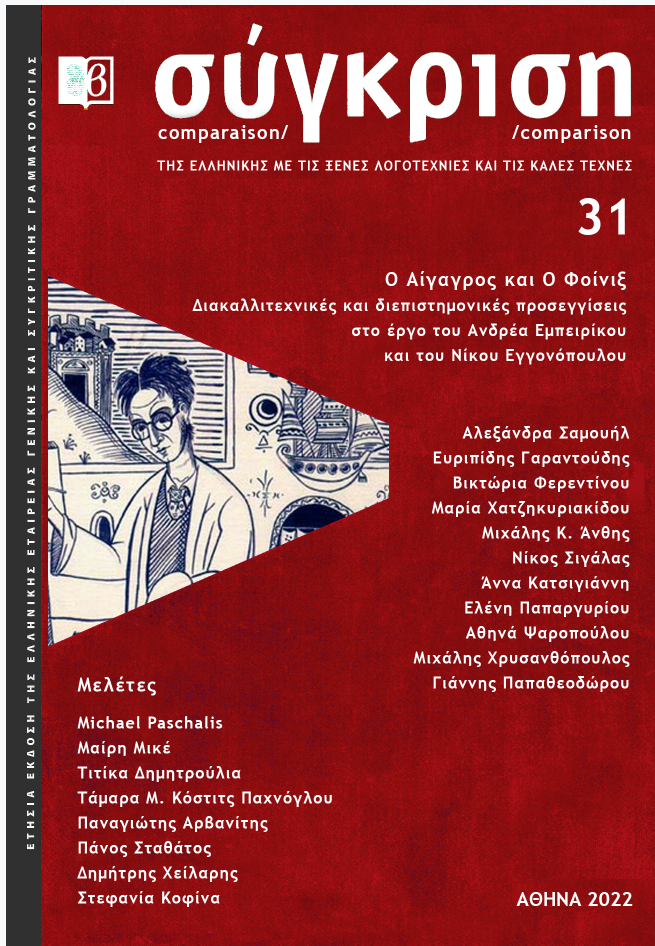


Σύγκριση

Τόμ. 31 (2022)



ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΑΜΟΥΗΛ, Ο Ορφέας, ο Φοίνικας και η Μαρίκα η Πολίτισσα

Αλεξάνδρα Σαμουήλ

doi: [10.12681/comparison.31271](https://doi.org/10.12681/comparison.31271)

Copyright © 2022, Ευριπίδης Γαραντούδης; Αλεξάνδρα Σαμουήλ



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σαμουήλ Α. (2022). ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΑΜΟΥΗΛ, Ο Ορφέας, ο Φοίνικας και η Μαρίκα η Πολίτισσα. *Σύγκριση*, 31, 3–17. <https://doi.org/10.12681/comparison.31271>

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΑΜΟΥΗΛ

Πανεπιστήμιο Κύπρου

Ο Ορφέας, ο Φοίνικας και η Μαρίκα η Πολίτισσα

Η ομιλία μου αφορά σύμβολα και προσωπεία στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου τα οποία αντλούνται από την ιστορία των θρησκειών και τη δαιμονολογία ως τα ποικίλα ρεύματα του εσωτερισμού, αναδεικνύοντας παράλληλα το continuum, την πολιτισμική ανακύκλωση ανάμεσα στο εικαστικό και το ποιητικό του έργο. Θα ξεκινήσω, έστω συνοπτικά, με τον πρώιμα συνδεδεμένο με την ημερήσια ηλιακή διαδρομή φοίνικα, η οποία τον είχε προαγάγει ως την ύστερη αρχαιότητα σε έμβλημα του αυτοαναγεννώμενου χρόνου.¹ Ακριβέστερα, θα ξεκινήσω με μια κρυφή, λατινική και νεολατινική διαδρομή του στο «Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών» από τα *Κλειδοκύμβαλα της σιωπής* (1939) του Νίκου Εγγονόπουλου, ίχνη της οποίας –υποδηλώνοντας όψεις της ποιητικής πράξης συνυφασμένης για τον Εγγονόπουλο με τον τόπο του υπερρεαλιστικού θαυμαστού (merveilleux)– εγκιβωτίζονται σε μεγάλο αριθμό ποιημάτων του.

Ο μύθος σε αδρές γραμμές είναι γνωστός: Ένα πουλί, σύμβολο μιας ζωσας αιωνιότητας, πεθαίνει, συχνά πυρπολημένο –τουλάχιστον από τον 1ο λατινικό μ.Χ. αιώνα και εξής² και ξαναγεννιέται από τις στάχτες του. Έχοντας τα παραπάνω στον νου μας ας διαβάσουμε το ποίημα:

Σινώπη
είναι το όνομα
–το επίσημο–
της «Πόλεως-Σύννεφο»
της και «Πόλεως των Πυρκαϊών» λεγομένης
που
βρίσκεται κάπου κατά
την
Νότιον Αμερική

η υδάτινη
και μάλλον ελληνιστικού πολιτισμού
αυτή πόλις
αιωρείται στους ουραμούς
σαν σκυτάλη
και τοποθετείται ασφαλώς
από τους ειδικούς
άλλοτε μεν στη μέση ακριβώς
μιας ευθείας γραμμής
χαραγμένης ανάμεσα στο Μαρακαϊμπο
και στο Βιλπαράϊζο
της Χιλής
άλλοτε δε
ανάμεσα πάλε στο Μαρακαϊμπο και

¹ R.B. Van Den Broek, *Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions*, Brill, Leiden 1972, σ. 261-304.

² *Ο.π.*, σ. 154, 409-411.

στο Ελμπασσάν

εκεί
καθώς τα σπίτια είναι όλα καμωμένα από πυρκαϊές
οι κάτοικοι ζουν μέσα στις φλόγες
καίγονται συνεχώς
και ξαναγεννιούνται συνεχώς
από την τέφρα τους
απαράλλαχτα όπως
το πουλί
φοίνιξ

εκεί ακριβώς
εγεννήθη –ως γνωστόν–
και ο μέγας έλλην ποιητής της
αρχαιότητας
Αλέκτωρ

κατά την διάρκεια ανασκαφών
ανευρέθη κάποτε αναμεσής των ερειπίων
κι ένα παράξενο ποίημα
–εκείνης της εποχής–
γραμμένο επί χάρτου κοινού
με σιδηρούς
και χαλκούς αρμούς εναλλάξ
και μελάνην δακρύων

το ποίημα δε ήταν το εξής:

«ελάτε στου Λατίου τα ελάτια
να δήτε του δύτου την δίνην»

λόγω της παρουσίας της λέξεως
«δύτης»
το ποίημα απεδόθη
–αρχικώς–
στον μέγαν
Ισίδωρον Ducasse*
όπου έτυχε να κατάγεται από
κείνα
τα μέρη

κατόπιν –όμως– ωρίμου σκέψεως
απεδόθη οριστικά
–και αμετακλήτως
πλέον–
σε κάποια γυναίκα λεγομένη
Ωραία Κυρία
γνωστοτέραν μάλλον υπό

