

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

**ΓΙΑΝΝΗΣ Α. ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ**

**ΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΩΜΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ  
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΕΠΟΠΤΗΣ: ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Δ. ΚΟΥΚΟΥΛΟΜΜΑΤΗΣ**

**ΡΕΘΥΜΝΟ 2001**

*"Γερνάω από μια νιότη απέραντη  
που δεν εννοεί να γεράσει"*

Γιάννης Ρίτσος, *Το Τερατώδες Αριστούργημα,  
Γίγνεσθαι*, σ. 370

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	I
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	III
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΜΕΡΟΣ Α' – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Βίωμα και παιδικό βίωμα-θεωρητική προσέγγιση	8
1α. Βίωμα και ανθρώπινη προσωπικότητα-Η ιδιαιτερότητα του παιδικού βιώματος	9
1β. Η λειτουργικότητα του βιώματος και του παιδικού βιώματος στη λογοτεχνική δημιουργία	13
1γ. Η ένταξη του παιδικού βιώματος στο νοηματικό πλέγμα του έργου-Μορφοδότηση	22
1δ. Βίωμα / παιδικό βίωμα και λογοτεχνική πρόσληψη-ερμηνεία	30
1ε. Η "παιδική" θεώρηση του κόσμου: Το παιδικό βίωμα ως αφετηρία της παιδικότητας του ενηλίκου / λογοτέχνη	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Τα παιδικά βιώματα του Γιάννη Ρίτσου	41
2α. Οικογενειακό περιβάλλον	42
2β. Το σπίτι	49
2γ. Το σχολικό βίωμα	50
2δ. Η ιδιαίτερη πατρίδα	52
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Κύρια σημεία της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου	55
3α. Η συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων	56
3β. Η κοινωνικοπολιτική και η υπαρξιακή διάσταση της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου: Η ταλάντευση και η πολυπλοκότητα της αλήθειας	72
3γ. Η λειτουργία του μύθου σε ιστορική και αυτοβιογραφική διάσταση	90
3δ. Η μυστική σχέση με τα αντικείμενα και η τεχνική της αποσιώπησης	97
ΜΕΡΟΣ Β'	
ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΒΙΩΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ	104
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η αναγωγή του παιδικού βιώματος σε ποιητική απαρχή	105
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η επανενεργοποίηση του παιδικού βιώματος και η πολύπλευρη δυναμική του	126
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Οι ποιητικές μεταπλάσεις του παιδικού βιώματος	154
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Η σύνθεση της παιδικότητας στο έργο του Γιάννη Ρίτσου	193
ΜΕΡΟΣ Γ'	
Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΩΝ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΒΙΩΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ	237
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η μητέρα	238
1α. Η μητέρα ως πηγή αισιοδοξίας και κατάφασης στη ζωή	239
1β. Ο θάνατος της μητέρας	255
1γ. Μητέρα και αισθητική μύηση	262
1δ. Η μητέρα και η μορφή της χαροκαμένης μάνας – Η σύνδεση της μητέρας με την κοινωνική επανάσταση	268
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ο πατέρας	273
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Τα αδέρφια	283
3α. Η Λούλα	284
3β. Η Νίνα	288

3γ. Ο Μίμης	291
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Το σχολικό βίωμα	293
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Το θρησκευτικό βίωμα	305
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	319
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	322

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πρέπει να σημειωθεί από την αρχή ότι ο ουσιαστικότερος λόγος που με ώθησε να ασχοληθώ επιστημονικά με το έργο του Γιάννη Ρίτσου, ήταν η αγάπη μου για τον ποιητικό λόγο του ήδη από τα φοιτητικά μου χρόνια, καθώς και η έκπληξή μου από τον όγκο και την πολυμορφία του έργου του, αφού ο ίδιος, όπως προκύπτει από τις συνεντεύξεις του, αλλά και από διάφορα σημεία των ποιημάτων και των πεζογραφημάτων του, προσπαθούσε να απογράψει όλα τα αισθητά, ως στιγμιότυπα της απεραντοσύνης της ζωής. Η προσπάθεια του ποιητή για βίωση και αισθητοποίηση της απεραντοσύνης ερμηνεύει την πολυγραφία του, σε συνδυασμό με την ποικιλία και πολυπλοκότητα της ποιητικής του, αποτελώντας τον κεντρικό άξονα μιας ποίησης ουσιαστικά αισιόδοξης, πέρα από τις όποιες παλινδρομήσεις. Με αυτήν την αισιόδοξια ο ποιητής δένει και την αισιόδοξη, σε θεωρητικό επίπεδο, μαρξιστική του ιδεολογία. Δηλαδή, η μαρξιστική ιδεολογία του Ρίτσου αποτελεί στοιχείο ενός γενικότερου κοσμοθεωρητικού εποικοδομήματος που σφραγίζει το ποιητικό του σύμπαν και με αυτή της τη λειτουργικότητα αντιμετωπίζεται στην εργασία μας. Πλουτίζει τα επιμέρους στοιχεία αυτού του εποικοδομήματος και πλουτίζεται απ' αυτό, με αποτέλεσμα να υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια μιας συγκεκριμένης κοινωνικοπολιτικής ιδεολογίας.

