

ΚΟΝΔΥΛΟΦΟΡΟΣ

ΕΤΗΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

17

2019

ΜΑΡΙΛΙΖΑ ΜΗΤΣΟΥ

PETER MACKRIDGE

ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Χ. Α. ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ

DIANA HAAS

ΜΑΡΘΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΗ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΑΜΟΥΗΛ

ANNA ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ

ΜΙΧ. Γ. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

Νίκος Εγγονόπουλος: Ο μυστικός φοίνιξ

Η εργασία αυτή αφορά δύο ποιήματα του Νίκου Εγγονόπουλου, που, συνοφίζοντας σε σημαντικό βαθμό την ποιητική του, υλοποιούν πλήρως μια υπερρεαλιστική κατεύθυνση, διατυπωμένη σαφώς μόνο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, εγγεγραμμένη ωστόσο ως λογοπαίγνιο ήδη το 1930: «Je demande l'occultation profonde, véritable du surréalisme»,¹ γράφει ο André Breton στο Β΄ Μανιφέστο, παραπέμποντας στη συσκότιση, στην απόκρυψη (αυτή είναι η σημασία της λέξης occultation στα γαλλικά) του υπερρεαλισμού, αλλά και εμμέσως στην αποκρυφοποίησή του. Ωστόσο, όπως αποδεικνύουν και τα έργα του Breton της δεκαετίας του '30, το αίτημα για occultation συνιστούσε εκείνη την εποχή πολύ περισσότερο μια στρατηγική διαφοροποίησης και αποκλεισμού του κοινού παρά μια προσφυγή στον αποκρυφισμό, εξαιτίας κυρίως της αποσπασματικής τότε επαφής του Γάλλου υπερρεαλιστή με κάποιο από τα ρεύματα του εσωτερισμού² (πράγμα που αποδεικνύει, μεταξύ άλλων, και η καθυστερημένη σε σχέση με το αίτημα του 1930 έκδοση του μπρετονικού έργου *Arcane 17*, δεκαέξι χρόνια αργότερα, το 1945).

Αλλά ας διαβάσουμε το πρώτο ποίημα του Εγγονόπουλου, που περιλαμβάνεται στη δεύτερη συλλογή του ποιητή, στα *Κλειδοκύμβαλα της σιωπής* (1939):

1. «Second manifeste du surréalisme», στο André Breton, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, Éditions Gallimard, 1988, σ. 821.

2. Βλ. T.M. Bauduin, *The Occultation of Surrealism. A Study of the Relationship between Bretonian Surrealism and Western Esotericism*, Άμστερνταμ, Elck Syn Waerom Publishing, 2012.

ΓΥΨ ΚΑΙ ΦΡΟΥΡΑ

hommage à apollinaire

Μύκονος
 Μυκήναι
 μύκητες
 τρεις
 λέξεις
 όμως
 δυο
 μόνο
 φτερά

σαν ασβέστης
 σαν γυναίκεια
 παλάμη
 που λάμπει
 μέσα
 στη νύχτα
 σα σαρκοβόρο
 βιολί

κι ίσως
~~—ακόμη—~~
 ωσάν τα γυάλινα
 τρυπάνια
 μέσα στους
 λεπτούς
 εγκεφάλους
 των
 ποιητών³

Χάρη στην τρίτη στροφή του μπορεί να υποθέσει κανείς ότι το «Γυψ και φρουρά» μιλάει για την ποιητική πράξη ως διαδικασία εξαιρετικά επώδυνη και επικίνδυνη. Ωστόσο το συνολικό νόημά του παραμένει σκοτεινό (η κριτική παρατηρεί «αυθαίρετες συνδέσεις» των «λέξεων-σημείων»

3. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2004, σ. 75-76.

του),⁴ αν δεν αποκρυπτογραφήσουμε το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται η εγκωμιαστική αφιέρωση του ποιήματος («hommage à apollinaire»). Γιατί δεν είναι ο Γάλλος ποιητής Guillaume Apollinaire, ακριβέστερα, δεν είναι καταρχήν αυτός ούτε μόνο αυτός εκείνος στον οποίο αποτίει φόρο τιμής το ποίημα. Μια προσεκτική εξέταση του τρόπου σχηματισμού του ονόματός του κάνει εμφανή δύο χαρακτηριστικά γνωρίσματα του φροϋδικού ευφυολόγηματος, τη συμπύκνωση δηλαδή και τον συγκερασμό δύο διαφορετικών παραστάσεων,⁵ τα όρια των οποίων υποδεικνύει το κεφαλαίο γαλλικό γράμμα L στο μέσον της λέξης Apollinaire. Πρόκειται δηλαδή για μια μικτή λέξη που αποτελείται από τη συντετμημένη μορφή -Apol- της γαλλικής γραφής του θεού Απόλλωνα⁶ και του επίσης γαλλικού «linaire», που σημαίνει το άγριο, μη καλλιεργημένο λινάρι, δηλαδή ένα είδος λιναριού από το οποίο κατασκευάζονταν αρχικά οι χορδές της απολλώνιας λύρας.⁷

Εάν η υπόθεση αυτή ευστάθει, όπως πιστεύω, τότε η σχέση των δύο πρώτων λέξεων του ποιήματος -Μύκνος, Μυκήνες- δεν περιορίζεται στη μερική «ομοηχία» τους, όπως έχει ειπωθεί, απόρροια του υπερρεαλιστικού αυτοματισμού:⁸ γιατί αισθάνεται κανείς ότι η Μύκνος παραπέμπει στους πλησιέστερα σε αυτήν τρεις διαδοχικούς ναούς του Απόλλωνα

4. Ερατοσθένης Γ. Καφωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων: Νίκου Εγγονόπουλου “Τυψ και φρουρά”», *Δωδώνη. Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, τ. 15 (1986) 99.

5. Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο. Το χιούμορ*, μτφρ. Λίνα Σιπητάνου - Γιώργος Σαγκριώτης, επίμετρο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Αθήνα, Πλέθρον, 2009, σ. 23-40.

6. Σχετικά ο Ερατοσθένης Καφωμένος γράφει: «Ανάλογο συνειρμό -για το γλωσσικό αισθητήριο του Έλληνα αναγνώστη- δημιουργεί και η ηχητική συγγένεια του «apollinaire» (με μικρό), προς το ρήμα “απόλλυμαι”. Από την άλλη μεριά θα μπορούσε να λειτουργεί και ο αντίπαλος ηχητικός συνειρμός: Apollinaire = Απόλλωνας, με τα σημασιόμενά τους: ποιητής-δημιουργός = φως-αρμονία. Συνοψίζοντας έχουμε: Apollinaire = Απόλλωνας: ποιητής-φως-αρμονία-δημιουργία vs apollinaire = απόλλυμαι: σάβανο-φθορά-απώλεια-θάνατος» («Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων», σ. 113). Παρότι όμως αναγνωρίζει το συντετμημένο όνομα του Απόλλωνα μέσα στη μικτή λέξη της αφιέρωσης, η ερμηνεία του Καφωμένου διαφέρει σημαντικά από την παρούσα.

7. Βλ. το λήμμα λύρα της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*, τ. ΙΣΤ', Αθήνα, Εκδόσεις «Ο Φοίνιξ», 21956.

8. Καφωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων», σ. 100.

