

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ / ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ
ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
<http://www.primedu.uoa.gr>



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ / ΤΜΗΜΑ
ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
<http://www.nured.uowm.gr>

**ΔΙΑΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ- ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΡΗΤΟΡΙΚΗ, ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**

Διιδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Ρητορική, Επιστήμες του Ανθρώπου και Εκπαίδευση»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η γενεαλογία της Σονάτας του σεληνόφωτος»

Μεταπτυχιακός Φοιτητής: Γεώργιος Γωνιανάκης - Α.Μ.: 7981152200003

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Βάσω Οικονομοπούλου, Δρ., ΕΔΙΠ ΠΤΔΕ ΕΚΠΑ

Συνεπιβλέπουσες Καθηγήτριες:

Τζίνα Καλογήρου, Καθηγήτρια ΠΤΔΕ ΕΚΠΑ

Βίκυ Πάτσιου, Καθηγήτρια ΠΤΔΕ ΕΚΠΑ

Αθήνα, Ιανουάριος 2025

Υπεύθυνη δήλωση μη λογοκλοπής

Ο Γεώργιος Γωνιανάκης γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία με τίτλο «Η γενεαλογία της Σονάτας του σεληνόφωτος» αποτελεί προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας και όλες οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει έχουν δηλωθεί κατάλληλα στις βιβλιογραφικές παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή / 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.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τη συγγραφέα και δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ο ΔΗΛΩΝ



Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Διιδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. και του ΠΤΝ Π.Δ.Μ. στο τμήμα: «Ρητορική, Επιστήμες του Ανθρώπου και Εκπαίδευση» με θέμα «Η γενεαλογία της Σονάτας του σεληνόφωτος» κατά το έτος 2024. Το αποτέλεσμα της μεταπτυχιακής αυτής εργασίας θα υστερούσε σημαντικά χωρίς την πολύτιμη υποστήριξη της καθηγήτριάς μου, καθηγήτριας του Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α., Βάσως Οικονομοπούλου. Της εκφράζω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες για τη βοήθεια που μου προσέφερε. Εκφράζω, ακόμη, την εκτίμησή μου στην καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α. Τζίνα Καλογήρου για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, ώστε να αναλάβω το συγκεκριμένο θέμα. Όπως, επίσης, εκφράζω τις ευχαριστίες μου στην κ. Β. Πάτσιου (μέλος της τριμελούς επιτροπής).

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω όλους του καθηγητές του Δ.Μ.Π.Σ. για τη μέριμνα που δείξαν κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας, κι ακόμη, θέλω να ευχαριστήσω τους συμφοιτητές μου για τις στιγμές που μοιρασθήκαμε μαζί αυτά τα χρόνια.

Περίληψη της εργασίας

Η συνεχόμενη ποιητική πορεία του Ρίτσου μοιάζει με περίπλοκη τεθλασμένη, και όχι με ανεπεξέργαστη και μονοσήμαντη ευθεία. Πολλά ποιήματα προαναγγέλλουν εν σπέρματι την κατοπινή πορεία του ποιητή και άλλα περιέχουν παλαβότερες πτυχές της ποιητικής του, ενσωματωμένες σε νέα φόρμες.

Στην παρούσα εργασία θα εξετάζουμε δύο κρίσιμα έργα του Μεσοπολέμου (*Επιτάφιος*, *Η αποθέωση του δρόμου*), τα οποία παρότι είναι γραμμένα στα πρότυπα της παράδοσης, λαϊκής και λόγιας, περικλείουν νεωτερικά χαρακτηριστικά προαναγγέλλοντας την μεταπολεμική *Σονάτα του σεληνόφωτος* – το φύτρο της *Τέταρτης διάστασης*. Παρότι ο κίνδυνος για σχηματοποίηση είναι ορατός, μια *Γενεαλογία της Σονάτας του σεληνόφωτος* μας προσφέρει ένα εύχρηστο όργανο για να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της ποιητικής του, να αναδείξουμε τη διαλεκτική σχέση της ποίησής του με τις κοινωνικές συνθήκες.

Πράγματι, πόσο έχουν αναδειχθεί τα νεωτερικά χαρακτηριστικά των πρώιμων συνθέσεων, κι αντίστροφα πώς αξιολογούνται παλαιότερες τακτικές της ποίησης όπως η εκτενής περιγραφή, ή ο διδακτισμός κατά την ώριμη περίοδο της δημιουργίας του ποιητή.

Την εργασία μας συμπληρώνουν δύο προπαρασκευαστικές ενότητες που θίγουν ζητήματα γραφής και αισθητικής.

Λέξεις-κλειδιά: ποίηση, ποιητική, παράδοση, νεωτερικά στοιχεία, μικρόκοσμος, αφήγηση, μονόλογος, θεατρικά στοιχεία, ενδοσκόπηση, κοινωνική συστράτευση.

Μετάφραση

The poetic trajectory of Ritsos resembles a complex, zigzagging line rather than an unrefined and linear path. Many of his poems foreshadow, in germinal form, the poet's subsequent development, while others encapsulate more eccentric facets of his poetics, integrated into new structures.

In this study, we will examine two pivotal works from the interwar period (*Epitaphios* and *The Apotheosis of the Street*), which, although written in the tradition of both popular and learned forms, embody modernist elements that anticipate the postwar *Moonlight Sonata*—the germinal essence of *The Fourth Dimension*. Despite the apparent risk of oversimplification, a genealogy of *Moonlight Sonata* provides a useful tool to trace the evolution of his poetics and to illuminate the dialectical relationship between his poetry and the social conditions of his time.

Indeed, to what extent have the modernist characteristics of his early compositions been explored? Conversely, how are earlier poetic strategies, such as extensive description or didacticism, evaluated during the mature phase of the poet's creative journey?

Our study is complemented by two preparatory sections addressing issues of writing and aesthetics.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
Εισαγωγή.....	8
Κεφ. 1: Ο Γιάννης Ρίτσος μέσα από τις συνεντεύξεις του	
1.1 Εισαγωγή.....	12
1.2. Η Στρατευμένη τέχνη ή αλλιώς «το αταξικό γαλάζιο».....	13
1.3. Προσωπικά βιώματα Vs Βιωματική λειτουργία της τέχνης.....	15
1.4. Απόλαυση του καθημερινού Vs Ιδεολογικό χρέος.....	17
1.5. Μηχανικός υλισμός Vs Μαρξισμός.....	19
1.6. Επίλογος.....	20
Κεφ. 2: Ένας εικαστικός της ποίησης	
2.1. Εισαγωγή.....	21
2.2. Οι ζωγραφικές σκηνές στην ποίηση του Ρίτσου.....	24
2.3. Η νεωτερική εικονοποιία στην υπηρεσία της γραφής.....	26
2.4. Μοτίβα στην ποίηση του Ρίτσου.....	28
2.5. Επίλογος.....	30
Κεφ. 3: Επιτάφιος: Παράδοση Vs Μοντερνισμός	
3.1. Εισαγωγή.....	31
3.2. Ιστορικό πλαίσιο.....	31
3.3. Η παράδοση στον <i>Επιτάφιο</i>	33
3.4. Ο θάνατος ως βιο-συστατικό της νέας κοινωνίας.....	36
3.5. Η συμπληρωματική σχέση του <i>Επιταφίου</i> με τη Σονάτα του σεληνόφωτος.....	38
3.6. Συμπεράσματα.....	45
Κεφ. 4: Η Αποθέωση του δρόμου – ένας αρχαιόθεμος μονόλογος	
4.1. Εισαγωγή.....	48
4.2. Παλαμικές επιρροές.....	50
4.3. Μετρική του έργου.....	53
4.4. Η Δομή της σύνθεσης.....	55
4.5 Διακειμενικότητα της πρώιμης σύνθεσης με τους μονόλογους της ωριμότητας...61	
4.6. Συμπεράσματα.....	63
Κεφ. 5: Όψεις της Σονάτας του σεληνόφωτος	

5.1. Εισαγωγή.....	66
5.2. Το πλαίσιο της αφήγησης.....	68
5.3. Ο συνειρμικός λόγος της <i>Σονάτας του σεληνόφωτος</i>	69
5.4. Η δομική αντιστοιχία ανάμεσα στη <i>Σονάτα του σεληνόφωτος</i> και στο ποίημα του Κ. Καβάφη <i>Εν εσπέρα</i>	74
5.5 Η μία και η άλλη πολιτεία του Γιάννη Ρίτσου.....	77
5.6 Επίλογος.....	80
Συμπεράσματα	81
Βιβλιογραφία.....	84

Εισαγωγή

I

Η ποίηση του Ρίτσου πηγάζει από το παρόν της ζωής· είναι στενά συνυφασμένη με τη ζωή και με τους αγώνες του ελληνικού λαού για κοινωνική δικαιοσύνη. Αλλά η ζωή είναι ένα διαρκές γίνεσθαι συνυφασμένο όχι μόνο με τα επίκαιρα, αλλά και με διαχρονικά φαινόμενα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, όχι μόνο με κοινωνικά, αλλά και με υπαρξιακά βιώματα, όπως είναι ο έρωτας, η φθορά, ο θάνατος.

Έχοντας βιώσει με τον πιο τραγικό τρόπο τα ιστορικά, τα κοινωνικά και υπαρξιακά βιώματα του καιρού του από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και ύστερα, η σκέψη του Ρίτσου –χωρίς να σταματήσει ούτε στιγμή να τρέφεται από την άμεση επικαιρότητα– ασχολείται επίμονα με τον υπαρξιακό χώρο και χρόνο.

Η συνείδηση αυτή προϋποθέτει μια όραση άλλης διάστασης: την Τέταρτη διάσταση του χρόνου. Αν κάτι προκαλεί τον θαυμασμό είναι η βαθιά κατανόηση με την οποία ο ποιητής αντικρίζει την άβυσσος της ύπαρξης: το πανάρχαιο δράμα της ανθρώπινης ζωής, το γεμάτο πολιτισμό και βαρβαρότητα, ομορφιά και ασκήμια, ελπίδα και απογοήτευση, ευτυχία και δυστυχία, ευζωία και στέρηση, μεγαλοσύνη και μικρότητα, συντροφικότητα και μοναξιά.

II

Η συνομιλία του Ρίτσου με τα πράγματα αφορμάται από το νεωτερικό ρεύμα της ποίησης, το οποίο ενίσχυσε την έμφυτή του προδιάθεση «Πίσω από τα απλά πράγματα κρύβομαι, για να με βρείτε· / αν δε με βρείτε, θα βρείτε τα πράγματα»¹. Για τον Ρίτσο, που έχασε από μικρός τη μητέρα του, και που την τρυφερότητά της δεν την αναπλήρωσε ο αλλοπρόσαλλος πατέρας του, τα πράγματα της καθημερινής ζωής υπήρξαν το καταφύγιό του. «Μέσα στο σκιάφως ενός σκυθρωπού σπιτιού, γεννιέται μια συνοχή που θα δέσει για πάντα έναν άνθρωπο με τα πράγματα, αυτούς τους μάρτυρες του δράματος»². Στην αρχή, ο ποιητής περιορίζεται να τα ονομάσει, με έναν ιδιότυπο ερωτισμό, χωρίς να ελευθερώνει την «παγιδευμένη φωνή» τους. Όταν η τέχνη του ωριμάσει, αποπειράται να εκφράσει το άρρητο.

¹ Γιάννης Ρίτσος, *Παρενθέσεις* (1946-1947).

² Ζεράρ Πιερά, *Γιάννης Ρίτσος. Η μακριά πορείας ενός ποιητή*, Αθήνα, 1978, σ. 34.

Ο Ρίτσος, ακόμα και στις πιο ζοφερές στιγμές θα ομολογήσει στα *Ημερολόγια Εξορίας*: «Θέλω να δώσω στα πράγματα ένα νόημα που δεν έχουν», δίνοντας ένα οικουμενικό νόημα στα μαρτύριο των εξοριστών. Κι αλήθεια, όπως λέει και ο Μ. Μερακλής³: «δεν ξέρω κυνικότερη μορφή υποκρισίας από το να ζητούμε από τον εξόριστο να μη μιλάει για την εξορία του.». Από την άλλη βέβαια οι πολιτικές περιπέτειες του ποιητή μεταθέτουν, φυσικά και αναπόδραστα, τη συμπάθεια του κοινού από τον άνθρωπο στο έργο.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να μιλήσουμε για μια ποιητική των χρηστικών αντικειμένων⁴ (γενικά των ταπεινών και «αντιποιητικών») που επινοεί ο Ρίτσος και την κληροδοτεί στην ελληνική ποίηση. Ο ίδιος ο ποιητής θα αναφέρει αυτή του την προσφορά στο αυτοβιογραφικό Τερατώδες αριστούργημα: «και το στρατσόχαρτο με το χοντρό αλάτι απ' τις παστές σαρδέλες / δεν είχε ακόμη περάσει στην περιοχή της αισθητικής». Από εδώ προκύπτει το ζήτημα του λεγόμενου «πλατειασμού»⁵, ωστόσο, ο Ρίτσος επιμένει να ονομάζει την πραγματικότητα, γιατί, αντλώντας από τα ίδια τα πράγματα, οι λέξεις αποκτούν τη δική τους ιστορία, τη δική τους μνήμη. Αναμφίβολα, τα πράγματα ήταν οι άλλοι σύντροφοι του Ρίτσου.

III

Στην κλασική μηχανική τα σώματα έχουν τρεις διαστάσεις, τις διαστάσεις του χώρου. Στη νεότερη φυσική εισέρχεται η τέταρτη διάσταση, η διάσταση του χρόνου. Υπό αυτό το πρίσμα, στην ποίηση του Ρίτσου επανέρχονται μοτίβα⁶ όπως το σπίτι, το βιογραφικά πραγματικό και ποιητικά εφιαλτικό πιάνο κι ο υπαρξιακός καθρέπτης, τα οποία θα επιβιώσουν μέσα στην ώριμη ποιητική περίοδο του ποιητή, αλήθεια είναι ότι οι πρώτες ποιητικές δοκιμές δεν προδικάζουν την τεχνική και συνειδησιακή εξέλιξη του δημιουργού.

³ Μιχάλης Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, 1945-1980*, Μέρος πρώτο: Ποίηση, Αθήνα. Πατάκη, 1987, σ. 50.

⁴ Γεωργία Λαδογιάννη, «Ποίηση Γιάννη Ρίτσου Από την ιστορική στην ποιητική ύλη» στο *Πάντα παρών στο κάλεσμα της εποχής*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2011, σ. 86.

⁵ Δημήτρης Αρβανιτάκης, *Γιάννης Ρίτσος: «Μικρά αναγνωστικά προβλήματα»*, στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, σ. 29, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, Αθήνα.

⁶ Τα μοτίβα: σπίτι, πιάνο, καθρέπτης είναι λέξεις εργαλεία. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος, Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Κέδρος, Αθήνα, 1982, σ. 86-87.

Το σπίτι του Γιάννη Ρίτσου είναι κτισμένο στα θεμέλια της αέναης διαλεκτικής⁷ σύγκρουσης ανάμεσα στο παλιά και στο καινούργιο, ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα. Με τις πολύπλοκες αντιφάσεις που το στοιχειώνουν αποδεικνύει πως είναι γερά θεμελιωμένο στη συγκρουσιακή ρευστή καθημερινότητα. Θα πρόσθετα μάλιστα ότι ακριβώς αυτού του είδους η διαλεκτική απεικόνιση των πραγμάτων συνιστά ό,τι πιο αριστερό εκόμισε στην τέχνη ο Γιάννης Ρίτσος, τον ιδιωτικό του δρόμο προς το αριστερό όραμα.

IV

Η *Τέταρτη διάσταση* περιλαμβάνει στην πραγματικότητα περισσότερα ποιήματα απ' όσα έχουν συγκεντρωθεί απ' τον ποιητή τους στον ομότιτλο τόμο, εγκαινιάζεται με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος*. Η «Σονάτα του σεληνόφωτος» ανοίγει τον κύκλο της *Τέταρτης διάστασης*, η οποία συντίθεται από δεκαεπτά εκτενείς συνθέσεις, από τις οποίες δεκατέσσερις ολισθαίνουν διακριτικά στον χώρο του θεάτρου με τρία τουλάχιστον αρωγά στοιχεία τους: τις προλογικές και επιλογικές σκηνικές οδηγίες τους· τον παθητικά συνταγμένο μονολογικό τους κορμό· την επί σκηνής, τέλος, παρουσία ενός βωβού ακροατή, που γίνεται, εκών άκων, αποδέκτης του μονολόγου. Μια μέθοδος που θυμίζει έντονα το σώμα ενός θεατρικού έργου αλλά χωρίς τη σπονδυλική του στήλη, τη δράση. Η λειτουργία της ποιητικής διαδικασίας στα ποιήματα αυτά είναι η ανάλυση (που περιλαμβάνει και την ενδοσκοπική αυτοανάλυση) και στόχος της, η γνώση.

Αυτό, λοιπόν, που αναδύεται μέσα από τη μαγευτικά παραμορφωτική διάρκεια των θεμάτων της Σονάτας όλων των άλλων μονόλογων είναι ένας μοναδικός, πρωτοφανέρωτος ανθρωπισμός, που αναπτύχθηκε μέσα στην πείρα των κοινωνικών αγώνων, απαλλαγμένος από τις υστεροβουλίες και τα φιλολογικά άλλοθι που του χρησιμεύουν πολύ συχνά για να καλύψει την αθλιότητα, την αδικία και την καταπίεση, ένας ανανεωμένος ανθρωπισμός, που επιβεβαιώνεται και μέσα στην έσχατη αποτυχία και στις πιο ακραίες καταστάσεις.⁸ Όπως επισημαίνει ο Μ. Μερακλής⁹: «Η αισιόδοξη λοιπόν «έξοδος» στα ποιήματα της *Τέταρτη διάσταση* δεν είναι στοιχείο εξωτερικό, εμβόλιμο, αλλά αποτελεί ένα οργανικό κομμάτι, που

⁷ Άρης Μαραγκόπουλος, «Το παρατατικό σπίτι του Γιάννη Ρίτσου», στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, σ. 327, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, Αθήνα.

⁸ Ζεράρ Πιερά, *Η Μακριά πορεία ενός ποιητή*, μτφρ Ελένη Γαρίδη, Κέδρος, 1977, σ. 81.

⁹ Μιχάλης Μερακλής, «Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, 1981, σ. 538.

εναρμονίζεται με το όλο πνεύμα των ποιημάτων κάθε φορά –γι’ αυτό και οι πολλές παραλλαγές της– φυσικά μέσα στα πλαίσια μιας ποίησης που θέλει να ακολουθεί ή να υπηρετεί μια συγκεκριμένη ιδεολογική-φιλοσοφική κατεύθυνση, αισιόδοξη στη βάση της».

1^ο κεφάλαιο: Ο Γιάννης Ρίτσος μέσα από τις συνεντεύξεις του

1.1. Εισαγωγή

Στην παρούσα ενότητα θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε όψεις του βίου και της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου μέσα από τις συνεντεύξεις του ίδιου. Να συμβάλλουμε ώστε να εκτιμηθεί, άρα και να κατανοηθεί ευρύτερα ολόκληρο το έργο του. Να αναδείξουμε όψεις του πολύπλευρου έργου του, το οποίο συνιστά διαχρονικά ένα μεγάλο κοινωνικό, πολιτιστικό, αισθητικό γεγονός.

Οι αναζητήσεις του Ρίτσου δεν έχουν καμιά σχέση με την υποκειμενική αυθαιρεσία, με τον αναχωρητισμό στο σκληρό κέλυφος της εγωιστικής ατομικής ζωής. Η προσωπική αγωνία, η περίπλοκη σκέψη και ψυχολογία του πλούτισε το μήνυμά του, αυτό το τόσο καθαρό, αλλά καθόλου επιφανειακό και αβασάνιστο μήνυμα επαναστατικής αισιοδοξίας για την απελευθέρωση της ανθρωπότητας από την ταξική εκμετάλλευση και από τις άλλες μορφές καταναγκασμού¹⁰.

Δεν είναι τυχαίο και ασήμαντο το γεγονός ότι η ποίηση, αν και δεν το επιδιώκει αυτό καθαυτό, εκφράζει την κάθε εποχή. Η ποίηση, είναι το πιο ευαίσθητο και το πιο ακριβές όργανο στην αναζήτηση της αλήθειας και στο άνοιγμα του δρόμου προς αυτήν. Γιατί, αυτός και μόνο, ο ποιητής χειρίζεται ή προσπαθεί τουλάχιστον να χειριστεί τη γλώσσα και τη σιωπή στην πιο λιτή και στην πιο καίρια λειτουργία της, ώστε να αφαιρεί το κάθε κέλυφος, να τέμνει το σώμα των πραγμάτων και να φτάνει ως τον πυρήνα της ουσίας τους. Όπως γράφει η Χ. Προκοπάκη

Αν κάποιος θα 'θελε να διαβάσει την ιστορία του αιώνα, θα την έβρισκε ακέρια στην ποίηση του Ρίτσου: Στα ποιήματα που την κατέγραψαν σαν χρονικό. Στα εγερτήρια άσματα, σε ύμνους ηρώων και ελεγεία. Στη μεταπλασμένη ποιητικά βιογραφία του, εγκατεσπαρμένη σε ποικίλες συνθέσεις. Κι ακόμα, πιο βαθιά, στο εσωτερικό οδοιπορικό του ποιητή, που το αποτύπωνε μέρα τη μέρα με σαφήνεια ή υπαινικτικά. Κι αυτό το «υπαινικτικά» λέει περισσότερα για τη βία του καθεστώτος, τις νοοτροπίες και τη συμβατική ηθική, τους ιδεολογικούς πειθαναγκασμούς. Με προσωπεία και δάνειες φωνές αρθρώνει την αλήθεια του. Οι αμφισημίες, οι αντιφάσεις, οι παλινδρομίες

¹⁰ Αλέκα Παπαρήγα, «Χαιρετισμός στο συνέδριο» στο *Πάντα παρών στο κάλεσμα της εποχής*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2011, σ. 20.

μαρτυρούν τη σκληρή πάλη του στοχαστή που δέχεται τα δυσοίωνα μηνύματα των καιρών, ενώ έχει συνδέσει το πεπρωμένο του με το υψηλότερο όραμα της ανθρωπότητας¹¹.

Η ποικιλία, βέβαια, του έργου του Γιάννη Ρίτσου πολλές φορές ξεπερνά κάθε είδους –έστω και μεθοδολογικά επιβαλλόμενες– σχηματοποιήσεις, αφού συχνά βρίσκουμε τον ποιητή να γράφει ταυτόχρονα σε πολύ διαφορετικές μορφές και με διαφορετικές ψυχικές διαθέσεις. Κατά τούτο λέμε, παρά τη αναπόφευκτα σχηματική διατύπωση, ο ποιητής της *Ρωμοσύνης* και της *Σονάτας του σεληνόφωτος* είναι ενιαίος. Με τρόπο αισθητικό ο Ρίτσος συμπλέκει τον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο σ’ ένα αξεδιάλυτο σύνολο χωρίς συμβάσεις, που λειτουργεί αρμονικά και σε διαλεκτική αλληλουχία τόσο με την υλική όσο και με την ιστορική διάστασή της.

Ωστόσο —ποιος ξέρει—

*ίσως εκεί που κάποιος αντιστέκεται χωρίς ελπίδα, ίσως εκεί να αρχίζει
η ανθρώπινη ιστορία, που λέμε, κι η ομορφιά του ανθρώπου*
[Ελένη¹²]

1.2. Η Στρατευμένη τέχνη ή αλλιώς «το αταξικό γαλάζιο»

Σε συνέντευξή του το 1975, ο ποιητής προβάλλει τη θέση του για το ανυπότακτο της τέχνης, απαντώντας και στην κριτική που του καταλόγιζε τον στρατευμένο χαρακτήρα της τέχνης του: «Δεν υπάρχει τέχνη στρατευμένη, αλλά και δεν υπάρχει τέχνη μη στρατευμένη. Εξαρτάται από το τι νόημα δίνει κανείς στη λέξη “στράτευση”. Αν με τη λέξη αυτή εννοούμε υπακοή σ’ ένα δόγμα κοινωνικό, ιδεολογικό, φιλοσοφικό ή και θρησκευτικό, τότε η τέχνη την αποκρούει. Αν με τη λέξη αυτή εννοούμε μια πηγαία ανάγκη του ανθρώπου για απόκτηση και διατήρηση της ελευθερίας του, τότε η τέχνη όχι απλώς την αποδέχεται, αλλά της είναι κάτι απολύτως απαραίτητα, όπως στον πεινασμένο το ψωμί, όπως στο φυλακισμένο η απελευθέρωση, όπως στον ερωτευμένο το αντικείμενο της λατρείας του».¹³

¹¹ Γιάννης Ρίτσος, *Ανθολογία*, Εισαγωγή-επιλογή: Χρύσα Προκοπάκη, Κέδρος, 2000, σ. 9.

¹² Γιάννης Ρίτσος, *Ελένη*, Κέδρος, 1972.

¹³ Γιώργος Πηλιχός, *Δέκα σύγχρονοι Έλληνες*, Αστερίας, 1974, σ. 111.

Ο Ρίτσος, λοιπόν, είναι κατεξοχήν πολιτικός ποιητής, δεσμεύεται επομένως συνεχώς από το εξελισσόμενο πολιτικό παρόν και την ιδεολογική επικαιρότητα, χρειάζεται κάποτε τρόπους διαφυγής από τη δίνη αυτή, προκειμένου να εξασφαλίσει στο ποιητικό του έργο διαστάσεις μεγαλύτερου εύρους και βάθους, να μυθοποιήσει κατά κάποιον τρόπο τον επίκαιρο λόγο του. Γιατί, αν τα προφανώς πολιτικά ποιήματα του Ρίτσου αγκυλώνονται κατ' ανάγκην ιδεολογική μονοσημία τους, τα μυθολογικά του ποιήματα προσφέρουν στην ποίησή του την ανάσα της πολυσημίας. Τελικώς χάρη στα μυθολογικά ποιήματα¹⁴, ο πολιτικός κύκλος του Γιάννη Ρίτσου ανοίγει και ο ποιητής απελευθερώνεται με αποτέλεσμα να απελευθερώνεται και η ποίησή του από την άμεση αποτύπωση των γεγονότων.

Οι λέξεις, λοιπόν, παίρνουν περιεχόμενο καθολικό. Θάνατος δεν είναι μόνο ο φυσικός αλλά και ο κοινωνικός, ο ψυχικός, ο ηθικός. Λόγος είναι το αντίθετο της σιωπής, της απόδρασης απ' τα κοινωνικά προβλήματα, αλλά κι η γνώση, γιατί, όπως γράφει, «αν δεν το πω, δεν τόχω»¹⁵. Ποίηση είναι η ανθρώπινη δημιουργία που μάχεται με κάθε είδους ανασταλτική δύναμη¹⁶.

«Η ποίηση είναι απέραντη σαν τη ζωή, ένα διαρκές γίγνεσθαι [...] Μέσα και πάνω στις λέξεις του ποιητή αποτυπώνονται πολιτιστικές μνήμες αιώνων, θησαυρίζεται η παγκόσμια ιστορία. Το ποίημα ξεκινάει από μια ανάγκη ν' αποδοθεί η σιωπή, από μια εντολή της ανθρώπινης προϊστορίας, ιστορίας και μυθιστορίας. Μια εντολή δίνεται στον ποιητή άθελά του κι εκφράζεται μέσα σ' αυτόν. Γράφοντας ποίηση, κάνει, χωρίς να το θέλει, μια μάχη σώμα με σώμα με το θάνατο. Και όταν λέμε θάνατο, δεν εννοούμε μόνο το φυσικό, αλλά και όλα τις μορφές του κοινωνικού θανάτου. Η καταπίεση, η σκλαβιά, οι επιθυμίες που δεν εκπληρώνονται, όλα αυτά είναι μια καθημερινή εκτέλεση, ένας θάνατος. Κι όσο θα υπάρχει ο θάνατος, θα υπάρχει και η αντίσταση στο θάνατο. Μια αναμέτρηση μ' αυτή τη μορφή του θανάτου είναι η πολιτική ποίηση ή, τουλάχιστον,

¹⁴ Ο Ρίτσος αφιερώθηκε στο μύθο κατά τη σκοτεινή αυτή περίοδο: Πρώτο, ο Ρίτσος δεν αφιερώθηκε σ' αυτά αποκλειστικώς, η «επικαιρική» παραγωγή του δε μειώθηκε καθόλου. Δεύτερο, τα «μυθολογικά» του εξασφάλισαν ένα «άλλοθι» απέναντι στη λογοκρισία. Τρίτο και σπουδαιότερο, το είδος αυτού του λόγου βγήκε από μια εσωτερική παρόρμηση. Τα αρχαιόθεμα αποτέλεσαν μια διαφυγή από τον καθημερινό εφιάλη, που μπορούσε να οδηγήσει τον πολίτη-ποιητή στην αλλοφροσύνη. Η ποίηση αποδείχτηκε άλλη μια φορά μέσο εκτόνωσης και παράγοντας ψυχικής ισορροπίας. Βλ. Παντελής Πρεβελάκης, *Ο Ποιητής Γιάννης Ρίτσος – Συνολική Θεώρηση του έργου του*, Κέδρος, 1981, σ. 449.

¹⁵ Γιάννης Ρίτσος, *Βολιδοσκόπος*, Κέδρος, 1978.

¹⁶ Ελένη Μηλιαρονικολάκη, «Πάντα με πράξεις γράφεται το ποίημα των καιρών» στο *Πάντα παρών στο κάλεσμα της εποχής*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2011, σ. 36.

η δική μου πολιτική ποίηση, μια μάχη για να φτάσουμε στο “αταξικό γαλάζιο”, όπως γράφω σ’ ένα ποίημα μου για τον Νερούντα...»¹⁷

Ο Ρίτσος είναι εντέλει ποιητής λαϊκός και θα μείνει ως ποιητής¹⁸ του λαού στη νεοελληνική ποίηση, το χρωστά, κατά τη γνώμη μας, σ’ αυτή την ποιητική καθιέρωση που πέτυχε για τα σύνεργα του καθημερινού μας βίου. Κάτι που ασφαλώς δεν ισχύει στην περίπτωση του Σεφέρη και του Ελύτη. Οπωσδήποτε, αν οι πολιτικές ιδέες είναι το δοσμένο διδακτικό αντικείμενο στην ποίηση του Ρίτσου, ο καθημερινός μικρόκοσμος του είναι το άδηλο συμπαθητικό υποκείμενο των ποιημάτων του· αυτό δηλαδή που ο ποιητής εμπειρικά συμπαθεί, συμπάσχει και τείνει να ταυτιστεί μαζί του.

1.3. Προσωπικά βιώματα Vs Βιωματική λειτουργία της τέχνης

Το βιογραφικό στοιχείο είναι έντονο μέσα στη ποιητική δημιουργία και λειτουργεί ως ένα είδος εξομολόγησης, που συνοδεύεται από ψυχική λύτρωση του ποιητή, μετατρέπεται όμως σε καλλιτεχνικό λυρικό δημιούργημα. Συνδέεται άμεσα με το ιστορικό παρόν και συνενώνει στοχαστικά το προσωπικό βίωμα με το ιστορικό γίνεσθαι, καθώς συνδυάζεται με το μυθικό αναχρονισμό, αναδύεται συνθετικά, συνδέεται με το ευρύτερο ιστορικό στοιχείο και αποκτά, μέσα από τη χρονική απόσταση του μύθου, διάρκεια.

Το βίωμα, τμήμα και συστατικό της συνείδησης, γεννιέται κι αυτό από τις ίδιες γενικές αιτίες που γεννούν τη συνείδηση. Έτσι, στο σχηματισμό του παίρνει μέρος και η γνώση, αφού κι αυτή συμβάλλει στη διαμόρφωση της συνείδησης. Το βίωμα όμως έχει έναν ξεχωριστό χαρακτήρα: ενσωματώνει και αφομοιώνει, θετικά ή

¹⁷ «Σε β’ πρόσωπο. Μια συνομιλία του Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιάκη και τον Θανάση Νιάρχο», περ. *Η λέξη* τχ. 9, Οκτώβρης 1981, σ. 644. Βλ. και το ποίημα, Γιάννης Ρίτσος, «Στον Πάμπλο Νερούντα (Καθυστερημένη απάντηση σε επιστολή ανεπίδοτη)», στο Δανάη Στρατηγοπούλου, Νερούδα *Γενικό Άσμα*, τ. Α’ εκδ. Τυποθήτω, 2004, σ. 6, κε’ κς’:

Διέσχισες πολλές ζωές,
διάνυσες εποχές και θανάτους,
διαπέρασες τις τάξεις,
διαφοροποιήθηκες στον ήλιο
διαφοροποίησες τη μοναξιά και τη σιωπή
ώσπου να συναντήσεις το αταξικό γαλάζιο
καταφάσκοντας τον έρωτα, την ιστορία, το μέλλον.

¹⁸ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Γιάννης Ρίτσος Μελετήματα*, Πατάκης, 2013, σ. 25.

απωθητικά, ό,τι από την καθημερινή προσωπική εμπειρία κινητοποιεί τον μηχανισμό των ενστίκτων και της συγκίνησης (αισθήματος). Συνακόλουθα και η γνώση, για να περάσει στη περιοχή του βιώματος, πρέπει πρώτα να χάσει τον γενικευμένο θεωρητικό χαρακτήρα της και ν' αποκτήσει εμπειρικό χαρακτήρα, προσωπική κι αδιαίρετα συγκινησιακή διάσταση. Από τη στιγμή αυτή, είναι δυνητικά και αντικειμενικά διαθέσιμη για αισθητική μετατροπή, αν συμφωνούμε πως το φυσικό και το πρωταρχικό έδαφος της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι το βίωμα.

«Η ποίηση δεν είναι μόνο ταλέντο, δεν είναι μόνο άσκηση, δεν είναι μονάχα συνειδητοποίηση και γνώση, απέραντη γνώση όλης της παγκόσμιας ποίησης από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα, αλλά ταυτόχρονα και βιώματα. Τα προσωπικά βιώματα τα οποία αυτά είναι που ζυπνούν και τις δυνάμεις μας και που αναπτύσσουν την ευαισθησία μας.

