

ΓΙΑ ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ «ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΗΤΣ» ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ

1. Θέμα αυτού του ποιήματος των 64 στίχων¹ είναι ένα φανταστικό ταξίδι στην Πελοπόννησο που ο Σικελιανός ονειρεύεται να κάνει μαζί με τον άγγλο ποιητή John Keats. Στις 10.12.1946, δηλαδή πάνω από τριάντα χρόνια ύστερα από τη σύνθεση του ποιήματος, ο Σικελιανός, με παρότρυνση του Rex Warner, παρουσιάζει στο Βρετανικό Ινστιτούτο της Αθήνας μια ομιλία πάνω στα έργα του Keats.² Το σχετικό κείμενο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*,³ που συνέχισε να το διευθύνει ο Γ. Κατσιμπαλης μέχρι στο 1952.

Στην ομιλία αυτή⁴ ο Σικελιανός αναθυμάται τη γέννηση εκείνου του φανταστικού ταξιδιού:

όταν ήμουν νέος, ξέροντας καλά τι θ' αγαπούσε να γνωρίζει, αν ακόμα εζούσε, τον εκάλεσα σ' ένα ποίημά μου να συνταξιδέψουμε, έχοντας κρυφό οδηγό τον Όμηρο, στους τόπους όπου κάποτε ταξίδεψε ο Τηλέμαχος αντάμα με το γιο του Νέστορα, στην Πύλο, κι αφού ιδούμε τα παλάτια του Μενέλαου στη Σπάρτη, να προσμένουμε κ' οι δυο μας ν' αντικρίσουμε για μια στιγμή μαζί την αξεπέραστη ομορφιά της Τυνδαρίδας.⁵

Πρόκειται, λοιπόν, κατεξοχήν για δείγμα «καθαρής ανθρώπινης φιλίας»,⁶ που ο Σικελιανός τής αποδίδει το επίθετο «αναδρομική», με την έννοια ακριβώς με την οποία ο ίδιος αναφέρεται παρακάτω «[σ]την αναδρομική φιλία του [Keats] για τον Spenser, για τον Chatterton (όπου για τούτον ήταν

1. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 6 τ., Αθήνα, Ίκαρος, 1965-1969, τ. Β', 1966, σσ. 127-129.

2. Βλ. Κ. Μπουρναζάκης, *Άγγελος Σικελιανός, Γράμματα*, 2 τ., Αθήνα, Ίκαρος, 2000, τ. Β', σσ. 581-582. Ο ίδιος έχει μεταφράσει μερικά ποιήματα του Keats, βλ. *Τζων Κητς, Επτά Ωδές*, μτφρ. Κ. Μπουρναζάκης, Αθήνα, Ίκαρος, 2000.

3. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση Β'*, αρ. 11 (Ιαν. 1947) 345-350 [= Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός Λόγος*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 5 τ., Αθήνα, Ίκαρος, 1978-1985, τ. Ε' (1945-1951), 1985, σσ. 125-143].

4. Που ήταν «για τον Αγαπημένο του Κητς, που είχε πάντα για συντροφιά τούς στίχους του και τα τρυφερά γράμματα προς τη Φαννή Μπράουν [...]. Σε κάθε του ομιλία ο Άγγελος μας γνώριζε το «μεταφυσικό ρίγος». Σε τούτη δω μυσταγόγησε την ψυχή μας για τον εμπυραίο απ' όπου είχε ξεκινήσει ο λόγος του για να μας οδηγήσει στη δημιουργική μεγαλοφυΐα του Κητς» (Άννα Σικελιανού, *Η ζωή μου με τον Άγγελο*, Αθήνα, Εστία, 1985, σσ. 189-190).

5. «Γιάννης Κητς», *Πεζός Λόγος*, τ. Ε', ό.π. (σημ. 3), σ. 126.

6. Ό.π., σσ. 132-133.

παρουσία ολόθερμη και ζωντανή) καθώς και «[σ]τους στίχους του στον Hayden, στον Severn».⁷ Και, μιλώντας για το μυθιστόρημα του Gabriele d'Annunzio *Forse che sì forse che no*, ο Σικελιανός εγκωμιάζει την «ανάστασιν του φιλικού συναισθήματος, συναισθήματος καθαρώς ελληνικού»:

Το συναίσθημα [...] του Πατρόκλου και του Αχιλλέως, είναι εξ ίσου ισχυρόν με τον έρωτα, συχνότατα μάλιστα υφιπετέστερον, καθώς μάλλον ανεπηρέαστον υπ' ανθρωπίνων αδυναμιών.⁸

Στο πεζογράφημα, άλλωστε, του d'Annunzio «Nel cimitero inglese», ο ίδιος ο ιταλός συγγραφέας περιγράφει τους τάφους του Shelley και του Keats, τον ένα κοντά στον άλλο, και ανακαλεί τη φιλία που υπήρχε μεταξύ των δύο ποιητών.⁹

Πρέπει, όμως, να υπενθυμίσουμε από την αρχή πως στο πρόσωπο του σικελιανικού Γιάννη Κητς συνυπάρχουν, στην πραγματικότητα, δύο ταυτότητες, από τις οποίες η δεύτερη ανήκει σε άλλον ποιητή, σύγχρονο με τον Σικελιανό και φίλο του, δηλαδή στον Νίκο Καζαντζάκη. Έπειτα από το περίφημο προσκύνημα που είχαν κάνει μαζί στο Άγιον Όρος, ξεκινώντας από τη Χαλκιδική στις 14.11.1914,¹⁰ την επόμενη χρονιά ο Σικελιανός και ο Καζαντζάκης συνταξίδεψαν και πάλι για τρεις μήνες (Ιανουάριο-Μάρτιο του 1915) στην Πελοπόννησο· επισκέφθηκαν με τη σειρά πρώτα το Δαφνί, την Ελευσίνα, την Καισαριανή, τους Δελφούς, και κατόπιν το μοναστήρι του Μεγάλου Σπηλαίου, την Κόρινθο, το Άργος, την Τεγέα, τη Σπάρτη, τον Μιστρά.¹¹

7. Επιπλέον, στο σονέτο «Keen, fitful gusts», αφιερωμένο στον Leigh Hunt, ο Keats κάνει λόγο για τη «friendliness» του Milton για τον Lycidas (= Edward King).

8. «Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούντσιου», *Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), τ. Α' (1908-1928), σ. 16. Πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφ. *Το Σέλας Πατρών*, 20-30.1.1910· ξανατυπώθηκε αποσπασματικά στο περ. *Παναθήναια* 19 (15.12.1910) 271. Το άρθρο γράφτηκε το 1910, δηλαδή τον ίδιο χρόνο που ο Σικελιανός έμεινε με την Εύα Πάλμερ στη Ρώμη, όπου κάθονταν ακριβώς απέναντι στο σπίτι του Keats.

9. «Qui sono due amici, le cui vite furon legate. Che anche la loro memoria viva insieme [...], poiché i loro due cuori nella vita facevano un cuore solo: *for their two hearts in life were single hearted!*» (G. d'Annunzio, *Altri tacuini*, a cura di E. Bianchetti, Μιλάνο, Mondadori, 1996, σ. 903). Πρωτοδημοσιευμένο το 1887 στην εφ. *La Tribuna*, αυτό το άρθρο του d'Annunzio συμπεριλήφθηκε επίσης στο μυθιστόρημά του *Il piacere*.

10. Την απόφαση την πήραν ξαφνικά, όταν ο Καζαντζάκης πρωτοσυνάντησε τον Σικελιανό στα γραφεία του Εκπαιδευτικού Ομίλου στις 11.11.1914 (βλ. Π. Χαρτοκόλλης, «Ο Καζαντζάκης στο Άγιον Όρος», *NE* 1806 (2007), 1204-1211). Στην Πελοπόννησο έμειναν κάτι λιγότερο από 40 μέρες.

11. Στην Πύλο, όπου το καλοκαίρι του 1937 φιλοξενήθηκε από τους Τάκη και Φωφώ Δημοπούλου, έγραψε ο Σικελιανός το ποίημα «Γιατί βαθιά μου δόξασα», που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περ. *Το Νέον Κράτος Β'* (Φεβρ. 1938) 212. Αυτό το ποίημα κλείνει την ενότητα της *Αφροδίτης Ουρανίας*, στην οποία ανήκει και το «Γιάννης Κητς» (βλ. και Τ. Δημόπουλος, *Άγγελος Σικελιανός*,

Ειδικά στον Καζαντζάκη πιθανόν ν' αναφέρεται η εικόνα των αλόγων (στ. 31-32),¹² εφόσον υπάρχει σχέση ανάμεσα σ' αυτήν και στ' άλογα γοργότερα απ' αγέρι, που τα βρίσκουμε στο νεανικό σικελιανικό ποίημα «Ars minimi» (1902-1905), II, στ. 15-18:

και τρέχοντας και τρέχοντας
με τα γοργά φτερά τους
να φθάσομε το θάνατο
πριν να μας φτάσει αυτός.¹³

Το κλασικό πρότυπο αυτού του συμβόλου απεικονίζεται στη μετώπη του αττικού ναού που περιγράφεται στη *Συνείδηση της γης μου*:

Κι αν η σγουρή η αφάδα
των Θεσσαλικών σου χρυσοχάλινων ατιών
φεύγει αλαφρότερα,
κυβερνημένη απ' την ανάρρη χάρη των εφήβων σου [...]

Μα πιο σημαντικό ακόμα αποδεικνύεται το δομημένο σε τετράστιχα ποίημα «Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη»,¹⁴ όπου απαντά η παρομοίωση και των δύο συντρόφων με τον άγιο Δημήτριο και τον άγιο Γεώργιο πάνω σε δύο άλογα. Το μοτίβο του ηνιόχου, είτε μόνου του είτε μαζί με τον κυβερνήτη, ανάγεται βεβαίως σε πολύ γνωστή παράδοση.¹⁵ ο Σικελιανός, άλλωστε, το χρησιμοποιεί και πάλι στην αφιέρωση¹⁶ του *Προλόγου στη Ζωή*: «Πότε λοιπόν θα δώσουμε μια νέα έννοια στη ζωή και μια κυβέρνηση στο χάος;».

2. Στο τέλος του ποιήματος «Γιάννης Κητς» ο δημιουργός του κάνει, ας πούμε, ένα μοντάζ, εφόσον, μετά την αναφορά στα *πύρινα εκατόφυλλα* (στ.

Ο *Ποιητής και Μύστης*, 2 τ., Αθήνα, Ελεύθερη Σκέψις, 1998, τ. Β', σ. 249· Μπουραζάκης, ό.π. (σημ. 2), τ. Β', σσ. 228-229).

12. Πρβ. Οδ. δ 486. Για το δεύτερο ημιστίχιο της στρ. 32, βλ. «Ο Γκαίτε στη Ρώμη» (*Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. ΣΤ', 1969, σ. 20), στ. 3 «και στην παλάμη εξύγιασε, στο 'να και στ' άλλο χέρι του».

13. *Λυρικός Βίος*, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 20. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περ. *Παναθήναια* 4 (30.9.1902) 373-374.

14. Συνθεμένο το 1923, παραδόθηκε το 1939 στον Π. Πρεβελάκη, αλλά δημοσιεύτηκε τελικά μόλις στο χριστουγεννιάτικο τεύχος 611 της *Νέας Εστίας* του 1952, το αφιερωμένο στον Σικελιανό ένα χρόνο μετά τον θάνατό του.

15. Εκτός από τον Πλάτωνα, *Φαίδρ.* 246-7, βλ. G. Danezis, *Spaneas. Vorlage, Quellen, Versionen*, Μόναχο 1987 [Miscellanea Byzantina Monacensia, 31], σ. 116, ο οποίος αναφέρει (σ. 103) το εξής δίστιχο του Σπανέα: «αυτός δ' ομοίει άνθρωπος άρμα χωρίς ηνιόχου / ή σκάφος χειμαζόμενον να μη έχει κυβερνήτην», το πρότυπο του οποίου το βρίσκει στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό και στον Ευσέβιο Καισαρείας.

16. Που την υπογράφει ως «Ο άγρυπνος φίλος μου». Οι τέσσερις πρώτες *Συνειδήσεις* είχαν δημοσιευτεί στα 1915-1917.

51) που ο ίδιος είχε φέρει πάνω στον τάφο του Keats¹⁷ (όμως ποιοι μ' έφεραν σ' εσέ / χορταριασμένοι δρόμοι),¹⁸ ακολουθεί αμέσως η διόλου απροσδόκητη εμφάνιση των χρυσών προσωπιδίων των Ατρείδων.¹⁹ Τέτοια προσωπίδα, παρόμοια μ' αυτές που εκτίθενται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο των Αθηνών, θα ήθελε ο ποιητής να πελεκηθεί «με το σφυρί²⁰ / στο αχνάρι του θανάτου» (στ. 63-64).²¹ Στο φόντο αυτής της τελευταίας σκηνής βρίσκεται, βεβαίως, η θύμηση της επικήδειας μάσκας του Keats – πολύ γνωστής, άλλωστε, στη λογοτεχνική εικονογραφία.

Το ποίημα τελειώνει με την αφήγηση κάποιου προσωπικού βιώματος του 1900, όταν ο νεαρός Σικελιανός συνήθιζε να περιπλανιέται στο πατρικό νησί: μια μέρα έτυχε να δει, σε τάφο αρχαίο πρωτόνοικο (στ. 55), το κορμί κάποιου πολεμιστή, που, μόλις ο τάφος ανοίχτηκε, αποσυντέθηκε αμέσως μπροστά στα μάτια του. Ο Robert Levesque (1946) κάνει λόγο, επίσης, για τη χάλκινη πανοπλία που βρισκόταν απέναντι από το γραφείο του ποιητή, μαζί με μια προσωπογραφία της Σιβύλλας του Michelangelo.

Και άλλο ίχνος αυτού του συμβάντος υπάρχει ίσως στην έκφραση τα μάτια σου τα δυο, / που τα 'χες σαν αλάφι (στ. 33-34), εφόσον η ίδια παρομοίωση, εκτός από το ποίημα «Σαν τραγούδησα το πρώτο μου τραγούδι» της Αφροδίτης Ουρανίας,²² απαντά και σ' άλλο, νεανικό ποίημα του

17. «Και τον ίδιο χρόνο τ'όφερα μιαν αγκαλιά από γαρούφαλα και από τριαντάφυλλα άλικα στον τάφο του, a San Paolo fuori mura, και συχνά επήα και κάθισα στην άκρη από τον τάφο αυτό, καθώς θα κάθουμιν στην άκρη απ' το κρεβάτι του – αν έτσι το 'φερνεη η μοίρα – και γιατι τον αγαπούσα πεθαμένο, όπως θα τον αγαπούσα αν ήταν ζωντανός» (Πεζός Λόγος, ό.π. (σημ. 3), τ. Ε' (1945-1951), «Γιάννης Κητς», σ. 127). Πρβ. Π. Πρεβελάκης, «Το αγιορείτικο Ημερολόγιο του Σικελιανού», ΝΕ 1361 (15.3.1984) [Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό] 255-256 (αναδημοσ. στον τόμο Π. Πρεβελάκης, Άγγελος Σικελιανός, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1990): «Παραπάνω βρίσκουμε, ω ζεστό θάμα μύρου, μενεξέδες άγριους. Τους έβαλα μες στη θήκη του λείψανου τ' Αι-Διονύση». Και στις σσ. 179-180: «Τα ρόδα που ερίχναμε και η δίνη τα κατάπινε».

18. Πρβ. Αλαφροϊσκιωτος I, 90-91 «αγνάντεψα ποιοι διάπλατοι / φεύγουν στην τόλμη δρόμοι» (Λυρικός Βίος, ό.π. (σημ. 1), τ. Α', σ. 88). Και Πρεβελάκης, «Το αγιορείτικο Ημερολόγιο», ό.π., σσ. 136-137: «Ο διακονών Φιλήμων: οι νέοι δρόμοι που θέλει να βρει για να φθάσει στο θεό (η εφεύρεσή του)».

