

Τρεις επάλληλοι κύκλοι λοιπόν που αντιστοιχούν στον ιστορικό, εθνικό και πανανθρώπινο χαρακτήρα του ποιήματος. Και δεν πρέπει να μας φαίνεται παράξενο που λειτουργούν ομόκεντρα· μιλάμε για μιαν εποχή που τα ιδεώδη του εθνισμού (ελευθερία, αυτοδιάθεση, δημοκρατία) δεν αντιμάχονταν τις οικουμενικές αξίες. Άλλωστε, όταν ο Σολωμός μιλά για οικουμενικές (πανανθρώπινες) αξίες, εννοεί στην ουσία τις ηθικές αξίες, την ηθική ελευθερία και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Στόχος του Σολωμού, με βάση το σύλλερικό σχήμα *δοκιμασία – ολοκλήρωση*, είναι να δείξει το υψηλότερο επίπεδο της ηθικής στο οποίο μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος που μάχεται για την ανθρωπινή του ουσία.

β. Ο τίτλος του έργου και το θέμα της δοκιμασίας.

Για να αποδώσει το περιεχόμενό του ποιήματος ο Σολωμός δοκιμάζει διαδοχικά αρκετούς τίτλους¹: *Μισολόγγι*, *Αδελφοποιοί* (:), *Χρέος*, και καταλήγει στο *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*. Οι δυο πρώτοι απορρίπτονται, γιατί, καθώς επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στο ιστορικό γεγονός, αφήνουν «ακάλυπτη» την πολυσημία του έργου. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, κατά τον ποιητή, «*η απόλυτη ύπαρξη του ποιήματος*» πρέπει να είναι «*πολυσήμαντη*». Ο τρίτος, δίνοντας έμφαση στην ηθική θέση, υποβαθμίζει την ιστορική και εθνική διάστασή του. Ο τίτλος που επελέγη καλύπτει όλες τις πτυχές του: α) την ιστορική και εθνική του διάσταση (πολιορκία του Μεσολογγίου) και β) τη δοκιμασία, τον αγώνα και την ηθική νίκη των ηρώων του. Ή, για να μιλήσουμε με σύλλερικούς όρους, προβάλλει το *παθητικό* (Πολιορκημένοι) και το *υψηλό* (Ελεύθεροι) που ορίζουν το βαθύτερο νόημα του έργου και αναδεικνύουν την οικουμενική του διάσταση.

Οι διαδοχικές αυτές μεταβολές στον τίτλο του ποιήματος υποδηλώνουν και την πρόθεση του ποιητή να μετατοπίσει το κέντρο βάρους της σύνθεσης από το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, από τον ιστορικό της πυρήνα, στην τραγική ουσία της: στις αλληπάλληλες δοκιμασίες των ηρώων, στους εσωτερικούς τους διχασμούς και στις υπερβάσεις τους. Είναι προφανές ότι, όσο διευρύνεται το περιεχόμενο του ποιήματος και αποχτά διαστάσεις φιλοσοφικές καθώς ο ποιητής έρχεται σε επαφή με τον γερμανική φιλοσοφία και λογοτεχνία, τόσο εντονότερη αισθάνεται την ανάγκη για έναν τίτλο περιεκτικότερο². Η διεύρυνση αυτή του νοήματος και το φιλοσοφικό βάθος που αποχτά σταδιακά το ποίημα δεν σημαίνει, σε καμιά περίπτωση, ότι ο ποιητής οδηγείται στην αφηρημένη στιχουργία (σε ένα στιχούργημα αφηρημένων φιλοσοφικών εννοιών). Ίσα – ίσα, όσο το έργο διευρύνεται και βαθαίνει φιλοσοφικά, τόσο πιο εύστοχα οι ιδέες του γίνονται παραστάσεις, «*σωματοποιούνται*».

Ο τίτλος που επελέγη άλλωστε προβάλλει τους πρωταγωνιστές και τον αγώνα τους. Ο ποιητής δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένα ιστορικά πρόσωπα· αναφέρεται είτε σε σύνολα (π.χ. *άντρες*, *γυναίκες*, *παιδιά*) είτε στις ιδιότητές τους (*μάννα*, *Σουλιώτης*, *αρραβωνιαστικιά*, *αδελφοποιτός*), είτε χρησιμοποιεί γενικούς χαρακτηρισμούς για να δηλώσει τον αγώνα τους και να εκφράσει το θαυμασμό του (*Αυτοί οι Μεγάλοι*, *οι Μάρτυρες*). Δεν τον ενδιαφέρει τόσο η ελευθερία στην ατομική της έκφραση, στην υποκειμενική της εκδοχή· τον ενδιαφέρει η ελευθερία του συνόλου σε όλες τις εκδοχές της³. Ακόμη και όταν εξατομικεύει τις δοκιμασίες, π.χ. η περίπτωση του πολέμαρχου στο Β'6 ή η περίπτωση της Μάρθας στο Γ'8, οι ήρωές του λειτουργούν ως αντιπροσωπευτικά δείγματα του συνόλου. Η τεχνική αυτή βοηθά ώστε να αποκτήσουν οι *Πολιορκημένοι* διαστάσεις συμβόλων. Ο αγώνας τους είναι μια σειρά δοκιμασιών που θα μπορούσαμε να τις χωρίσουμε σε τρεις κατηγορίες: α) εξωτερικές

– υλικές δοκιμασίες (π.χ. πείνα) β) εσωτερικές – ψυχολογικές δοκιμασίες (π.χ. η ενθύμηση της περασμένης δόξας), Β'6) γ) εσωτερικές – ηθικές δοκιμασίες (π.χ. *ύστερη νυχτιά, Πειρασμός*). Ο ποιητής επιδιώκει μια κλιμακωτή διάρθρωση αυτών των δοκιμασιών απέξω προς τα μέσα ώστε να φανεί η δύναμη της ανθρώπινης αντοχής και το ηθικό μεγαλείο του ανθρώπου. Θέλει “*μιαν αναβάθρα δυσκολιών*”, θέλει “*μια μακρινή αγωνία*” (συνεχή και διαρκή) για τους ήρωές του ώσπου να φτάσουν στην κατάκτηση της απόλυτης ηθικής ελευθερίας.