Αυτή, ύστερα, ολόκληρη η ευαισθησία, πολιτογραφείται στη νόηση κι αυτή είναι το μεγάλο αποθησαύρισμα ολόκληρης της ζωής ενός καλλιτέχνη. Λοιπόν, εμένα με ευνόησε¹⁹ η τύχη να έχω τρομακτικά βιώματα, να γνωρίσω θανάτους, να γνωρίσω την τρέλα από κοντά, τόσο του πατέρα μου όσο και της αδερφής μου, να είναι ταυτόχρονα κι ένας κι ο άλλος. Αυτά τα πράγματα όμως δεν λέγονται, γιατί είναι ιδιωτικές υποθέσεις. Τα αποτελέσματα αυτών των βιωμάτων και οι διεργασίες τους μέσα μου, αυτά έχουν αποτυπωθεί μέσα σ' ολόκληρο το έργο μου, όχι σαν προσωπικές πείρες, αλλά καλλιτεχνικά, αντικειμενοποιημένα. Γιατί, όπως είπαμε, για την τέχνη στο βαθμό που το υποκείμενο αντικειμενοποιείται και το υποκείμενο προσωποποιείται, σ' αυτό ακριβώς το βαθμό αρχίζει μια ουσιαστική σχέση με τον κόσμο της τέχνης.»²⁰

Το αυτοβιογραφικό – οικογενειακό υπόστρωμα που διασχίζει σαν υπόγειο ρεύμα ολόκληρο το έργο του Ρίτσου, έχει κοινά αναγνωριστεί ως ένα απ' τα τρία συνειδησιακά επίπεδα που στοιχειοθετούν το νόημα των μεγάλων συνθέσεων της ωριμότητάς του απ' τον κύκλο της *Τέταρτης διάστασης*. Το αυτοβιογραφικό αυτό υπόστρωμα συντήκεται σ' ένα αξεδιάλυτο εκφραστικό-ποιητικό πλέγμα με το μυθικό και το σύγχρονο ιστορικό – το τρίτο αυτό στρώμα αποτελεί, εννοείται, και τον τελικό

¹⁹Εντύπωση κάνει η χρήση του ρ.ευνόησε. Ωστόσο, δεν ήταν η πρώτη φορά που παρουσιάζει κατά τέτοιο τρόπο τα βιώματά του. Αλλού θα πει «Κι εγώ, αν χρωστάω κάποια ευγνωμοσύνη στη ζωή, είναι γιατί πολύ με τυράννησε. Αλλά δεν υπέκυψα στην τυραννία. Αναπτύχθηκαν μέσα μου δυνάμεις». Βλ. Εφ. *Ριζοσπάστης*, 5 Απριλίου 1987.

²⁰ Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος, Αυτοβιογραφία. Κινηματογραφική αυτογραφία. Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του*. Αρχείο Κρήτης, σ. 208.

νοηματικό πυρήνα του έργου. Αναμφίβολα, η βιωματική λειτουργία της τέχνης απαιτεί, πρώτα και κύρια, τη μετουσίωση του βιώματος με όλα τα εκφραστικά μέσα που διαθέτει. Όπως γράφει και ο ίδιος ο Ρίτσος στα *Μελετήματα*²¹

Το ιδεολογικό υπόβαθρο της τέχνης, το κοινωνικό και ηθικό, αν δεν είναι ο πρώτος λόγος της αξίας της, είναι ωστόσο ο τελικός. Γιατί από 'να σημείο και πέρα, όταν η τέχνη ξεπεράσει τα πρώτα στάδια της ατομικής εξομολόγησης και απολύτρωσης του καλλιτέχνη, της αυτοθεραπείας του, γίνεται αναγκαστικά καθολική έκφραση της ανάγκης όλων των ανθρώπων για δικαιοσύνη, ελευθερία, ευτυχία, για κατάλυση της ασφυκτικής μόνωσης, για κατανίκηση ή τουλάχιστον υπερσυμψηφισμό της στέρησης, της φθοράς, του θανάτου, οπότε το αισθητικό συναντάται με το ηθικό και συχνά ταυτίζεται δυσδιάκριτα μ' αυτό.

1.4. Απόλαυση του καθημερινού Vs Ιδεολογικό χρέος

Όλες οι ποιητικές μορφές επιστρατεύονται και αφομοιώνονται στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Κι αυτό αποτελεί επιβεβαίωση κι όχι απόρριψη του ρεαλισμού²², γιατί ρεαλισμός δεν είναι η προσκόλληση στα καθιερωμένα ως ρεαλιστικά πρότυπα, αλλά η αναζήτηση εκείνης της μορφής που κάθε φορά συμβαδίζει με την πραγματικότητα και την εξέλιξή της. Για τον ίδιο λόγο δε θα πρέπει να θεωρηθούν φυγή από την πραγματικότητα και το κοινωνικό χρέος η φευγαλέα αίσθηση ματαιότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς και οι υπέροχες στιγμές ανάπαυλας, ρεμβασμού και θαυμασμού στην ομορφιά της φύσης και των πλασμάτων της, όπως το ανθρώπινο σώμα, που διαχέονται σε όλο το έργο του.

Το αντίθετο μάλιστα. Ο έρωτας, οι απλές και ταπεινές καθημερινές χαρές, η ομορφιά με λίγα λόγια της ζωής δεν αποτελούν αφορμή για απόδραση, αλλά ορμητήριο για δράση, ώστε να φτάσει ο άνθρωπος ανεμπόδιστα να τις απολαμβάνει.

«Ένα ποίημα ερωτικό είναι προοδευτικό ποίημα. Δεν είναι απαισιόδοξο, δεν είναι μηδενιστικό. Είναι ένα προοδευτικό ποίημα. Ο έρωτας είναι εκείνος που εξασφαλίζει τη διαιώνιση του είδους. Ο έρωτας είναι εκείνος που υπογραμμίζει την αξία της ζωής. Κι αλίμονο αν τυχόν οι επαναστάτες είναι ανερώτεντοι, δεν έχουν γνωρίσει τι θα πει

²¹ Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1974, σ. 25.

²² Δες, σημ. 85.

έρωτας. Μπορεί να είναι επαναστάτες; [...] Λέγαμε: Μα να γράψεις ένας επαναστάτης ποιητής ένα ερωτικό ποίημα, τη στιγμή που έχουμε τρεις απεργίες! Αύριο οι απεργίες θα έχουν τελειώσει. Ο έρωτας, όμως θα υπάρχει και αύριο και μεθαύριο και αντιμεθαύριο και θα πρέπει να τον αντιμετωπίσουμε σαν πρόβλημα της ανθρώπινης σχέσης και της ανθρώπινης ευτυχίας»²³

Ωστόσο, ο Ρίτσος δεν απεμπολεί το χρέος του, αντίθετα το επικυρώνει μέσα από την ίδια την καθημερινότητα.

«Προοδευτικό δεν είναι μονάχα το να κάνουμε μια επίθεση εναντίον των αντιδραστικών δυνάμεων. Προοδευτικό, επίσης, είναι το να γράφουμε έναν ύμνο της ζωής, το να λέμε ότι τούτη η ζωή δεν είναι αυτή η μαύρη όπως μας την καταντάνε, αλλά έχει ωραία ηλιοβασιλέματα, έχει ωραίες ανατολές, έχει ωραίες γυναίκες, έχει ωραίες φιλίες, έχει ωραίες αγάπες, ότι και κάτω απ' τις χειρότερες των συνθηκών η ζωή είναι ωραία και αξίζει να τη ζήσουμε και, εν ονόματι αυτής της αξίας, ν' αγωνιστούμε για να γίνει καλύτερη»²⁴

Αξίζει στο σημείο αυτό να παραθέσουμε ένα απόσπασμα από κείμενο του ποιητή με τίτλο «Ο Γιάννης Ρίτσος αυτοβιογραφείται»²⁵. Αναφερόμενος ο ποιητής στη ζωγραφική στη ζωγραφική του πάνω σε πέτρες, εξηγεί γιατί ζωγράφιζε στα χρόνια της εξορίας στη Λέρο γυμνά νεανικά σώματα, τη στιγμή που οι συνεξόριστοι του περίμεναν να δείξει κάτι από τα βάσανά τους. Η δημιουργική αυτή πράξη, καταφάσκοντας μέσα στην κατάσταση πολλαπλής στέρησης την ομορφιά και τον έρωτα και συνακόλουθα τη ζωή, λειτουργούσε ως ένα είδος καλλιτεχνικής αυτοάμυνας απέναντι στον ψυχικό θάνατο.

«Ένιωθα την ανάγκη να αντιπαραθέσω κάτι που είναι δυναμικό, την ομορφιά και τον έρωτα που είναι οι μεγάλες και αιώνιες αξίες της ζωής. Κι έτσι δεν επέτρεπα ούτε στον εαυτό μου ούτε στους άλλους, που έβλεπαν αυτά μου τα πονήματα, να νιώσουν ότι

²³ Γιάννης Ρίτσος, *Για τη ζωή και την τέχνη. Συζήτηση με το προσωπικό του Ριζοσπάστη*, Ριζοσπάστης, Αθήνα, 1987, σ. 35.

²⁴ Γιάννης Ρίτσος, *Για τη ζωή και την τέχνη. Συζήτηση με το προσωπικό του Ριζοσπάστη*, Ριζοσπάστης, Αθήνα, 1987, σ. 35.

²⁵ Γιάννης Ρίτσος, *Εικαστικά*, Πλάτων Μάξιμος, 2002, σ. 148-149.

έχουν αποστερηθεί τη ζωή. Ότι έχει χαθεί η ομορφιά, ότι έχουν χαθεί οι αξίες της ανθρώπινης ύπαρξης.»

Το ογκώδες έργο του Γιάννη Ρίτσου φανερώνει την ακόρεστη επιθυμία του ποιητή να μη χαθεί τίποτα απ' όσα συλλαμβάνουν οι αισθήσεις του, να δώσει θέση στο κάθε τι, ανεξάντλητος να ανακαλύπτει κάποιο νόημα ή να εφευρίσκει κάποιο νόημα σε όλα.

Κι ο κόσμος θα φτώχαινε

*αν έλειπε ένα χαλικάκι, ένα τζίτζικι ή κ' η φωνή του γαλατά
μες στο χάραμα.²⁶*

1.5. Μηχανικός υλισμός Vs Μαρξισμός

*Δεν είναι επίπεδη η γεωγραφία ούτε η μαρξιστική θεωρία
[Φрукτορία, Επινίκια²⁷]*

Ο Ρίτσος δεν είναι μηχανιστικός αλλά διαλεκτικός. Δεν κατατάσσει το κάθε πρόβλημα σε μια από τα πριν καθορισμένη ηθική, γνωσιολογική ή αισθητική κατηγορία, για να προσπαθήσει από εκεί και πέρα να το δικαιώσει μέσα στις συγκεκριμένες συνθήκες που το δημιουργούν παρουσιάζει τόσο τα «θετικά» όσο και τα «αρνητικά» του στοιχεία.²⁸

Έγραφε σε μια επιστολή του στον ποιητή Πέτρο Ανταίο τονίζοντας την πολυπλοκότητα των προβλημάτων, ιδιαίτερα εκείνων που αφορούν την ψυχολογία και τις σχέσεις των ανθρώπων

«Ευτυχώς η διαλεκτική μάς βοηθάει να δούμε, και να εξηγήσουμε τις βασικές ταξικές αντιθέσεις και τις αντανακλάσεις τους στον ψυχικό, πνευματικό και ηθικό τομέα, όπου τα πράγματα παρουσιάζουν πιο περίπλοκα με πολλές προσμίξεις, ασάφειες, παραπλανήσεις, απάτες, αυταπάτες, διαστρεβλώσεις και διαστροφές. Ένα πρόβλημα

²⁶ Γιάννης Ρίτσος, *Αποχαιρετισμός*, Κέδρος, 1957.

²⁷ Γιάννης Ρίτσος, *Επινίκια*, τόμος Η', Κέδρος, 1984.

²⁸ Κώστα Κουλουφάκος, , «Ο προβληματισμός στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου» στο *Γιάννης Ρίτσος, Μελέτες για το έργο του*, Διογένης, Αθήνα, 1975, σ. 220.

στη βάση του απλό πια για την εποχή μας, στην αντανάκλασή του στην ψυχολογία και στην ηθική, παρουσιάζεται πολλαπλό και περίπλοκο. Η πολλή απλοποίηση ή απλοϊκοποίηση είναι μια ευκολία που δεν καταδέχεται η αληθινή τέχνη, που έχει συναίσθηση του βαθύτατα ανθρώπινου χρέους της. Χρειάζεται πολύ θάρρος για να κοιτάζουμε βαθειά και κατάματα τα πράγματα χωρίς αυταπάτες αφέλειες και παρηγορητικές αυταπάτες.»²⁹

Ανάλογη άποψη εκθέτει και στα μελετήματά³⁰: «Η παλιά μηχανιστική αντίληψη της άμεσης, αστραπιαίας και ολοκληρωτικής αντανάκλασης του οικονομικοκοινωνικού φαινομένου στο πνευματικό υπερεποικοδόμημα, διαψεύδεται απ' τα ιστορικά γεγονότα και χάνει την ισχύ της. Σήμερα αναγνωρίζουμε τη δραματική απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στις κοινωνικές, επιστημονικές και τεχνικές κατακτήσεις (έργα του ανθρώπου) και στον ίδιο τον άνθρωπο».

1. 6. Επίλογος

Τον Μάρτιο του 1987, συνομιλώντας με το προσωπικό της εφημερίδας *Ριζοσπάστης*, ο Ρίτσος ρωτήθηκε, μεταξύ άλλων, γιατί έμεινε κομμουνιστής. «Γιατί έμεινα; Θα μπορούσε κανένας, απ' τη στιγμή που ονειρεύτηκε έναν κόσμο καλύτερο κι απ' τη στιγμή που δούλεψε γι' αυτόν τον κόσμο με όσες δυνάμεις είχε, μικρές, μεγάλες, ή μέτριες, θα μπορούσε ποτέ να εγκαταλείψει; Θα ήταν σαν να εγκατέλειπε τον καλύτερο εαυτό. [...] Το να έφευγα απ' τον κομμουνισμό ήταν σαν να έφευγα από την πατρίδα μου, σαν να έφευγα απ' τη ζωή, σαν να έφευγα απ' τον κόσμο»³¹. Στις δυνάμεις τις οποίες έθεσε ο Ρίτσος στην υπηρεσία του ονείρου για μια «καλύτερη ζωή για όλους τους ανθρώπους» συγκαταλέγεται οπωσδήποτε το ποιητικό ταλέντο. Ερευνώντας τη ζωή και το έργο του δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε αυτό το δεδομένο. Πρόκειται για έργο ενός ποιητή που έχει ταυτίσει τη ζωή με την ιδεολογία του.

Στην ίδια συζήτηση, ο Ρίτσος σπεύδει να υπερασπιστεί την ανεξαρτησία της τέχνης από την κομματική συνθηματολογία. Προβάλλει, με την ήπια σταθερότητα που είδαμε και στα ποιήματά του, το δικαίωμα του ποιητή να πειραματίζεται

²⁹ «Ανέκδοτη επιστολή του Γιάννη Ρίτσου στον Πέτρο Ανταίο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 412, Νοέμβριος 2000. σ. 38.

³⁰ Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1974, σ. 30.

³¹ Γιάννης Ρίτσος, *Για τη ζωή και την τέχνη. Συζήτηση με το προσωπικό του Ριζοσπάστη, Ριζοσπάστης*, Αθήνα, 1987.

θεματικά και μορφικά, και να εισχωρεί στο «άγνωστο» χαράσσοντας διαδρομές που κρίνει πως του ταιριάζουν, και προκειμένου να κατορθώσει να υλοποιήσει τον στόχο του, πρέπει να είναι ελεύθερος. «Υπάρχουν πολλές αισθητικές θεωρίες [...]. Αλλά η τέχνη δεν κινείται στην περιοχή των ανακαλύψεων³². Ή, θα έλεγα και τη μεγάλη λέξη, στην περιοχή της αποκάλυψης». Μάλιστα, σ' αυτό το σημείο επικαλείται τον ιδρυτή του ιστορικού υλισμού: «Ο ίδιος ο Μαρξ λέει ότι, όταν παραβιάζουμε μια πόρτα του αγνώστου, βλέπουμε μπροστά μας άλλες εκατό να μας περιμένουν να τις ανοίξουμε».

Ο ίδιος κινείται στοχαστικά και αποφασιστικά, κάνοντας τις δικές του ανακαλύψεις, μελετώντας τις ανακαλύψεις ομότεχνων του, επιλέγοντας, απορρίπτοντας, αναθεωρώντας. Αντλώντας στοιχεία από διαφορετικά ρεύματα, συγκροτεί μια εξαιρετικά σύνθετη ποιητική, στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται η πίστη στην αξία της ποίησης. Όπως δηλώνει με μια συνέντευξη³³ του 1988: «Η γραφή της ποίησης [...] είναι μια βαθύτατη αναγκαιότητα. Δηλαδή, όλων των ανθρώπων. Είναι η ανάγκη της επαφής, της επικοινωνίας, της μετάδοσης μιας βαθύτερης εμπειρίας και της δημιουργίας ενός πλατύτατου κλίματος αδελφοσύνης πέρα απ' τις διαφορές, πολιτικές, ιδεολογικές, παραδοσιακές, θρησκευτικές, φυλετικές· πολύ πιο πέρα. Η ποίηση είναι εκείνη που παραμερίζει εκείνα τα στοιχεία που χωρίζουν τους ανθρώπους· ανακαλύπτει και αναδεικνύει αυτά τα στοιχεία που ενώνουν. Γι' αυτό και η λειτουργία της έχει μια εξαιρετικά μεγάλη κοινωνική σημασία».

³² «Ας μην ξεχνάμε πως δεν υπάρχει καμιά οριστική αισθητική νομοθεσία και πως η ποίηση δεν είναι εφαρμογή κάποιων, όποιων, προκαθορισμένων, τυποποιημένων αισθητικών ή και στιχουργικών κανόνων, αλλά κινείται στην περιοχή των συνεχών ανακαλύψεων που κλειδί τους είναι ο λόγος». Βλ. Η τελετή αναγόρευσης του ποιητή Γιάννη Ρίτσου σε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, 1986 (Ανάτυπο).

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=rKkHXxcZ-eg>

2^ο κεφάλαιο: Ένας εικαστικός της ποίησης

«Για μας τα πράγματα έχουν μεγαλύτερη σημασία από τις λέξεις»

Λεονάρντο Νταβίντσι

2.1. Εισαγωγή

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε το θέμα της πολυγραφίας του Γιάννη Ρίτσου. Στην περίπτωση του Ρίτσου μια διατύπωση του τύπου: η πληθωρική παραγωγή παρά τα αριστουργήματα που μας έδωσε και τις πολύ καλές στιγμές παραμένει άνιση στο σύνολό της, δεν θα βοηθούσε ιδιαίτερα. Από την άλλη, οι ανθολογίες λύνουν –εν μέρει– το πρόβλημα. Οι ενστάσεις, για παράδειγμα, του Ρόντρικ Μπήτον για την εκλογή των μονολόγων³⁴ της *Τέταρτης διάστασης* στην κατά άλλα εξαιρετική ανθολογία της Προκοπάκη, δεν είναι χωρίς βαρύτητα. Με τον Ρίτσο, έγινε αυτό που συνηθίζεται σε κάθε εξαιρετικά πολύγραφο ποιητή. Πολύ λίγοι τον έχουν διαβάσει ολόκληρο. Λίγοι έχουν μια ολοκληρωμένη εικόνα του, αντιλαμβάνονται τη βαθύτερη δυναμική της ποίησής του. Το αποτέλεσμα είναι πλάνη, αποσπασματικές και ασύνδετες εκτιμήσεις, απώλεια της βαθύτερης σημασίας του. Ωστόσο, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η υπέρμετρη έκταση αποβαίνει εις βάρος του ποιητικού έργου του: το καθιστά δύσχρηστο, αφού κάνει την πρόσβασή μας στα καλύτερα ποιήματά του κοπιαστική. Εντούτοις, τα σημαντικά ποιήματα του Ρίτσου, αυτά που καθορίζουν το ποιητικό του ανάστημα, είναι ποιήματα τέτοιας συναισθηματικής διαύγειας και συγκινησιακής πυκνότητας, που όμοιά τους δεν συναντάμε συχνά στη νεοελληνική ποίηση.

Είναι αλήθεια από την πρωτόλεια παραγωγή³⁵ ως τη ύστερη ωριμότητα ο Ρίτσος επικρίνεται για την πολυγραφία του

³⁴ Ρόντρικ Μπήτον, «Ρίτσος, αυτός ο... άγνωστος» στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, επιμέλεια Δημήτρης Κόκορης, ΠΕΚ, 2009, σ. 294.

³⁵ Ο αρχισυντάκτης του περιοδικού της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας –και αργότερα γνωστός ανθολόγος– θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο πρώτος κριτικός του Ρίτσου «Δόξα σοι ο Θεός ηύραμε και λίγη τρυφεράδα, και ποιητική διάθεση, [...]» 24.4.1927, και λίγο αργότερα θα γράψει «Μη γράφεις πολλά! [...]» 29.5.1927. Βλ. Χριστίνα Ντουνιά, «Ο Γιάννης Ρίτσος και η κριτική: από τον μεσοπόλεμο στη δεκαετία του 1960» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, επιμέλεια Αικατερίνη Μακρονικόλα, Στράτος Μπουρνάζος, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 221.

«Με κατηγορούν ότι είμαι πολυγράφος. Εγώ όμως, το μόνο για το οποίο υπερηφανεύομαι είναι ότι δεν άφησα ανεκμετάλλευτη ούτε μία στιγμή μου. Κάθε στιγμή περιέχει μία αιωνιότητα και δεν την εξαντλήσαμε»³⁶

Μια εύστοχη απάντηση που εστιάζει στον πυρήνα της παραγωγής έδωσε ο Π. Θασίτης, την οποία υιοθετούμε ανεπιφύλακτα, είναι η εξής

Είναι δύσκολο να πιστέψουμε πως ο Ρίτσος, δεν «ξέρει» να σταματά εκεί όπου ένας μέτριος πάλι ποιητής, θα σταματούσε. Έχει τόση θητεία στην ποίηση, ώστε να φαίνεται αβάσιμη μια τέτοια υπόθεση. Άλλωστε η κριτική, χρόνια τώρα, του υποδείχνει μονότονα αυτή την αδυναμία. Νομίζω πως μια πιθανότερη απάντηση θα ήταν ίσως η ακόλουθη: το φαινόμενο είναι σύμφυτο με τη λειτουργία, το μηχανισμό της δημιουργικής του φύσης. Πιο συγκεκριμένα, αν ο Ρίτσος σταματούσε εκεί που αρχίζουν οι νεκρές ζώνες, μέσα στο ποίημα, δεν θα μπορούσε ίσως να συνεχίσει. Έτσι, οι ζώνες αυτές, μοιάζουν με ανάπαυλες προετοιμασίας για το επόμενο δημιουργικό βήμα, που θα το διαδεχθεί νέα ανάπαυλα κι έτσι ως το τέλος του κάθε βιβλίου του. Είναι η περίπτωση του ηλεκτρικού πριονιού, που δεν το σταματούμε όταν κοπεί ένα ξύλο, αλλά τ' αφήνουμε και γυρίζει στο κενό, ώσπου να του βάλουμε και τ' άλλο ξύλο και τ' αμέτρητα άλλα ως το τέλος. Αποδεχόμαστε αυτά τα κενά, αυτή την ενδιάμεση ενέργεια χωρίς έργο, γιατί είναι αναπόφευκτη να τελειώσει το έργο³⁷.

Πάντως, ο Γ. Σαββίδης, ομιλητής-εισηγητής, κατά την τελετή της απονομής του διδακτορικού διπλώματος honoris causa στο Ρίτσο απ' τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης αναφέρει μεταξύ άλλων «Ο Γιάννης Ρίτσος μας βεβαίωσε πως και στην νεωτερική ποίηση η ποσότητα δεν είναι ασυμβίβαστη με την ποιότητα»³⁸.

Αντιστρόφως ανάλογη ήταν η δοκιμακή παραγωγή του Ρίτσου, ειδικά αν την συγκρίνουμε με τις εργασίες των Σεφέρη, Ελύτη. Ο Ρίτσος συνήθιζε να λέει «θα σας μιλήσω με την ποίηση, που αυτή πάντα μας λέει πολύ περισσότερα απ' όσα εμείς

³⁶ Συνέντευξη του Γιάννη Ρίτσου στη Μικέλα Χαρτουλάρη, Εφ. Τα Νέα 1989.

³⁷ Πάνος Θασίτης, 7 δοκίμια για την ποίηση, Κέδρος, 1979, σ. 89.

³⁸ Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, περ. Αιολικά Γράμματα, τχ. 32-33, 1976, σ. 203.

μπορούμε να πούμε γι' αυτήν.»³⁹. Το συγκεκριμένο θέμα το εξετάζει διεξοδικά ο Αλ. Αργυρίου⁴⁰.

Αξίζει να κοιτάξει κανείς τους τόμους των απάντων και θα διαπιστώσει τα ποιήματα έχουν υποβληθεί σε επεξεργασία περισσότερες από μία φορές. Επομένως καταρρίπτεται η κατηγορία του «προχειρογράφου».

2.2. Οι ζωγραφικές σκηνές στην ποίηση του Ρίτσου

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε κάπως διαφορετικά το ζήτημα της πολυγραφίας, θα το πλαισιώσουμε με όρους εικαστικούς. Μάλιστα, δεν είναι λίγοι οι μελετητές του έργου του που έχουν κάνει την ανάλογη υπόθεση. Ανάμεσα σε αυτούς είναι ο Ζεράρ Πιερά, ο Πήτερ Μπήαν. Αλλά και ο δικός μας Νάσος Βαγενάς γράφει.

Δεν βρίσκω ποιητή της εποχής μας που θα μπορούσε ως προς αυτό να παραβληθεί με τον Ρίτσο. Ίσως ο μόνος καλλιτέχνης με τον οποίο θα μπορούσε, αναλογικά, να παρομοιάσουμε τον Ρίτσο είναι ο Πικάσσο, τα καλλιτεχνικά αποθέματα του οποίου ήταν αξιοθαύμαστης, για τον όγκο τους, ποιότητας⁴¹.

Είναι αλήθεια ότι στην προσπάθειά μας να συλλάβουμε τον ποιητή στο σύνολό του, να τον νιώσουμε σαν να συλλάβουμε σαν μια ακέραια ποιητική προσωπικότητα μέσα απ' απ' όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, θα ήταν ίσως εξαιρετικά χρήσιμο αν σκεφτούμε τον Ρίτσο περισσότερο σαν ζωγράφο παρά ως συγγραφέα, και κάτι ακόμα πιο σημαντικό: πολλά απ' τα ποιήματα είναι ζωγραφικές σκηνές από την ελληνική ζωή. Η γλώσσα του Ρίτσου προσδίδει στην εικόνα αναγλυφικότητα, γιατί ο ίδιος έχει την ικανότητα να συνδυάζει γραμμές και χρώματα ώστε να ανταποκρίνεται στις δικές του αισθητικές ανάγκες, εφόσον ποτέ δεν αποσκοπεί στην απλή αναπαραγωγή της εξωτερικής πραγματικότητας. Η αναλογία με τη ζωγραφική μάς βοηθάει να καταλάβουμε την εξαιρετική γονιμότητα του Ρίτσου (ένα ή και περισσότερα κάποτε ποιήματα κάθε μέρα) καθώς και την απόφασή του να δημοσιεύει

³⁹ Τελετή αναγόρευσης του ποιητή Γιάννη Ρίτσου σε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, 1986. Και αλλού: «Δουλειά του ποιητή δεν είναι να μιλήσει για την ποίηση, αλλά μέσα από την ποίηση. Η αισθητική εμπειρία είναι αμετάδοτη» Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1974, σ. 95.

⁴⁰ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ολίγος αλλά ακριβός θεωρητικός λόγος του Ρίτσου για την ποίηση» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, επιμέλεια Αικατερίνη Μακρονικόλα, Στράτος Μπουρνάζος, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 305.

⁴¹ Νάσος Βαγενάς, *Σημειώσεις από το τέλος του αιώνα*, Κέδρος, 1999, σ. 111.

τόσα πολλά, γιατί, αν και το καθένα από τα ποιήματά του δεν μπορεί να είναι ένα αριστούργημα, μοιάζουν –τηρουμένη των αναλογιών– τις επανειλημμένες δοκιμές ενός γλύπτη πάνω στο χαρτί πριν επιχειρήσει στο μάρμαρο. Αν εφαρμόσουμε την αναλογία με τις καλές τέχνες, τότε αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε πως η αξία του Ρίτσου βρίσκεται όχι τόσο στα ποιήματα, μεγάλα ή μικρά, που είχαν ιδιαίτερη επιτυχία, και που το καθένα απ' αυτά θα μπορούσαν άξια να τον αντιπροσωπεύσει σ' οποιαδήποτε ανθολογία, όσο στο σύνολο του έργου του, μαζί και των λιγότερο σημαντικών ποιημάτων του, γιατί αυτό το σύνολο ακριβώς αποδεικνύει με τον πιο αλάθητο τρόπο την εκπληκτική αισθητική του παρόρμηση: Το πάθος του καλλιτέχνη να παρατηρεί τη ζωή, να την καταγράφει, να μεταμορφώνει το καθετί σε ομορφιά.

Ο Ρίτσος έσκαψε και εξάντλησε ένα αδαμαντωρυχείο: την ελληνική μνήμη⁴², μ' ένα μικρό και αθόρυβο, βασικό εργαλείο: την οικειότητα. Έχοντας σαν φυσικό χάρισμα την εκφραστική ευγλωττία απλώνει άλλοτε με απλές κινήσεις κι άλλοτε με εξαιρετική δεξιότητα ατέλειωτα δίχτυα μιας ποίησης κατοικημένης από τα πράγματα αυτού του τόπου, απ' όλα τα υλικά αντικείμενα, φιγούρες ανθρώπινες, εικόνες ζωής, κινήσεις, ομιλίες, απ' όλον αυτόν τον ανεξάντλητο υλικό κόσμο που είναι το περιβάλλον μας, ο ελληνικός χώρος που μέσα του ζούμε αποξεχασμένοι, χωρίς να του δίνουμε την ανάλογη προσοχή, ξυπνώντας μας την αίσθηση οικειότητας των καταδικών μας καθημερινών πραγμάτων. Στην ποίηση του Ρίτσου ό,τι μικρό, ασήμαντο, ευτελές καθιερώνεται. Ο Δ. Μαρωνίτης⁴³ συντάσσει ένα κατάλογο με όλα τα σύνεργα της καθημερινότητας, τον παραθέτουμε

μικρές κάμαρες και λιγνές καμπάνες· κλωνισμένες σκάλες και παστρικές κουζίνες· γλόμποι και τσαντίρια εξορίας· ξεχασμένα φαρμακεία, φτυάρια και γκασμάδες· βρόμικες κάλτσες και πλυμένα παντελόνια· κριθαρένιο ψωμί, τρώγλες λυγμού και μπλούζες εργατών· τραγιάσκες και κουβάρια ολόμαυρα· αγορές συνοικίας και σοκάκια· κατσαρίδες και μπαούλα της νύχτας· βρακιά, παπούτσια, ιδρωμένες στάμνες και σανιδένια παραπήγματα· μπαμπάκια κι αποφάγια· λαδοφάναρα και κοινοί διάδρομοι· η φανέλα του αρρώστου και γραμμένοι αριθμοί σε βρόμικα τζάμια· σπασμένες καρέκλες και ξεδοντιασμένα ούλα· σπέρτα, φιτίλια, κουμπότρυπες και μπούτια αγοριών· μαυρισμένα δάχτυλα και πολλά τσιγάρα· μυγοφτυσμένες κορνίζες και στρίποδα

⁴² Νόρα Αναγνωστάκη, «Οι «Χειρονομίες» του Γιάννη Ρίτσου», στο *Γιάννης Ρίτσος Μελέτες για το έργο του*, Διογένης, Αθήνα, 1975 σ. 146.

⁴³ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Γιάννης Ρίτσος Μελετήματα*, Πατάκης, 2013, σ. 22.

κρεβατιού· κουβάδες και κλειδιά· άπλυτες καραβάνες και πλυμένες σκάφες· καθρεπτάκι της τσέπης και ψαλιδισμένο μουστάκι· το αθλητικό φανελάκι του εκτελεσμένου· η απλή και οικεία χειρονομία της γυναίκας που διορθώνει τη γραβάτα του άντρα· χέρια που ρόζιασαν από το πολύ σφίξιμο παλάμη με παλάμη· οι σκοτωμένοι λιάζονται ανάσκελα στον ήλιο.

Ο κατάλογος αυτός θα μπορούσες να συνεχιστεί σχεδόν επ' άπειρον, γιατί όλα αυτά τα σύνεργα της καθημερινής ευτέλειας κάνουν ήδη την πρώτη δειλή τους εμφάνιση στα *Τρακτέρ* και στις *Πυραμίδες*, πληθαίνουν στον *Επιτάφιο* και στο *Εμβατήριο* του ωκεανού και από τη *Δοκιμασία* και πέρα σαρκώνουν πια την ποίηση και τα ποιήματα του Ρίτσου.

2.3. Η νεωτερική εικονοποιία στην υπηρεσία της γραφής

Η τεχνική με τι σιωπές, με τις στρεβλώσεις του πραγματικού και του αληθοφανούς, με το παράδοξο των καταστάσεων, αναγκάζει τον αναγνώστη να ξανακάνει για δικό του λογαριασμό τη διαδρομή που υποβάλλει –χωρίς ποτέ να επιβάλλει– το ποίημα. Η τεχνική αυτή δεν απέχει από την τεχνική του Πικάσο, που εξαρθρώνει και παραποιεί το ανθρώπινο πρόσωπο εξαναγκάζοντας τον θεατή ν' ανασυνθέσει για τον εαυτό του την ενότητα και την αλήθεια.

