

## Σολωμός: Γιατί τα ρούχα του Ομήρου ήταν “σχισμένα”;

*Μιχάλης Τσιανίκας*

Χάρτινο το φεγγαράκι  
Χατζηδάκις

Μα χάρτινο το στόμα της τριαντάφυλλο  
Λόρκα

Στο κείμενο αυτό θα καταπιαστούμε με μια επιβλητική εικόνα του Σολωμού από το ποίημα “Η σκιά του Ομήρου” και ειδικότερα με τη δεύτερη στροφή, όπου διαβάζουμε:

Στό άκρογάλι άναπαύοτουν ό γέρος·  
Στά παλιά τά ρούχα τά σχισμένα  
Γλυκά γλυκά τό φύσημα τοῦ άέρος  
Τ’ άριά μαλλιά του έσκόρπαι τ’ άσπρισμένα,  
Κι’ αυτός εις τό πολύαστρον τοῦ αιθέρος  
Τά μάτια έστριφογύριζε σβησμένα·  
’Αγάλι γάλι άσηκώθη από χάμου,  
Καί ώσάν νάχε τό φώς του ήλθε κοντά μου.

(Σολωμός, 1986:58)

Στους στίχους αυτούς διαπιστώνουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Σολωμός έβλεπε το θρυλικό ποιητή. Πρόκειται για μια “κεφαλή” του ποιητή, ζωντανή (με άσπρα μαλλιά) και κλασική στην αναπαράστασή της, αλλά με παλιά σχισμένα ρούχα. Αυτό θα μας απασχολήσει σε τούτο το ποίημα και θα προσπαθήσουμε να καταλάβουμε ποιες είναι οι ποιητικές συμβάσεις που οδηγούν τον ποιητή σε μια τέτοια αναπαράσταση.

Αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή για μια ευρύτερη αποτίμηση των καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων της αρχαίας κληρονομιάς, είτε πρόκειται για ήρωες, ποιητές, φιλοσόφους κτλ, είτε για τη φύση, είτε για το κλασικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο κινείται και αναπτύσσεται η ανθρώπινη παρουσία. Κάθε εποχή με τη μόδα της. Τα πιο ανάγλυφα παραδείγματα μας τα δίνει η ζωγραφική. Έχει ενδιαφέρον, π.χ., να παρατηρήσει κανείς πώς παρουσιάζεται ο Όμηρος ή άλλες θρυλικές μορφές του παρελθόντος. Συνήθως έχουμε να κάνουμε με στιλπνές και “ατσαλάκωτες” μορφές, ενώ ο γύρω κόσμος, αράγιστος, αφουγγράζεται και συμμετέχει σε ένα συμπαγές πλαίσιο. Το ίδιο ισχύει και τους αγωνιστές π.χ., του ’21, όταν σε ζωγραφικές αναπαραστάσεις μας προσφέρονται με λευκότερες και καλοσιδερωμένες φορεσιές. Για το Σολωμό τα πράγματα φαίνεται ότι αρχίζουν να θέλουν να φαίνονται και κάπως διαφορετικά. Λέμε αρχίζουν, γιατί, αν και στις προσεγγίσεις του ο Σολωμός φροντίζει να είναι “κλασικός” (με την έννοια ότι γίνεται αφηρημένος και περιληπτικός), ωστόσο υπάρχουν αρκετές και σοβαρές ενδείξεις ότι κάποια πράγματα κλονίζονται και ραγίζουν γύρω του. Ένα τέτοιο πρώιμο παράδειγμα, που δεν το περιμένει κανείς εύκολα εκείνη την εποχή, και από έναν τέτοιο ποιητή, είναι και η αναπαράσταση του Ομήρου στο ποίημα με το οποίο αρχίσαμε αυτή την εργασία.

Είναι η ώρα που αλλάζουμε βάρδιες και περνούμε από μια στιγμή “ατσαλάκωτου” κάλλους σε μια άλλη που θα ολοκληρωθεί μετά από πολλά χρόνια, αν έχει ποτέ ολοκληρωθεί. Το “σχισμένο” αυτό ρούχο θα αποτελέσει μια από τις ριζικότερες αισθητικές αναζητήσεις του 19ου και 20ου αιώνα. Κάποτε γίνεται λογοτεχνικός στόχος, αναζήτηση ύφους, προμελετημένη πρόκληση, ενώ, αντίθετα, άλλες φορές σταματημένη “κατανόηση”, αδυναμία να προχωρήσουμε πέραν μιας “αποδεκτής” αισθητικής.

Η δεύτερη περίπτωση της “σταματημένης κατανόησης” μας καλεί να αναφερθούμε στο παράδειγμα του Σεφέρη. Είναι χαρακτηριστικό ότι παρά τον χαρακτήρα της ποίησής του ο Σεφέρης δεν χρησιμοποιεί

τη λέξη αυτή, γιατί από το έργο του έχουν εκλείψει οι άμεσες τραγικές συνθήκες στις οποίες μας είχαν εισάγει οι άλλοι ποιητές. Προτιμά, π.χ., τη “λευκή σελίδα”, παρά το σχισμένο χαρτί. Αν όλα είναι τραγικά στην ποίηση του Σεφέρη, η τραγικότητα αυτή έχει από καιρό εξουδετερωθεί και την αποδέχεται κανείς εντελώς παθητικά, δεν μπορεί να κάνει τίποτε, γιατί είναι κάτι τελειωμένο, σαν πεπρωμένο, οριστικό. Αν γίνονται κάποιες πιο δραματικές αναφορές από το Σεφέρη αυτές αφορούν στα “σπασμένα” μόνο αγάλματα, αλλά που “δεν προχωρούν”. Στο Σεφέρη όλα στέκονται σαν αποσβολωμένα, όπως και η αγάπη και ο έρωτας και όλα εκείνα τα “πάθη” που θα μπορούσαν να εξελιχθούν σε κάποιο “σχίσισμο” της επιφάνειας, σε κάποια ποιητική του πιο εφήμερου “ρούχου”. Για τούτο και χώροι καθαρά ερωτικοί, και μάλιστα αγοραία ερωτικοί, σπάνια ξεμυτίζουν στην ποίησή του ή γίνονται με τρόπο που εξουδετερώνει το “τσαλάκωμα” της σάρκας, το “ξεφλούδισμα” της επιδερμίδας, την εμπάθεια του μισοσχισμένου ρούχου. Αυτό, όσο παράξενο κι αν είναι, ρυθμίζει και τις εικόνες με τις οποίες μας δίνονται οι “θεοί” του Σεφέρη, καθώς αναδύονται από μια γυαλιστερή επιφάνεια, χωρίς το σχίσισμο κάποιου “υμένα”.