Το θέμα της δοκιμασίας του ανθρώπου και του αγώνα του να ολοκληρωθεί μέσω αυτής της δοκιμασίας απασχολεί το Σολωμό στα σπουδαιότερα έργα της ωριμότητάς του. Είναι σαφές εδώ η επίδρασή του από τον Schiller. Στον *Κρητικό* ο ήρωας του ποιήματος αντιμάχεται τα στοιχεία της φύσης στην προσπάθειά του να σωθεί ο ίδιος και να σώσει την αρραβωνιαστικιά του. Δοκιμάζεται πολύπλευρα και μέσα απ' αυτή τη δοκιμασία ο φοβερός πολέμαρχος χάνει την αγριάδα του για να κερδίσει στο τέλος τη μουσική και την ποίηση⁴. Στον *Πόρφυρα* ο ήρωας μέσα από τη δοκιμασία του με τη βία της φύσης (*τίγρης του πελάου*) φτάνει στην απόλυτη αυτογνωσία, στην επίγνωση δηλαδή της ηθικής του ανωτερότητας πάνω στην τυφλή βία. Στα έργα αυτά παρατηρούμε ότι ο Σολωμός αντιστρέφει το θέμα του *Λάμπρου*⁵. Εκεί ο ήρωας αντιμάχεται τους ηθικούς κανόνες (πάντως σε μια κατάσταση οιδιπόδειας άγνοιας) για να υποκύψει τελικά στην ανωτερότητά τους· εδώ οι ήρωες υπερασπίζονται τις ηθικές αξίες απέναντι στις εξωτερικές αντιξοότητες και στις εσωτερικές αδυναμίες για να βγουν τελικά νικητές. Αυτή είναι και η βαθύτερη ανθρωπιστική διάσταση του σολωμικού έργου.

γ. Τα τρία σχεδιάσματα (ομοιότητες και διαφορές).

Και τα τρία σχεδιάσματα, άμεσα ή έμμεσα, σχετίζονται με τη *Γυναίκα της Ζάκυνθος*⁶. Το πρώτο κυριολεκτικά ξεπηδά από την ποιητική της πρόζα, καθώς ο ποιητής προτάσσει σ' αυτό ένα απόσπασμα από το πέμπτο της κεφάλαιο. Σαν να θέλει να ξεφύγει από τη δυσώδη ατμόσφαιρα του κόσμου της *Γυναίκας* και “*να μιλήσει για ήρωες*”. Από τη μπόχα της Μπόχαλης στο “*αλωνάκι, στον ενδοξότερο τόπο*”. Το απόσπασμα από το πέμπτο κεφάλαιο της *Γυναίκας* στα άλλα δύο σχεδιάσματα μεταπλάθεται ποιητικά (Β'5 και Γ'2). Πρόκειται για το θέμα της *πεισσωμένης μάχης*. Η περιγραφή της μάχης, οι αντιδράσεις των γύρω νησιών, η δέηση, το *φτωχό καλύβι* ή το *καλυβάκι* (που αντικαθιστούν το *αλωνάκι*) όλα παραπέμπουν στο πέμπτο κεφάλαιο της *Γυναίκας*.

Από τα τρία σχεδιάσματα το πρώτο εξαντλείται σχεδόν στον ιστορικό πυρήνα της σύνθεσης. Αυτό, άλλωστε, είναι δικαιολογημένο μια και το Α' Σχεδιάσμα αρχίζει να γράφεται πάνω κάτω την ίδια χρονική στιγμή που πέφτει το Μεσολόγγι. Στο Β' Σχεδιάσμα τα τρία επίπεδα (ιστορικό, εθνικό, πανανθρώπινο) ισορροπούν, ενώ στο Γ' Σχεδιάσμα προβάλλονται περισσότερο οι δύο ευρύτεροι κύκλοι, ο εθνικός και ο οικουμενικός. Πάντως και στα τρία σχεδιάσματα τονίζεται “*η μικρότης του τόπου που παλεύει με μεγάλες ενάντιες δυνάμεις*” και μέσα από αυτή την πάλη “*θέλει έβγουν οι Μεγάλες Ουσίες*”. Το Μεσολόγγι, το *αλωνάκι*, παραμένει και στα τρία το μέγα σύμβολο όπου συμπυκνώνονται οι μεγάλες αξίες του έθνους και της ανθρωπότητας.

Οι διαφορές ανάμεσα στα τρία σχεδιάσματα είναι πιο εμφανείς στη μορφή τους. Το Α' Σχεδιάσμα δίνεται σε εξασύλλαβους στίχους που οργανώνονται, όπως διαπιστώνουμε από τα ολοκληρωμένα αποσπάσματα, σε οχτάστιχες στροφές (οκτάβες) με μέτρο μεσοτονικό (αμφίβραχος) και ομοιοκαταληξία ζευγαρωτή. Ο ρυθμός του ποιήματος γοργός και η στιχουργία του σαφώς επηρεασμένη από την ιταλική ποίηση της εποχής. Στο Β' Σχεδιάσμα ο ποιητής υιοθετεί το

δεκαπεντασύλλαβο στίχο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Την ίδια στιχουργική χρησιμοποιεί και στον *Κρητικό*. Εδώ είναι φανερή η επίδρασή του από την Κρητική Λογοτεχνία και ιδίως από τη στιχουργία του *Ερωτόκριτου*. Στο Γ' Σχεδιάσμα κρατά το δεκαπεντασύλλαβο και καταργεί την ομοιοκαταληξία ακολουθώντας το παράδειγμα του δημοτικού τραγουδιού.⁷

Η διαδοχική μεταβολή της στιχουργίας του έργου δεν φανερώνει απλώς τις επιδράσεις που δέχεται ο ποιητής από την ιταλική ποίηση, τον *Ερωτόκριτο* και το δημοτικό τραγούδι αντίστοιχα στα τρία σχεδιάσματα. Ούτε δικαιολογείται μόνο από τις διαδοχικές μεταβολές στο περιεχόμενο και στους στόχους του ποιήματος. Μια τέτοια θεώρηση θα ήταν μάλλον απλοϊκή. Οι αλλαγές στη στιχουργία έχουν να κάνουν με κάτι βαθύτερο και ουσιαστικότερο· με την αγωνιώδη προσπάθεια του ποιητή να ξεφύγει από τα στιχουργικά του πρότυπα και να κατακτήσει έναν πιο προσωπικό τρόπο έκφρασης. Όπως ακριβώς παλεύει κάθε φορά να βρει τον «καίριο» στίχο μέσα από την πληθώρα των παραλλαγών που δοκιμάζει, το ίδιο κάνει και με τις στιχουργικές μεταβολές· αναζητεί το ρυθμό και τον μουσικό κυματισμό που ταιριάζει με τη σοβαρότητα και τη σεμνοπρέπεια του έργου. Τα πράγματα πρέπει να ειπωθούν «μια για πάντα». Παναπεί να μη μπορούν να ειπωθούν καλύτερα.