στη Δήλο,⁹ οι δε Μυκήνες στο ευρισκόμενο σε απόσταση μόλις 14 χλμ. από αυτές ιερό του Λυκίου Απόλλωνα στην αγορά του Άργους ή στον ναό του Πυθαίου Απόλλωνα (ή Δειραδιώτη) στην ακρόπολη της ίδιας πόλης (αμφότερους τους αναφέρει ο Πausανίας).¹⁰

Ωστόσο δημιουργείται αναγκαστικά το ερώτημα: ποια σχέση μπορεί να έχει ο θεός της μουσικής αρμονίας, ο Φοῖβος της λύρας και οι ναοί του, με τον τρίτο, ομοιοκάταρκτη όρο της ποιητικής απαρίθμησης, τους ευτελείς μύκητες, οι οποίοι, αποικίζοντας τον ανθρώπινο οργανισμό, προκαλούν –ορισμένοι από αυτούς– ακόμη και τον θάνατο; Και ακόμη: με ποιον τρόπο οι ναοί του Απόλλωνα και οι απειλητικοί μύκητες μπορούν να συνοψιστούν στα δυο μόνο φτερά των επόμενων στίχων, να συμπεριληφθούν δηλαδή προφανώς στο περίγραμμα του νεκροφάγου γύπα του τίτλου, από τον οποίο εξαρτώνται μέσα από το σχήμα της παρομοίωσης οι στροφές που ακολουθούν;

Η απάντηση, νομίζω, βρίσκεται στην πολυσημία της μορφής του ιερακόμορφου πτηνού, μορφής η οποία σε διαφορετικά πολιτισμικά και κοσμολογικά συμφραζόμενα, ακριβέστερα, για τους αρχαίους πολιτισμούς της Μέσης Ανατολής και της Ινδίας, σχεδιάγραφε στον ουράνιο θόλο ένα άστρο, τον σημερινό Βέγα· όνομα που στα αραβικά σήμαινε «γύπας» και που αποτύπωνε η λατινική του μετάφραση ως «Vultur Cadens» («Γυψ Πίπτων»).¹¹

Ο Βέγας, ορατός διά γυμνού οφθαλμού από το βόρειο ημισφαίριο το καλοκαίρι, με διάμετρο τρεις φορές μεγαλύτερη από τον Ήλιο και φωτεινότητα εξήντα περίπου φορές λαμπρότερη απ' ό,τι εκείνος, θεωρείται «πρότυπο του “ακριβώς” λευκού αστέρα»,¹² γεγονός που ερμηνεύει, παρά τον ευτράπελο συνδυασμό των όρων της, την πρώτη ποιητική παρομοίωση, σαν ασβέστης.

Αντίθετα όμως από τους λαούς της Ανατολής, οι αρχαίοι Έλληνες αστρονόμοι έβλεπαν τον Βέγα να σχεδιαγράφει στον ουρανό μια λύρα, όνομα που τελικά επικράτησε για ένα ολόκληρο σύμπλεγμα αστέρων,

9. Βλ. «Ναός του Απόλλωνος στη Δήλο», στο <www.eie.gr/archaeologia/gr/02_DELTIA/Temple_of_Apollo_Delos.aspx> (ημερομηνία πρόσβασης 8.7.2019).

10. Πausανίου *Ελλάδος Περιήγησις*, II, XIX [3-4] και XXIV (Pausanias, *Description of Greece*, τ. II, μτφρ. W.H.S. Jones, Λονδίνο, Heinemann, 1933, σ. 342-344 και 384-385).

11. Gerald Massey, *Ancient Egypt. The Light of the World*, τ. II, εισαγωγή Charles S. Finch, Βαλτιμόρη, Black Classic Press, 2^η 1992 (α' έκδοση 1907), σ. 614.

12. Βλ. πρόχειρα το λήμμα Βέγας της Βικιπαίδειας στο <el.wikipedia.org> (ημερομηνία πρόσβασης 8.7.2019).

περιορίζοντας την ονομασία «Βέγας» στον λαμπρότερο από αυτούς.¹³ Στην εικόνα της νυχτερινής, ουράνιας Λύρας θα πρέπει να αναφέρεται ο Εγγονόπουλος στη δεύτερη παρομοίωσή του (σαν γυναίκεια | παλάμη | που λάμπει | μέσα | στη νύχτα), αντιστοιχίζοντας τις μεν χορδές της με τα μεσαία δάχτυλα μιας παλάμης, τα δε πλαϊνά μέρη του ηχείου της με τον αντίχειρα και το μικρό μας δάχτυλο, που παισιώνουν τα υπόλοιπα τρία ώστε να σχηματιστεί το περίγραμμα του οργάνου.

Τέλος, σχετικά με την εντυπωσιακότερη, τρίτη παρομοίωση, σα σαρκοβόρο | βιολί, που παραπέμπει και στην ενδιάμεση μορφή της σημερινής βιολολύρας, αρκεί μια επίσκεψη σε παλαιότερες ουρανογραφίες, οι οποίες, συναιρώντας τις δύο ονομασίες του αστερισμού, αναπαριστούν τη μορφή της ευαίσθητης λύρας συγχωνευμένη με εκείνη του σαρκοβόρου γύπα.¹⁴

Με άλλα λόγια: στον έναστρο θόλο, αν και αθέατα, έχουν προδιαγραφεί από τον Απόλλωνα η φύση και τα όρια της επικράτειας της λύρας, που αλληλοπεριχωρούνται με εκείνα του θανάτου (τα οποία συμβολίζει το σαρκοβόρο πτηνό). Αντίθετα όμως απ' ό,τι θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, είναι ο θάνατος τελικά, όπως φαίνεται να δηλώνει και ο δεύτερος όρος του τίτλου, «φρουρά», εκείνος που παραδόξως περιφρουρεί και διασφαλίζει το τραγούδι της λύρας του Εγγονόπουλου, διακρινόμενος το. Και τούτο γιατί –σε συνδυασμό και με τα υπόλοιπα ποιήματα της συλλογής–¹⁵ το σύμπλεγμα γυφ - λύρα - θάνατος φαίνεται τελικά να συναιρείται για τον Εγγονόπουλο στη μορφή του επίσης ιερακόμορφου μυθικού φοίνικα, ο οποίος λίγο πριν τυλιχτεί στις ιερές του φλόγες –που αποτελούν και την προϋπόθεση της συνεχούς αναγέννησης από την τέφρα του– ψάλλει με την εξάισια φωνή του ένα μοναδικό τραγούδι. Ενδεχομένως έναν ύμνο στον μουσαγέτη Απόλλωνα, με τη λατρεία του οποίου υπήρξε στενά συνδεδεμένος ο φοίνικας, αποτελώντας το ιερό πτηνό του.¹⁶ Αυτήν την ιερή γενιά της ταυτισμένης με τον φοίνικα λύρας

13. William Tyler Olcott, *Star Lore. Myths, Legends, and Facts*, Mineola - Νέα Υόρκη, Dover Publications, 2004 (α' έκδοση 1911), σ. 257-261.

14. John H. Rogers, «Origins of the ancient constellations: II. The Mediterranean traditions», περ. *Journal of the British Astronomical Association*, τ. 108, τχ. 2 (Απρ. 1998) 89. Μια σχετική ουρανογραφία μπορεί να δει κανείς στη διεύθυνση <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Vulter_et_Lyra_Constellation.JPG> (ημερομηνία πρόσβασης 8.7.2019).

15. Βλ. κυρίως το «Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών», *Ποιήματα*, σ. 95-97.

16. Ο πρώτος, απ' όσο γνωρίζω, που αναφέρεται στο επιθανάτιο τραγούδι του φοίνικα είναι ο Φιλόστρατος στο *Τα εις τον Τυανέα Απολλώνιον Γ'*, XLIX (Philostratus, *The*

απότυπώνει ο αίνιγματικός λόγος του Εγγονόπουλου, υπερρεαλιστικός απόηχος του χρησμικού λόγου των Απολλώνιων ιερών – που φαίνεται πως ήταν όλα και κέντρα μαντικά –, όπως τα προαναφερθέντα της Δήλου και του Άργους.¹⁷ Έτσι ο ποιητής κοινολογεί όχι τα μελλούμενα, γιατί αυτά ανήκουν στους μάντεις, αλλά εκείνο που κρύβεται αθέατο στα βάθη του χρόνου, αποκαλύπτοντας την «αυθεντική» διήγηση των απαρχών της ποιητικής τέχνης, μιαν «ουσιαστική αλήθεια» δηλαδή, που έχει τον χαρακτήρα και θρησκευτικού μυστηρίου,¹⁸ διωλισμένου, ωστόσο, ταυτόχρονα μέσα από το υπερρεαλιστικό χιούμορ.