Πέρα όμως από την ποιητική κατεργασία του Ρίτσου, υπάρχει, και η καθαυτή συνομιλία με τα παγκόσμια αριστουργήματα των εικαστικών τεχνών. Καθώς είναι από φυσικού του προικισμένος για τη ζωγραφική, κοίταξε με προσοχή ορισμένους πίνακες· και χάρη στη φιλοπονία του Π. Πρεβελάκη έχουμε μια πρώτη καταγραφή

Από βυζαντινά εικονίσματα, συναντάμε στην ποίησή του τον «Ελκόμενο», που «έχει δύο χέρια τόσο λυπημένα μέσα στη θηλειά τους» (Ποιήματα Β' σ. 63, Ποιήματα Γ' σ. 193, Γίγνεσθαι σ. 295, και μερικές άλλες απροσδιόριστες εντυπώσεις. Από τη ζωγραφική της Αναγέννησης, μια φευγαλέα ανάμνηση από έναν «Άγιο Σεβαστιανό», με «τα μαχαίρια στα παΐδια του Αγίου που τον δέσανε στο κυπαρίσσι» Β' σ. 69, Ποιήματα Δ' σ. 362). Περισσότερες είναι αναμνήσεις από του μοντέρνους: Από τον Ρενουάρ: η «ανάποδη ρόδινη ομπρέλα ανοιχτή, γεμάτη φως μέσα στα στάχια» (Γίγνεσθαι σ. 69). Από τον Βαν Γκογκ: «ο άνθρωπος με το σταχολούλουδο στα δόντια του» (Ποιήματα Β' 144, Επικαιρικά σ. 134). Από τον Πικάσο: «Οι ακροβάτες με μάλιες όλο ρόμβους» (Γίγνεσθαι σ. 400) και «Το περιστέρι της ειρήνης» (Ποιήματα Β' 144, Επικαιρικά σ.

134). Από τον Rene Magritte: «Ο πλανόδιος φωτογράφος και το τρίποδο κουτί του με το μαύρο πανί» (Γίνεσθαι σ. 52) Από τον De Chirico: «Ένα υπονοητικό τοπίο» (Γίνεσθαι σ. 399). Από τον Miro⁴⁴: «Μια σκάλα ακουμπισμένη στο φεγγάρι» (Ποιήματα Β' σ. 271) κ. α.. Δεν λείπουν αναμνήσεις και από αρχαίες αγγειογραφίες: Ο παιδαγωγός Λίνος με τον μείρακα Ηρακλή, ο Ερυμάνθιος Κάπρος, τα Μήλα των Εσπερίδων (Πέτρες 55, 56, 58) κλπ. Κι από αγάλματα: αναρίθμητα ανώνυμα και μερικά επώνυμα: ο «Ηνίοχος», τα «Άλογα του Απόλλωνα» κλπ.⁴⁵

Αναμφίβολα, λανθάνουν και άλλα ποιήματα εμπνευσμένα από εικαστικά έργα. Η λίστα που παραθέτει ο Πρεβελάκης σταματά το 1977.

Στη συνέχεια θα δείξουμε μια ενδιαφέρον συνομιλία του Ρίτσου με την αφηρημένη τέχνη⁴⁶. Λέμε αφηρημένη εντούτοις υπάρχει ένας συγκεκριμένος αφηγηματικός πυρήνας. Ιδού δύο δείγματα γραμμένα μάλιστα σε τόπους εξορίας.

Το πρώτο από τα *Ημερολόγια εξορίας* και το δεύτερο από τις *Πέτρες*.

⁴⁴ Για τον Miro ο Γιάννης Ρίτσος έγραψε τα *Οχτώ Οχτάστιχα για τον Μιρό το 1973*, Η συλλογή κυκλοφόρησε στον ΙΑ' τόμο το 1993. Ιδού ένα δείγμα εξαιρετικής γραφής:
4. Η ΚΑΛΟΣΥΝΗ ΚΙ Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΧΡΩΜΑΤΟΣ

Όταν η γνώση επιστρέφει στην αθωότητα – τί βουβή νίκη.
Η τσαγέρα με τον Άγγελο κρυμμένον στον ατμό της,
ο θαυματοποιός βγάζοντας απ' το στόμα του κυανές ταινίες,
εννιά περιστέρια, ένα μπουκάλι σόδα· τις φουσαλίδες,
αυτές τις υπόχρυσες, τις πιάνουν στον αέρα
τα εφτά τιμωρημένα παιδιά κι αμέσως ξεχνάνε
το μηδέν στο τετράδιο, στην πόρτα, στον τοίχο· ξεχνιούνται
μες στο αγαθό το χρώμα που από μόνο του μάχεται την
αδικία.

⁴⁵ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος, Συνολική θεώρηση του έργου του*, Κέδρος, 1981, σ.123.

⁴⁶ Ενδιαφέρον έχει η συσχέτιση που κάνει ο Αραγκόν βλ. *Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο*, Κέδρος, 1983 μτφρ Στρατής Τσίρκας, σ. 31) ανάμεσα στο *μπλε γυμνό* (1952) του Ματίς με το ποίημα του Ρίτσου *Η γαλάζια γυναίκα* (*Μαρτυρίες*).

Έβρεξε το χέρι της στη θάλασσα. / Έγινε γαλάζιο. / Της άρεσε.// Έπεσε ολόγυμνη στη θάλασσα. / Έγινε γαλάζια. / Γαλάζια κι η φωνή της κι η σιωπή της.// Η γαλάζια γυναίκα. / Όλοι τη θαύμασαν. / Κανείς δεν την αγάπησε.



*Πολιορκώ το μαύρο σημάδι βήμα-βήμα
Διπλασιάζω το πράσινο ενός φύλλου
Πολλαπλασιάζω μιαν αίσθηση ησυχίας
Χρησιμοποιώ μεταφορές, μεταφέρω
άλλοτε αλλού πουθενά.
Αξαφνα νιώθω να βρίσκομαι
πολιορκημένος απ' το μαύρο σημάδι.*

31 Ιανουαρίου 1949 Κοντοπούλι Λήμνου

*Έτσι, και με κομμένη γλώσσα, η Φιλομήλα ιστόρησε
τα βάσανά της
υφαίνοντάς τα ένα-ένα στο χιτώνα της με υπομονή και πίστη,
με χρώματα σεμνά – μενεξελί, τεφρό, λευκό και μαύρο –
όπως γίνεται πάντα
με τα έργα της τέχνης – περισσεύει το μαύρο.
(Οι Πέτρες γράφτηκαν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης πολιτικών κρατούμενων στο
Παρθένι της Λέρου από τις 15 ως τις 21 Οκτωβρίου του 1968)*

2.4. Μοτίβα στην ποίηση του Ρίτσου

Η εικαστική ματιά του Ρίτσου δεν δίνει από μόνο της μια ορισμένη ερμηνεία για την πολυγραφία. Μιλάμε για ποίηση, το υλικό εδώ είναι οι λέξεις. Στίχοι-μοτίβα επανέρχονται π.χ. στη σύνθεση Στο *Εμβατήριο του ωκεανού* (1939-1940), γράφει, «Χαλκάς δε στέκει στου αστράγαλους της θάλασσας / χαλκάς δεν στέκει στη θαλασσινή καρδιά μας», (ποιήματα Α' σ. 287) γίνεται στα *18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* «Σε τούτα εδώ τα μάρμαρα, κακιά σκουριά δεν πιάνει / μηδέ αλυσίδα στου Ρωμιού και στ' αγεριού το πόδι». Ή ακόμα ένα μοτίβο επανέρχεται αρκετές φορές στην ίδια συλλογή ή στην επόμενη· ας σταχυολογήσουμε μερικές παραλλαγές του μοτίβου: φως-άνθηση μέσα από τις πρώτες συλλογές: *Τρακτέρ, Πυραμίδες, Η αποθέωση του δρόμου* (δες, εν. 4.1) *Επιτάφιος*.

*Αστροπελέκι ακούγεσαι στο διάστημα γενναίο
που καίει ανθίζοντας το φως, δημιουργίας*

(Στο Μαρξ, Τρακτέρ)

Το φως άνθη ρίχνει,/ γελούν οι ουρανοί (Δέσμευση, Πυραμίδες)
Θ' ανθήσει ο ήλιος δίκαιος στον κήπο τ' ουρανού (Αισθητική, Πυραμίδες)
Κι άνθιζαν τ' άστρα στου νου μας τη γλάστρα (Γράμματα απ' το μέτωπο, Πυραμίδες)
Το φωτοστέφανο αυτό που θα ανθεί στους γυμνούς μου, κροτάφους
(Η αποθέωση του δρόμου)
Κ' ήταν το παραθύρι μας η θύρα όλου το κόσμου
κ' έβγαζε στον παράδεισο που τ' άστρα ανθίζαν, φως μου. (XV, Επιτάφιος)

Η τελευταία παραλλαγή, αυτή του Επιταφίου, είναι αισθητικά η αρτιότερη.

Άλλοτε πάλι, έχουμε συνομιλία στίχων ανάμεσα στην πρώτη νιότη και την ύστερη ωριμότητα. Γράφει στο *Τρακτέρ* (1934) στο ποίημα «Ορμητήριο», «οι εφτά πληγές στη σάρκα μου παράσημα / κι από του πόνους μου τρυγώ της καρδιάς τη γύρη» ή στον Ποιητή-χορευτή από την ίδια συλλογή «έξω απ' το φρούριο στέκομαι τα βέλη να δεχτώ / καλωσορίζοντας στο φως κι όσους μ' έχουν πικράνει». Το μοτίβο πληγές-παράσημα επανέρχεται στο ποίημα «Ανταπόδοση» γραμμένο το 1985

Πάλεψε με τις λέξεις, με το χρόνο, με τα πράγματα. Έδωσε θέση
στην πεταλούδα, στο χαλίκι, στ' αλογάκι της Παναγίας,
στους ολονύκτιους στεναγμούς των άστρων, στη δροσοστάλα
πού πέφτει απ' το ροδόφυλλο, στ' άρρωστο αηδόνι, στις μεγάλες σημαίες,
στο γαλάζιο, στο κόκκινο, στο κίτρινο. Πλούτισε τον κόσμο
με μόχθο κι εγκαρτέρηση. Σκαλί σκαλί
ανέβηκε την πέτρινη τεράστια σκάλα. Τώρα, εκεί πάνω,
άλλα παράσημα δεν έχει πιά παρά τα βέλη στα γυμνά πλευρά του⁴⁷.

Προφανώς αυτά τα παραδείγματα δεν εξαντλούν το θέμα. Απαιτείται όμως μια συνθετική εργασία προς αυτή την κατεύθυνση.

⁴⁷ Το ποίημα παραπέμπει στον Άγιο Σεβαστιανό. Ο Γιάννης Τσαρούχης είχε δωρίσει στον ποιητή τον πίνακα με θέμα τον Άγιο Σεβαστιανό.

2.5. Επίλογος

Είναι πράγμα αξιοθαύμαστο πως ο Ρίτσος όχι μόνο διατήρησε την πνευματική του ταυτότητα, αλλά και ώθησε την ευαισθησία του να προσαρμοσθεί στις συνθήκες εξορίας. Βέβαια, δεν μιλήσαμε καθόλου για την καθαυτή εικαστική παραγωγή του – διόλου ευκαταφρόνητη. Αν και ο ποιητής την αντιμετώπιζε ως πάρεργο. Παρόλα αυτά ο ίδιο έλεγε «Τη ζωγραφική την αντιμετωπίζω σαν έναν άλλο τρόπο άσκησης της ποίησης. Βέβαια, το υλικό των δύο τεχνών είναι διαφορετικό, όμως η έκφρασή τους ξεκινάει από το ίδιο κέντρο... Το συγκλονιστικό στοιχείο της ζωγραφικής είναι η δυνατότητά της να αποτυπώνει και να στερεοποιεί εικόνες που από τη φύση τους είναι ρευστές, για να τις ρευστοποιεί κατόπιν με το δικό της τρόπο. Όπως στην ποίηση η μια λέξη βοηθάει την άλλη και η μείξη τους οδηγεί σε μια ανακάλυψη, έτσι και η ζωγραφική λειτουργεί απρόβλεπτα ξεπερνώντας πολλές φορές κάθε προσχέδιο»⁴⁸. Ένα ακόμη δίδαγμα της καλλιτεχνικής εμπειρίας του Ρίτσου.

⁴⁸ Γιάννης Ρίτσος, *Εικαστικά*, Πλάτων Μάξιμος, 2002.

3^ο κεφάλαιο: Επιτάφιος: Παράδοση Vs Μοντερνισμός

3.1. Εισαγωγή

Στην ποιητική σύνθεση του *Επιταφίου* ο ποιητής αισθάνεται την ανάγκη να επικοινωνήσει με τρόπο άμεσο και πηγαίο με την ποιητική παράδοση. Ανακάλυψε τη «δροσιά» που επιζητούσε στα επιτεύγματα της δημοτικής ποίησης και όχι στους εκφραστικούς τρόπους των άμεσων προδρόμων του (Παλαμάς, Βάρναλης, Σικελιανός). Στο *Τρακτέρ* και στις *Πυραμίδες* ο Ρίτσος βάδισε πάνω στ' αχνάρια των τελευταίων, απόρροια όμως αυτής της τακτικής ήταν το εκφραστικό αδιέξοδο, από το οποίο μάταια πάσχιζε ο ποιητής να διαφύγει, χρησιμοποιώντας τα ποίκιλα στοιχεία της έμμετρης ποιητικής παράδοσης.

Με φόντο τα γεγονότα της Θεσσαλονίκης (δες, εν. 3.2) θα πρέπει να δούμε τον Ρίτσο, καθώς αγωνίζεται να βρει την ξεχωριστή ποιητική του φωνή. Τη βρίσκει το 1936 με τον *Επιτάφιο*, μια σύνθεση που παραμένει μέχρι σήμερα από τα πιο δημοφιλή του έργα⁴⁹.

3.2. Ιστορικό πλαίσιο

Το ποίημα είναι γραμμένο με αφορμή την εργατική διαδήλωση τον Μάη του 1936 στη Θεσσαλονίκη. Κύριο αίτημα της κινητοποίησης ήταν η αύξηση του ημερομισθίων. Στη διαδήλωση αυτή οι εργάτες δέχτηκαν την επίθεση των οργάνων της εξουσίας κι είχαν απώλειες σε νεκρούς και τραυματίες.

Ο Ιωάννης Μεταξάς είχε δείξει ότι θα ήταν αμείλικτος από τότε που ήταν ακόμη κοινοβουλευτικός πρωθυπουργός, διορισμένος από τον Γεώργιος Β'. Στις 7 Μαΐου και ενώ η Θεσσαλονίκη έχει παραλύσει από μία μεγάλη απεργία που ξεκίνησε από τους καπνεργάτες και έγινε πανεργατική, ο Μεταξάς, επιστρέφοντας από το εξωτερικό, επισκέπτεται την πόλη. Γίνεται σύσκεψη στο Διοικητήριο (σημερινή Γενική Γραμματεία Μακεδονίας-Θράκης). Την άλλη μέρα έχουμε την πρώτη μεγάλη επίθεση της χωροφυλακής εναντίον των απεργών, με τραυματίες.

Η 9^η Μαΐου ξημέρωσε με τα την πόλη κηρυγμένη σε καθεστώς στρατιωτικού νόμου. Οι αρχές έχουν εντολή να χτυπήσουν. Οι απεργοί αυτοκινητιστές

⁴⁹ Πήτερ Μπήαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, 1980, σ. 31.

συγκεντρώνονται επί της γωνίας Συγγρού και Εγνατίας, και περιμένουν τις εξελίξεις. Την ίδια ώρα κάποιος καπνέμπορος περνά από την Εγνατία. Οι απεργοί σταματούν το αυτοκίνητο, το ανατρέπουν και το πυρπολούν. Γίνονται οι πρώτες συμπλοκές μεταξύ απεργών και σωμάτων ασφαλείας. Ο Τάσος Τούσης σκοτώνεται απ' τα πυρά της αστυνομίας.

Την επομένη η εφημερίδα *Ριζοσπάστης* δημοσιεύει τη φωτογραφία αυτή: ο νεκρός κάτω, ξαπλωμένος σε μια πόρτα, η μάνα που ολοφύρεται και γύρω μια απέραντη ερημιά. Ο Γιάννης Ρίτσος βλέπει τη φωτογραφία και συγκλονίζεται⁵⁰.

Την άλλη μέρα παραδίδει στον Ευθύφρονα Ηλιάδη τρία άσματα από το ποίημα που θα τιτλοφορηθεί *Επιτάφιος*. Η εφημερίδα *Ριζοσπάστης* στις 12^η Μαΐου θα τα δημοσιεύσει με τον τίτλο «Μοιρολόι». Ο ποιητής, που έχει ολοκληρώσει τα 14 πρώτα άσματα δουλεύοντας με ένταση, κάνει αιμόπτυση. Το Λαϊκό Βιβλιοπωλείο εκδίδει το ποίημα σε 10.000 αντίτυπα – ρεκόρ για την εποχή. Ήταν τόση η ταχύτητα με την οποία έγινε η έκδοση, που τα υπόλοιπα 6 άσματα δεν θα συμπεριληφθούν σε εκείνη, αλλά στην επόμενη, η οποία θα γίνει είκοσι χρόνια αργότερα⁵¹ (ως τότε, το ποίημα ήταν απαγορευμένο). Και τόσο γρήγορα το βιβλίο εξαντλήθηκε, ώστε όταν γίνεται η

⁵⁰ «Εκείνες τις μέρες είδα στις εφημερίδες τη φωτογραφία μια μάνας με το σκοτωμένο της παιδί στην αγκαλιά και συγκλονίστηκα. Μνήμες από τα παιδικά μου χρόνια, η μάνα μου η Μανιάτισσα που ήταν εξοικειωμένη με το μοιρολόι, εικόνες βυζαντινές με το Χριστό στα πόδια της Παναγίας, οι στίχοι του Βάρναλη, του Σικελιανού, το δημοτικό τραγούδι, όλα ανακατεύθηκαν μέσα μου και ξέσπασε στην καρδιά μου το κύμα ενός πελώριου θρήνου, ενός πραγματικού Επιταφίου.

Επί τρεις μέρες και νύχτες συνέχεια έγραφα, χωρίς φαί, χωρίς ύπνο. Κι όταν τελείωσα και τα είκοσι ποιήματα, λιποθύμησα. Είχα μεταγγίσει στους στίχους μου μαζί με την τελευταία σταγόνα του πόνου για τα θέματα της απρόκλητης επιθέσεως και την ύστατη ζωική ικμάδα μου. Ο *Επιτάφιος*, αφιερωμένος στους νεκρούς 9^{ης} Μαΐου, ήταν για μένα, ένα ποιητικό γεγονός. Βλ. Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος. Αυτοβιογραφία. Κινηματογραφική αυτογραφία. Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του*, Αρχείο Κρήτης, 2008, σ. 49.

⁵¹ Η β' αυτοτελής έκδοση, που κυκλοφόρησε 20 χρόνια αργότερα, στα 1956, (κι ανατύπωση της στον α' τόμο των Ποιημάτων) περιλαμβάνει 6 επιπλέον «άσματα», από 8 δίστιχα το καθένα, εκτός από τα δύο τελευταία που από 9 δίστιχα το καθένα. Η οριστική έκδοση περιλαμβάνει 20 άσματα. Με 8 δίστιχα το καθένα (πλην του 19^{ου} και 20^{ου}, που έχουν από 9 δίστιχα). Ήτοι το ποίημα αποτελείται τελικώς από 324 στίχους. Τα 6 επιπλέον αυτά «άσματα» είχαν γραφτεί, όπως βεβαιώνει ο ποιητής, «λίγος αργότερα» απ' τ' άλλα 14 – πάντως το αργότερο τον Ιούνιο του 1936. Χαρακτηριστικό για τον τρόπο εργασίας του ποιητή είναι το γεγονός ότι ούτε τα δύο πρώτα κείμενα, το «Μοιρολόι» κι η α' έκδοση του *Επιταφίου*, δεν ταυτίζονται απόλυτα, στα τρία «άσματα» που συμπίπτουν και στα δύο: οι αλλαγές που επέφερε ο ποιητής στο αρχικό κείμενο, έστω και τόσο μικρές, έγιναν μέσα σ' ελάχιστο χρονικό διάστημα, στο δρόμο, θα λέγαμε, μεταξύ γραφείου και τυπογραφείου. Οι διαφορές της β' απ' τη α' έκδοση, στα 14 μεταξύ τους κοινά «άσματα», είναι, εννοείται, περισσότερες και ριζικότερες: Ξεκινάν απ' την απλή αλλαγή μεμονωμένων λέξεων, περνάν απ' την αντικατάσταση ολόκληρων στίχων και φτάνουν ως τη ριζική αναδιάρθρωση ενός ολόκληρου «άσματος» με την προσθαφαίρεση των περισσότερων δίστιχων (άσμα, XVII). Ας σημειωθεί ωστόσο ότι όλες αυτές εξαντλούνται σε μια γλωσσική και μορφική λείανση, ένα είδος «εκμοντερνισμού» του αρχικού κειμένου, χωρίς να θίγουν τον αρχικό χαρακτήρα του έργου – οι 2 ή 3 κεντρικές ιδέες του ποιήματος υπήρχαν ήδη, εν σπέρματι, στον πρώτο δημοσιευμένο πυρήνα του, το «Μοιρολόι». Επειδή το χειρόγραφο του *Επιταφίου* του 1936 δεν είναι πια προσιτό στο μελετητή του, δεν μπορούμε να διαπιστώσουμε αν ο ποιητής επεξεργάστηκε εκ των υστέρων και τα 6 εκείνα «άσματα», που δημοσίευσε για πρώτη φορά στην β' έκδοση του 1956. Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος, Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, 1982, σ. 62.

διδασκαλία έχουν απομείνει μονάχα 250 αντίτυπα. Καίγονται στους στύλους του Ολυμπίου Διός μαζί με άλλα «ανατρεπτικά βιβλία: Του Ανατόλ Φρανς, του Μαξίμ Γκόρκι, και φυσικά του Καρλ Μαρξ.

3.3. Η παράδοση στον *Επιτάφιο*

Η ποιητική μορφή του *Επιταφίου* πρέπει να εννοηθεί όχι ως τελευταίο υπόλειμμα παραδοσιακής έκφρασης στο πρώιμο έργο του Ρίτσου, αλλά, αντίθετα ως ποιητικός νεωτερισμός, αφού αξιοποιεί θαρραλέα τους ποιητικούς τρόπους που στην εποχή του θεωρούνταν παρωχημένοι⁵².

Επίσης, άμεση κι εντυπωσιακή είναι η σχέση του *Επιταφίου* του Ρίτσου με τον ανώνυμα παραδομένο «Επιτάφιο Θρήνο»⁵³, που ψάλλεται στην ορθόδοξη εκκλησία⁵⁴ κατά τη Μεγάλη Παρασκευή και το Μεγάλο Σάββατο.

I. Η μετρική

Η χρήση του δεκαπεντασύλλαβου στον *Επιτάφιο* δεν μπορούσε αυτή καθ' αυτή να πιστοποιήσει μια ειδική σχέση του ποιήματος αυτού με το δημοτικό τραγούδι. Παρόλα αυτά ο δεκαπεντασύλλαβος του *Επιταφίου*⁵⁵ διαφέρει ουσιαστικά απ' το

⁵² Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σ. 20.

⁵³ Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σ. 97.

⁵⁴ «Κάθε φορά που μια χώρα κινδυνεύει από εξωτερικό κίνδυνο, από τη δράση ξένων παραγόντων, από κατοχή, για να διατηρήσει τη φυσιογνωμία της καταφεύγει σε αναγνωρίσιμες απ' όλο το λαό μορφές». Βλ. Γιάννης Ρίτσος, Εφ. *Το Βήμα* 22.10.1978. Η θρησκεία για τον Γιάννη Ρίτσο είναι μέρος της ελληνικής παράδοσης, στην οποία ο λαός καταφεύγει σε δύσκολους καιρούς. Ο ίδιος είχε δηλώσει, όταν μιλούσε για τη γένεση της Βλ. Στέφανος Διαλησμάς, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1999, σ. 41.

⁵⁵ Ο Ρίτσος θα χρησιμοποιήσει ξανά τον δεκαπεντασύλλαβο αρκετά αργότερα σχεδόν τρεις δεκαετίες μετά στα *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* (1968-1970) και *Ύμνος και θρήνος* για την Κύπρο (1974). Το πρώτο με ανομοιοκατάληκτο στίχο και το δεύτερο με ζευγαρωτή ρίμα. Η άποψη ότι ο ποιητής χρησιμοποιούσε μετρικά σχήματα, όταν ήθελε να εκφραστεί κάτω από την πίεση εξωτερικών γεγονότων, πολιτικών και εθνικών τραυμάτων (στρατιωτική δικτατορία, δυσμενείς εξελίξεις στην Κύπρο) είναι σωστή. Αυτή η τάση του ποιητή ίσως ήταν και μία από τις αιτίες που τον ώθησε στη δημιουργία του *Επιταφίου*. Να προσθέσουμε, ακόμα και τους δεκαπεντασύλλαβους που βρίσκονται διάσπαρτοι μες στη Ρωμοσύνη: «Η κόρη του πεταλωτή με μουσκεμένα πόδια, στχ. 56», «νύχτα μεγάλη σαν ταψί στου γανωτζή τον τοίχο, στχ. 76», «πότε μια μέρα θαλασσιά θα βγάλεις το τσεμπέρι, στχ. 98». Προφανώς, δεν είναι μόνο αυτοί οι στίχοι, το έδαφος είναι ακόμα αχαρτογράφητο. Επίσης, χρήση του δεκαπεντασύλλαβου γίνεται στην *Κυρά των Αμπελιών στο εικοστό (XX) μέρος*. Το παραθέτουμε ολόκληρο. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Αγρύπνια*, 1954.

Τούτο δεν είναι πόλεμος τούτο δεν είναι αμάχη
τούτο είναι μέρα των Φωτώ τούτο δεν είναι χοροστάσι
τ' Αη – Θυμαριού η ανάσταση τ' Αη – Έλατου το γλέντι.

δεκαπεντασύλλαβο, όπως τον είχε χρησιμοποιήσει πρωτότερα ο Ρίτσος σε αρκετά ποιήματα από τις δύο πρώτες συλλογές ποιημάτων, *Τρακτέρ* και *Πυραμίδες*: σ' αντίθεση με τον τελευταίο αυτό παρουσιάζει μερικά βασικά γνωρίσματα του δημοτικού δεκαπεντασύλλαβου:

α) υποχρεωτική τομή μετά την 8^η συλλαβή

*Γιε μου, σπλάχνο των σπλάχνων μου, / καρδούλα της καρδιάς μου,
πουλάκι της φτωχιάς αυλής, / ανθέ της ερημιάς μου*

β) αποφυγή του διασκελισμού⁵⁶

II. Τα σχήματα λόγου

Εδώ τα δέντρα μάχονται μαζί με τους ανέμους
εδώ βρυχούνται τα βουνά και τα χοντρά κοτρώνια
τ' αστέρια βόλια σφεντονάν και το φεγγάρι μπάλες
κι ολημερίς κι ολονυχτίς μες στου ήλιου το καζάνι
μαύρο κατράμι κόχλαγα για των οχτρών τ' ασκέρια.

Εχ, τι λαγούτα και βιολιά και κλέφτικα νταούλια,
οι πίπιζες του πλάτανου, του πεύκου τα σαντούρια –

Στραφτοκοπάν στον άνεμο τα χρυσοπετραχήλια
γιορτάζουν τα καμπαναριά με τις χρυσές καμπάνες
οι άσπροι σταυροί το φλάμπουρων φωτάν τα μεσονύχτια
κι αγγέλοι από γυαλί και φως μ' ολάνοιχτες φτερούγες
φωτάνε τα ελατόδασα και τ' αϊτομονοπάτια.

Και συ, Κυρά των Αμπελιών, φορώντας τις σημαίες
γιομίζεις τα σταφύλια σου μ' αίμα και δυναμίτη
στον άνεμο τινάζοντας τα θέμελα του χάρου.

Και, τέλος να προσθέσουμε άλλα επτά ποιήματα σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο από τον επετειακό τόμο για τα σαραντάχρονα του ΕΑΜ: Συντροφικά Τραγούδια. Το υλικό επιλύθηκε με φιλοπονία η Αικατερίνη Μακρυνικόλα. Τα ποιήματα είναι τα εξής: Ύμνος στην Αθήνα μας, Μοιρολόι, Ελλάδα (Οχτώβρης 1940), Ο λαός, Μικρό μνημείο της Ευαγγελίας Ξυνοτρούλια, Μικρό δοξαστικό ελεγείο, Επιτύμβιο στο Κούρνοβο.

⁵⁶ Υπάρχουν ελάχιστοι διασκελισμοί στον Επιτάφιο, π.χ. «Μάτια γλαρά που μέσα τους αντίφεγγαν τα μάκρη/ πρωινού, και πάσκιζα μην τα θαμπώσει δάκρυ» μέρος 3, στχ. 5-6. Κι ακόμα «άνοιξη, γιε, που αγάπαγες κι ανέβαινες απάνω// Στο λιακωτό και κοιτάζες και δίχως να χορταίνεις» μέρος 6 στχ. 4-5. Οι διασκελισμοί παρατηρούνται συχνά στη λόγια έμμετρη παράδοση. Συχνά αυτά τα δύο, η λόγια και η λαϊκή παράδοση μεπερδεύονται λόγω του κοινού μετρο-ρυθμικού βηματισμού: του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Τυπικό παράδειγμα, ο Ερωτόκριτος του Κορνάρου που ανήκει στη λόγια παράδοση, ανεξάρτητα από την απήχηση που είχε στον κόσμο της υπαίθρου. Στο Ερωτόκριτο, λοιπόν, όπως σημειώθηκε από τον Στυλιανό Αλεξίου στα πλαίσια της απάντησης που έδωσε στο πρόβλημα της λόγιας και όχι λαϊκής υφής του έργου. Οι διασκελισμοί στον Ερωτόκριτο, απαντούν, κατά προσέγγιση, σ' ένα ποσοστό 5,6% του συνολικού αριθμού στίχων. Βλ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Ο Διασκελισμός στον Ερωτόκριτο» στο *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, ΠΕΚ, Ρέθυμνο, 1991, σ: 117.

α) Επανάληψη του νοήματος του πρώτου ημιστίχιου στο δεύτερο:

Γιε μου ποια Μοίρα σ' το 'γραφε και ποια μου το 'χε γράψει (IV, 1α)

Μέρα Μαγιού μού μίσεψες, μέρα Μαγιού σε χάνω (VI, 1α)

β) Επανάληψη του νοήματος με αντίθετες έννοιες:

Σαν το λιοντάρι δυνατός κ' ήμερος σαν πιτσούνι (XII, 2α)

Κόσμος περνά και με σκουντά, στρατός κα με πατάει (XVII, 2α)

γ) Επανάληψη με συμπλήρωση του νοήματος του πρώτου ημιστίχιου στο δεύτερο:

Κι ουδέ κακόβαλα στιγμή κι ουδ' έτρεξα ξοπίσω (IV, 7α)

Που τα φτερά τους δίπλωσαν και πια δε φτερουγάνε (XVI, 1α)

δ) Επανάληψη με συμπλήρωση του νοήματος του πρώτου στο δεύτερο στίχο:

Θα καρτεράει το κρύο νερό το δροσερό σου στόμα,

θα καρτεράει τα χνώτα σου το ασβεστωμένο δώμα. (V. 3)

III. Οι παρομοιώσεις – Η γλώσσα – Η ειδική σχέση με το μανιάτικο μοιρολόι

Ο Ρίτσος ακολουθεί γενικά τ' αντίστοιχα στοιχεία παρομοίωσης του δημοτικού τραγουδιού. Έτσι λ.χ. το νεκρό παλληκάρι παρομοιάζεται με κυπαρίσσι «ήλιε της βαρυχειμωνιάς, λιγνοκυπάρισσό μου», με κρίνο (τόρα οι παλάμες σου οι αχνές, μονάκριβε μου κρίνε) με πουλί «Πουλί μου, χίλιες δυο ζωές με σένανε με δένουν», με πλατάνι «Και, κει που σε καμάρωνα, πλατάνι, παλληκάρι» και, τέλος με αστέρι «Βασίλεψες αστέρι μου, βασίλεψε όλη η πλάση».

Επίσης, η γλώσσα σε αντίθεση με τις πρώτες ποιητικές συλλογές είναι μπολιασμένη με το τυπικό λεξιλόγιο του δημοτικού τραγουδιού, π.χ. στράτα, βόλια, ξόμπλι, ξόδι. Εκφράσεις όπως: χρυσαφένιο χτένι, το φρύδι χελιδόνι, του πελάγου το βυθό, τ' αθάνατο νερό. Κι ακόμα τα σύνθετα: γαϊτανόφρυδο, κοντυλογραμμένο, μοσκομύριστο, μαρμαρογλυμμένη, μυριοζωγραφισμένο.

Τέλος, θα έλεγε κανείς ότι ο Ρίτσος μπόλιασε το κατεξοχήν πονετικό τραγούδι, το μοιρολόι με την κοινωνική αδικία⁵⁷, μια τάση είναι υπαρκτή στο μανιάτικο μοιρολόι⁵⁸.

3.4. Ο θάνατος ως βιο-συστατικό της νέας κοινωνίας

Για το συγκεκριμένο θέμα θα μπορούσε να γραφτούν περισσότερα, θα αρκεστούμε σε κάποια βασικά ζητήματα για τη διερεύνηση του θέματος. Είναι πάγκοινη διαπίστωση ότι ο Ρίτσος έθεσε την πένα του στην υπηρεσία για μια άλλη κοινωνία, απαλλαγμένη από την ταξική εκμετάλλευση, μια κοινωνία σοσιαλιστικής-κομμουνιστικής. Ο ίδιος δηλώνει σε μια συνέντευξη⁵⁹:

Γράφοντας ποίηση κάνει, χωρίς να το ξέρει, μια μάχη, σώμα με σώμα, με το θάνατο. Κι όταν λέμε θάνατο δεν εννοούμε μόνο τον φυσικό, αλλά και όλες τις μορφές κοινωνικού θανάτου. Η καταπίεση, η σκλαβιά, οι επιθυμίες που δεν εκπληρώνονται, όλα αυτά είναι μια καθημερινή εκτέλεση, ένας θάνατος.

