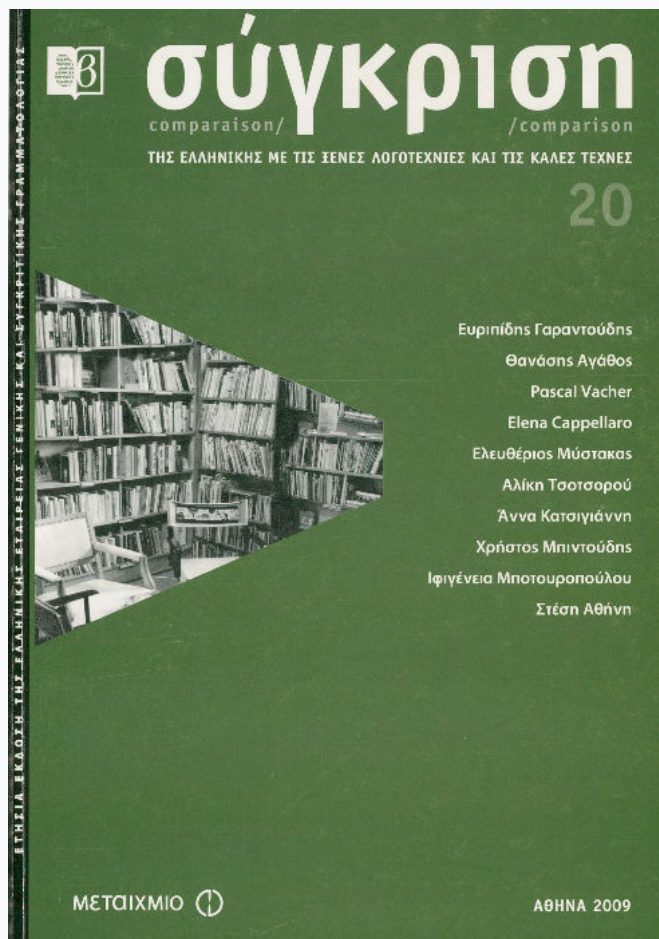


Σύγκριση

Τόμ. 20 (2009)



**Ο Διονύσιος Σολωμός και οι ευρωπαίοι
εικαστικοί καλλιτέχνες: Παράλληλες εικόνες της
Ελληνικής επανάστασης**

Ελευθέριος Μύστακας, Αλίκη Τσοτσόρου

doi: [10.12681/comparison.77](https://doi.org/10.12681/comparison.77)

Copyright © 2017



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μύστακας Ε., & Τσοτσόρου Α. (2017). Ο Διονύσιος Σολωμός και οι ευρωπαίοι εικαστικοί καλλιτέχνες: Παράλληλες εικόνες της Ελληνικής επανάστασης. *Σύγκριση*, 20, 119–137. <https://doi.org/10.12681/comparison.77>

Ο Διονύσιος Σολωμός
και οι ευρωπαίοι εικαστικοί καλλιτέχνες:
Παράλληλες εικόνες της Ελληνικής Επανάστασης

Ο ρομαντικός ζωγράφος Ευγένιος Ντελακρουά έχει φιλοτεχνήσει τουλάχιστον πέντε ελαιογραφίες κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα με θέμα την Ελληνική Επανάσταση: *Σφαγή της Χίου*, 1824 (Λούβρο), *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου*, 1826 (Μπορντό), *Ο Μπότσαρης αιφνιδιάζει το στρατόπεδο των Τούρκων κατά την ανατολή του ήλιου*, 1826 (Μουσείο Τέχνης, Τολέδο), *Σκηνή από τον αγώνα των Ελλήνων* (Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα), *Σκηνές από τον πρόσφατο πόλεμο μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων*, 1826 (Συλλογή Όσκαρ Ράινχαρτ). Τα έργα αυτά ευθύς εξαρχής έχουν συνδεθεί με την Ελληνική Επανάσταση του 1821 και θεωρούνται έκτοτε μέρος του ελληνικού πολιτισμού ως προς την ιστορική του διάσταση.

Η πρώτη από αυτές τις ελαιογραφίες συνδέεται με τη σφαγή της Χίου, που αποτελεί και τον τίτλο του έργου, ενώ η δεύτερη, με τίτλο *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου*, συνδέεται με τη δεύτερη πολιορκία του Μεσολογγίου (1825-1826), η οποία οδήγησε τους πολιορκημένους στην έξοδο και το θάνατο.

Το πρώτο έργο παρουσιάστηκε στην έκθεση του 1824 στο Παρίσι για την υποστήριξη του αγώνα των Ελλήνων. Η ενημέρωση του Ντελακρουά για τα ιστορικά δεδομένα της Ελλάδας συμπίπτει με την πρώτη φάση της ζωγραφικής του. Η ενημέρωση αυτή, όπως φαίνεται από τις σελίδες του ημερολογίου του, προέρχεται από άμεσες πηγές, συναντήσεις με συμπατριώτες του που ταξιδεύουν στην Ελλάδα¹ αλλά και από δημοσιεύματα των εφημερίδων, τα οποία κυριαρχούν στον γαλλικό Τύπο της εποχής.²

Το ζωηρό φιλελληνικό ρεύμα στη Γαλλία³ εκπορεύεται από προσωπικότητες όπως ο Βολταίρος (επιστολές στην Αικατερίνη της Ρωσίας υπέρ της ελληνικής υπόθεσης). Στο κίνημα αυτό συμμετέχουν και οι μεγάλοι γάλλοι ρομαντικοί ποιητές, οι οποίοι γράφουν για την Ελλάδα: ο Σατωβριάνδος («Note Sur la Grece»), ο Βίκτωρ Ουγκώ (ποιήματα για τους Έλληνες και τον αγώνα τους, την καταστροφή της Χίου, την πτώση του Μεσολογγίου), ο Αλφρέ ντε Βινί (ποιήματα), ο Λαμαρτίνος (ποιήματα για τον λόρδο Βύρωνα, τους Έλληνες και το Μεσολόγγι), ο Καζιμίρ Ντελαβέν (ποιήματα για τα προβλήματα των Ελλήνων οι οποίοι αγωνίζονται για την ελευθερία). Οι γάλλοι ποιητές γράφουν λογοτε-

χνικά κείμενα ή επιστολές επαινώντας τους Έλληνες και την επανάστασή τους καθώς και τους ηρωικούς αρχηγούς τους, ιδιαίτερα μετά την ανατίναξη της τουρκικής ναυαρχίδας στη Χίο (Ιούλιος 1822). Στην Αγγλία, ο λόρδος Βύρων και ο Σέλεϊ γράφουν διαρκώς για την ελληνική υπόθεση. Στην Ιταλία, οι ποιητές Λεοπάρντι, Μαμιάμι, Μετζανόντε, Αλεάρντι, Θωμαζαίος, Καρντούτσι, Ούγος Φώσκολος και Τζιανόνε γράφουν ποιήματα για την Επανάσταση. Στη Ρωσία, ο Πούσκιν ενθουσιάζεται με το θέμα του ελληνικού αγώνα.⁴

Την εποχή αυτή, ο Ντελακρουά είναι πολύ πιθανό να γνώριζε τους δύο τόμους με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια (*Chants populaires de la Grèce moderne*), τα οποία δημοσίευσε σε δύο τόμους ο Φοριέλ (1824-1825) στο Παρίσι: Στον δεύτερο τόμο περιλαμβάνονται και μερικές στροφές από τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν» του Διονύσιου Σολωμού.

Ωστόσο, το ενδιαφέρον του ζωγράφου για την Ελλάδα θα πρέπει μάλλον να αναζητηθεί στο πλαίσιο του ευρύτερου ενδιαφέροντός του για την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Τα έργα των ρομαντικών ποιητών στη Γαλλία, τη Γερμανία και την Αγγλία φαίνεται ότι καθόρισαν το περιεχόμενο των ελαιογραφιών και των σχεδίων του. Ιδιαίτερα οι σκηνές από τα έργα του λόρδου Βύρωνα επανέρχονται σε πολλούς από τους πίνακες του Ντελακρουά.⁵ Επιπλέον, στο ημερολόγιό του συχνά βρίσκουμε σχόλια του ζωγράφου για τον λόρδο Βύρωνα.⁶ Ο πίνακας ο οποίος απεικονίζει τον αγώνα μεταξύ Γκισούρ και Χασάν, για παράδειγμα, και ο οποίος φέρει τον αντίστοιχο τίτλο, δεν θα πρέπει να συνδεθεί με τα γεγονότα της Ελληνικής Επανάστασης αλλά με τον «Γκισούρ» του λόρδου Βύρωνα.

Η σκηνή από το ποίημα του Βύρωνα «Δον Ζουάν», όπου ο Έλληνας υπόδουλος αναλογίζεται ότι οι όμορφες κοπέλες της φυλής του θα γεννήσουν παιδιά τα οποία θα είναι σκλάβοι, υπογραμμίζει το γεγονός ότι ο λόρδος Βύρων δεν ενδιαφερόταν για την ελληνική υπόθεση απλώς ως πηγή έμπνευσης της ποίησής του αλλά την υποστήριξε έμπρακτα με κάθε δυνατό τρόπο: Η στάση του επηρέασε θετικά τη βρετανική εξωτερική πολιτική και ο προσανατολισμός της διαφοροποιήθηκε, ιδιαίτερα μετά την απόφασή του να υποστηρίξει οικονομικά τον αγώνα των Ελλήνων, καθώς και την επιλογή του να μεταβεί στο Μεσολόγγι, την πόλη όπου τελικά πέθανε. Ο στόχος του Βύρωνα να καθοδηγήσει τους αγωνιζόμενους στην οργάνωση της αντίστασής τους και το ενδιαφέρον του για το Μεσολόγγι πιθανότατα οδήγησαν τον Ντελακρουά να ενδιαφερθεί περισσότερο για τα γεγονότα που συνδέθηκαν με τον συγκεκριμένο τόπο.

Η Ελληνική Επανάσταση συγκίνησε ζωγράφους που είχαν ανάλογο προσανατολισμό με αυτόν του Ντελακρουά. Ένα από τα κύρια στοιχεία αυτών των καλλιτεχνών ήταν ο εξωτισμός, καθώς και η αντίθεση μεταξύ ρομαντισμού και

κλασικισμού. Οι νεοκλασικοί ζωγράφοι ελκύονται περισσότερο από τα αρχαία ελληνικά μυθολογικά θέματα, ενώ οι ρομαντικοί ζωγράφοι ενδιαφέρονται περισσότερο για τα τρέχοντα θέματα: Συνδέουν τα έργα τους με τα γεγονότα και τις ηρωικές μορφές του αγώνα της σύγχρονης Ελλάδας. Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη, η ζωή των κλεφτών, η θνήσκουσα Μεσολογγίτισσα αποτελούν παραδείγματα αυτού του είδους ρομαντικών έργων ζωγραφικής. Οι έλληνες ζωγράφοι του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, μετά το τέλος της Επανάστασης, συμμετείχαν σε αυτό το είδος ηρωικής ζωγραφικής, απεικονίζοντας με τη σειρά τους τον αγώνα των Μεσολογγιτών: Ο Θεόδωρος Βρυζάκης είναι ο ζωγράφος ο οποίος ασχολήθηκε κατεξοχήν με τη συναφή θεματολογία.

Όπως και ο Ντελακρουά, έτσι και ο Διονύσιος Σολωμός ποτέ δεν πήγε στο Μεσολόγγι. Ωστόσο, η ενημέρωσή του για τα γεγονότα ήταν πιο άμεση από αυτή του γάλλου εικαστικού: Κόσμος από το Μεσολόγγι, το οποίο βρίσκεται άλλωστε πολύ κοντά στη Ζάκυνθο, έφτανε στη γενέτειρά του κατά τη διάρκεια της πολιορκίας για να συγκεντρώσει χρήματα για την ενίσχυση των πολιορκημένων.

Και ο Σολωμός, όπως και ο Ντελακρουά, είχε γοητευθεί από την ποίηση του Βύρωνα. Μάλιστα, η ποίηση του Βύρωνα συνετέλεσε ιδιαίτερα στην ποιητική διαμόρφωση του Σολωμού.⁷ Το ποίημα «Ο Λάμπρος» αποτελεί προϊόν της δημιουργικής επίδρασης του Βύρωνα στην ποίηση του Σολωμού⁸ – μπορεί επίσης να συνδεθεί με τα δημοτικά τραγούδια, και μάλιστα τα κλέφτικα.⁹ Το γεγονός ότι ο Βύρων έφτασε στην Ελλάδα για να μείνει στο πλευρό των Μεσολογγιτών –που υποστηρίζονταν από αρκετούς ευρωπαίους φιλέλληνες, οι οποίοι έμειναν ως το τέλος της πολιορκίας– ενέπνευσε τον Σολωμό να γράψει το ποίημα για τον λόρδο Βύρωνα πενθώντας για το θάνατό του, αλλά και προς έπαινο της ποιητικής του μεγαλοφυΐας. Η ωδή «Εις το θάνατο του Λόρδου Μπάιρον» και ο «Ύμνος εις την Ελευθερίαν» ανήκουν στην ίδια περίοδο της ποίησης του Σολωμού, όπως επίσης και το ποίημά του «Η Δόξα». Στην τελευταία φάση της ποίησής του ανήκει το γ' σχεδιάσμα του ποιήματος «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι», οι διαδοχικές γραφές του οποίου διήρκεσαν περίπου είκοσι χρόνια. Σε αυτή την ποιητική περίοδο, ορατές είναι οι επιδράσεις του Γκαίτε, του Σίλερ και του Χέγκελ,¹⁰ ενώ ο στίχος του κλέφτικου τραγουδιού παραμένει κυρίαρχος. Την ίδια περίοδο, ο Ντελακρουά αλλάζει θεματολογία, χωρίς να πάψει να ενδιαφέρεται για το έργο του λόρδου Βύρωνα και των άλλων ρομαντικών ποιητών· έχει πάψει πάντως να ζωγραφίζει πίνακες με θέμα την Ελληνική Επανάσταση, αφού και η Ελλάδα είναι πλέον ανεξάρτητο κράτος.

Από τα πρώτα ποιήματα του Σολωμού για την Ελληνική Επανάσταση είναι

το ποίημα «Η Δόξα» (1824), το οποίο αναφέρεται στην καταστροφή των Ψαρών, που είχαν ανάλογη τύχη με αυτή της Χίου:

Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη / περπατώντας η Δόξα μονάχη
μελετά τα λαμπρά παλληκάρια / και στην κόμη στεφάνι φορεί
καμωμένο από λίγα χορτάρια / που είχαν μείνει στην έρημη γη.

Η μορφή της Δόξας, περιβαλλόμενη από τα νεκρά κορμιά των υπέροχων μορφών των γενναίων αγωνιστών, επιβλέπει το ερημωμένο τοπίο και θυμίζει τη μορφή που ζωγράφισε ο Ντελακρουά λίγα μόλις χρόνια αργότερα, στον πίνακά του *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου*.

Στο ποίημα «Ύμνος εις την Ελευθερίαν» αφθονούν οι εικόνες που μπορούν να συσχετισθούν με τους πίνακες. Οι πολεμικές σκηνές με τις οποίες αρχίζει το ποίημα μπορούν να συνδεθούν με ανάλογες σκηνές που απεικονίζουν οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες κατά την περίοδο αυτή της Ελληνικής Επανάστασης (1824-1826):

(στρ. 1) Σε γνωρίζω από την κόψη / του σπαθιού την τρομερή
σε γνωρίζω από την όψη / που με βία μετράει τη γη.

Εδώ, η εικόνα του ξίφους, η εικόνα της βίας, μας θυμίζει τις αντίστοιχες σκηνές της εγκατάλειψης, της ερήμωσης, όπως αναπαρίσταται από όλους σχεδόν τους ευρωπαίους εικαστικούς που φιλοτέχνησαν έργα με θέματα σχετικά με την Ελληνική Επανάσταση.

(στρ. 10) Μοναχή το δρόμο επήρες / εξανάλθες μοναχή.

(στρ. 25-26) Ελαφιάσθη της Αγγλίας / το θηρίο [...]
και στου Αιγαίου το κύμα ρίχνει / μια σπιθόβολη ματιά.

(στρ. 46) Της σκηνής η ώρα, ο τόπος, / οι κραυγές, η ταραχή
ο σκληρόψυχος ο τρόπος / του πολέμου και οι καπνοί

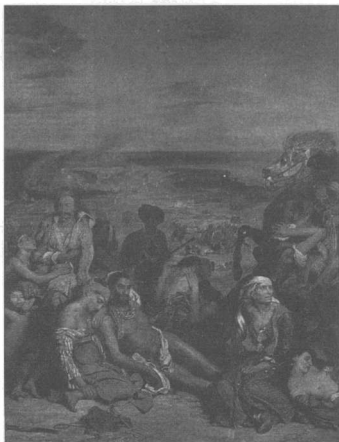
(στρ. 47) και οι βροντές και το σκοτάδι / όπου άστραφτε η φωτιά
επαράσταναν τον Άδη [...]

(στρ. 48) [...] Εφαίνοντ' ίσκιοι / αναρίθμητοι γυμνοί
κόρες, γέροντες, νεανίσκοι / βρέφη, ακόμη εις το βυζί.

Το «*θηρίο*» της Αγγλίας αποτελεί αναφορά στη βρετανική πολιτική στην αρχή της Ελληνικής Επανάστασης, ενώ η θάλασσα του «*Αιγαίου*» συνδέεται πιθανόν με τις καταστροφές της Χίου και των Ψαρών. Στις στροφές 46 και 47 υπάρχουν στοιχεία μάχης, ενώ αναδύονται οι ήχοι και οι εικόνες του πολέμου. Στα ζωγραφικά έργα, οι αναπαραστάσεις του πολέμου αποδίδονται με σκούρα χρώματα. Οι ανθρώπινες μορφές όλων των ηλικιών της στροφής 48 μπορούν να συνδε-

θούν με τις αντίστοιχες μορφές του πίνακα για την καταστροφή της Χίου. Στο έργο *Σφαγή της Χίου*, το φως έρχεται να αποκαλύψει το μαρτύριο των ηττημένων, που κείτονται ημιθανείς και απογυμνωμένοι στο πρώτο επίπεδο του έργου, ενώ αποφεύγει τους κατακτητές που εμφανίζονται σκοτεινοί. Τα μελανά χρώματα και οι στάσεις των σωμάτων περιγράφουν συναισθήματα στα οποία κυριαρχεί η αίσθηση της εγκατάλειψης («Ύμνος εις την Ελευθερίαν», στρ. 77).

Οι πολεμικές σκηνές του Ύμνου καθώς και του ποιήματος για τον Βύρωνα μπορούν να συγκριθούν με τον πίνακα του Σαρλ Λανγκλουά *Η επίθεση του Ιμπραήμ πασά εναντίον του Μεσολογγίου*, που σήμερα βρίσκεται στη Δημοτική Πινακοθήκη του Μεσολογγίου. Βλέπουμε τη μάχη στην κορύφωσή της έξω από τα τείχη της πόλης. Στο έργο με τον τίτλο *Η τελευταία μετάληψη των Μεσολογγιτών* του Ροσινιόν (σήμερα σε ιδιωτική συλλογή στη Νέα Υόρκη), η εικόνα είναι, αντίθετα, μέσα από τα τείχη της πόλης. Στον πρώτο πίνακα, ο Λανγκλουά παρουσιάζει σε πρώτο επίπεδο τους ηρωικούς νεκρούς, καθώς και μια γυναίκα που θρηνεί, υπογραμμίζοντας έτσι την ανάλγητη μορφή του Ιμπραήμ, ο οποίος εφορμά εν μέσω του απειράριθμου στρατού του στην πόλη. Είναι «*η ώρα και ο τόπος*» του Σολωμού. Στο επόμενο επίπεδο, οι συμπλοκές σώμα με σώμα ηχούν σχεδόν από την κλαγγή των όπλων, ενώ ο ουρανός σκοτεινιάζει από τους καπνούς και η λάμψη μιας φωτιάς διακρίνεται στο βάθος: «*όπον άστραφτε η φωτιά*» «*οι καπνοί και οι βροντές και το σκοτάδι*». Στον δεύτερο πίνακα, ο Ροσινιόν απεικονίζει το δράμα των πολιορκημένων: Ο φωτισμός του έργου δεν είναι διάχυτος· μοιράζει το έργο σε εναλλασσόμενες φωτεινές και σκιερές περιοχές, αυξάνοντας



Ντελακρουά, *Σφαγή της Χίου*



Λανγκλουά, *Η επίθεση του Ιμπραήμ πασά εναντίον του Μεσολογγίου*

την ένταση. Στον ουρανό, τα σύννεφα πυκνώνουν και το φως λιγοστεύει, καθώς το ρόδινο μεταβάλλεται σε σκοτεινό μαβί. Στο κάτω μέρος, ένα πλήθος ημίγυμων μορφών –μαχητών, αμάχων, τραυματιών, απελπισμένων αλλά αποφασισμένων– συνάγεται γύρω από τον ιερέα. Στον πίνακα του Ροσινιόν κυριαρχούν τα θερμά χρώματα: κόκκινο, πορτοκαλί, κίτρινο και ένα φως που παλεύει με το σκοτάδι, οι «*ίσκιοι αναρίθμητοι γυμνοί*» της στροφής 48 του Σολωμού. Η μάζα των ανθρωπίνων σωμάτων προσεύχεται, ολοφύρεται, οργίζεται πίσω από τα μισοκατεστραμμένα τείχη της πόλης στην προετοιμασία (τη μετάληψη) της εξόδου προς το θάνατο: «*οι κραυγές, η ταραχή*», «*επαράσταιναν τον Άδη*» είναι οι αντίστοιχες εικόνες του Σολωμού.

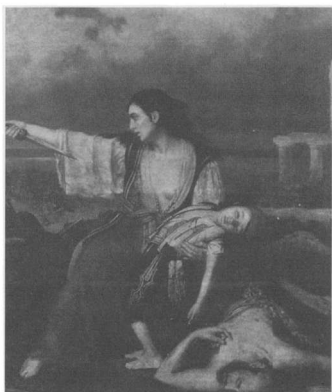
(στρ. 48)

Εφαίνοντ' ίσκιοι / αναρίθμητοι γυμνοί
κόρες, γέροντες, νεανίσκοι / βρέφη, ακόμη εις το βυζί.

Η εικόνα του μωρού που θηλάζει συνδέεται άμεσα με τον πίνακα του γάλλου ζωγράφου Φρανσουά-Εμίλ Ντελανσάκ με τίτλο *Επεισόδιο από την έξοδο του Μεσολογγίου* ή *Η Μεσολογγίτισσα* (1828). Το έργο βρίσκεται σήμερα στη Δημοτική Πινακοθήκη του Μεσολογγίου. Ο ζωγράφος απεικονίζει τη νεαρή μάνα, η οποία έχει ήδη σκοτώσει το μωρό της και ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει, προκειμένου να μην πέσει στα χέρια των Τούρκων. Η αυτοκτονία θα την απαλλάξει από μια ζωή ατίμωσης και σκλαβιάς. Στο βάθος του έργου, η παρουσία των αρχαίων ερειπίων υποδηλώνει την ιστορική επιταγή που σπίλζει το χέρι



Ροσινιόν, *Η τελευταία μετάληψη των Μεσολογγιτών*



Ντελανσάκ, *Επεισόδιο από την έξοδο του Μεσολογγίου ή Η Μεσολογγίτισσα*

της γυναίκας. Το πάθος για την ελευθερία είναι μεγαλύτερο εκείνου της ζωής. Πρόκειται για την ιδέα εκείνη η οποία, πέρα από τη σύνδεσή της με τον αρχαίο κόσμο, έχει ιδιαίτερη ισχύ τον 19ο αιώνα, αιώνα της δημιουργίας των εθνών, οπότε βεβαίως η σύνδεση του συγκεκριμένου αγώνα για ελευθερία με την αρχαία ελληνική ιστορία αποτελεί κοινή αντίληψη.¹¹ Η νεαρή όμορφη γυναίκα με το ανοικτό στήθος στο οποίο κατευθύνει την αιχμή του ξίφους αναφέρεται σε ποικίλες στροφές του ποιητή (π.χ. στρ. 83-85).

Η παρουσία νεκρών σωμάτων αφορά όλους τους πίνακες που αναφέρονται στην Ελληνική Επανάσταση οι οποίοι παρουσιάζουν σκηνές μάχης. Αντίστοιχες εικόνες αφθονούν στον Σολωμό:

- | | |
|-----------|---|
| (στρ. 64) | [...] Χάμου πέφτουνε κομμένα / χέρια, πόδια, κεφαλές |
| (στρ. 65) | και παλάσκες και σπαθία / με ολοσκόρπιστα μυαλά
και με ολόσχιστα κρανία / σωθικά λαχταριστά. |
| (στρ. 81) | και πεσμένα εις τα χορτάρια / απεθαίνανε παντού
τα θλιμμένα απομεινάρια / της φυγής και του χαμού. |

Η έκφραση «*απομεινάρια του χαμού*» υπογραμμίζει την παρουσία των ηττημένων αγωνιστών της ελευθερίας και βρίσκεται πολύ κοντά στις ανθρώπινες μορφές των έργων των γάλλων καλλιτεχνών.

Οι αναφορές του Σολωμού στην παρουσία της Ελευθερίας στο Μεσολόγγι στη στροφή 88 του Ύμνου θα μπορούσαν και να αποτελούν την πεμπτουσία του έργου του Ντελακρουά, την πηγή της έμπνευσής του:

- | | |
|-----------|---|
| (στρ. 88) | Πήγες εις το Μεσολόγγι / την ημέρα του Χριστού
μέρα που άνθισαν οι λόγγοι / για το τέκνο του Θεού. |
|-----------|---|

Από τη στροφή 88 ως τη στροφή 112, καθώς και στη στροφή 117, ο ποιητής αναπτύσσει διάφορες σκηνές από την πρώτη πολιορκία του Μεσολογγίου (1822-1824), κατά την οποία ο αντίπαλος δεν πέτυχε το στόχο του, την κατάληψη της πόλης. Έτσι, οι στροφές αυτές χαρακτηρίζονται από τον αέρα της νίκης. Στις στροφές 88 και 97-101, σε μια σειρά από αναφορές θρησκευτικού περιεχομένου, τονίζεται ο χρόνος της πρώτης πολιορκίας, η κύρια επίθεση της οποίας έγινε τα Χριστούγεννα



Ντεβούζ, *Μεσολόγγι*

του 1822. Στις στροφές 104-107, 111 και 117 απεικονίζεται ο πλημμυρισμένος Αχελώος, γεμάτος με τα πτώματα των στρατιωτών του εχθρού. Στις στροφές 107 και 108 βλέπουμε σκηνές πολέμου, στις οποίες τα άλογα και οι άνθρωποι συναντώνται στο πεδίο της μάχης. Το ίδιο βλέπουμε και στον πίνακα του Λανγκλουά. Ο συνδυασμός θρησκείας και μάχης απεικονίζεται στον πίνακα του Ροισινόν, όπου για τους Μεσολογγίτες ο χρόνος της τελευταίας μετάληψης συμπίπτει με την έναρξη του αγώνα. Το θέμα του λαού που πολεμά με τις ευλογίες του ιερέα αποτελεί επίσης θέμα του πίνακα με τίτλο *Μεσολόγγι* του Λουί Μπενζαμέν Ντεβούζ, έργο που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη.

Στη στροφή 95, η έντονη παρουσία του φωτός αποδίδει τα λευκά και ρόδινα χρώματα του σώματος της Ελλάδας, τα οποία κυριαρχούν στο σκοτεινό περιβάλλον του Μεσολογγίου στον πίνακα του Ντελακρουά:

(στρ. 95) Λάμπριν έχει όλη φλογώδη / χείλος, μέτωπο, οφθαλμός·
φως το χέρι, φως το πόδι, / κι όλα γύρω σου είναι φως.

Πρέπει να ειπωθεί, ωστόσο, ότι η σχέση του ποιήματος «Ύμνος εις την Ελευθερίαν» με την πρώτη πολιορκία της πόλης, η οποία είχε καλύτερη έκβαση για τους πολιορκημένους, εξηγεί επαρκώς τη νικηφόρα παρουσία της Ελευθερίας στο συγκεκριμένο ποίημα, καθώς επίσης και την παρουσία του ηττημένου εχθρικού στρατού. Τα στοιχεία αυτά διαφοροποιούν ενδεχομένως ως ένα βαθμό το ποίημα του Σολωμού από το έργο του Ντελακρουά, το οποίο αναφέρεται στα ερείπια της πόλης, εφόσον ο χρόνος κατά τον οποίο ολοκληρώθηκε ο πίνακας συμπίπτει με τη δεύτερη πολιορκία του Μεσολογγίου και την έξοδο (1826). Πάντως, η κυρίαρχη μορφή και στα δύο έργα, είτε αυτή είναι η Ελευθερία, στο έργο του Σολωμού, είτε η Ελλάδα, στο έργο του Ντελακρουά, σχεδόν ταυτίζονται. Η εικόνα της Ελευθερίας του Σολωμού, η οποία περπατά ανάμεσα στους ηττημένους Έλληνες, βρίσκεται πολύ κοντά στη σύλληψη της Ελλάδας από τον Ντελακρουά:

(στρ. 82) Και εσύ θάνατη, εσύ θεία, / που ό,τι θέλεις ημπορείς
εις τον κάμπο, Ελευθερία, / ματωμένη περπατείς.



Ντελακρουά, *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου*

Η μορφή της Ελλάδας είναι μια ιδεατή παρουσία στον πίνακα του Ντελακρουά, ακριβώς όπως και η Δόξα¹² στο ποίημα του Σολωμού. Έχει τη μορφή μιας νέας γυναίκας, η οποία συνδυάζει τις νεοκλασικές αντιλήψεις για το ωραίο με την απεικονιστική τολμηρότητα του ρομαντισμού. Είναι, δηλαδή, μια μορφή ηγεμονική όσο και επιθυμητή. Προβάλλει μόνη —«*περπατώντας η Δόξα μονάχη*»— μέσα στο χώρο, καθώς το φως του έργου περιορίζεται έντεχνα στη μορφή της, αφήνοντας στο ημίφως τις άλλες αφηγηματικές λεπτομέρειες του έργου. Το λευκό ρούχο, το ωχρορόδινο σώμα και το κεφαλομάντηλο σχηματίζουν μια φωτεινή τριγωνική φόρμα, πλατιά κάτω και στενή πάνω σαν τη φλόγα κεριού: «*λάμπην έχει όλη φλογώδη / χείλος, μέτωπο, οφθαλμός*». Το Μεσολόγγι γύρω της είναι καμένο, σωριασμένο σε ερείπια. Διατυπώνεται ελλειπτικά με τη βοήθεια κάποιων λεπτομερειών, οι οποίες υποτάσσονται με προσοχή, σύμφωνα με την άποψη του ζωγράφου, στο σύνολο. Δηλαδή μια «*ολόμυρρη ράχη*», μια «*έρημη γη*», απλώνει τα χέρια της προς τους νεκρούς, τα «*λαμπρά παλληκάρια*», γονατιστή και συγχρόνως ορθή. Το βλέμμα της, όπως παρατηρούμε, δεν ατενίζει το θεατή ούτε κάποιο άλλο σαφώς υποδηλούμενο σημείο, αλλά φαίνεται σαν να είναι ακινητοποιημένο στην εσωτερικευμένη εικόνα της συμφοράς που μεσολάβησε: στη «*Νύκτα που την τρέμει ο λογισμός*».

Η αναπαράσταση της γυναικείας μορφής στο έργο του Ντελακρουά καθώς και στο έργο του Ντελανσάκ παρουσιάζει στο θεατή ένα στοιχείο που φαντάζει ξένο προς την αρχική πηγή έμπνευσης του καλλιτέχνη. Το στοιχείο αυτό αφορά την έκφραση του αισθησιασμού, μάλλον ασύμβατο σε ένα πρώτο επίπεδο προς τον αγώνα ανθρώπων που αναζητούν ελευθερία και δίκαιη διακυβέρνηση. Το αισθησιακό στοιχείο αναδύεται και από τη μορφή της Ελλάδας και από το σώμα της Μεσολογγίτισσας στο έργο του Ντελανσάκ. Τα στήθη που ξεχειλίζουν, ζωγραφισμένα με πλαστική ακρίβεια, με ωχρορόδινες πινελιές, αποκαλύπτουν τις σωματικές αρετές μιας ωραίας γυναίκας, η οποία συμβολίζει την Ελλάδα. Η μορφή αυτή σχετίζεται με τη συνήθη προσέγγιση του Ντελακρουά απέναντι στο γυναικείο σώμα και τη γυναικεία μορφή εν γένει, όπου κυριαρχεί το αισθησιακό στοιχείο. Και αν διαβάσουμε τις στροφές 83-85 του Ύμνου έχουμε μπροστά μας εικόνες σωματικών χαρισμάτων και γυναικείας ομορφιάς:

- (στρ. 83) Στη σκιά χειροπιασμένες, / στη σκιά βλέπω κ' έγω
κρινοδάχτυλες παρθένες / όπου κάνουνε χορό.
- (στρ. 84) Στο χορό γλυκογυρίζουν / ωραία μάτια ερωτικά
και εις την αύρα κυματίζουν / μαύρα, ολόχρυσα μαλλιά.
- (στρ. 85) Η ψυχή μου αναγαλλιάζει / πώς ο κόρφος καθεμιάς
γλυκοβύζαστο ετοιμάζει / γάλα ανδρείας κι ελευθερίας.

Ο χορός των παρθένων ταιριάζει με την αναπαράσταση των νεαρών γυναικών στους πίνακες. Τα «*μαύρα μαλλιά*» που «*κιματίζουν*» θυμίζουν τα μαλλιά της Ελλάδας στον Ντελακρουά. Τελικά, το επανερχόμενο θέμα του «κόρφου» των παρθένων μπορεί να συνδεθεί και με τη *Μεσολογγίτισσα*, μια μορφή που όντως είχε ετοιμάσει για το βρέφος «*γλυκοβύζαστο [...] γάλα ανδρείας κι ελευθεριάς*».

Το ποίημα «Εις το θάνατο του Λόρδου Μπάιρον» (1825) περιλαμβάνει εικόνες συναφείς προς αυτές της εικόνας της Ελευθερίας, τις οποίες συναντάμε στις στροφές του Ύμνου, όπως η μορφή της που, οπλισμένη με το ξίφος, χτυπά:

- (στρ. 1) Λευθεριά για λίγο πάψε / να χτυπάς με το σπαθί
 τώρα σίμωσε και κλάψε / εις του Μπάιρον το κορμί

Ο αποθνήσκων ποιητής αποτέλεσε το θέμα του πίνακα του Άγγλου Γ. Πάρι *Οι τελευταίες μέρες του Λόρδου Βύρωνα*, καθώς και του Βέλγου Ζοζέφ Ντενίς Οντεβέρ στο έργο *Ο θάνατος του Βύρωνα*.

Στη στροφή 4 του ποιήματος του Σολωμού, ο θάνατος του Βύρωνα θυμίζει στον ποιητή το θάνατο του ήρωα της Επανάστασης Μάρκου Μπότσαρη. Στις στροφές 106 -115, ο Βύρωνα επισκέπτεται τον τάφο του ήρωα:

- (στρ. 4) Φλάμπουρα, όπλα τιμημένα, / ας γυρθούν κατά τη γη,
 καθώς ήτανε γυρμένα / εις του Μάρκου τη θανά
- (στρ. 109) αυτός άγρυπνος στενάζει / και εις την πλάκα την πικρή
 που τον Μπότσαρη σκεπάζει, / για πολλή ώρα αργοπορεί.

Η επίσκεψη του Βύρωνα στον τάφο του Μπότσαρη αναπαρίσταται στον πίνακα του Λουδοβίκου Λιπαρίνι *Ο όρκος του Λόρδου Βύρωνα στον τάφο του Μάρκου Μπότσαρη*, έργο το οποίο σήμερα βρίσκεται στο Δημοτικό Μουσείο (Museo Civico) του Τρεβίζο. Ο θάνατος του Μπότσαρη αποτέλεσε προσφυλές και επανερχόμενο θέμα για τους ευρωπαίους ζωγράφους. Ας θυμηθούμε το έργο του



Οντεβέρ, *Ο θάνατος του Βύρωνα*



Λιπαρίνι, *Ο όρκος του Λόρδου Βύρωνα στον τάφο του Μάρκου Μπότσαρη*.

Πέτερ φον Ες *Ο Μάρκος Μπότσαρης στη μάχη του Καρπενησιού* (σήμερα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο) και τα ομότιτλα έργα των Σ. Λανγκλουά και Αλφ. Ντενεβίγ *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*.

Ο έπαινος του Μάρκου Μπότσαρη απαντάται και στο ποίημα του 1823 «Εἰς Μάρκο Μπότσαρη», στο οποίο η Δόξα, πλάι στον τάφο του ήρωα, κλαίει για το θάνατό του. Η ίδια μορφή, η οποία πενθεί τον Βύρωνα στο ποίημα «Εἰς το θάνατο του Λόρδου Μπάιρον», εμφανίζεται και σε αυτό το ποίημα. Η αναφορά στη λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου μπορεί να συνδεθεί επίσης με την πρώτη πολιορκία:



Ες, *Ο Μάρκος Μπότσαρης στη μάχη του Καρπενησιού*

(στρ. 3) Στην πλάκα του Μάρκου καθίζει
η Δόξα λαμπράδα γιομάτη

(Προσχεδιάσμα) σαράντα τα φλάμπουρα σειούνται
και τ' άρματα χάμου γυρμένα
τα χείλα, τα μάτια θλιμμένα
στον κάμπο βαθεία σιωπή [...]
Η λίμνη γεμάτη φωτιά στην όψιν.
Εἰς όλα τα μέρη της γης / το φως το γλυκό της αυγής.

Η σχέση του Βύρωνα με το Μεσολόγγι αναδύεται στις στροφές 49-55 που αποτελούν ενθύμηση της πρώτης πολιορκίας, κατά την ημέρα των Χριστουγέννων, και συνδέονται με ανάλογες εικόνες του «Ύμνου εἰς την Ελευθερίαν» (στροφή 88). Μπορούν, επίσης, να συσχετισθούν με τις σκηνές μαχών στα έργα των γάλλων ζωγράφων:

(στρ. 49) [...] Πού θα πάη; – στο Μεσολόγγι, / και άλλοι ας μη ζηλοφθονούν.
(στρ. 50) Τέτοιο χώμα, απ' την ημέρα / τη μεγάλη του Χριστού [...]
(στρ. 51) εἰν' ιερό προσκηνυτάρι / και δε θέλει πατηθή
από βάρβαρο ποδάρι, / πάρεξ όταν χαλαστή.
(στρ. 52) Δεν ήταν τη μέρα τούτη / μοσχολίβανα, ψαλμοί.
Να μολύβια, να μπαρούτι, / να σπαθιών λαμποκοπή.
(στρ. 53) Στον αέρα ανακατώνονται / οι σπιθόβολοι καπνοί
και από πάνω φανερώνονται / ίσκιος θείος πολεμικοί
(στρ. 54) και εἶναι αυτοί, που πολεμώντας / εσκεπάσανε τη γη,

- (στρ. 55) πάνου εις τ' ἄρματα βροντώντας / με το ελεύθερο κορμί.
Και αγκαλιάσματα εκεί πλήθια, / δάφνες ἔλαβαν, φιλιά,
ὅσα ἐλάβανε εις τα στήθια / βόλια τούρκικα σπαθιά.

Στις στροφές 66 και 67, η ηρωική γυναικεία μορφή, την οποία βλέπουμε και στα έργα των γάλλων ζωγράφων, αποκαλύπτει τις ξεχασμένες λόγω των συμφορών χάρες της. Η ίδια αυτή γυναικεία μορφή απεικονίζεται στις στροφές 129-130 να πολεμά γενναία:

- (στρ. 66) βγαίνει ανάμεσα στους κρότους / των γενναίων που την παίζουν,
και κοιτούνται ανάμεσό τους / για το θαύμα που θωρούν,
(στρ. 67) μια γυναίκα, που 'χε βάλει / μες στα βάσανα ο καιρός,
ξαναδείχνοντας τα κάλλη / που της ἔσβησε ο ζυγός
(στρ. 129) [...] η γυναίκα ἀπαρτεῖ
(στρ. 130) τα στολίδια, τον καθρέφτη, / και ἀποκάτου ἀπ' το βυζί
ζώνεται ἄρματα και πέφτει / ὅπου κίνδυνο θωρεῖ.

Οι σημειώσεις του Σολωμού μιλούν για την ανατίναξη των τουρκικών πυρομαχικών από τους Έλληνες στη στροφή 75, ενώ στις στροφές 73 και 74 τονίζεται η υπερίσχυση του ελληνικού στρατού.¹³ Η αναφορά στην καταστροφή της Χίου αναπτύσσεται στις στροφές 76-77, όπου ο ποιητής μιλάει για τα νεκρά σώματα, τα οποία βλέπουμε να κείτονται στο έδαφος στον πίνακα του Ντελακρουά με το ίδιο θέμα:

- (στρ. 77) όταν τόσοι ἐπέφταν χάμου / και με λόγια ἀπελπισιάς
κόψε με ἔλεγαν Ἀγά μου / και τους ἔκοβεν ο Ἀγάς.

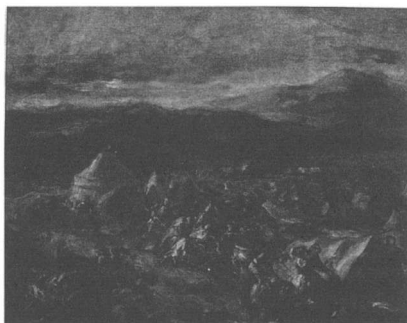
Σχολιάζοντας τα εικαστικά έργα που απεικονίζουν σκηνές από την Ελληνική Επανάσταση, πρέπει να αναφερθούμε στο γεγονός ότι τα περισσότερα από αυτά έχουν καταγωγή νεοκλασική, καθώς η απεικόνιση είναι πράγματι πολύ προσεκτική και οι λεπτομέρειες αποδίδονται με ακρίβεια. Ο Ντελακρουά είναι, νομίζουμε, ο ζωγράφος ο οποίος ξεπερνά το συγκεκριμένο αυτό ύφος του νεοκλασικισμού ή της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, η οποία ἄλλωστε χαρακτηρίζει και τα έργα των ελλήνων ζωγράφων που εργάστηκαν με θέμα την Ελληνική Επανάσταση. Έτσι, ο Ντελακρουά, το ακριβώς αντίθετο ἄκρο του Ενγκρ,¹⁴ εισέρχεται πλέον στην εποχή του ρομαντισμού.

Η ζωγραφική απεικόνιση την οποία επιχειρεί ἔχει συνειδητά ποιητικό χαρακτήρα: «*Ἀνάμεσα στους ζωγράφους διακρίνω πεζογράφους και ποιητές*» λέει στο ημερολόγιό του.¹⁵ Εγκαινιάζει μια ζωγραφική η οποία δεν θέλει να εξαρτάται από την επιμονή στην καλοσχεδιασμένη τελειωτική απόδοση. Αυτή η ακρίβεια

στο σχέδιο είναι που θεωρείται εξαιρετικά σημαντική στο νεοκλασικό ύφος. Κατά τον Ντελακρούά, «*η ομορφιά των στίκων δεν έγκειται στην ακρίβεια με την οποία υπακούει κανείς στους κανόνες [...] βρίσκεται σε χίλιες κρυμμένες αρμονίες και ταιριάσματα που συνιστούν την ποιητική δύναμη και ανήκουν στη φαντασία [...] η ευτυχισμένη επιλογή των μορφών και η σχέση τους ασφαλώς δρουν πάνω στη φαντασία στην τέχνη της ζωγραφικής*». ¹⁶ Η «*οι καλλιτέχνες οι οποίοι αναζητούν την τελειότητα στα πάντα είναι αυτοί που δεν μπορούν να τη φτάσουν σε κανένα τομέα*». ¹⁷ Αντίθετα, η ζωγραφική εκτέλεση πρέπει πάντα να λαμβάνει υπόψη της τον αυτοσχεδιασμό. Δεν θα είναι ωραία η εκτέλεση παρά μόνο αν υπάρχει η προϋπόθεση ότι ο ζωγράφος «*θα αφήνει τον εαυτό του να εγκαταλειφθεί λιγάκι, να βρει ψάχνοντας*». ¹⁸ Ο Σολωμός, σχεδόν συνεχίζοντας τις παραπάνω σκέψεις, λέει στο *Διάλογο*: «*Πίστεψέ με διδάσκαλε, η αρμονία του στίχου δεν είναι πράγμα ολόμηχανικό αλλά είναι ξεχείλισμα της ψυχής*».

Οι αντιλήψεις του Ντελακρούά φαίνονται καθαρά στο έργο του *Ο Μπότσαρης αιφνιδιάζει το στρατόπεδο των Τούρκων*.

Στο έργο αυτό, η ποικιλία και η δύναμη των χρωμάτων αντικαθιστά το σκιοφωτισμό στην απόδοση της εικόνας. Δεν έχουμε εδώ τη αυστηρή απεικόνιση των μορφών με εμμονή στην περιγραφή των λεπτομερειών του κάθε αφηγηματικού στοιχείου, η οποία οδηγεί σχεδόν αναπόφευκτα στο διασκορπισμό του περιεχομένου. Στο έργο αυτό παρατηρούμε ότι στο σχέδιο είναι εμφανές ένα σπάσιμο της γραμμής στα περιγράμματα, ενώ στο χρώμα είναι φανερός ο περιορισμός των διαδοχικών αποχρώσεων. Οι εμφανείς πινελιές ζωηρών χρωμάτων σχεδόν αμιγών στο αριστερό τμήμα του έργου, όπως και η διαμόρφωση του φωτός σε φωτεινές και σκιερές δέσμες, προσδίδουν πρωτόφαντη ένταση στην κίνηση και δημιουργούν την αίσθηση της ταχύτητας, την αίσθηση μιας αυτοσχέδιας σημείωσης. Συνακόλουθα, προβάλλουν νοηματικά το αιφνίδιο και το εκρηκτικό της εφόδου. Είναι ένα έργο του οποίου η εκτέλεση



Ντελακρούά, *Ο Μπότσαρης αιφνιδιάζει το στρατόπεδο των Τούρκων*

δεν αρνείται την απεικονιστική παραλλαγή, αλλά αντίθετα, με εύστοχο τρόπο, την υπονοεί. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο πλησιάζει, με τις δυνατότητες των εικαστικών μεθόδων, αυτό που ο Σολωμός ονομάζει «*ξεχειλισμα ψυχής*».

Για να συνεχίσουμε τους παραλληλισμούς μεταξύ Σολωμού και Ντελακρουά, ας προσθέσουμε και το εξής στοιχείο: Ο Σολωμός πέρασε μεγάλο μέρος της ζωής του δημιουργώντας διαδοχικά σχεδιάσματα του ποιήματος «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι». Και ο Ντελακρουά επανήλθε στο θέμα του Μπότσαρη προς το τέλος της ζωής του –ενώ το πρώτο έργο το είχε ζωγραφίσει στα χρόνια της Επανάστασης–, ακριβώς όπως ο Σολωμός. Αλλά ακόμα και η διάρκεια της ζωής τους λίγο ως πολύ συμπίπτει: Ντελακρουά 1798-1863 / Σολωμός 1798-1857.

Το ποίημα με τίτλο «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι», αν και γράφτηκε περίπου επτά χρόνια μετά την έξοδο του Μεσολογγίου –τουλάχιστον το πρώτο του σχεδίασμα– και οπωσδήποτε μερικά χρόνια αργότερα από τους πίνακες που συνδέονται με τα γεγονότα της Επανάστασης, μπορεί να συνδεθεί με τις εικόνες των ζωγραφικών έργων σε πολύ μεγάλο βαθμό. Το σκηνικό του ποιήματος στο πλαίσιο του οποίου ο αγωνιστής μιλά στα όπλα του, όπου η πόλη υποφέρει από το λιμό, είναι η ίδια πολιορκημένη γη με τον τάφο του Βύρωνα και του Μπότσαρη. Είναι η ίδια γη, η οποία δημιουργεί την αντίθεση ανάμεσα στον επικείμενο θάνατο και την ομορφιά της φύσης στην καλύτερή της ώρα (στοιχείο καθόλου άσχετο με τον πραγματικό χρόνο της εξέδου, στις 11 Απριλίου του 1826).¹⁹ Η μεγαλόπνοη μορφή της μητέρας, η οποία ταυτίζεται με την πατρική γη, μπορεί να συνδεθεί με τη μορφή της Ελλάδας του Ντελακρουά, καθώς περιπλανιέται στα ερείπια της πόλης. Στο Γ' σχεδίασμα των «Ελευθέρων Πολιορκημένων», η παρουσία της μητέρας συνοδεύεται από στίχους που απεικονίζουν σκηνές της πολιορκίας:

Μητέρα μεγαλόψυχη στον πόνο και στη δόξα,
κι αν στο κρυφό μυστήριο ζουν πάντα τα παιδιά σου
με λογισμό και μ' όνειρο, τι χαρ' έχουν τα μάτια,
τα μάτια τούτα, να σ' ιδούν, μες στο πανέρμο δάσος,
που ξάφνου σου τριγύρισε τ' αθάνατα ποδάρια
(κοίτα) με φύλλα της Λαμπρής, με φύλλα του Βαϊώνε!
Το θεϊκό σου πάτημα δεν άκουσα δεν είδα,
ατάραχη σαν ουρανός μ' όλα τα κάλλη πόχει,
που μέρη τόσα φαίνονται και μέρη 'ναι κρυμμένα·
αλλά, θεά, δεν ημπορώ ν' ακούσω τη φωνή σου,
κ' ευθύς εγώ τ' Ελληνικού κόσμου να τη χαρίσω;
Δόξα 'χ' η μαύρη πέτρα του και το ξερό χορτάρι.

Εκείθε με τους αδελφούς εδώθε με το Χάρο.

Μες στα χαράματα συχνά, και μες στα μεσημέρια,
και σα θολώσουν τα νερά, και τ' άστρα σα πληθύνουν,
ξάφνου σκίρτούν οι ακρογιαλιές, τα πέλαγα κ' οι βράχοι.
Αραπιάς άτι, Γάλλου νους, βόλι Τουρκιάς, τόπ' Άγγλου!
Πέλαγο μέγα πολεμά, βαρεί το καλυβάκι

Ο ρόλος των γυναικών σε όλη την πολιορκία υπογραμμίζεται σε πολλά αποσπάσματα του Β' και του Γ' σχεδίασματος: «*Θαυμάζω τες γυναίκες μας και στ' όνομά τους μνέω*» (Β' σχεδίασμα). Οι γυναίκες είναι άξιες θαυμασμού για τη δύναμή τους: «*Γιατί η δύναμι δεν εν' σ' αυτές ίσια με τ' άλλα δώρα*» (Β' σχεδίασμα). Ο ποιητής απεικονίζει τις γυναίκες να καίνε τα νυφικά κρεβάτια τους: «*Ορκίζουν σε στη στάχτη αυτή [...]* Και στα κρεββάτια τ' άτυχα με το σεμνό στεφάνη» (Β' σχεδίασμα). Και να υπομένουν, καθώς κάθονται δίπλα στα νεκρά παιδιά τους: «*Κι άφ'σε το χέρι του παιδιού, κι εσώπασε λιγάκι, / και ξάφνον της εφάνηκε στο στόμα το βαμπάκι*» (Β' σχεδίασμα). Η σκηνή της γυναικειάς μορφής που είναι έτοιμη να πεθάνει για να γλιτώσει την αιχμαλωσία και την ατίμωση αποδίδεται με τον καλύτερο τρόπο σε δύο στίχους από το Γ' σχεδίασμα, παραπέμποντας στην παρεμφερή σκηνή όπως έχει απεικονιστεί από τον Ντελανσάκ:

Αηδονόλαιε στήθος μου, πριν το σπαθί σε σχίση [...]
με σας να πέσω στο σπαθί, κι άμποτε να 'μαι πρώτη!

Η μοναχική εικόνα της Ελευθερίας στα έργα του Σολωμού μάς θυμίζει τη μορφή της Ελλάδας του Ντελακρουά· ο συγκεκριμένος πίνακας θα μπορούσε να έχει ως αφηγηρία της έμπνευσής του το ποίημα του Σολωμού, όπως μεταφράστηκε στα γαλλικά, όταν κυκλοφόρησε η έκδοση του Φοριέλ με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Οι σκοτεινές σκηνές που αποτελούν το σκηνικό του πολέμου βρίσκονται πολύ κοντά στα σκοτεινά χρώματα πολλών από τους πίνακες με θέμα την Ελληνική Επανάσταση. Οι σκοτεινοί ορίζοντες στους πίνακες υποδηλώνουν την παρουσία του πολέμου ή συμβολίζουν τις φονικές δυνάμεις που αντιμετωπίζει η Ελλάδα. Αν κάτι τέτοιο ισχύει για τα εικαστικά δημιουργήματα, αληθεύει οπωσδήποτε και για τον Σολωμό.

Η αντίθεση μεταξύ της ομορφιάς της φύσης και του μοιραίου τέλους, το οποίο θα έρθει ως αποτέλεσμα αυτής της τελευταίας νύχτας στο Μεσολόγγι, περιγράφεται λεπτομερώς στο απόσπασμα των «Ελεύθερων Πολιορκημένων» με τίτλο «Ο Πειρασμός». Ολοκληρώνεται με την παρουσία μιας νεαρής κοπέλας τυλιγμένης στο φεγγαρόφωτο, η οποία, κατά τον ποιητή, συμβολίζει το πνεύμα της γης: της «φεγγαρωντυμένης». Η γυναικεία μορφή εμφανίζεται

φωτεινή μέσα σε ένα σκοτεινό περιβάλλον θανάτου και καταστροφής, αποτελώντας μια εγγελιανού τύπου αντίθεση: Το πλαίσιο της εγγελιανής φιλοσοφίας αναδεικνύεται κυρίαρχο στο συγκεκριμένο ποιητικό έργο του Σολωμού· αποτελεί, όμως, και ουσιώδη πτυχή στο έργο των σύγχρονων του Σολωμού ρομαντικών ποιητών, όπως ο Βύρων, ο Γκαίτε, ο Σίλερ – για να αναφερθούμε σε τρεις ποιητές το έργο των οποίων έχει επηρεάσει την ανάπτυξη της ποιητικής του Σολωμού ως ρομαντικού ποιητή. Ο Ντελακρουά, ο Ντελανσάκ, ο Λανγκλουά, ο Ροσινιόν, ο Ντεβούζ, ο Μπονφόν, ανήκουν στον κύκλο των ρομαντικών καλλιτεχνών. Από αυτούς, ο πιο γνωστός, ο Ντελακρουά, φαίνεται να έχει επηρεαστεί από το έργο όλων των μεγάλων ρομαντικών ποιητών.

Μολονότι ο Σολωμός και ο Ντελακρουά, καθώς και οι άλλοι ευρωπαίοι εικαστικοί καλλιτέχνες που αναφέρθηκαν, φαίνεται να έχουν διαφορετικές πηγές πληροφοριών, αξίζει να προσεχτεί ιδιαίτερα το γεγονός ότι οι σκηνές της Ελληνικής Επανάστασης οι οποίες απεικονίζονται στα έργα τους μοιάζουν να συνδέονται στενά. Και η ανίχνευση παράλληλων εικόνων προκαλεί όντως έκπληξη. Πρόκειται για την έκπληξη που νιώθει ο θεατής μπροστά στη δύναμη της φαντασίας του ποιητή και του καλλιτέχνη: Ο Σολωμός, ο οποίος είχε άμεση πρόσβαση στις πληροφορίες για την πολιορκία του Μεσολογγίου, ποτέ δεν το επισκέφθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της πολιορκίας του, όπως για παράδειγμα ο λόρδος Βύρων. Παράλληλα, η ενημέρωση των ζωγράφων ήταν ακόμα πιο έμμεση. Έβλεπαν τον ελληνικό αγώνα από μια απομακρυσμένη οπτική γωνία, μέσω των άρθρων και των ειδήσεων στις εφημερίδες της εποχής, των μεταφρασμένων ελληνικών δημοτικών τραγουδιών ή των μεταφρασμένων ποιημάτων του Σολωμού, των ποιημάτων του Βίκτωρος Ουγκώ και των τάσεων του γενικότερου φιλελληνικού κινήματος. Άρα στη δημιουργία των εικόνων πρυτάνευε η φαντασία. Ωστόσο, ο Σολωμός και οι εικαστικοί καλλιτέχνες δέχονταν την επίδραση του λόρδου Βύρωνα και της στάσης του απέναντι στη διεκδικούμενη από τους Έλληνες ανεξαρτησία. Τη στάση του αυτή υπογράμμισε προπαντός το γεγονός του θανάτου του στην Ελλάδα. Η πρόκληση των ιστορικών γεγονότων χωρίς την άμεση εμπειρία της Επανάστασης, την οποία είχε ο λόρδος Βύρωνας, οδήγησε στις ομοιότητες τις οποίες εντοπίζουμε συνεξετάζοντας το έργο του Διονύσιου Σολωμού και τους πίνακες των ευρωπαίων καλλιτεχνών ως προς την απεικόνιση των ιδίων αυτών γεγονότων. Το ύφος, το οποίο είναι εν μέρει ή εν όλω υπεύθυνο για αυτή τη σύμπτωση, είναι βέβαια το ύφος και η τεχνοτροπία του ευρύτερου κινήματος του ρομαντισμού.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Eugène Delacroix, *Σελίδες ημερολογίου*, μτφρ. Μάγδα Οιχαλιώτου, επιμέλεια, πρόλογος Δημήτρης Δεληγιάννης, εισαγωγή Αγγέλα Ταμβάκη, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1981, σσ. 33-34.

2 Ιωάννης Δημάκης, «Ο γαλλικός Τύπος και το 1821», *Ελληνική Επανάσταση και Γάλλοι Ζωγράφοι*, σειρά «Επτά Ημέρες», *Η Καθημερινή*, 23 Μαρτίου 1997, σ. 15· Claire Constans, «Βόδια θέλω και μπαρουτόν», *Ελληνική Επανάσταση και Γάλλοι Ζωγράφοι*, σσ. 13-14.

3 Λουκία Δρούλια, «Φιλελληνική κινητοποίηση στη Δύση», *Ελληνική Επανάσταση και Γάλλοι Ζωγράφοι*, σσ. 8-11· Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Ο φιλελληνισμός στη Γαλλία», *Ελληνική Επανάσταση και Γάλλοι Ζωγράφοι*, σσ. 2-3.

4 Για τις δραστηριότητες των λογοτεχνών στη Γαλλία, την Αγγλία, τη Γερμανία, την Ιταλία και τη Ρωσία, βλ. Ο φιλελληνισμός στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, σειρά «Επτά Ημέρες», *Η Καθημερινή*, 17 Μαρτίου 2002.

5 Για τη σχέση του Ντελακρουά με τους ρομαντικούς ποιητές και ζωγράφους της εποχής του, βλ. James H. Rubin, «Delacroix and Romanticism», *The Cambridge Companion to Delacroix*, επιμ. Beth S. Wright, CUP, 2001, σσ. 32-47. Για μια ολοκληρωμένη εικόνα των ποιητικών έργων που αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσης του ζωγράφου, στα οποία περιλαμβάνονται κείμενα των Γκαίτε, Σέλλεϊ, Ουγκώ αλλά κυρίως του Βύρωνα, βλ. Paul Ioannides, «Delacroix and Modern Literature», *The Cambridge Companion to Delacroix*, σσ. 130-153.

6 Delacroix, *Σελίδες ημερολογίου*, σσ. 42, 54, 64-65.

7 Για τις λογοτεχνικές επιδράσεις στο

έργο του Δ. Σολωμού, βλ. Louis Coutelle, *Formation Poétique de Solomos (1815-1833)*, Αθήνα, εκδ. Ερμής, 1977 (ειδικότερα για την επίδραση του Βύρωνα, βλ. σσ. 214-223)· Δημήτρης Αγγελάτος, «Τρόπος ("modo") ή είδος. Ερμηνευτική προσέγγιση του προβλήματος των λογοτεχνικών ειδών στο έργο του Δ. Σολωμού» *Πρακτικά Δέκατον Συμποσίου Ποίησης, Διονύσιος Σολωμός, Πανεπιστήμιο Πατρών*, 6-8 Ιουλίου 1990, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1992, σσ. 28-43· Peter Mackridge, *Διονύσιος Σολωμός*, μτφρ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1995 (1η έκδοση: *Dionysios Solomos*, Bristol Classical Press, 1989), σσ. 40-49. Με παράλληλο τρόπο, ο Σολωμός και ο Ντελακρουά αντλούσαν έμπνευση από τους σύγχρονους τους ρομαντικούς ποιητές.

8 Mackridge, *Διονύσιος Σολωμός*, σ. 42.

9 Για τις επιδράσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο έργο του Σολωμού, βλ. Εμμ. Κ. Χατζηγακουμής, *Νεοελληνικά πηγαί του Σολωμού. Κρητική λογοτεχνία, δημώδη μεσαιωνικά κείμενα, δημοτική ποίηση*, Αθήνα, 1968· Μιχάλης Πιερής, «Ο "Κρητικός" του Σολωμού και ο "Κρητικός" του Κορνάρου», αφιέρωμα στον Διονύσιο Σολωμό, *Λέξη*, τχ. 142 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997), σσ. 770-783· Ερατοσθένης Καψωμένος, *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση*, ερμηνευτική μελέτη, Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων, 1998, σσ. 9-16· Τασούλα Καραγεωργίου, «...με δυο φιλιά της μάνας μου, με φούχτα γη της γης μου», *Πάπυρος*, τχ. 3 (Φεβρουάριος 2009), Ελληνικό Πολιτιστικό Κέντρο Καΐρου, σ. 21.

10 Για τις γερμανικές επιδράσεις στο

έργο του Σολωμού, βλ. Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός, ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1989· για την ταυτότητα του Σολωμού ως ρομαντικού ποιητή, βλ. Γιώργος Βελουδής, «Το “ρομαντικό απόσπασμα” στο Σολωμό», αφιέρωμα στον Διονύσιο Σολωμό, *Λέξη*, τχ. 142 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997), σσ. 704-729.

11 Βλ. Anthony D. Smith, *Εθνική ταυτότητα*, μτφρ. Εύα Πέππα, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 2000.

12 Ο Ντελακρουά γράφοντας στο ημερολόγιό του λέει: «*Η δόξα δεν είναι μια μάταια λέξη για μένα. Ο θόρυβος των επιταγών μεθάει με μια πραγματική ευτυχία. Η φύση έχειβάλει αυτό το αίσθημα σε όλες τις καρδιές*» (Delacroix, *Σελίδες ημερολογίου*, σ. 40).

13 Για μια διαφορετική προσέγγιση του ποιήματος του Σολωμού για τον λόρδο Βύρωνα, βλ. Σωκράτης Καψάσκης, *Η ιδεολογική και πολιτική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1818-1838)*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1991, σ. 138.

14 Για την πλήρη διάσταση μεταξύ Ενγκρ και Ντελακρουά, βλ. James H. Rubin, «Delacroix and Romanticism», *The Cambridge Companion to Delacroix*, σσ. 30-32.

15 Delacroix, *Σελίδες ημερολογίου*, σ. 57.

16 Ό.π., σ. 57.

17 Ό.π., σ. 143.

18 Ό.π., σ. 55.

19 Θεοδόσης Πυλαρινός, *Επτανησιακή Σχολή*, σειρά «Στα σταυροδρόμια του νεοελληνικού λόγου», Αθήνα, εκδ. Σαββάλας, 2003, σσ. 62-63.

ABSTRACT

ELEUTHERIOS MYSTAKAS – ALIKI TSOTSOROU: Dionysios Solomos and the European artists: Parallel images of the Greek Revolution

The various paintings created by European artists depicting scenes of the Greek War of Independence bear the traits of the Romantic and the Neoclassical movement in art. These paintings link this particular aspect of Greek history to the European history of art, to the period of Romanticism in particular, since the major romantic painter Eugene Delacroix has painted several works with this subject matter. Paintings such as *La Liberté sortant de ruins de Missolonghi* by Delacroix or *La Missolongienne* by de Lunsac relate to the illustration of concepts such as the quest of freedom, facts such as the participation in the Exodus of Messolonghi as well as the subsequent massacre of its defenders. This same historical period is also depicted in the work of poets like Dionysios Solomos. The application of colour in the human forms illustrated in the paintings can be paralleled to the description of human figures in the poems of Solomos *Ode to Lord Byron*, *Hymn to Freedom*, and *The Free Besieged*, as if these paintings have been created as illustrations of the poems. The dark colours of the background in the paintings by Delacroix can be linked to verse pointing to the participation of nature in the events narrated by the poet. The movement of human bodies or the expression of faces in the

paintings can also be matched in verse. The events in the island of Chios in 1822 led Delacroix to paint his famous painting of 1824; the Siege of Messolonghi, the participation of Byron in the struggle of its inhabitants as well as the generalized fighting throughout the Greek territory was depicted in European painting and Greek poetry of the early 19th century, thus forming a serious historical source for this particular period of Greek history. Romanticism, providing the common ground for literary and artistic research, led Solomos and Delacroix to a similar choice of expressive means.