Τούτο ελέγχεται και επιβεβαιώνεται καλύτερα, όταν δούμε, π.χ., πώς αντιμετωπίζει ο Σεφέρης τον Κάλβο. Ξέρουμε την αδυναμία του Σεφέρη για τον ποιητή αυτό, αδυναμία ολόκληρης ζωής, και ακαταστάλακτη ποιητική αναμέτρηση, που καταλήγει στην πιο δραματική και απογνωσμένη απόφαση του Σεφέρη ότι ο Κάλβος (όπως και ο Σολωμός και ο Καβάφης) δεν ήξερε ελληνικά. Δεν είναι της ώρας να καταπιαστούμε με ένα τέτοιο θέμα. Εξάλλου η σχετική βιβλιογραφία είναι ήδη αρκετά βεβαρημένη. Εδώ θα σταθούμε μόνο σε μια σφαιρική “απορία” καθώς διαβάσει Κάλβο. Αυτό θα μας οδηγήσει στη έννοια του “κατασχίζω”, έτσι όπως τη χρησιμοποιεί ο Κάλβος, αλλά αυτό, μοιραία, οδηγεί σε ερμηνευτική απόγνωση το Σεφέρη.

Ο Σεφέρης στο κατάστρωμα ενός βαποριού διαβάσει Κάλβο. Είναι Ιούλιος και ο ήλιος χτυπά δυνατά. Ξαφνικά ο Σεφέρης στέκεται

στην ακόλουθη στροφή: Ἄκούω τοῦ λυσῶντος / ἀνέμου τὴν ὀρμὴν / κτυπᾷ μέ βίαν· ἀνοίγονται / τοῦ ναοῦ τὰ παράθυρα / κατασχισμένα (Σεφέρης, 1984:59). Σχολιάζει:

Ὡς τὸν τέταρτο στίχο λειτουργῶ κανονικά. Βρίσκομαι στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ποίησης τῆς νύχτας καὶ τοῦ κοιμητηρίου, τῶν παραμυθῶν τοῦ ρομαντισμοῦ. Μιά νύχτα τοῦ Young. (...) Στὸν πέμπτο στίχο, ἓνα μαγικό ραβδί μεταμορφώνει τὰ πάντα. “Κατασχισμένα”: ἔχω μπροστά μου ἓνα σκηνικό, ὅπου κάποιος λάθος τοῦ μηχανικοῦ φανέρωσε στὰ μάτια τῶν θεατῶν τὴν “πανένια ὑπόστασή του”. Μαγεία βέβαια πού μπορεί νά διασκεδάξει πολλοὺς συγχρόνους μου, ἀλλὰ πού εἶναι εἰς βάρος τοῦ ποιητῆ (Σεφέρης, 1984:60).

Ο Σεφέρης δεν μπορεί να δέχτει το “κατασχισμένα” ἐδῶ, βρίσκει ὅτι πρόκειται για “πανένια” εἰκόνα και, το σημαντικότερο, ὅτι λειτουργεῖ εἰς βάρος του ποιητῆ. Εἶναι περίεργη και ἡ προσέγγισή του και το στενὸ πνεῦμα με την οποία γίνεται αὐτή. Εἶναι ἀδύνατο να διαβάσεις ἓνα ποιητικό πλαίσιο χωρίς να παίρνεις ὑπόψη σου μια ευρύτερη εσωτερική ἀνάγκη τῆς ἐποχῆς του Κάλβου, ἀλλὰ και τῆς δικῆς μας, να γίνει (και ἡ λέξη ταιριάζει ἐδῶ) ρηξικέλευθη. Καμιά ἄλλη λέξη δεν θα μπορούσε να εκφράσει τόσο δυνατὰ τις εσωτερικότερες και σεισμικότερες ἐντάσεις που συσσωρεύει μια ἐποχή, ἐκεῖνη ἰδίως του Κάλβου. Ἡ λέξη αὐτή κουβαλά μέσα τῆς ὄχι μόνο τὴ στιγμὴ ῥήξης ἀλλὰ και τὴ στιγμὴ μιας νέας γέννησης, καθὼς ἐπίσης και τὴν ἐνταση ἐνός ὀργισμένου θυμοῦ. Μόνο το συνώνυμο ῥήμα διαρρηγνύω θα μπορούσε να προσεγγίσει ὅλες τις εσωτερικὲς και ἐξωτερικὲς ἐντάσεις ἐνός τόσο δυνατοῦ πάθους.

Ὅμως το ὅλο θέμα μπορεί να φωτιστεῖ περισσότερο αν κανεῖς ἀναζητήσει μέσα στην ποίηση του Κάλβου τὴν ευρύτερη χρῆση τῶν λέξεων “σχίζω” και “κατασχίζω”. Διαπιστώνουμε ὅτι ἡ ἐννοια αὐτὴ ἐμφανίζεται οκτῶ φορές περίπου στην ποίηση του Κάλβου. Σε ὅλες τις περιπτώσεις γίνεται φανερό ὅτι πρόκειται για βίαια συμπτώματα ἐνός ξεσπάσματος, ἀπ’ ὅπου θα γεννηθοῦν νέες μορφές. Δεν πρόκειται για “πάνινες” ἐντυπώσεις (ὅπως θα ἔλεγε ὁ Σεφέρης), ἀλλὰ

για τις ωδίνες νέων και μελλοντικών ποιητικών μορφών. Διαβάζουμε (Κάλβος, 1988), π.χ., για νερά που “σχίζονται στους βράχους” (σ. 30), “τόν Ὀλυμπον ἢ κλαγγή σχίζει” (σ.86), “ἡ γῆ ἄς σχισθῆ, εἰς βάραθρον / ἢ βροντή τ’ οὐρανοῦ / ἄς μέ τινάξει” (σ. 78), αλλά και η ακόλουθη στροφή:

Ὅχι φῶς καί χαράν,  
ἀμή φλογώδεις ἄκανθας  
βρέχει δι’ αὐτούς ὁ ἥλιος,  
καί ἡ γῆ σχισμένη δίδει  
αἵματος βρύσεις (Κάλβος: 66).

