Δημήτρης Αγγελάτος

Αναπαριστώντας το *υψηλό*: η (αφήγηση στη) ζωγραφική και η (ζωγραφική στην) ποίηση (Th. Géricault και Διον. Σολωμός)

[δημοσ.: *Κουδυλοφόρος* 8 (2009) 39-65]

1. Δέκα πέντε περίπου χρόνια χωρίζουν τον πίνακα του Th. Géricault, *Το Ναυάγιο της «Μέδουσας»* (*Le Radeau de la Méduse*) (1819)[1] από τον *Κρητικό* του Σολωμού (1833-1834)[2], έργα που εκτός από το κοινό πραγματολογικό και -εν μέρει- θεματικό υπόβαθρο, έχουν ουσιαστική αισθητική και καλλιτεχνική συνάφεια, στην ερμηνευτική πραγμάτευση της οποίας είναι αφιερωμένη η προκείμενη μελέτη.

Η ερμηνευτική συνθεώρηση διαφορετικών καλλιτεχνικών εκφράσεων, εν προκειμένω της ποίησης και της ζωγραφικής, στηρίζεται σε μια ορισμένη αντίληψη περί διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, τους μεθοδολογικούς όρους και τα συναφή πεδία/όρια της οποίας είχα την ευκαιρία να αναπτύξω αλλού[3]. Αρκούμαι να σημειώσω για τις απαιτήσεις της παρούσας εργασίας, ότι ως μεθοδολογικά πεδία/όρια του τύπου διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, που με ενδιαφέρει, εννοώ εκείνα της θεωρίας της λογοτεχνίας, της συγκριτικής φιλολογίας (μεθοδολογική δεσπόζουσα της οποίας είναι η *σύγκριση*) και της ιστορίας της τέχνης, ενώ οι ομόλογοι των πεδίων/ορίων, όροι συνδέονται: α) με εννοιολογικές, αισθητικές και καλλιτεχνικές κατηγορίες, που απορρέουν από το συγκερασμό θεωρίας και *σύγκρισης*, και γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας στη Συγκριτική Ποιητική[4], είτε βασισμένες σε ιστορικά διαπιστωμένες σχέσεις μεταξύ των συγκρινόμενων μεγεθών (*επιδράσεις*) είτε σε ανεξαρτήτως ιστορικής και πολιτισμικής συνάφειας *αναλογίες*

---

[1] Ο πίνακας βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου: http//www.louvre.fr. Για το συγκεκριμένο πίνακα του Géricault, βλ. ειδικά: L. E. A Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, Phaidon, 1972, και: M. Schneider, *Un rêve de pierre: le Radeau de la Méduse*, Παρίσι, Gallimard, 1991.

[2] Βλ.: Διον. Σολωμού *Άπαντα*, τ.Α': *Ποιήματα*, (επιμ.: Λ. Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 1979[4] [1η: 1948], 197-206 [στο εξής: *Άπαντα*].

[3] Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις»: *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* (31 Μαρτίου & 1 Απριλίου 2006), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας/Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 2009, 15-23.

[4] Για τη Συγκριτική Ποιητική και το πεδίο εφαρμογών της, βλ. ενδεικτικά: A. Marino, «Pour une poétique comparatiste», *Synthesis* 12 (1985) 63-76· E. Miner: *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton University Press, 1990. Βλ. ακόμα: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Συγκριτική Ποιητική» *Σύγκριση/Comparaison* 1 (Απρίλιος 1989) 29-38· Ζαχ. Ι. Σιαφλέκης, «Ποιητική και λογοτεχνικός συγκριτισμός»: *Θεωρία της ποίησης-Ποίηση της θεωρίας*. Πρακτικά του Συμποσίου: *Η θεωρία λογοτεχνίας στον ευρωπαϊκό χώρο* (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 21-24/11/1991), Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 53-58· Θεοχαρούλα Νιφτανίδου, «Τί είναι Συγκριτική Ποιητική;» *Cahiers Balkaniques* 26 (1997) [=*Autour de la langue grecque moderne. Actes du Xve colloque de Néo-hellénistes des Universités francophones* (Παρίσι-INALCO, 29-31/5/1997)], 251-255.

τους (θεματικές, μορφολογικές, αφηγηματικές, ρητορικές, υφολογικές)· β) με τη συνθεώρηση των ίδιων των αντιστοιχούντων μεγεθών, ποιητικών, εδώ, και ζωγραφικών, στη βάση της συνάφειάς τους (όχι της υπαγωγής του ενός στο άλλο, όπως συμβαίνει όταν εικαστικές/ζωγραφικές ή ποιητικές/λογοτεχνικές κατηγορίες μεταφέρονται αυτούσιες στη μελέτη της ποίησης και της ζωγραφικής αντίστοιχα, ερήμην των ιδιαιτέρων συνθεσιακών συνιστωσών της καθεμιάς καλλιτεχνικής έκφρασης), συντεταγμένης στον άξονα ορισμένης εννοιολογικής, αισθητικής και καλλιτεχνικής, κατηγορίας, η οποία αποκτά *διαλογικό* προσανατολισμό[5], λόγω του δικτύου διαπλοκών που διανοίγονται από τα αντιστοιχούντα ποιητικά και ζωγραφικά μεγέθη· γ) με την *ειδολογικότητα* των αντιστοιχούντων μεγεθών, ζωγραφικών και ποιητικών, την επίγνωση δηλαδή ότι «κάθε καλλιτεχνική έκφραση έχει τη δική της διαφοροποιητική ειδολογική παράδοση, τις δικές της διαφοροποιητικές συμβάσεις και κώδικες, τη δική της δηλαδή *ιστορικότητα*[...]»[6].

2. Αν ο πίνακας του Géricault και ο *Κρητικός* του Σολωμού συγκλίνουν από πραγματολογική και θεματική άποψη, και η σύγκλιση αυτή "ενισχύεται" από την χρονική και πολιτισμική γειτνίασή τους, δεν έπεται ασφαλώς ότι "απαγορεύονται" ανάλογες συνθεωρήσεις έργων τα οποία παρουσιάζουν μεν πραγματολογικές και θεματικές συγκλίσεις, απέχουν όμως πολύ μεταξύ τους στο χώρο και τον χρόνο, καθώς ο εννοιολογικός άξονας αναφοράς αποτελεί την απαραίτητη μεθοδολογική εγγύηση, θεωρημένος στο πλαίσιο της Συγκριτικής Ποιητικής και του συναφούς ερευνητικού προσανατολισμού της σε επίπεδο *αναλογιών* (βλ. παραπάνω), πέραν δηλαδή του ζητήματος των *επιδράσεων*· εξάλλου οι συγκλίσεις των δύο υπό εξέταση έργων δεν θέτουν ζήτημα *επίδρασης*, αφού τουλάχιστον με τα μέχρι στιγμής δεδομένα των σολωμικών ερευνών, δεν προκύπτουν στοιχεία για τη γνώση που ενδεχομένως να είχε ο Σολωμός για τον πίνακα του Géricault (εκτέθηκε στο *Σαλόνι του 1819*, στο Λονδίνο και στο Δουβλίνο το 1820 και 1821 αντίστοιχα, ενώ το 1824, που πέθανε ο ζωγράφος, πέρασε στη συλλογή του Μουσείου του Λούβρου).

Τα δύο έργα "τροφοδοτούνται" από ομόλογες πηγές, όπως αυτό επιβεβαιώνεται από τα πραγματολογικά τεκμήρια που τα αφορούν, και συνδέονται από θεματική άποψη, με περιστάσεις ναυαγίων, εξειδικευμένων σε περιπέτειες και οριακές εμπειρίες, οι οποίες με το σφοδρό και βίαιο χαρακτήρα τους ή αντίθετα με την παραλυτική γοητεία τους, δοκιμάζουν τα ανθρώπινα μέτρα αντοχής και αυτοκυριαρχίας των ναυαγών, στην προσπάθειά τους να υπερβούν την αδιανόητη πίεση που τους ασκείται, εκτεθειμένοι καθώς βρίσκονται στην απροσμέτρητη δύναμη της Φύσης. Ο Géricault και ο Σολωμός άκουσαν και διάβασαν μαρτυρίες για συγκεκριμένες περιστάσεις ναυαγίων και άντλησαν από αυτές συνταρακτικό "υλικό" (βλ. παρακάτω), το οποίο και

---

[5] Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004) 45-54.

[6] Δημ. Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις», 20.

συγκρότησε πριν από οποιαδήποτε καλλιτεχνική επεξεργασία, ένα σώμα προφορικών και γραπτών αφηγήσεων, που είχαν γίνει γνωστές στο ευρύ κοινό και είχαν αποκτήσει μεγάλη δημοτικότητα (ιδιαίτερα στην περίπτωση του ναυαγίου της *Μέδουσας*). Τα έργα λοιπόν διαπλέκονται με "ιστορίες" οι οποίες κεντρίζουν και εξάπτουν το ενδιαφέρον ιστορικο-πολιτισμικά προσδιορισμένων παραληπτών, καθώς οι τελευταίοι "αναγνωρίζουν" σ' εκείνες πραγματικά φυσικά μεγέθη και πάθη, και τα σημασιοδοτούν αναλόγως.

Ο ζωγράφος ως εκ τούτου και ο ποιητής βρίσκονται απέναντι σε αφηγηματικά συγκροτημένες και πολιτισμικά σημασιοδοτημένες "ιστορίες", τις οποίες καλούνται να αξιοποιήσουν καλλιτεχνικά, ο καθένας με τον τρόπο του (η *ειδολογικότητα* των αντιστοιχούντων καλλιτεχνικών μεγεθών, που προαναφέραμε), έχοντας, εν προκειμένω, ως βασικό σημείο αισθητικής και καλλιτεχνικής αναφοράς, τους απαιτούμενους όρους για τη ζωγραφική και ποιητική αντίστοιχα *αναπαράσταση* της αμφίδρομης και δυναμικής σχέσης μεταξύ ανθρώπου και Φύσης, της ασυμμετρίας ακριβέστερα μεταξύ των αισθητικών και νοητικών δυνάμεων του ανθρώπου, αντιμέτωπου με αισθητά αντικείμενα (Φύση) που λόγω του μεγέθους ή της δύναμής τους υποσκάπτουν την προσπάθειά του να τα ελέγξει και να τα συνθέσει σε ένα όλον· ή, με συναφή ορολογία, την *αναπαράσταση* της ασυμμετρίας μεταξύ της εμπειρίας του ανθρώπου (τα αισθητά) με το επιβαλόμενο Ηθικής τάξεως χρέος του (τα νοούμενα).

3. Η αμφίδρομη, ασύμμετρη και δυναμική αυτή σχέση μεταξύ ανθρώπου και Φύσης, που οικοδομείται χάρη στην υπέρβαση της εργαλειακής αντίληψης του Διαφωτισμού για μια Φύση-αντικείμενο (*natura naturata*) και την ανάδειξη του ζωτικού χαρακτήρα της τελευταίας, εννοημένης από το μέσον του 18ου αιώνα στην ανταγωνιστική, διαλεκτική της διαπλοκή με τη Συνείδηση του ανθρώπου, ως ζωντανό, και εκείνη, παραγωγικό Υποκείμενο (*natura naturans*), θεμελιώνεται στις αισθητικές αντιλήψεις της καντιανής, σιλλερικής και εγελιανής φιλοσοφίας, για να γίνει το εστιακό κέντρο του Ρομαντισμού και των καλλιτεχνικών εκφάνσεών του.

Ακριβέστερα, στον πυρήνα των αισθητικών αυτών αντιλήψεων για την καλλιτεχνική αναπάρασταση της αμφίδρομης, ανταγωνιστικής σχέσης ανθρώπου-Φύσης, βρίσκεται η αισθητική και καλλιτεχνική κατηγορία του *υψηλού*, βασικότατο ζήτημα του ευρωπαϊκού ομόλογου στοχασμού στο 18ο αιώνα, στη γραμμή μιας μακράς παράδοσης που εγκαινιάζεται με το *Περί Ύψους* του Λογγίνου· η αισθητική και καλλιτεχνική κατηγορία του *υψηλού* αναπτύσσεται συστηματικά στην καντιανή πρώτα «Αναλυτική του υψηλού» (: *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1790)[7] και στις αισθητικές κατόπιν πραγματείες του Schiller,

[7] Βλ.: Imm. Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης* (1790), (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.: Κωστ. Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002 [στο εξής: *Κριτική*].

κυρίως σ' εκείνες *Για το Παθητικό* (1793), *Περί της αισθητικής παιδείας του ανθρώπου σε μια σειρά επιστολών* (1795) και *Για το Υψηλό* (1801)[8].

Συστατικές παράμετροι της καντιανής αντίληψης περί *υψηλού* αποτελούν η *διάνοια* (ελέγχει το σύνολο της αισθητικής και εμπειρικής πραγματικότητας, τα *φαινόμενα*, που ρυθμίζονται από φυσικούς νόμους με καθολική και αντικειμενική ισχύ, και προσπορίζει έγκυρη γνώση), ο *Λόγος* (προσπορίζει τη μέσω υπερβατικών Ιδεών, μόνη εφικτή γνώση για τα *νοούμενα* και συνδέεται με την ικανότητα του ανθρώπου να αποδεσμεύει τη θέλησή του από τις επιταγές της φυσικής αναγκαιότητας και να ενεργεί υπερβαίνοντάς τες, με την ελευθερία του δηλαδή απέναντι στα *φαινόμενα*) και η *φαντασία* (συνδέεται με τη δυνατότητα πρόσληψης του πολλαπλού της αισθητηριακής εμπειρίας σε παραστάσεις)[9].