19. Αυτό το μοτίβο («εντάφια χρυσή προσωπίδα») επανεμφανίζεται στον Σεφέρη, «Ο βασιλιάς της Ασίνης», στ. 16· βλ. και D. Ricks, *The Shade of Homer. A Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, σσ. 162-166 (και θεωρημένη ελλην. έκδ. σε μτφρ. Α. Παρίση: *Η σκιά του Ομήρου. Δοκίμιο για την νεοελληνική ποίηση (1821-1940)*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1993). Πρβ. επίσης τους στ. 25-27 του σεφερικού ποιήματος: «και τα καράβια του / αραγμένα σ' άφαντο λιμάνι: / κάτω απ' την προσωπίδα ένα κενό».

20. Πρβ. William Butler Yeats, «Sailing to Byzantium» (1927), στη συλλογή *The Tower* (1928), σσ. 27-28: «But such a form as Grecian goldsmiths make / Of hammered gold and gold enamelling».

21. Πρβ. το εξής απόσπασμα του Bernardo Soares [= Fernando Pessoa], *Livro do desassossego*, επιμ. Αντόνιο Quadros, Α' μέρος, Λισαβόνα, Europa-América, 1986, σ. 246: «Uma estátua é um corpo morto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção».

22. *Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. Β', 1966, σσ. 97-98, στ. 7-8 και 19-20: «ωσάν αλάφι απάρθενο που κολυμπάει στη μέση / μεγάλου ποταμού...». Μια παραλλαγή αυτού του διστίχου

Σικελιανού με τον τίτλο «Έρωτες», και ακριβώς στο πρώτο τετράστιχο, όπου ο ποιητής ανακαλεί και πάλι στη μνήμη του αυτό το βασανιστικό θέαμα:²³

Εφάνη από τα ξώβραχα, σε μια σιγήν εντάφια,
την ώρα οπού σφυρίζουνε, περνώντας, τα πουλιά,
και είχε τα μάτια ολάνοιχτα, μεγάλα ωσάν τ' αλάφια,
και στο κορμί το χάλκινο τα δυσμικά φιλιά·

Μολονότι συνδέεται και με προσωπική εμπειρία του Σικελιανού, αυτό το μοτίβο είχε μεγάλη διάδοση στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία του 19ου αιώνα. Σ' ένα από τα προπαρασκευαστικά σημειώματα στα *Idylls*, που φυλάσσονται στην Cambridge University Library, ο Alfred Tennyson αντέγραφε μια προφητεία, σύμφωνα με την οποία ο θάνατος του βασιλιά Αρθούρου «will be doubtful», καθώς και μια σελίδα του χρονικού του Giraldus Cambrensis (12ου αι.). Ο χρονογράφος αυτός ισχυρίζεται πως παραβρέθηκε ως αυτόπτης μάρτυς στην ανακάλυψη των λειψάνων του Αρθούρου και της Guenièvre στο Glastonbury (δηλ. στην insula Avallonia). Μέσα στα λείψανα της βασίλισσας βρέθηκε ολόκληρη μια πλεξούδα ολόχρυσων μαλλιών· όμως, όταν κάποιος καλόγερος προσπάθησε να την αρπάξει, αυτή αμέσως έγινε σκόνη.²⁴

Στη σκέψη του Tennyson²⁵ αυτή η ιστορία συνδυάζεται με μιαν άλλη, που αφορά το άνοιγμα ενός ετρουσκικού τάφου στα 1840. Και οι δύο ιστορίες έγιναν αιτία για τη σύνθεση ενός αποσπάσματος του *Holy Grail* (στ. 379-439), όπου ο Περσιβάλ βλέπει μια σειρά προσώπων και αντικειμένων να γίνονται σκόνη, μεταξύ των οποίων και μια γυναίκα με ανοιχτές προς αυτόν αγκάλες.²⁶

Παρόμοια εικόνα μ' αυτήν του Σικελιανού απαντά και στο «The Burden of Niniveh», γνωστό ποίημα του Dante Gabriel Rossetti,²⁷ καθώς και στη «Vie de Bilitis» του Pierre Louÿs.²⁸ Γι' αυτή την ατμόσφαιρα της συγκίνησης

βρίσκεται και στον «Ύμνο του μεγάλου Νόστου» της Αφροδίτης Ουρανίας, ό.π. (σημ. 11), σ. 100, στ. 7-8.

23. *Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. ΣΤ', σ. 47.

24. «When a monk laid greedy hands on it, and picked it up, all immediately fell into dust» (P. Turner, *Tennyson*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1976, σ. 158).

25. Ο Σικελιανός πιθανόν ν' αναφέρεται και σε άλλο ποίημα του Tennyson, με τίτλο «Mariana», σε δίστιχο του «Τραγουδιού της Καλυφώς»: «Σα λεύκα αν σειέται ο πόθος μου και στην οκνήν ημέρα / που αγέρας δε φυσά» (*Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. Β', σ. 134, στ. 109-110).

26. Βλ. Turner, ό.π. (σημ. 24), σ. 158, σχετικά με τον στίχο «all my mind is clouded with a doubt», που τον λέει ο ετοιμοθάνατος Αρθούρος («The Passing of Arthur», στ. 426).

27. Βλ. στ. 110-115: «The consecrated metals found, / And ivory tablets, underground, / Winged seraphims and creatures crown'd, / When air and daylight filled the mound, / Fell into dust immediately».

28. «Une petite Astarté nue, relique à jamais précieuse, veillait toujours sur le squelette orné de tous ses bijoux d'or et blanc comme une branche de neige, mais si doux et si fragile qu'au moment où on l'effleura, il se confondit en poussière» βλ. Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis (traduites*

που προκαλούνταν από την αρχαιολογική μόδα της εποχής, κάνει λόγο πιο γενικά ο Burckhardt σε κάποιο του απόσπασμα, αυτό ακριβώς που ο d'Annunzio υπογράμμισε στο δικό του αντίτυπο του έργου αυτού, που βρίσκεται τώρα στο Vittoriale.²⁹

Το πιο κοντινό στον Σικελιανό λογοτεχνικό πρότυπο είναι, όμως, ο ίδιος ο d'Annunzio στην τραγωδία *La città morta*, ένα απόσπασμα της οποίας, όπου η εξοφάνιση των μόλις ξεθαμμένων πτωμάτων, μπορεί να θεωρηθεί ως το πιο κατάλληλο παράλληλο του στ. 56 (*βουλιάζουνε χαμένα...*), του ποιήματος «Γιάννης Κητς»:

Come un vapore che si esala, come una schiuma che si strugge, come una polvere che si disperde, come non so che indicibilmente labile e fugace, tutti si sono dileguati nel loro silenzio.³⁰

Παρακάτω, άλλωστε, ο d'Annunzio αναφέρεται και στις χρυσές μάσκες με τις οποίες προστατεύονταν τα πρόσωπα των πτωμάτων:

Le maschere difendevano i volti dal contatto dell'aria, e i volti dovevano esser rimasti dunque ancora integri [...]. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? [...] Tutto è dileguato nella luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro...³¹

3. Η αρχαιολογία ως σχετικά νέα επιστήμη,³² και ιδίως η ευρεία απήχηση

du grec (1894), Παρίσι, Albin Michel, 1949. Αυτό το απόσπασμα βρίσκεται στον πρόλογο (με τοποχρονολογία «Constantine, août 1894»), σ. 20. Βλ. και σ. 19: «Son tombeau a été retrouvé par M. G. Heim à Palaeo-Limisso, sur le bord d'une route antique, non loin des ruines d'Amathonte».

29. J. Burckhardt, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, μτφρ. M. Schmitt, Παρίσι, Plon, 1885, 31906, τ. 1, Μέρος Γ', κεφ. 2: «Roma, la ville aux ruines célèbres», σσ. 226-227. Πρόκειται για τα λείψανα της Ιουλίας, κάποιας νεαρής Ρωμαίας που, όπως φημολογούνταν, τα είχαν ανακαλύψει σε κατάσταση θαυματουργικής ακεραιότητας. Βλ. σ. 227: «Probablement on avait moulé en cire un masque de couleur qu'on avait appliqué sur la tête du cadavre, et les cheveux d'or dont il était question devaient parfaitement encadrer ce masque embelli jusqu'à l'idéal».

30. G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici [1882-1888]*, επιμ. A. Andreoli, τ. Α', Μιλάνο, Mondadori, 1996, σ. 35. Πρβ. H. Schliemann, *Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe*, πρόλ. W. E. Gladstone, μτφρ. J. Girardin, Παρίσι 1879, σ. 377: «Quoique la tête du premier personnage, à partir du côté sud, fût recouverte d'une masque d'or massif, le crâne tomba en poussière au contact de l'air».

31. G. d'Annunzio, *Scritti*, ό.π., σσ. 35-36. Πρβ. Schliemann, ό.π., σσ. 299-300: «Les deux corps dont la tête était tournée vers le nord avaient le visage recouvert de grands masques, faits de plaques d'or grossièrement travaillées au repoussée» σ. 378: «Le troisième corps, au contraire, celui qui était couché à l'extrémité nord du tombeau, avait encore la figure avec tout son relief et toute sa chair, qui s'était merveilleusement conservée sous son pesant masque d'or».

32. Της οποίας οι αρχές, επιπλέον, δεν ήταν εντελώς απαλλαγμένες από κάποια κλίση προς τον μυστικισμό και τον μύθο του ανδρόγυνου, οι οποίες εκφράζονταν συχνά με ορολογία παρμένη από τον μασονισμό: βλ. Cl. Rétat, «Revers de la science: Aubin-Louis Millin, Alexandre

που είχαν στην Ευρώπη οι ανασκαφές του Schliemann, εξάσκησαν, όπως είναι γνωστό, σημαντική επίδραση στην ευρωπαϊκή γραμματεία.³³

Όσο για τον αρχαιολογικό μύθο των προσωπίδων των Ατρείδων,³⁴ το πιο κοντινό στον Σικελιανό πρότυπο είναι, μία φορά ακόμη, ο d'Annunzio, ο οποίος το 1897, μετά την επιστροφή του από το περίφημο ταξίδι του στην Ελλάδα, εξέφρασε στον Angelo Conti τον θαυμασμό του για τον «θησαυρό» των Ατρείδων διαμέσου μιας απαρίθμησης η οποία θυμίζει αυτήν που απαντά στο κεντρικό τμήμα του «Γιάννη Κητς».³⁵ Και ο ίδιος θαυμασμός εκφράζεται, με τρόπο σχεδόν βασανιστικό, από τον Λεονάρδο, τον πρωταγωνιστή της τραγωδίας *La città morta*.³⁶

Στη διάρκεια της κρουαζιέρας (29.7.-16.8.1895) με τη «Fantasia»,³⁷ το γιοτ του Edoardo Scarfoglio,³⁸ ο d'Annunzio, συντροφιό με τους Hérelle, Boggiani, Masciantonio, επισκέφθηκε την Ολυμπία, τους Δελφούς, την Κόρινθο, τις Μυκήνες, το Ναύπλιο, την Τίρυνθα, την Ελευσίνα, την Αθήνα, όπου και πέρασε, μάλλον βιαστικά από την Ακρόπολη και από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Ο d'Annunzio, όμως, είχε πάρει μαζί του μερικούς οδηγούς³⁹ καθώς και το βιβλίο του Schliemann, μεταφρασμένο από τον Leconte de Lisle.⁴⁰ Αμέσως μετά την επιστροφή του στην Ιταλία άρχισε να γράφει το μυθιστόρημα *Il fuoco*,⁴¹ ενώ η τραγωδία *La città*

Lenoir», στον τ. É. Perrin-Saminadayar (επιμ.), *Rêver l'archéologie au XIXe siècle. De la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, σσ. 97-119.

33. Βλ. Perrin-Saminadayar (επιμ.), ό.π.

34. Στην πραγματικότητα, οι τάφοι που ανακάλυψε ο Schliemann χρησιμοποιήθηκαν μεταξύ του 1600 και του 1510 π.Χ.

35. «Ho sempre negli occhi le tombe del re; vedo sempre l'oro delle maschere funebri, l'oro dei monili, delle tazze, dei piatti, delle armi; è una visione d'oro che quasi m'abbaglia ancora e della quale non mi potrò liberare se non facendola rivivere in un'opera d'arte»· βλ. Angelo Conti, «La città morta», περ. *Il Marzocco* 51 (23.1.1898).

36. *La città morta*, I, σκηνή 5: «Quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro, con i visi coperti di maschere d'oro, con le fronti coronate d'oro, con i petti fasciati d'oro».

37. Ο τίτλος, δηλαδή, του πρώτου μυθιστορήματός της ιταλίδας συγγραφέως Matilde Serao· βλ. G. Papponetti, «Venturieri senza ventura. La crociera della *Fantasia*», στον τ. *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a Maia, Atti del XVIII Convegno intern. di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1995, σ. 52.

38. Βλ. το χρονικό αυτού του ταξιδιού στον Papponetti, ό.π., σσ. 65-67, καθώς και G. Tosi, *D'Annunzio en Grèce. «Laus Vitae» et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Παρίσι, Calmann-Lévy, 1947.

39. Μεταξύ των οποίων και τα βιβλία των Ch. Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, Παρίσι 1890· G. Thomas, *Études sur la Grèce*, Παρίσι 1895· V. Spinazzola, «Nella Grecia di Omero», περ. *Il Convito* (Ιούλ.-Δεκ. 1896).

40. S. Basch, «Le voyage de Grèce des Français après les découvertes de Schliemann», στον τ. *Verso l'Ellade*, ό.π. (σημ. 37), σ. 200. Πρβ. M. T. Marabini Moevs, «Gabriele d'Annunzio fra Winckelmann e Schliemann», στον τ. *D'Annunzio e la cultura germanica. Atti del VI Convegno intern. di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985, σσ. 73-74.

41. Τυπωμένο το 1900 από τον εκδότη Treves.

morta, εμπνευσμένη από την επίσκεψή του στις Μυκήνες, ολοκληρώθηκε στις 11.9.1896.⁴² Πρόκειται πιθανόν για το μόνο υπάρχον κείμενο, σ' όλο το θέατρο και τη λογοτεχνία του ευρωπαϊκού αισθητισμού, που το κυριότερό του θέμα είναι μια αρχαιολογική ανασκαφή.⁴³ Πιο γενικά, ο d'Annunzio θεωρεί το έργο *La città morta* ως παράδειγμα ανανέωσης της τραγωδίας,⁴⁴ που πρέπει να εμπνέεται από το αρχαιοελληνικό πνεύμα: «Ogni rinnovamento non è se non un ritorno all'antico spirito».⁴⁵

Σχετικά με τη γέννηση αυτής της τραγωδίας, πληροφορίες μας δίνει ένα από τα ημερολόγια του d'Annunzio, όπου καταγράφεται η επίσκεψή του στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Μέσα σε πολλά χρυσά αντικείμενα, τον εντυπωσιάζει ειδικά μία από τις μάσκες. Πλατιά και σχεδόν ηλιόμορφη, αυτή έμοιαζε, εντούτοις, «με την παραδοσιακή απεικόνιση του φεγγαριού»· λες και σ' αυτή συνδυάζονταν και οι δύο αρχές του κόσμου. Όπως και να 'ναι, μπροστά σ' αυτό το εκθαμβωτικό θέαμα ο d'Annunzio γράφει: «Να φανταστώ του Schliemann την ανακάλυψη».⁴⁶

Το *La città morta* δημοσιεύτηκε δύο φορές, στα ιταλικά στο Μιλάνο από τις εκδόσεις Treves, και στα γαλλικά στο Παρίσι από τις εκδόσεις Calmann-Lévy,⁴⁷ όπου και παρουσιάστηκε στο Théâtre de la Renaissance (21.1.1898)· η Sara Bernhardt ερμήνευσε τον ρόλο της τυφλής Άνας, τον ίδιο που έμελλε να ερμηνεύσει, αργότερα, η Eleonora Duse,⁴⁸ στην πρώτη ιταλική παράσταση αυτής της τραγωδίας στο μιλανέζικο Teatro Lirico (20.3.1901).

