch, *Theories of literature in the twentieth century*, London 1978. (Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα) μτφρ. Γ. Παρίσης, επιμ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένας, Πατάκης, Αθήνα.

Frye Northorp, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New York 1957. *Ανατομία της κριτικής*, μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, εισ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Gutenberg, Αθήνα 1996.

Φρόντ Σίγκμουντ, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, Επίκουρος, Αθήνα 1995.

Φρόντ Σίγκμουντ, *Δοκίμια Μεταψυχολογίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

Arnold van Gemert, *Λογοτεχνικοί πρόδρομοι. Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997.

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

G. Genette, L. Marin, M. Mathieu - Colas, *Τα όρια της διήγησης*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987.

Greimas A. J., *Du sens, Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970.

Greimas A. J., *Sémantique Structurale, Recherche de méthode*, Press Universitaires de France, Paris 1986.

Guthrie W. K. C., *Ο Ορφείας και η αρχαία ελληνική θρησκεία*, Ινστιτούτο Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2000.

Hutcheon Linda, *Irony's edge*, Routledge, London and New York 1994.

Hutcheon Linda, *A theory of parody*, Routledge, London and New York, 1986.

Hawthorn Jeremy, *Ξεκλειδώνοντας το Κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου, Ηράκλειο 1995.

Jakobson Roman, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μετ. Άρης Μπερλής, Εστία, Αθήνα 1998.

Jauss Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης. Η αισθητική της πρόσληψης και η λογοτεχνική επικοινωνία*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία 1995.

Jeunpy Laurent, <<La stratégie de la forme>>. Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό *Poétique*, τεύχ. 27, Paris 1976. Στα ελληνικά δημοσιεύτηκε: <<Η στρατηγική της μορφής>>, Περιοδ. *Η Άλως*, τεύχ. 3-4, Αθήνα 1996.

Alexander Kazhdan R. S. N., <<John Klimax>>, *Oxford Dictionary of Byzantium*, τόμ. 2.

Alexander Kazhdan, *A history of byzantine literature (650 - 850)*, Institute for Byzantine Research / EIE, Athens 1999.

Corrigan Kathleen, *Η δόξα του Βυζαντίου στο όρος Σινά*, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997.

Kott Iann, *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, Εξάντας, Αθήνα 1976.

Kristeva Julia, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1978.

Lacan Jacques, *Écrits 2*, Seuil, Paris 1971.

Lesky Albin, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1983.

Liddell H. G.- Scott R., *Μέγα Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας*, Ιωάνν. Σιδέρης, Αθήνα.



Λωτρεαμόν, *Άσματα του Μαλντορόρ*, μτφρ. Έλλη Νεξερίτη, Εκάτη, Αθήνα 2000.

Mallinger Jean, *Τα εσωτερικά απόρρητα εις τον Πλούταρχον*, μτφρ. Πέτρος Γράβιγγερ, Διμελή, Αθήνα, 1998.

Martinet André, *Στοιχεία γενικής γλωσσολογίας*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1987.

Maspero, *Histoire des peuples d' Orient*, tom. 1.

Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, Paris 1995.

Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη, επιμ. Τέτη Χατζηνικολάου, Οδυσσέας, Αθήνα.

Μισέλ ντε Μονταίνι, *Δοκίμια*, Βιβλίο δεύτερο, μτφρ. Φίλιππος Δρακονταειδής, εκδ. Εστίας, Αθήνα 1999.

Μπαχτίν Μιχαήλ, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980.

Nadeau Maurice, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1945.

Novalis, Hainrich von Ofterdingen, "Henri d' Ofterdingen", Traduit et annoté par Georges Polti et Paul Morisse, Préface de Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, MCMVIII.

Pastoureau Michel, *Bleu. Histoire d' une couleur*, Seuil, Paris 2000.

Ricoeur Paul, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Κριτική, Αθήνα 1998.

Ρηντ Χέρμπερντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Υποδομή, Αθήνα 1978.

Riffaterre Michael, <<Περιγραφή ποιητικών δομών. Δύο προσεγγίσεις στις <<Γάτες>> του Baudelaire>>, μετ. Ν. Γρηγοριάδης, Περιοδ. Νεοελληνική Παιδεία, τεύχ. 9, Αθήνα 1987.

Riffaterre Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris 1983.

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

Riffaterre Michael, *L' illusion référentielle* στο συλλογικό *Littérature et réalité*, Seuil, Paris 1982.

Jacqueline de Romily, *Οι μεγάλοι Σοφιστές στην Αθήνα του Περικλή*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.

Ρισπέν Ζαν, *Μεγάλη Ελληνική Μυθολογία*, μτφρ. Κοσμά Πολίτη, τόμ. Α', Αυλός, Αθήναι.

Schiller Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, "Περί Αφελούς και Συναισθηματικής Ποίησης", μτφρ. Παναγιώτης Κονδύλης, Στιγμή, Αθήνα 1985.

*Shakspeare's Sonnets*, edidit by W. G. Ingram and Theodore Redpath, Hodder and Stoughton, London 1951.

Shakespeare William, *Τα Σοννέτα*, μετ. Βασίλη Ρώτα-Βούλας Δαμιανάκου, Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Spell B., <<Το σύμβολο του δρόμου>> στο βιβλίο "*Η ανακάλυψη του πνεύματος. Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*", μετφρ. Δανιήλ Ι Ιακώβ, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1997.

Stringfellow Frank jr, *The meaning of irony*, A psychoanalytic Investigation, State University of New York Press, 1994.

Τζαρά Τριστάν, *Υπερρεαλισμός και μεταπόλεμος*, μτφρ. Στέφ. Κουμανούδη, Ύψιλον, Αθήνα 1979.

Todorov Tzvetan, *Bakhtin et l' alterité*, Poétique vol. 40, Novembre 1979.

Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris 1971.

Tommaseo N., *Canti popolari Toscani, Corsi, Illirici, Greci*, tom. II, (Canti Greci), Venezia, 1842.

Βάλντεμπεργκ Πάτρικ, *Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Υποδομή, Αθήνα 1982.

Βολοσίνοφ Βαλεντίν Ν., *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας*, μτφρ. Βασίλης Αλεξίου, Παπαζήσης, Αθήνα 1998.

Wellek René - Warren Austin, *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μετ. Σταύρου Γεωργίου Δεληγιώργη, Δίφρος, 1955.

