



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ**

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

**ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ: Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ**

Διπλωματική εργασία

**Η γλώσσα στο έργο του Δ. Σολωμού, το παράδειγμα του « Κρητικού»**

της

**Καράμπελα Δήμητρας**

**00017**

Επιβλέπων Καθηγητής: Ντίνος Κωνσταντίνος, Καθηγητής

Εξεταστές: Μπίκος Κωνσταντίνος, Καθηγητής

Χατζηπαναγιωτίδη Άννα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Φλώρινα, 19/3/2022

Copyright © [Καράμπελα Δήμητρα], 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα.

**Όνοματεπώνυμο:** Καράμπελα Δήμητρα

**A.E.M.:** 00017

**Ηλεκτρονική διεύθυνση:** mkarampela@gmail.com

**Έτος εισαγωγής:** 2020

ΠΜΣ «Επιστήμες της Αγωγής: Η διδασκαλία της Νέας Ελληνικής Γλώσσας»

**Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Η γλώσσα στο έργο του Δ. Σολωμού, το παράδειγμα του « Κρητικού»**

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, αλλά είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας. Η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο και πηγές άλλων συγγραφέων αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι τον/τη συγγραφέα.

Ημερομηνία

19-3-2022

Η δηλούσα

Καράμπελα Δήμητρα

**Ευχαριστίες-Αφιερώσεις** Όλες οι σπουδές μου κατέτειναν στη μελέτη της ελληνικής γλώσσας, αρχίζοντας τες από την αρχαία και ολοκληρώνοντας αυτές με τη μελέτη της διδασκαλίας της νέας ελληνικής γλώσσας. Οι καθηγητές του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος, ιδιαιτέρως ο κ. Ντίνας, με βοήθησαν να δω τη νέα ελληνική γλώσσα, όχι μόνο στη διαχρονία της αλλά, κυρίως, στη συγχρονία της.

Οφείλω, συνεπώς, μία ιδιαίτερη ευχαριστία στον καθηγητή μου και επιβλέποντα αυτής της εργασίας, κ. Ντίνα, που μου αποκάλυψε την ποικιλία της νέας ελληνικής γλώσσας. Ωθήθηκα, λοιπόν, στη μελέτη της γλωσσικής ποικιλίας στην ποίηση και πιο συγκεκριμένα στο έργο του Δ. Σολωμού, «Ο Κρητικός». Είναι ένα ποίημα που μου δόθηκε η ευκαιρία να το διδάξω στους μαθητές μου, καθώς περιλαμβάνεται στο σχολικό βιβλίο της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Γ' Λυκείου. Σε αυτήν την εργασία εντρύφησα περισσότερο στο συγκεκριμένο κείμενο, όχι μόνο φιλολογικά αλλά, κυρίως, γλωσσικά.

Η πραγματοποίηση αυτής της εργασίας δε θα ήταν εφικτή, εάν δεν υπήρχε η σύμπραξη, η βοήθεια και η κατανόηση από μεριάς του κ. Ντίνα. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, κ. Μπίκο Κωνσταντίνο και κ. Χατζηπαναγιωτίδη Άννα.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον σύζυγό μου, Ανδρέα, που είναι πάντα στο πλάι μου, καθώς και τον προσφάτως εκλιπόντα πατέρα μου, Νικόλαο, που ήταν για εμένα πάντα στήριγμα και έμπνευση στις πνευματικές μου αναζητήσεις.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην ανά χείρας εργασία θα παρουσιαστεί το έργο του Διονύσιου Σολωμού «*Ο Κρητικός*» και, συγκεκριμένα, θα αναλυθεί υπό ένα φιλολογικό και, συνάμα, γλωσσικό πρίσμα. Τούτο συνιστά μία διαδικασία η οποία απαιτεί την εξέταση τόσο των πεποιθήσεων, όσο και της προσωπικότητάς του συγγραφέως- δημιουργού, όπως επίσης, και του πολιτισμικού και του ιστορικού πλαισίου της συγκεκριμένης εποχής, κατά την οποία έζησε ο συγγραφέας. Ενδιαφέρον στο κείμενο αποτελεί η γλωσσική ποικιλομορφία την οποία συναντά ο αναγνώστης, με συνέπεια, ως πομπός να λαμβάνει με το βέλτιστο δυνατό τρόπο εκείνες τις πτυχές, οι οποίες κρίνονται απαραίτητες, προκειμένου να κατανοηθεί πλήρως το γλωσσικό ζήτημα, ενώ παράλληλα ο αναγνώστης ανευρίσκεται σε μία κατάσταση διαρκούς εγρήγορσης και πνευματικής αναζήτησης.

Παρατηρείται, ως εκ τούτου, ότι ο Διονύσιος Σολωμός, ως δημιουργός αυτού του συγκεκριμένου έργου, κατορθώνει, ουσιαστικά, να μεταλαμπαδεύσει την βαθύτατη αγάπη του για τη γλώσσα ως ένα πολυπολιτισμικό φαινόμενο και συνάμα για την πατρίδα του, υποδεικνύοντας και επισημαίνοντας στον αναγνώστη εκείνους τους λόγους, οι οποίοι καθιστούν αδήριτη την ανάγκη για χρήση της δημοτικής γλώσσας από όλους. Περαιτέρω, δέον όπως σημειωθεί ότι ο Διονύσιος Σολωμός αναγνωρίζει με τον τρόπο αυτό τη δύναμη της γλώσσας ως φαινομένου και ως κώδικα επικοινωνίας που αναπτύσσεται μεταξύ των ανθρώπων σε διαφορετικά περιβάλλοντα και υπό διαφορετικές συνθήκες. Με το έργο αυτό, ο δημιουργός αντιτάσσεται σαφώς στην υποδούλωση του πνεύματος και αναδεικνύεται ως αφυπνιστής της εθνικής πολιτικοκοινωνικής συνείδησης, αποτυπώνοντας κατά αυτόν τον τρόπο το στίγμα του, όχι μόνο επί τη βάσει του κειμένου του έργου του Κρητικού, αλλά στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας εν γένει.

**Λέξεις-κλειδιά:** Διονύσιος Σολωμός, Ο Κρητικός, γλώσσα, διγλωσσία, δημοτική, ιδίωμα, υμνογραφία

## **ABSTRACT**

In this paper, the work of Dionysios Solomos «*The Cretan*» will be presented and, specifically, it will be analyzed in a philological and, at the same time, linguistic light. This constitutes a process which requires the examination of both the beliefs and the personality of the author-creator, as well as the cultural and historical context of the specific era in which the author has lived. What is interesting in the text is the linguistic diversity that the reader encounters, with the consequence that, as a transmitter, he receives in the best possible way those aspects that are considered necessary, in order to fully understand the linguistic issue, while at the same time the reader finds himself in a state of constant alertness and intellectual search.

It can be observed, therefore, that Dionysios Solomos as the author of this particular work manages, essentially, to convey his deepest love for language as a multicultural phenomenon and at the same time for his homeland, by indicating and pointing out to the reader those reasons which make the need for the use of the demotic language by all indispensable. Furthermore, it should be noted that Dionysios Solomos acknowledges in this way the power of language as a phenomenon and as a code of communication that develops between people in different environments and under different circumstances. With this work, the author clearly opposes the enslavement of the spirit and emerges as an awakener of the national political and social consciousness, thus making his mark, not only on the basis of the text of *Cretikos* work, but also on the history of modern Greek literature in general.

**Keywords:** Dionysios Solomos, The Cretan, language, bilingualism, demotic, idiom, hymnography

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

|   |         |
|---|---------|
| Περίληψη.....   | σελ.5   |
| Abstract .....  | σελ.6   |
| Εισαγωγή.....   | σελ.8   |
| Κεφάλαιο 1ο: «Το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα».....              | σελ.14  |
| 1.1 Το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα.....                         | σελ.14  |
| 1.2 Η Επτανησιακή Σχολή.....                                    | σελ.16  |
| 1.3 Η γλωσσική πρόσληψη κατά τον Διονύσιο Σολωμό.....           | σελ.19  |
| 1.4.Η γλώσσα του Διονυσίου Σολωμού.....                         | σελ. 24 |
| Κεφάλαιο 2ο: «Εισαγωγή στον «Κρητικό»».....                     | σελ.32  |
| 2.1 Η σύνθεση του «Κρητικού».....                               | σελ.32  |
| 2.2 Το θέμα που πραγματεύεται «ο Κρητικός».....                 | σελ.35  |
| 2.3 Στοιχεία αφηγηματικής πλοκής του «Κρητικού».....            | σελ.37  |
| Κεφάλαιο 3ο: Γλωσσική ανάλυση των ενοτήτων του «Κρητικού». σελ. | 43      |
| Επίλογος-Συμπεράσματα.....                                      | σελ.81  |
| Βιβλιογραφία.....   | σελ.83  |

## Εισαγωγή

Η επικαιροποίηση του Διονυσίου Σολωμού επηρεάστηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό από παράγοντες οι οποίοι θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως εξωγενείς, όπως είναι επί παραδείγματι η επανέκδοση του έργου του και ο εορτασμός της εκατονταετηρίδας. Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να λεχθεί ότι το ενδιαφέρον στο πρόσωπο του δημιουργού του έργου «*Ο Κρητικός*» οφείλεται, σύμφωνα με τον Eliot (1983), σε μία προσπάθεια διαρκούς απόσβεσης της προσωπικότητάς του, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από την ποίηση και τα έργα του συγγραφέως. Δηλαδή, υπό μία έννοια, θα μπορούσε να λεχθεί ότι παρατηρείται συνεχής έλλειψη αυτοαναφορικότητας στη σολωμική ποίηση. Χαρακτηριστικά, έχει ειπωθεί η εξής φράση από τον Ιάκωβο Πολυλά (όπ. αναφ. σε Πολίτη, 1948), ο οποίος πρώτος επεσήμανε το συγκεκριμένο στοιχείο για τη σολωμική ποίηση, και, συγκεκριμένα, ότι *«πολλά ολίγον ήθελε εξάγεται από τα συγγράμματά του και αν τα είχαμε όλα και ακέραια. διότι το έργο του εις την Τέχνη, καθώς και εις τον υψηλόν προφορικόν λόγον του, ήταν μια αυθόρμητη αδιάκοπη προσπάθεια να σβήνη την προσωπικότητά του μέσα εις την απόλυτη αλήθεια»*.

Η αινιγματική μορφή του καλλιτέχνη ο οποίος αφιερώνεται στο ενάρετο και ύψιστο καθήκον της συγγραφής εγείρει ορισμένα ερωτήματα αναφορικά και με τη βιογραφία του συγγραφέως, καθότι η αντίληψη για το έργο θα παρέμενε ατελής και πλήρως συσκοτισμένη δίχως τον άνθρωπο, ο οποίος εργάστηκε ουσιαστικά για την συγγραφή του «*Κρητικού*». Ο καλλιτέχνης και το έργο του πρέπει να ορίζονται ως έννοιες αρρήκτως συνδεδεμένες μεταξύ τους, καθότι ο καλλιτέχνης ανευρίσκεται στο έργο του, ενώ εκείνοι οι οποίοι δεν είναι σε θέση να τον εντοπίσουν και να τον αντιληφθούν, μάλλον δεν αντιλαμβάνονται και το έργο του. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, εκείνος ο οποίος υποτιμά τον καλλιτέχνη και τον τοποθετεί σε υποδεέστερη θέση εν συγκρίσει με το έργο του, μάλλον τελεί στη μέγιστη πλάνη.

Όσον αφορά στη βιογραφία του δημιουργού του έργου «*Ο Κρητικός*», δέον να σημειωθεί πως η ανασύνθεση του πορτρέτου του, αν και μοιάζει κατακερματισμένη, εντούτοις, ανασυντίθεται κυρίως μέσω βιογραφικών σημειωμάτων, τα οποία δημοσιεύονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα σε ορισμένα περιοδικά. Στο πλαίσιο αυτό, είναι γνωστό πως ο Διονύσιος Σολωμός γεννήθηκε στο νησί της Ζακύνθου στις αρχές του έτους 1798 και ήταν ο γιος του Νικολάου Σολωμού και της Αγγελικής Νίκλη. Διασώζεται δε το βαφτιστικό του ποιητή, σύμφωνα με το οποίο αναγράφεται ως



ημερομηνία τελέσεως της βαπτίσεως η 8η Ιουνίου του έτους 1798 και, συγκεκριμένα, αναγράφεται ότι το βρέφος βαφτίστηκε μόλις στην ηλικία των δύο μηνών (Πολίτης, 1964).

Ο πατέρας του Διονυσίου Σολωμού είχε καταγωγή από αριστοκρατική οικογένεια της Ιταλίας και εξ αυτού ακριβώς του λόγου συναντούμε σε πολλά ποιήματα του Διονύσιου Σολωμού έντονη την επιρροή από τον ιταλικό πολιτισμό, καθώς επίσης και από την ιταλική γλώσσα (Πολίτης, 1964).

Την περίοδο δε της κατάληψης της νήσου Κρήτης από τους Τούρκους, ήτοι το έτος 1669, ο πατέρας του ποιητή εγκαθίσταται μόνιμα στο νησί της Ζακύνθου. Νόμιμο γάμο με την Αγγελική Νίκη τέλεσε ακριβώς κατά την παραμονή του θανάτου του, δηλαδή, στις 27 Φεβρουαρίου του έτους 1807. Εξαιτίας της τέλεσης αυτού του γάμου, τα παιδιά τους αναγνωρίστηκαν ως νόμιμα τέκνα του Νικολάου Σολωμού και κατ' επέκταση ως κληρονόμοι της πατρικής περιουσίας. Ανάμεσα σε αυτά τα τέκνα, ανήκε και ο ποιητής Διονύσιος Σολωμός (Σφακιανού, 2014).

Η κατεξοχήν παιδεία που έλαβε ο εθνικός ποιητής είχε έντονες επιρροές από την ιταλική κουλτούρα, γεγονός το οποίο προκύπτει, άλλωστε, και από το ότι είχε προσληφθεί Ιταλός διδάσκαλος και, δη, ο ιερωμένος Don Santo Rossi, με στόχο να μεταλαμπαδεύσει τις αξίες και τις γνώσεις του στον μικρής ηλικίας τότε Διονύσιο Σολωμό. Φυσικά, η παιδεία που έλαβε ο ποιητής ήταν και ως ένα βαθμό συνδεδεμένη με την Ελλάδα, όπως άλλωστε προκύπτει από δημοσιεύματα στα *Παναθήναια*, σύμφωνα με τα οποία, πριν την αναχώρησή του για το κράτος της Ιταλίας ο Σολωμός είχε ως δασκάλους τον Αντώνιο Μαρτελάο και τον Νικόλαο Κασιμάτη. Σε ηλικία δέκα ετών, ο ποιητής βρέθηκε στο κράτος της Ιταλίας προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στο Λύκειο της Κρεμόνας και εν συνεχεία στο Πανεπιστήμιο της Παβίας, όπου μελέτα σχολαστικά την ιταλική λογοτεχνία αυτοσχεδιάζοντας στίχους. Συνολικά, ο Σολωμός παρέμεινε για ένα χρονικό διάστημα δέκα ετών στην Ιταλία, ενώ κατά τα τρία τελευταία έτη της παραμονής του άρχισε να σπουδάζει τη νομική επιστήμη στο πανεπιστήμιο της Παβίας, την οποία, ωστόσο, δεν ολοκλήρωσε ποτέ, καθώς επέστρεψε στο νησί της Ζακύνθου (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Παρατηρείται δε ότι ο ποιητής έτρεφε μία αδιάπτωτη αγάπη για τον πολιτισμό της Ιταλίας, κάτι το οποίο είναι εμφανές σε πλείστα ποιήματά του. Επί παραδείγματι, στο ποίημα του Σολωμού με τίτλο «*Το ελληνικό καράβι*» στον τελικό του στίχο,

αναγιγνώσκει κανείς τη φράση «Όπου βάρβαρος είχα φθάση και δεν είμαι» υποδηλώνοντας τον ενθουσιασμό και την ευγνωμοσύνη του συνάμα για τον ιταλικό λαό (Πολίτης, 1991).

Ο ποιητής κατά τα πρώτα έτη της παραμονής του στο νησί της Ζακύνθου, ανευρίσκεται σε μία κατάσταση πνευματικών αναζητήσεων, όπου εντάσσονται εν προκειμένω ποιήματά του, όπως, επίσης, τα αυτοσχέδια ιταλικά σονέτα με υποχρεωτικές ρίμες. Την ίδια περίοδο, ο ποιητής συνθέτει δίστιχα και τετράστιχα και καταγίνεται με τη μελέτη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας, καθώς, επίσης, και των εκκλησιαστικών κειμένων. Ο ποιητής, μάλιστα, κατά την ίδια χρονική περίοδο διατηρούσε μια συλλογή από δημοτικά τραγούδια. Στις κοινωνικές του συναναστροφές, ο ποιητής εμφανίζεται ιδιαίτερα σκυθρωπός και μελαγχολικός αλλά γινόταν ιδιαίτερα ζωηρός και ευφυής, όταν η συζήτηση περιστρεφόταν γύρω από σπουδαία αντικείμενα. Στις κοινωνικές του αρετές, θα πρέπει να προστεθούν, οπωσδήποτε, η φιλοπατρία και η πίστη του στα υψηλά ιδανικά της πατρίδας και της ελευθερίας (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Αποτέλεσε δε μέλος της Φιλικής Εταιρείας, κατάσταση η οποία φαίνεται να ανατρέπει τις αιτιάσεις περί επαναστατικής αποχής του ποιητή την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Μολαταύτα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι υπάρχουν ιστοριογράφοι που δεν αναγνωρίζουν την ενεργό συμμετοχή του Σολωμού κατά τη διάρκεια της ελληνικής επανάστασης του 1821 ως μέλους της Φιλικής Εταιρείας (Μαρωνίτης, 2007).

Περισσότερο απ' όλα, διαφαίνεται η εικόνα του καλλιτέχνη, ο οποίος απομονωμένος στην εξοχική κατοικία του στη Ζάκυνθο βιώνει το δράμα της εποχής του συνθέτοντας ποιήματα. Ένα εξ αυτών αποτέλεσε και ο εθνικός ύμνος, ο οποίος συντάχθηκε μόλις τον Μάιο του έτους 1823. Το έτος 1828, ο Σολωμός αποφάσισε να αποχωρήσει οριστικώς από τη νήσο της Ζακύνθου και μετέβη στην Κέρκυρα, την πρωτεύουσα των Ιονίων Νήσων. Το νησί της Κέρκυρας ήταν το επίκεντρο αρκετών καλλιτεχνών και φιλολόγων της εποχής. Μάλιστα, στο νησί διαβιούσαν και αρκετοί πρόσφυγες Ιταλοί. Εκεί, ο ποιητής συγχρωτίστηκε με μία αξιόλογη ομάδα λογοτεχνών, καλλιτεχνών και λογίων της εποχής, οι οποίοι διασταυρώθηκαν με τον ποιητή και διατηρούσαν φιλικές σχέσεις (Παπαπαναγιώτου, 2012). Κατά τα τελευταία έτη, είναι εμφανής η εκούσια απομόνωση του ποιητή (Πολίτης, 1956). Μάλιστα, σύμφωνα με ορισμένες πηγές, οι οποίες προέρχονται από το περιβάλλον των οικείων του, ο ποιητής δεν προέβαινε στην ανάγνωση των ποιημάτων του ούτε στην απαγγελία τους ή στη δημοσίευσή τους. Ο

ποιητής επεδίωκε την απομόνωση και τη μοναχικότητά του και απολάμβανε την παρέα μικρών παιδιών (Πολίτης, 1955).

Επιπλέον, θα πρέπει να σημειωθεί ότι, ως προς την αποσπασματικότητα του ώριμου έργου του ποιητή, αρκετοί μελετητές υποστήριξαν πως, αναφορικά με την όψιμη σολωμική ποίηση, ο καλλιτέχνης ουδέποτε προσέδωσε την τελική μορφή στα καλύτερα ποιήματά του, απλώς τα άφησε ημιτελή. Μεταγενέστεροι δε μελετητές αναφέρθηκαν και στην ανεπάρκεια της δημοτικής γλώσσας κατά την εποχή που έζησε ο ποιητής ως πιθανή αιτία των όψιμων ποιημάτων του (Βελουδής, 1989. Κατά το τέλος της ζωής του, ο ποιητής εργαζόταν με δυσκολία, με συνέπεια να αισθάνεται πως αναγκαστικά ωθούταν προς την εργασία, ως αποτέλεσμα των παραινήσεων του φιλικού περιβάλλοντός του. Αναφέρεται δε και η ροπή του στο αλκοόλ, η οποία του επέφερε ραθυμία και ψυχική κόπωση. Παρατηρείται ιδίως κατά τα τελευταία έτη πως η νοητική διεργασία ήταν μία επίπονη διαδικασία για τον ποιητή, το πνεύμα του δε κουρασμένο, δίχως ιδιαίτερο ενδιαφέρον (Επισκοπόπουλος, όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012). Μάλιστα έφτασε σε σημείο να περιφρονεί τους συνδυασμούς της ομοιοκαταληξίας και τις εναλλαγές στα ποιήματά του αναζητώντας αυτόν τον τρόπο μία νέα σύζευξη, η οποία συνέκειτο στην ένωση της σκέψευς του ποιητή με μία απλούστερη αποτύπωση (Σιγούρος, όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012).

Τον Φεβρουάριο δε του έτους 1849, του απονεμήθηκε το παράσημο του Μεγαλόσταυρου του Σωτήρος από την ελληνική βασιλεία, καθότι μέσω των ποιημάτων του θεωρήθηκε ότι βοήθησε στη διέγερση του αισθήματος υπέρ της εθνικής ανεξαρτησίας. Ο ποιητής πέθανε στο νησί της Κέρκυρας μόλις το έτος 1857 σε ηλικία 59 ετών. Από πηγές πληροφορούμαστε ότι ο ποιητής είχε προαίσθηση του τέλους του και, για αυτόν ακριβώς τον λόγο, μερίμνησε ως προς να το πει στο στενό οικογενειακό του περιβάλλον (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Θα πρέπει δε να σημειωθεί πως η μοναχική παρουσία του ποιητή αποτέλεσε και επίκεντρο ερμηνευτικού ενδιαφέροντος σύγχρονων καλλιτεχνών από τον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών. Η διάθεση δε του ποιητή χαρακτηρίζεται άκρως φιλοπερίεργη, όπως, άλλωστε, μαρτυρούν δημοσιεύματα των *Παναθηναίων*. Ο Διονύσιος Σολωμός συνήθιζε να απολαμβάνει τους περιπάτους του στο Κανόνι της Κέρκυρας και στην πλατεία Σπιανάδα. Η συμπεριφορά του δε χαρακτηρίζεται άκρως αντικοινωνική, με εξαίρεση τα παιδιά μικρής ηλικίας. Περαιτέρω, δεν θα μπορούσε να

λησμονηθεί η γενναιοδωρία του ποιητή ως στοιχείο της ανθρώπινης φυσιγνωμίας του, καθότι, τόσο κατά την παραμονή του στο νησί της Ζακύνθου όσο και κατά τη διαμονή του στο νησί της Κέρκυρας, ο ποιητής παρείχε οικονομική στήριξη σε αρκετούς, κάτι το οποίο, επίσης, μάρτυρα την μεγαλοψυχία του Σολωμού (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα το οποίο σημειώθηκε στο χωριό Ποταμός μαρτυρά ακριβώς αυτό το θετικό χαρακτηριστικό της προσωπικότητας του ποιητή. Πλέον ειδικότερα, σύμφωνα με το δημοσίευμα στα *Παναθήναια*, οι χωρικοί είδαν τον ποιητή και τον φίλο του Ιωάννη Κουντούρη με μία μαύρη περιβολή και λευκό περιλαίμιο, η οποία θα πρέπει να σημειωθεί ότι αποτελούσε τη συνήθη ενδυμασία του ποιητή, και θεώρησαν αυτούς ως ιεραποστόλους, με συνέπεια να τους ξυλοφορτώσουν. Ο ποιητής, όμως, διατήρησε μία στάση εύθυμης ανοχής, όπως λέχθηκε (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Θα μπορούσε δε να αντιληφθεί κανείς πως ο ποιητής έζησε την ζωή του απολαμβάνοντας στην ουσία κάθε στιγμή της και αποζητούσε τις λεπτότατες αποχρώσεις τόσο της χαράς όσο και της θλίψης (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Βέβαια, ο χαρακτήρας του ήταν ευκόλως ευμετάβλητος, με συνέπεια οι επιθυμίες του να προσδιορίζονται ως και ταυτόχρονα αβέβαιες. Ήταν άκρως υπερευαίσθητος και, όπως υποστηρίζεται, επεδείκνυε μία παιδική ευπιστία, καθότι πάντοτε είχε καλή πίστη, εμπιστοσύνη, δηλαδή, στους ανθρώπους. Άλλοι, όπως είναι ο Μ. Σιγούρος (όπ.αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012), χαρακτήρισαν τον ποιητή ως ψυχοπαθή, υποστηρίζοντας συγκεκριμένα πως η ψυχική του κατάσταση ήταν ιδιαίτερα έκρυθμη, με συνέπεια να παρουσιάζει αστάθεια και μη ισορροπία των ψυχικών και σωματικών του δυνάμεων. Προκύπτει δε πως πρόκειται για μία αντιφατική προσωπικότητα, ιδιαίτερος εκκεντρική, με ένα οξύ πνεύμα αλλά και αγία παραφροσύνη, κατά τα λεγόμενα του Ν. Επισκόπουλου (όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012).

Ως προς την προσωπική ζωή του ποιητή, θα πρέπει να λεχθεί πως οι φημολογούμενοι έρωτες του ποιητή παρουσιάζουν το δικό τους ενδιαφέρον. Ο ποιητής εν προκειμένω αποφάσισε να παραμείνει άγαμος το τέλος της ζωής του. Η απουσία τελέσεως γάμου ή η μη ύπαρξη κάποιων μακροχρόνιων ερωτικών δεσμών ωθεί τοπικούς ιστοριογράφους να αναφέρονται σε εφήμερους έρωτες και, μάλιστα, να του αποδίδουν ένα μεγάλο αριθμό από ερωμένες. Ωστόσο, οι εν λόγω πηγές σε καμία περίπτωση δεν είναι απολύτως επιβεβαιωμένες. Βέβαιο είναι ότι κατά την διάρκεια που συνέγραψε τον «Ύμνο» έτρεφε ιδιαίτερη αγάπη στο πρόσωπο μιας κυρίας στο νησί της Ζακύνθου επ'

ονόματι Σωσσάνη, η οποία ήταν σύζυγος του Γεωργίου Ρώσση και αδελφή ενός λόγιου ιταλού, του Λουδοβίκου Στράνη (Βιάζης, όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012).

Πολλοί δε ομιλούν για έναν έρωτα πλατωνικό. Βέβαιο είναι πως ο ποιητής θαύμαζε το γυναικείο φύλο, λάτρευε τις γυναικείες μορφές και τις ατένιζε με περισσή προσοχή, δίχως να τις αγγίζει (Βιάζης, όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012). Ωστόσο, ελάχιστα είναι τα ποιήματα του Σολωμού που δεν παρουσιάζεται η γυναίκα και μάλιστα, με έναν ιδιαίτερο λυρισμό. Η επιλογή της αγαμίας θα πρέπει, κατ' αυτόν τον τρόπο, να αναζητηθεί στην αγάπη του για το αντικείμενο της λογοτεχνίας, και, συγκεκριμένα, στην ευχαρίστηση που λάμβανε από τις συνθήκες ενός άγαμου βίου. (Καλοσγούρος, όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012). Ο Μ. Σιγούρος (όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012) αναφέρει χαρακτηριστικά πως η αγάπη του Σολωμού δεν έλαβε την σταθερή μορφή που συνήθως λαμβάνει η αγάπη, δεν έγινε ον, ωστόσο έμεινε ως ιδέα. Ίσως, για αυτό ο ποιητής να ασχολήθηκε με την ποίηση, καθότι, ως έκφραση της προσωπικότητας παρείχε τη δυνατότητα της φυγής του ποιητή από την προσωπικότητά του.

## **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: «Το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα».**

### **1.1 Το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα.**

Προκειμένου να αναλυθεί και να κατανοηθεί το περιεχόμενο του έργου του Διονυσίου Σολωμού «*Ο Κρητικός*», γίνεται απαραίτητη η κατανόηση ιστορικού και ιδεολογικού πλαισίου, τα οποία περιβάλλουν το συγκεκριμένο έργο. Σημειώνεται δε ότι «*Ο Κρητικός*» ανήκει στα όψιμα έργα του ποιητή. Παρατηρείται πως την περίοδο συγγραφής του εν λόγω έργου γίνεται λόγος για το γλωσσικό ζήτημα, το οποίο και αφορά στον διχασμό μεταξύ της καθομιλουμένης γλώσσας και του γραπτού λόγου και ανάγεται στην εποχή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού (Ντίνας, 2008).

Συγκεκριμένα, σημειώνεται πως οι απαρχές του γλωσσικού ζητήματος προσδιορίζονται περίπου τον πρώτο αιώνα π.Χ. στην Ρώμη, όπου ο Διονύσιος από την Αλικαρνασσό είναι υπέρμαχος του αττικισμού, ήτοι της αναβίωσης της αττικής διαλέκτου με παράλληλη επαναφορά αρχαίων τύπων, οι οποίοι ανευρίσκονται σε κείμενα της κλασικής λογοτεχνίας. Άλλωστε, ο λόγος υποστήριξης της συγκεκριμένης θεωρίας έγκειται στο εξής επιχείρημα, ότι μέσω της αττικής διαλέκτου οι άνθρωποι θα έχουν τη δυνατότητα να βιώσουν από την αρχή την ακμή του παρελθόντος, σε σχέση με τα έργα κλασικής λογοτεχνίας (Χριστίδης, 2005). Ζήτημα γεννάται, ωστόσο, και κατά τους πρώτους αιώνες, όπου η εκκλησία αποβλέπει στη χρήση της ελληνιστικής κοινής γλώσσας, η οποία είναι προτιμητέα για τη λαϊκή μάζα. Εντέλει, τον 4ο αιώνα μ.Χ. επέρχεται η αποστασιοποίηση της εκκλησίας από το γλωσσικό ζήτημα, λόγω και της συμβολής, των Τριών Ιεραρχών. Το σημαντικότερο εξ αυτών στοιχείο είναι ότι, στην ουσία, παρατηρήθηκε ένα φαινόμενο διγλωσσίας: Αφενός οι λόγιοι ασχολούνταν με την χρήση αρχαϊκών τύπων, μέσω της χρήσης της αττικής διαλέκτου, αφετέρου η λαϊκή μάζα ακολουθούσε ασυνείδητα την φυσική ροή εξέλιξης της γλώσσας, δημιουργώντας νεωτερισμούς στη χρήση της σε καθημερινή βάση (Ντίνας, 1996).

Κατά τα Βυζαντινά χρόνια, η διγλωσσία αυτή καθιερώνεται, μιας και υφίσταται ο πλήρης διαχωρισμός της γραπτής και προφορικής χρήσης της γλώσσας, με συνέπεια, την ανάδυση ενός συστήματος δύο ταχυτήτων, στο οποίο, από τη μία πλευρά, εφαρμόζεται η επίσημη και, από την άλλη πλευρά, η ανεπίσημη γλώσσα (Ντίνας, 1996).

Μόλις το έτος 1540, ο ιερέας Νικόλαος Σοφιανός αποπειράται να διαμορφώσει μέσω της σύνταξης σχετικού εγχειριδίου την πρώτη γραμματική της νεοελληνικής γλώσσας,

ενώ στις αρχές του 17ου αιώνα αποπειράται ο Μάξιμος Καλλιπολίτης τη μετάφραση στη δημοτική γλώσσα της Καινής Διαθήκης. Ήδη, τα τελευταία έτη πριν την Ελληνική Επανάσταση του 1821 παρατηρείται πως η εθνική συνείδηση αφυπνίζεται μέσω της διάδοσης της τυπογραφίας και της συνδιαλλαγής με κράτη της Δυτικής Ευρώπης, με συνέπεια να προκύψει και η ανάγκη επίσημου καθορισμού μιας ενιαίας εθνικής γλώσσας (Ντίνας, 1996).

Έτσι, από τη μία πλευρά, υπάρχουν οι κύριοι εκπρόσωποι του δημοτικισμού, ενώ, από την άλλη, οι κύριοι εκπρόσωποι του αρχαϊσμού, που υποστήριζαν πως η δημοτική αποτελεί ένα βάρβαρο γλωσσικό προϊόν, το οποίο και αντιπροσωπεύει την εθνική παρακμή. Κύριοι εκπρόσωποι της καθιέρωσης της δημοτικής ως εθνικής γραπτής γλώσσας είναι ο Αθανάσιος Ψαλίδας, ο Γιάννης Βηλαράς, ο Γρηγόριος Κωνσταντάς, και, εν συνεχεία, ο Διονύσιος Σολωμός (Ντίνας, 1996). Κύριοι εκπρόσωποι του αρχαϊσμού, από την άλλη, είναι ο Ευγένιος Βούλγαρης, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος, καθώς, επίσης, και ο Νεόφυτος Δούκας.

Μετά την εθνική απελευθέρωση, η ίδρυση του ελληνικού κράτους σήμανε ταυτόχρονα και την αύξηση της απήχησης της καθαρεύουσας, η οποία, κατά συνέπεια, θεωρήθηκε ως μία αδήριτη ανάγκη προκειμένου να χρησιμοποιηθεί στη διοίκηση, στο πανεπιστήμιο και στη δημοσιογραφία. Το γλωσσικό ζήτημα έγινε ακόμη πιο έντονο μετά την απελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό, με την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους το 1830, όταν και τέθηκε το ερώτημα ποια θα έπρεπε να οριστεί ως επίσημη γλώσσα του έθνους. Σκοπός του νεοϊδρυθέντους κράτους ήταν να εδραιώσει την θέση του ανάμεσα στα υπόλοιπα κράτη της Ευρώπης. Έτσι, ορίστηκε η καθαρεύουσα ως επίσημη γλώσσα (Λόντου-Κοτρώτσου, 2004). Αυτή στηρίχτηκε σε ένα αρχαϊστικό γραμματικό τύπο, ο οποίος, όμως, δεν είχε ούτε γραμματική, ούτε λεξιλογική ενότητα. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα γλωσσικό κατασκεύασμα με σκοπό την επιστροφή στην αρχαιότητα. Με αυτό τον τρόπο, το έθνος σκόπευε να καταδείξει την αδιάκοπη συνέχειά του με την ελληνική αρχαιότητα, χρησιμοποιώντας ως μέσο την γλώσσα και επικυρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ταυτότητά του. Επιπλέον, σε αντίθεση με την δημοτική, η καθαρεύουσα θεωρήθηκε από τους λογίους μια γλώσσα εκλεπτυσμένη και υψηλή, ανεπηρέαστη από τα γλωσσικά δάνεια και με σαφή σύνδεση με τα αρχαία της πρότυπα (Ντίνας, 2008).

Με την προσάρτηση των Επτανήσων (όπου κυριαρχούσε η δημοτική) στο ελληνικό έδαφος, το γλωσσικό ζήτημα μπαίνει σε μία νέα φάση και αρχίζει, με αφετηρία το κίνημα της γενιάς του 1880, να ωριμάζει η συνείδηση για τη γλωσσική αλλαγή. Σε κάθε περίπτωση, το έτος 1888 με το έργο του Γεωργίου Ψυχάρη με τίτλο «*Το Ταξίδι μου*» συντελείται η αφετηρία της χρήσης της δημοτικής γλώσσας, η οποία φαίνεται πως θα επιφέρει ορισμένες αλλαγές στην ορθογραφία και τη γραμματική. Η δημοτική αρχίζει να καλλιεργείται, στην ποίηση και στη λογοτεχνία για να κατακτήσει όλη την πνευματική ζωή του τόπου (Ντίνας, 2008). Ο Σολωμός, με τη γλώσσα και το έργο του αποτελεί τον σκαπανέα αυτής της γλωσσικής αλλαγής.

## 1.2 Η Επτανησιακή Σχολή.

Ο όρος «επτανησιακή σχολή» προσδιορίζει «τη λογοτεχνική παραγωγή των Ιονίων νήσων από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αι. έως το τέλος του 19ου αι. και εισήχθη από τον Ροΐδη και τον Ανώπιο στο 2ο μισό του 19ου αιώνα και τον υιοθέτησε αργότερα ο Κωστής Παλαμάς στα κριτικά του δοκίμια για τους επτανήσιους ποιητές» (Beaton, 1996). Στο επίκεντρο αυτής της λαμπρής παραγωγής τοποθετείται ο Διονύσιος Σολωμός.