Όσον αφορά στη δομή τους τα τρία σχεδιάσματα, αν και τηρούν τη βασική αρχή της αναβάθρας των δυσκολιών, παρουσιάζουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους. Όταν βέβαια μιλάμε για δομή των *Ε. Π.*, ουσιαστικά αναφερόμαστε στο «σύνθεμα» του Πολυλά. Πόσο αυτό ανταποκρίνεται στους σχεδιασμούς του Σολωμού και καθρεφτίζει τις προθέσεις του παραμένει ίσαμε σήμερα ένα ερώτημα αναπάντητο, το οποίο μάλλον δεν πρόκειται να απαντηθεί ούτε στο μέλλον. Για να οργανώσει τα τρία σχεδιάσματα ο Πολυλάς, στηρίχτηκε, όπως ο ίδιος δηλώνει, στη σειρά των γεγονότων στα οποία αναφέρεται το έργο:

Εις την τάξιν, την οποία έδωσα εις τα Αποσπάσματα του κάθε Σχεδιάσματος, ακολούθησα την ιστορική συνέχεια, όπου αυτή είναι φανερή.

Πέραν τούτου ουδέν. Δεν χωρεί αμφιβολία ότι ο Πολυλάς ακολουθεί κατά βάσιν αυτό το κριτήριο. Όμως πώς δικαιολογείται η ριζική αναδιάταξη της ύλης του ποιήματος στο Γ' Σχεδιάσμα; Το γεγονός αυτό από μόνο του δημιουργεί την υποψία, δεν θα δίσταζα να πω τη βεβαιότητα, ότι ο πρώτος εκδότης του Σολωμού πρέπει να στηρίχτηκε και σε άλλα στοιχεία, έστω και αν δεν το δηλώνει, τουλάχιστον ρητά, στα *Προλεγόμενά του* και στις σημειώσεις του. Πρέπει να στηρίχτηκε στους *Στοχασμούς* και στις άλλες σημειώσεις του ποιητή. Και προπαντός πρέπει να στηρίχτηκε σε πληροφορίες που είχε από τον ίδιο τον Σολωμό στις συζητήσεις τους. Θα ήταν μάλλον απίθανο να θυμάται αρκετούς στίχους και αποσπάσματα «από το στόμα του ποιητή» (μάλιστα και τη θέση τους μέσα στη σύνθεση) και να μην έχει μια, γενική έστω, εικόνα της δομής των σχεδιασμάτων.

Όπως και να 'χουν τα πράγματα τα τρία σχεδιάσματα παρουσιάζουν μεταξύ τους και ομοιότητες και διαφορές στη δομή τους. Το Α' και Γ' Σχεδιάσμα στην εισαγωγή τους υιοθετούν τον *επικό τρόπο* (επίκληση στη μούσα). Στο Α' Σχεδιάσμα ο ποιητής αφήνει τη *θεόπνευστη ψάλτρα* με τη *δίκαιη λύρα* να ψάλει το πέσιμο του Μεσολογγιού, ενώ στο Γ' Σχεδιάσμα απευθύνεται στη *Μητέρα τη μεγάλωψυχη* (μορφή - σύμβολο της Ελλάδας και της Ελευθερίας) να τον βοηθήσει να *τραγουδήσει*. Όσον αφορά στη διάταξη των υπολοίπων θεμάτων τα δυο πρώτα σχεδιάσματα παρουσιάζουν περισσότερες ομοιότητες, ακολουθούν σχεδόν την ίδια πορεία, ενώ στο Γ' Σχεδιάσμα έχουμε ουσιαστικές μεταβολές και ως προς τη θεματολογία του έργου και ως προς την «τάξιν» των θεμάτων. Αρκετά θέματα των προηγούμενων

σχεδιασμάτων αφαιρούνται και προστίθενται καινούργια και όσα διατηρούνται παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές από τα προηγούμενα.

Αν η κλιμακωτή διάταξη των δοκιμασιών, “*η αναβάθρα των δυσκολιών*”, που οδηγεί (σταίνει) την ελευθερία στο “*υψηλότερο στυλοπόδι*”, ορίζει το ύψος της σύνθεσης, ο ποιητής εκφράζει τη φιλοδοξία στους *Στοχασμούς* του να δώσει και το εύρος της. Μιλά για μιαν ελευθερία “*μεστήν από το Χρέος, δηλαδή, απ’ όσα περιέχει η Ηθική, η Θρησκεία, η Πατρίδα, η Πολιτική κ. ά*”. Η κυρίαρχη λοιπόν ιδέα του ποιήματος, η **ελευθερία**, πρέπει να δοθεί σε όλες τις εκδοχές της κι έτσι δίνεται η αφορμή να απλωθεί το ποίημα σε χώρους όπως είναι η πολιτική, η θρησκεία κτλ. (μιλάμε πάντα για τις προθέσεις του ποιητή, όπως αυτές διαφαίνονται στους *Στοχασμούς* του). Αν στον *Ύμνο* προβάλλεται περισσότερο η ελευθερία με την έννοια της εθνικής ανεξαρτησίας, εδώ δίνονται κλιμακωτά όλες οι μορφές της με κορυφαία έκφραση την ηθική ελευθερία. Όλες βέβαια αυτές οι μορφές της ελευθερίας (εθνική, πολιτική, ψυχολογική, ηθική) πρέπει να συνδεθούν και με αντίστοιχες δοκιμασίες. Συνεπώς η σταδιακή *ανάβαση* συνοδεύεται και από την αντίστοιχη *διεύρυνση* του νοήματος. Όσο προχωρεί το *ύψος* της σύνθεσης, τόσο απλώνεται και το *εύρος* της.⁸ Εάν η *ανάβαση*, το *ύψος* της σύνθεσης, σηματοδοτεί την πορεία των ηρώων από την συγκεκριμένη ιστορική πραγματικότητα σε ένα χώρο υπερβατικό, στην *αγιοποίησή* τους, η *διεύρυνση* των δοκιμασιών δένει το ποίημα περισσότερο με τα πράγματα, το γειώνει. Πρόκειται στην ουσία για δυο αντίρροπες δυνάμεις που ορίζουν το σολωμικό ιδεαλισμό και τον διαφοροποιούν από τις εξωπραγματικές – μεταφυσικές εκδοχές του.