Windelband W. - Heimsoeth H., *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1986.

## Β. ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ-ΠΗΓΕΣ

### 1. ΑΡΧΑΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Αλκαίος, *Άπαντα*, (αποσπάσματα), μτφρ. Σωκράτης Σκαρτσής, Κάκτος, Αθήνα 1996.

Ανακρέων, *Ανακρέοντος Τήμου Συμποσιακά Ημιάμβια, Λυρικοί ποιητές*, Κάκτος, Αθήνα 2001.

Αναξίμανδρος, *Προσωκρατικοί*, Κάκτος, Αθήνα 2000.

Αναξίμενης, *απόσπασμα 1, Προσωκρατικοί*, Κάκτος, Αθήνα 2000.

Απολλόδωρος, *Επιτομή*, αφοί Τολίδη, Αθήνα 1984.

Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη, IV*, αφοί Τολίδη, Αθήνα 1984.

Απουλήιος, *Ο Χρυσός Γάιδωρος*, Νεφέλη, Αθήνα 1982.

Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά Α'*, τόμ. 10, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1457, b, 6-9.

Αριστοφάνης, *Ειρήνη*, Κάκτος, Αθήνα 1994.

Αριστοφάνης, *Νεφέλαι*, Κάκτος, Αθήνα 1992.

Αρχίλοχος, *Λυρική ποίηση. Λυρικών λόγος και ιστορική πράξη*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2000.

Βιργίλιος, *Αινειάδα*, Virgil, *Aeneid I - VI*, by H. Rushton Fairclough, Harvard University Press.

Εμπεδοκλής, *Περί Φύσεως*, Προσωκρατικοί, ενδέκατος τόμος, Κάκτος 1992.

Ερμής Τρισημέγιος, *Ερμητικά Κείμενα*, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 1990.

Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Ευριπίδης, *Τρωάδες*, Κάκτος, Αθήνα 1994.

Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, edidit by William Heinemann, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

Ευριπίδης, *Εκάβη*, Κάκτος, Αθήνα 1994.

Ηράκλειτος, *Προσωκρατικοί*, τόμ. Β', επιμ. Ευάγγελος Ν. Ρούσος, Στιγμή, Αθήνα 2000.

Ηρόδοτος, *Ιστορίαι*, Β'.

Ήρων ο Αλεξανδρεύς, *Περί Αυτοματοποιητικής*. Heron Alexandrinus, *De automatis*, ed. W. Schmidt, vol. 1, Leipzig, B. G. Taubner, 1899.

ΗΣίοδος, *Άπαντα*, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Ιάμβλιχον, *Τα θεολογούμενα της αριθμητικής*, επιμ. De Falco, Teubner, Lipsiae 1922.

Διονυσίου Λογγίνου, *Περί Ύψους*, ερμηνευτ. έκδ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1990.

Λουκιανός, *Αληθή Διηγήματα*, E. H. Warmington, vol. II, The Loeb Classical Library.

Lucian, *A true story I - II*, with an english translation by A. M. Harmon, London, William Heinemann LTD, 1972.

Μουσαίος, *Τα καθ' Ηρώ και Λέανδρον*, Ορφικά κείμενα, Πύρινος Κόσμος, μτφρ. Ανδρέας Τσάκαλης, Αθήνα 1999.

Όμηρος, *Ιλιάδα*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης- Ι. Θ. Κακριδής, Εστία, Αθήνα, 1997.

- Όμηρος, *Οδύσσεια*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης- Ι. Θ. Κακριδής, Εστία, Αθήνα 1997.
- Homeri Opera, *Ilias*, Tomus I - II, edidit by David Monro et Thomas W. Allen, Oxford Classical Texts, ελληνική έκδοση Καρδαμίτσα.
- Homer, *The Odyssey*, with an English translation by A. T. Murray, vol. -II, The Loeb Classical Library, William Heinemann LTD, London.
- Ομηρικοί Ύμνοι*, επιμ. Δ. Π. Παπαδίτσας - Ελένη Λαδιά, Εστία, Αθήνα 1997.
- Οβιδίου, *Ερωτική Τέχνη και ένα δοκίμιο για τους Λατίνους εραστές*, μτφρ. Θεόδωρος Παπαγγελής, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.
- Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, Ovid, *Metamorphoses*, Book I, Harvard University Press.
- Ορφικά κείμενα, Καλλίμαχου Ύμνοι*, Απόδοση Ανδρέας Τσάκαλης, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1999.
- Ορφικά κείμενα, Αργοναυτικά*, Απόδοση Ανδρέας Τσάκαλης, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1999.
- Παλατινή Ανθολογία, Ερωτικά Επιγράμματα*, επιμ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Στιγμή, Αθήνα 1999.
- Παλατινή Ανθολογία*, επιλ. Ανδρέας Λεντάκης, Δωρικός, Αθήνα 1987.
- Παρμενίδης, *Προσωκρατικοί*, Κάκτος, Αθήνα 1992.
- Πανσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, επιμ. Νικ. Παπαχατζή, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.
- Πετρώνιος, *Σατυρικόν*, μτφρ. Μ. Γ. Μερακλής, Γνώση, Αθήνα 1983.
- Πίνδαρος, III, *Πυθιονικοί Α΄*, μετ. Κώστας Τοπούζης, επιμ. Κώστας Μπαλάσκας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1998.
- Πίνδαρος, IV, *Πυθιονικοί Β΄*, μτφρ. Κώστας Τοπούζης, επιμ. Κώστας Μπαλάσκας, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1998.
- Πίνδαρος, μετάφραση και ερμηνευτικά Παναγής Λεκατσάς, Δίφρος, Αθήνα.
- Πίνδαρος, *Νεμεόνικοι*, μτφρ. Κώστας Τοπούζης, επιμ. Κώστας Μπαλάσκας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1998.
- The Odes of Pindar*, with an introduction and an English translation by sir John Sandys, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Πλάτων, *Ιων*, Κάκτος, Αθήνα 1994.
- Πλάτων, *Τίμαιος-Κριτίας*, Κάκτος, Αθήνα 1993.
- Πλάτων, *Κρατύλος*, Κάκτος, Αθήνα 1993.
- Πλάτων, *Φαίδων*, Κάκτος, Αθήνα 1993.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, 35 ο βιβλίο, μτφρ. Τάσος Ρούσος-Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Άγρα, Αθήνα 1994.
- Πλούταρχος, *Περί Ίσιδος και Οσίριδος*, Εισαγ.- μτφρ. Πασχάλης Πασχίδης, Κατάστι, Αθήνα 1999.

