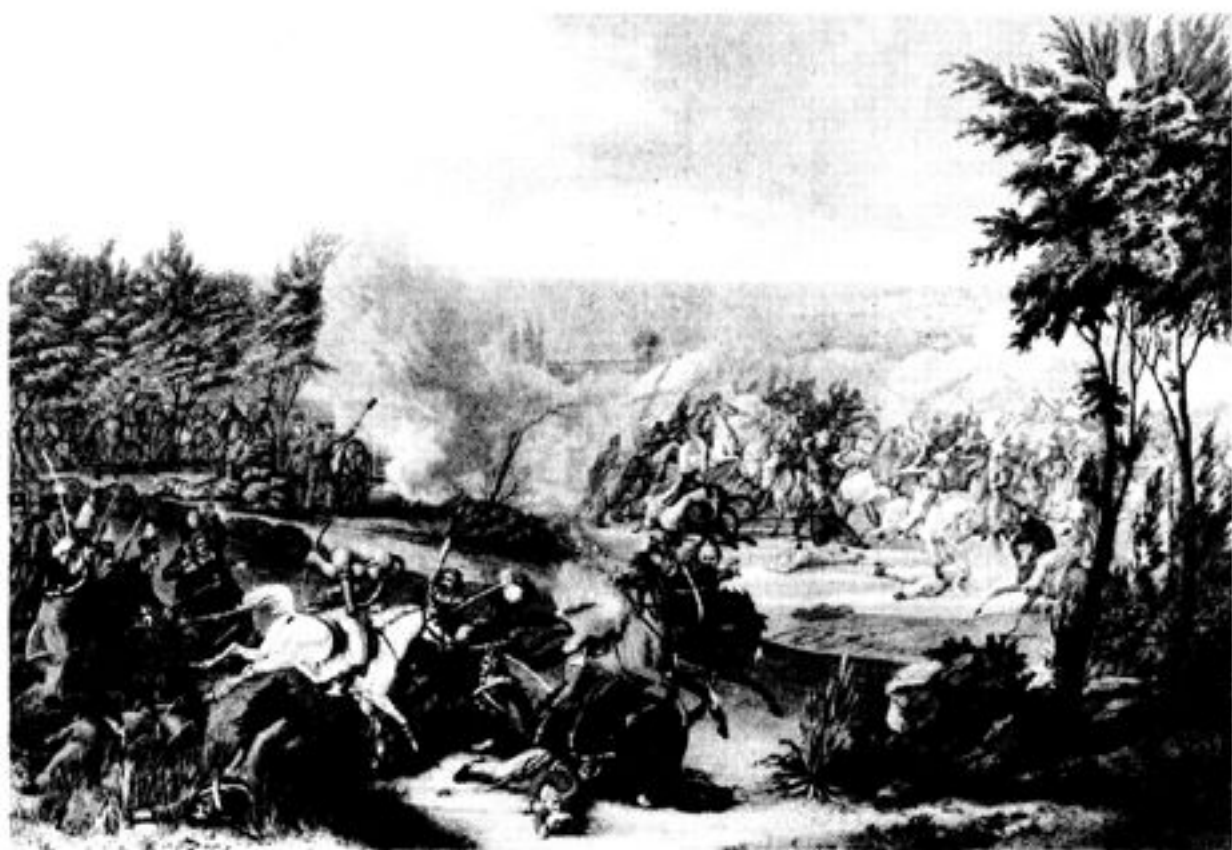




*Η μάχη του Μεσολογγίου.
J.L. Rugendas (1802 - 1858).
Λιθογραφία, Μουσείο Μπενάκη*

ΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ

ΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ (Ή, ΟΠΩΣ ΤΟ θέλει ο ποιητής, *Πολιορκισμένοι*: ΑΕ 423.1) είναι η πιο διάσημη σολωμική σύνθεση και απασχόλησε το Σολωμό 20 χρόνια και πλέον (από το 1826 ως το 1847 τουλάχιστον). Έχει ως αντικείμενο ιστορικής αναφοράς την πολιορκία και την έξοδο του Μεσολογγίου (προηγούμενοι τίτλοι «*Μισολόγγι*» και «*Χρέος*»). Η πρώτη σύλληψη του έργου ανάγεται στα 1826, όταν ο απόηχος της Εξόδου ήταν ακόμη νωπός, και συνδέεται με τη *Γυναίκα της Ζάκυνθος*: στο κεφ. 5 (:«Προφητεία απάνου εις το πέσιμο του Μισολογγιού»), ο ποιητής επιχειρεί να συνδέσει τα δύο θέματα, βάζοντας στο στόμα της οραματικής μορφής (Μούσας- Ελευθερίας), τον ύμνο της ηρωικής θυσίας. Το θέμα αναπτύσσεται ανεξάρτητα, στα επόμενα χρόνια (1827-29), στιχουργημένο σε γοργές οκτάστιχες στροφές μεσοτονικού ρυθμού και σε ύφος λυρικό, που συγγενεύει με αυτό της δεύτερης *Νεκρικής ωδής* και της ωδής *Εις Μοναχήν* (1829).

Από το 1834 ως το 1844 δουλεύει το Β' Σχεδιάσμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, το πιο εκτεταμένο από τα τρία σχεδιάσματα, που επεξεργάστηκε στο πνεύμα και το ύφος του *Κρητικού*, δηλ. με αισθητικό πρότυπο το μουσικό δεκαπεντασύλλαβο του *Ερωτόκριτου*.

Στα 1844 εγκαταλείπει το Β' Σχεδιάσμα και ξαναπλάθει

το σύνολο του έργου σε συντομότερη, συνθετική μορφή, με λίγα επεισόδια και αδρό ανομοιοκατάληκτο στίχο, χωρίς μουσική αντήχηση, έχοντας ως αισθητικό πρότυπο το κλέφτικο τραγούδι.

Οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* εμφανίζονται ως το πιο «αποσπασματικό» από τα έργα της ωριμότητας. Στην πραγματικότητα ολοκληρώνει τις αισθητικές αναζητήσεις του Σολωμού, πραγματώνοντας πληρέστερα την πρωτοποριακή ποιητική του, που είναι μια “παραδειγματική οργάνωση” των περιεχομένων.

Το έργο δεν έχει έναν αφηγηματικό ειρμό, δε βασίζεται σε χρονική, λογικο-εμπειρική ή αιτιακή οργάνωση. Ο Πολυλάς επιχείρησε βέβαια να αποκαταστήσει μια ορισμένη αφηγηματική ακολουθία, δημιουργώντας γέφυρες μεταξύ των λυρικών επεισοδίων, με παραθέματα ιταλικών σημειώσεων σε μετάφραση, σε συνδυασμό με δικά του σύντομα σχόλια. Ωστόσο, οι συνδέσεις αυτές δεν είναι αναγκαίες. Κάθε λυρικό επεισόδιο λειτουργεί αυτοτελώς και ταυτόχρονα συνδέεται εσωτερικά με τα υπόλοιπα, στη βάση της αναλογίας και της αντίθεσης, και συνθέτει μαζί τους κορυφαίες στιγμές του ίδιου δράματος. Αν εξαιρέσουμε τις λυρικές μονάδες που αναφέρονται στην Έξοδο, οι υπόλοιπες ενότητες, επεισόδια ή μεμονωμένοι στίχοι, μπορούν να συνδυαστούν με ποικίλους τρόπους, χωρίς να αλλάζουν ουσιαστικά τα σημασιακά περιεχόμενα και η στόχευση του έργου.

Στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, στο Β΄ Σχεδιάσμα ιδιαίτερα, ο Σολωμός επιχειρεί, όπως μαρτυρούν οι “*Στοχασμοί του ποιητή*” που ο Πολυλάς μετέφρασε και παρέθεσε ως εισαγωγή του έργου, να πραγματώσει το “υψηλό” της σιλλερικής θεωρίας μέσα από την τραγική σύγκρουση.