δ. Η ευρωπαϊκή και η ελληνική διάσταση του έργου.

Στη σχέση του Σολωμού με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία διακρίνουμε τρεις σημαντικούς σταθμούς: α) Την επαφή του με την ιταλική λογοτεχνία από την τρυφερή ακόμη παιδική και εφηβική ηλικία (δεκαετής μαθητεία του ποιητή σε ιταλικά σχολεία, γνωριμία του με σπουδαίους Ιταλούς ποιητές και ανθρώπους των ιταλικών γραμμάτων γενικότερα, τα πρώτα του ποιήματα στην ιταλική γλώσσα). β) Τη γνωριμία του με την αγγλική ποίηση (κυρίως με την ποίηση του Οσιάν, του Βύρωνα και του Σέλλεϋ), οι επιδράσεις της οποίας ανιχνεύονται σε έργα της ζακυνθινής περιόδου μετά τον *Ύμνο* και με κορυφαίο παράδειγμα τον *Λάμπρο*. γ) Τέλος τη μύηση του ποιητή στη γερμανική ρομαντική λογοτεχνία και ιδεαλιστική φιλοσοφία, η αρχή της οποίας τοποθετείται χρονικά⁹ μετά το 1834.

Η επίδραση των ιταλικών γραμμάτων και γενικότερα του πνευματικού κλίματος που επικρατεί στην Ιταλία την εποχή που ο Σολωμός βρίσκεται εκεί είναι σημαντική στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του και της ποιητικής του. Το πάθος του για τη γλώσσα και την ελευθερία (*Δεν έχω τίποτις άλλο στο νου μου πάρεξ ελευθερία και γλώσσα*) αντανakλά αυτό το κλίμα. Ένα κλίμα όπου αρχίζει να κυριαρχεί ο ρομαντισμός (στοιχείο άλλωστε ρομαντικό είναι και η ροπή του προς τη λαϊκή γλώσσα και τη λαϊκή παράδοση). Το γλωσσικό πρόβλημα στην Ιταλία αυτή την εποχή παρουσιάζει αναλογίες με το αντίστοιχο ελληνικό. Το ίδιο και το θέμα της εθνικής ανεξαρτησίας των Ιταλών. Η διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης στην Ιταλία συνδέεται με το θέμα της γλώσσας¹⁰. Ο Σολωμός φαίνεται να γνωρίζει καλά και την παλιότερη ιταλική ποίηση, την ποίηση του ιταλικού ουμανισμού. Πετράρχικοι και δαντικοί απόηχοι ακούγονται σε αρκετά ποιήματά του, ακόμη και της ώριμης παραγωγής του (π.χ. *Κρητικός*). Από την εποχή της ιταλικής του μαθητείας, άλλωστε, μέσα από τις διαμάχες κλασικιστών και ρομαντικών, αρχίζει κι ο προβληματισμός του για το *μικτό είδος*.¹¹

Η αγγλική επίδραση ωθεί τον Σολωμό σε κάποιες υπερβολές του ρομαντισμού, όπως αυτές παρουσιάζονται κυρίως στο *Λάμπρο*. Η έμφαση στα πάθη του ήρωα, η αντιφατικότητα στη συμπεριφορά του, το στοιχείο της φρίκης, το παιχνίδι των τραγικών συμπτώσεων, συνθέτουν μιαν ατμόσφαιρα ακραίων καταστάσεων και ρομαντικής έντασης. Ο ήρωας του Σολωμού παρουσιάζει ομοιότητες με τον *Manfred* του Byron. Ήρωες ηγετικοί, δέσμοι των παθών τους, των κριμάτων και των τύψεών τους και οι δύο, αναζητούν τη λύτρωση στο θάνατο.¹² Ένας ρομαντισμός μάλλον ακραίος. Στοιχείο που φαίνεται εκ των υστέρων να ενοχλεί τον ποιητή, καθώς έρχεται σε επαφή με τον πιο «ισορροπημένο» γερμανικό ρομαντισμό. Αυτός είναι ίσως κι ο βασικότερος λόγος που εγκαταλείπει το ποίημα.