Μάλιστα, αξίζει να αναφερθεί ότι σε αυτή την περίοδο παρατηρείται μία μικρή μόνο παραγωγή πεζών κειμένων εν αντιθέσει με την παραγωγή ποιημάτων. Δέον όπως σημειωθεί ότι στην παραγωγή πεζών κειμένων κεντρικό - πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η «*Αυτοβιογραφία*», πόνημα της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου το οποίο εξεδόθη μόλις το έτος 1831. Αιτία που το πεζογράφημα αυτό κατατάσσεται στα αριστουργήματα των πεζών κειμένων εκείνης της περιόδου είναι διότι αποτέλεσε ουσιαστικά το πρώτο γυναικείο πεζογράφημα στην Ελλάδα. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για μία μαρτυρία για τη θέση της γυναίκας εν συγκρίσει με την πνευματική και κοινωνική- πολιτική ζωή της πολιτισμικής επικράτειας των Ιόνιων Νήσων (Σφακιανού, 2014).

Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει να σημειωθεί ότι στον αντίποδα της πεζογραφικής παραγωγής ανευρίσκεται η παραγωγή κυρίως των κριτικών δοκιμίων ή ορισμένων φιλολογικών ή ακόμη και αισθητικών μελετών, όπως είναι επί παραδείγματι, μεταξύ άλλων, ο *Διάλογος* του Διονυσίου Σολωμού, τα «*Προλεγόμενα*» του Ιακώβου Πολυλά στην έκδοση του έργου του Σολωμού και η μελέτη του Καλοσγούρου, η οποία αφορά



στη μετάφραση του Άμλετ από τον Ιάκωβο Πολυλά. Επιπροσθέτως, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ιδιαίτερα αξιόλογο κρίνεται και το μεταφραστικό έργο το οποίο αφορά, ως επί το πλείστον, στην αρχαία ελληνική γραμματεία, καθώς, επίσης, και σε αρκετές σε αριθμό νεότερες λογοτεχνίες της Δυτικής Ευρώπης. Βέβαια, δε θα πρέπει να παραλειφθούν και οι εκπρόσωποι της θεατρικής παραγωγής της ίδιας περιόδου στην Επτανησιακή Σχολή. Ανάμεσα σε αυτούς ξεχώρισαν οι θεατρικοί συγγραφείς Σαβόγιας Ρούσμελης, ο Δημήτριος Γουζέλης και ο Ιωάννης Ζαμπέλιος (Σφακιανού, 2014).

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να γίνει λόγος για τις περιόδους της επτανησιακής ποίησης και οι οποίες διακρίνονται θέτοντας ως σημείο αναφοράς τον Διονύσιο Σολωμό. Διακρίνουμε, κατά συνέπεια, στο πλαίσιο αυτό τους προσολωμικούς ποιητές, τους σολωμικούς ποιητές, τους μετασολωμικούς καθώς και τους εξωσολωμικούς ποιητές. Ως προσολωμικοί θεωρούνται οι ποιητές της περιόδου από τα μέσα του 18ου ως την πρώτη εικοσαετία του 19ου αι. Αυτοί οι ποιητές, στην πλειοψηφία τους Ζακυθινόι, προετοίμασαν το έδαφος για την μετέπειτα πνευματική πρόοδο των Επτανήσων θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν και ως πρόδρομοι. (Σφακιανού, 2014).

Ανάμεσα στα σημαντικά χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων ποιητών θα πρέπει να αναφερθούν, μεταξύ άλλων, τα επικαιρικά ποιήματα τα οποία και απηχούν τις φιλελεύθερες ιδέες του Διαφωτισμού, όπως, επίσης, και η ροπή προς την αποκαλούμενη αρκαδική ποίηση. Μάλιστα, ως σημαντικότεροι εκπρόσωποι θεωρούνται ο Αντώνιος Μαρτελάος (1754-1819), ο οποίος διακατεχόταν από φιλελεύθερες ιδέες και ήταν μέλος της Φιλικής Εταιρείας. Τα έργα του είναι κυρίως πατριωτικά και κάποια εξ αυτών άσκησαν ιδιαίτερη επιρροή στον Σολωμό. Επίσης, ο Θωμάς Δανελάκης ο οποίος είχε φιλελεύθερες ιδέες, έγραψε πατριωτικά (Θούριος, διασκευή της Μασσαλιώτιδας), καθώς και σατιρικά ποιήματα. Τέλος, ο Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813), ο οποίος ήταν κατ' εξοχήν σατιρικός ποιητής, με συντηρητικές ιδέες (Πολίτης, 1985).

Στους σολωμικούς ποιητές θα πρέπει να σημειωθεί ότι το έργο τους φέρει τα ίχνη της σολωμικής επίδρασης, ενώ και οι ίδιοι συνέβαλαν τόσο στη μελέτη όσο και τη διάδοση της ποίησης του Διονυσίου Σολωμού. Ανάμεσά στους σολωμικούς αναφέρονται ο Αντώνιος Μάτεσης και το κοινωνικό ρομαντικό δράμα του «*Ο Βασιλικός*», ο Γεώργιος Τερτσέτης και η σημαντική προσπάθειά του για τη διάδοση της δημοτικής γλώσσας με το έργο του «*Το φίλημα*», «*Οι Γάμοι του Μ. Αλέξανδρου*», και, ο δημοτικιστής

Ιούλιος Τυπάλδος, ο οποίος, μάλιστα, απέδωσε στην ελληνική γλώσσα τμήμα της «*Ελευθερωμένης Ιερουσαλήμ*» του συγγραφέως *Torquato Tasso*. Ακολουθεί ο Ιάκωβος Πολυλάς, του οποίου το ποιητικό έργο θεωρείται άκρως περιορισμένο μεν και πεζογραφικό δε, αλλά με μία σημαντική συμβολή σε μεταφραστικά και συλλογές κριτικών έργων. Προέβη στην έκδοση των «*Ευρισκομένων*», ήτοι στο σύνολο των έργων του Διονυσίου Σολωμού (Σφακιανού, 2014).

Στους μετασολωμικούς ποιητές εντάσσονται εκείνοι οι οποίοι κατ' ουσίαν δραστηριοποιούνται μετά το θάνατο του Διονυσίου Σολωμού, ήτοι μετά το έτος 1857. Μάλιστα, στη συγκεκριμένη κατηγορία εντάσσονται και ποιητές ή μεταφραστές οι οποίοι δέχθηκαν επιρροή από τις κριτικές απόψεις του Ιακώβου Πολυλά. Αυτές αφορούσαν στην εφαρμογή ενός μεταφραστικού έργου που εμπλούτιζε την επτανησιακή λογοτεχνία με νεοελληνικές αποδόσεις έργων της αρχαιοελληνικής, όπως, επίσης, και της σύγχρονης λογοτεχνίας της Δυτικής Ευρώπης. Ανάμεσα στους κυριότερους εκπροσώπους αυτής της περιόδου συγκαταλέγονται οι Χρυσομάλλης, ο Καλοσγούρος – ιδιαίτερα δημοφιλής στο αναγνωστικό του κοινό για τα κριτικά του δοκίμια- και, τέλος, ο Κογεβίνας (Σφακιανού, 2014).

Τέλος, όσοι χαρακτηρίζονται ως εξωσολωμικοί ποιητές, θα πρέπει να λεχθεί ότι αυτοί δεν ανήκουν στη σφαίρα επιρροής του Διονυσίου Σολωμού. Ανάμεσα στους κυριότερους εκπροσώπους των εξωσολωμικών ποιητών κατατάσσονται ο Ανδρέας Κάλβος (1792-1869), όντας κορυφαίος της επτανησιακής ποίησης, αν και πρέπει να λεχθεί ότι στην εποχή του το έργο του αντιμετώπιστηκε με ιδιαίτερη καχυποψία από τους συμπατριώτες του. Εξίσου, θα πρέπει να αναφερθεί ως ιδιαίτερα σημαντικός ποιητής και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης (1824-1879), ο οποίος λειτούργησε κατά έναν τρόπο ως ο κύριος μεσολαβητής ανάμεσα στην επτανησιακή και την ελλαδική - αθηναϊκή- λογοτεχνία του 19ου αι. Σπουδαία έργα του αποτελέσαν «*η Κυρά Φροσύνη*», «*ο Αθανάσιος Διάκος*», «*ο Αστροπόγιαννος*» και «*ο Φωτεινός*». Ο ίδιος, έχοντας δεχθεί έντονες επιρροές από το γαλλικό ρομαντισμό, αποπειράθηκε ουσιαστικά να αφηγηθεί την ελληνική ιστορία με έντεχνο τρόπο και να συμβάλει απολύτως στην εμπέδωση της εθνικής αυτογνωσίας. Ένας άλλος σημαντικός υπήρξε και ο Ανδρέας Λασκαράτος με το έργο του «*Μυστήρια της Κεφαλονιάς*», «*Ιδού ο Άνθρωπος*» και ο οποίος αποτέλεσε στην πράξη έναν σημαντικό για την εποχή του καταγραφέα ηθών με άκρως επαναστατικές ιδέες. Μάλιστα, αξιοσημείωτο είναι ότι ο ίδιος αφορίστηκε από το σώμα

της εκκλησίας εξαιτίας της ιδιαίτερης και έντονης σύγκρουσής του με τον τοπικό κλήρο (Σφακιανού, 2014).

Περαιτέρω, υφίσταται και η διάκριση στους ελάσσονες και στους επίγονους ποιητές. Ως ελάσσονες θεωρούνται οι ποιητές όπως ο Ιωάννης Πετριτσόπουλος, ο Σπύρος Μελισσηνός, ο Παναγιώτης Πανάς, οι Ανδρέας και Στέφανος Μαρτζώκης. Ως επίγονοι χαρακτηρίστηκαν ορισμένοι λογοτέχνες των Ιονίων Νήσων οι οποίοι δέχθηκαν εξω-επτανησιακές επιδράσεις -κυρίως της αθηναϊκής σχολής. Ανάμεσά τους διακρίνονται οι Λορέντζος Μαβίλης με τα αριστοτεχνικά σονέτα του, ο Γεράσιμος Σπαταλάς καθώς και ο Μαρίνος Σιγούρος (Σφακιανού, 2014).

### **1.3 Η γλωσσική πρόσληψη κατά τον Διονύσιο Σολωμό.**

Η πρόσληψη και η αποδοχή του Σολωμού στο περιοδικό *Παναθήναια*, ουσιαστικά, συγκαθορίζεται σε συνάφεια με το περίφημο γλωσσικό ζήτημα. Άλλωστε, το κύριο μέλημα του προαναφερθέντος περιοδικού είναι η γλωσσική του παρακαταθήκη. Τι προσφέρει όμως το σολωμικό γλωσσικό παράδειγμα; Η πρόταση του Διονυσίου Σολωμού για το περιοδικό *Παναθήναια* αποτελεί ορόσημο, καθότι διαμορφώνεται ένα ποιητικό γλωσσικό πρότυπο, προσφέροντας ένα υπόδειγμα επίλυσης του γλωσσικού ζητήματος που απασχολούσε ανά τους αιώνες την ελληνική κοινωνία. Επί πολλούς αιώνες συνεχιζόταν η διαμάχη των οπαδών της Δημοτικής και των αντιπάλων της, ενώ, στις αρχές του 20ου αιώνα, διένυε μία οξεία φάση, καθότι η καθαρεύουσα εξακολουθούσε να προβάλλει ισχυρές αντιστάσεις έναντι της δημοτικής. Επρόκειτο, άλλωστε, για ένα γλωσσικό καθεστώς περιβεβλημένο του λόγου των πολιτικών, των λογίων και των ιερωμένων, και ως εκ τούτου, χρησιμοποιούνταν στη διοίκηση, στην εκπαίδευση, στους κόλπους της εκκλησίας και στη δημοσιογραφία (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Όπως ειπώθηκε και ανωτέρω, η εμφάνιση του Γεωργίου Ψυχάρη δημιούργησε ψυχαρικούς και αντιψυχαρικούς, καθότι οι γλωσσικές εφαρμογές τις οποίες εισηγείται στο έργο του, εγείρουν ενστάσεις. Χαρακτηριστικό δε της όλης κατάστασης και των διαθέσεων της εποχής αποτελεί το ότι την 8η Νοεμβρίου του έτους 1901 στην Αθήνα σημειώθηκαν συμπλοκές αιματηρές ανάμεσα σε ομάδες δημοτικιστών και αττικιστών. Αφορμή του επεισοδίου αποτέλεσε η μετάφραση του Ευαγγελίου στην ψυχαρική δημοτική του Αλέξανδρου Πάλλη, γεγονός το οποίο πυροδότησε βίαιες αντιδράσεις

και εξελίξεις οδηγώντας, παράλληλα, και στην πτώση της κυβέρνησης του Γεωργίου Θεοτόκη. Υπό ένα κλίμα πόλωσης και αντιπαράθεσης, το περιοδικό των *Παναθηναίων*, οι οποίοι ήταν θεωρητικοί εκφραστές μιας μετριοπαθούς δημοτικής γλώσσας, υποστήριξαν μία μικτή γλώσσα, η οποία ονομαζόταν αστική δημοτική, όπως αυτή διαμορφώθηκε από την επιρροή της γραφόμενης καθαρεύουσας. Το περιοδικό εξέδωσε μία σειρά από άρθρα που έφεραν τον τίτλο «*Η γλώσσα μας, έρευνα γλωσσική και ψυχολογική*». Το σημαντικό στοιχείο, το οποίο προέκυψε από την έρευνα αυτή, ήταν ότι υπάρχει και η γλώσσα, η οποία διαμορφώνεται ανάλογα με τις φυσικές δυνάμεις, ανεξάρτητα, δηλαδή, από την γλώσσα την οποία θέλησαν να δημιουργήσουν οι οπαδοί του αττικισμού και τη γλώσσα την οποία θέλησαν να δημιουργήσουν οι οπαδοί της δημοτικής. Με τον τρόπο αυτό, τίθεται ένα πρότυπο εθνικής γλώσσας, μία φυσική μέθοδος δηλαδή, η οποία τείνει να διαμορφωθεί αυτοδικαίως ως ένα ενιαίο σύνολο όλων των ειδών του λόγου (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Εν προκειμένω, δηλαδή, σύμφωνα με τους υποστηρικτές της νέας αστικής δημοτικής γλώσσας, καμία δύναμη δεν είναι ικανή να αλλάξει τον δρόμο της φύσης έξω από τους θεμελιώδεις νόμους οι οποίοι την κυβερνούν. Μάλιστα, υποστηρίζεται (Νιρβάνας, ό.π.αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012) ότι το υποκείμενο της γλωσσικής αλλαγής είναι η ίδια η γλώσσα. Ωστόσο, δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην καλαισθησία της γλώσσας και στο αίσθημα των συγγραφέων. Ανέκυψε εν προκειμένω μία ανάγκη προσφυγής για την εισαγωγή μίας νέας πρότασης σχετικά με τη γλώσσα. Ο πλέον κατάλληλος για να προσφύγουν τα μέλη του περιοδικού *Παναθήναια* ήταν ο Διονύσιος Σολωμός, ως εισηγητής μιας μοναδικής βιώσιμης θεωρίας για την συνέχιση και εξέλιξη της γλώσσας. Η παρακαταθήκη του ποιητή αποτέλεσε ουσιαστικά την αιχμή του δόρατος υπέρ του εκλεκτικού δημοτικισμού, το οποίο πρέσβευε περιοδικό *Παναθήναια*. Το σολωμικό έργο αποτέλεσε ένα πρότυπο ποιητικής έκφρασης και γλώσσας κατά τη διάρκεια του αγώνα κατά του τουρκικού ζυγού, με συνέπεια, να αποτελέσει και τον ιδανικό υποστηρικτή της δημοτικής γλώσσας (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος είναι εκείνος ο οποίος θα στρέψει το κοινό των *Παναθηναίων* στη γλωσσική κληρονομιά του Διονυσίου Σολωμού. Έτσι, στις 31 Ιουλίου του έτους 1901 υπογράφει την βιβλιοκρισία των Αναλέκτων του Αγγέλου Βλάχου. Ο Ξενόπουλος αναγνώρισε την ύπαρξη ενός σολωμικού συστήματος στο εν λόγω τεύχος. Ειδικότερα, για τον Ξενόπουλο προέχει η καθιέρωση της ποιητικής γλώσσας την οποία

ανέδειξε ο Σολωμός και, ως εκ τούτου, και των λογοτεχνικών έργων, τα οποία διαμορφώθηκαν με βάση το σολωμικό αυτό πρότυπο (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Μάλιστα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι στην τελευταία παράγραφο του άρθρου διαφαίνεται ρητά η θέση του Ξενόπουλου απέναντι σολωμική γλώσσα και πρακτική. Συγκεκριμένα, ο ίδιος ο Ξενόπουλος γράφει τα εξής: *«Αν έλθη πάλιν εποχή κατά την οποίαν θα πιστεύεται όχι ότι παν το ωραίον είναι εθνικόν, αλλ' ότι παν το εθνικόν είναι ωραίον. – αν έλθη εποχή, κατά την οποίαν θα κηρύσσεται, ότι τότε μόνον η δημοτική μας γλώσσα έχει κάποιαν αξίαν, όταν περιορίζεται όχι μόνον εις τους τύπους, αλλά και εις το λεξιλόγιον του χωρικού. – αν έλθη εποχή, καθ' ην τα εκλεκτά πνεύματα δεν θ'ατενίζουν προς τον Σολωμόν, τον χυδαίον στιχοπλόκον, αλλά προς τον Σούτσον, – τότε και ο κ. Βλάχος, ως κριτικός, θα έχη οπαδούς. Προς το παρόν δεν έχει κανένα [...]»*. Η παράγραφος αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, καθότι ο Ξενόπουλος θέτει τους όρους πρόσληψης της ποίησης και της κριτικής του εμμένοντας σε τρία σημαντικά στοιχεία: Πρώτον, ότι κάθε τι το ωραίο είναι εθνικό, όχι, όμως, υπό την έννοια της πατριωτικής έξαρσης, αλλά υπό την έννοια ότι η ψυχή του έθνους ανευρίσκει την ηχώ των ονείρων της. Κάθε τι το εθνικό αφορά αποκλειστικά στην έκφραση και όχι στην ιδεολογία. Περαιτέρω, θεωρεί συνάμα πως η δημοτική ως γλώσσα έχει αξία όταν αναβαθμίζεται σε γλώσσα των ποιητών, ενώ, αφετηριακό σημείο της νεοελληνικής λογοτεχνίας ορίζεται ο Σολωμός. Αυτό ακριβώς αποτελεί και το μέγιστο κατόρθωμα του Σολωμού, διότι όλοι ακολουθούν το σύστημα το οποίο επέβαλε άτυπα, προσφέροντας ένα πρότυπο ποιημάτων σε γλώσσα δημοτική. Η παράγραφος αυτή αποτέλεσε ένα παράδειγμα από το οποίο εμφανίζεται η σύνδεση του ονόματος του καλλιτέχνη με μία συζήτηση γύρω από το γλωσσικό ζήτημα. Το σύνολο των παραδειγμάτων αυτών, αν και ποικίλλει, προσφέρεται ούτως ώστε, να εξεταστεί το πλαίσιο υπό το οποίο λειτούργησε το σολωμικό γλωσσικό παράδειγμα. Η απήχηση της γλωσσικής διδασκαλίας του Σολωμού και οι αντιστάσεις που συνάντησε στη διάρκεια της συγγραφικής του πορείας αποτέλεσαν για το περιοδικό των *Παναθήναιων* ένα σταθερό σημείο αναφοράς (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Πλέον ειδικότερα, με τη σολωμική παράδοση συνδέονται και αρκετοί Έλληνες κριτικοί και λογοτέχνες, οι οποίοι ακολούθησαν το γλωσσικό πρότυπο της δημοτικής γλώσσας που χρησιμοποιούσε ο Σολωμός στα έργα του. Ανάμεσα σε αυτούς, συγκαταλέγονται ο Βαλαωρίτης, ο Ψυχάρης και ο Παλαμάς, καθώς, επίσης, και ο Ροΐδης. Οι διαφορές μεταξύ τους ως προς τον τρόπο γραφής φαίνεται πως αμβλύνονται, ενώ οιοσδήποτε

ενστάσεις αποσιωπώνται και ως εκ τούτου παραγκωνίζονται. Ο Σολωμός τοποθετείται, κατά συνέπεια, στην κορυφή του λογοτεχνικού κανόνα, καθότι φαίνεται πως έδωσε μία μορφή στη συνείδηση του λαού και, περαιτέρω, νομιμοποίησε μέσα από τα έργα του τη γλώσσα του λαού. Χαρακτηριστικά σημειώνεται το πρώτο άσμα του ποιητή γραμμένο στα ελληνικά ότι είχε ως εξής: *«Την είδα την Ξανθούλα, την είδα όταν αργά,/ Εκίνησε η βαρκούλα να πάει στην ξενιτειά»*. Αποτέλεσε, λοιπόν, αυτό το άσμα την πρώτη του σύνθεση στα ελληνικά (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Το έργο του Σολωμού λογίζεται ιδιαίτερα πολύτιμο και θεωρείται ως η αφετηρία της ελληνικής ποιητικής παραγωγής στην αληθινή γλώσσα του λαού. Χαρακτηριστικά πρέπει να αναφερθεί το εξής περιστατικό. Με αφορμή το ποίημα του Τερτσέτη *«Φίλημα»*, το οποίο δημοσιεύθηκε στο Ναύπλιο κατά την άφιξη του βασιλέως Όθωνα στην τότε ελληνική πρωτεύουσα, ο Διονύσιος Σολωμός σε επιστολή, η οποία χρονολογείται την 1<sup>η</sup> Ιουνίου του έτους 1883, εκφράζει τις θέσεις του για τη γενικότερη πνευματική κατάσταση η οποία επικρατούσε στο τότε ελληνικό Βασίλειο, αποδοκιμάζοντας δε την επιλογή του Τερτσέτη να συντάξει το ποίημά του σε καθαρεύουσα. Η καταληκτική παραίνεση του Διονυσίου Σολωμού προς τον Τερτέτη στην επιστολή αυτή, η οποία δημοσιεύθηκε το έτος 1832, αναφέρει χαρακτηριστικά την εξής φράση: *«και πρόσεχε γράφοντας να μη φορέσης τα μανικέτια, να πετάς έξω ο τι σου έρχεται, σαν να συνομιλούσαμε»*. Η φράση αποκαλύπτει την όχληση του Σολωμού για την ενδοτικότητα του Τερτσέτη σε μία εξεζητημένη γλώσσα, με το να γράψει στην καθαρεύουσα. Χαρακτηριστικά έλεγε ο Διονύσιος Σολωμός ότι όσοι γράφουν στην καθαρεύουσα σκοτώνουν τον πολιτισμό της Ελλάδας (Παπαπαναγιώτου, 2012). Εύλογα προκύπτει πως η δημοτική γλώσσα και η λαϊκή έκφραση αποτέλεσε για τον Σολωμό ποιητική αφετηρία. Ωστόσο, ο Σολωμός φαίνεται πως δεν εφησυχάζει, καθότι δε θεωρεί τη δημοτική γλώσσα ως αναπαυτική κοίτη για την εθνική ποίηση (Μαρωνίτης, 2007).

Περαιτέρω, θα πρέπει να σημειωθεί και η σύνδεση της ποίησης του Διονυσίου Σολωμού με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού. Με τον τρόπο αυτό, ο δημοτικός λόγος εμποτίζει την ποίηση του Σολωμού και η τελευταία ανανεώνει τη νεοελληνική ποίηση. Στα *Παναθήναια* αναγιγνώσκουμε πως ο δημόδης ποιητής βρίσκεται πάντοτε στο πλάι του Σολωμού. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, ο Διονύσιος Σολωμός αποκαλείται Έλλην κατά την έμπνευση και κατά την χρήση της κοινής γλώσσας, καθότι δίδει στη γλώσσα την οριστική μορφή της μέσα στα ποιήματά του. Η

σολωμική ποίηση εξισούται με την αισθητική του δημοτικού τραγουδιού, προβάλλεται ως φυσική συνέχεια του δημοτικού ποιητικού λόγου και θεωρείται, κατά αυτόν τον τρόπο, η δημοτική γλώσσα ως η λύδια λίθος της σολωμικής ποιήσεως. Παρατηρείται, εν προκειμένω, και η αμφίδρομη σχέση μεταξύ του Διονυσίου Σολωμού και της δημοτικής γλώσσας, καθότι και ο ίδιος υπηρέτησε τη δημοτική εις το έπακρον, αλλά και η δημοτική γλώσσα υπηρέτησε τον ίδιο (Μέναρδος, όπ. αναφ. σε Παπαπαναγιώτου, 2012).

Για τον Σολωμό, θα πρέπει να σημειωθεί ότι προέχει η καθιέρωση της γλώσσας του λαού που υπαγορεύεται από μία ιστορική πραγματικότητα και από μία αισθητική αναγκαιότητα. Καθιερώνεται, δηλαδή, με γλωσσικά κριτήρια ο κανόνας της διαδοχής. Και αυτό σημαίνει ότι συνδέονται με τη γλώσσα του Σολωμού όσοι δείχνουν μία εύνοια προς τη δημοτική γλώσσα και για αυτόν ακριβώς τον λόγο όλο και περισσότεροι εντάσσονται στον όρο «σολωμικός». Από το γλωσσικό παράδειγμα του Διονυσίου Σολωμού χαρακτηρίζονται ως εξαρτώμενοι οι Επτανήσιοι λογοτέχνες, χωρίς φυσικά να είναι και υποχρεωτική η αναγωγή τους στο λογοτεχνικό ρεύμα της Επτανησιακής Σχολής. Προστίθεται δε στο γλωσσικό κριτήριο ο γεωγραφικός περιορισμός και, συνεπώς, η σύνδεση με τη γλώσσα του Σολωμού προσδιορίζεται με βάση την καταγωγή και, κυρίως, στηρίζεται στην υιοθέτηση της δημοτικής γλώσσας στα λογοτεχνικά έργα. Στην ομάδα των «Σολωμικών», λοιπόν, αυτή φαίνεται να προσαρτάται και ο Ιάκωβος Πολυλάς, ως ο κατ' εξοχήν πρεσβευτής της γλωσσικής ιδέας του Σολωμού. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, και, η Επτανησιακή Σχολή είχε ως κέντρο των δραστηριοτήτων της το νησί της Κέρκυρας. Θεωρήθηκε, μάλιστα, ότι διαφύλαξε και καλλιέργησε μέσω της γραμματολογίας της την εθνική γλώσσα και συνετέλεσε ουσιαστικά στην αποκατάσταση αυτής (Παπαπαναγιώτου, 2012).

Στην αναμέτρηση, η οποία ξέσπασε τον 20ο αιώνα αναφορικά με το ποια γλώσσα θα κατισχύσει στην ελληνική έννομη τάξη, η παράδοση του Διονυσίου Σολωμού αποτέλεσε το ισχυρότερο όπλο στη φαρέτρα των δημοτικιστών στον αγώνα εναντίον της αρχαϊστικής καθαρεύουσας. Ο ποιητικός λόγος του δημοτικού τραγουδιού και η ποίηση του Διονυσίου Σολωμού αποτέλεσαν τις βάσεις της νεοελληνικής ποιητικής γλώσσας. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, δηλαδή, στο πλαίσιο της εσωτερικής διαμάχης των δημοτικιστών, ο Διονύσιος Σολωμός τοποθετείται στο επίκεντρο. Τον διεκδικούν μέχρι και οι μετριοπαθείς δημοτικιστές του περιοδικού των *Παναθήναιων* και δέχονται τον Ιάκωβο Πολυλά ως συνεχιστή του γλωσσικού παραδείγματος του

Σολωμού. Αναγνωρίζεται, παράλληλα, ο υποβοηθητικός ρόλος του Ψυχάρη στην εδραίωση της δημοτικής, επικρίνοντας, ωστόσο, τις υπερβολές του στη χρήση της δημοτικιστικής γλώσσας. Εντέλει όλοι, μετέχουν της κληρονομιάς των έργων του Διονυσίου Σολωμού και όλοι συμφωνούν απολύτως στο ότι υπέδειξε την αληθινή οδό αναφορικά με τη λύση του γλωσσικού ζητήματος (Παπαπαναγιώτου, 2012).

#### **1.4 Η γλώσσα του Διονυσίου Σολωμού.**

Το συνολικό έργο του Σολωμού έχει διατηρηθεί σε χειρόγραφα που περιέχουν διάφορα ακατάστατα σχέδια κατακερματισμένων ποιημάτων, τα οποία ο ποιητής αναθεώρουσε συνεχώς και τελικά εγκατέλειπε, χωρίς ποτέ να φτάσει σε μια τελική εκδοχή που θα μπορούσε να εκδοθεί. Στην πραγματικότητα, ο Σολωμός επέδειξε μια χαρακτηριστική και μπερδεμένη αμέλεια στην έκδοση των έργων του, εκτός από λίγα και όχι τα πιο ώριμα. Αυτό έχει οδηγήσει σε διαφορετικές ερμηνείες μεταξύ των μελετητών του Σολωμού, οι οποίες καταλήγουν σε δύο βασικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, μία «θετικιστή» και μία «αρνητική». Σύμφωνα με τη θετικιστική προσέγγιση, ο κατακερματισμός - μια θεωρητική και πρακτική επιταγή του ρομαντικού κινήματος - δεν αποτελεί «πρόβλημα», αλλά αποτέλεσμα της επίδρασης του γερμανικής ρομαντικής ποίησης του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην ποίηση του Σολωμού (Βελουδής, 2000).

Από την άλλη, οι υποστηρικτές της κυρίαρχης αρνητικιστικής προσέγγισης κατηγορούν τη διγλωσσία του Σολωμού για τον κατακερματισμό του έργου του Σολωμού και τη διγλωσσία γενικότερα. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στο ιστορικό-λογιοτεχνικό πλαίσιο της εποχής του Σολωμού (πρώτο μισό του 19ου αιώνα) η διγλωσσία υπήρχε και στην Ελλάδα. Η διαφορά με τα νησιά του Ιονίου (τα οποία ενσωματώθηκαν στο ελληνικό κράτος ήδη από το 1864, μετά το θάνατο του ποιητή) ήταν ότι, στην Ελλάδα, η διγλωσσία ήταν ενδογλωσσική («καθαρεύουσα», δηλ. η καθαρή επίσημη γλώσσα εναντίον των δημοτικών ελληνικών), ενώ στα νησιά του Ιονίου ήταν διαγλωσσικό (ιταλικό εναντίον ελληνικού). Αυτό καθιστά το «γλωσσικό πρόβλημα» του Σολωμού ακόμα πιο περίπλοκο σε μια περίοδο κατά την οποία η νεοελληνική γλώσσα δεν διορθώθηκε και η συζήτηση για το γλωσσικό ζήτημα βρισκόταν στο αποκορύφωμά της.

Βάσει των παραπάνω, επομένως, ο Σολωμός μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον στο οποίο η διγλωσσία αποτέλεσε ένα αναπόσπαστο γεγονός της ζωής του ολόκληρης, αφού τα



νησιά του Ιονίου ήταν υπό ενετική κυριαρχία για περισσότερο από τέσσερις αιώνες (1386-1797). Τα ιταλικά θεωρούνταν η μεγάλη ποικιλία, ενώ η ελληνική, ή ακριβέστερα η τοπική διάλεκτος, γεμάτη ιταλισμούς και βενετσιάνικα στοιχεία, και αποτελούσε την χαμηλή ποικιλία.. Οι παραλλαγές στην επιλογή της γλώσσας καθορίστηκαν με κριτήρια τάξης και ανάλογα του εκπαιδευτικού υποβάθρου. Έτσι, οι αριστοκρατικοί και αστοί κύκλοι χρησιμοποιούσαν μια γλώσσα που έτειναν προς τα ιταλικά, ενώ οι κατώτερες τάξεις χρησιμοποιούσαν μια γλώσσα που έτειναν προς τα δημοτικά ελληνικά. Στην πραγματικότητα, η γραπτή εκδήλωσή της αυτής της περιόδου-κυρίως συμβολαιογράφων και αλληλογραφίας-υποδηλώνει ότι η διάκριση μεταξύ ιταλικών και ελληνικών δεν ήταν καθόλου σαφής. Θα ήταν πιο ενδεδειγμένο να αναφερθούμε σε μια γλώσσα «καμβά», μια γλωσσική βάση, πάνω στην οποία τα στοιχεία και των δύο γλωσσών ήταν συνυφασμένα με διαφορετικό ρυθμό ανάλογα με την κοινωνική τάξη, το επάγγελμα και την κατάσταση. Ως εκ τούτου, όπως αναφέρει η Αθανασοπούλου (1999), δεν είναι εύκολη η διάκριση ανάμεσα στα ιταλικά στοιχεία του Σολωμού και στα ιταλογενή στοιχεία της Επτανησιακής διαλέκτου.

Αρχικά, η διγλωσσία του Σολωμού αποσιωπήθηκε ή αντιμετωπίστηκε απλουστευτικά: Ο Σολωμός γράφει είτε ελληνικά είτε ιταλικά. Συγκεκριμένα, ο πρώτος εκδότης του Σολωμού, ο Πολυλάς, στα Προλεγόμενα προκρίνει τη διάκριση στη χρήση των δύο γλωσσών, οι οποίες δε συμπίπτουν ποτέ. Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, ο Σολωμός, μίλησε ή έγραψε στους φίλους του στα ιταλικά, συνέλαβε τα ποιήματά του και στα ιταλικά, αλλά τελικά τα έγραψε στα ελληνικά ή στα ιταλικά (την τελευταία δεκαετία του). Καταλήγει δε στο να αποδίδει στα ελληνικά του σολωμικούς στοχασμούς και τα σχεδιάσματα του ποιητή, προκειμένου να παρουσιαστεί το σολωμικό έργο γλωσσικά ομοιογενές (Αθανασοπούλου, 1999). Έτσι, δημοσιεύει μία εκλεπτυσμένη και, ως εκ τούτου, διαστρεβλωμένη, εκδοχή αυτού που βρήκε (Μαρωνίτης, 2007). Ο Πολυλάς προέκρινε ένα κύριο κείμενο για κάθε ποίημα και, τοποθετώντας τις υπόλοιπες εκδοχές σε παραρτήματα, μετέφρασε σιωπηρά όλες τις σημειώσεις του Σολωμού γραμμένες στα ιταλικά. Το αποτέλεσμα ήταν μια αμιγώς ελληνική έκδοση, χωρίς ίχνος ιταλικών. Θα μπορούσε κανείς να κατηγορήσει τον Πολυλά, σύμφωνα με τον Μαρωνίτη (2007), για απλή «κατασκευή», αλλά θα μπορούσε επίσης να υποστηρίξει ότι αυτή η προσέγγιση επεξεργασίας ήταν αρκετά κατανοητή για έναν Επτανήσιο, για τον οποίο η διγλωσσία ήταν γεγονός της ζωής. Ταυτόχρονα, επιδίωξε να συμμορφωθεί με τη γλωσσική πολιτική του νεοελληνικού έθνους-κράτους, προκειμένου να προωθήσει τον

δίγλωσσο Σολωμό ως «εθνικό ποιητή» της Ελλάδας. Εξάλλου, πρέπει να έχουμε υπόψη την ιστορική συγκυρία, κατά την οποία η φαναριώτικη διανόηση έχει επιβάλει μία γλώσσα εμπορούμενη από τα ελληνοκεντρικά ιδεώδη. Εντέλει, ο Πολυλάς, συμβάλλει στην ανάδειξη του Σολωμού ως εθνικού ποιητή, υποσκελίζοντας, ωστόσο, τα ελληνοϊταλικά των σολωμικών αυτογράφων (Αθανασοπούλου, 2000).