Ο Ρίτσος βρίσκει στο δημοτικό τραγούδι, δηλαδή στο τραγούδι της κοινότητας, στοιχεία αλληλεγγύης, δεν επιθυμεί ή νοσταλγεί μια επιστροφή σε μια προβιομηχανική, αγροτική κοινωνία – ιστορικά πλέον ξεπερασμένη. Αναβιώνει, λοιπόν, μια παλαιότερη μορφή στιχουργίας στο πλαίσιο της κοινωνικής στράτευσης. Για να γίνω πιο συγκεκριμένος: στην αστική, ατομικιστική κοινωνία ο θάνατος εξοβελίζεται⁶⁰ αντίθετα στη νέα κοινωνία που οραματίζεται ο ποιητής ο θάνατος, ή μάλλον καλύτερα οι νεκροί, μετέχουν οργανικά σ' αυτή. Πρόκειται για την «κοινότητα

⁵⁷ Νίκος Ροζάκος, *Στοχασμοί για τη Ποίηση Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, 1976, σ. 78-79.

⁵⁸ Παιδί μου, όλα τα βάσανα του κόσμου

στη ράχη μου τα σήκωσα, μα πάλι

ποτές δε βαρυγκόμησα [...]

κι αν σάπισαν τα χέρια μου στη σκάφη

για να σε θρέψω, επλέρωσε, παιδί μου,

η αγάπη σου τον ιδρώ μου χρυσάσι.

Βλ. Βασίλειος Πετρούνιας, *Μανιάτικα Μοιρολόγια*, 1934, σ. 58.

⁵⁹ Περ. *Η λέξη*, Συνέντευξη του Γιάννη Ρίτσου, 1981.

⁶⁰ Ιστορικοί, κοινωνιολόγοι και ανθρωπολόγοι θεωρούν γενικά ότι μόνο στην αστική και ατομικιστική κοινωνία των ημερών μας ο θάνατος θεωρείται απαράδεκτος και απορρίπτεται, και ότι αντίθετα, σε όλες τις παραδοσιακές κοινωνίες, που διέπονται από συλλογική σκέψη, ο θάνατος είναι μέρος αναπόσπαστο της ζωής του κοινωνικού συνόλου, και οι νεκροί εξακολουθούν να παίζουν συγκεκριμένο ρόλο στην κοινωνία των επιζώντων. Βλ. Guy Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τα μοιρολόγια*, Νεφέλη, Αθήνα, 1999.

ζώντων και νεκρών»⁶¹ όπως εύστοχα την αποκαλεί ο Ε. Καψωμένος. Αυτό, ακριβώς εκφράζει και το πρώτο δίστιχο του τελευταίου άσματος του Επιταφίου:

Γλυκέ μου, εσύ δε χάθηκες, μέσα στις φλέβες μου είσαι.

Γιε μου, στις φλέβες ολουνών, έμπα βαθιά και ζήσε. (XX, 1)

Αυτό το μοτίβο θα το συναντήσουμε αρκετές φορές στο ποιητικό έργο του Ρίτσου· σταχυολογώ δύο παραδείγματα από δύο εμβληματικά έργα του:

Όλα δικά μας, –είπε ο Ξένος. – Όλα του κόσμου τούτου –

και τους νεκρούς μας τους κουβαλάμε μέσα μας

χωρίς ο χώρος να στενεύει, χωρίς να βαραίνουμε –

συνεχίζουμε τη ζωή τους απ' τις βαθιές στοές και τις έρημες ρίζες.

τη δική τους ζωή, τη δική μας ακέρια μες στον ήλιο

[Όταν έρχεται ο ξένος, 1958]

Το σπίτι αυτό πώς θα χτιστεί, τις πόρτες ποιος θα βάλει

που 'ναι τα χέρια λιγοστά κι ασήκωτες οι πέτρες;

Σώπα· τα χέρια στη δουλειά τρανέουν κι αυγαταίνουν

και μην ξεχνάς ολονυχτίς βοηθάν κι οι αποθαμένοι.

[Το χτίσιμο, Τα 18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας, 1973]

Όταν λέμε ότι οι νεκροί, μετέχουν οργανικά σ' αυτή, δεν το εννοούμε μεταφυσικά⁶², αν και η μεταφυσική εδώ γίνεται όχημα για την μετάδοση πανανθρώπινων αξιών. Λιγότερο εμφανικά, η κοινωνική εμπειρία δεν χάνεται, μεταδίδεται. Ας θυμηθούμε και τον Οδηγητή⁶³ του Βάρναλη «ένας δεν είμαι μα χιλιάδες/ όχι μονάχα οι ζωντανοί./ Κι οι πεθαμένοι με ακλουθάνε/ σε μιαν αράδα σκοτεινή».

⁶¹ Ερατοσθένης Καψωμένος, «Παράδοση και πρωτοπορία στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, επιμέλεια Αικατερίνη Μακρονικόλα, Στράτος Μπουρνάζος, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 406.

⁶² Μιχάλης Μερακλής, «Η μια και η άλλη εμμονή του Γιάννη Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, επιμέλεια Αικατερίνη Μακρονικόλα, Στράτος Μπουρνάζος, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 218.

⁶³ Κώστας Βάρναλης, *Ποιητικά*, Κέδρος, Αθήνα, 1956, σ. 86.

3.5. Η συμπληρωματική σχέση του *Επιτάφιο* με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος*

Η γραμματολογία έχει κατατάξει τον Επιτάφιο ως ένα έργο που ανήκει στην παράδοση⁶⁴. Ασφαλώς αυτή κρίση δεν είναι εσφαλμένη ωστόσο ο Επιτάφιος έχει σημαντικά νεωτερικά στοιχεία, τα οποία ο Ρίτσος στη συνέχεια θα αναπτύξει κατά την ώριμη περίοδο της δημιουργία του, κυρίως στην Τέταρτη διάσταση του, και όχι μόνο. *Αλλιώς, η ανανέωση δεν είναι μόνο η ρήξη με την παράδοση αλλά και η συνέχειά της*. Πράγματι, ο Ρίτσος ρίχνει μια γέφυρα⁶⁵, από την παράδοση στον μοντερνισμό, δεν έχει φτάσει στον μοντερνισμό αλλά οδεύει σ' αυτόν.

Ας αποσαφηνίσουμε πρώτα πρώτα, ότι ο Επιτάφιος δεν μιμείται το δημοτικό μοιρολόι. Είναι λόγια ποίηση, που ωστόσο διατηρεί στενή ομολογία προς τη λαϊκή.

1^ο Η χρήση της σκηνικής οδηγίας στον *Επιτάφιο* και στη *Σονάτα του σεληνόφωτος*

Στον Επιτάφιο εμφανίζεται για πρώτη φορά η χρήση της σκηνικής οδηγίας⁶⁶, αν και αυτήν την διαπίστωση την έχουν κάνει κι άλλοι μελετητές δεν έχει δοθεί η ανάλογη προσοχή. Πόσο πραγματικά διαφέρει η χαροκαμένη μάνα του Επιταφίου απ' τη Γυναίκα με τα μαύρα της Σονάτας, εννοώ ως προς τρόπο παρουσίασης;

⁶⁴ Ο «ελεύθερος στίχος» δεν μπορεί να αποτελέσει, μόνος του, τη διακριτική βάση για τον καθορισμό της εξέλιξη ενός λογοτεχνικού-ποιητικού έργου: Ο Επιτάφιος, γραμμένος σε στίχο «παραδοσιακό», θα 'πρεπε, με το παραπάνω στη στενή σημασία του μορφολογικό κριτήριο, να ενσωματωθεί πριν απ' τα 1935 έργο του Ρίτσου. Κι όμως: Ακόμα και με καθαρά, στην εύρεση σημασία τους, μορφολογικά κριτήρια η μορφή του Επιταφίου δε δηλώνει κανενός είδους μορφική συντήρηση, αλλά αντίθετα, ποιητικό νεοτερισμό, αφού ανασταίνει ένα στην εποχή του «νεκρό» εκφραστικό μέσο – το στίχο του δημοτικού τραγουδιού. [...] Η εντελώς πρόσφατη επιστροφή του Ρίτσου στους «παραδοσιακούς» τρόπους του δημοτικού τραγουδιού στα Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας (1968-1973) και στον Ύμνο και Θρήνο για την Κύπρο (1974) δε στοιχειοθετεί καμιά νέα φάση δημιουργία του: εκφράζει απλά την αυθόρμητη και ταυτόχρονα ενσυνείδητη προσφυγή του ποιητή σε τρόπους ειδικά «λαϊκούς» για την έκφραση βιωμάτων οπωσδήποτε «λόγιων» ή «λαϊκών», αλλά σε στιγμές ιδιαίτερα κρίσιμες γι' αυτόν και το «λαό» του. Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος, Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, 1982. σ. 79.

⁶⁵ Ο Ρίτσος με τον Επιτάφιο έβαζε την ελληνική ποίηση και τον ελληνικό μοντερνισμό μπροστά σε ζητήματα «αδιανόητα» ως τότε: Ότι η μοντέρνα ποίηση μπορεί να είναι και πολιτική και επικαιρική και γέφυρα με την παράδοση. Βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Ποίηση Γιάννη Ρίτσου. Από την ιστορική στην ποιητική ύλη στο Γιάννη Ρίτσος» στο *Πάντα παρών στο κάλεσμα την εποχής*, Σύγχρονη Εποχή, 2011, Αθήνα.

⁶⁶ Όλο το πρώιμο ποιητικό έργο του Ρίτσου περιέχει λανθάνοντα θεατρικά στοιχεία. Από την πρώτη εμφάνισή του, το 1934 το Τρακτέρ. Σε μια σειρά ποιημάτων – Τα «Πορτραίτα» - δε μιλάει ο ποιητής. Τη φωνή του έχουν πάρει άλλοι :ο εγωπαθής, ο ατομικιστής, ο αρνητής,, ο ανικανοποίητος, ο αναστοφάσιτος, κλπ. Αυτό γίνεται το 1935, και στο δεύτερο βιβλίο, τις Πυραμίδες – με τα γράμματα (ενότιητα Πόλεμος) – και, πιο χειροπιαστά, το 1936, στον Επιτάφιο. Εδώ, ο ποιητής δεν εμφανίζεται καθόλου. Μια μάνα θρηνεί το παιδί της. Και βέβαιο, ο Ρίτσος υποδύεται τη μάνα· κι ο Επιτάφιος παίρνει μορφή θεατρική. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Ο λόφος με το σιντριβάνι*, Θέατρο, Αθήνα, Επίμετρο Κώστα Νίτσος, σ. 161.

(Θεσσαλονίκη. Μάης του 1936. Μια μάνα, καταμεσής του δρόμου, μοιρολογάει το σκοτωμένο παιδί της. Γύρω της και πάνω της, βουίζουν και σπάζουν τα κύματα των διαδηλωτών — των απεργών καπνεργατών. Εκείνη συνεχίζει το θρήνο της):

[Επιτάφιος]

[Ανοιξιάτικο βράδι. Μεγάλο δωμάτιο παλιού σπιτιού. Μια ηλικιωμένη γυναίκα, ντυμένη στα μαύρα, μιλάει σ' έναν νέο. Δεν έχουν ανάψει φως. Απ' τα δυο παράθυρα μπαίνει ένα αμείλικτο φεγγαρόφωτο. Ξέχασα να πω ότι ή Γυναίκα με τα Μαύρα έχει εκδώσει δυο-τρεις ενδιαφέρουσες ποιητικές συλλογές θρησκευτικής πνοής. Λοιπόν, ή Γυναίκα με τα Μαύρα μιλάει στον Νέο]:

[Η σονάτα του σεληνόφωτος]

Βέβαια, στον Επιτάφιο το ιστορικό με το συμβολιστικό στοιχείο της άνοιξης συνταυτίζονται, η ιστορική συγκυρία μεταφέρεται και αλληγορικά. Αντίθετα, στη Σονάτα, η άνοιξη είναι σαφής εκλογή του συγγραφέα να διαμορφώσει κατά αυτόν τον τρόπο τα αφηγηματικά του συγγραφόμενα. Μια εξαιρετική λεπτομέρεια, ο Ρίτσος στην σκηνική οδηγία στον Επιτάφιο γράφει: «Γύρω της και πάνω της, βουίζουν και σπάζουν τα κύματα των διαδηλωτών». Όπως βλέπουμε στη γνωστή φωτογραφία (βλ. εικ.) αλλά και όπως περιγράψαμε στο ιστορικό πλαίσιο της παρούσας ενότητας, η πορεία έχει διαλυθεί την ώρα που η μάνα θρηνολογεί. Αυτό δεν συνιστά καμία ιστορική ανακρίβεια, το αντίθετο. Ο ρεαλισμός του Ρίτσου κάθε άλλο από φωτογραφικός ήταν.



2^{ον} Οι Κοινοί τόποι στους δύο μονολόγους

Αν και το μοιρολόι διαφέρει από τον μονόλογο, ή μάλλον είναι μια ειδική συνθήκη μονολόγου. Ωστόσο, τόσο στον Επιτάφιο, όσο και στη Σονάτα το βουβό πρόσωπο

είναι αυτό που εγείρει την αφήγηση. Στη Σονάτα η αφήγηση αναπτύσσεται στοχαστικά και συνειρμικά «Το ξέρω πως καθένας μονάχος πορεύεται στον έρωτα, μονάχος στη δόξα και στο θάνατο». Ενώ στον Επιτάφιο, ο πυρήνα της αφήγησης είναι ο άδικος χαμός του νέου εργάτη, όμως βαθμιαία, και δίχως να αποσιωπάται ο θρήνος της μάνας, ο πόνος βρίσκει παρηγοριά στην ελπίδα για το αύριο.

Στον Επιτάφιο ο Ρίτσος κάνει χρήση για πρώτη φορά του μοτίβου «σπίτι-καράβι⁶⁷», ίσως οι πιο φορτισμένοι στίχοι, όλο το 15^ο άσμα αναπτύσσεται πάνω στον εξής άξονα: Η μάνα βλέπει τον γιο της σαν τιμονιέρη που αρμενίζει με το σπίτι της μέσα σε φωτεινή γαλήνη, σωματική παρουσία του γέμιζε τον κόσμο μέχρι που το «καράβι βούλιαξε»⁶⁸. Ενώ στη Σονάτα το μοτίβο «σπίτι-βυθός» είναι μια καθημερινή εικόνα. Να σημειώσουμε ότι: «Τούτο το σπίτι, παρ' όλους τους νεκρούς του, δεν εννοεί να πεθάνει», επομένως και σ' αυτό το σπίτι υπάρχει πένθος. Λοιπόν, έχει ενδιαφέρον να δούμε πως μας μεταφέρει ο ποιητής στο βυθός της ηλικιωμένης γυναίκας. Ξεκινά με την μεταφορά: «Τούτο το σπίτι με πνίγει». Συνεχίζει με την παρομοίωση «Μάλιστα ή κουζίνα / είναι σαν το βυθό της θάλασσας». Κι έπειτα, η κουζίνα τους σπιτιού και βυθός της θάλασσας συναιρούνται. Παραθέτουμε τα δύο αποσπάσματα

XV

*Στο παραθύρι στεκόσουν κ' οι δυνατές σου οι πλάτες
φράζαν ακέρια την μπασιά τη θάλασσα τις τράτες*

*Κι ο ίσκιος σου σαν αρχάγγελος πλημμύριζε το σπίτι
και κει στ' αντί σου σπίθιζε η γαζία τ' αποσπερίτη.*

*Κ' ήταν το παραθύρι μας η θύρα όλου το κόσμου
κ' έβγαζε στον παράδεισο που τ' άστρα ανθίζαν, φως μου.*

⁶⁷ Το μοτίβο σπίτι-καράβι θα το χρησιμοποιήσει για πρώτη φορά ο ποιητής στον επιτάφιο, θα επανέρθει πάλι σ' αυτό, αλλά χωρίς μεγάλη ανάπτυξη στο «Τρία χορικά», όπου, και πάλι μια μαυροντυμένη γριά, η τρίτη κατά σειρά του έργου, θα πει: «Το σπίτι στένεψε, γένηκε σαν καράβι – ταξιδεύει μες στη νύχτα, ταξιδεύει στα μαύρα νερά της νύχτας, μαύρο καράβι». Ο Βελουδής εύστοχα επισημαίνει την ύπαρξη του μοτίβου, Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου* σ. 99.

⁶⁸ Μάρκος Αυγέρης, *Απαντα*, τ. Β', Νέα τέχνη, Αθήνα, 1964, σ. 219.

Κι ως στεκόσουν και κοίταζες το λιόγερμα ν' ανάβει,
σαν τιμονιέρης φάνταζες κ' η κάμαρα καράβι.

Και μες στο χλιό και γαλανό το απόβραδο —έγια-λέσα—
μ' αρμένιζες στη σιγαλιά του γαλαζία μέσα.

Και το καράβι βούλιαζε κ' έσπασε το τιμόνι
και στου πελάγου το βυθό πλανιέμαι τώρα μόνη.

Κι ακόμα μήτε να πνιγώ, μήτε ν' ανέβω πάνω·
κάνω από κάπου να πιαστώ και φύκι μόνο πιάνω.

Το φύκι σπάει κι ο ωκεανός με σέρνει στα νερά του
κι ουδέ γνωρίζω τώρα ποιο το πάνω, ποιο το κάτω.

[Η σονάτα του σεληνόφωτος, στχ:161 – 181]

Τούτο το σπίτι με πνίγει. Μάλιστα ή κουζίνα
είναι σαν το βυθό της θάλασσας. Τα μπρίκια κρεμασμένα γυαλίζουν
σα στρογγυλά, μεγάλα μάτια απίθανων ψαριών,
τα πιάτα σαλεύουν αργά σαν τις μέδουσες,
φύκια κι όστρακα πιάνονται στα μαλλιά μου — δεν μπορώ να τα
ξεκολλήσω ύστερα,
δεν μπορώ ν' ανέβω πάλι στην επιφάνεια —
ό δίσκος μού πέφτει απ' τα χέρια άηχος, — σωριάζομαι —
και βλέπω τίς φουσαλίδες απ' την ανάσα μου ν' ανεβαίνουν, ν' ανεβαίνουν
και προσπαθώ να διασκεδάσω κοιτάζοντάς τες
κι αναρωτιέμαι τί θα λέει αν κάποιος βρίσκεται από πάνω και βλέπει
αυτές τίς φουσαλίδες,
τάχα πώς πνίγεται κάποιος ή πώς ένας δύτης ανιχνεύει του βυθούς;

Κι αλήθεια δεν είναι λίγες οι φορές πού ξανακαλύπτω εκεί, στο βάθος
τού πνιγμού,

κοράλλια και μαργαριτάρια και θησαυρούς ναυαγισμένων πλοίων,
απρόοπτες συναντήσεις, και χτεσινά και σημερινά και μελλούμενα,
μιαν επαλήθευση σχεδόν αιωνιότητας,
κάποιο ζανάσασμα, κάποιο χαμόγελο αθανασίας, όπως λένε,
μιαν ευτυχία, μια μέθη, κ' ενθουσιασμόν ακόμη,
κοράλλια και μαργαριτάρια και ζαφείρια·
μονάχα πού δεν ξέρω να τα δώσω — όχι, τα δίνω·
μονάχα πού δεν ξέρω αν μπορούν να τα πάρουν — πάντως εγώ
τα δίνω.

Αναμφίβολα, υπάρχει διαφορά ύφους. Ο ελεύθερος στίχος ευνοεί τη συνειρμική αφήγηση σε αντίθεση με τον έμμετρο στίχο που τείνει σε πιο σταθερές δομές. Εντούτοις, παρά τις διαφορές, τα δύο αυτά αποσπάσματα είναι συμπληρωματικά μεταξύ τους. Στον Επιτάφιο, ο βυθός είναι μια βίαιη μεταβατική κατάσταση, ενώ στη Σονάτα είναι μια μόνιμη παγιωμένη κατάσταση. Θα λέγαμε, ότι εικόνα του βυθού παραπέμπει στην έννοια του υποσυνείδητου. Δεν θα κάνουμε εδώ μια ψυχαναλυτική προσέγγιση. Θα αρκεστούμε να πούμε τα εξής: Το πένθος χαρακτηρίζεται ως μία συναισθηματική κατάσταση απώλειας ενός αγαπημένου προσώπου. Η κατάθλιψη – ορίζεται σαφώς πιο δύσκολα– κι έχει πολλές διαβαθμίσεις. Όμως, τόσο το πένθος όσο και η κατάθλιψη εκκινούν από κοινή κοίτη, την απώλεια.

3ο Το σωματικός κάλλος

Κοινός τόπος στα δύο έργα που εξετάζουμε είναι το σωματικό κάλλος. Θεμελιακό ζήτημα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Ο ίδιο γράφει στη Χρ. Προκοπάκη:

Αν σώζεται ο Επιτάφιος είναι ίσως απ' τους μακρινούς συσχετισμούς με τον Άδωνι, με την αρχαία ελληνική λατρεία του σωματικού κάλλους, με την άνοιξη, με τον Ιησού, και προπάντων εξαιτίας του μορφικού δεσμού του με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού, με τις ρυθμικές και ηχητικές μνήμες των βυζαντινών χρόνων, του Κρητικού θεάτρου, της Τουρκοκρατίας, της Επανάστασης του '21, του μανιάτικου μοιρολογιού,

έτσι που το άμεσο γεγονός να επεκτείνεται συνειρμικά κι αισθητικά σ' έναν άπειρο χρόνο ιστορικό, μυθικό, εσωτερικό προς τα πριν και τα μετά⁶⁹.
(υπογραμμίσεις δικές μας)

Η οπτική στα δύο έργα διαφοροποιείται· στον *Επιτάφιο* παίρνει καθαρά δοξαστικά χαρακτηριστικά μέσα από τον θρήνο της μάνας, ενώ στη Σονάτα η ηλικιωμένη γυναίκα εκφράζεται με συστολή, κι ακόμα, θα λέγαμε, αυτοκατεσταλμένη από τον ίδιο τον ηθικό της κώδικα «Άσε να σου κουμπώσω το πουκάμισο — τί δυνατό το στήθος σου, / — τί δυνατό φεγγάρι». Αλλάζει αμέσως θέμα.

Μαλλιά σγουρά που πάνω τους τα δάχτυλα περνούσα
τις νύχτες που κοιμόσουνα και πλάι σου ξαγρυπνούσα,

Φρύδι μου, γαϊτανόφρυνδο και κοντυλογραμμένο,
—καμάρα που το βλέμμα μου κούρνιαζε αναπαμένο,

Μάτια γλαρά που μέσα τους αντίφεγγαν τα μάκρη
πρωινού ουρανού, και πάскиζα μην τα θαμπώσει δάκρυ,

Χείλι μου μοσκομύριστο που ως λάλαγες ανθίζαν
λιθάρια και ξερόδεντρα κι αηδόνια φτερουγίζαν,

Στήθεια πλατιά σαν τα στρωτά φτερούγια της τρυγόνας
που πάνωθέ τους κόπαζε κ' η πίκρα μου κι ο αγώνας,

Μπούτια γερά σαν πέρδικες κλειστές στα παντελόνια
που οι κόρες τα καμάρωναν το δείλι απ' τα μπαλκόνια

[Επιτάφιος, III]

πυρολυμένη απ' τ' αδηφάγα μάτια των αντρών κι απ' τη δισταχτικήν
έκσταση των εφήβων,

⁶⁹ Γιάννης Ρίτσος, «Ένα γράμμα του Γιάννη Ρίτσου [στη Χρύσα Προκοπάκη] για την ποίηση του (15. V. 1072)» περ. *Ο πολίτης* τχ. 109 (Νοέμβριος 1990), σ. 51-53. Αναδημοσίευση: *Νέα Εστία*, τχ. 1547 (αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο), 1991, σ. 94-97.

*πολιορκημένη από εξαίσια, ηλιοκαμένα σώματα,
άλκιμα μέλη γυμνασμένα στο κολύμπι, στο κουπί, στο στίβο,
στό ποδόσφαιρο (πού έκανα πώς δεν ταβλεπα)
μέτωπα, χείλη και λαιμοί, γόνατα, δάχτυλα και μάτια,
στέρνα και μπράτσα και μηροί (κι αλήθεια δεν ταβλεπα)
[Σονάτα του σεληνόφωτος, στχ. 84-88]*

Τα αποσπάσματα είναι σαφέστατα. Δεν χρειάζεται περεταίρω σχολιασμό. Αυτό που μπορούμε να πούμε είναι ότι η ανάπτυξη του θέματος του κάλλους υποτάσσεται στην κεντρική οπτική της κάθε ηρωίδας.

4^{ον} Το ζήτημα της κοινωνικής εξόδου, της στράτευσης με το εργατικό κίνημα⁷⁰

Στον Επιτάφιο, η μοναξιά αντικρίζεται από άλλη σκοπιά από ότι στη Σονάτα. Γενεσιουργό της αίτιο είναι οι ίδιες κοινωνικές δυνάμεις, που εδώ όμως λειτούργησαν διαφορετικά. Το άτομο, η μάνα, δεν κινδυνεύει ν' απομονωθεί εξ αιτίας της (τούτο γιατί η ταξική της θέση δεν της το επιτρέπει), αλλά εξ αιτίας της βίαιης κοινωνικής σύγκρουσης που οδηγεί στο φόνο του γιού της. Στην ουσία το πρόβλημα είναι το ίδιο. (Το άτομα ανακαλύπτει ότι βρίσκεται έρημο). Κι όμως, οι διαφορετικές συνθήκες το κάνουν να φαίνεται διαφορετικό.

Ετούτη η μάνα του 1936, βρίσκει τον δρόμο που της καθορίζεται όχι από την πρόθεση του ποιητή, αλλά από την ίδια την κοινωνική της υπόσταση, από την ιδιοσυγκρασία της.

Η γυναίκα της *Σονάτας του σεληνόφωτος* πάλι, αντιμετωπίζει ένα άλλο είδος μοναξιάς, κλεισμένης καθώς είναι στον ενδοσκοπούμενο χώρο όπου τα πάντα έχουν φθαρεί, όπου τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης αποκτούν εφιαλτικές ιδιότητες, αλλά ταυτόχρονα υπάρχουν σπάνιες αποχρώσεις τραγικής ομορφιάς να ανακαλυφθούν:

*Κι αλήθεια δεν είναι λίγες οι φορές πού ξανακαλύπτω εκεί, στο βάθος τού πνιγμού,
κοράλλια και μαργαριτάρια και θησαυρούς ναυαγισμένων πλοίων,*

⁷⁰ Παρόμοια άποψη για το θέμα έχει και ο Θωμάς Τσαλαπάτης: Στη «Σονάτα του Σεληνόφωτος» ο ποιητής επιλέγει να κλείσει με μια αναφορά στο κοινωνικό (σαν απόηχο του φινάλε του Επιτάφιου όταν η μάνα βγαίνει από τον θρήνο για να συναντήσει τους συντρόφους του γιου της). Βλ. <https://www.epohi.gr/article/49494/h-politikh-diastash-ths-tetarths-diastashs>

[...]

μονάχα πού δεν ξέρω να τα δώσω — όχι, τα δίνω.

μονάχα πού δεν ξέρω αν μπορούν να τα πάρουν — πάντως εγώ τα δίνω.

Η συμμετοχή, λοιπόν, στην κοινωνική πάλη δεν είναι μόνο «καλό», διέξοδος απ' τη μόνωση και πηγή λύτρωσης. Κι αντίστροφα, η μόνωση δεν είναι πάντα ολοκληρωτικά «κακό». Βέβαια, η δράση της πάνω στο άτομο είναι πάντα φθοροποιός. Ωστόσο με το να παρέχει στο άτομο απεριόριστη ευκαιρία εξονυχιστικού ελέγχου των πραγμάτων που ούτε κανείς να τα υποπτευθεί, προωθώντας έτσι όχι απλώς την αυτογνωσία αλλά την κοινωνική γνώση.

Βέβαια, δεν είναι λίγοι οι μελετητές τους έργου του Ρίτσου αλλά και αναγνώστες που επισημαίνουν έναν (δες 4.4) στην κοινωνική έξοδο της ηλικιωμένης γυναίκας, έστω κι αν αυτός ματαιώνεται, γράφει ο Κ. Κουλουφάκος⁷¹, «στα τελευταία λόγια της ηλικιωμένης γυναίκας ακούγονται παράταιρα σε σχέση με τα προηγούμενα. Δίνουν την εντύπωση μιας λύσης βεβιασμένης».

Στη *Σονάτα του σεληνόφωτος* η ανάγκη της συμμετοχής στον κοινωνικό αγώνα προβάλλει σαν λύτρωση⁷² και διέξοδος από τον εφιαλτικό κόσμο που δημιουργεί η παρακμή, το κλείσιμο του ατόμου στον εαυτό του. Στον *Επιτάφιο* πάλι, η μητέρα παίρνει στις τάξεις των αγωνιστών τη θέση του σκοτωμένου παιδιού της.

3.6. Συμπεράσματα

Ο Mario Vitti δέχεται τον *Επιτάφιο* «ως αναπάντεχη αντίδραση σε ένα ακαριαίο και συγκλονιστικό επεισόδιο, που βρίσκει τον ποιητή πάνω στην αμηχανία της κρίσης»⁷³. Η άποψη αυτή ενέχει στοιχεία ορθότητα, αλλά μπορεί να υποστηριχθεί ότι δεν ήταν η συγκλονιστική επικαιρότητα που απέρρεε από τον θάνατο του νεαρού

⁷¹ Κώστας Κουλουφάκος, «Ο προβληματισμός στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου» στο, *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του Διογένης*, Αθήνα, 1975 σ. 218.

⁷² Κώστας Τοπούζης, *Γιάννη Ρίτσος Πρώτες σημειώσεις στο έργο του*, Κέδρος, 1979, σ. 47.

⁷³ Mario Vitti, *Η γενιά του Τριάντα*, σ. 185 Στο ίδιο ζήτημα ο Vitti θα επανέρθει και στο διεθνές συνέδριο που διοργάνωσε το Μουσείο Μπενάκη: Ο *Επιτάφιος*, ανεξάρτητα από το αν γράφηκε ακαριαία σε δημοτικοφανή δεκαπεντασύλλαβο για να βρει μεγαλύτερη ανταπόκριση ανάμεσα στους ομοϊδεάτες, όπως σοβαροί μελετητές, ή αν πήρε αυτήν τη μορφή επειδή ο Ρίτσος εκείνη τη στιγμή αιφνιδιάστηκε και δεν διέθετε ένα κατάλληλο όργανο για να μοιρολογήσει του νεκρού που άφησε η αστυνομία στους δρόμους της Θεσσαλονίκης, αποτελεί μια εξαίρεση μέσα μεγάλη προσπάθεια αναδιοργάνωσης των υλικών και των εργαλείων που είχε βάλει στα σκαριά, με τόλμη ο Ρίτσος. Βλ. Mario Vitti, «Η πρώτη καμπή» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, σ. 130.

εργάτη της Θεσσαλονίκης, σε συνάρτηση με το ταυτόχρονο εκφραστικό αδιέξοδο του Ρίτσου, η μοναδική αιτία που τον ώθησε προς το δημοτικό δεκαπεντασύλλαβο.

Η επιλογή του αυστηρά έμμετρου στίχου στον Επιτάφιο υπαγορεύονται όχι από τη διάθεση για επιστροφή στα παλαιά μέτρα αλλά στη λαϊκότητα του ποιήματος. Η λαϊκότητα αυτή αποδίδει τον θρήνο της μάνας ενός σκοτωμένου εργάτη απορρέει από την πρόθεση του ποιητή να συνδεθεί, στιχουργικά και εκφραστικά, με την παράδοση του δημοτικού μοιρολογιού.

Το ποίημα αυτό απελευθερώνει με μεμιάς τον Ρίτσο από το φορμαλισμό και το διδακτισμό των πρώτων του έργων. Κανένα ίχνος σαρκασμού ή ρητορείας. Ένας λυρισμός γυμνός, ολοζώντανος σε μια γλώσσα οικεία και ταυτόχρονα υπερβολικά πολύτιμη – μια πολυτιμότητα λαϊκή που το αντίστοιχό της δεν υπάρχει σε μας – ένας λυρισμός δεμένος με τη συλλογική μνήμη που φέρνει μέσα της το λαϊκό τραγούδι, την ελληνική μυθολογία και το ορθόδοξο τελετουργικό. Χάρη σ' ένα παράδοξο που δεν μπορεί να γίνει νοητό παρά μόνο σ' έναν λαό που προσπαθούν να τον κάνουν ν' απαρνηθεί τον εαυτό του, η παράδοση γίνεται επαναστατική διεκδίκηση, εχέγγυο εθνικής ανεξαρτησίας, πηγή πολιτιστικής αναγέννησης⁷⁴. Ή όπως μας λέει ο Ελύτης: «Καμιά επανάσταση, ούτε στην τέχνη ούτε στη ζωή, δεν έχει περισσότερες ελπίδες επιτυχίας από 'κείνη που χρησιμοποιεί για ορμητήριό της την παράδοση»⁷⁵.

Εκείνο που πρέπει να υπογραμμιστεί σαν ιδιαίτερα σημαντικό, είναι ότι ο Ρίτσος πέτυχε αυτό το λυρισμό μπολιάζοντας τον ελεγειακό τρόπο των προηγούμενων ποιημάτων του καθώς και το πολιτικό του πάθος στον κορμό όχι πια ενός ξένου πρότυπου, αλλά του δημοτικού τραγουδιού⁷⁶.

Πράγματι, όπως σημειώνει ο Mario Vitti: «Ο Ρίτσος έντονα αναζητούσε έναν τρόπο να βγει από τον παλαμισμό – καρνωτακισμό – βαρναλισμό⁷⁷ καταβάλλοντας

⁷⁴ «Έγραψα τον Επιτάφιο, – δηλώνει ο Ρίτσος εκ των υστέρων (1978), – σε μια εποχή όπου τα [πνευματικά] ρεύματα σ' όλο τον κόσμο δημιουργούσαν εκτροπές από τις παραδόσεις, [...] σε μια κατοχύρωση της εθνικής και φυλετικής ταυτότητας, σε καθαρά δημοτικά μέτρα. [...] Σε μένα, οι αισθήσεις μου, οι βάσεις μου οι ακουστικές προέρχονται από το λαό. Αυτά μου βγήκαν από μέσα μου: τα τραγούδησα, τα χόρεψα τα άκουσα από παιδί». Βλ. Περ. *Φιλολογική φωνή*, Αίγιο, τχ. Σεπτ-Οκτ. 1978

⁷⁵ Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1974, σ. 551.