Η επόμενη στροφή είναι ακόμη περισσότερο διδακτική, καθώς γίνεται άμεση αναφορά στον Όμηρο, αλλά και σε “σχίσσιμο” των νέφων για να λάμπουν οι νέες ποιητικές αρμονίες. Αν και δεν μιλάμε εδώ για τα σχισμένα ρούχα του Ομήρου, η βαθύτερη ανάγκη να εκφραστεί το ποιητικό πάθος, απλώς πιστεύουμε ότι μετατοπίζεται στα νέφη:

Αὐτοῦ, τά χρυσᾶ ἔπη  
ἐμψύχωνες ἐκείνου,  
δι’ οὗ τά νέφη ἐσχίσθησαν  
καί τῶν ἄστρον ἐφάνηκεν  
ἡ ἀρμονία (σ. 121).

Και κυρίως η ακόλουθη στροφή, με την οποία ο Σεφέρης θα είχε σίγουρα το μεγαλύτερο πρόβλημα:

Ἄν μαυροφορεμένης  
χήρας, ἄν βρέφους θρήνον  
ὄρφανικόν ἀκούσης,  
τρέμεις, καί τό ποτήρι σου  
πέφτει σχισμένον (σ. 153).

Έτσι λοιπόν, ήδη από τον Κάλβο, μπαίνουμε σε μια εποχή παθών και διαρρήξεων. Θα ήταν χρήσιμο να ερευνησει κάποιος περισσότερο το

θέμα αυτό στην ευρύτερη ευρωπαϊκή ποίηση. Για μας αρκεί μόνον να θυμίσουμε ότι το σχίσμο μπορεί κάποτε να αποδώσει μια ποιητική στιγμή που πάει να γίνει τόσο ανθρώπινη όσο και το πάθος που την έχει προκαλέσει. Ο Σεφέρης, είδαμε, έχει τις αναστολές του. Και όμως, πολλές φορές, όπως το εξηγήσαμε και αλλού, ο ίδιος ο λόγος υπερβαίνει τις δηλωμένες ή αδήλωτες ποιητικές περιοχές του Σεφέρη και αντιφάσκει. Ο ίδιος βιώνει κατάσαρκα την εποχή του “σχισμένου χαρτιού” και του “πάνινου συναισθήματος”, όπως το διαβάζουμε κάποια στιγμή στα *Τρία Κρυφά Ποιήματα*: “Μικρή πνοή κι άλλη πνοή, σπιλιάδα / καθώς αφήνεις το βιβλίο / και σκίζεις άχρηστα χαρτιά των περασμένων” (σ. 282). Το διαβάζουμε και στο ποίημα “θεατρίνοι, Μ.Α”.: “Σάρκες, λινάτσες, ξύλα, φτιασίδια, / ρίμες, αίσθήματα, πέπλα, στολίδια, / μάσκες, λιογέρματα, γόοι και κραυγές / κι έπιφωνήματα και χαραυγές” (σ. 209). Το ξαναβρίσκουμε, τόσο άμεσα δοσμένο, και στο ποίημα “Hampstead”, “θά μοῦ ἔφτανε μπροστά στό παράθυρό μου / ἕνα σεντόνι βουτηγμένο στό λουλάκι / άπλωμένο σάν τή θάλασσα” (σ. 106). Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι το “πάνινο” υλικό και σκηνικό εμφανίζεται κάποτε στην ποίησή του, σχεδόν απροσκάλεστο και παραμένει σχεδόν ποιητικά αμερίκαστο. Έτσι στο *Μυθιστόρημα*, στο ΚΒ, διαβάζουμε για σκηνές που τις βλέπουμε πάνω στο “πανί”, κάτι που θα συναντήσουμε αργότερα και στον Καρυωτάκη:

Γιατί περάσαν τόσα και τόσα μπροστά στά μάτια μας  
 πού και τά μάτια μας δέν εἶδαν τίποτε, μά παραπέρα  
 και πίσω ἡ μνήμη σάν τό άσπρο πανί μιά νύχτα σέ μιά μάντρα  
 πού είδαμε ὀράματα παράξενα, περισσότερο κι άπό σένα,  
 νά περνοῦν και νά χάνονται μέσα στό άκίνητο φύλλωμα  
 μιάς πιπεριάς (σ. 69).

Όμως υπάρχει ένα άλλο ποίημα με τον ενδεικτικό τίτλο “Πρωί”, όπου τα πάντα συντελούνται πίσω από το “μαύρο πανί”, το οποίο μεταβάλλεται σε “μαύρο δέρμα τυμπάνου” (με τους πρωτόγονους ήχους, όπως μας το δήλωσε αλλού ο Σεφέρης). Τούτο το μαύρο

πανί τεντώνεται, σκεπάζει όλο τον ορίζοντα, καλύπτει απόλυτα όλο το φάσμα της όρασης· τεντώνεται τόσο πολύ “ανάμεσα στην ισημερία της Άνοιξης και την ισημερία του Φθινοπώρου”, από όπου, σχεδόν χωρίς να σχίζεται ο “πάνινος” υμένας που μας χωρίζει από την πραγματικότητα, ξεπετιούνται τα πιο ζωντανά και ψηλαφητά βιώματα:

Ἄνοιξε τά μάτια καί ξεδίπλωσε  
τό μαῦρο πανί πλατιά καί τέντωσέ το  
ἄνοιξε τά μάτια καλά στύλωσε τά μάτια  
προσηλώσου προσηλώσου τώρα ξέρεις  
πώς τό μαῦρο πανί ξεδιπλώνεται  
ὄχι μέσα στόν ὕπνο μήτε μέσα στο νερό  
μήτε σάν πέφτουν τά βλέφαρα ρυτιδωμένα  
καί βουλιάζουνε λοξά σάν τά κοχύλια,  
τώρα ξέρεις πώς το μαῦρο δέρμα τοῦ τυμπάνου  
σκεπάζει ὀλόκληρο τόν ὀρίζοντά σου  
ὅταν ἀνοίξεις τά μάτια ξεκούραστος, ἔτσι.  
Ἄνάμεσα στήν ισημερία τῆς ἄνοιξης καί τήν ισημερία  
τοῦ φθινοπώρου  
ἐδῶ εἶναι τά τρεχάμενα νερά ἐδῶ εἶναι ὁ κῆπος  
ἐδῶ βουίζουν στ’ αὐτιά ἑνός βρέφους  
καί ὁ ἥλιος νά! καί τά πουλιά τοῦ παραδείσου  
ἕνας μεγάλος ἥλιος πίο μεγάλος ἄπ’ τό φῶς (σ.179).