Τα σκηνικά της παράστασης ήταν του Francesco Paolo Michetti, που χρησιμοποίησε πιστά αντίγραφα των αρχαιολογικών ευρημάτων του Schliemann. Σε γράμμα του στην Bernhardt της 13.11.1897, ο d'Annunzio αναφέρεται στις χαλκογραφίες τις δημοσιευμένες από τον Schliemann, και ιδιαίτερος σε όσες απεικονίζονταν «cette porte illustre, les murs cyclopiens, et

42. Όπως δείχνουν τα γράμματα στον Hérelle και στον Angelo Conti.

43. M. Harari, «La favola risorge dal suolo. Gabriele d'Annunzio e l'archeologia immaginata», στον τ. Perrin-Saminadayar (επιμ.), ό.π. (σημ. 32), σ. 177. Σε γράμμα στο Treves (10.7.1895), ο d'Annunzio αναφέρεται στο επόμενο του ταξίδι στην Ελλάδα, χαρακτηρίζοντάς το «ευλαβική επίσκεψη» («Queste visitazioni votive sono richieste dai miei studii attuali»).

44. Βλ. G. d'Annunzio, «La rinascenza della tragedia», περ. *La Tribuna* (3.7.1897)· τώρα βλ. V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Μιλάνο, F. Angeli, 1992, σ. 78.

45. «Dell'arte, della critica e del fervore. Ragionamento di G. d'Annunzio», στο A. Conti, *La beata riva* (1900), επιμ. P. Gibellini, Βενετία, Marsilio, 2000, σ. 41. Βλ. M. R. Chiapparo, «Mito e storia nella *Città morta* tra immaginario e riforma della scena», στο www.nuovorinascimento.org.

46. «Micene. Lo splendore dell'oro. I piccoli dischi – le corone – Le tazze d'oro. Le maschere. Una è larga, quasi solare. simile alla rappresentazione tradizionale della luna. Le due tazze figurate. Imaginare la scoperta di Schliemann» (G. d'Annunzio, *Altri taccuini*, ό.π. (σημ. 9), σ. 17).

47. Η μετάφραση του Hérelle θεωρήθηκε από τον ίδιο τον δημιουργό. Η οριστική έκδοση δημοσιεύτηκε στα γαλλικά το 1903 από τον ίδιο εκδοτικό οίκο.

48. Με την οποία ο d'Annunzio είχε ταξιδέψει ξανά στην Ελλάδα στις αρχές του 1899.

les objets de Trésors merveilleux». ⁴⁹ Γι' αυτές τις χαλκογραφίες ο d'Annunzio κάνει λόγο και στις ερμηνευτικές επιγραφές («λεζάντες») του. ⁵⁰

4. Ο «Γιάννης Κητς» ανήκει σ' ένα σύνολο από επτά ποιήματα που γράφτηκαν το 1914⁵¹ και πρωτοτυπώθηκαν στο περ. *Γράμματα* της Αλεξάνδρειας τον Ιούλιο του 1915.⁵² συμπεριλήφθηκε τελικά στην ενότητα των 21 ποιημάτων των χρόνων 1910-1938 που το 1943 έλαβε, από το αρχικό ποίημα («Αφροδίτη Ουρανία»), τον γενικό τίτλο *Αφροδίτης Ουρανίας*. Ο «Γιάννης Κητς» αποτελείται από 16 τετράστιχα, που το καθένα παρουσιάζει εναλλαγή ιαμβικού δεκαεξασύλλαβου με ιαμβικό επτασύλλαβο (ομοιοκαταληξία υπάρχει μόνο ανάμεσα στον δεύτερο και τέταρτο στίχο κάθε στροφής, δηλ. στους επτασύλλαβους).

Τέτοια στροφική μορφή χρησιμοποιείται από τον Σικελιανό, κάπου κάπου και με κάποιες ελαφρές παραλλαγές, σε 18 ποιήματα, από τα οποία τα 14 χρονολογούνται από τη δεκαετία 1913-1922. Όπως σημειώνει ο Γ. Π. Σαββίδης, αξιοσημείωτες παρεκκλίσεις από τον κανόνα των 16+7 συλλαβών παρατηρούνται τόσο στο «Γιάννης Κητς» (μία παρέκκλιση) όσο και σε άλλα τρία ποιήματα: «Στα κρύα νερά, στους Πενταυλούς», «Παν», «Παντάρκης». Πρόκειται, μεταξύ άλλων, για τη συμπτωματική παρουσία, αντί του επτασύλλαβου, κάποιου μικρότερου ή και μεγαλύτερου στίχου.

Το πρώτο μέρος του ποιήματος,⁵³ με θέμα το ταξίδι του Τηλεμάχου στην Πελοπόννησο,⁵⁴ περιλαμβάνει 12 στροφές, η τελευταία από τις οποίες καταλήγει σε πεντασύλλαβο (στ. 48). Όπως θα δούμε, αυτή η μετρική παρέκκλιση, αντί να είναι τυχαία, μάλλον υπογραμμίζει την διαίρεση του

49. Βλ. *La città morta*, επιμ. Μ. Μ. Cappellini, Μιλάνο, Mondadori, 1996, σ. 19, σημ. 2.

50. «Le corpe, i pettorali, le maschere, i diademi, le else, le cinture d'oro brillano confusi nell'ombra» (από τη «λεζάντα» της Α' πράξης).

51. Βλ. Μπουρναζάκης, ό.π. (σημ. 2), τ. Α', σ. 34. Για την ιστορία αυτής της σειράς βλ. *NE* 1781 (Σεπτ. 2005) [Αφιέρωμα στον Σικελιανό] 342-343.

52. *Γράμματα* Γ', 25-27 (2/15.7.1915) 1-12. Η σειρά των ποιημάτων είχε ως εξής: «Το τραγούδι της Καλυψώς», «Γιάννης Κητς», «Η μάνα του», «Ο Γκαίτε στη Ρώμη», «Αναδιουμένη», «Αχελώος», «Θαλερό». Βλ. Μπουρναζάκης, ό.π. (σημ. 2), τ. Α', σσ. 108-109.

53. «The poem's epigraph [...] is believed by the poet's editor to be a piece of juvenilia. Written, it seems, before the poet was twenty, the lines look like an attempt to imitate Keats» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 67).

54. «Sikelianos' poem is clearly rooted in the Telemachy in the translation of Polilas, even to the placing of words in the lines (Iákovos Polilás, *Οδύσσεια* [Αθήνα 1875-81] 3, 449-450, 464-8; 4, 69-75)» «the Homeric detail of waking one's companion with a kick [sic!] (*Odyssey* 15,45) is not one that can be imagined to appear in the Western poetry of Hellenism: J. Th. Kakridis, "The Ancient Greeks and the Greeks of the War of Independence", *Balkan Studies* 4 (1963) 195-199. Polilas is more genteel: "με το πόδι του κινώντας τον"» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σσ. 69-70, 73). Για τη συνδυασμένη επιρροή, στον νεαρό Σικελιανό, τόσο του Ομήρου όσο και του Σολωμού, βλ. Ricks, ό.π. (σημ. 19), σσ. 57-64. Ο ίδιος ο Ricks παρουσιάζει μια δική του μετάφραση του «Γιάννη Κητς» ως παράρτημα αυτού του κεφαλαίου (σσ. 65-67).

ποιήματος σε δύο μέρη, από τα οποία το δεύτερο και μικρότερο αρχίζει με τον επόμενο στίχο (στ. 49-64).

5. Στο «Γιάννης Κητς» η αφήγηση του ταξιδιού του Τηλεμάχου αποτελείται από μια σειρά επεισοδίων που όλα προέρχονται από την τέταρτη ραψωδία της Οδύσσειας. Ο ποιητής επεξεργάζεται με επιδεξιότητα το ομηρικό υλικό.⁵⁵ Ως προς αυτό, αξίζει να υπενθυμίσουμε πως στον Όμηρο ο Τηλέμαχος, ψιθυρίζοντας στ' αυτιά του Πεισιστράτου, καταγράφει ένα προς ένα τα θαυμάσια πλούτη που στολίζουν το ανάκτορο του Μενελάου. Το ίδιο επεισόδιο φαίνεται, στον Σικελιανό, να έχει αποσυντεθεί στα δύο του συστατικά· δηλαδή η απαρίθμηση εκτείνεται στις στροφές 9 και 10, ενώ η λεπτομέρεια του Τηλεμάχου που ψιθυρίζει στ' αυτί του φίλου του (Οδ. δ 71) έχει μεταφερθεί στη στροφή 11 (στ. 41-42), με σκοπό να προετοιμαστεί η εμφάνιση της Ελένης. Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, και αυτή η αποσύνθεση έχει, όπως θα δούμε, τη δική της αιτιολογία.

6. Η δομή του ποιήματος αποδεικνύεται ιδιαίτερα εξεζητημένη. Χαρακτηρίζεται προπαντός από μια σειρά διακριτικών λέξεων, μεταξύ των οποίων τον πιο σημαντικό ρόλο τον παίζουν τα ρήματα που αφορούν όραση και σκέψη. Πρώτο απ' αυτά το ρήμα *στοχάζομουν*,⁵⁶ στο τέλος του πρώτου στίχου, συντάσσεται με μια σειρά από πέντε εξαρτημένες φράσεις με το να (*να φτάνεις...*, *να βαίνουμε...*, *ν' αντικρίσουμε...*, *να βρεθούμε...*, *ν' ακούσουμε...*), που συγκροτούν τις στροφές 1-5, προκαλώντας εσκεμμένη εντύπωση ποικιλίας.

Η έκτη στροφή παρουσιάζει, αντίθετα, ένα συνώνυμο του *στοχάζομουν*, το *λογιάστη*, που συντάσσεται με χρονική πρόταση που αρχίζει με το *σύντας*. Αυτό ακριβώς το εκφραστικό πρότυπο χαρακτηρίζει τις επόμενες στροφές· πράγματι, στην αρχή της 7ης στροφής ο στίχος *Να σε ξυπνώ, στοχάζομουν* (ας σημειωθεί η αναστροφή)⁵⁷ συντάσσεται με *σύντας*, από το οποίο εξαρτώνται τα δύο επόμενα *να* (στις στροφές 7 και 8). Με τρόπο ανάλογο η επόμενη κύρια πρόταση, δηλαδή το *Μα πióτερο στοχάζομουν* στην αρχή της 9ης στροφής, συντάσσεται πάλι με το χρονικό *σύντας*, από το οποίο εξαρτώνται δύο προτάσεις με *θα* (*θ' αποξεχνιώνταν ...*, *θα τηράγαν*

55. Για παράδειγμα, ο στ. 24 (*[θα σ' έντυνε /] χιτώνα η Πολυκάστη*) βασίζεται στον συνδυασμό δύο εκφράσεων που απαντούν στον Όμηρο σε μικρή απόσταση (Οδ. δ 464 και 467).

56. Που απαντά δύο φορές στο αγιορείτικο Ημερολόγιο: «νύχτα εστοχάζομουν το τραγούδι του Δωδεκαετούς Ιησού» (Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, *Το αγιορείτικο Ημερολόγιο*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1988, σ. 128· πρβ. και σ. 168).

57. Πρβ. το ίδιο συντακτικό πρότυπο στο «Ο γιάλος με τα γελάδια», στ. 10 «Να συγκεράσω ελόγιαζα». Εκεί «we find Sikelianos assuming the role of Telemachus (Od. 15,45) in waking Pisis-tratus» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 70).

...), Τέλος, στις στροφές 11 και 12 με τις οποίες ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του ποιήματος, επανέρχεται το αρχικό πρότυπο, εφόσον η στροφή 11 αρχίζει με το *Στοχάζομουν*, που συντάσσεται πρώτα με ένα *σα* και έπειτα με ένα *θα* (*σα ...*, *θα σου 'λεγα ...*).

Πρόκειται επομένως για ένα σύνολο από 12 στροφές συνδυασμένες πάνω στο σχήμα της επανάληψης· το σύνολο χωρίζεται σε δύο ενότητες, από τις οποίες η πρώτη βασίζεται στο ρήμα *στοχάζομουν* και τελειώνει με το συνώνυμο *λογιάστη*, ενώ η δεύτερη αποτελείται από τρία ζευγάρια στροφών, καθένα από τα οποία βασίζεται, για μία φορά ακόμα, στο ρήμα *στοχάζομουν*.

Οι εξαρτημένες προτάσεις διαδέχονται και αυτές η μία την άλλη κατά το ίδιο σχήμα· στην πρώτη ενότητα πέντε προτάσεις αρχίζουν με *να* και μία με *σύντας*, ενώ στην δεύτερη το *να* εναλλάσσεται τότε με *σύντας* και τότε με *θα*.⁵⁸

7. Τη διαίρεση της διήγησης σε διάφορα μέρη την υπογραμμίζει ο ποιητής μέσω ορισμένων λέξεων. Η σκηνή του *καραβιού* που προσορμίζεται στην Πύλο ανοίγει και τελειώνει με το επίθετο *φωτεινός*, που πρώτα αναφέρεται στη θάλασσα (*Στης Πύλου τον πλατύ γιαλό, το φωτεινό*) και έπειτα στην *ιππήλατη άμαξα* (*το φωτεινό αμάξι*). Μια διπλή επανάληψη, *τα μάτια σου ... τα μάτια σου και βυθίζοντας ... βυθίζουμε*, σημειώνει την είσοδο των δύο φίλων στο ανάκτορο του Μενελάου.

Μέσα σ' αυτό το σύστημα, η μοναδικότητα του ρήματος *λογιάστη* βρίσκει κάποια ανταπόκριση στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, εφόσον η στροφή 13 αρχίζει με το επίρρημα *Έτσι* και το ρήμα χρησιμοποιείται και δεύτερη φορά (*λόγιαζα*), στον πρώτο στίχο της προτελευταίας, 15ης στροφής. Το σύνολο, άλλωστε, των 4 στροφών του μέρους αυτού γίνεται πιο συμπαγές χάρη και στο επίθετο *ολόχρυσος* (στ. 53: *ολόχρυσα τραγούδια*), που επαναλαμβάνεται ύστερα από δέκα στίχους μέσα στην παρήχηση του στ. 63: *ολόχρυση κι ολότεχνη [προσωπίδα]*.⁵⁹

Θεμελιωμένη εντελώς πάνω στο σχήμα της επανάληψης, η δομή του ποιήματος αποδεικνύεται ιδιαίτερα αυστηρή, ακόμη κι αν λάβουμε υπόψη την άφθονη χρήση συνωνύμων, που του δίνει κάποια ελαστικότητα. Τέτοιαν οργάνωση αντικατοπτρίζει, επιπλέον, και το σχήμα των ομοιοκαταληξιών. Το πρώτο μέρος (στροφές 1-12) αρχίζει με ομοιοκαταληξία *-άτι* και τελειώνει με ομοιοκαταληξία *-άμας*, ενώ η σειρά των στροφών 10-14, που

58. Όσο για τις υπόλοιπες προτάσεις, αυτές είναι είτε αναφορικές είτε μετοχικές.

59. Για τη χρήση αυτού του επιθέτου στον Σικελιανό βλ. ήδη στο ποίημα «Ψάπφα»: «κ' η αναγάλλια / του ρυθμού ασημένιες κι ολόχρυσες / πίσω αφήνει γραμμές στα σαντάλια» (*Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. Α', σ. 130, στ. 24-26).

