

## «farne l'aroteosi». Η αποθέωση των προσώπων στην ποίηση του Σολωμού

Πρώτη φορά βρίσκουμε τη λέξη «αποθέωση» σε κείμενο του Σολωμού στον τίτλο ενός σατιρικού σονέτου της εποχής της Ζακύνθου: «L'aroteosi (Pel Dr. Roidi. Con rime obligate)».<sup>1</sup> Παρότι το σονέτο είναι σατιρικό, διαθέτει κάποια βασικά χαρακτηριστικά που φανερώνουν την αντίληψη του Σολωμού για την έννοια της αποθέωσης εκ του αντιστρόφου, μέσω της παρωδίας της. Έτσι, τη στιγμή του σωματικού θανάτου, το άφθαρτο μέρος («la parte tua non corruttibile»), ανυψώνεται. Το άφθαρτο μέρος δεξιώνονται οι Μούσες (σοβαρές και, αναπόφευκτα στην περίπτωση του Ροΐδη, γελοίες: «ogni musa sia seria sia risibila») για να αποδώσουν τιμές, ενώ άλλα πνεύματα συγκρούονται, για να μην τον βλέπουν («κουτουλίζουνε το 'να τ' άλλο» κατά τη μετάφραση του Λίνου Πολίτη<sup>2</sup>). Η αποθέωση είναι η μετάβαση του «άφθαρτου» μέρους, της ψυχής ή του πνεύματος, στον Άλλο Κόσμο. Όχι μόνο η μετάβαση όμως, γιατί τότε θα επρόκειτο απλώς για μια ανάληψη. Συνυφασμένη με την αποθέωση είναι η υποδοχή από πνεύματα και η ενόραση αυτής από ένα άλλο πρόσωπο, εδώ σε σατιρικά συμφραζόμενα, από τον αδελφό, πιθανόν, του Ροΐδη.<sup>3</sup>

Για να μπορεί να τα υπονομεύει σατιρικά, τα χαρακτηριστικά της αποθέωσης τα γνωρίζει καλά ο Σολωμός. Αποτελεί άλλωστε μάλλον συνηθισμένο μοτίβο, από την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή εποχή, με την αποθέωση αυτοκρατόρων, έως την κατά τον Αθανάσιο Αλεξανδρείας χριστιανική θέωση, από τις ομηρικές αποθεώσεις ηρώων έως τον Δάντη και ως τους Άγγλους Ρομαντικούς, και από την αναγεννησιακή και νεοκλασικιστική έως την αρχόμενη ρομαντική εικονογραφία. Η αποθέωση ως θεματικό και δομικό χαρακτηριστικό απασχολεί τον Σολωμό από νωρίς, όπως προκύπτει από τα «Squarci di un Poemetto in morte di un giovine poeta».<sup>4</sup> Τα σωζόμενα αποσπάσματα του ελεγειακού αυτού ποιήματος είναι γραμμένα εις μνήμην του ιταλού ποιητή Redaelli. Μία από τις σκηνές του ποιήματος θα ήταν εκείνη της αποθέωσής του (όπως την προσδιορίζει ο Louis Coutelle εικάζοντας ότι θα ήταν τοποθετημένη στο τέλος του

<sup>1</sup> Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Πεζά και Ιταλικά*, (επιμ.–σημειώσεις: Λ. Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>5</sup>1998 (ανατύπωση· <sup>1</sup>1955), 159-160.

<sup>2</sup> Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Παράρτημα. Ιταλικά (ποιήματα και πεζά)*, (μετάφρ.: Λ. Πολίτης με τη συνεργασία του Γ. Ν. Πολίτη), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>3</sup>1991 (<sup>1</sup>1960), 57.

<sup>3</sup> Βλ., για το πρόσωπο που υπονοείται με το «fratel carissimo», την υπόθεση του Λίνου Πολίτη: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Πεζά και Ιταλικά*, ό.π., 320.

<sup>4</sup> Βλ.: ό.π., 153-156. Ο Λ. Πολίτης χρονολογεί τα αποσπάσματα στην εποχή της Ζακύνθου (1818-1828), ο Louis Coutelle ωστόσο τα τοποθετεί γύρω στο 1815-1816. Βλ.: L. Coutelle, *Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1815-1833)* (1977), (μετάφρ.: Σ. Καψάσκης – Ανδριάνα Χαχλά – Αφροδίτη Αθανασοπούλου – επιμ.: Δ. Αρβανιτάκης), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2009, 53.