Τέλος, σχετικά με την αμφισημία του λογοπαιγνίου και τον πρόδρομο του υπερρεαλισμού Apollinaire που διαγράφεται στο πίσω μέρος του ποιητικού καμβά: Η προφανής λόγω της μερικής ομοηχίας των ονομάτων τους σύζευξη Απόλλωνος - Apollinaire και η γνωστή ταύτιση του Γάλλου ποιητή με τον μυστικό φοίνικα¹⁹ φαίνεται ότι έλαβε μια ιδιαίτερη τροπή για τον ποιητή και ζωγράφο Εγγονόπουλο χάρη σε ένα ανάλογο, εικαστικό, διπλό πορτραίτο, όπως έχει ήδη επισημανθεί:²⁰ πρόκειται για τον

Life of Apollonius of Tyana, μτφρ. F. C. Conybeare, Νέα Υόρκη, MacMillan [Loeb Classical Library], 1912, σ. 332-335). Τη σχέση του φοίνικα με τον Φοίβο εγκαινιάζει ο Lactantius στο «Carmen de ave Phoenice» (*Minor Latin Poets*, τ. II, μτφρ. J. Wight Duff-Arnold M. Duff, Cambridge MA, Harvard University Press [Loeb Classical Library], 1961, σ. 651-665). Μάλιστα τη σχέση αυτή και τον εισηγητή της Λακτάντιο αναφέρει το λήμμα φοίνιξ της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας (τ. ΚΔ'), για το *De ave Phoenice* του οποίου, μεταξύ άλλων, σημειώνεται: «Ούτος [ο φοίνιξ] ζη εν τη Άπω Ανατολή εν αειθαλεί άλσει του θεού του ηλίου Φοίβου». Όσο δε για το υπέροχο τραγούδι που ψάλλει λίγο πριν από τον θάνατό του, αυτό προστίθεται στην πεζή περίληψη του *De ave Phoenice* που πραγματοποιεί ο Grégoire de Tours (*De cursu stellarum*, κεφ. 12), όπως αναφέρει ο Maxime Leroy, επτά χρόνια πριν από τη δημοσίευσή του «Ύψ και φρουρά», στη μελέτη του «Le chant du Phénix. L'ordre des vers dans le "Carmen de ave Phoenice"», περ. *L'Antiquité Classique*, τ. 1, τχ. 1-2 (1932) 217.

17. H. W. Parke, *Τα ελληνικά μαντεία, μετάφραση με εισαγωγή, σημειώσεις και βιβλιογραφική ενημέρωση* Ανδρέα Βοσκού, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 42000, σ. 40.

18. Κατά το πρότυπο των γενεαλογιών της αρχαίας ελληνικής ποίησης, βλ. Αναστάσιος Κ. Καραδημητρίου, *Η αγωνία της πρόγνωσης και η μαντική γλώσσα και λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός Οίκος Κυρομάνος, 2006, σ. 100.

19. Βλ. τη συλλογή *Alcools* του Apollinaire και ειδικότερα τα ποιήματα «Zone», «Braisier» και «La chanson du mal aimé».

20. Καφωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων», σ. 110-111.

διάσημο πίνακα της μεταφυσικής περιόδου του Giorgio de Chirico²¹ «Το πορτραίτο του Guillaume Apollinaire» (1914), στον οποίο μάλιστα συναντώνται μικρό όνομα και επίθετο ενός βασικού προσώπου της ποίησης του Εγγονόπουλου, του Γουλιάμου Τζίτζη (Γουλιάμος από το Guillaume [Apollinaire] και Τζίτζης από το υποκοριστικό Gigi του Giorgio [de Chirico]). Στο πρώτο πλάνο του καμβά εικονίζεται, για το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής, ο Ορφέας με μαύρα γυαλιά, τα οποία κρύβουν και υπογραμμίζουν ταυτόχρονα την τυφλότητά του, ένδειξη του ποιητή που είναι συγχρόνως οραματιστής και προφήτης. Δεν λείπουν ωστόσο και εκείνες οι ερμηνείες του έργου που αναγνωρίζουν στη θέση του Ορφέα τον ίδιο τον Απόλλωνα του Belvedere,²² ο οποίος, έτσι, «επανεμφανίζεται», σύμφωνα με την πρακτική του Ιταλού ζωγράφου, το 1914 και στον πίνακά του «Το τραγούδι της αγάπης». Και παρότι η λοξή στήλη με το διπλό έμβλημα, τον ιχθύ και το κοχύλι, στο δεξί μέρος του καμβά ενθαρρύνει την υπόθεση ότι η μαρμάρινη προτομή απεικονίζει τον Ορφέα, το καλλιτεχνικό πρόσημο αυτής της εικαστικής περιόδου του De Chirico, εμπνευσμένο από τις αναγνώσεις του Schopenhauer και του Nietzsche, δεν αφήνει, νομίζω, αμφιβολία για την παρουσία του Απόλλωνα στον πίνακα. Γιατί, κατά τη μεταφυσική περίοδό του, η ουσιαστική λειτουργία της τέχνης συνίσταται για τον De Chirico «στη δημιουργία του αινίγματος, στην εικαστική δηλαδή διατύπωση αινιγματικών σημείων αυτού του έσχατου, ωστόσο μη αποκωδικοποιήσιμου νοήματος που κρύβεται στα πράγματα»,²³ μετατρέποντας τον κόσμο σε ένα τεράστιο μουσείο «ξενότητας», όπως λέει ο ίδιος²⁴ – ανησυχητικής ξενότητας, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς. Και δεν είναι τυχαίο ότι το αίνιγμα και η συναφής με αυτό χρηστική γλώσσα, που, όπως είναι γνωστό, «έλκει την καταγωγή της από την Πυθία, τη λογοφόρο του θεού Απόλλωνα»,²⁵ τιτλοφορούν ένα από τα πρώιμα έργα αυτής της περιόδου του, το «Αίνιγμα του χρησμού» (1909), στο αριστερό

21. Για τη μεταφυσική περίοδο του De Chirico βλ. πρόχειρα Martial Guédron, *Giorgio De Chirico (1888-1978). La peinture métaphysique*, Παρίσι, Éditions Kimé, 1998 και Riccardo Dottori, «The metaphysical parable in Giorgio De Chirico's painting», περ. *Metafisica*, τχ. 5-6 (2006) 203-220.

22. Βλ. λ.χ. τη μελέτη του Willard Bohn «Giorgio De Chirico, Apollinaire and metaphysical portraiture», περ. *Metaphysical Art*, τχ. 11-13 (2013) 71-74.

23. Giovanni Lista, *Giorgio De Chirico. Sui de «L'Art métaphysique»*. *Anthologie de textes du peintre*, Παρίσι, Hazan, 2009, σ. 64.

24. Giorgio De Chirico, «Textes manuscrits, XII (1911-1913)», στο Lista, *Giorgio De Chirico*, σ. 248.

25. Καραδημητρίου, *Η αγωνία της πρόγνωσης*, σ. 117.