Πλούταρχος, *Βίος Αντωνίου*, 75, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Πλούταρχος, *Γρύλλος*. *Περί του τα άλογα χρήσθαι*, μτφρ. Μενέλαος Χριστόπουλος, Στιγμή, Αθήνα 1996.

Πλούταρχος, *Ηθικά*, τόμ. 11, "Περί τοῦ μή χρᾶν ἔμμετρα νῦν τήν Πυθίαν", Κάκτος, Αθήνα 1995.

Πλωτίνος, *Εννεάδες (Εννεάς Πρώτη)*, Κάκτος, Αθήνα 2000.

Πλωτίνος, *Εννεάδες (Εννεάς Πέμπτη)*, Κάκτος, Αθήνα 2000.

Πρόκλος, "Υπόμνημα εις του Πλάτωνος *Τίμαιον*", Γ', 246-250, Κάκτος, Αθήνα, 1999.

Sextus Empiricus, vol. I, Edidit by H. Mutshmann, vol. I, *Πυρρώνειων Υποτυπώσεων*, κεφ. Α', ιδ', Lipsiae, MCXII, σελ. 12-41.

Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, A. C. Parson, Sophoklis Fabulae, Oxford Classical Texts, Καρδαμίτσα.

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, Sophoklis, Fabulae, Oxford Classical Texts, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

*The Geography of Strabo*, William Heinemann LTD, London, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets 1967.

Φιλόστρατος, *Ο Βίος του Απολλώνιου του Τυανέα*, Philostratus, *The life of Apollonius of Tyana*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, reprinted 1969.

## 2. BYZANTINΗ ΚΑΙ METABYZANTINΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Κωνσταντίνου Ακροπολίτου, <<Λόγος εις τον άγιον Βάρβαρον>>, *Ανάλεκτα Ιεροσολυμιτικής Σταχυολογίας ή Συλλογή Ανεκδότων και σπανίων συγγραφών περί των κατά την Εώαν ορθοδόξων εκκλησιών και μάάλιστα της των Παλαιστινών, συλλεγέντα μεν και εκδιδόμενα υπό Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως*, 1891, Culture Civilisation 115, Avenue Gabriel Lebon, Bruxelles 1963.

*Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνας*, επιμ. Γιώργος Βελουδής, Ερμής, Αθήνα 1989.

*Διήγησις Αλεξάνδρου*, *The tale of Alexander*, Critical edition with an introduction and commentary by David Holton, Θεσσαλονίκη 1974.

*Ανακάλημα της Κωνσταντινούπολης*, Κριτική Έκδοση, Εμμανουήλ Κριαράς, Θεσσαλονίκη 1965.

*Άνθη Ευλαβείας*, επιμ. Αθανάσ. Καραθανάσης, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1978.

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

*St. Augustine's Confessions*, volumes I - II, with an English translation by William Watts, The Loeb classical Library, London William Heinemann LTD, 1970.

*Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και Το Άσμα του Αρμούρη*, κριτική έκδοση Στυλιανός Αλεξίου, Ερμής, Αθήνα 1985.

*Ιστορία του Βελισάριου*, Κριτική έκδοση των τεσσάρων διασκευών με εισ.-σχόλ.-γλωσσ. W. F. Bakker-A. F. van Gemert, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1998.

Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ερμής, Αθήνα 1998.

*Η Βοσκοπούλα*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Εστία, Αθήνα 1998.

Βησσαρίωνος, <<Εγκώμιον εις Τραπεζούντα>>, Περιοδ. *Νέος Ελληνομνήμων*, εκδ. υπό Σπυρ. Π. Λάμπρου, τόμ. δέκατος τρίτος, Αθήνησιν 1916, σελ. 146-204.

Βυζαντινά Ιπποτικά Μυθιστορήματα. *Διήγησις εξαιρετος ερωτική και ξένη του Ιμπέριου θαυμαστού και κόρης Μαργαρόνης*, επιμ. Εμμανουήλ Κριαρά, Αθήνα 1957.

Βυζαντινά Ιπποτικά Μυθιστορήματα. *Κείμενον ανομοιοκαταλήκτου παραλλαγής <<Ιμπερίου και Μαργαρόνας>>*, Ε. Κριαράς, Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 2, Αθήναι 1959.

Βυζαντινή Ποίησις, κεφ. Η´, *Ερωτοπαίγνια*, μέρος δεύτερον, επιμ. Γεωργίου Θ. Ζώρα, Βασική Βιβλιοθήκη, Αθήνα.

Δελαπόρτα Λεονάρδου, *Ποιήματα (1403 - 1411)*, κριτική έκδοση Μ. Ι. Μανούσακα, Αθήνα 1995.

Διονυσίου Ιερομονάχου, του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, πρόλ. έκδ. Παπαδόπουλου - Κεραμέως, Εν Πετρούπολει, τη 10-η Φεβρουαρίου 1909.

Δοξαράς Παναγιώτης, *Περί Ζωγραφίας*, Επαναδημοσίευση του κειμένου από τη Βιβλιοθήκη Ζακυνθινών Μελετών, Ιανουάριος 1968.

Δούκα Μιχαήλ, *Βυζαντινή Ιστορία*, Ducae Michaelis Nepotis, Historia Byzantina, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Bonnae 1834.

*Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, *Εκλογή*, τόμ. Α´, Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1962.

*Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκλογή κειμένων, σχόλια και εισαγωγή Δημητρίου Πετρόπουλου, Βασική Βιβλιοθήκη, Αθήνα.

Ευστάθιος, Eustathius, *Opuscula*, edidit T. L. F. Tafel, Amsterdam 1964.

*Ζήνων*, κρητοεπτανησιακή τραγωδία, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου-Μάρθα Αποσκήτη, Στιγμή, Αθήνα 1991.

"Η ομιλία του νεκρού βασιλιά", ανέκδοτο στιχούργημα του ΙΕ΄ αιώνα, κριτ. έκδοση Μ. Ι. Μανούσακα, ΕΕΦΣΠΘ, 8, 1960.

Hunger Herbert, *Βυζαντινή Λογοτεχνία, Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, τόμ. Α΄, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1987.