ποιήματος,<sup>5</sup> παρότι στις εκδόσεις εμφανίζεται στην αρχή). Η αποθέωση εδώ είναι, ακριβέστερα, η ανάληψη της ψυχής, ενώ ο νεκρός γίνεται άστρο, αλλά και χάνεται σε ουράνια νεφέλη:

*Κι είδα νάρχεται κατά μένα μικρή φλόγα λαμπερή, που ανάλαφρα, καθώς  
πλησίαζε, ένα πνεύμα ζάνοιξα να την κρατά μέσα στον κόρφο του.*

.....  
*Και καθώς τόπαιρναν οι αύρες πάνω στα φτερούγια τους, υψωνόταν το  
ουράνιο τούτο σύννεφο, και φτάνοντας εκεί εγίνηκε άστρο μέσα στ' άστρο.*

.....  
*Και όλα τ' άστρο μεσ' από τον γαλήνιο αέρα ακούγονταν να χαιρετούν το  
καινούργιο συντρόφι το άστρο, και να παραβγαίνουνε μαζί του σε φως και σε  
αρμονία.<sup>6</sup>*

Η αποθέωση του νεκρού ποιητή εμφανίζεται στο ποιητικό υποκείμενο ως η μία από τις δύο ουράνιες οπτασίες. Όπως ανασυνθέτει τη δομή του ποιήματος ο Coutelle θα περιελάμβανε μια διπλή σκηνή: αρχικά οι σκέψεις του υποκειμένου στρέφονται στον απόντα φίλο του με ένα νοερό ταξίδι στον Άδη και τότε ο φίλος παρουσιάζεται σε μια αποθέωση. Η σκηνή εμπεριέχει ένα «φιλολογικό επεισόδιο», όπου παίρνει τον λόγο ένα πρόσωπο διαφορετικό. Έπεται η σκηνή καθόδου των αγγέλων της δόξας στον τάφο του ποιητή, έτσι όπως τη φαντάζεται το ποιητικό υποκείμενο.<sup>7</sup> Όπως παρατηρεί ο Coutelle «καθώς η δόξα του Ρενταέλλι είναι λογοτεχνική, μπορούμε να υποθέσουμε ότι στους ουράνιους αυτούς μαντατοφόρους θα είχε ανατεθεί ένα μέρος τουλάχιστον του φιλολογικού επεισοδίου, μερικά αποσπάσματα του οποίου δεν μπορούν να λέγονται από τον Σολωμό».<sup>8</sup> Επειδή στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με αποσπάσματα (κάποιοι ελληνικοί στίχοι μάλιστα, γραμμένοι στο Z 12, ανήκουν στο συγκεκριμένο ποίημα, το οποίο ενδέχεται ο Σολωμός να είχε σκοπό να αποδώσει στα ελληνικά),<sup>9</sup> όσο κι αν οι υποθέσεις του Coutelle για τη δομή του ποιήματος φαίνονται πειστικές, δεν είναι παρά υποθέσεις. Ενδέχεται πράγματι η αποθέωση να προοριζόταν για το τέλος, αλλά

<sup>5</sup> Βλ.: ό.π., 74.

<sup>6</sup> Βλ.: Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Παράρτημα. Ιταλικά (ποιήματα και πεζά), ό.π., 53-54. Βλ. το πρωτότυπο: Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Πεζά και Ιταλικά, ό.π., 154.

<sup>7</sup> Βλ.: L. Coutelle, Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού, ό.π., 72.

<sup>8</sup> Βλ.: ό.π., 73.

<sup>9</sup> Βλ.: Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Πεζά και Ιταλικά, ό.π., 316-317.

δεν είναι απίθανο να είχε τοποθετηθεί στην αρχή και ό,τι ακολουθεί (και η παρουσία των αγγέλων) να είναι μέρος αυτής, ενταγμένο στο όραμα του υποκειμένου, το οποίο έτσι γίνεται θεατής και ακροατής υπερβατικών όντων.

Τα υπερβατικά όντα διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην αποθέωση του νεκρού, όπως φαίνεται εντονότερα στα ελληνόγλωσσα ποιήματα του Σολωμού. Το πρώτο τέτοιο ποίημα στο οποίο θα βρούμε σχεδιάσματα για ένα είδος αποθέωσης είναι το «Εις Μάρκο Μπότσαρη». Τα σχεδιάσματα στίχων βρίσκονται στο Ζ 12 (φ 35<sup>β</sup>-34<sup>β</sup>). Έπειτα από την καταγραφή των γνωστών, ολοκληρωμένων στροφών, ο Σολωμός δοκιμάζει στίχους αναφερόμενους στην «ύστερη μέρα». Η αναφορά στη Δευτέρα Παρουσία δεν συνιστά από μόνη της αποθεωτική στιγμή, ωστόσο ενδέχεται να επρόκειτο να συνδεθεί με την αποθέωση του νεκρού ήρωα, όπως συνάγεται από κάποιες εγγραφές στο χειρόγραφο, όπως: «την υμερα του χρυστῶ. εκυ ο/ Βοτζαρυς →» (A.E., 73B 18-19), ακολουθούμενη από τους στίχους «μαφρυλα ξαπλονυ πυκνος/ χυμενος στα νεφυ καμνος» (A.E., 73B 20-21). Στη συνέχεια γράφεται η φράση «εφενονταν μες τη μαφρυλα,/ η [σκία] ο ισκιος τῶ πατρυαρχυ,/ οσον εχασαν την ζοη για την ελεφτε-/ ριαν» (A.E., 73B 22-25), ακολουθούμενη από στίχους και το σχεδιάσμα στίχων με μια ελαφρώς διαφορετική διατύπωση: «κ ἰ σαλιγγα πῶ ἴτον εκί η φονῦ {κλαγγῦ} / τρομαρα κ φρυκυ λαλυ. // μαβρυλα ξαπλονυ πυκνος / απανῶ στα νεφί καπρος· // εκί μεσα ο πατριαρχυς, εκί οσες / ψυχες επεσαν για την ελεφτρα-/ εκί η αγγελῦ / τίναζῶν μ' εγγαρδια χαρα / τ' αθανατα τ' ασπρα φτερά» (A.E., 73B 26-34).

Παρότι δεν γίνεται λόγος για αποθέωση φαίνεται ότι η δικαίωση κατά την Ημέρα της Κρίσεως αποτελεί το αποκορύφωμα των τιμών προς τον ήρωα και σηματοδοτεί την εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου καταξίωσή του. Αυτή η αποτίμηση συνιστά μία υπερβατική κίνηση σε σχέση με τις εκδηλώσεις πένθους του λαού, όχι απλώς γιατί ο λαός περιορίζεται στον θρήνο, αλλά γιατί ο θρήνος αφορά στο κορμί («θρυνοντας να ἰδῶν το κορμί / πῶ χανυ γι' αυτῶ την ψυχι» (A.E., 73A 29-30), αναφέρει στον παραλληλισμό του Μπότσαρη με τον Έκτορα, και για τον ίδιο τον Μπότσαρη: «μια θλυψυ μιαν ακρα βῶη/ κ θρυνος κ κλαπα πολῦ»: A.E., 73A 34-35). Αντίθετα, το υποκείμενο μεταβαίνει σε έναν μεταφυσικό χρόνο όπου έχει επέλθει η δικαίωση του Μπότσαρη, όπως και όλων των αγωνιστών για την ελευθερία.<sup>10</sup> Δεν πρόκειται δηλαδή απλώς για έναν παραλληλισμό της ανακοίνωσης της δίκαιης τιμωρίας του Αλή με την ηχώ κατά την ημέρα της Κρίσεως («μαρομια υχῶ θα λαλίσυ / τῶ κοσμῶ την υστερί μερα»: A.E., 73B 13-

<sup>10</sup> Βλ. αναλυτικά: Θάλεια Ιερωνυμάκη, *Η νεοελληνική ωδή έως το 1880. Ιστορική διαμόρφωση και θεωρία του είδους*, Αθήνα, Σμίλη, 2017, 158-159.

14). Πρόκειται περισσότερο για μια οραματική στιγμή του υποκειμένου που συμπεριλαμβάνει την υποδοχή του Μπότσαρη στον Άλλο Κόσμο και τη Δευτέρα Παρουσία. Σε αυτό προσανατολίζει η εγγραφή «την υμερα του χρυστό. εκυ ο / Βοτζαρυς –». Ο θάνατος του Μπότσαρη επήλθε στις 8 Αυγούστου 1823. Από την παραπάνω σημείωση προκύπτει ότι ο Σολωμός μάλλον σκόπευε να τοποθετήσει τον Μπότσαρη νεκρό την Ημέρα του Χριστού, ημερομηνία κοντινή και με συμβολική σημασία (6 Αυγούστου, Μεταμόρφωση του Σωτήρος), αφού ο Ιησούς κατά μία έννοια μεταμορφώνεται μέσα σε λάμψη. Η σύνδεση αυτή, ως ένα είδος θαύματος, θα μπορούσε να ευνοήσει την αποθέωση του ήρωα αλλά και την ενόραση του υποκειμένου.

Η σύνδεση με μια σημαίνουσα θρησκευτικά στιγμή είναι εμφανής και στο σχέδιασμα ωδής για τον θάνατο του Μάνθου Τρικούπη, γραμμένο στα ιταλικά στο σχισμένο κατά μήκος φ 23<sup>α</sup>, όπου και σχεδιάσματα του *Λάμπρου*. Η σχεδιαζόμενη δομή της ωδής θα είχε βασικό χρονικό σημείο αφετηρίας και κατάληξης την ημέρα του Πάσχα. Η ολοκλήρωση συμπίπτει με την αποθέωση του ήρωα:

*Nell'ode in morte di Manto Τρυκόπυ –diretta allo spiro. intrecciando gli avvenimenti colla sua morte e parlando a spiro. si può cominciare prima con pasqua etc. {annunciarlo} [presentarlo] morto, poi incatenando altri avvenimenti presentarlo combattente –poi intrecciando– quando era nel utero della madre– poi morto, finalmente (e sempre intrecciando) legando col giorno di Pasqua: farne l'apoteosi (A.E., 49A 26-40).<sup>11</sup>*

Η ωδή δεν γράφτηκε, ενώ δεν υπάρχουν ούτε σχεδιάσματα στίχων, η δομή της ωστόσο, όπως καταγράφεται στο χειρόγραφο, αποκαλύπτει την πρόθεση για μη χρονολογική παρουσίαση των γεγονότων. Βάσει αυτής ορίζεται η χρονική αφετηρία στην ημέρα του Πάσχα, από όπου ξεκινούν οι αναδρομές από το άμεσο προς το απώτερο παρελθόν. Με την ημέρα του Πάσχα συνδέεται λειτουργικά η στιγμή της αποθέωσης, αφού υπάρχει η πρόθεση να παρουσιαστεί ο

