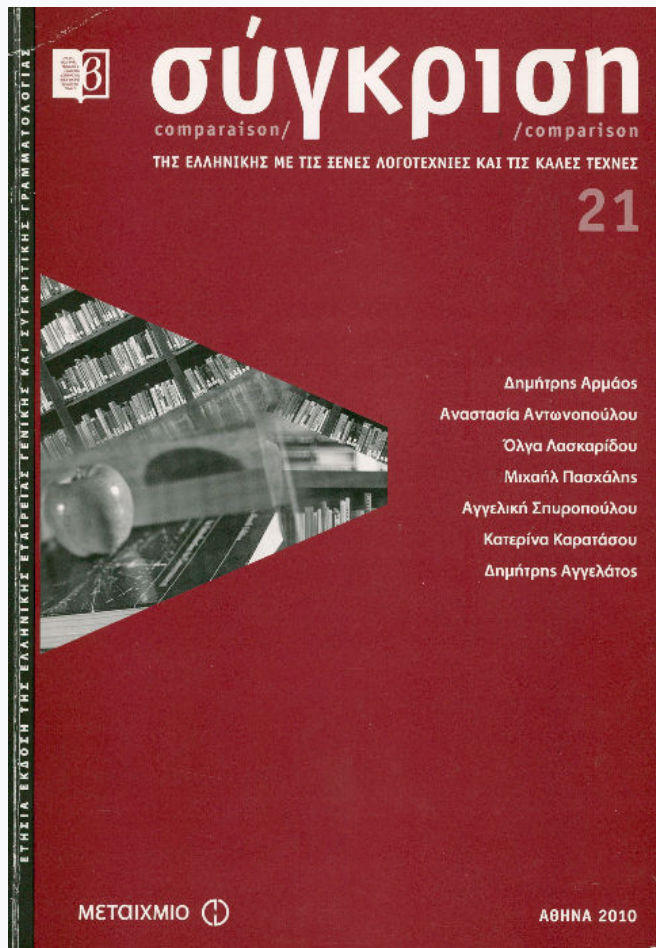


Σύγκριση

Τόμ. 21 (2010)



Η ομιλούσα κεφαλή στην έξοδο του ορφικού μύθου: Ενατένιση μιας πτυχής από τη λογοτεχνική τύχη του Ορφέα σε συνάρτηση με κάποιες από τις εικαστικές της αποτυπώσεις στους νεότερους κυρίως χρόνους

Δημήτρης Αρμάος

doi: [10.12681/comparison.83](https://doi.org/10.12681/comparison.83)

Copyright © 2017



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Αρμάος Δ. (2017). Η ομιλούσα κεφαλή στην έξοδο του ορφικού μύθου: Ενατένιση μιας πτυχής από τη λογοτεχνική τύχη του Ορφέα σε συνάρτηση με κάποιες από τις εικαστικές της αποτυπώσεις στους νεότερους κυρίως χρόνους. *Σύγκριση*, 21, 5–33. <https://doi.org/10.12681/comparison.83>

Η ομιλούσα κεφαλή στην έξοδο του ορφικού μύθου.
 Ενατένιση μιας πτυχής από τη λογοτεχνική τύχη
 του Ορφέα σε συνάρτηση με κάποιες
 από τις εικαστικές της αποτυπώσεις
 στους νεότερους κυρίως χρόνους*

Η διάσταση που προσέλαβε από πολύ νωρίς ο «φορμιγκτάς άοιδαν πατήρ / [...] εὐαίμητος Ὀρφεὺς»¹ ως σύμβολο (κυριολεκτικά, συνώνυμο) του καλλιτέχνη (της γνήσιας φλέβας και της μεταμορφωτικής δύναμης της τέχνης) αποτέλεσμα είχε να είναι αδύνατη, στους νεότερους πλέον χρόνους, μια ενιαία αναλυτική αναγραφή των εμφανίσεών του – φαινόμενο που παρατηρείται βεβαίως και με άλλους, ανάλογα δυνατούς μύθους. Όταν τέτοια σύμβολα εισάγονται με όλο τους το μεταφορικό φορτίο στην καθημερινή λαλιά ισχυρών και πολυάνθρωπων πολιτισμών και δίνουν τακτικά, σήμερα όπως και χθες, διέξοδο στην ευρηματικότητα της δημοσιογραφίας και της διαφήμισης, όπως συνέβη και σε αυτή την περίπτωση (αναλογιστείτε πόσα ωδεία, πόσες εκδοτικές εταιρείες, πόσοι σύλλογοι, πόσες διοργανώσεις κ.τ.π. υπό το έμβλημα του μυθικού τραγουδιστή...), τότε η ελπίδα πληρότητας μιας καταγραφής σχετικών μνείων φαίνεται ακόμα πιο παράτολμη (όπως ακριβώς θα ήταν και η συλλογή μεταφορικών χρήσεων των λέξεων «Οδύσσεια» ή «Δον Κιχότης» στον Τύπο, την τηλεόραση κλπ.). Από αυτή τη διασπορά έλκουν και σημαντικό μέρος της γοητείας τους τα μεγάλα θέματα – τα θηριώδη διακείμενα. Έχουν συγκεντρωθεί, ωστόσο, και για το προκείμενο από ακάματους προπάτορες οι αρχαίες πηγές και έχουν καταγραφεί οι μνημειώδεις εμφανίσεις στο χώρο της τέχνης (μια επιλεκτική κατ' ανάγκην εργασία), ενώ, εδώ και χρόνια, δειγματική είναι συνήθως

* Εισήγηση κατ' αρχάς στο 1ο Πανελλήνιο Συνέδριο με θέμα «Ο Ορφέας ως πηγή πολιτισμού: Η Θράκη ως τόπος έμπνευσης», που διοργάνωσε η Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ροδόπης – Έβρου (Αλεξανδρούπολη, 2-4 Οκτωβρίου 2008) στον ομότιτλο τόμο Πρακτικών περιλήφθηκε σύνοψή του από απομαγνητοφώνηση (Αλεξανδρούπολη 2009, σσ. 109-119). Στην παρούσα μορφή δίδεται όπως παρουσιάστηκε κατόπιν στη Σορβόνη (Conférences de l'Institut Néo-hellénique et de la Société des Études Néo-helléniques, Πέμπτη 25 Μαρτίου 2009), χωρίς τη συνοδευτική εικονογράφηση, με κάποιες συντομεύσεις και με περιορισμό των σημειώσεων.

κάθε εισφορά βάθους και σε αυτό το ερευνητικό πεδίο. Βάθους δεν ξέρω, αλλά δειγματική θα είναι και η παρούσα.

A'

Μια συμβολική μορφή δένει τη ρομαντική περιπέτεια (πυρήνα του ορφικού μύθου) με τη θρησκευτική μεταρρύθμιση (τον ορφισμό): ο μύθος μοιράζει, άλλωστε, σχεδόν προνοητικά, την καταγωγική γραμμή του Ορφέα ανάμεσα στα δυο συστήματα που τον διεκδίκησαν, τον μυθολογικό και τον θρησκευτικό κώδικα: Η μητέρα του συνδέεται πάντοτε με τη μουσική, ο πατέρας του με τη μυστική παράδοση. Τις τρεις-τέσσερις θεμελιώδεις συνιστώσες που αναγνωρίζονται στον ορφικό μύθο (τα δεσπόζοντα μοτίβα του, θα λέγαμε, τα μυθήματα, ή αλλιώς τους θεματικούς πυρήνες του) –ήτοι: (1) τη δύναμη της μουσικής που ενσαρκώνει ο ξεχωριστός άνδρας, (2) τον συγκινητικό έρωτα με την κάθοδο στον Άδη, και (3) τον τρομερό θάνατο– δεν υπάρχουν αφηγήσεις του που να μην τις διατάσσουν ευδιάκριτα σε χρονική αλληλουχία, στο βαθμό που τις διαλαμβάνουν όλες. Ο έρωτας και η κάθοδος στον Άδη συνήθως συναντιμετωπίζονται, καθώς συμπλέκονται αφηγηματικά, όπως άλλωστε και η νεανική ηλικία του μάγου μουσουργού (το γενικό πορτρέτο) με τη συμμετοχή στην Αργοναυτική Εκοστρατεία (κατοχύρωση των υπερφυσικών δυνάμεων μέσο' από τη «μαρτυρία»). Αλλά δεν είναι αυτά που κινούν το ενδιαφέρον μας. Δεν θα απασχολήσω ένα ενήμερο κοινό με λεπτομέρειες του μύθου: απλώς θα ειδοποιήσω (1) ότι το τελευταίο μέρος του –στο επίκεντρο της παρούσας εισήγησης– είναι αυτό που θεωρήθηκε πιο πρόσφατο (εμβόλιμο, ούτως ειπείν) και που κυρίως συνδέει τη μυθική φιγούρα (τον ήρωα, ο οποίος τιμήθηκε ωστόσο στον τάφο του με θυσίες κι όχι με *εναγίσματα*) με το «νεφέλωμα»² του θρησκευτικού κινήματος (μεταφυσικές πεποιθήσεις συν βιοθεωρητικές αρχές) και τα κείμενά του, και (2) ότι προτίθεται βάσει αυτού του μέρους –που θα περιδιαβούμε αναφερόμενοι επιλεκτικά σε δείγματα εικαστικών κι εν συνεχεία λογοτεχνικών επαναπραγματεύσεων– να δώσω μια προέκταση σε σκέψεις όπου με είχε οδηγήσει άλλοτε η ενασχόλησή μου με αποκοπτόμενα εμβληματικά μέλη στους νεότερους μύθους.³ Καταφεύγω δε στη συνδρομή κυρίως των Καλών Τεχνών –και δευτερευόντως σε άλλες– πρώτα και πάνω απ' όλα επειδή, για την κοινή αντίληψη και το συλλογικό υποσυνείδητο, εφόσον αισθητοποιούν οπτικά σημεία σημαίνοντα των γραμματειακών παραδόσεων, διαμέσου τους συνεχίζονται με σαφήνεια οι αφηγήσεις του λογοτεχνικού μύθου.

Το τέλος του Ορφέα συντίθεται από ποικίλες πηγές ως ανάλογον εκείνου

του Πενθέα⁴ – και η εικονογραφία μεταλαμπαδεύει τη σύγχυση μεταξύ τους. Επαναλαμβάνω διά βραχέων τις δυο κύριες εκδοχές: Ενεργώντας αντίθετα προς τους προγόνους του Χάροπα και Οίαγρο, δυσπίστησε προς τον Βάκχο και (επιστρέφοντας από τον Κάτω Κόσμο –κατά τον Ευριπίδη–, όπου βασιλευε ο Διόνυσος ως Άδης ή Χθόνιος Ζευς) αντιτάχθηκε στον θυτικό φόνο (εκδοχή που συνδέεται με τον μεταρρυθμιστικό ρόλο του Ορφέα ως αρχηγέτη θρησκευτικής κάστας). Γι' αυτό τον κομμάτιασαν ταυρολάτρισες μαινάδες (οι Θρακιώτισσες *Βασσάραι* ή *Βασσαρίδες*), παρακινήμένες από τον ίδιο τον Διόνυσο ενάντια στον αμφοιβητία. Άλλη γραμμή θέλει το θάνατό του δεμένο πιο στενά με τον Απόλλωνα: Ιερουργούσε στο ναό του, λένε, με πλήρωμα ανδρών αποκλειστικά, όταν οι Βακχίδες εισέβαλαν και τον θανάτωσαν με τα όπλα που πριν εισέλθουν είχαν αφήσει απ' έξω οι άνδρες τους, είτε προσβεβλημένες που είχαν αποκλειστεί από τις τελετές είτε θυμωμένες επειδή είχαν αποξενωθεί από τους συντρόφους τους (εκδοχή που συνδέεται με την παράδοση ότι ο Ορφέας εισήγαγε τον παιδικό έρωτα στη Θράκη, καταπτοημένος από την αποτυχημένη του προσπάθεια να φέρει την Ευρυδική στον Πάνω Κόσμο)· σωζόμενες αρχαίες αγγειογραφίες, όπως εκείνες στα μουσεία του Τάραντα, του Λούβρου ή του Μονάχου, αποτυπώνουν τα γεγονότα. Αν λοιπόν πρόκειται για προσθήκη, πολύ καλά φροντισμένη είναι η σύνδεσή της με τα προηγούμενα.

Δεν θα πιάσουμε τη δεύτερη από τις εκδοχές αυτές στις λεπτομέρειές της (επιτρέπει άλλωστε τη δυνατότητα η συνέχεια να είναι η ίδια: ένα κεφάλι να επιπλέει στη θάλασσα). Θα μείνουμε στο συγκρουσιακό στοιχείο της πρώτης. Η πεποίθηση ότι με τον ορφισμό γεφυρώθηκε διά των αντιθέσεων το διονυσιακό και το απολλώνειο στοιχείο στην αρχαιότητα είναι παλαιότατη. Ίσως να είναι επίσης δόκιμη και η ιδέα ότι το απολλώνειο στοιχείο είναι αυτό που επιβλήθηκε στο προϋπάρχον διονυσιακό, προκειμένου να απαλυνθεί η παραδοσιακή λατρεία, παρότι η χρονική τάξη του μύθου είναι αντίστροφη: Ο εκλεκτός του Απόλλωνα καταλήγει προς το τέλος της ζωής του μύστης και ιερέας του Διονύσου. Διόλου όμως εντεύθεν δεν νομιμοποιείται ο ισχυρισμός ότι δεν υφίσταται ουσιαδής δεσμός (πεδίο σύμπτωσης, σημεία ταύτισης) με το μύθο του Διονύσου – όσο κι αν απομακρυνθούμε από το συγκρητισμό του περίφημου, αποκείμενου στο Μουσείο Περγάμου του Βερολίνου και χαμένου σήμερα, φυλαχτού που γεφύρωσε και τις δυο αυτές μυθικές φιγούρες με τη σωτηριολογική του Ιησού, ή τις άφθονες παραστάσεις του Ορφέα ως «Καλού Ποιμένα». Πρώτα απ' όλα, καθ' υπαγόρευση της ίδιας της πρόθεσης για υποκατάσταση σε επίπεδο οικουμενικών σταθερών: Ένας θεός αφομοιώνεται για να εξαφανιστεί· δεν πολεμείται. Αλλά και από πλευράς συγκεκριμένων στοιχείων μύθου και τελετουργίας:

1. Εσωτερικά: Ο διαμελισμός και ο ρόλος ενός εμβληματικού μέλους σ' αυτές τις διηγήσεις, της καρδιάς ή του κεφαλιού (πολύ ισχυρά μυθήματα), δεν ακυρώνονται επειδή δεν επακολουθεί και στις δυο ωμοφαγία (τα μέλη του Ορφέα διασπείρονται) και αναβίωση του θανόντος (θεού στη μια περίπτωση, ακαθόριστης μυθικής μορφής / ημίθεου στην άλλη). Μήτε η ακυρωμένη ανάβαση της Ευρυδίκης (όσο κι αν είναι το επεισόδιο νεότερη επιπόηση, προκειμένου ο νέος θεός να περιβληθεί με το «κύρος του αυτόπτη»⁵ ή να μην υστερεί έναντι προηγούμενων «κοσμολογικών ηρώων») μπορεί να ξεκοπεί από το πλαίσιο αναφοράς της βαρυφορτωμένης με συμβολισμό ανάβασης της Σεμέλης / Κόρης. Όπως μήτε και το ότι ο αμφίβολος ηλικίας και ακαθόριστου φύλου Διόνυσος εμφανιζόταν *ad finem* ως γυναικόφιλος θεός, ενώ ο τρυφερός εραστής Ορφέας το αντίθετο. Η εικονογραφία προπάντων, όπως προείπαμε, συγχέει τα σύμβολα των θεών, πράγμα που ευνόησε η σημαίνουσα παρουσία του Διονύσου στην ορφική κοσμογονία. Κι αυτό που μένει από τον μείλιχο ιεροφάντη στην έξοδο προς τους νεότερους χρόνους είναι η συμβολική υποκατάσταση: Ο πάσχων και ανιστάμενος θεός επικυριαρχεί, εφόσον και οι αναίμακτες θυσίες ήταν αποδεκτές και ο ρόλος του Ορφέα ως ιερέα μιας εκστασιαστικής σχέτας με αντίστοιχα μαρτυρικό θάνατο παραμένει ακλόνητος: οι δυο μύθοι έχουν υποστεί βαθιά αλληλοπεριχώρηση, κατά γενική συναίνεση των ορφικών πηγών και των μεταγενέστερων μελετητών τους.