Θεοφάνης, *Χρονογραφία*, 332, 10. *Theophanis Chronografia*, recensvit Carolus de Boor, Lipsiae.

*Ιώσηπος, Josephus*, by Ralf Marcys, vol. VI, *Jewish Antiquities, Books IX - XI*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

*Histoire des Juifs*, Flavius Joseph, Tome second, A Paris, M. DCC. XXXV, Chapitre VIII.

*Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*, Καινή Διαθήκη.

*Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο*, Καινή Διαθήκη.

*Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο*, Καινή Διαθήκη.

Απόστολος Παύλος, Α΄ Προς Κορινθίους *Επιστολή*, κεφ. στ΄, 19, Καινή Διαθήκη.

Ioannis Climaci, *Scala Paradisi*, Patrologia Graeca, J. P. Migne, τόμ. 88, στ. 628 D.

Κορνάρος Βιτζέντζος, *Ερωτόκριτος*, επιμ. Σ. Ξανθουδίδης, Έκδοσις κριτική γενομένη επί τη βάσει των πρώτων πηγών μετ εισαγωγής, σημειώσεων και γλωσσαρίου. Ηράκλειον 1915 (ανατύπ. Αθήναι 1973). Βλέπε επίσης την έκδοση: *Ποίημα ερωτικόν λεγόμενον ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ, Συνθέμενον από τον τότε ευγενέστατον Βιτσέντζον τον Κορνάρον. Από την Χώραν της Σητείας του Νησιού της Κρήτης. Επεξεργασμένον δε πάλιν προς χρήσιν των πολλών από τον Γ. Π. Σαββίδη*, Ερμής, Αθήνα 1998.

Κοσμά και Αρέθα, Μοναχών, *Ανωτέρα Επισκιάσις επί του Άθω*, εκδ. Γ΄, Καρναί 1957.

Λαμψίδης Οδυσσεύς, <<Ιωάννου Ευγενικού Έκφρασις Τραπεζούντος, Χρονολόγησις και έκδοσις>>, *Αρχεῖον Πόντου*, τόμ. εικοστός, Εν Αθήναις 1955, σελ. 3-38.

*La caduta di Constantinopoli*, L'eco nel mondo, Milano 1976.

Legrand E., *Recueil de poèmes historiques en grec vulgaire relatifs à la Turquie et aux Principautés danubiennes, Histoire de jeune Markada*, Paris 1877.

Lexicographi Graeci, vol. I, *Suide Lexicon*, edidit ad A. Adler, Verlag B. G. Teubner Stuttgart.

Ματθαίος Μυρέων, *Ιστορία των Βλάχων*, E. Legrand, Bibliothèque Grecque Vulgaire, Tome Deuxième, Paris 1881.

*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.

Μπεργαδής, Απόκοπος, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Εστία, Αθήνα 1998.

Μισμαγιά, *Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης κατά την έκδοση του Ζήση Δαούτη*, επιμ. Άντεια Φραντζή, Εστία, 1993.

*Η Παλαιά Διαθήκη, Μακκαβαίων Α΄*, τόμ. Γ΄, Αδελφότης Θεολόγων <<Η ΖΩΗ>>, Αθήνα 1990.

*Η Παλαιά Διαθήκη, κατά τους εβδομήνonta*, υπό Ιωάννου Κολιτσάρα, Αδελφότης Θεολόγων "Η ΖΩΗ", τόμ. Γ΄.

*Η Παλαιά Διαθήκη*, τόμ. Α΄, *Γένεσις*, "Ο Σωτήρ", Αθήνα 1997.

*Η Παλαιά Διαθήκη, Ψαλμοί*, τόμ. Γ΄, Αδελφότης Θεολόγων <<Η ΖΩΗ>>, Αθήνα.

Παπαδόπουλος Χρυσόστομος, Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν του μοναχικού βίου εν Ελλάδι, Ο όσιος Μελέτιος "ο Νέος"*, Εν Αθήναις, 1935.

*A Patristic Greek Lexicon*, edited by G. W. Lampe, D. D. Oxford at the Clarendon Press, 1961.

*Πένθος Θανάτου*, ανέκδ. χειρόγρ. III, B, 27 Βιβλιοθήκη Νεαπόλεως, εκδ. Γ. Ζώρας, Επιθεώρηση ελληνοϊταλικής πνευματικής επικοινωνίας, τεύχ. 8 - 9, Αύγ.-Σεπτ. 1940.

Pernot Hubert, *Chansons Populaires Grecques des XVe et XVIe siècles*. Société d'édition <<Les Belles Lettres>>, Paris 1931.

Πικατόρος Ιωάννης, *Η Ρίμα θρηνητική του Ιωάννου Πικατόρου*, επιμ. Ε. Κριαράς, Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών, 2, 1940, σελ. 20-69. Βλέπε επίσης: Μεσαιωνικά Μελετήματα, τόμ. Α΄, σελ. 280-329.

Προκόπιος, *Περί του Βανδαλικού πολέμου*, II. *Procopii, de Bello Vandalico*. Procopii Caesariensis Opera Omnia, recognovit Jacobus Havry, vol. I, Lipsiae Aedibus B. G. Teubneri MCMLXIII.

Προκόπιος, *Περί του Γοτθικού πολέμου*, II. *Procopii de Bello Gothico*. Procopii Caesariensis Opera Omnia, recognovit Jacobus Havry, vol. II, Lipsiae Aedibus B. G. Teubneri MCMLXIII.

Ρωμανός ο Μελωδός, *Ύμνοι*, edided by Paul Maas and G. A. Trypanis, Sancti Romani Melodi Cantica, *Cantica Genuina*, Oxford at the Clarendon Press, 1963.

*Sancti Romani Melodi Cantica*, edidit by Paul Maas and C. A. Trypanis, Oxford 1963.



Σάθας Κ., *Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα*, Αθήνα 1869.

Σάθας Κ., *Έλληνες στρατιώται εν τη Δύσει και αναγέννησις της ελληνικής τακτικής*, Αθήνα 1885.

Σάθας Κ., *Ιστορικά Διατριβαί, Η Αληπασιάς του τουρκαλβανού Χατζή Σεχρέτη*, Εν Αθήναις, 1870 (αναστατικές εκδόσεις Διον. Νότη Καραβία, Αθήνα MCMXCIV).  
*Λεξικό Σουίδα, Suide Lexicon*, edidit Ada Adler, Stutgardie in Aedibus B. G. Teubneri MCMLXVII.