μέρος του οποίου εικονίζεται η οπίσθια όψη της Πυθίας, ενώ στο δεξί προβάλλει το κεφάλι του Απόλλωνα πίσω από μια κουρτίνα.²⁶

Σε κάθε περίπτωση, είτε πρόκειται για τον Απόλλωνα, όπως νομίζω, είτε για τον επίσης ταυτισμένο με τον Εγγονόπουλο Ορφέα, ήταν κοινός τόπος των κριτικών του De Chirico ότι στο βάθος του πίνακα διαγράφεται σκοτεινή η φιγούρα του Guillaume Apollinaire, ο λευκός κύκλος στον κρόταφο του οποίου θεωρήθηκε προφητικός για το μελλοντικό τραύμα του ποιητή από πολεμική οβίδα στο ίδιο σημείο, το 1916. Αυτό που ωστόσο έχει σημασία είναι ότι για την αφαίρεση θραύσματος της οβίδας υπέστη κρανιοτομία (στα γαλλικά trépanation, από την ελληνική λέξη τρυπάνι, τα γυάλινα, δηλαδή, τρυπάνια | μέσα στους | λεπτούς | εγκεφάλους | των | ποιητών του δίγλωσσου Εγγονόπουλου).²⁷

Ανέφερα ότι ήταν κοινός κριτικός τόπος να θεωρείται ότι απεικονίζει τον Apollinaire η μορφή του βάθους, πράγμα που δεν σημαίνει ότι και η σημερινή κριτική υιοθετεί στο σύνολό της αυτήν την άποψη.²⁸ Όπως όμως και να έχει το πράγμα, είτε απεικονίζει, προσοικονομώντας τον τραυματισμό του, τον Apollinaire είτε όχι, η ανάλογη με εκείνες του θεάτρου σκιών απόκοσμη φιγούρα του βάθους, προβαλλόμενη από το εξωτερικό του οπτικού μας πεδίου και αποκομμένη από το στερεό και φωτεινό σώμα που τη δημιουργεί, δεν θυμίζει τόσο το φυσικό αρνητικό μιας μορφής, αλλά, όπως συμβαίνει συχνά στους μεταφυσικούς πίνακες του De Chirico, αποτελεί ένδειξη της αδιόρατης διάστασης του επέκεινα, σήμα της απουσίας και του θανάτου. Έτσι, μεγεθύνοντας τις αντιθέσεις της κυβικής κατασκευής του χώρου του ανάμεσα στη φωτισμένη από το δεξί μέρος του πίνακα πρόσθια όψη και τη σκοτεινή πλάγια όψη του βάθους, ανάμεσα στα ιδεοποιημένα χαρακτηριστικά της ελικώνιας προτομής και τις παράφωνες αναλογίες του δυσοίωνου σχεδίου, ανάμεσα, τέλος, στην αθωότητα και το γκροτέσκο, ο De Chirico αναδεικνύει τη διπλή, αινιγματική ταυτότητα του αγάλματος, το φασματικό αντίγραφο μιας φαινό-

26. Και ακολουθούν: Το «Αίνιγμα ενός φθινοπωρινού απογεύματος» (1909), το «Αίνιγμα της ώρας» (1911), το «Αίνιγμα μιας μέρας I» και «II» (1914), το «Αίνιγμα της αναχώρησης» (1916), και αρκετά ακόμη έργα με σχετικά ως προς το πρώτο συνθετικό τους ονόματα.

27. Ο τραυματισμός, η εγχείρηση του Apollinaire στο κρανίο και ο συσχετισμός τους με τα γυάλινα τρυπάνια του Εγγονόπουλου επισημαίνονται πρώτη φορά από τον Ερατοσθένη Καψωμένο, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων», σ. 110-111.

28. Bohn, «Giorgio De Chirico, Apollinaire and metaphysical portraiture».

μενης πραγματικότητας, που είναι ήδη κρυφή και απειλητικά άγνωστη.²⁹ Ένα καλλιτεχνικό αντίγραφο της νιτσεικής «βαθύτερης σημασίας του μηνόματος της ζωής»,³⁰ το οποίο παραμένει αίνιγμα και ως αίνιγμα μόνο μπορεί να αναπαρασταθεί.

Από την άλλη, ο Εγγονόπουλος, συναιρώντας τις αντιθέσεις ανάμεσα στο θάμβος της απολλώνιας λύρας και τον ζόφο του θανάτου σε μία και μόνη εικόνα, σε εκείνη της συνεχώς αναγεννώμενης, πλούσιας και σε ερμητικές συνδηλώσεις,³¹ μορφής του φοίνικα, αναδεικνύει την ποιητική πράξη σε φορέα αναμάγευσης και αποκρυφοποίησης του κόσμου, κατά το αίτημα του André Breton του 1930.

Αλλά ας έρθουμε στον δημοσιευμένο περίπου ταυτόχρονα με το «Γυφ και φρουρά» «Οσιρι», που περιέχεται στην πρώτη συλλογή του Εγγονόπουλου, *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938):

ΟΣΙΡΙΣ

Αργά χτες την νύκτα, στους απάνω μαχαλάδες, άγριοι κι αιμοβόροι αλβανοί, επτά τον αριθμόν, έσφαξαν αλύπητα, μέσα στο ίδιο του το κρεβάτι, τον κυνοκέφαλο εραστή της λησμονημένης Ιππολύτης. Οι απαίσιοι κακούργοι μπήκαν, χωρίς ναν τους καταλάβη κανείς, μέσα στο δωμάτιο του στυγερού εγκλήματος. Αφού έφαλαν, τη συνοδεία πλαγιαύλου, δύο αγνώστους –τουλάχιστον εις εμέ– ύμνους προς τους τσαλαπετεινούς, ετοποθέτησαν προσεκτικώτατα κάτω από ένα ποτήρι, περιέχον ελαφράν διάλυσιν ψαρόκολλας εντός ελαχίστης ποσότητας νιτρογλυκερίνης, ένα χαρτί. Το χαρτί αυτό ήταν ένα φύλλο κοινοτάτου χάρτου αλληλογραφίας, επί του οποίου ήσαν γραμμένοι αι λέξεις: «Χρυσή κολώνα». Κατόπιν τούτου οι δολοφόνοι εξήλθον και πάλιν ανενόχλητοι. Ο κυνοκέφαλος εραστής –ας τον πούμε έτσι, διότι το όνομά του Ισίδωρος μας είναι άγνωστον– εξήλθε πολύ αργότερα του τραγικού δωματίου. Εφόρει φαλόχροον αδιάβροχον και ομματουάλια.³²

29. Emily Braun, «Théâtre d'ombres: Picasso et Chirico», στο Giorgio de Chirico, *La Fabrique des rêves*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 13 Février - 24 Mai 2009, Paris musées, σ. 72-73.

30. Lista, *Giorgio De Chirico*, σ. 74.

31. Joseph Nigg, *The Phoenix. An Unnatural Biography of a Mythical Beast*, Σικάγο - Λονδίνο, The University of Chicago Press, 2016, σ. 231-247.

32. Εγγονόπουλος, *Ποήματα*, σ. 31-32.

Με βάση τον τίτλο του ποιήματος, τον περιγραφόμενο σε αυτό φόνο, την τελική αναίρεσή του, αλλά και κυρίως το γεγονός ότι πολύ νωρίς ο Όσιρις υποκατέστησε μικρότερες, κυνοκέφαλες θεότητες, τον Άνουβι και τον Khentimentiu, αποκτώντας ο ίδιος τον τίτλο του κυβερνήτη του κάτω κόσμου,³³ είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι ο όρος κυνοκέφαλος εραστής θα πρέπει να υποδεικνύει, μεταξύ άλλων, και τη μορφή του Όσιρι.

Ο μύθος του Όσιρι, ο μύθος του θνήσκοντα θεού και της ανάστασής του, υποδηλώνεται σε πλήθος κειμένων και εικόνων από το Παλαιό Βασίλειο της Αρχαίας Αιγύπτου – από το 2700 π.Χ. δηλαδή – και εξής, ωστόσο η πληρέστερη καταγραφή του πραγματοποιείται κατά τον 2^ο μ.Χ. αιώνα στο *Περί Ίσιδος και Οσίριδος* του Πλούταρχου.³⁴ Ο ίδιος μύθος, εντασσόμενος σε ένα εξελικτικό πολιτισμικό μοντέλο της ανθρωπότητας (μαγεία - θρησκεία - επιστήμη), αναπτύσσεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου} από τον Sir James George Frazer στο *The Golden Bough*, η απήχηση του οποίου ήταν τέτοια ώστε να μετατρέψει γρήγορα τον Χρυσό κλώνο – όπως έχει μεταφραστεί στα ελληνικά – σε υποχρεωτική αναφορά πλήθους διανοητών και συγγραφέων, μεταξύ των οποίων και οι Γάλλοι υπερρεαλιστές.³⁵