2. Εξωτερικά: Αφήνοντας κατά μέρος την ανθρωπολογική διάσταση που σημαίνεται με την αναγωγή οποιασδήποτε ηθοκανονιστικής εντολής σε θυσιαστικές, αιματηρές τακτικές, ας λάβουμε υπόψη μας ότι η ορφική διδασκαλία ρητά θεμελιώνεται ακριβώς πάνω σε ένα τέτοιου τύπου προηγούμενο: Οι άνθρωποι προέρχονται από τους κακόψυχους Τιτάνες, που διαμέλισαν και έφαγαν τον Ζαγρέα για να εκδικηθούν τον πατέρα του, τον Δία: ο Δίας έριξε κεραυνό και τους έκαψε, κι από τις στάχτες δημιουργήθηκαν οι άνθρωποι, φέροντας μέσα τους τόσο τη θεϊκή φύση (βάσει της προεξόφλησης ότι οι Τιτάνες είχαν ενσωματώσει ιδιότητες του φαγητού τους) όσο και την κακοποιό «τιτανική» (ταυτιζόμενη με ζωώδεις ορμές και σωματικότητα). Η ορφική εσχολογία, τείνοντας προς έναν σωτηριολογικού τύπου μονοθεϊσμό, πρότεινε μια ζωή ασκητική (με χορτοφαγία και διαδικασίες καθαρμών) προκειμένου να υπερνικηθεί το αμαρτωλό στοιχείο της ανθρώπινης φύσης και να εξασφαλιστεί η μεταθανάτια μακαριότητα. Μεγάλες διαφορές με την οργιαστική διονυσιακή λατρεία: από τη μια ατομιστικές πρακτικές, από την άλλη ομαδικές εκδηλώσεις: από τη μια νηφαλιότητα και κοινωνικός ρεαλισμός (σε μια πορεία προς τον Πολιτισμό – μιλάμε για «τέλος» ή «θάνατο» του Ορφέα), από την άλλη

μανία και μυστικισμός (με ισχυρούς ακόμη δεσμούς με τη Φύση και τις δοξασίες των πρώιμων βλασθητικών λατρειών – δεν μιλάμε ποτέ για «τέλος» ή «θάνατο» του Διόνυσου)· αποδώ η ανήσυχη ελπίδα για τα μετέπειτα, αποκεί η ξένοιαστη σιγουριά και η απόλαυση του εδώ και τώρα (με δυο λόγια, εδώθη η υστερόβουλη μοναξιά, εκείθε η συλλογική *Πόλις*)⁶ – εύλογη η εχθρικήτητα ανάμεσα στους οπαδούς των δυο αυτών διονυσιακών αιρέσεων κατά την αρχαιότητα. Αλλά και τι θεμελιώδεις ομοιότητες στη ρίζα: η γενεαλογία των παρηγορητικών πεποιθήσεων που έμελλαν να εκβάλουν στο χριστιανισμό, η τοτεμική βεβαιότητα πως με το φάγωμα ενός ζωντανού ενσωματώνουμε τις ιδιότητές του, και πάνω απ' όλα η ανάδειξη ενός μέλους του σώματος ως σύνοψης της οντότητας – στο μύθο του Διόνυσου η καρδιά, σ' αυτόν του Ορφέα το κεφάλι: η πρώτη σε θέση να ξαναδώσει ζωή στο φορέα της, το δεύτερο να διατηρεί και μετά το θάνατό του τις θεμελιώδεις του δεξιότητες (η διχοτομία που παρατηρήσαμε, δηλαδή, παροξυνόμενη και σε συμβολικό επίπεδο: βιολογική αθανασία vs διανοητική επιβίωση). Περιττεύει να μνημονεύσουμε τις πολλές ενδείξεις ότι ενδεχομένως και ο Ορφέας έχει χθόνια την καταγωγή, κι ίσως γι' αυτό επελέγη ως εισηγητής των απόψεων μιας θρησκευτικής κοινότητας των αρχαϊκών χρόνων (των αυτοαποκληθέντων «ορφικών»)· έχει όμως τη σημασία της κι εδώ η αναλογία με τον Διόνυσο.

Αν σταθήκαμε τόσο στο ορφικό στοιχείο του ορφικού μύθου (στο μυστικιστικό του περιεχόμενο) και στη σύνδεσή του με κείνον του Διόνυσου (μύθο εξ ολοκλήρου μυστικιστικό) δεν είναι τόσο επειδή στο τέλος του Ορφέα σημειώνεται η επαφή ιστορίας (sujet, story) και θεωρίας, όσο επειδή προπάντων αυτό δα το μήνυμα (μέρος του ή εν συνόλω) εξάιρεται στις μεταγενέστερες καλλιτεχνικές πραγματεύσεις του τελευταίου αφηγηματικού μέρους: η ιδέα δηλαδή της εκστατικής έμπνευσης που επιτρέπει αφενός τη συμφιλίωση με την κοσμική τάξη και αφετέρου την πνευματική μετάταξη του ανθρώπου σ' ένα επίπεδο υπεράνω της θνητότητας. Η συνθήκη φωτογραφίζει και πάλι τον άνθρωπο ως στοχαζόμενο ον, αλλά όχι όπως κατά το πλείστον ο συμβολισμός του έρωτα με την Ευρυδίκη (όπου το συγκινησιακό στοιχείο υπερέχει και υπογραμμίζεται η έμπνευση ως δωρεά), παρά ως η εγκόσμια υπέρβαση της ταπεινότητας (του «πνεύματος του βάρους», που θα έλεγε ο Nietzsche). Έτσι, ο «ελληνικός σαμανισμός»,⁷ στη χώρα τούτη που η θρησκεία της «δεν γνώρισε τη μορφή του “αναχωρητή”»,⁸ κατέληξε μια μαθητεία της ζωής, μια βαθιά και αφοσιωτική διανοητική άσκηση, στο έδαφος της οποίας είναι δυνατό να πραγματοποιηθούν κατακτήσεις οι οποίες σε διαφορετικό επίπεδο θα εκλαμβάνονταν ως υπερφυσικές. Η διαδικασία αυτή μεταθέτει το κέντρο βάρους από τον θείο στον ανθρώπινο Λόγο, αλλά

με μέσα που σ' ένα επιπόλαιο κοίταγμα (δηλαδή ερήμην των προϋποθέσεων που εξετάζουμε) δείχνουν να επιστούν ξανά την προσοχή στη θρησκευτική εμπειρία, προικισμένη στην κοινή αντίληψη με την απόλυτη προνομία των υπερβάσεων. Στο σημείο αυτό θα επιστρέψουμε, όμως, κλείνοντας την περιδιάβαση μας.

B'

Στο τέλος του Ορφέα εξέχοντα ρόλο διαδραματίζει λοιπόν το κεφάλι: Κόβεται από τις μαινάδες και με μια βακχική χειρονομία στερεώνεται στη λύρα του (ένα ανάλογο του θύρου στο μύθο του Πενθέα): έτσι πετιέται στον Έβρο κι εκείθε βγαίνει στο πέλαγος· τραγουδώντας, απαγγέλλοντας και χρησιμοποιώντας, η κεφαλή του Ορφέα φτάνει ως τη Λέσβο· εκεί την περιουλλέγουν οι Μούσες, συγγένισες κι ομότεχες του μεγάλου Θράκα, και την ενταφιάζουν στα Λείβηθρα της Πιερίας (σημ. Λεπτοκαρυά), πόλη αφιερωμένη στη λατρεία τους. Η κεφαλή συνεχίζει να λαλεί, κατ' άλλους, κι επί πολύ μετά την περιουλλογή της. Αυτά μας λένε οι μυθικές εξιστορήσεις – και με ευγλωττία (αν επιτρέπεται το λογοπαίγνιο) τα αποδίδουν μια περίφημη αγγειογραφία του Μουσειού Fitzwilliam κι ένα ανάγλυφο σε καθρέφτη από το Κιούζι (Κλούσιο).

Βρισκόμαστε, φυσικά, μπροστά σε επιβίωμα θυσιαστικών παραδόσεων· ίσως και εμπειριών: Διατηρεί, λένε (σήμερα ξέρουμε με βεβαιότητα), το κεφάλι κάποιες λειτουργίες συνείδησης μετά την αποκοπή του. Και αποτελεί, κατά τεκμήριο, ένα από τα εμβληματικά μέλη του θύματος σε ανάλογες τελετές. Μέλη αντίστοιχα, με ποικίλλουσα κατά περίπτωση βαρύτητα, είναι στις ανθρωποθυσίες η καρδιά και τα γεννητικά όργανα (ο φαλλός π.χ.). Με την καρδιά οι δεσμοί απλώνονται και σε μεγάλο μέρος της δυτικής κουλτούρας: Ήδη στην ορφική κοσμολογία προβάλλονται μαζί ως εδέσματα αντίστοιχα με το αβγό, το θεμελιακό σύμβολο της κοσμικής αρχής: μια υπόνοια «ἐνέχεσθαι δόγμασιν Ὀρφικοῖς ἢ Πυθαγορικοῖς καὶ τὸ δόν, ὥσπερ ἔνιοι καρδίαν καὶ ἐγκέφαλον».⁹ Τα γεννητικά όργανα πάλι μοιράστηκαν μιαν ανάλογη μοίρα στις θυτικές πρακτικές, με αφετηρία τον γονιμικό συμβολισμό τους, αλλά και ό,τι συνεπάγεται αυτός σε επίπεδο κοινωνικής ισχύος. Ο Ciriot, παραπέμποντας ίσως σε μιαν αντίληψη των *τῶάκρα*, συνοψίζει: «Στο κάθετο σχήμα του ανθρωπίνου σώματος υπάρχουν τρία κύρια σημεία: το μυαλό [sc. κεφαλή], η καρδιά και το εφηβαίο».¹⁰ Και τα τρία όργανα προσφέρονται για απόσπαση από το θύμα: Η κεφαλή και ο φαλλός αποκόπτονται, η καρδιά εξορύσσεται. Φυσικά, δεν περιρίζονται σε αυτά τα μέλη οι τιμές που αποδίδονταν στα θύματα διά των αιώνων

και στους διάφορους πολιτισμούς της ανθρωπότητας, αλλά αυτά είναι σαφώς τα εμβληματικότερα.

Με την καρδιά, ειδικότερα, το κεφάλι συνδέεται, ως γνωστόν, με πυκνό δίκτυο πολιτισμικών συνδηλώσεων υπό τη γενική σημασία του αισθήματος και της λογικής. Η διχοτομία τους σφράγισε τον δυτικό πολιτισμό,¹¹ ήδη από τον Πλάτωνα τουλάχιστον, που είδε την καρδιά ως έδρα για το *θυμοειδές* της ψυχής και το κεφάλι για το *διανοητικόν* – μια κατανομή που ο Οπίανς έκρινε λαμπρή,¹² συνδέοντας το *θυμοειδές* με το ασυνείδητο και το *διανοητικόν* με το συνειδητό. Και όλοι ξέρουμε σε τι διαμάχη βρέθηκαν τα δυο σύμβολα στη νεωτερική φιλοσοφία, ανάμεσα στις δυο αντίπαλες γραμμές: από τη μια εκείνη του Pascal, που ανανεώνεται οριστικά πια με το ρομαντισμό, και από την άλλη εκείνη του Descartes, που απολυτοποιείται στον Malebranche.¹³ Ο Milad Doueih¹⁴ θεωρεί σοβαρό αντιστάθμισμα στο διανοητισμό του καρτεσιανού σύμπαντος τη λατρεία της Καρδιάς του Ιησού ή *Ιεράς Καρδιάς* εκ μέρους των ρωμαιοκαθολικών.¹⁵ Αλλά ο διανοητισμός δεν έχασε ξανά έδαφος μεταξύ ορισμένων κύκλων: Νομίζω πως η ταρίχευση που ζήτησε να του κάνουν μετά θάνατον ο Jeremy Bentham (1748-1832), με την κέρα ανάμεσα στα πόδια του, κάτι τέτοιο δηλώνει. Η τομή σημειώνεται ακριβώς στο τέλος του Μεσαίωνα (Le Goff κ.ά.), κάπου στις παραμονές του πρώιμου ανθρωπισμού.