Σουμάκης Μιχαήλ, *Παστώρ Φίδος, ήγουν Ποιμήν πιστός*, Βενετί=α =αχνη´ .

*Συναξάριον του τιμημένου Γαδάρου ή Γαδάρου, Λύκου κη Αλουπούς διήγησις ωραία*, Cornelia Pochert, *Die Reimbildung in der spät - und Postbyzantinischen Volksliteratur*, Neograeca Medii Aevi, Romiosini Verlag, Köln, 1991.

Σφραντζής Γεώργιος, *Χρονικό*, εκδ. R. Maisano, Giorgio Sfranze, Cronaca, Corpus Fontium Historiae Byzantinae, Series Italica, Rome 19990.

Tommaseo N., *Canti popolari Toscani, Corsi, Illirici, Greci*, tome III, Venezia 1842.

Τρωίλου Ιωάννη Ανδρέα, *Ροδολίνος*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Στιγμή, Αθήνα 1987.

Ιστορία του Τωβία, *Histoire de Tobie ou miracle de saint Raphaël Archange*, Inédits Byzantins d' Ochrida, Candie et Moscou, publiés par François Halkin, Société des Bollandistes, Bruxelles 4, 1963.

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

Τωμαδάκη Νικόλαου Β., *Περί αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως. Κείμενα των Δούκα - Κριτόβουλου - Σφραντζή - Χαλκοκονδύλη*, εκδ. Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1993.

Fauriel G., *Chants populaires de la Grèce moderne*, tome II, Paris 1825.

Φόσκολος Μάρκος Αντώνιος, *Φορτουνάτος*, κριτ. έκδ. Alfred Vincent, Ηράκλειο Κρήτης 1980.

*Η Φυλλάδα του Γαδάρου, ήτοι Γαδάρου, λύκου και αλεπούς διήγησις ωραία*, Κρητικά Χρονικά, τεύχ. 9, επιμ. Λευτέρη Αλεξίου, 1955, σελ. 81-118.

*Φυσιολόγος, Physiologus*, ed by F. Sbordone, Germany 1936.

Halkin Francois, *Histoire de Tobie ou miracle de Saint Raphael Archange*, Inédits Byzantines d' I' Ochrida, Candie et Moscoy, Bruxelles 1963.

Χατζηδάκης Μανόλης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450 - 1830*, Αθήνα.

*Το Χρονικόν του Μορέως*. Το ελληνικόν κείμενον κατά τον κώδικα της Κοπεγχάγης μετά συμπληρώσεων και παραλλαγών εκ του Παρισσινού. Εισαγωγή,

υποσημειώσεις και επεξεργασία υπό Πέτρου Π. Καλονάρου. Αρχαίος εκδοτικός οίκος Δημ. Δημητράκου, Αθήναι 1940. Φωτοανατύπωση της έκδοσης Καλονάρου, με προλεγόμενα Ρένου Ηρ. Αποστολίδη και με σχέδια του Γιώργου Πανουτσοπούλου, εκδ. Εκάτη, Αθήνα 1989.

Χορτάση Γεωργίου, *Η Ερωφίλη*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου-Μάρθα Αποσκήτη, Στιγμή, Αθήνα 1996.

Ψελλός Μιχαήλ, *Έργα*, Michaelis Pselli, *Orationes Panegyricae*, edidit George T. Dennis, Stuttgart et Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri.

Ψελλός Μιχαήλ, *Θεολογικά*, Michaelis Pselli, *Theologica*, vol. I, Edidit Paul Gautier, BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft 1989.

### 3. ΝΕΟΤΕΡΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

*Η ελληνική ποίηση. Η ανανεωμένη παράδοση*, επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος, Σοκόλης, Αθήνα, 1980.

Αλεξάνδρου Άρης, *Άγονος Γραμμή*, (1952), *Ποιήματα* (1941-1974), Κστανιώτης, Αθήνα 1978.

Αναγνωστάκης Μανόλης, *Παρενθέσεις*, Τα Ποιήματα 1941-1971, Νεφέλη, Αθήνα 2000.

Βαλαωρίτης Αριστοτέλης, *Ποιήματα και Πεζά*, τόμ. Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Βάρναλης Κώστας, *Ποιητικά*, "Ποιήματα", Κέδρος, Αθήνα, 1982, (α΄ έκδ. 1944).

Βιζυηνός Γεώργιος, *Ποιητικά Προτάλεια*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1873.

Γρυπάρης Γ., *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Δωρικός, Αθήνα 1980.

Δροσίνης Γεώργιος, *Άπαντα*, *Ποίηση 1888 - 1902*, τόμ. Α΄, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, Αθήνα 1995.

Εγγονόπουλος Νίκος, *Ποιήματα*, τόμ. Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1985.

Εγγονόπουλος Νίκος, *Ποιήματα*, τόμ. Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1985.

Εγγονόπουλος Νίκος, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Εγγονόπουλου Νίκου, *Πεζά Κείμενα*, Ύψιλον, Αθήνα 1987.

Εγγονόπουλος Νίκος, " ... και σ' αγαπώ παράφορα", φιλ. επιμ. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Ίκαρος, Αθήνα 1994.

Εγγονόπουλος Νίκος, *Ο Καραγκιόζης*, Ένα ελληνικό θέατρο σκιάων, Ύψιλον, Αθήνα 1980.

Εγγονόπουλος Νίκος, *Σχέδια και Χρώματα*, Ύψιλον - Βιβλία.

Εγγονόπουλος Νίκος, <<Τα γαλλικά ποιήματα>>, μτφρ. Κώστας Σταματίου, Περιοδ. *Η Λέξη*, τεύχ. 49, Αθήνα 1985.

Ελύτη Οδυσσέα, *Προσανατολισμοί*, Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Ελύτη Οδυσσέα, *Το Αξίον Εστί*, Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Ελύτη Οδυσσέα, *Το Φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, Ίκαρος, Αθήνα 1999.

Εμπειρικός Ανδρέας, *Υψικάμινος*, Άγρα, Αθήνα 1980.

Εμπειρικός Ανδρέας, *Ενδοχώρα*, Αθήνα 1980.

Εμπειρικός Ανδρέας, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Άγρα, Αθήνα 1980.