Το “υψηλό”, κατά Schiller, ορίζεται ως η νίκη της ηθικής

θέλησης ενάντια στις φυσικές εναντιότητες. Προϋποθέτει δηλ. μια κατάσταση διαταραχής, αντιπαράθεσης και σύγκρουσης ανάμεσα στον ηθικό και το φυσικόν άνθρωπο, στην πνευματική και την υλική του φύση, ή αλλιώς, στο “λογικό” και την “αισθαντικότητα”. Το λογικό συναρτάται με την ηθική υποχρέωση και τον ηθικό νόμο, που συνιστά εσωτερική αναγκαιότητα της λογικής μας φύσης. Η εσωτερική αυτή αναγκαιότητα εκδηλώνεται ως ηθική θέληση, ως ελεύθερη βούληση, αφού δε καθορίζεται από κανένα εξωτερικό παράγοντα. Όστε, *“το λογικό μας είναι το παλλάδιο της ελευθερίας μας”*, κατά τη διατύπωση του Schiller. “Η αρχή της ελευθερίας δεν αναγνωρίζεται μέσα μας, παρά από την αντίσταση στη βία των συναισθημάτων”. Όταν η ηθική υποχρέωση βρίσκεται σε σύγκρουση με τις δυνάμεις της φύσης (δηλ. με ό,τι δεν υπόκειται στη νομοθεσία του λογικού: αισθήματα, ένστικτα, συμπάθειες, πάθη, φυσική αναγκαιότητα, τύχη) και τις υπερνικά, τότε αποκαλύπτει όλη τη δύναμη του ηθικού νόμου. Ο υψηλότερος βαθμός της ηθικής μας φύσης αναδειχνεται σε καταστάσεις βίαιες, μέσα στην πάλη· και η υψηλότερη ηθική χαρά συνοδεύεται πάντα με τον πόνο. Γιατί, μόνο μέσα στη δοκιμασία μπορεί να φανερωθεί, σ’ όλο της το μεγαλείο, η ελευθερία της ψυχής. Γι’ αυτό, το καθαυτό έδαφος του “υψηλού” είναι, κατά τον Schiller, η τραγική τέχνη. Ωστόσο, ο ίδιος μετέφερε τους όρους της τραγικής σύγκρουσης και της δοκιμασίας, απ’ όπου προκύπτει το “υψηλό”, και στα λυρικά του τραγούδια, και κατεξοχήν στις μπαλάντες του. Το ίδιο, όπως θα δούμε, επιχείρησε και ο Σολωμός.

Εδώ μπαίνει ένα ερώτημα, που μέχρι σήμερα δεν έχει απαντηθεί ικανοποιητικά. Από πότε διαπιστώνεται μια ουσιαστική σχέση ανάμεσα στη σολωμική ποίηση και τη

σιλλερική αντίληψη του “υψηλού”; Η σχέση αυτή συζητιότανε από τον καιρό του Ζαμπέλιου και του Πολυλά- ο δημόσιος διάλογός τους χρονολογείται από τα χρόνια 1859 (Σπ. Ζαμπέλιος: “Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ;”) και 1860 (Ιάκ. Πολυλάς: “Πόθεν η μυστικοφοβία του κ. Ζαμπελίου;”). Αλλά για πρώτη φορά τέθηκε συγκεκριμένα και με συγκριτολογικά κριτήρια το 1925, από τον Κώστα Βάρναλη (“Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική”), ο οποίος υπέδειξε ως πηγή των “Στοχασμών” του ποιητή τις “Αισθητικές πραγματείες” του Schiller για το “υψηλό” (Über das Erhabene) και το “παθητικό” (Über das Pathetische), σε συνδυασμό με τα “Αισθητικά μαθήματα” του Hegel (“Vorlesungen über die Aesthetik”, I: “Die Idee des Kunstschoenen oder das Ideal”). Οι διαπιστώσεις του Βάρναλη επιβεβαιώθηκαν και διευρύνθηκαν από τους νεότερους ερευνητές (Στ. Ροζάνη, Γ. Βελουδή, Στ. Αλεξίου κ.ά.), αλλά και από σημαντικά ευρήματα, τις γνωστές μεταφράσεις από φιλοσοφικά και ποιητικά κείμενα του γερμανικού ιδεαλισμού και ρομαντισμού, που έκανε ο Ν. Λούντζης για λογαριασμό του Σολωμού (Μαρ. Σιγούρος: 1954, Λ. Πολίτης: 1957, L. Coutelle: 1965). Στο επίπεδο λοιπόν της θεωρίας, οι πηγές του Σολωμού είναι διαπιστωμένες και αναμφισβήτητες. Το ζήτημα που μένει να διευκρινισθεί και να αξιολογηθεί είναι πότε διαπιστώνονται ευδιάκριτες και ενδιαφέρουσες απηχήσεις στο δημιουργικό του έργο. Εδώ το πρόβλημα είναι σύνθετο και – στο βαθμό που απασχόλησε την έρευνα – δεν υπάρχει συμφωνία ανάμεσα στους σολωμιστές.

Ο πρώτος τόμος γερμανικών μεταφράσεων χρονολογείται το 1836, ενώ οι υπόλοιποι 24 στα χρόνια 1840-50, δηλ. πολύ αργότερα από το 1834, που ο Σολωμός αρχίζει να δουλεύει το Β΄ Σχεδιάσμα και που ενδεχομένως γράφει τους

Στοχασμούς. Πόσα χρόνια πριν από τα ντοκουμέντα των μεταφράσεων βρίσκεται ο Σολωμός σε διάλογο με τη γερμανική φιλοσοφία και ποίηση; Και προπάντων ποια είναι η ακριβής σχέση του ποιητικού του έργου με τα – υποτιθέμενα ή πιθανά – πρότυπά του; Πώς εξηγείται ότι τα θέματα που είναι φορείς της τραγικής σύγκρουσης στο Β' Σχεδιάσμα έχουν ήδη μορφοποιηθεί από το Α' Σχεδιάσμα, δηλ. από το 1826 ή '27; Τα ερωτήματα αυτά δείχνουν το στάδιο στο οποίο βρίσκεται η έρευνα – και κυρίως η ερμηνευτική – του σολωμικού έργου και η κατεύθυνση στην οποία οφείλει να προχωρήσει.

Όμως, πριν προχωρήσουμε σ' αυτή την κατεύθυνση, θεωρούμε σκόπιμο να υπενθυμίσουμε πώς ορίζεται, μέσα στο σύστημα του Schiller, μια σχέση-κλειδί, η σχέση του *υψηλού* με το *ωραίο*. Στην πραγματεία του “*Για το υψηλό*”, ο Schiller κάνει μια διάκριση ανάμεσα στο ωραίο και στο υψηλό: “Μπροστά στο *ωραίο*, γράφει, το λογικό κι η αισθαντικότητα βρίσκονται σε αρμονία· χάρη σ' αυτή την αρμονία το ωραίο έχει θέλγητρο για μας. Μπροστά στο *υψηλό* όμως το λογικό κι η αισθαντικότητα δε βρίσκονται σε αρμονία. Εδώ ο φυσικός και ο ηθικός άνθρωπος χωρίζονται με τον πιο απότομο τρόπο. Το υψηλό μάς ανοίγει ένα δρόμο για να υπερπηδήσουμε τα όρια του αισθητού κόσμου, όπου θα ήθελε να μας κρατήσει το συναίσθημα του ωραίου.”

Η τραγική σύγκρουση σημαδεύει λοιπόν μια δυσαρμονία ανάμεσα στο υψηλό και το ωραίο, που αντανακλά τη διάσταση ανάμεσα στον αισθητό αφενός και τον νοητό (δηλ. τον μεταφυσικό) κόσμο αφετέρου. Θα επανέλθουμε σ' αυτό.

Στο σιλλερικό σύστημα οι συγκρούσεις διαβαθμίζονται ως εξής:

1. Συγκρούσεις πρώτου βαθμού, που γεννιούνται από

περιστατικά που ανήκουν εξ ολοκλήρου στο φυσικό πεδίο και περιέχουν ένα στοιχείο άρνησης, διαταραχής και καταστροφής. Οι συγκρούσεις αυτές δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον για την τέχνη· και αν γίνονται αποδεκτές, είναι στο μέτρο που προκαλούν συγκρούσεις ανώτερου βαθμού.

2. Συγκρούσεις δεύτερου βαθμού, που έχουν την αιτία τους σε σχέσεις φυσικής τάξης, σχέσεις πραγματικές και θετικές καθαυτές (όπως λ.χ. οι δεσμοί συγγένειας), που όμως προκαλούν αντιθέσεις και συγκρούσεις στον κόσμο του πνεύματος.

3. Συγκρούσεις τρίτου βαθμού, που έχουν την αρχή τους σε διαφορές σύμφυτες με την ίδια τη φύση του πνεύματος. Τις συγκρούσεις αυτές ο άνθρωπος τις πραγματοποιεί όχι ως φυσικό ον μα ως πνεύμα· ο αγώνας γίνεται ενάντια σε κάτι πραγματικά ηθικό, αληθινό, ιερό. Αυτές οι συγκρούσεις έχουν πραγματικό ενδιαφέρον, γιατί πηγάζουν από την ίδια την ηθική θέληση του ανθρώπου.

Ας δούμε, τώρα συνοπτικά, τα στοιχεία της θεωρίας που ο Σολωμός συνοψίζει στους *Στοχασμούς* του Β' Σχεδιάσματος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*. Σύμφωνα με τις ιταλικές αυτές σημειώσεις, που αποτελούν υποδείξεις του Σολωμού εις εαυτόν, η ιδεαλιστική πρόθεση του έργου είναι να "σωματοποιήσει" την Ιδέα (που αντιστοιχεί στο εγγεγραμμένο Απόλυτο) καταμερίζοντάς την "εις τόσους χαρακτήρες ανδρών και γυναικών εις τους οποίους ν' ανταποκρίνονται εμπράκτως τα πάντα". Παράλληλα να "σχηματίσει βαθμηδόν ωσάν μίαν αναβάθρα από δυσκολίες", δηλαδή μία κλιμάκωση τραγικών συγκρούσεων, που θ' αρχίζουν από δυνάμεις εξωτερικές και θα κορυφώνονται σε δυνάμεις ηθικές, σύμφωνα με το σιλλερικό ηθικοαισθητικό σύστημα. Υπερβαίνοντας

διαδοχικά όλες τις δοκιμασίες, οι ήρωες, φορείς της Ιδέας, πραγματώνουν τη νίκη της ηθικής θέλησης, δηλαδή του πνεύματος, ενάντια στις φυσικές εναντιότητες, δηλαδή τη Μοίρα. Έτσι αποδείχνουν την υπεροχή της ηθικής φύσης του ανθρώπου απέναντι στην υλική, της Ελευθερίας απέναντι στην Ανάγκη, πραγματώνουν δηλαδή το “υψηλό” της σιλλερικής θεωρίας, το οποίο ωθεί την ψυχή “από τον κόσμο των φαινομένων στον Κόσμο των ιδεών, από το υπό όρους στο απόλυτο”.

Είναι ενδιαφέρον ότι την ιδέα αυτή σε άλλο Στοιχασμό ο Σολωμός τη συσχετίζει με τη σταυρική δοκιμασία του Χριστού: “Από την αρχή ως το τέλος περνάνε από πόνο εις πόνο έως τον άκρον πόνο... Τότε ο εχθρός τους ζητεί ν’ αλλαξοπιστήσουν. Ο Άγιος Αυγουστίνος λέει ότι ο Σταυρός είναι η καθέδρα της αληθινής σοφίας· επειδή όσα ο Ιησούς εις τρεις χρόνους edίδαξε με το Ευαγγέλιο, όλα τα ανακεφαλαίωσε εις τρεις ώρες απάνου εις το Σταυρό”.

Ο συσχετισμός αυτός παραπέμπει φανερά στην ύστατη πράξη της θυσίας των πολιορκημένων, στην Έξοδο. Στο σχέδιο δηλαδή προβλέπεται να αξιοποιηθεί η τελική – αντίστοιχη με τη Σταύρωση – θυσία των πολιορκημένων ως η κορύφωση των δοκιμασιών μέσα από τις οποίες προσεγγίζουν σταδιακά το ιδεώδες της καθαρής πνευματικής ύπαρξης, ώσπου, με το θάνατό τους, αποβάλλουν και το τελευταίο απομεινάρι της υλικής τους φύσης και ταυτίζονται ολοκληρωτικά με το Απόλυτο ον. Έτσι κλείνει ο κύκλος της ύπαρξης με το θρίαμβο της Ιδέας και την επιστροφή στον εαυτό της, κατά το γνωστό εγγελιανό σχήμα.

Αυτά στο επίπεδο του “σχεδιασμού”· καιρός να δούμε τι γίνεται στο επίπεδο της ποιητικής πραγμάτωσης.

Ο Σολωμός επιχειρεί να εφαρμόσει το σχήμα της τραγι-

κής σύγκρουσης και (μέσα απ' αυτό) να πραγματώσει το “υψηλό”, στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, τον *Κρητικό* και τον *Πόρφυρα*. Όμως το μυθικό Σύμπαν της ώριμης σολωμικής ποίησης παρέχει ένα διαφορετικό κοσμολογικό πλαίσιο απ' αυτό της λυρικής ποίησης του Schiller. Ενώ στον Γερμανό ιδεαλιστή το Απόλυτο είναι μεταφυσική ουσία της οποίας πραγμάτωση είναι τα αισθητά («το ωραίο είναι το απόλυτο με μορφή μερική»), στη σολωμική ποίηση πραγματοποιείται μια εγκοσμίωση των μεταφυσικών αξιών, αλλά όχι με την εγγελιανή έννοια που έχει η φράση στους *Στοχασμούς* (σωματοποίηση του μεταφυσικού Απολύτου «εις όργανα καιρού, τόπου, εθνικότητας, γλώσσας»), μα με το νόημα που παίρνει στη θεία μορφή της Φεγγαροντυμένης: μετατόπιση του θείου από το μεταφυσικό χώρο στο φυσικό. Εδώ δεν είναι τα αισθητά πραγμάτωση της απόλυτης Ιδέας, δεν είναι το ωραίο της φύσης μερική μορφή του Απολύτου, μα αντίθετα, η «θειότητα» είναι οντολογική κατηγορία της φύσης και η θεϊκή παρουσία μέσα στη φύση είναι η πλαστική σύλληψη και απεικόνιση αυτής της «θειότητας». Η πορεία είναι αντίστροφη. Ο κόσμος είναι θείος:

Νιος κόσμος όμορφος παντού χαράς και καλοσύνης
(“ Πόρφυρας”, Άπ. 1. 254. 7.3.)

Οι άνθρωποι είναι θείοι:

Αγάπη κι Έρωτας καλού τα σπλάχνα τους τινάζουν
(Ε.Π.Β΄, Άπ.1,228.9.7)

Όμορφος κόσμος, ηθικός, αγγελικά πλασμένος!
(“ Εις Φρ. Φραιίζερ”, Άπ. 1, 260.6)

Ο γιος σου κρίνος με δροσιά φεγγαροστολισμένος
(Ε.Π.Β΄, ΑΕ 422Α44)

Άρα η περιοχή του θείου είναι αυτός ο κόσμος. Το θείο βρίσκεται ανάμεσά μας: η θεία Επιφάνεια είναι μια συχνή και οικεία εμπειρία:

Κι εβγήκε κόρη θεϊκιά και φεγγαροντυμένη
(Ε.Π.Γ΄, Άπ.1, 245.6.21 παραλλ.)

Η Φεγγαροντυμένη εμφανίζεται στο *Λάμπρο* (με μια μορφή που θυμίζει την Αναδυομένη), στον *Κρητικό*, στο Β΄ Σχεδιάσμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* (στο λυρικό επεισόδιο που ονομάσαμε “Χρυσόνειρο”: Καψωμένος, 1997: 463–476) και στο Γ΄ Σχεδιάσμα (στον “Πειρασμό” της φύσης). Στα αντίστοιχα επεισόδια έχουμε κοινό υποκείμενο δράσης και κοινό κώδικα. Η Φεγγαροντυμένη πραγματώνει την ταυτότητα του Κάλλους και του Αγαθού: “κι έδειξε πάσαν ομορφιά και πάσαν καλοσύνη”. Και πραγματώνει την ενότητα φυσικού και πνευματικού κόσμου, λογικού και αισθαντικότητας, που βρίσκονται όχι σε διάσταση μα σε αρμονία.

Αυτόχρονα, αναιρείται ο αναγκαίος όρος για να λειτουργήσει το “υψηλό”: η νίκη της ηθικής θέλησης ενάντια στη φυσική αναγκαιότητα, της πνευματικής ενάντια στην υλική φύση του ανθρώπου. Η διαφορά είναι απλή και ριζική: το *υψηλό* του Schiller προϋποθέτει ένα *δυϊστικό μοντέλο* για να λειτουργήσει. Το τραγικό του Σολωμού λειτουργεί μέσα σ’ ένα *μονιστικό μοντέλο*. Κόσμος, άνθρωπος, θεός είναι ομοειδή. Ο παράδεισος βρίσκεται γύρω και μέσα στον άνθρωπο. Το σύμπαν είναι ενιαίο.

Αλλά τότε τι νόημα μπορούν να έχουν οι συγκρούσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και την Ανάγκη; Οι συγκρούσεις ωστόσο υπάρχουν και κατέχουν θέση κεντρική στα έργα της ώριμης σολωμικής περιόδου (1833 κ.ε.). Στην τριλογία (*Κρητικός*, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, *Πόρφυρας*) παριστάνεται η φύση να πάσχει και παριστάνεται επίσης η ηθική αντίσταση στον πόνο. Ποιες είναι οι ενάντιες δυνάμεις; Στον *Κρητικό* η φύση (και μέσα από τη διάσταση του παρελθόντος οι Τούρκοι), στον *Πόρφυρα* η φύση, στους *Ελεύθερους Πολιορκισμένους* πάλι η φύση (Β' 2, Γ' 6-7) ως μια από τις κύριες αντίμαχες δυνάμεις, η πείνα και η αδυναμία (Α' 2,3, Β' 1), η περιπαίχτρα σάλπιγγα (Α' 3, Β' 3), ο εχθρικός στόλος (Β' 4), η συντριπτική υπεροχή του εχθρού (Β' 5, Γ' 2-3), η «ενθύμηση της περασμένης δόξας», η μνήμη της νεκρής αγαπημένης (η χαμένη ευτυχία), η ευθύνη απέναντι στα γυναικόπαιδα, το πατρικό χώμα που θα πέσει στα χέρια του εχθρού (Β' 6), οι μυρωδιές των φαγητών, το ετοιμοθάνατο παιδί (Β' 7), «τ' αγαπημένα πράγματα και τα σεμνά κρεβάτια» (Β' 10, Γ' 12), το όνειρο της κόρης και η θύμηση του αγαπημένου της (Γ' 8), τέλος το εχθρικό σπαθί, δηλ. ο χάρος (Β' 13, Γ' 13-14). Από τις παραπάνω ενάντιες δυνάμεις άλλες μένουν συμβατικές, δηλ. δεν αναπτύσσονται και δε λειτουργούν δραματικά. Άλλες λειτουργούν και ασκούν βία πάνω στην ανθρώπινη ψυχή. Σ' αυτές τις περιπτώσεις βλέπομε και τον άνθρωπο να πάσχει. Σε ελάχιστες όμως περιπτώσεις παριστάνεται και η ηθική αντίσταση στον πόνο (Β' 6, Γ' 6-7, Γ' 8, Γ' 12). Απ' αυτές η μία (Γ' 8: «Άγγελε, μόνον στ' όνειρο μου δίνεις τα φτερά σου») δεν μπορούμε να πούμε πως δημιουργεί πράγματι τραγική ατμόσφαιρα. Τα στοιχεία για μια εσωτερική σύγκρουση υπάρχουν: τα φτερά ως μέσο φυγής και σωτηρίας (ο «πειρασμός» της μικρής

κόρης), η αλληλεγγύη προς τις συντρόφισσες ως παράγοντας που ωθεί την κόρη στη θυσία, η εκλογή. Αλλά ο «πειρασμός» είναι υποθετικός (έρχεται μέσα στο όνειρο), άρα και η σύγκρουση μένει στο φραστικό επίπεδο. Στο Γ' 12 (*“και βλέπω πέρα τα παιδιά και τις αντρογυναίκες”*) επίσης έχουμε μια λυρική συμπύκνωση που προβάλλει κυρίως το δεύτερο σκέλος. Η σύγκρουση έχει ξεπεραστεί, η ψυχική στιγμή είναι της ηθικής νίκης.

Πλήρη ανάπτυξη του σχήματος *«προσβολή - αντίσταση»* έχουμε μονάχα στις λυρικές ενότητες Β' 6 (*“Ο Απρίλλης με τον Έρωτα”*) και Γ' 6-7 (*“Εστησ' ο έρωτας χορό”*). Εκεί η βία ξετυλίγει όλη τη δύναμή της, η ανθρώπινη φύση πάσχει, αντιστέκεται, νικά. Εδώ μπορούμε να μιλούμε για τραγική ατμόσφαιρα και για πραγμάτωση του *«υψηλού»* μέσα από τη σύγκρουση. Χαρακτηριστικό είναι ότι στο Γ' Σχεδιάσμα, που αποτελεί την τελική μορφή του έργου και τη λυρική πεμπτουσία του Β' Σχεδιάσματος, η φύση απομένει στην ουσία ο μοναδικός «πειρασμός» που αντιμάχεται την ηθική ανεξαρτησία των πολιορκημένων.

Κατά τη σιλλερική άποψη όμως ο «πειρασμός» της φύσης, ως δύναμη εξωτερική, δημιουργεί σύγκρουση *«πρώτου βαθμού»*, η οποία δεν έχει πραγματικό τραγικό ενδιαφέρον. Για την ιδεαλιστική αντίληψη της τέχνης αληθινά τραγικές είναι μόνο οι συγκρούσεις ανάμεσα σε ηθικές αξίες απόλυτου κύρους, αξίες που μετέχουν στη *«θεία»* ουσία και που έρχονται κάποτε σε αντίθεση μεταξύ τους στη συνείδηση του ήρωα. Για το Σολωμό ωστόσο ο «πειρασμός» της φύσης δεν αφορά απλά την *«υλική υπόσταση»* του ανθρώπου. Η φύση ως χώρος του κάλλους, του αγαθού και του θείου καθιστά τη ζωή πρώτη και μεγάλη αξία. Ως τέτοια είναι το πεδίο ολοκλήρωσης του ανθρώπου, άρα

ασυμβίβαστη προς καθετί που ακρωτηριάζει την ακεραιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως η ταπείνωση της σκλαβιάς. Από αυτήν την ανώτερη αντίληψη της ζωής απορρέει και η επιλογή του θανάτου, ως έκφραση σεβασμού προς την ίδια τη ζωή, όχι στη βιολογική της εκδοχή, αλλά ως αξία που συνδέεται με την ακεραιότητα του *ανθρώπινου προσώπου*, αξία που υπερβαίνει την ατομική ζωή. Μ' αυτήν την έννοια ο πειρασμός της φύσης προκαλεί σύγκρουση ανώτερου βαθμού (ανάμεσα σε αξίες απόλυτου κύρους), η οποία απειλεί να ανατρέψει την ισορροπία ανθρώπου - Κόσμου. Αυτό θα αρκούσε για να αποδείξει την ανεξαρτησία του Σολωμού απέναντι στις θεωρητικές θέσεις από τις οποίες αφορμάται, ανεξαρτησία που τον προφύλαξε από τον κίνδυνο να δημιουργήσει ένα διανοητικό κατασκευάσμα κραυγαλέα αντίθετο προς την παραδοσιακή αντίληψη και αίσθηση της ζωής.

Το κλειδί λοιπόν είναι η φύση, ως ο ένας πόλος στην τραγική σύγκρουση. Όπως είδαμε, στο σύστημα του Schiller η φύση μπαίνει ως *εξωτερική αντίμαχη δύναμη* και δεν παρουσιάζει πραγματικό τραγικό ενδιαφέρον. Η διαφορά του Σολωμού απ' αυτήν την εκδοχή έγκειται, σχηματικά, στο ότι η σημασιодότηση της φύσης σε ανάλογες αντιπαράθεσεις είναι *θετική* και σ' αυτό ακριβώς βασίζεται η σύγκρουση με την ηθική ελευθερία, που έχει πρωταρχική σημασία στο ποιητικό σύστημα της ώριμης περιόδου. Μια τέτοια *αντινομική* (θετική και αρνητική μαζί) σχέση δεν έχει ως σήμερα επισημανθεί στις ρομαντικές πηγές του Σολωμού. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι η αντινομική σχέση ανθρώπου - φύσης φαίνεται ν' αποτελεί την εμπράγματα σολωμική απάντηση στο πρόβλημα του Υψηλού, το κατεξοχήν πρόβλημα της ρομαντικής θεωρίας και

ποιητικής στην εποχή του. Και μια σειρά ενδείξεις συνδέουν την απάντηση αυτή με την τοπική πολιτισμική παράδοση.

Ο “Πειρασμός”: η φύση ενδοκοσμικός παράδεισος

Ας δούμε αναλυτικότερα πώς λειτουργεί αυτή η αντινομική σχέση στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*. Το λυρικό θέμα που είναι φορέας αυτής της σχέσης είναι “ο Πειρασμός” της φύσης, που επανέρχεται σε δύο συγγενείς παραλλαγές, στο Β’ (απόσπ. 2.1-13) και στο Γ’ Σχεδιάσμα (6.1-21, 7.1). Είναι γνωστό ότι ο πυρήνας του λυρικού θέματος και στις δύο περιπτώσεις είναι μια συνθετική εικόνα της φύσης στην ακμή της ομορφιάς και του ανοιξιάτικου οργασμού της. Η συνθετική αυτή εικόνα, που συνιστά μια μεγάλη νοηματική ενότητα, αντιπροσωπεύει, από άποψη δομής, το πρώτο και μεγαλύτερο σκέλος του επεισοδίου (Β’ 2.1-13, Γ’ 6.1-21). Το σκέλος αυτό αποτελείται από μικρότερες ομοειδείς εικόνες, που στο σύνολό τους συνιστούν την πρόκληση (ή τον «πειρασμό») της φύσης. Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με ένα σύντομο δεύτερο σκέλος, που αντιπροσωπεύει την αντίδραση των πολιορκημένων απέναντι σ’ αυτήν την πρόκληση (Β’ 2.14, Γ’ 7). Η διάρθρωση του επεισοδίου ορίζεται λοιπόν από το σχήμα: *Πρόκληση (της φύσης) - Αντίδραση (των πολιορκημένων)*.

Ανάμεσα στις δύο επεξεργασίες του θέματος υπάρχουν κοινά ή αντίστοιχα μοτίβα, αλλά και χαρακτηριστικές διαφορές, που ωστόσο δεν αναιρούν την παραπάνω βασική αντιστοιχία. Η σχέση τους προσδιορίζεται από το γεγονός ότι το Γ’ 6-7 αποτελεί ανάπτυξη του Β’ 2 και από άποψη έκτασης (22 στίχοι έναντι 14) και από άποψη οργανικής

ντας μέσα από μια σύνθεση επιμέρους εικόνων – με πόλους το ερωτικό λίκωμα του πουλιού και τα τρεχούμενα νερά: (6.3-9) – την πληθωρική ζωή της φύσης στην ακμή της αναγέννησής της, κάτω από το λαμπρό φως του ήλιου. Η περίοδος κλείνει με μια αναγωγή στο καθολικό, που συνοψίζει το κυρίαρχο στοιχείο των προηγούμενων εικόνων (ξεχειλίσμα ζωής: 6.10).

Με τη δεύτερη περίοδο (6.11-21) περνούμε αντιθετικά από το χαρούμενο οργασμό της ηλιόλουστης μέρας στην εκστατική γαλήνη της φεγγαρόλουστης νύχτας. Η μυστική ζωή του μικρόκοσμου ξετυλίγεται μπροστά μας μέσα από μια σειρά συνειρμικών εικόνων, που δημιουργούν ένα κλίμα μαγείας και μυστηρίου (6.11-14). Ένα σχήμα ερωταπόκρισης φέρνει στο προσκήνιο την οραματική μορφή του Αλαφροϊσκιώτου, που αντιπροσωπεύει έναν ενδοδιηγητικό και ομοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος ασκεί μια πιστοποιητική λειτουργία. Μια θαυμαστική αναφώνηση θα επιβεβαιώσει τη μυστηριακή διάσταση της φύσης (*«νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια»*: 6.16), ενώ, με μια σύντομη αφήγηση μέσα στην αφήγηση (μεταδιήγηση), θα μας κάνει κοινωνούς ενός οράματος: με μια διαδικασία εξωφυσική (απόλυτη ακινησία - ανεξήγητη κίνηση) αναδύθηκε μέσα από το είδωλο του φεγγαριού στα νερά της λίμνης μια πεντάμορφη κόρη, ντυμένη με το φως του φεγγαριού (6. 17-21). Εδώ ολοκληρώνεται η πρώτη ενότητα.

Παραβάλλοντας τις δύο αντίστοιχες ενότητες στο Β' και Γ' Σχεδιάσμα διαπιστώνουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις εξαίρονται μέσα από τις φυσικές εικόνες τα ίδια βασικά γνωρίσματα της φύσης: ο χαρούμενος ερωτικός οργασμός, η μακάρια πληρότητα, το κάλλος και η μαγεία της φύσης· επιπλέον, με τη δεύτερη περίοδο του Γ' 6, προστίθεται η

μυστηριακή διάσταση της φύσης (γαλήνη-σιωπή), που εισάγει την εμπειρία του θαύματος. Εκτιμώντας αυτά τα γνωρίσματα παρατηρούμε ότι η φύση ως χώρος του κάλλους, της χαράς και της πληρότητας αντιπροσωπεύει έναν ενδοκοσμικό Παράδεισο, γιατί συγκεντρώνει τις ιδεώδεις προϋποθέσεις για την ευδαιμονία των όντων. Μ' αυτούς τους όρους η ζωή μέσα στη φύση καθίσταται υπέρτατο αγαθό. Το μήνυμα λοιπόν που απορρέει από τις κυρίαρχες κατηγορίες της φύσης θα μπορούσε να συνοψισθεί στην ταυτότητα: *ζωή = υπέρτατο αγαθό*. Το μήνυμα αυτό, με μια αρνητική υπερθετική διατύπωση, αποτελεί την κορύφωση της ενότητας στο Β' Σχεδιάσμα:

*Με χίλιες βρύσες χύνεται, με χίλιες γλώσσες κραίνει
όποιος πεθάνει σήμερα χίλιες φορές πεθαίνει.*

(Β' 2.12-13)

Το μήνυμα αυτό, μεταφερόμενο από το αξιολογικό στο δεοντολογικό επίπεδο, μεταφράζεται σε ακαταμάχητο κάλεσμα για ζωή και ευδαιμονία. Και αυτό ακριβώς το κάλεσμα είναι το περιεχόμενο του μηνύματος της φύσης στο μυστικό της διάλογο με τους πολιορκημένους. Ως εξής υπομνηματίζει ο ποιητής το σχετικό επεισόδιο σε ιταλική του σημείωση, που ο Πολυλάς ξεχώρισε και πρόταξε ως εισαγωγή στο Β' 2:

«Η ζωή που ανασταίνεται με όλες της τες χαρές, αναβρύζοντας ολούθε, νέα, λαχταριστή, περιχυνόμενη εις όλα τα όντα· η ζωή ακέραιη, απ' όλα της φύσης τα μέρη, θέλει να καταβάλει την ανθρώπινη ψυχή· θάλασσα, γη, ουρανός, συγχωνευμένα, επιφάνεια και βάθος συγχωνευμένα, τα οποία πάλι πολιορκούν την ανθρώπινη φύση στην επιφά-

νεια και εις το βάθος της» (Απ. 1,216.2).

Μ'αυτή την έννοια το μήνυμα της φύσης αποτελεί πρόκληση για τους πολιορκημένους.

Στο Γ' Σχεδιάσμα το μήνυμα της φύσης δεν καταλήγει σε μια ανάλογη με το Β' 6 απερίφραστη διατύπωση. Εδώ ο Σολωμός προτιμά να υποδηλώσει διακριτικότερα τη λειτουργία της ενότητας, με τον αυτόγραφο τίτλο "Ο Πειρασμός" (ΑΕ 463.1^α). Αλλά ο ποιητής στη θέση της ρητής ερμηνείας του μηνύματος (Β' 2.12-13) αναπτύσσει αυτή τη φορά μια δεύτερη περίοδο, όπου μέσα στη σκηνοθεσία της γαλήνιας νύχτας περιγράφεται η θαυμαστή εμφάνιση της Φεγγαροντυμένης. Η ουσιαστική αυτή αναπροσαρμογή θέτει το πρόβλημα αν το σύμβολο της Φεγγαροντυμένης είναι ταυτόσημο με την αντίστοιχη κατάληξη του Β' Σχεδιάσματος ή μήπως δίνει μια διαφορετική διάσταση στη σχέση φύσης - πολιορκημένων. Για να ολοκληρώσουμε λοιπόν και την ερμηνεία του "Πειρασμού" (Γ' 6), επιβάλλεται πρώτα να διερευνήσουμε εκτενέστερα το σύμβολο της Φεγγαροντυμένης, που αντιπροσωπεύει ένα σύμβολο - κλειδί για τη σχέση ανθρώπου - φύσης μέσα στη σολωμική ποίηση.

Στο α' μέρος του επεισοδίου, τις αισθητές ενδείξεις της δημιουργικής παρουσίας του Έρωτα μέσα στη φύση τις ψηλαφούμε στις εικόνες που ακολουθούν, σύμφωνα με τη συνάρτηση: *φυσική εικόνα vs πλαστική απεικόνιση*. Μια αντίστοιχη συνάρτηση αναγνωρίζουμε στη διαδοχή: *μυστηριακή νυχτερινή γαλήνη vs υπερφυσική εμφάνιση*. Ολόκληρο το β' μέρος αποτελεί μια σταδιακή μύηση του αναγνώστη στο Κοσμικό μυστήριο. Γαλήνη, σιωπή, φεγγαρόφωτο, μυστική ζωή του μικρόκοσμου ορίζουν τη μυστηριακή διάσταση της φύσης. Το κλίμα της έκστασης, συνακόλουθο του μυστηρίου, σε συνδυασμό με την οπτική διαφάνεια των

εικόνων και την οραματική παρουσία του Αλαφροϊσκιωτου, μας κάνει ν' αντικρίσομε τη φύση ως χώρο μυστικής αποκάλυψης. Τέλος, οι κυρίαρχες στις φυσικές εικόνες και στο λόγο αισθητικές κατηγορίες του πλαστικού κάλλους και της αρμονίας, σε συνδυασμό με την ατμόσφαιρα της μακαριότητας που δεσπόζει στο α' μέρος, ορίζουν τη «θειότητα» ως κατηγορία της φύσης, αφού η φύση συγκεντρώνει, σε υπέρτατο βαθμό, όλες τις αξίες που συνθέτουν στην κοινή αντίληψη την ιδέα του αγαθού. Έτσι οδηγούμαστε ομαλά στο θαύμα, που στην κορυφή της «μυητικής» διαδικασίας φαντάζει πια ως μια «φυσική» εμπειρία, που απορρέει από το μυστηριακό και «θείο» χαρακτήρα της μεσογειακής φύσης. Ο ίδιος ο ποιητής (σε μια επεξεργασία του β' μέρους, που κλείνει με την εμφάνιση της Φεγγαροντυμένης: ΑΕ 461.16-25) επιγράφει την ενότητα "Lo spirito terrestre" (= Το πνεύμα της γης). Η αξία αυτού του εναλλακτικού – σε σχέση με τον "Πειρασμό" – τίτλου για το είδος, την ποιότητα και τις κοσμοθεωρητικές συνιστώσες της σολωμικής Φεγγαροντυμένης είναι προφανής.

Σύμφωνα με τη συνάρτηση: *φυσικές κατηγορίες vs σύμβολο*, η «φεγγαροντυμένη» κορασιά συνοψίζει στην παρθενομητρική της φύση τις ιδιότητες του ερωτικού κάλλους, της πλαστικότητας και της αρμονίας και αισθητοποιεί με τον πιο πειστικό τρόπο την πρόκληση («πειρασμό») για ζωή και ευδαιμονία. Ικανοποιώντας τόσο τον ερωτικό και θρησκευτικό μυστικισμό όσο και το ένστικτο της ατομικής επιβίωσης και ευδαιμονίας, το σύμβολο της κόρης ως θείας παρουσίας μέσα στη φύση υπαγορεύει τη βεβαιότητα ότι η επίγεια ζωή αποτελεί το μοναδικό πεδίο ολοκλήρωσης του όντος. Βεβαιότητα που με τη σειρά της συνεπάγεται την ταυτότητα *ζωή = υπέρτατο αγαθό* ή, κατά τη σολωμική φρασεολογία, «μέγα

καλό και πρώτο».

Έτσι αποκαθίσταται η ενότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και η ισορροπία της με τον Κόσμο. Να το πούμε αλλιώς, η σχέση, ανθρώπου - φύσης- θείου που εκφράζει η σύλληψη της Φεγγαροντυμένης – καθώς συλλαμβάνεται ως φυσική θεότητα, αλλά με όλους τους ηθικοπνευματικούς προσδιορισμούς του χριστιανικού θεού – αντιπροσωπεύει τη μετάθεση του παραδείσου από τον ουρανό στη γη· μια εγκοσμίωση των μεταφυσικών αξιών, που αντιστοιχεί σ' ένα μονιστικό κοσμολογικό μοντέλο.

Απ'αυτή την άποψη η Φεγγαροντυμένη του “Πειρασμού” αντιπροσωπεύει μια όραση του κόσμου που καταξιώνει την επίγεια ζωή· εκφράζει τη σχέση ισορροπίας ανθρώπου - Κόσμου, πηγή ευδαιμονίας και υπαρξιακής πληρότητας. Μ'αυτό το νόημα αντιπροσωπεύει πράγματι το συγκλονιστικότερο κάλεσμα ζωής, γιατί απλούστατα απογυμνώνει το θάνατο από κάθε έρεισμα που θα μπορούσε να τον δικαιώσει. Προβάλλει μπροστά στα μάτια των πολιορκημένων την επίγεια ζωή ως το κατεξοχήν πεδίο δικαίωσης και μακαριότητας. Που σημαίνει ότι ως προς αυτό η Φεγγαροντυμένη αντιπροσωπεύει ένα μήνυμα εντελώς ταυτόσημο προς την αντίστοιχη κατάληξη του Β' 2, όπου το μήνυμα της φύσης διατυπώνεται ρητά:

όποιος πεθάνει σήμερα χίλιες φορές πεθαίνει.

(Β' 2.13)

Αντιπροσωπεύει, μ'άλλα λόγια, μέσα στα πλαίσια της Δοκιμασίας, το σκέλος της *Πρόκλησης* (:προσήλωση στη ζωή - θυσία της ελευθερίας). Απάντηση σ'αυτή την πρόκληση αποτελεί ο στίχος:

Έρμα 'ν' τα μάτια που καλείς, χρυσέ ζωής αέρα!

(Γ' 7=ΑΕ464.11 -πρβλ.464.3-10)

Η απάντηση στην πρόκληση είναι αρνητική. Αλλά η άρνηση μολονότι σταθερή και οριστική «στέκει πίσω» από τη φράση. Βρίσκεται κυρίως μέσα στην έννοια της μεταφοράς «έρμα 'ν' τα μάτια», που υποδηλώνει τη συνέπεια της άρνησης: το όραμα της ζωής καλύπτεται πια από το φάσμα του επικείμενου θανάτου. Ωστόσο, στην επιφάνεια δεν υπάρχει ούτε καν ένα αρνητικό μόριο, που να προβάλλει προκλητικά την άρνηση. Αντίθετα, εκείνο που προβάλλεται είναι το σαγηνευτικό κάλεσμα και η απήχυσή του στην ψυχή των πολιορκημένων.

Η μεταφορική έκφραση «έρμα 'ν' τα μάτια», όπου το επίθετο αποδίδεται, κατά σχήμα «υπαλλαγής», στο μέρος αντί στο όλο (στο πρόσωπο), υποδηλώνει τη βουβή θλίψη των ματιών που, ενώ είναι φτιαγμένα για να χαίρονται την ομορφιά του Κόσμου, υποχρεώνονται από μια ανώτερη ηθική επιταγή να αποστρέψουν το βλέμμα από το μαγευτικό όραμα της ανοιξιάτικης φύσης και να μείνουν άδεια «κι έρμα...».

Έτσι, οι δύο πόλοι της ψυχικής ταλάντευσης των πολιορκημένων είναι τα επίθετα «έρμα» - «χρυσέ», έννοιες βαριές από το συναισθηματικό φορτίο που τις προίκισε η παράδοση του δημοτικού τραγουδιού.

Χαρακτηριστικό είναι ότι η ίδια λέξη: «έρμα» είναι ταυτόχρονα φορέας και της άρνησης και του καημού για το γεγονός της άρνησης. Αντίστοιχα, στον υπόλοιπο στίχο ξεδιπλώνεται αφενός το κάλεσμα της ζωής, αφετέρου η συγκίνηση και η λαχτάρα που ξεσηκώνει στην ψυχή των πολιορκημένων· λαχτάρα που προβάλλεται σπαραχτική στο β' ημι-

στίχιο με την αμεσότητα της προσφώνησης, με τη συναισθηματική φόρτιση του επιθέτου «χρυσέ».

Η ψυχική στιγμή του στίχου δεν είναι η στιγμή της σύγκρουσης, είναι η στιγμή της υπέρβασης. Η ζυγαριά της ψυχής έχει κλίνει οριστικά και αμετάκλητα προς την απόφαση που περισώζει την ηθική ελευθερία του ανθρώπου. Οι πολιορκημένοι έχουν κόψει τους δεσμούς των με τη ζωή. Ωστόσο ο απόηχος της σύγκρουσης που προηγήθηκε διατηρείται ακόμη ακέραιος. Μπορούμε να αναπλάσουμε με ασφάλεια τη στιγμή της δοκιμασίας: την αμφιταλάντευση, το στιγμιαίο τρεμούλιασμα. Είναι η στιγμή του Β' Σχεδιάσματος: «*Τρέμ' η ψυχή και ξαστοχά γλυκά τον εαυτό της*» (Απ.1, 217.2.14). Αυτό το ράγισμα της φωνής μέσα στην άρνηση συμπυκνώνει όλη την τραγικότητα της σύγκρουσης και το μέγεθος της θυσίας. Κι είναι αυτό ίσα ίσα που μας δίνει και το μέτρο του ηθικού των αναστήματος.

Ανακεφαλαιώνοντας υπενθυμίζουμε ότι μέσα στο γενικό δραματικό πλαίσιο του έργου: *πολιορκία vs αντίσταση*, το επεισόδιο του "Πειρασμού" αντιπροσωπεύει μια επιμέρους δοκιμασία του συλλογικού ήρωα, τη μόνη του Γ' Σχεδιάσματος όπου αναπτύσσεται με πληρότητα και λειτουργεί η τραγική σύγκρουση. Αυτό ίσως δεν είναι τυχαίο. Αποτελεί ένδειξη ότι στη συνείδηση του ποιητή, άρα και στην οικονομία του έργου, ο πειρασμός της φύσης αντιπροσωπεύει την κύρια δοκιμασία του ήρωα, η οποία όντας η σημαντικότερη, συνοψίζει συνεκδοχικά όλες τις δοκιμασίες που προέβλεπε το αρχικό καλλιτεχνικό σχέδιο, όπως το μαντεύουμε από το Β' Σχεδιάσμα και τους Στοιχασμούς του ποιητή. Για τη μεσογειακή αίσθηση του Σολωμού η ζωή είναι "*μέγα καλό και πρώτο*". Αφετέρου, όπως δείχνει ολόκληρη η σολωμική ποίηση από τον *Ύμνο* και πέρα, το ένστικτο της ανεξαρτησίας

αποτελεί για το Σολωμό ένα από τα θεμελιακά γνωρίσματα του ελληνικού αξιακού συστήματος. Επιδιώκοντας λοιπόν μια λυρική συμπύκνωση των θεμάτων του Β' Σχεδίασματος, ο ποιητής επιλέγει στο Γ' Σχεδίασμα τις δυο αυτές πρωταρχικές αξίες για να δώσει, μέσα από την καίρια αντιπαράθεσή τους, μια πραγματικά τραγική σύγκρουση. Πάνω σ' αυτό αξίζει επιπλέον να επισημάνουμε ότι η φύση, ως φορέας του "πειρασμού" της ζωής, δεν εμφανίζεται ως ένας "καθαρός αντίπαλος". Ο ρόλος της προσδιορίζεται από τους αντιφατικούς όρους: *θετικό μήνυμα vs αρνητική λειτουργία*, που σημαίνει πως λειτουργεί υπόγεια, διαβρώνοντας από μέσα την ηθική αντίσταση των πολιορκημένων. Αυτό την καθιστά πιο επικίνδυνη από την υλική βία των εχθρών και την εμφανίζει ως τον κυριότερο αντίπαλο του ήρωα, άρα και τον πιο κατάλληλο, κι απ' αυτή τη δεύτερη άποψη, να αντιπροσωπεύει τις εξωτερικές αντίμαχες δυνάμεις σε μια κατεξοχήν δοκιμασία.

Εδώ πρέπει να θυμηθούμε ότι μέσα στο Γ' Σχεδίασμα ο ποιητής είχε την πρόθεση να μας δώσει δύο ακόμη τραγικές συγκρούσεις, που αντιστοιχούν στα λυρικά επεισόδια 8 και 12 της έκδοσης Πολυλά, τα οποία μας σώζονται σε διαδοχικές επεξεργασίες. Πρόκειται για τα επεισόδια του ονείρου της κόρης (Άπ. 1, σ. 248.24.8) και των γυναικών που καίνε "*τ' αγαπημένα πράματα και τα σεμνά κρεβάτια*" (Άπ. 1, 249.12). Όπως προκύπτει από τους *Στοχασμούς*, όπου επανέρχεται με έμφαση το μοτίβο της περασμένης δόξας ή της (χαμένης) ευτυχίας, "*όθεν έπρεπε να βλαστήσει το καλό της πατρίδας*" (Άπ. 1, 208, 209, 210), στο επεισόδιο αυτό ο ποιητής θέλησε, σύμφωνα με το σιλλερικό ηθικοαισθητικό σύστημα, να σκηνοθετήσει μια σύγκρουση "τρίτου βαθμού", που να διεξάγεται ολόκληρη μέσα στην ψυχή του ήρωα.

Αντίστοιχα, στο επεισόδιο 12 αναγνωρίζουμε μια σύγκρουση “δευτέρου βαθμού”, που αφορά τους ανθρώπινους δεσμούς, εφόσον την αντίμαχη δύναμη εδώ αντιπροσωπεύουν τα όσια και τα ιερά της οικογενειακής ζωής. Με το ίδιο κριτήριο, ο πειρασμός της φύσης αντιπροσωπεύει μια σύγκρουση “πρώτου βαθμού”, που (κατά τον Schiller) δεν έχει καθαυτό τραγικό ενδιαφέρον, γιατί αφορά την υλική υπόσταση του ανθρώπου. Ωστόσο, στο επίπεδο της ποιητικής πραγμάτωσης οι όροι αντιστρέφονται. Το εύρημα του ονείρου στο επεισόδιο Γ' 8 δε συμβάλλει στη δημιουργία τραγικού κλίματος. Στο επεισόδιο 12 αφετέρου, παρ' όλη τη γνησιότητα και αληθοφάνεια των αισθημάτων που αντιπαρατίθενται, δεν έχουμε ανάπτυξη της τραγικής σύγκρουσης, μα λυρική προβολή του σκέλους της υπέρβασης. Επιπλέον, τόσο αυτό όσο και το προηγούμενο αφορούν ένα μέρος μόνο των πολιορκημένων (κόρη ορφανή, γυναίκες), αφήνοντας απέξω τους πρωταγωνιστές πολεμάρχους. Έτσι, μέσα στο Γ' Σχεδίασμα, η μοναδική σύγκρουση που περιλαμβάνει το σύνολο των ηρώων είναι στον “Πειρασμό”. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με το ότι ο “Πειρασμός” είναι το πιο ολοκληρωμένο δραματικά επεισόδιο και ταυτόχρονα το μεγαλύτερο σε έκταση και το περισσότερο επεξεργασμένο, δείχνει ότι ο ποιητής, στην τρίτη επεξεργασία του έργου, αυτό το επεισόδιο προόριζε ως άξονα των τραγικών συγκρούσεων. Ο Σολωμός ξεπερνώντας το διανοητικό σχήμα του Schiller και υπακούοντας στο ποιητικό του αισθητήριο προκρίνει τον πειρασμό της φύσης ως κύρια δοκιμασία, γιατί αντιστοιχεί σε μια σύγκρουση πιο πραγματική και πιο συγκλονιστική για τη νεοελληνική ευαισθησία, αφού αντιπαραθέτει δυο αξίες πρωταρχικές για τη νεοελληνική παράδοση και ιδεολογία, αλλά και για τη σολωμική ανθρωπολογία: το αγαθό της ζωής

και την ατομική ανεξαρτησία.

Σ' αυτή λοιπόν την "κατεξοχήν" δοκιμασία το ρόλο του αντίμαχου έχει η φύση και το ρόλο του ήρωα οι πολιορκημένοι. Η δοκιμασία περιλαμβάνει δύο επάλληλα λειτουργικά ζεύγη: το ένα δηλώνεται ρητά, το άλλο εξυπονοείται. Το πρώτο, που αντιστοιχεί στο σχήμα *πρόκληση vs απάντηση*, ορίζει μια πράξη επικοινωνίας στην οποία πομπός είναι η φύση και δέκτης οι πολιορκημένοι.

Στην πρόκληση της φύσης περιέχονται οι όροι μιας "σύμβασης", τους οποίους η αρνητική απάντηση των πολιορκημένων απορρίπτει. Οι όροι αυτοί καθορίζονται από το περιεχόμενο του μηνύματος (*πρόκληση για ζωή*) σε συνάρτηση με τις γενικές προϋποθέσεις του έργου, που προσδιορίζουν την αντικειμενική λειτουργία του στις δοσμένες συνθήκες. Κάτω από τους συγκεκριμένους όρους (πλήρης αποκλεισμός από στεριά και θάλασσα, συντριπτική υπεροχή του αντιπάλου), ο μόνος τρόπος να ανταποκριθούν οι πολιορκημένοι στο κάλεσμα της φύσης είναι να υποταχθούν. Άρα οι όροι της σύμβασης που υπονοεί το πρώτο σκέλος, η *πρόκληση*, ταυτίζονται αντικειμενικά με τους όρους που επιβάλλει η υπεροχή των πολιορκητών:

ζωή = υποταγή vs άρνηση υποταγής = θάνατος.

Έτσι πραγματοποιείται αναγκαστικά η τραγική ταύτιση της φύσης με την εξωτερική αντίμαχη δύναμη.

Σε συνάρτηση με την πράξη επικοινωνίας εννοείται ένα δεύτερο ζεύγος λειτουργιών, που αντιστοιχεί στην τραγική σύγκρουση και την υπέρβασή της. Οι όροι της σύμβασης ανατρέπουν, καθώς είδαμε, την ισορροπία αξιών στην οποία βασίζεται η ανθρώπινη ύπαρξη, θέτοντας αντιμέτωπα το

αγαθό της ζωής με το αγαθό της ελευθερίας. Συνέπεια αυτής της ανατροπής είναι η σύγκρουση, στο πεδίο της συνείδησης, των αντίστοιχων ροπών του ανθρώπου, σύγκρουση που δίνει στην αντιπαράθεση των αξιών τον τραγικό της χαρακτήρα. Την έκβαση αυτής της σύγκρουσης υποδηλώνει η αρνητική απάντηση του ήρωα. Είναι η νίκη της ηθικής ελευθερίας απέναντι στον πειρασμό της ζωής. Άρα το ζεύγος λειτουργιών που πρέπει να εννοήσουμε είναι:

(εσωτερικός) Αγώνας vs Νίκη.

Ο αγώνας (σύγκρουση vs νίκη) είναι συνέπεια της πρόκλησης και προϋπόθεση της απάντησης. Η θετική έκβασή του σημειώνει την υπέρβαση της δυσαρμονίας και την αποκατάσταση της διαταραγμένης ισορροπίας.

Έτσι, με επίκεντρο την τραγική σύγκρουση, τα περιεχόμενα οργανώνονται σε δυο αντιπαρατιθέμενους πόλους, έναν αρνητικό και ένα θετικό, όπου ο δεύτερος είναι ο θετικός μετασχηματισμός του πρώτου. Ο καθένας αντιστοιχεί και σε ένα ορισμένο ιδεολογικό σχήμα, δηλαδή σε μια ορισμένη σχέση αξιών. Ο πρώτος, καθώς είδαμε παραπάνω, ορίζεται από τη δυσαρμονία ανάμεσα στις αξίες ζωή και λευτεριά και συνοψίζεται στο περιεχόμενο της σύμβασης. Αν στους όρους της σύμβασης εφαρμόσουμε μια αυτονόητη αναγωγή από τις συγκεκριμένες λειτουργίες (υποταγή vs άρνηση υποταγής) στις αντίστοιχες σημασιακές κατηγορίες (σκλαβιά vs λευτεριά), προκύπτει η ακόλουθη διπλή αναγκαστική συνάρτηση, που ορίζει την ανατροπή της ισορροπίας αξιών:

$$\frac{\text{σκλαβιά}}{\text{λευτεριά}} = \frac{\text{ζωή}}{\text{θάνατος}}$$

Η αρνητική αυτή συνάρτηση μετασχηματίζεται σε θετική μέσα από την τραγική σύγκρουση, που η έκβασή της σημειώνει την υπέρβαση της αντίφασης και την αποκατάσταση της ισορροπίας αξιών. Στο αφηγηματικό επίπεδο η αποκατάσταση αυτή υποδηλώνεται με την αρνητική απάντηση του ήρωα, που απορρίπτει τους όρους της σύμβασης, προτιμώντας το θάνατο από την υποταγή. Στο αξιοκρατικό επίπεδο αυτό σημαίνει ότι ο ήρωας αρνείται το διαχωρισμό της ζωής από τη λευτεριά. Μ' άλλα λόγια, θεωρεί απαραίτητο προσδιορισμό της αξίας ζωή τη λευτεριά, χωρίς τον οποίο η ζωή παύει να αντιπροσωπεύει μια αξία. Άρα *υποταγμένη ζωή = άρνηση της ζωής = θάνατος* και αντίστροφα *κατάφαση της ζωής = λευτεριά*. Μ' αυτή την έννοια, η απάντηση των πολιορκημένων αποκαθιστά την ισορροπία αξιών. Η απόρριψη της σύμβασης υποδηλώνει λοιπόν ταυτόχρονα και το θετικό μετασχηματισμό της:

$$\frac{\text{λευτεριά}}{\text{σκλαβιά}} = \frac{\text{ζωή}}{\text{θάνατος}}$$

που αντιπροσωπεύει την πιο εμφαντική επαναβεβαίωση της αρμονίας ανθρώπου - Κόσμου, γιατί καταφάσκει την ακεραιότητα της ζωής, δηλαδή την πληρότητα της ύπαρξης.

Σύμφωνα με την παραπάνω ανάλυση, το ποίημα υπακούει στο ακόλουθο μετασχηματιστικό μοντέλο:

$$\frac{\text{ζωή}}{\text{θάνατος}} = \frac{\text{σκλαβιά}}{\text{λευτεριά}} \rightarrow \frac{\text{λευτεριά}}{\text{σκλαβιά}} = \frac{\text{ζωή}}{\text{θάνατος}}$$

Στο μοντέλο αυτό, που συμπυκνώνει το ιδεολογικό μήνυμα του “Πειρασμού”, αλλά και ολόκληρου του έργου, διαπι-

στώνομε μια πορεία από τη στενά βιολογική εκδοχή της ζωής, όπου η αξία ζωής, ταυτίζεται με την ατομική επιβίωση, προς μια ανώτερη αντίληψη όπου η ζωή υπερβαίνοντας την ατομική επιβίωση, ταυτίζεται με την ακεραιότητα και αξιοπρέπεια του ανθρώπινου προσώπου. Και είναι αυτή η πορεία που ορίζει και την ολοκλήρωση του ήρωα μέσα από τη δοκιμασία. Το ίδιο αυτό μοντέλο ακολουθεί και μια μεγάλη κατηγορία κλέφτικων τραγουδιών, γεγονός που αποκαλύπτει ότι ο Σολωμός, με τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, συνεχίζει και προεκτείνει (συνεπής προς το θέμα και τις ιστορικές του παραμέτρους) τη λαϊκή ιδεολογική παράδοση που γέννησε και τη μεγάλη πράξη της Επανάστασης. Η δυναμική του αξιακού συστήματος (*λευτεριά=ζωή vs σκλαβιά=θάνατος*) που εκφράζει αυτή η ιδεολογική παράδοση έγκειται στο γεγονός ότι δεν αφήνει περιθώρια στην υλική βία να ασκήσει οποιοδήποτε εκβιασμό, αφού ο εκβιασμός στηρίζεται στο φόβο του θανάτου. Αλλά ο ήρωας θυσιάζει αυτόβουλα τη ζωή ακριβώς για να μην την εξευτελίσει· από σεβασμό στην ακεραιότητα της ζωής και της ανθρωπινής του υπόστασης. Εδώ έγκειται η επαναστατική δυναμική αυτής της αξιοκρατίας· και μαζί η τραγικότητα της δοκιμασίας· γιατί η σύγκρουση αξιών διατηρεί όλη της τη σφοδρότητα, καθώς ο ήρωας θυσιάζει τη ζωή επειδή ακριβώς την αγαπά και τη σέβεται στο μέγιστο βαθμό. Έτσι, ο ήρωας – σε συμφωνία με έναν κλασικό κανόνα της τραγικής τέχνης – θριαμβεύει ηθικά μέσα από την καταστροφή.



*Χρυσή σφραγίδα του Διονυσίου Σολωμού.
Η σφραγίδα φέρει το μονόγραμμά του στο κέντρο και περιμετρικά την επιγραφή
“VERUM AMO VERUM VOLO” (=την αλήθεια αγαπώ την αλήθεια θέλω).
Μουσείο Μπενάκη.*