⁷⁶ Πήτερ Μπήαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, 1980, σ. 32.

⁷⁷ Ας δώσουμε ένα χαρακτηριστικό μοτίβο βαρναλισμού, δηλαδή από έναν ποιητή που χαρακτηρίζεται ως κοινωνικά πρωτοπόρος ποιητής, «Μεγάλη φτώχεια πλάκωσε, παιδί μου, και το ψωμί το τρώμε με το δράμι./ Πέθανε η κόρη εψές του μπάρμπα Τίμου / –δεκάξι χρόνω, σαν το κρύο νερό–/ κ' η σεμνούλα η Πηνιώ του Μπάρμπα Τσάμη/ την κακιά στράτα πήρα από καιρό, [Πυραμίδες]». Η ομοιότητα με τους Μοιραίους του Βάρναλη είναι εξόφθαλμη. Αναμφίβολα, ο Ρίτσος έχει τραφεί με τον Βάρναλη όπως έχει τραφεί, πρώτα και κύρια, με τον Παλαμά και τον Καρυωτάκη. Ωστόσο, ο νέος ποιητής οφείλει να απογαλακτιστεί από τις επιρροές του, ή έστω να τις εξουδετερώσει. Ωστόσο, θα είμαστε άδικοι, αν παραδεχόμαστε ότι η φωνή του Ρίτσου δεν διακρίνεται στις δύο

ήδη στις *Πυραμίδες* δραματικές προσπάθειες»⁷⁸. Ωστόσο, αντί να κάνει ένα βήμα προς την νεωτερικότητα έκανε ένα βήμα προς την παράδοση. Το πισωγύρισμα αυτό είναι μόνο φαινομενικό. Ή μόνο θεωρητικό, στο βαθμό που μπορούμε να απομονώσουμε την μορφή από το περιεχόμενο. Το βήμα προς την παράδοση, δεν πρέπει να το δούμε ούτε ως εκφραστική υποχώρηση⁷⁹, ούτε ως «αμηχανία», αλλά με όρους του ποιητή-χορευτή⁸⁰: ένα βήμα πίσω και δύο μπροστά. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορούμε να αντικρίσουμε τα πρότερα έργα του ως συνέχεια και εξέλιξη⁸¹⁸²· κι

πρώτες συλλογές του, απλά συνυπάρχει με ένα πλήθος αναφομοίωτων επιρροών. Αυτή, ακριβώς, η ιδιαίτερη φωνή θα εκτιμήσει, ένας εραστής της καθαρής ποίησης, ο Κλέων Παράσχος, κριτικός της Νέας Εστίας «υπάρχουν και άνθρωποι δυστυχίες – που γι’ αυτές ποτέ ίσως δε θα βρεθεί γιατρικό. Στο ζήτημα αυτό βλέπει βαθύτερα, παρ’ ότι άλλος, ο κ. Ρίτσος τα πράγματα· τα βλέπει από τη ρίζα, στην ουσία τους, έξω και πέρα από κάθε κοινωνική ιδεολογία, δεν ξέρω όμως αν η τραγική ενόραση της ζωής που δείχνει στην ποίησή του είναι μέσα του τόσο τραγική. Μερική τόνοι του, μερικές κραυγές του μας πείθουν». Αν κάναμε μια κριτική στον Ρίτσο δεν το κάνουμε για μειώσουμε το μεγάλο ποιητικό του έργο. Ισχύει, το ανάποδο: ότι τα εκφραστικά μέσα δεν χαρίζονται, αλλά κατακτούνται με κόπο και με χρόνο.

⁷⁸ Mario Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με ’40», περ. *Ο πολίτης*, τχ 1, Μάιος 1976, σ. 72-79.

⁷⁹ Η εκφραστική υποχώρηση παραπέμπει στα τρία ποιήματα πριν τον Επιτάφιο, τα οποία έστειλε ο Ρίτσος με το ψευδώνυμο Κώστας Ελευθερίου, και μάλιστα εκτιμήθηκαν θετικά από τον μέγα αρνητή του Καραντώνη. Τα ποιήματα αυτά είναι γραμμένα σε ελεύθερο στίχο. Στη παρούσα εργασία δεν θα καταπιαστούμε με αυτό το ζήτημα. Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε: Τα τρία ποιήματα είναι ένας σταθμός στην πορεία του Ρίτσου προς τη νεωτερική ποίηση, αλλά δεν θα ήταν ορθό να χαρακτηρισθούν νεωτερικά, γιατί είναι ελλιπή ως προς ορισμένα στοιχεία που καθορίζουν την έννοια του μοντέρνου στην ποίηση. Βλ. Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα*, Στιγμή, σ. 21-53. Είναι, βέβαια, γραμμένα σε ελεύθερο στίχο, το ύφος τους είναι απλό και καθημερινό, ξένο προς τη μεγαλορρημοσύνη της παραδοσιακής ποίησης. Ο Λυρικός τους χαρακτήρας, ωστόσο, ξεχωρίζει καθαρά και το περιχευόμενό τους είναι προσιτό και περιγράψιμο με τις πρώτες αναγνώσεις. Έχουν, με άλλα λόγια, ένα κεντρικό νόημα, που πλουτίζεται με επιμέρους ποιητικά στοιχεία (κατεξοχήν χαρακτηριστικό της παραδοσιακής ποίησης), σε αντίθεση με τα όντως νεωτερικά ποιήματα, των οποίων το νόημα διαρθρώνεται από την περιφέρεια προς το κέντρο.

⁸⁰ Γερό χορευτή θα τον αποκαλέσει ο Κωστής Παλαμάς: «Τα καλλιτεχνικά μας γράμματα, παρ’ όλα τους τα σταθερά κάποτε και τα δυνατά τους κάπου γνωρίσματα, πρώτη φορά βρίσκουν χορευτή έτσι δυνατό και τολμηρό». Βλ. Δύο γράμματα στον Παλαμά. Ομιλεί ο ποιητής. Γνώμαι διά τους νέους. Εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26.6.1938.

⁸¹ Π.χ στα «Γράμματα για το μέτωπο» που στέλνει η μάνα στον στρατευμένο γιο της (Πυραμίδες). Μάλιστα κατά τον Νίκο Καρβούνη θεωρούνται το πιο ενδιαφέρον μέρος της συλλογής, το οποίο βρίσκεται ιδιαίτερα κοντά στις μάζες, κρίση εξόχως εύστοχη, αν σκεφτούμε ότι η κριτική γράφεται πριν τα γεγονότα της Θεσσαλονίκης. Βλ. Νίκος Καρβούνης «Πυραμίδες», στο Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, επιμέλεια Δημήτρης Κόκορης, ΠΕΚ, 2009, Ηράκλειο, σ. 7. Στα «Γράμματα για το μέτωπο» προανακρούεται θέμα του Επιταφίου, όπως η πτώση από την ευτυχία στον πόνο, καθώς η μάνα έχει στερηθεί το παιδί της και αγωνιά για την τύχη του. Αντίθετα, βέβαια, από τον Επιτάφιο, τα ποιήματα αυτά δεν εκπηγάζουν από κάποιο πραγματικό γεγονός αλλά από τη λογοτεχνία (αυτό υποδεικνύει η αφιέρωση Στον Στρατή Μυριβήλη για τη ζωή εν τάφω σε συνδυασμό με εικόνες όπως της παπαρούνας που ανθίζει έξω από το αμπρί) και αποτελούν μάλλον μια απόπειρα αντιπολεμικής ποίησης. Βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά, Νεφέλη, 2022. Ο απλός λόγος των λαϊκών προσώπων, της μάνας και του γιου, συντονίζεται με τον ρυθμικά γραμμικό στίχο. Γι’ αυτό το λόγο, αυτά τα, βαρναλικά στη ρυθμική άρθρωσή τους, ποιήματα μπορούν να θεωρηθούν προάγγελος του ρυθμού και του ύφους του Επιταφίου. Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Μορφολογικές παρατηρήσεις για τα πρώτα ποιήματα του Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, σ. 346.

αντίστροφα τα μετέπειτα ως μια δοκιμασία που θα βρει γόνιμη συνέχεια ο δραματικός λόγος του Γιάννη Ρίτσου.⁸³

Κλείνοντας, ας αναλογιστούμε λίγο τον πλέον δημοφιλή στίχο «άρμεγες με τα μάτια σου φως της οικουμένης»⁸⁴. Ας ανατρέψουμε σε όλο το αρχείο της Ακαδημίας Αθηνών ή ακόμα και σε όλες τις ιδιωτικές συλλογές δημοτικών τραγουδιών, ανάλογο δεκαπεντασύλλαβο δεν θα βρούμε, όχι γιατί το δημοτικό τραγούδι στερείται το άλογο στοιχείο, κάθε άλλο. Ο συγκεκριμένος στίχος προϋποθέτει τα νεωτερικά κινήματα της ποίησης. Αυτό θα πει αργότερα ο Ρίτσος σε μια συνέντευξή του στα Ελεύθερα Γράμματα⁸⁵: «Κι ίσως ένας λογικευόμενος υπερρεαλισμός –όσο κι αν φαίνεται οξύμωρο– να 'ναι ο συνθετικός ρεαλισμός που ονειρεύομαι». Τέτοιους στίχους θα μας χαρίσει απλόχερα στην εξηντάχρονη ποιητική πορεία του. Εν κατακλείδι, και δίχως υπερβολή, θα λέγαμε ότι ο Ρίτσος με τον Επιτάφιο δημιουργεί τον Ρίτσο.

⁸² Οι τίτλοι των έργων που έπονται χρονολογικά παραπέμπουν, όπως έχει παρατηρηθεί, στη μουσική: Επιτάφιος [θρήνος], Το τραγούδι της αδελφής μου, Εαρινή συμφωνία, Το εμβατήριο του ωκεανού, Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής. Κάτι ανάλογο είχε συμβεί με τους τίτλους των συλλογών του Παλαμά, αλλά τούτοι είναι δανεισμένοι από τη μετρική: Ταμβοί και ανάπαιστοι, Δεκατετράστιχα, Οι πεντάσυλλαβοι, κλπ.. Η μετα-συμβολιστική χροιά παραμένει ζωντανή. Το ποίημα είναι, κατά τον Βαλερύ: «ένας παρατεταμένος δισταγμός ανάμεσα στον ήχο και στο νόημα».

⁸³ Έλλη Φιλοκύπρου, *Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά*, Νεφέλη, 2022 σ. 30.

⁸⁴ Κάλιστα θα μπορούσε να θεωρηθεί υπερρεαλιστικός, –κατά τα ματιφέςτα των υπερρεαλιστών– δεν υπάρχει ποίηση που να μην είναι υπερρεαλιστικά στοιχεία . Βλ. Γιώργος Κεντρωτής, «Ο Γιάννης Ρίτσος συναντά τον Πολ Έλιάρ» στο *Πάντα παρών στο κάλεσμα της εποχής*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2011, σ. 175.

⁸⁵ «Σήμερα πότερο παρά ποτέ ριζοβολήσαμε στα χώματά μας [...] Όλες οι μορφές βάζουνε το λιθάρι τους. Κι ο υπερρεαλισμός το ίδιο και πότερο αυτός. Γιατί μας έδωσε ένα δίδαγμα τόλμης [...], δημιούργησε ένα προηγούμενο αισθητικής λευτεριάς» – ο υπερρεαλισμός αυτός όμως θα είναι πλέον «λογικευόμενος». Βλ. Γιάννης Ρίτσος, περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ 23 (12.10.1945), σ. 3-4.

4^ο κεφάλαιο: Η Αποθέωση του δρόμου - ένας αρχαιόθεμος μονόλογος

4.1. Εισαγωγή

Η αποθέωση του δρόμου, είναι ένας μονόλογος εμπνευσμένος από το *Συμπόσιον* του Πλάτωνος. Μια εξομολόγηση του Σωκράτη προς τον Αλκιβιάδη, τη νύχτα του συμποσίου, όταν υποτίθεται, οι άλλοι συνδαιτυμόνες έχουν αποχωρήσει.

Πρόκειται για μια εκτενέστατη σύνθεση 1187 δεκαεπτασύλλαβων στίχων ανομοιοκατάληκτων σε «δακτυλικό εξάμετρο». Το έργο γράφτηκε⁸⁶ από τις: 30 Ιανουαρίου 1936 μέχρι τις 5 Μαρτίου 1938 (Αθήνα - Βόλος – Πάρνης). Μάλιστα, ο εκδοτικός οίκος Γκοβόστης αναγγέλλει στην πρώτη έκδοση του *Εμβατηρίου του ωκεανού* (1940) ότι θα κυκλοφορήσει άμεσα. Ωστόσο, για λόγους που δεν γνωρίζουμε η έκδοση ματαιώθηκε.

Ο Ρίτσος διέθετε βαθιά ιστορική αίσθηση, αλλά μάλλον όχι ανάλογη αρχαιογνωσία την εποχή εκείνη. Το 1934, λοιπόν, κυκλοφορεί η πολύκροτη και πολύπαθη μετάφραση του *Συμποσίου* με την εμπειριστατωμένη εισαγωγή του Ιωάννη Συκουτρή, που προκάλεσε την κατάπτυστη εκστρατεία εναντίον. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ρίτσος αλληλογραφούσε με τον Συκουτρή⁸⁷. Ο Συκουτρή αποκαλύπτει έναν άλλον αρχαίο κόσμο κι έναν αλλιώςτικά ιδανικό Σωκράτη, και καταφέρνει να μεταδώσει όλη τη γοητεία που του ασκεί ο φιλόσοφος και το ήθος του. Είναι χαρακτηριστική η έμφαση που δίνει στην εγκράτεια και στην αυτοκυριαρχία ενός ερωτικού αλλά αυστηρά ελεγχόμενου δασκάλου, καθώς και στη μοναξιά του μοναδικού και του εκλεκτού προσώπου. Μια οπτική-κλειδί, που προσφέρεται για την κατανόηση και δικού μας ποιήματος.

⁸⁶ Όπως θα δούμε παρακάτω ο Ρίτσος θα ξαναδουλέψει την Αποθέωση του δρόμου μέχρι και 1941. Υπάρχουν δύο χειρόγραφα, το ένα βρίσκεται στο Αρχείο Παλαμά, και το άλλο στο Μουσείο Μπενάκη. Δεν θα ασχοληθούμε με τις διαφορές που έχουν τα δύο χειρόγραφα. Δυστυχώς, το συγκεκριμένο έργο παρότι αναφέρεται από μελετητές του έργου του δεν έχει δοθεί μέχρι σήμερα η ανάλογη προσοχή. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η εργασία της Χ. Προκοπάκη. Βλ. Χρύσα Προκοπάκη, «Η αποθέωση του δρόμου: Μια πρόωγη σύνθεση του Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Κέρδος, 2008, σ. 415-433.

⁸⁷ Η αλληλογραφία με τον Συκουτρή, όπως και του Παλαμά, Σικελιανού, Καζαντζάκη, Λαπαθιώτη, Πολυδούρη και άλλων καταστράφηκε αμέσως μετά τα Δεκεμβριανά. Βλ. Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Ελληνικά γράμματα, 1996, σ.103.

4.2. Παλαμικές επιρροές

Η συνομιλία Παλαμά - Ρίτσου παρότι έχει επισημανθεί από την κριτική⁸⁸, παραμένει μέχρι σήμερα ανερευνήτη. Πάντως η Προκοπάκη επισημαίνει τις παλαμικές οφειλές⁸⁹ του Ρίτσου στο *Τρακτέρ* και τις *Πυραμίδες*. Η ενότητα «Ωδές» από τις *Πυραμίδες* είναι αφιερωμένη στον Κωστή Παλαμά. Μάλιστα, η Ωδή στη χαρά είναι γραμμένη σε τέσσερις ενότητες με διαφορετικά στιχουργικά σχήματα⁹⁰, τιμώντας έτσι τον πολύτροπο ποιητή.

Στη σελίδα τίτλου αναφέρεται: «Το βιβλίο τούτο χαρίζω στον Ποιητή Κωστή Παλαμά». Ακολουθεί εκτενής αφιέρωση, πλεγμένη στα ίδια μέτρα με τη σύνθεση, όπως στους παλιούς καιρούς, με χωριστή σελιδαρίθμηση. Ένα λατρευτικό κείμενο για τον Ποιητή-Πατέρα (με κεφαλαία πάντα), στο οποίο ο νέος ποιητής εναποθέτει το φορτίο του:

*Πατέρα, δέξου μου αυτή τη φωνή που αναβλύζει απ' το χόμα
τραυματισμένη κι αλύγιστη μ' όλη την άσβεστη φλόγα
που λαχταρά την Αρχή της να βρει κ' η λαχτάρα της μένει
κι όλους τους δρόμους περνά ερωτικά κ' είναι θεός της: ο Δρόμος.*

Ήδη ο τίτλος, η αποθέωση του δρόμου, παραπέμπει στον δωδεκάλογο του γύφτου: «Νόμος εμάς, νυχτόμερα και πάντα ο δρόμος», έλεγε ο Παλαμάς. Ο Ρίτσος συμμερίζεται τις «διανοητικές λαχτάρες» του δασκάλου και χαιρετίζει το όραμά του:

*Άξιε Πατέρα, στα χέρια Σου η Ελλάδα ξανάγινε Ελλάδα·
και της αιώνιας πατρίδας μας τ' όνειρο κρούει μες τα φρένα
για μια Πατρίδα πιο πάνω απ' τα σύνορα δέσμιων πατρίδων.*

Αλλά και προς την έξοδο υπάρχει, κατά τη γνώμη μας, μια συνομιλία του ποιητή με τη *Φοινικιά* του Παλαμά «κάποια λουλούδια μιλούσανε μέσα σ' ένα περιβόλι,

⁸⁸ Βλ. Χρύσα Προκοπάκη, «Η αποθέωση του δρόμου: Μια πρόμη σύνθεση του Ρίτσου» στο Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, σ. 415-433, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, Αθήνα, Διαφορετική άποψη εκφράζει ο Βελουδής, οποίος πιστεύει ότι μια συγκριτική μελέτη Παλαμά – Ρίτσου δεν θα έφερνε στο φως κάποιες ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος, Προβλήματα μελέτης του έργου*, Κέδρος, 1982.

⁸⁹ Γιάννη Ρίτσου, *Ανθολογία*, Επιλογή: Χρύσα Προκοπάκη, Κέδρος, 2000, σ. 12.

⁹⁰ Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Μορφολογικές παρατηρήσεις για τα πρώτα ποιήματα του Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, σ. 340.

γύρω στον ίσκιο μιας φοινικιάς,», ενώ στην *Αποθέωση του δρόμου*, η συμφιλίωση του ατόμου επέρχεται με τον κόσμο και τη ζωή που μυρμηγκιάζει κάτω από τον ανατέλλοντα ήλιο. Ένας ύμνος στη «σοφή Δημιουργία». Ας προσέξουμε τη ροή των στίχων με τις παρηχήσεις σ' αυτή τη λυρική κορύφωση:

*Χίλιες χιλιάδες πουλιά και **φιλιά** στη λιακάδα **λαλούνε**,
τα έντομα **λάμνουν στο φως** τα μπουμπούκια τινάζουν την **τέφρα**,
κι απ' τη **χοάνη** των **ύπνων** ζυπνούν σιωπηλά τα μαμούδια
πιτσιλισμένα με γύρη φωτός, με της ρέμβης το θάμβος.
Δέσμες χαμόγελα –**διάφανοι** ανθοί– σε λεπτότατους μίσχους
γράφουνε σχέδια σιωπής γαλανής στον κρυστάλλινο αγέρα.
Τρέμουν οι σπόροι θαμμένοι στο χώμα κ' οι ρίζες γλυστράνε,
σκάβουν τα σκότη, τσακίζουν τους βράχους, και, στόματα βρέφους,
απ' των εγκάτων τα σπλάχνα **βυζαίνουν**⁹¹ το φως και το **γάλα**
κ' οικοδομούμε με πράξεις αθώες τη σοφή **Δημιουργία**.
Τρέχουνε γύρω αργυρά, ριγηλά των ωρών τα ρυάκια,
φλοίσβοι νερών και φτερών πλαταγίσματα γάργαρα ηχούνε
τείνονται, πράσινα δάχτυλα, στον ουρανό τα κλωνάρια
κι όλα μα δείχνουν το αξήγητο **θαύμα**, το αστείρευτο **θαύμα**. (στχ. 1140-1153)*

Ενδεικτικά παραθέτω κάποιους στίχους από τη *Φοινικιά*:

<i>Από ενός ύπνου κάτου τον καταποτήρα</i>	(στχ. 4)
<i>Τα καταχώνιαζε όλα γύρω το λιοπύρι</i>	(στχ. 9)
<i>Τα σταχτερά, τα διάφανα, τα χίλια μύρια πράσινα, τ' αναβρύσματα· και τα μαμούδια και τα δετά της γης· τ' ανάερα τρεχαντήρια,</i>	<i>[δες, τα έντομα λάμνουν στο φως]</i>
<i>τα σκουληκάκια, οι μέλισσες, τα πεταλούδια</i>	(στχ. 41-44)
<i>Χάδια της χλόης, παντού φιλιά, του μούσκλου χνούδια</i>	(στχ. 46)
<i>Μέσα σου ρέει το διάφανο, τ' αθάνατο αίμα, ή ο χυμός ο ανήμπορος να σε ζυπνήσει</i>	

⁹¹ Πρβλ. με τον «άρμεγες με τα μάτια σου φως της οικουμένης» από τον Επιτάφιο.

από 'ναν ύπνο δίχως **μίλημα** και βλέμμα
σε μιας **αθόλωτης ζωής** τ' ωραίο μεθύσι; (στχ. 145-148)
πάντα ο **μαστός σου γάλα** ρέει, δροσιά τα χείλια (στχ. 206)
να υψώνονται τα **ολόχλωρα**, και αγνό το **θάμα** (στχ. 235)
Χέρια φυτρώνει η λεύκα και **στ' απλώνει** πλείσια (στχ. 255)
Βουλήθη ο θεός κόσμος, κι έγινε **Ιδέα** (στχ. 291)

Το τελευταίο παράθεμα το βάλαμε, όχι γιατί έχει κάποια διακειμενική σχέση με το απόσπασμα που εξετάσαμε, αλλά για να καταδείξουμε έναν παλαιότερο μηχανισμός της ποίησης που προσωποποιούσε τις έννοιες: Ιδέα ο Παλαμάς* Δημιουργία, ο Ρίτσος. Αργότερα, ο Ρίτσος θα εξετάσει στοχαστικά αυτό τον παραγωγικό μηχανισμό⁹².

Η Αποθέωση του δρόμου είναι κάτι παραπάνω από την προφανή πρόθεση του ποιητή να τιμήσει τον Κωστή Παλαμά μετά τον δημόσιο εγκωμιαστικό έπαινο⁹³ του πρεσβυτέρου ποιητή προς το νέο αλλά είναι πρώτα και κύρια, παρά τις διαφοροποιήσεις, δήλωση αισθητικής σύμπλευσης στο δρόμο που άνοιξε ο Παλαμάς. Αξίζει να παραθέσουμε εδώ την άποψη του Αλ. Αργυρίου⁹⁴

Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι η κρίση του δείχνει έμμεσα ότι ο νεωτερισμός του Ρίτσου βρίσκεται πιο κοντά στην παραδοσιακή νοοτροπία του Παλαμά απ' ό,τι η παραδοσιακή ποίηση του Σεφέρη της «Στροφής». Και, λίγο ακόμη εκβιάζοντας τη φαντασία μας, μπορούμε να συμπεράνομε (ανάλογα με την τιμή και την πεποίθησή μας): ή ότι ο Ρίτσος, γράφοντας μοντέρνα, δεν έχει υπερβεί την παραδοσιακή ποιητική αντίληψη (άρα δεν είναι γνήσια μοντέρνα) ή ότι το πέρασμα του Ρίτσου σε μια νέα γραφή γίνεται πιο ομαλά, και εγγράφεται πιο φυσιολογικά στην ποιητική μας παράδοση (απ' όσο μερικών μοντέρνων) ανανεώνοντάς τη με τα μέσα που η ίδια προσφέρει.

⁹² Οι προσποιήσεις των αφηρημένων ουσιαστικών δεν ανταποκρίνονται πια στις αισθητικές μας αξιώσεις κι έχουν σχεδόν αποκλεισθεί απ' τη σύγχρονη ποίηση. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα*, Κέδρος, 1974, σ. 70.

⁹³ «Ο Κωστής Παλαμάς στο Γιάννη Ρίτσο»

Το ποίημά σου το πικρό, το ζουν ιχώρ κ' αιθέρας
καθάριος όρθρος της αυγής, μηνάει το φως της μέρας
σε μια φρικίαση τραγική χαμογελάει μιας πλάσης
ρυθμός. Παραμερίζουμε ποιητή για να περάσεις.

Βλ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 35, 31.7.1937, σ. 15.

⁹⁴ Αλέξανδρος Αργυρίου, *Η Ελληνική ποίηση τόμος Δ', Νεοτετικοί Ποιητές του μεσοπολέμου*, Σοκόλη, Αθήνα, 1979, σ. 188-189.

4.3. Μετρική του έργου

Στο πρώιμο και έμμετρο έργο του Ρίτσου ο δακτυλικός ρυθμός δεν απαντά ιδιαίτερα συχνά. Συγκεκριμένα, στη συλλογή *Τρακτέρ* έχουμε το ποίημα «Επίλογος», που κλείνει μάλιστα τη συλλογή, είναι γραμμένο σε δακτυλικό πεντάμετρο (δεκατετρασύλλαβοι παροξύτονοι εναλλάσσονται με δεκατρισύλλαβους οξύτονους)⁹⁵. Το ίδιο μέτρο θα το ξαναστήσουμε στις *Πυραμίδες* στο ποίημα «Φυγή». Δακτυλικό μετρώ έχουμε και στα «Τραγούδια της αγροτιάς»⁹⁶. Επίσης, σε δακτυλικό εξάμετρο είναι και το ανέκδοτο έργο *Σωκράτης προς Διοτίμα*⁹⁷, για το οποίο δεν έχουμε κάποια αναφορά παρά μόνο της ύπαρξής του.

Ο δακτυλικός εξάμετρος⁹⁸ είναι δεκαεπτασύλλαβος στίχος. Όσοι θέλησαν να ξαναζωντανέψουν τον εξάμετρο, ή για να συνθέσουν μ' αυτόν πρωτότυπα έργα ή για να μεταφράσουν αρχαίους, βρέθηκαν, φαίνεται, μπροστά σ' ένα δίλημμα: Να δώσουν αυστηρά και τους δυνατούς ρυθμικούς τόνους, να τονίσουν δηλαδή την πρώτη συλλαβή και των έξι μέτρων του, ή να εργαστούν με κάποια άνεση, παραλείποντας μερικούς τόνους ή και παρατονίζοντας ακόμα καμιά συλλαβή από εκείνες που ο ρυθμός τις θέλει ατόνιστες, χωρίς μάλιστα ο παρατονισμός αυτός να μπορεί χαλαρώσει με μετρικό χασοτόνισμα;

Ο πρώτος τρόπος, ο αυστηρός, είναι για τον ποιητή φοβερά δύσκολος, προπάντων όταν είναι υποχρεωμένος να μεταχειριστεί πολυσύλλαβες λέξεις, αλλά και για τον ακροατή δεν είναι πάντα ευχάριστος' γιατί το αδιάκοπο ξαναγύρισμά του τόνου σε κάθε τριάδα συλλαβών δίνει στον στίχο ένα βάδισμα τόσο χτυπητό και μονότονο, που στο τέλος κουράζει. Ο δεύτερος τρόπος διευκολύνει, χωρίς αμφιβολία, τον ποιητή, γιατί του δίνει άνεση στις κινήσεις' για τον ακροατή είναι, από τη μια, ευχάριστος, γιατί κόβει τη μονοτονία, αλλά και δυσάρεστος από την άλλη, γιατί, όταν η απομάκρυνση από τη σταθερότητα ξεπεράσει κάποια όρια, ο στίχος ταλαντεύεται, γίνεται αδύνατος και χαλαρός. Ίσως κι εδώ ταιριάζει το «μέτρον άριστον».

Η σωστή προτίμηση του ενός ή του άλλου τρόπου δεν είναι άσχετη από την έκταση του ποιήματος' για ένα σύντομο έργο η σταθερότητα είναι καλή, γιατί ο κόρος δεν

⁹⁵ Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Μορφολογικές παρατηρήσεις για τα πρώτα ποιήματα του Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, σ. 339, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, Αθήνα.

⁹⁶ Τα Τραγούδια της αγροτιά αποτελούνται από εννιά μέρη. Κάθε ποίημα έχει πέντε τετράστιχες στροφές, όπου εναλλάσσονται δακτυλικοί προπαροξύτονοι εξάμετροι με παροξύτονους δεκασύλλαβους αναπαιστικού ρυθμού. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Συντροφικά τραγούδια*, 1981, Σύγχρονη εποχή, σ. 25.

⁹⁷ Γραμμένο το 1941, ποίημα σε 4 μέρη σε δακτυλικό εξάμετρο. Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος – προβλήματα μελέτης στο έργο του*, Κέδρος, Αθήνα, 1982, σ. 173.

⁹⁸ Ο τύπος του στίχου είναι _ υυ _ υυ _ υυ _ υυ _ υυ _ υ.

προλαβαίνει να γεννηθεί για μια εκτενή σύνθεση, μια ορισμένη ελευθερία θα είναι δεκτή. Ο Ρίτσος θα μεταχειριστεί όλες τις δυνατές παραλλαγές του στίχου.

α. Εξάμετρος αυστηρός, με τονισμένες τις πρώτες συλλαβές και των έξι μέτρων τους:

Χίλιες χιλιάδες πουλιά και φιλιά στη λιακάδα λαλούνε (στχ. 1140)

β. Με μετρικό χασοτόνισμα:

Ήταν μια μέρα λαμπρή, που ως λεπίδα χρυσή εντός μου μένει (στχ. 146)

γ. Ατόνιστη η πρώτη συλλαβή:

Αλκιβιάδη, γλυκέ μου, το σκότος απόψε με γδύνει (στχ. 2)

δ. Με κάποιο κλονισμό του ρυθμού, η πρώτη συλλαβή στο εσωτερικό του στίχου, π.χ το τέταρτο μέτρο:

τείνονται, πράσινα δάχτυλα, στον ουρανό τα κλωνάρια (στχ. 1152)

ε. Παρατονισμοί σε συλλαβές όπου ο ρυθμός τις θέλει άτονες, λ. χ. η δεύτερη συλλαβή του στίχου:

κ' ενώ, πριν λίγο, στα μάτια των φίλων σα θεός εδειχνόμουν (στχ. 3)

Έτσι που ο δακτυλικός στίχος αρχίζει ιαμβικά. Ωστόσο η αποκατάσταση του δακτυλικού ρυθμού γίνεται γρήγορα. Επίσης, ο νεοελληνικός εξάμετρος σταθερή τομή δεν έχει όπως ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος.

Αναφερθήκαμε εκτενώς στα χαρακτηριστικά του δακτυλικού εξάμετρου για να δείξουμε αφενός ότι ο Ρίτσος θήτευσε στην παραδοσιακή προσωδία κι αφετέρου να καταδειχθεί ότι η αναβίωση του εξάμετρου, παρά τις όποιες παραλλαγές, φέρνει μπροστά σε ανυπέρβλητες δυσκολίες τον τεχνίτη του στίχου, δεν είναι τυχαίο ότι

ποιητές που ανανέωσαν την παράδοση, όπως ο Σικελιανός, ή ο Βάρναλης δεν μεταχειρίστηκαν το συγκεκριμένο μέτρο. Εξαίρεση αποτελεί ο Παλαμάς.⁹⁹

4.4. Η Δομή της σύνθεσης

Η σύνθεση που θα μας απασχολεί στην παρούσα ενότητα παρουσιάζει πολλαπλό ενδιαφέρον. Αυτό που εντυπωσιάζει κατά πρώτο λόγο είναι η μορφική δομή του κειμένου, η θεατρόμορφη σκηνοθεσία που προοιωνίζεται, είκοσι χρόνια πριν, τους μονολόγους της *Τέταρτης διάστασης*: εγκατάσταση ενός λυρικού ήρωα, ο οποίος απευθύνεται σε κάποιον ακροατή που μένει σιωπηλός· ένας μονόλογος. Πρόλογος – κάτι σαν σκηνική οδηγία σε πεζό, που περιγράφει τον χώρο και τον χρόνο (εποχή, ώρα της ημέρας κ.λπ) τον ομιλητή και τον δυνάμει δέκτη του μονολόγου, και πάλι σε πεζό, ο οποίος παρατίθεται ως σχόλιο ή προέκταση της δράσης, προτείνοντας κάποτε μια αιφνίδια αλλαγή οπτικής.

Το ισχυρό, αρχαϊζόν μέτρο του στίχου και οι υψηλοί τόνοι δημιουργούν ένα ύφος που διαφέρει από τους γνωστούς μας χαμηλόφωνους, οικείους μονολόγους. Είναι φανερό η πρόθεση του ποιητή, που έχει θητεύει και θητεύει παράλληλα στον ελεύθερο στίχο, να προσδώσει στο συγκεκριμένο έργο μια αρχαιοπρέπεια.

Πρόκειται για μια παράτολμη εξομολόγηση που, ορμώμενη από το ασυντέλεστο ερωτικό σμίξιμο, εκτείνεται σ' όλο το πλάτος της ανθρώπινης αγωνίας και επιστρέφει στον πομπό – ένας μονόλογος χωρίς αποδέκτη.

Η προσπάθεια αποφόρτισης του νεαρού καταλήγει σε γενικεύσεις με αξιώσεις φιλοσοφικής θεώρησης, που ηχούν μεγάλοστομα. Ακόμα, η πληθωρική, μακροσκελής αφήγηση, με έντονο μεταφυσικό φορτίο, λειτουργεί συχνά εις βάρος της δραματικής έντασης.

Ας πάρουμε όμως μια γεύση του ποιήματος. Υποτίθεται πως όλοι έχουν φύγει, και ο Σωκράτης βρίσκεται μόνος με τον μαθητή, στον οποίο θα απευθύνει την εξομολόγησή του. Εμφανίζεται μεταμελημένος για την εγκράτειά του, ξεκινά με τη συγκλονιστική ομολογία:

Ήταν δειλία που δεν έζησα· τώρα μονάχα το ξέρω...