Από το σύνολο των γερμανών ποιητών και στοχαστών του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα εκείνος που φαίνεται να επηρέασε αποφασιστικά τον Σολωμό είναι ο Shiller. Η συλλερική αισθητική εφαρμόζεται με συνέπεια στα δύο τελευταία σχεδιάσματα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*¹³. Η αισθητική αυτή ορίζεται κυρίως από τρεις έννοιες: το *ωραίο*, το *παθητικό* και το *υψηλό*. Το *ωραίο* δηλώνει την αρμονία ανάμεσα στο λογικό και την αισθαντικότητα του ανθρώπου. Ασκώντας έλξη στον άνθρωπο άλλες φορές τον οδηγεί σε μια αρμονική σχέση με το περιβάλλον και τον φέρνει σε μια κατάσταση πληρότητας και άλλες πάλι τον αποσπά από κάποιο υψηλό χρέος και έτσι κλονίζεται η αρμονία ανάμεσα στο λογικό και την αισθαντικότητά του. Το *παθητικό* είναι μια κατάσταση μάλλον ενδιαμέση, ανάμεσα στο *ωραίο* και το *υψηλό*. Στην περίπτωση του η σχέση αρμονίας μεταξύ *λογικού* και *αισθαντικότητας* κλονίζεται. Ο άνθρωπος τότε βρίσκεται σε μια σχέση δυσαρμονίας με το περιβάλλον ή με τον εαυτό του, στοιχείο που τον οδηγεί σε δοκιμασία θέτοντάς του το δίλημμα: *υποταγή* ή *αντίσταση*. Η πρώτη περίπτωση δεν παρουσιάζει αισθητικό ενδιαφέρον κατά τον Schiller· η δεύτερη οδηγεί στο *υψηλό*, στην καταξίωση του ανθρώπου ως ηθικοπνευματικής οντότητας. Η σχέση ανάμεσα στο *υψηλό* και το *ωραίο* είναι σχέση σύγκρουσης, όταν το *ωραίο* λειτουργεί ανασταλτικά στην προσπάθεια πραγμάτωσης του *υψηλού* (π.χ. *Πειρασμός*). Στην περίπτωση του *υψηλού* ο άνθρωπος ως ηθική οντότητα υπερβαίνει τα όρια της βιολογικής του αντοχής καθώς και τους ψυχολογικούς χαρακτήρα περιορισμούς (φόβους, συναισθηματικές αναστολές κ.τ.λ.) και οδηγείται στην ηθική του ολοκλήρωση.

Από τα τρία σπουδαία έργα της ωριμότητας του Σολωμού μόνο στον *Πόρφυρα* συνυπάρχουν λειτουργικά τα τρία αυτά στοιχεία¹⁴. α) Το *ωραίο* (ευδαιμονική σχέση του ήρωα με τη φύση). β) Το *παθητικό* (σύγκρουση του ήρωα με τον *τίγρη του πελάου* – δοκιμασία). γ) Το *υψηλό* (αντίσταση – αυτογνωσία). Οι ορίζουσες των *Ε. Π.* είναι το *παθητικό* και το *υψηλό*. Το πρώτο αισθητοποιείται ή *σωματοποιείται* κατά τον ποιητή με τη σειρά των δοκιμασιών (το εύρος της σύνθεσης) και το δεύτερο με την αντίσταση των πολιορκημένων και τη σταδιακή υπέρβαση των δοκιμασιών (ύψος της σύνθεσης). Η υφή της υπόθεσης του έργου (*μύθος*) είναι στην ουσία της τραγική. Αν ο όρος *Έξοδος* έχει ιστορική σημασία για μας (*Έξοδος* του Μεσολογγίου), στα πλαίσια του ποιήματος ταυτίζεται με την έννοια της *καθάρσεως* (έξοδος των ηρώων από την *περιφέρεια* του τραγικού).

Το περίεργο ωστόσο στην περίπτωση του Σολωμού είναι ότι, όσο περισσότερο σχεδιάζει τα ποιήματά του με βάση τις θεωρίες και τις αισθητικές αντιλήψεις που δέχεται από τον ευρωπαϊκό χώρο, τόσο περισσότερο ο στίχος του ριζώνει βαθιά στην ελληνική ποιητική παράδοση (Κρητική Λογοτεχνία, Δημοτικό Τραγούδι). Τόσο περισσότερο η ποίησή του γίνεται πιο ελληνική και από την άποψη της στιχουργίας, και από την άποψη της ποιητικής έκφρασης και των ποιητικών εικόνων. Ο Σολωμός

δεν αντιμετωπίζει επιδερμικά αυτή την παράδοση, ούτε την μιμείται με το «φολκλορικό τρόπο» του Βαλαωρίτη (φωτεινή εξαίρεση ο *Φωτεινός*) και του Κρυστάλλη· ενστερνίζεται τον τρόπο που αισθάνεται και σκέπτεται ο ελληνικός λαός, βυθίζεται στην ουσία της παράδοσής του, αφομοιώνει τα στοιχεία της και τα αναπλάθει με την ισχυρή ποιητική του ιδιοσυγκρασία. Σε αυτή τη βαθύτατα ελληνική αίσθηση των πραγμάτων προσαρμόζει ο Σολωμός τα ευρωπαϊκά του διδάγματα¹⁵. Δέχεται εκείνα που είναι σύμφωνα με αυτή την αίσθηση και απορρίπτει καθετί που την αντιστρατεύεται. Αυτό το στοιχείο είναι που ορίζει την *εθνική και ευρωπαϊκή* διάστασή του ως ποιητή.¹⁶ Και το σπουδαιότερο: μπορεί σε κάθε περίπτωση να ανακαλύπτει κανείς πίσω από τους σολωμικούς στίχους πρότυπα και επιρροές (η φιλολογία επιδόθηκε με ιδιαίτερη σχολαστικότητα που υπερβαίνει τα όρια της νόμιμης υπερβολής σ' αυτή την προσπάθεια), όμως όλα αυτά αξιοποιούνται με τέτοιο τρόπο από τον ποιητή, που προσδίδουν σ' αυτούς τους στίχους ένα ύφος απόλυτα προσωπικό και ανεπανάληπτο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Σολωμός δεν βρήκε εύκολα μιμητές.

ε. «Οι Στοχασμοί», ένας σχεδιασμός του ποιήματος

Αναφέρθηκε ήδη ότι ο ποιητής πλαισιώνει θεωρητικά το ποίημα με τους *Στοχασμούς* του. Οι *Στοχασμοί* δεν συνιστούν βέβαια μια συστηματική και ολοκληρωμένη ποιητική θεωρία· είναι σημειώσεις – παραγγέλματα «εις εαυτόν» που αφορούν στο σχεδιασμό του συγκεκριμένου ποιήματος. Έχουν τη συντομία και την αποσπασματικότητα των σημειώσεων και σε αυτά τα στοιχεία οφείλεται, όπως σωστά παρατηρεί ο Κ. Βάρναλης, η σκοτεινότητα του νοήματός τους σε ορισμένα σημεία.¹⁷ Παρά την αποσπασματικότητά τους όμως, σε καμιά περίπτωση, δεν πρόκειται για «συρραφή» αναφομοιωτών απόψεων, παρμένων από τα «γερμανικά» διαβάσματά του· απεναντίας η αποφθεγματικότητά τους στην έκφραση, ο πυκνός «κανονιστικός» τους λόγος, φανερώνουν την τεράστια αφομοιωτική ικανότητα του ποιητή, τη δύναμή του να συλλαμβάνει, να προεκτείνει τα περιεχόμενα των αναγνωσμάτων του και να τα αναπαράγει με έναν καίριο λόγο, είτε καταδηλωτικός είναι αυτός είτε μεταφορικός¹⁸. Η διατύπωσή τους με μια σειρά πειστικών και αυτοβασανιστικών προστακτικών προδίδει τον αγώνα και την αγωνία του μεγάλου δημιουργού.