Όπως αναφέρει η Αθανασοπούλου (1999), η έκδοση των Αυτογράφων από τον Λίνο Πολίτη, το 1964, συνετέλεσε στην αναγνώριση της διγλωσσίας του Σολωμού, μιας και έγινε εμφανές πως ο Σολωμός γράφει ελληνοϊταλικά/ιταλοελληνικά, καταδεικνύοντας τη μιγαδική γλώσσα του Σολωμού. Συγκεκριμένα, ο Πολίτης (1985) αναφέρει πως το χειρόγραφο του Πολυλά μας παραδίδει 200 στίχους. Αντ' αυτού, στην πραγματικότητα, έχουμε πάνω από 25 σελίδες ενός τετραδίου πολύ μεγάλου σχήματος, ψιλογραμμένες και πυκνογραμμένες, μ' ένα πλήθος από παραλλαγές, μ' ένα πλήθος από σχεδιάσματα, τα οποία μέχρι πρότινος ήταν άγνωστα και διέθεταν έναν εκπληκτικό πλούτο. Έτσι, παρακολουθώντας την κάθε σελίδα του χειρογράφου, ουσιαστικά, παρακολουθούμε τον ποιητή απάνω στη στιγμή της δημιουργίας, βλέπουμε το ποίημα να δημιουργείται σιγά-σιγά. Οι ποιητικές ιδέες λαμβάνουν τη στιχουργική μορφή τους. Και, αν και οι στίχοι στην αρχή είναι αβέβαιοι κι αυτοί δένουν σταδιακά, σχηματοποιούνται, και στο τέλος όλο το ποίημα φτάνει στη μορφή που μας είναι γνώριμη από την έκδοση Πολυλά (Πολίτης, 1985). Η έκδοση του Λίνου Πολίτη για τα *Έργα Αυτόγραφου* του Σολωμού το 1964 είναι αναμφίβολα η πιο σημαντική έκδοση στις μελέτες του Σολωμού, δεδομένου ότι είναι η μόνη έκδοση που αποκαλύπτει την πραγματική φύση του δίγλωσσου και κατακερματισμένου έργου του Σολωμού. Η βασική διαφορά μεταξύ της «αναλυτικής» και της «συνθετικής» έκδοσης, η οποία βασίζεται στα *Έργα Αυτόγραφων*, είναι ότι η αναλυτική έκδοση αποκαλύπτει την πρόοδο του Σολωμού μέσα από τα διάφορα στάδια της σύνθεσης, χωρίς να προχωρήσει στη σύνθεση ενός ολοκληρωμένου ποιήματος, αν και προωθεί το τελικό στάδιο της σύνθεσης ως την τελική μορφή του ποιήματος (Μαρωνίτης, 2007). Η συνθετική έκδοση, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει τα έργα του ποιητή όπως ολοκληρώνονται, επιλέγοντας και τακτοποιώντας εκ νέου τις «καλύτερες» εκδοχές των σχεδίων στίχων σύμφωνα με τη «γλωσσική αίσθηση» και τα αισθητικά κριτήρια του συντάκτη. Υποστηρίζεται, ωστόσο, ότι οποιαδήποτε έκδοση του έργου του Σολωμού είναι αδύνατη, επειδή τα σχέδια του ποιητή είναι μια αυθόρμητη έκφραση του δημιουργικού ασυνείδητου του που αψηφά τη (φιλο)λογική τάξη. Τέλος, η «γενετική» έκδοση

επιδιώκει να αποκαλύψει τη δημιουργική διαδικασία του Σολωμού, παρουσιάζοντας τις διάφορες εκδοχές και αναθεωρήσεις ενός ποιήματος, όχι γραμμικά αλλά ως αστερισμό, στον οποίο η κεντρική ποιητική ιδέα εξαπλώνεται σε διαφορετικά ελληνό-ιταλικά σχέδια που είναι ισοδύναμα.

Η μη αντιμετώπιση της ιταλικής διγλωσσίας ως αυτόνομο θέμα συνεχίστηκε και από τους Μαρτινέλη, Καιροφύλα και Σεφέρη. Πρώτος ο Ζήσιμος Λορεντζάτος (1947) αναγνωρίζει τα ελληνοϊταλικά του Σολωμού (Κοσκινάς, 2015). Μόλις τη δεκαετία του '90 άρχισε να διερευνάται η διγλωσσία του Σολωμού και το πώς οι δύο γλώσσες διαλέγονται και αλληλοσυμπληρώνονται (Αθανασοπούλου, 1999). Ενδεικτικά, η Αθανασοπούλου (2000) κάνει αναφορά στους, P. Mackridz, M.Peri, Γ. Δάλλα, κ.ά. Έτσι, λοιπόν, τα χειρόγραφα του Σολωμού, σύμφωνα με την Αθανασοπούλου (1999), δεν αποκαλύπτουν διάκριση αλλά *παρέμβαση* μεταξύ των δύο γλωσσών, με τα ιταλικά να αποτελούν την «κυρίαρχη γλώσσα» του πολιτισμού του και τα ελληνικά να είναι «μητρική γλώσσα», η οποία, ωστόσο, αποκτήθηκε ως δεύτερη γλώσσα μετά την επιστροφή του από την Ιταλία. Στην πραγματικότητα, ο ποιητής έγραψε στα ελληνικά μετά την απλοποιημένη φωνητική ορθογραφία των ιταλικών, συχνά αντικαθιστώντας τα ελληνικά με ιταλικά γράμματα με την ίδια λέξη. Οι γλωσσικές παρεμβολές μπορούν να εντοπιστούν σε ένα ευρύ φάσμα παραγωγών με εναλλαγή κώδικα και μεικτού κώδικα. Για να προσδιοριστεί η γραμματική της μικτής ή λιωμένης γλώσσας του ποιητή, προτείνονται δύο όροι, «*επιφανειακή παρεμβολή*» και «*παρεμβολή βάθους*», για τη θεμελιώδη διάκριση μεταξύ *προφανούς* και *λανθάνοντος* κώδικα ανάμειξης στον Σολωμό έκφρασης (φωνολογία, μορφολογία, σύνταξη, σημασιολογία).

Προφανώς, το βάθος της διγλωσσίας του Σολωμού υπερβαίνει μια απλή γλωσσική προσέγγιση στο ιδίωμά του. Φτάνει μέχρι κάτω, από την ίδια τη σύλληψη της ποιητικής ιδέας μέχρι τη σύνταξη του ποιήματος (σύνθεση, λεξικό, μετρήσεις κ.λπ.) και εγείρει όχι μόνο ζητήματα που αφορούν την αισθητική/στυλιστική πτυχή της δημιουργικότητας, αλλά και ζητήματα ταυτότητας: ποιος «είμαι» δίγλωσσος/πολύγλωσσος. Αυτό είναι που καθιστά τη διγλωσσία του Σολωμού ένα βασικό στοιχείο που επηρέασε έντονα τη γλώσσα στα έργα του.

Η ιταλική παιδεία, στην οποία αναφερθήκαμε, προφανώς τον επηρέασε στη γλώσσα (και τη διγλωσσία του). Τα ιταλικά, σύμφωνα με την Τικτοπούλου (1998), είναι η γλώσσα της προφορικής επικοινωνίας του Σολωμού αλλά και της ποιητικής του

έκφρασης, Έτσι, ξεκίνησε να γράφει τα πρώτα του ποιήματα στα ιταλικά και ολοκληρώνει την ποιητική του παραγωγή στα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής του γράφοντας πάλι ιταλικά ποιήματα (Chatzigiannidi, 2006). Μάλιστα, ο Βελουδής (2000) παρατηρεί πως ο εθνικός ποιητής της Ελλάδας αρχίζει και τελειώνει την ποιητική του σταδιοδρομία ως Ιταλός ποιητής. Τα ιταλικά είναι, με λίγα λόγια, όπως αναφέρει η Τικτοπούλου (1998), η κατεξοχήν γλώσσα σκέψης.

Δεν ήταν, ωστόσο, η διγλωσσία του Σολωμού ο μοναδικός παράγοντας που άσκησε έντονη επίδραση στη διαμόρφωση της γλώσσας του. Για τον Σολωμό, «*διδάσκαλος των λέξεων είναι ο λαός*» γι' αυτό, και σε όλο το έργο του, χρησιμοποιεί τη δημόδη γλώσσα, αμφιταλαντευόμενος μεταξύ της κοινής πανελληνίας γλώσσας και των ζακυνθινών/επατανησιακών ιδιωμάτων. Στη δε ωριμότερη περίοδο της δημιουργίας του, μετά το 1833, στην οποία ανήκει ο *Κρητικός*, στρέφεται ακόμα περισσότερο προς τους ιδιοματικούς τύπους, αντί των κοινών (Chatzigiannidi, 2006). Έτσι, έχουμε στο έργο του, και ειδικότερα στον *Κρητικό*, μία γλωσσική παλινδρόμηση ανάμεσα στον κοινό και στον διαλεκτικό τύπο. Καθώς μάλιστα ο Σολωμός πίστευε στην ενότητα της ελληνικής γλώσσας, θεωρούσε πως οι ιδιοματικές λέξεις που χρησιμοποιούσε ήταν κατανοητές από το σύνολο των Ελλήνων (Chatzigiannidi, 2006). Είναι, λοιπόν, φανερό πως ο Σολωμός αναζητούσε την τέλεια μορφή στα έργα του, μένοντας διχασμένος για την προτεραιότητα που θα έπρεπε να δώσει στα έργα του: στον πανελλήνιο ή στον ιδιοματικό τύπο. Στην ώριμη περίοδο των έργων του, όπου ανήκει ο *Κρητικός*, καταλήγει στον ιδιοματικό τύπο, όχι ως αποτέλεσμα άγνοιας για τον πανελλήνιο, αφού βλέπουμε να τον υιοθετεί για ένα διάστημα, και μετά να επιστρέφει στον διαλεκτικό (Καββαδίας, 1987). Βέβαια, είναι χαρακτηριστική, όπως αναφέρει ο Βελουδής (1998), η επέμβαση στη γλωσσική και μετρική μορφή του αρχικού, αυθεντικού περιεχομένου του έργου του Σολωμού, όπως προαναφέρθηκε, απόρροια της απορριπτικής στάσης των ελληνοκεντρικών λογίων απέναντι στη γλωσσική ιδιαιτερότητα του Σολωμού. Έτσι, έχουμε «λόγιες» επεμβάσεις προς αντικατάσταση ιδιοματικών-διαλεκτικών τύπων από τους πρώτους εκδότες και τους πρώτους αντιγραφείς των έργων του (Βελουδής, 1998).

Αναφορικά με τους λαϊκούς τύπους που χρησιμοποιεί στο έργο του, τα δημοτικά τραγούδια, τα οποία συλλέγει άμα τη επιστροφή του στη Ζάκυνθο αποτελούν βασική πηγή τους. Υπερβαίνοντας τη διπλή δυσκολία του, την ελλιπή γνώση της ελληνικής και την απουσία μιας ενιαίας ποιητικής νεοελληνικής γλώσσας, ο Σολωμός στρέφεται

στις υπάρχουσες ποικίλες λογοτεχνικές παραδόσεις (Τικτοπούλου, 1998). Έτσι, όπως επισημαίνει η Chatzigiannidi (2006), η επαφή του με τα δημοτικά τραγούδια τον βοηθά να κατανοήσει τη μετρική και τη θεματολογία τους αλλά και να αντιληφθεί καλύτερα τη φύση και τη λυρική δύναμη της δημοτικής γλώσσας. Παράλληλα, σύμφωνα με τον Τσουκαλά (2015), ο Σολωμός εφαρμόζει την ομοιοκαταληξία ανά δίστιχο, άμεσα επηρεασμένος από την αστική λαϊκή ποίηση της Ζακύνθου, την καντάδα. Ωστόσο, ο Σολωμός δεν ήταν ένας ακραίος δημοτικιστής, κάτι που διαφαίνεται από την επιστολή του στον Τερτσέτη. Εκεί σχολιάζει πως χαίρεται να βλέπει κάποιος να ξεκινά από τα δημοτικά τραγούδια και να μεταχειρίζεται την κλέφτικη γλώσσα, όμως αυτό να το κάνει κανείς δυναμικά, με ουσία και όχι τυπικά. *«Δεν έχει το ίδιο ενδιαφέρον στο δικό μας στόμα, το έθνος ζητά από εμάς το θησαυρό της δικής μας διάνοιας, της ατομικής, ντυμένον εθνικά»* γράφει στον Τερτσέτη, τονίζοντας την ανάγκη να τελειοποιηθεί η δημοτική γλώσσα (όπ. αναφ. σε Πολίτη, 1991). Τέλος, το συχνό σχήμα των τριών που απαντάται στο έργο του Σολωμού είναι μία ακόμα επιρροή του από το δημοτικό τραγούδι (Τσουκαλάς, 2015). Έτσι, τόσο το ζακυνθινό ιδίωμα όσο και η δημοτική συνιστούν για τον Σολωμό τη γλώσσα της ποιητικής του έκφρασης (Τικτοπούλου, 1998).

Ένας άλλος παράγοντας που επηρέασε τη γλώσσα του ήταν η κρητική λογοτεχνία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ιδιαίτερα ο Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου. Το κρητικό ιδίωμα και ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος (χαρακτηριστικό και του δημοτικού τραγουδιού), του ενισχύουν την άποψη περί ενότητας της κοινής ελληνική γλώσσας, ανεξαρτήτως των ιδιωμάτων (Chatzigiannidi 2006). Την περίοδο, μάλιστα, της μελέτης των κρητικών κειμένων, ο Σολωμός με τον Κρητικό ξαναπιάνει το νήμα της κομμένης παράδοσης, εισχωρώντας στα μυστικά της γλώσσας και τους εκφραστικούς τρόπους της λαϊκής παράδοσης (Πολίτης, 1998). Εξάλλου, όπως αναφέρει ο Τσουκαλάς (2015), η ομοιοκαταληξία ανά δίστιχο δεν αποτελεί μόνο απόρροια της επίδρασης από το δημοτικό τραγούδι και τη ζακυνθινή καντάδα αλλά και αποτέλεσμα της επιρροής των έργων της Κρητικής Αναγέννησης.

Επιπροσθέτως, αναφορικά στην αρχαιογνωσία του Σολωμού, η Αθανασοπούλου (1999) επισημαίνει πως αυτή δε συμπίπτει και με την αρχαιογλωσσία του. Τούτο σημαίνει πως οι γνώσεις του για την αρχαία ελληνική γλώσσα είναι περιορισμένες, κάτι που καταδεικνύεται από το ότι γράφει αποκλειστικά στη δημοτική και τα γραπτά τεκμήρια στην αρχαία ελληνική εντός του έργου του είναι ισχνά. Αρκετοί μελετητές

του, όπως αναφέρει η Chatziagiannidi (2006), αδυνατώντας να αλλάξουν το γεγονός πως ο Σολωμός έγραψε στη δημοτική προσπάθησαν να αποδείξουν την αρχαιοελληνική του παιδεία. Ωστόσο, οι αναφορές που υπάρχουν για συστηματικές σπουδές πάνω στην αρχαία ελληνική είναι κατά κανόνα ανεξακρίβωτες. Έτσι, λοιπόν, ο Σολωμός ακολουθεί τελείως διαφορετικές γλωσσικές επιλογές από αυτές που επιθυμούσαν οι καθαρολόγοι γι' αυτόν (Αλεξίου, 1994).

Μπορεί, λοιπόν, η αρχαία ελληνική γλώσσα να μην άσκησε ιδιαίτερη επίδραση στη γλώσσα του Σολωμού, ωστόσο, έντονη είναι η επίδραση της εκκλησιαστικής γλώσσας και της χριστιανικής υμνογραφίας στο έργο του. Η θρησκευτικότητα και η πίστη είναι από τα βασικά θεμέλια της ποίησής του, σημειώνει ο Πολίτης (1985). Αυτή ήταν μία λογική απόρροια της παιδείας που έλαβε, καθώς βρέθηκε δίπλα σε θρησκευόμενους δασκάλους, τον Αντόνιο Μαρτελάο και τον Ιταλό αββά Santo Rossi. Χαρακτηριστικά αναφέρεται πως μελετούσε την Αγία Γραφή και απάγγελλε τους Ψαλμούς του Δαβίδ, τους Θρήνους του Ιερεμία και το μεγάλο ποίημα του Ιώβ και το Άσμα Ασμάτων, από το οποίο εμπνεύστηκε αρκετά ιταλικά σονέτα του (Παλαμάς, 1927). Η επαφή του Σολωμού με τα θρησκευτικά κείμενα συνεχίστηκε, μελετώντας τα βιβλία του Μ. Βασιλείου, του Ι. Χρυσοστόμου και του Γ. Θεολόγου, εντείνοντας τη θρησκευτικό του αίσθημα (Παπαδημητρίου, 2014). Μπορεί, λοιπόν, ο Σολωμός να μην ήταν ένας αυστηρά θρησκευτικός ποιητής στα ελληνικά του ποιήματα, δηλαδή να έγραψε ποιήματα με καθαρά θρησκευτικό περιεχόμενο, όπως έκανε στα ιταλικά. Αλλά το θρησκευτικό στοιχείο συνιστά μέρος της προσωπικής ανθρώπινης εμπειρίας (Μάκριτζ, 1995, 58).

Έτσι, διάχυτη είναι η θρησκευτικότητά του, ασκώντας έντονη επίδραση στις θρησκευτικές ιδέες, εικόνες, εκφράσεις, γεγονότα και πρόσωπα βιβλικά ή ιστορικά που παραπέμπουν άλλοτε στην Αγία Γραφή, άλλοτε σε καίριες και πάγιες θέσεις της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας ή θυμίζουν ρήσεις Μεγάλων Ορθοδόξων Πατέρων και θεολόγων (Καλαβουρνιώτη, χ.χ.). Μάλιστα, όσο ο Σολωμός προχωρά στη μελέτη της ελληνική γλώσσας, τόσο η θρησκευτικότητά του συνδέεται με τα ιδανικά της πατρίδας και της ελευθερίας. Ο Πολίτης (1955) διαπιστώνει πως, ενδεχομένως, να μην έχει μετουσιωθεί ξανά τόσο έντονα το θρησκευτικό αίσθημα στην ποιητική γλώσσα. Συγκεκριμένα, στον *Κρητικό* οι επιδράσεις της εκκλησιαστικής γλώσσας και υμνογραφίας είναι πολύ έντονες στη γλώσσα, καθώς διαφαίνονται μέσα από τα θέματα του Θανάτου, της Δευτέρας Παρουσίας και της Έσχατης Κρίσης, της ύπαρξης του

Παράδεισος, της Φεγγαροντυμένης. Ακόμα και το ίδιο το πρόσωπο του Κρητικού, όπως παρατηρεί και ο Τωμαδάκης (1954), είναι *«φθασμένος εις το πραγματικό ακρογιάλι της Σωτηρίας, όπου αντί των πρόσκαιρων αγαθών που περιμένουν τους πρόσφυγας αναμένει το ζεύγος η απόλυτος ένωσης και η γνώσις του Αγαθού»*.

Καταληκτικά, με τον Σολωμό, τίθενται οι απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Την πορεία της ελληνικής γλώσσας την χάραξε για πάντα η διάνοια του Σολωμού, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Σεφέρης (1984). Και, ίσως, συνεχίζει ο Σεφέρης, επειδή ερχόταν από τόσο μακριά να μπόρεσε να κοιτάξει τα πράγματα με το φρέσκο και το σίγουρο μάτι που τα κοίταζε.

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Εισαγωγή στον «Κρητικό».

### 2.1 Η σύνθεση του «Κρητικού».

Ο Κρητικός γράφεται στα έτη 1833-1834. Το έργο αυτό κλείνει την πρώτη πενταετία της κερκυραϊκής, της ήρεμης περιόδου του ποιητή. Εντάσσεται, μάλιστα, σε μία περίοδο της της όψιμης ωριμότητας του Διονυσίου Σολωμού, της οποίας η αφετηρία άρχεται μόλις το έτος 1833 και ολοκληρώνεται με τους «*Ελεύθερους Πολιορκημένους*» και τον «*Πόρφυρα*». Ιστορικά, τα εν λόγω έργα εντάσσονται τρία έτη μετά τη δολοφονία του κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια. Πρόκειται δε για την περίοδο κατά την οποία φτάνει στο Ναύπλιο ο τότε ανήλικος βασιλέας Όθων από τη Βαυαρία και μόλις το έτος 1834 συντελείται η μεταφορά της πρωτεύουσας του κράτους από το Ναύπλιο στην Αθήνα. Την ίδια περίοδο δε αυτή, τα Ιόνια Νησιά βρίσκονται υπό την Αγγλική κυριαρχία, η οποία, όμως, δεν έτυχε ένθερμης υποδοχής από τους ντόπιους κατοίκους των Επτανήσων, με άμεση συνέπεια οι εξεγέρσεις να διαδέχονται η μία την άλλη (Μυλωνάκης, 2007). Γενικά, είναι η περίοδος όπου ο Σολωμός εγκαταλείπει την εθνικοπατριωτική ποίηση της ζακυνθινής περιόδου και στρέφει το ενδιαφέρον του από το εθνικό και το συγκεκριμένο, στο οικουμενικό και το αφηρημένο (Πολίτης, 2004).

Αναφορικά με την υπόθεση του έργου «*Ο Κρητικός*», αυτή τοποθετείται δέκα έτη πριν τη συγγραφή αυτού, δηλαδή γύρω στα 1823-1824, καθότι εκείνη την περίοδο ο αγώνας των Κρητικών για την απελευθέρωσή τους είχε ήδη κορυφωθεί. Ήδη, από το Μάιο του έτους 1822, η Τουρκία προέβη στην ενίσχυση των στρατευμάτων της με τη συνδρομή Αιγύπτιων στρατιωτών. Το Μάιο του έτους 1823 κατέφθασε ως αρμοστής της Κρήτης ο Τομπάζης, ο οποίος, ωστόσο, δεν κατόρθωσε να παράσχει βοήθεια στους Κρητικούς. Ο Χουσεΐν Μπέης αποβίβασε τα στρατεύματά του και ξεκίνησε τον Οκτώβριο του έτους 1823 σημαντικές εκκαθαριστικές επιχειρήσεις, ιδίως, στη Δυτική Κρήτη (Μυλωνάκης, 2007). Δυστυχώς, οι ενισχύσεις από την Ελλάδα κατέφθασαν αργά και αυτό είχε ως συνέπεια την άνοιξη του 1824 ο Χουσεΐν να καταστρέψει ολοσχερώς τις επαρχίες Αποκορώνου, Σφακίων, Κυδωνίας, Σελίνου και Κισσάμου. Ο Τομπάζης αποχώρησε από τη νήσο της Κρήτης και ο Χουσεΐν διέλυσε ολοκληρωτικά τα σώματα του στρατού, ενώ, όσοι κατόρθωσαν να διασωθούν κρύφτηκαν, προκειμένου να συνεχίσουν τον αγώνα κατά των Τουρκοαιγυπτίων (Μυλωνάκης, 2007).

Έτι περαιτέρω, δε θα πρέπει να παραβλεφθεί το γεγονός ότι η αντίσταση των Κρητικών είχε υποχωρήσει σημαντικά, ενώ, μάλιστα, ένα αρκετά μεγάλο μέρος του πληθυσμού



- συμπεριλαμβανόμενοι και ενός μεγάλου αριθμού πολεμιστών -επιβιβάστηκαν στα πλοία, με την ελπίδα ότι θα φτάσουν στα Κύθηρα, στα Αντικύθηρα και τη Δυτική Πελοπόννησο, προκειμένου να διαφύγουν τον κίνδυνο. Πολλοί δε στην προσπάθειά τους να διαφύγουν, δολοφονήθηκαν, είτε από τον τουρκικό στόλο είτε κατά την άφιξή τους στην Πελοπόννησο δεν μπόρεσαν να αντέξουν τις κακουχίες και τις ασθένειες, με συνέπεια να βρουν τραγικό θάνατο. Αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον δε το γεγονός ότι ο Διονύσιος Σολωμός εμπνέεται εμμέσως από τον Κρητικό Αγώνα, καθώς τα Επτάνησα ήδη από το έτος 1669 (που συνάδει και με τη χρονολογία κατάκτησης της Κρήτης από τους Τούρκους και τη πτώση του Χάνδακα), δέχθηκαν ένα αυξημένο κύμα προσφύγων, οι οποίοι προέρχονταν από την Κρήτη. Εξάλλου, θα πρέπει να σημειωθεί ότι και οι πρόγονοι του Διονυσίου Σολωμού είχαν την καταγωγή τους από την Κρήτη (Μυλωνάκης, 2007). Συνεπώς, ο Κρητικός απηχεί τη βαθύτατη βίωση των γεγονότων αυτών από τον Σολωμό (Αλεξίου, 1994).

Ως προς τη σύνθεση του έργου «*Ο Κρητικός*», θα πρέπει να επισημανθεί ότι αυτή φαίνεται να έχει διεκπεραιωθεί σε έξι στάδια επεξεργασίας. Συγκεκριμένα, στο πρώτο στάδιο το κείμενο γράφτηκε σχεδόν ολόκληρο με τη μορφή ιταλικής πρόζας. Εν συνεχεία, στις επόμενες μεταγραφές-επεξεργασίες είναι εμφανής όλο και περισσότερο ο ελληνικός στίχος, ενώ στην τελευταία όλο σχεδόν το ποίημα είναι γραμμένο στην ελληνική γλώσσα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης (1975), στο έργο του «*οι εποχές του Κρητικού*»: «*από αυτές η 1η , η 2η και η 6η είναι πλήρεις, η 3η, 4η, και η 5η μικρότερες. Η αρχή του ποιήματος και η οριστική θέση των θεμάτων σταθεροποιούνται πια στην 5η επεξεργασία...*». Όσον αφορά στα σχέδια του «*Κρητικού*», σημειώνεται πως αυτά διασώθηκαν σε χειρόγραφη μορφή, ειδικότερα σε ένα τετράδιο της Τεκτονικής Στοάς Ζακύνθου αρ.11: συντομογραφία Z11 και όχι σε μεμονωμένα φύλλα, όπως έχουν διασωθεί οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*. Στο χειρόγραφο αυτό περιέχονται στίχοι, σχεδιάσματα και στοχασμοί του Σολωμού στα ιταλικά.

Ο «*Κρητικός*» αποτελείται από πέντε συνολικά αριθμημένες ενότητες από τον ίδιο τον ποιητή. Αυτό το γεγονός δίδει την εντύπωση ότι το έργο του καλλιτέχνη είναι αποσπασματικό, με συνέπεια να μη μοιάζει ολοκληρωμένο. Ειδικότερα, ο Ιάκωβος Πολυλάς (όπ.αναφ. σε Πολίτη, 1985 σ.444), αναφέρει το εξής: «*ως είναι φανερόν από την αρχή τούτου του αποσπάσματος, αυτό ήταν συνέχεια ποιήματος, του οποίου ο*

*μακαρίτης είχε συνθέσει ή τουλάχιστον σχεδιάσει τα δεκαεφτά πρώτα κεφάλαια. Από αυτά δεν ευρίσκεται ίχνος εις τα σωζόμενα χειρόγραφα»*

Προς επίρρωση τούτων, αυτή η άποψη ενισχύεται και από τα αποσιωπητικά τα οποία θέτει ο ίδιος ο Ιάκωβος Πολυλάς στην αρχή της σύνθεσης αλλά και ειδικώς στους στίχους 21.29-30 και 22.22-23 (όπ.αναφ. σε Πολίτη, 1985).

Μάλιστα, αξίζει να επισημανθεί ότι το στοιχείο της αποσπασματικότητας θα μπορούσε να ενισχυθεί από το γεγονός ότι και η ίδια η αρχή του ποιήματος δε κάνει καμία αναφορά στο ναυάγιο και στην ταυτότητα των ηρώων. Μολαταύτα, ο Πολίτης εν προκειμένω, απορρίπτει κάθετα το στοιχείο της αποσπασματικότητας και εξ αυτού του λόγου χαρακτηρίζει το έργο του καλλιτέχνη ως ολοκληρωμένο ποίημα, το οποίο διαθέτει όλα τα απαραίτητα στοιχεία, δηλαδή αρχή, μέση και τέλος. Θεωρεί δε ο Πολίτης (1995) πως το έργο του αυτό του Διονυσίου Σολωμού είναι ένα *«λυρικό επεισόδιο»* που ο καλλιτέχνης είχε την πρόθεση μαζί με τους *«Ελεύθερους Πολιορκημένους»* να το προσαρτήσει σε ένα *«ευρύ σύνθεμα επικολυρικό»*. Την ίδια άποψη φαίνεται ότι συμμερίζεται και ο Δ. Ν. Μαρωνίτης (όπ.αναφ. σε Αλισανδράτος, 1998), ο οποίος χαρακτηριστικά σημειώνει ότι ο *«Κρητικός»* διαθέτει εσωτερική συνοχή *«με συνέπεια καθόλου να μην επηρεάζει την απουσία ευρύτερου επικολυρικού πλαισίου»*.

Αναφορικά με το λογοτεχνικό είδος του έργου η Τσαντσάνογλου (1988) και ο Μάκριτζ (1984/5) διατείνονται πως το έργο του καλλιτέχνη αποτελεί ένα συνδυασμό τριών λογοτεχνικών ειδών και πιο συγκεκριμένα, του δραματικού, του αφηγηματικού και του λυρικού. Πράγματι, πρόκειται για δραματικό έργο καθώς παρατηρεί κανείς ότι το ποίημα παρουσιάζεται με τη μορφή δραματικού διαλόγου (ένα στοιχείο όντως δραματικό-θεατρικό) και που προκύπτει από την ανάγκη του Σολωμού να οργανώσει το έργο του γύρω από ένα μόνο πρόσωπο, του οποίου η οπτική γωνία κατευθύνει την αφήγηση (Αγγελάτος, 1998). Επιπλέον, αποτελεί αφηγηματικό έργο, μιας και ο Κρητικός ομιλεί σε α' πρόσωπο σε όλο το ποίημα, δίχως κάποια εισαγωγή και με στοιχεία θεατρικά, όπως είναι παραδείγματος χάρη η αποστροφή προς το κοινό-αναγνώστη, όπου και χρησιμοποιεί το β' πρόσωπο. Επισημαίνεται δε ότι η αφήγηση πραγματώνεται κατά τρόπο λυρικό, ο οποίος υποδηλώνει ταυτοχρόνως και την έντονη συναισθηματική φόρτιση με συνέπεια σε όλο το έργο να επικρατεί η ποιητική λειτουργία της γλώσσας. Η αφήγηση δεν ακολουθεί ευθύγραμμη πορεία αλλά ξεκινάει

in media res και διακόπτεται από αναχρονίες, πρόδρομες και ανάδρομες αφηγήσεις. Τέλος, ο Κρητικός είναι ποίημα λυρικό. Επηρεασμένος από τους ρομαντικούς ο Σολωμός υμνεί τον κόσμο και, επιστρέφοντας στο παρελθόν, συνδέει το συναίσθημα με τη φύση. Σε αυτή τη λυρική σύνθεση, ο λόγος και το μέτρο, που αναδεικνύει τη γλώσσα, είναι αδιαχώριστα.

## **2.2 Το θέμα που πραγματεύεται «ο Κρητικός».**

Στην περίοδο κατά την οποία ο Σολωμός γράφει το έργο του, ουσιαστικά, εντρυφεί στην «ουσία» της Τέχνης και εισέρχεται σε μία περίοδο υψηλών εμπνεύσεων και πραγματοποιήσεων, Το πλέον συγκροτημένο από τα ποιήματα της τελευταίας αυτής περιόδου του Σολωμού είναι ο «Κρητικός». Ο ομώνυμος ήρωας είναι επιζών της μάχης της περιοχής της Γόρτυνας-Άγιων Δέκα, «της Λαβυρίνθου» του ποιήματος, ενάντια στους Τούρκους τον Ιούλιο του 1823.

Ο ποιητής στο έργο του παρουσιάζει τον κεντρικό ήρωά του, τον Κρητικό, ως ένα άλλο πρότυπο αντρείας, όπως επίσης και ηθικής τελείωσης, δίχως πατρίδα και οικογένεια, ενώ βρίσκεται κατά τη διάρκεια της νύχτας μέσα στο πέλαγος, προσπαθώντας να σώσει τον εαυτό του και την αρραβωνιαστικιά του και να διαφύγει στα Κύθηρα (και άρα την Ιόνιο Πολιτεία) την άνοιξη του 1824. Πιο συγκεκριμένα, στην προσπάθειά του να σωθεί ο ίδιος και να σώσει την αγαπημένη του, έρχεται αντιμέτωπος τόσο με τις αντίξοες συνθήκες και τις φυσικές δυνάμεις, όσο και με τις μεταφυσικές του ανησυχίες. Ως εκ τούτου, το ποίημα φαίνεται πως κινείται σε δύο επίπεδα, ήτοι ένα απολύτως ρεαλιστικό και απολύτως ένα μεταφυσικό. Πρωταγωνιστής και αφηγητής, όπως προαναφέρθηκε, είναι ο ίδιος ο Κρητικός. Σημειώνεται δε πως πρόκειται για έναν επινοημένο αφηγητή ο οποίος μιλάει από την αρχή ως το τέλος και παραμένει ζωντανός για να διηγηθεί την ιστορία του (Μάκριτς, 1995).

Με την «επιφάνεια» της Φεγγαροντυμένης, κατά τη διάρκεια του ναυαγίου, αποτυπώνεται η συγκίνηση του ήρωα εξαιτίας αυτού του θαυμαστού γεγονότος. Η Φεγγαροντυμένη είναι ένα πρόσωπο συμβολικό και σαφώς καθοριστικό ως προς την πορεία και εξέλιξη της πλοκής του ποιήματος. Ο Σολωμός δημιουργεί μια φύση γαληνεμένη, μέσα στην οποία εμφανίζεται αυτή η υπερφυσική μορφή. Ταυτόχρονα, παρουσιάζει την αγάπη του πολεμιστή - ήρωα Κρητικού για το όραμα του, η οποία τον εξαγνίζει και τον εξαυλώνει. Ο Κρητικός, ο οποίος συμβολίζει την ανώτερη, την

ανυψωμένη ποιητική ψυχή, εξαγνίζεται με το όραμα και, μετά την έκσταση που βιώνει εξαιτίας ενός μαγευτικού, απόκοσμου ήχου, βγαίνει στο ακρογιάλι, όπου και συνειδητοποιεί πως η αρραβωνιαστικά του κείται νεκρή μέσα στα δύο χέρια του. Άλλα πρόσωπα του ποιήματος είναι η νεαρή αγαπημένη του Κρητικού, διάφοροι Τούρκοι αλλά και η οικογένεια του αφηγητή, δίχως, όμως, να συμμετέχουν άμεσα στην εξέλιξη του ποιητικού μύθου.

Κυρίαρχο θέμα του ποιήματος τόσο σε ρεαλιστικό όσο και σε μεταφυσικό επίπεδο, είναι η πορεία και η προσπάθεια στην οποία υποβάλλεται ο άνθρωπος προκειμένου να πετύχει το στόχο του, εφόσον διέλθει μέσα από μεγάλες δοκιμασίες. Αφορμή, λοιπόν, του ποιήματος αποτελεί η κρητική επανάσταση αλλά και η αναγκαστική φυγή πολλών Κρητικών προς την ηπειρωτική Ελλάδα προκειμένου να σωθούν.

Ο Σολωμός με τον «Κρητικό» διεισδύει στις ρίζες τις εθνότητας, προς μία βαθύτερη συνείδηση του νεοελληνικού λυρικού λόγου. Ακόμη, ο ποιητής στη σύνθεση του έργου του, ακολουθεί μια ζωντανή ελληνική λογοτεχνική παράδοση, την παράδοση του Ερωτόκριτου, η οποία, ωστόσο, είναι αφομοιωμένη από τον ποιητή. Μάλιστα, ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος του «Κρητικού», δεχόμενος τις επιδράσεις της κρητικής λογοτεχνίας αλλά και του δημοτικού τραγουδιού είναι πιο αυτοτελής συγκρινόμενος με το δεκαπεντασύλλαβο των πρώιμων έργων του.

Αναφορικά στο περιεχόμενο του «Κρητικού», ο Σολωμός προσδίδει στον ήρωά του μία ηθικότητα και, μορφοποιώντας το δημιούργημά του, του προσφέρει τον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να εκφραστεί, μέσω του οράματος της «*Φεγγαροντυμένης*».

Περαιτέρω, αξίζει να σημειωθεί ότι η ιδανική παρουσίαση του Έρωτα, η φιλοπατρία και το μυστικοπαθές κλίμα συγκροτούν την όλη ατμόσφαιρα του έργου του καλλιτέχνη ενδύοντάς την με μουσικούς στίχους. Ο ήρωας του ποιήματος, καθώς φαίνεται να βρίσκεται εκτός τόπου και χρόνου, είναι εύλογο να υπόκειται και σε γεγονότα τελείως ακατάληπτα για τους υπόλοιπους. Υπό την έννοια αυτή, θα πρέπει να λεχθεί ότι και η μυστικοπάθεια του ποιήματος περικλείει μια ανώτερη αιθέρια θρησκευτικότητα, καθώς χάνει κάθε τι το συγκεκριμένο, διότι φαίνεται πως αναδύεται μέσω της βαθύτερης ποιητικής ουσίας του ποιήματος.

Είναι βέβαια εκπληκτικό ότι, ιδίως σε καιρούς εσωτερικής ψυχικής αναμόχλευσης, εξαιτίας της δίκης για τα περιουσιακά στοιχεία στην οποία ο Σολωμός ενεπλάκη, μπόρεσε ο ποιητής να ανεβεί στα ύψη μιας τόσο αγνής και συνάμα εξαγνιστικής

ποίησης. Βέβαια, το άλμα αυτό το είχαν προετοιμάσει τα προηγούμενα ποιήματά του, των χρόνων 1823 - 1833. Αναφέρει ο Παλαμάς για τον Κρητικό (1970) πως «τα αισθήματα, τα πάθη και τα νοήματα, που αναβλύζουν από κόσμους ιδεατούς και προς εκείνους αγωνίζονται να ξανασηκωθούν, ντύνονται με κάποια κάλλη πνευματικά και υπερούσια, που θα θυμίζουν κάτι από τη χάρη και το ύψος των Άγγλων ποιητών», αναγνωρίζοντας πως ο Κρητικός, όπως και οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι, είναι γραμμένοι σε στίχους τέτοιους, που ένα έθνος αξίζει να υπερηφανεύεται γιατί τους έχει στη γλώσσα του.