βρίσκεται εκατέρωθεν της τομής του ποιήματος σε δύο μέρη, παρουσιάζει κάτι παρόμοιο, με ομοιοκαταληξίες *-ími, -éni* [...] *-ómi, -éna*. Υπενθυμίζουμε πως στο κέντρο αυτού του μικροσυστήματος βρίσκεται η κεντρική ομοιοκαταληξία της όλης δομής (*-ámas*), η οποία ολοκληρώνεται με τον βραχύτερο στίχο όλου του ποιήματος (τα βλέφαρά μας).

Στο μέσο του πρώτου συνόλου των στροφών, οι στροφές 5 και 6 παρουσιάζουν το μοναδικό δείγμα επανάληψης της ίδιας ομοιοκαταληξίας (*-ásti*). Με ανάλογο τρόπο, και οι δύο τελευταίες στροφές του ποιήματος παρουσιάζουν ομοιοκαταληξίες σχεδόν ομόηχες (*-ásu, -átu*).

Όσον αφορά την ποιότητα των τονισμένων φωνηέντων, το σχήμα των ομοιοκαταληξιών στις 12 πρώτες στροφές παρουσιάζει και συμμετρία και χιασμό (*ά, ί, έ, έ, ά, ά, ά, ά, ί, έ, ά*). Η σειρά των υπόλοιπων τεσσάρων ομοιοκαταληξιών στις στροφές 13-16 αρχίζει με το μόνο υπερωικό τονισμένο φωνήεν που απαντά σ' όλο αυτό το σχήμα (*ό, έ, ά, ά*).⁶⁰

8. Εκτός από την επανάληψη, η συσσωρευση είναι το άλλο κυριότερο σχήμα λόγου που χαρακτηρίζει αυτό το ποίημα, όπως το δηλώνουν οι απαριθμήσεις που περιέχουν οι στροφές 10 (στ. 39-40 *τα κεχριμπάρια τα βαριά, το φλώρο ή τ' άσπρο φίλντισι, / το ιστορισμένο ασήμι*) και 15 (στ. 59 *τα κύπελλα και τα σπαθιά και τα πλατιά διαδήματα*). Και στο αγιορείτικο Ημερολόγιο εμφανίζεται πού και πού ο ίδιος θαυμασμός για τα πολύτιμα αντικείμενα, που ο Σικελιανός τα παρατηρεί στις διάφορες μονές που επισκέπτεται, κατά σειρά: «Το ασημένιο λιβανιστήρι με το χερούλι». Η Πορταΐτισσα και «Η χρυσή της ντυμασιά. Αρματωσιά χρυσή». «Ο διάκονος λιβανίζει, κρατώντας το αργυρό ομοίωμα της εκκλησιάς». «Η Παναγιά που είδα η ζωσμένη το ασήμι σα μαντίλι».⁶¹ Κάποτε η εγγραφή είναι σχηματισμένη σαν στίχος: «Τα γίδια λαμπερότριχα. Τα λαμπερά σγουρά».⁶² Ιδιαίτερα εντυπωσιακή είναι η περιγραφή του φωτεινού χορού των Ασωμάτων:

Όλοι με πυρά μαλλιά, φωτοστέφανα χρυσά, χρυσές φτερούγες, χρυσά πετραχήλια και ζώνες. Φωτεινότερο από θερισμό σταχυών σε ηλιοβασίλεμα καλοκαιρινό. Οι χιτώνες τους είναι λευκοί πού και πού αχνά φλογάτοι. Απάνου απ' τη χρυσή ρομφαία (;) του ήλιου στο πέλαγο όταν βασιλεύει. Θάμα.⁶³

60. Ας σημειωθεί ότι, μετά την ομοιοκαταληξία με τονισμένο φωνήεν *ό*, η τριάδα *έ, ά, ά* καθρεφτίζει μια ανάλογη τριάδα που απαντά στις στροφές 4-6.

61. Ό.π. (σημ. 56), σσ. 89, 101, 168, 211. Ακόμα και για τις ηλικίες του σκουληκιού, σημειώνει ο Σικελιανός: «Τέταρτη σαν κεχριμπάρι» (σ. 206).

62. Ό.π., σ. 163. Άλλες ρυθμικές εγγραφές: «Σάμπως ν' ακούσεις στη σιγή, πουλί ή νερό ή κουδούνι – το διάνεμά σου» (σ. 103). «Άλησμονήθηκε η ψυχή στου πράσινου τα βύθη» (σ. 197). «Σαν Σεραφείμ πολυόμματο τη θάλασσα κοιτώντας» (σ. 246).

63. Ό.π., σσ. 222-224. Η λέξη *θάμα* απαντά περισσότερες από μία φορές στο αγιορείτικο Ημερολόγιο, ό. π. (σημ. 56).

Έτσι μπορεί κανείς να πει πως η σικελιανική περιγραφή του ανακτόρου του Μενελάου αποκτά, τελικά, κάποιο βυζαντινό χρώμα.

Όπως θα δούμε, και οι δύο απαριθμήσεις που απαντούν στο ποίημα είναι πολύ σημαντικές για την πλήρη κατανόηση της σύνθεσης. Γύρω απ' αυτά τα δύο βασικά σημεία, μερικά σχήματα (παρονομασία και πολύπτωτο) είναι σκορπισμένα σ' ολόκληρη την ωδή, τόσο στα πρώτα ημιστίχια (9 τον άντρα ν' αντικρίσουμε, 39 τα κεχριμπάρια τα βαριά, 63 ολόχρυση κι ολότεχνη) όσο και στα δεύτερα (3 αραγμένο αργά, 21 σαν αδερφή τον αδερφό, 37 βυθίζοντάς τα σε βυθόν).

Αυτές οι επαναλήψεις αφορούν κάποτε και τα δύο ημιστίχια, με αποτέλεσμα να δημιουργούν σχήματα συμμετρίας που συντελούν στην ισορροπία του στίχου (8 λαός ... λεία, 23 σ' έλουζε ... σ' έντυνε). Τον ίδιο ρόλο παίζουν οι συζεύξεις συνδέσμων (11 και για ... και γι', 29 με ... ή με) και, πιο γενικά, οι επαναλήψεις λέξεων (43-45 θα φανεί ... θε να φανεί, 55 κοιτάς ... κι ως κοιτάς), καθώς και οι αντιθέσεις (30 όπου έρχεται και πάει, 32 στο 'να και στ' άλλο πλάι).

9. Σε αφηγηματικό επίπεδο, μεγάλη σημασία έχει και η επιλογή των ομηρικών επεισοδίων, εφόσον τόσο το άραγμα στην Πύλο όσο και η θυσία της δαμάλας⁶⁴ και το λουτρό της Πολυκάστης⁶⁵ εισάγουν τον αναγνώστη σε μια ορφική διάσταση, που το απόγειό της είναι η εμφάνιση της Ελένης.

Όπως έχουν σημειώσει και οι ειδικοί μελετητές του Ομήρου, η Σπάρτη που περιγράφεται στη ραψωδία δ της Οδύσσειας είναι μια πόλη κάπως υποχθόνια, όπως και υποχθόνιο φαίνεται το ταξίδι του Τηλεμάχου στην Πύλο και τη Σπάρτη· η ίδια η Ελένη μοιάζει με την Περσεφόνη⁶⁶ και, σε σχέση με τον Τηλέμαχο, εκτελεί χρέη κουροτρόφου.⁶⁷ Όλο αυτό «reinforces the idea that Telemachus enters into an initiation ceremony at Sparta».⁶⁸ Τελικά ως σημειωθεί πως το νηπενθές (φάρμακο) έχει τη δυνατότητα να καθαρίσει το παρελθόν του ανθρώπου απ' όλες τις αρνητικές συγκινήσεις, όπως αισχύνη,

64. Πρβ. στο αγιορείτικο Ημερολόγιο, ό.π. (σημ. 56), σσ. 27-28: «Εισόδια της Θεοτόκου, ως τριετίουσα δάμαλις εισήχθη εις τα Άγια των Αγίων, όπου και έμεινε επί 12-13 έτη».

65. «τοιούτον λουτρόν παλιγγενεσίας» («Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούτσιο», ό.π. (σημ. 8), σ. 24). Ανάμνηση, ίσως, από το Δωμάτιο του Λουτρού, που μπορεί κανείς να δει ακόμη και σήμερα στο ανάκτορο του Νέστορος στην Πύλο.

66. Πρβ. W. S. Anderson, «Calypso and Elysium», *Classical Journal* 54 (1958) 2-11.

67. Γι' αυτό το προτέρημα της Ελένης βλ. L. L. Clader, *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden, Brill, 1976, σσ. 70, 74· J. Lindsay, *Helen of Troy. Woman and Goddess*, Λονδίνο, Constable and Company Ltd., 1974, κεφ. 9.

68. Ας σημειωθεί πως σ' αυτό το άσμα ο Μενέλαος παλεύει με τον Πρώτεια, «the primal spirit of the deer», για να αποκτήσει το όραμα της μελλοντικής του εισόδου στα Ηλύσια Πεδία (N. Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca, N.Y.-Λονδίνο, Cornell University Press, 1994, σ. 76, σημ. 7).

κρίμα, φόβος, μίσος.⁶⁹

Η θυσία της δαμάλας (Οδ. γ 244-245) θυμίζει ανάλογη σκηνή που απαντά σε ποίημα του Keats με τίτλο «Dear Reynolds», στ. 20-24:⁷⁰

The sacrifice goes on; the pontif knife
Gleams in the sun, the milk-white heifer lows,
The pipes go shrilly, the libation flows:
A white sail shews above the green-head cliff,
Mores round the point, and throws her anchor stiff.

Μια χρονιά αργότερα ο Keats έγραψε την «Ode on a Grecian Urn», που περιλαμβάνει μιαν άλλη, εντελώς παρόμοια σκηνή,⁷¹ στ. 31-34: «Who are these coming to the sacrifice? / To what green altar, O mysterious priest, / Lead'st thou that heifer lowing at the skies, / And all her silken flanks with garlands drest?». Όπως είναι γνωστό, στο απόσπασμα αυτό ο Keats εμπνέεται από τη ζωγραφική του Claude Lorrain, και ιδιαιτέρως από το «Father of Psyche, Sacrificing at the Temple of Apollo»,⁷² ελαιογραφία που είχε εκτεθεί στο Λονδίνο στα 1816.⁷³

10. Πριν από την εμφάνιση της Ελένης προηγείται, όπως είπαμε, ο θαυμασμός και των δύο παλληκαριών για τα πολύτιμα στολίδια που κοσμούν το ανάκτορο του Μενελάου. Παρόμοια απαρίθμηση⁷⁴ βρίσκεται στον «Παντάρκη», δηλαδή στο ποίημα που προηγείται του «Γιάννης Κητς» μέσα στην ίδια ενότητα.⁷⁵ Παντάρκης ονομαζόταν ο αθλητής που επέλεξε ως

69. Πρβ. A. Bergren, «Helen's good Drug, Odyssey iv. 1-305», στον τ. St. Kresice (επιμ.), *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1991· V. J. Wohl, «Standing by Stathmos. Sexual Ideology in the *Odyssey*», *Arethusa* 26 (1993) 34.

70. Σύμφωνα με τον Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 72, τόσο το επίρρημα «peacefully» όσο και το επίθετο «holy» (ή μάλλον «rious»), στο σικελιανικό ποίημα προέρχονται, αντίθετα, από κάποιο απόσπασμα της «Ode on a Grecian Urn» του Keats.

71. Βλ. J. Wordsworth, «Keats' Mysterious Tale», στον τ. G. Hugues (επιμ.), *Corresponding Powers. Studies in Honour of Hisaaki Yamanouchi*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997, σ. 83.

72. Βλ. I. Jack, *Keats and the Mirror of Art*, Οξφόρδη, Clarendon, 1967, σσ. 220-221 («While the heifer was almost certainly suggested by the Elgin Marbles, the atmosphere of the stanza surely owes a great deal to the painting of Claude Lorrain»), καθώς και M. Visick, «Tease us out of Thought». Keats's Epistle to Reynolds and the Odes», *Keats-Shelley Journal* 15 (1966) 92-94· S. M. Sperry, *Keats the Poet*, Princeton, N.J., Princeton University Press, σσ. 120-125.

73. Arnd Bohm, *Just Beauty. Ovid and the Argument of Keats's «Ode on a Grecian Urn»*, 2007 (προσιτό στο διαδίκτυο)· εκτός από «the only slightly [...] convincing introduction of Claude Lorrain's paintings as a source», υποδεικνύει ως κυριότερες πηγές κάποια χωρία από τους *Amores* και τις *Metamorphoses* του Οβιδίου.

74. Ο Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 71, επισύρει την προσοχή μας στη σχέση που υπάρχει μεταξύ του στ. 39 και ενός στίχου του ποιήματος «Ιθάκη» του Καβάφη, το οποίο είχε δημοσιευτεί πριν από τέσσερα χρόνια στο ίδιο περιοδικό (*Γράμματα*, Οκτ.-Νοεμ. 1911).

75. Στη σχέση που υπάρχει μεταξύ «Γιάννη Κητς» και «Παντάρκη» έμφαση έδωσε ο αρχαι-

μοντέλο του ο Φειδίας⁷⁶ για να πλάσει το άγαλμα του Δία.⁷⁷

Την ορφική σκέψη, που γενικώς χαρακτηρίζει τα έργα του Σικελιανού, την αντιλήφθηκε καλά ο Γ. Σπυριδάκις στην ομιλία που εκφώνησε το 1952 στη Σορβόνη.⁷⁸ Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι ο ορφισμός του Σικελιανού δεν αποκλείει καθόλου την λατρεία του κορμιού· αντιθέτως, το σώμα αποτελεί ουσιαστικό κομμάτι του ιδανικού που ο ποιητής το συνειδητοποίησε στην ωριμότητά του, σμίγοντας σε ενότητα την τριάδα που αποτελείται από τον αθλητή, τον ιερέα, και τον προφήτη.⁷⁹

Ο Πausανίας αναφέρει ότι ο Παντάρκης βγήκε νικητής στους ολυμπιακούς αγώνες. Ο ίδιος περιγράφει λεπτομερικά τα υλικά που χρησιμοποιήσε ο γλύπτης για τη δημιουργία του αγάλματος. Ο Σικελιανός, επιπλέον, χρησιμοποιεί και πάλι την προσωπική του εμπειρία, βασισμένη ακριβώς στην επίσκεψή του τόσο της Ολυμπίας όσο και της Αίγινας. Την Ολυμπία αφορά η μνεία του ανέμου αποβροχάρη όπως και η εικόνα του ηλιοβασιλέματος, ενώ στην Αίγινα βρίσκεται ο τοξότης που απεικονίζεται στο αέτωμα του ναού της Αφαιάς.

Στην ηρεμία του καλλιτεχνικού του εργαστηρίου,⁸⁰ ο άγρυπνος Φειδίας, βυθισμένος σε δικό του όραμα, ή μάλλον, στοχασμό (στ. 37), βλέπει τον θησαυρό του ελεφαντόδοντου και του χρυσού, τα πετράδια, τα γαλανότερα

ολόγος και φιλόλογος Στ. Αλεξίου, «Η ποίηση και τα γράμματα του Άγγελου Σικελιανού», ΝΕ 1740 (Δεκ. 2001) 829: «Άλλα ποιήματά του που μου άρεσαν ήταν τα “Γιάννης Κητς”, “Παντάρκης”, “Από τον Πρόλογο του Πλήθωνα”. Το πρώτο ήταν για μένα η μυκηναϊκή ομηρική Ελλάδα, το δεύτερο η κλασική, το τρίτο η βυζαντινή». Μια συγκριτική ανάλυση του «Παντάρκη» με το ποίημα του Καβάφη «Εικόν εικαστριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη» παρουσιάζει η Ρίτσα Φράγκου-Κικιλία, *Πέντε μελετήματα για τον Άγγελο Σικελιανό*, Αθήνα, Ίρις, 1999, σσ. 141-149.