⁹⁹ Η ιστορία του στίχου του Παλαμά είναι η ιστορία του νεοελληνικού στίχου στα τελευταία πενήντα χρόνια (το κείμενο είναι γραμμένο 1943). Βλ. Λίνος Πολίτης, *Μετρικά*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη, 1980.

Αλκιβιάδη, γλυκέ μου, το σκότος απόψε με γδύνει,
κ' ενώ, πριν λίγο, στα μάτια των φίλων σα θεός εδειχνόμουν,
τώρα, κυττώντας στη νειότη σου, νοιώθω τη διάσπαση εντός μου.
Απ' το λευκό σου χιτώνα η λευκότετη κνήμη ανατέλλει
– κρίνο αργυρό που κι ακόμα μυρώνει βαθειά την ψυχή μου.
Κ' είχα πιστέψει πως άξιος του θεού μου είχα εγγίσει το τέρμα
κ' είχαν σβυστεί απ' το δέρμα μου τα ίχνη του ανθρώπινου ρίγους.
Όμως απόψε γυμνώνομαι μ' όλο το φως που μου αρμόζει. (στχ. 1-9)

«Διάσπαση» ονομάζει ο ποιητής τη συγκρουσιακή σχέση της επιθυμίας με τις κάθε λογής αναστολές. Ο εσωτερικός διχασμός και τα διλλήματα ανάμεσα σε διαφορετικές στάσεις και πράξεις είναι άλλωστε δομικά στοιχεία πολλών μελλοντικών ποιημάτων. Ο Σωκράτης θα συνεχίσει με την ίδια περιπάθεια

Στάζουνε τ' άστρα ζεστά σα φιλιά σε κατάγνυνη σάρκα
κι άρωμα φύλλων χλωρών αναδίδουν τα φέγγη της νύχτας
κι όλων των φύλλων τ' αρώματα φέγγη αναδίδουν αγάπης.
Είναι του θέρους η νύχτα γλαυκή κι απ' τα σπλάχνα της πλάσης
λάγνα η ανάβρα ανεβαίνει κ' ιδρώνουν της γης οι μασκάλες. (στχ. 10-14)

Το θέμα της μεταμέλειας του Σωκράτη για την εγκράτειά του αλλά και της αναπλήρωσης κυριαρχεί σ' αυτό το πρώτο μέρος:

Ήταν, δεν ήταν δέος του θεού –το θεό δεν τον γνώριζα τότε–
ήταν του Ανθρώπου το Μη που μου μάθησε τ' άλικο γέλοιο·
να, μια δειλία παιδιού αρρωστημένου που σκύβει απ' το φόβο
κι όλο ποθεί το χαρούμενο πέραςμα κι όλο απομένει.
Μπρος μου το φράγμα το υπέρτατο· κ' έκανα δρόμο το φράγμα·
πέρ' απ' το φράγμα ξεδίπλωσα τις δυνατές μου φτερούγες·
πάνω στο φράγμα σαν πάνω σε βάθρο έχω στήσει το θεό μου. (στχ. 50-57)

Να θυμίσουμε ότι στο αρχαίο κείμενο ο Αλκιβιάδης, που φτάνει μεθυσμένος στο συμπόσιο, ερωτευμένος πάντα με τον Σωκράτη, κάνει στους συνδαιτυμόνες τολμηρές αποκαλύψεις. Ομολογεί την ταπείνωσή του, όταν ο φιλόσοφος περιφρόνησε την

έκθαμβη ομορφιά του, και αντιστάθηκε στις επανειλημμένες προκλήσεις του. Συγκεκριμένα, ο Αλκιβιάδης ομολογεί ότι συχνά στο γυμναστήριο, όπου πάλευαν οι δυο τους (να θυμίσουμε ότι οι άνδρες παλεύαν γυμνοί, σώμα με σώμα), τον προκάλεσε χωρίς αποτέλεσμα. Και επίσης αναφέρει ντροπιασμένος το «πάθημά» του, ένα βράδυ που κράτησε υστερόβουλα τον Σωκράτη να κοιμηθεί στο σπίτι του. Ο δάσκαλος είχε αποκρούσει με τη φιλοσοφική του ειρωνεία το ερωτικό του κάλεσμα. Ωστόσο, τη νύχτα ο Αλκιβιάδης τρύπωσε στο κρεβάτι του Σωκράτη, κάτω απ' το πανωφόρι του, και τον αγκάλιασε, ελπίζοντας ότι θα κάμψει τις αντιστάσεις του. Όμως ξημέρωσε, λέει, σαν να είχε πλαγιάσει μ' έναν πατέρα η μεγαλύτερο αδελφό. Ωστόσο, ο Αλκιβιάδης στο Συμπόσιον πλέκει το εγκώμιο του δασκάλου για τη θαυμαστή του εγκράτεια. Ουσιαστικά, η αφήγηση στάθηκε μια ακόμα αφορμή για να εξάρει αυτή την αυτοκυριαρχία και να επεκταθεί περισσότερο, αναδεικνύοντας όλες τις αρετές, το μέγεθος του φιλοσόφου και του ανθρώπου.

Μια σκηνή πάλης στο γυμναστήριο ανακαλεί στον μονόλογό του και ο Σωκράτης του Ρίτσου. Μα διαβάσουμε λίγους χαρακτηριστικούς στίχους, που εκφράζουν τον συγκλονισμό στο ερωτικό σώμα, με την ένταση και τη λαχτάρα του ανεκπλήρωτου έρωτα:

Ήταν μια μέρα λαμπρή, που ως λεπίδα χρυσή εντός μου μένει.

[...]

Κάτω απ' το ρόδινο δέρμα σου οι μυς ριγηλοί κελαϊδούσαν

όμοια πουλιά ερωτικά σε κλουβιά σιντεφένια κλεισμένα.

Ήλιων ποτάμια οι μηροί σου γλυστρούσαν και φλοίσβιζαν γέλοια,

και στων μηρών σου τη ρίζα σε θάμνους χλωρούς, ραντισμένους

με μι' ασημένια δροσιά, ρόδο ανθούσεν η αθώα βουλή σου. (στχ. 146-166)

Σ' αυτήν τη συγκρουσιακή σχέση σώματος και πνεύματος επικεντρώνεται αρχικά το ποίημα, με συνεχείς παλινδρομήσεις:

[...] *κι άφωνος είπα*

«Χαίρε, ω ανίκητη Σάρκα, που ανοίγεις τον άμετρο δρόμο,

που απ' το δικό Σου σφυγμό ξεκινάμε να βρούμε τα ουράνια,

που απ' το ξεστό καρδιοχτύπι Σου πλάθουμε τ' άνθη του νου μας.

[...]

και Σε νικώντας υψώνουμε ώς τ' άστρα τ' αγνό μέτωπό μας. (στχ. 177-184)

Ή πάλι:

κ' είπα: «Κατάρα στο Πνεύμα, που μούταζε δίχως να δίνει

[...]

και μ' ένα διάφανο δάχτυλο μούγραφε ρόδα στον αέρα

κι άφηνα εγώ τη χαρά κυνηγώντας ανώφελους ίσκιους». (στχ. 203-207)

Ο Σωκράτης απευθύνει τον λόγο στον Αλκιβιάδη αλλά, σαν να ξεχνά την παρουσία του, αποσπάται κάθε τόσο, γλιστρώντας στο παρελθόν, για να αφηγηθεί την ψυχική του περιπέτεια. Ανακαλεί τα παιδικά του χρόνια. Παιδί άσχημο και περιφρονημένο, αναζητά την τρυφερότητα. Ιδεάζεται κατακτήσεις,

[...] –αψύς Αχιλλέας–

και κατακτούσα μια Τροία χτισμένη στο φως όλο με άνθη

κ' ύψωνα, λάφυρα, στ' άδεια μου χέρια την αιώνια Ελένη

– σάρκα πλασμένη με κρίνους λευκούς, ραντισμένη με αστέρια. (στχ. 142-145)

Επιστρέφοντας πάλι στον Αλκιβιάδη, ομολογεί:

Αλκιβιάδη, ούτε συ δεν εμάντεψες τι σου χρωστάω –

Το φωτοστέφανο αυτό που θα ανθεί στους γυμνούς μου κροτάφους

θάναι οι δικές σου ματιές και του Αγάθωνα και του Χαρμίδη,

θάναι οι ουράνιες ματιές των ανύποπτων τέλειων εφήβων. (στχ. 213-216)

Η στέρηση οδηγεί στην υπεραναπλήρωση. Ο Σωκράτης μεταρσιώνεται, αντικρίζει τη θεότητα, θεώνεται: «Είδα το Θεό. Στη μορφή του δεν είχε ρυτίδα θανάτου / [...] κι όλα γελούσαν' κ' εγώ 'μουν ο θεός πούχε βρει τον εαυτό του». Από τα παράθυρα του βλέπει τι πολιτείες, τη φύση «και τους ανθρώπους μυρμήγκια σκυφτά που έργα υψώναν μεγάλα». Βλέπει τη γη «σαν ευαίσθητη λύρα». Μπαίνει «γυμνός απ' το σώμα [του]» στη Χώρα των Μακάρων. Εκεί θα συναντήσει τις μεγάλες μορφές των αιώνων, ανάμεσά τους και τον Ορφέας, αλλά και τον Βούδα.

Κατεβαίνει πάλι στη γη για να σκορπίσει τα πνευματικά αγαθά του, που κανείς όμως δεν είναι σε θέση να αποδεχτεί. Η δόξα και η υπεροχή καταδικάζουν τον εκλεκτό στη μόνωση.

*Τόσο βαθειά έχω νοήσει το θεό και την άσπιλη Φύση,
τόσο βαθειά μες τα πάντα έχω μπει που ως θεός ο θεός είμαι μόνος.
Μόνος μου πια· δε με ξέρει κανείς. Τα φτερά μου: δεσμά μου. (στχ. 435-437)*

Όπως είπαμε, η σύνθεση πλέον εξακτινώνεται σε διαφορετικά πεδία, στις σχέσεις του ατόμου με την κοινωνία και με το κοσμικό σύμπαν, σ' έναν υπαρξιακό στοχασμό.

Δεν είναι δυνατόν να περιγράψουμε την πνευματική περιπέτεια, με τις συνεχείς ανόδους και καθόδους, με τις επιστροφές στον λαό, «όπου οι άνθρωποι σκυφτοί κι ιδρωμένοι καρπίζαν το χώμα». Σ' αυτούς που «δεν είναι ελεύθεροι για μια στιγμή απ' του ψωμιού τους την έγνοια» να χαρούν τον κόσμο που σφύζει γύρω τους.

Ο αφηγητής, άλλοτε σαρκάζει, σαρκάζεται, κι άλλοτε απευθυνόμενος στα «Τίμια της Φύσης παιδιά», θα πει:

*Μίσος κι αγάπη και γέλοιο και δάκρυ ζυμώνετε σ' ένα
ζεστό και πλούσιο ψωμί που ταγίζει τη ζωή και το χρόνο,
κι ανταμοιβή δε ζητάτε, μήτε δόξα ποθείτε
μα όπως κεντάτε τα κόκκινα βώδια ζεμμένα στο αλέτρι
όμοια με κίνηση απλή και τρισάγια οδηγείτε το αμάξι
της Ιστορίας πάντα μπρος, κ' υποτάζετε τ' άτια της Πλάσης. (στχ. 604-609)*

Παρόλα αυτά, η ιστορική προοπτική δεν διαγράφεται σ' αυτή την αγωνιώδη αναζήτηση. Και η κοινωνική κριτική είναι μεν διάχυτη παντού, αλλά νεφελώδης, γενικόλογη, καθώς ασκείται με αφορισμούς και αφηρημένους στόχους:

*Στην πολιτεία του πνεύματος βρέχει πυκνή αμφιβολία
κι όλα θολά, συγχισμένα, πηχτά, λάσπη, μύρο, χρυσάφι
κ' ειλικρινείς απομένουμε μέσα στο απέραντο ψέμμα*

κι απατημένοι κοιμόμαστε μέσα στην άσπιλη αλήθεια.¹⁰⁰ (στχ. 1075-1078)

Ξημερώνει. Ο Αλκιβιάδης έχει αποκοιμηθεί. Η πικρία της μοναξιάς εκφράζεται ταυτόχρονα με κάποια σαρκασμό αλλά και με ανακούφιση για την ανοίκεια εξομολόγηση που έμεινε ανεπίδοτη:

*Να, τώρα αρχίζουν κι αραιώνουν οι σκιές. Αλκιβιάδη, κοιμάσαι;
Ούτε και συ δε με πρόσεζες; Μάρτυρα ούτ' έναν δεν έχω;
...Α, τι καλά που δε μ' άκουσες, α, τι καλά που κοιμόσουν!...* (στχ. 1087-1089)

Οι δύο τελευταίες ενότητες είναι ένα δοξαστικό, ένας ύμνος στη «σοφή Δημιουργία» (δες. εν. 4.2). Συμφιλίωση με τον κόσμο, τη ζωή που μυρμηγκιάζει κάτω από τον ανατέλλοντα ήλιο.

Ο Σωκράτης, έχοντας ολοκληρώσει την εξομολόγησή του, πραγματοποιεί μια αιφνίδια υπέρβαση, που σηματοδοτεί και την αποδέσμευσή του από το ερωτικό αντικείμενο:

*Αλκιβιάδη, κοιμήσου· εγώ πάλι θα φύγω μονάχος
κι αν σ' αγαπώ δε μπορώ στο πλευρό σου να μείνω δεμένος.
Μένα η αγάπη του κόσμου η αμέτρητη πάντα καλεί με
και δεν ανήκω ποτέ κανενός γιατί ανήκω στα πάντα.* (στχ. 1176-1179)

Έτσι τελειώνει και η προσευχή που απευθύνει ο Σωκράτης της Αποθέωσης στον ήλιο:

*Ήλιε, αδελφέ μου, τ' αδέλφια μου μου αφήνω και τρέχω σιμά σου
για να σκεπάσω τ' αδέλφια μου με τη χρυσή σου τη γύμνια.* (στχ. 1186-1187)

Ο επίλογος, μας οδηγεί επίσης στον ανοιχτό χώρο:

¹⁰⁰ Πρβλ. Βέβαια υπάρχουν πολλά στάδια και βαθμίδες ειλικρίνειας – και μπορεί να υπάρχει το «ειλικρινές ψευδές» ή το «ψευδώς ειλικρινές» με αξιολογή κάποτε παραστατική αξιοπιστία. Γράμμα του Γ. Ρίτσου προς τον Α. Αλεξάνδρου, γραμμένο το 1971. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση, επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλέξανδρου*, Αθήνα, Άγρα, 2008.

Ο Σωκράτης αφού προσευχηθεί, βγαίνει απ' το σπίτι του Αλκιβιάδη στον φαρδύ κ' έρημο ακόμα δόμο με τα χέρια ανοιγμένα σα μαδημένες φτερούγες, σε μια στάση σα να θέλει ν' αγκαλιάσει τον ήλιο. Προχωρεί με φαρδιά αργά θαυμαστικά βήματα προς το φως, ενώ πίσω του σαν πελώριος σταυρός απλωμένος στη γη, τον ακολουθεί η σκιά του.

4.5. Η Διακειμενικότητα της πρώιμης σύνθεσης με τους μονόλογους της ωριμότητας

Η αποθέωση του δρόμου είναι μια δεξαμενή απ' όπου βλέπουμε ν' αντλούνται θέματα και μοτίβα, τα οποία διατρέχουν ολόκληρες συνθέσεις της Τέταρτης Διάστασης. Πρόκειται προφανώς για «υποθέσεις ψυχικές», που καιρού επιτρέποντος αναμοχλεύονται και αναπτύσσονται σε πιο οργανωμένες φόρμες.

Η αποθέωση του δρόμου θα βρει στη Σονάτα του σεληνόφωτος την τελειωμένη της έκφραση, με την ποιητική οικονομία της ωριμότητας, Λίγο αργότερα, με μια σειρά συνθέσεων, πραγματοποιείται η επανασύνδεση με τον αρχαίο κόσμο.

Στη Σονάτα του σεληνόφωτος βρίσκουμε την άλλη όψη του νομίσματος, μάλλον το ίδιο νόμισμα σε δύο εποχές. Ας θυμηθούμε τη γυναίκα με τα μαύρα: Κι αυτή μιλά στον ωραίο νέο, επίσης ένα ανοιξιάτικο βράδυ, καθώς αφήνεται στη μαγεία του φεγγαρόφωτου, και ανακαλεί τη ζωή της, μια ζωή θελημένης στέρησης. Απευθύνει ένα διακριτικό αλλά επίμονο ερωτικό κάλεσμα, «Άφησέ με να 'ρθω μαζί σου». Ευάλωτη και ικετευτική, προσπαθεί ωστόσο να προβάλει την πνευματική ανωτερότητά της. Κι αυτή μεταρσιώθηκε, είδε τον Θεό, μίλησε με τον Θεό, κι αυτή έχει ένα έργο που θα κερδίσει την αθανασία:

*πολλές ανοιξιάτικες νύχτες συνομίλησα άλλοτε με το Θεό που μου εμφανίστηκε
ντυμένος την αχλύ και τη δόξα ενός τέτοιου σεληνόφωτος,
και πολλούς νέους, πιο ωραίους κι από σένα ακόμη, τους εθυσίασα,
έτσι λευκή κι απρόσιτη ν' ατμίζομαι μες στη λευκή μου φλόγα, στη λευκότητα τού
σεληνόφωτος,
πυρολυμένη απ' τ' αδηφάγα μάτια των αντρών κι απ' τη δισταχτικήν έκσταση
των εφήβων,
πολιορκημένη από εξ αίσια, ηλιοκαμμένα σώματα,
άλκιμα μέλη γυμνασμένα στο κολύμπι, στο κουπί, στο στίβο,*

*στο ποδόσφαιρο (πού έκανα πώς δεν ταβλεπα)
μέτωπα, χείλη και λαιμοί, γόνατα, δάχτυλα και μάτια,
στέρνα και μπράτσα και μηροί (κι αλήθεια δεν τάβλεπα)*

Αγνοώντας τα ωραία σώματα, ανυψωνόταν «σε μιαν αποθέωση αρνημένων άστρων». Τώρα, στο γύρισμα του βίου της, ομολογεί πως τίποτα απ' αυτά «δε φτάνει». Ταυτίζεται με τη γριά αρκούδα που χαμογελά «με τα σκισμένα χείλη της στις πενταροδεκάρες που τις ρίχνουνε τα ωραία κι ανυποψίαστα παιδιά / (ωραία ακριβώς γιατί είναι ανυποψίαστα)». Ας θυμηθούμε τις «ουράνιες ματιές των ανύποπτων τέλειων εφήβων» του Σωκράτη, που όμως τον φτέρωναν.

Ο Αλκιβιάδης αποκοιμήθηκε. Ο Νέος της Σονάτας του σεληνόφωτος «θα κατηγορίζει τώρα μ' ένα ειρωνικό κι ίσως συμπονετικό χαμόγελο στα καλογραμμένα χείλη του και μ' ένα συναίσθημα απελευθέρωσης». Ο φιλόσοφος «θα εξέλθει» και θα ανέλθει στο φως. Η γυναίκα, ίσως εξέλθει στην «πολιτεία του μεροκάματου». Ωστόσο, τραυματισμένη φωνή της στέρησης θα αντηχεί στ' αυτιά μας, όπως εκείνη η μόνιμη επωδός «Άφησέ με να 'ρθω μαζί σου».

Ας θυμηθούμε τέλος, εστιάζοντας πάντα στο σώμα-πνεύμα, επιθυμία, θελημένη η επιβεβλημένη στέρηση, το ματωμένο «κατηγορώ» της Φαίδρας στο Ιππόλυτο, έναν άλλον αφοσιωμένο στη θεότητά του, την Άρτεμη. Και πάλι, ανοιξιάτικο απόγευμα, όταν ξυπνούν οι ίμεροι. Η Φαίδρα θα πει:

*Την αγιότητα πριν απ' την αμαρτία
Δεν την πιστεύω· – ανημπόρια τη λέω, δειλία τη λέω· –
[Φαίδρα]*

Θυμηθείτε:

*Ήταν δειλία που δεν έζησα· τώρα μονάχα
Αλκιβιάδη, γλυκέ μου, [...].*

Μετά τη αυτοκτονία της Φαίδρας και την καταδίκη του Ιππόλυτου,

Έξω, στην αυλή, οι προβολείς των δυο αμαζιών –αυτού που μόλις ήρθε και του άλλου που ετοιμάστηκε αστραπιαία για την εξορία – ρίχνουν σταυρωτά¹⁰¹ τις σκιές των δύο αγαλμάτων, της Αφροδίτης και της Άρτεμης, πάνω στο σώμα της κρεμασμένης.

Η Φαίδρα, γραμμένη το 1974, είναι χρονολογικά η τελευταία σύνθεση της Τέταρτης διάστασης. Ο κύκλος έχει ολοκληρωθεί.

4.6. Συμπεράσματα

Στην *Αποθέωση του δρόμου* ανατρέπονται βασικές θεματικές προϋποθέσεις. Σύμφωνα με το πρόλογο, βρισκόμαστε τη νύχτα του συμποσίου, στο σπίτι του Αλκιβιάδη, και όχι στο σπίτι του Αγάθωνα όπως το θέλει το πλατωνικό κείμενο. Επίσης, το αρχαίο κείμενο τοποθετεί τον χρόνο του συμποσίου στα Λήνια, δηλαδή Ιανουάριο – Φεβρουάριο, ο Ρίτσος το θέλει να πραγματοποιείται καλοκαιρινό μήνα, για να δημιουργήσει αυτή την αισθησιακή ατμόσφαιρα. Κοντολογίς, ο χρόνος και ο χώρος διαφοροποιούνται για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της αφήγησης.

Οι αναχρονισμοί, έστω και περιορισμένοι συγκριτικά με την *Τέταρτη διάσταση*, κάνουν εμφανή την παρουσία τους. Συγκεκριμένα, πρόκειται για την εισβολή του χριστιανικού κόσμου στον αρχαίο. Έτσι θα δούμε το φωτοστέφανο (στχ. 214) ή τον σταυρό¹⁰² στον κλείσιμο του μονολόγου, προοικονομώντας το μαρτύριο του Σωκράτη. Τέτοιοι αναχρονισμοί, αναμφίβολα, καταδεικνύουν την πάλη ανάμεσα στο πνεύμα και το σώμα, ένας από τους κεντρικούς άξονες του ποιήματος.

Η σύνθεση αφορά συγκεκριμένα πρόσωπα του Συμποσίου. Θα αναγνωρίσουμε, λοιπόν, βασικούς θεματικούς άξονες γύρω από τους οποίους περιελίσσεται ολόκληρο το μεταγενέστερο έργο, το θέμα του έρωτα και του θανάτου, της μοναξιάς του ξεχωριστού ατόμου και της απόσυρσής του ή της επιστροφής στον κόσμο, όταν υπερσχέει μέσα του η ανάγκη, η δίψα αλλά και η ματαιότητα της δόξας.

Ωστόσο, η ιστορική προοπτική δεν διαγράφεται σ' αυτή την αγωνιώδη αναζήτηση. Και η κοινωνική κριτική είναι διάχυτη παντού, αν και, γενικόλογη και αφηρημένη

¹⁰¹ Δες σημ. 102.

¹⁰² Στον Ρίτσο συχνά ο σταυρός έχει την έννοια του χριστιανικού ταμπού, των απαγορεύσεων. [Μουσείο Βατικανού]//Δεν αντέχω –είπε– / τόση ομορφιά και τόση αμαρτωλή αγιότητα. Θα βγω στον άσπρο εξώστη [...] / στάζοντας με τα δυο μου δάχτυλα μέσα στην τσέπη του παντελονιού μου ένα σωρό κλεμμένες οδοντογλυφίδες, σαν να σπάζω όλους τους ξύλινους σταυρούς όπου σταυρώθηκαν οι ανθρωπίνες επιθυμίες. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Ιταλικό τρίπτυχο*, 1982.

«Στην πολιτεία του πνεύματος βρέχει πυκνή αμφιβολία/ κι όλα θολά, συγχισμένα, πηχτά, λάσπη, μύρο, χρυσάφι», (στχ.1075-76). Αυτό που θα γίνει συγκεκριμένο και ιστορικά καθορισμένο στην *Σονάτα του σεληνόφωτος*, όπου η γυναίκα με τα μαύρα παρότι κλονισμένη συντάσσεται με την «πολιτεία του μεροκάματου».

Για τον Ρίτσο, κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο, υπάρχει πάντοτε η αναπόδραστη ανάγκη μιας «διεξόδου» του ατόμου στο πλήθος, και η «εκβολή» αυτή προϋποθέτει μια εξιδανίκευση της πολλαπλότητας στον «ένα», κι αντίστροφα, μια συμμετοχή του «ενός» στην πολυεδρική αξία της ολότητας.¹⁰³

Ο Ρίτσος δανείζεται τη μορφή του Σωκράτη, διπλασιάζοντας το εγώ του, διαλέγεται με τον χρόνο, δημιουργεί ένα βάθος πεδίου. Ιδού λοιπόν η γένεση του προσωπείου, που θα γίνει ένα πολυπρόσωπο alter ego στους γνωστούς μας ποιητικούς μονόλογους της *Τέταρτης διάστασης*. Και αυτό, νομίζω, είναι τελικά το πιο ενδιαφέρον στοιχείο, το στίγμα ενός ανύποπτου μοντερνισμού, που εισάγει από δικό του δρόμο ο νέος ποιητής.

Η αποθέωση του δρόμου μέχρι σήμερα παραμένει ανέκδοτη. Απαιτείται, κατά την γνώμη μας, μια φιλολογική έκδοση, όπως μαρτυρεί και η ίδια η Προκοπάκη¹⁰⁴. Αυτή η σύνθεση, παρά το απαρχαιωμένο μέτρο δεν μπορεί να χαρακτηρίζεται μόνο ως μια «προφανή πρόθεση του Ρίτσου να τιμήσει τον Παλαμά και να συνδεθεί με τη δική του ποιητική παράδοση ως αναδημιουργού του αρχαίου στίχου»¹⁰⁵. Η αφιέρωση «Στον Κωστή Παλαμά» είναι γραμμένη στις 28.8.1937, έναν μήνα μετά (δες, εν. 4.2) την δημόσια επιδοκιμασία του Παλαμά¹⁰⁶ για το *Τραγούδι της αδελφής μου*. Η σχέση Παλαμά με τον πρώιμο Ρίτσο, ευδιάκριτη ως έναν βαθμό, έχει καταδειχτεί από το σύνολο των νεοελληνιστών. Μια συγκριτική εξέταση μεταξύ *Φοινικιάς* και *Αποθέωσης του δρόμου*, έγινε στο πλαίσιο αυτής της εργασίας

Δεν έχει δοθεί το ανάλογο βάρος στην αξία αυτού του ποιήματος· η ύπαρξή του απαντά σε καίρια ερωτήματα· λόγου χάρη, ο Mario Vitti (δες, εν. 3.6) επισημαίνει ότι

¹⁰³ Κρεσέντσιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μτφρ Θόδωρος Ιωαννίδης, Κέδρος, 1978, σ. 38.

¹⁰⁴ Τα τελευταία χρόνια, ο Ρίτσος αντιμετώπιζε με αμφιθυμία το ενδεχόμενο μια έκδοσης της σύνθεσης, που του είχαμε προτείνει μαζί με τη Νινέττα Μακρυνικόλα. Φοβόταν πως ο στίχος θα ακουγόταν σήμερα κάπως «πομπώδης». Ωστόσο, η εντύπωσή μας ήταν πως δεν απέκλειε μια έκδοση συνοδευόμενη από κάποιο σχολιασμό του κειμένου, που θα τοποθετούσε στην εποχή του.

¹⁰⁵ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Μορφολογικές παρατηρήσεις για τα πρώτα ποιήματα του Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, σ. 355, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, Αθήνα.

¹⁰⁶ Παλαμάς και Ρίτσος δεν συναντήθηκαν ποτέ. Παρότι, ο πρώτος επανειλημμένα προσκάλεσε τον ελπιδοφόρο νέο ποιητή. Ο Ρίτσος δεν τον επισκέφθηκε «από σεβασμό». Βλ. Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 1996, σ. 83.

ο Ρίτσος αιφνιδιασθηκε εκφραστικά μπροστά στα γεγονότα της Θεσσαλονίκης γι' αυτό κάνει χρήση ενός πάγκοινου μέτρου: του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, ενώ ήδη από το '35 έχει στείλει τα τρία ποιήματα¹⁰⁷ με ελεύθερο στίχο στο περιοδικό *Νέα Γράμματα*.

Πάντως από τα δεδομένα που έχουμε η *Αποθέωση του δρόμου* ξεκίνησε να γράφεται αφότου ο Ρίτσος είχε γράψει τα τρία ποιήματα. Εδώ δεν υπάρχει αιφνιδιασμός καθώς το έργο έχει να κάνει με «υποθέσεις ψυχικές» και την προγραμματική διάθεση του Ρίτσου να συνδεθεί με τη λόγια παράδοση αναβιώνοντας ένα αρχαϊκό μέτρο. Όμως, είναι αλήθεια ότι το πέρασμα του Ρίτσου στη νεωτερικότητα έγινε βαθμιαία¹⁰⁸. Ειδικά αν το συσχετίσουμε τα έργα των Σεφέρη και Ελύτη εκείνης της εποχής. Αλλά όπως λέει και πάλι ο Vitti¹⁰⁹ «χάρη στον Ρίτσο, με την πάροδο του χρόνου, μπόρεσαν να γίνουν αποδεκτοί από το ευρύτερο κοινό και ο Σεφέρης και ο Ελύτης. Ο Σεφέρης και ο Ελύτης άνοιξαν το δρόμο στον Ρίτσο και ο Ρίτσος άνοιξε το δρόμο στους δύο πρώτους».

¹⁰⁷ Τα ποιήματα δημοσιεύτηκαν με το ψευδώνυμο Κώστας ελευθερίου, τον Μάρτιο του 1936, στο περιοδικό Τα Νέα Γράμματα. Στο θέμα αναφέρονται ο Mario Vitti, «Οι δύο δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με 40», Ο πολίτης, τχ. 1 (Μάιος 1976). σ. 75, Αλέξανδρος Αργυρίου, *Η Ελληνική ποίηση τόμος Δ', Νεότερικοί Ποιητές του μεσοπολέμου*, Σοκόλη, Αθήνα, 1979, σ. 188-189, Δημήτρης Κόκορης, *Μια φωτιά. Η ποίηση. Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Σοκόλη, Αθήνα, 1979 σ. 11-18.

¹⁰⁸ Παρά τις μικρές διαφοροποιήσεις των μελετητών είναι κοινή διαπίστωση ότι το πέρασμα του Ρίτσου στον ελεύθερο στίχο πραγματοποιείται με το τραγούδι της αδελφής μου. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ελευθερωμένο, ετερόμετρο στίχο, όπως εύστοχα γράφει ο Κόκορης. Βλ. Δημήτρης Κόκορης, *Μια φωτιά. Η ποίηση*, 2003, Σοκόλη, σ.44.
Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα, ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, 1978, σ. 218.

5^ο κεφάλαιο: Όψεις της Σονάτας του σεληνόφωτος

5.1. Εισαγωγή

Από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950, ο Ρίτσος στρέφεται σε μια ποίηση η οποία, χωρίς να απεμπολεί το κοινωνικό της πρόσημο, έχει τον χαρακτήρα της υπαρξιακής διερεύνησης¹¹⁰. Η Χ. Προκοπάκη, χαρακτηρίζει το 1956¹¹¹ ως τομή στο έργο του Ρίτσου, διαπιστώνει: «Πέρα από το περιεχόμενο και τους στόχους των έργων, η ίδια η γραφή αποκτά ως ένα βαθμό τη δυνατότητα ν' αναζητήσει τους δρόμους της έξω από τους διάφορους ρεαλισμούς, χωρίς τα φάντασμα του εσπετισμού, του ερμητισμού ή της παρακμής».

Με τη Σονάτα του Σεληνόφωτος ο Ρίτσος λαμβάνει το Α' κρατικό βραβείο ποίησης¹¹², ο Καραντώνης,¹¹³ παλιός αρνητής και μέγας πολέμιος του Ρίτσου

¹¹⁰ Θαυμαστό δείγμα αυτής συναίρεσης επικαιρικού και υπαρξιακού στοιχείου είναι το ποίημα «Κάτω από τη λήθη». Το θέμα της ευθύνης απέναντι στους συντρόφους που έπεσαν αποκαλύπτεται από τον Ρίτσο δια μέσου της μαρτυρίας ενός παλιού σακακιού:

Το μόνο από το οποίο απομένει από κείνον, ήταν το σακάκι του.
Το κρέμασαν εκεί, στη μεγάλη ντουλάπα. Ξεχάστηκε,
στριμωχτήκαν στο βάθος, απ' τα δικά μας ρούχα, θερινά, χειμωνιάτικα,
κάθε χρόνο καινούργια, για τις καινούργιες ανάγκες μας. Ωσπου,
μία μέρα, μας χτύπησε στο μάτι, - μπορεί κι απ' το περίεργο χρώμα του,
μπορεί κι απ' την κοψιά της παλιάς μόδας. Πάνω στα κουμπιά του,
έμεναν τρία κυκλικά, ομοιόμορφα τοπία:
ο τοίχος της εκτέλεσης με τέσσερις τρύπες, κι ολόγυρα η τύψη μας.

[Μαρτυρίες, Σειρά Α' Σειρά, 1957-1963]

¹¹¹ Το 1956 ο Ρίτσος γράφει τρεις συνθέσεις, οι οποίες παραμένουν ανέκδοτες, κατά τα πρότυπα της *Τέταρτης διάστασης*. Μάλιστα, η πρώτη από αυτές έχει τίτλο «Έκτη αίσθηση», με υπότιτλο σοβαρή ομιλίας για ένα σπασμένο δόντι, και ημερομηνία Ιούνιος 1956, ό,τι ακριβώς έχει και η *Σονάτα του σεληνόφωτος*. Από αυτά τα λίγα δεδομένα κάνω την εξής εικασία: Με την όρασή μας αντιλαμβανόμαστε τις τρεις διαστάσεις, ωστόσο η σύγχρονη φυσική εισάγει την τέταρτη διάσταση. Μήπως και εδώ δεν έχουμε μια υπέρβαση του αισθητού με την έκτη αίσθηση; Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος, Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Κέδρος, Αθήνα, 1982, σ. 178-179.