Ο Σολωμός βέβαια έχει τη συνήθεια, από τη Ζακυνθινή ήδη περίοδο της δημιουργίας του, να κρατά σημειώσεις¹⁹ για τα ποιήματά του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ο *Ύμνος εις την Ελευθερίαν* και το *Εις το θάνατο του Λόρδου Μπάιρον*. Οι σημειώσεις αυτές όμως διαφέρουν ριζικά από τους *Στοχασμούς*. Είναι περισσότερο διευκρινίσεις που αφορούν σε ιστορικά ή άλλα πραγματολογικά στοιχεία του περιεχομένου των δύο ποιημάτων και δεν έχουν καμιά σχέση με το θεωρητικό χαρακτήρα των *Στοχασμών*, οι οποίοι, παρά τη συντομία τους, αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό την επίδραση του ποιητή από τη σιλλερική αισθητική και γενικότερα από τη γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία και λογοτεχνία²⁰. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλες σημειώσεις που συναντάμε διάσπαρτες στα *ΑΕ* και αφορούν σε έργα της ωριμότητάς του. Ορισμένες μάλιστα από αυτές που σχετίζονται με τους *Ε. Π.* θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν στο *corpus* των *Στοχασμών*.

Οι *Στοχασμοί* πρέπει να βοήθησαν ποικιλότροπα τον Πολυλά στην κατάταξη της ύλης του ποιήματος και στα τρία σχεδιάσματα. Γιατί εκτός από τις βασικές θεωρητικές αρχές, που σχετίζονται με το περιεχόμενο και τις ιδέες του ποιήματος,

περιέχουν στοιχεία που αναφέρονται και στην τεχνική της σύνθεσής του. Πρώτα-πρώτα λίγο πολύ φανερώνουν τα θέματα της ποιητικής σύνθεσης (κυρίως του Β' Σχεδιάσματος). Η ενθύμηση της περασμένης δόξας, οι Αδελφοποιτοί, η πρόκληση της φύσης, η μικρότης του τόπου κι ο ασύντριφτος κλοιός, η πείνα κτλ. Ύστερα οι αναφορές τους στη βασική αρχή της κλιμάκωσης των δυσκολιών, αρχή που αφορά και στο περιεχόμενο και στη δομή του έργου, βοήθησαν στην κατάταξη των θεμάτων. Πάντως οι Στοχασμοί περιγράφουν ένα έργο τελειωμένο, «ολοκληρωμένο» και όχι εσκεμμένα «αποσπασματικό», πράγμα που αποδυναμώνει την επιχειρηματολογία εκείνων των σολωμιστών οι οποίοι είναι οπαδοί της αποσπασματικότητας (θεωρία ρομαντικού αποσπάσματος κτλ.).

Μια άλλη τεχνική που φαίνεται να ακολουθεί ο ποιητής είναι εκείνη της αντίθεσης, στοιχείο που σχετίζεται με τις ρομαντικές καταβολές του ποιήματος, π. χ. πλάι στη σκληρότητα της πείνας που δοκιμάζει τους πολιορκημένους τοποθετεί τη θελκτικότητα της φύσης που τους τυραννά. Η τεχνική αυτή των αντιθέσεων δεν αφορά μόνο στην εναλλαγή του φοβερού με το ευχάριστο στην εξέλιξη της σύνθεσης· εφαρμόζεται και στο περιεχόμενο (ιδέες, γεγονότα, ψυχικές καταστάσεις των ηρώων) και στη μορφή του ποιήματος (ποιητικές εικόνες, ρυθμός, ήχοι) μέχρι τις τελευταίες τους λεπτομέρειες²¹. Την ίδια τεχνική ακολουθεί και στα τρία μεγάλα έργα της ωριμότητάς του. Η σειρά των δοκιμασιών στον *Κρητικό* στηρίζεται με συνέπεια σε αυτόν τον άξονα των αντιθέσεων: καταιγίδα – ναυάγιο (*φοβερό*), όραμα *Φεγγαροντομένης*, γλυκύτατος ηχός (*ευχάριστο*). Στον *Πόρφυρα* η σειρά είναι αντίστροφη: της φύσης οι όμορφες αγκάλες (*ευχάριστο*), ο τίγρης του πελάου (*φοβερό*). Οι αντιθέσεις αυτές, που παρουσιάζονται περιπλοκότερες στους *Ε. Π.*, ορίζουν άλλωστε και το πλαίσιο των τραγικών συγκρούσεων που συνιστούν την ουσία του ποιητικού τους μύθου.

Τελικά, τη στιγμή που το ποίημα σώθηκε έτσι και αλλιώς αποσπασματικό, οι Στοχασμοί, καθώς αποκαλύπτουν τις βαθύτερες εσωτερικές σχέσεις μεταξύ των θεμάτων, μας βοηθούν να βρούμε κατά κάποιο τρόπο τα χνάρια μιας αφήγησης που σχεδιάστηκε και ποτέ δεν γράφτηκε ολοκληρωμένη.

στ' Προς ένα διαυγέστερο λυρισμό.