76. Το όνομα του γλύπτη απαντά ήδη στα νεανικά ποιήματα «Φανταστική Μυθολογία» και «Ιησούς ο Ναζωραίος» (βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Ανέκδοτα ποιήματα και πεζά*, φιλολ. επιμ.-σχόλια και μια μελέτη της Βιβέτ Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη, Αθήνα, Εστία, 1989, σ. 170).

77. Όσο για το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Σικελιανού για τη γλυπτική βλ. Ε. Πέτκου, «Άγγελος Σικελιανός. Η ενωτική δύναμη του αρχαίου μύθου και η ουσία του Παντός», ΝΕ 1781 (Σεπτ. 2005) [Αφιέρωμα στον Σικελιανό] 300, σημ. 5. Βλ. επίσης «Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούντσιου», ό.π. (σημ. 8), σ. 24: «Το πρώτον εν Ολυμπία στηθέν άγαλμα, υπό τεχνίτου αγνώστου, εχρησίμευσεν ως πρότυπον του καλού και αρμονικού σώματος εις τους αθλητάς, σκήνωμα ψυχής ελληνικής».

78. «L'expérience poétique de S. peut être considérée [...] comme imposant à nos habitudes mentales une descente aux enfers, une plongée dans la boue primitive où gît toute puissance en germe» (βλ. Γ. Σπυριδάκις, *La Grèce et la poesie moderne*, Παρίσι, «Les Belles Lettres», 1954, σ. 119).

79. «L'admiration de S. pour son propre corps est l'un des fondements de sa philosophie. Ce corps, si beau qu'il en est divin, jamais S. ne voudra voir en lui une prison de l'âme, un obstacle à perfectionnement» (S. Baud-Bovy, *Poesie de la Grèce moderne*, Λοζάνη, La Concorde, 1946, σ. 142).

80. Βλ. το αγιορείτικο Ημερολόγιο, ό.π. (σημ. 56), σσ. 202-204: «Πηγαίνομε έπειτα στον Ξυλογλύπτη Αρσένιο [...]. Στην όψη του έχει σταλαγμένο το φως της εργασίας. Στο μικρό του δωμάτιο, όλα τα σύνεργα της τέχνης του».

διαμάντια, όλα, δηλαδή, τα υλικά από τα οποία πρέπει να επιλέξει αυτά που θα του επιτρέψουν ν' αναπαραγάγει «τη γύμνια την ανείπωτη των ολυμπίων ματιών / στη Φύση αγνάντια...»:

Κι ως στα κλεισμένα βλέφαρα μύρια λουλούδια υφαίνουνε
 χιλιόχροα τα σκοτίδια,
 του εβένου εστοχαζόντανε στο θρόνο να λαμπίζουνε
 τ' ακροπρεπίδια·
 [...]
 Έτσι του ανάφανε ο θεός, ο Καταιβάτης αιώνια
 κάθε Νιότης,
 κι ο νους του στο χαμόγελο λουζόντανε ως της Αίγινας
 τοξότης

Τόσο στο «Γιάννης Κητς» όσο και στο «Παντάρκης», η απαρίθμηση των πολύτιμων υλικών – που κι αυτή, εντέλει, ανατρέχει στην αρχαιολογική μόδα η οποία επικρατούσε στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία –⁸¹ συμβολίζει το θείο υλικό, που την πρωτόγονή του παρθενικότητα καταφέρει να επανακτήσει ο «στοχαστής», χάρη στην κατάβασή του στον υποχθόνιο κόσμο.

Με τρόπο ανάλογο, στην τραγωδία του d'Annunzio ο αρχαιολόγος πρωταγωνιστής συνειδητοποιεί τελικά ότι το μυστικό που αναζητεί, εκείνο ακριβώς, κείται θαμμένο στα δικά του βάθη.⁸²

11. Οραματική κατάβαση ο «Παντάρκης», φτερωτό ταξίδι ο «Γιάννης Κητς», όπως το δηλώνει και η ιδιαίτερα σημαντική δεύτερη στροφή: «δεμένοι με των έφηβων, που πέτονται με τους θεούς, / φτερουγιαστή φιλία». Όπως η εμφάνιση της ομηρικής Ελένης συνεπάγεται την υπέρβαση του προτύπου της μοιραίας γυναίκας,⁸³ έτσι αυτή η εικόνα η πλατωνική, που προφανώς ανατρέχει στον Φαίδρο και στο Συμπόσιο, πρέπει να ερμηνευθεί σύμφωνα με την θεωρία της ψυχής που κυκλοφορούσε στον 19ο αιώνα, όπως π.χ. τη βρίσκουμε στη «Spirite», την επιτυχημένη «φανταστική» νουβέλα του Théophile Gautier. Η εμφάνιση της Spirite εμπνέει στον Guy de Malivert⁸⁴ «ce

81. O Perrin-Saminadayar, ό.π. (σημ. 32), σ. 134, μιλάει για κάποια «esthétique de l'inventaire». Βλ. επίσης σ. 133: «L'obsession du catalogue se trouve d'ailleurs thématisée en un certain nombre de points-clés du roman archéologique: chez Flaubert, la visite des magasins d'Hamilcar, gigantesque catalogue des richesses et objets manufacturés de la Carthage antique», όπως και σημ. 34: «On songe aussi aux magasins souterrains du palais d'Antipas, dans *Hérodiades* – entrepôts, arsenaux, et grottes aux trésors».

82. Harari, ό.π. (σημ. 43), σ. 195.

83. «δύναμις δηλητηριώδους γυναικός της ακμής του συγχρόνου πολιτισμού, πλουσίας εις μεταμορφώσεις, εις γοητείας ανυπολόγιστους διά την ισχυράν σάρκα, φλεγόμενην και μη καιομένην» («Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούντιο», ό.π. (σημ. 8), σ. 17).

84. Βυθισμένος στους στοχασμούς που του ενέπνευσε η ανάγνωση του Swedenborg, ο πρω-

désir immatériel, cette volition ailée que fait naître la vue d'un ange»: χάρη σ' αυτήν την επιθυμία η ψυχή «se sentait pousser des ailes et tendait de plus en plus à s'élever vers les régions éthérées». ⁸⁵ Παρόμοιες εικόνες, σε σχέση και με τον αποκρυφισμό και τον ορφισμό, εμφανίζονται μεταξύ άλλων και στον Louis Ménard. ⁸⁶ Σ' αυτό το πλαίσιο, λοιπόν, πρέπει να τοποθετηθεί και η φτερουγιαστή φιλία που συνδέει τον Σικελιανό με τον Γιάννη Κητς.

Γενικότερα, το ταξίδι με τον Γιάννη Κητς πρέπει να εξηγηθεί με βάση τις κατηγορίες του ρομαντικού ορφισμού, όπως τις περιέγραψε ειδικά ο Riffaterre. ⁸⁷ Είναι πολύ σημαντικά, μεταξύ άλλων, το μοτίβο του ταξιδιού, το «thème du vol et quête aérienne» και η «présence d'un intercesseur, ou guide volant, auprès du voyant». Εκτός από τον Riffaterre και τον Béguin, ⁸⁸ πρέπει ν' αναφερθούμε και στον Bachelard, ⁸⁹ σε ό,τι αφορά, κυρίως, το νόημα της «psychologie ascensionnelle». ⁹⁰ Το ίδιο νόημα, άλλωστε, απαντά και στον δεύτερο Υπερίωνα του Keats. ⁹¹

Η παρουσία του αποκρυφισμού στη σκέψη του Σικελιανού μπορεί να τεκμηριωθεί από την ανακάλυψη εκ μέρους του, στα 1900, των έργων του Édouard Schuré, μεταξύ των οποίων και το *Les grands Initiés*. ⁹² Σ' αυτό το

ταγωνιστής «volait côte à côte avec Spirite à travers des élysées et des paradis, mélange de leurs, de végétations et d'architectures idéales».

85. Στο τέλος της νουβέλας «leurs âmes réunies forment un ange d'amour».

86. «L'âme est devenue l'esclave du Désir [...]. Mais elle peut à son tour dompter le Désir, et alors elle lui emprunte ses ailes, pour s'élever victorieuse vers le monde supérieur»: βλ. «Eros. Étude sur la symbolique du désir», *Gazette des Beaux-Arts* 6 (1872). Ο Ménard άντλησε αυτές τις εικόνες από το έργο *Religions de l'Antiquité* του F. Creuzer, μεταφρασμένο στα γαλλικά από τον J.-D. Guigniaut. Βλ. ιδίως το τμήμα που αφορά «la séparation et la réunion, présentées allégoriquement comme la perte et le recouvrement d'un objet aimé, comme une aventure d'amour et d'hymen».

87. Π.χ. με την «inspiration onirique», που παρέδωσε ο γερμανικός ρομαντισμός στον Victor Hugo, καθώς και με το όνειρο «en tant qu'instrument d'inspiration orphique» (βλ. H. B. Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie romantique*, Παρίσι, Nizet, 1970).

88. Βλ. ιδιαιτέρως Α. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Παρίσι, J. Corti, 1939, 21991.

89. Βλ. G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Παρίσι, J. Corti, 1943, 171992, ιδίως τις σελίδες για τον Dante και τον Balzac καθώς και για τη *Séraphita*. Ανάμεσα στις κατηγορίες που διακρίνει ο Bachelard, υπάρχουν και: «le rêve de vol» (που είναι «exemple éminemment concret d'onirisme dynamique»), «la poétique des ailes», «Nietzsche et le psychisme ascensionnel».

90. «Nous formulerons donc ce principe premier de l'imagination ascensionnelle: de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout».

91. H. Vendler, *The Odes of John Keats*, Cambridge, Mass.–Λονδίνο, The Belknap Press of Harvard University Press, 1994, επανέκδ. 2003, σ. 209: «In still thinking of the soul, he is still partially in the grip of his old vertical desire for wings: in fact, after the first step up the staircase, he starts up as if with wings, and mounts up to the altar as angels flew / From the green turf to Heaven».

92. É. Schuré, *Les grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Παρίσι, Didier, 1889. Ο Σικελιανός είχε διαβάσει το βιβλίο σε πολύ νεαρή ηλικία: «quand, pour la première fois,

έργο, συνθεμένο από τη σκοπιά του συγκριτικού εσωτερισμού («Le point de vue de l'ésotérisme comparé»),⁹³ ο Schuré ανιχνεύει, στο πλαίσιο της δυτικής λογοτεχνίας, την κρυφή παράδοση του ορφικού ρεύματος.⁹⁴ Σύμφωνα με τον Schuré, οι μεγάλες προσωπικότητες του αποκρυφισμού είναι οι Ράμα, Κρίσνα, Ερμής, Μωυσής, Ορφεύς, Πυθαγόρας, Πλάτων, Χριστός. Παρόμοιοι κατάλογοι βρίσκονται στον Καζαντζάκη⁹⁵ και στον Victor Hugo.⁹⁶ Αλλά και ο Walt Whitman παρουσιάζει έναν κατάλογο, στον οποίο ανήκουν οι Βούδας, Κομφούκιος, Ζαρατούστρας, Χριστός, Πλάτων, Μωάμεθ,⁹⁷ και αυτόν ίσως θα ακολουθήσει, στην περίπτωση του ελληνικού υπερρεαλισμού, και ο Ανδρέας Εμπειρικός στους «Μπεάτους» του της συλλογής *Οκτάνα*. Τελικά, ο ίδιος ο Keats τοποθετείται από τους κριτικούς του μέσα σ' ένα ιδανικό σύνολο ποιητών-πατέρων.⁹⁸

12. Στις 15.3.1984, σε ανακοίνωση που έκανε στην Ακαδημία Αθηνών,⁹⁹ ο Παντελής Πρεβελάκης γνωστοποίησε το αγιορείτικο Ημερολόγιο του Σικελιανού,¹⁰⁰ που το είχε ανακαλύψει τυχαία στις 18.2.1983 σε μια έκθεση

à un âge très petit, je me promenais sous les oliviers de Leucade en lisant Vos *Grands Initiés*, et, après, le *Drame Musical*, les *Femmes Inspiratrices*, etc.» («Delphes, le 4 Novembre '927»)· βλ. O. Merlier, «La Correspondance Édouard Schuré–Sikélianos», *Études néo-helléniques* 2 (1969-1970) 97.

93. Ο ίδιος ο Σικελιανός αναφέρει, στη ομιλία του για τον Keats (*Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), τ. Ε', σ. 129): «Αυτό το “απέραντο” μπορούμε να το αγγίζουμε με την αφή αυτή τη σάρκα, την παγκόσμια σάρκα της δημιουργίας (όπως κάποτε το νιώσανε αυτό οι Ινδοί, οι Έλληνες, οι Εβραίοι)».

94. «La gnose ou la mystique rationnelle de tous les temps est l'art de trouver Dieu en soi en développant les profondeurs occultes, les facultés latentes de la conscience». Ο Schuré δημοσίευσε και μια συλλογή ποιημάτων, με τίτλο *La Vie mystique* (Παρίσι, Didier, 1894), ένα από τα οποία τιτλοφορείται «Les ailes de l'âme». Η αλληλογραφία του Σικελιανού με τον Schuré δημοσιεύτηκε αποσπασματικά από τον Μ. Σταφυλά, *Άγγελος Σικελιανός. Η πορεία μιας μεγάλης δημιουργίας: Μαρτυρίες, κριτικοί σχολιασμοί, σπάνια και άγνωστα κείμενα, παρασκήνια, βιογραφικά, βιβλιογραφικά*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο Χρ. Πανέζη, χ.χ.έ., σσ. 44-51.

95. Βλ. τα είκοσι Κάντα ή Τερτσίνες «που αφιέρωσε στους διάφορους σωματοφύλακες της Οδύσσειας, ανάμεσα στους οποίους περιλαμβάνονται ο Βούδας, ο Μωάμεθ, ο Μωυσής και ο Χριστός» (Γ. Π. Σαββίδης, «Ο χριστιανικός μύθος στον Σικελιανό», *Τετράδια Ευθύνης* 11 (1980) [Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό. Τριάντα χρόνια από τον θάνατόν του] 40).

96. *Le Rhin*, I, 61 (IV): «Les chaldéens et les généthliques, Esdras et Zorobabel, Orphée, Homère et Hésiode, Cadmus, Phérécydes, Xénophon, Hécataeus, Hérodote et Thucydide, tous ces yeux de la terre, depuis si longtemps éteints et fermés, se sont attachés de siècle en siècle avec angoisse à ces yeux du ciel toujours ouverts, toujours allumés, toujours vivants».

97. Βλ. Χρ. Ντουσιά, «Ο Άγγελος Σικελιανός και το παράδειγμα του Ουόλτ Ουίτμαν», *NE* 1740 (Δεκ. 2001) 924.

98. Δηλαδή ανάμεσα στους Όμηρο, Dante, Shakespeare, Spenser, Ariosto, Milton, Chatterton, Wordsworth.

99. Δημοσιεύτηκε κατόπιν στο Αφιέρωμα στον Σικελιανό της *NE* 1361 (15.3.1984).