Ας επανέλθουμε στο ποίημα και στο παράδοξο αντικείμενο του πόθου του κυνοκέφαλου εραστή Όσιρι, που δεν είναι η αναμενόμενη Ίσις αλλά η μυθική βασίλισσα των Αμαζόνων, η Ιππολύτη. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο Εγγονόπουλος υιοθετεί τον συγκρητισμό της πλούταρχειας, βασικής ως σήμερα, πηγής για τον οσιριακό μύθο, ταυτίζοντας και υποκαθιστώντας ανατολικά με ελληνικά πολιτισμικά στοιχεία, αν η σύμπτωση, το «εις ταῦτ' συνάγειν», μύθων και τελετουργιών που επιχειρεί ο Πλούταρχος δεν αφορούσε αποκλειστικά και μόνο θεότητες, ελληνικές και αιγυπτιακές.³⁶ Κατά συνέπεια, εφόσον η Αμαζόνα Ιππολύτη δεν ανήκει στους γεννημένους αθάνατους, το κλειδί για αυτόν τον παράδοξο ερωτικό δεσμό πρέπει να βρίσκεται στη μάλλον ασυνήθη σήμερα

33. Βλ. John Baines - Leonard H. Lesko - David P. Silverman, *Religion in Ancient Egypt. Gods, Myths, and Personal Practice*, επιμ. Byron E. Shafer, Ithaca - Λονδίνο, Cornell University Press, 1991, σ. 44 και John H. Taylor, *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, The British Museum Press, 2001, σ. 27.

34. Πλούταρχος, *Ίσις και Όσιρις*, εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Αθανάσιος Α. Τσακνάκης, Θεσσαλονίκη, Εκδοτική Θεσσαλονίκης, 2005.

35. John B. Vickery, *The Literary Impact of «The Golden Bough»*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

36. Βλ. Arnaud Zucker, «Plutarque et les noms des dieux étrangers», περ. *Polymnia*, τ. 2 (2016) 47.

ετυμολογία του ονόματος των Αμαζόνων που φαίνεται να προϋποθέτει το ποίημα: γιατί στη θέση του αναμενόμενου, στερητικού προθήματος α- μπροστά από τη λέξη μαζός -δηλαδή μπροστά από τη λέξη μαστός- ο Εγγονόπουλος προκρίνει ένα αθροιστικό α· πράγμα που αναδεικνύει μια διαφορετική εικόνα των Αμαζόνων ως γυναικών με πολλούς μαστούς, παραπέμποντας σε μια λιγότερο γνωστή εκδοχή της προστάτιδος θεάς τους, στην Αρτέμιδα της Εφέσου.

Η αποκλίνοσα από την κυρίαρχη σήμερα ετυμολόγηση του ονόματός τους ήταν αποδεκτή -ενδεχομένως και αρκετά διαδεδομένη- στα χρόνια κυκλοφορίας των δύο πρώτων συλλογών του Εγγονόπουλου, εφόσον αυτή, καθώς και ο συσχετισμός της με την Εφεσία Αρτέμιδα, σημειώνεται στο σχετικό λήμμα της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας, το 1928, και ερμηνεύεται ως εξής:

Ήσαν φαίνεται εν αρχή αι Αμαζόνες αι προσωποποιηθείσαι φυσικαί δυνάμεις της γονιμοποιήσεως, τα άφθονα υέτια ύδατα, άτινα εισδύοντα εις τους κόλπους της γης γονιμοποιούσιν εις αυτούς πάντα τα σπέρματα της φυτικής βλαστήσεως, είναι αι νεφέλαι με τους πολλούς μαστούς, των οποίων το άφθονον γάλα και ρέει εις την γην και τρέφει πάσαν ζωικήν ύπαρξιν, τούτο μαρτυρούσι και τα υπό του Διοδώρου αναφερόμενα ονόματά των Άελλα {Θύελλα} και Κελαινώ {σκοτεινόν νέφος}, από των μαστών των οποίων ρέει άφθονος η βροχή. (τ. Δ')

Ο ίδιος συμβολισμός, η αντικατάσταση δηλαδή της σκληροτράχηλης και ανδροκτόνου εικόνας τους από εκείνη της γονιμότητας, υποδηλώνεται και από την επιλογή του ονόματος της Ιππολύτης και όχι εκείνου κάποιας άλλης βασίλισσας των Αμαζόνων. Γιατί στον ύμνο του Καλλιμάχου «Εις Άρτεμιν», από τις Αμαζόνες που έστησαν το ξόανο της Εφεσίας Αρτέμιδος, ιδρύοντας τον περίφημο ναό της, η μοναδική που μνημονεύεται ονομαστικά είναι η πράγματι «λησμονημένη», όπως αναφέρει το ποίημα, Ιππώ - όνομα ομόριζο με εκείνο της Ιππολύτης του Εγγονόπουλου:

*Προς τιμή σου κάποτε και Αμαζόνες πολεμόχαρες
ξόανο στα παράλια σου 'στησαν της Εφέσου
κάτω από βαλανιδιά, και τέλεσε για σένα η Ιππώ θυσία.*

(στ. 237-239)³⁷

37. Καλλιμάχος, Ύμνοι, εισαγωγές-μετάφραση-σχόλια Θανάσης Παπαθανασόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1996, σ. 69.

Ας σταθούμε κάταρχην σε αυτό το ξόανο της Αρτέμιδος, η μορφή του οποίου διατηρήθηκε και στις μετέπειτα αναπαραγωγές του σε πέτρα ή σε χαλκό. Πρόκειται για μια εντελώς διαφορετική από εκείνες της κλασικής, ελληνοιστικής και ρωμαϊκής εποχής αναπαράσταση της θεάς, καθώς η Άρτεμις Εφεσσία εικονίζεται να φέρει τρεις σειρές μαστών (ως μαστοί θεωρήθηκαν αρχικά τα ωσειδή αντικείμενα που κάλυπταν το στέρνο της), στους οποίους οφείλει τον χαρακτηρισμό «πολύμαστος» και τη μεταγενέστερη ανάδειξή της σε Μητέρα-Θεά, συμβολίζοντας τη γονιμότητα.³⁸ Στις ανατολικές Μητέρες-Θεές, ωστόσο, εντάσσεται και η Ίσις, ο αρχικός πυρήνας της πολυσύνθετης φύσης της οποίας ταυτίζεται με την ιδέα της γονιμότητας και της βλάστησης· ακριβέστερα, με την ιδέα του σιταριού, τρία στελέχη του οποίου κοσμούν συχνά το διάδημά της.³⁹

Αυτή λοιπόν η τριπλή-παλίμψηστη εικόνα της γονιμότητας, δηλαδή η Ιππολύτη/Ιπώ και τα θεϊκά της ανάλογα, Άρτεμις και Ίσις, είναι εκείνη, πιστεύω, που μπορεί να ερμηνεύσει την ερωτική σχέση της Αμαζόνας με τον κυνοκέφαλο εραστή. Και τούτο γιατί, σύμφωνα με τον Frazer, οι αναπαραστάσεις εν είδει δράματος του ετήσιου κύκλου των αλλαγών της φύσης που εκτελούσαν οι κάτοικοι της Αιγύπτου και της Δυτικής Ασίας, οι μαγικές δηλαδή ιεροτελεστίες των Μυστηρίων τους, πριν «από τον θλιβερό θάνατο ενός τουλάχιστον από τους θεϊκούς συζύγους και τη χαρμόσυνη ανάστασή του», περιελάμβαναν «την καρποφόρα ένωση των δυνάμεων της γονιμότητας».⁴⁰ Αυτά λοιπόν τα Οσιριακά Μυστήρια φαίνεται ότι επανεγγράφει σε μια υπερρεαλιστική εκδοχή τους το ποίημα, πρώτη πράξη των οποίων αποτελούσε, όπως είπαμε, η ένωση των ταυτισμένων με τη γονιμότητα δύο φύλων, που είχε σκοπό τον πολλαπλασιασμό των καρπών, των ζώων και των ανθρώπων.

Ας επανέλθουμε στα ποιητικά τεκταινόμενα στον τόπο του εγκλήματος, εκεί όπου οι κακούργοι δολοφόνοι άφησαν ένα ποτήρι, περιέχον ελαφρά διάλυση ψαρόκολλας εντός ελαχίστης ποσότητας νιτρογλυκερίνης.