Εμπειρικός Ανδρέας, *Αργώ ή Πλους Αεροστάτου*, Ύψιλον, Αθήνα 1980.

Εμπειρικός Ανδρέας, *Οκτάνα*, Ίκαρος, Αθήνα 1980.

Εμπειρικός Ανδρέας, *Η Σήμερα ως Αύριον και ως Χθες*, Άγρα, Αθήνα 1984.

Εμπειρικός Ανδρέας, <<Άρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλι>>, Περιοδ. *Χάρτης*, τεύχ. 17-18, Αθήνα 1985.

Εμπειρικός Ανδρέας, <<Νικόλαος Εγγονόπουλος ή το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου>>, Περιοδ. *Τετράδιο*, 1945, Άγρα, Αθήνα 1999.

Εμπειρικός Ανδρέας, *Ζεμφύρα ή το μυστικόν της Παισιφάης*, Άγρα, Αθήνα 1998.

Ζαλοκώστας Γεώργιος, *Άπαντα*, Τυπογραφείον Δ. Αθ. Μαυρομμάτη, Αθήνησι 1859.

Ζαμπέλιος Σπυρίδων, *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος*, Κέρκυρα 1852 (ανατύπωση), Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών.

Καβάφης Κωνσταντίνος Π., *Ποιήματα Α - Β*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1983.

Καβάφης Κωνσταντίνος Π., *Ανέκδοτα Ποιήματα 1882 - 1923*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1977.

Καβάφης Κωνσταντίνος Π., *Τα Αποκηρυγμένα. Ποιήματα και Μεταφράσεις (1886 -1898)*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1983.

Κάλας Νικόλας, *Οδός Νικήτα Ράντου*, Ίκαρος, Αθήνα 1997.

Κάλβος Ανδρέας, *ΩΔΑΙ*, κριτική έκδοση Filippo Maria Montani, Ίκαρος, Αθήνα 1988.

Καρυωτάκης Κ. Γ., *Άπαντα Τα Ευρισκόμενα*, Τόμος πρώτος, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1979.

Καρυωτάκης Κ. Γ., *Άπαντα Τα Ευρισκόμενα*, Τόμος δεύτερος, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1984.

Καρυωτάκης Κ. Γ., *Τα Πεξά*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Νεφέλη, Αθήνα 1977.

Κόντογλου Φώτης, *Ταξείδια*, Αθήνα 1928.

Κόντογλου Φώτης, Έργα, τόμ. Γ΄, <<Η πονεμένη Ρωμοσύνη>>, εκδ. οίκος <<Αστήρ>>, Αθήνα 1989.

Κόντογλου Φώτης, Έργα, τόμ. Ε΄, <<Πέδρο Καζάς και Βασάντα>>, εκδ. οίκος <<Αστήρ>>, Αθήνα 1986.

Κόντογλου Φώτης, Αστρολάβος, ΑΣΤΗΡ, Αθήνα 1935.

Κοραή Αδαμαντίου, Άτακτα ήγουν Παντοδαπών εις την αρχαίαν και την νέας Ελληνικήν Γλώσσαν αυτοσχεδιών σημειώσεων, και τινών άλλων υπομνημάτων, Αυτοσχεδιος συναγωγή. Τόμος πρώτος, Εν Παρισίοις 1828. Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, Τόμος Δ΄, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1995.

Λαπαθιώτης Ναπολέων, Ποιήματα, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1997.

Μαβίλης Λορέντσος, Άπαντα, επιμ. Μιχάλη Περάνθη, Αθήνα 1960.

Μαλακάσης Μιλτιάδης, Μεσολογγίτικα, Ανθολόγος Ερμής, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα 1995.

Μελαχρινός Απόστολος, Τα Ποιήματα, Εστία, Αθήνα 1994.

Μπάρας Αλέξανδρος, Άθροισμα, Ποίηση 1933 - 1983, Κέδρος, Αθήνα 1983.

Μπάρας Αλέξανδρος, Προσεγγίσεις στη γαλλική ποίηση, Πρόσπερος, Αθήνα 1986.

Νούτσος Παναγιώτης, Αγκιβασιή. Γυμνάσματα Ποιητικής Νοημοσύνης, Ποιήματα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998.

Οικονόμου Ζήσης, Ποιήματα (1934-1953), εκδ. <<Κέδρος>>, Αθήνα 1977.

Παλαμάς Κωστής, Άπαντα, τόμ. 1ος, Μπίρης, Αθήνα .

Παλαμάς Κωστής, Άπαντα, τόμ. 5ος, Μπίρης, Αθήνα.

Παλαμάς Κωστής, Άπαντα, τόμ. 11ος, Μπίρης, Αθήνα.

Παλαμάς Κωστής, Άπαντα, τόμ. 3ος, Μπίρης, Αθήνα.

Παπανικολάου Μήτσος, Τα Ποιήματα, Πρόσπερος, Αθήνα 1979.

Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, Άπαντα, τόμ. Β΄. Π. Κουτσουμπός, Αθήνα.

Παπατσώνης Τ. Κ., Εκλογή Α΄, Ursa Minor, Εκλογή Β΄, Έταρος, Αθήνα 1988.

Παράσχος Κλέων, Μακρυνή Μουσική, Προμηθεύς, Αθήνα 1961.

Πολίτη Λίνου, Ποιητική Ανθολογία, Βιβλίο δεύτερο, Μετά την Άλωση, 15ος και 16ος αιώνας, Δωδώνη, Αθήνα 1980.

Πολίτη Λίνου, Ποιητική Ανθολογία, Βιβλίο έκτο, Ο Παλαμάς και οι σύγχρονοί του, Δωδώνη, Αθήνα 1980.

Πολίτη Λίνου, Ποιητική Ανθολογία, Βιβλίο πρώτο, Πριν την Άλωση, Δωδώνη, Αθήνα 1980.

Πολυδούρη Μαρία, *Άπαντα*, εκδ. Αστάρτη, Αθήνα 1989.

Πολυλάς Ιάκωβος, *Η φιλολογική μας γλώσσα*, Εν Αθήναις, Τυπογραφείον της Εστίας παρά το Βουλευτήριον, 1892.

Σαραντάρης Γιώργος, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1998.

Σαραντάρης Γιώργος, *Στη δόξα των πουλιών*, εκλογή από το έργο του Ιουλίτα Ηλιοπούλου, Ίκαρος, Αθήνα 1997.