<sup>11</sup> Βλ.: «Στην Ωδή για τον θάνατο του Μάνθου Τρικούπη που απευθύνεται στον Σπύρο. Πλέκοντας τα γεγονότα με τον θάνατό του και μιλώντας στον Σπύρο. Μπορείς ν' αρχίσεις πρώτα με το Πάσχα κτλ. να πεις ότι πέθανε, ύστερα δένοντας άλλα γεγονότα να τον παρουσιάσεις να πολεμάει – ύστερα πλέκοντας – όταν βρισκόταν στην κοιλιά της μάνας του – ύστερα νεκρός, τέλος (και πάντα πλέκοντας), συσχετίζοντας με την ημέρα του Πάσχα, να κάνεις την αποθέωσή του». Η μετάφραση στο: L. Coutelle, *Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1815-1833)*, ό.π., 615.

Μάνθος Τρικούπης νεκρός (όχι όμως απαραίτητα να πεθαίνει) εκείνη την ημέρα, ώστε ενδεχομένως να συνδεθεί συμβολικά με την ανάσταση του Χριστού, επομένως η ημέρα να λειτουργήσει ως ημέρα ανάστασης στην άλλη ζωή και η στιγμή του θανάτου να αναδειχθεί ως η κορυφαία, η πιο σημαντική στιγμή της ζωής του ήρωα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρονική μετατόπιση του νεκρού στην ημέρα του Πάσχα, εφόσον ο Μάνθος Τρικούπης δεν πέθανε κατά τη δεύτερη πολιορκία του Μεσολογγίου, όπως εσφαλμένα αναφέρει ο Coutelle, χρονολογώντας μάλιστα το προσχέδιο της ωδής (και μια μεταγενέστερη επεξεργασία του υλικού του *Λάμπρου*, όχι όμως βασισμένη αποκλειστικά στο προσχέδιο της ωδής, αν και εκκινεί από αυτό) μετά τον Απρίλιο του 1826.<sup>12</sup> Ο δεκαοκτάχρονος Μάνθος Τρικούπης σκοτώθηκε το καλοκαίρι του 1825, στις 25 Ιουλίου, γεγονός προφανώς γνωστό στον Σολωμό είτε από τον Σπυρίδωνα Τρικούπη, αδερφό του νεκρού<sup>13</sup> είτε από τα *Ελληνικά Χρονικά*, όπου δίδονται πληροφορίες για νεκρούς και τραυματίες της ναυμαχίας στη λιμνοθάλασσα.<sup>14</sup> Συνεπώς, το σχέδιασμα ενδέχεται να τοποθετείται χρονικά στο τέλος του καλοκαιριού ή το φθινόπωρο του 1825 ή, ενδεχομένως και αργότερα. Πάντως ο θάνατος δεν επήλθε το Πάσχα γι' αυτό προβληματίζει η αναφορά στην ημέρα του Πάσχα στο κείμενο. Μπορούμε να κάνουμε διάφορες υποθέσεις γι' αυτή την επιλογή: Είτε η φράση «si può cominciare prima con pasqua» δεν σχετίζεται άμεσα με τον Μάνθο Τρικούπη, αλλά με την απεύθυνση στον Σπύρο (συνδεόμενη με την αμέσως προηγούμενη «e parlando a spiro»), το Πάσχα δηλαδή αποτελεί απλώς την αφορμή, τη χρονική αφετηρία της εξύμνησης· είτε ο Σολωμός σκόπευε, για αδιευκρίνιστο (πέρα από την κειμενική αληθοφάνεια) λόγο, να μετατοπίσει χρονικά τον νεκρό την ημέρα του Πάσχα, άρα να τον τοποθετήσει στην αρχή της δεύτερης πολιορκίας, τον Απρίλιο του 1825 (πριν από τον θάνατό του) ή ενδεχομένως στο τέλος της, τον Απρίλιο του 1826 (σε περίπτωση που το σχέδιασμα έχει γραφτεί μετά την Έξοδο)· είτε, τέλος, σχεδίαζε να συνδέσει την ωδή με τον *Λάμπρο* (τα ιταλικά σχεδιάσματα από

<sup>12</sup> Βλ.: ό.π., 281 και 305-306. Ακολουθώ, εσφαλμένα, τη χρονολόγηση του Coutelle στο: Θάλεια Ιερωνυμάκη, *Η νεοελληνική ωδή έως το 1880. Ιστορική διαμόρφωση και θεωρία του είδους*, ό.π., 181-182. Για τη χρονολόγηση των επεξεργασιών του *Λάμπρου* ο Coutelle, σε άλλο σημείο, παρατηρεί ότι γίνονται μετά το καλοκαίρι του 1825 (ορθά), τοποθετώντας τες όμως στα 1826. Βλ.: L. Coutelle, *Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1815-1833)*, ό.π., 314.

<sup>13</sup> Ο Τρικούπης αναφέρεται στο γεγονός στην *Ιστορία* του. Βλ.: «Επληγώθη θανατηφόρως θλασθέντος του ποδός υπό κανονβολής και απέθανε την επαύριον και ο δεκαοκτωετής Μάνθος Τρικούπης συναγωνιστήν έχων επί του αυτού πλοιαρίου τον έτι νεώτερον αυτού αδελφόν Θεμιστοκλήν»: Σπ. Τρικούπης, *Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασεως*, τόμ. Γ', Λονδίνο, Taylor and Francis, 1856, 303.

<sup>14</sup> Στην είδηση στα *Ελληνικά Χρονικά* αρ. 56-60 (29 Ιουλίου 1825) αναφέρεται ονομαστικά ο Μάνθος Τρικούπης. Βλ.: «Εις την ναυμαχίαν ταύτην εφονεύθησαν 7 και επληγώθησαν 5, εν οίς θανατηφόρως και ο Μάνθος υιός του Ι. Τρικούπης». Βλ.: *Οι ημέρες των Ελεύθερων Πολιορκημένων (1824-1826). Το ημερολόγιο της Β' Πολιορκίας του Μεσολογγίου, όπως δημοσιεύθηκε στα Ελληνικά Χρονικά*, (εισαγ.-σημ.: Γ. Λαγανάς), Αθήνα, Ωκεανίδα, 2001, 229.



γεγονότα. Η φράση «τονε βλεπο!» γράφεται επίσης δύο φορές ελληνικά με το ίδιο μελάνι με το οποίο είναι γραμμένη η ιταλική σημείωση, πάνω από αυτήν («Τονε βλεπο! / Τονε βλεπο!: A.E., 190A 1-2) και εντέλει ενσωματώνεται στον πρώτο στίχο της στροφής 164. Η στροφή 164 αρχικά ήταν:

*Άλλα φάσματα προβαίνον,  
Πῶ ολογλίωρα, πυκνά,  
Ακατάπαυστα πληθένον,  
Και ήταν όλα Ελληνικά (A.E., 190B 20-23).*

Και διαμορφώνεται ως εξής:

*Τονε βλεπο! του προβαίνον,  
αλλα φασματα γοργά  
πῶ ακαταπαυστα πληθένουν,  
σφοδρα, κ' είναι Ελληνικά (A.E., 190B 19-23).*

Έτσι ακριβώς περιλαμβάνεται και στο νεότερο αναθεωρημένο Φ 92. Αν η ιταλική σημείωση λειτουργεί ως μία εις εαυτόν υπενθύμιση ότι το υποκείμενο συμμετέχει οραματικά στη μεταθανάτια τύχη του Μπάιρον, η φράση «τονε βλεπο!» είναι η ενδοκειμενική εμφατική δήλωση αυτής της συμμετοχής. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι και στην αντικρινή σελίδα, όπου περιλαμβάνεται η ιταλική μετάφραση της στροφής, γράφεται, στα ιταλικά «[E mi par di vederlo]!» (A.E., 191A 2) («μου φαίνεται πως τονέ βλέπω»), διαγράφεται και γράφεται «Io lo veggo», έπειτα ο Σολωμός σημειώνει έναν σταυρό και προσθέτει: «Io lo veggo! Stampava l'orma sulla sponda dell'Eternità» (A.E., 191 A 3-4). Με την ίδια περίπου διατύπωση, και το ίδιο μελάνι (διαφορετικό από εκείνο της εκτενούς ιταλικής σημείωσης) στην αριστερή στήλη της σελίδας, όπου βρίσκονται οι ελληνικές στροφές, μετά την επανάληψη του «Τονε βλεπο!» σημειώνεται: «stampar l'orma trepidante per il mistico volo sulla sponda dell'eternità» (A.E., 190A 2-4) («αποτύπωσε το αγωνιώδες χνάρι/πάτημα για τη μυστηριακή πτήση στην ακτή της αιωνιότητας»).

Η μετάβαση στην αιωνιότητα αποτυπώνεται και σε δοκιμές στροφών, κατά τη στιγμή του θανάτου του Μπάιρον (όπως ενδεικτικά: «[οθε τῆς Εονιοτης / τῶ υχολογυζε η φονυ/ με

υχολογισμα δυκότης=/ τετιο τελος εινε Αρχή]»: *A.E.*, 184A 35-38). Δεν πρόκειται απλώς εδώ για τη χριστιανική πεποίθηση ότι ο θάνατος του σώματος είναι μια νέα αρχή, μια «δευτερυ ζοή» (*A.E.*, 184A 16), ότι ο νεκρός περνά στην αιωνιότητα με τον θάνατο, καθώς ανακτά τη θεϊκή φύση του. Πρόκειται, επιπλέον, και για την ποιητική πραγμάτευση αυτής της αθανασίας, της διαίωσης της προσωπικότητας του νεκρού. Καταξιωμένος ηθικά και ποιητικά, ο Μπάιρον μπορεί να γίνει ο φορέας ενός αποφθεγματικού λόγου που ενώ συνιστά απάντηση στα «φάσματα» που του προβαίνουν, αποτελεί ταυτόχρονα παράγγελμα προς τους Έλληνες να πάψουν τη διχόνοια, όπως ακριβώς συνέβαινε με την επέμβαση της θεοποιημένης Ελευθερίας στον *Ύμνο*. Η πραγματοποίηση του παραγγέλματος έχει τις προϋποθέσεις να οδηγήσει στην πλέον χαρμόσυνη έκβαση, επικυρωμένη με τον ισχυρό όρκο (και emphaticά τονισμένο με κεφαλαία γράμματα) του Μπάιρον στον κόσμο των νεκρών:

*Κειος σεβάσμια προχωρώντας*

*Και με ανήσυχες ματιές,*

*Τα προσώπατα κοιτώντας,*

*Και κοιτώντας τες πληγές:*

*«Η Διχόνοια κατατρέχει*

*Την Ελλάδα· αν νικηθή,*

*ΜΑ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΠΟΥ ΜΑΣ ΕΧΕΙ,*

*Τ' όνομά σας ξαναζή».*<sup>18</sup>

Ο Μπάιρον μιλάει στα πνεύματα, στα «φάσματα», ο μεσολαβητής όμως για τη μετάδοση του λόγου του στους ζωντανούς, αλλά και στον αναγνώστη («il lettore» της σημείωσης) είναι το ποιητικό υποκείμενο στη «φαντασία» του οποίου πραγματοποιείται η σκηνή. Γιατί ενώ η αρχική αφηγηματική συγκρότηση της στροφής 164 (που ξεκινούσε με το «άλλα φάσματα προβαίνδον») ήταν αληθοφανής («verossimile») και όχι αληθινή («vera»), με την προσθήκη του «Τονε βλεπο!» η μετάβαση και η υποδοχή παρουσιάζονται ως απόρροια οραματισμού του υποκειμένου. Η επιμονή του Σολωμού να είναι σαφής στον αναγνώστη η ενόραση, το γεγονός

<sup>18</sup> Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Α΄ Ποιήματα*, (επιμ.–σημειώσεις: Λ. Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 61993 (ανατύπωση· 1948), 132.



ότι η αποκάλυψη της μεταθανάτιας τύχης του Μπάιρον είναι στη «φαντασία» του ποιητή, να αρθεί δηλαδή η αληθοφάνεια και να γίνει «αλήθεια», δεν είναι ανεξάρτητη από την προφητική ικανότητα (και όχι μόνο κατά τη ρομαντική αντίληψη) του λυρικού ποιητή. Επίσης, ανταποκρίνεται στον ειδολογικό στόχο του για καταξίωση του εξυμνούμενου εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου, στην περίπτωση του Σολωμού για καταξίωση σε μεταφυσικό επίπεδο, στόχος επιδιωκόμενος και στο «Εις Μάρκο Μπότσαρη», αλλά και σε άλλα σολωμικά ποιήματα, και κυρίως ωδές.

Χαρακτηριστική είναι η ωδή «Εις Μοναχήν Προς την κυρά Άννα Μαρία Αναστασία Γουράτο Γεωργομίλα, όταν ενδύθηκε το αγγελικό σχήμα εις το μοναστήρι των Αγίων Θεοδώρων και Γεωργίου εις Κέρκυρα την 18 Απριλίου 1829».<sup>19</sup> Παρά το ριζικά διαφορετικό θέμα της (εξύμνηση ζωντανής νέας που επέλεξε τον μοναστικό βίο) η δομή μοιάζει με εκείνη της σχεδιαζόμενης ωδής για τον θάνατο του Μάνθου Τρικουπή, κυρίως όσον αφορά στη χρονική διαδοχή των γεγονότων με αφετηρία την ημέρα του Πάσχα και κατάληξη τον θάνατο και την αποθέωση, τη μεταφυσική δικαίωση. Το υποκείμενο γίνεται στην ωδή ένας προνομιακός ακροατής υπερβατικών όντων, των αγγέλων που την εξυμνούν. Παρουσιάζεται επομένως να διαθέτει την ικανότητα να βλέπει ό, τι δεν βλέπουν οι άλλοι, καθώς ολοκληρη η ωδή είναι ένα είδος οράματος που περιλαμβάνει όχι μόνο το παρόν της εξυμνούμενης, αλλά και το παρελθόν και τον μελλοντικό της θάνατο, να ακούει «εγκάρδια και θερμά» τραγούδια και έπειτα να μεταφέρει το άκουσμά του. Η εξύμνηση των αγγέλων λειτουργεί ως ένα είδος αποθέωσης της μοναχής, μιας ιδιότυπης όμως αποθέωσης, καθώς είναι σαν να την αποθεώνουν ενώ είναι ακόμη εν ζωή. Η αποθέωση ολοκληρώνεται με την ηθική δικαίωση κατά την ημέρα της Κρίσεως σε ένα μέλλοντα χρόνο και σε μια προληπτική αφήγηση, διαφοροποιημένη από την παροντική στιγμή της αποθέωσης.

Η παροντική στιγμή της αποθέωσης είναι εναργέστερη, καθώς το υποκείμενο βρίσκεται μπροστά στο λείψανο της νεκρής, στην ωδή για τον θάνατο της Ε.Τ., στη λεγόμενη «Νεκρική Ωδή II», την οποία ο Σολωμός είχε σκοπό να ενσωματώσει στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* κατά το δεύτερο στάδιο επεξεργασίας της (1829-1833). Η θέση της ωδής δεν μπορεί να προσδιοριστεί, επειδή ο Σολωμός το «σχέδιο της ένταξης δεν το επεξεργάστηκε καθόλου στο χφ»,<sup>20</sup> παρότι

<sup>19</sup> Βλ.: ό.π., 145-149.

<sup>20</sup> Βλ.: Ελένη Τσαντσάνογλου, *Διονυσίου Σολωμού Η Γυναίκα της Ζάκυθος Όραμα του Διονυσίου Ιερομόναχου Εγκάτοικου εις ξωκλήσι Ζακύνθου* (εισαγ.-αναλυτική έκδοση-σημειώσεις-σχόλια: Ελένη Τσαντσάνογλου), Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991, 66.

δίνονται τα συμφραζόμενα εντός των οποίων θα την τοποθετούσε (*A.E.*, 268A 1-22). Η ωδή θα αποτελούνταν (όπως και η ωδή «Εις Μοναχὴν») από ένα εισαγωγικό αφηγηματικό μέρος, εκφερόμενο από τον Ιερομόναχο, καθώς και από το εξυμνητικό μέρος, απευθυνόμενο στη νεκρή και εκφερόμενο εξ ολοκλήρου από ένα συλλογικό πλασματικό υποκείμενο, τους αγγέλους.<sup>21</sup> Συνεπώς, αν και η ωδή εντάσσεται στην προφητεία του Ιερομόναχου, ο ίδιος γίνεται ακροατής της εξύμνησης.

Σχεδιάσματα του ποιήματος βρίσκονται στο χφ ΑΑ 1. Βασικό ζητούμενο είναι το υψηλό τόσο για τα μέρη όσο και για το σύνολο του ποιήματος, όπως φαίνεται από διαφορετικές καταγραφές.<sup>22</sup> Το υψηλό δεν αφορά μόνο στο ύφος, αλλά και στο σημασιολογικό επίπεδο της ωδής, αφού η νεκρή κόρη χαρακτηρίζεται μια υψηλή ηθική προσωπικότητα («una grande sublimità morale»: *A.E.*, 268A 9), ενώ στόχος είναι, από την τοποθέτηση της ωδής στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*, να προκύπτει ένας έπαινος για την ανθρώπινη συμπεριφορά και περισσότερο για την κόρη («un artificio {in ἴonore†} [sul'un] dell'umana natura e più della Fanciulla»: *A.E.*, 268A 5-6). Το ηθικό μεγαλείο της νεκρής κόρης μπορεί να αποδοθεί με την εξύμνησή της από υπερβατικά υποκείμενα στη στιγμή της αποθέωσής της. Η *ex abrupto* αφετηρία του ποιήματος με την ακρόαση, από τον Ιερομόναχο, της φωνής ή των αγγέλων από τη μία και το λείψανο της νεκρής κόρης στο «το δομα το ολομοναχο» (*A.E.*, 268A 17) από την άλλη, ευνοούν την αποθέωση που μόνο ένα προνομιακό υποκείμενο, εδώ ο Ιερομόναχος, είναι σε θέση να αντιληφθεί. Η αποθέωση συμπληρώνεται και πάλι με στοιχεία που παραπέμπουν στη Δευτέρα Παρουσία, όπως ενδεικτικά στα σχεδιάσματα της στροφής: «τη νεατὸ πλάσι χερετε/ο νεος κοσμος, κίτοντας,/ κ ο αλος οπὸ ετιμίσει/ τοχοματὸ πατοντας– /αναγαλιαζι η σπίθατὸ/ κ κατά σε πίδα» (*A.E.*, 311A 9-14). Η Δευτέρα Παρουσία είναι η ὑστατη και ανώτατη δικαίωση, η διαίωνιση του ηθικού μεγαλείου της αποθεωμένης νεκρής.

Σε όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις η αποθέωση του νεκρού εξυμνούμενου λειτουργεί ως η ανώτερη μορφή καταξίωσής του. Εντασσομένη σε εξυμνητικά ποιήματα (ως επί το πλείστον ελεγειακές ωδές), η αποθέωση εκπορεύεται και από την καταφατική δύναμη του είδους που κατορθώνει να υπερνικήσει ακόμη και τον θάνατο. Η οραματική ικανότητα του

<sup>21</sup> Βλ. σχετικά: L. Coutelle, *Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1815-1833)*, ό.π., 412-416.

<sup>22</sup> Για το αίτημα του υψηλού στο υφολογικό και δομικό επίπεδο του ποιήματος σε συσχετισμό και με τις απόψεις του C. Baccaria, βλ. περισσότερα: Κατερίνα Γικτοπούλου, *Δύο επιμνημόσυνα σολωμικά ποιήματα*, ό.π., 398-399 και 414-417. Βλ. επίσης την άποψη του Γιώργου Βελουδή, ο οποίος διακρίνει συλλεγικές απόψεις στους σολωμικούς στοχασμούς περί του υψηλού στο ΑΑ 1: *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση, 1989, 168-170.

λυρικού ποιητή –ή του Ιερομόναχου– επιτρέπει την αντίληψη ενός μεταφυσικού χωροχρόνου, ακόμη και την προέκταση έως τη στιγμή της Δευτέρας Παρουσίας. Ό,τι για τον κοινό άνθρωπο είναι αδιανόητο, αφού μένει στην απώλεια του νεκρού και τη θλίψη, για το προνομιακό υποκείμενο εκφοράς του ποιητικού λόγου είναι εφικτό. Η αντίληψη αυτή, που εμφανίζεται στο «Εις Μάρκο Μπότσαρη» («κλυσμενο δεν εμεινε στομα / απανò στò Μαρκò το σομα/ επεθαν', επεθαν' ο Μαρκος·/ μια θλυψυ, μιαν ακρα βòδη,/ κ θρυνος κ κλασα πολù» *A.E.*, 73A 31-35) και υπάρχει και στην ωδή για τον θάνατο της Ε.Τ. («Prima mesta la città: e le donne piangevano e gli uomini sospiravano»: *A.E.*, 268A 10-11), διατυπώνεται επίσης, χρόνια αργότερα, στο σχέδιασμα του «Εις το θάνατο Αιμιλίας Ροδόσταμο» (1847): «Inconsolabili i pianti scorrono dagli occhi degli uomini, perchè mentre pensano alla tua divina beltà che era velo vivente alla più divina bontade, vedono passare e sè d'innanzi la bara».<sup>23</sup> Βάσει αυτής της ιδέας σχηματοποιείται ο στίχος «Και είδανε το ξòδι σου με την κεροδοσιά του».<sup>24</sup> Αντίθετα, το υποκείμενο είναι εκείνο που ακούει την εξύμνηση των Αγγέλων («Così cantavano gli angeli: e tremavano i fiori nelle braccia e nella fronte della morta, che lampeggiò come l'Ara»<sup>25</sup>), που οραματίζεται ουσιαστικά την υποδοχή της κόρης «Στη θύρα την ολόχρυση της Παντοδυναμίας» από «πνεύματα μύρια παλαιά, πνεύματα μύρια νέα».<sup>26</sup>

Υποδοχή του νεκρού ή της νεκρής (και ειδικότερα του πνεύματος, ή του άφθαρτου μέρους, για να θυμηθούμε το σατιρικό σονέτο στον δρ. Ροΐδη) από υπερβατικά υποκείμενα, ενταγμένη στο πλαίσιο οραματισμού του υποκειμένου, ως δικαίωση του κάλλους, της αγαθότητας και του ήθους, ένα πρώτο στάδιο κατά τη στιγμή του σωματικού θανάτου πριν από την τελική δικαίωση κατά την Ημέρα της Κρίσεως, η αποθέωση, συγκεφαλαιώνοντας, συνιστά βασικό θεματικό και δομικό χαρακτηριστικό αρκετών εξυμνητικών ποιημάτων του Σολωμού και δεν περιορίζεται μόνο στα ποιήματα της ζακυνθινής περιόδου. Το ζήτημα, στο οποίο κάπως συνοπτικά εκ των πραγμάτων περιοριστήκαμε, θα άξιζε διεξοδικότερη διερεύνηση σε όλη την

<sup>23</sup> Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Πεζά και Ιταλικά, ό.π., 235.* Βλ. τη μετάφραση του Λ. Πολίτη: «Απαρηγόρητα τα κλάματα κυλούν από τα μάτια των ανθρώπων, γιατί ενώ συλλογίζονται τη θεϊκή σου ομορφιά, που ήτανε ζωντανό πέπλο της πιο θεϊκής καλοσύνης, θωρούν από μπρος τους να περνά το νεκροκρέβατο»: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Παράρτημα. Ιταλικά (ποιήματα και πεζά), ό.π., 119.*

<sup>24</sup> Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Α' Ποιήματα, ό.π., 259.*

<sup>25</sup> Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Πεζά και Ιταλικά, ό.π., 235.* Βλ. τη μετάφραση του Λ. Πολίτη: «Έτσι έψαλλαν οι Άγγελοι· και τρέμαν τα λουλούδια στα χέρια και στο μέτωπο της πεθαμένης που έλαμπε σαν άστρο»: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Β' Παράρτημα. Ιταλικά (ποιήματα και πεζά), ό.π., 119.*

<sup>26</sup> Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τόμ. Α' Ποιήματα, ό.π., 259.*

ποιητική του Σολωμού, τόσο ως προς τις θρησκευτικές, λογοτεχνικές και γενικότερα καλλιτεχνικές καταβολές του, όσο και ως προς το ποιητικό αποτέλεσμα.