το ξενικόν αυτής
 όνομα
 Bella Donna³

*comte de Lautréamont

Μερικά στοιχεία από πρόσφατη, σχετική εργασία μας νομίζω ότι βοηθούν στην κατανόηση της αναφοράς «Ο έλλην ποιητής της αρχαιότητος»: ο Αλέκτωρ της τέταρτης στροφής δεν είναι άλλος από τον Πυθαγόρα, ακριβέστερα μία από τις αγαπημένες του ενσαρκώσεις σε πετεινό, όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο φιλόσοφος στον γνωστό διάλογο του Λουκιανού «Όνειρος ή Αλεκτρούων». Ειδικότερα, σε αυτό το έργο ο ίδιος ο κόκορας Πυθαγόρας παρουσιάζει την πίστη του φιλοσόφου από τη Σάμο «στις πολλαπλές ενσαρκώσεις της ψυχής σε αναρίθμητες υπάρξεις», καταργώντας έτσι την αντίθεση ζωή-θάνατος, όπως ακριβώς οι φοινικες-ποιητές της Σινώπης («καίγονται συνεχώς και ξαναγεννιούνται συνεχώς»).⁴

Ας έρθουμε τώρα στο ορुकτό ποίημα της Σινώπης, το οποίο παραπέμπει σε μια λατινική («Ελάτε στου Λατίου τα ελάτια»), καινοτόμο μετάβαση από τον κλασικό προς τον μεσαιωνικό φοίνικα. Ακριβέστερα, παρά την παιγνιώδη, λόγω της παρήχησης, αλλά και την οξύμωρη διατύπωσή του, που συγκερνά τα ισονεφή «ελάτια» με τα υποθαλάσσια βάθη, το ποίημα πράγματι παραπέμπει αν όχι στην ίδια την πεδιάδα του Λατίου, αλλά, καταρχήν τουλάχιστον, στις ύστερες ρωμαϊκές παραλλαγές του μύθου. Και τούτο γιατί, η υποδηλούμενη, λατινική του γλώσσα και κυρίως η αναφορά του «στη δίνη του δύτου» μας οδηγούν κατευθείαν στο αποδιδόμενο στον Λακτάντιο (π. 260-340 μ.Χ.), πολλαπλά σχολιασμένο *De Ave Phoenice*.⁵ Εκτενέστερο απ' όλη τη σχετική ελληνολατινική παράδοση, το 170 στίχων ποίημα του Λακτάντιου εκτυλίσσεται σε μια ουτοπική Ανατολή, σε έναν επίγειο παράδεισο· εκεί, σε αυτό το αλσύλλιο του ήλιου, στο κέντρο του οποίου υπάρχει μια ζώσα, όπως χαρακτηρίζεται, πηγή, κατοικεί ο θαυμαστός φοίνικας. Εκεί, μόλις χαράξει η αυγή, γράφει ο Λακτάντιος, το πανέμορφο πτηνό βυθίζει εξακολουθητικά το κορμί του στα ζώντα ύδατα της πηγής· πιστότερα, η μεταγραφή του στίχου «immergit corpus in undas»⁶ θα ήταν «καταδύει το κορμί του στη δίνη [των νερών της πηγής]», όπως μεταφράζεται από τα λατινικά, και για τον γαλλοτραφή Εγγονόπουλο και από τα γαλλικά, τόσο η λέξη unda/onde όσο και το ρήμα immergo/immerger, οδηγώντας στην ελληνική «δίνη του δύτου».

Όστόσο ο λόγος αυτής της ελλειπτικής επανεγγραφής στο εγγονοπουλικό δίστιχο στοιχείων από το *De Ave Phoenice* δεν φαίνεται να εξαντλείται στην αναγεννητική καταβύθιση του λακτάντειου φοίνικα στην κρυστάλλινη πηγή – σήμα της συνεχούς αναγέννησής του και εντέλει της αθανασίας του. Γιατί ο εγκιβωτισμός στοιχείων από τον Λακτάντιο οφείλεται κυρίως, όπως θα δούμε παρακάτω, στο γεγονός ότι ο πανέμορφος φοινικός του επιθυμεί κι επιζητεί ρητώς τον θάνατο, διαφοροποιούμενος από τον μύθο. Παραθέτω ορισμένους από τους τελευταίους στίχους του λακτάντειου ποιήματος: «Αφροδίτη του είναι ο

³ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, Α', Ίκαρος*, Αθήνα 1985, σ. 95-97.

⁴ Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Πάντα αριθμώ διέταξας»: *Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Μελάνι, Αθήνα 2018, σ. 219-221.

⁵ R.B. Van Den Broek, *ό.π.*, σ. 7-9.

⁶ «Firmiani Lactantii Carmen de Phoenice», *Poetae Latini Minores. Satirica, Elegiaca, Lyrica*, N.E. Lemaire, vol. II, Parisiis MDCCCXXIV, στ. 37, σ. 353.

θάνατος· ο θάνατος μοναδική του αγάπη. Για να μπορέσει να γεννηθεί, επιθυμεί να πεθάνει».⁷

Ωστόσο, και με αυτές τις διευκρινίσεις το ερώτημα που προκύπτει από την τελευταία στροφή παραμένει: με ποιον τρόπο πραγματοποιείται η τελική μετάβαση από τον πεισιθάνατο φοίνικα του Λακτάντιου σε κάποια *Bella Donna* που αναδεικνύεται σε συγγραφέα του εγκιβωτισμένου διστίχου;

Το υποδεικνυμένο γλωσσικό περιβάλλον του Λατίου και των λατινογενών γλωσσών, που υπογραμμίζει και η ιταλική επωνομασία της «Ωραίας Κυρίας», μας οδηγεί καταρχήν στη συγκατοίκησή της με το μυθικό πουλί στους στίχους του πετραρχικού *Canzoniere*. Ειδικότερα μας οδηγεί στην *canzone* υπ. αριθμ. 323, όπου καταγράφονται έξι μοιραία οράματα, τα οποία καταρχήν εικονογραφούν αλληγορικά τον θάνατο της πετραρχικής αγαπημένης, της Λάουρας, και την άπραγη θλίψη του αφηγητή τους. Πιο συγκεκριμένα, στην 5η από τις οδυνηρές αυτές οπτασίες ένας «παράξενος», όπως χαρακτηρίζεται, φοίνικας πλησιάζει τη ρημαγμένη πλέον σκηνοθεσία και καταφρονώντας αυτήν την έκδηλη καταστροφή, στρέφει το βλέμμα του εναντίον του και πεθαίνει. Η αμέσως επόμενη θλιβερή ψευδαισθησία περιλαμβάνει μια «bella donna», όπως αποκαλείται μια γεμάτη χάρη, ωραία κυρία, που απροσδόκητα χάνεται και αυτή, όπως ακριβώς η Ευρυδίκη, από το δήγμα ενός φιδιού στη φτέρνα.⁸