Σαραντάρης Γιώργος, *Ποιήματα*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1998.

Σαραντάρης Γ., *Σαν πνοή του αέρα*, επιμ. Μαρία Ιατρού, Ανθολόγος Ερμής, Αθήνα 1999.

Σαχτούρης Μίλτος, *Ποιήματα (1945 - 1971)*, Κέδρος, Αθήνα 1988.

Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1976.

Σικελιανός Άγγελος, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Α', Β', Γ', Ε', ΣΤ', Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Σκίπτης Σωτήρης, *Αιολική Άρπα (1918)*, Πρόλογος Ανατόλ Φρανς, Εκδότης Ιωάννης Ν. Σιδέρης, Αθήναι 1922.

Σολωμός Διονύσιος, *Ποιήματα*, Τόμος πρώτος, επιμ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1979.

Σολωμός Διονύσιος, *Πεζά και Ιταλικά*, τόμ. δεύτερος, έκδ.-σημ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1986.

Σολωμός Διονύσιος, *Ιταλικά (Ποιήματα και Πεζά)*, τόμ. δεύτερος, Παράρτημα, επιμ.-εισ. Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1991.

Τερτσέτης Γεώργιος, *Άπαντα*, τόμ. πρώτος "Τα λογοτεχνικά", εκδόσεις "Πηγής", Αθήνα 1954.

Φιλύρας Ρώμος, *Άπαντα*, επιμ. Αιμ. Χουρμούζιου, Γκοβόστης, Αθήνα 1939.

Χατζόπουλος Κωνσταντίνος, *Τα ποιήματα*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1992.

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

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. Οι ομηρικές ρίζες.....	57-65
Ποιήματα:	
α. "Ίσως" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)	
2. Ο νόστος.....	65-75
Ποιήματα:	
α. "Όδυσσεύς Λαερτιάδης" (Έλευσις)	
β. "Ενθύμιον της Κωνσταντινουπόλεως" (Η επιστροφή των πουλιών)	
3. Η κατάβαση στον Άδη.....	76-118
Ποιήματα:	
α. "Η πόλις του φωτός": (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)	
β. "Τα χρυσά οροπέδια" (Έλευσις)	
γ. "Άπατρις απέλαινόμενος βίαια" (Η επιστροφή των πουλιών)	
δ. "Το γεράκι" (Έλευσις)	
ε. "Κλείσε τα μάτια. Τότες ..." (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)	
στ. "Κλελία ή μάλλον το ειδύλλιον της λιμνοθάλασσας" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγω)	
4. Μύθος και ποιητικό ασυνείδητο.....	119-173
Ποιήματα:	
α. "Στους δρόμους τους βιοτικούς" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)	
β. "Υδρα" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)	
γ. "Στα όρη της Μυουπόλεως" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)	
δ. "Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)	
ε. "Μερκούριος Μπούας" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγω)	
στ. "Ένας αυλός μέσ' στην αυλή της εκατόμβης" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)	
ζ. "Πολυξένη" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)	
η. "Πεζοναύται" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)	
θ. "Θεανώ" (Η επιστροφή των πουλιών)	
ι. "Η επιστροφή της Ευρυδίκης" (Η επιστροφή των πουλιών)	
5. Μύθος και ποιητικός μυστικισμός.....	174-243
Ποιήματα:	
α. "Η επιστροφή της Ευρυδίκης" (Η επιστροφή των πουλιών)	
β. "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)	
γ. "Ο μυστικός ποιητής" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)	
δ. "Όσιρις" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)	

- ε. "Μόλις σηµάνουν τα µεσάνυχτα ..." (Τα κλειδοκύµβαλα της σιωπής)
- στ. "Χρωµατική προσωπολατρία" (Η επιστροφή των πουλιών)
- ζ. "Φωνές" (Η επιστροφή των πουλιών)
- η. "Ακριβώς όπως" (Τα κλειδοκύµβαλα της σιωπής)
- θ. "Το παραµύθι της Ωραίας των µεγάλων πουλιών" (Η επιστροφή των πουλιών)

## 6. Η τραγικότητα του αδιεξόδου.....247-291

### Ποιήµατα:

- α. "Οδοστρωτήρες" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- β. "Le Pap aux epatoipoirs" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- γ. "Vanité bleue" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- δ. "Esto memoγ" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- ε. "Απόσπασµα διαλόγου" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- στ. "Σύντοµος βιογραφία του ποιητού Κωνσταντίνου Καβάφη" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- ζ. "Τίµων ο Αθηναίος" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- η. "Το ποίηµα του Γκεόργκ Τρακλ" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- θ. "Ο Βελισάριος" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- ι. "Βιτσέντζος Κορνάρος" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- κ. "Ο Ορφεύς" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- λ. "Αρχεσίλας" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγω)
- µ. "Η πραγµατικότητα" (Έλευσις)

## 7. Η πρακτική των µεταµορφώσεων.....292-308

### Ποιήµατα:

- α. "Η πείρα" (Στην κοιλάδα µε τους ροδώνες)
- β. "Τα κλειδοκύµβαλα της σιωπής" (Τα κλειδοκύµβαλα της σιωπής)
- γ. "Παράδοσις" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- δ. "Τα ξοανόµορφα είδωλα του αερολιµένος" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- ε. "Βενζίνη" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- στ. "Αγάπη" (Μην οµιλείτε εις τον οδηγόν)
- ζ. "Επεισόδιο" (Τα κλειδοκύµβαλα της σιωπής)
- η. "Η Ύδρα των ΠΟΥΛΙΩΝ" (Η επιστροφή των πουλιών)

## 8. Η αγαλµάτωση.....309-320

### Ποιήµατα:

- α. "Ορθρου βαθέος" (Η επιστροφή των πουλιών)
- β. "Η τελευταία εμφάνισις Ιούδα του Ισκαριώτη" (Η επιστροφή των πουλιών)
- γ. "Χορός αισθηµατικός κι' ευγενικός" (Η επιστροφή των πουλιών)

9. Ποίηση και εξουσία.....321-349

Ποιήματα:

- α. "Στους φίλους των πόλεων" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)
- β. "Γύψ και φρουρά" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)
- γ. "Γοτθική πικρία: (Η επιστροφή των πουλιών)
- δ. "Δυαδικός αυτοματισμός" (Η επιστροφή των πουλιών)
- ε. "Όρνεον 1748" (Η επιστροφή των πουλιών)