100. Προέρχεται από ένα σημειωματάριο, σε τύπο ατζέντας, και αποτελείται από 272 χειρόγραφες σελίδες. Ο τίτλος που απαντά πιο συχνά είναι «Σημειώσεις». Οι ημερομηνίες αρχίζουν από τις 7.10. και φτάνουν ως τα μέσα Δεκεμβρίου του 1914. Υπενθυμίζουμε ότι το κα-

χειρογράφων στην Εθνική Βιβλιοθήκη.¹⁰¹

Το Ημερολόγιο, που είναι πολύ δύσκολο να αποκρυπτογραφηθεί, βρίθκει παραθεμάτων από αρχαία και βυζαντινά κείμενα· χάρη σ' αυτό μπορούμε να ολοκληρώσουμε το αντίστοιχο, ήδη γνωστό χειρόγραφο Ημερολόγιο του Καζαντζάκη.¹⁰² Για τον Σικελιανό, αυτό το τεκμήριο αποτελεί την «πραγματοποίηση ενός προγράμματος αυτοπαιδιάς», που αρχίζει μ' ένα παράθεμα του *Séraphita-Séraphitus*.¹⁰³ Τα επόμενα σημειώματα αφορούν τους Swedenborg, Jean de Strada, Πλάτωνα, Bergson, δηλαδή τους κυριότερους δημιουργούς με τους οποίους καλλιέργησε ο Σικελιανός τον δικό του μυστικισμό και γνωστικισμό.¹⁰⁴

Δεν πρέπει, επομένως, να μας εκπλήσσει η ορφική εξήγηση της ποίησης του Keats, που παρουσιάζει ο Σικελιανός στην ομιλία του του 1946: «Βεβαιότατα, η ομορφιά γι' αυτόν ήταν το αφροστεφάνωμα του κόσμου, η μυστική εκχειρία της πάλης των αντίξων δυνάμεων, η concordantia oppositorum».¹⁰⁵ Και προς το τέλος της ομιλίας:

Ο νέος αυτός, οπου είχε ζήσει κιόλας τον παλμό της Αιωνιότητας μες στον παλμό της ίδιας του καρδιάς, και τον ανέβασε στο κορυφαίο σημείο, όπου οι πόλοι του Μυστήριου της Ζωής, το «νήσκειν και το γίγνεσθαι», είναι κατά βάθος ένα, αισθάνθη, λίγο πριν πεθάνει, το δικαίωμα και τη δύναμη να γράψει τ' όνομά του απάνω στη αιώνια της μεταβλητότητας ροή, με τη βεβαιότητα πως η ροή αυτή δε θα 'χε στην πραγματικότητα τη δύναμη ποτέ να του το σβήσει.¹⁰⁶

Υπάρχει προφανώς σχέση μεταξύ αυτής της αναφοράς στη *Séraphita*,¹⁰⁷ καθώς και σ' άλλες πηγές του αποκρυφισμού, και της πνευματικής τάσης

θαυτό ταξίδι αρχίζει στις 14.11. και τελειώνει στις 23.12, όταν και οι δύο ποιητές γυρίζουν πίσω στη Θεσσαλονίκη (ή από 15.11. έως 25.12 σύμφωνα με την Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, ό.π. (σημ. 56), σ. vii· βλ. και σ. x: «Αυτό θυμίζει [...] τη σαρανταήμερη απομόνωση του Χριστού στην έρημο»).

101. Βλ. Π. Πρεβελάκης, Άγγελος Σικελιανός. Τρία κεφάλαια βιογραφίας κ' ένας πρόλογος, Αθήνα, MIET, 1984· Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, ό.π. (σημ. 56).

102. Για τον οποίο βλ., πρόχειρα, και Χαρτοκόλλης, ό.π. (σημ. 10).

103. Βλ. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, ό.π. (σημ. 56), σ. 8: «12 Οκτ. 914. *Séraphitus-Séraphita*, Balzac». Στην ίδια σελίδα, «ο Σικελιανός είχε σημειώσει ανάποδα δυο φορές το όνομα Gabriele. Προφανώς πρόκειται για τον G. d'Annunzio» (σ. xix).

104. Για τον Swedenborg ο Σικελιανός κάνει λόγο («τα λόγια ενός μεγάλου Νορβηγού μυστικού») σε γράμμα του στον Παλαμά, που δημοσιεύτηκε το 1970.

105. Βλ. σ. 138.

106. Βλ. σ. 143. Ας υπενθυμίσουμε ότι στον Πρόλογο (σ. 71) «le vers libre accompagne le voyage du poète à la recherche du Rythme - au sens philosophique du terme, la succession d'états opposés ou corrélatifs dans la conscience de l'homme - et inséparable pourtant du rythme musical et du rythme plastique qui gouvernent l'art».

107. Πρεβελάκης, *Τρία κεφάλαια*, ό.π. (σημ. 103), σσ. 74-76. Σ' αυτό το στοιχείο έμφαση δόθηκε από την Ντουσιά, ό.π. (σημ. 99), σ. 929, σημ. 17, εφόσον αποτελεί σημαντικό διακριτικό σημείο σε σύγκριση με τον Whitman: «Στον Σικελιανό ο πανσεξουαλισμός παίρνει μια πιο μυστική όψη».

για την ανάκτηση του ανδρόγυνου,¹⁰⁸ που μπορεί κανείς ν' αναγνωρίσει στο ποίημα «Γιάννης Κητς». Πρόκειται για κατηγορία που ανάγεται τελικά στον Bœhme.¹⁰⁹ Στη *Συνείδηση της γης μου, IV: Τα Χώματα* η ανακάλυψη του εαυτού του συμβολίζεται, όμως, με την εμφάνιση της Αθηνάς (πρώτα στη Λευκάδα): «σε πρωτογνώρισα, / εφηβόκορμη, αλαφρόγνωμη Αθηνά!» (στ. 147-148). Ο Σικελιανός περιγράφει σε παρομοίωση πώς αυτή η θεά μπήκε στη ψυχή του «ωσάν ψυχή αδερφή στον αδερφό» (στ. 155):

Κι όπως αν τύχει,
 άξαφνα ανοίγοντας τη θύρα
 τη παρθενική της αδερφής του ο άνθρωπος,
 να τηνε ιδεί για μια στιγμήν, ολόγυμνη,
 ν' αλλάζει το χιτώνα
 – μα ο νους του δεν ταράζεται,
 γιατί' είναι αμύριστος σα μάρμαρο
 της αδερφότητας ο ανθός –
 όμοια γυμνή σε γνώρισα στο νου μου
 ατάραχος
 με μάτι τέλεια λυτρωμένο
 απ' την επιθυμία! (στ. 156-167)

Αυτή η εικόνα της παρθένας αδερφής, που ο άντρας τη συλλαμβάνει τη στιγμή που «αλλάζει το χιτώνα», παραπέμπει αυτόματα στον τετράστιχο του «Γιάννης Κητς» όπου ο ποιητής κάνει λόγο για το λουτρό της Πολυκάστης. Πρόκειται, βεβαίως, για τυπικό, ορφικό λουτρό, όπως εκδηλώνεται και παρακάτω στη *Συνείδηση της γης μου, IV* (στ. 233-236):

Και σ' ήβρα, τέλος, όλη,
 ω Γύμνια Ψυχική,
 με μοναχά τον άνθινο
 της άνοιξης χιτώνα γύρα μου

Το σύμβολο του χιτώνα βρίσκεται ήδη στο σικελιανικό «Τραγούδι του νου και των ματιών» (στ. 9-12):

Την πανοπλία την βαριάν εγκρέμισα του αγέρα·
 τον πέπλο του τον έσυρα, δε μου ήτανε κρυφός,
 τον έσκισαν τα χέρια μου – κ' έφεξε μιαν ημέρα,
 μια μέρα με περισσότερο, σαν των ματιών μου, φως!

108. Όσο για την ταύτιση του Σικελιανού με τον Keats, ο Σπυριδάκης, ό.π. (σημ. 78), σσ. 115-116, παρατηρεί: «Ces êtres exceptionnels, ces hermaphrodites platoniciens, revivent, le temps d'une vie terrestre, toute l'aventure humaine, et rétablissent, au sein de l'amour universel qui est leur domaine propre, l'unité première du cosmos».

109. Βλ. Béguin, ό.π. (σημ. 90).

Επικαλούμενος και τον Πλάτωνα και τον Διόνυσο,¹¹⁰ ο Σικελιανός κλείνει τον Πρόλογο στη Ζωή με τη γνωστή δοξασία «Η μόνη μέθοδος είν' ο θάνατος», υποβάλλοντας τελικά ότι και οι δύο μύθοι, ο μύθος του Διονύσου και της Αριάδνης και ο μύθος της Ψυχής, είναι, σε συμβολικό επίπεδο, εντελώς ισοδύναμοι.¹¹¹

13. «Αλλά πώς τάχα το θεϊκό αυτό τρυγόνι, ο μονόγαμος ετούτος κύκνος, πρωτοαισθάνθη και πρωτοείδε τη γυναίκα;».¹¹² Σ' αυτή την ερώτηση απαντά ο Σικελιανός αναφέροντας κάποιο γράμμα που απηύθυνε ο Keats στην κουνιάδα του, όπου μιλά για «μια γυναίκα [τη Jane Cox] που πρωτοξυπνά βαθιά του το ασύγκριτο, το θείο ερωτικό δαιμόνιό του».¹¹³ Στο γράμμα αυτό έγραφε ο Keats: «αγαπώ την πλούσια συντροφιά αυτής της Charmian, όπως, σα μια ύπαρξη αιωνιότητας, αγαπώ την ψυχή Σου».¹¹⁴ Ο Σικελιανός ανακαλεί πάρα πολύ επίκαιρα αυτό το γράμμα, όπου ο Keats, μεταξύ άλλων, γράφει: «I forget myself entirely because I live in her», έναν ισχυρισμό που μας παραπέμπει στην ατμόσφαιρα του *Hyperion*.¹¹⁵

Τον Γενάρη του 1819, δύομισι χρόνια πριν από τον θάνατό του, ο Γιάννης Κητς συναντά την Fanny Brawne, η οποία σύμφωνα με τον Σικελιανό σχετίζεται με την «άσπλαχνη Κυρά», δηλαδή τη «Belle dame sans merci».¹¹⁶

110. Υπενθυμίζουμε πως, για τον Σικελιανό, ο Keats ενσαρκώνει «την αυθεντική, την πάνα-γνα Διονυσιακή μεγαλοφυΐα» («Γιάννης Κητς», *Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), σ. 131).

111. Ο Baud-Bovy, ό.π. (σημ. 79), σσ. 149-150, αναφέρεται στη *Συνείδηση της γυναίκας*, όπου ο ποιητής, σαν νέος Ίκαρος, «s'élance dans l'espace, triomphe de la sensualité de Pasiphaé, et c'est vers la Diotime platonicienne, comme un papillon (symbole permanent de l'âme dans la langue grecque) qu'il vogue maintenant par-dessus l'océan».

112. «Γιάννης Κητς», *Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), σ. 133. Πρβ. και σ. 134: «στο πλάι από την τρυγονίσια τρυφεράδα και από τον περιστερένιο βόγχο τόσων τραγουδιών αθάνατών του». Βλ. και G. d'Annunzio, «Un poeta d'autunno», *Scritti*, ό.π. (σημ. 30), σ. 936: «E li amori, velati da una malinconia placida e serena, lucida ed eguale, "somialgono quelli della colomba", come si canta nell'*Endymion*».

113. Αυτό, πράγματι, απαντά σε γράμμα (*Letters*, I, 395) που απευθύνεται, στις 25.10.18, στον George και στην αδερφή του, Georgiana Augusta Wiley, και όπου ο Keats κάνει το πορτρέτο της Jane Cox (βλ. A. Motion, *Keats*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1997, σσ. 306-307). Όσο για την κουνιάδα, ο «Keats applied to her one of his highest terms of praise, the Hazlittian adjective of "disinterested", able to sink her own interests in those of others» (R. Gittings, *John Keats*, Λονδίνο, Penguin Books, 1968, επανέκδ. 2001, σ. 219). Το ίδιο επίθετο απαντά, όμως, και σ' ένα από τα τελευταία γράμματά του στη Fanny Brawne, βλ. St. Coote, *John Keats. A Life*, Λονδίνο, Hodder & Stoughton, 1995, σ. 261.

114. Ο Keats έγραφε στην πραγματικότητα: «my dear Sister [...] As a Man in the world I love the rich talk of a Charmian; as an eternal Being I love the thought of you [που ο Σικελιανός το αποδίδει ως «αγαπώ την ψυχή Σου»]. I should like her to ruin me, and I should like you to save me».

115. «Jane Cox edged Keats further into the selfless but self-filled world of "Hyperion", where the resourcefulness of the imagination depends on its full possession of negative capability» (Motion, ό.π. (σημ. 113), σ. 307).

116. Ο Σικελιανός, ό.π. (σημ. 3), σσ. 134-135, παραθέτει αυτό το ποίημα ολόκληρο κατά τη

Ίσως ο Σικελιανός να έχει στο νου του και άλλο ποίημα, που έγραψε ο Keats τον Αύγουστο 1814 για μια άγνωστη γυναίκα, που την είχε συναντήσει στους Vauxhall Gardens:

Fill for me a brimming bowl,
And let me in it drown my soul:
But put therein some drug design'd
To banish Woman from my mind.
For I want not the stream inspiring,
That heats the sense with lewd desiring:
But I want as deep a draught
As e'er from Lethe's waves¹¹⁷ was quaft,
From my despairing breast to charm
The image of the fairest form
That e'er my rev'ling eyes beheld,
That e'er my wand'ring fancy spell'd!¹¹⁸

Στην πραγματικότητα, στα γράμματα που έστειλε ο Keats στη Fanny Brawne, «Fanny, the embodiment of Beauty, becomes associated with cruelty, suffering and death».¹¹⁹ Όπως και να 'ναι, η συγκεκριμένη αντίληψη της γυναίκας, όπως την περιγράφει ο Keats, παρουσιάζει κάποια σχέση με την εμφάνιση της Ελένης στο κέντρο του ποιήματος «Γιάννης Κητς».

14. Στις 19.4.1819 ο Keats εμπιστεύθηκε στο Richard Woodhouse το χειρόγραφο του ατελείωτου ποιήματός του *Hyperion*, που είχε αρχίσει να το συνθέτει τον Φεβρουάριο της προηγούμενης χρονιάς. Μόνο τον Ιούλιο άρχισε ν' αφοσιώνεται στη σύνθεση της «Lamia» και της νέας παραλλαγής του επικού του ποιήματος, που συνήθως τιτλοφορείται *The Fall of Hyperion*.¹²⁰

μετάφραση του Μάκη Ανταίου (φιλολογικό ψευδωνύμου του Μεμά [= Γεράσιμου] Κολαΐτη, που έγινε πιο γνωστός για τις μελέτες του πάνω στον Καβάφη). Η μετάφραση έγινε πιθανόν ύστερα από το 1937. Στα 1927 ο Κολαΐτης είχε γράψει ένα ενθουσιώδες άρθρο για τις Δελφικές Εορτές που οργάνωσε το ζεύγος Σικελιανού (βλ. το παράθεμα του Γ. Π. Σαββίδη στον Μπουρναζάκη, ό.π. (σημ. 2), τ. Α', σ. 578).

117. Υπενθυμίζουμε ότι, μέσα στα έργα του Keats, οι πιο γνωστές αναφορές στον ποταμό της Λησμονιάς υπάρχουν στην «Ode on Melancholy» και στην «Ode to a Nightingale», «to which the metaphor of Sikelianos' second stanza is itself indebted» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σσ. 71-72).

118. Το μετρικό σχήμα των ομοιοκατάληκτων οκτασύλλαβων ιάμβων ανάγεται στα ποιήματα του Milton «L'Allegro» και «Il Penseroso», ενώ το μότο προέρχεται από τον *Eunuchus* του Τερεντίου: «What wondrous beauty! From this moment I efface from my mind all women».

119. Coote, ό.π. (σημ. 113), σ. 260. Στην περίοδο αυτή η Fanny «received some of the most profoundly felt love-letters in all literature, revelations of many-faceted and idealised passion variously radiant and tinged with threat and thoughts of death» (Coote, ό.π., σ. 259).

120. Μεταξύ Απριλίου και Ιουλίου του 1819 ο Keats γράφει τα πιο σημαντικά έργα του, όπως το «La belle dame sans merci» και τις μεγάλες Ωδές.

Σε πυρετώδη κατάσταση,¹²¹ ο Keats συνέχισε να γράφει τον «δεύτερο» Υπερίωνα κατά διαλείμματα ως τις 10.9.1819, οπότε πήρε το γράμμα που του έγραψε ο αδερφός του George¹²² από τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου είχε χρεοκοπήσει. Στη συνέχεια, ο Keats δεν κατάφερε παρά να συνθέσει (ίσως τον Οκτώβριο στο Winchester, προτού ν' αναχωρήσει για το Λονδίνο) το περίφημο απόσπασμα όπου περιγράφει «the unveiling of the face of Moneta». Στις 21 Νοεμβρίου, λίγο μετά τη σύνθεση της ωδής «To Autumn», εγκαταλείπει οριστικά τον δεύτερο Υπερίωνα. Η πρώτη παραλλαγή του ποιήματος (*Hyperion: A Fragment*) δημοσιεύτηκε μέσα στη συλλογή *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems*.¹²³

Στην ομιλία του για τον Keats, ο Σικελιανός κάνει εκτενή λόγο για τις περιπέτειες του δεύτερου Υπερίωνα:

Ο Γιάννης Κητς, καθώς γνωρίζουμε, δεν ετελείωσε τη γραφή του δεύτερου Υπερίωνα του [...]. Δεν ήβρε την ικανοποίηση σε μια λύτρωση εγκεφαλική, όπως το Μεσαίωνα ο Alighieri, όταν στο τέλος του έργου του επαναπαύθηκε σε μια αφηρημένη θεώρηση των θείων τελειοτήτων [...]. Ούτε όπως ο Charles Baudelaire στην εποχή του, par bravoure de grand esthète, που ήτανε ασφαλώς, εζήτησε να μπει *au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*.¹²⁴

Ακόμη και σήμερα, η αιτία αυτής της διακοπής παραμένει ανεξήγητη. Όπως υποθέτει ο E. de Sélincourt στην κριτική του έκδοσης,¹²⁵ που βέβαια τη γνώριζε ο Σικελιανός, ο Keats εξέθεσε προηγουμένως στους επιμελητές της έκδοσης το πρωτότυπο σχέδιο του ποιήματος, που ακολουθούσε πιστά εκείνο του *Paradise Lost*. Κατόπιν, όμως, το μετέβαλε και το συντόμευσε εν αγνοία τους. Σ' αυτή την υπόθεση αντιβαίνει, όμως, η «ειδοποίηση» (Advertisement) με την οποία ο Woodhouse παρουσιάζει, με ημερομηνία «Απρίλης 1819», την έκδοση του 1820: «The poem was intended to have been of equal length with *Endymion*, but the reception given to that work discouraged the author from proceeding». Σ' ένα από τα σωζόμενα αντίτυπα της έκδοσης αυτής, ο Keats

121. «Scarcely content to write the best verses for the fever they leave behind» (γράμμα στον Woodhouse στις 21.9). Ήδη σε γράμμα του στις 22.9.1818, ο Keats είχε αναφερθεί στη «feverous relief of Poetry».

122. «One of the most ironic timings in the history of literature» (Gittings, ό.π. (σημ. 113), σ. 343).

123. Λονδίνο, Taylor and Hessey, 1820. Η δεύτερη παραλλαγή, *The Fall of Hyperion. A Dream*, δημοσιεύτηκε το 1856. Το χειρόγραφο του Keats δεν σώζεται· έχουμε δύο πλήρη αντίγραφα, ένα από τον Woodhouse και άλλο από δύο υπαλλήλους του, καθώς και τους πρώτους 326 στίχους που τους αντέγραψε η Charlotte Reynolds.

124. «Γιάννης Κητς», ό.π. (σημ. 3), σ. 141.

125. *The Poems of John Keats*, edited with an Introduction and Notes by E. de Sélincourt, Λονδίνο, Methuen & Co., 1905, 61935. Βλ. και *Hyperion. A facsimile of Keats's autograph manuscript, with a transliteration of the manuscript of The Fall of Hyperion: A Dream*, with Introduction and Notes by E. de Sélincourt, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1905.

αναίρει ολόκληρη την «ειδοποίηση», σημειώνοντας το σχόλιο «This is a lie».¹²⁶

Ο Sélincourt αναφέρεται (ό.π., σ. 51) σε γράμμα του Keats στον Reynolds (22.9.1819): «I have given up Hyperion – he writes – there are too many Miltonic inversions in it»,¹²⁷ καθώς και σε άλλο γράμμα που απευθύνει τον ίδιο μήνα στον αδερφό του George, όπου το ποίημα του Milton χαρακτηρίζεται ως «a corruption of our language [...]; a northern dialect accommodating itself to Greek and Latin inversions and intonations. The purest English, I think – or what to be purest – is Chatterton’s».¹²⁸ Ο Σικελιανός στην ομιλία του δεν φαίνεται να δίνει μεγάλη σημασία σ’ αυτά τα ζητήματα που έχουν σχέση με το επικό ύφος,¹²⁹ αν και γνώριζε πολύ καλά το πόσο ο Keats απέβλεπε στο ν’ αποκτήσει «a more naked and grecian Manner».¹³⁰ Αυτό που πιότερο τον ενδιαφέρει είναι ο οραματικός χαρακτήρας του ποιήματος του Keats.¹³¹

15. Στον δεύτερο Υπερίωνα¹³² ο Keats αποφάσισε ν’ αλλάξει το όνομα της

126. Βλ. Sélincourt, *The Poems of J. Keats*, ό.π., σ. 487· Coote, ό.π. (σημ. 113), σ. 302. «As critics have pointed out, Keats started writing *Hyperion* after the reviews of *Endymion* had appeared, a fact which makes the chronology of the publishers’ assertion incoherent» (A. Bennett, *Keats, Narrative and Audience. The posthumous Life of Writing*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994, σ. 145).

127. Για την πολύπλοκη και πολυσυζητημένη σχέση του Keats με τον Milton και με τον Dante βλ. ιδίως M. Levinson, «*Hyperion and The Fall of Hyperion*», στο *Bloom’s Modern Critical Views. John Keats–Update Edition*, Νέα Υόρκη, Infobase, 2007, σσ. 99-101· J. Bate, «Keats’s Two *Hyperions* and the Problem of Milton», στον τ. R. Brinkley και K. Hanley (επιμ.), *Romantic Revisions*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, σσ. 321-338· Motion, ό.π. (σημ. 113), σσ. 319-314· Th. Mc Farland, *The Masks of Keats. The Endeavour of a Poet*, Οξφόρδη, University Press, 2000, σσ. 123, 141· Coote, ό.π. (σημ. 113), σσ. 288, 291 (ο οποίος μπερδεύει, όμως, τα *Hyperion* και *The Fall of Hyperion*)· V. Newey, «*Hyperion, The Fall of Hyperion*, and Keats’s epic ambitions», στον τ. S. J. Wolfson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Keats*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2001, σσ. 82-83. Η επικρατέστερη άποψη είναι επίσης εκείνη του Sperry (ό.π. (σημ. 72), σσ. 312-116), που υποστηρίζει ότι «Dante did not replace Milton as Keats’s model but rather changed the way in which Keats understood the message of *Paradise Lost* and its relation to his own epic» (Ch. J. Rzepka, *The Self as Mind. Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, σ. 277).

128. Ας παρατηρηθεί ότι ο Chatterton είχε επικρίνει το ύφος του Milton ως «too Latinate».

129. «It is this realm of suffering (her eternal vale of soul-making), and not Milton’s Christian structures of understanding, into which Keats’s dreamer-poet steps» (Newey, ό.π. (σημ. 127), σ. 81).

130. *Letters*, I, 207 (23.1.1818).

131. «Keats’s aim in *The Fall of Hyperion* is to transmit religious vision – the vision his soul perceives in its aspiring struggle» (Vendler, ό.π. (σημ. 91), σ. 209). «Keats contrasts the happy ignorance of the common man, who never probes too deeply into life on earth, with the painful wisdom of the true visionary, who is haunted by his awareness of human transitoriness» (P. A. Cantor, *Creature and Creator. Myth-making and English Romanticism*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1984, σ. 181).

132. Το νέο ποίημα επρόκειτο να συνδεθεί με το προηγούμενο, στο σημείο όπου ο Απόλλων λέει: «Knowledge enormous makes a God of me» (βλ. Motion, ό.π. (σημ. 113), σ. 440, καθώς και Newey, ό.π. (σημ. 127), σ. 77).

Μνημοσύνης σε Moneta, και ν' αντικαταστάσει τον Απόλλωνα με τον εαυτό του. Όπως ο Δάντης συναντά τον Βιργίλιο, έτσι ο Keats συναντά τη Moneta, τη θεά της γνώσης.¹³³ Ο Υπερίων ταυτίζεται με τον αρχαίο Keats, ο Απόλλων με τον νέο.¹³⁴

Οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν τη Moneta κυρίως ως μητρική προσωπικότητα,¹³⁵ «who assumes toward the poet a role combining both the sternness of male authority and the tenderness of maternal sollicitude».¹³⁶ Σύμφωνα, όμως, με την Ellen Brink πρόκειται για μιαν από «these depersonalized women who refrain from physical contact with the poet» και «become a kind of alter-ego for the effeminate man».¹³⁷

Από την πλευρά μου, θα ήθελα να υπενθυμίσω πως, σύμφωνα με την θεωρία του Jung,¹³⁸ η Moneta πρόκειται ν' απεικονίσει τον αυθεντικό εαυτό του, με τον οποίο ο Keats μπορεί τελικά να ξαναενώσει το δικό του εγώ, η σχέση του οποίου ήταν, μέχρι τότε, περιορισμένη στον εαυτό του· πρόκειται,

133. N. Roe, *John Keats and the Culture of Dissent*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1997, σ. 44: «In *Hyperion* and *The Fall of Hyperion* Keats returned to the ideal of universal knowledge as the foundation for poetic achievement»· E. Brinks, *Gothic Masculinity: Effemininity and the Supernatural in English and German Romanticism*, Lewisburg, Pa., Rosemont, 2003, σ. 62: «Moneta, the retainer of patriarchal knowledge and authority»· Bate, ό.π. (σημ. 127), σ. 333: «Moneta, a figuration of Memory, carries within the dark secret chambers of her skull the dark memory of the primal tragedy, that of Fall».

134. «Hyperion represents the old Keats, and as such is the nature god. Apollo becomes the god of art, Keats's new concern. Apollo replaces Hyperion, art replaces nature, and idealism replaces empiricism» (K. D. White, *John Keats and the Loss of Romantic Innocence*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, σ. 120)· «In *The Fall of Hyperion*, Keats transfers the act of reading Mnemosyne's face from Apollo to the poet-narrator. In effect, Keats conflates Apollo and the poet, and in each case, the intoxication is explicitly linked to knowledge and “the events of this wide world” which provide the necessary visions the poet and Apollo must communicate to others for their benefit» (J. N. Wunder, *Keats, Hermeticism and the Secret Societies*, Λονδίνο, Ashgate, 2008, σ. 184).

135. «Gazing on this face and finding beauty in it sublime horror, the male poet finally achieves a stable and culturally productive relationship to female power [...]. Keats's poetics rests on a reverent engagement with a sublime power that Keats located first and foremost in the mother» (A. K. Mellor, «Keats and the complexities of gender», στον τ. S. J. Wolfson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Keats*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2001, σσ. 226-227).

136. Vendler, ό.π. (σημ. 91), σ. 209. Βλ. και G. Hartman, «Spectral Symbolism in Keats's *Hyperion*», *The Fate of Reading*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, σσ. 57-73. Πρώτος ο D. G. James χαρακτήρισε τη Moneta/Mnemosyne ως «the mother of the great poets» (*The Romantic Comedy*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1963, σ. 147).

137. Brinks, ό.π. (σημ. 133), σ. 66· βλ. και παρακάτω: «Some critics have emphasized Moneta's maternal nature [...]. Yet this fantasy is barely sustained. Moneta (or Mnemosyne) rarely suggests female sexuality – she is oddly disembodied, referred to repeatedly as a voice, shade, and shadow; her physicality is denied, being immobile, unfeeling statuary; and the maternal gaze is replaced by eyes which blankly refuse to recognize the poet».

138. Για την επινόηση του Jung στον Σικελιανό βλ. Κ. Π. Μιχαηλίδης, «Οι φιλοσοφικές πηγές στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Τετράδια Ευθύνης* 11 (1980) [Κόττινος στον Άγγελο Σικελιανό. Τριάντα χρόνια από τον θάνατόν του] 72-84.

τελικά, για τον θάνατο της ψυχής, την ώρα που καταφέρνει να καταργηθεί και να ενσωματωθεί μέσα στην ευρύτερη ψυχή. Ο John Barnard ίσως να είναι ο κριτικός που είχε φτάσει πιο κοντά σ' αυτό το συμπέρασμα:

Moneta is not a heavenly lover like Diana but an admonitory figure, closer to a mother, with whom the would-be poet has to enter a relationship which is wholly asexual [...]. Moneta's otherness has a weird familiarity: in imagining her capacity to contemplate suffering, without in any way losing the ability to feel his victims, Keats recognises and so creates his own spectral self (Moneta's relation to Keats bears comparison with Rilke's Angel). It is a moment of profound poetic self-realisation.¹³⁹

Τόσο ο Σικελιανός-Γιάννης Κητς όσο και ο Keats διαμέσου της Moneta σκοπεύουν να λύσουν το πρόβλημα της απόλυτης γνώσης, ώστε να μπορούν ν' αντιλαμβάνονται καθαρά τον κόσμο και τον πόνο του.¹⁴⁰ «The dreamer has become Moneta. Like her, he suffers from an immortal sickness which kills not. Negative capability's emphatic vision,¹⁴¹ shared by both, finds knowledge only through suffering».¹⁴² Αυτή την έννοια («desinterested poetic consciousness») ο Keats την ταυτίζει με μια βαθιά «sympathy with suffering».¹⁴³

16. Παρά την αοριστία και, ενίοτε, την πολυλογία των παρατηρήσεων του Σικελιανού στο πεζογραφικό έργο του, δεν πρέπει να μας ξεφεύγει ο πραγματικός λόγος που μπορεί να εξηγήσει πλήρως το ενδιαφέρον του για την δεύτερη παραλλαγή του τελευταίου ποιήματος του Keats. Για να μπορούμε, όμως, να το αντιληφθούμε, πρέπει να κάνουμε ειδική ανάλυση του αποσπάσματος του «Γιάννης Κητς», όπου περιγράφεται η εμφάνιση της Ελένης.

139. J. Barnard, *John Keats*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1987, σ. 132. Βλ. και L. Waldoff, *Keats and the Silent Work of the Imagination*, Urbana, Ill., University of Illinois Press, 1985, σ. 197: «Identity requires a mirroring Other, and the quest for identity in *The Fall* takes place in the presence of a feminine figure in whose response to himself the poet seeks to discern, as if in a mirror, an answer to the question of who he is».

140. Βλ. «Γιάννης Κητς», ό.π. (σημ. 3), σ. 140: «Κανείς», λέει η Μνημοσύνη, «δεν μπορεί να κλέψει την φηλή αυτή θέση, εξόν αυτός, για τον οποίον οι αθλιότητες του κόσμου είναι και δική του δυστυχία και δεν τον αφήνουνε σ' ανάπαυση ποτέ» («those to whom the miseries of the world / are misery, and will not let them rest»).

141. «Keats defined *Negative Capability* in the following way: "*Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason" [*Letters*, I: 193-4]» (Chr. Loreck, *Endymion and the «Labyrinthian Path to Eminence in Art»*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, σ. 196).

142. Barnard, ό.π. (σημ. 139), σ. 137. Βλ. και Fl. Gaillet, «Poésie, alchimie et éthique dans l'œuvre de Keats», στον τ. Chr. La Cassagnère (επιμ.), *Keats ou le sortilège des mots*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, σ. 170: «Ce qui a sauvé le poète, c'est sa philanthropie, les soucis qui lui inspirent les maux de la terre».

143. Newey, ό.π. (σημ. 132), σ. 77· Coote, ό.π. (σημ. 115), σ. 280.

Αντί να αναπαράγει το πρότυπο της σατανικής και σαδιστικής ομορφιάς, όπως το δημιούργησαν ο Huysmans και οι άλλοι συγγραφείς της ίδιας σχολής, η σικελιανική Ελένη έχει ως λειτουργία της να επιτρέπει στη συνείδησή μας «να βυθίζουμε στον ποταμό της Λησμονιάς / τα βλέφαρά μας». Η παρουσία της είναι, επομένως, προπαρασκευαστική ενός μυητικού ταξιδιού,¹⁴⁴ που πρόκειται να οδηγήσει τον άνθρωπο στην κατάβαση μέσα στον εαυτό του. Γράφοντας, κατά τα ίδια χρόνια, τον *Πρόλογο στη Ζωή*, ο Σικελιανός σχεδιάζει ακριβώς να περιγράψει «*ma secrète descente / jusqu'au suprême abîme de mon moi*».¹⁴⁵ Τι, άλλωστε, θα μπορούσαν να βλέπουν ο Keats και ο σύντροφός του με κλεισμένα τα βλέφαρά τους; Πιθανόν το ίδιο όραμα που είδε και ο Φειδίας στο «Παντάρκης» («Κι ως στα κλεισμένα βλέφαρα μύρια λουλούδια υφαίνουνε / χιλιόχροα τα σκοτίδια»).

Από καθαρά ορφική άποψη, πρέπει κανείς να ενσωματώσει ξανά στον εαυτό του τη θηλυκή αρχή, για να μπορεί να επανακτήσει την κοσμική ενότητα του ανδρόγυνου. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο, παρουσία της Ελένης, ο Γιάννης Κητς, δηλαδή ο πνευματικός αδερφός του δημιουργού, πρέπει να πεθάνει¹⁴⁶ και να ταφεί στα βάθη της συνείδησής του.

Προφανώς η Ελένη δεν είναι η Moneta. Η τελευταία φαίνεται άρρωστη, και η όψη της είναι ωχρή σαν του πτώματος.¹⁴⁷ Η σικελιανική Ελένη, από την άλλη, είναι κάπως ασώματη («her physicality is denied»)· περισσότερο κι από τη Moneta, η προσωπικότητά της είναι καθαρά λειτουργική. Από μίαν άλλην άποψη, αν η θεϊκή φύση της Ελένης είναι διμορφη, η φύση της Moneta είναι σίγουρα σεληνιακή: «Keats's description focuses on Moneta's *planetary* eyes, which *in blank splendour beam'd like the mild moon* [...], and if Apollo is the Sun and Inspiration and Music, she is the Moon and Memory and Thought».¹⁴⁸

144. Οι κριτικοί του Keats μιλούν, πιο «εθνολογικά», για διαβατήρια έθιμα. Βλ. και Vendler, *ό.π.* (σημ. 91), σ. 209: «*The Fall of Hyperion* allows the sacrificial procession of the urn to proceed to its altar and go past it: "The sacrifice is done", Moneta tells the poet».

145. R. Jacquín, *Anghélos Sikélianos, Une voix orphique...*, Παρίσι, Orphée/La Différence, 1990, σ. 71. Αυτό, άλλωστε, το ορφικό πρόγραμμα ανάγεται στο νεανικό «Τραγούδι του νου και των ματιών», όπου ο δημιουργός αναζητεί τον εαυτό του «στο μέγα φάντασμα που βλέπω στο βυθό σου» (μύθο).

146. «The effort required is prodigious and terrifying – a dying into life» (Coote, *ό.π.* (σημ. 115), σ. 279). Βλ. και Gaillet, *ό.π.* (σημ. 142), σ. 170: «La terrible épreuve dont le poète sort vainqueur rappelle les affres que le jeune Apollon souffre au moment où, dans *Hyperion*, il devient dieu et semble *Die into life: so young Apollo anguish'd* (v. 130). Le poète paraît lui aussi *die into life* et naître une seconde fois».

147. «There are various distinctly corpselike aspects to Moneta [...]. It is the face of a blanching to blankness», και «the blank appearance of the visionless eyes» είναι το κυριότερο στοιχείο του δικού του «spectral symbolism» (Vendler, *ό.π.* (σημ. 91), σ. 214-215).

148. Vendler, *ό.π.* (σημ. 91), σ. 215: «All the white light of Moneta's face is a moon-light, reflected light – not the sunlight of primary experience, but the light of experience reflected on in conscious apprehension».

Η Ελένη τοποθετείται στο τέλος της εφηβείας, και συμβολίζει, μεταξύ άλλων, τη συνείδηση της γυναίκας, ενώ η Moneta προσωποποιεί την ανακάλυψη της ψυχής αμέσως πριν από τον θάνατο. Παρουσία της Moneta, απλωμένος «μπρος απ' τα σκαλιά του Ναού του Κρόνου»,¹⁴⁹ ο Keats πεθαίνει βυθίζοντας μέσα στην κοσμική Ψυχή την προσωπική του ψυχή. Ο στόχος του Σικελιανού είναι, αντίθετα, να επανακτήσει την κοσμική Ψυχή μέσα στον εαυτό του: δηλαδή να φτάσει «στην κατάγνωση της “μείζονος ζωής” και της ψυχής του και του κόσμου».¹⁵⁰ Σε ορφικό επίπεδο, ο Γιάννης Κητς συμβολίζει την εφηβεία, που πρέπει να πεθάνει και να ταφεί, για να αποτελεστεί η αναγέννηση του νέου ανθρώπου· γι' αυτό υποβάλλεται σε μια τελετή μύησης, που το αποτέλεσμά του είναι ο μυστικός θάνατος.

17. Το 1932, τον ίδιο χρόνο που έκανε τη μετάφραση της *Θείας Κωμωδίας*, ο Καζαντζάκης συνθέτει για τρίτη φορά την *Οδύσσεια*, όπου ο ίδιος ο Οδυσσεύς (και όχι ο Τηλέμαχος) πηγαίνει στη Σπάρτη για να ξαναδεί την Ελένη «αργά περιδιαβάζοντας στου Ευρώτα τις ροδάφνες» (οριστική έκδοση, ραψ. Γ, 224).¹⁵¹ Στην διάρκεια της θαλασσοπορίας του ο Οδυσσεύς ονειρεύεται την Ελένη, λευκή σαν φάντασμα με «δυο μεγάλες βούλες αίματα πηχτά στις αμασκάλες» (ό.π., στ. 280). Το καράβι του Οδυσσεά αράζει ίσως στην Τριφυλλία, όχι μακριά από τις εκβολές του Αλφειού.¹⁵²

Διαφορετικά απ' ό,τι ο σικελιανικός Τηλέμαχος, που δεν βλέπει ή δεν προλαβαίνει, στο κείμενο, να δει την Ελένη, ο Οδυσσεύς του Καζαντζάκη κοιτάζει επίμονα τον πέπλο, τα μαλλιά, τα μάτια της, σαν μακελάρης που ζυγίζει με τη δική του ματιά την ποιότητα της προβατίνας· και η Ελένη δελεάζεται από εκείνο το αρρενωπό κοίταγμα. Τελικά ο Οδυσσεύς με τον σύντροφό του, τον Κένταυρο, ξαναμπαρκάρει παίρνοντας την Ελένη μαζί του. Και αφού αυτή αποφασίζει να μείνει στην Κρήτη, ερωτευμένη με κάποιον ξανθό κήπουρο, η θύμησή της συνοδεύει τον Οδυσσεά σαν βραχνάς («Ωχου, βοριάς μου φύσηξε στο νου και φέρνει την Ελένη»),¹⁵³ και αυτός συνεχίζει να την ονειρεύεται ως τον θάνατό του.

Ο Deisser υποθέτει ότι αυτό το καζαντζακικό ταξίδι του Οδυσσεά «est

149. Όπου και πίνει το νηπενθές του, δηλαδή «a domineering potion».

150. «Πρόλογος» στον *Λυρικό Βίο*, τ. Α', ό.π. (σημ. 1), σ. 17.

151. Η ροι(δο)δάφνη αντικαθιστά τον δόνακα του Ευριπίδη (στ. 348-350).

152. Ο A. Deisser, «Hélène dans la littérature néo-hellénique», στον τ. M. Broze, L. Couloubaritis, Aim. Hyspilanti, Pl. Mavromoustakos και D. Viviers (επιμ.), *Le Mythe d'Hélène*, Βρυξέλλες, Ousia, 2003, σ. 229, σημ. 13, παραθέτει σημείωμα που έγραψε ο Καζαντζάκης στις 7.9.1915, στη μορφή που το αποδίδει η δεύτερη γυναίκα του Ελένη (E. N. Kazantzaki, *Le Dissident. Biographie de Nikos Kazantzaki*, Dole et Vevey, L'Aire, 1993, σ. 65): «Merveilleuse promenade sur la colline d'où nous avons vu les embouchures de l'Alphée».

153. Ραψ. Ι, 987.

pourri de souvenirs personnels d'un périple dans le Péloponnèse que Kazantzakis fit avec son ami le poète Angélos Sikélianos au mois de mars 1915». ¹⁵⁴ Με την κοιλάδα, άλλωστε, του Ευρώτα ο Καζαντζάκης είχε «un contact véritablement charnel». ¹⁵⁵

18. Η Ελένη του Καζαντζάκη πιθανόν να είναι η πιο κοντινή, στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής φιλολογίας, στην Ελένη του Σικελιανού, και αυτό όχι μόνο γιατί η δημιουργία των δύο λογοτεχνών ήταν σύγχρονη, αλλά και γιατί και οι δύο εκφράζουν μέσω του προσώπου αυτού τον αληθινό τους ερωτισμό, διεκδικητικό στον Καζαντζάκη, κάπως απαρνημένη στον Σικελιανό, ο οποίος προσπαθεί να τον υπερβεί από την άποψη της ορφικής του θεωρίας.

Η πραγματική θηλυκότητα της Ελένης φαίνεται, όμως, σχετικά μεμονωμένη στη νεοελληνική λογοτεχνία του 20ού αιώνα, όπου ο μύθος που φαίνεται να επικράτησε τελικά ήταν εκείνος του Ευριπίδη. Ακόμη και ο Καζαντζάκης δεν παραλείπει να τον αναφέρει, όταν αργά τη νύχτα η Ελένη ακούει συνεπαρμένη, από τα χείλη του Οδυσσέα, «το παραμύθι της να κλώθεται στις φαντασίας το αδράχτι», και του απαντάει τελικά (Δ 1111-1112):

Πώς να μπορέσει, πολυμήχανε, το αγνό μυαλό του ανθρώπου
να ξεχωρίσει αλήθεια κι όνειρο, την πάχνη από την πάχνη;

Το όνειρο που αναφέρει η Ελένη ταυτίζεται, φυσικά, με το «άδειον ίσκιο» της. Δεν μας εκπλήσσει, λοιπόν, το γεγονός ότι, κάπου στο προσωπικό του ημερολόγιο (12.1.1941), ο Σεφέρης κάνει λόγο για την Ελένη του Καζαντζάκη, αν και εδώ επιμένει στο «γυμνό κορμί» της. ¹⁵⁶

Όσο για τη λογοτεχνική επιτυχία του *Υπερίωνα* του Keats, αξίζει να παρατηρηθεί ότι, εκτός του ότι μνημονεύεται από τον d'Annunzio, ¹⁵⁷ το ποίημα αυτό παίζει σημαντικό ρόλο και στη γέννηση του πρωταρχικού σχεδίου της *Mensagem*, δηλαδή ενός από τα αριστουργήματα του Fernando Pessoa. Σε χειρόγραφη σημείωση του ποιητή, που ανάγεται ίσως στα 1920, ¹⁵⁸

154. Βλ. Deisser, ό.π. (σημ. 152), σ. 229, που παραπέμπει στην C. Janiaud-Lust, *Nikos Kazantzaki. Sa vie, son oeuvre 1883-1957*, Παρίσι, Fr. Maspero, 1970, σ. 145.

155. Στην *Αναφορά στον Γκρέκο*, σσ. 189-192, ο Καζαντζάκης ανακαλεί την «πεδιάδα ετούτη της Σπάρτης τόσο τρυφερή και φιλήδονη, τόσο μεθυστικά μυρίζουν οι ροδοδάφνες της [...] κι όλη η γης μου φάνηκε σαν την Ελένη, γελοκλαμένη, νιόλουστη» («piangendo un sorriso, tutta bagnata di fresca gioventù», όπως θα το μετέφραζε ο ιταλός ποιητής Giovanni Pascoli).

156. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ'...*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, σ. 9.

157. «Giovanni Keats dunque, autore di quell'*Hyperion* che lo stesso Byron giudicava degno d'un grande poeta antico» («Un poeta d'autunno», ό.π. (σημ. 112), σ. 936).

158. F. Pessoa, *Obra Poética*, επιμ. M. A. Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981, σ. 661. Τη σημείωση την έκανε γνωστή ο Jorge Nemésio στην έκδοση *A Obra Poética* de F. Pessoa, Salvador 1958.

βρίσκεται ένα σαφές σκιαγράφημα της ιδέας (*ideia*) αυτού του έργου. Εκεί ο Pessoa φαντάζεται πως στις ρίζες των πορτογαλικών ανακαλύψεων βρίσκεται ο πόλεμος των αρχαίων με τους νέους θεούς, μεταξύ των οποίων και οι Υπερίων και Απόλλων.¹⁵⁹ Χρησιμοποιώντας ως γενικό πρότυπο την *Ιλιάδα*,¹⁶⁰ αλλά ακολουθώντας ως πρότυπο και τον *Υπερίωνα* του Keats,¹⁶¹ ο Pessoa σχεδιάζει να συνθέσει μια επική αφήγηση των πορτογαλικών θαλασσοποριών.

Επτά μόνο φορές απαντά το όνομα του Keats στις λογοτεχνικές σημειώσεις του Pessoa.¹⁶² Παρ' όλα αυτά, τα έργα του Keats¹⁶³ υπάρχουν μέσα στον κατάλογο των βιβλίων που είχε το δικαίωμα να επιλέξει για τον εαυτό του ο Pessoa, όταν κέρδισε, τον Φεβρουάριο του 1904, το Queen Victoria Memorial Prize.

Université de Genève

MAURIZIO PERUGI

159. «poema épico representando as navegações e descobertas dos portugueses como provenientes da guerra entre os velhos e os novos deuses – Hyperion e Apolo, etc.».

160. Όπου «a guerra é o reflexo da Guerra entre os deuses».

161. Προφανώς ο Pessoa αναφέρεται κυρίως «ao fragmento que, com o acordo do próprio poeta, foi como tal incluído no volume de 1820»: βλ. M. I. Ramalho Santos, «A Hora do Poeta: O *Hyperion* de Keats na Mensagem de Pessoa», *Revista da Universidade de Coimbra* 37 (1992), 391.

162. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, επιμ. G. R. Lind και J. do Prado Coelho, Λισαβόνα, Ática, 1973, ενώ, για παράδειγμα, ο Shakespeare μνημονεύεται 46 φορές.

163. *The Poetical Works of John Keats*, Λονδίνο, Frederick Warne & Co, χ.χ.έ. Στην προσωπική βιβλιοθήκη του Pessoa βρίσκονταν επίσης η έκδοση έργων του Keats από τον Sidney Colvin (Λονδίνο, McMillan, 1899), οι επιστολές του (*Letters*) και *Η Θεία Κομωδία* του Dante στην αγγλική μετάφραση του H. F. Carey.