Όμως η κεφαλή έχει μια ειδική προνομία έναντι κάθε άλλου εμβληματικού μέλους: Αποτελεί σημείο αναγνώρισης.¹⁶ Ως εκ τούτου, συχνά τη βρίσκουμε σε διάφορες τελετές και παραδόσεις, αν όχι να επιφορτίζεται με ποικίλες δραστηριότητες, να προσκομίζεται ως στοιχείο πιστοποίησης του θύματος. Αυτό υπόκειται στην ίδια την αντίληψη του *τροπαίου*,¹⁷ στη λατρεία των κεφαλών από λαούς ανά την υφήλιο (από τους Κέλτες προπαντός,¹⁸ αλλά και από έθνη της προκολομβιανής όσο και της πολύ πρόσφατης Κ. Αμερικής,¹⁹ ή τους κοντινούς μας Εβραίους,²⁰ όπως και από έθιμα θυσιαστικά της Αφρικής²¹ και ταφικά της Ωκεανίας,²² χωρίς να εξαιρούμε τη λατρεία άγιων λειψάνων μέχρι σήμερα –των κεφαλών κατεξοχήν–²³ ή τη συμβολική διάσταση της «ιερής μανδηλάς»),²⁴ στις σχετικές μνείες αλλόκοτων αλχημιστικών κειμένων,²⁵ στην παραμυθική λειτουργία της κεφαλής ως μαγικού μέσου,²⁶ σε κάθε παράσταση θεού με περιδέραιο από νεκροκεφαλές (όπως π.χ. του Σίβα ή της Κάλι-Μα)²⁷ ή πολεμιστή με το καύκαλο του αντιπάλου του στο χέρι (όπως του λογγοβάρδου βασιλιά Αλβόινου στην ιστορία της Ροζαμούνδης,²⁸ ή του Άτιλ στη *Σάγκα των Βόλσουνγκ*–²⁹ αν και η ιστορία της ανθρωπότητας βρίθκει ανάλογων συμπεριφορών) και, φυσικά, σε όλες τις μυθολογίες κεφαλοκνηνητικών φύλων³⁰ ή συναφείς πολεμοχαρείς παραδόσεις – για να μην πάμε στις συμπεριφορές που εκδηλώνονται σε

διακριτά περιστατικά «τελετουργικού φόνου»³¹ ή στην απεικόνιση κρανίων κατά μήκος της καλλιτεχνικής μας παράδοσης οιονεί συμβόλων της εγκόσμιας ματαιότητας, και για να μην φτάσουμε ως την, τοτεμικού παρελθόντος, συνήθεια της «ρουσίκ» διακόσμησης τοίχων με βαλσαμωμένα κεφάλια θηραμάτων, που κι αυτή υποβάλλει έναν αλλόκοτο ανθρωπομορφισμό στη «Ροδογύνη» («Rodogune», *Feu de braise*, 1959) του André-Pierre de Mandriargues (1909-1991).³² Η εμβληματικότητα του μέλους καθαυτή υποφώσκει σε πλήθος σημαντικών μύθων (από του μήδου Άρπαγου³³ έως του Πενθέα, του Θυέστη ή της Πρόκνης και της Φιλομήλας)³⁴ αλλά και στη μακρά σειρά παραδειγματικών ιστοριών τιμωρίας της άπιστης συντρόφου με εξαναγκασμό να βλέπει το κομμένο κεφάλι του εραστή της (όπως μια χαρακτηριστική διήγηση από τα *Gesta Romanorum* του 13ου αιώνα,³⁵ ή εκείνη του αγγλοσαξονικού αφηγήματος λυκανθρωπισμού με τίτλο *Αρθούρος και Γκόρλαγκον*³⁶ κ.ά.),³⁷ μια σειρά όπου παίρνουν τη θέση τους και σημαντικές παραλλαγές του μεσαιωνικού θρύλου της ξεριζωμένης καρδιάς (με κορυφαίες μορφές του το συναξάρι του τροβαδούρου Γουλιέλμου ντε Καμπεστάν, του 13ου αιώνα, και τη νουβέλα της Γκιςμόντας στο *Δεκαήμερο*),³⁸ μεταξύ των οποίων (παραλλαγών) η *Ορμπέκε* (*Orbecche*, 1541, έκδ. 1543) του Giambattista Giralaldi Cinzio (1504-1573)³⁹ και η δική μας *Ερωφίλη* (...1595, έκδ. 1637)—⁴⁰ σημειωτέο δε ότι στον Βοκκάκιο το κεφάλι του εραστή διαδραματίζει ρόλο εμβληματικό στην ιστορία της Λιζαμπέτας (που το φυλάει θαμμένο σε μια γλάστρα με βασιλικό),⁴¹ και η θαυμάσια ποιητική επαναπραγμάτευση της νουβέλας⁴² από τον John Keats (1795-1821) θα εμπνεύσει αισθαντικούς πίνακες κατά μήκος του 19ου αιώνα.⁴³ Η εμβληματικότητα αυτή είναι επενδεδυμένη με το κύρος όλων των παρασημάνσεών της ακόμα και σε επίπεδο καθημερινής ομιλίας: εκπροσώπηση του ίδιου του ανθρώπου (από το «φίλη κεφαλή» ως το «κατά κεφαλήν εισόδημα») και έδρα της νόησης (από το «μεγάλο κεφάλι ο άνθρωπος!» ως το «αγύριστο κεφάλι», την «κούτρα που κατεβάζει ψείρες» κ.ά.π.).⁴⁴ Ας τηρήσουμε υπόψη μας αυτή τη διάσταση. Όταν ένα κομμένο κεφάλι ταπεινώνεται, ούτε τα αισθήματα όσων το πράττουν είναι επιδεκτικά παρεξήγησης (όπως στις περιπτώσεις οργισμένης εκδίκησης των δημοτικών μας τραγουδιών: «Άλεθε, μύλο μου, άλεθε της κούρβας το κεφάλι...»)⁴⁵ αλλ' ούτε και οι μνήμες τους δικαιώνονται (αναφέρομαι σε αρχαίους μύθους όπως του Τυδέα, της γυναίκας του Μασίστη ή του πέρση Αζί-Νταχάκα / Ζοχάκ).⁴⁶ Εξέχουν όμως οι εμβληματικές προπάντων αποκομμένες κεφαλές, ενίοτε και με ιδιότητες υπερφυσικές, που εμφανίζονται σε μύθους-κλειδιά κατά μήκος των αιώνων: από το μύθο του Όσιρη (που αναβιώνει ως Ζαγρέας, και που σημαδεύεται από έναν αφοσιωμένο έρωτα εκ μέρους της Ίσιδας, αντιστρό-

φως ανάλογο εκείνου της Ευρυδίκης) ώς της νεράϊδας Κουμπάικο στους Τάταρους της Σιβηρίας (που κατέβηκε στον Κάτω Κόσμο για να πάρει το κεφάλι του αδερφού της, τον οποίο ανάσθησε ραντίζοντάς το με «αθάνατο νερό»)⁴⁷ και από τον κοσμολογικό ινδικό μύθο του Πουρούσα (που από το κεφάλι του διαμορφώθηκε ο ουρανός,⁴⁸ όπως περίπου και από τον γίγαντα Ιμίρ στην τευτονική κοσμογονία)⁴⁹ ώς τον άλλο του Τζαλαντχάρα (που το κεφάλι του αναγεννιέται, όπως περίπου της Λερναίας Ύδρας)⁵⁰ ή του Ίντι / Άπου-Πουνοάου των Ίνκας (που αναμενόταν να αναγεννηθεί από το θαμμένο στις Άνδεις κεφάλι του).⁵¹ Στο σύνολό τους, διηγήσεις που δρομολογούν τη μεγάλη νουβελιστική παράδοση: κεφάλια που απολαμβάνουν τιμών, κεφάλια που ξαναφέρνουν την ύπαρξη, κεφάλια που τη συνοψίζουν – η εικαστική ευαισθησία και απέναντι στα βιβλικά δεδομένα του είδους (Δαβίδ,⁵² Ιουδήθ,⁵³ Σαλώμη⁵⁴ κλπ.) στάθηκε αψευδής μάρτυρας του σεβασμού ή της μαγνητικής φρίκης που απέσπασαν.⁵⁵

Η κεφαλή στο μύθο του Ορφέα είναι επιπλέον μια ομιλούσα κεφαλή. Τραγουδάει, απαγγέλλει, χρησιμοδοτεί – δεν ομιλεί συμβατικά (θα ήταν κωμικό άλλωστε). Δεν είναι το μοναδικό ξεκορμισμένο κεφάλι που φθέγγεται στη δυτική παράδοση, από την αρχαιότητα έως σήμερα.⁵⁶ Ο Κλεομένης Α΄ της Σπάρτης, αφού έκοψε το κεφάλι του φίλου του Αρχωνίδη, μας λέει ο Αιλιανός,⁵⁷ το διατηρούσε μέσα σ' ένα δοχείο με μέλι και το συμβουλευόταν για καθετί, όπως είχε υποσχεθεί· το κεφάλι του ουαλού γίγαντα-αρχηγού Μπεντιγκένιτφραν («Μπραν ο Ευλογημένος») στο *Μαμπινόγκιον* (*Mabinogion*, 11ος-12ος αιώνας), για χρόνια, όσο να φτάσει στη θέση όπου θα στηθεί ως φόβητρο των εχθρών, ομιλεί⁵⁸ αντίστοιχη λειτουργία συμβούλων επιφυλάσσεται στα τρόπαια που κομίζουν από τις εκστρατείες κυνηγιού κεφαλών οι Ιμπάν Νταγιάκ του σύγχρονου Σαραβάκ (Δ. Μαλαισία).⁵⁹ προφητικές κεφαλές μνημονεύονται και στην εβραιοχριστιανική παράδοση· κάτι τέτοιο ήταν και τα τεραφίμ. Χρησμοί, επίσης, από «ματωμένα κεφάλια» (πρακτική της μαύρης μαγείας) δεν λείπουν και από άλλες παραδόσεις: από το κεφάλι στις *Χίλιες και μία νύχτες*, που εκδικείται μετά την αποκοπή του δίνοντας «φαρμακερές» οδηγίες στον εκτελεστή του,⁶⁰ μέχρι τις «ασώματες κεφαλές» των νεότερων τσίρκων (και, βέβαια, τις πρόσφατες επιδόσεις του κινηματογράφου). Όμως εδώ έχουμε ένα κεφάλι που φθεγγόμενο συνεχίζει το έργο του εν ζωή φορέα του: του μουσικού, του ποιητή, του ιερέα Ορφέα. Δεν είναι στην υπηρεσία κάποιου (του θύτη), ούτε αποκτά αυτή την (υπερφυσική) ιδιότητα εκ των υστέρων. Χωρίς να ξεμακραίνει από τις ιδιότητες όλων των άλλων ομιλουσών κεφαλών (την ειδική θέση ή την ειδική φροντίδα), καταδηλώνει κάτι παραπάνω, που είναι ιδιαίτερα σκανδαλιστικό να αναζητήσουμε. Ίσως μια διάσταση ανάλογη να εμφολωρεί και στο μύθο της

Μέδουσας,⁶¹ σύμφωνα με νεότερες αναγνώσεις που βλέπουν την κραυγή του κοιμένου κεφαλιού της⁶² ως θεμέλιο της εκφοράς ενός λόγου φτασμένου στα όρια της καλλιτεχνικής πραγμάτωσης.⁶³

Κι εκεί όπου το ορφικό κεφάλι αρχίζει να αποκτά ένα ειδικό βάρος στη συνείδηση των καλλιτεχνών, μαζί με όλο τον κύκλο θανάτου του Ορφέα, φαίνεται να είναι οι χρόνοι από την Αναγέννηση και εξής,⁶⁴ οπότε κάνουν την εμφάνισή τους και τα πρώτα μουσικοθεατρικά έργα με αυτό το αντικείμενο: γενικά, πολύ λίγοι τίτλοι μέσα στο πλούσιο ορφικό ρεπερτόριο· κυριαρχία της «θηρσκευτικής» προσέγγισης, αλλά παρακολουθώντας τις αρχαίες πηγές· κυρίως όπερες. Στην ποίηση (και θαρρώ σε όλες τις αξιοποιησεις της), το τέλος του Ορφέα εισέρχεται ως μια επιπλέον ένδειξη σπατάλης του ταλέντου από έναν απροετοίμαστο περίγυρο. Είναι μια τελική θυσία, σχεδόν εθελούσια, του εκλεκτού δημιουργού, απελπισμένη σε βαθμό να συγγέεται με αυτοκτονία (όπως συμβαίνει κατά κυριολεξία στη συνοπτικότερη και πιο συνεκτική εκδοχή του αρχαίου μύθου). Γενικά στην εικονοπλασία του τραγικού τέλους συνεισέφερε καθοδηγητικά η Αναγέννηση και το πρόωμο μπαρόκ, ιδίως με τις εικονογραφημένες εκδόσεις του Οβιδίου μεταξύ 1557-1591 από τον Bernard Salomon (που είχε αρχίσει να δουλεύει το θέμα από το 1549) και τον Virgil Solis (1514-1562), όπου η περισυλλογή του κοιμένου κεφαλιού αντιμετωπίζεται ως ξεχωριστό θέμα. Η φιγούρα του ημίθου μύστη έχει και τις σκιές της: Ο Albrecht Durer (1471-1528), αναπαράγοντας χαμένο χαρακτηριστικό του Andrea Mantegna (1431-1506), έχει ήδη καταδικάσει τη μνήμη του σοδομίτη.⁶⁵ Αλλά είναι αυτή ακριβώς η εκτεθλυσμένη φύση που θα συγκινήσει τους επόμενους αιώνες, αν όχι από την περίοδο του κλασικισμού—όπου ο Antonio Canova μας δίνει τον νεαρό και ντελικάτο Ορφέα του ταραγμένου εκφραστικότητας από την απώλεια της Ευρυδίκης— ή του ρομαντισμού, οπωσδήποτε από τα τέλη του 19ου αιώνα κι εντεύθεν μέσω του συμβολισμού: Δείτε π.χ. τον Ορφέα του ούγγρου Károly Ferenczy (1862-1917) με το βιολί (1894), ή του John Macallan Swan (1847-1910) ανάμεσα στα θηρία (1896), ή του Henry Ryland (1856-1924), έφηβο, γονατισμένον ανάμεσα στα ημερωμένα δασόβια (1901;), ή με μια πόζα ηρωική στην κορυφή των ορέων από τον βέλγο Émile Fabry (1865-1966). Η περίπλοκη ηθική της Μεσοερώπης, της Βικτωριανής περιόδου, της Ωραίας Εποχής (Belle Époque) και της Νέας Τέχνης (Art Nouveau, Jugendstil) μπορεί να εκφράζεται και μέσα από τούτες τις φιγούρες, όμως αυτά τα πρόσωπα δεν διεκδικούν καμιά αγοραία επιτυχία· είναι δραματικά εξαυλωμένα, μοναχικά, εύθραυστα, αφιερωμένα σε ό,τι πια ήδη (στην πλήρη αίγλη του θετικισμού και της καπιταλιστικής αισιοδοξίας) οι πολλοί περιφρονούν.