### **2.3 Στοιχεία αφηγηματικής πλοκής του «Κρητικού».**

Το ποίημα αποτελεί ένα δραματικό μονόλογο, κατά τον οποίο ο αφηγητής Κρητικός αποτελεί συγχρόνως και τον πρωταγωνιστή. Αυτός ο δραματικός μονόλογος, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1998, 237), προκύπτει από την ανάγκη του Σολωμού να οργανώσει στρατηγικά το έργο του γύρω από έναν προνομιακό ομιλητή, η οπτική γωνία του οποίου κατευθύνει τη ροή της αφήγησης. Κατά συνέπεια, ο αφηγητής απευθύνεται σε ένα υποθετικό ακροατήριο, σε α' πρόσωπο, προσδίδοντας στην αφήγηση μια αμεσότητα, την περιπέτεια που του συνέβη στη θάλασσα, όταν ως ναυαγός προσπαθούσε να σωθεί ο ίδιος και να σώσει την αγαπημένη του. Έτσι, ο αναγνώστης βλέπει μέσα από τα μάτια του αυτοδιηγητικού αφηγητή και ξεπερνά τα δεδομένα και θεσμικά κατοχυρωμένα κριτήρια για το τι είναι αλήθεια, επιλήψιμο κ.ο.κ. Ο αναγνώστης, έτσι, συμπαθεί τον Κρητικό και δεν τον κρίνει. Καθώς το κυρίαρχο στοιχείο του έργου είναι μία κεντρική υπόθεση γύρω από την οποία διαπλέκεται και διαμορφώνεται το ποίημα, το συγκεκριμένο έργο του Σολωμού μελετάται βάσει των πεζογραφικών και αφηγηματικών αξόνων. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Καψωμένος (1998) ο «Κρητικός» αποτελεί το πιο αφηγηματικό από τα έργα της ωριμότητας του Σολωμού.

Η υπόθεση ξεκινάει *in media res* και ο πρωταγωνιστής αφηγείται την εμπειρία του ναυαγίου, όχι μέσα από την οπτική γωνία του παντογνώστη αφηγητή, που πλέον ώριμος έχει τη συνείδηση των πραγμάτων, αλλά *a posteriori*. Έτσι, τα γεγονότα παρουσιάζονται ακριβώς όπως τα είχε βιώσει ο ίδιος ως ναυαγός τη νύχτα του ναυαγίου δίνοντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να βιώσει τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή, συγχρόνως, όμως να μοιράζεται και την άγνοιά του για την τελική

έκβαση της δοκιμασίας, Αυτή δεν είναι άλλη από τον θάνατο της κορασιάς. Μάλιστα, στο εν λόγω σημείο, είναι εμφανές πως ο ποιητής θέτει σε εφαρμογή την τεχνική της απόκρυψης, καθώς σ' όλο το ποίημα δεν ταυτίζεται φανερά κανένα πρόσωπο με την αρραβωνιαστικιά και δεν ορίζεται πότε ακριβώς πέθανε η κόρη παρά μονάχα στην τελευταία φράση του ποιήματος. Εξάλλου, και η ίδια αρχή του ποιήματος είναι κάπως απότομη, αιφνιδιάζοντάς μας. Δε γίνεται καμία αναφορά στο γεγονός πως ο Κρητικός και η αρραβωνιαστικιά του είναι οι ναυαγοί, αφαιρώντας, με αυτόν τον τρόπο, ο Σολωμός κάθε περιττό επεξηγηματικό στοιχείο και δημιουργώντας ένα μυστηριακό περιβάλλον αφήγησης, εμπλέκοντας περισσότερο τον αναγνώστη του.

Αναφορικά στα στοιχεία της αφήγησης, αυτή πραγματοποιείται σε πρώτο πρόσωπο (πρωτοπρόσωπη). Ο αφηγητής -Κρητικός είναι συνάμα και ο πρωταγωνιστής. Δηλαδή, έχουμε πρωτοπρόσωπη ομοδιηγητική αφήγηση, με εστίαση και οπτική γωνία εσωτερική, αφού ο αφηγητής συμμετέχει στα δρώμενα, γνωρίζει και αφηγείται μόνο όσα έχουν υποπέσει στην αντίληψη του και τα οποία είναι σε κάθε περίπτωση λιγότερα από όσα γνωρίζουν τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Ο Μάκριτς (1995, 71) σημειώνει πως ο Κρητικός του Σολωμού είναι το μοναδικό ποίημα όπου από την αρχή ως το τέλος μιλάει ένας επινοημένος αφηγητής, και αντίθετα με τους περισσότερους ήρωες του Σολωμού, μένει ζωντανός ως το τέλος για να αφηγηθεί την ιστορία του.

Η ίδια η πλοκή του έργου είναι όντως πρωτότυπη, διότι δίδει την εντύπωση στο αναγνωστικό κοινό πως ο πρωταγωνιστής-αφηγητής θα προβεί στην αναδρομική αφήγηση από τη δική του οπτική γωνία, μια ιστορία κατά τρόπο ευθύγραμμο. Αν θεωρηθεί ότι το ναυάγιο αποτελεί ακριβώς ένα επεισόδιο της πολύπαθης ζωής του πρωταγωνιστή, γίνεται εύλογα αντιληπτό, ότι η αφήγηση αρχίζει, όπως προαναφέρθηκε, στην μέση των πραγμάτων. Δηλαδή, δεν αφορμάται από τη χρονική στιγμή της γέννησης του ήρωα ή έστω από τους αγώνες και τα πάθη του ήρωα στην Κρήτη, αλλά από τη μέση, και, συγκεκριμένα από το ναυάγιο. Ο χρόνος της αφήγησης δεν είναι άλλος από αυτόν που ήρωα-πρόσφυγα, την εποχή που ο Κρητικός έχει απωλέσει τα πάντα και πλέον, ως επαίτης, βιώνει άγρυπνες και ταραγμένες νύχτες. Είναι δε το χρονικό σημείο στο οποίο αποτυπώνεται η όλη αφήγηση και *«στο οποίο ασκεί πια τη δωρεά που του κληροδότησαν το όραμα της Φεγγαροντυμένης και ο ανήκουστος ήχος»* (Μαρωνίτης, 1975). Συνεπώς, το χρονικό σημείο αφετηρίας συνιστά μία αναδρομή στο παρελθόν, κατά την οποία ο αφηγητής αφηγείται από το παρόν του πρόσφυγα, το παρελθόν του ναυαγίου, των αγών του στην Κρήτη και των πόνων του,

σε παρελθοντικό χρόνο. Καθώς, λοιπόν, το παρόν είναι η στιγμή της αφήγησης, εύλογα γίνεται αντιληπτό ότι το κεντρικό επεισόδιο αποτελεί, πράγματι, συνάμα και μία αναδρομική αφήγηση, η οποία διακόπτεται από συνεχείς παραβιάσεις της χρονικής σειράς, με αναδρομές και προλήψεις, οι οποίες μεταφέρουν τον αναγνώστη, μπροστά και πίσω στο χρόνο. Μάλιστα, οι αναχρονίες αυτές, δηλαδή, οι πρόδρομες και οι ανάδρομες αφηγήσεις, καθυστερούν την εξέλιξη της πορείας των γεγονότων της κύριας αφήγησης, συνεπώς, θα μπορούσαν να εκληφθούν ως επιβραδύνσεις.

Έχει λεχθεί ότι ο μύθος του Κρητικού αναπτύσσεται σε τέσσερα χρονικά επίπεδα - βαθμίδες (Καψωμένος, 1998, 21-35). Συγκεκριμένα, το πρώτο επίπεδο περιλαμβάνει το χρόνο του ναυαγίου και της θαυμαστής εμπειρίας, το οποίο καλύπτει περίπου το διάστημα μιας νύχτας και συνιστά το κεντρικό επεισόδιο της αφήγησης. Το δεύτερο χρονικό επίπεδο αναφέρεται στη ζωή του ήρωα πριν από το συμβάν του ναυαγίου, δηλαδή, στα ανέμελα παιδικά χρόνια του και στην εφηβεία του στην πατρίδα του την Κρήτη, τη σκλαβιά από τους Οθωμανούς και τον πόθο για ελευθερία, τους αγώνες ενάντια στους Τούρκους, τον αφανισμό της οικογένειάς του, την τελική ήττα και την φυγή του από την πατρίδα. Έτι περαιτέρω, το τρίτο χρονικό επίπεδο αφορά άμεσα τη ζωή μετά το ναυάγιο και το χαμό της κόρης. Αποτελεί, δηλαδή, τις πρόδρομες αφηγήσεις, και καλύπτει το παροντικό παρόν του ήρωα, με τη ζωή του ως πρόσφυγα, όπου επαίτης πλέον βιώνει μία εξευτελιστική ζωή, βιώνει τη ζητιανιά και τον πόνο και συνταράζεται από νυχτερινούς εφιάλτες, οι οποίοι δεν του επιτρέπουν να αναπαυθεί. Τέλος, σημειώνεται ότι το τέταρτο και τελευταίο επίπεδο αφορά μία πρόδρομη αφήγηση για την έσχατη κρίση, δηλαδή, τη μετά θάνατον ζωή του ήρωα. Είναι αυτό το μεταφυσικό επίπεδο στο οποίο εντάσσεται και ο οραματισμός της έσχατης κρίσης που ο Κρητικός συναντά τις ψυχές των νεκρών, εμφανίζεται η αρραβωνιαστικιά στην πύλη του Παράδεισου και ελπίζει να συναντήσει ξανά την αγαπημένη του αρραβωνιαστικιά.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο δοκίμιο του Δ.Ν. Μαρωνίτη με τίτλο «Οι εποχές του Κρητικού», όπου ο κριτικός εκεί σημειώνει τις παλίνδρομες και πρόδρομες μνήμες με βάση την εξέλιξη των γεγονότων (Μαρωνίτης, 1975, 13-26).

Ειδικότερα, οι παλίνδρομες μνήμες αναφέρονται στους εξής στίχους του ποιήματος:

19, 2-3: *χαμένοι σύντροφοι της μάχης, λαβωματιές του Κρητικού*

21, 14-16: *ερωτικές μνήμες και εικαστικές εντυπώσεις της εφηβείας*

21, 16: βρεφική ηλικία του ήρωα

21, 31-36: κρίσιμη σύγκρουση του Κρητικού με τους Τούρκους στην Κρήτη, ξεκλήρισμα της οικογένειας, εκπατρισμός

22, 4-5: συνοπτική έκφραση των αγώνων του Κρητικού με τους Αγαρηνούς

22, 16-20: συγκεκριμένο επεισόδιο της αγωνιστικής νιότης του: μάχη στη Λαβύρινθο της Κρήτης με τον μπόμπο-Ισούφ

22, 25-33: κρητικό ειδύλλιο (το μοτίβο με το αηδόνι)

22, 35-42: σκηνή στον Ψηλορείτη (μοτίβο με το γλυκό φιαμπόλι-πατριωτική έκρηξη πόνου)

και οι πρόδρομες μνήμες στους εξής στίχους:

19, 4 : σαφής αναφορά στο θάνατο της κόρης, που επισυμβαίνει, ωστόσο, μόνο στην έξοδο του έργου

22, 7-14 : αυτοπροσωπογραφία του Κρητικού στο παρόν: με τα απομεινάρια της πολεμικής του δόξας, τον τρόπο και την ερημιά που του κληροδότησαν ο θάνατος της κόρης και το πικρό νανάγιο, ο ήρωας τρέφει τους νυκτερινούς εφιάλτες του. Μόνη παρηγοριά και γαλήνη, η ποιητική δωρεά που του άφησαν, καταμεσής του έσχατου κινδύνου, το όραμα της Φεγγαροντυμένης και ο διάχυτος μουσικός ήχος.

Εν συνεχεία, ο Μαρωνίτης (1975) αναφέρεται ως εξής «στις τέσσερις εποχές του έργου του Διονυσίου Σολωμού, τις οποίες τις ονομάζει έτσι, υιοθετώντας την ορολογία που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Σολωμός στο ιταλόγλωσσο σχόλιο των Αυτογράφων του.

i. Ονομάζω πρώτη εποχή του ποιήματος το πλαίσιο χρόνου και χώρου που συνθέτουν τα βασικά ευθύγραμμα επεισόδια: το νανάγιο, η νηνεμία, η ανάδυση της Φεγγαροντυμένης, η διάχυση του γλυκύτατου ήχου, ο αιφνίδιος θάνατος της κόρης την ύστατη ώρα της δοκιμασίας. Άλλωστε, το σχήμα κύκλου που δημιουργείται με την ίδια λέξη στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος «ακρογιαλί, γυαλό», καθιστά το έργο σύνολο και όχι αποσπασματικό.

ii. Ονομάζω δεύτερη εποχή του έργου τον ομόκεντρο κύκλο που περιβάλλει την πρώτη εποχή, το χρόνο και τον χώρο που ορίζουν οι διαφυγές από τον πρώτο κύκλο. Οι δεύτερη αυτή περιφέρεια μοιράζεται άνισα ανάμεσα στις παλίνδρομες μνήμες (βρεφική ηλικία,



εφηβεία, πολεμική δραστηριότητα στην Κρήτη, εκπατρισμός του Κρητικού ) και στις πρόδρομες: εκείνες που ιχνογραφούν τον ήρωα, ύστερα από το κρίσιμο ναυάγιο, ύστερα από το χαμό της κόρης, με τη σφραγίδα μιας δωρεάς που τον βοηθάει να γαληνεύει τις εφιαλτικές νύκτες της πολύτροπης μοναξιάς του. Τόσο οι πρόδρομες όσο και οι ανάδρομες μοιράζουν άνισα τον χώρο που ορίζουν οι διαφυγές από τον πρώτο κύκλο.

iii. Ονομάζω τρίτη εποχή τον ομόκεντρο κύκλο που περιέχει τους δύο προηγούμενους, αυτόν που εκβιαστικά σχεδόν, με το μοτίβο της έσχατης κρίσης, συνεισφέρει στην κοίτη του ποιήματος ένα χρόνο άχρονο κι ένα χώρο εξαγιασμένο. Η τρίτη αυτή εποχή είναι το μεταφυσικό φίλτρο των άλλων δύο, μέσα από το οποίο αυτές χάνουν τις σκιές και το υλικό τους βάρος και μετατρέπουν την οδύνη τους –προληπτικά έστω- σε τρεμάμενο φω.ς

iv. Παρά ταύτα και οι τρεις προηγούμενες εποχές σπαρταρούν μέσα στο δίχτυ του χρόνου που δημιουργεί και αναλύει ο αφηγητής εκφέροντας τη σύνολη ιστορία του. Αυτός ο χρόνος – η τέταρτη εποχή – θεματικά εξαρτάται από το ρημαγμένο παρόν του Κρητικού, ο οποίος αναπλάθει την προηγούμενη ζωή του σε μια φάση πια άνεργης αναπόλησης : ο ενεργός ήρωας αυτοβιογραφείται, τη στιγμή που έχει πια γίνει ψωμοζήτης κι οι νύχτες που περνούνε άγρυπνες και ταραγμένες. Ουσιαστικά όμως αυτή η τέταρτη εποχή είναι ο χρόνος της ποίησης –θέλω να πω της ποιητικής πράξης. Γιατί που σε όψιμο χρόνο αναλαμβάνει ο Κρητικός να αφηγηθεί το τραγικό του ναυάγιο μέσα στο οποίο συναιρέθηκε οριστικά γι' αυτόν η ερωτική έκσταση και ο θάνατος , από τη στιγμή που αποφασίζει να συμπλέξει με αυτό το κρίσιμο επεισόδιο τις πολεμικές δοκιμασίες της νιότης του και τα οράματα της μέλλουσας ζωής , την ώρα δηλαδή που υφαιίνει τη λυρική του αφήγηση , ασκεί πια τη δωρεά που του κληροδότησαν το όραμα της φεγγαροντυμένης και ο ανήκουστος ήχος. Έτσι, απλά και οριστικά «ποιεί μουσικήν» -συμπεριφέρεται ως ποιητής υποκαθιστώντας μάλιστα, όχι τυχαία και για λόγους μόνο τεχνικής, το γεννήτορά του –το Σολωμό».

Οι τέσσερις εποχές της σύνθεσης εν προκειμένω στρέφονται εν συνόλω γύρω από τον άξονα της δοκιμασίας του ήρωα-πρωταγωνιστή: ήτοι τους πολεμικούς αγώνες, τον αφανισμό της οικογένειας, την απώλεια συντρόφων, τις λαβωματιές, τη φυγή από την πατρίδα, το ναυάγιο, το χαμό της κόρης, την έσχατη κρίση και συντέλεια αυτού του κόσμου, δηλαδή τον θάνατο πριν από την Ανάσταση. Κατά συνέπεια, υπό αυτό το πλέγμα, η οριζόντια διάμετρος αυτής της τετράκυκλης κίνησης την οποία πραγματοποιεί το ποίημα είναι, κυρίως, η αβάσταχτη έκπληξη, την οποία είναι δυνατόν

σε κάθε περίπτωση να επιφέρει το ταξίδι της ζωής και, συγκεκριμένα, το αιφνίδιο πέραςμα από τη γέννηση έως το θάνατο ή από την έκσταση στον καταποντισμό (Τσαντσάνογλου Ελένη, 1979, 11). Τέλος, οι τέσσερις εποχές μεταμορφώνουν και, στην ουσία, μεταπλάθουν συνεχώς τον Κρητικό από την παιδική ηλικία και την ανέμελη εφηβεία του στην ωριμότητά του ως πολεμιστή στην Κρήτη και στον εκπατρισμό αυτού. Μάλιστα, θα πρέπει να σημειωθεί ακόμη ότι ο πρωταγωνιστής ως εκπατρισμένος αγωνιστής βιώνει την πλέον μεγάλη δοκιμασία της ζωής του σε μια πάλη με τη φύση, κλασικό μοτίβο στο έργο του Σολωμού (Καψωμένος, 1992). Εντέλει, όπως επισημαίνει ο Αποστολάκης (1923), μπορεί να τσακίστηκε το τρυφερό κλωνάρι που είχε στα χέρια του, να πέθανε η αρραβωνιαστικιά του αλλά ως αντάλλαγμα οι θεοί του έδωσαν την ιδιότητα του ποιητή, τη χάρη να τραγουδάει σαν ένας άλλος ραψωδός της αρχαιότητας τα πάθη του. Η μορφή του Κρητικού δεν είμαι παρά μια ανταύγεια της ψυχής του ίδιου του Σολωμού.

### 3. Γλωσσική ανάλυση των ενοτήτων του «Κρητικού».

Στην πρώτη ενότητα (18) ο Σολωμός ξεκινά την αφήγηση, όπως προαναφέρθηκε, « *in medias res*», προβάλλοντας τη σκηνή στο πέλαγος τη χρονική στιγμή κατά την οποία ο ήρωας και πλέον ναυαγός, όντας στη μέση του πελάγου, μάχεται με τα στοιχεία της φύσης. Θα πρέπει δε στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι το τοπίο διαφαίνεται άκρως επιθετικό και οδυνηρά εχθρικό αφ' ης στιγμής λυσσαλέα επικρατεί το σκότος και η τρικυμία στη θάλασσα. Μάλιστα, αυτό το σκότος φαίνεται να επιτείνεται, διότι κατά τη διάρκεια της νύχτας φωτίζεται από τις αστραπές και τις βροντές. Το έργο, επομένως, γεννιέται ακριβώς τη στιγμή που το φως σχίζει το σκοτάδι και η φωνή την αφωνία. Το ακρογιάλι είναι, μάλλον, όπως διαφαίνεται, αρκετά μακριά, κατάσταση η οποία επισημαίνεται ιδιαιτέρως από την πρώτη λέξη «*εκοίταα*», μια λέξη που με την εκτεταμένη παρήχηση του *αα* φανερώνει, ακόμα εντονότερα, το απόμακρο και ανέφικτο ακρογιάλι που θα σήμαινε και τη σωτηρία του ήρωα και της αγαπημένης του. Ο Γεωργουσόπουλος (1997) παρατηρεί σε αυτόν τον στίχο δεκαέξι γραμματικές συλλαβές που περιέχουν οχτώ άλφα, το μακρύτερο σε διάρκεια ελληνικό φωνήεν. Σύμφωνα με αυτόν, ο Σολωμός συνιζάνει σε μία μετρική συλλαβή τα δύο άλφα του *εκοίταα* και δημιουργεί μία χασμωδία στα δύο άλφα στο *μακριά ακόμη*. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί μια πύκνωση διάρκειας και στη μέση μια αραίωση που κάνει μεγαλύτερη τη διάρκεια. Επιπλέον, ενώ θεωρητικά μεταξύ του *μακριά* και του *ακόμη* πρέπει να υπάρξει η παραδοσιακή τομή του δεκαπεντασύλλαβου, αντίθετα η λογική τομή του στίχου είναι μετά το *εκοίταα*. Έπειτα, ο Σολωμός, όχι τυχαία, τοποθετεί την έκθλιψη του όμικρον από το άρθρο, *τ' ακρογιάλι*, επιζητώντας τη μουσική συγκοπή, άρα μια συντόμευση του ρυθμού. Με αυτόν τον τρόπο ο Γεωργουσόπουλος (1997) αναγνωρίζει στο πρώτο ημιστίχιο (*εκοίταα*) ότι το υποκείμενο που αφηγείται ορίζει αισθητηριακά το αντικείμενο της ενέργειάς του. Τα οκτώ άλφα καθορίζουν την μακρά απόσταση, η τομή βαθαινει ακόμη πιο πολύ την απόσταση που χωρίζει το δρων υποκείμενο από το προσδοκώμενο ακρογιάλι. Μετά την τομή, το *ήτανε*, λειτουργώντας μουσικά αυτόνομα, ακούγεται σαν δάχτυλος και επιτείνει την αίσθηση της απόστασης. Και ενώ η χασμωδία μεταξύ όγδοης και ένατης συλλαβής δημιουργεί την αίσθηση ενός αγεφύρωτου κενού, η ακόλουθη έκθλιψη δημιουργεί μία ψευδαίσθηση πλησιάσματος. Με αυτόν τον τρόπο, ο Σολωμός υποβάλλει τον αναγνώστη του στην αίσθηση της ματαιότητας της προσπάθειας του Κρητικού, συντηρώντας μία ελπίδα σωτηρίας. Εξάλλου, η ματαιότητα αυτή διαφαίνεται και από τη λέξη *ακρογιάλι*: Καθώς ο Σολωμός

τοποθετεί τη λέξη αυτή και στο τέλος του ποιήματος, προοικονομείται η τραγική κατάληξη: «Καί τέλος φθάνω στό γιαλό τήν άρραβωνιασμένη, Τήν άπιθώνω μέ χαρά, κι ήτανε πεθαμένη». Το σχήμα κύκλου που δημιουργεί ο Σολωμός αποτελεί για τον Μαρωνίτη (1975) μία απόδειξη για το ότι ο Κρητικός δεν είναι έργο αποσπασματικό αλλά σύνολο, με κοινό ορόσημο την αφετηρία και την ολοκλήρωσή του.

Η σκηνοθετική άποψη του ποιητή δίνεται από τους πρώτους στίχους, μία σκηνοθεσία που ονομάστηκε από τον Μαρωνίτη (1975) σφαιρική, εφόσον παρατηρείται ότι ακολουθεί τη φυσική φορά της όρασης του αναγνώστη, κάτι που διαφαίνεται από τις λέξεις (ακρογιαλιά), το οποίο είναι μπροστά, (ουρανός), που είναι ψηλά και (πέλαγο-ουρανός-ακρογιαλιά και βουνό), που είναι ολόγυρα.

Μέσα σε ένα εχθρικό περιβάλλον, ο ναυαγός κάνει μία ευφημιστική επίκληση της αστραπής, με την εξής φράση «αστροπελέκι μου καλό για ζαναφέξε πάλι», με σκοπό να είναι σε θέση να φωτίσει τη μαύρη νύχτα (φως vs σκοτάδι). Ο Διονύσιος Σολωμός κάνει δε συχνά μία επίκληση σε ιδέες ακόμη και σε φυσικά φαινόμενα, όπως εν προκειμένω συμβαίνει, προκειμένου να αιτηθεί κάτι. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι αυτή η επίκληση - ή άλλως αυτή έκκληση σε ένα φυσικό φαινόμενο, το οποίο επιλέγει εντέχνως να το προσωποποιήσει ο ποιητής, δημιουργεί παράλληλα και την προσδοκία μιας απάντησης εκ μέρους του αιτούντος αλλά και του αναγνώστη, ο οποίος αναμένει την εξέλιξη της υπόθεσης. Ως εκ τούτου, ο Κρητικός αποδίδει στο αστροπελέκι ανθρώπινες ιδιότητες, το προσωποποιεί, κάτι το οποίο απορρέει από τους χαρακτηρισμούς που αποδίδει-το αποκαλεί «καλό»-προκειμένου να το κολακεύσει-εξού και ο ευφημισμός. Ήδη από τους πρώτους κιάλας στίχους κάνει την εμφάνισή του το επίθετο *καλός*, ένα επίθετο που απαντάται σε μεγάλη συχνότητα μέσα στο έργο του Σολωμού και που μεταμορφώνει τα πράγματα (Καψωμένος, 1992). Μία φιλική σχέση δημιουργείται, έτσι, ανάμεσα στον ήρωα και στην αστραπή (που από τη φύση της έχει εχθρικές ιδιότητες). Αξίζει να τονιστεί πως σε αυτό το σημείο η Αθανασοπούλου (1999) αναγνωρίζει ένα στοιχείο της διγλωσσίας του Σολωμού, και πιο συγκεκριμένα, πώς η ιταλική γλώσσα έχει επηρεάσει τα ελληνικά του. Έτσι, έχουμε το αριθμητικό ένα να λογαριάζεται ως αόριστο άρθρο, όποτε δε χρησιμοποιείται άρθρο μπροστά από το αριθμητικό: Τρία αστροπελέκια επέσανε, ένα ξοπίσω στ' άλλο, αντί για το ένα...

Αυτή δε η επίκληση στην αστραπή, ακολούθως, λαμβάνει την ανταπόκριση που επιζητούσε και η «μαγική πραγματοποίηση της ευχής» σχετίζεται με το μαγικό αριθμό τρία που είναι και στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού (Μαρωνίτης, 2007). «*Τρία αστροπελέκια πέσανε ...*», με συνέπεια αυτά να διευρύνουν το οπτικό πεδίο του πρωταγωνιστή και να παρουσιάσουν κατ'επέκταση και στον αναγνώστη το σκηνικό το οποίο θα εξελιχθεί στη συνέχεια. Μολαταύτα, θα πρέπει να μην παραβλεφθεί πως, παρά την επίκληση του ήρωα, το αστροπελέκι δε φαίνεται να εξευμενίζεται και πέφτει «*πολύ κοντά στην κορασιά*». Ο ποιητής με τη μεταφορά της ηχητικής εικόνας, όπου όλη η φύση αντηχεί από τα αστροπελέκια, μεταφέρει τα γεγονότα από το ανθρώπινο στο κοσμικό επίπεδο: προικονομείται η συντέλεια του κόσμου και σε δεύτερο επίπεδο η γέννηση και το τέλος του ποιήματος, ενώ, ταυτόχρονα, λειτουργεί ως γέφυρα για την επόμενη πρόδρομη αφήγηση που συντελείται στον μεταφυσικό κόσμο της Έσχατης Κρίσης (Μαρωνίτης, 1975). Τέλος, ο Μάκριτζ (1995) παρατηρεί τους πληθυντικούς (*πέλαγα, ακρογιαλιές, βουνά*), που υπογραμμίζουν την απεραντοσύνη της πλάσης, καθώς και στην ομοιοκαταληξία *αντήχαν και αν είχαν* την πλήρη σχεδόν φωνητική ταυτότητα των λέξεων να μιμείται την ηχώ που περιγράφει ο Κρητικός.

Αναφορικά με τη στιχουργία του αποσπάσματος, όπως και όλου του ποιήματος, παρατηρείται επίδραση από την κρητική λογοτεχνία, και συγκεκριμένα του Ερωτόκριτου, με τη χρήση του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου και της ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (Βάρναλης, 1957). Παράλληλα, η ανά δίστιχο ομοιοκαταληξία έχει μεγάλη παράδοση στα Επτάνησα και πιο συγκεκριμένα αντλείται από την αστική, ζακυνθινή, λαϊκή ποίηση, την καντάδα (Τσουκαλάς, 2015). Η σύνθετη λυρική εικόνα του ουρανού με τ' αστροπελέκια και τις βροντές, τα πέλαγα (η θάλασσα) και η στεριά αποτελεί, όπως αναφέρει ο Τσουκαλάς (2015), χαρακτηριστικό των δημοτικών τραγουδιών. Τέλος, ο τύπος *τα πέλαγα, αντί τα πελάγη* είναι λαϊκός-ιδιωματικός τύπος (Βελουδής, 1998).

Εν συνεχεία, η ενότητα 19 του ποιήματος αρχίζει με τον στίχο «*Πιστέψετε π' ό,τι θά πῶ εἶν' ἀκριβή ἀλήθεια*». Μάλιστα, ο Αλεξίου (2013), προσθέτει στο *ακριβή*, ένα τελικό -ς, τροποποιώντας τις παλαιότερες αναγνώσεις του κειμένου, σύμφωνα με τις οποίες το *ακριβή* σήμαινε *πολύτιμη*, σε *ακριβολόγος*. Με αυτόν τον τρόπο, υπογραμμίζεται σύγκρουση μεταξύ των δύο αφηγηματικών κωδίκων, του φανταστικού vs του πραγματικού. Έτσι, ξεκινά μία παρένθετη ενότητα, ο οραματισμός της Δευτέρας Παρουσίας, όπου ο ήρωας θα ξανασυναντηθεί με την αγαπημένη του στον χώρο της

Έσχατης Κρίσης. Μάλιστα, στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί και τούτο, ότι, δηλαδή, ο Κρητικός διακόπτει, πριν καλά αρχίσει, την αφήγησή του και κάνει έκκληση στους υποθετικούς ακροατές του να τον πιστεύσουν. Αυτή δε η επίκληση και συνάμα αποστροφή προς το κοινό του -θεατρικό στοιχείο- φαίνεται να ισοδυναμεί με έκκληση εμπιστοσύνης, καθότι ο πρωταγωνιστής πιθανόν να αισθάνεται ότι όσα πρόκειται να ειπωθούν είναι δύσκολο να γίνουν πιστευτά.

Ο αναγνώστης ταξιδεύει και μεταφέρεται ουσιαστικά από τον επεισοδιακό χρόνο του ναυαγίου στην ύστατη στιγμή της ποιητικής πράξης. Συγκεκριμένα, ο ήρωας προβαίνει σε έναν όρκο και δη σε τρία ιδανικά τα οποία τα παρουσιάζει ιεραρχικά με μία ανιούσα κλίμακα. Μάλιστα, αυτός ο τριπλός όρκος έχει ως εξής : *«Μα τες πολλές λαβωματιές... απαρατώντας»*. Το μοτίβο των τριών είναι χαρακτηριστικό της δομής που παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι, γεγονός που έχει ιδιαίτερη αξία για τη γλωσσική ποικιλομορφία, και δη την δημοτική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο ποιητής στο εν λόγω έργο. Κατά συνέπεια, ο ήρωας ορκίζεται κατ' αρχήν στα πολλά χτυπήματα τα οποία δέχτηκε ο ίδιος πολεμώντας, εν συνεχεία δίδει όρκο επ' ονόματι των συντρόφων και συμπολεμιστών καθώς, επίσης, και σε φίλους του, οι οποίοι βρήκαν άδικο χαμό στο πεδίο της μάχης στην Κρήτη, αγωνιζόμενοι κυρίως για αξίες και ιδανικά, όπως είναι, μεταξύ άλλων, η ελευθερία. Τέλος, ο ήρωας ορκίζεται στο όνομα της αγαπημένης του την οποία αν και πάσχισε να τη σώσει από τη μανία της θάλασσας, εν τέλει δεν τα κατάφερε. Παρατηρείται, κατά συνέπεια, πως αυτές οι αναφορές, δηλαδή, με άλλα λόγια, τα τρία σημεία του όρκου προσφέρουν στον αναγνώστη τη δυνατότητα να κατανοήσει πλήρως το νόημα του έργου, τις βασικές αξίες, καθώς επίσης, και τα ιδεώδη, τα οποία, άλλωστε, τυγχάνει να ορίζουν αυτήν την εποχή και είναι κυρίως το ήθος του ήρωα: η ελευθερία, η συντροφικότητα, η αγωνιστικότητα, ο έρωτας. Ταυτόχρονα ο ήρωας μέσα από την αφήγησή του προοικονομεί τρόπον τινά και προαναγγέλλει σε όσους τον ακούν και το θάνατο της αγαπημένης του αλλά και τη δική του συντριβή, κατά τον Μάκριτς (1995), ο οποίος αναφέρεται σε αυτή τη διαβάθμιση και τονίζει ότι το τελευταίο στοιχείο είναι το πιο σημαντικό.

Υπό αυτήν την οπτική γωνία, θα πρέπει σε κάθε περίπτωση να λεχθεί ότι ο αναγνώστης είναι σε θέση να παρατηρήσει με ευκρίνεια και τη μεταφορική χρήση τριών ρημάτων που παρουσιάζονται από τον καλλιτέχνη στην παρούσα ενότητα και είναι τα εξής: *«μόφαγαν» «πόπεσαν» «μ'έκαψε»*. Ως συνέπεια, θα πρέπει να σημειωθεί ότι μέσω των μεταφορών αυτών ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει κατά κάποιον τρόπο να προσδιορίσει και

τις συνέπειες τις οποίες έχει ο αγώνας του ανθρώπου για την προάσπιση των ιδανικών του και συγχρόνως κατορθώνει διά μέσου της χρήσης της γλώσσας του να περιγράψει και τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, ο οποίος όχι μόνο βρίσκεται σε πλήρη σύγχυση αλλά, περαιτέρω, είναι πλήρως αποδιοργανωμένος και εσωτερικά πληγωμένος. Είναι γεγονός, άλλωστε, πως το έργο αυτό του Διονυσίου Σολωμού ότι προσομοιάζει έως έναν βαθμό τον Ομηρικό Οδυσσέα, ή, έστω παραπέμπει σε αυτόν, καθότι ο ήρωας είναι και ο ίδιος ναυαγός ο οποίος έπειτα μετά από πολλές και σκληρές μάχες αντιπαλεύει με τα εχθρικά στοιχεία της φύσης, αλλά παραπέρα και η εκτίμηση των συντρόφων του στους οποίους και ορκίζεται αποτελούν στοιχεία κατά τα οποία υφίσταται κάποια σύγκλιση ανάμεσα στα δύο έργα. Μάλιστα, αν ληφθεί υπόψη και το γεγονός ότι η Τσαντσάνογλου (1982) αναφέρει ότι ο *στίχος 19.4 ιδανικά θα έπρεπε να είναι «μα τες <ψυχές> που μ' έκαψαν και θε να σμίξω πάλι»*, παρατηρείται ότι ο ποιητής επιλέγει να μην προβεί σε καμία αναφορά ως προς τον θάνατο της αγαπημένης του και φαίνεται ότι βρίσκει κατά κάποιον τρόπο να το αποκρύπτει ως γεγονός, προκειμένου να διασφαλίσει ένα τραγικό τέλος για τον αναγνώστη. Σε κάθε περίπτωση, βέβαια, είναι σημαντικό να επισημανθεί για άλλη μία φορά πως η απώλεια αγαπημένων προσώπων προετοιμάζει και το έδαφος για την επόμενη ενότητα.