Με γνώμονα επομένως τις εκτιμήσεις μου αυτές από τη μελέτη ολόκληρου του ποιητικού και πεζογραφικού έργου του Ρίτσου που έχει εκδοθεί μέχρι στιγμής, ήθελα να βρω ένα θέμα, η διερεύνηση του οποίου θα μπορούσε να τις τεκμηριώσει αξιόπιστα, αναδεικνύοντας στο μέτρο του δυνατού την "επαναστατική πολυμορφία" (ας μου επιτραπεί ο νεολογισμός) της κοσμοθεωρίας του Γιάννη Ρίτσου που φανερώνει και το βαθύ ανθρωπισμό του. Ένα τέτοιο θέμα είναι η διερεύνηση της λειτουργικότητας του παιδικού βιώματος στο έργο του, διότι η ένταση των παιδικών βιωμάτων που έζησε ο ποιητής, όπως προκύπτει από τις βιογραφίες του, είναι αδύνατο να μην επηρέασε τη διαμόρφωση πολλών πτυχών της κοσμοθεωρίας του, ακόμα και την ίδια την πολιτική του στάση. Εστιάζοντας λοιπόν το ενδιαφέρον μου στο παιδικό βίωμα του ποιητή, προβαίνω παράλληλα σε μια θεώρηση σημαντικών πτυχών της κοσμοθεωρίας του, προσπαθώντας να διαλύσω, στο μέτρο του δυνατού, και τις προκαταλήψεις που έχουν συνδεθεί με την πολιτική του τοποθέτηση. Γνωρίζω φυσικά ότι ο ποιητής δε με έχει ανάγκη. Ο χρόνος και οι ευαίσθητοι αποδέκτες της λογοτεχνίας σε κάθε εποχή είναι αυτοί, απ' τους οποίους θα εξαρτηθεί η τύχη του έργου του. Καμιά μελέτη δε μπορεί να προσδώσει αξία σε έναν ποιητή, ή να του αφαιρέσει αυτήν που έχει. Άλλωστε ο Ρίτσος, σε διάφορα σημεία του έργου του, σαρκάζει τους σχολαστικούς μελετητές και κριτικούς της λογοτεχνίας. Προσπάθησα λοιπόν από αγάπη και σεβασμό προς τον ποιητή να αποφύγω το σκόπελο του σχολαστικισμού. Ο αναγνώστης θα κρίνει κατά πόσο πέτυχα στην προσπάθειά μου. Την εργασία μου τη βλέπω ως εξόφληση ενός χρέους προς το μεγάλο αυτόν ποιητή για τις συγκινήσεις που μου έχει δώσει σε κάποιες δικές μου ώρες θεληματικής μόνωσης, όταν χανόμουν στις σελίδες του. Η σχέση μου με την ποίησή του ήταν πάντα βιωματική, όπως ο ίδιος ήθελε από τους αναγνώστες του, διότι πίστευε ότι και η βαθύτερη ουσία της ποίησης είναι βιωματική. Αυτή η βιωματικότητα της λογοτεχνικής παραγωγής του Ρίτσου ξεκινάει από τα πρώτα πρώτα βιώματα του ανθρώπου στην ηλικιακή φάση της μέγιστης δεκτικότητας: Την παιδική ηλικία.