38. Αντίστοιχη περιγραφή της Αρτέμιδος Εφεσσίας περιλαμβάνει το λήμμα Αμαζόνες της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας (τ. Δ') που προαναφέραμε.

39. Για τον συσχετισμό Ίσιδος-Αρτέμιδος και την ήδη από το τέλος της αρχαιότητας σταδιακή συναίρεσή τους, η οποία μορφοποιείται πλήρως κατά τον 16^ο-17^ο αιώνα ως μια αλληγορική αναπαράσταση της Φύσης και των μυστηρίων της, προσθέτοντας στην αρχική μορφή της Εφεσσίας θεάς το πέπλο της Ίσιδος της Σάιδος, βλ. Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de la Nature*, Παρίσι, Gallimard, 2004.

40. Sir James George Frazer, *Ο χρυσός κλώνος. Μελέτες για τη μαγεία και τη θρησκεία*, τ. Γ', μτφρ. Μπονίτα Μπικιάκη, επεξεργασία-φιλολογική επιμέλεια Παναγιώτης Καρμάτζος, Αθήνα, Εκδόσεις Εκάτη, 1992, σ. 12.

Παρότι παράδοξος εκ πρώτης όψεως συνδυασμός υλικών, η ψαρόκολλα και η νιτρογλυκερίνη παραπέμπουν στα ταφικά έθιμα της αρχαίας αιγυπτιακής θρησκείας, σύμφωνα με την οποία για την κατάκτηση της μεταθανάτιας ζωής προϋπόθεση αποτελούσε η εντελής διατήρηση του σώματος του νεκρού. Οι φάσεις και τα υλικά της ταριχευτικής διαδικασίας, κατά τη σημαντικότερη για το θέμα γραπτή πηγή, τον Ηρόδοτο, αφορούσαν καταρχήν τον «χημικό» καθαρισμό του νεκρού. Ως αντισηπτικός και αποξηραντικός παράγων χρησιμοποιείτο το natron (η διττανθρακική σόδα), όρος που προέρχεται από το αραβικό natrun,⁴¹ το οποίο με τη σειρά του ετυμολογείται από το ελληνικό νίτρον,⁴² το πρώτο δηλαδή συνθετικό της λέξης νιτρογλυκερίνη. Το natron στην Αρχαία Αίγυπτο χρησιμοποιείτο ακόμη, με την πρόσμειξη ζωικών λιπών τα οποία περιέχουν και μέρος γλυκερίνης, για τη σαπωνοποίηση.⁴³ Νάτρον και γλυκερίνη λοιπόν, οι πρώτες ύλες για τον καθαρισμό και τη διατήρηση μετά θάνατον του σώματος των αρχαίων Αιγυπτίων, ενώνονται από τον Εγγονόπουλο σε ένα παιγνιόλεκτο, στη νιτρογλυκερίνη, στο βασικό δηλαδή συστατικό για την παραγωγή εκρηκτικών, ιδιαίτερα του δυναμίτη. Με άλλα λόγια, μια φαινομενικά αθώα συγκόλληση των δύο λέξεων δεν ακυρώνει απλώς το προσδοκώμενο αποτέλεσμα, αλλά παράγει μια μεγαλύτερη από την ήδη τετελεσμένη καταστροφή, αναδεικνύοντας με μαύρο χιούμορ τον παραπλανητικό για τους υπερρεαλιστές ρόλο της γλώσσας.

Το επόμενο στάδιο της ταρίχευσης ήταν η επάλειψη με έλαια, αρώματα και κυρίως φυσικές ρητίνες, στις οποίες ανήκει και η ευτελής ψαρόκολλα του Εγγονόπουλου· ρητίνες οι οποίες προστάτευαν τον νεκρό από την υγρασία, και γι' αυτόν τον λόγο απλώνονταν στην επιφάνεια και στο εσωτερικό του σώματός του, πριν από την περικάλυψή του με λωρίδες λινού υφάσματος.⁴⁴

Τέλος, από το νεκρώσιμο τελετουργικό δεν απουσίαζαν και οι ύμνοι (αφού έψαλλαν [...] δύο αγνώστους [...] ύμνους) προς διάφορες θεότητες, κυρίως προς τον Ρα και τον Όσιρι, που καταγράφονταν στο Βιβλίο των Νεκρών, με αντίτυπο του οποίου ήταν εφοδιασμένος ο εκλιπών για το

41. Taylor, *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, σ. 51-56.

42. *Online Etymology Dictionary*, στο <<https://www.etymonline.com>> (ημερομηνία πρόσβασης 8.7.2019).

43. <<https://www.wikizero.com/Savon>> (ημερομηνία πρόσβασης 8.7.2019).

44. Taylor, *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, σ. 57-58.

μεταθανάτιο ταξίδι του.⁴⁵ Το πρόσωπο το οποίο υποδηλώνεται σε αυτούς τους ύμνους προς τους τσαλαπετεινούς, όσο και εκείνο που βρίσκεται πίσω από τις αινιγματικές λέξεις χρυσή κολώνα ταυτίζονται. Και δεν είναι άλλο από τον αναπαριστώμενο με κεφαλή αιγυπτιακής ιερής ίβιδας –παρωδούμενης σε τσαλαπετεινό– από τον μυθικό επινοητή της γραφής, της μαγείας και της αλχημείας, τον ταυτισμένο κατά την ελληνιστική εποχή με τον Ερμή τον Τρισμέγιστο, τον θεό Θωθ, το όνομα του οποίου σήμαινε στα αιγυπτιακά κολώνα (μάλιστα, καθώς τα έργα των σοφών της Αιγύπτου χαράζονταν σε κολώνες –που επείχαν θέση βιβλίου–, έφεραν και αυτά γενικά το όνομα του Θωθ).⁴⁶ Θεωρούμενος αυτός καθεαυτόν ο Λόγος, ο ίδιος ο δημιουργός, ο Θωθ υπήρξε στενά συνδεδεμένος με τον θεό Ρα-Ήλιο, συνταξιδιώτης του στο ουράνιο πλοιάριό του, πράγμα στο οποίο οφείλεται και ο επιθετικός προσδιορισμός χρυσή μπροστά από τη λέξη κολώνα. Και δεν είναι τυχαίο, πιστεύω, ότι από τον ζωγράφο Εγγονόπουλο απεικονίζονται πτηνόμορφοι δύο ποιητές που θαυμάζει, ο Διονύσιος Σολωμός⁴⁷ και ο Γάλλος Isidore Ducasse,⁴⁸ όπως και κάποιος ανώνυμος, προφανώς ποιητής, με λύρα.⁴⁹

Και δεν είναι βέβαια ο θεϊκός γραφέας και χρησιμοδότης Θωθ εκείνος ο οποίος αναγεννάται μετά το οσιριακό τελετουργικό αλλά κάποιος Ισίδωρος, πίσω από τον οποίο, στα λιγοστά σχόλιά της για το ποίημα η κριτική αναγνωρίζει, λανθασμένα νομίζω, τον πρόδρομο του υπερρεαλισμού Isidore Ducasse, ένα συχνά απαντώμενο πρόσωπο στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Και λέω λανθασμένα, κυρίως γιατί εδώ σημειώνεται ότι μας είναι άγνωστον, τόσο δηλαδή στον αφηγητή όσο και στους εγγεγρα-

45. Paul Pierret, *Le Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, traduction complète d'après le Papyrus de Turin et les Manuscrits du Louvre, Παρίσι, Ernest Leroux Éditeur, 1882· Jean Capart, *Bulletin critique des Religions de l'Égypte 1904-1909*, Leiden, E. J. Brill, 1939, σ. 19.

46. Jean Baptiste Gibrat, *Géographie ancienne, sacrée et profane*, τ. IV, Carcassonne - Παρίσι 1790, σ. 93· Claude Étienne Savary, *Lettres sur l'Égypte. Où l'on offre le parallèle des mœurs anciennes et modernes de ses habitants*, τ. III, Παρίσι 1786, σ. 245 και 305.

47. Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος / Nikos Engonopoulos, *Με τα χρώματα του λόγου και τον λόγο των χρωμάτων / With the Colours of the Word and the Word of Colours*, Αθήνα, Ίδρυμα Βασιλή και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης - Μικρή Αρκτος, 2017, σ. 117.

48. Βλ. το έργο «Στο κατάστρωμα των караβιών», στο Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, με είκοσι έγχρωμους πίνακες και ένα σχέδιο, Αθήνα, Ίκαρος, 2007, σ. 6. Στη σ. 227 του βιβλίου διευκρινίζεται ότι στην «άκρη δεξιά» του εν λόγω πίνακα εικονίζεται «ο Ισίδωρος Ducasse, κόμης του Λωτρεαμόν, με πτηνόμορφο πρόσωπο».

49. Εγγονόπουλος / Engonopoulos, *Με τα χρώματα του λόγου*, σ. 52.

μένους στο ποίημα παραλήπτες του, το όνομα του Ισίδωρου, πράγμα που σημαίνει ότι δεν έχουμε ποτέ ξανακούσει γι' αυτό το πρόσωπο.

Και πράγματι, μόλις το 1935, δηλαδή μόνο τρία χρόνια πριν από τη δημοσίευση του «Όσιρι», ανακαλύφθηκαν *in situ* από την αποστολή του Πανεπιστημίου του Μιλάνου τέσσερις ύμνοι στην Ίσιδα, εγγεγραμμένοι στα ελληνικά, περί τα τέλη της πτολεμαϊκής περιόδου, στους κίονες του ναού της θεάς στο Medinet-Madi, ο Αιγύπτιος συγγραφέας των οποίων φέρεται στα ελληνικά ως Ισίδωρος.⁵⁰ Ο λόγος για τον οποίο πιστεύω ότι αναφέρεται ο Εγγονόπουλος στον Ισίδωρο είναι γιατί στους ύμνους του (πέρα από τον χαρακτηρισμό της Ίσιδας ως «ευρέτριας ζωής πάσης» και την ταύτισή της με την Αρτέμιδα)⁵¹ αναδεικνύεται ένα σημαντικό μοτίβο του θρησκευτικού συγκρητισμού της ελληνιστικής εποχής, δυο-τρεις αιώνες πριν από την ολοκληρωμένη του έκφραση στις Μεταμορφώσεις του Απουλίου: το θέμα της οικουμενικότητας της Ίσιδος, η οποία χαρακτηρίζεται στους εξαμέτρους του Ισίδωρου «πολυώνυμος»,⁵² πράγμα που βρίσκεται και στον πυρήνα αυτής της υπερρεαλιστικής *interpretatio graeca* του μύθου της (Ιππολύτη-Ιππώ-Άρτεμις Εφεσία τα διαδοχικά της ονόματα) επιβεβαιώνοντας τελικά την πλουτάρχεια αρχή στο *Περί Ίσιδος*, «ἤκιστα μὲν οὖν δεῖ φιλοτιμείσθαι περὶ τῶν ὀνομάτων».⁵³

Και όχι μόνον αναφέρεται ο Έλληνας ποιητής στη μορφή του Αιγύπτιου υμνογράφου, αλλά συγχωνεύεται με αυτήν, καθώς ο αναστημένος «κυνοκέφαλος εραστής Ισίδωρος» είναι τελικά ο ίδιος ο Εγγονόπουλος, όπως αποδεικνύει η περίπου σύγχρονη (1935), γνωστή αυτοπροσωπογραφία του με φαιόχρουν αδιάβροχον και ομματουάλια.⁵⁴ Σύγχρονες είναι και οι λογοτεχνικές αυτοαναφορές του Εγγονόπουλου ως λυκόμορφου,⁵⁵ ταυτίζοντας έτσι τον ποιητικό εαυτό του και με τον διαρκώς αναγεννώμενο κυβερνήτη του βασιλείου των νεκρών, τον Όσιρι των αιγυπτιακών νεκροπόλεων.

50. Vera Frederica Vanderlip, *The Four Greek Hymns of Isidorus and the Cult of Isis*, Τορόντο, A. M. Hakkert (American Studies in Papyrology 12), 1972.

51. Στο ίδιο, «Hymn I», στ. 3 και 18, σ. 17.

52. Στο ίδιο, στ. 26, σ. 17.

53. Πλούταρχος, *Ίσις και Όσιρις*, 376a (σ. 152).

54. Βλ. Εγγονόπουλος / Engonopoulos, *Με τα χρώματα του λόγου*, σ. 94. Στην πραγματικότητα, το «φαιόχρουν» αυτό «αδιάβροχον», όπως παραπλανητικά χαρακτηρίζει ο Εγγονόπουλος το ένδυμα της αυτοπροσωπογραφίας του, φαίνεται να είναι η «ποδιά» που φορούσαν παλαιότερα οι ζωγράφοι.

55. Βλ. τα ποιήματα «Παράδοσις» (*Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*) και «Τα κλειδοκύμ-

Συμπερασματικά: το ποίημα επανεγγράφει τα συνδεδεμένα με τη λατρεία του Αιγύπτιου θεού Οσιριακά Μυστήρια, που δεν είχαν αποκλειστικό στόχο να διαιώνίζουν τη σωτηρία της θεότητας, καθώς αποτελούσε κοινή πίστη ότι με την επανάληψη του οσιριακού τελετουργικού θα μπορούσε και κάθε νεκρός μέσω της μιμητικής μαγείας να αναγεννηθεί.⁵⁶ γεγονός που φαίνεται να πιστεύει ο Εγγονόπουλος ότι αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, μέρος της ποιητικής διαδικασίας. Ακριβέστερα: αυτή η επανεγγραφή του μύθου του Όσιρι συγκροτεί μια μεταφορά για τον ποιητή και την τοποθετημένη, σύμφωνα με τον Εγγονόπουλο, στη μεθόριο ζωής και θανάτου συγγραφική του πράξη: πράξη που αποτελεί ταυτόχρονα ποιητικό μήνυμα και λίκνο αναγέννησης, ταυτιζόμενη με τον μυθικό φοίνικα, ο οποίος μάλιστα για τους αρχαίους Αιγυπτίους αποτελούσε το ίδιο το πνεύμα του Αναστημένου Όσιρι.⁵⁷

Ωστόσο, παραμένει ακόμη αινιγματική η αλβανική ταυτότητα των δραστών⁵⁸ που επιφέρουν τον ποιητικό θάνατο, διαφωτιστική για την οποία είναι η ανάγνωση ενός σχεδόν σύγχρονου με τον «Όσιρι» ποιήματος: προηγουμένως ας σημειωθεί η καταγωγή της μητέρας του Εγγονόπουλου από τη Χειμάρρα της Αλβανίας:

ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΕΛΜΠΙΑΣΣΑΝ

III

Λογυρνούσα μέσα σ' αυτή την πολιτεία με μεγάλη περιέργεια.
Γαλήνη βασιλευε μέσ' στην καρδιά μου και τραγουδούσα μάλιστα,
ανάμεσ' απ' τα δόντια, κι ένα τραγούδι από τα παιδικά μου χρόνια.

Οι άνθρωποι που συναντούσα στο διάβα μου ήτ'ανε κάτι ψηλοί
φουστανελλοφόροι, με φουστανελλες μακρυές ίσαμε καταγής. Το
βήμα τους ήτ'ανε αργό, «μεγαλόπρεπο –έλεγα– καθώς είναι, πάν-
τα, στην Ανατολή». Άλλοι φορούσαν φέσια άσπρα στο κεφάλι, κι
άλλοι, πάλι, μεγάλα τραγικά γυναικεία καπέλλα με φτερά.

βαλα της σιωπής» της ομώνυμης συλλογής στο Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, σ. 47-48 και 82-87 αντίστοιχα.