Μετά από τους τρεις όρκους που έδωσε ο ήρωας, ο Κρητικός, κάνοντας ένα λογικό άλμα μεταπηδά χωρικό και χρονικό επίπεδο, συγκεκριμένα, δηλαδή, από το πέλαγο στον Άδη και από το παρόν της αφήγησης, σε μια προβολή του μέλλοντος. Μεταφέρεται εν προκειμένω σε ένα χώρο Νέκυιας, ήτοι στο χώρο των κεκοιμημένων. Η αναφορά, λοιπόν, στο θάνατο των αγαπημένων προσώπων και ο πόνος ο οποίος έχει προκληθεί σε κάθε περίπτωση από την απώλεια των αγαπημένων του συντρόφων και εν γένει φίλων, συγγενών και της αρραβωνιαστικιάς του, προεικονίζουν μία μεταθανάτια συνάντηση του ήρωα με τα πρόσωπα αυτά. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί μία ακουστική εικόνα-επίκληση, και, ειδικότερα, αυτή της τρομερής σάλπιγγας, της δευτέρας παρουσίας όπου διανοίγεται με τον τρόπο αυτόν και η αυλαία αυτής της ενότητας. Συγκεκριμένα, το μοτίβο της φωτιάς παρουσιάζεται εδώ, αστροπελέκι, λαβωματιές/τουφέκια/πόλεμος, το οποίο είναι καταστροφικό και καθαρτήριο, καθώς κατακαίει τον παλιό κόσμο και προετοιμάζει την έλευση του καινούριου. Παράλληλα με τις δύο επικλήσεις στο αστροπελέκι και στη Σάλπιγγα αποτελούν τις συνδετικούς κρίκους μεταξύ αυτών των δύο ανόμοιων ενοτήτων.

Ο αναστημένος Κρητικός τής ζητά να ηχήσει και να σημάνει την ανάσταση των νεκρών καθώς επίσης και την έσχατη κρίση. Πάλι, στο σημείο αυτό, συναντάται και εδώ το άψυχο αντικείμενο να προσωποποιείται : «*λάλησε, Σάλπιγγα*» καθώς γίνεται προς αυτό αποστροφή σε β' πρόσωπο. Εξάλλου, η Σάλπιγγα δεν είναι άλλη από αυτή της Δευτέρας Παρουσίας, μιας και γίνεται αναφορά σε αυτήν στην Παλαιά Διαθήκη (Ιώβ, Λθ'24, ΖαχαρίαςΘ'14) και στις Επιστολές του Παύλου (Α' Προς Θεσσαλονικείς Δ'16, Α' Προς Κορινθίους ΙΕ'51-52), φανερώνοντας την επίδραση από της εκκλησιαστικής γλώσσας στο έργο του Σολωμού Μάλιστα, σε παραλλαγή (ΑΕ 357β7,22 και 358α1) έχουμε τον στίχο: «*Βάρει, καλή μου Σάλπιγγα*». Κι εδώ το επίθετο *καλός* δεν είναι ασφαλώς αδιάφορο [...], αλλά έχει ένα ιδιαίτερο βάρος, όπως και στον συνδυασμό με το αστροπελέκι. Πάλι ένα δέσιμο φιλικό, μια σχέση αγάπης (Πολίτης, 1985). Ο αναγνώστης μεταφέρεται σε ένα κόσμο μεταφυσικό, ο οποίος κείται έξω από τον Παράδεισο, τη στιγμή κατά την οποία πραγματώνεται η Δευτέρα Παρουσία και σημειώνεται η αγωνία του Κρητικού να συναντήσει την αγαπημένη του, την οποία έχει χάσει. Αναφορικά με την επίδραση της ιταλικής στη γλώσσα του Σολωμού ο Πολίτης (1974) επισημαίνει στα χειρόγραφα του Σολωμού τη *γραφή Ζάλπιγγα*, δηλαδή, τη σύγχυση του σ με το ζ, γεγονός σύνηθες στη γλώσσα του Σολωμού. Επιπλέον, η Αθανασοπούλου (1999) παρατηρεί μία ακόμα επίδραση της ιταλικής στο μορφοσυντακτικό επίπεδο της γλώσσας του *Κρητικού*. Συγκεκριμένα, έχουμε την επίταξη του επιθέτου: *τς αγνούς αναστημένους* κράζω, κάτι που παρατηρείται στην ιταλική γλώσσα. Ο ήρωας, λοιπόν, κάνει ένα φανταστικό διάλογο με τους αναστημένους και τους ρωτάει για την αγαπημένη του: «*Μήν είδετε τήν όμορφιά πού τήν Κοιλιάδα αγιάζει*; Μάλιστα, αυτή η διατυπωμένη με μεταφορικό τρόπο ερώτηση παραπέμπει τόσο στο δημοτικό τραγούδι, με το σχήμα υποφοράς-ανθυποφοράς, όσο και στην κοιλιάδα του Ιωσαφάτ, το θέατρο της παγκόσμιας τελικής Κρίσης, της Παλαιάς Διαθήκης (Μαρωνίτης, 1975). Παράλληλα, ο Σολωμός, μ' ένα σχήμα κατεξοχήν (στχ.19.7) τονίζει την ομορφιά της κόρης που υψώνεται σε απόλυτο βαθμό. Επιπροσθέτως, το ρήμα «αγιάζει» προσδίδει και ηθικές ιδιότητες στην αγαπημένη του πρωταγωνιστή του έργου. Η κόρη, αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης ότι συνδυάζει άριστα το κάλλος και το αγαθό, όπως στη συνέχεια και η ίδια η Φεγγαροντυμένη.

Η προηγούμενη ενότητα κλείνει με τις αστραπές και τη βιβλική καταστροφή, ενώ αυτή η ενότητα διανοίγεται με τη διαπίστωση ότι δεν έχει μείνει τίποτε από το κάψιμο της γης, καθότι επήλθε ολοκληρωτική καταστροφή στο τοπίο. Έτσι, λοιπόν, φαίνεται πως



η γη έχει πια αφανιστεί και ο ουρανός έχει ανανεωθεί και ό,τι συνδέει τον φθαρτό κόσμο με τον άφθαρτο δεν είναι άλλο από την εξαγνισμένη αγάπη του Κρητικού για την κόρη. «*Καπνός δε μένει από τη γη· νιος ουρανός εγίνη*». Και σε αυτό το σημείο παρατηρείται η επίδραση της εκκλησιαστικής γλώσσας στο έργο του Σολωμού: όπως για τη Βαβυλώνα στην *Αποκάλυψη* ΙΘ΄ 3: «*ό καπνός αὐτῆς ἀναβαίνει εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων*»· νιος ουρανός εγίνη· όπως επίσης στην *Αποκάλυψη* ΚΑ΄ 1: «*Καί εἶδον οὐρανόν καινόν...*».

«*Σαν πρώτα εγώ την αγαπώ και θα κριθώ μ' αυτήνη*». Ο Κρητικός φαίνεται στο σημείο αυτό πως δεν αντιμετωπίζει την έσχατη κρίση σύμφωνα με τον κώδικα της χριστιανικής θρησκείας. Μάλλον, είναι φανερό ότι δεν περιμένει τη στιγμή αυτή ως τελική δοκιμασία κρίσης, αλλά «*ως μια έσχατη δυνατότητα-πιθανότητα να ξαναβρεθεί με την αγαπημένη του σε μια παντοτινή ένωση μαζί της μέσα στη μακαριότητα της αιώνιας δικαίωσης*» (Μυλωνάκης, 2007).

Οι αναστημένοι τού απαντούν «*Ψηλά την είδαμε πρωί· της τρέμαν τα λουλούδια*», τονίζοντας την ομορφιά της με την αγνότητά της, την παρθενική της υπόσταση, επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην ποίηση του Σολωμού. Περαιτέρω, ας σημειωθεί ότι η διάθεση της κόρης είναι όλως εμφανής, καθότι μαρτυρείται από το χαρούμενο τραγούδι της και αποτελεί τόσο οπτική, όσο και ακουστική εικόνα. Αυτό το μαρτυρούν οι εξής στίχοι του ποιήματος: «*στη θύρα τῆς Παράδεισος που εβγήκε με τραγούδια· «Ἐψαλλε τὴν Ἀνάσταση χαροποιά ἢ φωνή της*. Στο σημείο αυτό παρατηρείται τόσο η επίδραση της κρητικής λογοτεχνίας, όσο και της δημοτικής γλώσσας στον Σολωμό: Έτσι και στην *Ερωφίλη*, Πρ. 5, σκ. 4, στ. 503 (κ.α.) βρίσκουμε «*Τὴν πόρτα τῆς Παράδεισος...*», στα δημοτικά τραγούδια επίσης: «*Στην πόρτα της παράδεισος μηλιά είναι φυτρωμένη*». Μάλιστα, ο Βελουδής (1998) επισημαίνει ότι η γενική της Παράδεισος είναι λαϊκός - ιδιοματικός τύπος. Αναφορικά με την επίδραση της ιταλικής στη γλώσσα του Σολωμού, αυτή διαφαίνεται, αν ανατρέξουμε στο χειρόγραφο, όπου η λέξη *χαροποιά* είναι γραμμένη *καροπια*. Στο σημείο αυτό η Αθανασοπούλου (1999) επισημαίνει την επίδραση της διγλωσσίας του Σολωμού, αρχικά στο φωνολογικό επίπεδο, καθώς, γενικά, όπως και εδώ άλλωστε ο Σολωμός ομοιογραφεί όλα τα /i/ ως *i*. Επιπλέον, έχουμε την ταύτιση του *χ* με το *κ*, λόγω της δυσκολίας στην προφορά του ελληνικού *χ*, οπότε έχουμε απόδοσή του με το *κ*. Τέλος, η διγλωσσία του κάνει τον Σολωμό να αλλάξει τον γλωσσικό του κώδικα για μετρικούς λόγους. Έτσι, στο χειρόγραφο έχουμε «*Ἐψαλε τιν ἀναστασι incessantemente i φονιτις*». Ο Σολωμός ψάχνει μια ελληνική λέξη

που να σημαίνει *incessantemente* και να του βγαίνει το μέτρο, γι' αυτό και αλλάζει τη διατύπωση σε *καροπία*.

«Κι ἔδειχεν ἀνυπομονιά γιά νά 'μπει στό κορμί της»: Η Ανάσταση ανυπομονεί να μπει στο σώμα της κόρης, στοιχείο της θρησκευτικής ορθόδοξης παράδοσης (Ιώβ ΙΘ ' 26: «ἀναστήσει δέ τό δέρμα μου»).

Ὁ οὐρανός ὀλόκληρος ἀγρίκαε σασισμένος/ τό κάψιμο ἀργοπόρουνε ὁ κόσμος ὁ ἀναμμένος: Μάρτυρας κατά την εξέλιξη της όλης σκηνής, όλος ο προσωποποιημένος ουρανός ο οποίος ακούει τη φωνή και το τραγούδι της κόρης και σαστίζει. Παρατηρείται εν προκειμένω, δηλαδή, ότι από τη μια παρουσιάζεται ο ουρανός ως προσωποποιημένος, ο οποίος ακούει το τραγούδι της κόρης ή τη φωνή του θεού, και από την άλλη ο επίγειος κόσμος καθυστερεί το κάψιμο. Μοιάζει σα να ακινητοποιείται ο χρόνος. Σημειώνει σε αυτό το σημείο ο Μαρωνίτης (1975) ότι: «Εδώ συνυπάρχουν ο παλιός και ο νέος κόσμος ακόμη, σε μια μετέωρη στιγμή έκπληξης και αναμονής, που τη γεμίζει η έξοδος της κόρης, η θωριά της, τα τραγούδια, η ενσάρκωσή της». Υπό αυτήν την οπτική γωνία, μάλιστα, αξίζει να υπογραμμιστεί στο αυτό σημείο και το χιαστό σχήμα των στίχων 19.15-16 και στο οποίο αισθητοποιούνται οι αντιδράσεις των προσωποποιημένων κόσμων, δηλαδή, του ουρανού και της γης.

«Καί τώρα ὀμπρός τήν εἶδαμε· ὀγλήγορα σαλεύει/ Ὅμως κοιτάζει ἐδῶ κι ἐκεῖ καί κάποιονε γυρεύει». Η εικόνα της κόρης να κινείται «ογλήγορα»-κινητική εικόνα-υποδηλώνει τα συναισθήματά της, που οφείλονται τόσο στο γεγονός της Ανάστασης, όσο και στο γεγονός της μεταθανάτιας συνάντησης με τον Κρητικό. Μάλιστα, η χρήση των δραματικών ενεστώτων *σαλεύει-κοιτάζει-γυρεύει* εντείνει την παραστατικότητα της εικόνας αυτής. Από την άλλη, σημειώνεται ότι ο πρωταγωνιστής, ο Κρητικός δεν έχει αλλάξει τα συναισθήματα του απέναντι της και μας το δηλώνει : «Σαν πρώτα εγώ την αγαπώ και θα κριθώ μ' αυτήνη».

Σε ό, τι αφορά γενικά στην απάντηση των αναστημένων, ο Μαρωνίτης (1975) σημειώνει το εξής εν προκειμένω ότι, δηλαδή, «οι φυσικοί προσδιορισμοί υποχωρούν για να ντυθούν την υπερβατική τους έκφραση. Με την αγγελική απόκριση -με την παρουσία και την κάθοδο της κόρης - το παραδείσιο τοπίο εγκοσμιάνεται». Η κοπέλα βρίσκεται ακόμα ψηλά, στη θύρα του παραδείσου και κινείται προς τον τόπο της κρίσης. Σε αυτήν την περιγραφή του τόπου και του χρόνου των νεκρών ο ποιητής χρησιμοποιεί στοιχεία του επίγειου κόσμου, όπως, ψηλά, πρωί, λουλούδια, τραγούδια,

θύρα, κορμί, σαλεύει, κοιτάζει εδώ κι εκεί. Αυτές οι λέξεις ανακαλούν μνήμες από τον επάνω κόσμο, από τη χαρά της ζωής, την ομορφιά της νιότης και του έρωτα. Το αποτέλεσμα είναι ο κόσμος των νεκρών, όπως και στα δημοτικά τραγούδια, να μοιάζει με τον επίγειο και οι νεκροί με τους ζωντανούς.

Κατά συνέπεια, το κύριο πρόσωπο του μεταφυσικού οράματος αποτελεί η κόρη, η περιγραφή της οποίας δίνεται από τους αναστημένους στον Κρητικό, καθώς και ο τρόπος που στην ουσία ενώνεται ο φυσικός και ο ηθικός κόσμος· δηλαδή, το γήινο κόσμο του έρωτα και της αγάπης με το μεταφυσικό κόσμο των ψυχών και της αρετής. Από όσα όμως αναφέρουν οι αναστημένοι και που κλείνει το απόσπασμα, λογικά, θα πρέπει να δώσουν ελπίδες στον Κρητικό, δηλαδή η αγαπημένη του είναι εκεί κοντά και τον αναζητά. Παρατηρείται, δηλαδή, ότι αυτό το οποίο μόνο μπορεί να ξεπεράσει και να υπερβεί τη φθορά την οποία ο χρόνος έχει επιφέρει, και, που μετά θάνατον εξακολουθεί να υφίσταται είναι η αληθινή, η ευγενής, η εξαγνισμένη και η άνευ ανταλλάγματος αγάπη, όπως παρουσιάζεται από τη λαχτάρα των δύο ερωτευμένων. Μάλιστα, είναι δε τόσο δυνατή η ισχύς της, σε σημείο που και οι ίδιες οι δυνάμεις του σύμπαντος αναβάλλουν και καθυστερούν χαρακτηριστικά τις κοσμογονικές αλλαγές.

Εν συνεχεία, θα πρέπει να σημειωθεί ότι συνεχίζει η επόμενη ενότητα (20) με τον στίχο «*Ακόμη εβάστουνε η βροντή....*». Ο Μηλιώτης (1998) επισημαίνει τον διασκελισμό στον δεύτερο και στον τρίτο στίχο, σημασιοδοτώντας με αυτόν τον τρόπο ο Σολωμός τη διάρκεια που απαιτείται για τη μεταστροφή της ταραχής σε άκρα ησυχία. Μετά από την προηγούμενη παρένθετη ενότητα με το μεταφυσικό της περιεχόμενο, ο Κρητικός συνεχίζει τη λυρική του αφήγηση, ακριβώς τη χρονική εκείνη στιγμή κατά την οποία διακόπηκε η συνέχεια του ποιήματος. Στο σημείο αυτό, φαίνεται πως η καταγίδα συνεχίζει να μαίνεται καθότι η βροχή και η βροντή κάνουν αισθητή την παρουσία τους, όπως γίνεται αντιληπτό από τους εξής στίχους «*Ακόμη εβάστουνε η βροντή....*» και παρακάτω: «*κι η θάλασσα που σκίρτησε σαν το χοχλό που βράζει*». Ενδιαφέρουσα είναι η επιλογή του Σολωμού να τοποθετήσει αόριστο, *σκίρτησε*, στη θέση του παρατατικού (*σκιρτούσε*: αναταρασσόταν). Ο αόριστος, ως χρόνος που δηλώνει συνοπτικό τρόπο ενέργειας, μας προδιαθέτει για το σταμάτημα της καταγίδας. Μάλιστα, με αυτήν την ηχητική εικόνα ο αναγνώστης είναι σε θέση να μεταφερθεί στο χρόνο του βασικού επεισοδίου όπου η φύση βρίσκεται σε μίας μορφής πάλης με τον ναυαγό Κρητικό. Βέβαια, εν συνεχεία, φαίνεται να ακολουθεί η εικόνα της θάλασσας, η οποία είναι ταυτοχρόνως οπτική, κινητική και ηχητική, και την οποία ο

πρωταγωνιστής παρομοιάζει με το «*χοχλό που βράζει*» επισημαίνοντάς με τον τρόπο αυτό και την αναταραχή και την αγριότητα οι οποίες κυριαρχούσαν στο σκηνικό της φύσης. Πηγή αυτής της μεταφορικής εικόνας είναι ο *Ερωτόκριτος* Γ', στ. 363: «*Σαν το θερμό στα κάρβουνα που ο χόχλος το φουσκώνει...*», κάνοντας ακόμα μία φορά αισθητή την παρουσία της κρητικής γλώσσας στον Σολωμό. Ο Μαρωνίτης (1975) επισημαίνει πως η παράταση της βροντής και ο αναβρασμός της θάλασσας επιλογίζουν το ναυάγιο. Αιφνιδιαστικά, όμως, παρατηρείται ότι στη συνέχεια η τρικυμία κόπασε, με συνέπεια το τοπίο αλλάζει· η θάλασσα γαληνεύει, ενώ ο ουρανός καθαρίζει και ως εκ τούτου τα άστρα καθρεφτίζονται στην επιφάνεια της. Δημιουργείται δηλαδή η εικόνα της απόλυτης ηρεμίας μέσω της οποίας εξασφαλίζεται η επισήμανση με την επανάληψη των λέξεων «*ησύχασε*», «*ησυχία*», ενώ η μεταφορική χρήση της λέξης «*πάστρα*» παραπέμπει στην εικόνα της γαλήνης, η οποία ήταν κυρίαρχη, και, συνάμα προβάλλει τη διαύγεια στην επιφάνεια της θάλασσας.

Ο Μάκριτζ (1995) αναφέρεται στο συγκεκριμένο σημείο και παρατηρεί ότι «*την αντανάκλαση και το καθρέφτισμα των αστεριών στη θάλασσα μιμείται και ο στίχος 20.4, καθώς παρουσιάζεται ένας αξιοπρόσεκτος, μα σχεδόν τέλεια κρυμμένος χιασμός φωνηέντων στη δεύτερη και τρίτη λέξη: σαν περιβόλι ευώδησε (ε-ι-ό-ι-ε-ό-ι-ε) που και από τις δύο μεριές του «ε» τα φωνήεντα είναι τοποθετημένα, όπως σε καθρέφτη, με το «ο» τονισμένο σα να έχουμε μια μίμηση της αντανάκλασης των άστρων που καθρεφτίζονται στη θάλασσα*».

Εν συνέχεια, θα πρέπει να λεχθεί ότι η θάλασσα παρομοιάζεται με περιβόλι το οποίο μυροβλίζει ευωδία και, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μαρωνίτης (1975), «*η θάλασσα οικειώνεται την ευωδιά της περίγυρης στεριάς*».

Παραλλήλως, και καθώς τα αστέρια παρομοιάζονται με τα άνθη του περιβολιού δίδεται στον αναγνώστη η εντύπωση ότι ο ουρανός, η στεριά και η θάλασσα σμίγουν ενώνοντας και συμφιλιώνοντας τα φυσικά στοιχεία. Αυτό μάλιστα γίνεται καλύτερα αντιληπτό καθότι ιδιαίτερα και με τη μεταφορά «*εδέχτηκε*», εντυπώνεται στον αναγνώστη ότι θάλασσα και στεριά δημιουργούν έναν τόπο φιλόξενο. Επιπροσθέτως, θα πρέπει να λεχθεί ότι και η προσωποποίηση της φύσης επιτυγχάνεται κυρίως με τη χρήση ιδιοτήτων, όπως είναι αισθητικές και ηθικές στον απόλυτο βαθμό «*κάθε ομορφιά.....και το θυμό να αφήσει*».

Κατά εύλογη συνέπεια, θα πρέπει να λεχθεί ιδίως ότι και τα στοιχεία της φύσης τα οποία σε πρωθύστερη ενότητα παρουσιάζονταν ως κατ'εξοχήν στοιχεία απειλής και εχθρικά, μεταβάλλονται πλέον κατά έναν τρόπο μυστηριώδη σε στοιχεία φιλόξενα και φιλικά, καθότι διαποτίζονται από το στοιχείο του κάλλους και του αγαθού. Από όλα τα προαναφερθέντα, δέον όπως σημειωθεί ότι ανακλύπει το εξής, ότι ο ποιητής χρησιμοποιώντας ένα διασκελισμό και θέλοντας παράλληλα να αποδώσει την αλλαγή στο τοπίο, καταφεύγει σε ένα παιχνίδι αμιγώς μεταφορών και παρομοιώσεων, το οποίο κάνει πολύπλοκη τη δομή και υποβάλλει τρόπον τινά πρώτα την αγριάδα της θάλασσας και έπειτα την απέραντη γαλήνη γεννώντας ελπίδα. Οι εικόνες, συνεπώς, οι οποίες ακολουθούν επιβάλουν το στοιχείο της ηρεμίας, της απουσίας αλλά και της απέραντης γαλήνης. Παρουσιάζοντας την εικόνα αυτή, φαίνεται πως γίνονται μέτοχοι ο ουρανός, η θάλασσα και η γη, ενώ ο αναγνώστης διαισθάνεται κυρίως ότι αυτή η απόκρυφη αλλά γλυκιά γαλήνη επιβλήθηκε στη φύση, διότι με τον τρόπο αυτό προετοιμάζεται να δεχτεί είτε κάτι τρομερό είτε υπερφυσικό. Αυτή η μυστική/απόκρυφη δραστηριότητα, το *κρυφό μυστήριο* το συναντάμε ήδη στη *Σοφία Σολομώντος* ΙΔ' 23, όπου γίνεται λόγος για «τεκνοφόρους τελετάς ἢ κρύφια μυστήρια». Το ονοματικό σύνολο «το κρυφό μυστήριο» φανερώνει πως κάτι που είναι κρυμμένο θα γίνει ορατό, θα ξετυλιχτεί μπροστά στα μάτια του αναγνώστη. Η χρήση των λέξεων αυτών, *μυστήριο*, *ξετυλίγει*, είναι συνήθης στη σολωμική γλώσσα, μιας και ο Σολωμός πιστεύει πως οι ποιητές είναι αυτοί που αποκαλύπτουν αλήθειες (Mackridge, 1984/5).

Χαρακτηριστικά πρέπει να λεχθεί ότι η γαλήνη ήταν απόλυτη σε σημείο που δεν ακουγόταν ούτε πνοή στον ουρανό και στη θάλασσα «Οὔτε ὅσο κάνει στὸν ἀνθὸ ἢ μέλισσα περνώντας». Στο χειρόγραφο του Σολωμού, στη μετοχή *περνώντας*, όπως και παραπάνω στη μετοχή *φυσώντας*, παραλείπεται το τελικό *ς*, κάτι που απαντάται συχνά στη γλώσσα του Σολωμού. Η Αθανασοπούλου (1999) αναγνωρίζει στο σημείο αυτό την επίδραση της ιταλικής στο μορφοσυντακτικό επίπεδο της γλώσσας του Σολωμού, κατ' αναλογία προς τα ιταλικά γερούνδια: *passando*. Ωστόσο, κοντά στην αγαπημένη του ήρωα αναδύεται ένα ολόγιομο φεγγάρι, και, αυτή όντως γαληνεμένη, όπως είναι και η φύση, η οποία τον έσφιξε χαρούμενη στην αγκαλιά της: «Όμως κοντά στήν κορασιά, πού μ' ἔσφιξε κι ἐχάρη», αποτελεί την μοναδική της κίνηση προς τον Κρητικό σε όλο το έργο (Πολίτης, 1991). Το πρωθύστερο σχήμα που χρησιμοποιεί εδώ ο Σολωμός κάνει πιο έντονη την τραγικότητα του ήρωα: Ο Κρητικός θεωρεί πως η κόρη χαρούμενη τον σφίγγει στην αγκαλιά της αλλά η πραγματικότητα είναι διαφορετική,

καθώς αυτή εκείνη την στιγμή, μάλλον λιποθυμά ή ξεψυχά, χωρίς αυτός να το αντιληφθεί (Παπανικολάου, χ.χ.) Στην εικόνα του φεγγαριού, προφανής είναι η επίδραση της κρητικής λογοτεχνίας και πιο συγκεκριμένα του *Ερωτόκριτου* Β' στ. 309: «*Είχε φεγγάρι λαμπιρό και στρογγυλό γεμάτο*». Αναφορικά στην κατάληξη του ρήματος *εσειότουν* αντί για *εσειόταν*, ο Βελούδης (1998) παρατηρεί πως ο τύπος του γ' ενικού προσώπου του παρατατικού της μεσοπαθητικής φωνής των βαρύτονων ρημάτων με την προπαραζύτονη κατάληξη *-οτουν*, είναι ζακυνθινός ιδιοματικός αλλά μαρτυρείται και σε δημοτικά τραγούδια και λαϊκά κείμενα.

Καθώς η κόρη ξεψυχά εμφανίζεται η φεγγαροντυμένη: «*Κι ομπρός μου ιδού που βρέθηκε μια φεγγαροντυμένη*». Ο χώρος του έργου καθώς και η περιγραφή προσανατολίζονται σε ένα ορισμένο σημείο. Χαρακτηριστικά αναφέρεται η φράση «*εσειότουν*», προκειμένου να περιγραφεί το είδωλο του φεγγαριού. Ο Μαρωνίτης (1975) παρατηρεί συγκεκριμένα ότι «*αυτό το κινούμενο κέντρο στον ακίνητο μεγάλο κύκλο γίνεται μήτρα της οραματικής φεγγαροντυμένης*». Το όνομα της φεγγαροντυμένης υποδηλώνει επιπλέον μια γυναικεία οντότητα «*ντυμένη με το φως του φεγγαριού*». Μάλιστα, ο όρος «*ντυμένη*» έχει καθόλα μεταφορική σημασία θεωρώντας δε συγκεκριμένα πως το φως την καλύπτει, όπως τα ρούχα και το σώμα. Περαιτέρω, ο Διονύσιος Σολωμός χαρακτηριστικά επισημαίνει για την Φεγγαροντυμένη: «*Ξαφνικά η νυχτερινή εικόνα του φεγγαριού [...] και ακίνητη πολύ κοντά στην κορασιά, δίχως καμιά πνοή του ανέμου, έτρεμε, απλώθηκε, έκαμε διπλή τη λάμψη της και πήρε μια ορισμένη μορφή (στοχάσου)*». (Πολίτης, 1995). Έτσι, έχουμε τη μορφοποίηση από το φυσικό είδωλο του Φεγγαριού στην επιφάνεια της θάλασσας «*δηλαδή από ένα στοιχείο της φύσης στο κατεξοχήν πρόσφορο (άυλο, υποβλητικό φως της σελήνης)*» (Καψωμένος, 1992).

Επίσης, η ανάδυση δε της φεγγαροντυμένης έχει το στοιχείο της «*επιφάνειας*» της «*αποκάλυψης*». Η λέξη δε «*ξετυλίζει*» αποδίδει στην έννοια του Φεγγαριού τη δύναμη να αποκαλύπτεται, να φανερώνει κάτι το οποίο είναι «*τυλιγμένο*», απόκρυφο. Το αόριστο άρθρο το οποίο συνοδεύει τη φεγγαροντυμένη ως εξής «*μια φεγγαροντυμένη*» φανερώνει από τη μια την πίστη στην ύπαρξη τέτοιων πλασμάτων και από την άλλη όπως αναφέρει και ο Καψωμένος (1992), «*ενισχύει την άποψη ότι η φεγγαροντυμένη «είναι μορφή υπαρκτή, δεν είναι πλάσμα της φαντασίας ή ψευδαίσθηση*». Στους στίχους 20.13-14 επισημαίνεται η φωτεινότητα της μορφής της Φεγγαροντυμένης και το επιβλητικό της ανάστημα, που παραπέμπουν σε θεϊκή προέλευση. Ο τρόπος μάλιστα

που αγγέλλεται η παρουσία της φεγγαροντυμένης παραπέμπει στη φρασεολογία των προφητειών της Γραφής: «*Καί σημεῖον μέγα ὄφθη ἐν τῷ οὐρανῷ, γυνή περιβεβλημένη τὸν ἥλιον, καί ἡ σελήνη ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτῆς, καί ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτῆς στέφανος ἀστέρων δώδεκα*» (Αποκάλυψις ΙΒ' 1), κάνοντας φανερή την επίδραση της εκκλησιαστικής γραμματείας στη γλώσσα του Σολωμού.

Εν συνεχεία, παρατηρείται ο στίχος «*Ἐτρεμε το δροσάτο φως στη θεϊκιά θωριά της, Στα μάτια της τα ολόμαυρα και στα χρυσά μαλλιά της*». Η περιγραφή είναι όντως συνοπτική, μεταβαίνοντας από το γενικό στο ειδικό. Βέβαια, το φως το οποίο τρεμοπαίζει γίνεται αντιληπτό και με την όραση και με την αφή χάρη στο λεκτικό συνδυασμό δροσάτο φως όπου δύο αισθήσεις συμφύρονται (σχήμα συναισθησίας), δημιουργώντας συγχρόνως ένα οξύμωρο σχήμα, δηλαδή από τη μια το φως εκπέμπει θερμότητα και όχι δροσιά. Μάλιστα, στον συγκεκριμένο στίχο, φαίνεται πως ο Σολωμός έχει δεχτεί την επίδραση της γλώσσας των δημοτικών τραγουδιών, «*Αγγελικιά θωριά βαστάς, έχεις και την κορόνα, Έχεις και την παράδεισο στ' αχείλι και στο στόμα*» αλλά και «*Άλλες κόρες στολισμένες//Με του φεγγαριού το φως Έχεις του ήλιου τσ' ομορφιές, του φεγγαριού τσ' ασπράδες*» (Τσουκαλάς, 2015).

Η περιγραφή εστιάζεται εν συνέχεια στα «*ολόμαυρα μάτια*» και τα «*χρυσά μαλλιά*». Σε κάθε περίπτωση, αναφέρεται στον Μάκριτζ (1995) ότι «*ο Σολωμός συνηθίζει να αντιπαραθέτει αυτά τα δύο αντίθετα χρώματα για να δημιουργήσει την εντύπωση του θαυμαστού*». Ο Σολωμός, έτσι, μπορεί να αποκαλύπτει το γυναικείο, κατ' αυτόν, πρότυπο. Ίσως, όμως, το επίθετο ξανθός (χρυσός) να χρησιμοποιείται, σύμφωνα με την ομηρική γλώσσα, για να δηλώσει το ωραίο. Ο δε Πολίτης (1995) παρατηρεί ότι «*η λέξη χρυσός ρίχνει στα αντικείμενα που προσδιορίζει μια αναλαμπή εσωτερικότητας και, μπορούμε να πούμε, μεταφυσική*». Όπως θα δούμε και παρακάτω, ο Σολωμός χρησιμοποιεί αυτά τα δύο επίθετα (μαύρος, χρυσός) συχνά μέσα στο έργο του, για να εκφράσουν τις ιδιαιτερότητες της φύσης, τα κάλλη της, ώστε να δηλώσει κάτι το θαυμαστό.

Στην ενότητα 21 ακολουθεί ο στίχος «*και την αχτινοβόλησαν και δεν την εσκεπάσαν...*». Έχουμε ολοκλήρωση της εικόνας της φεγγαροντυμένης. Η επίδρασή της αρχίζει από τα αστέρια, μετά περνά στη γύρω φύση και εν τέλει επικεντρώνεται στον ήρωα, τον Κρητικό. Τα αστέρια, όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Διονύσιος Σολωμός «*αναγαλλιάσαν*» και αμέσως ανταποκρίθηκαν και την «*αχτινοβόλησαν*». Μάλιστα, η

χαρά αυτή των αστεριών εκφράζεται μέσα από την παρήχηση του *α* (ανοιχτό φωνήεν), εννέα στο σύνολο, στον ίδιο στίχο. Η επικοινωνία μεταξύ της φύσης και της φεγγαροντυμένης καθίσταται πλέον φανερή στο αναγνωστικό κοινό, ενώ τα αστέρια προσωποποιούνται και γίνονται πλέον φορείς των ανθρώπινων συναισθημάτων, μετέχουν ουσιαστικά στην επικοινωνία αυτή. Το φως που λούζει την φεγγαροντυμένη δεν είναι τυχαίο ότι προέρχεται άνωθεν, κάνοντας φανερή την επίδραση της εκκλησιαστικής γραμματείας στο έργο του Σολωμού (Αθανασόπουλος, 1995).

Περαιτέρω, θα πρέπει να σημειωθεί η ανά τρία σύνθεση της αντίδρασης των αστεριών στη φεγγαροντυμένη, που επιτυγχάνεται με τη χρήση των λέξεων «*αναγαλλίασαν*», «*αχτινοβόλησαν*», «*και δεν την εσκεπάσαν*». Η χρήση της γλώσσας του ποιητή είναι άκρως προσεγμένη και παραπέμπει και στο δημοτικό τραγούδι. Η παρουσία της Φεγγαροντυμένης χαρακτηρίζεται ως υπερφυσική και τίθεται σε απόλυτη αρμονία με τη φύση (Μυλωνάκης, 2007). Γίνεται πλέον φανερό από τις τέσσερις μεταφορές που τις προσδίδουν ιδιότητες θαυμαστές, όπως προκύπτει με τη χρήση των λέξεων «*εσκεπάσαν*», «*σουφρώνει*», «*κυπαρισσένιο*», «*σηκώνει*». Κατά συνέπεια, το φως των αστεριών τη λούζει δίχως, όμως, να τη «*σκεπάζουν*» (έχουμε στο σημείο αυτό τη χρήση του *και* ως αντιθετικού συνδέσμου), αντίθετα την «*αποκαλύπτουν*», ενώ πατά στη θάλασσα δίχως να αφήνει ίχνος και δίχως να βυθίζεται· έχει παράστημα ανάλαφρο, επιβλητικό και φαίνεται να αιωρείται στην επιφάνεια της θάλασσας. Εδώ είναι ένα ακόμα σημείο που διαφαίνεται η επίδραση της εκκλησιαστικής γραμματείας στον Σολωμό, καθώς μας παραπέμπει ευθέως στην εικόνα του Χριστού που περπατάει στα κύματα. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Τσουκαλά (2015), ο Σολωμός χαρακτηρίζει το ανάστημα της Φεγγαροντυμένης *κυπαρισσένιο*, δεχόμενος την επίδραση της γλώσσας των δημοτικών τραγουδιών: «*Το κυπαρίσσι το ψηλό πούναι στην Άγια Μαύρα, Έτζι είν' η μέση σου λιανή και τα μαλλιά σου μαύρα*»

Στο υπερφυσικό στοιχείο προστίθεται και το ερωτικό στο όλο έργο. Μάλιστα, η Φεγγαροντυμένη ανοίγει την αγκαλιά της με μία διάθεση άκρως ερωτικής ένωσης με τη φύση (*Κι ανεί τς αγκάλες μ' έρωτα και με ταπεινοσύνη*). Και στον *Ερωτόκριτο* Β', στ. 2044: «*με σπλάχνος και ταπείνωσιν αγκαλιαστόν τον πιάνει*» βλέπουμε την ίδια αναφορά, καταδεικνύοντας ακόμα μια φορά την επίδραση της κρητικής γλώσσας στον Σολωμό. Στην φεγγαροντυμένη, ακολούθως, αποδίδονται τόσο ιδιότητες αισθητικές όσο και ηθικές στον απόλυτο βαθμό δε (σχήμα υπερβολής), οι οποίες εν πάση περιπτώσει είναι ακριβώς οι ίδιες με αυτές οι οποίες δόθηκαν στη φύση. Συγκεκριμένα,



χαρακτηριστικά αναφέρονται οι στίχοι στις ιδιότητες της ως εξής «*Κι έδειξε πάσαν ομορφιά και πάσαν καλοσύνη*», (στίχ. 21.5-6). Ο Αθανασόπουλος (1995) αναγνωρίζει το αρχαιοελληνικό ιδεώδες της καλοκαγαθίας, διηθημένο, ωστόσο, μέσα από τη χριστιανική σημασία. Στο σημείο αυτό αξίζει να προστεθεί ένα ακόμα παράδειγμα της διγλωσσίας του Σολωμού. Συγκεκριμένα, η Αθανασοπούλου (1999) παρατηρεί στο χειρόγραφο του Σολωμού την ταύτιση του χ με το ιταλικό x, παρασυρόμενος από τη γραφική ομοιότητα, γι' αυτό και στο χειρόγραφο υπάρχει η λέξη *εδίχζε*. Αξιοσημείωτο είναι, επιπλέον, το πολυσύνδετο σχήμα το οποίο κυριαρχεί στην οπτική και κινητική εικόνα οι οποίες αναδεικνύουν με τον βέλτιστο τρόπο την επικοινωνία της Φεγγαροντυμένης με τη φύση: «...*κι εκείνα αναγάλλιασαν, Και την αχτινοβόλησαν και δεν την εσκεπάσαν, Κι από το πέλαο, που πατεί χωρίς να το σουφρώνει, Κυπαρισσένιο ανάερα τα' ανάστημα σηκώνει, Κι ανεί τς αγκάλες μ' έρωτα και με ταπεινοσύνη, Κι έδειξε πάσαν ομορφιά και πάσαν καλοσύνη. Κι η χτίσις έγινε ναός*», (στίχ. 21.1-6, 8). Μάλιστα, το πολυσύνδετο σχήμα εν προκειμένω δημιουργεί την αίσθηση της κλιμάκωσης αυτής της επικοινωνίας. Με αυτήν κορυφώνεται με την εικόνα της λαμπρής φωτοχυσίας που κάνει τη νύχτα μέρα και μεταπλάθει τη «χτίσι» σε ναό, δηλαδή σε χώρο στον οποίο λατρεύεται το θείο, δημιουργώντας μίαν ατμόσφαιρα θρησκευτικής μυσταγωγίας και κατάνυξης. Μάλιστα, η επιλογή από τον Σολωμό του δραματικού ενεστώτα (*πλημμυρίζει, λαμπυρίζει*) κάνει ακόμα πιο παραστατική και ζωντανή την εικόνα της φωτοχυσίας. *Τότε από φως μεσημερνό η νύχτα πλημμυρίζει, Κι η χτίσις έγινε ναός που ολούθε λαμπυρίζει*», (στίχ. 21.7-8). Ανάλογη είναι η παράσταση του αδιανόητου καθ' υπερβολή στα δημοτικά τραγούδια, όπως για παράδειγμα, «*Ποιος είδε νήλιο από βραδύς κι άστρι το μεσημέρι*» στο τραγούδι «*Της Λιογέννητης*»). Ακόμη περισσότερο, το φυσικό τοπίο, κάτω από την επίδραση του θεϊκού φωτός, παρουσιάζεται ως μεταφυσικό, ενώ αποκαλύπτει και τη θεϊκή ουσία του και εκφράζει έναν χριστιανικό ανιμισμό, συνηθισμένο στον Σολωμό. Ο ήρωας με τα μάτια της ψυχής του βλέπει την Φεγγαροντυμένη, την εξιδανικεύει (επίδραση του Σολωμού από τους Ρομαντικούς) και ελκύεται από αυτήν ψυχικά, πνευματικά και σωματικά. Γι' αυτό, εξάλλου, της αποδίδει μόνο θετικά κατηγορούμενα, έρωτας, ταπεινοσύνη, ομορφιά, καλοσύνη (Μαρωνίτης, 1975).