Πάνω στη σκηνή της θανάτωσης με ακριβώς αυτό το πνεύμα θα προσηλώσει το βλέμμα ο Émile Lévy (1826-1890)⁶⁶ και αργότερα ο Pablo Picasso (1881-1973)—⁶⁷ ομολογουμένως πενιχρή συγκομιδή για την περίοδο ως τον Μεσοπόλεμο, σε σχέση τουλάχιστον με το αυξανόμενο εικαστικό ενδιαφέρον για τη συνέχεια του μύθου, ενώ τα ίδια χρόνια η μουσική σκηνή, χωρίς να ξεφεύγει από το ρομαντικό πλαίσιο, πλησιάζει με περισσότερη τόλμη την περιγραφή των αρχαίων πηγών. Ο Lévy αναπαράγει με συμπάθεια και τον μαιναδικό θίασο της ιστορίας και τη μορφή του θανόντος ήρωα, ενώ ο Picasso, με την παρουσία του ταύρου (σε λειτουργική σύνδεση με την κλασική αφήγηση—αφού οι Βασσάρες ήταν ταυρολάτρισσες— αλλά και σύμβολο της αρρενωπότητας στη ζωγραφική του), ίσως αμφισβητεί την εκδοχή του μύθου που θέλει τον Ορφέα θύμα εκδίκησης από τις αγανακτισμένες για τα ερωτικά του ήθη γυναίκες της Θράκης.

Βγαίνοντας από τον ακαδημαϊσμό, στο διαμελισμό και ειδικότερα στον αποκεφαλισμό αφιέρωσαν ο Gustave Moreau (1826-1898) δυο περίφημους πίνακες⁶⁸ και ο Alphonse-Amédée Cordonnier (1848-1930) ένα εντυπωσιακό ανάγλυφο.⁶⁹ Είναι διάχυτη η αίσθηση του αγαπημένου θύματος σε αυτά τα έργα— και από τη μυστική βία της περιέξεως που αναδίνει ο πίνακας του Moreau χρόνια αργότερα θα εμπνευστεί την εφιαλτική του ραπτομηχανή (οιονεί μεταφορά της «μοιραίας γυναίκας») ο Konrad Klarcheck (γεν. 1935),⁷⁰ ενώ η αντίληψη του Moreau ανιχνεύεται άνετα και κάτω από αρκετές άλλες σχετικές προσεγγίσεις στη συνέχεια,⁷¹ όταν πια το καταληκτικό μοτίβο του ορφικού μύθου πυκνώνει την παρουσία του και στη λογοτεχνία, τη μουσική, τον κινηματογράφο κλπ.

Η σκιαγράφηση του αγαπημένου θύματος είναι πολύ πιο ανεξιχνίαστη και ασαφής στους συμβολιστές και τους προραφαηλίτες, όπου δεσπόζει ως ειδικότερο μοτίβο ο πλους της κομμένης κεφαλής. Μερικά παραδείγματα αρκούν: τρεις επεξεργασίες του βέλγου Odilon Redon (1840-1916), η πολύ γνωστή του επίσης βέλγου Jean Delville (1867-1953),⁷² αυτή του γάλλου Alexandre Séon (1855-1917), η πλήρης παρασημάνσεων απεικόνιση της περισυλλογής από τον επί δεκαετίες παραγνωρισμένο μεγάλο άγγλο ζωγράφο John William Waterhouse μαζί με τις σπουδές της,⁷³ και ακόμα, πέραν του Ατλαντικού, ένα γλυπτό του αμερικανού Edward Berge (1876-1924).⁷⁴ Αυτές οι κεφαλές έχουν «πολύ θάνατο»: Είναι δοσμένες στο ταξίδι τους, στη ρέμβη της αναχώρησης. Ένα ταξίδι ξανά υπερούσιο. Προς τον Άδη, όμως, ή μέσα σε μια άλλη διάσταση ζωής; Εξήγηση μας παρέχουν κείμενα «λόγου». Ο Jean Cocteau (1889-1963)⁷⁵ και ο Tennessee Williams (1911-1983)⁷⁶ θα ορίσουν αυτή την εγκατάλειψη ως αποδοχή μιας υπέρτερης μοίρας ή έστω μιας αναδίπλωσης στην αποστολή του καλλιτέχνη. Τα ορφικά κεφάλια της ζωγραφικής ως τον Μεσοπόλεμο σφραγί-

ζουν τα χείλη και κλείνουν τα μάτια λες και προβάλλουν την πλεύση μες στον ύπνο τους (μια στάση τυπική για τον κύκλο της ιδέας που αποκλήθηκε «Όνειρο του Ορφέα») – αντίθετα με τα κείμενα, όπου αναγκαστικά μιλούν, και λένε ό,τι βλέπουν. Οι κόρες που τα ανακαλύπτουν, βεβαίως, εκδηλώνουν συνεσταλμένα την αναμενόμενη οδύνη και θαλπωρή. Αντίθετα, στη μετέπειτα συναφή τύχη του θέματος –σκηνοθεσίες / παραστάσεις,⁷⁷ εγκαταστάσεις,⁷⁸ πίνακες, όπου ο πειραματισμός συμφύρεται με την επελαύνουσα λαϊκή κουλτούρα–,⁷⁹ το μεν κεφάλι επικοινωνεί και ορά με μάτια ορθάνοιχτα τον κόσμο, οι δε Μούσες / Νύμφες δεν είναι καν «συμπονετικές». Ας θυμηθούμε ότι στο χώρο των γραμμάτων πρωτοπορούσε στο έμπα του 20ού αιώνα με τον πικρό του αυτοσαρκασμό ο Guillaume Apollinaire (Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary Kostrowicki, 1880-1918), παρουσιάζοντας ήδη στον *Δολοφονημένο ποιητή* του (*Le poète assassiné*, 1913 / 1914) ένα προσωπείο του Ορφέα (και δικό του) που αποτυφλώνεται από την ομπρέλα της καλής του πριν σωριαστεί μακελεμένο από μαχαιριές.

Γιατί, όμως, είναι προπάντων το προραφαηλιτικό κίνημα και μαζί το «συνεχόμενό» του, εκείνο του συμβολισμού στην ηπειρωτική Ευρώπη (αμφότερα στο μεταίχμιο μεταξύ ιμπρεσιονισμού και εξπρεσιονισμού, μια τελευταία ανάσα της ρεαλιζουσας αναπαράστασης ή της αστικής αξίωσης για «καλή μαστορική»),⁸⁰ που έδωσαν αυτό το ιδιαίτερο βάρος στο εμβληματικό μέλος του ορφικού μύθου; Από τεχνικής άποψης, επειδή το θέμα απεικόνιζε άνετα το σύμβολο αρκούσε για να υποβάλει την ιδέα – που έπρεπε αιδημόνως να παρασιωπηθεί. Και τι αλλάζει με την έξαρση του φανταστικού και του τρομώδους ή με τη ροπή προς το γκροτέσκο στη συνέχεια; Μα, θα έλεγα, η απόλυτη, στο μεταξύ, κυριαρχία της πολιτισμικής βιομηχανίας, τού στοιχείου που είχαν ακριβώς δαιμονοποιήσει οι προηγούμενοι λάτρεις του θεματός μας: Η εξοικείωση με την τεχνική έπληξε πολλές αντιλήψεις περί του πνευματικού, μεταξύ αυτών και το συμβολισμό του Ορφέα – και πιο πολύ του εξωφρενικού τέλους του. Μετασχηματισμούς υφίστανται οι μύθοι όχι μόνο εξαιτίας των διαφορετικών τεχνών και γενών αλλά και μεταξύ διαφορετικών ρευμάτων που τους υποδέχονται.

Γ'

Η λογοτεχνία των δυο τελευταίων αιώνων (όχι στο σύνολό της, εάν η εποπτεία μου είναι επαρκής: η ποίηση περισσότερο), όπως και οι άλλες τέχνες, πρόσεξε πολύ αυτό το τέλος. Συνθέτοντας τις συγκλίσεις της μέχρι τώρα ερμηνείας θα μπορούσαμε να επισημάνουμε μια γενεαλογία αναφορών στον Ορφέα που οικοδομούνται πάνω στην αισιοδοξία για τη διάρκεια. Η πηγή μιας τέτοιας

πίστης είναι γνήσια ορφική, αλλά στη λογοτεχνία επιδιώχθηκε η σύνδεσή της με το μύθο, και ειδικότερα με το μοτίβο της τελευταίας που τον κλείνει. Ας προσέξουμε μερικούς σταθμούς αυτής της γενεαλογίας, με κριτήριο την εγγύτητα στο αντικείμενο που μας ενδιαφέρει και μια κάποια ειδολογική ομοιογένεια, προκειμένου να παραμείνουν κατά το δυνατόν υπό έλεγχο οι τροποποιήσεις μεταβλητών και σταθερών της μυθικής αφήγησης.⁸¹

Έχει εύλογα παρατηρηθεί ότι αυτή η ορφικής προέλευσης σιγουριά για την ανθεκτικότητα του όντος απέναντι στη φθορά του χρόνου θεμελιώνεται θεωρητικά σε έργα που είδαν το φως της δημοσιότητας στις αρχές του 19ου αιώνα: ιδίως στον *Χάινριχ φον Όφτερντίνγκεν* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) του Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801) και, με βάση τον βαθύ ορφισμό που τους διαπνέει, στους ύμνους του Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) – όπως χαρακτηριστικά στους «Θρήνους του Μένωνος για τη Διοτίμα» («Menons Klagen um Diotima», 1802) αλλά κ.α. Για μια προοπτική «αθανασίας» σαν αυτή που αναφέραμε, η θρησκευτική πίστη του Novalis (ιδίως στην πορεία αυτοπραγμάτωσης του Χάινριχ)⁸² έχει την ίδια ισχύ και μεταμορφωτική δύναμη με τη διεκδικητική φαντασία του Hölderlin. Και στον *Χάινριχ φον Όφτερντίνγκεν* (στις σημειώσεις του Novalis για το Β' μέρος του μυθιστορήματος, που δεν γράφτηκε), η θανάτωση του ήρωα συνδέεται άμεσα με την αλληγορική («προς εκθειασμό της ποίησης») Κάθοδο στον Άδη:⁸³ «Ο Χάινριχ πέφτει στα χέρια Βακχών – που τον θανατώνουν –, η λύρα του εξακολουθεί να παίζει πλέοντας επάνω στο νερό κι ο Έβρος συνταράζεται από τους σπαρακτικούς ήχους». Το κεφάλι είναι στη θέση του – θα αναστηθεί αρτιμελής, και με ανατροπή («Αντίστροφο παραμύθι») όχι μόνο στη γραμμή αλλά και στους όρους του αρχαίου μύθου: «Η Ματίλντε κατέρχεται στον Άδη για να τον ξαναφέρει στον επάνω κόσμο».

Στην προέκταση ακριβώς αυτής της αντίληψης γράφεται σειρά ποιημάτων στα κατοπινά χρόνια, από τον «Ορφέα» («Orphée», 1891) του Paul Valéry (1871-1945)⁸⁴ ως τα *Σονέτα στον Ορφέα* (*Sonette an Orpheus*, 1922) του ώριμου Rainer Maria Rilke (1875-1926). Κλειδί πίσω από αυτές τις συγγένειες είναι μια ζωηρή, ως επι το πολύ θεοσοφιστική στον τελευταίο, βεβαιότητα: Η ζωή θα συνεχιστεί μέσα σε μιαν άλλη ζωή. Ο Rilke επιφυλάσσει αυτή τη διαδικασία στους βίαιους, τους παράφορους:

Εμείς οι βίαιοι, περισσότερο διαρκούμε.
Όμως πότε, σε ποια ζωή απ' όλες
Θα είμαστε ανοιχτοί κι όλα θα τα δεχτούμε;⁸⁵

Η Κάθοδος στον Άδη δεν είναι παρά μια μαθητεία. Πολλές φορές δίνεται η

ευκαιρία να την περάσει κανείς και εν ζωή (ως «μελέτη θανάτου»...). Ό,τι χρειάζεται είναι το χρίσμα: ο λόγος. Ομολογουμένως, όλη αυτή η προβληματική προεξοφλεί μια ειδική σχέση με το λόγο – και δεν έχει σωτηρία να προτείνει έξω από τους εκλεκτούς του.⁸⁶ Το πνεύμα αυτό δεσπόζει και στο ακροτελεύτιο σονέτο, ειδικά αφιερωμένο στο θάνατο του Ορφέα (και μάλιστα με βάση τον Οβίδιο), από την πρώτη ενότητα της συλλογής (άρα όχι «τελική πράξη»):

Συ, θεϊκέ, που αντηχεί το τραγούδι σου μέχρι το τέλος,
Σαν οι Μαινάδες που αυτός περιφρόνησε χίμηξαν σμήνος,
Η αρμονία σου νίκησε, ωραία, τις κραυγές τους
Και το τερπνό σου τραγούδι απ' τις βέβηλες τότε ανυψώθη.

Την κεφαλή και τη λύρα καμιά δεν σου σύντριψε εσένα.
Και μανιασμένες παλεύαν κι οι πέτρες εκείνες
Οι κοφτερές στην καρδιά σου που ρίζαν
Γίναν αβρές και προικίστηκαν όλες να ακούνε.

Τέλος σε τσάκισαν απ' την οργή φλογισμένες,
Όταν ακόμη παρέμενε ο ήχος σου σ' άγρια λιοντάρια,
Δέντρα, πουλιά και σε βράχους. Και τώρα εκεί τραγουδάς.

Ω εσύ χαμένη Θεέ! Ατελείωτο ίχνος!
Μόνο γιατί η έχθρα διαμέλισε πια το κορμί σου
Τώρα ακούμε εμείς κι ένα στόμα είναι η φύση.⁸⁷

Ο Ορφείας των *Σονέτων* ξέρουμε ότι είναι ταυτόχρονα προσωπίο του Rilke και εξιδανικευμένη γενίκευση για τους ποιητές (μια καθοριστική διεύρυνση του ορίζοντα προσδοκίας). Η σύγχυση του φευγαλέου λυρικού εγώ με ένα συλλογικό σώμα ανθεκτικό στο διηνεκές είναι η «μέθοδος» με την οποία ο βοημός ποιητής δίνει παράταση στην παροδικότητα. Εδώ τη μετάβαση επιτυγχάνει ο ομιλητής αποσυρόμενος στη θέση ενός τριτοπρόσωπου αφηγητή που καταλήγει εκφραστής της τής κοινότητας (στ. 14).