¹¹² Το κρατικό βραβείο ποίησης για το έτος 1956 απονεμήθηκε εξ ημισείας στον Γιάννη Ρίτσο και στον Άρη Δικταίο.

¹¹³ Οι βασικές κρίσεις του Α. Καραντώνη για τη *Σονάτα του σεληνόφωτος*, μέσα από το έργο του *Η νεότερη ποίηση με τον Σεφέρη* είναι οι εξής: «Η Σονάτα χαράζει σαφέστατα όρια ανάμεσα στην παλιότερή του ποίηση και σ' αυτήν που φαίνεται να τον απασχολεί τώρα», «Η Σονάτα μάς παρουσιάζει τον ποιητή με μια εξαιρετικά αποδοτική πράξη απελευθέρωσης από το παρελθόν του», «Η ηρωίδα, ένας τύπος Φλωμπεριανής γεροντοκόρης, παθιασμένης φιλοσοφικά και ερωτικά για τα χαμένα νιάτα της», «Η Σονάτα πέτυχε το συγκεκρισμό του λυρικού και επικού στοιχείου», «Ο Ρίτσος τώρα αρχίζει να διαβλέπει και άλλα πράγματα πίσω από τη σχηματοποιημένη πραγματικότητα της ιδεολογίας του». Ο Καραντώνης παρουσιάζει τη στροφή του Ρίτσου –τηρουμένη των αναλογιών– με τη «δήλωση μετάνοιας» ως «πράξη απελευθέρωσης από τον εαυτό του» ωστόσο κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Βλ. Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, 1977, σ. 177.

μετατοπίζεται θετικά. Επίσης, θα πρέπει να αναφερθεί και η γαλλική μετάφραση του ποιήματος τον Μάρτιο του 1957 στο περιοδικό *Lettres françaises* με τα ενθουσιώδη σχόλια του Λουί Αραγκόν,¹¹⁴ ο οποίος δηλώνει στην *Επιθεώρηση Τέχνης* ότι στο έργο αυτό αισθάνθηκε: «το βίαιο τράνταγμα της μεγαλοφυΐας». *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος* αποτέλεσε μια αρχή: πάνω στη δομή της και στο υλικό της κτίστηκε όλη σχεδόν η σειρά της *Τέταρτης διάστασης*, ή έστω από αυτή τη σύνθεση κυοφορήθηκαν αρκετές άλλες συνθέσεις.

Το ενδιαφέρον του Ρίτσου προς την ψυχολογία του ήρωα εκδηλώνεται στο ότι τα αφηγηματικά στοιχεία γίνονται λιτά και λακωνικά, αραιώνει η προηγούμενη

¹¹⁴ Γράφει ο Αραγκόν: «Πρέπει να τον χαιρετήσουμε και να πούμε πάρα πολύ μεγάλωφωνα πως είναι ένας από τους πιο μεγάλους και τους πιο μοναδικούς ποιητές σήμερα. Όσο για μένα, τίποτα από πολύ καιρό δεν μου είχε δώσει, όπως μου το 'δωσε αυτό το τραγούδι, το βίαιο τράνταγμα της μεγαλοφυΐας... Από πού έρχεται αυτή η ποίηση; Από πού έρχεται αυτό το ρίγος, όπου τα πράγματα, έτσι, παίζουν ρόλο φαντασμάτων... Μέσα στην ποίηση αυτή υπάρχει ο θόρυβος... μιας Ελλάδας που δεν είναι πια η Ελλάδα του Μπάυρον ή του Ντελακρουά, αλλά μια Ελλάδα που είναι η αδερφή της Σικελίας του Πιραντέλο και του Ντε Κίρικο, όπου η ομορφιά δεν είναι διόλου η ομορφιά των ακρωτηριασμένων μαρμάρων, αλλά η ομορφιά μιας κατασπαραγμένης ανθρωπότητας... Η παρακμή μιας Εποχής».

Το βίαιο τράνταγμα της μεγαλοφυΐας. Ξέρω: Η λέξη αυτή δεν πρέπει να προφέρεται ή τουλάχιστον δεν πρέπει να γράφεται. Όμως εδώ δεν μπορώ να κάνω τίποτα, δεν την αποσύρω. (Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο, Να χαιρετίσουμε τον Ρίτσο, Η παρουσίαση αυτή δημοσιεύτηκε πρωτοσέλιδη στο περιοδικό *Les Lettres Françaises*, τεύχος 660, 28 Φεβρουαρίου 1957. Στο ίδιο τεύχος του περιοδικού περιλαμβάνονταν ολόκληρη: Η σονάτα του σεληνόφωτος μεταφρασμένη από τον Αλέκο Καταζά. Στα ελληνικά, το κείμενο του Αραγκόν δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 27, Μάρτιος 1957, σε μετάφραση Κώστα Κουλουφάκου.)

Η παρουσίαση κλείνει με αναφορά στον Λωτρεαμόν, πρόδρομο των σουρεαλιστών: «Και με τον Λωτρεαμόν θα υποδεχτώ εδώ τον Γιάννη Ρίτσο και θα τον παρακαλέσω να καθίσει πλάι του με τη Σονάτα του, την

Ωραία όπως η συνάντηση
μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας...

Ο Αραγκόν αρκετές φορές εξέφρασε τον άδολο θαυμασμό του για την ποίηση του Ρίτσου, μεταξύ αυτών αναφέρει: Ο Ρίτσος είναι ο μεγαλύτερος ζων ποιητής. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε και χρησιμοποιήθηκε ως πρόλογος στη γαλλική, δίγλωσση έκδοση της συλλογής *Πέτρες Επαναλήψεις Κιγκλίδωμα* που κυκλοφόρησε σε μετάφραση Χρύσας Προκοπάκη Antoine Vitez και Gerard Pierrat απ' τις εκδόσεις Gallimard.

Αλλά και δέκα χρόνια αργότερα, όταν οι δυο ποιητές γνωρίστηκαν από κοντά, στην τελετή απονομής του βραβείου Λένιν στον Ρίτσο. Ο Αραγκόν αναφέρει μεταξύ άλλων: «Ο Ρίτσος όμως δεν είναι μόνο ο πιο μεγάλος ποιητής της Ελλάδας – έχω βαθιά πειστεί πως είναι ο πιο μεγάλος απ' όλους τους ζώντες ποιητές της εποχής μας, σ' όλες τις χώρες του κόσμου, αν και δεν έχουμε ακόμα συνειδητοποιήσει όλο το μέγεθός του». Η ομιλία του Αραγκόν στην τελετή απονομής του βραβείου Λένιν στον Ρίτσο μτφρ: Νίκη Τριανταφυλλίδη. Βλ. *Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο*, Κέδρος, 1983 σ. 65. Τέλος, θα ήταν παράληψη, αν δεν που αναφέρουμε πως ο Αραγκόν, ουκ ολίγες φορές, υποκίνησε διαμαρτυρίες υπέρ του Γιάννη Ρίτσου όταν εκείνος βρισκόταν κατεσταλμένος από πολιτικές εξουσίες. Αυτές ακριβώς οι υποκινήσεις επικυρώνουν τον καθάριο θαυμασμό του. Βλ. *Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο*, Κέδρος, 1983 σ. 69, Ζεράρ Πιερά, *Η Μακριά πορεία ενός ποιητή*, μτφρ Ελένη Γαρίδη, Κέδρος, 1977, σ. 74

Τέλος, η Γαλλία θα τον τιμήσει το 1975 με το Μέγα βραβείο ποίησης «Αλφρέ ντε Βινύ». Τη Γαλλία, που ποτέ δεν επισκέφθηκε, μα που τον δένουν μαζί της πιστές φιλίες και τα φλογερά έργα που της αφιέρωσε. Βλ. Ζεράρ Πιερά, *Η Μακριά πορεία ενός ποιητή*, μτφρ Ελένη Γαρίδη, Κέδρος, 1977, σ. 83.

πυκνότητα μεταφορών, τον ιμπρεσιονιστικό χείμαρρο αντικαθιστά η ενεργητική συγκέντρωση και των συγκινήσεων και της σύνταξης. Η δυνατότητα να σμίξει στο ίδιο έργο το επικό, το λυρικό και το δραματικό στοιχείο τον ελκύει ιδιαίτερα σαν μέσο που επιτρέπει να φωτιστεί το μεγάλο στο μικρό, σαν τρόπος να παρατηρήσει την εποχή δια μέσου της αυτο-αποκάλυψης του ήρωα¹¹⁵.

Τα συνηθισμένα φαινόμενα, όπου συγκεντρώνει την προσοχή του ο ποιητής, δεν χάνουν την υλική τους υφή, και ταυτόχρονα τα άψυχα –το σπίτι, τα έπιπλα, τα φορέματα– αποκτούν μια ιδιαίτερη σημασία, και αποχτώντας το χάρισμα του λόγου, παίζουν το καθένα το ρόλο του, προκαλώντας συνειρμούς, που καθορίζουν όχι μόνο τη διάθεση των δρώντων προσώπων, αλλά και την κατεύθυνση της αναζήτησης της αλήθειας από μέρους του αναγνώστη, της διεξόδου, του νοήματος της ζωής.

Η Σονάτα του σεληνόφωτος είναι το πρώτο του έργο που εγκαινιάζει έναν μεγαλόπνοο τρόπο δομής και γραφής τους Ρίτσου, πρόσφορο να ανιχνεύει όλη τη διάσταση και τη λειτουργία του χρόνου – τουλάχιστον πρόσφορο, ώστε να δείξει τις διεργασίες που προκύπτουν πίσω από μια εκθαμβωτική αγωνιστική πρόσοψη.

5.2. Το πλαίσιο της αφήγησης

Η εξομολόγηση της ηλικιωμένης γυναίκας γίνεται μέσα σ' ένα δωμάτιο παλιού σπιτιού, που από τα ανοιχτά του παράθυρα μπαίνει ένα ανελέητο φεγγαρόφωτο δημιουργεί μια δίδυμη –αγιογραφική και αισθησιακή μαζί– ατμόσφαιρα, που λειτουργεί σαν απειλή μεγαλώνοντας τις σκιές.

Το φεγγαρόφωτο, στοιχείο απαραίτητο της σύλληψης, υποθάλπει μια απελευθέρωση, οξύνει μια ανάγκη, κι έτσι κάνει πάλι χρυσά τα άσπρα της μαλλιά, της αφαιρεί αναστολές· της δίνει μια τόλμη, ένα σαρκαστικό πρόσχημα.

Μέσα σ' αυτήν την ολόγυρη υποβολή, που θωπεύει και αναστατώνει, η ικεσία της αντέχει τούτο μόνο να ζητήσει:

*Άφησέ με ναρθω μαζί σου
λίγο πιο κάτω, ώς τη μάντρα του τουβλάδικου,
ώς εκεί που στρίβει ο δρόμος και φαίνεται
η πολιτεία τσιμεντένια κι αέρινη,*

¹¹⁵ Σόνια Ηλίνσκαγια, Γιάννης Ρίτσος, «Σαράντα χρόνια της ποίησης του Ρίτσου» στο *Μελέτες για το έργο του*, Διογένης, Αθήνα, 1975, σ. 36.

[...]

*που μπορείς επιτέλους να πιστέψεις πως υπάρχουν και δεν υπάρχουν
πως ποτέ δεν υπήρξες, δεν υπήρξε ο χρόνος κ' η φθορά του.
Άφησέ με νάρθω μαζί σου.*

Η ευαισθησία κινείται στην κόψη του ξυραφιού. Από τις πρώτες κιόλας φράσεις η σχέση δείχνεται να ξεκινά από ένα αδιέξοδο άλλο και αποβλέπει σε μια άλλη δικαίωση. Σ' όλο το διάστημα που η γυναίκα ξεδιπλώνει τις πτυχές της εναγώνια, ο νέος παραμένει –συνέχεια– ένα βουβό πρόσωπο.

Το άλλο πρόσωπο υπάρχει μόνο για να ρίξει το φως της στάσης του στο τέλος, όταν τη στιγμή που η γυναίκα ζητάει τη ζακέτα της να βγουν, αυτός φεύγει αμίλητος, κατηφορίζει μ' ένα συναίσθημα απελευθέρωσης, γελάει δυνατά και ασυγκράτητα «χωρίς να ακουστεί το γέλιο του ανάρμοστα», και σοβαρεύεται λέγοντας «η παρακμή μιας εποχής». Πάνω στο φως που ρίχνει η φράση αυτή του νέου, ο Ρίτσος σχολιάζει και αναστρέφοντας το νόμισμα δείχνει ένα άλλο φως: «Ίσως το μόνο ανάρμοστο να 'ναι το ότι δεν είναι καθόλου ανάρμοστο (εν. το γέλιο του)».

Η σύλληψη αυτή ανοίγει ένα δρόμο πολύ βατό σε απορίες. Όταν όμως αναγνωρίσουμε τη γυναίκα σαν μια συνείδηση ηλικιωμένη μέσα στην αυτογνωσία της και το νέο αυτάρκη και αποφθεγματικό μέσα στην άγνοιά του, τότε η σύλληψη ανοίγει άλλα παράθυρα αλλιώς φωτισμένα από το φως που αποκαλύπτει ο λόγος της.

5.3. Ο συνειρμικός λόγος της Σονάτας του σεληνόφωτος

Η Σονάτα του σεληνόφωτος είναι ένας μονόλογος ηλικιωμένης γυναίκας, ανάμεσα στην ικεσία και την εξομολόγηση, που απολήγει σε διήγηση και σε επανεξέταση ζωής.

Παρακολουθούμε μια κίνηση αυθόρμητου και μια αναγκαιότητα από το ένα σύμβολο στο άλλο, κατά πώς το φέρνει ο συνειρμός οδηγημένος στην ένταση του παραληρήματος. Η επίκληση «άφησέ με νάρθω μαζί σου», όπου επανέρχεται ως επωδός, δείχνεται σπρωγμένη και ως ένα βαθμό δικαιολογημένη από το υποβλητικό και αισθησιακό θάλπος του φεγγαριού που συνεπαίρνει «τι φεγγάρι απόψε». Ύστερα

αμέσως το φεγγάρι γίνεται καλό γιατί θα κρύψει τι ασπρισμένα μαλλιά της¹¹⁶: «θα κάνει πάλι χρυσά τα μαλλιά μου» και ο νέος «δε θα καταλάβει». Ωστόσο, αυτό είναι μια ταπείνωση. Μην έχοντας πια η ίδια τίποτε να δώσει –ή θέλοντας να δώσει τα πάντα– «ελάχιστο» μόνο είναι κι αυτό που ζητάει: να περπατήσουνε μαζί μέχρι τη μάντρα του τουβλάδικου. Από εκεί η πολιτεία θα λάμψει ασβεστωμένη από το φεγγαρόφωτο, και ο χρόνος θα πάψει μαζί τη φθοροποιό δράση του. Έχω την άποψη ότι το τουβλάδικο δεν είναι μόνο ένα μέρος που χαρακτηρίζει μια λαϊκή συνοικία (είμαστε στην εποχή της αντιπαροχής, η Αθήνα, τα μεγάλα αστικά κέντρα χτίζονται τη δεκαετία του '50) είναι κι ένας υλικός όρος δόμησης απαραίτητος μαζί με την πραγματωμένη επιθυμία, έτσι η πολιτεία να φαντάζει «τσιμεντένια και αέρινη».

Έπειτα, το «θα πετάξουμε» δίνει πάλι μια άλλη ομολογία του μέγιστου που θα κερδίσει, μια ανάμνηση και μια δυνατότητα:

*κι όταν κλείνεσαι μέσα σ' αυτόν τον ήχο του πετάγματος
νιώθεις κρουστό το λαιμό σου, τα πλευρά σου, τη σάρκα σου*

Που όμως ο πληθυντικός ανακαλείται προφυλακτικά και το «πετάξουμε» γίνεται ενικός «γιατί εγώ και τώρα πολλές φορές ακούω...» και ύστερα το πρώτο πρόσωπο γίνεται δεύτερο¹¹⁷ «νιώθεις» - «κλείνεσαι».

Η υποκειμενική αίσθηση που την έκανε να νιώθει μόνη και εξαιρετική μπροστά στα προβλήματά της, εδώ πια γίνεται μια αίσθηση εφ' όρου ζωής δοκιμασμένη αλλά ανώφελη «το ξέρω, το δοκίμασα, δεν ωφελεί».

¹¹⁶ Πρβλ. «Τα χρόνια περνάνε, κι η καρδιά (ευτυχώς ή δυστυχώς;) δεν αλλάζει. Ετούτη η δυσαναλογία ανάμεσα στο χρόνο του σώματος και το χρόνο του αισθήματος (κι η συνείδησή της) είναι μια τρομερή πληγή, μα και πηγή της εμπειρίας μας και της εσωτερικής ανανέωση – που 'ναι και της τέχνης ανανέωση, φυσικά»: Από επιστολή του Ρίτσου στη Μέλπω Αξιώτη (1961): Βλ. Γιάννης Ρίτσος –Μέλπω Αξιώτη, *Καταραμένα κι ευλογημένα χαρτιά*, επιμέλεια. εισαγωγή, Μαίρη Μικέ, σ. 167-168.

¹¹⁷ Ο Δ. Μαρωνίτης παραθέτει μια ενδιαφέρον διαπίστωση για τη λειτουργία του πρώτου και του δεύτερου προσώπου, τη διαπίστωση την κάνει στον Ορέστη στον ομώνυμο διάλογο του Ρίτσου· αυτή την κρίση έχει γενικότερη ισχύ στους σχοινοτενείς μονόλογους της Τέταρτης διάστασης: «Αν το δεύτερο ενικό πρόσωπο γίνεται, όπως είναι φυσικό και προσδοκώμενο, όχημα των αποστροφών του αφηγητή στον επί σκηνής ακροατή του, το πρώτο ενικό πρόσωπο ανοίγει συνήθως τον δρόμο της αφηγηματικής απομόνωσης. Εντούτοις σε κάποιες καμπές του κειμένου το «εσύ» και το «εγώ» συναρρούνται σ' έναν πρωτοπρόσωπο πληθυντικό τύπο (Θα σταθούμε λιγάκι στην κορφή της μαρμάρινης σκάλας), ο οποίος λειτουργεί και ακούγεται, στην πραγματικότητα, ως συνωμοτικός δυικός αριθμός που παρέχει κοινή στέγη». Βλ. Δημήτρης Μαρωνίτης, *Γιάννης Ρίτσος – Μελετήματα*, Πατάκης, 2013, σ. 42.

Ύστερα ενταγμένα και γενικευμένα όλα τούτα στο σπίτι πάλιωσε –στοίχειωσε– με διώχνει, φτάνει στην παρομοίωση με την παλιά ξεκοιλιασμένη πολυθρόνα «κάποτε υπήρξε νέα κι αυτή». Ακολουθεί το ευρηματικό μαντήλι διπλωμένο λοξά στα δυο, κι από εκεί στο μέτρημα του μουσικού χρόνου· μέχρι τη διάψευση των άλλων και του εαυτού της:

κ' οι δικοί μου στήριζαν

μεγάλες ελπίδες στο μουσικό μου ταλέντο.

Έτσι το πιάνο τώρα γίνεται ένα βασικό και περιληπτικό στοιχείο διάψευσης και αργότερα ένας χώρος να νοικοκυρεύονται μέσα οι νεκροί της. Στη συνέχεια ξαναγυρνά στο παρόν. Το πεζούλι στο ύψωμα, στην κορυφή της μαρμάρινης σκάλας. Η απολαβή:

- Η ζέστα απ' το τυχαίο άγγιγμα του σακακιού
- Τα λίγα τετράγωνα φώτα απ' τα συνοικιακά παράθυρα
- Η πάλλευκη άχνα απ' το φεγγάρι – συνοδεία ασημένιων κύκνων

Εδώ οι «ασημένιοι κύκνοι» που προστίθενται σαν ένα αντιστάθμισμα σ' αυτό που τώρα νοιώθει αδικαίωτο, κάτι πρέπει να ανακαλούν από την μεταμόρφωση του Δία¹¹⁸ (όμως μαζί και το κύκναιο άσμα) κι ακόμα ανακαλεί τον ερωτικό παροξυσμό δυνατό όσο όλες οι μετά διεγερτικές καταγραφές της: άλκιμα μέλη, λαιμοί, μηροί, χείλη κλπ. Αυτή τη «διέγερση» τότε αρνήθηκε μέσα στη θητεία του συνεπαρμού της.

καμμιά φορά θαυμάζοντας, ξεχνάς ό,τι θαυμάζεις,

σου φτάνει ο θαυμασμός σου

και την ικανοποίησή της την αντικατέστησε με «φυγές» και «εξιδανικεύσεις», κι αυτήν τη λύση τώρα «πληθωρικά» και «αισθησιακά» ότι: «δεν φτάνει». Ολόκληρο το

¹¹⁸ Ο Θεός αυτός πρέπει να ήταν ο Δίας ή κανένας σωσίας του, μια αόριστη ανάμνηση Κύκνου ή Αετού, αν κρίνουμε από ορισμένες εκφράσεις της: τότε θυμάται που συνομίλησε μαζί του «πολλές ανοιξιάτικες νύχτες», τότε ονειρεύεται να πετάξει ψηλά στον ουρανό ακούγοντας το πλατάγισμα του φουστανιού της «σαν το θόρυβο δυο δυνατών φτερών που ανοιγοκλείνουν». Λήδα και Γανυμήδης, λοιπόν. Οι θεογαμικές αυτές παραισθήσεις της έχουν εμπνεύσει στίχους που «θα μείνουν σα λαξευμένοι σε άμεμπτο μάρμαρο, πέρα απ' τη ζωή μου και τη ζωή σου, πέρα πολύ». Βλ. Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος, Συνολική θεώρηση του έργου του*, Κέδρος, 1981.

έργο της που δημιούργησε στα γόνατα του «θεού» δεν φτάνει. Έτσι, όλη αυτή η παραδοχή της ισοβαθεί με το νεκρό σπίτι και τους νεκρούς της, και ό,τι μονάχα δείχνει πως ζει είναι η διάθεσή της για παρομοιώσεις «αυτό με βεβαιώνει ακόμη πως δε λείπω».

Η ηλικιωμένη γυναίκα είχε βίο αγνό κατά σάρκα «ακόμα και στη συζυγική μου κλίνη πάναγνη και μόνη», αφιερωμένο στη λατρεία του θεού «γράφοντας ένδοξους στίχους στα γόνατα του Θεού», που την επισκέφθηκε «ντυμένος την αχλή και τη δόξα ενός σεληνόφωτος».

Οι καθρέπτες¹¹⁹ παραμέναν αράγιστοι, το πρόσωπό της το έβλεπε «καθαρό κι αδιαίρετο», μα αν κοιταχτεί τώρα «πίσω απ' τη σκόνη και τις και τις ραγισματιές», θα δει το «θαμπό και τεμαχισμένο».

Έτσι έρχεται η παρομοίωση με την αρκούδα, με τις τελεσίδικες απόψεις και αφορισμούς, η οποία καταλήγει στο σπαραχτικό «ευχαριστώ». «Φορές-φορές, την ώρα που βραδιάζει», η ηλικιωμένη γυναίκα έχει την ψευδαίσθηση «πως έξω απ' τα παράθυρα περνά ο αρκουδιάρης με τη γριά βαριά αρκούδα». Χωρίς να το λέει καθαρά, η αρκούδα την κάνει να σκεφθεί ότι διάγουν, οι δυο τους, βίο παράλληλο. Η αρκούδα πορεύεται κι εκείνη κουρασμένη «μες στη σοφία της μοναξιά της, μην ξέροντας για πού και γιατί», «με τη σίγουρη συμμαχία του θανάτου – έστω κι ενός αργού θανάτου»¹²⁰.

*[...] η αρκούδα κουρασμένη πορεύεται μες στη σοφία της μοναξιάς της,
μην ξέροντας για πού και γιατί
έχει βαρύνει, δεν μπορεί πια
να χορεύει στα πισινά της πόδια
δεν μπορεί να φοράει τη δαντελένια σκουφίτσα της
να διασκεδάζει τα παιδιά, τους αργόσχολους, τους απαιτητικούς,
και το μόνο που θέλει είναι να πλαγιάσει στο χώμα*

¹¹⁹ «Οι καθρέπτες, τα παράθυρα, το φεγγάρι, το λυχνάρι, τα γαρύφαλλα, είναι σύμβολα που ανοίγουν το δρόμο στην αισιοδοξία και στο φως που πηγάζει από τον κοινωνικό χώρο και πέφτει σε αυτόν από τη συλλογική αντίσταση και πάλη» Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Ομιλία στους φοιτητές του Νεοελληνικού Τμήματος*, Αθήνα, 1984.

¹²⁰ Δεν αποκλείεται η δυνατότητα να επεκτείνουμε μια παρόμοια θεώρηση στον ιδιαίτερο αυτοβιογραφικό χώρο του ποιητή, για να διακρίνουμε μια προκλητική στάση που ξεπερνάει το υπαρξιακά αναπόφευκτο συνδεδεμένο με τη «συνέχεια και τη γνώση της ζωής», δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, κι έτσι η παραδοχή της εμπειρίας αυτής μεταφράζεται σε ακαταμάχητη πνευματική ανάγκη. Βλ. Κρεσέντσιο Σαντζιλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μτφρ Θόδωρος Ιωαννίδης, Κέδρος, 1978, σ. 32-33.

*αφήνοντας να την πατάνε στην κοιλιά,
παίζοντας έτσι το τελευταίο παιχνίδι της,
δείχνοντας την τρομερή της δύναμη για παραίτηση,
την ανυπακοή της στα συμφέροντα των άλλων,
στους κρίκους των χειλιών της, στην ανάγκη των δοντιών της,
την ανυπακοή της στον πόνο και στη ζωή
με τη σίγουρη συμμαχία του θανάτου έστω κι ενός αργού θανάτου
την τελική της ανυπακοή στο θάνατο
με τη συνέχεια και τη γνώση της ζωής
που ανηφοράει με γνώση και με πράξη πάνω απ' τη σκλαβιά της.*

Στη συνέχεια ακολουθεί η παρομοίωση με τον βυθό της κουζίνας (δες 3.7) κι αυτός, επίσης, καταλήγει: «πάντως εγώ τα δίνω». Ωστόσο, αυτή η δοτικότητα της παραμένει αμετάδοτη.

Ύστερα ανάμεσα στα τυπικά κι αμήχανα σχόλια (άστατος καιρός, υγρασία, ψύχρα), που φαίνεται να αμβλύνουν την αμηχανία, θα ακολουθήσει ο σπαραγμός «άσε να σου κουμπώσω το πουκάμισο – τι δυνατό το στήθος σου...».

Απ' αυτήν την αίσθηση ύστερα εκτινάσσονται άλλοι συσχετισμοί και φτάνει σιγά-σιγά στην οριστική καταγραφή: «εμένα η θέση μου είναι το ταλάντευμα – ο εξαίσιος ίλιγγος» που έχει ως αποτέλεσμα κάθε απόβραδο να έχει: «πονοκέφαλο, κάτι ζαλάδες». Αυτό πάλι φέρνει στον νου την αιτία: τον χρόνο που έρχεται να την πάρει με τη μορφή του τραίνου (ο γλόμπος του φαρμακείου) ή, ακόμα την άλλη αιτία, την ολοκληρωτική μοναξιά της «ξεχνιέμαι κ' ετοιμάζω δυο' ποιος να τον πιεί τον άλλο;».

Ωσπου, ο χρόνος-τραίνο θα έρθει μια για πάντα «χωρίς καθόλου βαλίτσες, τι να τις κάνεις;». Ωστόσο, πριν από αυτή τη ματαίωση ακολουθεί μία άλλη· ο νέος φεύγει. Εκείνη δεν θα τον ακολουθεί. «Α, φεύγεις; Καληνύχτα. Όχι, δε θαρθω. Καληνύχτα», «γιατί επί τέλους» πρέπει να βγει από αυτό το τσακισμένο σπίτι και δει «λιγάκι πολιτεία». Την πολιτεία των εργατών, που όλους μας ανέχεται με τις παραξενιές μας. Δηλαδή, η ηρωίδα αντιπαραθέτει το τσακισμένο σπίτι¹²¹ από τη μια κι από την άλλη την πολιτεία που όλους μας αντέχει. Αν το σπίτι είναι ο εξαναγκασμένος ατομικισμός που τα καταστρέφει μέσα στη συμπίεστική του

¹²¹ Κώστας Τοπούζης, Γιάννη Ρίτσος *Πρώτες σημειώσεις στο έργο του*, Κέδρος, 1979, σ. 58.

στενότητα όλα, τότε η πολιτεία που τα χωράει όλα μέσα στον πλουραλισμό της: μικρότητες. Κακίες, έχτρες, φιλοδοξίες.

Τέλος, ο λόγος της ηρωίδας συνοδεύεται χαμηλόφωνα από α' μέρους της «Σονάτας» του Μπετόβεν. Οι παθιασμένοι τονισμοί προσυπογράφουν την «αναζήτηση» της ηρωίδας. Ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι δεν ξέρει αν η γυναίκα με τα μαύρα βγήκε έξω από το σπίτι, κι ακόμη ότι «οι σκιές σφίγγονται από μιαν αβάσταχτη μετάνοια, σχεδόν οργή, όχι τόσο για τη ζωή, όσο για την άχρηστη¹²² εξομολόγηση».

5.4. Η δομική αντιστοιχία ανάμεσα στη Σονάτα του σεληνόφωτος και στο ποίημα του Κ. Καβάφη Εν εσπέρα

Η Σονάτα του σεληνόφωτος πέραν της καλλιτεχνικής της αξίας περιέχει και τους δύο βασικούς άξονες της ποίησης του Ρίτσου, το ατομικό δράμα «Το ξέρω πως καθένας μοναχός πορεύεται στον έρωτα, μοναχός στη δόξα και στο θάνατο» και το κοινωνικό όραμα «την πολιτεία τού μεροκάματου, την πολιτεία που ορκίζεται στο ψωμί». Βέβαια, μέρος της αισθητικής της αξίας οφείλεται σ' αυτό ακριβώς: στο συγκερασμό της ιδιωτικής με τη δημόσια ζωή. Ποίημα που κατορθώνει να μας ξαφνιάσει σε κάθε ανάγνωση κι αυτό οφείλεται στην ανατροπή της τελευταίας στροφής του μονολόγου. Η δομική αντιστοιχία¹²³ παραπέμπει –τηρουμένη των αναλογιών– στο ποίημα του Καβάφη «Εν εσπέρα», ποίημα γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο και με εξομολογητική διάθεση¹²⁴.

Η γυναίκα με τα μαύρα διαπιστώνει πως η μοναξιά της και η αγνότητά της, καθώς έμενε ανένδοτη [...] γράφοντας ένδοξους στίχους στα γόνατα του Θεού, δεν αρκούν.

¹²² Παρά την προσωπική μου αναζήτηση στη βιβλιογραφία του Γ. Ρίτσου δεν κατάφερα να βρω μια επαρκή ερμηνεία για την «άχρηστη εξομολόγηση». Αν έλειπε ο επιθετικός προσδιορισμός «άχρηστη» τα νόημα θα είχε ως εξής: οι σκιές σφίγγονται από μια μετάνοια από τη συγκίνηση που μετάδωσε η εξομολόγηση. Όμως με το «άχρηστη» το φορτίο μετατοπίζεται εξολοκλήρου· ο μονόλογος αυτοαναιρείται. Μήπως, με κάθε επιφύλαξη, έχουμε εδώ μια σύγκρουση ανάμεσα στη επιθυμία (εξομολόγηση) και στην πράξη (η έξοδος αναβάλλεται). Την αμηχανία ήρθε να μεγεθύνει ένα ωραίο απόσπασμα από *Ανώνυμο Εικονοστάσιο* του Ρίτσου, γράφει: «σάμπως η εξομολόγηση να 'ναι η πιο ιερή πράξη του ανθρώπου που υπερνικάει και καταργεί όλες τις αδυναμίες μας, και μάλιστα πάνου σ' αυτές (τις εξομολογημένες δηλαδή αδυναμίες) στηρίζεται και θεμελιώνεται όλη η δύναμη της ζωής και τα ωραιότερα ποιήματα». Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Τι παράξενα πράγματα*, Κέδρος, 1983, σ. 79.

¹²³ Γιώργος Βελουδής, «Ο καθαφικός Ρίτσος», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, 1981, σ. 179.

¹²⁴ Τα μοναχικά, τα ιδιαίτερα, τα ατομικά αισθήματα, δεν επιτρέπουν τη δυνατή φωνή. Γελιούνται μ' αυτή, ο Καβάφης το ήξερε αυτό πολύ καλά γι' αυτό κατόρθωσε να κρατήσει ένα αξιοθαύμαστο μέτρο, με καθαρά υπολογισμένες αναλογίες, έτσι που να βαθαίνει η ποίηση του, κ' έτσι που το χαμηλό να μη φαίνεται ποτέ χαμηλό, μα ορθό. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα*, Κέδρος, 1980, σ. 85. Η συγκεκριμένη υποσημείωση βρίσκεται στο μελέτημα για τον Πωλ Ελυάρ.

Έχει βιώσει την πολιορκία του έρωτα και έχει αντισταθεί, επιλέγοντας τις ποιητικές πτήσεις και τη συνομιλία με τον Θεό. Τώρα όμως, σε προχωρημένη ηλικία, διαπιστώνει: ότι δεν φτάνει, καθώς η επαναπαυόμενη επίκληση στον Νέο: άφησέ με να 'ρθω μαζί σου, δεν θα εισακουστεί, η γυναίκα θα αναζητήσει αλλού τη λύση: στην έξοδο από τον δικό της μικρόκοσμο και στις δικές της αγωνίες στη μεγάλη πολιτεία, με τα ροζιασμένα χέρια της, την πολιτεία του μεροκάματου. Ωστόσο, η φράση: πρέπει να δω λιγάκι πολιτεία παραπέμπει σαφώς στους τελευταίους στίχους από το «Εν Εσπέρα» του Καβάφη: Και βγήκα στο μπαλκόνι μελαγχολικά — / βγήκα ν' αλλάξω σκέψεις βλέποντας τουλάχιστον / ολίγη αγαπημένη πολιτεία, / ολίγη κίνησι του δρόμου και των μαγαζιών. Η μελαγχολία του καβαφικού ομιλητή οφείλεται στο γεγονός ότι, καθώς ξαναπιάνει στα χέρια του ένα γράμμα, ανακαλεί μια περασμένη εμπειρία: σε τι εξαίσια κλίνην επλαγιάσαμε, / σε τι ηδονή τα σώματά μας δώσαμε. Μέσω αυτής της συνδήλωσης, η φράση της Γυναίκας υποδεικνύει πως το αντίκρισμα πως το αντίκρισμα της πολιτείας δεν είναι παρά ένα υποκατάστατο· μια πολύ μικρή (τουλάχιστον, λέει ο καβαφικός ομιλητής) παρηγοριά¹²⁵.

Παραθέτω το συγκεκριμένο ποίημα και την τελευταία στροφή της Σονάτας για συγκριτική εξέταση.

Εν Εσπέρα¹²⁶

*Πάντως δεν θα διαρκούσανε πολύ. Η πείρα / των χρόνων με το δείχνει. Αλλ' όμως
κάπως βιαστικά / ήλθε και τα σταμάτησεν η Μοίρα. / Ήτανε σύντομος ο ωραίος βίος.
/ Αλλά τι δυνατά που ήσαν τα μύρα, / σε τι εξαίσια κλίνην επλαγιάσαμε, / σε τι ηδονή τα
σώματά μας δώσαμε. // Μια απήχησις των ημερών της ηδονής, / μια απήχησις των
ημερών κοντά μου ήλθε, / κάτι απ' της νεότητός μας των δυνώ την πύρα· / στα χέρια
μου ένα γράμμα ξαναπήρα, / και διάβαζα πάλι και πάλι ως που έλειψε το φως. // Και
βγήκα στο μπαλκόνι μελαγχολικά – / βγήκα ν' αλλάξω σκέψεις βλέποντας τουλάχιστον /
ολίγη αγαπημένη πολιτεία, / ολίγη κίνησι του δρόμου και των μαγαζιών.*

Σονάτα του σεληνόφωτος (τελευταία στροφή)

¹²⁵ Έλλη Φιλοκύπρου, *Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά*, Νεφέλη, 2022, σ. 200.

¹²⁶ Αξίζει να γίνει μια συγκριτική ανάγνωση με τα καβαφικά Παράθυρα «Μα τα παράθυρα δεν βρίσκονται, ή δεν μπορώ / να τα 'βρω. Και καλύτερα ίσως να μην τα βρω». Αναμφίβολα, «Τα παράθυρα» ανήκουν στο ρεύμα του Παρνασσισμού-Συμβολισμού, ενώ το «Εν εσπέρα» τείνει προς μια ρεαλιστική αφήγηση.

*Α, φεύγεις; Καληνύχτα. Όχι, δε θαρθω. Καληνύχτα.
Εγώ θα βγω σέ λίγο. Ευχαριστώ. Γιατί, επιτέλους, πρέπει
να βγω απ' αυτό το τσακισμένο σπίτι.
Πρέπει να δω λιγάκι πολιτεία,— όχι, όχι το φεγγάρι —
την πολιτεία με τα ροζιασμένα χέρια της, την πολιτεία τού μεροκάματου,
την πολιτεία πού ορκίζεται στο ψωμί και στη γροθιά της
την πολιτεία πού όλους μας αντέχει στη ράχη της
με τίς μικρότητές μας, τίς κακίες, τίς έχτρες μας,
με τίς φιλοδοξίες, την άγνοιά μας και τα γερατειά μας, —
ν' ακούσω τα μεγάλα βήματα τής πολιτείας,
να μην ακούω πια τα βήματά σου
μήτε τα βήματα τού Θεού, μήτε και τα δικά μου βήματα. Καληνύχτα.*

Κλείνω την αναφορά, και προχωρώ στη συγκριτική ανάγνωση που εκκρεμεί. Διαβάζοντας παρατηρούμε διαφορές και ομοιότητες. Πρώτο, η ύπαρξη μιας χρονικής απόστασης, στο «Εν εσπέρα» μέσω της ανάκλησης της θύμησης, στη *Σονάτα του σεληνόφωτος* η χρονική απόσταση έγκειται μεταξύ της ηλικιωμένης γυναίκας και του νέου άντρα, απόσταση που προετοιμάζει το ανέφιχτο της συνεύρεσης, σ' αντίθεση με το ποιήμα του Καβάφη «Ήτανε σύντομος ο ωραίος βίος». Δεύτερον, ο χρόνος που διαδραματίζεται η υπόθεση, στη *Σονάτα του σεληνόφωτος* είναι ανοιξιάτικο βράδυ, στοιχείο που παρατείνει την ένταση. Όταν στο «Εν εσπέρα» η ανάμνηση ξετυλίγεται σ' ελάχιστο διάστημα μεταξύ λυκόφωτος και νύχτας, χρόνος που δηλώνει έμμεσα το πέρασμα της νιότης και την έλευση του γήρατος. Τρίτον και σημαντικότερο, η τελευταία στροφή των ποιημάτων με την κοινή βίαιη διακοπή της ανάμνησης και της εξομολόγησης, και τη ανάγκη για έξοδο από το παρελθόν διαμέσου της κίνησης της πολιτείας. Ο Ρίτσος, –αφομοιώνοντας δημιουργικά το καβαφικό δάνειο– κάνει την υπέρβαση και περνά από την κίνηση του δρόμου στην κίνηση της ιστορίας, «ν' ακούσω τα μεγάλα βήματα της πολιτείας» εκμεταλλευόμενος τα προτερήματα που μπορεί να δώσει η μεγάλη σύνθεση. Τέταρτο και τελευταίο, η έκφραση των συνθημάτων, στον Καβάφη δηλώνεται ρητά «Και βγήκα στο μπαλκόνι μελαγχολικά», ενώ στον Ρίτσο υπάρχει μια οργή, όχι ρητή αλλά σαφώς ξεκάθαρη, μια οργή που πηγάζει μέσα από την άρνηση «να μην ακούω πια τα βήματά σου μήτε τα βήματα του Θεού, μήτε και τα δικά μου βήματα».

5.5. Η μία και η άλλη πολιτεία του Γιάννη Ρίτσου

*Κ' εγώ συντρόφια μου ονειρεύομαι
ένα τραγούδι για την πολιτεία μας¹²⁷*

Στην παρούσα υποενότητα θα εξετάσουμε τις δύο εκδοχές της πολιτείας του Ρίτσου, έτσι όπως παρουσιάζονται στην ποίηση του στο πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του '50, δηλαδή αμέσως μετά τις εξορίες.

Ι. Η ανυπότακτη πολιτεία¹²⁸

Η πολιτεία είναι η ηρωική ανυπότακτη Αθήνα στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης. Αλλά η πόλη που βρίσκει ο ποιητής, γυρίζοντας από την εξορία, είναι μια πόλη αγνώριστη που παλεύει απεγνωσμένα ν' αντιμετωπίσει τη διάβρωση που έχουν φέρει οι καινούργιες συνθήκες ζωής· την πολιτική καταπίεση, την ξενοκρατία, τη φαυλοκρατία, την πικρή συνειδητοποίηση της ήττας του κινήματος· την κούραση και την απογοήτευση ύστερα από τόση ένταση άκαρπων αγώνων, την αποξένωση. Το ποίημα δονείται από τη αγάπη, τον πόνο και το πάθος γι' αυτό το τραυματισμένο βαριά κίνημα· «εκφράζει μια ηρωική εποχή, που μετά την ήττα διατηρούσε τον αγωνιστικό παλμό της»¹²⁹. Ο ποιητής συνειδητοποιεί με οδύνη πως η πραγματική ήττα εμφανίζεται μέσα στη φθορά της μικροαστικοποίησης, στο βάλτο της οποίας βουλιάζουν, χωρίς να το καταλαβαίνουν, και οι αγωνιστές, κι ανακαλεί το ηρωικό χτες για να στηρίξει το μη ηρωικό σήμερα, χωρίς να χάσει την εμπιστοσύνη του στις ψυχικές δυνάμεις του λαού και χωρίς να χάσει ούτε στιγμή από τα μάτια της ψυχής του το όραμά του, απλό όραμα των φτωχών και των αδικημένων του κόσμου, που το περιγράφει.

Ο Ρίτσος απολύεται από τον Αη-Στράτη τον Αύγουστο του 1952¹³⁰. Μετά από διαμαρτυρίες της παγκόσμιας διανοήσης χωρίς να υπογράψει δήλωση μετανοίας. Αμέσως μετά την αποφυλάκιση γράφει την *Ανυπότακτη πολιτεία*. Είναι πράγματι η

¹²⁷ Γιάννης Ρίτσος, *Ανυπότακτη πολιτεία*, Κέδρος, 1958.

¹²⁸ Οι συλλογές που άμεσα καθρεπτίζουν την ιδέα της επαναστατημένης πολιτείας είναι οι εξής: Ρωμιосύνη (1945-1947), Οι γειτονιές του κόσμου (1949-1951) και η Ανυπότακτη πολιτεία (1952-1953). Βλ. Βιντσέντσο Ρότολο, «Η ιδέα της επαναστατημένης πολιτείας στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: από τη νοσταλγία στην ελπίδα», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, 1981, σ. 373

¹²⁹ Χρύσα Ποροκοπάκη, «Η πορεία προς την Γκαργκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος» στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, 1981 σ. 301.

¹³⁰ Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Ελληνικά γράμματα, 1996, σ. 217.

μετεμφυλιακή Αθήνα μια ανυπότακτη πολιτεία; «Ας συνηθίσουμε απ' την αρχή το περπάτημα στην άσφαλτο / ας συνηθίσουμε το βλέμμα ως το ύψος των σκυμμένων ώμων». Οι αμβλυμμένες συνειδήσεις είναι ένα κομμάτι της πραγματικότητας.

Στην Ανυπότακτης πολιτείας¹³¹, οι αναμνήσεις γεμίζουν ασφυχτικά τη σκέψη, πιέζουν, κυριαρχούν, ξαναφέρνουν στην επιφάνεια τρόμους κι εφιάλτες.

*Αγαπημένη πολιτεία, τούτοι οι άνθρωποι
δεν έχουν μια γωνιά να κάτσουν να φάνε το ψωμί τους
δεν έχουν καθόλου ψωμί και κρασί.
Πολλές φορές χτυπήθηκαν, πληγώθηκαν,
πολλές φορές πέθαναν. Ποτέ δεν πέθαναν.
Από θάνατο σε θάνατο,
Από κρεμάλα σε κρεμάλα –νάτοι πάλι
–χέρι με χέρι, αμίλητοι,
ένας κύκλος από χαμηλωμένα κούτελα
μες στην απόφασή τους,
καρδιά με καρδιά –ένα πελώριο τείχος
να υπερασπίσουνε την οικουμένη–.*

Στο παραπάνω απόσπασμα (XVI) από την *Ανυπότακτη πολιτεία*, η προβολή του ηρωικού παρελθόντος δεν είναι ρομαντική φυγή από το δύσμορφο παρόν της μετεμφυλιακής Αθήνας. Αντίθετα γίνεται πηγή άντλησης δύναμης από την αγωνιστική αποφασιστικότητα των βασανισμένων συντρόφων του.

Ο Ρίτσος επιστρέφοντας από την εξορία θα καταλάβει ότι η Αθήνα δεν είναι η πόλη που άφησε. Όλα έχουν αλλάξει, ακόμα και ο πολεοδομικός ιστός.

*Γυρίσαμε στην πολιτεία με το βαμμένο μας αμπέχονο της εξορίας
με τις χοντρές αρβύλες που περπάτησαν χρόνια το μέλλον
μ' ένα μεγάλο μπόγο στον ώμο μας σφιχτοδεμένα όνειρα.
Δε βρίσκουμε πού ν' ακουμπήσουμε το μπόγο μας.*

¹³¹ Κρεσέντσιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μτφρ Θόδωρος Ιωαννίδης, Κέδρος, 1978, σ.25.

Οι ανάγκες της καθημερινότητας έχουν επιφέρει την προσαρμογή σε μια κατάσταση ανελευθερίας και φόβου, και επομένως και τη κάμψη του φρονήματος: κάτι που θλίβει ή και εξοργίζει όποιον έρχεται από τόπους δοκιμασίας και αγώνα. Χαρακτηριστική της ματαιώσης του Ρίτσο είναι η παραλλαγή ενός γνωστού στίχου της Ρωμιοσύνης. «Τώρα: όταν σφίγγουν τα χέρια / το κρύο σφηνώνεται ανάμεσα στα χέρια». Παρόλο που προτρέπει: πρέπει να δούμε το δίκιο τους, αδελφέ μου, η δυσφορία επιμένει, μαζί με αίσθηση ξενιτιάς: «Δεν τον γνωρίζουμε τούτο τον τόπο – φάσμα του τίποτα στο νεκρό καλοκαίρι». Οι προτροπές σχηματίζουν μια άλλη εικόνα της πολιτείας, ανυπότακτη όπως τη θέλει ο ποιητής¹³².

II. Η πολιτεία τού μεροκάματου

Η εκτενής αναφορά στην *Ανυπότακτη πολιτεία* θέλει να καταδείξει το εξής, ο ποιητής κάνοντας χρήση του πρώτου προσώπου, ενικού και πληθυντικού, περισσότερο δείχνει πως θα έπρεπε να είναι η πολιτεία «Αχ πολιτεία αλλοπαρμένη με τα ροζιασμένα χέρια σου, Ανυπότακτη πολιτεία, II» παρά όπως είναι. Αντίθετα, η γυναίκα με τα μαύρα περιγράφει την πολιτεία σαφώς πιο ρεαλιστικά παρά τις όποιες μεταφυσικές εξάρσεις της, αλλά από μια θέση, ιστορικά ξεπερασμένη. Πάντως, από τις πρώτες αφορμίσεις προς τον νέο άντρα για έξοδο προς την πολιτεία είναι ξεκάθαρη:

¹³² Αξίζει να παραθέσουμε κάποιους στίχους που γράφονται περίπου με διαφορά δύο δεκαετίες αργότερα σε μια ανάλογη ιστορική συνθήκη. «Σ' αυτούς τους δρόμους /άνθρωποι περπατούν· άνθρωποι/ βιάζονται, βιάζονται να φύγουν, να ξεφύγουν (από πού;)/ να φτάσουν (πού;) – δεν ξέρω, – όχι πρόσωπα–/σκούπες ηλεκτρικές, μπότες, κιβώτια –/ βιάζονται.//Σ' αυτούς τους δρόμους, άλλοτε,/ είχαν περάσει με μεγάλες σημαίες,/ κι είχαν (θυμάμαι, την άκουσα)/ φωνή ακουστική.//Τώρα,/ Βαδίζουν, τρέχουν, βιάζονται [...]»Οι στίχοι ανήκουν από το ποίημα «Αθήνα 1970» από τη συλλογή «Διάδρομος και σκάλα (1970)». Ο Ρίτσος βρίσκεται στην Αθήνα για λίγους μήνες (Ιανουάριος-Απρίλης). Η προσωρινή διανομή του ποιητή στην Αθήνα σχετιζόταν με τη πρόσκληση που είχε λάβει για συμμετοχή σε διεθνές συνέδριο ποίησης στην Αγγλία. Καθώς ο Ρίτσος αρνήθηκε τον όρο που έθεσε ο Παττακός, προκειμένου να του επιτραπεί στο συνέδριο (να μην προβεί καμιά πολιτική δήλωση), το ταξίδι απαγορεύτηκε. Στις αρχές Απριλίου, μόλις έληξε το συνέδριο, ο Ρίτσος συνελήφθη ξανά και μεταφέρθηκε στη Σάμο). Η, έστω και προσωρινή, έξοδος από τον κατ' οίκον περιορισμό των προηγούμενων μηνών θα περίμενε κανείς να του προσφέρει μια ανάταση. Όμως όπως συνέβη και μια εικοσαετία περίπου νωρίτερα, όταν είχε επιστρέψει από την εξορία στην Αθήνα, νιώθει αποξενωμένος από τον κόσμο της πρωτεύουσας, ο οποίος έχει προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες. Ο συμβιβασμός και η αλλοτρίωση εντείνουν τη δική του αίσθηση της αποπροσωποποίησης. Βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, *Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά*, Νεφέλη, 2022, σ. 41.

*Αφησέ με νάρθω μαζί σου
λίγο πιο κάτω, ώς τη μάντρα του τουβλάδικου,
ως εκεί που στρίβει ό δρόμος και φαίνεται
ή πολιτεία τσιμεντένια κι αέρινη, ασβεστωμένη με φεγγαρόφωτο*

Μάλιστα στην τελευταία στροφή του μονολόγου είναι πέρα για πέρα «γειωμένη» με την μετεμφυλιακή πραγματικότητα στην Αθήνα. Η τσιμεντένια πολιτεία είναι η αστικοποίηση των μεγάλων πόλεων (οι εργάτες στ' αντικρυνό γιαπί). Ένα μεγάλο μέρος των εξόριστων έγιναν οικοδόμοι καθώς δεν απαιτούνταν πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων¹³³. Κι αν στη αρχή βλέπει την πολιτεία «τσιμεντένια κι αέρινη», στην κατακλείδα αντιλαμβάνεται ότι η πολιτεία είναι φτιαγμένη από εργατικά χέρια *«την πολιτεία με τα ροζιασμένα χέρια της, την πολιτεία τού μεροκάματου»*.

Επομένως, η υμνητική αναφορά στην πολιτεία αποφορτίζει το ποίημα από το βαρύ κλίμα της φθοράς και οδηγεί την όλη σύνθεση στον οικείο ιδεολογικό χώρο του Ρίτσου: στο χώρο μιας ποίησης κοινωνικών προεκτάσεων. Η πολιτεία για τον Ρίτσο – όπως εύστοχα γράφει ο Β. Ρότολο¹³⁴– αποτελεί την αφετηρία για την εδραίωση της σοσιαλιστικής κοινωνίας. Η «επαναστατημένη πολιτεία» είναι η συνισταμένη δύο εξίσου σπουδαίων στοιχείων: της συλλογικότητας και της αντίστασης.

5.6. Επίλογος

Με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος* και μετά αυτή τη σύνθεση η τεχνική παραμένει τεχνική της εξομολόγησης. Η επιθυμία της απόκρυψης μεγαλώνει, ο δημιουργός σβήνεται πίσω από τα πρόσωπα που τα παρουσιάζει σύντομα μ' έναν μακρύ μονόλογο. Εφεξής, σε κάθε έργο ξαναπαίρνει και τελειοποιεί αυτό το εντελώς πρωτότυπο ποιητικό είδος που επιτρέπει απεριόριστες δυνατότητες μέσα από αυτήν την αέναη μετακίνηση στο εσωτερικό του ποιήματος, αυτή τη διακύμανση που αποδίδει όλες τις αποχρώσεις του ονείρου, του στοχασμού, της ανάμνησης. Κρίκο τον κρίκο, η αλυσίδα αυτών των προσώπων ανασυγκροτεί, επομένως, ένα σύμπαν που με την ευρύτητά του και την ενότητά του συγγενεύει με τα μεγάλα έργα της

¹³³ Αναστάσης Γκίκας, *Από την πείρα του κινήματος των οικοδόμων στην Ελλάδα*, Σύγχρονη εποχή, 2013.

¹³⁴ Βιντσέντσο Ρότολο, «Η ιδέα της επαναστατημένης πολιτείας στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: από τη νοσταλγία στην ελπίδα», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 374.

μυθιστοριογραφίας. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια οικειοποίηση του μυθιστορήματος από μέρος της ποίησης, όπου έννοιες «αφήγηση», «χαρακτήρα», «τόπος», «δραματική εξέλιξη» χάνουν την παραδοσιακή τους αξία¹³⁵. Από την άποψη αυτή, το έργο πλησιάζει τις πιο πρόσφατες απόπειρες, και καμιά φορά προηγείται απ' αυτές – ιδιαίτερα με το ενδιαφέρον του να αξιοποιεί τον κόσμο των αντικειμένων. Δεν φοβάται να πάει κόντρα στις τάσεις που επικρατούν εδώ κι έναν αιώνα στην ευρωπαϊκή ποίηση, να παραβιάσει τα ταμπού που εφαρμόζονται και απαγορεύουν τη χρησιμοποίηση π.χ της αφήγησης, της περιγραφής, του διδακτισμού, μιας πλατιάς γενναίας πνοής.

¹³⁵ Ζεράρ Πιερρά, *Η Μακριά πορεία ενός ποιητή*, μτφρ Ελένη Γαρίδη, Κέδρος, 1977, σ. 68-69.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία έγινε μια προσπάθεια να ανιχνευθούν κοινά δομικά στοιχεία της *Σονάτα τους σεληνόφωτος* σε δύο σημαντικά μεσοπολεμικά έργα. Κι αν στην *Αποθέωση του δρόμου* ήταν κάτι λίγο έως πολύ αναμενόμενη η συσχέτιση με τους μετέπειτα αρχαιόθεμους μονόλογους, στον *Επιτάφιο* με τον όντως στρατευμένο χαρακτήρα του έργου δεν ευνοήθηκε μια τέτοια συσχέτιση.

Η *Αποθέωση του δρόμου* είναι η εκκίνηση των μεγάλων συνθέσεων. Η συγγραφή της ξεκινά τις αρχές του '36 πριν ακόμα γράψει ο Ρίτσος *Το τραγούδι της αδελφής μου*. Η έκδοση που αναγγέλλεται αλλά τελικά ματαιώνεται (δες, εν. 4.1). Ο Ρίτσος επεξεργάζεται¹³⁶ ξανά τη σύνθεση από το '40 μέχρι και τον Απρίλη του '41. Διαφορετική τύχη είχε ο *Επιτάφιος*, οποίος καθιερώνει, χωρίς υπερβολή, τον Ρίτσος ως ποιητή της εργατικής τάξης. Τα δύο αυτά έργα εκφράζουν την κατοπινή, θεματική διάκριση, ανάμεσα στην *Τέταρτη διάσταση* και στα *Επικαιρικά*. Η διάκριση είναι υπαρκτή στην ποιητική δημιουργία του Ρίτσου και αντανακλά τα δύο «ρεύματα», τα οποία βέβαια δεν καλύπτονται όμως ολοκληρωτικά κι αποκλειστικά απ' τους δύο συγκεκριμένους τόμους. Εν τέλει, αυτές οι δύο τάσεις παρά τις ευδιάκριτες διαφορές συναιρούνται στη *Σονάτα τους σεληνόφωτος*.

Για να γίνω πιο συγκεκριμένος, στη «γυναίκα με τα μαύρα» δεν λείπει ούτε η πνευματικότητα (η *Γυναίκα με τα Μαύρα* έχει εκδώσει δυο-τρεις ενδιαφέρουσες ποιητικές συλλογές θρησκευτικής πνοής) ούτε και η ηθελημένη στέρηση, χαρακτηριστικοί είναι οι πρώτοι δύο στίχοι της *Αποθέωσης του δρόμου* «Ήταν δειλία που δεν έζησα· τώρα μονάχα το ξέρω.../ Αλκιβιάδη, γλυκέ μου, το σκότος απόψε με γδύνει,». Αυτά δανείζεται η *Σονάτα τους σεληνόφωτος* από τον πρώτο αρχαιόθεμο μονόλογο. Ενώ «μπολιάζει» στη *Σονάτα τους σεληνόφωτος* την κοινωνική έξοδο προς την πολιτεία του μεροκάματου. Έξοδος υπάρχει και στην *Αποθέωση του δρόμου* αλλά είναι ανιστορική, αφηρημένη «στην πολιτεία του πνεύματος βρέχει πυκνή αμφιβολία / κι όλα θολά, συγχισμένα, πηχτά, λάσπη, μύρο, χρυσάφι». Ισχύει, πέρα για πέρα η

¹³⁶ Στο τέλος του τετραδίου της άλλης εκδοχής που ανέφερα (Αρχείου Ρίτσου), αναγράφεται η ημερομηνία 14-4-41, δηλαδή αμέσως μετά τη γερμανική εισβολή. Εφεξής, η ποίηση του Ρίτσου θα τονιστεί διαφορετικά. Βλ. Χρύσα Προκοπάκη, «Η αποθέωση του δρόμου: Μια πρώιμη σύνθεση του Ρίτσου» στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, σ. 415-433, Μουσείο Μπενάκη Κέρδος, 2008, Αθήνα.

άποψη που θέλει, κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο, να υπάρχει πάντοτε στην ποίηση του Ρίτσου, η αναπόδραστη ανάγκη μιας «διεξόδου» του ατόμου στο πλήθος, και η «εκβολή» αυτή προϋποθέτει μια εξιδανίκευση της πολλαπλότητας στον «ένα», κι αντίστροφα, μια συμμετοχή του «ενός» στην πολυεδρική αξία της ολότητας.

Με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος* ο Ρίτσος δημιουργεί μια ποίηση που αντιστέκεται σε κάθε μορφή θανάτου¹³⁷ (φυσικό θάνατο, καταπίεση, ανεκπλήρωτες επιθυμίες, κ.α.). Υπό αυτό το πρίσμα και όπως εξετάσαμε στις ενότητες 5.4 και 5.5 θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε τα λόγια της «γυναίκας με τα μαύρα» μόνο ως μια αλληγορία που εκφράζει την αστική παρακμή.

Όταν ο πρώτος μεταφραστής της *Σονάτας του σεληνόφωτος* στα γαλλικά Αλέκος Καταζάς στέλνει τη μετάφραση στον Αραγκόν, την συνοδεύει με το εξής σχόλιο «Εκφράζει το τραγικό αδιέξοδο μέσα στο οποίο έχει πέσει ο ατομισμός κι ολόκληρος ο αστικός πολιτισμός»¹³⁸. Ο Αραγκόν κατανοεί τη θέρμη του μεταφραστή, κάνει μια σύντομη αναδρομή για τη συσχέτιση του έργου τέχνης με σημαντικά πολιτικά γεγονότα της εκάστοτε εποχής, αλλά διαφοροποιείται από την τάση που θέλει να βλέπουμε «άμεσα» τα γεγονότα στα έργα τέχνης.

Κατά συνέπεια δεν μπορούμε να πούμε, απλά και μονοσήμαντα, ότι ο Ρίτσος καταδικάζει το πρόσωπο της αστικής τάξης, μόνο το περιγράφει, και μάλιστα το περιγράφει σωστά. Και στο γεγονός αυτό –δευτερογενώς– βρίσκεται η καταδίκη. Η καταδίκη της αστικής τάξης βγαίνει από την περιγραφή της.

Πάντως, ο αναγνώστης δεν αφήνεται για πάντα, σε ολόκληρη την έκταση των ποιημάτων, αντιμέτωπος με την υπαρξιακή προβληματική. Υπάρχει, άλλοτε πιο πολύ κι άλλοτε πιο λίγο, η πολιτική διάσταση, υποβάλλεται και η ιδέα ότι εικονογραφείται ένα μέρος του ιστορικού χρόνου. Φέρνουμε ως παράδειγμα το σπίτι που, «παρ' όλους τους νεκρούς του, δεν εννοεί να πεθάνει [...] νοικοκυρεύει ακόμη και τους νεκρούς» θα μπορούσε να υπονοεί τον καπιταλισμό που δεν θα νικηθεί τόσο εύκολα καθώς βρίσκει εφεδρείες από μια σειρά ρυθμίσεις.

Η ποιητική του Γιάννη Ρίτσου είναι πολυπρισματική. Οι αναζητήσεις του πλούτισαν το μήνυμά του, αυτό το τόσο καθαρό, αλλά διόλου αβασάνιστο μήνυμα αισιοδοξίας για την απελευθέρωση του ανθρώπου από κάθε είδους εκμετάλλευση και στέρηση.

¹³⁷ Δες σημ. 17.

¹³⁸ Λουί Αραγκόν, *Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο*, Κέδρος, 1983 σ. 11-13.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

*Επιλογή βιβλιογραφίας
για το ποιητικό έργο του Γιάννη Ρίτσου*

- Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο* επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα. Αθήνα, Κέδρος, 1981.
- Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος: προβλήματα μελέτης του έργου του*. Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα, Κέδρος, 1984.
- Γιώργος Βελουδής, «Ρίτσος Γιάννης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988.
- Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*. Αθήνα, Διογένης, 1975.
- Σπύρος Γκίνης, *Για τον Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα, Ιστορική Έρευνα, 1974.
- Παναγιώτης Γράβαλλος (επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος: Εικαστικά. Ορατά ποιήματα με το φακό του Πλάτωνα Μάξιμου* [=λεύκωμα με κείμενα του ποιητή, του Γ. Τσαρούχη, της Χρ. Προκοπάκη, και με εργογραφία του Γ. Ρίτσου από την Αγγ. Κώττη], Αθήνα Ιονική Τράπεζα, 1991.
- Στέφανος Διαλησμάς, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα, Επικαιρότητα, 1981.
- Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, *70 χρόνια του Γιάννη Ρίτσου* [=άθροισμα εισηγήσεων], Αθήνα, Κέρδος, 1979.
- Ευτυχία Καρύδη, *Φυλλομετρώντας σελίδες του Ρίτσου*, Αθήνα, Οδηγητής, 1984
- Ρούλα Κακλαμανάκη, *Γιάννης Ρίτσος. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Πατάκης, 1999.
- Βαγγέλης Κάσσο, *Η «Τέταρτη Διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου (Μια ανάγνωση)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000.
- Δημήτρης Κόκορης, «Μια φωτιά. Η ποίηση». *Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Σοκόλη, 2003.
- Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχέδιασμα εργογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996,
- Χρύσα Λαμπρινού, *Για την Τριλογία του Γιάννη Ρίτσου*, (ανάτυπο από την Επιθεώρηση Τέχνης, 110, Αθήνα, (2/1964), σ.159-172).
- Αικατερίνη Μακρυνικόλα, (επιμ.), *Ο Αραγκόν για το Ρίτσο*. Αθήνα, Κέδρος, 1983.

Αικατερίνη Μακρυνικόλα, *Εργογραφία Γιάννη Ρίτσου – Γ. Π. Σαββίδης, Χρονολόγιο Εργογραφίας του Ρίτσου*, Αθήνα, 1982.

Αικατερίνη Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1993.

Δημήτρης Μαρωνίτης, *Γιάννης Ρίτσος Μελετήματα*, Αθήνα, Πατάκης, 2013.

Παναγιώτης Μαστροδημήτρης, *Εγκώμιο στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1987.

Σοφία Μπαρδάνη - Σημαντήρη, *Δοκιμες στην Τέταρτη Διάσταση του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, Γρηγόρη, 2004.

Πήτερ Μπήαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μτφρ. Γ. Κρητικός, Αθήνα, Κέδρος, 1980.

Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, [=Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα – Μουσείο Μπενάκη, 28/9-1/10/2005], επιμέλεια Αικ. Μακρυνικόλα –Στ. Βουρνάζος, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Εκδόσεις Κέδρος, 2008.

Πάντα παρών στο κάλεσμα της εποχής - επιστημονικό συνέδριο, αίθουσα συνεδρίων του ΚΚΕ, 21-22.11.2009, διοργάνωση: κεντρική επιτροπή του ΚΚΕ. Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2011.

Ζεράρ Πιερά, *Γιάννης Ρίτσος. Η μακριά πορεία ενός ποιητή*, μτφρ. Ε. Γαρίδη – Σπ. Τσακινιάς, Αθήνα, 1983.

Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη «Γκραγκάντα» ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Χρύσα Προκοπάκη (επιλ.-επιμ.) – Αικατερίνη Μακρυνικόλα (επιμ.), *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 2000.

Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του [=συλλογικός τόμος], Αθήνα, Διογένης, 1975.

Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.

Γιάννης Ρίτσος. *Εικαστικά με το φακό του Πλάτωνα Μάξιμου* [=λεύκωμα], Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2002.

Γιάννης Ρίτσος, Τροχιές σε διασταύρωση – Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου, Πρόλογος: Κ. Δρόσου, επιμ.-εισ-σημ. Επιμέλεια: Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, Άγρα, 2008.

Ρίτσου-Γλέζου, Λούλα. *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου* ·

καταγραφή αφήγησης και επιμέλεια Μιχάλης Δημητρίου. Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Κρεσέντζιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μτφρ. Θ. Ιωαννίδης, Αθήνα, Κέδρος, 1978.

Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος, Αυτοβιογραφία. Κινηματογραφική αυτογραφία. Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του*. Αρχείο Κρήτης, 2008.

Κώστας Τοπούζης, *Γιάννης Ρίτσος: Πρώτες σημειώσεις στο έργο του*, Αθήνα, Κέδρος, 1979.

Έλλη Φιλοκύπρου, *Η αμείλικτη ευεργεσία. Οψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2004.

Έλλη Φιλοκύπρου, *Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά*, Νεφέλη, 2022.

Κείμενα σε περιοδικά, σε ευρύτερες μελέτες ή σε σύμμεικτους τόμους

Αθανασόπουλος Βαγγέλης, «Αφηγηματικότητα και ρεαλιστικός λόγος στην Τέταρτη Διάσταση και το Γίγνεσθαι», στο *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 95-104.

Αλέξανδρος Αργυρίου, «Η αμηχανία της κριτικής απέναντι σ' ένα ιδιότυπο ποιητικό έργο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 62, 1983. σ. 10-11.

Γιάννης Βασιλακάκος, «Γιάννης Ρίτσος – Ανδρέας Εμπειρικός (Επιτάφιος – Ενδοχώρα) στο *Μελέτες στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα Gutenberg, 1980, σ. 61-75.

Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, «Γιάννη Ρίτσου: Επιτάφιος, Αθήνα 1936», περ. *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ. 6-7, 1936, σ. 245.

Τζίνα Καλογήρου, «Η ποιητική του έρωτα και οι μυθολογικές απηχήσεις στα Ερωτικά του Γιάννη Ρίτσου», *Εκπαίδευση και Επιστήμη*, τχ. 1, 2004, σ. 88-97.

Αντρέας Καραντώνης, [βιβλιοκρισίες ποιητικών συλλογών του Ρίτσου], στο *Η ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1976, σ. 275-306.

Mario Vitti, «Η καλλιτεχνική συνειδητοποίηση του Ρίτσου», στο *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1979, σ. 183-193.