Κάθε καλλιτεχνική *αναπαράσταση*, κατά τον Kant, απαιτεί τη συλλειτουργία *διάνοιας* και *φαντασίας*, ώστε να αποτραπεί χάρη στην πρώτη η καθήλωση στις κατ'αίσθησιν εμπειρίες και χάρη στη δεύτερη ο περιορισμός σε a priori έννοιες (ό.π., 57). Το αισθητικά *ωραίο* αποδίδει το συναίσθημα της ηδονής που βιώνει το υποκείμενο όταν συλλειτουργούν αρμονικά η *διάνοια* και η *φαντασία* (66), ενώ αντίθετα το αισθητικά *υψηλό* συνδέεται με το βίωμα εκείνου που δεν υπόκειται σε μορφοποίηση και προκαλεί, αυτή τη φορά, τη βίαιη σύγκρουση *φαντασίας* και *Λόγου*, εξωθώντας την πρώτη στο έσχατο σημείο της δράσης της[10]: «Το ωραίο», σημειώνει ο Kant, «της φύσης αφορά στη μορφή του αντικειμένου, η οποία συνίσταται στον περιορισμό· αντιθέτως, το υψηλό απαντάται και σε ένα άμορφο αντικείμενο, εφ'όσον παριστάνεται σ'αυτό ή με αφορμή του το *απεριόριστο*, αλλ' επί πλέον προσεπινοείται η ολότητά του· ώστε το ωραίο φαίνεται ότι ταιριάζει για την αναπαράσταση μιας αόριστης έννοιας της διάνοιας, ενώ το υψηλό μιας αόριστης έννοιας του Λόγου» (ό.π., 162-163).

---

[8] Βλ.: Fr. von Schiller, «Du Pathétique» (1793): *Du Sublime. Fragment sur le sublime. Du Pathétique*, (μετφρ.: A. Régnier), Παρίσι, Sulliver, 1997, 77-117 [στο εξής: «Du Pathétique»]· *Περί της αισθητικής παιδείας του ανθρώπου σε μια σειρά επιστολών* (1795), (μετφρ.-εισαγ.-επιλεγ.: Κώστ. Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2006· «Du Sublime» (1801): *Du Sublime. Fragment sur le sublime. Du Pathétique*, (μετφρ.: A. Régnier), Παρίσι, Sulliver, 1997, 11-36 [στο εξής: «Du Sublime»].

[9] Η *διάνοια* γίνεται αντικείμενο πραγμάτευσης στην πρώτη καντιανή κριτική, την *Κριτική του Καθαρού Λόγου* (1775), και ο *Λόγος* στη δεύτερη *Κριτική του Πρακτικού Λόγου* (1788)· η αξιοποίηση των συμπερασμάτων της πρώτης *Κριτικής* στην τρίτη, την *Κριτική της Κριτικής δύναμης* (1790), οδήγησε στον καθοριστικό για την έννοια της καλλιτεχνικής *αναπαράστασης* συσχετισμό *διανοίας* και *φαντασίας*. Η *κριτική δύναμη*, αντικείμενο της *Κριτικής της Κριτικής δύναμης*, έχει αναστοχαστική φορά· στόχος της δεν είναι η απόκτηση γνώσης αλλά το σκέπτεσθαι για τα αντικείμενα της *φύσης*, ώστε η εμπειρία των στοιχείων της τελευταίας να αποκτήσει τη μέγιστη δυνατή πληρότητα και ενότητα, αναζητεί ως εκ τούτου τις μη δεδομένες γενικές αρχές όπου θα υπαχθεί το (δεδομένο) μερικό, αναγνωρίζοντας τη συστηματική δόμηση της *φύσης*, την *αρχή* δηλαδή *της σκοπιμότητας της φύσης*, και βάσει του τελευταίου καταλήγοντας ότι μια τέτοια δόμηση δεν συνιστά εμπειρική γνώση αλλά έντεχνη: «Η *φύση*», σημειώνει ο Kant, στο βαθμό που σκεπτόμαστε ότι εξειδικεύει τον εαυτό της με μια τέτοια αρχή, θεωρείται ως *τέχνη*», *Η πρώτη εισαγωγή στην Κριτική της Κριτικής Δύναμης* (1η περιληπτική δημ.:1794· το πλήρες κείμενο: 1914), (μετφρ.: Παρασκευή Μεϊντάνη· θεώρ. μετφρ: Γιώργ. Ξηροπαΐδης· επίμ.: Κοσμ. Ψυχοπαίδης), Αθήνα, Πόλις, 1996, 46.

[10] Βλ. *Κριτική*, 173.

Έτσι, αν για «το ωραίο στη φύση πρέπει να αναζητήσομε ένα λόγο έξω από εμάς», για «το υψηλό απλώς μέσα μας και στον τρόπο σκέψης που εισάγει το υψηλό κατά την παρατήρηση της φύσης» (165)· η ανάλυση του «συναισθήματος του υψηλού» (ό.π.) το οποίο συνεπιφέρει μια *συγκίνηση* του πνεύματος ως χαρακτηριστικό του που συνδέεται με την αποτίμηση του αντικειμένου», οδηγεί στη διάκριση του «*μαθηματικώς*» και «*δυναμικώς*» *υψηλού*, σύμφωνα με την οποία στο πρώτο το συναίσθημα του υψηλού συνδέεται με τη «*γνωστική ικανότητα*» και την αναπαράσταση του μεγέθους των αντικειμένων, ενώ στο δεύτερο το συναίσθημα του υψηλού αφορά στο «επιθυμητικό» (166) και συνδέεται με την αναπαράσταση της «*δύναμης*» (182) των αντικειμένων («*γνωστική ικανότητα*» και «επιθυμητικό» εκφράζουν τις «ψυχικές *ικανότητες*» με τις οποίες σχετίζεται η συγκίνηση του πνεύματος «μέσω της φαντασίας», 166).

Ο *Λόγος* απαιτεί από τη *φαντασία* να αποδόσει φαινόμενα/αντικείμενα τα οποία συγκροτούν την παντοδυναμία της Φύσης, και δι'αυτών να μορφοποιήσει την υπερβατική τους Ιδέα· η σύγκρουση απαιτήσεων (του *Λόγου*) και δυνατοτήτων (της *φαντασίας*) οδηγεί στην αντίληψη της ισχύος του *Λόγου* και παράλληλα στην υπέρβαση των ορίων της *φαντασίας*, η οποία ακατάλληλη για να «να αναπαραστήσει την Ιδέα του όλου» (172), αναπαριστά αυτή καθεαυτή την αδυναμία αναπαράστασης, το «μη προσβάσιμο της ορθολογικής Ιδέας» καθιστώντας «παρόν στη φύση το άφθαστο αυτό καθ'αυτό»[11]· οικοδομείται έτσι η συνειδητοποίηση της ηθικής νίκης του ανθρώπου, η κατάκτηση μ' άλλα λόγια της δύναμης της ψυχής του απέναντι στην πίεση του απόλυτα μεγάλου μεγέθους των *φαινομένων*[12], η οποία γίνεται αντικείμενο εμβάθυνσης από τον Schiller στις προαναφερθείσες πραγματείες.

Το καντιανό *υψηλό* συγκροτημένο εννοιολογικά στη σύγκρουση που βιώνει το υποκείμενο ως δοκιμασία, αντιμέτωπο καθώς είναι με *φαινόμενα* που υπερβαίνουν και τεμαχίζουν τις δυνάμεις του για εποπτεία, έλεγχο και μορφοποίηση αυτών (συγκερασμός *διάνοιας* και *φαντασίας*), θα μετατεθεί στη σιλλερική του εκδοχή, στον εννοιολογικό άξονα της επικράτησης των ψυχικών δυνάμεων του υποκειμένου πάνω στην απειλή της Φύσης· ο Ιάκ. Πολυλάς στα ίδια συμφραζόμενα και αναφερόμενος στα έργα της ώριμης περιόδου του Σολωμού, θα μεταφράσει και θα παραθέσει ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το *Για το Παθητικό* του Schiller: «Η ψυχή τόσο περισσότερο εκτείνεται μές

---

[11] G. Deleuze, *Η κριτική φιλοσοφία του Καντ. Η θεωρία των ικανοτήτων* (1963), (μετφρ.: Ελένη Περδικούρη), Αθήνα, Εστία, 2000, 86.

[12] «Απόκρημνοι βράχοι», σημειώνει ο Kant, «που υψώνονται απότομα, σχεδόν απειλητικά, βαριά σύννεφα που συσσωρεύονται στον ουρανό, με αστραπές και βροντές, ηφαίστεια σε όλη την καταστροφική τους βία, τυφώνες με την ερήμωση που αφήνουν πίσω τους, ο άπειρος ωκεανός σε θύελλα, ο υψηλός καταρράκτης ενός τεράστιου ποταμού κ.τ.λ. καθιστούν τη δική μας ικανότητα αντιστάσεως σε σύγκριση με τη δύναμή τους ένα ασήμαντο πράγμα[...]. Και ονομάζουμε πρόθυμα τα αντικείμενα αυτά υψηλά, διότι εξυψώνουν τη δύναμη της ψυχής πέραν της συνήθους μετριότητάς της και μας επιτρέπουν να ανακαλύπτουμε εντός μας μια ικανότητα αντιστάσεως εντελώς άλλου είδους, πράγμα που μας ενθαρρύνει να μπορούμε να αναμετρηθούμε με τη φαινομενική παντοδυναμία της φύσης»: *Κριτική*, 183.

της, όσο περισσότερους περιορισμούς ευρίσκει έξω της. Διωγμένοι από όλα τα οχυρώματα, όσα δύνανται να δώσουν μίαν φυσικήν προστασία του αισθητικού ανθρώπου, προσφεύγουμε εις τον ακαμάχητον πύργο της ηθικής μας ελευθερίας, και αποχτούμε μίαν απόλυτη και άπειρη ασφάλεια, ενώ αφήνουμε ένα απλώς σχετικό και προσωρινό υπεράσπισμα μέσα εις το πεδίον των φαινομένων. Αλλά μάλιστα για τούτο, ότι πρέπει να μας πλακώση τούτη η φυσική βία, όπως αναγκασθούμε να ζητήσουμε βοήθεια εις την ηθική μας φύση, δεν ημπορούμε να φθάσουμε εις τούτη την υψηλή συναίσθηση της ελευθερίας με άλλο παρά το πάθος. Η κοινή ψυχή μένει απλώς εις τούτο το πάθος· και μέσα εις το ύψος του πάθους ποτέ δεν αισθάνεται άλλο τι παρά τον τρόμο· μία αυτόνομη ψυχή εξ εναντίας μάλιστα από αυτό το πάθος σπρώχνεται να μεταβή εις την συναίσθηση της άκρας ενεργείας, και από κάθε φοβερό αντικείμενο ηξεύρει να γεννήσει ένα υψηλό»[13]

Η επικράτηση της «αυτόνομης ψυχής» συνιστά την πνευματική και ηθική ελευθερία του υποκειμένου και αποδίδεται καλλιτεχνικά ως το αποτέλεσμα της δοκιμασίας, επιτελεσμένης εν ηρεμία, χάρη στη δυναμική εξισορρόπηση των αντικρουόμενων πλευρών· η ηρεμία εν μέσω του πάθους[14] εκφράζει την σιλλερική αντίληψη για την επιτυχή από καλλιτεχνική άποψη αναπαράσταση του υποκειμένου που έχει κατακτήσει την ηθική αυτοσυνειδησία του μέσα από τους αναβαθμούς των δοκιμασιών του πάθους, κάνοντας να εξισορροπήσουν οι απαιτήσεις του *Λόγου* και οι μορφοποιητικές δυνατότητες της *φαντασίας*: «Μόνο τότε», σημειώνει ο Schiller στην πραγματεία του *Για την αιτία της ηδονής από τα τραγικά αντικείμενα* (1792), «αποδεικνύεται ολόκληρη η δύναμη του ηθικού νόμου, όταν παρουσιάζεται στον ανταγωνισμό του με όλες τις άλλες φυσικές δυνάμεις και όταν όλες τους χάνουν μπροστά του την εξουσία τους πάνω σε μιαν ανθρώπινη καρδιά. Σ' αυτές τις φυσικές δυνάμεις συγκαταλέγεται κάθετι που δεν είναι ηθικό, κάθετι που δε βρίσκεται κάτω από την ύψιστη νομοθεσία του Λόγου· δηλαδή: τα αισθήματα, οι ορμές, οι συγκινήσεις, τα πάθη καθώς και η φυσική αναγκαιότητα και η μοίρα. Όσο φοβερότεροι οι αντίπαλοι, τόσο ενδοξότερη η νίκη· μόνο η αντίσταση μπορεί να κάνει τη δύναμη ορατή» (ό.π., 155-156).

Η «νίκη» (ό.π., 156) της «αυτόνομης ψυχής»[15] και η «ανεξαρτησία» που κατακτά μέσα σε συνθήκες «παθών»[16], εκδηλώνεται *αρνητικά* (όταν ο ηθικός άνθρωπος αναδεικνύεται απρόσβλητος από τους φυσικούς νόμους) ή *θετικά* (όταν ο ηθική πλευρά του ανθρώπου επιβάλλει το νόμο της στη φυσική πλευρά και επηρεάζει ανάλογα τον τρόπο του

---

[13] *Άπαντα*, τ.Α', 33-34.