Βλέπουμε ότι επιδιώκεται από τους νεότερους, όπως και από τους αρχαίους (ίσως και περισσότερο), η σύνδεση της θανάτωσης με την Κάθοδο του Ορφέα στον Άδη (το κεντρικό μύθημα του μύθου), αλλ' αποφεύγεται η αναφορά στο κεφάλι και σε ό,τι μπορεί να συμβολίζει. Κάποια στοιχεία διατηρούν τη φιγούρα αυτής της ασώματης κεφαλής έξω από τη συνοχή της μυθικής αφήγησης. Ως πρόσθετο μοτίβο, εσκεμμένο, το βρίσκουν, είπαμε, μελετητές της ελληνικής μυθολογίας. Δεν υπηρετεί την τελική εξομοίωση με το μύθο του Διονύσου: ένα εμβληματικό μέλος που δεν συνεισφέρει στην ανασύσταση της θεϊκής οντότη-

τας. Ως εξώφρενικός συμβολισμός κάνει την εμφάνισή του στα πλησιέστερα σε μας έργα.⁸⁸ Σε μερικές από τις πιο τολμηρές στιγμές της πρόσφατης ποίησης (κρατημένες όλες στην ευπρέπεια της υπόνοιας βέβαια) δίνεται άμεσα η σχέση της κατάβασης στον Άδη και της θαλασσοπορείας του κομμένου κεφαλιού. Ο μυστικόπαθος συμβολιστής Βιατσεσλάβ Ιβάνοβιτς Ιβάνοφ (1866-1949), που πρωτοστατεί στην ταύτιση Διονύσου και Χριστού κι έχει ενδιαφερθεί για το συγκεκριμένο θέμα και ως μελετητής, κάτω από την έντονη επιρροή του πνεύματος της εποχής, θα αναδείξει μεταξύ Μαινάδων της Θράκης και Μουσών της Λέσβου έναν νέο θηλυκό θίασο, τις Ωκεανίδες, στο πολύστιχο διαλογικό του ποίημα «Διαμελισμένος Ορφέας» («Orfei gasterzannyi») από τη δεύτερη ποιητική του συλλογή *Διαφάνεια* (*Prozrachnost': Vtoraia kniga liriki*, 1904).⁸⁹ Αυτές οι ενδιάμεσες υποστάσεις καλούν τον Ορφέα για το ματωμένο ταξίδι πριν ακόμη του επιτεθούν οι Βασσάρες, οι οποίες προβαίνουν στο βάρβαρο εγχείρημά τους με τη βεβαιότητα ότι επαναλαμβάνουν έναν διονυσιακό κύκλο.

Στη νεοελληνική ποίηση, το ορφικό στοιχείο εκδηλώνεται και με συγκεκριμένες, πολύ συγγενικές προς τις παραπάνω πεποιθήσεις, όπου επιμένουν δημιουργοί σαν τον Σικελιανό και τον Εγγονόπουλο – για να περιοριστούμε σε δυο από τις σημαντικότερες περιπτώσεις.⁹⁰ Πιθανόν αμφότεροι να προϋποθέτουν όλα όσα προείπαμε (και τίποτε από όσα ακολουθούν). Στον Άγγελο Σικελιανό (1884-1951) είναι πανταχού παρούσα η προσπάθεια να οργανώσει έναν νέο ελληνικό μύθο (μια νέα ταυτότητα) καταργώντας τη διαχρονία: Όλα είναι παρόντα στο έργο του, έτοιμα να πλεχθούν σε μια νέα ενότητα: πρόκειται για την απάντηση που αυτός έδωσε στην απορία για τη μοίρα του έθνους του – μετέωρη ανάμεσα στην «ακαδημαϊκή» εισήγηση της γενιάς του 1880 και την εν πολλοίς «ναϊφ» εκείνης που ακολούθησε, του 1930. Με μια παρομοίωση για την ανεξαρτησία της βούλησης από τα φυσικά δεσμά εμφανίζεται το «μουσικό» κεφάλι του Ορφέα στον «Δελφικό λόγο» (1927) (I, στ. 127-130):

...σάμπως χώρια απ' το κορμί, η σκέψη η κορυφαία
την προβοδά – ως τα κύματα την κεφαλή του Ορφέα,

όπου τραγούδαε μοναχή – λογιάζοντας ν' αράξει
στης αφθαρσίας το πέλαγο, π' όλ' η ψυχή είναι πράξη...⁹¹

Η ατμόσφαιρα του θανάτου διαπερνά, επίσης, το διάλογο του Ορφέα με δυο κορυφαίους από τους μύστες του στον *Τελευταίο ορφικό διθύραμβο* ή *Διθύραμβο τον ρόδο* (1932) του Σικελιανού – κανονική μνημείωση του συγκρητισμού του –, μ' έναν τόσο πολύ ευφάνταστο και τελετουργικό,⁹² αλλά το γεγονός μένει εκτός σκηνής.⁹³ Η μορφή του Ορφέα εμφανίζεται και σε αρκετά άλλα σημεία του

οικελιανικού έργου, και ακούγεται και ο λόγος του συχνά, πλην όμως ο ποιητής –είναι σαφές από το σύνολο των σχετικών γραπτών του– ενδιαφέρεται πιο πολύ για το πνευματικό κίνημα παρά για το μύθο του.

Στον ορφισμό είναι θεμελιωμένη και η πυκνή παρουσία του μύθου στο έργο, ποιητικό και εικαστικό,⁹⁴ του Νίκου Εγγονόπουλου (1910-1985), τον οποίο η διαρκής αναγέννηση των συμβόλων ωθεί στην ιδέα μιας ακαταμάχητης αθανασίας, σε μian αισιοδοξία που επί του προκειμένου ξεσπά με απανωτές διαβεβαιώσεις για τον έρωτα και τη δυνατότητα της επικοινωνίας.⁹⁵ Τέτοιες διαβεβαιώσεις συνέχουν και το ποίημα «Ο Ορφεύς» από την *Κοιλιάδα με τους ροδώνες* (1978), το οποίο, πιστό στην παράδοση του απαρηγόρητου «για την διπλή απώλεια / της Ευρυδίκης» μουσουργού, απερίφραστα κάνει λόγο για το θάνατό του με μαχαίρια-σύννεφα, καθότι αυτά:

δεν ήσανε τα σύννεφα του Εγγονόπουλου
ήταν μαχαίρια
λεπίδες
ακονισμένες κάμες και χαντζάρια
που πάνω στις γαλάζιες τους εσθήτες
εκκρατάγαν
οι σκληρότατες της Θράκης οι παρθένες
κι αυτά κραδαίνοντας
οι σκληρές παρθένες στ' άπονα τα χέρια τους
μ' αυτά –λέω– πέσαν πάνω του:
τον κατακρεουργήσανε
τον κομμάτισαν
τον Ορφέα.⁹⁶

Σημειωτέο πως οι Μαινάδες εδώ δεν ταυτίζονται απόλυτα με τις προσβεβλημένες θρακιώτισσες συζύγους: Είναι «παρθένες» – δυο φορές αναφέρεται. Όπως δύο και τρεις φορές τονίζεται η σκληρή καρδιά τους, που φέρνει στο νου το θέμα της «Belle dame sans merci» – άλλο ένα ορόσημο στις «απόμακρες αγαπημένες», καταπώς είναι και η ίδια η Ευρυδίκη. Το νόημα αυτών των συσχετισμών ελπίζω να φανεί καλά στο τέλος.

Επιστρέφοντας ξανά στον ευρωπαϊκό Μεσοπόλεμο, ας δούμε δύο μόνο ποιητές ακόμα που κατέθεσαν αξιόλογα κείμενα γύρω στο μοτίβο του ορφικού θανάτου: τον γάλλο Pierre-Jean Jouve και τον γερμανό Gottfried Benn. Ο Pierre-Jean Jouve (1887-1976) μέσα στα ποιητικά κείμενα που άφησε για τον Ορφέα –όχι λίγα– θα συνδέσει, στον «Ορφέα» («Ορφέε») από τη συλλογή του *Ουράνια ύλη* (*Matière céleste*, 1937), το βλέμμα που εστράφη απελπισμένο πίσω στο κατώφλι του Αδη⁹⁷ με κείνο της πλεύουσας κεφαλής:

Το βλέμμα σου στη θάλασσα στοχάζεται [...]

ω σάρκα διουπόστατη ένα με τον πηλό.⁹⁸

Όλα τα ορφικά κείμενα του Γιουνε, μεταξύ άλλων –δεν είναι τα μοναδικά–, αντανακλούν πιστά το φόβο που ήδη μνημονεύσαμε προς τη γυναίκα (για την ακρίβεια, τη λατρεία προς την εκλιπούσα «γυναίκα»-πρόσωπο αντίκρου στην αναδύομενη αφηρημένη και συλλογική «Γυναίκα» των καιρών): Οι περιγραφές των Μαινάδων του είναι παντού εύγλωττες. Έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε τη διχοστασία που καταδηλώνεται με πόνο στον αμφίσημο ακροτελεύτιο στίχο.

Στο «Θάνατο του Ορφέα» («Orpheus' Tod», 1946) από τα *Στατικά ποιήματα* του (*Statische Gedichte*, 1948), ο Gottfried Benn (1886-1956), με αφετηρία μια οδυνηρή απώλεια στην προσωπική του ζωή (την αυτοκτονία της συζύγου του Herta) και προδρόμους σαν τον Rilke, την Elisabeth Langgässer κ.ά., θ' ακούσει κι αυτός (θα ψάλει ο ίδιος) το αδιάκοπο άσμα του:

Έτσι που μ' άφησες εδώ Αγαπημένη –, [...]

μου επιτίθενται οι ποταμίσσιες νύμφες,

μου γνέφουν οι καλλονές των βράχων, [...]

–με απειλούν! [...]

Όχι, δεν πρέπει να χαθείς,

δεν πρέπει να γίνεις

Ιόλη, Δρυώπη, Πρόκνη,

δεν πρέπει να μπερδέψεις τα δικά σου

με τα χαρακτηριστικά της Αταλάντης,

και να με κάνεις να τραυλίζω στη Λαΐδα

Ευρυδίκη –,

κι όμως: με απειλούν –!

Και τώρα οι πέτρες

που δεν ακολουθούν πα τη φωνή,

το μελωδό,

με μούσκλια τυλιγμένες

τα κλαδιά στις φυλλωσιές την ηρεμία

γαληνεμένες απ' τα στάχια οι σκαπάνες –

γυμνό το χτένι –!

τώρα απροστάτεντος μπροστά

στις ακόλαστες τις σκύλες –

με βλέφαρα υγρά,

με ματωμένο ουρανίσκο –,

τόρα η λύρα
ακολουθεί τον ποταμό –

κι οι όχθες γέμισαν μουσική –⁹⁹

Τολμηρές ερμηνείες έχουν προταθεί για το θρηνητικό άσμα του Benn,¹⁰⁰ αλλά η ιδέα αντιστροφής του μύθου, που υποστηρίζεται από τις περισσότερες, δεν φαίνεται ευσταθής: Ο Ορφέας πάσχει στον Απάνω Κόσμο (στη Ροδόπη) για την απώλεια της αναντικατάστατης συντρόφου «τρία χρόνια», επισύροντας τα εχθρικά αισθήματα μεγάλης γκάμας θηλυκών ξωτικών. Ο θάνατος του τραγουδιστή έχει κιόλας επέλθει κλείνοντας το ποίημα, ο «ματωμένος ουρανίσκος» όμως επεμβαίνει ανατρεπτικά στη φυσική τάξη, και η τέχνη, με την πιο φευγάλεα υφή της (μουσική), αποκτά μια πρωτοφανή υλικότητα.

Τι λοιπόν δηλώνει αυτό το κεφάλι που τραγουδούσε και προέλεγε το μέλλον, όχι μόνο για τους νεότερους αλλά και για τους αρχαίους, αυτό το αξιοθρήνητο μέλος που υπόκειται κάτω από τόσες βεβαιότητες χωρίς να κατονομάζεται (χωρίς να αξιοποιείται) πέρα από ένα όριο; – Μάλλον πρέπει να δεχτούμε όλες τις επιφυλάξεις των παρατηρητών. Οι ιδιότητες αυτής της κεφαλής δείχνουν πολύ μεταφορικές για να είναι άμεσα αξιοποιήσιμες στο θρησκευτικό συγκείμενο της αρχαιότητας (τις σκοπιμότητες ενός ιερατείου), και πολύ οικείες, αντίθετα, στη ματιά όπου μας εξοικείωσαν οι πιο πρόσφατες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες και οι θεωρίες για την τέχνη – και τα δυο άμεσα συναρτημένα μεταξύ τους. Οι απανωτές ανατροπές των προσδοκιών διεμβόλισαν την αυτονομία ακέραιων γενών και πεδίων έκφρασης, χωρίς να εξαντλούν το πολύσημο αρχαίο κοίτασμα, χωρίς να προτυποποιούν τελεοίδικα κάποιαν έστω από τις βασικές αντιθέσεις του ή να διαταράσσουν την ισορροπία του.

Δ'

Θα τολμήσω να υποστηρίξω, κλείνοντας αυτή την περιδιάβαση (και να τι, ως εκ τούτου, φρονώ πως τη νομιμοποιεί), ότι με το finale του ορφικού μύθου βρισκόμαστε μπροστά στο πρωιμότερο δείγμα αλληγορίας της αυτοαναφορικότητας, μια σαφή σύνδεση του λόγου με τον εκφορέα του, έναν πολύ τολμηρό πρόδρομο της παράστασής του στον σύγχρονο κόσμο, που κηρύσσει το τέλος για τον ορθολογικό στοχασμό πριν καν υπερβασθεί το μυθικό στάδιο στην ανθρώπινη σκέψη (ή στο κατώφλι της υπέρβασής του) και προωθεί την ιδέα αιώνιας ισχύος της αισθητικής απόλαυσης. Διαβάζω αυτή την προέκταση του ορφικού μύθου ως απότοκο της μεγαλύτερης βεβαιότητας ότι η έξοδος στο φως του ορθού

λόγου δεν πρόκειται να διανυγάσει με αντίστοιχη πληρότητα τις δίπλες της ψυχής μας. Και, επειδή δεν πιστεύω ότι θα υπάρχουν πολλές αντιρρήσεις, θα μου επιτρέψετε να διακρίνω πίσω από τον παράξενο συμβολισμό της δημιουργού κεφαλής μια ισχυρή προδιάθεση του ανθρώπου να εγκωμιάσει την ανεξαρτησία της διάνοιας έναντι της φθαρτής φύσης. Μια διχοστοασία φτασμένη στα άκρα της. Λυπηρή στις ηθικές της συνέπειες, που όμως δεν έχουν σχέση με τη στερεή βεβαιότητα που συζητάμε.