Από την άλλη, δε, θα πρέπει να λεχθεί ότι το βλέμμα της Φεγγαροντυμένης προσανατολίζεται στον ήρωα του έργου, τον Κρητικό, με συνέπεια το φυσικό τοπίο να υποχωρεί (Μυλωνάκης, 2007).

Παρατηρείται πως ανάμεσά τους ασκείται μια αμοιβαία έλξη, «η οποία παρομοιάζεται με την ελκτική δύναμη που υπάρχει ανάμεσα στο Βορρά και στη μαγνητική βελόνα («πετροκαλαμίθρα»)». Όπως αναφέρει ο Δάλλας (1998), η λέξη πετροκαλαμίθρα κοινολογείται στα Επτάνησα αλλά πάντα με τη σημασία του αλεξικέραυνου. Επισημαίνει πως, εδώ, η πετροκαλαμίθρα είναι η φεγγαροντυμένη και όχι ο Κρητικός. Αντίθετα, ο τελευταίος είναι το «σίδερο» που διαμεσολαβεί, για να κινήσει την ενέργεια της πετροκαλαμίθρας ως αλεξικέραυνου και να εκτονώσει το κεραυνοβόλημα από την κόρη. Η αμοιβαία έλξη μεταξύ των της φεγγαροντυμένης και του Κρητικού επισημαίνεται και με το σχήμα άρσης και θέσης το οποίο όλως εντέχνως χρησιμοποιεί ο Σολωμός με τον στίχο «Όχι στην κόρη, αλλά σ' εμέ την κεφαλή της κλίνει», στίχ. 21.11, καθώς επίσης, και με την επανάληψη του στίχου «την κοίταζα» -«μ' εκοίταζε» (στίχ. 21.12), όπου ο Σολωμός μέσω αυτών των σχημάτων αποδίδει και στα δύο πρόσωπα την ενέργεια του ρήματος. Περαιτέρω, δε θα πρέπει να λησμονηθεί ότι ο Μάκριτζ (1995) δηλώνει στο παρόν σημείο το εξής: «Στο στίχο αυτόν παρατηρούμε όχι μόνο τη χρήση του ίδιου ρήματος και στα δύο ημιστίχια, αλλά και μια παράλληλη σύνταξη, δηλαδή: αντωνυμία -ρήμα - υποκείμενο. Αποτέλεσμα αυτής της επανάληψης είναι να φωτιστεί εντονότερα η σχέση ανάμεσα στον Κρητικό και τη Φεγγαροντυμένη τη στιγμή που κοιτάζονται».

Έτι περαιτέρω, δε θα πρέπει να λησμονηθεί και το εξής, ότι εν προκειμένω η χρήση του επιθέτου «βαριόμοιρος» περιέχει, από τη μια πλευρά, τα δεινά του Κρητικού, πριν το ναυάγιο, όταν ακόμα βρίσκεται στην πατρίδα του την Κρήτη με αποκορύφωμα την περιγραφή των λαβωματιών, της απώλειας συντρόφων, της απώλειας οικογένειας, τον εκπατρισμό, αλλά και το ίδιο το ναυάγιο. Συγχρόνως, όμως, εμπεριέχει και τις συνέπειες της παρουσίας της Φεγγαροντυμένης, όπως επί παραδείγματι είναι ο θάνατος της αγαπημένης του, ότι κατάντησε ζητιάνος, φρενήτις, το ότι τον λούζουν οι νυχτερινοί εφιάλτες. Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι εξής στίχοι :«Τέλος σ' εμέ που βρισκόμουν ομπρός της μες στα ρείθρα, Καταπώς στέκει στο Βοριά η πετροκαλαμίθρα, Όχι στην κόρη, αλλά σ' εμέ την κεφαλή της κλίνει· Την κοίταζα ο βαριόμοιρος, μ' εκοίταζε κι εκείνη», (στίχ. 21.9-12).

Περαιτέρω, ακολουθεί μία ανάλυση: Η Φεγγαροντυμένη στην ουσία τοποθετεί τον Κρητικό σε κίνηση μία διαδικασία μνημονικής αναζήτησης και η οποία άρχεται από την ομοιότητα της μορφής της Φεγγαροντυμένης με κάποια μορφή που ανάγεται στο παρελθόν, ως γλυκιά και ξεχασμένη. Παρατηρείται δηλαδή η «σύνθεση των στοιχείων

ανά τρία», ακολουθώντας το πρότυπο των δημοτικών τραγουδιών, καθώς τρεις είναι οι μνήμες που ανακαλεί, σε συνδυασμό με την τριπλή επαναφορά της λέξης «καν», (Μυλωνάκης, 2007), επιχειρεί δε να ανασύρει από τα βάθη της μνήμης ένα συγκριτικό υλικό προκειμένου να μπορέσει να προβεί στην περιγραφή της Φεγγαροντυμένης. Έτσι, ο Κρητικός την εξιδανικεύει και τη συνδυάζει με ένα εικόνισμα, με ένα ερωτικό ιδάλμα της φαντασίας, του, με μία φανταστική μορφή των βρεφικών του χρόνων ή τη μορφή της μητέρας του. Εδώ, αξίζει να επισημάνουμε ότι ο στίχος *«Κάν σε ναό ζωγραφιστή με θαυμασμό περίσσο»*, εμφανίζεται στα χειρόγραφα του Σολωμού σε παραλλαγή: *«σα σ' εκκλησιά ζωγραφιστή με τεκνισμό περίσσο»*. Ωστόσο, επειδή η λέξη *τεκνισμός* ήταν αδόκιμη και δεν άρεσε στον ποιητή, την υπογράμμισε, ώστε στη συνέχεια να την αντικαταστήσει με μία συνώνυμή της. Έτσι, την επόμενη παραλλαγή, ο Σολωμός αφήνει κενό στο χειρόγραφο του στη λέξη *τεκνισμό*, καθώς φαίνεται να μη βρίσκει την κατάλληλη λέξη. Είναι φανερό πόσο δυσκολεύει τον Σολωμό η αδιαμόρφωτη ακόμα ελληνική γλώσσα (Καββαδίας, 1987). Ο Πολίτης (1974) , μάλιστα, διορθώνει τη λέξη *τεκνισμό* σε *τεχνισμό*, αντιλαμβανόμενος πως η επίδραση της ιταλικής γλώσσας στα ελληνικά του Σολωμού, τον κάνει να συγχέει το φώνημα κ με το χ. Εξάλλου, ομόρριξη της λέξης *τεχνισμός* βρίσκεται σε κερκυραϊκό δημοτικό τραγούδι: *«Κι ο νέος, όπου τα κέντουνε πολύ ήταν τεχνεμένος»* (Καββαδίας, 1987), καταδεικνύοντας την επίδραση της ιδιοματικής γλώσσας των δημοτικών τραγουδιών στον Σολωμό. Ο ποιητής, σε άλλη παραλλαγή, εντέλει, βρήκε τη λέξη που επιθυμεί αντί του *τεχνισμού*: *θαμασμό*.

Συγκεφαλαιωτικά, σε ό,τι αφορά στο πρόσωπο της Φεγγαροντυμένης, φαίνεται πως είναι μια μορφή την οποία ο Σολωμός την έχει δημιουργήσει με τον τρόπο που παρουσιάζεται η γυναίκα στη δημοτική ποίηση, επιλέγοντας, έτσι, επίθετα που απαντώνται και στα δημοτικά τραγούδια. Έτσι, το *Καν σε ναό ζωγραφιστή*, παραπέμπει ευθέως σε στίχους όπως: *«Όντας περνώ και βλέπω σε στην πόρτα ακουμπισμένη, Μου φαίνεται του δύστηχου κι' είσαι αιογραφισμένη»* (Τσουκαλάς, 2015).

Στους στίχους αυτούς απηχούνται επιδράσεις της πλατωνικής θεωρίας, περί ιδεών-προτύπων, που η ψυχή μας είχε γνωρίσει στον κόσμο των Ιδεών. Ο Κρητικός βιώνει, όπως αναφέρει ο Καψωμένος (1998) *«ένα αίσθημα διονυσιακό, που οι σκληρές δοκιμασίες απόθησαν στο βάθος της συνείδησης, απ' όπου το ανασύρει τώρα ορμητικά η Φεγγαροντυμένη, προκαλώντας του έντονη συγκίνηση: «Έλεγα πως την είχα ιδεί πολύν καιρόν οπίσω, Καν σε ναό ζωγραφιστή με θαυμασμό περισσό, Κάνε την είχε ερωτικά*

*ποιήσει ο λογισμός μου, Καν τα' όνειρο, όταν μ' έθρεφε το γάλα της μητρός μου- Ήτανε μνήμη παλαιή, γλυκιά κι αστοχισμένη, Που ομπρός μου τώρα μ' όλη της τη δύναμη προβαίνει. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Βελουδή (1998), ο σχηματισμός στη μεσοπαθητική μετοχή αστοχισμένη είναι χαρακτηριστικός του Ζακυνθινού ιδιώματος.*

Στο σημείο αυτό, αξίζει να επισημανθεί ότι ο ήρωας παρουσιάζει μια μεταφορική εικόνα στην προσπάθειά του να ανασύρει με τη λειτουργία της μνήμης την όμορφη και ηθική μορφή της Φεγγαροντυμένης. Όπως χαρακτηριστικά λέει και ο ίδιος είναι μορφή γλυκιά και ξεχασμένη η οποία έρχεται με μια ορμή στο μυαλό του, όπως αναβρύζει το νερό «*οχ τα βάθη του βουνού*». Στο χειρόγραφο του Σολωμού βρίσκουμε τη λέξη *φαθν* αντί για *βάθη*, μιας και σύμφωνα με τον Πολίτη (1974) ο Σολωμός συγχέει το *φ* με το *β*. Επιπλέον, αξίζει να επισημανθεί εδώ η χρήση του ιδιοματικού *οχ* στη θέση της πρόθεσης *από*, σύνηθες στη γλώσσα του Σολωμού. Με τη συγκεκριμένη παρομοίωση *Βρύση έγινε το μάτι μου*, ο Σολωμός κατορθώνει να αποδώσει τόσο το στοιχείο της ορμής, το οποίο εν πάση περιπτώσει είναι έντονο, όσο και τη βαθειά ανάκληση, από μία μνήμη μακρινή και ξεχασμένη. Ταυτόχρονα, η αναφορά του ήρωα στον ήλιο, ο οποίος κοσμεί το νερό της πηγής κατακλύζει με φως αυτήν την ίδια την ανάμνηση και την καθιστά άκρως αποκαλυπτική, διότι με τον τρόπο αυτόν αποκαλύπτει κυρίως ξεχασμένες εικόνες και συναισθήματα.

Η σύγκριση επεκτείνεται και στα δάκρυα τα οποία ξεπηδούν από τα μάτια του Κρητικού. Με μια μεταφορική εικόνα («*βρύση έγινε το μάτι μου*», *στίχ. 21.21*) αποδίδεται στα μάτια του Κρητικού, η ιδιότητα της πηγής («*βρύσης*»): δάκρυα αναβρύζουν απ' αυτά όπως το νερό από την πηγή. Παρατηρούμε λοιπόν ότι ταυτόχρονα με τις αναμνήσεις, κατακλύζουν τον Κρητικό και δάκρυα, εκφράζοντας την συγκίνηση που του προκαλούν οι αναμνήσεις. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι με αυτήν τη σύνθετη παρομοίωση-μεταφορά συγκρίνεται τελικώς η διαδικασία της μνημονικής ανάκλησης (*μια εσωτερική, πνευματική διαδικασία*) με μια φυσική (*εξωτερική*) λειτουργία, και, συγκεκριμένα, το κλάμα (Μυλωνάκης, 2007). Υπό την οπτική αυτή γωνία, ο Σολωμός αποπειράται να συνδέσει εντέχνως το μέσα με το έξω, προσδίδοντας με τον τρόπο αυτό έτσι «*την εκτός του κόσμου τούτου κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Κρητικός*» σύμφωνα και με τα λεγόμενα του Μάκριτς (1995).

Στην εικόνα δε των δακρυσμένων ματιών του Κρητικού, ο ποιητής προσθέτει και μία άλλη εικόνα κατά την οποία είναι κυρίαρχα τα μάτια. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι

αυτή τη φορά πρόκειται για τα μάτια της Φεγγαροντυμένης, η οποία παρουσιάζεται ενώπιον του ήρωα. Σε αυτή την εικόνα «*θεοποιούνται*» τα μάτια της Φεγγαροντυμένης αφήνουν στιγμής αποδίδονται σε αυτά ιδιότητες θεϊκές, όπως επί παραδείγματι παρουσιάζεται να τρέμουν μέσα στα σωθικά του Κρητικού, δεν αφήνουν τη μιλιά του να βγει, βλέπουν μέσα στην καρδιά του και διαβάζουν τις πιο απόκρυφες σκέψεις, τις αγωνίες και τους πόθους του Κρητικού: *Γιατί άκουγα τα μάτια της μέσα στα σωθικά μου, Που έτρεμαν και δε μ' άφηναν να βγάλω τη μιλιά μου· Όμως αυτοί είναι θεοί, και κατοικούν απ' όπου Βλέπουνε μες στην άβυσσο και στην καρδιά τα' ανθρώπων, Κι ένιωθα πως μου διάβαζε καλύτερα το νου μου Πάρεξ αν ήθελε της πω με θλίψη του χειλιού μου»* (στίχ. 21.23-28).

Φαίνεται δε ότι τα μάτια κατέχουν τον πλέον σημαντικό ρόλο στη διαδικασία της εσωτερικής αναζήτησης, σύμφωνα με την περιγραφή του ποιητή. Στην αρχή, μάλιστα, δε το παρατεταμένο βλέμμα της Φεγγαροντυμένης αποτελεί τον μοχλό τον οποίο έθεσε σε κίνηση τη μνημονική διαδικασία του ήρωα. Με την ολοκλήρωση της συγκεκριμένης διαδικασίας, τα δάκρυα θολώνουν τα μάτια του Κρητικού, ως αποτέλεσμα της συγκίνησης η οποία του προξενήθηκε, με συνέπεια να χάσει την επαφή με τον έξω κόσμο. Πλέον συγκεκριμένα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα μάτια της Φεγγαροντυμένης τα βλέπει μέσα του. Το βλέμμα της τώρα πλέον τον ορίζει απόλυτα, ελέγχοντας τις σκέψεις και τα συναισθήματα του, καθότι διαβάζει το νου του, βλέπει μέσα στην άβυσσο της καρδιάς του. Η επιλογή του ρήματος *άκουγα*, στον στίχο «*Γιατί άκουγα τά μάτια της μέσα στά σωθικά μου*» πρέπει να σημειωθεί πως γίνεται από τον Αλεξίου (2013), υιοθετώντας τη γραφή των Σολωμικών Αυτογράφων. Φανερός είναι εδώ ο ιταλισμός του Σολωμού. Συγκεκριμένα, η Αθανασοπούλου (1999) επισημαίνει τη σημασιολογική αντιστοίχιση προς το ιταλικό *sentire*, το κατεξοχήν αισθητικό ρήμα των ιταλικών, με την έννοια ότι σημαίνει είτε γενικά «*νιώθω*» είτε δηλώνει επιμέρους αισθήσεις, της όσφρησης, της ακοής και της γεύσης. Εξού και ο Σολωμός εύκολα στη θέση του *ένιωθα* χρησιμοποιεί τη λέξη *άκουγα*.

Εξάλλου, η διγλωσσία του Σολωμού διαφαίνεται και στη στριφνή σύνταξη του συγκεκριμένου χωρίου «*Όμως εκείνοι είναι θεοί, και κατοικούν απ' όπου*». Το προσδιοριστικό *απ' όπου* μένει εκκρεμές, μιας και θα έπρεπε να προηγείται ένα τοπικό επίρρημα, *εκεί*. Προφανώς, αυτό ο Σολωμός το κάνει έχοντας υπόψη το ιταλικό *onde*, όπου δε χρειάζεται να προηγείται τοπικό επίρρημα (Αθανασοπούλου, 1999).

Στον στίχο «Βλέπουνε μέσ στήν ἄβυσσο καί στήν καρδιά τ' ἀνθρώπου» διαπιστώνουμε ἄλλη μια φορά την επίδραση της εκκλησιαστικής υμνολογίας στη γλώσσα του Σολωμού, παραπέμποντάς μας στην *Σοφία Σειράχ MB' 18*: «Ἄβυσσον καί καρδίαν ἐξίχνευσε...», επίσης, και στη *Θυσία του Αβραάμ, στ. 74*: «οπού τα μέσα της καρδιάς και τα κουρφά γνωρίζει».

Στον στίχο «Πάρεξ ἄν ἤθελε τῆς πῶ μέ θλίψη τοῦ χειλιοῦ μου», ο Μάκριτζ (1995) αναγνωρίζει την επιλογή του ζακυνθινού ιδιοματικού θέλει στην υποτακτική: *αν ἤθελε της πω = αν της εἶχα πει*.

Μετά τον στίχο 29, παραλείπονται τα λόγια που απευθύνει ο Κρητικός στην Φεγγαροντυμένη. Είναι ακριβώς το σημείο όπου ο Πολυλάς έχει θέσει αποσιωπητικά δηλώνοντας το κειμενικό χάσμα. Ωστόσο, στα Αυτόγραφα Έργα του Σολωμού συναντούμε «*παρά που να 'θελε της πω...*» (διαγεγραμμένοι δύο στίχοι, και ύστερα:) «*Κοίτα με μες στα σωθικά, πού φύτρωσαν οί πόνοι*». Αξίζει να σημειωθούν παραλλαγές του στίχου, όπως π.χ. «*Τούτ' η ψυχή είναι βαθιά κι εγιόμισ' από πόνο*», που απασχολούν τον Σολωμό κατά τη σύνθεση του έργου και καταφάσκουν το «μοτίβο της δοκιμής και της δοκιμασίας» (Πολίτης, 1995).

Όλη η παραπάνω σκηνή συνιστά μία σκηνή μύησης, όπου τα απόκρυφα γίνονται φανερά μέσω της ποίησης και ο ίδιος ο Σολωμός αφουγκράζεται και αποκαλύπτει τα μυστήρια του σύμπαντος. Ο Κρητικός, έτσι, γίνεται ένας ηρωικός, γεμάτος πάθη άνθρωπος, που πέρασε τη ζωή του όχι κλεισμένος σε μία κάμαρα αλλά έξω στον κόσμο. Είναι ένας ήρωας που ο Σολωμός τον ζωντανεύει σε εξαίσια και ολόθερμη ποιητική γλώσσα, εκείνη τη στιγμή της βαθιάς συλλογής και του θαυμασμού (Αποστολάκης, 1923).

Ο Μαρωνίτης (2007) σημειώνει περαιτέρω ότι η διεισδυτική ματιά της Φεγγαροντυμένης φέρνει στο φως νέα μνημονικά κοιτάσματα. Αυτή τη φορά αναφέρονται οι οικογενειακές συμφορές του Κρητικού: η αιχμαλωσία των αδερφών του, το ατίμασμα και η σφαγή της αδερφής του, ο φρικτός θάνατος των γονιών του, ο βίαιος εκπατρισμός του. Ο Κρητικός εκμυστηρεύεται εκείνη τη στιγμή στη Φεγγαροντυμένη τα βάσανά του, καθώς εκείνη διαβάζει τις σκέψεις του. Οι ρεαλιστικές εικόνες οπτικοποιούν την αγριότητα των Τούρκων. Η συνεκδοχή «θλίψη του χειλιού» (αντί «θλιμμένα λόγια», στίχ. 21.2) και με οι μεταφορές «φύτρωσαν οι πόνοι» (στίχ. 21.29) και *εξεχειλίσανε τα βάθη της καρδιάς μου* (στίχ. 21.30)

καταδεικνύουν ενταγμένα τους πόνους του Κρητικού. Τέλος, το χιαστό των στίχων 21.33-34, τονίζει την ταχύτερη εξέλιξη της καταστροφής (το βράδυ και την αυγή): «Κοίτα με μες στα σωθικά, που φύτρωσαν οι πόνοι Όμως εξεχειλίσανε τα βάθη της καρδιάς μου· Τ' αδέρφια μου τα δυνατά οι Τούρκοι μου τα' άδραξαν, Την αδελφή μου ατίμησαν κι αμέσως την έσφαζαν, Τον γέροντα τον κύρη μου εκάψανε το βράδι, Και την αυγή μου ρίζανε τη μάνα στο πηγάδι. Στην Κρήτη .....

Μακριά 'πό κείθ' εγιόμισα τες φούχτες μου κι εβγήκα». (στίχ. 21.29-36)». Το μοτίβο της δοκιμασίας, κλασικό στην ποίηση του Σολωμού, κάνει πάλι την αισθητή την παρουσία του.

Παρατηρείται μάλιστα πως ο στίχος 35 παραμένει ανολοκλήρωτος, δημιουργώντας κατά αυτόν τον τρόπο την αίσθηση μιας έντονης συναισθηματικής φόρτισης, η οποία καθιστά τον ήρωα ανίκανο να αρθρώσει φωνή. Μάλιστα, αναφέρεται ότι στον στίχο 36 κλείνει η αναδρομή στους πόνους του Κρητικού, με την εικόνα του πρόσφυγα που ζει με τη νοσταλγία της πατρίδας του, καθώς γεμίζει τις χούφτες του με χώμα της πατρίδας του και να την εγκαταλείπει. Ο εκπατρισμός στην ουσία αποτελεί την τελευταία συμφορά πριν από το ναυάγιο αλλά και το θάνατο της αγαπημένης του.

Ωστόσο, παρατηρείται εν συνεχεία ότι η αναβίωση του πόνου την οποία προκάλεσε η θύμηση της απώλειας αγαπημένων προσώπων διαδέχεται συνειρμικά ο φόβος για την απώλεια της αγαπημένης του, ο οποίος αποτελεί ένα τελικό χτύπημα για τον ήρωα, τον Κρητικό (Μυλωνάκης, 2007). Έπεται, λοιπόν, η επίκληση του ήρωα στη Φεγγαροντυμένη για τη σωτηρία της κόρης, την οποία προσφωνεί «Θεά», προσδίδοντάς της θεϊκή ιδιότητα. Με μια εικόνα αλληγορική παρουσιάζεται η δεινή κατάσταση του ήρωα, ωστόσο, και το σωτήριο ρόλο τον οποίο μπορεί να παίξει η κορασιά: Ο Κρητικός κρέμεται σε «βαθύ γκρεμό» βιώνει μία κατάσταση απόγνωσης, καθώς έχει χάσει καθετί που θεωρούσε αγαπημένο και ιερό. Το μόνο που τον κρατάει είναι το τρυφερό κλωνάρι, μία τρυφερή περίφραση με την οποία δηλώνεται μεταφορικά η αρραβωνιαστικιά του, η οποία αποτελεί τον τελευταίο δεσμό αγάπης που νοσηματοδοτεί τη ζωή του: «Βόηθα, Θεά, το τρυφερό κλωνάρι μόνο να' χω ` Σε γκρεμό κρέμουμαι βαθύ, κι αυτό βαστώ μονάχο», (στίχ. 21.37-38) (Μυλωνάκης, 2007). Η περίφραση τρυφερό κλωνάρι που χρησιμοποιεί ο Σολωμός για την αρραβωνιαστικιά απαντάται και στον *Ερωτόκριτο* Α', στ. 57 κ.εξ., για την Αρετούσα: «Άρχιζε κι εμεγάλωνε το δροσερό κλωνάρι, / κι επλήθαινε στην ομορφιά, στη γνώση κι εις τη χάρη».

Στον *Ερωτόκριτο Γ'*, στ. 1164· «σ' έτοιμο γκρεμνό μεγάλο» απαντάται και η μεταφορά «Σέ γκρεμό κρέμουμαι βαθύ», καθώς, όπως έχει προαναφερθεί σημαντική είναι η επίδραση της κρητικής γλώσσας στο έργο του Σολωμού.

Η επόμενη ενότητα άρχεται, κυρίως, με την Φεγγαροντυμένη η οποία φαίνεται να χαμογελά γλυκά και να δακρύζει, απαντώντας, με αυτόν τον τρόπο, στην έκκληση του πρωταγωνιστή Κρητικού: «*Βόηθα, Θεά, το τρυφερό κλωνάρι μόνο να 'χω· Σε γκρεμό κρέμουμαι βαθύ, κι αυτό βαστώ μονάχο*», (στίχ. 21.37-38) και εκείνη με τη σειρά της «*Εχαμογέλασε γλυκά στον πόνο της ψυχής μου Κι εδάκρυσαν τα μάτια της, κι έμοιαζαν της καλής μου*». Σημειώνεται δε ότι το γλυκό της χαμόγελο είναι δυνατόν να εκληφθεί και ως θετική ανταπόκριση στην παράκληση του. Μάλιστα, φαίνεται δε ότι εισπράττει το χαμόγελο αυτό ως υπόσχεση για την προσπάθειά του. Εν συνέχεια, παρατηρείται ότι το ότι κολυμπά με τις δυνάμεις του κάπως ανακτημένες («*Τα κύματα έσχιζα μ' αυτό, τ' άγρια και μυρωδάτα*», στίχ. 22.15). Παρατηρείται δε, συγχρόνως, η μεταφορά «*γλυκά*» που έχει το χαμόγελο της, διότι μέσω αυτής υποκρύπτεται μία αντίθεση με την «*πικρή*» γεύση του πόνου τον οποίο έχει βιώσει ο ήρωας, ως απόρροια του ξεριζωμού του. Επισημαίνεται δε ότι έτσι καθίσταται η δύναμη του χαμόγελού της ιδιαίτερα απαλυντική αναφορικά με τον πόνο του Κρητικού και κατορθώνει να ηρεμεί την ταραγμένη ψυχή του ήρωα (Μυλωνάκης, 2007).

Ο Πολίτης (1985) παρατηρεί εύλογα ότι : «*Στις περισσότερες περιπτώσεις οι έννοιες που προσδιορίζονται με το "γλυκός" ανήκουν περισσότερο στο φυσικό κόσμο και στον κόσμο των αισθήσεων, και εντάσσονται στα αποσπάσματα που περιγράφουν τη μαγεία που ασκεί επάνω στον άνθρωπο η φύση*».

Κατά συνέπεια, παρατηρείται ότι τα δάκρυα τα οποία κυλούν από τα μάτια της Φεγγαροντυμένης υποδεικνύουν πλέον ξεκάθαρα στον αναγνώστη τη συγκίνηση, καθώς, επίσης, και τη συμπόνια την οποία συναισθάνεται για την θλιβερή ζωή του Κρητικού, ενώ μέσω του κλάματος παρατηρείται ότι η Φεγγαροντυμένη γίνεται μέτοχος και κοινωνός συνάμα της θλίψης στην ψυχή της τραγικής φιγούρας του ήρωα.

Έτι περαιτέρω, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η Τσαντσάνογλου (1988) χαρακτηριστικά αναφέρει το εξής, ότι «*δηλαδή το γλυκό χαμόγελο και το δάκρυ της Φεγγαροντυμένης θα μπορούσαν επίσης να αποδοθούν «στη λύπη που νιώθει [...] γιατί ξέρει, ως Θεά που είναι, ότι η κόρη, για τη σωτηρία της οποίας την παρακαλεί τόσο θερμά ο Κρητικός, δε θα σωθεί τελικά*». Μάλιστα δε, παρατηρείται ότι στο δακρυσμένο χαμόγελο της Θεάς,



διακρίνεται μία τραγική ειρωνεία. Εκείνη τον συμπονά, όχι μόνο διότι γνωρίζει τα δεινά και τα πάθη από τα οποία διήλθε αλλά διότι γνωρίζει το μάταιο της προσπάθειας του (δηλαδή εν προκειμένω το θάνατο της κοπέλας του) και τη θλιβερή κατάληξη του ίδιου (δηλαδή την μοναξιά, τη δυστυχία, την επαιτεία και τους εφιάλτες). Εκείνος, ωστόσο, κατά μία τραγική ειρωνεία, θεωρεί ότι τού υπόσχεται βοήθεια, με συνέπεια να ανακτά τη δύναμή του. Υπάρχει, βέβαια, και η ερμηνεία ότι στο χαμόγελό της υπολανθάνει τρόπον τινά η υπόσχεση για μία μελλοντική γαλήνη και δικαίωση. Μία δικαίωση, όμως, που τοποθετείται σε μία άλλη ζωή και όχι σε αυτήν που βιώνει ο πρωταγωνιστής.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η ομοιότητα ανάμεσα στα δακρυσμένα μάτια της Φεγγαροντυμένης και της «καλής» του υποδηλώνεται με μία παρομοίωση. Έτσι, ο Κρητικός αναγνωρίζει στο βλέμμα της Φεγγαροντυμένης την αρραβωνιαστικιά του, τονίζοντας, έτσι, το βαθύ τους δέσιμο. Ακόμη περισσότερο, αξίζει να σημειωθεί ότι το επιφώνημα «*αλιά μου*» (στίχ. 22.3), το οποίο και συνοδεύει την άκρως αιφνίδια εξαφάνιση της Φεγγαροντυμένης, αποκαλύπτει δε τον πόνο του Κρητικού για την απώλεια αυτού του διπλά ευεργετικού βλέμματος, καθότι τόσο του κατεύναζε τον πόνο σε σημείο που υπενθύμιζε στον ίδιο την αγαπημένη του. Επιπλέον, η φράση αυτή μπορεί, στο πλαίσιο της ταύτισης της Φεγγαροντυμένης με την αρραβωνιαστικιά, να προσημαίνει τον θάνατο της κόρης.

Πριν να ολοκληρωθεί ο στίχος, Κρητικός αισθάνεται (ακούει) στην παλάμη του ένα κατάλοιπο δάκρυ της Φεγγαροντυμένης, που, «*ευνοεί καινούρια πάλι απόδραση - προβολή τώρα έξω και μπρος από τον επεισοδιακό χρόνο*» (Μαρωνίτης, 1975). Το δάκρυ της Φεγγαροντυμένης συνιστά μία σφραγίδα δωρεάς και συμπυκνώνει, από τη μια, τον πόνο της θεϊκής μορφής και, από την άλλη, όλη την ευεργετική της δύναμη, καθότι η ίδια λειτουργεί κατευναστικά όταν τον συγκλονίζουν νυχτερινοί εφιάλτες: «*Εχάθη, αλιά μου! Αλλ' άκουσα του δακρύου της ραντίδα Στο χέρι, που' χα σηκωτό μόλις εγώ την είδα*», (στίχ. 22.3-4). Από την άλλη, ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το δάκρυ της Φεγγαροντυμένης συνιστά και ένα «*στοιχείο εισφοράς, το οποίο λειτουργεί ως επιβεβαίωση της αντικειμενικότητας του ονείρου ή του οράματος και παραπέμπει στην ονειρική και οραματική λογοτεχνική παράδοση*» κατά την Τσαντσάνογλου (1988).

Αναφορικά στην επιλογή από τον Σολωμό του ρήματος *άκουσα*, η Αθανασοπούλου (1999) επισημαίνει την επίδραση της ιταλικής στη γλώσσα του. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο Σολωμός κάνει κι εδώ μία σημασιολογική αντιστοίχιση του ρήματος ακούω προς το ιταλικό sentire, το οποίο δηλώνει, όχι μόνο γενικά το νιώθω αλλά δηλώνει επιμέρους διαφορετικές αισθήσεις. Συνεπώς, εδώ ο Σολωμός το χρησιμοποιεί ως δηλωτικό αφής.

Μία ακόμα γλωσσική παρατήρηση αξίζει να γίνει σε αυτό το σημείο και αφορά στον σύνδεσμο και στη φράση «*κι έμοιάζαν τής καλής μου*». Ο Σολωμός ενδεχομένως να χρησιμοποιεί το και με τη σημασία του αναφορικού που (τα οποία μοιάζαν της καλής μου). Θα μπορούσε, όμως, να δοθεί και η σημασία *κι έτσι μοιάζαν της καλής μου*. Είναι, λοιπόν, θέμα ερμηνείας του στίχου.