Δεν υπάρχει νομίζω αμφιβολία ότι ο θάνατος της «bella donna» στην *canzone* 323 αποτελεί μια κατεξοχήν δραματική εξιστόρηση του θανάτου της Λάουρας. Από την άλλη είναι επίσης σαφές νομίζω ότι –πέρα από τη Λάουρα και τον χαμό της– το μυθικό πτηνό της *canzone* 323 και ο θάνατός του αποτελούν επίσης, όπως και σε πολλά άλλα ποιήματα του *Canzoniere*, μία από τις πολλές μεταμορφώσεις του ίδιου του ποιητή και του συμβολικού του θανάτου μετά την απώλεια της αγαπημένης του. Με βάση λοιπόν τα παραπάνω είναι εύκολο να υποθέσει κανείς ότι η Λάουρα-bella donna και ο επικείμενος θάνατός της βρίσκονται στον πυρήνα της τελευταίας στροφής του εγγονοπουλικού ποιήματος. Με άλλα λόγια, είναι εύκολο να υποθέσει ότι η ομορφιά που πεθαίνει, η πετραρχική Ωραία Κυρία, η χθόνια δηλαδή μορφή της καλλονής είναι η πραγματική συγγραφέας του διστίχου, αλλά και ολόκληρης της εγγονοπουλικής ποίησης. Γιατί είναι αυτή που μεταμορφώνει τον ποιητή σε μυστικό φοίνικα, ο οποίος, όπως το πτηνό του Λακτάντιου αλλά και του Πετράρχη, επιζητεί πλέον την κατάβασή του στον Άδη για να μπορέσει να μνημειώσει την απώλεια της ομορφιάς, εξασφαλίζοντας με αυτόν τον παράδοξο τρόπο την αέναη, ποιητική του επιβίωση και εκείνη των δημιουργημάτων του. Όπως γράφει ο φοίνικας-Εγγονόπουλος στο ποίημά του «Η νέα Λάουρα», χρόνια μετά, απευθυνόμενος στη νεκρή, πετραρχική αγαπημένη: «για να ξέρης: σ' έχω κάνει αθάνατη».⁹

Αυτή η θνησιγενής ομορφιά και η προγεγραμμένη μη διαιώνισή της προβάλλονται και ως αναγκαιότητα στο εγγονοπουλικό ερώτημα «γιατί / τάχατες / η τραγική / και σεμνή παρθένα / που λέγονταν Πουλχερία» –από το λατινικό *pulcher-pulchra-pulchrum* = ωραίος, όμορφος– «την παραμονή του / γάμου της / [...] απέθανε;».¹⁰ Διατυπωμένη σε μια τριπλή επανάληψη της φράσης «διότι πρέπει», η απάντηση δεν είναι άλλη από το να διατρανωθεί ότι ο επιζών του

⁷ *Ο.π.*, στ. 165, σ. 367.

⁸ Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, Classiques Garnier, Paris 1998, σ. 489-493.

⁹ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, Β'*, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σ. 139.

¹⁰ Νίκου Εγγονόπουλου, «Πρωινό τραγούδι», *ό.π.* (σημ. 3), σ. 128-129.

αιωνίου σκότους φοίνικας-ποιητής «την άρνηση του θανάτου φέρνει μαζί του / κι ακόμη / είναι αυτός τούτος / του θανάτου η άρνηση».¹¹

Η αρχική αντιπαραβολή της «Ωραίας Κυρίας» με τον φοίνικα (ο οποίος αποτελεί ταυτόχρονα σύμβολο, όπως είπαμε, και του ίδιου του ποιητή), δεν είναι η μόνη που φιλοτεχνεί ο Πετράρχης για την αγαπημένη του· στην ίδια (υπ. αριθμ. 323) canzone η bella donna παραβάλλεται και με την Ευρυδίκη, καθώς πεθαίνει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο –από το δάγκωμα ενός φιδιού στη φτέρνα– με τη σύζυγο του Ορφέα. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να πέρασε απαρατήρητο από τον Εγγονόπουλο, ο οποίος σε αρκετά ποιήματά του προσθέτει έναν ακόμη κρίκο σε αυτήν την πετραρχική αλυσίδα, υποδεικνύοντας έμμεσα και μιαν ακόμη συσχέτιση ανάμεσα –αυτή τη φορά– στον επιζώντα του θανάτου του φοίνικα και στον κατερχόμενο στη χώρα των νεκρών Ορφέα· σύμβολο και προσωπείο αντίστοιχα του ίδιου του ποιητή. Ας διαβάσουμε ένα από τα χαρακτηριστικότερα σχετικά ποιήματα, το «Ο μυστικός ποιητής»:

hommage à ravel

η σκιά της λίμνης
απλώνονταν μεσ' στο δωμάτιο
και κάτω από κάθε καρέκλα
κι ακόμη κάτω απ' το τραπέζι
και πίσω απ' τα βιβλία
και μεσ' στα σκοτεινά βλέμματα
των γύψινων προπλασμάτων
ακούγονταν σαν ψίθυρος
το τραγούδι της
μυστικής ορχήστρας
του νεκρού ποιητή

και τότε μπήκε η γυναίκα που περίμενα
τόσον καιρό
ολόγυμνη
μεσ' στ' άσπρα ντυμένη
κάτω απ' το φως του φεγγαριού
με τα μαλλιά λυμένα
με κάτι μακριά πράσινα χορτάρια μέσα στα μάτια
που κυματίζανε αργά
ωσάν τις υποσχέσεις
που δεν δοθήκανε ποτές
σε μακρινές άγνωστες πόλεις
και σ' άδεια
ερειπωμένα
εργοστάσια

κι έλεγα να χαθώ κι εγώ
σαν το νεκρό ποιητή

¹¹ Νίκου Εγγονόπουλου, «Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονος ζωής», *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Ίκαρος, Αθήνα 2007, σ. 51.

μέσα στα μακριά
μαλλιά της
με κάτι λουλούδια
π' ανοίγουν το
βράδυ
και
κλείνουν
το πρωί
με κάτι ψάρια ξερά
που κρέμασαν
μ' ένα σπάγγο
ψηλά
στην καρβουναποθήκη

κι έτσι να φύγω
μακριά
απ' την οχλαγωγή
και το θόρυβο
του σκοπευτηρίου
να φύγω μακριά
μεσ' στα σπασμένα
τζάμια
και να ζήσω
αιώνια
πάνω στο ταβάνι
έχοντας όμως
πάντα
μέσα στα μάτια
τα μυστικά τραγούδια
της νεκρής ορχήστρας
του
ποιητή¹²

Καταρχήν να σημειώσουμε ότι πίσω από τον επιθετικό προσδιορισμό του τίτλου «μυστικός» ένα μέρος της κριτικής ήδη έχει αναγνωρίσει τον Ορφέα,¹³ καθώς ο θράκας αιιδός έχει θεωρηθεί, κατά καιρούς, ιδρυτής, αρχιερέας, προφήτης ή και αναμορφωτής μυστηριακών θρησκειών, όπως, μεταξύ άλλων, μιας μορφής της βακχικής θρησκείας.¹⁴ Ωστόσο ένα εξίσου, αν όχι περισσότερο, ενδεικτικό στοιχείο για την ταυτότητα του ποιητικού υποκειμένου, αγνοημένο έως σήμερα, είναι ο συνδυασμός των δύο όρων του πρώτου στίχου του ποιήματος, «η σκιά της λίμνης». Και τούτο γιατί, ο στίχος παραπέμπει νομίζω σαφώς στη χθόνια «χώρα

¹² Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, ό.π.* (σημ. 3), σ. 57-59.

¹³ Βλ. κυρίως: Συμεών Δεγεμεντζίδης, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2003, σ. 539-541.