10. Η αθανασία των ποιητών.....350-384

Ποιήματα:

- α. "Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)
- β. "Η εικόν" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- γ. "Νέα περί του θανάτου του Ισπανού ποιητού Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα ..." (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγῳ)
- δ. "Χαίρε(σ)τε" (Η επιστροφή των πουλιών)
- ε. "Πρωινό τραγούδι" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)
- στ. "Άνθη" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- ζ. "Περί Αμαδρυάδων" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- η. "Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονος ζωής" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

11. Ποίηση και φιλοσοφία. Η προσέγγιση της αλήθειας.....385-403

Ποιήματα:

- α. "Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονος ζωής" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- β. "Μάλλον ή ήττον" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- γ. "Καφενείον ο Κουτρούμπας" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- δ. "Περί ανέμων υδάτων και άλλων" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- ε. "Ου δύναται τις δυσί κυρίους δουλεύειν" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

12. Το διακηρυκτικό πλαίσιο.....404-414

Ποιήματα:

- α. "Τραμ και Ακρόπολις" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)

13. Η έμπνευση.....414-427

Ποιήματα:

- α. "Η πλεκτάνη των ναυαγίων" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)
- β. "Ο Σεβάχ Θαλασσινός" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)



14. Οι προϋποθέσεις της ποιητικής πραγμάτωσης.....427-465  
 Ποιήματα:  
 α. "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)  
 β. "Το καράβι του δάσους" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)  
 γ. "Καφφενεία και κομήτες ύστερα από τα μεσάνυχτα" (Έλευσις)  
 δ. "Το σκυροκονίαμα των ηρωικών παρθένων" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)  
 ε. "Στις λυρικές καπνοδόχες" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)  
 στ. "Χορός αισθηματικός κι' ευγενικός" (Η επιστροφή των πουλιών)  
 ζ. "Συνέπεια" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)  
 η. "Αλεξιβρόχια" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)  
 θ. "Τα βάσανα της αγάπης" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
15. Η ποιητική του Ύψους.....465-491  
 Ποιήματα:  
 α. "Περί ύψους" (Εν ανθρώ Έλληνι λόγω)  
 β. "Μπαλλάντα της ψηλής σκάλας" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)  
 γ. "Ικεσία" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
16. Η παρωδία.....492-536  
 Ποιήματα:  
 α. "Ελεωνόρα" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)  
 β. "Τελ - Αβίβ" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)  
 γ. "Αλληλουχίες" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)  
 δ. "Αμαζόνες" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)  
 ε. "Κλεαρέτη Δίπλα Μαλάμου" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)  
 στ. "Ανδανιεύς" (Η επιστροφή των πουλιών)
17. Η ποιητική της γυναίκας και του έρωτα.....537-603  
 Ποιήματα:  
 α. "Εκεί" (Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν)  
 β. "Ποίημα που του λείπει η χαρά αφιερωμένο σε γυναίκα υπέροχη δωρήτρια πόθου και γαλήνης" (Η επιστροφή των πουλιών)  
 γ. "Ρόδια = SO4 H2" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)  
 δ. "Το γράμμα" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)  
 ε. "Νευμάτων διπλός έλεγχος" (Η επιστροφή των πουλιών)  
 στ. "Το χέρι" (Η επιστροφή των πουλιών)  
 ζ. "Dumont D' Urville" (Η επιστροφή των πουλιών)  
 η. "Μια(ν) Οβρηγοπούλα πού μ' ασημένιο χτένι εδιαλυζούντανε" (Η επιστροφή των πουλιών)

- θ. "Ελεονώρα ΙΙ" (Η επιστροφή των πουλιών)
- ι. "Το ξάφνιασμα" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- κ. "Το λίκνον ο λίκνος" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- λ. "Η Αδελαις των υποφητών" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- μ. "Παράφασις ή Η Κοιλάδα με τους Ροδώνες" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- ν. "Εδέησε να διέλθουν δάσος" (Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής)
- ξ. "Η Νέα Λάουρα" (Έλευσις)
- ο. "Κήποι μέσ' στο λιοπύρι" (Η επιστροφή των πουλιών)
- π. "Αρμόνικα" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

18. Η διάφευση των ιστορικών μύθων - εθνικών ιδεολογημάτων.....604-622

Ποιήματα:

- α. "Το κουτί της Πανδώρας" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- β. "Εις Γρηγόριον Πατσικιάν" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- γ. "Η κυρία Ουρανία" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγῳ)
- δ. "Η βυκάνη" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

19. Η σύγχρονη πραγματικότητα.....623-662

Ποιήματα:

- α. "Δέκα και τέσσερα θέματα για ζωγραφική" (Η επιστροφή των πουλιών)
- β. "Ένα τραγούδι για το φεγγάρι" (Έλευσις)
- γ. "Το τραγούδι ενού στρατιώτη" (Η επιστροφή των πουλιών)
- δ. "Ενοικιάζεται" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγῳ)
- ε. "Τα γκώλ - ποστ" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- στ. "Ο γρούλλος" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- ζ. "Ένας κάπως ηλικιωμένος γενναίος στρατηγός ..." (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- η. "Μπερουτιανό" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

20. Η ιστορική διάσταση της αυτοαναφοράς.....662-674

Ποιήματα:

- α. "Ο αφέντης της Καρύταινας" (Η επιστροφή των πουλιών)
- β. "Περί Κροκόδειλου Κλαδά" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

21. Περί των Εβραίων.....674-683

Ποιήματα:

- α. "Των ιερών Εβραίων" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)
- β. "Essai sur l' inégalité des races humaines" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

22. Ο μύθος του Ορφέα και η παρέμβαση του υποκειμένου στο ιστορικό και ποιητικό γίνεσθαι.....683-687

Ποιήματα:

α. "Ορφεύς Ξενοφοβός" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγῳ)

β. "Η καλοσύνη των ανθρώπων" (Εν ανθηρώ Έλληνι λόγῳ)

23. Η επιλογή της σιωπής.....687-691

Ποιήματα:

α. "Ποίηση 1948" (Έλευσις)

β. "Εἰς Κωνσταντῖνον Μπακέαν" (Στην κοιλάδα με τους ροδώνες)

24. Μπολιβάρ: Η παλίμψηστη γραφή.....692-732