Από τα τρία σχεδιάσματα εκτενέστερο είναι το δεύτερο. Εδώ φαίνεται ότι παίζεται και χάνεται το παιχνίδι της σύνθεσης. Το Β' Σχεδιάσμα είναι πιο κοντά στο σχεδιασμό των Στοχασμών καθώς ο ποιητής ακολουθεί πιστά την προγραμματισμένη κλιμάκωση των δοκιμασιών και πραγματεύεται μια μεγαλύτερη ποικιλία θεμάτων. Σε αυτό άλλωστε φαίνονται ευκρινέστερα και οι δυσκολίες της σύνθεσης. Τα κενά που δημιουργεί η αποσπασματικότητα στην αφηγηματική ροή του ποιήματος καλύπτονται από σημειώσεις του ποιητή, οι οποίες ενισχύονται από αντίστοιχες επεξηγήσεις του Πολυλά στην έκδοσή του. Παρατηρούμε ωστόσο ότι τα κενά αυτά παρουσιάζονται στα σημεία μετάβασης από το ένα θέμα στο άλλο (από το θέμα της πείνας λ.χ. στο θέμα της πρόκλησης της φύσης κ.ο.κ). Πρόκειται για μια αδυναμία σύνδεσης των επιμέρους θεμάτων. Αδυναμία προώθησης του μύθου. Εδώ ίσως εντοπίζεται και η βασική δυσκολία του ποιητή. Ακόμη και αν δεχτούμε ότι αυτές οι σημειώσεις του είναι «προπλάσματα» ποιητικής επεξεργασίας, δεν αλλάζει η κατάσταση, τη στιγμή που το φαινόμενο παρατηρείται στα σημεία εκείνα της σύνθεσης όπου έχουμε «ολοκληρωμένα» αποσπάσματα και θα περιμέναμε μια απρόσκοπτη ροή στην αφήγηση. Αυτό σημαίνει ότι η ποίηση των *Ε. Π.* είναι τυπικά *αντικειμενική*, στην ουσία της είναι *λυρική* και *υποκειμενική*.

Το δράμα του Σολωμού ως δημιουργού φαίνεται να είναι ετούτο: Καλείται αυτός, ένας γνήσιος λυρικός ποιητής, να εκφράσει σε μια στιγμή σημαντική για την πορεία του ελληνισμού, σε ένα καινούργιο του ξεκίνημα, τα πάθη και τους πόθους, τους καημούς και τις ελπίδες του έθνους. Η εποχή και οι συνθήκες (ελληνική επανάσταση, απελευθέρωση, ίδρυση του ελληνικού κράτους) απαιτούν έπος, που με την ευρυχωρία του και τον ηρωικό του τόνο θα εξέφραζε όλα αυτά και θα αποτελούσε το θεμέλιο λίθο της νεοελληνικής φιλολογίας. Προς αυτή την κατεύθυνση τον πιέζει και ο κύκλος του (και στη Ζάκυνθο και στην Κέρκυρα). Κάποτε αυτή η πίεση είναι ασφυκτική και τον εξοργίζει. Είναι γνωστό το επεισόδιο σχετικά με το θέμα του *Πόρφυρα*²². Οι φίλοι του τον επικρίνουν για το θέμα του ποιήματος που δεν είναι «εθνικό». Απαντά λακωνικά: «Το έθνος πρέπει να θεωρεί εθνικό ό,τι είναι αληθές.». Στην αποφθεγματική του απάντηση υποκρύπτεται πίκρα και αγανάκτηση. Ο Σολωμός δεν είναι ο τύπος του «παραμυθά» ποιητή που απαιτεί η επική ποίηση. Όχι πως του λείπει η ικανότητα της αφήγησης (την έδειξε άλλωστε με τον *Ύμνο*), αλλά η ποιητική του ιδιοσυγκρασία είναι εντελώς διαφορετική· είναι καθαρόαιμος λυρικός²³.

Άλλωστε απεχθάνεται την αφηγηματικότητα στην ποίηση. Το δηλώνει με χίλιους δυο τρόπους στις σημειώσεις που πλαισιώνουν τα ποιήματά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα *διορθώματα* στο ποίημά του, *Εις τον θάνατο του Λόρδου Μπάιρον*. Εκεί, ανάμεσα στις χαριτωμένες αθυροστομίες, του σκοντάφτουμε συχνά στην προσταγή «εις εαυτόν»: «στένεψε» ή σε παρατηρήσεις του τύπου: «κοίτα να είναι απλές λυρικές πινελιές μακριά από κάθε ύφος αφηγηματικό²⁴».

Στους *Ε. Π.* συμπυκνώνει κάθε φορά το «μύθο» σε λιγοστούς στίχους «απηρτισμένους»,²⁵ γεμάτους δύναμη και ενέργεια. Ακόμη και στα καθαρά αφηγηματικά αποσπάσματα (π. χ. το θέμα της *πεισσωμένης μάχης* Β'5 και Γ'2) η αφήγηση στέκεται σε δυο τρία καίρια σημεία. Η εικόνα των *Ε. Π.* έτσι όπως μας τη δίνουν ο Πολυλάς και ο Πολίτης, ιδίως το Β' Σχεδιάσμα, είναι η εικόνα μιας φθίνουσας αφηγηματικής πορείας. Από τα ολοκληρωμένα αποσπάσματα και τις κατατοπιστικές σημειώσεις, στον αποφθεγματικό λόγο των μεμονωμένων στίχων, οι οποίοι αυτοτελείς και αυτόντες, οι περισσότεροι, καθιστούν περιττή κάθε ανάπτυξη. Ας πάρουμε ένα παράδειγμα :

Η δύναμή σου πέλαγος κι' η θέλησή μου βράχος (Β 51)

Μονόστιχο «απόσπασμα», το οποίο με την επιγραμματική αλληγορία του, την ελληνική εικονοποιία του, τη συμπυκνωμένη δύναμη του γνωμικού – παροιμιακού λόγου, δίνει την πεισματομένη αντίσταση των πολιορκημένων και «παρασταίνει» όλη τη θεωρία του Schiller που αφορά στην ηθική θέληση για αντίσταση. Τα δυο στοιχεία, δύναμη και θέληση, απόλυτα ισοζυγιασμένα στο στίχο.

Το πρώτο ημιστίχιο :

Η δύναμή σου πέλαγος (η δύναμη και η βία του ασύντριπτου κλοιού).