¹⁴ Βλ. πρόχειρα *Ορφέας. Αργοναυτικά-Λιθικά-Ορφικά νεκρικά κείμενα*, γενική εισαγωγή, επιμέρους εισαγωγές, σχολιασμός, επιλογή κειμένων Σταύρος Γκιργκένης, μτφρ. Θεόδωρος Γ. Μαυρόπουλος, εκδόσεις Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 28-39 και W.K.C. Guthrie, *Ο Ορφέας και η Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, μτφρ. Χαρίκλεια Μήνη, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2000, σ. 80-82.

των σκιών» και «στης Στυγός το τέλμα»,¹⁵ στην ελώδη δηλαδή λίμνη που σχηματίζεται από την αργή ροή του θολού από τη λάσπη ομώνυμου ποταμού, «ὄν δὴ ἔπονομάζουσι Στύγιον, καὶ τὴν λίμνην ἦν ποιεῖ ὁ ποταμὸς ἐμβάλλων, Στύγα».¹⁶

Και νομίζω ότι θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η «σκιά της λίμνης» που πλανάται στην καρυωτακικού διακόσμου κάμαρα είναι η Ευρυδίκη, ακόμη κι αν δεν είχαμε το ενδεικτικό για τη γενιά του ποιητή επίθετο του τίτλου, καθώς στην ίδια στροφή και στους στίχους 8-11 («ακούγονταν σαν ψίθυρος / το τραγούδι της / μυστικής ορχήστρας / του νεκρού ποιητή») δηλώνονται με ενάργεια στοιχεία της ορφικής ιστορίας. Σύμφωνα λοιπόν με τον θρύλο, μετά τον θάνατό του, αφού «ρίχτηκαν στον ποταμό Έβρο [...] χύθηκαν στη θάλασσα» και έφτασαν απέναντι στη Λέσβο,¹⁷ το κεφάλι του Ορφέα αλλά –κατ’ άλλους– και η λύρα του δεν σταμάτησαν να τραγουδάνε.¹⁸

Ας επανέλθουμε στον μυστικό ποιητή και στη γυναίκα που, υπό τον ψίθυρο της ορφικής λύρας, παρουσιάζεται στο δωμάτιό του· μια μορφή η οποία δεν είναι –εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον– η αναμενόμενη Ευρυδίκη, ούτε όμως η Φεγγαροντυμένη, όπως πιστεύει ένα μέρος της κριτικής,¹⁹ παρά τη φαινομενική σολωμική σκηνοθεσία αυτών των στίχων. Γιατί η ταυτότητά της δηλώνεται πιστεύω καθαρά από την παρομοίωση των νεκρών ματιών της με «τις υποσχέσεις / που δεν δοθήκανε ποτές»· αλλά για να αντιληφθούμε αυτήν την ταυτότητα θα πρέπει να γνωρίζουμε ότι η φριχτή Στύγα του κόσμου των νεκρών, προσωποποιημένη από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, υπήρξε παράλληλα και μια ολοζώντανη και ανώτερη απ’ όλες τις αδελφές της, όπως γράφει ο Ησίοδος, Ωκεανίδα.²⁰ Σε αυτήν, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για τις υπηρεσίες της κατά την Τιτανομαχία, και στο αρχέγονο και άφθαρτο νερό της όρισε ο Δίας να ομνύουν οι αθάνατοι.²¹ αν κάποιος όμως από αυτούς απιστούσε σ’ αυτόν τον «μέγα όρκο των θεών», μια φριχτή τιμωρία τον περίμενε: έπεφτε σε λήθαργο στη γη, χωρίς πνοή και δίχως τη θεϊκή τροφή, νέκταρ και αμβροσία δηλαδή, για έναν χρόνο.²²

Ταυτισμένη λοιπόν με αυτήν τη θανατηφόρα τιμωρία («σαν τις υποσχέσεις») αλλά πλέον και με τη νεκρή Ευρυδίκη («κι έλεγα να χαθώ κι εγώ / σαν το νεκρό ποιητή»), η εγγονοπουλική Στύγα, στολισμένη με λουλούδια που ανθίζουν στο νεκρώσιμο φως του σκότους και με ψόφια ψάρια, μοιάζει να κάνει σαφέστερη τη στενή σχέση του λακτάντειου φοίνικα με τον Ορφέα, των δύο βασικών συμβόλων του ποιητή. Και τούτο γιατί η ερωτική επιθυμία ένωσης με τη Στύγα

¹⁵ Βιργίλιος, *Αινειάδα*, 6. 323 και 6. 390 (=Προλεγόμενα, μετάφραση, σχόλια Θεόδωρος Παπαγγελής, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2018, σ. 263-264).

¹⁶ Πλάτων, *Φαίδων*, 113 c (=Platonis Opera, vol. 1, E.A. Duke, W.F. Hicken, W.S.M. Nicoll, D.B. Robinson and J.C.G. Strachan (eds), Oxford University Press, Oxford Classical Texts 31995).

¹⁷ *Ορφέας. Αργοναυτικά-Λιθικά-Ορφικά νεκρικά κείμενα*, ό.π., σ. 22· W.K.C. Guthrie, *Ο Ορφέας και η Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 84.

¹⁸ *Ορφέας. Αργοναυτικά-Λιθικά-Ορφικά νεκρικά κείμενα*, ό.π.· W.K.C. Guthrie, *Ο Ορφέας και η Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 84 και Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, XI, 50 (Με έμμετρη απόδοση στη νέα ελληνική από τον Θεόδωρο Τσοχαλή, Αθήνα 2009, σ. 486).

¹⁹ Ρένα Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σ. 105-106.

²⁰ Ησίοδος, *Θεογονία*, 361 (=Έργα και Ημέρες, *Θεογονία, Η ασπίδα του Ηρακλή*, πρόλογος Δανιήλ Ι. Ιακώβ, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Σταύρος Γκιργκένης, εκδόσεις Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 316-317).

²¹ Ησίοδος, *Θεογονία*, ό.π., σ. 400.

²² Ό.π., σ. 775-806. Βλ. και Marcel Detienne και Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l' intelligence et la mètis des Grecs*, Flammarion, Paris σ. 123.

του μυστικού, ορφικού ποιητή είναι ταυτόσημη με την ισχυρή έλξη του περιγραφόμενου από τον Λακτάντιο φοίνικα για τον θάνατο, ένας στίχος από το *De Ave Phoenix* του οποίου αποτελεί τη μόνη πολιτισμική κληρονομιά της εγγονοπουλικής Πόλης των ποιητών. Επαναλαμβάνω τον κεντρικό στίχο του εν λόγω λατινικού ποιήματος («Η Αφροδίτη του είναι ο θάνατος: ο θάνατος είναι ο μόνος του έρωτας») για το μυθικό πτηνό και τη θανατηφόρα του έλξη, η οποία απηχεί κατά κάποιον τρόπο και τις εσχατολογικές αντιλήψεις των ορφικών, και κατά συνέπεια και του μυστικού ποιητή.