Έχει παρατηρηθεί ότι: «Πεθαίνοντας, ο Ορφέας ξανασιμίγει με τις προγονικές του πηγές: τον πατέρα του Έβρο (ο Έβρος είναι [...] γέννημα του Οίαγρου, θεού των ποταμών)· τη μητέρα του (η κεφαλή που άδει επαφίεται στη Μνήμη-Μνημοσύνη, μητέρα της Καλλιόπης)».¹⁰¹ Ένα βήμα παραπέρα, έχει επίσης παρατηρηθεί ότι οι Μαινάδες που κόβουν και ρίχνουν το κεφάλι στα νερά του ποταμού και οι Μούσες που το περιμαζεύουν και του αποδίδουν τις τρυφερότερες τιμές είναι δυο όψεις του ίδιου συμβόλου: Οι μεν είναι μεταμόρφωση των δε.¹⁰² (Κι ανάμεσά τους λειτουργικότητα παίρνουν θέση οι Ωκεανίδες του Ιβάνοφ.) Υπό μια τέτοια αντίληψη γεφυρώνεται λυτρωτικά το χάσμα που έδειξε να χάνει ο 20ός αιώνας, και δη με τις πιο απρόβλεπτες ή τις πιο σκαμπρόζικες επανεγγραφές του μύθου, π.χ. ανάμεσα στην αναδυόμενη αφηρημένη και συλλογική «Γυναίκα» των νέων καιρών και στην εκλιπούσα / ελλείπουσα «γυναίκα»-πρόσωπο, το εξατομικευμένο ίνδαλμα, του παραδοσιακού ποιητικού εγκωμίου. Ο διϊσμός που γέννησε τον ορφισμό, λοιπόν, είναι αρχαιότεν υπονομευμένος στη μυθική αφήγηση για το τέλος του Ορφέα. Στο γεωγραφικό τρίγωνο της τελικής πράξης αυτού του δράματος (Έβρος – Λέσβος – Λειβήθρα), προπάντων όμως στην κρίσιμη μοναχική διαδρομή της από τη Θράκη στο νησί, η πορεία του κεφαλιού είναι ο απόλυτος δεσμός: Το πέλαγος που μεσολαβεί ανάμεσά τους γίνεται ο καθρέφτης που επιστρέφει (τόσο ανάστροφα) την εικόνα του ενός θιάσου στον άλλον. Έτσι, ο διάπλους του πελάγου, από τις μαινόμενες Βακχίδες στις στοργικές Χάριτες, καταλήγει μια διαδικασία αυτογνωσίας, στην οποία πομπός και δέκτης ταυτίζονται ως όροι παραπληρωματικοί και αντιμεταθέσιμοι, αποδίδοντας νέες ταυτότητες στους πρωταγωνιστές και νέες σχέσεις μεταξύ τους. Ένα τέτοιο «μεταφορικό» πέλαγος διαπλέει η κεφαλή του Ορφέα, σε προφητική και καλλιτεχνική έξαψη, σαν σ' ένα ταξίδι απεξάρτησης προς τα πίσω, με τη λακανική σημασία,¹⁰³ ή από το κυρτό προς το κοίλο (για να θυμηθούμε το κάτοπτρο του Ερμαφρόδιτου) και από την άπωση προς την έλξη, από την καταδρομή στην περιθάληση, από το πάθος στον πόθο – μια άρση της αντίθεσης «ανάμεσα στην άγνοια και την γνώση, ή εκείνη[ς] ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους, [...] μια κατάληξη

της μυθικής αφήγησης, αλλά και μια αρχή της σύγχρονης μυθοπλασίας». ¹⁰⁴ Ο θάνατος, πράγματι, επέρχεται κάποια στιγμή στο μύθο –ένα μύθο με κεντρικό του μύθημα μιαν από τις γοητευτικότερες αλληγορίες για την άρνηση του ανθρώπινου γένους να συνθηκολογήσει με το θάνατο–, αλλά το τελευταίο που θυμόμαστε όλοι είναι ο θαλάσσιος πλους του κομμένου κεφαλιού: μια παράταση της ζωής στο επέκεινα. Κατά το ταξίδι αυτό, ο «ματωμένος ουρανίσκος» (Benn) επεμβαίνει στη φυσική τάξη του κόσμου επιβάλλοντας με πρωτοφανή υλικότητα τους «ισχυρισμούς» του μέσω μιας υπερβατικής έκφρασης (χρησιμολογία) ή της τέχνης με την πιο φευγαλέα υφή (μουσική). ¹⁰⁵ και ο κυριότερος «ισχυρισμός» του είναι η *αθανασία του* – το απόγειο κάθε αυτοπεποίθησης (και κάθε αυτοαναφορικότητας). Το πηγαίο αντιστέκεται στους φυσικούς νόμους με το δικαίωμα (το προνόμιο) του συμβολισμού.

Αυτόν το συμβολισμό οι καλλιτεχνικές αναπλάσεις τον συλλαμβάνουν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, σπανίως όμως σε όλο το φάσμα σημασιών που είδαμε ότι διανοίγει ο μύθος (η αποκομμένη κεφαλή που αυτόβουλα ομιλεί, προφητεύει, τραγουδάει – και ίσως, τελικά, «κελεύει»). Αναφερθήκαμε σε ορισμένες από εκείνες οι οποίες άγγιξαν (ή και ανέδειξαν) το σύνθετο πλέγμα που διαγνώσαμε – προπάντων τις εικαστικές, όσες ιδίως ακολουθούν την πρωτοποριακή ιδέα του Moreau, αλλά και τις άλλες, όλο και πιο κοντά σε αυτή την πρόσληψη όσο προχωράει ο 20ός αιώνας. Η εστίαση άλλων πραγματεύσεων στις απειλητικές και εκδικητικές φιγούρες των Βακχίδων (προκειμένου, ως επί το πλείστον, να καταγγείλουν τη δίωξη του δημιουργού από άστοργα και ασυνείδητα κοινωνικά σύνολα – το κατώτερό του περιβάλλον), ή στην απουσία πομπού – δέκτη της κεφαλής, ή στο μοναχικό κεφάλι που σιωπά εγκαταλελειμμένο σε μια επιθανάτια ρέμβη, σύμφωνα με τα παραπάνω, περιορίζουν το μυθικό μήνυμα· εμφανίζονται υποδεέστερες σε επίπεδο ιδεολογίας (με τη λογική της δομικής ανάλυσης). Μόνο που τέτοια είναι η φύση του μύθου: να διαφεύγει, ανανεούμενος αέναα από τις καλλιτεχνικές του αναπλάσεις, που ξεπερνά «εξακολουθητικά».

Η ανατροπή των φυσικών νόμων, παρατηρήσαμε, ερείδεται στο συμβολισμό – αδιαφιλονίκητο εργαλείο του μύθου ως ανθεκτικής αφήγησης, συνισταμένης των επιμέρους αφηγήσεων, όπου συμποούνται ή, καλύτερα, συμπήγονται σε ενιαίο όλον οι εθνογραφικοί κώδικες τόπων και εποχών. Πώς θα μπορούσε καλύτερα να πει κανείς ότι δεν είναι νοητός ο άνθρωπος ως φυλακή των εκφορών του; Ότι ο λόγος (η τέχνη, η επινοητικότητα – όπως και να το πει κανείς αυτό που συγκροτείται σε πολιτισμό) μπορεί να παρατηρηθεί έξω από τους όρους ζωής και δράσης των επιμέρους χρηστών του; Στην έξοδο ενός μύθου

που φαίνεται να περι-έγραψε μια τεράστια μεταρρύθμιση στη ζωή της Δύσης, ένα ανθρώπινο κεφάλι (όχι ένα κεφάλι θεού), που κόπηκε δίχως να δαμαστεί η φαντασία του και οι δυνάμεις εξωτερικευσής της, παραβαίνει την πεπατημένη της πολιτισμικής του παράδοσης και καταθέτει μιαν απολύτως αισιόδοξη πίστη στο πνεύμα των θνητών. Τι λιγότερο θα μπορούσε να υποθέσει ένας λαός για μάτια που μπόρεσαν να ιδούν το πρόσωπο του Πλούτωνα και της Περσεφόνης; Θαρρώ πως, αν ήταν πιο άδολοι οι καιροί στην πρόμη ιταλική Αναγέννηση, ένα τέτοιο τέλος θα επιφύλασσε ο μύθος και στον Δάντη, ο οποίος ενέταξε τον Ορφέα στους ενάρετους παγανιστές.¹⁰⁶

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΠΑΡΑΠΟΜΠΩΝ

1. Κειμενικές πηγές

Άγνωστος Άραβας Συγγραφέας 2^η χ.χ., *Χίλιες και μία νύκτες*, μτφρ. Κώστας Τρικογλίδης, πρόλ. Ηλ. Π. Βουτιερίδης, τόμ. 1: *Η ωραία Σαχραζάτ*, Αθήνα, Ηριδανός.

Βαροπούλου (Ελένη) [επιλ. – πρόλ. – επιμ.] 1997, *Ορφέας και Ευρυνδίκη στην ποίηση του Εικοστού αιώνα*, Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (κύκλος: Ο μύθος του Ορφέα).

Δερβίς Αμπουμπεκίρ 1757, *Αραβικόν μυθολογικόν...*, τόμ. 1 (Ενετίησι: Παρά Αντωνίω τω Τζάττα): Γιώργος Κεχαγιόγλου [επιμ.] 1988, *Τα παραμύθια της Χαλιμάς*, τόμ. 1: *Αραβικόν μυθολογικόν*, τόμοι 1-2, Αθήνα, Ερμής (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, ΔΠ 46).

Νοβάλις 2003, *Η προσδοκία: Χάνριχ φον Οφτερντίνγκεν*, μτφρ. Θεόδωρος Λουπασάκης, Αθήνα, Σμίλη.

Πολίτης (Νικόλαος Γ.) 1914, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, τυπ. «Εστία» Κ. Μάισονερ και Ν. Καραδούρη (*Λαογραφία*: Παράρτημα 1) – και επανέκδοση.

Ρίλκε (Ράινερ Μαρία) 1995, *Τα σονέττα στον Ορφέα*, μτφρ. Δημήτρης Θ. Γκό-

τσης, Ανδρέας Πετρίδης, Πάφος, Εταιρεία Λογοτεχνών Πάφου.

Σικελιανός (Άγγελος) 2^η 1965, *Λυρικός βίος*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, τόμ. 4: *Μήτηρ Θεού, Πάσχα των Ελλήνων, Δελφικός λόγος*, Αθήνα, Ίκαρος.

— 2^η 1970, *Θυμέλη*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, τόμ. 1.: *Πρόλογος, Ο διθύραμβος του ρόδου, Σίβυλλα*, Αθήνα, Ίκαρος.

2. Γενικά έργα αναφοράς

Γκρέιβς (Ρόμπερτ) 1979, *Οι ελληνικοί μύθοι*, τόμ. 1, μτφρ. Λεωνίδα Ζενάκος, Αθήνα, Πλειάς-Ρούγκας, ιδ. σσ. 114-119. / Τίτλος πρωτ.: Robert Graves, *The Greek Myths*, τόμ. 1, Harmondsworth, Middx.: Penguin Books 1026, 1955.

Cirlot (Juan-Eduardo) 1995, *Το λεξικό των συμβόλων*, μτφρ. Ρήγας Καππάτος, Αθήνα, εκδ. Κονιδάρη. / Τίτλος πρωτ.: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Labor, Colección Labor N.S., 4, 2^η 1992. Barcelona, Miracle, 1958.

Daemmrich (Horst S. & Ingrid) 1987, *Themes and Motifs in Western Literature: A Handbook*, Tubingen, Franke.

- Eliade (Mircea) [διεϋθ.] 1987, *The Encyclopedia of Religion*, τόμοι 6 και 11, N.Y., Macmillan – και ανατύπωση.
- Hauser (Arnold) 1984, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, μτφρ. [από την αγγλική μτφρ. του Stanley Goldman] Τάκης Κονδύλης, τόμ. 4, Αθήνα, Κάλβος. / Τίτλος πρωτ.: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C. A. Beck, 1953.
- Poduska (Donald M.) 1999, «Classical Myth in Music: A Selective List», *The Classical World* 92, αρ. 3 (Ιαν.-Φεβρ.), σσ. 195-276.
- ### 3. Ειδικά μελετήματα
- Αρμάος (Δημήτρης) 2004, *Η προσφορά της ξεριζωμένης καρδιάς: Προϊστορία και λειτουργία του θέματος στην Ερωφίλη του Χορτάση* (ιδι. διατριβή στο τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Αθηνών, Αθήνα) – συντμ.: *K*.
- Bricout (Bernadette) [διεϋθ.] 2007, *Το βλέμμα του Ορφέα: Οι λογοτεχνικοί μύθοι της Δύσης*, μτφρ. Αριστέα Κομνηνέλλη, επιμ. Αθηνά Σοκόλη, Αθήνα, εκδ. Σοκόλη. / Τίτλος πρωτ.: *Le regard d'Orphée: Les mythes littéraires de l'occident*, Παρίσι, Éd. du Seuil, 2001.
- Briffault (Robert Stephen) 1927, *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions*, τόμ. 2, Λονδίνο, Allen and Unwin.
- Brunel (Pierre) 2007, «Οι “κλήσεις” του Ορφέα», στο: Bricout 2007, σσ. 39-62.
- Γιάννου (Δημήτρης) 2000, «Ο Ορφέας στην μουσική και στην μουσικοθεωρητική σκέψη των νεότερων χρόνων (15ος-17ος αιώνας)», *Σύγκριση* 11, αφιέρωμα: «Ο μύθος του Ορφέα», σσ. 22-34.
- Δεγερμεντζίδης (Συμεών Ι.) 2003, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό* (ιδι. διατριβή στο τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη – και στο διαδίκτυο: <http://cds.lib.auth.gr/archive.shtml?base=Griza&cid=gri-2003-173>).
- 2004, *Ο μύθος του Ορφέα: Ηθικο-αρχετυπικό μοντέλο σύγκρισης (Εγγονόπουλος, Νοβάλις, Χέλντερλιν, Ρίλκε). Συγκριτική μελέτη*, Θεσσαλονίκη, Κορυθλία Σφακιανιάκη (Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.: Διακειμενικά, 2).
- Detienne (Marcel) 1983, «Ο μύθος: Ο Ορφέας με το μέλι», στο: Ζακ Λε Γκοφ, Πιέρ Νορά (επιμ.), *Το έργο της Ιστορίας*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Νίκος Σαββάτης, τόμ. 2, Αθήνα, εκδ. Ράππα (Προβλήματα του καιρού μας), σσ. 173-195. / Τίτλος πρωτ.: «Le mythe: Orphée au miel», στο: Jacques Le Goff, Pierre Nora, *Faire de l'histoire*, τόμ. 3: *Nouveaux objets*, Παρίσι, NRF-Gallimard (Bibliothèques des histoires), 1974.
- Dodds (Eric Robertson) 1978, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφρ. – εισαγ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα. / Τίτλος πρωτ.: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press (Sather Classical Lectures, 25), 1951.
- Doueih (Milad) 1997, *Storia perversa del cuore umano*, μτφρ. [από τη γαλλική μτφρ. του Pierre-Antoine Fabre] Valeria Gianolio, Genova, II [Nuovo] Melangolo (Opuscula, 77). / Τίτλος πρωτ.: *A Perverse History of the Human Heart*, Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1998.
- Eliade (Mircea) 1978, *Ο σαμανισμός και οι αρχαϊκές τεχνικές της έκστασης*, μτφρ.

- Ιφιγένεια Μποττηροπούλου [Μποτουροπούλου], Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή. / Τίτλος πρωτ.: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (αναθεωρημένη – επαιξημένη έκδοση), Παρίσι, Payot (Bibliothèque scientifique), 1951·²1968).
- Jung (Carl Gustav) 1993, *Θυσιαστική λατρεία: Ο συμβολισμός της στη Θεία Λειτουργία*, μτφρ. [από την αγγλική μτφρ. του R. F. C. Hull] Λύσανδρος Μυγιάκης, Αθήνα, Ιάμβλιχος. / Τίτλος πρωτ.: «Das Wandlungssymbol in der Messe» [1942/1954], στο: του ίδιου, *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich, Rascher, 1954.
- Κ: βλ. Αρμάος 2004.
- Κουτσουδάκη (Μαρία) 2000, «Ο μύθος του Ορφέα στο θεατρικό έργο του Tennessee Williams», *Σύγκριση* 11, σσ. 69-75.
- Λαζανάς (Βασ. Ι.) 1994, *Rainer Maria Rilke, «Οι ελεγείες του Duino», «Τα σονέττα προς τον Ορφέα»: Συνοπτική εισαγωγή στη ζωή και το έργο του ποιητή, έμμετρη μετάφραση, με προλεγόμενα και σχόλια*, Αθήνα.
- Lacan (Jacques) 1966, «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélee dans l'expérience psychanalytique» (1949), στο: του ίδιου, *Écrits*, Παρίσι, Éd. du Seuil, σσ. 93-100.
- MacCulloch (John Arnold) 1913, «Head», στο: James Hastings [διεύθ.], *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, συνεργ. John A. Selbie, Louis H. Gray, τόμ. 6, Edinburgh, T. & T. Clark / N.Y., Charles Scribner's Sons, σσ. 532-540 – και ανατύπωση.
- Onians (Richard Broxton) 1951, *The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate...*, Cambridge, C.U.P. – και επανέκδοση.
- Παπαχατζής (Νικόλαος) 1986, «Ορφέας», στο: Γεώργιος Α. Χριστόπουλος, Ιωάννης Κ. Μπαστιάς [διεύθ.], Ι. Θ. Κακριδής [επιπτ.], *Ελληνική μυθολογία*, τόμ. 3: *Οι ήρωες: Τοπικές παραδόσεις*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, σσ. 293-299.
- Πολίτου-Μαρμαρινού (Ελένη) 2000, «Ορφέας ταξιδευτής: Από τις αρχαίες ελληνικές πηγές στην ποίηση του Κωστή Παλαμά», *Σύγκριση* 11, σσ. 84-99.
- Ridley (Hugh) 1996, «Orpheus Reborn: Gottfried Benn's "Orpheus' Death"», *Classics Ireland* 3, σσ. 163-181 – και στο διαδίκτυο: <http://www.ucd.ie/cai/classics-ireland/1996/Ridley96.html>.
- Σιαφλέκης (Ζ. Ι.) 2000, «Ο μύθος του Ορφέα: Από τις μεταμορφώσεις της μυθικής αφήγησης στη ρητορική των λογοτεχνικών γενών», *Σύγκριση* 11, σσ. 76-83.
- Schuré (Édouard) 1929, *Οι μεγάλοι μύθοι: Συμβολή εις την μυστικήν ιστορίαν των θρησκειών*, μτφρ. Κωνσταντίνος Δ. Κτίστης, τόμ. 1, Αθήνα, Ελευθερουδάκης (Γράμματα – Επιστήμαι – Τέχναι), σσ. 312-370. / Τίτλος πρωτ.: *Les grands initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Παρίσι, Perrin et c., 1889 – και επανέκδοση.
- Sorel (Reynal) 2002, *Ορφέας και ορφισμός*, μτφρ. Ηλίας Νικολούδης, Αθήνα, Δαίδαλος – Ι. Ζαχαρόπουλος (Τι ξέρω; 165). / Τίτλος πρωτ.: *Orphée et l'orphisme*, Παρίσι, P.U.F. (Que sais-je?, 3018), 1995.
- Τσοκανή (Χαρίκλεια) 2006, *Η κραυγή της Μέδουσας: Από το μύθο στη μουσική*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια (Ο αρχαίος κόσμος).

Φρέρης (Γιώργος) 2000, «Αντιγεύσεις του μύθου του Ορφέα στην πρώτη ελληνική μεταπολεμική ποιητική γενιά», *Σύγκριση* 11, σσ. 108-121.

Vernant (Jean-Pierre) 2000, *Μύθος και*

θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα, μτφρ. Μαίρη Ι. Γιόση, Αθήνα, Σμίλη. / Τίτλος πρωτ.: *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Παρίσι, Éd. du Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1990.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι Δ'*, στ. 176-177.

2 «Ο ορφισμός είναι ένα νεφέλωμα» (Vernant 2000, σ. 101).

3 Αρμάος 2004 (του λοιπού συντομογραφούμενο με ένα *K*, συνοδευόμενο με ενδείξεις παραγράφων).

4 *K*, §§ 89, 96, 98 κ.α.

5 Παπαχατζής 1986, σ. 298α.

6 Έτσι ο Vernant 2000, σ. 119, και με ενστάσεις ο Sorel 2002, σσ. 135 κ.ε.

7 Vernant 2000, σ. 122, αλλά βλ. και γενικά σσ. 121-125, καθώς επίσης Dodds 1978, σ. 131, και Eliade 1978, σ. 275.

8 Vernant 2000, σ. 125.

9 Πλούταρχος, *Ηθικά* 635d-f.

10 Ciriot 1995, λήμμα «Καρδιά», σ. 283.

11 Βλ. *K*, § 18.

12 Onians 1951, σσ. 101 κ.ε.

13 Βλ. γενικά *K*, § 151.

14 Doueïhi 1997, σσ. 162 κ.ε.

15 Βλ. *K*, § 150 και ειδ. σημ.

16 Βλ. *K*, § 69.

17 Συχνά σωροί ή ορμαθοί κεφαλών σε ανάμνηση νίκης – βλ. MacCulloch 1913, σσ. 534α-535α, και *K*, § 111.

18 Βλ. *K*, § 133.

19 Ιδίως από τους Μάγια – βλ. *K*, § 163.

20 Για τα *τεραφίμ* των Εβραίων πρβλ. και infra, σχετικά με την ιδιότητα της ομιλίας.

21 Βλ. *K*, § 183.

22 Βλ. *K*, § 190.

23 Και μάλιστα ως θεμέλια ιερών (π.χ. του Αδάμ στην Ιερουσαλήμ). Βλ. *K*, §§ 137 κ.α.

24 Βλ. *K*, § 468 ad fin.

25 Βλ. ένα του Ζώσιμου του Πανοπολίτη (τέλη 3ου-αρχές 4ου μ.Χ. αιώνα), που ανασύρει και παραθέτει ο Jung 1993, σσ. 51-52 – μνημ. *K*, § 159.

26 Βλ. *K*, § 468.

27 Βλ. *K*, §§ 124-125.

28 Βλ. *K*, §§ 220, 240, 265, 276, 307, 328, 342, 409, 445, 452, 459 κ.α.

29 Βλ. *K*, § 246.

30 Βλ. *K*, § 175.

31 Βλ. γενικά *K*, § 525.

32 Βλ. *K*, § 518.

33 Βλ. *K*, § 119.

34 Βλ. *K*, αντίστ. §§ 96, 103β' και 95α'.

35 Βλ. *K*, §§ 264, 308, 313, 384 ad fin., 386 κ.α.

36 Βλ. *K*, § 242.

37 Βλ. *K*, §§ 277, 360 κ.α.

38 Βλ. *K*, §§ 248, 268α'-β' κ.α.

39 Βλ. *K*, §§ 317, 341, 365, 366.

40 Βλ. στ. 385-484: 393-396 και 455-466.

41 *Δεκαήμερο* 35 – βλ. *K*, § 268α', και για την τύχη της νοβέλας βλ. *K*, §§ 475, 476, 493.

42 Με τίτλο «Ισαβέλα ή Η γλάστρα με τον βασιλικό» («Isabella, or The Pot of Basil: A Story from Boccaccio»), από το δεύτερο ποιητικό βιβλίο του (*Lamia, Isabella...*, 1820).

43 Ιδίως από προραφαηλίτες και συμβολιστές, όπως οι William Holman Hunt (1827-1910), John Melhuish Strudwick (1849-1937), John White Alexander (1856-1915), John William Waterhouse (1849-1917), William James Nearby (1860-1910), Mary Lizzie Macomber (1861-1916) κ.ά. Βλ. σχετ. και Κ, § 491. Σε όλες αυτές τις πραγματεύσεις κυριαρχεί η υποδήλωση του κεφαλιού με την παρουσία της γλάστρας οιονεί ερωτικού αντικειμένου. Ας δώσουμε τη δέουσα προσοχή στην τρυφερότητα με την οποία η ηρωίδα την αγκαλιάζει: Προραφαηλίτες και συμβολιστές, πάλι, θα την αναδείξουν ξανά στη μελετώμενη ορφική εικονογραφία.

44 Κ, § 16.

45 Πολίτης 1914, αρ. 91, σσ. 136-137. Βλ. γενικά Κ, § 458.

46 Βλ. Κ, αντίστ. §§ 109, 120, 117.

47 Βλ. Κ, § 142 σημ.

48 Βλ. Κ, § 122.

49 Βλ. Κ, § 139.

50 Βλ. Κ, § 123.

51 Βλ. Κ, § 168.

52 Π.χ. από τον Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1573-1610).

53 Π.χ. από τον Caravaggio και τον Cristofano Allori (1577-1621).

54 Π.χ. από τον Tiziano (T. Vecellio, 1485-1576) και τον Caravaggio.

55 Βλ. Κ, § 338 σημ.

56 Βλ. Κ, §§ 353, 458 κ.α.

57 Αιλιανός, *Ποικίλη Ιστορία* ΙΒ' 8.

58 Βλ. σχετ. Κ, § 135. Το συσχετισμό με τον Κληθρο-θεό Μπραν κάνει ο Γκρέιβς (1979, σ. 117).

59 Βλ. ό.π., σ. 119.

60 Η «Ιστορία του βασιλιά Γιουνάν και του σοφού Ντουμπάν», στο: Άγνωστος Άραβας Συγγραφέας 2^η χ., σσ. 68-70 – γνωστή στην Ελλάδα ήδη από την έκδοση

του Πολυζώη Λαμπαντιώτη (βλ. Δερβίς Αμπουμπεκίρ 1757, σσ. 69-72: 39-41).

61 Παραδειγματικός ο αποκεφαλισμός της στον Benvenuto Cellini (1500-1571).

62 Χαρακτηριστική στον Caravaggio.

63 Έτσι στην Τσοκανή 2006.

64 Για το ευρύτερο πλαίσιο, βλ. Γιάννου 2000, αλλά και Poduska 1999.

65 Albrecht Dürer, *Ο θάνατος του Ορφέα* (*Tod des Orpheus*, 1494). Δυο γυναίκες χτυπούν τον Ορφέα με θύρους: στην ταινία, πάνω στη φυλλωσιά του δέντρου πίσω τους διαβάζουμε: «Orfeus der / erst ruseran» («Ορφέας, ο πρώτος σοδομίτης»).

66 Émile Lévy, *Η θανάτωση του Ορφέα* (*Mort d'Orphée*, 1865).

67 Pablo Picasso, *Η θανάτωση του Ορφέα* (*Mort d'Orphée*, 1930), από την εικονογρ. των *Μεταμορφώσεων* (*Métamorphoses d'Ovide*, Lausanne, Albert Skira, 1931).

68 Gustave Moreau, *Νεαρή κόρη της Θράκης φέρουσα την κεφαλή του Ορφέα* (*Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, 1864), και *ομ. ή Ο θάνατος του Ορφέα* (*La mort d'Orphée*, 1865). Και στα δυο έργα η νεαρή Θρακιώτισσα (στο πρώτο με άλω αγιοποίησης) ατενίζει τρυφερά το κομμένο κεφάλι. Η αμφιβολία για το εάν και η ίδια συμμετείχε στο διαμελισμό που προηγήθηκε (και πιθανόν συνεχίζεται από τον βασιλικό θάσο στο βάθος του δεύτερου πίνακα, πάνω στο βράχο) γεννά αμφιθυμία συναισθήματα. Το βλέμμα της κόρης, αρχικά στοχαστικό, γίνεται κατόπιν και θερμό. Ισοζύγιο ανάμεσα στην αλαλία της κεφαλής και της γυναικείας φιγούρας. Στοιχεία ρεαλισμού περιορίζουν και τη διακοσμητικότητα στην ελαιογραφία του 1865. Μέχρι και η μορφή της λύρας θα επηρεάσει τις μελλοντικές υπομνήσεις του έργου.