Η προβολή στο μέλλον κατά την Τσαντσάνογλου (1988) «*πραγματώνεται συνειρμικά μέσω του χεριού που δέχτηκε το δάκρυ της Φεγγαροντυμένης*». Οι ιδιότητες τις οποίες φαίνεται να απέκτησε αργότερα το χέρι του αποδίδονται στον ίδιο τον Κρητικό καθότι το «*χέρι*» αποτελεί συνεκδοχή του Κρητικού. Οι ιδιότητες αυτές μαρτυρούν συνάμα μία απέραντη αλλαγή στο ήθος του ήρωα, η οποία αισθητοποιείται μέσω των δύο αντιθετικών εικόνων και με το σχήμα άρσης και θέσης, χαρακτηριστικό των δημοτικών τραγουδιών («*δεν έχω πλια το χέρι*», «*χαρά δεν του 'ναι ο πόλεμος· τ' απλώνω του διαβάτη...*»). Το χέρι του Κρητικού από τη στιγμή που θα έρθει σε επαφή με το δάκρυ της Φεγγαροντυμένης «*χάνει όχι μόνο την πολεμική αλλά και τη βιοποριστική αγωνιστικότητα του και μετατρέπεται σε χέρι ζητιάνου*» (Τσαντσάνογλου, 1988). Η Τσαντσάνογλου (1988) αναφέρει πως η αλλαγή δεν επέρχεται άμεσα, όμως μόνον όταν ο Κρητικός κατάλαβε το νόημα των δακρύων της, δηλαδή στο τέλος της δοκιμασίας του, όταν βλέπει την κόρη νεκρή. Ο Κρητικός έχει χάσει πια την επιθετικότητά του, το σθένος, την ορμή του και την αντρείσυνή του πολέμου. Έτσι, δεν αγωνίζεται πια ούτε για τη ζωή του. Έχει καταντήσει ένας δυστυχισμένος ζητιάνος, αξιολύπητος, που απλώνει το χέρι στους περαστικούς για να ζητήσει λίγο ψωμί, ζώντας μία εξευτελιστική ζωή που τον κάνει να κλαίει. Η αξιοπρέπειά του έχει καταρρακωθεί και η δυστυχία του αντικατοπτρίζεται στα κουρασμένα μάτια του, όταν τα βράδια πέφτει να κοιμηθεί. Είναι τότε που η ανάμνηση του τρομερού ναυαγίου επανέρχεται βασανιστικά στους νυχτερινούς εφιάλτες του και απειλεί να του κλονίσει τη λογική. Το μόνο που μπορεί να τον ηρεμίσει και να του χαρίσει έστω και πρόσκαιρα γαλήνη είναι το χέρι που άγγιξε το θαυματουργό δάκρυ: «*Εγώ από κείνη τη στιγμή δεν έχω πλια το χέρι, Π' αγνάντευν*

*Αγαρηνό κι εγύρευε μαχαίρι· Χαρά δεν του 'ναι ο πόλεμος· τ' απλώνω του διαβάτη  
Ψωμοζητώντας, κι έρχεται με δακρυσμένο μάτι».*

Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι την εικόνα του χεριού το οποίο απλώνεται «ψωμοζητώντας» διαδέχονται εν συνεχεία δύο άλλες εικόνες στις οποίες και πάλι τα μάτια είναι κυρίαρχα. Εν πάση περιπτώσει, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η εικόνα των ματιών χρησιμοποιείται συνεκδοχικά προκειμένου να δηλώσουν τον άνθρωπο ως έννοια, επικεντρώνοντας την προσοχή περισσότερο στο πρόσωπο το οποίο αποτελεί έναν καθρέφτη συναισθημάτων. Μάλιστα, δε, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το «δακρυσμένο μάτι» αισθητοποιεί τον οίκτο τον οποίο φαίνεται να προξενεί ο ίδιος ο Κρητικός, όπως, επίσης, και τα «χορτάτα δυστυχία» μάτια του τα οποία φαίνεται να βαραίνουν («ζαλεύουν») είτε από την εξουθένωση είτε και από την αγρύπνια («αργά»). Το ρήμα ζαλεύουν έχει δύο πιθανές ετυμολογίες: Είτε προέρχεται από τον κοινό τύπο ζαλώνω που σημαίνει φορτώνω, επιβαρύνω, είτε από τον κρητικό ζάλο, το οποίο σημαίνει το βήμα, ο βηματισμός. Ο Πολίτης (1974), μάλιστα, για ένα διάστημα είχε υποστηρίξει την ανάγνωση σαλεύουν, καθώς λόγω της διγλωσσίας του ο Σολωμός συχνά συγχέει το σ με το ζ. Ωστόσο, το αναίρεσε και υιοθέτησε εντέλει τη γραφή ζαλεύουν, από το ζαλώνω, ζαλιά που σημαίνει βάρος. Συνεπώς, εδώ ο στίχος ερμηνεύεται: *Κι όταν χορτάτα δυστυχία τα μάτια μου βαραίνουν.*

Η κατάσταση που περιγράφηκε παραπάνω εκφράζει και την απόλυτη δυστυχία του ήρωα. Το συναίσθημα της δυστυχίας εντείνεται περισσότερο από τη μεταφορά «χορτάτα δυστυχία», η οποία αποδίδει ειρωνικά στον πεινασμένο επαίτη το αίσθημα της πληρότητας, όχι όμως από τροφή αλλά από δυστυχία: «*Κι όταν χορτάτα δυστυχία τα μάτια μου ζαλεύουν*». Ο Καψωμένος (1998) αναφέρει πως η εικόνα του ψωμοζητιάνου εναποθέτει την επιβίωσή του στην προσφορά των συνανθρώπων του, δεν εκλαμβάνεται ως ατομική εμπειρία αλλά το ευθέως αντίθετο ήθος και στάση ζωής. Ο ήρωας μεταμορφώνεται ριζικά, οι αξίες του επαναϊεραρχούνται, καθώς ο Κρητικός δε βρίσκει πλέον την πλήρωση στον εξοντωτικό ανταγωνισμό, που κάτω από την συνθήκη του αγώνα για την ελευθερία υπήρξε το αξιολογικό μοντέλο που καθόριζε το ήθος και τη στάση του. Αντίθετα, η πλήρωση επέρχεται μέσα από την αγάπη που λαμβάνει από τον συνάνθρωπο.

Ακόμα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι, με το που κλείνουν τα μάτια του Κρητικού, αυτός χάνει την επαφή του με τον έξω κόσμο. Έτσι, μεταφέρεται κατ'ουσίαν ο αναγνώστης,

μέσω του ονείρου, στο παρελθόν, στο χρόνο του ναυαγίου, και, συγκεκριμένα, όταν ο ήρωας παύει να βλέπει τον έξω κόσμο, στον οποίο μέχρι στιγμής διαβιούσε, και στρέφεται προς τον εσωτερικό του κόσμο. Μάλιστα, δε, τα όνειρα του, που η μεταφορά «σκληρά» τα καθιστά εφιάλτες, ξαναζωντανεύουν την σκηνή του ναυαγίου, την αγωνία του για την αρραβωνιαστικιά του, το όραμα της Φεγγαροντυμένης.

Η χρήση του δραματικού ενεστώτα και το πολυσύνδετο σχήμα τονίζουν την ένταση με την οποία ο Κρητικός αναβιώνει την πάλη με τα κύματα (*Κι όταν χορτάτα..., κι ονείρατα σκληρά..., και μέσα στ' άγριο πέλαγο..., κι η θάλασσα να καταπιεί..., στίχ. 22.9-12*). Έτσι, δημιουργείται η αίσθηση της κλιμάκωσης της έντασης, με κορύφωση τη στιγμή που ξυπνά φρενίτης. Αξιοσημείωτη, σύμφωνα με την Αθανασοπούλου (1999) είναι εδώ η διαπλοκή της ιταλικής με την ελληνική γλώσσα. Στα Αυτόγραφα σημειώνεται από τον Σολωμό δίπλα στη λέξη φρενίτης και η ιταλική δήλωση της σημασίας της: *mi pare che sia delirio*.

Χαρακτηριστικές είναι επίσης οι μεταφορικές εκφράσεις (*άγριο πέλαγο, τ' αστροπελέκι σκάει, στίχ. 21.11*) και η προσωποποίηση της θάλασσας (*Κι η θάλασσα να καταπιεί την κόρη αναζητάει, στίχ. 22.12*) που αισθητοποιούν την αγριότητα των φυσικών στοιχείων, καθώς και το τριμερές σχήμα (*ξυπνώ, κάθομαι, κινδυνεύει*) που περιγράφει με παραστατικότητα και πυκνότητα την ψυχική ταραχή του Κρητικού: *Αργά, κι ονείρατα σκληρά την ξαναζωντανεύουν, Και μέσα στ' άγριο πέλαγο τ' αστροπελέκι σκάει, Κι η θάλασσα να καταπιεί την κόρη αναζητάει, Ξυπνώ φρενίτης, κάθομαι, κι ο νους μου κινδυνεύει» (στίχ. 22.10-13)*.

Η επάνοδος στο παρόν γίνεται με αναφορά στο χέρι του Κρητικού το οποίο δέχτηκε το θαυματουργό δάκρυ της Φεγγαροντυμένης. Αυτό εν προκειμένω έχει την ίδια δύναμη με τη Φεγγαροντυμένη, διότι είναι δυνατόν να μεταβάλλει την ταραχή σε γαλήνη, κάτι το οποίο μαρτυρά άλλωστε ο ίδιος ο πρωταγωνιστής «*Και βάνω την παλάμη μου, κι αμέσως γαληνεύει*», (στίχ. 22.14).

Το χέρι δημιουργεί και πάλι συνειρμούς που μας επαναφέρουν στο επίπεδο της κανονικής αφήγησης, στην πάλη με τα κύματα, αλλά και στο απώτερο παρελθόν, στους αγώνες του Κρητικού στην πατρίδα του. Χρησιμοποιείται λοιπόν ως μέσο μετάβασης, κλείνοντας την αναδρομή του ονείρου και ανοίγοντας το επίπεδο της καινούριας αφήγησης. Ο Σολωμός, μάλιστα, για την παλάμη, χρησιμοποιεί την αντωνυμία *αυτό* αντί του *αυτή*. Αυτό το επιλέγει, προκειμένου να μας συνδέσει με την αφήγηση του

στ.4 *Στό χέρι, πού 'χα σηκωτό μόλις ἐγώ τήν εἶδα,*, όπου αναφέρεται *το χέρι*. Με αυτόν τον τρόπο η αφήγηση φαίνεται πως συνεχίζεται από το σημείο που είχε διακοπεί. Οι επιπτώσεις, μάλιστα, από το δάκρυ πάνω του είναι όχι μόνο απώτερες, όπως συμβαίνει με την απώλεια του αγωνιστικού ήθους, αλλά και άμεσες, όπως περιγράφει η Τσαντσάνογλου (1988) χαρακτηριστικά *«το κουρασμένο χέρι του ήρωα ανακτάει τις δυνάμεις του και κολυμπάει με δύναμη πρωτόγνωρη προς την ακτή»*. Το δάκρυ λειτουργεί ως υπόσχεση για τη σωτηρία και γεμίζει τον Κρητικό με αισιοδοξία για το αίσιο τέλος του. Ο Κρητικός σχίζει μεταφορικά τα κύματα, καθώς πλέον η δύναμή του έχει ανανεωθεί.

Με δύο ακόμη μεταφορές, τα *«άγρια και μυρωδάτα κύματα»* (στίχ. 22.15), σημειώνεται δε η απότομη μεταβολή των φυσικών συνθηκών. Τα κύματα -και ούτως ειπείν συνεκδοχικά η θάλασσα- αγριεύει, όπως στην αρχή, ενώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι το επίθετο *«μυρωδάτα»*, προσθέτει μία οσφρητική εικόνα κάνοντας την πιο ζωντανή, δημιουργώντας στον αναγνώστη την εντύπωση ότι η θάλασσα είναι δυνατόν να ευωδιάζει με την εμφάνιση της Φεγγαροντυμένης. Δημιουργείται η αίσθηση πως η επίδραση της Φεγγαροντυμένης συνεχίζει και μετά από την εξαφάνισή της.

Μάλιστα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο στίχος όπου ο ήρωας αναφέρει ότι *«Τα κύματα έσχιζα μ' αυτό, τ' άγρια και μυρωδάτα»* διασώζεται και σε άλλες εκδοχές, οι οποίες όμως δε είναι σε θέση να φανερώσουν την μεταβολή των καιρικών συνθηκών ύστερα από την εξαφάνιση της Φεγγαροντυμένης: *«Με τούτο έσχιζα τα νερά που τ' άκουα μυρωδάτα»* (Τσαντσάνογλου, 1982) ή στον στίχο *«Και τα νερά 'σχίζα μ' αυτό τα μυριομυρωδάτα»* (Αλεξίου, 1994). Ο Σολωμός, σημειώνοντας τη λέξη *νερά* στη θέση της λέξης *κύμα*, φαίνεται πως δέχεται την επίδραση της διγλωσσίας του, καθώς στα ιταλικά η λέξη *κύμα* σημαίνει και *νερό* (Αθανασοπούλου, 1999).

Ο Σολωμός κάνει πάλι μία ανάληψη, βάζοντας τον ήρωά του να θυμάται το παρελθόν του στην Κρήτη, όπου αγωνιζόταν εναντίον των Τούρκων, σε μια προσπάθεια να ορίσει με ακριβή στοιχεία το μέγεθος της δύναμης το οποίο ξαφνικά ένιωσε να τον καταλαμβάνει. Αξιοποιώντας ο Σολωμός το σχήμα της επανάληψης και σχήμα ανά τρία (*μήτε..., μήτε..., μήτε*), χαρακτηριστικό των δημοτικών τραγουδιών, υποδηλώνει την ένταση της ορμής του και το ότι η δύναμη του ξεπερνούσε κάθε προηγούμενο.

Σε αυτό το σημείο παίρνουμε πληροφορίες για το ηρωικό παρελθόν του Κρητικού, και πιο συγκεκριμένα, για τις ηρωικές μάχες που είχε κάνει με το σπαθί του, σε μάχες σώμα

με σώμα στην Κρήτη. Τονίζεται εμφατικά η δυσκολία της αναμέτρησης μιας που η μάχη ήταν σώμα με σώμα («*πετώντας το θηκάρι, μάχη στενή*») και άνιση, συνεπώς διακρίθηκε για το θάρρος και τη γενναιότητά του («*με τους πολλούς ολίγα παλληκάρια*», *στίχ. 22.18*, τον μπομπο-Ισούφ και άλλους δύο αντιμετώπισε μόνος του. Τέλος, σημειώνεται το θέρετρο των πολεμικών συγκρούσεων, η Λαβύρινθος και η γύρω περιοχή που *αλαίμαργα*, δηλαδή, με πολεμικό μένος την κυρίευσαν ο Κρητικός και οι συμπολεμιστές του. «*Μήτε όταν εκροτούσαμε, πετώντας τα θηκάρια, Μάχη στενή με τους πολλούς ολίγα παλληκάρια, Μήτε όταν τον μπομπο-Ισούφ και άλλους δύο βαρούσα Σύρριζα στη Λαβύρινθο π' αλαίμαργα πατούσα*», (*στίχ. 22.17-20*).

Ο Σολωμός επαναφέρει τον αναγνώστη στον χρόνο του ναυαγίου, χρησιμοποιώντας το θεματικό μοτίβο της δύναμης, εν προκειμένω, του κολυμπιού (το πλέξιμο το δυνατό). Ο Κρητικός κολυμπά με σθένος έχοντας αγκαλιά την αρραβωνιαστικιά του και αισθανόμενος πάνω του τους χτύπους της καρδιάς της.

«*Στο πλέξιμο το δυνατό ο χτύπος της καρδιάς μου- Κι αυτό μου τ' αύξαιν' έκρουζε στην πλευρά της κυράς μου*», (*στίχ. 22.21-22*)». Η αντωνυμία «*αυτό*», ενδεχομένως, να αναφέρεται στον σωματικό κόπο ή στην αγωνία του, ακόμα και στην ίδια την αρραβωνιαστικιά του, σε κάθε περίπτωση, πάντως, εντείνει το χτυποκάρδι. Ο ίδιος δε ο ποιητής Σολωμός παρατηρεί σε ιταλικές σημειώσεις: «*Ωστόσο, η τρικυμία αύξαινε και κανένα σημάδι δε φαινόταν από τα απομεινάρια του ναυαγίου. Έσκιζα [ο Κρητικός] το σκοτεινό πέλαγος με την κορασιά κάτω από τη μασχάλη. Ήμουν κουρασμένος, η καρδιά μου χτυπούσε δυνατά δίπλα στο κεφάλι της κορασιάς. Ήταν μακριά το ακρογιάλι*» (Τσαντσάνογλου, 1982).

Εν συνεχεία, με την αποχώρηση της Φεγγαροντυμένης, ο Σολωμός επανέρχεται στην κύρια αφήγηση. Έτσι, εισάγεται το δεύτερο μεγάλο ποιητικό θέμα του *Κρητικού*, ο ήχος. Με τη λέξη *ήχος* δε νοείται μόνο ο ήχος, η φωνή, αλλά μουσικός ήχος, μία μελωδία, μιας και συγκρίνεται αποφαστικά, παρακάτω, με μουσικούς ήχους (το τραγούδι του κοριτσιού, το κελάηδισμα του αηδονιού, η μουσική του σουραυλιού). Η περιγραφή της ομορφιάς του ήχου, μάλιστα, αναδεικνύει μία ακόμα ιδιότητα του Κρητικού: Εκτός από παλιός πολεμιστής και μελλοντικός επαίτης, είναι και ποιητής, μιας και η αφύπνιση σε πρώτο πρόσωπο καθιστά τον ήρωα, ποιητή ανυπέρβλητης αξίας.

Για να προσδιορίσει το ποιόν του ήχου ο Σολωμός χρησιμοποιεί το σχήμα της αναδίπλωσης, καθότι («*Ήχος, γλυκύτατος ηχός*») με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται και

μια πρώτη προσπάθεια προσδιορισμού του ήχου. Το γεγονός δε ότι χρησιμοποιείται μεταφορικά για τον προσδιορισμό του ήχου το ίδιο επίθετο (*«γλυκύτατος»*) το οποίο χρησιμοποιήθηκε για να περιγραφεί το χαμόγελο της Φεγγαροντυμένης (*«εχαμογέλασε γλυκά»*), και, μάλιστα στον υπερθετικό βαθμό, υποβάλλει την ιδέα μιας παρόμοιας επίδρασης στον Κρητικό, αλλά πολύ εντονότερης. Έτσι, λοιπόν, ο ήχος λειτουργεί με έναν μαγικό τρόπο πάνω στον Κρητικό. Η επενέργεια του ήχου επάνω του είναι καταλυτική, καθώς τον συνοδεύει (*με προβοδούσε*), προκαλώντας μία καθυστέρηση στον αγώνα του για επιβίωση (*«το πλέξιμ' αργούνε»*), επιβραδύνει το κολύμπημά του, ναρκώνοντας κατά κάποιον τρόπο τις αισθήσεις του (*«μου τ' αποκοιμούσε*). Στην επιλογή του ρήματος *άργουνε* ο Μάκριτς (1995) αναγνωρίζει την επίδραση του ζακυνθινού ιδιώματος στον σχηματισμό του παρατατικού των συνηρημένων ρημάτων. Επιπλέον, ο Σολωμός χρησιμοποιεί εδώ τον *και* *«καί μοῦ τ' ἀποκοιμοῦσε»* με την αιτιολογική του σημασία (επειδή, διότι). Συνεπώς, ερμηνεύουμε τον στίχο ως ότι το κολύμπημα καθυστερούσε, επειδή το έκανε νωθρό ένας μουσικός ήχος.

Ο Κρητικός προσπαθεί να προσδιορίσει την πηγή του μαγευτικού ήχου και τον συγκρίνει, αποκλείοντας κάποιους από τους γλυκούς ήχους που γνωρίζει, ώστε ο αναγνώστης να πάρει μία ιδέα για την γλυκύτητα του ήχου. Στην προσπάθεια του αυτή χρησιμοποιεί οι τρεις αποφαιτικές παρομοιώσεις, σαν να κάνει ένα εκτενές σχήμα άρσης θέσης, οι οποίες ουσιαστικά λένε τι δεν είναι ο ήχος (*«Δεν είναι κορασιάς φωνή»*, στίχ. 22.25, *«Δεν είν' αηδόνη κρητικό»*, στίχ. 22.29, *«Δεν είν' φιαμπόλι το γλυκό»*, στίχ. 22.35»). Είναι εμφανής σε κάθε περίπτωση η τεχνική της σύνθεσης των ποιητικών στοιχείων ανά τρία, σε μία προϊούσα αύξηση, ιεραρχώντας όχι μόνο ποσοτικά αλλά και αξιολογικά τα στοιχεία αυτά, από το λιγότερο στο περισσότερο σημαντικό, κάτι που συναντάται συχνά στα δημοτικά τραγούδια.

Αρχικά, ο ήχος δε μοιάζει με το ερωτικό τραγούδι μιας κορασιάς. Αυτή η πρώτη παρομοίωση παρουσιάζει ένα ειδυλλιακό περιβάλλον. Συγκεκριμένα, αναφέρονται οι στίχοι *«Δεν είναι κορασιάς φωνή στα δάση που φουντώνουν, Και βγαίνει τ' άστρο του βραδιού και τα νερά θολώνουν, Και τον κρυφό της έρωτα της βρύσης τραγουδάει, Του δέντρου και του λουλουδιού που ανοίγει και λυγάει»*, (στίχ. 22.25-28).

Στους πρώτους δε στίχους εξ αυτών ορίζεται κυρίως ο χρόνος, ο τόπος, η υφή και η πηγή του ήχου. Πλέον συγκεκριμένα, δε θα πρέπει να λησμονηθεί ότι ο χρόνος ορίζεται από δύο φυσικά φαινόμενα: *«βγαίνει τ' άστρο του βραδιού και τα νερά θολώνουν»*. Το

«άστρο του βραδιού» είναι πιθανότατα η σελήνη (και όχι η Πούλια, μιας και αυτή ποτέ δεν ανατέλλει το δειλινό) που, όταν «βγαίνει», αρχίζει να σκοτεινιάζει και τα νερά (της θάλασσας, της λίμνης...) χάνουν τη διαύγεια τους («θολώνουν»). Μάλιστα, η φράση *όταν θολώνουν τα νερά* για τη δήλωση της ώρας του δειλινού, χρησιμοποιείται από τους Ζακύνθιους ναυτικούς: *απάνου που θολώνουνε τα νερά*. Επιπλέον, απαντάται στο ζακυνθινό ιδίωμα: *ότι θολώνουν τα νερά, κείνη είναι καλή ώρα* (Καββαδίας, 1987).

Ο χρόνος δε είναι λοιπόν η ώρα του δειλινού, όταν αρχίζει να σκοτεινιάζει. Η περιγραφή ξεκινά με κέντρο τα δάση, διευρύνεται στο στίχο 22.26 με τον ουρανό, όπου παραπέμπει το «άστρο του βραδιού» και το υγρό στοιχείο (θάλασσα, λίμνη), στο οποίο και παραπέμπει η εικόνα των «θολωμένων» νερών. Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει να μην λησμονηθεί πως η πηγή του ήχου είναι μια κορασιά που τραγουδά τον κρυφό ερωτικό της πόθο. Ο πρώτος ήχος μοιάζει με ένα έξοχο ερωτικό τραγούδι αλλά δεν είναι αυτό.

Στη συνέχεια, ο Σολωμός κινείται από το γενικά στο ειδικό, στη βρύση, στο λουλούδι και στο δέντρο, τα οποία γίνονται αποδέκτες του τραγουδιού της κορασιάς, αντιδρώντας σε αυτό. Μάλιστα, παρατηρείται: το δέντρο «λυγάει» και το λουλούδι «ανοίγει» (δηλαδή ανθίζει), τοποθετώντας εδώ ο Σολωμός ένα χιαστό σχήμα, καταδεικνύοντας την ανταπόκριση του δέντρου στο τραγούδι της κόρης.

Ακολουθεί η δεύτερη αποφαιτική παρομοίωση, που συνιστά μία εξίσου ειδυλλιακή με την πρώτη, ενώ συνάμα παρουσιάζονται και θεματικές αναλογίες μ' αυτήν. *«Δεν είν' αηδόνι κρητικό, που σέρνει τη λαλιά του Σε ψηλούς βράχους κι άγριους όπ' έχει τη φωλιά του, Κι αντιβουίζει ολονυχτίς από πολλή γλυκάδα Η θάλασσα πολύ μακριά, πολύ μακριά η πεδιάδα, Ώστε που πρόβαλε η αυγή και έλιωσαν τ' αστέρια, Κι ακούει κι αυτή και πέφτουν της τα ρόδα από τα χέρια»*, (στίχ. 22.29-34). Εν προκειμένω, στο σημείο αυτό, σημειώνεται ότι ορίζονται τόσο η πηγή όσο και η υφή του ήχου, καθώς επίσης, και ο χώρος και ο χρόνος οι οποίοι προσδιορίζουν τον ήχο, καθώς σε κάθε περίπτωση, και η ανταπόκριση της φύσης σε αυτόν. *«Δεν είν' αηδόνι κρητικό, που σέρνει τη λαλιά του Σε ψηλούς βράχους κι άγριους όπ' έχει τη φωλιά του, Κι αντιβουίζει ολονυχτίς από πολλή γλυκάδα Η θάλασσα πολύ μακριά, πολύ μακριά η πεδιάδα, Ώστε που πρόβαλε η αυγή και έλιωσαν τ' αστέρια, Κι ακούει κι αυτή και πέφτουν της τα ρόδα από τα χέρια»*, (στίχ. 22.29-34). Μάλιστα, θα πρέπει να σημειωθεί και τούτο, ότι δηλαδή, ο ήχος παρομοιάζεται με το παρατεταμένο χρονικά-κελάηδημα ενός κρητικού αηδονιού, του



οποίου η «γλυκάδα» χαρακτηρίζει την τόσο την υφή του και όσο και, παράλληλα, αποτελεί εκείνο το κοινό στοιχείο με το μαγευτικό ήχο που ακούει ο πρωταγωνιστής. Το τοπίο, το οποίο πλαισιώνει τον ήχο, κινείται από τα κοντινά στα μακρινά, από το κέντρο (τη φωλιά του αηδονιού) προς την περιφέρεια (τη θάλασσα και την πεδιάδα) και από κάτω προς τα πάνω (τα αστέρια, το άστρο της αυγής). Με την επανάληψη «πολύ μακριά» και το χιαστό («Η θάλασσα πολύ μακριά, πολύ μακριά η πεδιάδα») στο στίχο 22.32 εκτείνεται ακόμα περισσότερο το κελάηδημα του αηδονιού (Μυλωνάκης, 2007). Η χρήση του δραματικού ενεστώτα (*δεν είν', σέρνει, έχει, αντιβουίζει, ακούει, πέφτουν*) βοηθά στο να ακούγεται το κελάηδημα την ώρα της αφήγησης. Ο αφηγητής θέλει το αηδόνι να είναι «κρητικό» και με αυτόν τον τρόπο δίνει στο τοπίο πιο συγκεκριμένη ταυτότητα, φανερώνοντας την αγάπη του ήρωα για την ιδιαίτερη πατρίδα του. Το κελάηδημα του αηδονιού διαρκεί όλη τη νύχτα («ολονυχτίς») μέχρι το ξημέρωμα («ώστε που πρόβαλε η αυγή»). Η επιλογή από τον Σολωμό του τύπου *ολονυχτίς* αντί του *ολονυκτίς*, όπως και παραπάνω του *νύχτα* αντί για *νύκτα* (4.21. στ.7), σύμφωνα με τον Βελουδή (1998), δείχνει την προτίμησή του στον λαϊκό αντί του κοινού τύπου. Στο συγκεκριμένο δε χρονικό πλαίσιο, παρουσιάζεται ο φωτισμός της εικόνας ως μεταβλητός. Στην αρχή, φυσικά, το φως φαίνεται ότι πλήρως απουσιάζει, καθότι είναι νύχτα ή σε κάθε περίπτωση μάλλον περιορίζεται σε εκείνο το ελάχιστο, το όλως αμυδρό φως των αστεριών, ενώ δε με την ανατολή του ήλιου το φως αυξάνει, και, όπως είναι εύλογα αντιληπτό, το φως των αστεριών επισκιάζεται, κάτι το οποίο μαρτυρά άλλωστε και η μεταφορά την οποία χρησιμοποιεί ο Σολωμός ότι «έλιωσαν τ' αστέρια». Από την άλλη πλευρά, δε, θα πρέπει να σημειωθεί ότι και η ανταπόκριση της φύσης στο κελάηδημα του αηδονιού δίδεται με τη χρήση μιας ακουστικής εικόνας στους στίχους 22.31-32 («Κι αντιβουίζει ολονυχτίς από πολλή γλυκάδα / Η θάλασσα πολύ μακριά, πολύ μακριά η πεδιάδα»), η οποία φαίνεται πως μέσα από το σχήμα της υπερβολής αποδίδει τον ήχο και τη γοητεία του κελαηδήματος («αντιβουίζει» η θάλασσα και η πεδιάδα). Ακολουθεί μια εικόνα στους επόμενους στίχους 22.33-34 («Ωστε που πρόβαλε η αυγή και έλιωσαν τ' αστέρια, / Κι ακούει κι αυτή και πέφτουν της τα ρόδα από τα χέρια»), κατά την οποία το ρόδινα φως της ανατολής παριστάνεται με ρόδα που κρατάει στα χέρια της η προσωποποιημένη αυγή. Η εικόνα αυτή, μάλιστα, φαίνεται ότι παραπέμπει στην ομηρική μεταφορά «ροδοδάκτυλος Ηώς».

Ο Κρητικός, ύστερα από το τραγούδι της κορασιάς το δειλινό και το κελάηδημα του αηδονιού από τη νύχτα έως το ξημέρωμα, επιχειρεί εκ νέου να προσδιορίσει για τρίτη

φορά εκείνον τον ήχο, ο οποίος και μόνο στο άκουσμα τον συνεπαίρνει. Τώρα, ο ήρωας ανακαλεί στη μνήμη του έναν μελωδικό ήχο μίας ποιμενικής φλογέρας, ο οποίος πάλι εδώ δίδεται από τον καλλιτέχνη-ποιητή συνεκδοχικά με μία αναφορά στην πηγή η οποία τον παράγει («φιαμπόλι γλυκό», αντί «γλυκός ήχος που παράγει το φιαμπόλι»). Η χρήση δε του επιθέτου «γλυκός» φανερώνει την ικανότητα του να ακινητοποιεί και να αιχμαλωτίζει τις αισθήσεις ως εξής: «Δεν είν' φιαμπόλι το γλυκό, οπού τ' αγρίκαα μόνος Στον Ψηλορείτη όπου συχνά μ' ετράβουνεν ο πόνος Κι έβλεπα τ' άστρο τ' ουρανού μεσουρανίς να λάμπει Και του γελούσαν τα βουνά, τα πέλαγα κι οι κάμποι· Κι ετάραζε τα σπλάχνα μου ελευθερίας ελπίδα Κι εφώναζα: ω θεϊκιά κι όλη αίματα Πατρίδα! Κι άπλωνα κλαίοντας κατ' αυτή τα χέρια με καμάρι! Καλή 'ν η μαύρη πέτρα της και το ξερό χορτάρι», (στίχ. 22.35-42). Ο Σολωμός επιλέγει την κρητική ονομασία *φιαμπόλι* αντί του κοινού σουραύλι, προτιμώντας ακόμα μία φορά την ιδιωματικό από τον κοινό τύπο.

Η φύση και, πιο συγκεκριμένα, η κρητική αποτελεί το χώρο που πλαισιώνει τον ήχο. Ο χρόνος είναι που ακούγεται ο ήχος από το σουραύλι είναι μέσα στη πάμφωτη μέρα, τη στιγμή κατά την οποία «τ' άστρο τ' ουρανού» (περίφραση για να δηλωθεί ο ήλιος και το φως που εκπέμπει) λάμπει «μεσουρανίς». Έτσι, οι τρεις εικόνες καλύπτουν όλες τις φάσεις της ημέρας: δειλινό, νύχτα, αυγή, μέρα. Η περιγραφή του φυσικού τοπίου, δε, γίνεται με σημείο αναφοράς τον Κρητικό, ο οποίος, όντως, βρίσκεται στον Ψηλορείτη, προβάλλοντας και πάλι την αγάπη του για την ιδιαίτερη πατρίδα του. Ο ήρωας έχει μια πανοραμική εποπτεία της γύρω φύσης, η οποία και εδώ σε αυτό το σημείο κατ' επιλογήν του ποιητή προσωποποιείται: παρουσιάζεται γελαστή κάτω από το άπλετο ηλιακό φως. Ακολουθώντας κατά τον τρόπο αυτόν, μάλιστα, τη φορά της όρασης του, η περιγραφή της φύσης κινείται μόνον με φορά από πάνω, από τον ουρανό, εκεί όπου λάμπει ο ήλιος, προς τον ανοιχτό ορίζοντα αγκαλιάζοντας, με τη χρήση του πολυσύνδετου σχήματος, όλη τη φύση (τα βουνά, τα πέλαγα και τους κάμπους). Ακόμα μία φορά, το φως, όπως γενικά συμβαίνει στο έργο του Σολωμού προέρχεται από ψηλά, καθώς στο ποιητικό τοπίο του Σολωμό το φως έχει θεϊκή προέλευση. Ταυτίζεται με το Θεό, τον Χριστό, την αλήθεια και τη σωτηρία (Αθανασόπουλος, 1995). Ο Κρητικός παρουσιάζεται ως ο μοναδικός προνομιούχος ακροατής της μουσικής του σουραυλιού: «όπού τ' αγρίκαα μόνος». Αναφορικά στην επιλογή του ζακυνθινού ιδιωματικού τύπου του παρατατικού *αγρίκαα*, ο Μάκριτζ (1995) επισημαίνει την επίδραση του επτανησιακού ιδιώματος στη γλώσσα του Σολωμού.

Περαιτέρω, θα πρέπει να επισημανθεί ότι και ο ήχος από το φιαμπόλι ασκεί ουσιαστικά μία λυτρωτική επιρροή στην ψυχή του ήρωα και τη συγκλονίζει ολοκληρωτικά («ετάραζε τα σπλάγχνα μου ελευθερίας ελπίδα», στίχ. 22.39). Ο ήρωας συνειδητοποιεί φυσικά τον πόνο της σκλαβιάς, μέσα στο πλαίσιο της συγκινησιακής φόρτισης που του δημιουργεί η μουσική από το φιαμπόλι. Προσφωνεί με μία πατριωτική έξαρση: «Ω θεϊκιά κι όλη αίματα Πατρίδα!». Υπό το πλαίσιο μιας προσωποποίησης του τοπίου και πάλι, η πατρίδα παρουσιάζεται ως άλλη μια θεά, στην οποία ο Κρητικός τής απλώνει τα χέρια του κλαίγοντας για τη σκλαβιά της αλλά, ταυτόχρονα, περήφανος γι' αυτήν (με καμάρι). Ο Σολωμός χρησιμοποιεί τη συνεκδοχή των σπλάγχνων του Κρητικού αντί για την ψυχή του, ακριβώς για να υπογραμμίσει τόσο τον πόνο του για την σκλαβιά της πατρίδας του, όσο και την ελπίδα του για την ελευθερία. Εξάλλου, αξιοποιώντας ο Σολωμός το πολυσύνδετο σχήμα (Κι...κι...κι...) παρουσιάζει σαν να βιάζεται ο ήρωας να εκφράσει τη φιλοπατρία του.

Η μεταφορική χρήση, φυσικά, της εικόνας της «ματωμένης» Πατρίδας παραπέμπει κατ' ουσίαν συνεκδοχικά στις αιματηρές θυσίες των Ελλήνων που αποσκοπούσαν σε κάθε περίπτωση στην ελευθερία (ή στις συμφορές-πληγές οι οποίες έχουν σημαδέψει την πατρίδα του), ενώ από την άλλη πλευρά το επίθετο «θεϊκιά» ανάγει την πατρίδα σε μία αξία άκρως απροσπέλαστη και συνάμα ιερή έννοια η οποία απαιτεί τον δέοντα σεβασμό.

Ο θαυμασμός και η αγάπη την οποία συναισθάνεται ο ήρωας για την πατρίδα του φτάνει στην αποκορύφωση, στον εξής στίχο, ο οποίος άλλωστε εν πάση περιπτώσει κλείνει την τελευταία παρομοίωση: «Καλή 'ν η μαύρη πέτρα σου και το ξερό χορτάρι», (στίχ. 22.42).

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Καψωμένος (1992) παρατηρεί το εξής ορθό, ότι «ο στίχος αυτός αποτελεί εκφραστικό και θεματικό μοτίβο που επανέρχεται 31 φορές στα κείμενα του Σολωμού για μια εικοσαετία περίπου (1833 ως 1851 περίπου).

Σύμφωνα με τον Καψωμένο (1992), η «μαύρη πέτρα» και το «ξερό χορτάρι», συνεκδοχικά, δηλώνουν τη φτώχεια της ελληνικής γης, η οποία δεν είναι εύφορη αλλά κυριαρχούν σε αυτήν οι πέτρινοι όγκοι, το λιγοστό νερό και το ξερό χορτάρι. Ο Σολωμός εύστοχα επιλέγει το επίθετο «μαύρος», για να προσδιορίσει την πατρίδα του. Ενδεχομένως να το χρησιμοποιεί μεταφορικά, καθώς στη λαϊκή γλώσσα το επίθετο *μαύρος* εκφράζει τη συμπάθεια. Το συναντάμε στους δημοτικούς στίχους της συλλογής

Tommaseo: «Ποια μαύρη πέτρα του γιαλού είναι δίχως χορτάρι», Από την άλλη μπορεί ο Σολωμός να την επέλεξε, προκειμένου, ταυτόχρονα, να δείξει πως η γη αυτή είναι πυρπολημένη, καταφάσκοντας, με αυτόν τον τρόπο, τους αγώνες των Ελλήνων για την πατρίδα τους (Καψωμένος, 1992). Σε αυτήν την εκδοχή οδηγούμαστε κάνοντας μία αναλογία με την *ολόμαυρή ράχη-λίγα χορτάρια-έρμημη γη* που συναντάμε στο πρώιμο επίγραμμα του Σολωμού «*Η καταστροφή των Ψαρών*».