Ωστόσο, η αναφορά στην καταπάτηση του «πιο φοβερού και πιο μεγάλου όρκου» των θεών²³ δεν είναι η μόνη που παραπέμπει στη Στύγα· ήδη η εγκωμιαστική αφιέρωση «hommage à ravel» εμπριέχει ικανά στοιχεία για την αναγνώριση του πρωταγωνιστικού της ρόλου στο ποίημα. Γιατί δεν είναι μόνον ο γάλλος μουσικός Μωρίς Ραβέλ εκείνος στον οποίο αποτίει φόρο τιμής το ποίημα. Διαβάζοντας από το τέλος προς την αρχή το όνομά του, όπως υποδεικνύει το κεφαλαιογράμματο, τελικό γράμμα του, το γαλλικό L, οδηγούμαστε αφενός στην περιοχή της εγγονοπουλικής ευφυολογίας, και ειδικότερα στη συχνή από τον Εγγονόπουλο πολλαπλή χρήση των ίδιων, ή σχεδόν των ίδιων λέξεων,²⁴ και αφετέρου στη γεωγραφική περιοχή της νότιας Γαλλίας, ακριβέστερα σε εκείνον τον νομό της που φέρει το όνομα le Var, συστοιχώντας ηχητικά πλήρως με την κατά γράμμα αντιστροφή της λέξης της αφιέρωσης. Στο γαλλικό le Var, λοιπόν, και σε ένα διάσημο φαράγγι του, στις Gorges du Verdon με τον ομώνυμο ποταμό τους, σχηματίζεται σε κάποιο σημείο μια σκολιά στενωπός, ιδιαίτερα εντυπωσιακή χάρη κυρίως στον καταρράχτη και στη σκοτεινή σπηλιά της, η οποία μοιάζει να καταπίνει στα σπλάχνα της τα νερά του Verdon. Δημιουργείται δηλαδή στο σημείο αυτό, περιεχόμενο στο αρχικό, ένα μικρότερο, απροσπέλαστο σχεδόν, canyon, η δυσχερέστατη πρόσβαση στο οποίο οδήγησε τον σπηλαιολόγο Εντουάρ-Αλφρέντ Μαρτέλ το 1905 να το ονομάσει «Στυξ».²⁵ Από την έμμεση λοιπόν, δια του νομού le Var, αντεστραμμένη αναφορά σε μια γαλλική, πλέον, σύγχρονη Στύγα, σε συνδυασμό με τον πρόσφατο χαμό –πέθανε το 1937– του ομοεθνούς της μουσικού, προκύπτει μια ευφυολογική ταύτιση του ίδιου του Ραβέλ με τον προορισμό της νωπής εκδημίας του, ταύτιση την οποία παράλληλα επιθυμεί διακαώς και ο ομότεχνος μυστικός ποιητής.

Αλλά ούτε και με την περιεχόμενη στην εγκωμιαστική αφιέρωση φαίνονται να εξαντλούνται οι μνείες στον κεντρικό για το ποίημα ρόλο της Στύγας. Γιατί πίσω από τη φαινομενικά ασύνδετη με τις υπόλοιπες εικόνα του τρόπου της επιθυμητής αυτοχειρίας του ποιητή, τη διέλευσή του δηλαδή μέσα σε σπασμένα τζάμια («να φύγω μακριά μεσ' στα σπασμένα τζάμια») της τελευταίας στροφής, βρίσκεται μια ακόμη περιγραφή των στύγειων υδάτων από το *Ελλάδος Περιήγησις*, αυτή τη φορά, την οποία γνωρίζουμε ότι διάβαζε ο Εγγονόπου-

²³ *Ομήρου Οδύσεια*, ε, 188-189 (=Ραψωδίες α-μ, μετάφραση Δ.Ν. Μαρωνίτης, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 101).

²⁴ Βλ. Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο. Το χιούμορ*, μτφρ. Λίνα Σιπητάνου-Γιώργος Σαγκριώτης, επίμετρο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα 2009, σ. 44-45. Η πολυσημία των αφιερώσεων του Εγγονόπουλου έχει ήδη αναλυθεί με αφορμή το «Γυψ και φρουρά», βλ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Νίκος Εγγονόπουλος: Ο μυστικός φοίνικς», *Κονδυλοφόρος*, τ. 17, 2019, σ. 167-168.

²⁵ François Labande, *Randonnée pédestre: Haute Provence, Un Guide*, Éditions Olizane, Genève Suisse 2004, σ. 134.

λος.²⁶ Σύμφωνα λοιπόν με τον Πausανία, σε μια δύσβατη περιοχή της Αρκαδίας βρίσκεται η πηγή και ο καταρράχτης της Στυγός, της οποίας το ύδωρ «θάνατον [...] φέρει [...] και άνθρωπω και ἄλλω ζῳῳ παντί». Αλλά η καταστροφή από τα παγωμένα νερά της δεν περιορίζεται στο έμψυχο βασίλειο, καθώς «ὔαλος μὲν γε και κρύσταλλος [...] και ὅσα ἐστὶν ἄνθρωποις ἄλλα λίθου ποιούμενα [...] τὰ μὲν ὑπὸ τῆς Στυγός τοῦ ὕδατος ῥήγνυται».²⁷ Με άλλα λόγια, με αυτή τη μετωνυμική υποκατάσταση ο Εγγονόπουλος στο ποίημα αποσιωπά την αιτία του ευκταίου αφανισμού του, τα φονικά δηλαδή κατά τον Πausανία ύδατα της Στυγός, αντικαθιστώντας τα με ένα από τα ολέθρια αποτελέσματά τους, τα διαρρηγμένα γυαλιά και κρύσταλλα –«ὔαλος μὲν γε και κρύσταλλος [...] ῥήγνυται».

Ωστόσο, φτάνοντας σε αυτούς τους τελευταίους στίχους του ποιήματος δημιουργείται και ένα επιπλέον αίσθημα ανακολουθίας προς την έως τότε πιστή αναπαραγωγή του μύθου. Και τούτο γιατί η σαφέστατη πλέον, λόγω και των καρωτακικών συνδηλώσεων της, επιθυμία αυτοχειρίας του μυστικού ποιητή – «να ζήσω αιώνια στο ταβάνι»– βρίσκεται καταρχήν στον αντίποδα του μυθώδους διαμελισμού του θράκα αιδοῦ· αποτέλεσμα –σύμφωνα με την επικρατέστερη εκδοχή– της βακχικής μανίας.²⁸ Το αίσθημα της ανακολουθίας μοιάζει εντονότερο αν συνυπολογίσει κανείς την ορφική καταδίκη της αυτοκτονίας, καθώς η ανθρώπινη φύση μας, τουλάχιστον κατά το ήμισυ της, μετέχει της θεϊκής φύσης του συχνά ταυτισμένου με τον Ορφέα Διόνυσου Ζαγρέα, τα μέλη του οποίου, κομματιασμένα, τα καταβρόχθισαν οι Τιτάνες· και, όπως πιστευόταν, από τη στάχτη τους κατάγεται το γένος μας.²⁹

Αλλά αυτή η εντύπωση ασυνέπειας προς τον μύθο φαίνεται να αποδεικνύεται ως έναν βαθμό παραπλανητική, αν διαβάσει κανείς και πάλι την *Ελλάδος Περιήγησιν*, όπου ο Πausανίας αναφέρει ότι ο Ορφέας «αυτόχειρα αὐτὸν ὑπὸ λύπης αὐτοῦ γενέσθαι».³⁰

Μια επιπλέον ωστόσο απορία μπορεί να δημιουργηθεί διαβάζοντας το τέλος του ποιήματος σχετικά αυτή τη φορά με τη σημασία της λέξης «αιωνιότητα» («και να ζήσω / αιώνια / πάνω στο ταβάνι»). Γιατί δεν φαίνεται, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, με ποιον τρόπο η αντίθετη από τον επίσημο ορφισμό αυτοκτονία μπορεί να εξασφαλίσει στον μυστικό ποιητή την «αιωνιότητα», η οποία σύμφωνα με τη θρησκεία του αιδοῦ κατακτάται έπειτα από μια τέλεια μύηση, συνώνυμη του καθημερινού καθαρού. Μύηση που επιτρέπει στην ψυχή να ελευθερωθεί από τους επάλληλους βίους της, συναντώντας έτσι την αρχική θεϊκή της φύση και μια ὄλβια αθανασία.³¹ Ωστόσο, αν δεν συσχετίσουμε την επιθυμία του μυστικού ποιητή για τη μετά θάνατον ζωή με την ορφική κοσμοαντίληψη

²⁶ Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Πάντα αριθμῶ διέταξας», ὁ.π., σ. 230· της ίδιας, «Νίκος Εγγονόπουλος: Ο μυστικός Φοίνιξ», *Κονδυλοφόρος*, ὁ.π., σ. 168-169.

²⁷ Πausανίας, 8. 18. 4-5 [Αρκαδικά]. *Pausaniae Graeciae Descriptio*, ed. F. Spiro, 3 vols. Leipzig Teubner 1903.

²⁸ Βλ. πρόχειρα, *Ορφέας. Αργοναυτικά-Λιθικά-Ορφικά νεκρικά κείμενα*, ὁ.π., σ. 13-14, 21 και W.K.C. Guthrie, *Ο Ορφέας και η Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ὁ.π., σ. 80-82.

²⁹ Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris 1995, σ. 103-105 και *Ορφέας. Αργοναυτικά-Λιθικά-Ορφικά νεκρικά κείμενα*, ὁ.π., σ. 53-54.

³⁰ Πausανίας, 9. 30. 6 [Βοιωτικά], ὁ.π. Και δεν θα ήταν ίσως άσκοπο να σκεφτεί κανείς ότι η εγγοπουλική υιοθέτηση αυτής της εκδοχής, μεταξύ άλλων, αποτελεί, έστω ανεπίγνωστα, και μια έμμεση κριτική στον Πλάτωνα, σύμφωνα με τον οποίο ο Ορφέας κρίνεται δειλός, «ὦν κιθαρῳδός», «και οὐ τολμᾶν ἔνεκα τοῦ ἔρωτος ἀποθνήσκειν», αλλά μόνο μηχανεύεται με ποιον τρόπο «ζῶν εἰσιέναι εἰς Ἄιδου», βλ. *Συμπόσιον* 179, d [Κείμενον, μετάφρασις και ερμηνεία ὑπὸ Ιωάννου Συκουτρή, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1970].

³¹ *Orphée et l'Orphisme*, ὁ.π., σ. 8, 106-107.

και δεν καταλάβουμε τον μυστικό τρόπο με τον οποίο θα κατακτήσει ο ποιητής την αιωνιότητα («και να ζήσω / αιώνια/ πάνω στο ταβάνι»), είναι πολύ πιθανόν να ερμηνεύσουμε μονοσήμαντα και ολόκληρο το ποίημα και να το θεωρήσουμε απλή εικονογράφηση μιας καρωτακικής, πεισιθάνατης διάθεσης.

Για να γίνουμε σαφέστεροι: στους τελευταίους στίχους παρατηρούμε μια σημαντική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο ο μυστικός ποιητής έρχεται σε επαφή με την τέχνη του, καθώς ενεργοποιεί πλέον την όραση («έχοντας όμως / πάντα / μέσα στα μάτια / τα μυστικά τραγούδια / της νεκρής ορχήστρας») αντί της ακοής της πρώτης στροφής. Και τούτο γιατί μετά τον θάνατο και την οριστική σιγή του κεφαλιού του αιοδού, ο Δίας αποφάσισε τον καταστερισμό της λύρας του, οι 7 χορδές της οποίας αντιστοιχούσαν στις επτά γνωστές τότε ουράνιες σφαίρες· χορδές που αναπαρήγαγαν –όπως πιστευόταν– την κοσμική αρμονία και τον θεϊκό ρυθμό των πλανητών (ας θυμηθούμε εδώ και τη συμπαντική καλβική φόρμιγγα).³² Στην κοσμική λύρα λοιπόν και στο ουράνιο τραγούδι της στρέφει το βλέμμα του ο νεκρός πλέον ορφικός ποιητής· και τούτο γιατί, σύμφωνα με ορισμένους συγγραφείς, επηρεασμένους από τον ορφισμό και την πλατωνική σκέψη, το μουσικό αυτό όργανο βοηθούσε στην «κλήση» της ψυχής προς τα πάνω· βοηθούσε δηλαδή «την ψυχή να ξεφύγει από τα δεσμά του θανάτου και να επιστρέψει στη θεϊκή σφαίρα από την οποία προήλθε»,³³ πράγμα που εξηγεί πλήρως την «αιώνια» ζωή του ποιητή μας, καθώς για την αρχαία ελληνική σκέψη θεότητα και αθανασία είναι έννοιες ταυτόσημες.

Ας επανέλθουμε όμως στη σχέση του με τη Στύγα. Μέχρι τώρα είδαμε ότι ο μυστικός ποιητής είναι ένας επίδοξος εραστής που αναζητά επίμονα τον εναγκαλισμό του με τον θάνατο· ακριβέστερα, η ίδια η Μούσα του, η Στύγα, και ό,τι εκείνη του υπαγορεύει, είναι ο θάνατος. Έτσι, μπορεί να προκύψει το ερώτημα: μήπως υπάρχει στο έργο του Εγγονόπουλου κάποια μορφή, ποιητική ή εικαστική, που να αισθητοποιεί κατά κάποιο τρόπο τη σαρκοβόρα Στύγα· μια Μούσα δηλαδή –εκτός από τις δάνειες Λάουρα και Ευρυδίκη– λιγότερο αφηρημένη από τη χθόνια Ωκεανίδα η επαφή –αισθητική και ερωτική– με την οποία να παραπέμπει στην απώλεια και σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και τον θάνατο;

Για να απαντήσουμε στο ερώτημα θα πρέπει να διαβάσουμε την αρχή τουλάχιστον από τις «Αμαζόνες», ένα ποίημα που ανήκει επίσης στην πρώτη συλλογή του Εγγονόπουλου του 1938:

Η «ωραία Μαρίκα η Πολίτισσα» ήτο η μόνη αναδεκτή του Πάπα Ιννοκεντίου του VIII. Αυτός ήτο τότε μικρό παιδί, ίσως μάλιστα και να μην είχε γεννηθεί ακόμη.³⁴

Ήδη στον πρώτο στίχο του παράδοξου αυτού πεζού ποιήματος βλέπουμε να εγκαθιδρύεται μια ανορθόδοξη σχέση ανάδοχου και αναδεκτής μεταξύ της Μαρίκας της Πολίτισσας και του Πάπα Ιννοκεντίου του VIII. Με άλλα λόγια, το ποίημα θα μπορούσε να υποδηλώνει ότι ο Πάπας είχε επονομάσει, κατά κάποιο τρό-

³² Νάσος Βαγενάς, «Ο Κάλβος και η συμπαντική αρμονία. (Επιστολή στον Μίκη Θεοδωράκη)», *Συμπαντική αρμονία, μουσική και επιστήμη στον Μίκη Θεοδωράκη*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιστ. επιμέλεια Γιάννης Κουγιουμουτζάκης, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2007, σ. 143-147· του ίδιου, «Η παραμόρφωση του Κάλβου», *Εισαγωγή στην ποίηση του Κάλβου: Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, ΠΕΚ, Ηράκλειο 1999, σ. 301-302.