Το σημαντικό με τα παραπάνω είναι ότι το αποκαλυπτικότερο θέμα είναι καρπός έντονης και προεκτεταμένης προσήλωσης στο μαύρο πανί. Το πανί αυτό στο Σεφέρη είναι φτιαγμένο από ένα ειδικό υλικό και μια ειδική ουσία που αποκαλύπτει έναν άλλο κόσμο, ακόμη και το θάνατο,<sup>1</sup> αλλά ποτέ δεν κατεβαίνει στο “πεζοδρόμιο”, όπως προτίμησαν κάποιοι άλλοι.

---

1 Ἐτσι, π.χ., ο Σεφέρης προτιμά να αναφέρεται στον αρχαίο “χιτώνα” που ξεγυμνώνει μια “κλασική” αλήθεια, σχεδόν ουδέτερη και “ενδιάμεση”, έξω από

Και εδώ συναντούμε μοιραία τον Καβάφη (Καβάφης, Β, 1983). Ο Καβάφης, αν και τον ενδιαφέρει περισσότερο η γυμνή σάρκα, δεν έχει κανένα πρόβλημα να εντάξει το αγοραίο ρούχο στην ποίησή του, φυσιολογικά και άμεσα, όπως το διαβάζουμε στο “Μέρες του 1909, `10 και `11”: “Εργάζονταν σέ σιδερά. Παλιόρουχα φοροῦσε. / Σχισμένα τά ποδήματά του τῆς δουλειᾶς κ’ ἔλεεινά. / Τά χέρια του ἦσαν λερωμένα ἀπό σκουριές καί λάδια” (σ. 73). Επίσης ας θυμίσουμε εδώ στίχους από το “Μέρες του 1908”:

Τα ρούχα του εἶχαν ἓνα χάλι τρομερό.  
Μιά φορεσιά τήν ἴδια πάντοτ’ ἔβαζε, μιά φορεσιά  
πολύ ξεθωριασμένη κανελιά.

Ἐ μέρες τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ ἐννιακόσια ὀκτώ,  
ἀπ’ τό εἶδωμά σας, καλαισθητικά,  
ἔλλειψ’ ἡ κανελιά ξεθωριασμένη φορεσιά.

Τό εἶδωμά σας τόν ἐφύλαξε  
ὅταν πού τᾶβγαζε, πού τᾶριχνε ἀπό πάνω του,  
τ’ ἀνάξια ρούχα, καί τά μπαλωμένα ἐσώρουχα (σ.90–91).

Σ’ αυτό θα πρέπει να θυμίσουμε ότι αρκετές φορές τα ρούχα, οι γραβάτες, τα υφάσματα και τα μαντήλια γίνονται αντικείμενο ανθρώπινου πάθους και “μέθοδος” ποιητική για τον Καβάφη. Τούτο εξάλλου ανταποκρίνεται με τον πρακτικότερο τρόπο στο αισθητικό “μανιφέστο” του Καβάφης: “Επιθυμίες κ’ αἰσθήσεις ἐκόμισα εἰς τήν

---

τα “σχισίματα” του μοντερνισμού:

Κάτω στίς πικροδάφνες  
κάτω στίς ἄσπρες πικροδάφνες  
κάτω στόν ἀγκαθερό βράχο  
κι ἡ θάλασσα στά πόδια μας γυάλινη.  
Θυμίσου τό χιτώνα πού ἔβλεπες  
ν’ ἀνοίγει καί νά ξεγλιστρᾷ πάνω στή γύμνια  
κι ἔπεσε γύρω στούς ἀστραγάλους  
νεκρός–  
ἄν ἔπεφτε ἔτσι αὐτός ὁ ὕπνος  
ἀνάμεσα στίς δάφνες τῶν νεκρῶν (σ. 298).



Τέχνην – κάτι μισοειδωμένα, πρόσωπα ή γραμμές” (σ.27).

Στο σημείο αυτό ίσως θα μας βοηθούσε να κατανοήσουμε καλύτερα και κάποιο αντίστοιχο πάθος του Καρυωτάκη (Καρυωτάκης, 1977), καθώς προσπαθεί να προσεγγίσει το λογοτεχνικό φαινόμενο της “Μποβαρύ”: Στο σχετικό πεζό ο Καρυωτάκης αγωνίζεται να συλλάβει το απώτερο νόημα της φλωμπεριανής παρέμβασης, και αρκετά πρώιμα για την εποχή του, την εντοπίζει στο “χάρτινο” πάθος της που θα “σχισθεί”. Αυτό διαβάζεται στο σχετικό κείμενο, καθώς η Μποβαρύ γυρίζει μόνη της μέσα σε ένα προκλητικό πλήθος, από το οποίο θα ξεχωρίσει μια περίεργη μορφή “αλήτη” με έναν φορτισμένο ερωτισμό:

Στή μέση τῆς γιορτῆς προχωροῦσε ἀργά. Καθὼς ὅλοι βιάζονταν γύρω τῆς, ἦταν σάν ἓνα μαῦρο στίγμα σέ πανί κινηματογράφου. (...) Τό σῶμα τῆς τώρα, πού τό προστάτευε μόλις ἓνα λεπτό φόρεμα, ἦταν ὀλόκληρο πάνω στό δικό του. Μουδιασμένη, ἐκμηδενισμένη, ἔκλεισε τά μάτια, κι ἔγειρε ἐλαφρά. (...) Γύρισε καί τόν εἶδε. Ἀλήτης. Κόκκινο, ζαρωμένο πρόσωπο, μάτια ἀναμμένα, γένια πυρρά. (...) Καί ἡ σιλουέτα του, μέ τά παλιά σχισμένα ροῦχα, καθὼς ἐπήγαινε κουτσαίνοντας λίγο, εἶχε κάποιον ἀλλιώτικο, βιβλικό χαρακτήρα. (...) Ἀπό τα μάτια τῆς ἐπέρασαν τήν ἴδια στιγμή εἰκόνας παιδικῶν ἀναμνήσεων. Οἱ χαλκομανίες μέ τά ξανθά ἀγγελούδια πού κρατοῦσαν γιρλάντες ἀπό τριαντάφυλλα καί χαμογελοῦσαν φυλακισμένα στά φύλλα ἐνός βιβλίου. (...) Τήν ἔσχισε σά χαρτί καί τήν πέταξε χάμου μέ θυμό ἀσυγκράτητο. (...) Τό πελιδνό σῶμα τῆς γυναικας ἔλαμπε σάν ἄστρο διαρκῶς περισσότερο (σ. 154).

Ἐχει σημασία αὐτή η ποιητική μεταμόρφωση τῆς γυναικας, καθὼς φτάνουμε στο λαμπερό σῶμα, μέσα ἀπό τις περιπέτειες τῶν σχισμένων ρούχων, ἀλλά και του σχισμένου “χαρτιού” τῶν παιδικῶν εικόνων με τις οποίες ανατράφηκε η ηρωίδα Μποβαρύ. Εἶναι ἐφυέστατη τούτη η προσέγγιση του Καρυωτάκη και τοποθετεῖ το ὅλο λογοτεχνικό γίνεσθαι σε υπόθεση ἐνός αγοραίου πάθους που “βιάζει” κυριολεκτικά τις ηρωίδες και τις “καταναλώνει” ὅπως η φλόγα το χαρτί. Το ὅτι δε τοποθετεῖ το ὅλο σκηνικό στην κινηματογραφική

του διάσταση είναι που ενισχύει την παραπάνω αντίληψη. Οι ήρωες και οι ηρωίδες γίνονται δημόσια αποκτήματα, ερωτοποιούνται στο έπακρο, γιατί μπορεί εύκολα ένα μάτι “αναμμένο”, να τις καταναλώσει και να στραφεί κάπου αλλού. Περιττό να πούμε εδώ ότι η έννοια του κινηματογράφου μας φέρνει αντιμέτωπους με την έννοια του πανιού, το “πανένιο” συναίσθημα, που δεν μπορούσε ίσως να καταδεχτεί ο Σεφέρης.

Αλλά η “κριτική” τομή του Καρυωτάκη πάει πολύ πιο πέρα και αποδίδει με μεγαλύτερη οξύνοια το φαινόμενο Μποβαρύ και τη “διακόρευση” της ιδέας της κλασικής ηρωίδας. Με την επιλογή του τίτλου του κειμένου του ο Καρυωτάκης δεν θα μιλήσει για Μαντάμ Μποβαρύ, αλλά για “Δεσποινίς Bovary”. Γίνεται πια εμφανές ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Καρυωτάκης διαβάζει το αριστούργημα του Φλωμπέρ έχει να κάνει με την ευπαθέστερη φύση του λογοτεχνικού αντικειμένου που ερωτοτροπεί με το εφήμερο “κουρέλι” των εικόνων, οι οποίες σχίζονται για να ξεσκεπάσουν το πιο βίαιο αλλά και ανέξοδο πάθος.

Αν κάποιος πιστεύει ότι όλα αυτά είναι υπερβολές δεν έχει παρά να φέρει στο νου του ένα άλλο πεζό του Καρυωτάκη, όπου ο ποιητής-ήρωας, πάλι μέσα από ένα κατακλυσμιαίο πλήθος, προχωρεί, ενώ σχίζονται τα ρούχα του: “Δυσκολότατα έπροχωρούσα. Μέ τούς άγκωνες άνοιγα τόπο, αφήνοντας πίσω μου ράκη”, σημειώνει ο ίδιος (σ. 156). Τέλος θα πρέπει να θυμίσουμε ότι το ποίημά του “Δελφική εορτή”, εμπνευσμένο από τα μεγαλόπνοα σχέδια του Σικελιανού, τελειώνει με μια φοβερή “σχισμή”, ενώ παντού γύρω βασιλεύει “θεϊκή” γαλήνη: “Κι όταν, χωρίς νά πέσει η αὐλαία, ἡ ὀμήγουρις διελύθη, / τίποτε δέν ἐτάρασσε τήν ἱερή ἐκεῖ πέρα σιγή. / Κάποιος γυπαετός ἔσχισε τόν αἰθέρα...” (σ. 108).

Μετά από όλα αυτά είμαστε ίσως καλύτερα προετοιμασμένοι να επιστρέψουμε, εκατό περίπου χρόνια πίσω, στο Σολωμό. Το “αθώο” εκείνο κουρελιασμένο ρούχο του Ομήρου, ασυνείδητα ίσως, προϋποθέτει πολύ περισσότερα από όσα αφήνει να εννοηθεί η εντελώς

τυχαία αναφορά. Μια πιο απαιτητική ανάγνωση θα φανέρωνε επίσης ότι βρίσκει μια ευρύτερη εφαρμογή και απήχηση και στο ωριμότερο έργο του Σολωμού. Μόνο που παίρνει διαφορετικές κάθε φορά μορφές και διαστάσεις και δηλώνεται πάντα με μια επικείμενη τραγωδία ή δοκιμασία (το “κουρέλιασμα” κάποιων ηρώων), ασχέτως αν στο τέλος το ζητούμενο για το Σολωμό (Σολωμός, 1986) παραμένει το πιο “υψηλό” ιδανικό.

Έτσι, μέσα από το ποιητικό αυτό πλαίσιο, οι ηρωίδες του Μεσολογίου “φωτογραφίζονται” γύρω στη φωτιά με ρούχα λιωμένα, και όχι σε μια πόζα “αρντίδωτης” και ολοκαίνουριας φορεσιάς:

Καί βλέπω πέρα τά παιδιά καί τές άντρογυναΐκες  
 Γύρου στη φλόγα π’ άναψαν, καί θλιβερά τή θρέψαν  
 Μ’ άγαπημένα πράματα καί μέ σεμνά κρεβάτια,  
 Άκίνητες, άστέναχτες, δίχως νά ρίξουν δάκρυ·  
 Καί γγίζ’ ή σπίθα τά μαλλιά καί τά λιωμένα ρούχα·  
 Γλήγορα, στάχτη, νά φανής, οί φοϋχτες νά γιομίσουν (σ.249).

Ο “πίνακας” είναι κλασικός και σχεδόν “ακύμαντος”, αλλά υποβάλλει μια υποκειμενική και “εσωτερική” παρέμβαση, η οποία ανιχνεύεται στο λιωμένο ρούχο και κυρίως στον τελευταίο “παρεμβατικό” και επιτακτικό στίχο: “γλήγορα, στάχτη, νά φανής, οί φοϋχτες νά γιομίσουν”. Αυτές οι “εσωτερικές” πιέσεις είναι επίσης που συνδιάζουν τη σεισμική δοκιμασία και το “άνοιγμα” της γης και το “σχίσσιμο” του χώματος, απ’ όπου θα προβάλλουν τα άνθη. Αυτό είναι πιστεύουμε το πνεύμα που διέπει τον ποιητή καθώς σημειώνει στον “Πόρφυρα”: “Γελᾶς καί σύ στά λούλουδα, χάσμα τοῦ βράχου μαῦρο” (σ. 252). Αυτό είναι επίσης που αναγκάζει τον ποιητή να πάρει τη μεγάλη απόφαση να δώσει ποιητικό μεγαλείο στο “απομεινάρι”, όπως το διαβάζουμε και πάλι στον “Πόρφυρα”: “Απομεινάρι θαυμαστό ἔρμιας καί μεγαλείου” (σ. 255).

Στον “Κρητικό”, ο ομώνυμος ήρωας, αν και ζει μέσα στο πέλαγο την ώρα της πιο ονειρικής αποκάλυψης, που θα τον οδηγήσει στο ύψος ενός ώριμου ραψωδού, ωστόσο υπάρχει η υπενθύμιση ότι

έκανε ζήτουλας στο παρελθόν. Την εικόνα μπορούμε να τη φανταστούμε πίσω από τους στίχους:

Στό χέρι, ποῦχα σηκωτό μόλις ἐγὼ τὴν εἶδα.  
 Ἐγὼ ἀπὸ ἐκείνη τὴ στιγμή δὲν ἔχω πλιά τὸ χέρι,  
 Π' ἀγνάντευεν Ἀγαρηνό κι' ἐγύρευε μαχαίρι·  
 Χαρά δὲν τοῦναι ὁ πόλεμος· τ' ἀπλώνω τοῦ διαβάτη  
 Ψωμοζητόντας, κι' ἔρχεται μέ δακρυσμένο μάτι (σ. 203).

Στο “Λάμπρο” τα πράγματα γίνονται πιο ορατά, καθώς ακούμε “το τραγούδι της τρελής μάνας”: “Γλήγορα ἄς φύγουμε, / Δέν τά πομένω, / Μοιάζουμε, μοιάζουμε / Μέ τό σχισμένο / Ρούχο πού σκέπασε / Τά δύο παιδιά” (σ. 179). Το ίδιο διαβάζουμε και λίγο πιο κάτω στο ίδιο ποίημα, καθώς ο Λάμπρος βρίσκεται αντιμέτωπος με τα παιδιά του στην εκκλησία “Λιγδερά καί πλατιά κι' ὅλα σχισμένα / Τά λαμπριάτικα ροῦχα ὀπού φοροῦσαν. / Στά μπροστινά, στά πισινά στασίδια, / Ὅλο σιμά του σειοῦνται τά ξεσκλίδια” (σ. 189).

Για τούτο ὅ,τι γίνεται στο Σολωμό οδηγεί πάντα σχεδόν σε εντάσεις που “πιέζουν” το πάθος ή την τραγωδία να “ανοίξει” τις ποιητικές επιφάνειες στα δυο. Η φύση με τη σειρά της, ίδιος καθρέπτης των ψυχικών ανθρώπινων εντάσεων, πολλές φορές είναι στυλπνή και ακίνητη, ἔτσι που κάποιος μπορεί να περπατήσει πάνω της, αλλά πάντα επίκειται κάποιος χαμός ή καταποντισμός, σχεδόν πάντα ὁμως μέσα στο φοβερό πλέγμα φυσικών και ηθικών εκφάνσεων. Αυτό εξάλλου αποδίδεται με τους στίχους “κάτι κρυφό μυστήριο ἔστένεψε τὴ φύση” (“Ο Κρητικός”, σ. 199)<sup>2</sup> και “Καί ὅ,τι ἐβγήκε ἢ προσταγή, / Ὅπου ἔστένεψε τὴ Φύση / Αἰφνιδίως νά φωτιστεῖ”, (“Μπάυρον”, σ. 102).

Ο Σολωμός, ὅπως κάθε μεγάλος ποιητής, είναι ὀριο. Και ως ὀριο δεν μπορούσε παρά να κινηθεῖ σε ένα επίπεδο ὅπου οι κλασικές

2 Ο ίδιος ο ποιητής εξάλλου δήλωνε για τον *Κρητικό*: “Μια ἰσορροπία Δυνάμεων: ἀπὸ τό ἓνα μέρος ἡ ψυχὴ τοῦ ναυαγοῦ (...)· ἀπὸ τό ἄλλο μέρος τὰ Ἐσωτερικά Ἐμπόδια τῆς Φύσης (...). Θαρρῶ πὼς ἐδῶ πολὺ φυσικά βαθαίνει ἡ αὐλακία ἑνὸς μεγάλου ποιήματος” (Σολωμός, 1999:75).

διαστάσεις γίνονται πιο ψηλαφητές. Το ψηλάφημα αυτό είναι σίγουρα πιο αποτελεσματικό, όταν η επιφάνεια φαίνεται ή αγγίζεται πιο χειροπιαστά και “λαϊκά”. Το “λαϊκό” είναι αυτό που θα προκύψει αργότερα, και δεν εννοούμε εδώ το εύκολο, αλλά αυτό που αγγαλιάζει και πιο καθημερινές και “εύθραυστες” καταστάσεις. Ο Σολωμός το προαισθάνεται, αλλά δεν είναι σε θέση να το συλλάβει ακόμη. Αυτή την απάντηση θα μπορούσαμε να δώσουμε στην ακόλουθη προφητική του απορία (όπου τελικά η “μεταφυσική γίνεται φυσική”, κατά τα ζητούμενα του ίδιου): “Σκέψου έντατικά αυτό να γίνει ρομαντικά ή κλασικά αν είναι δυνατόν, ή με τρόπο μικτό, γνήσιο. Ὁ Ὅμηρος ἀνώτατο δείγμα τοῦ δευτέρου εἴδους, ὁ Σαίξπηρ τοῦ πρώτου· τοῦ τρίτου δὲν ξέρω” (Σολωμός, 1999:31). Το Σολωμό τον απασχολεί πολύ το θέμα της εξισορρόπησης των μορφών, του μεστού νοήματος του ποιήματος, το τελικό δέσιμο του όλου, αλλά, κάτω από αυτό το προστατευτικό φλούδι δυνάμεις και λέξεις κεντρόφυγγες πιέζουν για άλλα ξεσπάσματα που συχνά αποσυνθέτουν και χαλούν τις κλασικές ισορροπίες: αυτό ο Σολωμός το ορίζει αλλού ως “ένταση δυνάμεων” (Σολωμός, 1999:31). Σε τι άλλο από την τελική “διάρρηξη των επιφανειών” μπορεί να οδηγήσει μια τόσο επίμονη ένταση;

Σε ένα άλλο επίπεδο βέβαια, εκείνου του ευρύτερου θεωρητικού και ιδεολογικού πλαισίου, τα πράγματα είχαν “κανονιστεί” από καιρό στο πλαίσιο των θεωρητικών του γερμανικού ρομαντισμού, καθώς προσπαθούσαν να ανατοποθετήσουν τα όρια και τις τάσεις ενός πιο εριστικού μοντερνισμού. Τότε κρυσταλλώθηκαν απόψεις που σίγουρα είχαν φιλοξενηθεί στο μισόφως μιας διαρκέστερης διαλεκτικής περί “ψηλαφητού” βιώματος στην Τέχνη. Έτσι εισάγονται ανατρεπτικότερες αντιλήψεις σε όλα τα επίπεδα των αισθητικών κατατατάξεων και αξιολογήσεων. Η περιπέτεια αυτή θα οδηγήσει στο ριζικό διαχωρισμό αισθητικής, ομορφιάς και αλήθειας. Στο Σολωμό – και στην εποχή του – όλα αυτά απλώς προαναγγέλλονται, εμφανίζονται σποραδικά και σαν ανώδυνα. Υπάρχουν όμως οι

εντάσεις, καλά σκεπασμένες, και πιέζουν από κάτω· πότε πότε σχίζεται λίγο η επιφάνεια, η οποία μπορεί να είναι από κάθε λογής εύθραυστο υλικό. Από αυτό το υλικό, που είναι “πάνινο” εδώ, φαίνεται ότι έντυσε τον Όμηρό του ο Σολωμός.

Όσο και αν φαίνεται υπερβολικό πίσω από τη σχισμένο ρούχο του Ομήρου προβάλλει ανεπαίσθητα τη μορφή της και μια άλλη διάσταση, εκείνη της λογοτεχνίας που θα αρχίσει να “ξηλώνεται”. Μετά από αυτό θα επέλθουν και άλλες – πιο ριζικές – αλλαγές, οι οποίες θα οδηγήσουν αργότερα στην αποθέωση του “κακού” και της “ασχημίας”. Αν θέλουμε σήμερα ο Σολωμός να είναι ο μεγάλος ποιητής που πιστεύουμε είναι ανάγκη να τον κατατάξουμε σε τούτη την “αρνητική” διαλεκτική. Και ο Όμηρος, αν θέλουμε να σταθεί στο ύψος ευρύτερων ποιητικών αναλαμπών, πρέπει να ξαναδιαβαστεί και από μια διαφορετική σκοπιά. Αυτή τη σκοπιά μας αποκαλύπτει μισάνοιχτη ο Σολωμός, μέσα από τις τρύπες του ρούχου του μεγάλου Ομήρου. Γιατί, τελικά (και σε πείσμα των φανατικών του είδους) τίποτε δεν οφέλησε περισσότερο τον Όμηρο από την αμφισβήτηση της ίδιας της ποιητικής του ταυτότητας (ο Όμηρος χωρίς “χαρτιά”).

Αυτή η ανατροπή μπορεί να πάρει και άλλες διαστάσεις: Για αιώνες ο Όμηρος ήταν η καθιερωμένη πηγή ηθικής αναφοράς. Τούτο δεν θα μπορούσε να οφελήσει για πάντα το μεγάλο ποιητή και το έργο του. Μια πιο “ανθρώπινη” προσέγγιση στον τρόπο που τον διαβάζουμε θα μπορούσε να ανταποκριθεί σε κάποια πιο επιτακτικά αιτήματα περασμένων καιρών και του καιρού μας. Το αίτημα ήταν ήδη διατυπωμένο, πριν από διακόσια περίπου χρόνια, από τους Γερμανούς: “Το να βιώσεις τον κλασικισμό και το να πραγματώσεις μέσα σου την Αρχαιότητα είναι πράγματι το αποκορύφωμα της φιλολογίας. Είναι όμως αυτό δυνατό χωρίς μια δόση κυνισμού;”, αναρωτιέται ο Σλέγγελ (Lacoue-Labarthe/Nancy: 117).

Αλλά και για τη φθαρτή εικόνα των πραγμάτων, ας μην ξεχνούμε ότι η προσέγγιση των αρχαίων κειμένων είναι υποχρεωτικά πάντα αποσπασματική, μας έρχεται “κουρελιασμένη”, μέσα από τους “κατασχισμένους” αιώνες. Δεν είναι τυχαίο ότι το συνειδητό

ή ασυνείδητο αυτό συγκλονιστικό βίωμα των περασμένων αιώνων, οδήγησε σε μια αποθέωση του “πετσοκομμένου” έργου, ως το μεθοδικότερο αίτημα του μοντερνισμού. Έτσι ο διαχωρισμός του μοντέρνου με το αρχαίο δεν θεμελιώθηκε σε μια απόρριψη, αλλά στην υιοθέτηση της πιο κοινής ψηλαφητής αλήθειας, ότι δηλαδή το κείμενο, από τη φύση του την ίδια, είναι “διάτρυτο” και “απομεινάρι”, όχι σπάνια υλικό περιττό· ότι από τη φύση του το έργο είναι “κουρέλι” στον άνεμο, ατέλειωτο, βυθισμένο στη σιωπή. Από την ανομολόγητη αυτή συνειδητοποίηση βγαίνει και η απόφαση του Σολωμού ότι το έργο του θα παραμείνει αποσπασματικό.

Από το γερμανικό ρομαντισμό, τα νέα ρίγη του 19ου και 20ου αιώνα, την αντιπαράθεση των “λείων” κλασικών μορφών με εκείνες που γίνονται τόσο ωχρές και εφήμερες, φτιάχνεται μια ποίηση από “βελούδο” (ρούχο είναι και αυτό)· συχνότερα όμως η ποίηση αυτή γίνεται από κάποιο κουρέλι ή ακόμη κάποιο μισοανοιγμένο πέπλο (η μεγαλύτερη αδυναμία του ρομαντισμού), καθώς σκεπάζει και αποκαλύπτει μαζί το σώμα.

Τελειώνοντας, και για να γίνουμε πιο πειστικοί και πρακτικοί, όπως λένε, δεν θα ήταν άστοχο εδώ να αναφέρουμε ένα παράδειγμα από τη “λαϊκή” ποίηση, αυτή που καταναλώνει το μεγαλύτερο πανελλήνιο. Πρόκειται για “Το τανγκό της Νεφέλης”, τραγουδισμένο από τη γνωστή λαϊκή αοιδό Χάρης Αλεξίου: “Το χρυσό κουρέλι / που στα μαλλιά της φόραγε η Νεφέλη / να ξεχωρίζει απ’ όλους μες στ’ αμπέλι / ήρθαν δυο μικροί μικροί αγέλοι / και το κλέψανε”.

Βρίσκουμε στα λόγια αυτά, και στο τραγούδι, κάτι από τη λαϊκή επιθυμία να αγκαλιάζονται ευρύτερα στρώματα κόσμου, μέσα στην ποίηση και τις καθημερινές ραψωδίες. Το αίτημα αυτό, που ψηλαφεί το ρούχο, το πάνινο αυτό αίσθημα (για να νιώσει ίσως κανείς ζωντανότερη και τη σάρκα), είναι η βασιλικότερη οδός για να πλησιάσει κανείς κάπως την έννοια του ύφους· το γίνεσθαι του ύφους που στην κειμενική του διάσταση δεν είναι τίποτε άλλο από την εμπειρία εκείνη που μας φέρνει κοντά στην ύφανση μιας “πάνινης”

επιφάνειας, ή στο “μπάλωμα” μιας τέτοιας επιφάνειας, εξαρτάται πώς το βλέπουμε. Για τούτο το “πανί” εξάλλου οι Έλληνες σκοτώθηκαν στην Τροία, όπως το θέτει και ο Σεφέρης στην “Ελένη” του: “γιά ένα πουκάμισο αδειανό γιά μιάν Έλένη” (Σεφέρης, 1985:242). Με τον τρόπο αυτό επίσης ξεγελούσε και η Πηνελόπη τους μνηστήρες, υφαίνοντας και ξεϋφαίνοντας, πολλά χρόνια. Τούτο το αφελέςτατο πρόσχημα ήταν δήθεν ικανό να ξεγελάσει τα αριστοκρατικά και ηδονικά παληκάρια που την περιτριγύριζαν για πενταετίες.

Μετά από αυτά δεν μας κάνει πια μεγάλη εντύπωση το πώς ένας ζήτουλας του Καρκαβίτσα, κάτω από τα κουρέλια του μπόρεσε να κρύψει έργα και ημέρες που κατάστρεψαν ένα ολόκληρο χωριό. Ούτε προκαλεί εντύπωση και το εύρημα του Οδυσσέα (μορφή ταυτισμένη κάποτε με εκείνη του Ομήρου), όταν προχωρεί στην τελική κάθαρση του οίκου του, προσποιούμενος το ζήτουλα, και, τέλος, πετώντας από πάνω τα ράκη του, αποκάλυψε ένα θείο κορμί που άφησε άναυδο από τότε τον κόσμο: “Αὐτάρ ὁ γυμνώθη ῥακῶν πολύμητις Ὀδυσσεύς, ἄλτο δ’ ἐπί μέγαν αὐδόν, ἔχων βίον ἠδέ φαρέτρην ἰῶν ἐμπλεῖην” (*Homeri Opera*: X: 1–3).

## Βιβλιογραφία

Χάρης Αλεξίου, 1996 *Γυρίζοντας τον Κόσμο*, PolyGram Records, Αθήνα.

Καβάφης, 1983

Κωνσταντίνος Καβάφης, *Ποιήματα* (B), Ίκαρος, Αθήνα.

Κάλβος, 1998

Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί*, Ίκαρος, Αθήνα.

Καρυωτάκης, 1977

Κώστας Καρυωτάκης, *Ποιήματα*, Ερμής, Αθήνα.



*Homeri Opera*, 1966 Τόμος IV, Οδύσσεια., Oxford Classical Texts, Oxford.

Lacoue-Labarthe / Nancy, 1978

Lacoue-Labarthe Ph., / Nancy J.L., *L' Absolu Littéraire*, Seuil, Paris.

Σεφέρης, 1984

Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές (Α' και Β')*, Ίκαρος, Αθήνα.

Σεφέρης, 1985

Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα.

Σολωμός, 1986

Διονύσιος Σολωμός, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα.

Σολωμός, 1999

Διονυσίου Σολωμού, *Στοχασμοί*, Στιγμή, Αθήνα.