Προκειμένου δε για την κατανόηση του επιθέτου «*καλή*», ο Πολίτης (1985) στην κριτική του ανάλυση αναφέρει πως, μέσα από το σχήμα λιτότητας, αναδεικνύεται η αγάπη του Κρητικού για τη μητρική γη. Είναι μία σχέση μητέρας-παιδιού και είναι αυτή που μεταμορφώνει την υφή και το χρώμα των πραγμάτων. Την μεταμόρφωση αυτή ο Σολωμός την επιτυγχάνει επιλέγοντας το επίθετο *καλή*. Είναι η πιο απλή λέξη, το λιγότερο φανταχτερό επίθετο που θα μπορούσε να διαλέξει για να περιγράψει την πατρίδα. Οποιαδήποτε άλλη περισσότερο φανταχτερή λέξη να επέλεγε ο Σολωμός θα έμοιαζε φτωχή (Πολίτης, 1985). Τέλος, σύμφωνα με τον Καψωμένο (1992), ο Σολωμός επιλέγοντας το επίθετο *καλή*, καταφέρνει να περιγράψει την πατρίδα και με τις τρεις σημασίες αυτού του επιθέτου: του κάλους, του αγαθού και του αγαπημένου. Με αυτόν τον τρόπο ο Σολωμός αναδεικνύει το μοτίβο της δοκιμασίας, που τόσο συχνά υπάρχει μέσα στο έργο του: Καθώς η πατρίδα του Κρητικού περιγράφεται ως όμορφη, αγαθή και αγαπημένη, η στιγμή του αποχωρισμού από αυτήν γίνεται πιο επώδυνη. Ο Κρητικός βιώνει μία συναισθηματική εμπειρία, καθώς ο αναγκαστικός εκπατρισμός του αντιστρατεύεται την αγάπη του για τη γενέθλια γη του.

Έτσι, εξαιρετικά έντεχνα επιλέγει ο Σολωμός τις λέξεις που θα χρησιμοποιήσει στο έργο του και συνθέτει, όπως αναφέρει ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος (1970), τον εθνικότερο, το πατριωτικότερο δεκαπεντασύλλαβο που υπάρχει στη νεότερη ποίηση μας.

Ο παναρμόνιος ήχος εν τέλει μένει απροσδιόριστος: «*Λαλούμενο, πουλί, φωνή, δεν είναι να ταιριάζει*» (στίχ. 22.43). Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο στίχος αυτός συνοψίζει με λογικές έννοιες, σε ασύνδετο σχήμα, τις εικονιστικές παρομοιώσεις που προηγήθηκαν, αναφέροντας, όμως, τους τρεις ήχους («κορασιάς φωνή», «αηδόνι», «φιαμπόλι») με αντίστροφη σειρά από εκείνη που αναφέρθηκαν. Έχουμε δηλαδή έναν πρωτότυπο χιασμό, σύμφωνα με τον Μάκριτς (1995).

Ο Κρητικός προσπαθεί να περιγράψει τον ήχο με γενικούς χαρακτηρισμούς. Έτσι, είναι ένας ήχος που είναι μοναδικός (*δε σώζεται*). Επιπλέον, *δεν είναι λόγια*, δηλαδή, σύμφωνα με τον Μάκριτς (1995), ή δεν είχε λόγια ή δεν υπάρχουν λόγια να τον περιγράψει κανείς. Ίσως, μάλιστα, βάσει της δεύτερης ερμηνείας εξηγείται γιατί ο στίχος μένει ημιτελής και σβήνει στη σιωπή. Ήταν λεπτός (*ήχος λεπτός*). Ο Πολίτης, μάλιστα, βρίσκει στο χειρόγραφο του Σολωμού το ρήμα ζόζετε, καθώς συχνά, όπως έχει προαναφερθεί, λόγω της διγλωσσίας του συγχέει το σ με το ζ.

Ο μυστηριώδης, προσωποποιημένος, ήχος δεν έχει ούτε αντίλαλο, δεν παράγει ηχώ, γεγονός που, σύμφωνα με τον Μάκριτς (1995), επιβεβαιώνει τον υπερφυσικό του χαρακτήρα: *«Δεν ήθελε τον ζαναπέι ο αντίλαλος κοντά του»*, (στίχ. 22.46).

Βέβαια, όπως ειπώθηκε και ανωτέρω, δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί η πηγή, καθότι διαχέεται και κυριαρχεί παντού, όπως μεταφορικά αναφέρεται στο *«γιόμιζαν τον αέρα»*. Ο μουσικός ήχος είναι ευωδιαστός, όπως δηλώνεται μέσα από το σχήμα της συναισθησίας που δημιουργεί η παρομοίωση του ήχου με *«του Μάιου τες ευωδιές»* αλλά και πλούσιος, αφού γέμισε τον αέρα. Συγχρόνως, συνειρμικά συνδέεται το ανοιξιάτικο άρωμα της φύσης με τον έρωτα. Ο Μάκριτς (1995, 154) παρατηρεί: *«Ο Σολωμός αναμφίβολα είχε συνείδηση της τυχαίας ομοιότητας ανάμεσα στις λέξεις «Μάιου και μάγια»*.

Να επισημανθεί πως η μετατροπή του ήχου από ενικό σε πληθυντικό (*«έρχονται»*) *«ίσως δηλώνει ότι αυτό που άκουγε ο Κρητικός ήταν η ανάμειξη πολλών διαφορετικών ήχων που εκπέμπονταν συγχρόνως από διαφορετικά σημεία του ορίζοντα δημιουργώντας ένα ακαθόριστο, πρωτάκουστο ηχητικό αποτέλεσμα»* κατά τον Πολίτη (1948). Παρατηρείται δε ότι ακόμη ο πληθυντικός υιοθετείται και στους επόμενους δύο στίχους (22.48-49) και εγκαταλείπεται στο στίχο 22.51, όπου επανέρχεται ο ήρωας και πάλι στον ενικό.

Η περιγραφή του ήχου κλείνει μ' έναν ακόμη στίχο που *«σβήνει ασυμπλήρωτος»* (Μάκριτς, 1995) και μας αφήνει με την αίσθηση ότι ο Κρητικός δεν μπορεί να αναπαραστήσει με λόγια τους ήχους, είναι ανεκλάλητος (*ανεκδιήγητοι*). Το επίθετο αυτό (*ανεκδιήγητοι*) συναντάται συχνά στους Πατέρες της εκκλησίας και στην Υμνογραφία, φανερώνοντας την επίδραση της εκκλησιαστικής γλώσσας στο έργο του Σολωμού. Σίγουρα, ο ήχος είναι πολύ ευχάριστος στην ακοή (*«γλυκύτατοι»*), προκαλώντας μία άφατη ευδαιμονία, σε σημείο που να παραλύει τις αισθήσεις. Ο

Σολωμός αφήνει για ακόμα μία φορά ασυμπλήρωτους τους στίχους. Στα σχεδιάσματα του, βέβαια, υπάρχουν παραλλαγές που δείχνουν πως έψαχνε τρόπους για να τους ολοκληρώσει, όπως επί παραδείγματι, το εξής «Γλυκύτατοι, ανεκδιήγητοι.....βάρος, Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας κι ο Χάρος», σύμφωνα και με την Τσαντσάνογλου (1982).

Από την άλλη πλευρά, δε θα πρέπει να λησμονηθεί ότι η δύναμη την οποία ασκεί ο ήχος στον Κρητικό παρομοιάζεται με την καταλυτική δύναμη του έρωτα και του θανάτου. Για την ακρίβεια, ενυπάρχει μια σύγκριση υπεροχής της δύναμης του ήχου. Αυτός αποδεικνύεται πιο ισχυρός, αφού ο έρωτας και ο θάνατος «μόλις» που μπορούν να συγκριθούν μαζί του: «Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας και ο Χάρος», (στίχ. 22.50). Κατά συνέπεια, συμπληρώνεται ότι ο έρωτας και ο θάνατος ασκούν μια δύναμη στην οποία κανένας δεν μπορεί να αντισταθεί. Ο θάνατος δε «*παραλύει τη δύναμη του ανθρώπου για ζωή. Ο έρωτας απορροφά όλη τη δύναμη και την ενέργεια του ανθρώπου, του αποσπά την προσοχή από οτιδήποτε δεν έχει σχέση με το αντικείμενο του πόθου του, ακόμη και από τον ίδιο του τον εαυτό. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει ένα κοινό: ο άνθρωπος θυσιάζει τον εαυτό του. Από αυτή την άποψη, ο έρωτας και ο θάνατος αποτελούν ομοειδείς εκδηλώσεις του διονυσιακού ενστίκτου, ενός ενστίκτου που ερεθίζει στον άνθρωπο την επιθυμία να ταυτιστεί απόλυτα με μια εξωτερική δύναμη, σε σημείο που να μην είναι πια ο εαυτός του*» κατά τον Καψωμένο (1999). Ο ήχος, λοιπόν, «*αδράχνει*», κυριεύει την ύπαρξη του Κρητικού και του αποσπά την προσοχή από οτιδήποτε άλλο. Ξεχνά ότι πρέπει να κολυμπήσει μέσα στην καταιγίδα για να σώσει τον εαυτό του και την κόρη. Συνεπαρμένος από τη μαγεία του ήχου, δεν μπορεί να προσηλωθεί στις συνθήκες και στο καθήκον της στιγμής. Μάλιστα, η μεταφορική χρήση του ρήματος «*άδραχνε*» τονίζει τη βίαιη κατοχή της όλης της ψυχής του ήρωα από τον απόκοσμο ήχο, ενώ το πολυσύνδετο σχήμα συσώρευσης «*Ο ούρανός, κι ή θάλασσα, κι ή άκρογαλιά, κι ή κόρη*», ενισχύει την εντύπωση του αποκλεισμού οποιασδήποτε άλλης σκέψης από το μυαλό του. Η επανάληψη του «*άδραχνε*», που παραπέμπει σε όλες τις αισθήσεις συγχρόνως, επιτείνει τη βίαιη επιβολή του ήχου, η με κορύφωση τον στίχο 22.54, όπου αναφέρεται η επίμονη επιθυμία του ήρωα να «*χωριστεί τη σάρκα του*», συνεκδοχικά, δηλαδή, το σώμα του, για να τον ακολουθήσει. Ο ήρωας βιώνει δύο ακραία συναισθήματα: ερωτική έκσταση που φτάνει στο σημείο να του γεννήσει την επιθυμία του θανάτου. Είναι χαρακτηριστική δε στο σημείο αυτό η πλατωνική και χριστιανική δυϊστική αντίληψη για τον κόσμο και για τον άνθρωπο,

πως, δηλαδή, από την μία πλευρά υπάρχει ο επίγειος, ψεύτικος κόσμος και από την άλλη ο ουράνιος, αληθινός κόσμος, καθώς, επίσης, υπάρχει το φθαρτό σώμα και η άφθαρτη ψυχή.

Η Τσαντσάνογλου (1982) παρατηρεί πως η άφατη εντύπωση που προκαλεί ο ήχος στον Κρητικό συσχετίζεται με το θέμα του Αδάμ, όπως, εξάλλου, το ονομάζει ο ίδιος ο Σολωμός μέσα στις επεξεργασίες του *Κρητικού*. Ο Σολωμός, λοιπόν, παραλληλίζει την εντύπωση που προκάλεσε στον Κρητικό ο «γλυκύτατος» ήχος με την εντύπωση που προκάλεσε στον πρωτόπλαστο Αδάμ ο Παράδεισος και με τη δύναμη του έρωτα και του θανάτου. Με αυτόν τον τρόπο, ενισχύεται η αντίθεση ανάμεσα στο ζύπνημα του πρωτόπλαστου και στον θάνατο της κόρης. Έτσι, έχουμε από τη μία πλευρά τον γήινο κύκλο, με την εμφάνιση του Κρητικού και της αρραβωνιαστικιάς του στον Παράδεισο (θέμα Αδάμ) και από την άλλη την διάλυση της παραδεισένιας εικόνας, όπου ο ουράνιος χώρος ερημώνει και σκοτεινιάζει, με τον θάνατο της κόρης.

«Έπαψε τέλος κι άδειασεν ή φύσις κι ή ψυχή μου». Το αποτέλεσμα της απώλειας του ήχου ο Σολωμός το δίνει σύντομα, μέσα από την αντίθεση «άδειασεν-εγίομισεν». Όταν πλέον ο ήχος σταματάει, τόσο η φύση όσο και η ψυχή του ήρωα μένουν κενά και γεμίζουν θλίψη (εστέναξε). Ο Κρητικός επανέρχεται στην πραγματικότητα και τη θέση της μαγείας παίρνει το αίσθημα του καθήκοντος.

Η έκβαση της ιστορίας είναι δραματικά απρόοπτη, κάτι που ο Σολωμός το επιτείνει με τη χρήση των ρημάτων σε δραματικό ενεστώτα: *φθάνω, απιθώνω*. Ο ήρωας βγάζει χαρούμενος την κοπέλα στο ακρογιάλι, πιστεύοντας πως κατάφερε να την πάει σώα σε ένα ασφαλές μέρος. Ο Σολωμός, χρησιμοποιώντας το ρήμα *φθάνω* ως μεταβατικό, προτάσσει τη σωτηρία της κόρης, έναντι αυτής του Κρητικού. Μάλιστα, δεν είναι τυχαία η επιλογή του ουσιαστικού *χαρά*. Όπως επισημαίνει ο Μάκριτζ (1995), στα ελληνικά μοιρολόγια, οι ανύπαντροι θεωρούνται αρραβωνιασμένοι με τον Χάρο. Επιπλέον, η λέξη *χαρά* στην παραδοσιακή καθομιλουμένη αλλά και στα δημοτικά τραγούδια συχνά χρησιμοποιείται με την έννοια *γάμος*. Έτσι, παρατηρούμε μία πρόοδο: μνηστεία-γάμος-θάνατος. Με άλλα λόγια, η αρραβωνιαστικιά του Κρητικού παντρεύτηκε τον θάνατο. Αλλά και ο Τσουκαλάς (2015) επισημαίνει πως η χρήση των ομόηχων αλλά αντίθετων εννοιών *χαρά* και *Χάρου* είναι χαρακτηριστικό εύρημα του δημοτικού τραγουδιού: «Φως που πατεί χαρούμενο/τον Άδη και τον Χάρο».

Ακόμη περισσότερο, σημειώνεται με μία έντονη αντίθεση στο δεύτερο ημιστίχιο η αιφνιδιαστική ανατροπή: όταν βγάζει στη στεριά την αγαπημένη του, αυτή είναι πεθαμένη. Ο και εδώ χρησιμοποιείται αντιθετικά. Έτσι, λοιπόν, το ξεκλήρισμα της οικογένειας του Κρητικού ολοκληρώνεται.

Η αφήγηση τελειώνει απότομα και ο Κρητικός βυθίζεται στη σιωπή. Μόλις διαπίστωσε το θάνατο της αρραβωνιαστικιάς του και συνειδητοποίησε με τη ματαιότητα των προσπαθειών του, έμεινε άφωνος. Όπως και πριν, με την Φεγγαροντυμένη και τον ήχο, που αδυνατούσε να τους περιγράψει, έτσι και τώρα αδυνατεί να περιγράψει αυτό που αντικρίζει. Και, πόσω μάλλον, τη στιγμή που η αρραβωνιαστικιά του ήταν ό,τι του απέμενε στη ζωή που να την νοσηματοδοτεί και να της δίνει αξία. Τα λόγια, από την άλλη μεριά, είναι περιττά, καθώς ο Κρητικός μας έχει ήδη γνωστοποιήσει πως με την αγαπημένη του θα ξανασυναντηθούν στον Παράδεισο και θα ενωθούν στην αιωνιότητα.

Οι υποψίες που μας δημιουργήθηκαν για το θάνατο της κοπέλας επιβεβαιώνονται με μια μόνο λέξη («πεθαμένη»). Ο ποιητής κατάφερε να κρατήσει κρυφό το θάνατο της κόρης κατά τη διάρκεια της θαλασσινής περιπέτειας, παρατείνοντας την αγωνία του αναγνώστη και δίνοντας τη λύση στο τέλος του ποιήματος. Έτσι, επιτείνεται η τραγικότητα του ήρωα.

Το τέλος, λοιπόν, είναι τραγικό. Τουλάχιστον, ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Μάκριτζ (1995), χάρη στη συνεργασία του Έρωτα και του Χάρου, ο Κρητικός μπόρεσε να υπερβεί τον Χρόνο, ο πάναγνος έρωτάς του είναι αυτός που του επέτρεψε να ρίξει μία ελάχιστη ματιά στην αιωνιότητα και να προσδοκά μία αιώνια ευδαίμονα ύπαρξη στον Παράδεισο, με την αρραβωνιαστικιά του.



## Επίλογος-Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, και μελετώντας αναλυτικά τη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Σολωμός στον *Κρητικό*, καθίσταται φανερή η πρόοδός της, μιας και μέσα σε αυτή κατορθώνει να εναρμονίζεται το είναι με το φαίνεσθαι, με λίγα λόγια η γλώσσα παρουσιάζεται άξια να εκφράσει τον πνευματικό κόσμο του ήρωα (Καψωμένος, 1992).

Συγκεφαλαιωτικά, ο Σολωμός, όπως προαναφέραμε, καλλιεργεί τον δεκαπεντασύλλαβο και τη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, δεχόμενος τις επιδράσεις του δημοτικού τραγουδιού. Ο κάθε στίχος φέρει ολόκληρο το νόημα, η τομή είναι στην όγδοη συλλαβή και το δεύτερο ημιστίχιο επαναλαμβάνει ή συμπληρώνει ή επεκτείνει ή βρίσκεται σε αντίθεση με το α' ημιστίχιο. Κάποιες φορές οι δύο στίχοι αλληλοσυμπληρώνονται. Στενή, λοιπόν, είναι η σχέση του σολωμικού δεκαπεντασύλλαβου τόσο με τον όμοιο της λαϊκής προφορικής λογοτεχνίας, όσο και με τον γραπτό δεκαπεντασύλλαβο της κρητικής λογοτεχνίας (Βάρναλης, 1957).

Παράλληλα, η Κρητική λογοτεχνία, με τον Ερωτόκριτο του Κορνάρου και με την Πανώρια του Χορτάτση, καθώς και το δημοτικό τραγούδι, βοηθούν τον Σολωμό να απελευθερώσει όχι μόνο έναν πρωτοφανέρωτο λυρισμό αλλά τον βοηθούν να εισχωρήσει στα μυστικά της λαϊκής γλώσσας και στους ποιητικούς εκφραστικούς τρόπους της λαϊκής παράδοσης (Αποστολάκης, 1934).

Όπως αναφέρει ο Μάκριτς (1995), ο Σολωμός προβαίνει σε έναν διμέτωπο αγώνα, που αφορά στη διάσωση του ιδιοματικού στοιχείου της ποίησής του, ως στοιχείου αυθεντικότητας αλλά και στη δημιουργία μιας πανελλήνιας ποιητικής δημοτικής γλώσσας. Χαρακτηριστικά, μάλιστα, αναφέρει ο Καββαδίας (1987) πως η εμμονή του ποιητή στον ιδιοματικό τύπο δεν είναι αποτέλεσμα αδυναμίας και άγνοιας, αφού πολλές φορές χρησιμοποιεί τον πανελλήνιο τύπο, αλλά πάλι τον εγκαταλείπει, σαν κάτι μέσα του να τον συμβούλευε να μην εγκαταλείψει την ταυτότητα της εντοπιότητας.

Ο λυρισμός διέπει όλη τη γλώσσα του *Κρητικού*, μέσα από τη χρήση των εικόνων και των συμβόλων. Η επιμελής χρήση των ρημάτων, σημάδι ωριμότητας του Σολωμού, εκφράζει το στοιχείο της κίνησης και του ρυθμού και, πιο συγκεκριμένα, του ρυθμού του κόσμου (Τσαντσάνογλου, 1988). Εξάλλου, η γλώσσα του διέπεται από την ασυνήθιστη χρήση των λέξεων, τις αποκλίνουσες συντακτικές δομές, τις μεταφορές, τις εικόνες από τον κόσμο της φύσης, τα επαναλαμβανόμενα επίθετα, που πότε

αναφέρονται στη φύση και τότε στον ηθικό κόσμο των ανθρώπων, αλλά, σε κάθε περίπτωση, δηλώνουν καλοσύνη και αγνότητα (Μάκριτς, 1995). Παράλληλα, και τα ονόματα, που αναφέρονται σε μέρη του σώματος, με κυρίαρχο το «μάτι», εμφανίζονται συχνότητα στο έργο του (Μάκριτς, 1995). Τέλος, το μυστηριακό στοιχείο στο έργο του Σολωμού ξεδιπλώνεται με τη επανάληψη λέξεων, όπως *κρυφός* και το *μυστήριο* (Μάκριτς, 1995).

Τέλος, η διγλωσσία του Σολωμού συνετέλεσε στο να δημιουργηθεί μία προσωπική ιδιόλεκτος. Ο Επτανήσιος ποιητής δε γράφει ή ελληνικά ή ιταλικά αλλά ελληνοϊταλικά ή ιταλοελληνικά. Η ιταλική έχει τόσο μεγάλη επίδραση στη γλώσσα του ώστε, σύμφωνα με τον Βελουδή (2000), ο εθνικός μας ποιητής να αρχίζει αλλά και να τελειώνει τη σταδιοδρομία του ως ένας Ιταλός ποιητής.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη των επιδράσεων που δέχτηκε η γλώσσα του Σολωμού αλλά και ειδικότερα, μελετώντας τη χρήση της μέσα στο έργο του *Κρητικού*, συμπεραίνεται πως, τελικά, ο Σολωμός κατόρθωσε να δημιουργήσει εθνική ποίηση στηριζόμενος στην παράδοση. Ο Σολωμός δημιούργησε μία νέα γλώσσα, εμπλούτισε την ήδη υπάρχουσα, αποδεικνύοντας, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Τσουκαλάς (2015), πως η δημοτική γλώσσα είχε πολλά περιθώρια βελτίωσης και επέκτασης. Αντιπαλεύοντας με τις ετερόκλητες γλωσσικές τάσεις της εποχής του, τα ιδιώματα, την καθαρεύουσα των Φαναριωτών, τη δημοτική αλλά και την προσωπική του διγλωσσία, ο Σολωμός αντιλαμβάνεται έγκαιρα τη σημασία του γλωσσικού ζητήματος. Λαμβάνει ξεκάθαρα, επομένως, θέση για το ποια πρέπει να είναι η γλωσσική κατεύθυνση του νεοϊδρυθέντος κράτους. Δεχόμενος τις επιδράσεις των Ρομαντικών, όπου γλώσσα νοείται η γλώσσα του έθνους, ο Σολωμός σχηματίζει την ανάλογη ιδεολογία, που συνδυάζει την ελευθερία με τη γλώσσα. Η ομιλούσα γλώσσα ταυτίζεται, έτσι, με την ίδια την ύπαρξη του Σολωμού, καταφέροντας να μετουσιώσει όλες τις γλωσσικές επιρροές με τον πιο γόνιμο τρόπο και να τις αφομοιώσει μοναδικά μέσα στο πλούσιο έργο του. Κοντολογίς, όπως αναφέρει ο ίδιος, «*Μήγαρις έχω άλλο 'ς το νου μου, πάρεξ ελευθερία και γλώσσα;*»

## Βιβλιογραφία

Αγγελάτος, Δ., 1998. *Ειδολογικά ζητήματα στο έργο του Σολωμού : η περίπτωση του δραματικού μονολόγου*. Περιέχεται στο: Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας : μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου : πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης / υπεύθυνος Χ. Α. Καράογλου. Θεσσαλονίκη.

Αθανασόπουλος, Β. 1995. «Φως-Σώμα: Φως και Υπερβατική Σωματικότητα στο Ποιητικό Τοπίο του Σολωμού» στο Το Ποιητικό Τοπίο του Ελληνικού 19ου και 20ού Αιώνα, τ. 1.: Κάλβος-Σολωμός-Παλαμάς, Αθήνα: Καστανιώτη

Αθανασοπούλου, Α., 2000. Προβλήματα περιγραφής και ερμηνείας των ελληνοϊταλικών του Σολωμού. *Πόρφυρας*, 95-96, 197-232.

Αθανασοπούλου, Α., 1999. *Το πρόβλημα της διγλωσσίας: η περίπτωση του Σολωμού* Διδακτορική Διατριβή (online). Κρήτη: Πανεπιστήμιο Κρήτης Διαθέσιμο στο <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/32251>

Αλεξίου, Σ., 1994. Σολωμού Διονυσίου, *Ποιήματα και πεζά*, επιμέλεια – εισαγωγές: Στυλιανός Αλεξίου. Αθήνα: Στιγμή

Αλεξίου, Σ., 2013. «Ερμηνευτικές Σημειώσεις», Δ. Σολωμός, «Ο Κρητικός». Αθήνα: Κίχλη σ. 19.

Αλισανδράτος, Γ., 1998. «Τα Σολωμικά Αποσπάσματα: Οι Απόψεις των Κριτικών και Λογίων»: *Νέα Εστία*, 144(1707), σσ. 1205-1233: 1211.

Αποστολάκης, Γ., 1934. *Τα τραγούδια μας*. Αθήνα: Πυρσός

Αποστολάκης, Γ., 1923. *Η Ποίηση στη Ζωή μας*. Αθήνα: Εστία

Βάρναλης, Κ., 1957. *Σολωμικά*, Αθήνα: Κέδρος

Beaton, R., 1996. *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ε. Ζούργου-Μ. Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη.

Βελουδής, Γ. ,1998. *Της γλώσσας μας τα κάλλη : για του γλώσσα του Σολωμού*. Διεθνές Συμπόσιο Διονυσίου Σολωμού, 1798-1857 : διακόσια χρόνια από τη γέννηση και εκατόν πενήντα από τον θάνατό του. Φορέας Διοργάνωσης: Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Βελουδής, Γ., 1989. *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*. Αθήνα: Γνώση

Βελουδής, Γ., 2000. *Κριτικά στον Σολωμό*. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη

Γεωργουσόπουλος, Κ., 1997. «Ο Ηχος της Κίνησης στη Στιχουργία του Σολωμού»: Η Λέξη, αρ. 142 σ. 663-667: 664-665.

Chatzigiannidi, A. 2006. *Για τη γλώσσα του Διονυσίου Σολωμού*. Scripta Neophilologica Posnaniensia. 8 (2) σ. 257-263

Δάλλας, Γ., 1998. "Εγώ το σίδερο κι αυτή η πετροκαλαμήθρα" (Από τη Γείωση στην Απογείωση ενός Μοτίβου). Αθήνα: Νέα Εστία, 144 (1707) σσ. 1289-1301:1289-1300.

Διαβάζω, αρ.213 (12 Απριλίου 1989), επιμ. Γιώργος Γαλάντης

Έλιοτ Τ.Σ., 1983. *Δοκίμια για την ποίηση και την κριτική* (1919-1961. Επιλογή), μετάφραση-επιμέλεια: Στέφανος Μπεκατώρος. Αθήνα: Ηριδανός

Καββαδίας, Σ.Α., 1987. *Η Λαϊκή Ζωή και Γλώσσα στο Ελληνόγλωσσο Έργο του Διονυσίου Σολωμού*. Ζάκυνθος: Περίπλους

Καλαβουρνιώτη, Α. (χχ) *Το θρησκευτικό στοιχείο στο έργο του Διονυσίου Σολωμού*  
όπως ανακτήθηκε από

<https://www.academia.edu/11456868/%CE%A4%CE%BF%CE%B8%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%BA%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%B9%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%94%CE%B9%CE%BF%CE%BD%CF%8D%CF%83%CE%B9%CE%BF%CF%85%CE%A3%CE%BF%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%BF%CF%8D>

Καψωμένος Ε.Γ., 1998. *Ο Κρητικός του Σολωμού – Αφηγηματικές και σημασιακές δομές*. Αθήνα: Νέα Εστία, 1707. σσ. 1248-1288.

Καψωμένος, Ε. Γ., 1992. 'Lo spirito Terreste': Η Ποιητική Εικόνα της Φεγγαροντυμένης, η Καταγωγή της και η Ερμηνεία της από την Κριτική», στο «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου»: *Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, σ.241-243. Αθήνα: Εστία

Κοσκινάς, Ν., 2000. *Διονυσίου Σολωμού το ιταλόγλωσσο έργο της τελευταίας δεκαετίας (1847-1857)*. Διδακτορική Διατριβή (online). Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Διαθέσιμο στο <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/38414>

Λόντου-Κοτρώτσου, Τ., 2004. "Το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα". *Επιστημονικό Βήμα*, τ.3, 40-56. Ανακτήθηκε από

[http://www.syllogosperiklis.gr/old/ep\\_bima/epistimoniko\\_bima\\_3/kotrotsou.pdf](http://www.syllogosperiklis.gr/old/ep_bima/epistimoniko_bima_3/kotrotsou.pdf)

Mackridge P., (1984-85). «*Time Out of Mind: The Relationship Between Story and Narrative in Solomos' "The Cretan"*», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 9(1) Όπως ανακτήθηκε από <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/030701384806931467>

Μάκριτζ, Π., 1995. *Διονύσιος Σολωμός*, μτφ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Αθήνα: Καστανιώτης

Μαρωνίτης Δ.Ν., 2007. *Διονύσιος Σολωμός. Μελετήματα*. Αθήνα: Πατάκης

Μαρωνίτης Δ.Ν., 1975. *Οι Εποχές του "Κρητικού"*. Αθήνα: Λέσχη

- Μαρωνίτης, Δ.Ν., 2007. *Οδυσσέας Ελύτης. Μελετήματα*. Αθήνα: Πατάκης σελ. 64.
- Μηλιώτης, Ν., 1998. «Όλ' ομορφιές να στολιστεί και το θυμό ν' αφήσει: Διονύσιος Σολωμός, Ο Κρητικός- ενότητα 20»: ΑΑ. VV., <Σεμινάριο χ.αρ>: *Διονύσιος Σολωμός*. Αθήνα: Π.Ε.Φ.
- Μυλωνάκης, Ν., 2007. Διονύσιος Σολωμός: Ο «Κρητικός». Όπως ανακτήθηκε από: [https://www.academia.edu/42580757/\\_%CE%9F\\_%CE%9A%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82\\_%CF%84%CE%BF%CF%85\\_%CE%94.%CE%A3%CE%BF%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%BF%CF%8D](https://www.academia.edu/42580757/_%CE%9F_%CE%9A%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%94.%CE%A3%CE%BF%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%BF%CF%8D)
- Ντίνας, Κ. 1996. *Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός και το γλωσσικό ζήτημα*. Στο: Νεοελληνικός Διαφωτισμός, Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου. Κοζάνη, σσ. 331-349
- Ντίνας, Κ., 2008. Το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα. Μία σύντομη ιστορική επισκόπηση. *Πεμπτουσία* 26, σσ. 46-51
- Παλαμάς Κ., 1970. *Διονύσιος Σολωμός*, (επιμ. Μ. Χατζηγιακουμής), Αθήνα: Ερμής
- Παλαμάς, Κ., 1927. *Γύρω στο Σολωμό*. Αθήνα: Προμηθεύς
- Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., 1970. «[Διονύσιος Σολωμός] Η Λυρική Ουσία του Έργου» στο Παπανικολάου, Γ. Ν. *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*. τόμ. Α': *Το ελληνόγλωσσο έργο του* Αθήνα: Παπαδήμας.
- Παπανικολάου, Γ., χ.χ. επιμ. «*Ανάλυσις*» και «*Κριτικό και Αισθητικό Σημείωμα*» για τον Κρητικό: Δ. Σολωμός, Άπαντα, τ. 1. ό.π., σσ. 485-490:486.
- Παπαπαναγιώτου, Α., 2012. *Η παρουσία του Διονυσίου Σολωμού στο περιοδικό "Παναθήναια"*. Διδακτορική Διατριβή (online). Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών. Διαθέσιμο στο <https://nemertes.library.upatras.gr/jspui/handle/10889/5539>
- Πολίτης Λ., 1974. *Σολωμού λέξεις*. Ο Ερανιστής. 11, 217–226. Όπως ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/eranistis/article/view/9397>
- Πολίτης, Λ., 1948. *ΑΠ.1 Διονυσίου Σολωμού Άπαντα. Τόμος πρώτος: Ποιήματα*. Επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη. Αθήνα: Ίκαρος.
- Πολίτης, Λ., 1955. *ΑΠ.2 Διονυσίου Σολωμού Άπαντα. Τόμος δεύτερος: Πεζά και Ιταλικά*. Επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη. Αθήνα: Ίκαρος
- Πολίτης, Λ., 1956. *Ο Σολωμός στα γράμματά του*. Αθήνα: Εστία

Πολίτης, Λ., 1960. *ΑΠ.2-Παράρτημα Διονυσίου Σολωμού Άπαντα. Τόμος δεύτερος - Παράρτημα: Ιταλικά (ποιήματα και πεζά)*. Μτφρ. Λίνου Πολίτη σε συνεργασία Γ. Ν. Πολίτη. Αθήνα: Ίκαρος

Πολίτης, Λ., 1964. *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα. τόμ. Α': Φωτοτυπίες. τόμ. Β': Μεταγραφή*. Επιμέλεια Λίνος Πολίτης. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Πολίτης, Λ., 1985. «*Αλαφροΐσκιωτε καλέ*»: η χρήση μερικών επιθέτων στο Σολωμό: *Γύρω στον Σολωμό. Μελέτες και άρθρα (1938-1982)*. Αθήνα: ΜΙΕΤ

Πολίτης, Λ., 1985. «*Η θρησκευτικότητα του Σολωμού*», *Γύρω στον Σολωμό*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, σ. 99-115.

Πολίτης, Λ., 1985. *Γύρω στον Σολωμό. Μελέτες και άρθρα (1938-1982)*. σ. 245-270: 262. Αθήνα: ΜΙΕΤ

Πολίτης, Λ., 1985. *Η ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ

Πολίτης, Λ., 1991. *ΑΠ.3 Διονυσίου Σολωμού Άπαντα. Τόμος τρίτος: Αλληλογραφία. Επιμέλεια-μετάφραση- σημειώσεις Λίνου Πολίτη*. Αθήνα: Ίκαρος

Πολίτης, Λ., 1995. *Η δομή του 'Κρητικού', Γύρω στον Σολωμό, Μελέτες και Άρθρα (1938-1932)*. Αθήνα: ΜΙΕΤ

Σεφέρης, Γ., 1984. *Ελληνική γλώσσα. Δοκιμές. Τόμ. Α'*. Αθήνα: Ίκαρος. Σ. 64-67

Σολωμός Διονύσιος, *Ρίμες εξ απροόπτου (Rime Improvisate)*. Κατά την έκδοση Λοδοβίκου Στράνη (Κέρκυρα 21823), μετάφραση και επίλογος Γιώργος Κεντρωτής και Νίκος Παπαδόπουλος, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα, 2004. (Το εξώφυλλο της συλλογής στην πρώτη της έκδοση φέρει τα εξής στοιχεία: Rime Improvisate, dal nobile signore Dionisio Conte Salamon Zacintio, Corfu, nella stamperia del Governo, 1822.

Σφακιανού, Μ., 2014. *Δ. Σολωμός: Υπό την οπτική μιας σύγχρονης κριτικής θεωρίας*. Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Όπως ανακτήθηκε από [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://hellanicus.lib.aegean.gr/bitstream/handle/11610/5954/file0.pdf?sequence=1](https://hellanicus.lib.aegean.gr/bitstream/handle/11610/5954/file0.pdf?sequence=1)

Τικτοπούλου, Κ., 1998. «*Παρατηρήσεις για τη διγλωσσία του Σολωμού: ανάμεσα στα ιταλικά και τα ελληνικά*». *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη

Τσαντσάνογλου, Ε. 1988. «Η "Ταυτότητα" της Φεγγαροντυμένης στον "Κρητικό" του Σολωμού: Το Όραμα του Ποιητή και το Όραμα του Ζωγράφου»: *ΕΕΦΣΠΘ: Μνήμη Αίνου Πολίτη. Τιμητικός Τόμος*.

Τσαντσάνογλου, Ε., 1979. «Διονύσιος Σολωμός». Στο: Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας –Σχολή Μωραΐτη.

Τσαντσάνογλου, Ε., 1982. *Μια λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11*. Αθήνα: Ερμής

Τσουκαλάς, Σ., 2015. *Οι επιρροές του δημοτικού τραγουδιού στο λόγιο και δημοτικό λόγο των Επτανησίων*. Διδακτορική διατριβή. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Διαθέσιμο στο <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/36581>

Τωμαδάκης, Ν. ,1954. *Διονύσιος Σολωμός*, «Βασική Βιβλιοθήκη», (επιμ.-εισαγ. Ν. Β. Τωμαδάκης), Αθήνα: Αετός

Χατζηγιακουμής, Ε.Κ. (1969). *Σύγχρονα Σολωμικά Προβλήματα (Κριτική Συμβολή)*. Αθήνα.

Χριστίδης, Α.-Φ., 2005. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών