

# Άσμα Ασμάτων: έρωτας θεϊκός ή έρωτας ανθρώπινος;

## Μια διαδρομή στη νεοελληνική τέχνη μέσα από την εικονογράφησή του

**Θάνος Χρήστου**

Επίκουρος Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης  
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων



Ένα από τα σημαντικότερα κείμενα της εβραϊκής λογοτεχνίας που με το βαθύτατα ερωτικό του περιεχόμενο έδωσε το έναυσμα σε πολλούς δημιουργούς να αποτολμήσουν την εικονογράφησή του είναι το *Άσμα Ασμάτων* του Σολομώντα. Πρόκειται για κείμενο που άσκησε βαθύτατη έλξη, σε κριτικούς και ερμηνευτές,<sup>1</sup> σε λογοτέχνες για να το μεταφέρουν στη νεοελληνική<sup>2</sup> και σε καλλιτέχνες για να αποδώσουν το περιεχόμενο του με εικαστικά μέσα.<sup>3</sup> Και επειδή ακριβώς το κείμενο αυτό και οι αντίστοιχες εικονογραφήσεις δίνονται σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα από τους νεοέλληνες δημιουργούς, επιτρέπουν, δίχως άλλο, να διερευνηθούν οι τάσεις που εκφράστηκαν μέσα στους κόλπους τους και να ανιχνευθούν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και ευαισθησίες, διαφορετικές αναγνώσεις και προσωπικές ερμηνείες.

Οι απόψεις τόσο για τον συγγραφέα, όσο και για την εποχή που γράφτηκε, καθώς και για το νόημα του ποιήματος δίστανται. Δεν είναι γνωστό αν είναι ένα ενιαίο κείμενο ή συρραφή πολλών ασμάτων. Οι θεωρίες για τον συγγραφέα είναι πολλές,<sup>4</sup> οι γνώμες για το περιεχόμενό του ακόμη περισσότερες.<sup>5</sup> Κρίσιμο και το ερώτημα πώς ένα καθαρά ερωτικό κείμενο συμπεριλήφθηκε στην Αγία Γραφή, γεγονός που οδήγησε σε θεολογικές ερμηνείες για να δικαιολογηθεί το γεγονός αυτό.<sup>6</sup> Ο Σεφέρης θεωρεί ότι πρόκειται για ένα «γαμήλιο τραγούδι»,<sup>7</sup> ο Παπαδόπουλος ως «το ωραιότερο ερωτικό ποίημα που γράφτηκε ποτέ», ο Ελιγιά «μια σειρά ερωτικών τραγουδιών, ίσως επιθαλάμιων ασμάτων». Τα πρόσωπα του ποιήματος είναι δύο, ο Άντρας και η Νύφη, ενώ συμμετέχει και ο Χορός, που «χωρίζονται κάποτε σε δύο ημιχόρια που ρωτούν και αποκρίνονται».<sup>8</sup>

Χωρίς να χρειάζεται εδώ να μείνουμε στις απόψεις που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί για το κείμενο του Σολομώντα, για το αν δηλαδή πρόκειται για ένα καθαρά ερωτικό κείμενο ή για μια αλληγορία του έρωτα μεταξύ του Θεού και του Ισραήλ ή του Χριστού με την εκκλησία, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι στην περίπτωση των ελλήνων δημιουργών, λογοτεχνών και καλλιτεχνών υπερισχύει η πρώτη εκδοχή. Έτσι,



1. *Άσμα Ασμάτων*, ξυλογραφία του Ευθύμη Παπαδημητρίου για την έκδοση του 1938.



2. Άσμα Ασμάτων, Ξυλογραφία του Τάσσου για τη μεταγραφή του Γιώργου Σεφέρη, 1965.

ζωγράφοι και χαρακτές σαν τον Ευθύμιο Παπαδημητρίου ή τον Τάσσο, τον Αλέκο Φασιανό ή τον Τάκη Κατσουλιδή, τον Γιάννη Μόραλη<sup>9</sup> ή τον Γιάννη Κυριακίδη, τη Ρένα Ανούση-Ηλία ή τη Μερóπη Πρέκα,<sup>10</sup> αλλά και άλλους<sup>11</sup> που επιχειρούν τη μεταφορά του κειμένου σε εικόνα μένουν στην πλειονότητά τους χωρίς αμφιβολία στην ερωτική σχέση ανάμεσα στη γυναίκα και τον άνδρα, χωρίς να καταφεύγουν σε απόδοση ενός συμβολικού ή αλληγορικού περιεχομένου και χωρίς σε καμία περίπτωση να τους απασχολεί η θεολογική ερμηνεία για το κείμενο.

Το κείμενο εικονογραφεί πρώτος το 1938 με επτά Ξυλογραφίες του ο Ευθύμης Παπαδημητρίου,<sup>12</sup> ο οποίος είναι και ο δημιουργός που επιμένει ιδιαίτερος στο αισθησιακό περιεχόμενο των παραστάσεων. Ο χαρακτήρας αντιμετωπίζει την καθαρά ερωτική διάσταση του κειμένου αποθεώνοντας τη σαρκική επαφή των δύο φύλων, την ένωσή τους, τη λαχτάρα της ηδονής. Ο Παπαδημητρίου δίνει μεγάλη έμφαση στο ρόλο του χώρου μέσα στον οποίο εντάσσονται οι σκηνές που εικονογραφεί, συνοδεύει τις παραστάσεις με τα σχετικά χωρία πάνω στα οποία βασίζεται η κάθε μία και αποδίδει σε όλες το ερωτικό ζευγάρι σε διάφορες θέσεις και στάσεις. Ο χαρακτήρας χρησιμοποιεί τη σχηματοποίηση στον περιβάλλοντα χώρο καθώς και διακοσμητικά, καλλιγραφικά σχεδόν θέματα στην απόδοση των φυτών. Τονίζει τον αφηγηματικό χαρακτήρα των σκηνών, προχωρεί σε μερικές περιπτώσεις με μία κάπως αυθαίρετη μεταφορά των στίχων σε άκρως τολμηρή απόδοση, όπως γίνεται με την απεικόνιση του στοματικού έρωτα, και υπομνηματίζει το θέμα της παράστασης με το σχετικό χωρίο συνήθως σε ταινία στο επάνω ή το κάτω μέρος. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί στα δύο σώματα, το ανδρικό άλλοτε ενδεδυμένο και άλλοτε γυμνό, το γυναικείο πάντα γυμνό, τη λεπτομερειακή περιγραφή, την απόδοση των όγκων με τις σχε-

τικά περιορισμένες, όμως, φωτοσκιάσεις, ενώ στα πρόσωπα επικρατεί ο τονισμός των περισσότερων τυπικών χαρακτηριστικών.

Αν σταθούμε λίγο περισσότερο σε κάποια απ' αυτά, όπως στην παράσταση που εικονογραφεί τους στ. 3-6 του Κεφ. Β', στην οποία η ταινία στο επάνω τμήμα αναγράφει «ΕΝ ΤΗ ΣΚΙΑΙ ΑΥΤΟΥ ΕΠΕΘΥΜΗΣΑ ΚΑΙ ΕΚΑΘΗΣΑ ΚΑΙ ΚΑΡΠΟΣ ΑΥΤΟΥ ΓΛΥΚΥΣ ΕΝ ΛΑΡΥΓΓΙ ΜΟΥ» και αυτή στο κάτω «ΕΥΩΝΥΜΟΣ ΑΥΤΟΥ ΥΠΟ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΜΟΥ ΚΑΙ Η ΔΕΞΙΑ ΑΥΤΟΥ ΠΕΡΙΛΗΜΨΕΤΑΙ ΜΕ»,<sup>13</sup> διαπιστώνουμε ότι ο καλλιτέχνης επιχειρεί να αποδώσει με κάθε ακρίβεια τα δύο χωρία με τον άνδρα να κρατάει το κε-

φάλι της γυναίκας με το αριστερό και να την αγκαλιάζει με το δεξί του χέρι, τη δε γυναίκα να επιδίδεται σε στοματικό έρωτα. Στην παράσταση του Κεφ. Δ', στ. 11, «ΚΗΡΙΟΝ ΑΠΟΣΤΑΖΟΥΣΙ ΧΕΙΛΗ ΣΟΥ ΝΥΜΦΗ ΜΕΛΙ ΚΑΙ ΓΑΛΑ ΥΠΟ ΤΗΝ ΓΛΩΣΣΑΝ ΣΟΥ»<sup>14</sup> ο Παπαδημητρίου εικονίζει το ζευγάρι όρθιο, τον άνδρα ντυμένο τη γυναίκα γυμνή, τη στιγμή που έχουν ενωμένα τα χείλη τους. Στην παράσταση του Κεφ. ζ', στ. 10, «ΕΙΣ ΚΗΠΟΝ ΚΑΡΥΑΣ ΚΑΤΕΒΗΝ ΙΔΕΙΝ ΕΝ ΓΕΝΝΗΜΑΣΙ ΤΟΥ ΧΕΙΜΑΡΡΟΥ ΙΔΕΙΝ ΕΙ ΗΝΘΙΣΕΝ Η ΑΜΠΕΛΟΣ, ΕΞΗΝΘΗΣΑΝ ΑΙ ΡΟΙΑΙ ΕΚΕΙ ΔΩΣΩ ΣΟΙ ΤΟΥΣ ΜΑΣΤΟΥΣ ΜΟΥ ΕΚΕΙ ΔΩΣΩ ΣΟΙ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗΝ ΜΟΥ»,<sup>15</sup> ο χαρακτήρας προχωρεί και πάλι σε μια μάλλον τολμηρή απόδοση του χωρίου με το ζευγάρι κεκλιμένο να ενώνεται σαρκικά. Όπως μπορεί να καταλάβει κανείς, ο καλλιτέχνης προχωρεί σε μια εικονογραφική απόδοση που διακρίνεται για τον αισθησιακό της χαρακτήρα, την τόλμη της περιγραφής, την αποθέωση ουσιαστικά της ένωσης των δύο φύλων χωρίς να περιορίζεται από συμβάσεις σεμνοτυφίας. Και παρά το τολμηρό θέαμα που έχει μπροστά του ο θεατής μπορεί να διακρίνει την τρυφερή ματιά που ρίχνει ο καλλιτέχνης σε αυτή την ένωση, ένα αληθινό ποίημα με εικόνες που αντιστοιχίζεται με ουσιαστικό τρόπο, στις περισσότερες παραστάσεις, στους στίχους που εικονογραφεί. Σε κάθε περίπτωση ο Παπαδημητρίου αντιμετωπίζει το κείμενο ως μια απολύτως ερωτική περιγραφή και αυτή μεταφέρει χωρίς να διστάζει για το τι ακριβώς μεταφέρει με τους στίχους του το ποιητικό κείμενο.

Ο Τάσσος έχει την ευκαιρία να εικονογραφήσει τη μετάφραση του Γιώργου Σεφέρη το 1965 με επτά ασπρόμαυρες Ξυλογραφίες,<sup>16</sup> στις οποίες προσπαθεί να αποδώσει με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο το λυρικό κλίμα της ποίησης του Σολομώντα. Χαρακτήρας που δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερος με το θέμα του έρωτα, αλλά κυρίως με αυτό του καθημερινού μόχθου, «τη ζωή και το θάνατο»,<sup>17</sup> βρήκε μέσα στο Άσμα Ασμά-

των την έμπνευση για σπάνιας ομορφιάς εικόνες. Χωρίς να μεταχειρίζεται σχεδόν καθόλου αφηγηματικά στοιχεία από το λογοτεχνικό κείμενο εικονογραφεί κατά βάση τις δύο μορφές, την ανδρική και τη γυναικεία, άλλοτε κατά μόνας άλλοτε μαζί, σε ένα ερωτικό σφιχταγκάλιασμα, που μεταφέρει όλο τον ερωτισμό και τη μαγεία του κειμένου. Δίνοντας για τη γυναικεία μορφή έναν τύπο που διακρίνεται για τα στοιχεία και τις επιρροές από τη βυζαντινή τέχνη, ειδικότερα στην απόδοση των μελών του σώματος, για τη σχηματοποίηση κυρίως στα τονισμένα αμυγδαλωτά μάτια, στο στρογγυλό στήθος, στα κυκλικά θέματα της κοιλιάς και στο τονισμένο με μαύρο υπογάστριο, αποδίδει όχι απλά τη μορφή μιας γυναίκας αλλά την ίδια την ερωτική διάσταση που μεταφέρεται μέσα από το γυμνό σώμα.

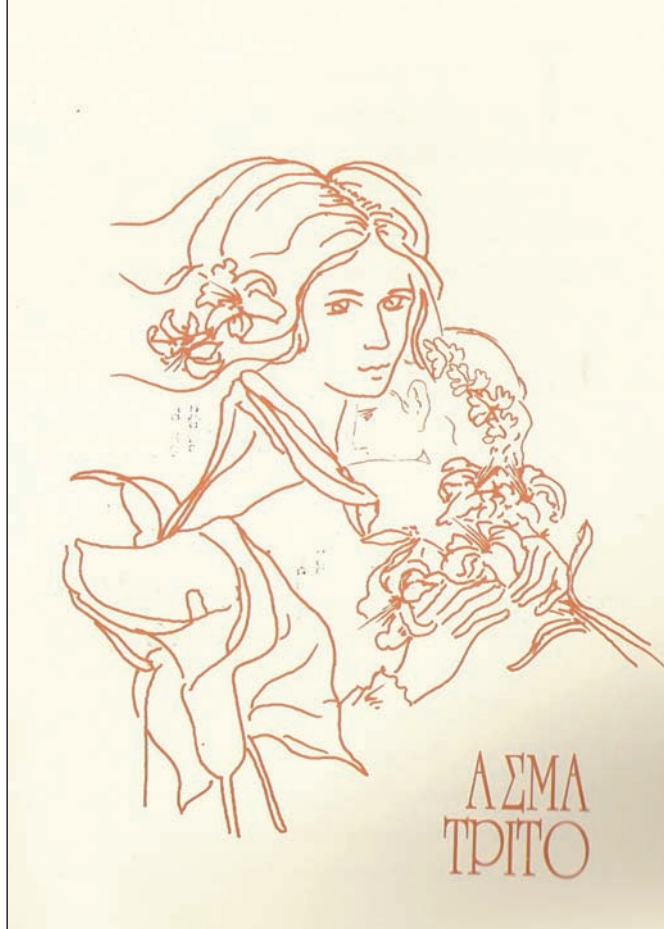
Και αν στις δύο από τις ξυλογραφίες, στις οποίες απεικο-

νίζεται μόνη της η γυναίκα, αναδύεται η αθωότητα της μορφής, στις τρεις, στις οποίες εικονίζεται το ζευγάρι, το κλίμα αναμφισβήτητα φορτίζεται από τον διάχυτο ερωτισμό. Τονίζοντας ο Τάσος τη θέση της γυναίκας και στις τρεις αυτές ξυλογραφίες, με τις μορφές να καταλαμβάνουν όλο το χώρο της σύνθεσης, και τοποθετώντας την ως κεντρικό πρόσωπο, δίνοντας στην ανδρική μορφή έναν περισσότερο παραπληρωματικό ρόλο, μεταφέρει ουσιαστικά το κέντρο βάρους στην αισθησιακή λειτουργία των παραστάσεων. Το αγκάλιασμα στην πρώτη από τις παραστάσεις αυτές με κυρίαρχο στοιχείο το πρόσωπο και το στήθος της γυναίκας, τη στιγμή που η ανδρική μορφή κρύβεται σχεδόν ολόκληρη, το αγκάλιασμα της από πίσω στη δεύτερη, σε σημείο που να εμφανίζεται ολόγυμνη μπροστά μας και ο άνδρας να ξεπροβάλλει διακριτικά πίσω της και το τρυφερό αγκάλιασμα στην τρίτη,

με τον άνδρα να φιλά το στήθος της γυναίκας αποδίδουν δίχως άλλο όλη την ερωτική διάσταση του ποιητικού κειμένου που εικονογραφείται. Ο περιορισμός της πλαστικής απόδοσης και η κάπως επίπεδη παρουσίαση, η σχηματοποίηση και ο μνημειακός χαρακτήρας των μορφών, η έμφαση στα τυπικά και όχι στα ειδικά χαρακτηριστικά κάνουν τις συνθέσεις συμβολικές αναφορές στον έρωτα και στη σχέση των δύο φύλων. Με τον τονισμό άλλοτε της αθωότητας και της συστολής, όπως συμβαίνει στις μεμονωμένες γυναικείες μορφές, και άλλοτε του καθαρά ερωτικού κλίματος, όπως το συναντάμε στην παρουσίαση των ερωτικών ζευγαριών, ο Τάσος προχωρεί πέρα από την απλή απεικόνιση του γυμνού σώματος, φτάνοντας στην ταύτιση ποιητικού κειμένου και εικόνας, με μια εκφραστική γλώσσα που συγκλονίζει με τη λιτότητα των μέσων της και τον πλούτο των συμβολισμών της. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι ο Τάσος σ' αυτές τις παραστάσεις ξεφεύγει από το προσωπικό μορφολογικό του λεξιλόγιο σε ό,τι αφορά τη γυναικεία μορφή, η οποία στο υπόλοιπο έργο του παρουσιάζεται χωρίς τον τονισμό του ερωτικού στοιχείου, «είναι η μοναδική φορά που ο χαρακτήρας βλέπει τη



3. Άσμα Ασμάτων, έργο του Αλέκου Φασιανού για τη μεταγραφή του Λευτέρη Παπαδόπουλου, 1994.



4. *Άσμα Ασμάτων*, έργο της Ρένας Ανούση-Ηλία για την απόδοση του Κώστα Π. Πανόπουλου, 1996.

γυναίκα σαν φύση ερωτική, καθαρά θηλυκή». <sup>18</sup> Ενδεικτικός είναι επίσης ο περιορισμός της απόδοσης του χώρου μέσα στον οποίο εικονογραφούνται οι μορφές. Με τον τρόπο αυτό τίποτα άλλο δεν αποσπά το βλέμμα του θεατή από τα ίδια τα πρόσωπα που καλύπτουν ολόκληρη τη σύνθεση και σ' αυτά ακριβώς αποδίδεται όλη η ερωτική χροιά των ποιημάτων.

Ο Αλέκος Φασιανός δίνει έξι εικόνες για την εικονογράφηση της έκδοσης του *Άσματος Ασμάτων* με μεταγραφή <sup>19</sup> των στίχων στη νεοελληνική από τον Λευτέρη Παπαδόπουλο το 1994. <sup>20</sup> Αν εξαιρεθεί η εικόνα του εξωφύλλου της έκδοσης, που επαναλαμβάνεται και στη σελίδα τίτλου και μεταφέρει ένα περισσότερο λυρικό διακοσμητικό θέμα, και δύο ακόμη συνθέσεις με ένα γυναικείο και ένα ανδρικό πρόσωπο κατά μόνας, τα υπόλοιπα τρία καθαρά ερωτικά θέματα υπομνηματίζονται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη με την αναγραφή πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια συγκεκριμένων στίχων του κειμένου της μετάφρασης από τα εβραϊκά των εβδομήκοντα ή της μεταγραφής του Παπαδόπουλου. Στο πρώτο, στο οποίο παρουσιάζεται μια κεκλιμένη γυμνή γυναικεία μορφή, «Σαν τα τσαντίρια του Κηδάρ είμαι ηλιοκαμένη», στο δεύτερο, στο οποίο παρουσιάζεται ένα ζευγάρι, «Ιδού ει καλή πλησίον μου, ιδού ει καλή», <sup>21</sup> στο τρίτο, στο οποίο παρουσιάζεται μια γυμνή ανδρική μορφή, «Αδελφιδός μου λευκός και πυρρός εκλελοχισμένος από μυριάδων». <sup>22</sup>

Ο Φασιανός δεν ξεφεύγει από αυτό το ιδιαίτερο μορφολογικό του ιδίωμα που έχει διαμορφωθεί και παγιωθεί με το πέρασμα του χρόνου. Οι ίδιες ανάλαφρες μορφές, οι σχεδόν άυλες, που βασίζονται στην αέρινη γραμμή του σχεδίου

του, κυριαρχούν και στην εικονογράφηση του ποιήματος. Με τις μορφές που χρησιμοποιεί ο Φασιανός δίνει με τη σειρά του ένα εικαστικό ποίημα για τον έρωτα, ειδικά στη σύνθεση με το ζευγάρι. Χωρίς να τονίζει ιδιαίτερα τα αισθησιακά χαρακτηριστικά, ο τρόπος που επικοινωνούν οι μορφές στη ζωγραφική επιφάνεια δείχνει πολύ πιο ουσιαστικά το δεσμό ανάμεσά τους, την ερωτική έλξη, τη συνάντησή τους, τη βαθύτερη ένωσή τους. Χρησιμοποιώντας και άλλα στοιχεία όπως ο χαρταετός, επικαιροποιεί κατά κάποιο τρόπο το ερωτικό ποίημα δίνοντας περισσότερο την εικόνα ενός λαϊκού παραμυθιού, που βασίζεται στη αγάπη.

Σε μια διαφορετική κατεύθυνση κινείται η εικονογράφηση της Ρένας Ανούση-Ηλία για την απόδοση του Κώστα Π. Πανόπουλου το 1996. <sup>23</sup> Η δημιουργός επιβάλλει με την εικονογράφηση της ένα καθαρά ονειρικό κλίμα, χωρίς να μένει στα επιμέρους αφηγηματικά στοιχεία του κειμένου. Βασικό χαρακτηριστικό των παραστάσεων η σχεδιαστική οξυψότητα και ο περιορισμός της πλαστικής απόδοσης, που δίνουν τη δυνατότητα στην καλλιτέχνη να αποδώσει το περιεχόμενο μεταφέροντας με λυρισμό και εκφραστικότητα τις μορφές της. Στις παραστάσεις, κυρίως γυναικείων μορφών, που εισάγουν τα επιμέρους κεφάλαια, η Ανούση δεν στέκεται στο ειδικό περιεχόμενο κάποιων στίχων και τον υπομνηματισμό τους αλλά στη γενική εντύπωση που της προκαλεί το κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζει με τα θέματα που δίνει τη χαρά του έρωτα.

Τονίζοντας την παραδείσια ατμόσφαιρα και το ονειρικό κλίμα, τα εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά των γυναικείων μορφών και ορισμένα συμβολικά θέματα, η καλλιτέχνη στοχεύει σε μια απόδοση που δεν βασίζεται σε αφηγηματικά και περιγραφικά στοιχεία. Αποπειράται να μιλήσει περισσότερο με την εσωτερικότητα παρά με την εξωτερική ακρίβεια, με τον πλούτο των γραμμικών θεμάτων παρά με τους όγκους, με τις συμβολικές αναφορές παρά με την αποτύπωση του πραγματικού. Φτάνει με τον τρόπο αυτό να τονίσει με ένα προσωπικό ύφος την αγνότητα του έρωτα και να υποβαθμίσει τη σαρκική σχέση των δύο φύλων.

Σε διαφορετικά πλαίσια κινείται ο Γιάννης Κυριακίδης στην εικονογράφηση του 2000. <sup>24</sup> Σ' αυτήν δίνει οκτώ ξυλογραφίες σε όρθιο ξύλο σε ένα κλίμα που βρίσκεται ανάμεσα στο ερωτικό περιεχόμενο και στη θεολογική ερμηνεία. Γιατί εδώ δεν έχουμε ούτε την τολμηρή απόδοση του Παπαδημητρίου, ούτε καν τις ημίγυμνες μορφές και την ερωτική διάσταση των έργων του Τάσσου, ούτε την ερωτική έλξη του Φασιανού. Ο χαράκτης παραπέμπει πολύ περισσότερο στην εσωτερικότητα της ερωτικής σχέσης παρά στα καθαρά εξωτερικά στοιχεία της ένωσης των δύο φύλων. Αποφεύγει συνειδητά και ολοκληρωτικά την απόδοση των μορφών στη γυμνότητά τους και επιμένει περισσότερο σε άλλα χαρακτηριστικά που αποδεικνύουν έναν έρωτα λιγότερο σαρκικό και περισσότερο πλατωνικό, ο οποίος βασίζεται στην ψυχική επικοινωνία και όχι στην ερωτική ένωση.

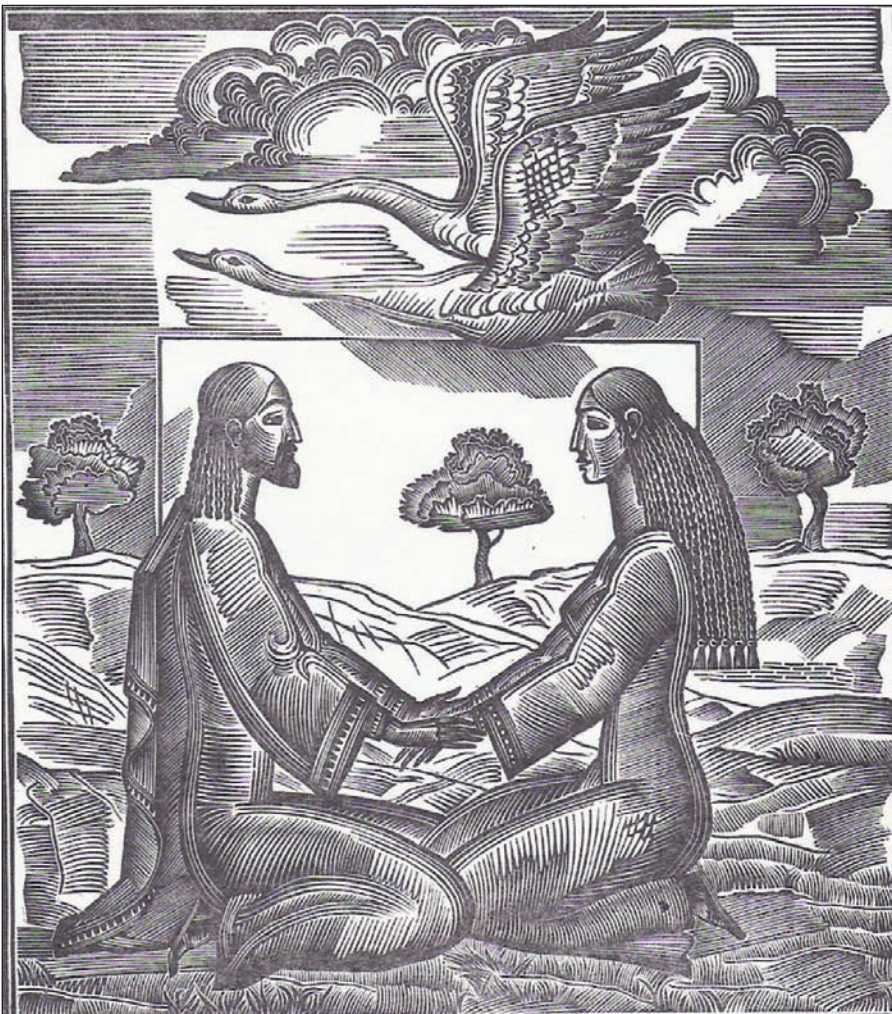
Ο Κυριακίδης δεν υπομνηματίζει τις παραστάσεις του με στίχους του κειμένου, προσπαθώντας να αποδώσει το γενικότερο κλίμα. Παρόλο που φαίνεται ότι δεν αποκόπτεται εντελώς από τις ερμηνείες του κειμένου που υποστηρίζουν τον αποκλειστικό χαρακτήρα ενός συνόλου ερωτικών ποιημάτων, προσανατολίζεται σε ένα συνδυασμό αλληγορικής και ερωτικής ερμηνείας. Αυτό τουλάχιστον μοιάζουν να προδίδουν οι σκηνές που δίνει στην εικονογράφησή του. Με την ανδρική μορφή να παραπέμπει εικονογραφικά στην απόδοση της μορφής του Χριστού, ο Κυριακίδης επιλέγει μια απόδοση που διακρίνεται κυρίως για τον τονισμό της εσωτερικότητας της σχέσης των δύο μορφών και πολύ λιγότερο για την ερωτική τους συνάντηση. Το όρθιο ξύλο επιτρέπει στον χαρακτήρα να επιμείνει στα σχεδιαστικά χαρακτηριστικά των συνθέσεών του, να διαρθρώσει πλούσια τα τοπία, να αποδώσει τις ενδιάμεσες ανάμεσα στο άσπρο και το μαύρο τονικές διαβαθμίσεις. Είναι ωστόσο χαρακτηριστική η τάση να αποδοθεί η συνάντηση των μορφών με μια θα 'λεγε κανείς ιερατική διάθεση. Έτσι επικρατούν οι συγκρατημένες χειρονομίες και σε κάποιες περιπτώσεις η ακινησία, που δημιουργούν την εντύ-

πωση της εσωτερικής συνομιλίας και όχι του εξωτερικού πάθους.

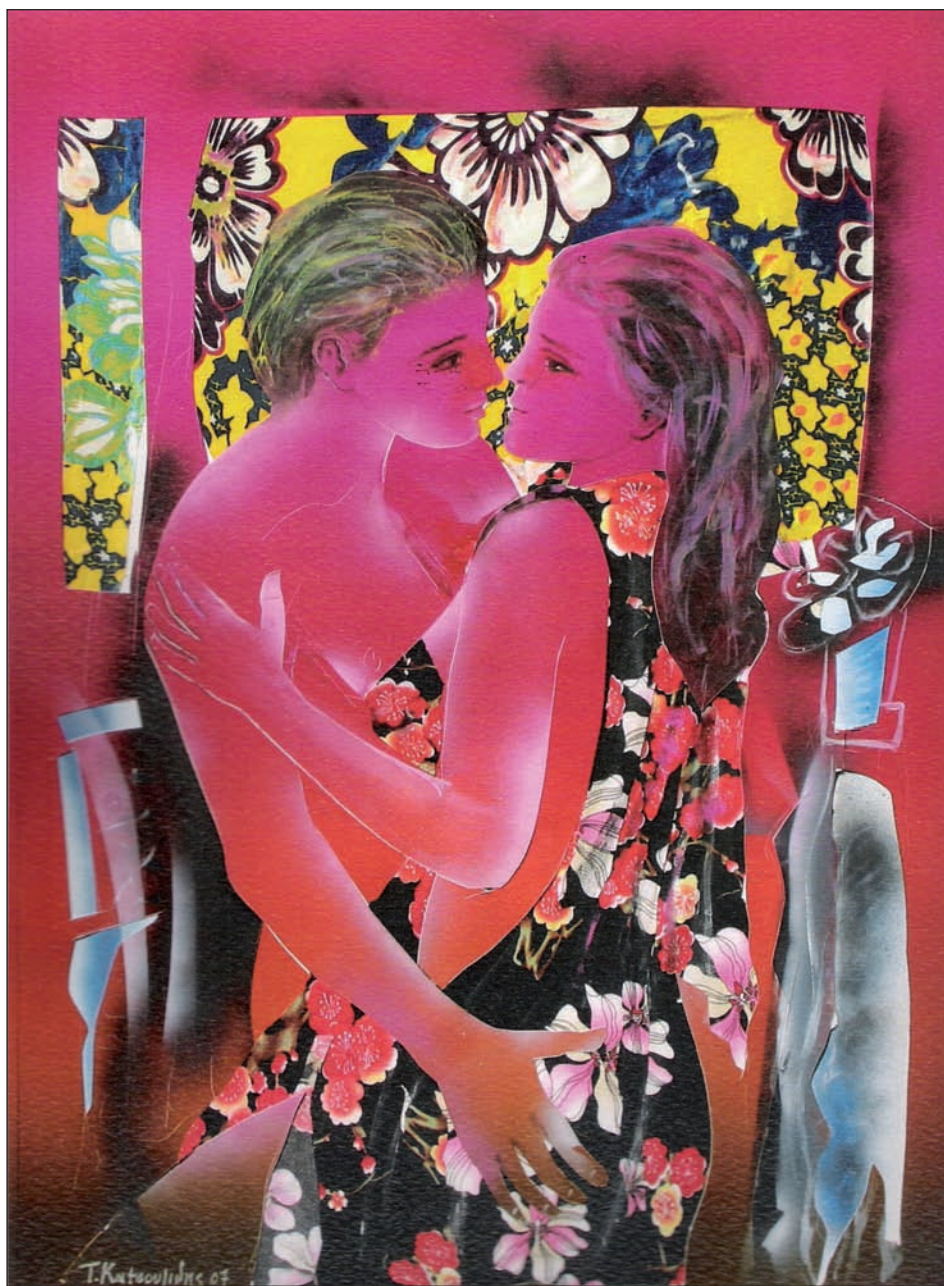
Πιο πρόσφατη εικονογράφηση είναι αυτή του Τάκη Κατσουλίδη για τη μετάφραση του Γιώργου Παπαδόπουλου το 2007.<sup>25</sup> Όπως και στις περισσότερες από τις άλλες περιπτώσεις, ο Κατσουλίδης επιλέγει έναν καθαρά ερωτικό χαρακτήρα για τις παραστάσεις που δίνει. Χωρίς εξόφθαλμες και εξαντλητικές περιγραφές του γυμνού γυναικείου σώματος ο καλλιτέχνης αποδίδει το περιεχόμενο επιμένοντας σε έναν υπολανθάνοντα ερωτισμό, υπαινισσόμενος περισσότερο παρά αποκαλύπτοντας. Με ένα πλούσιο έργο στην περιοχή της γυμνογραφίας, ο Κατσουλίδης στην περίπτωση αυτή φαίνεται να μην αρκείται σ' αυτήν. Τις επιδόσεις του στην εικονογράφηση ερωτικών κειμένων τις έχει αποδείξει ήδη παλαιότερα με την ενασχόλησή του με την εικαστική μεταφορά των επιγραμμάτων του 5ου τόμου της *Παλατινής Ανθολογίας* καθώς και με τα Ερωτικά του. Κινούμενος στη συνεπή γραμμή που χάραξε στην καλλιτεχνική του διαδρομή ο Κατσουλίδης με ένα συνδυασμό γραμμικών τύπων και έντασης του χρώματος, εκπροσωπεί οξυτήτα και λυρικού χαρα-

κτήρα, οδηγείται εκ του ασφαλούς όχι σε μια στείρα μεταφορά του κειμένου αλλά στη λυρική μεταγραφή του με εικαστικά μέσα. Με τον τρόπο τούτο οριοθετεί τα ενδιαφέροντά του αποδίδοντας με τρυφερότητα την ερωτική έλξη, χωρίς ποτέ να καταφεύγει σε κραυγαλέες αποδόσεις της ένωσης των δύο φύλων. Υπομνηματίζοντας κι αυτός τις παραστάσεις με στίχους του κειμένου τονίζει εξίσου μορφή και περιεχόμενο φθάνοντας στη σύμπτωσή τους.

Κείμενο που με το βαθύτατα ερωτικό του περιεχόμενο έδωσε τη δυνατότητα στους έλληνες δημιουργούς να εκφράσουν το λυρισμό του, να τονίσουν τη σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα, να σχολιάσουν την ένωσή τους, να αναδείξουν τις τρυφερές πλευρές του έρωτα, το *Άσμα Ασμάτων* μετατρέπεται με τα κοπίδια και τις βελόνες τους, με τα μολύβια και το χρώμα τους, σε ένα εικαστικό ποίημα. Που δεν έχει την ανάγκη να μιλήσει με τις λέξεις, αλλά ενδιαφέρεται να υμνήσει με την εικόνα, που δεν καταφεύγει στον εντυπωσιασμό αλλά επιβάλλεται με τη μεστότητα του εσωτερικού του περιεχομένου, που δεν μεταφράζει στίχο προς στίχο αλλά στηρίζεται στη μαγεία του συνόλου. Με διαφορετική ανάγνωση από τον κάθε δημιουργό οι εικόνες του *Άσματος Ασμάτων* γίνονται άλλοτε λυρικό παραμύθι και άλλοτε ύμνος στην



5. *Άσμα Ασμάτων*, Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο του Γιάννη Κυριακίδη για την έκδοση του 2000 (εκδ. Καστανιώτη και Διάττων).



6. *Άσμα Ασμάτων*, έργο του Τάκη Κατσουλιδή για την απόδοση του Γ.Π. Παπαδόπουλου, 2007.

ερωτική ένωση, άλλοτε εσωτερική αναζήτηση και άλλοτε εξωτερικό πάθος, άλλοτε χαρά της ζωής και άλλοτε ηδονικό τραγούδι.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

<sup>1</sup> Οι πρώτοι που ασχολούνται με την ερμηνεία του κειμένου κυρίως από τη θεολογική πλευρά του είναι μεταξύ άλλων ο Ωριγένης, ο Γρηγόριος ο Θεολόγος, ο Γρηγόριος ο Νύσσης κ.ά. Από τον 19ο αιώνα ξεκινά η ενασχόληση σημαντικών σύγχρονων μελετητών με το κείμενο, ανάμεσά τους ο Δημήτριος Παπαρηγόπουλος το 1869, ο Κ. Φριλίγγος το 1912, ο Γιοζέφ Ελιγιά το 1928, ο Αλέξανδρος Κάσδαγλης το 1932. Το 1990, ασχολήθηκε με το κείμενο ο Χρήστος Γιανναράς στο *Σχόλιο στο Άσμα Ασμάτων*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1990.

<sup>2</sup> Πολλές και οι μεταφράσεις ή μεταγραφές του κειμένου στη νεοελληνική. Ενδεικτικά μόνο αναφέρουμε κάποιες απ' αυτές των τελευταίων χρόνων. Η σημαντικότερη ίσως είναι αυτή του Γιώργου Σεφέρη το 1965. Την ίδια χρονιά εκ-

δίδεται η μετάφραση από τα εβραϊκά του Γιοζέφ Ελιγιά. Το 1970 εκδίδεται ιδιωτικά η μετάφραση του Νίκου Σκιαδόπουλου. Το 1972 η απόδοση της Στάσας Στρούζα-Μαργαρίτη και το 1976 η μετάφραση του Νίκου Παπακωνσταντίνου. Το 1994 κυκλοφορεί η μεταγραφή του Λευτέρη Παπαδόπουλου, το 1996 του Κώστα Πανόπουλου, το 1998 η μετάφραση του Κώστα Τοπούζη, το 2001 αυτή της Μάχης Μουζάκη. Πιο πρόσφατες εκείνες του Μιχάλη Γκανά το 2006 και του καλαματιανού γιατρού Γιώργου Παπαδόπουλου την ίδια χρονιά.

<sup>3</sup> Εκτός από τις εικονογραφήσεις που συνοδεύουν τις μεταφράσεις του κειμένου, υπάρχουν και αυτές που δίνονται μόνο με το κείμενο της μετάφρασης από τα εβραϊκά των εβδομήκοντα, δεν συνοδεύονται δηλαδή από μετάφραση στη νέα ελληνική. Πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις αυτές του Ευθύμη Παπαδημητρίου το 1938 και του Γιάννη Κυριακίδη το 2000.

<sup>4</sup> Μια αναλυτική εικόνα για τις υποθέσεις που έχουν γίνει για τη χρονολόγηση του έργου, καθώς και τη δική του άποψη δίνει ο ελληνοεβραϊός ποιητής Γιοζέφ Ελιγιά, ο οποίος τοποθετεί τη συγγραφή του *Άσματος* στα τέλη του 10ου αιώνα π.Χ.

<sup>5</sup> Μια συνοπτική εικόνα για τις απόψεις σχετικά με το περιεχόμενο του έργου δίνει ο Λ. Παπαδόπουλος στην εισαγωγή του στην έκδοση του 1994. Πρβλ. *Άσμα Ασμάτων*, μεταγραφή Λευτέρη Παπαδόπουλου, ζωγραφική Αλέκος Φασσιανός, Αθήνα 1994, σ. 9-11.

<sup>6</sup> Πιο χαρακτηριστικές αυτές του Ωριγένη τον 3ο αιώνα μ.Χ., πάνω στις οποίες στηρίχτηκαν και σχεδόν όλες οι μεταγενέστερες. Σύμφωνα με τον Ωριγένη, παρουσιάζεται ο έρωτας της ψυχής με τον ουράνιο της νυμφίο ή εμφανίζεται η ένωση του Χριστού με την Εκκλησία.

<sup>7</sup> *Άσμα Ασμάτων*, μεταγραφή Γ. Σεφέρη, Αθήνα 1972, σ. 9.

<sup>8</sup> Στο ίδιο.

<sup>9</sup> Ο Γιάννης Μόραλης δεν εικονογραφεί το *Άσμα Ασμάτων*. Δίνει την εικονογράφηση του εξώφυλλου στη μεταγραφή του Γιώργου Σεφέρη, στην έκδοση που ακολούθησε αυτήν με την εικονογράφηση του Τάσσου, καθώς και μια παρά-

σταση στο εξώφυλλο του δίσκου του Μάνου Χατζιδάκι «Μεγάλος Ερωτικός», στον οποίο περιλαμβάνεται ένα απόσπασμα από το κείμενο του Σολομώντα.

<sup>10</sup> Εικόνα στο *Εικαστικά και Λογοτεχνικά παράλληλα* (κατ. έκθεσης), Αθήνα 1998, σ. 99.

<sup>11</sup> Ανάμεσά τους και ο Γιάννης Γουρζής, ο οποίος ασχολείται μόνο έμμεσα με το ποίημα. Εικονογραφεί ένα απόσπασμα από το *Σχόλιο στο Άσμα Ασμάτων* του Χρήστου Γιανναρά, γεγονός που εξηγεί και τον διαφορετικό χαρακτήρα της παράστασης που δίνει. Εικόνα του έργου του Γουρζή, βλ. στο *Εικαστικά και Λογοτεχνικά παράλληλα* (κατ. έκθεσης), Αθήνα 1998, σ. 43.

<sup>12</sup> *Άσμα Ασμάτων*, Ξυλογραφίες Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1938.

<sup>13</sup> Ο Σεφέρης το μεταφράζει «στον ίσκιου του λαχτάρησα και κάθησα κι ο καρπός του γλυκός στον ουρανίσκο» και «Τ' αριστερό του χέρι κάτω απ' το κεφάλι μου και το δεξί του μ' αγκαλιάζει».

<sup>14</sup> Ο Σεφέρης το μεταφράζει «Μέλι σταλάζει απ' τα χείλη σου, νύφη Μέλι και γάλα κάτω απ' τη γλώσσα σου».

<sup>15</sup> Ο Σεφέρης το μεταφράζει «Κατέβηκα στον κήπο τις καρυδιές να ιδώ τους

ροδαμούς του χείμαρρου, να ιδώ μην άνθισε τ' αμπέλι, μη βγάλαν άνθος οι ροδιές». Παραλείπεται από τον Σεφέρη η μετάφραση του τελευταίου στίχου, άγνωστο γιατί. Ο Παπαδόπουλος μεταφράζει αυτόν τον τελευταίο στίχο «Στον κήπο αυτό τα στήθια μου θα σου τα παραδώσω». Σε καμία γνωστή μου έκδοση δεν υπάρχει η τελευταία φράση που χρησιμοποιεί ο Παπαδημητρίου στο έργο του «ΕΚΕΙ ΔΩΣΩ ΣΟΙ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗΝ ΜΟΥ».

<sup>16</sup> Άσμα Ασμάτων, μεταγραφή Γ. Σεφέρης, Ξυλογραφίες Α. Τάσσο, Αθήνα 1965.

<sup>17</sup> Γ. Μουρέλος, «Η τελευταία χαρακτηριστική του Τάσσου», Ζυγός 99-100 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1964).

<sup>18</sup> Ε. Οράτη, «Η μορφή της γυναίκας στο έργο του Α. Τάσσου», στο Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Α. Τάσσο, Κατάλογος Αναδρομικής Έκθεσης, Αθήνα 1987, σ. 18.

<sup>19</sup> Ο Λ. Παπαδόπουλος χρησιμοποιεί, όπως τριάντα περίπου χρόνια νωρίτερα και ο Γιώργος Σεφέρης, τη λέξη μεταγραφή και όχι μετάφραση.

<sup>20</sup> Άσμα Ασμάτων, μεταγραφή Λευτέρης Παπαδόπουλος, ζωγραφική Αλέκος Φασσιανός, Αθήνα 1994.

<sup>21</sup> Στη μεταγραφή του Λ. Παπαδόπουλου: «Όμορφη που 'σαι αγάπη μου! Τι όμορφη που είσαι!».

<sup>22</sup> Στη μεταγραφή του Λ. Παπαδόπουλου: «Λάμπει ο αγαπημένος μου / Το δέρμα του ροδίζει. / Τον ξεχωρίζεις μονομιάς / ανάμεσα σε μύριους».

<sup>23</sup> Άσμα Ασμάτων, απόδοση Κ.Π. Πανόπουλος, εικονογράφηση Ρένα Ανούση-Ηλία, Αθήνα 1996.

<sup>24</sup> Άσμα Ασμάτων, Ξυλογραφίες Γιάννης Κυριακίδης, Αθήνα 2000.

<sup>25</sup> Άσμα Ασμάτων, απόδοση Γ.Π. Παπαδόπουλος, εικονογράφηση-τυπογραφία Τάκης Κατσουλίδης, Αθήνα 2007.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Άσμα Ασμάτων, Ξυλογραφίες Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1938.

Άσμα Ασμάτων, μεταγραφή Γ. Σεφέρης, Ξυλογραφίες Α. Τάσσο, Αθήνα 1965.

Άσμα Ασμάτων, μεταγραφή Γ. Σεφέρης, Αθήνα 1972.

Άσμα Ασμάτων, μεταγραφή Λευτέρης Παπαδόπουλος, ζωγραφική Αλέκος Φασσιανός, Αθήνα 1994.

Άσμα Ασμάτων, απόδοση Κ.Π. Πανόπουλος, εικονογράφηση Ρένα Ανούση-Ηλία, Αθήνα 1996.

Άσμα Ασμάτων, Ξυλογραφίες Γιάννης Κυριακίδης, Αθήνα 2000.

Άσμα Ασμάτων, απόδοση Γ.Π. Παπαδόπουλος, εικονογράφηση τυπογραφία Τάκης Κατσουλίδης, Αθήνα 2007.

Μουρέλος Γ., «Η τελευταία χαρακτηριστική του Τάσσου», Ζυγός 99-100 (Φεβρουάριος - Μάρτιος 1964).

Οράτη Ε., «Η μορφή της γυναίκας στο έργο του Α. Τάσσου», στο Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Α. Τάσσο, Κατάλογος Αναδρομικής Έκθεσης, Αθήνα 1987.

Χρήστου Χ., Νεοελληνική Χαρακτική, Αθήνα 1989.

#### **The Song of Solomon: Divine or Human Eros? A Route in Modern Greek Art Through Its Illumination** Thanos Christou

The profound erotic content of the *Song of Solomon*, one of the milestones of Hebrew literature, has offered the initiative to many artists to illuminate the poem. Its verses have inspired these creators to express its lyricism, to stress the relation between male and female, to comment

on their union, to exalt the tender aspects of eros. Since many opinions have occasionally been stated as regards the identity of the *Song of Songs*, whether, that is, the poem is a purely erotic text or an allegory of the love between God and Israel or between Christ and the Church, it must be underlined that its Greek illustrators have adopted the first interpretation.

Euthymis Papadimitriou is the first Greek engraver who illustrates the text with seven woodcuts in 1938, which reveal the artist's strong persistence in the sensual content of the illustrations. He pinpoints the distinct erotic dimension of poem by deifying the sexual intercourse of the protagonists, their carnal merger and longing for pleasure. He also stresses the narrative character of the scenes and handles the text as a purely erotic description.

Tassos illuminates the translation by Georgios Seferis in 1965 with seven black and white woodcuts in which he attempts to breathe the lyricism of Solomon's poetry. Leaving aside almost all the narrative features of the text, he manages to illuminate the amorous tight embracing and to convey its overwhelming magic.

Alekos Fasianos, creates six works, typical of his particular artistic idiom, showing the characteristic airy, almost incorporeal figures, the result of the ethereal lines of his drawing. The voluptuous features lying in dim light, the way the figures communicate with each other demonstrates their strong vital bond, the sexual attraction, the copulation and the following deepest union.

Rena Anousi-Ilia, in safe distance from the individual narrative elements of the text, imposes with her illustrations a clearly oneiric atmosphere. The basic characteristics of her representations are the clarity and sharpness of her drawing and the reduction of plasticity in modeling that result to expressive figures imbued with lyricism.

As opposed to the aforementioned artists, Yannis Kyriakidis engraves eight woodcuts in which he combines the erotic with the theological content of the poem. He praises much more the inwardness of the erotic relation than its external characteristics, the essence of the union not the epiphenomenon. He consciously and completely avoids portraying the nudity of the figures while focusing on other insignia that reveal an eros relying on psychic communication rather than on carnal pleasure.

The most recent illumination is that by Takis Katsoulidis, complementing the translation by Giorgos Papadopoulos in 2007. As in most of the other cases, Katsoulidis favors the clearly erotic character for his work. Sparing of tangible and exhaustive descriptions of the female nudity, the artist chooses to represent the content of the text by using an undercurrent of eroticism, hinting at it instead of unveiling it.