[14] Βλ. τη χαρακτηριστική διατύπωση του Schiller: «Και μ'αυτό τον τρόπο λοιπόν *ηρεμία στο πάθος*, στην οποία συνίσταται πράγματι η αξιοπρέπεια, γίνεται, έστω κ'έμμεσα μόνο, μέσω μιας λογικής απόφασης, παράσταση της διανόησης στον άνθρωπο κ' έκφραση της ηθικής του ελευθερίας.[...] Γιατί μόνο στο πάθος μπορεί ν'αποκαλυφτεί η ελευθερία του πνεύματος και μόνο στην πράξη η ελευθερία του σώματος»· το παράθεμα: Γιώργ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση, 1989, 158.

[15] *Άπαντα*, τ.Α', 34.

[16] «Du Pathétique», 101.

αισθάνεσθαι του φυσικού ανθρώπου)[17], ορίζοντας παράλληλα σημαίνουσες διαφορές στους τρόπους καλλιτεχνικής αναπαράστασης του *υψηλού*, στη γραμμή συναφών δεοντολογικών διακρίσεων του G. E. Lessing, στον *Λαοκόοντά* του (1766), που υιοθετεί ο Schiller· σύμφωνα με τον Lessing που αντιπαρατίθεται σε μια μεγάλη παράδοση, εδραιωμένη στη συνάφεια ποίησης και ζωγραφικής[18], η ζωγραφική είναι χωρικά περιορισμένη στην αναπαραστατική της δημιουργία, γι'αυτό και ρυθμίζει τις απαιτήσεις της στην απόδοση της μιας στιγμής, ενώ η ποίηση μπορεί να αναπτυχθεί χάρη στη ρηματική/αφηγηματική - ανάλογα με τις εκάστοτε ειδολογικές απαιτήσεις- πλοκή της, και να αποδόσει ευρύ και ποικιλόμορφο φάσμα επάλληλων στιγμών μέσα στο χρόνο[19].

Έτσι, κατά την αντίληψη του Schiller υπάρχει μια αρνητική και μια θετική εκδοχή *υψηλού*[20]: στη πρώτη περίπτωση το *υψηλό* είναι άμεσα αντιληπτό και προσφέρεται προς θέαση (ορίζεται ως *υψηλό της διευθέτησης*), καθώς βασίζεται στην συμπαρουσία και ταυτοχρονία ηθικού και φυσικού μεγέθους, η αναπαράστασή του ως εκ τούτου προσιδιάζει κυρίως στις πλαστικές τέχνες (ό.π., 102)· στη δεύτερη περίπτωση, τώρα, το θετικά προσδιορισμένο *υψηλό*, αποτέλεσμα της διάδρασης που η πράξη επιφέρει (ορίζεται ως *υψηλό της πράξης*), στηρίζεται στη σκέψη, αφού η αναπαριστώμενη δράση του ηθικού υποκειμένου απαιτεί από τον προσλαμβάνοντα αναγνώστη πλέον, να

---

[17] Βλ.: ό.π., 103

[18] Η αντίληψη που τονίζει τη βαθιά συνάφεια ποίησης και ζωγραφικής, είναι γνωστή και πολύ παλιά. Βλ. το σχόλιο που αποδίδει ο Πλούταρχος στον Σιμωνίδη τον Κείο ότι η ποίηση είναι ομιλούσα εικόνα και η ζωγραφική σιωπηλή ποίηση (*Πότερον Αθηναίοι κατά πόλεμον ή κατά σοφίαν ενδοξότεροι*, 346f: «[...] ο Σιμωνίδης την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν»), και το *ut pictura poesis* του Οράτιου στους στίχους 361-365 της *Ποιητικής Τέχνης* του («ut pictura poesis: erit, quae, si propius stes,/te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;/haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,/iudicis argutum quae non formidat acumen;/haec placuitsemel, haec deciensrepetita placebit»: «Η ποίηση είναι σαν τη ζωγραφιά: άλλη, όταν σταθείς πολύ κοντά,/ θα σε τραβήξει περισσότερο, και άλλη όταν μακρύτερα βρεθείς./ Αυτή αγαπάει τη σκιά, εκείνη μες το φως θέλει να φαίνεται/ αφού την οξυδέρκεια του ειδήμονα δεν τη φοβάται· άρεσε αυτή μονάχα μια φορά, η άλλη δέκα φορές να ιδωθεί θα αρέσει»): Ορατίου, *Ποιητική Τέχνη*, (μετφρ.-εισαγ.-σχόλ.: Γιώργ. Γιατρομαναωλάκης), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1980, 55. Η άποψη αυτή διατρέχει την Αναγέννηση και τον Νεοκλασικισμό και αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα στον 18ο αιώνα· χαρακτηριστικές εκδοχές αποτελούν το έργο του Abbé Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747) και οι επισημάνσεις της παραλληλίας μεταξύ του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή και του *Λαοκόοντος*, από τον J. J. Winckelmann: *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (1775), (μετφρ.-Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Αθήνα, Ίνδικτος, 1996. Για μια σύγχρονη επισκόπηση της επί του ζητήματος βιβλιογραφίας, βλ. ενδεικτικά: M. Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press, 1970, 3-29.

[19] Βλ.: G. E. Lessing, *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766), (μετφρ.-εισαγ.-σημ.: Ed. All. McCormick), Βαλτιμόρη-Λονδίνο, The Johns Hopkins University Press, 1984· βλ. ειδικότερα το τρίτο και το τέταρτο κεφάλαιο της πραγματείας: ό.π., 19-32.

[20] Βλ.: «Du Pathétique», 101

σχηματίσει την ιδέα του προαπαιτούμενου φυσικού «πάθους», γι'αυτό και εμπίπτει στο πεδίο της ποίησης (ό.π.).

Η διαφορά και η ανώτερη θέση της ποίησης έναντι των πλαστικών τεχνών (που αποτελεί άλλωστε και καντιανή θέση)[21] ενισχύεται από το γεγονός ότι ο ποιητής μπορεί εξίσου να αποδόσει και τις δύο εκδοχές *υψηλού*, ακινητοποιώντας τρόπον τινά, στην πρώτη περίπτωση, την δράση, ή μάλλον εξεικονίζοντας, εν είδει πλαστικής τέχνης, τη συμπαρουσία/ταυτοχρονία ηθικών και φυσικών μεγεθών[22] (το κύριο ποιητικό, εν προκειμένω, παράδειγμα του Schiller προέρχεται από το πρώτο άσμα [στίχ. 250-259] του *Απωλεσθέντος Παραδείσου* του J. Milton)[23], ενώ αντίθετα ο καλλιτέχνης στις πλαστικές τέχνες, είναι δεσμευμένος ακόμα και αν έχει να αναπαραστήσει κάποια *υψηλή* πράξη, να τη μεταθέσει στην ακινητοποιημένη, θα λέγαμε, ταυτοχρονία του (αρνητικού) *υψηλού της διευθέτησης* (ό.π., 102).

Ωστόσο αν το καλλιτεχνικό ιδίωμα της ζωγραφικής θεματοποιείται από μορφική-συνθεσιακή άποψη, ως υποδεέστερο εκείνου της ποίησης, αφού δεν ικανοποιεί τη σιλλερική προϋπόθεση της σκέψης ως προς την απόδοση του *υψηλού της πράξης*, καίρια είναι, κατά τον Kant, η συμβολή της ζωγραφικής, στην «καλλιέργεια» της «ψυχής» και στη «διεύρυνση των ικανοτήτων που πρέπει να συνενωθούν στην κριτική δύναμη για την γνώση», δημιουργώντας, όπως και οι άλλες εικαστικές τέχνες, «ένα προϊόν που εξυπηρετεί τις έννοιες της διάνοιας ως διαρκές όχημα που προσφέρεται αφ'εαυτού με σκοπό να προωθεί τη συνένωσή τους με τη αισθητικότητα καθώς και την ευγένεια τρόπον τινά των ανωτέρων γνωστικών δυνάμεων»[24]· με βάση αυτή τη διάσταση η ζωγραφική που προσφέρεται «για τον στοχασμό» (ό.π., 266) και κρίνεται «βάσει του Λόγου» (267), είναι εγγύτερα στην ποίηση απ' ό,τι η μουσική, η οποία από τη πλευρά της υπερέχει της ζωγραφικής και άρα βρίσκεται εκείνη εγγύτερα στις «τέχνες του λόγου», αν ληφθεί υπόψη η «*θέλξη και η συγκίνηση της ψυχής*» (266): «Πράγματι», σημειώνει ο Kant για τη μουσική, «αν και εκφράζεται μόνο μέσω των αισθημάτων χωρίς έννοιες, και άρα δεν προσφέρεται για τον στοχασμό, όπως η ποίηση, εν τούτοις συγκινεί την ψυχή πολυειδέστερα και, μολονότι με απλώς παροδικό τρόπο, ωστόσο βαθύτερα· ασφαλώς όμως είναι περισσότερο απόλαυση παρά καλλιέργεια (το παιχνίδι των σκέψεων, που προκαλείται εμμέσως μ'αυτήν, είναι απλώς το αποτέλεσμα ενός τρόπον τινά μηχανικού

---

[21] Βλ. όσα «[π]ερί της διαιρέσεως των καλών τεχνών» σημειώνει ο Kant: *Κριτική*, 257-269· ειδικότερα: 264-266. Βλ. και: J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Παρίσι, Gallimard, 1992, 65-84.

[22] Βλ. τις σχετικές με το ζήτημα θέσεις του J. Frank, ο οποίος στο δοκίμιό του για τη χωρική μορφή της σύγχρονης λογοτεχνίας (1945), έδειξε τον τρόπο που η λογοτεχνία αναπαριστά το χώρο με τα "οικοδομικά" υλικά της ζωγραφικής, έχοντας ως άξονα αναφοράς τη *Μαντάμ Μποβαρύ* του G. Flaubert: «Spatial Form in Modern Literature» (1945): *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, 1991, 5-66· η μετάφραση της παραπάνω μελέτης του Frank στα ελληνικά με τίτλο: *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*, (μετφρ.: Βιβή Ζωγράφου), Αθήνα, Καθρέφτης, [χ.χ.].

[23] Βλ.: «Du Pathétique», 101-102.

[24] *Κριτική*, 268.

συνειρμού) και, αν την κρίνομε βάσει του Λόγου, έχει λιγότερη αξία από όση κάθε άλλη από τις καλές τέχνες» (266-267).

Η ζωγραφική συνεπώς επιφάνεια μπορεί να έχει *και* μια ορισμένη, *αναγνωστικής* πλέον τάξεως λειτουργία, αν συνδεθεί με την καντιανά εννοημένη γνωστική της θεμελιώση και αξία, πράγμα που σημαίνει ότι είναι σε θέση να ενεργοποιεί με τον τρόπο της, με το δικό της δηλαδή καλλιτεχνικό ιδίωμα, που ασφαλώς υπολείπεται της ποίησης (βλ. παραπάνω), την σκέψη του θεατή -και βεβαίως όχι μέσω του «μηχανικού συνειρμού», όπως γίνεται με τη μουσική-, ικανού εκτός από τη (ζωγραφική) *διευθέτηση* φυσικών και ηθικών μεγεθών (η πρώτη σιλλερική εκδοχή *υψηλού*), να αντιλαμβάνεται *και* ως αναγνώστης, όσους αφηγηματικούς κρίκους περισσεύουν ή λείπουν από την αναπαράσταση μιας *πράξης* (η δεύτερη σιλλερική εκδοχή *υψηλού*), για την εν όλω ανάπτυξη της σκοποθεσίας της, επικεντρωμένης στη «νίκη» της «αυτόνομης ψυχής», της ηθικής δηλαδή πλευράς του ανθρώπου (βλ. παραπάνω).

Τα έργα του Géricault και του Σολωμού, συντονισμένα με το εστιακό κέντρο του Ρομαντισμού, χωρίς ωστόσο να έχουν εγκαταλείψει τα ερείσματα της οικείας τους παράδοσης του (Νέο)κλασικισμού[25], στρέφονται ακριβώς στην ζωγραφική και ποιητική/αφηγηματική αντίστοιχα αναπαράσταση της δυναμικής, ανταγωνιστικής σχέσης ανθρώπου-Φύσης, στρέφονται ειδικότερα στην αναπαράσταση της δύναμης της ανθρώπινης ψυχής όταν εκείνη υψώνεται «πέραν της συνήθους μετριότητάς της», επιτρέποντας έτσι να φανεί «μια ικανότητα αντίστασης άλλου είδους» απέναντι στη «φαινομενική παντοδυναμία της φύσης»[26], στην αναπαράσταση, εν ολίγοις, του πνεύματος ως υπερτέρου της φύσης.

Η εννοιολογική ως εκ τούτου, αισθητική και καλλιτεχνική κατηγορία του *υψηλού*, στις καντιανές και σιλλερικές του διακλαδώσεις, μέσα δηλαδή από το πρίσμα αντίστοιχα του συγκρουσιακού (Kant) ή εξισορροπητικού (Schiller) χαρακτήρα του, μπορεί εύλογα να αποτελέσει τον άξονα μιας συνθεώρησης ζωγραφικών και ποιητικών/αφηγηματικών πτυχών του. Η συνθεώρηση αυτή της δομικής οργάνωσης και της επικοινωνιακής απόβλεψης του ζωγραφικού και του ποιητικού ιδιώματος (εκείνων εν προκειμένω του Géricault και του Σολωμού) μπορεί να οδηγήσει διαμέσου της αναπαράστασης του *υψηλού*, επικεντρωμένη καθώς είναι σ'εκείνην, σε ερμηνευτικές επισημάνσεις για σημαντικές πτυχές της αισθητικής και καλλιτεχνικής συνάφειάς τους: της ζωγραφικής δηλαδή απόδοσης της αφηγηματικής *δράσης* από τη μια,

---

[25] Για τον Géricault βλ. σχετικά την παλαιότερη μελέτη του Fr. Antal, «Σκέψεις για τον Κλασικισμό και τον Ρομαντισμό» (1935-1941): *Μελέτες ιστορίας της τέχνης* (μετφρ.: Ανδρ. Παππάς· πρόλ.: Νίκ. Χατζηνικολάου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 199, 155-222· ειδικότερα: 205-210. Για το ίδιο ζήτημα βλ. ακόμα: Th. Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 1995, 279-299. Για τον Σολωμό, βλ.: L. Coutelle, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, Αθήνα, Ερμής, 1977, 418-428, και του ίδιου: «Η παλιά παιδεία πίσω από τη νέα τέχνη του Σολωμού» (1990): *Πλαισιώνοντας του Σολωμό (1965-1989)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990, 85-161.

[26] *Κριτική*, 183.

και της ποιητικής/αφηγηματικής απόδοσης του ζωγραφικού *στιγμιαίου*, από την άλλη, ή -με τους σιλλερικούς όρους περί *υψηλού* ως προς τη συναρμογή φυσικών και ηθικών μεγεθών- της ζωγραφικής απόδοσης της (ποιητικής/αφηγηματικής) *πράξης* από τη μια, και της ποιητικής απόδοσης της (ζωγραφικής) *διευθέτησης* από την άλλη· σε ερμηνευτικές, μ' άλλα λόγια, επισημάνσεις για τον τρόπο με τον οποίο η ζωγραφική μπορεί να "αφηγηθεί" και η ποίηση να "ζωγραφίσει".

4. Στο επίκεντρο του πίνακα του Géricault (1819) βρίσκεται το ναυάγιο (1816) της *Μέδουσας*, μιας φρεγάδας του Γαλλικού στόλου, η οποία κατευθυνόταν στη Σενεγάλη μεταφέροντας υπαλλήλους, στρατιώτες, ιατρούς, χημικούς, μηχανικούς, τοπογράφους, επαγγελματίες, κλπ, για τη διοικητική και κοινωνική στελέχωση της συγκεκριμένης αποικίας (είχε περιέλθει στους Γάλλους μόλις έναν χρόνο νωρίτερα)˙ το ναυάγιο είχε πολύ μεγάλη απήχηση στην κοινή γνώμη και σοβαρότατες πολιτικές επιπτώσεις, καθώς αποκαλύφθηκε η εγκληματική προχειρότητα, με την οποία η Γαλλική Μοναρχία της περιόδου της Παλινόρθωσης αντιμετώπιζε τη διαχείριση και διανομή αξιωμάτων και ρόλων (η παντελής ανικανότητα του κυβερνήτη της φρεγάδας στην πρώτη περίπτωση, οι εντελώς ακατάλληλοι άνθρωποι που θα αναλάμβαναν την στρατιωτική υποστήριξη της αποικίας, όπως αποκαλύπτονται από τη στάση τους στο ναυάγιο).

Ο ζωγράφος συνέλεξε μαρτυρίες για τους επιζήσαντες (δεκαπέντε από τους εκατόν πενήντα που είχαν επιβιβαστεί στην εκ των ενόντων κατασκευασμένη σχεδία), κατά κύριο λόγο από το βιβλίο που δημοσίευσαν το 1818[27], δύο από τους τελευταίους, ο J. B. Henri Savigny και ο Alexandre Corréad, με όλες τις συνταρακτικές λεπτομέρειες για τις δεκατρείς ημέρες απόγνωσης των ναυαγών, οδηγημένων σε ακραίες, αυτοκαταστροφικές και παραληρηματικές συμπεριφορές, μέχρι τον κανιβαλισμό, και εργάστηκε με εξαιρετική προσήλωση για την ακριβή εικαστική απόδοση των λεπτομερειών του πίνακα (πολλά προσχέδια, λεπτομερείς προσωπογραφίες ανάλογα με τις κακουχίες των ναυαγών, μελέτες για πτώματα και σώματα αρρώστων σε νεκροτομεία και νοσοκομεία αντίστοιχα, κατασκευή ενός ομοιώματος της σχεδίας των ναυαγών, ώστε να την μελετήσει στην κίνησή της, εκτεθειμένη στη θάλασσα)[28].

Ανάλογα, οι περιγραφές των θαλασσινών περιπετειών των Κρητικών προσφύγων -ιδιαίτερα των Σφακιανών, μετά την κατάληψη των Σφακιών

---

[27] Βλ.: J. B. Henry Savigny-Alex. Corréad, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816 Undertaken by Order of the French Government, Comprising an Account of the Shipwreck of the Medusa, the Sufferings of the Crew, and the Various Occurrences on Board the Raft, in the Desert of Zaara, at St. Louis, and at the Camp of Daccard. To which are Subjoined Obsevations Respecting the Agriculture of the Western Coast of Africa, from Cape Blanco to the Mouth of the Gambia* (1818), (μετφρ. στα αγγλικά: R. Connal-P. Przemyslaw), Ebook #11772, Project Gutenberg (www.gutenberg.net), 2004.

[28] Για λεπτομέρειες σε ό,τι αφορά στην προετοιμασία του πίνακα και τη συναφή προεργασία, βλ. αναλυτικά: Th. Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, ό.π.· βλ. ακόμα: P. Courthion (επιμέλ.), *Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Γενεύη, Pierre Cailler, 1947.

από τους Τούρκους (Μάρτιος-Απρίλιος 1824)-, βασισμένες κυρίως σε αυτόπτες μάρτυρες που σώθηκαν στα Επτάνησα[29], αποτέλεσαν τον πραγματολογικό πυρήνα του *Κρητικού*, συντονισμένου με την σολωμική καλλιτεχνική επιλογή για το σεβασμό της επιβαλόμενης φυσικότητας[30] και βεβαίως την προαπαιτούμενη αναζήτησή της στο εκάστοτε πραγματολογικό περιβάλλον της, στη *δόξα* δηλαδή κάθε εποχής, όπως φαίνεται, π.χ. στη σημείωση του ποιητή αμέσως μετά από δύο στίχους του «Θέματος του Αδάμ»[31] (το νέο ανθισμένο δέντρο περιμένει το πρωτόπλαστο πουλί: «και το δεντρι che verso il cielo αρχινουνε ν'ανθισι/και τ'ακαρτεριε ν'ανεβι, να προτοκιλαυδισι»[32]): «Guarda se è naturale che questa †frase† [†...†] di cui la fonte è la †Metafisica† è naturale in quell' epoca» (ό.π., 361Β 43-45)· η φυσικότητα αυτή θεματοποιείται στον προγραμματικό στοχασμό της σελίδας 359 του χειρογράφου Ζ11: «Κοίταξε το καθετί να είναι γοργό και φυσικό και βαθύ στην εντύπωσή του- υποτάσσοντας τα μέρη στην εντύπωση του όλου. Γοργή η τρικυμία, η γαλήνη, η εμφάνιση, η ομιλία, το αποτέλεσμα του δάκρυου. Αλλά να βάλεις την έξοδο (την *Έκβαση*) εκτεταμένη, τη μουσική που άκουγε καθώς πλησιάζε στο ακρογιάλι· μάλλον εκτεταμένη η παρέκβαση της σάλπιγγας. Αλλά το μάκρος τους να μην εξαρτάται από την υλική υπόσταση των εικόνων και από τις συγκινήσεις· παρά αυτά πρέπει να επιμηκύνονται από τη φυσική σφοδρότητα της *Έκβασης*. Η

---

[29] Βλ. τις σχετικές πηροφορίες και επισημάνσεις του L. Coutelle, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, 418-429, και του Στυλ. Αλεξίου, «Γερμανικές επιδράσεις στον Σολωμό- Η 'Φεγγαροντυμένη'-Το ιστορικό υπόβαθρο του «Κρητικού»» (1982): *Σολωμικά*, Αθήνα, Στιγμή, 17-32· για τον *Κρητικό*: ό.π., 28-32. Βλ. χαρακτηριστικά όσα γράφει ο Β. Ψιλάκης (1909): «[...]πολλά πλοιάρια μεταφέροντα οικογενείας εις Αιγιαλίαν [Αντικύθηρα] και Κύθηρα, Πελοπόννησον και Κυκλάδας, ενώ διέπλεον άνω των Ελαφονησίων ενέπεσον αίφνης εις τον εχθρικόν στόλον[...]. Ούτω καταδιωχθέντα και σφαιροβολούμενα, τα μεν εξ αυτών επανήλθν εις την ακτήν[...] άλλα δε εξώκειλαν[...]. Οι ιχνηλατούντες τήδε κακείσε Αλβανοί, Αιγύπτιοι και μάλιστα οι Σελινοκισαμίται Τούρκοι[...] πάραυτα επέπεσον κατ' αυτών και τους μεν άνδρας, τας γραίας και τα ανήλικα βρέφη κατέσφαζον, τους δ' άλλους ηχμαλώτιζον[...]. Πλήθος απεσώζετο εν καταστάσει απεριγράπτω εις την Πελοπόννησον και τας εγγύς νήσους»: ό.π., 30.

[30] Βλ. τους χαρακτηριστικούς στοχασμούς για τη απόδοση των χαρακτήρων των ηρώων, με αφορμή την 22η ενότητα του έργου και ιδιαίτερα τους στίχους του προσωπικού λόγου του ναυαγού, που αναφέρονται στη μεταμόρφωσή του από πολεμιστή σε ζητιάνο (και ποιητή): «Τόσο για τη γυναίκα όσο και για τον άντρα, ο οποίος καθώς μιλά κάνει να ξεπηδά και ο χαρακτήρας της γυναίκας και ο δικός του. Πρόσεξε ακόμα και στις πιο εσώτερες αναλογίες †φανερωμένες† στους διάφορους βαθμούς και στον τρόπο που αυτός βλέπει τα οράματα» και «Προτού να δείξεις τη μεταμόρφωση της ψυχής, σκάψε βαθιά το θέμα της συμφοράς που την υπόμενε με τον τρόπο αυτό και πρόσεξε να υπάρχει οσο γίνεται βαθιά Ενότητα»: Διονυσίου Σολωμού *Αυτόγραφα Έργα*, τ.Β': *Τυπογραφική μεταγραφή*, (επιμέλ.: Λ. Πολίτης), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1964 379Β 1-6 και 10-14 αντίστοιχα [στο εξής: *Α.Ε.*]· η μετάφραση των στοχασμών από τα ιταλικά του χειρογράφου: Λίλη Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου, *Ο "Κρητικός" του Δ. Σολωμού στο αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ.11. Μια νέα έκδοση του ποιήματος*. Μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη, 1978,108 σημ.1.

[31] Βλ.: ό.π., 87-94.

[32] *Α.Ε.*, 361Β 41-42· τους στίχους επιχειρεί να εντάξει στην τελευταία ενότητα, συνδυάζοντας τους με το θέμα του «ήχου».

σύντομη ή εκτεταμένη πραγμάτευση δεν είναι ζήτημα υλικό αλλά ψυχολογικό»[33].

Αν μπορούμε, πραγματολογικά πάντοτε, λόγω συνθηκών (θαλάσσιες θέσεις και μεγέθη ναυαγίων), να αποκλείσουμε σε σχέση με τον *Κρητικό* ορισμένα περιστατικά ανάλογα όσων μετέφεραν στο βιβλίο-μαρτυρία οι δύο προαναφερθέντες επιζήσαντες της *Μέδουσας*, όπως π.χ. οι περιπτώσεις κανιβαλισμού, κάποια άλλα όπως οι οραματικές καταστάσεις –για να μείνουμε στο θεματικό πυρήνα του σολωμικού έργου- αποτελούν κοινό κορμό για τους ναυαγούς και στα δύο έργα.

Σχεδίες λοιπόν εκτεθειμένες στις ανυπέρβλητες για τον άνθρωπο εχθρικές δυνάμεις της φύσης, ναυαγοί ανυπεράσπιστοι απέναντι ακριβώς στα μεγέθη εκείνα που απειλούν βάναυσα και τυφλά τη ζωή τους, και συμπεριφορές των τελευταίων σε σχέση με τις επικρατούσες συνθήκες, που αφενός αναδεικνύουν την ανωτερότητα της ανθρώπινης ψυχής, αφετέρου ορίζουν συντονισμένα με την αισθητική και καλλιτεχνική κατηγορία του *υψηλού*, τη βαθύτερη ομόλογη συνάφειά τους, μέσα ακριβώς από τη (μορφική/αφηγηματική) άρθρωση και την επικοινωνιακή στόχευσή τους στον πίνακα και στο ποιητικό έργο.

5. Στη μεγάλων διαστάσεων (491x716 εκ.) ελαιογραφία του Géricault διακρίνονται τρεις τουλάχιστον ζώνες ζωγραφικής και αφηγηματικής διευθέτησης των ναυαγών πάνω στη σχεδία.

Οι ζωγραφικές αυτές ζώνες ορίζουν ένα πυραμιδοειδές σχήμα, στη βάση του οποίου βρίσκονται τέσσερα πτώματα, μπροστά στα μάτια του θεατή, και στην κορυφή, το κόκκκινο και άσπρο ύφασμα που ανεμίζει ο όρθιος ναυαγός· εικονίζονται συνολικά πέντε νεκροί και δεκαπέντε ζωντανοί (όσοι δηλαδή ήταν και οι πραγματικοί διασωθέντες από το ναυάγιο).

Ένα πυκνό δίκτυο σφοδρότατων, άμεσα αντιληπτών, εντάσεων σε ζωγραφικό και συνθεσιακό επίπεδο[34], δημιουργείται μέσα από το συνδυασμό της οιονεί κολοσσιαίας σωματικής απόδοσης των ναυαγών και της νεοκλασικών προδιαγραφών ευρωστίας τους[35], με την χρωματική υπαναχώρηση της σύνθεσης (σκούρο πράσινο στα κύματα που ορθώνονται σε μεγάλο ύψος απειλητικά, σκούροι τόνοι στα βαριά σύννεφα που σχεδόν καλύπτουν τον ουρανό, σκούρο καφέ στη σχεδία, στο πανί και στο πρόχειρο κάλυμμα που είναι στερεωμένο στο κατάρτι, λίγο κόκκινο για ρούχα και πανιά των ναυαγών, άσπρο για τον αφρό και

---

[33] *Α.Ε.*, 327, 2-5. Η μετάφραση: Ελένη Τσαντσάνογλου, *Μία λαυθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ.11. Εκδοτική δοκιμή*, Αθήνα, Ερμής, 1982, 60· ο στοχασμός στα ιταλικά: *Α.Ε.*, 359 Α1-13.

[34] Βλ. όσα παρατηρεί και η Esperanza Guillén: *Naufragios. Imagenes romanticas de la desesperacion*, Diciones Siruella, 2004, 47-52.

[35] Βλ.: Th. Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, 292· είναι διαφωτιστική η παρατήρηση του στενού φίλου του ζωγράφου, E. Delacroix ο οποίος στο *Ημερολόγιό* του, συνδέει τις μεγάλες διάστάσεις των μορφών του Géricault, με τον Μιχαήλ Άγγελο: «Il y a aussi dans celui de Rubens et dans celui de Géricault un je ne sais quoi de style michelangesque qui ajoute encore à l'effet que produit la dimension des personnages et leur donne quelque chose d'effrayant» (20/10/1853): *Journal 1822-1863*, (πρόλ.: H. Damisch· εισαγ.-σημ.: A. Joubin· επιμ. αναθ. έκδ.: R. Labourdette), Παρίσι, Plon, 1980 [1η: 1931-19342], 372.

τα φωτισμένα από αθέατη πηγή φωτός, σώματα των ναυαγών). Εντελώς παράλληλα με το πρώτο, εκδιπλώνεται και ένα δεύτερο δίκτυο εντάσεων σε αφηγηματικό, αυτή τη φορά, επίπεδο, καθώς ο πίνακας επικεντρωμένος εκ πρώτης όψεως, στην κορυφαία στιγμή της διαφαινόμενης σωτηρίας των ναυαγών, αφήνει ταυτόχρονα αφενός να διαφανεί όλη η προηγηθείσα δοκιμασία (η "ιστορία" της, πλήρως αναπτυγμένη στη δημοσιευμένη αφήγηση των Savigny και Corréad, υπόκειται του πίνακα) αυτών των πραγματικών, κανονικών ανθρώπων, τυχαία ριγμένων απέναντι στην ατιθάσευτη ρευστότητα της τυφλής, σκοτεινής και απροσμέτρητης δύναμης της Φύσης, αφετέρου να σημασιοδοτηθεί το τουλάχιστον τρίπτυχο αποτέλεσμα αυτής της δοκιμασίας (βλ. αμέσως παρακάτω).

Οι παραπάνω εντάσεις ορίζουν το ζωγραφικό ιδίωμα "αφηγούμενο" την (υποκείμενή του) ιστορία των ναυαγών της *Μέδουσας*, συντονισμένο στο μήκος κύματος των απαιτήσεων για την αναπαράσταση του *υψηλού*[36].

[36] Στον *υψηλό* («*sublime*») χαρακτήρα του πίνακα του Géricault με άξονα αναφοράς τη ζωγραφική απόδοση των «χεριών» και των «κεφαλιών» της σύνθεσης, θα αναφερθεί ο Delacroix: «[...]Et son sublime *Radeau*. Quelles mains, quelles têtes. Je ne puis exprimer l' admiration qu'il m'inspire» (1/4/1824), και πολλά χρόνια αργότερα θα τονίσει τη μεγάλη αξία του Géricault στην *υψηλή* καλλιτεχνική απόδοση του επιμέρους, ως χαρακτηριστικό της τέχνης του: «[...]toute sa hardiesse consistait à mettre à côté un fragment, pied, bras, moulé sur l'antique, et à ramener le plus possible son modèle vivant à ce beau tout fait que le plâtre lui présentait. Ce fragment de Géricault est vraiment sublime[...]» (5/3/1857): ό.π., 59 και 644 αντίστοιχα.

Με άξονα αναφοράς λοιπόν τη διευθέτηση των ανθρωπίνων μεγεθών και ξεκινώντας από την κορυφή της πυραμίδας και του πίνακα, οι ζωντανοί και ακμαίοι ακόμα ναυαγοί στρέφονται προς την κατεύθυνση του πλοίου που μόλις φαίνεται στον ορίζοντα, είτε ανεμίζοντας υφάσματα και ρούχα, για να γίνουν αντιληπτοί, είτε δείχνοντας με το χέρι προς τη σωτηρία τους· αυτοί αποτελούν δύο ομίλους, με τον ένα σκοτεινό κάτω από το πανί και το κάλυμμα στην αριστερή πλευρά της ζωγραφικής επιφάνειας (φωτίζεται μόνο το κεφάλι και χέρι ενός που δείχνει σε τρεις άλλους το πλοίο), και το δεύτερο φωτεινό, συγκροτούμενο από ένα σύμπλεγμα τριών ναυαγών, με την πλάτη γυρισμένη στους θεατές (οι δύο μπροστινοί ανεμίζουν υφάσματα και ρούχα και ο τρίτος υποβαστάζει εκείνον που απεικονίζεται στο υψηλότερο σημείο της ζωγραφικής επιφάνειας, καθώς επιχειρεί να ανέβει ολόκληρος στο όρθιο βαρέλι, όπου ήδη πατά με το ένα πόδι).

Πίσω από αυτούς τους δύο πρώτους ομίλους ναυαγών (τέσσερεις και τρεις αντίστοιχα) απεικονίζονται στη δεύτερη ζώνη όσοι βρίσκονται μεταξύ ζωής και θανάτου (επτά και ένας νεκρός): άλλοι αναλαμβάνουν όση ελάχιστη δύναμη τους έχει απομείνει και σηκώνουν τα χέρια, για να δείξουν προς τη σωτηρία ή να ικετεύσουν γι'αυτήν (δύο, ακριβώς στο φωτισμένο κέντρο της σχεδίας), άλλοι μόλις ανασηκώνονται υποβασταζόμενοι, όπως εκείνος που εικονίζεται μεταξύ των δύο προηγουμένων (οι τρεις τους σχηματίζουν ένα δεύτερο σύμπλεγμα, πίσω από το επίσης φωτισμένο της πρώτης ζώνης), και εκείνος στη δεξιά άκρη της σχεδίας (ακουμπάει σ' έναν του φωτισμένου συμπλέγματος της πρώτης ζώνης), ενώ ο τελευταίος της δεύτερης ζώνης, καθιστός, στρέφει απλώς το βλέμμα προς τη σωτηρία ως να αιφνιδιάζεται από την εξέλιξη των πραγμάτων· την ίδια στιγμή, και σε πλήρη αντίστιξη με τους προηγούμενους δύο έχουν περιπέσει στην απόγνωση και την απάθεια (είναι καθιστοί στη σκοτεινή πλευρά, δίπλα στο κατάρτι), και ένας είναι νεκρός (μεταξύ των φωτισμένων συμπλεγμάτων της πρώτης και της δεύτερης ζώνης).

Τέλος, στην τρίτη ζώνη και μπροστά στα μάτια του θεατή, βρίσκονται όσα πτώματα ναυαγών δεν κατέληξαν στη θάλασσα (δύο πάνω στη σχεδία και δύο –στις δύο κάτω άκρες του πίνακα- "μοιρασμένα" μεταξύ σχεδίας και θάλασσας), συντροφευμένα από ένα ζωντανό ναυαγό που απορροφημένος από σκέψεις και εντελώς αδιάφορος για ό,τι γίνεται γύρω του, κρατά το νεκρό σώμα ενός νέου, με τρόπο ώστε να μην παρασυρθεί και χαθεί στη θάλασσα.

Η ελπίδα και η σωτηρία φαίνεται να υφαίνουν το νήμα συνεχείας και συνοχής της αφηγηματικής διευθέτησης όσων αναπαρίστανται στη ζωγραφική επιφάνεια του πίνακα.

Οι ναυαγοί έχοντας "ξεχάσει" τις περιπέτειες και τις σκληρές δοκιμασίες απέναντι σε όσες φυσικές δυνάμεις απείλησαν τη ζωή τους, (στις τελευταίες βέβαια συμπεριλαμβάνονται και οι ίδιοι οι ναυαγοί όσοι από τους οποίους διατελώντας σε παράκρουση έγιναν υπαίτιοι

θανατηφόρων επεισοδίων πάνω στη σχεδία[37]), στρέφουν τα νώτα στις ημέρες της απόγνωσης και σε ό,τι τις θυμίζει (εν προκειμένω τα πέντε πτώματα), για να "απευθυνθούν" άμεσα στη μόλις διαφαινόμενη πραγματική σωτηρία, για να "απευθυνθούν" δηλαδή στο φυσικό μέγεθος ενός πλοίου που περιμένουν να το δουν ευκρινέστερα να σπεύδει να τους σώσει (ενώ μέχρι εκείνη την στιγμή το φαντάζονταν ποικιλοτρόπως να τους σώζει)[38].

Με την *αποστροφή* αυτή, εικονογραφημένη στη φορά των σωμάτων και ειδικότερα στις έντονες κινήσεις των χεριών τους, οι ναυαγοί "ζητούν" επιτακτικά (η *αποστροφή* ορίζει ρητορικά και αφηγηματικά ένα εξαιρετικά ισχυρό ομιλιακό ενέργημα) να θεμελιώσουν εαυτούς αφενός ως επιζήσαντες μιας αδιανόητης δοκιμασίας για τα φυσικά ανθρώπινα μέτρα, αφετέρου ως ανθρώπινα μεγέθη (όχι ως απορριπτέους "άλλους"), ομοειδή και αδιαίρετα με/από εκείνους προς τους οποίους απευθύνονται, έχοντας οριστικά αφήσει πίσω τους ό,τι τους έβγαλε έξω από την ανθρώπινη τάξη πραγμάτων (φονικά, κανιβαλισμός και κοπροφαγία[39])· έτσι, η απόδοση της *αποστροφής* δεν ορίζει μόνο τη συνέχεια και συνοχή της αφηγηματικής διευθέτησης όσων αναπαρίστανται στον πίνακα, αλλά και *συνεκδοχικά* την αφηγηματική αλυσσίδα όσων προηγούνται των αναπαριστώμενων (και εμπεριέχονται

---

[37] Βλ.: J. B. Henry Savigny-Alex. Corréad, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816*: «Mountains of water covered us every moment, and broke, with violence, in the midst of us[...]. The soldiers and sailors, terrified by the presence of an almost inevitable danger, gave themselves up for lost. Firmly believing that they were going to be swallowed up, they resolved to soothe their last moments by drinking till they lost the use of their reason[...]. The fumes of he wine soon disordered their brains, already affected by the presence of danger and want of food[...]; they openly expressed their intention to rid themselves of the officers[...], and then to destoy the raft by cutting the ropes which united the different parts that composed it. A moment later, they were proceeding to put this plan in execution[...]: this was the signal for revolt: we advanced in order to stop these madman: he who was armed with the axe, with which he even threatened an officer, was the first victim[...]», ό.π., 30· «Their revolt was the more dangerous, as in their delirium they were entirely deaf to the cries of reason. They attacked us; we charged them in our turn, an soon the raft was covered with their dead bodies. Those among our adversaries who had no arms, attempted to tear us with their teeth; several of us wer cruelly bitten[...]», ό.π., 34

[38] «Many fancied themselves still on board the Medusa[...]. Some saw ships, and called them to their assistance, or a harbour, in the back ground of which there was a magnificent city», ό.π., 35· «We were realy seized with a fever on the brain, the consequence of a mental exaltation carried to the extreme»: ό.π., 36.

[39] «Those whom death had spared in the disastrous night[...], fell upon the dead bodies with which the raft was covered, and cut off pieces, which some instantly devoured. Many did not touch them[...]. Seeing that this horrid nourishment had given strength to those who had made use of it, it was proposed to dry it, in order to render it a little less disgusting. Those who had firmness enough to abstain from it took a larger quantity of wine[..]. Some eat linen. Other pieces of leather from the hats[...]. A sailor attempted to eat excrements, but he could not succeed»: ό.π., 37. Μεταξύ των δοκιμών του θέματος της *Μέδουσας*, ο Géricault, απεικονίζει και τη σκηνή του κανιβαλισμού, με τίτλο *Απόγνωση και κανιβαλισμός στη σχεδία της Μέδουσας*· ο πίνακας (1818) βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου. Βλ. και: Esperanza Guillén: *Naufragios. Imagenes romanticas de la desesperacion*, 49 εικ.15.

στην αφήγηση των Savigny και Corréad), και αφορούν στις ποικίλες όψεις της αναμέτρησης μεταξύ ανθρώπων και Φύσης (βλ. παραπάνω).

Το αναπαριστώμενο *μέρος* (οι ναυαγοί ζητούν τη σωτηρία ως άνθρωποι που δοκιμάστηκαν και παρέμειναν άνθρωποι) αντί του ελλείποντος *όλου* (οι ίδιες οι δοκιμασίες τους και το *υψηλό* περιεχόμενο της σύγκρουσης που βίωσαν αντιμέτωποι με *φαινόμενα* δυσθεώρητα για τις δυνάμεις τους) στην κορυφή και τις πλευρές της πυραμιδοειδούς σύνθεσης του πίνακα, ο συγκερασμός δηλαδή *αποστροφής* και *συνεκδοχής* επιτρέπει στην "ιστορία" του ναυαγίου να γίνει αντικείμενο αφήγησης στον πίνακα.

Η απόδοση της βάσης της πυραμίδας, "προετοιμασμένη" από την απόδοση της σκοτεινής "κατωφέρειας" της αριστερής πλευράς της πυραμίδας (κάτω δηλαδή από το κατάρτι), συμπληρώνει με τρόπο αντιστικτικό τα ζωγραφικά σήματα αυτής της αφήγησης, και εμβαθύνει λόγω ακριβώς της αντίστιξης που επιφέρει, στον *υψηλό* χαρακτήρα της αφήγησης.

Οι δύο ναυαγοί του σκοτεινού μέρους, καθισμένοι δίπλα στο κατάρτι, αποκομμένοι από τους υπόλοιπους με τρόπο εμφατικό (δεν δίνουν την παραμικρή σημασία στην έκρηξη της ελπίδας για τη διαγραφόμενη σωτηρία), έχουν παραδοθεί αμετάκλητα ο καθένας στο δικό του κλονισμένο κόσμο (ιδιαίτερα εκείνος που κρατά το κεφάλι στα χέρια, σε μια στάση οδύνης και αυτοσυντριβής)· σε αντίθεση με τους συντρόφους τους δεν επιζητούν την "ανθρώπινη" αναγνώρισή τους και τη σωτηρία, καθώς η δική τους δοκιμασία δεν φαίνεται να τους το επιτρέπει. Το «πάθος» που βίωσαν και βιώνουν (την στιγμή της απεικόνισής τους) αυτές οι δύο «κοινές ψυχές», τις καθηλώνει με την ανυπέρβλητη δύναμή του στο παρελθόν και το παρόν των δοκιμασιών τους, στον τρόμο ως εκ τούτου που αισθάνθηκαν και αισθάνονται απέναντι στο «ύψος του πάθους» αυτού (Schiller)· ζουν εξακολουθητικά τον τρόμο, τυφλοί απέναντι στην ελπίδα και τη σωτηρία, υποδεικνύντας συνεκδοχικά (το *μέρος αντί του όλου*), με την παρουσία τους, το "ξεχασμένο" από τους συντρόφους τρομακτικό παρελθόν των δοκιμασιών.

"Αναγκάζουν" έτσι την αφήγηση να λοξοδρομήσει προς στιγμήν από το νήμα συνεχείας και συνοχής της, για να το ξαναβρεί όμως πλουσιότερη και δραστικότερη, αφού ΄΄διατρέξει΄΄ όσα αναπαρίστανται στη βάση της πυραμιδοειδούς σύνθεσης, στην τελευταία δηλαδή ζωγραφική ζώνη του πίνακα, όπου δεσπόζει ο αποστασιοποιημένος ζωντανός μεταξύ πτωμάτων ναυαγός.

Η απόδοση του ναυαγού με στραμμένα τα νώτα προς τους ζωντανούς συντρόφους, σε στάση βαθιάς περισυλλογής και με το βλέμμα προσηλωμένο σε μια εντελώς αντίθετη κατεύθυνση από τη διαφαινόμενη σωτηρία, και εκτεινόμενο σ' ένα απροσμέτρητο μάλλον χώρο "πίσω" από την σχεδία, διαφοροποιείται από τους προηγούμενους δύο και την εκ μέρους τους πλήρη, παθογενή και τυφλή απόρριψη της ελπίδας για σωτηρία· διαφοροποιείται όμως και από όλους τους άλλους ως προς την ίδια την απεύθυνσή τους προς τη σωτηρία και τον στόχο της (βλ. παραπάνω).

Εκδιπλώνει έτσι μιαν εκρηκτικών διαστάσεων αδιαφορία για τα φυσικά μεγέθη που τον περιβάλλουν: την ίδια την Φύση με την

ατιθάσευτη δύναμή της και τους ανθρώπους στην προσπάθειά τους να σωθούν από αυτήν, απευθυνόμενοι (η *αποστροφή*) σε ομόλογες, ανθρώπινες δηλαδή, δυνάμεις.

Ο ναυαγός εικονίζεται ως η σιλλερική «αυτόνομη ψυχή» που βρήκε τον τρόπο όχι μόνο να συγκρουστεί αλλά και να υπερκεράσει τα φυσικά μεγέθη που απείλησαν και δεν απειλούν πια την ψυχή του· έχει απέναντί του όχι τη διαφαινόμενη ελπίδα σωτηρίας αλλά τον αγώνα που έδωσε, ώστε ξεπερνώντας τον παραλυτικό φόβο του θανάτου, να εδραιώσει μέσα από αυτόν την *υψηλή* κατάκτηση της «απόλυτ[ης] και άπειρ[ης] ασφάλει[ας]» της «ηθικής[...] ελευθερίας» (Schiller). Γι' αυτό και η "ιστορία" του *υψηλού* πάθους που βίωσε και κατάκτησε, αναπτύσσεται *συνεκδοχικά* στη δραματικών διαστάσεων (Schiller) απεικόνισή του: ένας ζωντανός που ζωγραφικά και αφηγηματικά επιλέγεται να μείνει μεταξύ των νεκρών (δεν απομακρύνεται από αυτούς όπως όλοι οι άλλοι), και μάλιστα να "κρατήσει" το θάνατο με το χέρι του, για να μην τον αφήσει να "χαθεί".

Απέναντι αφενός στην ελπίδα για σωτηρία, απέναντι αφετέρου στην πλήρη και τυφλή απόρριψή της, ο ναυαγός που "κρατά" το θάνατο[40], το νεκρό νεανικό σώμα (κάποιου οικείου του;), "διηγείται" τον ηθικό θρίαμβο της ανθρώπινης ψυχής πάνω σε ό,τι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο την απείλησε με θάνατο· έναν θρίαμβο επιτελεσμένο και εσωτερικευμένο που αποδίδεται στο πρόσωπο και την στάση του ναυαγού, να είναι εν ηρεμία και εν ισορροπία πλέον αντικείμενο στοχασμού.

Η αναπαράσταση του *υψηλού* στον πίνακα του Géricault (της δυναμικής δηλαδή σχέσης μεταξύ ανθρώπου και Φύσης, της νίκης των νοητικών δυνάμεων του ανθρώπου στη σύγκρουσή τους με αισθητά αντικείμενα που τις απειλούν βίαια και σφοδρά) περνά μέσα από τη ζωγραφική απόδοση της αφηγηματικής *δράσης* παρόντος και παρελθόντος (αποστροφή-συνεκδοχή), εγκιβωτισμένης σε όσα συμβαίνουν πάνω στη σχεδία των ναυαγών, αλλά κυρίως πέραν αυτής.

6. Στον *Κρητικό* του Σολωμού, έργο στο οποίο αναπαρίσταται η θεματοποιημένη από τον Πολυλά, σύγκρουση του «λόγου» με τη «δύναμη των αισθήσεων»[41] και η οδυνηρή δοκιμασία της ανθρώπινης συνείδησης για την κατάκτηση της ηθικής ελευθερίας της, ο επιζών ναυαγός αφηγείται αναδρομικά μέσω ενός δραματικού μονολόγου[42] και ως να

---

[40] Βλ. όσα επ' αυτού παρατηρεί με άλλο όμως άξονα αναφοράς η Katerina Deligiorgi: «Modernity with pictures: Hegel and Géricault», *Modernism/modernity* 14.4 (2007) 607-623.

[41] *Άπαντα*, τ.Α', 33. Για μια ανάλυση του σολωμικού έργου μέσα από το πρίσμα της καντιανής αντίληψης του *υψηλού*, βλ.: Νίκ. Καλταμπάνος, «Η στιγμή του αποκαλυπτικού ύψιστου στον *Κρητικό* του Σολωμού», *Λόγου Χάριν* 1 (Άνοιξη 1990) 95-126.

[42] Βλ. τις συναφείς επισημάνσεις των: Γ. Π. Σαββίδη: «Δύο αφανή προβλήματα δομής του *Κρητικού*» (1974): *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Αθήνα, 1980, 443-455, και Δημ. Αγγελάτου: «Ειδολογικά ζητήματα στο έργο του Σολωμού: Η περίπτωση του δραματικού μονολόγου»: *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης*, (επιμέλ.: Χ. Λ. Καράογλου), Θεσσαλονίκη, 1998, 231-241. Την

βρισκόταν επί σκηνής, τις περιπετειές του (δράση και λόγους), απευθυνόμενος ρητά σε ακροατές/αναγνώστες. Στο μονόλογό του διαρθρωμένο ως γνωστόν σε τέσσερα αλληλοδιαπλεκόμενα επίπεδα (το πρώτο αφορά στην εμπειρία του ναυαγίου, το δεύτερο στρέφεται προς το παρελθόν σε σχέση με το πρώτο, το τρίτο προβάλλεται ως αφηγηματική πρόληψη στο απώτερο μέλλον της Έσχατης Κρίσης, ενώ το τέταρτο[43] αφορά στο παρόν από το οποίο ξεκινά τη διήγησή του ως ζητιάνος-χρισμένος ποιητής), ο αυτοδιηγητικός αφηγητής συνδυάζει αφηγηματικά μέρη και προσωπικούς λόγους, δικούς του και άλλων, για να εκθέσει τις εντελώς ανοίκειες για τα ανθρώπινα μέτρα εμπειρίες του και τα αδιάγνωστα τότε βιώματά του, ζητώντας προκαταβολικά (η *αποστροφή*) τη συγκατάβαση όσων θα τον ακούσουν και προλαβαίνοντας ενδεχόμενες ενστάσεις τους για την αλήθεια των λεγομένων του:

«Πιστέψετε π' ό,τι θα πω είν'ακριβή αλήθεια,
Μα τες πολλές λαβωματιές που μόφαγαν τα στήθια,
Μα τους συντρόφους πόπεσαν στην Κρήτη πολεμώντας,
Μα την ψυχή που μ'έκαψε τον κόσμο απαρατώντας»[44]·

παρέχοντας πληροφορίες και ερμηνεύοντας ό,τι μεταφέρει μέσα από το δικό του πρίσμα, εν όψει ακροατηρίου, ο μονολογιστής δραματοποιεί τον ίδιο του τον εαυτό και τη σχέση του με το κοινό, καθώς εκδιπλώνει ένα διπλό διάλογο μεταξύ αναδρομής (ο a posteriori αφηγητής) και βιώματος (ο ήρωας των περιστατικών), "εσωτερικής" φοράς (ο εαυτός του) και "εξωτερικής" (το κοινό).

Μένοντας στην αφηγηματική οργάνωση του έργου, χρειάζεται να επισημανθεί ότι είναι απαλλαγμένη από τη λογική της απόδοσης μιας συνεχούς ροής αφηγηματικών πληροφοριών και συμπαγούς ως προς την συνταγματική διάρθρωση της προς αφήγηση "ιστορίας", είτε δια μέσου ασμάτων στροφικά οργανωμένων είτε δια μέσου κεφαλαίων που εξυπηρετούν αποκλειστικά τη συνταγματική αφηγηματική οργάνωση (όπως γίνεται στον *Λάμπρο* και στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* αντίστοιχα)[45], και υφαίνεται με κάθετες, παραδειγματικές τομές στον υποδηλούμενο

ειδολογική εκδοχή του απόλογου έθεσε ο Δ. Ν. Μαρωνίτης: *Η λειτουργική μηχανή της ποίησης. Μνήμη και Λήθη*, Διαλέξεις Εις Μνήμην Ελένης Τσαντσάνογλου Α' (Απρίλιος 1995), Λευκωσία, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών Πανεπιστημίου Κύπρου, 1996, 21, και ανέπτυξε ο Γιάνν. Δάλλας: «Ο *Κρητικός*. Η γένεση ενός ποιήματος και μιας ποιητικής» (1998): *Σκαπτή ύλη από τα σολωμικά μεταλλεία*, Αθήνα, Άγρα, 69-113· ειδικά: 104-111. Για το είδος του δραματικού μονολόγου στο πλαίσιο της κατηγορίας της μονοδραματικής ποίησης, βλ. αναλυτικά τη διδακτορική διατριβή της Αικατερίνης Καρατάσου: *Λαυθάνω διάλογος. Το είδος του δραματικού μονολόγου στην ελληνική ποίηση (19ος-20ός αι.)*, Λευκωσία, Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2003, όπου και σχετική με το ζήτημα βιβλιογραφία.

[43] Βλ. όσα επισημαίνει σχετικά ο Δ. Ν. Μαρωνίτης: *Οι εποχές του «Κρητικού»*, Αθήνα. Λέσχη, 1975· τώρα στο: *Πίσω Μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, 13-35.

[44] *Άπαντα*, τ.Α', 197.

[45] Βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, *Το έργο του Διονυσίου Σολωμού και ο κόσμος των λογοτεχνικών ειδών*, Αθήνα, Gutenberg, 2009, 189-225.

συνταγματικό άξονα της αφήγησης[46]· προς την κατεύθυνση αυτή είναι συντονισμένη και η προσωδιακή/ρυθμική επεξεργασία του δεκαπεντασύλλαβου στίχου στην εκδοχή των ομοιοκαταληκτούντων διστίχων, τα οποία με τον συμπαγή χαρακτήρα τους (σύγκλιση μετρικών και γραμματικών δομών) τεμαχίζουν σε μικροσκοπική κλίμακα τα επιμέρους στοιχεία κάθε ενότητας (ο Πολυλάς τις θεματοποιεί ως «Κεφάλαια»[47]) του έργου, ενώ εκείνες σε μακροσκοπική κλίμακα (σε επίπεδο έργου) τέμνουν παραδειγματικά (κάθετες τομές) τη ροή των αφηγηματικών πληροφοριών.

Η εισαγωγή στην αφήγηση του *Κρητικού* κάθετων παραδειγματικών τομών, πρώτος σταθμός στην διαμόρφωση της ώριμης ποιητικής του Σολωμού (οι τομές αυτές θα γίνουν αργότερα αντικείμενο νέων συνδυαστικών επεξεργασιών, στις οποίες θα βασιστούν πρωτόφαντα από ειδολογική άποψη έργα, όπως το οκταμερές σύνθεμα του χειρογράφου Ζ11 και κυρίως οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*), αποκαλύπτει την επιλογή να επικεντρωθεί η αφήγηση σε συγκεκριμένες, κορυφαίες αποκαλυπτικού περιεχομένου και μεγιστοποιημένης δύναμης στιγμές δράσης και προσωπικών λόγων, χωρίς ασφαλώς να υπερβαίνεται η συνέπεια των χαρακτήρων και η επιβαλόμενη φυσικότητα (βλ. παραπάνω), έτσι ώστε να αποδοθεί ο *υψηλός* χαρακτήρας των βιωμάτων του ναυαγού και η ομότροπη φορά του αναγνωστικού κοινού, προς το οποίο ο τελευταίος απευθύνεται[48]· βιωμάτων που εδράζονται στον αγώνα του ναυαγού απέναντι σε μεγαλειώδεις φυσικές δυνάμεις οι οποίες με διάφορες μορφές (τρικυμία, αστροπελέκια, βροντές η ουράνια οπτασία της Φεγγαροντυμένης και ο μαγευτικός, υπερκόσμιος ήχος) και σε τρεις διαφορετικούς χρόνους (στάδια δοκιμασίας), επιδιώκουν να κάμψουν τη δύναμή του και να τον αποτρέψουν από την εκπλήρωση του *υψηλού* ηθικού χρέους του να βγάλει ζωντανή στη μόλις διαφαινόμενη στεριά (στο μακρινό «ακρογιάλι»[49]) την αρραβωνιστικιά του, που είναι μαζί του σε μια σχεδία –ό,τι απόμεινε από το κατεστραμμένο καράβι που τους έφερνε πρόσφυγες στα Επτάνησα.

Το φιλοσοφικο-αισθητικό καντιανό και σιλλερικό πυρήνα του παραπάνω σχήματος θεματοποιεί εγελιανώ τω τρόπω, σε στοχασμό του ο ποιητής για την τελευταία επεξεργασία του ποιήματος[50]: «Μια ισορροπία

---

[46] Ανάλογη πλην πολυπλοκότερη είναι η αφηγηματική οργάνωση στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*· βλ.: ό.π., 303-432.

[47] *Άπαντα*, τ.Α’, 200.

[48] Βλ. το συναφή στοχασμό: «Κοίταξε το καθετί να είναι γοργό και φυσικό και βαθύ στην εντύπωσή του- υποτάσσοντας τα μέρη στην εντύπωση του όλου. Γοργή η τρικυμία, η γαλήνη, η εμφάνιση, η ομιλία, το αποτέλεσμα του δάκρυου. Αλλά να βάλεις την έξοδο (την *Έκβαση*) εκτεταμένη, τη μουσική που άκουγε καθώς πλησιάζε στο ακρογιάλι· μάλλον εκτεταμένη η παρέκβαση της σάλπιγγας. Αλλά το μάκρος τους να μην εξαρτάται από την υλική υπόσταση των εικόνων και από τις συγκινήσεις· παρά αυτά πρέπει να επιμηκύνονται από τη φυσική σφοδρότητα της *Έκβασης*. Η σύντομη ή εκτεταμένη πραγμάτευση δεν είναι ζήτημα υλικό αλλά ψυχολογικό»: *Α.Ε.*, 327, 2-5. Η μετάφραση: Ελένη Τσαντσάνογλου, *Μία λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού*, 60· ο στοχασμός στα ιταλικά: *Α.Ε.*, 359 Α1-13.

[49] *Άπαντα*, τ.Α’, 197.

[50] Όπως αποτυπώνεται στις σελίδες 377-380 του χειρογράφου Ζ11· για τις πέντε συνολικά επεξεργασίες του κειμένου, βλ.: Λίλη Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου: *Ο*

Δυνάμεων ανάμεσα στην ψυχή του ναυαγού, μεστή από μια μεγάλη Στιγμή της Ιδέας (που είναι να φέρει στο ακρογιάλι το σώμα της αρραβωνιστικιάς που τη νομίζει ζωντανή) και στα Εξωτερικά Εμπόδια της Φύσης, μεστής από μιαν άλλη Στιγμή Μαγευτική της Ιδέας. Μου φαίνεται πως εδώ βαθαίνει κατά τρόπο φυσικό η αυλακιά μιας Μεγάλης Ποίησης»[51]· η σύγκρουση συνεπώς θα εκδιπλωθεί μεταξύ δύο «Δυνάμεων» (καθεμία θεωρείται ως «μεγάλη Στιγμή της Ιδέας»), μορφοποιούμενη σταδιακά ως αρμονική «ισορροπία» μεταξύ των Μερικών, ικανή να αποδόσει την αισθητή μορφή της Ιδέας, του «Γενικού»[52].

Οι δύο πρώτες ενότητες του έργου εκθέτουν δύο διακριτές καταστάσεις, μη άμεσα συνδεόμενες στη διαδοχή των φάσεων της "ιστορίας": την αρχή του αγώνα του ναυαγού η 18η (αστροπελέκια, βροντή, αστραπή, αναταραχή στο πέλαγος, αντίλαλος στον ουρανό και στη στεριά, ένα *φαινόμενο* αδιαίρετο όλον που ταράσσει με τον όγκο και την έντασή του την προσλαμβάνουσα συνείδηση του ναυαγού-ήρωα), και την εσχατολογικά προβεβλημένη δικαίωση της ψυχής του (19η), η οποία ξεκινά με την απεύθυνση των στίχων 1-4· τέμνεται έτσι λόγω της επαλληλίας των δύο ενοτήτων, η ιστορία της πορείας του ήρωα, που με διαφορετική αφηγηματική διευθέτηση θα οδηγούσε ομαλότερα από την πρώτη φάση (αγώνας) και το πλήρες ανάπτυγμά της στην τελική (δικαίωση). Η τομή αυτή και η επαλληλία που δημιουργεί μεταξύ δύο απομακρυσμένων στην αφηγηματική αλυσσίδα καταστάσεων (αρχή-τέλος) αναδεικνύει *παραδειγματικά* την αυτοτέλειά τους στην αναπαράσταση του *υψηλού*.

Η Φύση (18η ενότητα) σε μια στιγμή κορυφαίας έντασης ξεσπά απροειδοποίητα και απροκάλυπτα εχθρική για τον ναυαγό (τον είχε "συνηθίσει" διαφορετικά και μάλλον, όπως μπορούμε να υποθέσουμε από την επίκλησή του στο δεύτερο στίχο -«Αστροπελέκι μου καλό, για ξαναφέξε πάλι!»[53]- τον "βοηθούσε" να βρίσκει, μάλλον κατά διαστήματα, τον δρόμο του μέσα στην «άγρια νύχτα»[54], τουλάχιστον μέχρι το συγκεκριμένο περιστατικό), για να *δείξει* κάτι (το φως από τα τρία αστροπελέκια) ακαριαία και ταυτόχρονα, σύμφωνα δηλαδή με την επιλογή του ποιητή να αποδόσει το *υψηλό, διευθετώντας* φυσικά και ηθικά μεγέθη (βλ. παραπάνω) με τον τρόπο της ζωγραφικής· να *δείξει* αφενός την ακατάβλητη δύναμή της που καλύπτει εξολοκλήρου τον κοσμικό χώρο (όπως υπογραμμίζει η εμφατική χρήση του πληθυντικού: «πέλαγα», «ακρογιαλιές», «βουνά»), αφετέρου το τροφοδοτικό "κέντρο" της

"Κρητικός" του Δ. Σολωμού, ό.π.· η εκδοτική πρόταση της παραπάνω εργασίας για τη συγκρότηση του κειμένου: 131-137.

[51] *Α.Ε.*, 380

[52] Βλ. σχετικά: Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, 209.

[53] *Άπαντα*, τ.Α', 197

[54] Βλ. στη νέα έκδοση του έργου, που προτείνει η Λίλλη Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου, τον στίχο: «Μακριά ο γιαλός οπού 'βλεπα στης αστραπής τη λάμψη» (*Α.Ε.* 377Α 3) μαζί με το ιταλικό σχεδίασμα στον αμέσως επόμενο στίχο: «sola luce che illumina la truce notte» (μετφρ.: «το μοναδικό φως που φωτίζει την άγρια νύχτα») (ό.π., 377Α 4): *Ο "Κρητικός" του Δ. Σολωμού*, 131.

ηθικής δοκιμασίας του ναυαγού, που δεν είναι άλλο από την αγαπημένη του.

Το υψηλό διακύβευμα που αποτελεί η κόρη ως αντίπαλον δέος τους, "φωτίζουν" οι ίδιες οι φυσικές δυνάμεις, με τρόπο ώστε να το εννοήσει και ο ναυαγός, και να αναλάβει μια εξαιρετικά δύσκολη και οδυνηρή αποστολή, επικεντρωμένη καθώς είναι στη διαμέσου της συγκρούσεως, ηθικής τάξεως επικράτηση πάνω στη διαγραφόμενη σφοδρή απειλή για την κόρη και τον ίδιο.

Έτσι, σε έκρυθμη, όπως δείχνουν τα σχετικά σχεδιάσματα της 18ης ενότητας στο χειρόγραφο Z11, κατάσταση, κυριευμένος από την απόγνωση[55] και κατάκοπος από την προσπάθεια, "αξεχώριστος" όμως εν είδει συμπλέγματος (*ανάλογου* με εκείνα του Géricault), από την αγαπημένη του (χρησιμοποιεί το δεξί του χέρι «να πλέει», ενώ με το αριστερό την βαστά και εκείνη είναι «πιασμένη από το λαιμό»[56] του: «Δεν έπλεε τό 'να χέρι πλια και τ' άλλο- μ' αποσταίνει,/ * τη γλυκιά την κορασιά * * * δεν βασταίνει»[57]), και με την καρδιά του να χτυπά δυνατά στο κεφάλι της[58], βλέπει τρία μαζεμένα αστροπελέκια να πέφτουν «[π]ολύ κοντά» της:

«Τρία αστροπελέκια επέσανε, ένα ξοπίσω στ' άλλο,
Πολύ κοντά στην κορασιά με βρόντημα μεγάλο·
[...]»[59].

Στην κρίσιμη εκείνη στιγμή της άμεσης και απόλυτα στοχευμένης απειλής της Φύσης ο ναυαγός εμφανίζεται να είναι σε θέση να εννοήσει τη διαβαθμισμένη κατ' ουσίαν φορά της, αφού τα τρία αστροπελέκια είναι μεν σταλμένα αποκλειστικά για την «κορασιά», την ίδια όμως στιγμή "απευθύνονται" κατ' επέκταση, εξίσου απειλητικά, και σ' εκείνον, ως φορέα μιας αποστολής, η οποία απορρέει ακριβώς από την αγαπημένη του και από την αδιαίρετη σύζευξή του με εκείνη. Τα αστροπελέκια δεν τους απειλούν με τον ίδιο τρόπο (ο ναυαγός αισθάνεται ότι αν τα πράγματα ήταν έτσι, τότε δεν θα έπεφταν αποκλειστικά «πολύ κοντά» της, αλλά πολύ κοντά *τους*), δεν απειλούν δηλαδή ομότροπα ένα συμπαγές σύνολο με ενιαίο ρόλο, αλλά τους απειλούν ξεχωριστά: εκείνην ως "σώμα" ενός μεγαλειώδους αντίπαλου της τυφλότητας των φυσικών δυνάμεων, τον ναυαγό ως εκείνον που εννοεί τη διακριτότητα των ρόλων (του ζεύγους), που εννοεί ότι η αδιαίρετη από αυτόν αγαπημένη του

---

[55] Βλ. το σχεδίασμα: «Cominciava la disperazione ad impossessaarsi di me etc.», *Α.Ε.*, 365Β 1.

[56] Βλ.: «Era stanca la sinistra che tenea la fianciulla avvinta al collo, stanca la destra να πλέει», ό.π., 376Α 27-28

[57] Οι δύο πρώτοι στίχοι του έργου στην έκδοση της Λίλλης Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου: *Ο "Κρητικός" του Δ. Σολωμού*, 131.

[58] Βλ.: «ero stanco il mio cuore, batteva forte sul capo della fianciulla» (*Α.Ε.* 354Α 2διάστ.-4διάστ), (μετφρ.: «είχα κουραστεί η καρδιά μου χτυπούσε δυνατά στο κεφάλι της κορασιάς»): Λίλλη Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου, *Ο "Κρητικός" του Δ. Σολωμού*, 26 σημ. 1.· ανάλογο είναι το περιεχόμενο της εκδοχής: «e cominciavo a stancarmi· e il forte palpito del cuore batteva sul capo (bisogna far capire πως ήτανε καραβοτσακισμένοι) della Fidanzata», *Α.Ε.*, 355Α 9-12.

[59] *Άπαντα*, τ.Α', 197.

εκφράζει ταυτόχρονα το μακρινό, υψηλό, στόχο, για την κατάκτηση του οποίου πρέπει να αγωνιστεί. Ο ναυαγός, "δεμένος" με την «κορασιά» (έρωτας και σωτηρία), "ξεχωρίζεται" την ίδια στιγμή από εκείνην, για να την "συναντήσει" ως το υψηλό εκείνο μέγεθος, το μόνο ικανό να προκαλέσει τη Φύση και να την υπερνικήσει.

Τα αστροπελέκια και το σύμπλεγμα ναυαγού και «κορασιάς» (με τη διακριτότητα των ρόλων τους) *διευθετημένα* χωρικά, το ένα δίπλα στο άλλο, εικονοποιούν την ταυτοχρονία φυσικών και ηθικών μεγεθών, στην *υψηλή* απόδοση του οποίου είναι συντονισμένος και ο συγκερασμός των χρονικών επιπέδων παρελθόντος και παρόντος· αυτή η άμεση επαλληλία του λόγου του ναυαγού ως αναδρομικού αφηγητή (στίχ. 1, 2-5) και ως πρωταγωνιστή ήρωα στο παροντικό (τότε) ανάπτυγμα της δράσης (στίχ. 2) (όπως και στο εσωτερικό των άλλων παραδειγματικών ενοτήτων του έργου)[60], μεταθέτει με το τρόπο της το χρονικό στίγμα της αφήγησης σε χωρικό επίπεδο και συμβάλει στην εικονοποίησή του.

Ο ποιητής με τον ναυαγό να κρατά το μεταξύ ζωής και θανάτου σώμα της αγαπημένης του (όταν το βγάλει τελικά στη στεριά και το «απιθώσ[ει] με χαρά», θα διαπιστώσει ότι έχει πεθάνει)[61], να κρατά μ' άλλα λόγια τον επερχόμενο θάνατο απέναντι στις απειλητικές δυνάμεις της Φύσης, "ζωγραφίζει" τη σύγκρουση, το συγκρουσιακό *υψηλό*, που θα γίνει αντικείμενο "αφήγησης" στην εξισορροπητική εκδοχή του στον πίνακα του Géricault (εκεί ο ομόλογος του Κρητικού ναυαγός κρατά, οριστικά αυτός, το θάνατο).

Η παραδειγματική τομή στην αφήγηση, που συνιστά η 18η ενότητα, θα μπορούσε ασφαλώς να λείπει, με αποτέλεσμα μια άρρηκτη συνταγματική συνέχεια που θα οδηγούσε την αφήγηση της "ιστορίας" ομαλά στη δεύτερη φάση της δοκιμασίας του ναυαγού, εκτεθειμένη σε μια ή περισσότερες εκτενέστερες ενότητες, ή σ' ένα αδιαίρετο (από άποψη ενοτήτων ή κεφαλαίων) ποιητικό σύνθεμα. Τα πράγματα ωστόσο είναι συνθετότερα, καθώς ο ποιητής, όχι μόνο διακόπτει τη συνέχεια μεταξύ πρώτης και δεύτερης φάσης της δοκιμασίας, αλλά αμέσως μετά την πρώτη τοποθετεί, επίσης παραδειγματικά, δηλαδή ΄΄ζωγραφικά΄΄, την τελευταία, απομονώνοντάς την έτσι από την τρίτη φάση της δοκιμασίας, της οποίας θα έπρεπε να έπεται.

Αν η δοκιμασία της ψυχής του Κρητικού (που θα συνεχιστεί και μετά τη θαλάσσια περιπέτεια) του δίνει το δικαίωμα να προβάλει ενοραματικά τη μεταθανάτια ηθική του δικαίωση στο τέλος του έργου, οι ακροατές/αναγνώστες εντούτοις αγνοώντας στην αρχή του έργου, πόθεν ορμώμενος ο αφηγητής είναι σε θέση να εξεικονίζει την επιστροφή του στο Θεό, για να συναντήσει στην «Κοιλάδα» της Έσχατης Κρίσης την αγαπημένη του και να «κριθεί» μαζί της[62], ακόμα και αν προηγούνται ως

---

[60] Βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, *Το έργο του Διονυσίου Σολωμού και ο κόσμος των λογοτεχνικών ειδών*, 207-225.

[61] «Και τέλος φθάνω στο γιαλό την αρραβωνιασμένη,
Την απιθώνω με χαρά , κι' ήτανε πεθαμένη»:
Άπαντα, τ.Ά, 206.

[62] «(Λάλησε, Σάλπιγγα! κι'εγώ το σάβανο τινάζω,
Και σχίζω δρόμο και τς αχνούς αναστημένους κράζω:
"Μην είδετε την ομορφιά που την Κοιλάδα αγιάζει;

captatio benevoltiae οι στίχοι (1-4) της απεύθυνσης του ναυαγού προς εκείνους (βλ. παραπάνω), ασφαλώς αιφνιδιάζονται, καθώς η 19η ενότητα εμφανίζεται παραδειγματικά αποκομμένη σε σχέση με ό,τι προηγείται στην 18η, για να αποδόσει εικαστικά τον όγκο φυσικών και ηθικών μεγεθών, μέσω ενός μεταφυσικά πλέον προβεβλημένου διαλόγου.

Ο μόλις αναστημένος ναυαγός «κράζ[ει]» τους όμοιούς του που έχουν προηγηθεί («τς αχνούς αναστημένους»), για να τους ρωτήσει αν είδαν την αγαπημένη του, και εκείνοι του απαντούν με τρόπο ώστε να του *δείξουν* όχι μόνον το θρίαμβο της ηθικής δικαίωσης, της δικής του και εκείνης που τον γυρεύει (στίχ. 17-18), αλλά και τα φυσικά μεγέθη, που δοκίμασαν την ψυχή του, να καταλύονται (εκείνοι πρόλαβαν να δουν την κατάλυση των φυσικών μεγεθών, όχι όμως εκείνος που είδε μόνον τον ηθικό θρίαμβο του «ουραν[ού]: «Καπνός δε μένει από τη γη· νιος ουρανός εγίνη», στίχ. 9):

«Ο Ουρανός ολόκληρος αγρίκαε σαστισμένος,
Το κάψιμο αργοπόρουνε ο κόσμος ο αναμμένος·
[...]» (στίχ. 15-16)[63].

Τα λόγια των «αχν[ών] αναστημέν[ων]» εικονοποιούν την *υψηλή* ταυτοχρονία του φυσικού «κόσμ[ου]» που καίγεται, και του ηθικού μεγέθους του «Ουραν[ού]» που λίγο πριν γίνει «νιος», «σαστισμένος» «αγρικ[ά]» τα τεκταινόμενα.

Ό,τι διακόπτεται εξαιτίας της διαδοχής των δύο πρώτων ενοτήτων, είναι ακριβώς οι φάσεις του αγώνα της ψυχής του ήρωα, που θα αναπτυχθούν στις επόμενες ενότητες (η δεύτερη στην 20η και 21η, η τρίτη στην 22η και 23η), αποσπασμένες από την αφετηρία της αφηγηματικής ροής στην ενότητα 18.

Οι αποκομμένες από τη συνταγματική ροή τους ενότητες συντίθενται αφηγηματικά βάσει της παραδειγματικής, εικαστικών-ζωγραφικών δηλαδή προδιαγραφών, μορφοποίησης, η οποία μεταγγίζει το *υψηλό της διευθέτησης* στο ομόλογό του *της πράξης* (Schiller), καθιστώντας το τελευταίο άμεσα αντιληπτό χάρη στην "ακινητοποίηση" της δράσης και την εξεικόνιση της ταυτοχρονίας ηθικών και φυσικών μεγεθών. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται στην οργάνωση της αφήγησης η χωρική τρόπον τινά "συγκράτηση" της δράσης και διαπλοκής των μεγεθών αυτών, η οποία συμβάλλει στην εμβάθυνση επί της ποιότητας κάθε όψης ξεχωριστά στην αναμέτρηση *φαινομένων* και *νοουμένων*· παράλληλα, οι παραδειγματικές αφηγηματικές τομές "εμποδίζοντας" τη συνταγματική διολίσθηση των επιμέρους, που τα καθιστά αδιόρατα στην ανάγνωση, "αναγκάζουν" την προσοχή του αναγνώστη να στραφεί στην εικαστικώ τω τρόπω προβαλόμενη αυτοτέλειά τους και να εμβαθύνει στο *υψηλό* περιεχόμενό τους.

Πέστε να ιδήτε το καλό εσείς κι'ό,τι σας μοιάζει.
Καπνός δε μένει από τη γη· νιος ουρανός εγίνη.
Σαν πρώτα εγώ την αγαπώ και θα κριθώ μ'αυτήνη»:

ό.π., 198.

[63] Ό.π., 198.

Ανάλογη είναι η εικαστικού τύπου (χωρική) απόδοση του *υψηλού* διαμέσου της παραδειγματικής αφηγηματικής οργάνωσης των υπόλοιπων ενοτήτων του έργου[64], όπου εκτυλίσσονται οι δοκιμασίες του ναυαγού και μετά τη δική του μόνο σωτηρία· ο ναυαγός επιζεί για να επαναλαμβάνει ως ψωμοζήτης ζητιάνος, χρισμένος όμως ποιητής, την "ιστορία" της δοκιμασίας του από αναμέτρηση σε αναμέτρηση, με κορυφαία στιγμή τη νίκη του πάνω τη δύναμη του μαγευτικού ήχου που του «αδράχνει» την ψυχή, αλλά δεν καταφέρνει να του την πάρει:

«Αλλά το πλέξιμ' άργουνε, και μου τ'αποκοιμούσε,
Ηχός, γλυκύτατος ηχός, οπού με προβοδούσε.
[...]
Λαλούμενο, πουλί, φωνή, δεν είναι να ταιριάζη,
Ίσως δε σώζεται στη γη ήχος που να του μοιάζη·
Δεν είναι λόγια· ήχος λεπτός.....
Δεν ήθελε τον ξαναπή ο αντίλαλος κοντά του.
Αν είν' δεν ήξερα κοντά, αν έρχονται από πέρα·
Σαν του Μαϊού τες ευωδιές γιομίζαν τον αέρα,
Γλυκύτατοι, ανεκδιήγητοι.....
Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας και ο Χάρος.
Μ'άδραχνεν όλη την ψυχή, και νάμπη δεν ημπόρει
Ο ουρανός, κι'η θάλασσα, κι'η ακρογιαλιά, κι'η κόρη·
Με άδραχνε, και μ'έκανε συχνά ν'αναζητήσω
Τη σάρκα μου να χωρισθώ για να τον ακλουθήσω
Έπαψε τέλος κι' άδειασεν η φύσις κι' η ψυχή μου,
Που εστέναξε κι' εγιόμισεν ευθύς οχ την κασλή μου·
[...]»[65].

Ο ναυαγός δεν θα πάψει να αφηγείται την ιστορία του, την ιστορία δηλαδή του ανθρώπου που "κράτησε" και αυτός τον θάνατο, για να δικαιωθεί ηθικά συγκρουόμενος εξακολουθητικά με τις απειλές που δοκίμασαν την ψυχή του: ΄΄απέναντί΄΄, ο ομόλογός του στον πίνακα του Géricault, του ΄΄δείχνει΄΄ τον δρόμο για την κατάκτηση του εξισορροπητικού *υψηλού*, τον δρόμο των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*.

---

[64] Βλ. παραπάνω σημ. 60.
[65] *Άπαντα*, τ.Α', 204-206.