³³ *Ορφείας. Αργοναυτικά-Λιθικά-Ορφικά νεκρικά κείμενα*, ό.π., σ. 42.

³⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ό.π. (σημ. 3), σ. 45.

πο, γυναίκες “ανάλογες” με τη μικρασιάτισσα ρεμπέτισσα, αποδίδοντάς τους έτσι ορισμένα χαρακτηριστικά.

Και πράγματι, το 1484 ο Πάπας Ιννοκέντιος ο VIII, στην περίφημη βούλα του, τη *Summis desiderantes*, με την οποία αίροντο στην πραγματικότητα τα τυπικά εμπόδια για το κυνήγι μαγισσών, έγραφε ότι υπάρχουν άνθρωποι που έχουν εγκαταλειφθεί στον Διάβολο, και με διάφορα, καταραμένα αμαρτήματα γίνονται «incubi και succubi».³⁵ γίνονται δηλαδή, εννοεί ο Πάπας, αρσενικοί και θηλυκοί αντίστοιχα δαίμονες με μορφή ανθρώπινη, που ρουφάνε τη ζωή των θυμάτων τους, βιάζοντάς τους, μεταξύ άλλων, κατά τη διάρκεια του ύπνου τους, και ενδεχομένως οδηγώντας τους στον θάνατο.

Ωστόσο ο Εγγονόπουλος σημειώνει ότι αν και αναδεκτή του Πάπα Ιννοκεντίου του VIII η Μαρίκα η Πολίτισσα, δηλαδή αν και succubus, δηλαδή δαίμονας, όχι μόνον είχε παντρευτεί πριν από τη βάπτισή της, αλλά ίσως και να προϋπήρχε της γέννησης του νονού της. Στην πραγματικότητα, ο Εγγονόπουλος εδώ αναφέρεται στην, πολύ προγενέστερη από την ύπαρξη της παπικής βούλας, μητέρα των incubi και των succubi,³⁶ ή, σύμφωνα με το “βαβυλωνιακό Ταλμούδ”, στο σπουδαιότερο από όλα τα succubi,³⁷ στη μυθική Λίλιθ, τον θηλυκό δαίμονα που σφοδρότερα από όλους τους άλλους επιτίθεται στους άνδρες κατά τη διάρκεια του νυχτερινού τους ύπνου, υποχρεώνοντάς τους να συνευρεθούν ερωτικά μαζί του. Για να γίνω σαφέστερη, η μεταφορική υποκατάσταση της ρεμπέτισσας από το βαμπερικό αρπακτικό της βαβυλωνιακής παράδοσης, από αυτό το αρχέτυπο της δαιμονικής θηλυκότητας, δεν αποτελεί καταρχήν τουλάχιστον –όπως φαίνεται και από τους επόμενους στίχους– παρά ένα ειρωνικό σχόλιο. Ένα σχόλιο για την πρόσφατη, το 1937, μεταξική λογοκρισία, και ειδικότερα για την απαγόρευση των «απρεπών» αμανέδων, τους οποίους κατεξοχήν τραγουδούσε η Μαρίκα η Πολίτισσα, και βέβαια και για τις απελευθερωμένες ρεμπέτισσες της εποχής³⁸ ή μάλλον για τον χαρακτηρισμό τους ως «αμαρτωλών», καθώς είχαν εισβάλει στις ανδροκρατούμενες ζώνες της απόλαυσης.

Ας έλθουμε, ωστόσο, στην καταρχήν “ορθή”, όπως θα δούμε, διαπίστωση του Εγγονόπουλου περί νυμφεύσεως της Λίλιθ ήδη κατά τα χρόνια της αρχιερατείας του Ιννοκεντίου του VIII, ή και νωρίτερα. «Ορθή» γιατί στο *Αλφάβητο του Μπεν Σειράχ*, καββαλιστικό κείμενο ψευδωνύμως αποδιδόμενο στον βιβλικό συγγραφέα Σειράχ (*Σοφία Σειράχ*), το οποίο αποτελεί τη μήτρα με βάση την οποία συγκροτήθηκε ο μύθος της, η Λίλιθ δεν αποτελεί –καταρχήν τουλάχιστον– τον λάγνο και ασελγή δαίμονα των παλαιότερων παραδόσεων. Αντίθετα το γραμμένο ανάμεσα στον 8ο και 11ο αιώνα μ.Χ. *Αλφάβητο* εγκαινιάζει τη λεγόμενη παράδοση της «Πρώτης Εύας», προσκαλώντας παράλληλα σε μια νέα ερμηνεία αντιφατικών, όπως αφήνεται να εννοηθεί, χωρίων της *Γενέσεως*, σχετικών με τη δημιουργία του πρώτου ζεύγους, που δεν είναι άλλο, σύμφωνα με το κείμενο αυτό, από τον Αδάμ και τη Λίλιθ. Ωστόσο, σημειώνεται στο *Αλφάβητο*, στα-

³⁵ Georg Conrad Horst, *Dämonomachie, oder Geschichte des Glaubens an Zauberei und Dämonische Wunder, mit Besonderer Berücksichtigung der Hexenprocesses Seit den Zeiten Innocentius des Achten*, Frankfurt Rain 1818, σ. 18.

³⁶ Brad Steiger, *Real Monsters, Gruesome Critters and Beasts from the Darkside*, Visible Ink Press, Detroit USA 2011, σ. 344.

³⁷ Nancy Schumann, «Women with Bite: Tracing Vampire Women from Lilith to *Twilight*», *The Universal Vampire: Origins and Evolution of a Legend*, Barbara Brodman and James E. Doan (eds), Fairleigh Dickinson University Press, USA 2013, σ. 112.

³⁸ Βλ. Στάθης Gauntlet, *Ρεμπέτικο τραγούδι - Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, πρόλογος-μετάφραση Κώστας Βλησίδης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σ. 76.