56. Frazier, *Ο χρυσός κλώνος*, τ. Γ', σ. 77-78.

57. Nigg, *The Phoenix*, σ. 10-17.

58. Όσο δε για τον αριθμό τους, επτά τον αριθμόν, ο Εγγονόπουλος φαίνεται να προϋποθέτει ότι κάθε «αλβανός» κατέσφαξε και κατακρεούργγησε τον Αιγύπτιο Θεό από μία φορά, πράγμα που δίνει τα δεκατέσσερα μέρη στα οποία ο Τύφών έκοψε το σώμα του νεκρού Όσιρι: βλ. Πλούταρχος, *Τσις και Όσιρις*, 358a-b (σ. 53-54).

Όμως, ξάφνου, μι' ανέκφραστη αγωνία πλάκωσε την καρδιά μου. Οι άνθρωποι αυτοί δεν είχαν μάτια! Τους είχα προσέξει: ήδη μ' ανησυχούσε το βλέμμα τους! Ο φόβος με σταμάτησε, με κάρφωσε, για καμπόσο, γι' αρκετά, εκεί, μα εντελώς ακοιμήτο, δίχως μιλιά. Κι όταν μπόρεσα κάπως να κουνηθώ, να τρέξω, να καταλάβω τέλος πάντων, είδα με φρίκη, σαν πήρα το κατόπι τους, πως μόλις έστριβαν τη γωνιά, χανόντουσαν σαν όνειρο... Χανόντουσαν, για να ξαναφανερωθούν, πάλε, στην άλλη γωνιά, απ' όπου είχαν ξεκινηήσει, να συνεχίσουν ατάραχοι το απαίσιο σεργιάνι τους. [...] ⁵⁹

Καταρχήν η ταυτόχρονη εμφάνιση και εξαφάνισή τους (χανόντουσαν σαν όνειρο [...] για να ξαναφανερωθούν) δηλώνει ότι οι Αλβανοί δεν είχαν υλική υπόσταση, ήταν άυλες οπτασίες, δηλαδή στοιχειά ή φαντάσματα, γεγονός που επιβεβαιώνει και η υπογραμμισμένη στο κείμενο περιγραφή τους δεν είχαν μάτια. Γιατί τα φαντάσματα φέρουν συχνά αντί για μάτια δυο τρύπες στα μεγάλα λευκά σεντόνια με τα οποία αναπαρίστανται, χρώμα που απορροφά την ανάμνηση των λευκών, λινών σαβάνων με τα οποία περιετύλιγαν κατά το παρελθόν τους νεκρούς και, όπως είναι γνωστό, η λέξη Αλβανός ετυμολογείται από τη λατινική *albus-a*, που σημαίνει λευκός. ⁶⁰

Ανάμεσα λοιπόν στ' «άυλα πλήθη και τα φαντάσματα των πεθαμένων», ⁶¹ σε μιαν τοπογραφία δηλαδή ανάλογη με εκείνη του οβιδιακού Ορφέα και του χθόνιου άσματος του, ο «μυστικός ποιητής» Εγγονόπουλος – σύμφωνα με το ομώνυμο, ορφικής έμπνευσης ποίημά του – ⁶² κρούει τη δική του λύρα, υπογραμμίζοντας τόσο τη σχέση πένθους και δημιουργικότητας όσο και τον μυστικιστικό κύκλο θανάτου και αναγέννησης. Όσο για τη λανθάνουσα σχέση του «Όσιρι» με τον Θράκα αιιδό που υπαι-

59. Ποιήματα, σ. 102-103.

60. Γι' αυτήν όμως την εμφάνιση των φαντασμάτων σημαίων είναι και ο χρόνος μετάβασης στο Ελμπασόαν (είναι απαραίτητο να προσμένει κανείς, γράφει ο Εγγονόπουλος στο πρώτο μέρος του ποιήματος, τη γιορτή του Άι-Γιαννιού) και βέβαια, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς, οι μαγικές, ηλιακές τελετές της, οι οποίες, σύμφωνα με τον Frazer, έχουν πολλές ομοιότητες με τις γιορτές της φωτιάς κατά την παραμονή των Αγίων Πάντων (Halloween), «νύχτα που φαίνεται να ήταν από παλιά η ώρα του έτους κατά την οποία οι ψυχές των νεκρών υποτίθεται ότι επισκέπτονταν πάλι τις παλιές τους κατοικίες» βλ. Frazer, *Ο χρυσός κλώνος*, τ. Δ', 1994, σ. 208 και 206.

61. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεων Βιβλίο δέκατο*, εισαγωγή-μετάφραση-σημειώσεις Τάσος Νικολόπουλος, Αθήνα, Στιγμή, 2004, στ. 14, σ. 37.

62. «Ο μυστικός ποιητής», *Ποιήματα*, σ. 57-58.

νίχθηκα, αξίζει να υπενθυμίσει κανείς και ότι κοινός τόπος των Οσιριακών Μυστηρίων με τις Ορφικές Τελετές, πέρα από τον διαμελισμό του θνήσκοντος πρωταγωνιστή τους, αποτελεί η πεποίθηση ότι η μέρα της κατάβασης στον Άδη είναι συγχρόνως και μέρα αναγέννησης μιας θεϊκής πλέον ύπαρξης.⁶³

Συνοφίζοντας: Με την επιστροφή του ο Εγγονόπουλος σε ένα μυστικιστικό παρελθόν,⁶⁴ αντίθετα από τους Γάλλους ομοτέχνους του, δεν επιθυμεί μέσα από τον ψυχικό και λεκτικό αυτοματισμό να μεταγράψει ποιητικά ένα σύστημα μνημονικών ιχνών, έναν πριμιτιβισμό δηλαδή του ασυνείδητου, αίτημα που αποτέλεσε τη ληξιαρχική πράξη γέννησης του υπερρεαλισμού.⁶⁵ Αντίθετα, με έλλογο τρόπο, σε σημαντικά για την ποιητική του έργα, επιχειρεί να υλοποιήσει αρκετά χρόνια πριν από τον Breton την μπρετονική «occultation» στη διπλή της σημασία του Β' Μανιφέστου: αφενός, δηλαδή, τη συσκότιση, την απόκρυψη του νοήματος με έναν λόγο αινιγματικό και συχνά χρησμικό, και αφετέρου την αποκρυφοποίηση του ποιητικού περιεχομένου με την επανεγγραφή στοιχείων από ποικίλα ρεύματα του εσωτερισμού. Με άλλα λόγια (και δεν αποτελεί υπερρεαλιστικό παράδοξο), ο Εγγονόπουλος υπήρξε, νομίζω, ταχύτερος και διαυγέστερος διερμηνευτής του υπερρεαλισμού από τον ίδιο τον Breton.

63. Jane Ellen Harrison, *Ορφείας και Ορφικά Μυστήρια*, μτφρ. Ελένη Παπαδοπούλου, Αθήνα, Ιάμβλιχος, 2016, σ. 49-50.

64. Πιο συγκεκριμένα: τα Αιγυπτιακά, τα Ελευσίνεια και τα Πυθαγόρεια Μυστήρια, ο ερημητισμός, ο ελευθεροτεκτονισμός και η αλχημεία, στον πυρήνα των οποίων βρίσκεται ο συνεχής θάνατος και η διαρκής αναγέννηση του ανθρώπου, αποτελούν προσφρεείς μεταφορές για αυτόν τον μετεωρισμό της λύρας του Εγγονόπουλου μεταξύ του κάτω και του επάνω κόσμου, διωλισμένες και υπονομευμένες ταυτόχρονα μέσα από ένα ανατρεπτικό χιούμορ· βλ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Ανδανιεύς φουστανελοφόρος», *«Πάντα αριθμώ διέταξας»*. Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση, Αθήνα, Εκδόσεις Μελάρι, 2018, σ. 217-237.

65. Philippe Sabot, «Primitivisme et surréalisme: une “synthèse” impossible?», περ. *Methodos*, τ. 3 (2003), ηλεκτρονική έκδοση στο <<http://journals.openedition.org/methodos/109>; DOI:10.4000/methodos.109> (ημερομηνία πρόσβασης 8.7.2019).