Το δεύτερο ημιστίχιο:

η θέλησή μου βράχος (η ηθική θέληση για αντίσταση)

Τα δυο στοιχεία ισορροπούν και συγκρούονται ταυτόχρονα καθώς, μετά την τομή, ο σύνδεσμος *κι* παίζει ανάμεσα στην αντίθεση και στη σύμπλεξη. Οποιαδήποτε ανάπτυξη του στίχου θα ήτανε φύρα, αν όχι βαρβαρότητα. Το επεχείρησε ο

Βαλαωρίτης στη γνωστή ποιητική του αλληγορία *Ο βράχος και το κύμα*. Ας βάλουμε από τη μια μεριά της ζυγαριάς τα ανταριασμένα «ρήματα» και την πομπώδη δραματικότητα του Λευκαδίτη και από την άλλη το σολωμικό στίχο. Θα γείρει με πάταγο προς την πλευρά του μονόστιχου «αποσπάσματος»²⁶.

Ιδιαίτερη είναι η προσοχή του στη μουσικότητα του στίχου. Δεν είναι μόνο οι στιχουργικές μεταβολές από σχεδίασμα σε σχεδίασμα που φανερώνουν αυτή του την έγνοια· είναι και “η τεχνική πλοκή συμφώνων και φωνηέντων” στο στίχο που αναδεικνύει τη μελωδικότητα και την ευφωνία της γλώσσας μας²⁷. Ο *ξετυλιγμός* των *Ε. Π.* από το δεύτερο σχεδίασμα στο τρίτο είναι μια πορεία από τη ρυθμική απαγγελία στη λιτή μουσική. Η εναγώνια πάλη των παραλλαγών στη βελτίωση του ρυθμού και της μουσικής του στίχου αποσκοπεί περισσότερο παρά στο ξεκαθάρισμα του νοήματος. Υπάρχουν περιπτώσεις που το περιεχόμενο τους διαφοροποιείται ριζικά και θυσιάζεται χάριν του ρυθμού και της μουσικότητας του στίχου. Ακόμη και η μετακίνηση μοτίβων από ένα σημασιακό σύνολο σε άλλο δεν είναι βέβαιο ότι γίνεται πάντοτε με κριτήριο το νόημα των στίχων. Πολλές φορές η μουσικότητα του στίχου και ο ρυθμός του παίζουν το ρόλο τους σ’ αυτή τη μετακίνηση, αν τα στοιχεία αυτά ταιριάζουν με την αρμονία του νέου συνόλου. Επίσης αυτοί οι στίχοι που επαναλαμβάνονται σε πολλά έργα του Σολωμού λειτουργούν περίπου όπως οι κοινοί τόποι στο δημοτικό τραγούδι, όπου ο ανώνυμος λαϊκός δημιουργός μεταφέροντας στίχους από το ένα τραγούδι στο άλλο δεν το κάνει πάντα για να εξυπηρετήσει σημασιακές ανάγκες αλλά και επειδή έλκεται από την ωραιότητα των στίχων.

Σε άλλη περίπτωση οι *Ε. Π.* θα ήταν ένα έργο αβανταδόρικο για τον μελετητή του. Είναι από τα λίγα έργα που φανερώνουν προγραμματικά τους στόχους τους. Έμειναν ωστόσο ανολοκλήρωτοι και έτσι τα πράγματα δυσκόλεψαν και για το μελετητή και για το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό. Η αποσπασματικότητά όχι μόνο δυσκόλεψε την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου, αλλά και απορρόφησε το ενδιαφέρον των σολωμιστών από τον Πολυλά και το Ζαμπέλιο ίσαμε τους σημερινούς. Οι κάθε είδους ερμηνευτικές προσπάθειες συνδέθηκαν λίγο πολύ με το πρόβλημα αυτό. Αυτή η εμμονή στα αίτια της αποσπασματικότητας, δικαιολογημένη ως ένα μεγάλο βαθμό, αποπροσανατόλισε τους μελετητές και τους ερμηνευτές του Σολωμού και βράδυνε την προσπάθεια να έρθουν σε μιαν ουσιαστικότερη επαφή με το έργο του ή να ερευνήσουν πτυχές ανεξερεύνητες αυτού του έργου. Το πρόβλημα όμως της αποσπασματικότητας είναι τεράστιο και δεν πρόκειται να μας απασχολήσει εδώ²⁸.

Πάντως, ο αναγνώστης, ο μελετητής, ο δάσκαλος, έστω και με την πικρή γεύση ότι το κείμενο που έχουν μπροστά τους ίσως να μην είναι απόλυτα αυθεντικό, τουλάχιστον στη σύνθεσή του, πολλά έχουν να αποκομίσουν, όπως κι όταν διαβάζουν τα σκοτεινά «ρήματα» του αποσπασματικού Ηράκλειτου. Μπορούν να προσεγγίσουν τα όρια του ποιητικού λόγου και να κατανοήσουν τη μεγάλη ευθύνη να ’σαι αληθινός ποιητής. Γιατί, αν ήταν να αποδώσει κανείς με ένα σολωμικό στίχο το ποιητικό στίγμα των *Ε. Π.* (μιλώ και για τη μορφή και για το περιεχόμενο του ποιήματος), δίχως άλλο θα επέλεγε το στίχο από τον *Πόρφυρα* : *απομεινάρι θαυμαστό ερμιάς και μεγαλείου*. Ό,τι απόμεινε από την τελειομανία ενός χαρισματικού δημιουργού. Τελειομανία δημιουργική και καταστροφική συνάμα. “*Χάρος χαλαστής και χτίστης*”. Αν η πορεία των πολιορκημένων ηρώων του για την κατάκτηση της απόλυτης ηθικής ελευθερίας είναι οδυνηρή, δεν είναι λιγότερο οδυνηρή και η δική του πορεία για την κατάκτηση του απόλυτου στην τέχνη. Αυτό το μέγιστο μάθημα που φανερώνει έμπρακτα πόσο “*υψηλή είναι της ποιήσεως η σκάλα*”, μάθημα αποθαρρυντικό και ενθαρρυντικό μαζί (αποθαρρυντικό για τους οπαδούς της ευκολίας, ενθαρρυντικό για κείνους που είναι έτοιμοι για μιαν ασκητική πορεία στο χώρο της τέχνης) είναι η πιο σημαντική