διακά η Λίλιθ αμφισβήτησε την εξουσία του Αδάμ, διεκδικώντας την ισότητα – μεταξύ άλλων και τη σεξουαλική– των δύο μελών του ζευγαριού, η μη επίτευξη της οποίας την οδήγησε στην έσχατη δυνατή πράξη, στην επίκληση του Άρρητου και Άφατου Ονόματος του Θεού, πράγμα που προφανώς Εκείνος δεν μπορεί να ανεχτεί. Στη συνέχεια και ως εκ θαύματος, απέκτησε φτερά και πέταξε στον αέρα έξω και μακριά από τον κήπο της Εδέμ.³⁹

Αυτήν λοιπόν την ταυτισμένη με τη Μαρίκα φτερωτή Λίλιθ του *Αλφαβήτου* αναδεικνύει ο Εγγονόπουλος σε Μούσα του σε εκείνον που θεωρεί τον πρώτο του πίνακα⁴⁰ –τον ολοκληρώνει στα 1938–⁴¹ την ίδια χρονιά δηλαδή που κυκλοφορεί και το σχετικό ποίημα. Αλλά η Μαρίκα η Πολίτισσα δεν είναι η μόνη ποιητική, εγγοποπυλική προσωποποίηση της Λίλιθ και κατά συνέπεια και της Μούσας: εξίσου σημαντική ενσάρκωσή της είναι η Πολυξένη του ομώνυμου ποιήματός του, πράγμα που υποδεικνύει σαφώς και η εγγοποπυλική αναφορά στο εσωτερικό του στον εξίσου ποιητή-ζωγράφο Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσέτι.⁴² Γιατί στα δίπτυχα, εικαστικά και ποιητικά του Ροσέτι, και ειδικότερα στα «*Sonnets for Pictures*» του (1870), περιλαμβάνεται το σονέτο του «*Lilith*» και ο πίνακάς του «*Lady Lilith*». Δεν μένει χρόνος να εξετάσουμε τις αναλογίες ανάμεσα στο συγκεκριμένο δίπτυχο του άγγλου καλλιτέχνη και σε εκείνο, ακριβέστερα στο τρίπτυχο, του Εγγονόπουλου.⁴³ Έτσι μένει μόνο να συνοψίσουμε: Η αναγωγή λοιπόν από τον Εγγονόπουλο της σατανικής Λίλιθ σε Μούσα, η εικαζόμενη ερωτική συνεύρεση μαζί της και η συνακόλουθη απώλειά της –θυμίζω ότι τα *succubi* μετά τη νυχτερινή σεξουαλική συνεύρεση με τα θύματά τους χάνονται σαν σε όνειρο– έχουν ήδη θεματοποιηθεί από τον Εγγονόπουλο στο ποίημά του «*Πολυξένη*» όπου σημειώνει για τη σχέση του μαζί της:

Με γαλήνευε η ιδέα του πτώματός μου. Η μόνη μου χαρά ήτανε οι πλόκαμοι των μαλλιών της. Έσκυβα ευλαβικά και φιλούσα την άκρια των δακτύλων της. [...] Κι όμως την έχασα, μπορώ να πω μέσ' από τα

³⁹ Jacques Bril, *Lilith ou la Mère obscure*, Éditions Payot, Paris 1984, σ. 69-75.

⁴⁰ 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*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή-Basil and Elise Goulandris Foundation, Μικρή Άρκτος, [Αθήνα] 2017, σ. 199.

⁴¹ *Ο.π.*, σ. 246.

⁴² Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, *ό.π.* (σημ. 3), σ. 29.

⁴³ Ούτε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας μπορεί να σκιαγραφηθεί μια γενεαλογία του δαίμονα ως Μούσας: ως σημειωθεί ωστόσο ότι η *Muse malade* του ομώνυμου μπωντλαϊρικού ποιήματος, παρότι δεν είναι η ίδια δαίμονας, έχει συνευρεθεί με ένα *succube* και κατά συνέπεια μολυνθεί από αυτό (αντί να συνευρεθεί με ένα *incube*, καθώς είναι γυναίκα, πράγμα που αποδεικνύει ότι η Μούσα για τον Μπωντλαίρ δεν αποτελεί παρά έναν αναδιπλασιασμό του ποιητή). Για τον Μπωντλαίρ και την απήχησή του στην Ελλάδα βλ., Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «“ανούσιος καρπός της νεωτάτης σχολής του ρωμαντισμού”: Για την είσοδο του Μπωντλαίρ στην Ελλάδα» (= *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, επιμέλεια Ζ.Ι. Σιαφλέκης, Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου, Gutenberg, Αθήνα 2012, σ. 419-442). Ειδικότερα, για την άρρωστη Μούσα του γάλλου ποιητή και τη σχέση της με εκείνη του Καρυωτάκη βλ., Λίζυ Τσιριμώκου, «Ποιητική αλημεία: Μπωντλαίρ-Καρυωτάκης» (= *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 213-243). Ας σημειωθεί επίσης ότι η παλαμική Λάμια «του ξολοθρεμού» του ομώνυμου ποιήματος (1912) –όπως μεταφράζεται από τους εβδομήκοντα η Λίλιθ– «τρέφει το τραγούδι σαν τη Μούσα». Ενδέχεται μάλιστα να μην είναι εντελώς τυχαίο ότι η Λάμια του Παλαμά ονομάζεται Λαμπετώ, φέρει δηλαδή το όνομα μιας από τις Αμαζόνες, όπως ονομάζεται το ποίημα του Εγγονόπουλου, βλ. Κωστή Παλαμά, «*Η Λάμια*», *Άπαντα*, τόμ. 5ος, Μπίρης, Αθήνα [χ.χ.ε.], σ. 394.

χέρια μου, ωσάν να μην ήταν ποτές παρά ένα απατηλόν όραμα, παρά
ένα κοινότατο σφυρί.⁴⁴

Αυτή λοιπόν η απώλεια της Μούσας είναι εκείνη, πιστεύω, που μεταμορφώνει τον ποιητή σε μυστικό φοίνικα οδηγώντας τον στον κάτω κόσμο για να μπορέσει να μνημειώσει τη δαιμονική ομορφιά της. Και είναι αυτή η προαιώνια και δαιμόνια Λίλιθ, η οποία άλλοτε εμφανίζεται ως Στύγα, άλλοτε ως Πολυξένη, Πουλχερία, Μαρίκα η Πολίτισσα και άλλοτε ως Bella Donna, που οδηγεί τον μυστικό ποιητή στον θάνατο αλλά ταυτόχρονα με τον χαμό του και τη συνακόλουθη απαθανάτισή της του χαρίζει επίσης και την αθανασία.

⁴⁴ Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, ό.π. (σημ. 3), σ. 29-30.



Εικόνα 1: *Ποιητής και μούσα*, 1938-1940
Λάδι σε καμβά, 85,8 X 63εκ., συλλογή Ανδρέα Πίττα/Σουρεαλιστές

Summary

Alexandra Samouil

Orpheus, the Phoenix and Marika Politissa

This paper concerns the symbols and masks in the poetry of Nikos Engonopoulos drawn from the history of religions, the daemonology and the various realms of esoterism, which highlights at the same time the continuum between his visual and poetic work. More precisely this paper concerns, initially, the myth of the phoenix, a symbol of a living eternity, as he dies and is reborn from his ashes, with which the poet identifies in many of his poems with the most obvious “I zoi kai o thanatos ton poiiton”. In this poem from the cryptic references to Lactantius and Petrarca it follows that the author of Engonopoulos poetry is the dying beauty, personified here in Petrarca’s Laura, which transforms the poet into a phoenix as he aspires his descent into Ades in order to memorise the loss of her mortal beauty, ensuring in this strange way his poetic survival.

Almost the same subject –the desire to go down to Ades– is developed by Engonopoulos in another of his poems, entitled “O mysticos poiitis”, a poet whose erotic desire concerns the horrible Styx, synonymous with the world of the dead. It turns out that behind Styx and the other female figures of his poetry lies the real Muse of Engonopoulos, the mythical Lilith, the female demon who after the sexual encounter with her victims disappears forcing the poet to transform himself into a phoenix to memorise her demonic beauty.