69 Alphonse-Amédée Cordonnier, *Η λύρα και η κεφαλή του Ορφέα ευρισκόμενα από αλιείς (La lyre et la tête d'Orphée trouvées par des pêcheurs, 1877)*. Πρωταγωνιστές στη σκηνή είναι άνδρες, σύμφωνα με την έκκεντρη εκδοχή του μυθογράφου Κόνωνα, *Διηγήσεις* 45.

70 Konrad Klapheck, *Τα ερωτήματα της Σφίγγας (Die Fragen der Sphinx, 1984)* – γυναικοφοβική σύλληψη, με βάση μια ανάγνωση του Moreau όπου στο (αμφίσημο, όπως παρατηρήσαμε) βλέμμα της νεαρής Θρακιώτισσας ανιχνεύονται αλαζονεία, κυριαρχικότητα και κίνδυνος.

71 Π.χ. από τους Bryan Talbot, Charles Alexander Moffat και Jon[athan] Eckel.

72 Jean Delville, *Ορφέας ή Κεφαλή του Ορφέα (Orphée ή Tête d'Orphée, 1893)*, ένα από τα διασημότερα έργα της βελγικής ζωγραφικής. Η πιο εξωραϊσμένη εκδοχή του αδικοχαμένου μύστη και μουσουργού (μοντέλο η σύζυγος του ζωγράφου). Τα ρηχά νερά δηλώνουν μάλλον άφιξη (στη Λέσβο;) – σε ώρα νυχτερινή (στοιχείο καθοριστικό της αρχαϊκής θεογονίας / κοσμολογίας, και ειδικότερα του ορφισμού). Λύρα στον τύπο του πρώτου Moreau.

73 John William Waterhouse, *Νύμφες που βρίσκουν την κεφαλή του Ορφέα (Nymphs Finding the Head of Orpheus, 1900)*: Παρά την προβολή των Νυμφών στο κέντρο του πίνακα, είναι ολοφάνερη η φροντίδα και για τις δυο εστίες του θέματος.

74 Edward Berge, *Μούσα που περιυλ-λέγει την κεφαλή του Ορφέα (Muse Finding Head of Orpheus, 1915)*.

75 Ο Cocteau, που άφησε αρκετά σχέδια για τον Ορφέα, μεταξύ των οποίων και για το κεφάλι του, εμφανίζεται ο ίδιος στη θέση του νεκρού ινδάλματός του στο

3ο μέρος της κινηματογραφικής του «Ορφικής Τριλογίας», στη *Διαθήκη του Ορφέα, ή Μη με ρωτάτε γιατί!* (*Le testament d'Orphée, ou Ne me demandez pas pourquoi!*, 1959 / 1960). Αμφίσημα τα άλογα που τον δоруφορούν: χαριτωμένα άτια ή άγριες φοράδες;

76 Ο Tennessee Williams αφιερώνει από τα νιάτα του ήδη σημαντικές σελίδες στον Ορφέα, το θάνατο του οποίου μνημονεύει στο ποίημα του 1952 «Ο Ορφέας στον Άδη» («Orpheus Descending») από τη συλλογή *Στον χειμώνα των πόλεων (In the Winter of Cities, 1956)*, πραγματεύεται όμως εκτενώς στη δίπρακτη *Μάχη των Αγγέλων* του (*Battle of Angels, 1940*, έκδ. 1945) και στη γνωστή ανάπλασή της σε τρεις πράξεις υπό τον τίτλο του ποιήματος (*Orpheus Descending, 1957*, έκδ. 1958). Στο πρώτο θεατρικό ο πρωταγωνιστής Βαλ λιντσάρεται από άντρες, στο δεύτερο καίγεται ζωντανός. Παρά τον διάχυτο στο πεδίο των ιδεών ορφισμό, σημειώνονται βασικές ανατροπές στη μυθική παράδοση, όπως π.χ. η παρουσίαση του Ορφέα ως λατρεμένου των γυναικών. Το τραγικό τέλος επέρχεται «χωρίς την προσδοκία της [ανα]γέννησης του νεαρού θεού και την ελπίδα του ερχομού μιας άνοιξης» (Κουτσουδάκη 2000, σ. 74).

77 Όπως του David Freeman για την όπερα των Harrison Birtwistle (μουσική) / Peter Zinovieff (λιμπρ.) *Το προσώπιο του Ορφέα (The Mask of Orpheus, πρεμιέρα: Λονδίνο, 1986)*, ή του T. J. Scott για το επεισόδιο της τηλεοπτικής σειράς *Ζήνα (Xena)* με τίτλο «Τα κορίτσια θέλουν απλώς να διασκεδάσουν» («Girls Just wanna have Fun», 1996, σενάριο Adam Armus, Nora Kay Foster) κ.ά.

78 Όπως ο *Ορφέας (Orpheus, 1996)* του Ken Feingold, με κούκλα εγγαστρίμυ-

θου σε σκοτεινή αίθουσα, ή όπως η βιντεοεγκατάσταση για θέατρο της Denise Marika *Ορφείας Χ* (Orpheus X, 2006) κ.ά.

79 Όπως των Poly, Linda Dement ή Michael Lee Patterson.

80 Βλ. Hauser 1984, σσ. 148 κ.ε.

81 Γενικά για όλα αυτά, βλ. Σιαφλέκης 2000, σσ. 78-80.

82 Πρβλ. Νοβάλις 2003, σ. 242: «Συνδιαλλαγή της χριστιανικής με την εθνική θρησκεία. Η ιστορία του Ορφεία – της ψυχής κ.ο.κ.»

83 Ό.π., σ. 239.

84 Περιλήφθηκε ξαναδουλεμένο στο *Λεύκωμα παλαιών στίκων* του (Album de vers anciens, 1926)· βλ. μτφρ. από τον Βαγγέλη Κάσσο στον Brunel 2007, σσ. 39-40.

85 *Σονέτα στον Ορφεία* II ν, μτφρ. Δημήτρης Θ. Γκότσης: Ρίλε 1995, σ. 45.

86 Το ομολογεί ευθέως στα *Σονέτα* I ν, όπου ακούγεται ο Ορφείας να ομιλεί ενόψει του τέλους του, εξαγγέλλοντάς το ως αποστολή όπου «οι άνθρωποι δεν είναι δυνατόν να ακολουθήσουν» (Λαζανάς 1994, σ. 107).

87 *Σονέτα στον Ορφεία* I xxvii, μτφρ. Γιώργος Βαρθαλίτης: Ρίλε 2010, σσ. 764-765.

88 Εκτός απ' τα ποιητικά της ίδιας περιόδου έργα όπου αναφερόμαστε αναλυτικότερα, σημειωτέα η θεματοποίηση του επεισοδίου και σε κείμενα όπως: John Byrne Leicester Warren, Lord [Baron] de Tabley (1835-1895), «Ο Ορφείας στη Θράκη», στον ομότιτλο τόμο (*Orpheus in Thrace, and Other Poems*), Λονδίνο, 1901· Laurence Hausman (1865-1959), *Ο θάνατος του Ορφεία* (*The Death of Orpheus*), τρίπρακτο λυρικό δράμα, Λονδίνο, 1921· Arno Nadel (1878-1943), *Ο προφητικός Διόνυσος* (*Der weissagende Dionysos: Gedichtwerk*), Heidelberg, πλήρες, 1959·

Hermann Broch (1886-1951), *Βιργιλίου θάνατος* (*Der Tod des Vergil*), Νέα Υόρκη, 1945· Elisabeth Langgässer (1899-1950), *Ο φυλλοδέτης και το ρόδο* (*Der Laubmännchen und die Rose: Ein Jahreskreis*), Hamburg, 1947· Wilhelm Lehmann (1882-1968), «Ορφείας» («Orpheus»), στο: *Ο θεός της βλάστησης* (*Der grüne Gott: Ein Versbuch*), Heidelberg, 1948· Ingeborg Bachmann (1926-1973), «Εκφράζοντας το σκοτάδι» («Dunkles zu sagen»), στο: *Ο αναβεβλημένος καιρός* (*Die gestundete Zeit*), Frankfurt a.M., 1953· Ulla Hahn (γεν. 1946), «Βελτιωμένη έκδοση» («Verbesserte Auflage»), στο: *Καρδιά πάνω από το κεφάλι* (*Herz über Kopf*), Stuttgart, 1981. Το ζωηρό ενδιαφέρον της γερμανόφωνης λογοτεχνίας για τον ορφικό μύθο, και ειδικότερα για το μοτίβο της εξόδου του, έχει συνδεθεί από πλήθος μελετητών με τις πολιτικές περιπέτειες της Μεσευρώπης κατά τους δυο τελευταίους αιώνες.

89 Βλ. μτφρ. Λεωνίδας Καρατζάς: Βαροπούλου 1997, σσ. 40-43.

90 Φυσικά και δεν είναι οι μόνοι: Βλ. π.χ. τη μενεία που επισμαίνει στον Κωστή Παλαμά του «Πατριδών» 12 (*Η ασάλευτη ζωή*, 1904) η Πολίτου-Μαρμαρινού (2000, σ. 95) –τεκμηριώνοντας προσφώνως (σσ. 97-98) και καλή επαφή του έλληνα ποιητή με τον «Γαλαξία» («La voie lactée») από τις *Καρνάτιδες* (*Les Carnatides*, 1843) του Théodore de Banville, από τα τυπικά δείγματα πραγμάτευσης του μοτίβου μας-, ή τρεις ποιητές από την πρώτη μεταπολεμική γενιά που σχολιάζει ο Φρέρης 2000 (Ζωή Καρέλλη, Τάκης Βαρβιτσιώτης, Δημήτρης Π. Παπαδίτσας). Η έρευνα θα απέδιδε πλούσια συγκομιδή και από άλλες περιόδους της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας, αλλά δεν μπορεί να προεξοφληθεί εύκολα ότι το υπό συζήτηση μοτίβο του ορφικού

μύθου έχει γίνει αντικείμενο πραγμάτευσης με υποψία για το εύρος των σημασιών του που εδώ ανιχνεύουμε.

91 Σικελιανός ²1965, σ. 151.

92 Πολύ ανώτερο βεβαίως, αλλά υποθετημένο με άδειες αντίστοιχες του Schuré 1929 (σσ. 327-370), και των «ανθρωποσοφιστικών» αναλόγων του καιρού.

93 Θα το προεξαγγείλει απλώς ο ίδιος ο θεός στην τελευταία του ρήση, ιδίως στ. 601-617: Σικελιανός ²1970, σ. 53.

94 Άλλο ένα πεδίο συμπτώσεων με τον de Chirico αυτό το δεύτερο.

95 Εξαντλητικά, και με ένα ακραίο όσο και φιλότιμο «αναγωγιστικό» μοντέλο προσέγγισης, έχει τεκμηριώσει το ζήτημα ο Δεγερμεντζίδης (2003 και 2004).

96 Βαροπούλου 1997, σσ. 44-45.

97 Βλ. σχετικά, επίσης, εκτός από το πολύ γνωστό δοκίμιο του Maurice Blanchot «Το βλέμμα του Ορφέα» από τη συλλογή του *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, τώρα και στη Βαροπούλου 1997, σσ. 65-72), και τον τόμο της Βricout (2007).

98 Μτφρ. Χριστόφορος Λιοντάκης: Βαροπούλου 1997, σσ. 33-34: 34.

99 Μτφρ. Αλέξανδρος Ίσαρης: ό.π., σσ. 37-38.

100 Βλ. κάποιες από τις κυριότερες στον Ridley 1996.

101 Sorel 2002, σ. 34.

102 Πρβλ. Γκρέιβς 1979, σ. 117: «οι Μαινάδες στην πραγματικότητα αντιπροσώπευαν τις Μούσες». *Μαινάδες* και *Μούσες*, εξάλλου, στις διάφορες αφηγήσεις του θέματος ήδη από την αρχαιότητα, εναλλακτικώς ονομάζονται *Νύμφες*, όρος αμφίσημος (μεταξύ Μητέρας και Κόρης) που τις ταυτίζει με την Ευρυδίκη, Νύμφη κι αυτή (Δρυάδα), ευρισκόμενη κατά τη στιγμή του θανάτου της στο «μήνα του μέλιτος» (Detienne 1983, σσ. 184-186).

103 Η κίνηση αυτή μάλιστα στην τρίτη φάση του «σταδίου του καθρέφτη» αναιρεί τη φαντασίωση του τεμαχισμένου σώματος, ανασυγκροτεί τον διαμελισμένο εαυτό σε μια θριαμβευτική στιγμή βαθιάς ικανοποίησης και θεμελίωσης του εγώ μέσα στον κόσμο – βλ. Lacan 1966. Η γνωστή αντίληψη της λακανικής ψυχανάλυσης για το λόγο αποδεικνύεται πολύ διαφωτιστική στο πλαίσιο των εν λόγω συσχετισμών.

104 Σιαφλέκης 2000, σ. 77.

105 Αν και στον ορφικό μύθο «η ομιλία συγγέται με τη μουσική» (Detienne 1983, σ. 174).

106 Στο «Limbo» της *Κόλασης* (*Inferno*) IV, στ. 140.

S U M M A R Y

DIMITRIS ARMAOS: The talking head at the exodus of the Orphic myth: Contemplating an aspect of the Orpheus' literary fortune in conjunction with some of its own visual renderings especially in modern times

This report proposes a reading of the last episode of the Orpheus myth in the light of a comparative and structural-functional approach, based on samples from related treatises in modern literature dealing with some of its artistic representations, especially during the period from the Renaissance onwards.

In the first chapter the sub-theme of Orpheus' death rises to prominence and the shift of our attention to this is triggered by a general interest concerning the anthropological validity of emblematic body parts in various myths. The second chapter explores the central mytheme of the last episode, the chopped head, in its course through legends, customs and art handlings, emphasising the importance of formative arts' narratives. In the third chapter main points of the previous two are drawn, on the occasion of visiting key examples of the motif's literary exploitations. The general opinion is put forward that all are subject to an optimism about the length of days (the "duration"), grafted with the traumatic eclipse of the individual ideal woman of the past.

In the last chapter it is argued that optimism about the "duration" outflanks in the concluding sub-theme of the ancient myth all tendentiousness of the religious movement (i.e. orphism), and exalts its images as the arguably earliest allegory of auto-referentiality, and at the same time as the idea of the aesthetic pleasure's perennial power, beyond the realistic assumptions of civilization. The psychoanalytic connotations of such a reception abound. This self-awareness process imposes against natural order the allegation of intellectual "immortality" as the heyday of speech auto-reference.