Κλείνοντας αυτόν το μικρό πρόλογο, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους εκείνους που διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην εκπόνηση αυτής της διδακτορικής διατριβής. Εκφράζω λοιπόν τις ευχαριστίες μου στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης, το οποίο με δέχτηκε ως υποψήφιο διδάκτορα. Με ιδιαίτερη θερμή ευχαριστώ τον επιβλέποντα Καθηγητή Δημήτρη Κουκουλομάτη, ο οποίος με βοήθησε στη διαμόρφωση του θέματος, έδειξε αδιάλειπτο ενδιαφέρον σε ολόκληρη την κοπιαστική πορεία προς την ολοκλήρωση του εγχειρήματός μου, πραγματοποιώντας καίριες παρατηρήσεις στις συχνές συναντήσεις που είχαμε, παρατηρήσεις που με προφύλαξαν από τον πάντα ελλοχεύοντα αποπροσανατολισμό του μελετητή, όταν διερευνά ένα τεράστιο σε έκταση έργο, όπως αυτό του

Γιάννη Ρίτσου. Θερμές ευχαριστίες εκφράζω επίσης και στα δύο άλλα μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής: Στον Καθηγητή Μιχάλη Βάμβουκα, για την καθοριστική του συμβολή στο θεωρητικό μου εξοπλισμό με τις ειδικές εκείνες παιδαγωγικές και ψυχολογικές γνώσεις που απαιτούσε η εκπόνηση μιας σχετικής με το βίωμα διδακτορικής διατριβής, για τις οξυδερκείς του παρατηρήσεις στην πρακτική εφαρμογή αυτών των γνώσεων, καθώς και για την παρακολούθηση ολόκληρης της πορείας της εργασίας, επίσης ` τέλος, στον Αναπληρωτή Καθηγητή Νικόλαο Παπαδογιαννάκη, ο οποίος με κατηύθυνε σε ορισμένες πτυχές της ζωής και του έργου του Ρίτσου, που αρχικά δεν είχαν πέσει στην αντίληψή μου.

Θα ήθελα να τονίσω και πάλι ότι το κίνητρο για την εκπόνηση αυτής της εργασίας ήταν μια έκφραση της αγάπης, η αγάπη προς την ποίηση. Την αφιερώνω λοιπόν σε όλους αυτούς που αγαπώ βαθιά, γιατί η αγάπη είναι ίσως η υψηλότερη μορφή ποίησης.

**Απρίλιος 2001**

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

*Ποήματα Α΄, Β΄, Γ΄, ....ΙΓ΄ : Π.Α΄, Π.Β΄, Π.Γ΄, ..... Π.ΙΓ΄*

*Τέταρτη Διάσταση: Τ.Δ.*

*Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων: Ε.Α.Α.*

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Γιάννης Ρίτσος, ποιητής με σαφή πολιτική τοποθέτηση και δραστηριοποίηση στον αριστερό χώρο, η οποία σφράγισε ανεξάλειπτα τη ζωή και το έργο του, είναι γνωστός στο ευρύ κοινό κυρίως με αυτό το χαρακτηριστικό του. Καθοριστική σ' αυτό ήταν φυσικά η ταραγμένη πολιτικά περίοδος μετά τον εμφύλιο πόλεμο και μέχρι την πτώση της τελευταίας δικτατορίας το 1974, με συνεχείς διώξεις εναντίον του ποιητή και των ομοϊδεατών του, οι οποίοι είδαν στο πρόσωπο του τον τραγουδιστή του καημού τους και τον οραματιστή της επανάστασης. Έτσι ο Ρίτσος ταυτίστηκε στη συνείδησή τους με τα ποιήματα εκείνα που είχαν άμεση και σαφή ανταπόκριση σε συγκεκριμένα πολιτικά γεγονότα, τα οποία είτε έθεταν σε περιπέτειες την πορεία προς το σοσιαλιστικό όραμα, είτε άνοιγαν κάποιες αισιόδοξες προοπτικές. Με αυτή την οπτική γωνία πραγματοποιήθηκαν και οι πρώτες μελοποιήσεις συγκεκριμένων έργων του ποιητή,<sup>1</sup> και έτσι τελικά καθιερώθηκε ως "*Ρίτσος της Ρωμοσύνης*" ή "*Ρίτσος της ΚΝΕ*".<sup>2</sup>

Ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό, το οποίο αναδείκνυε το Ρίτσο σε εξ ορισμού μεγάλο ποιητή στον ιδεολογικοπολιτικό του χώρο, δημιούργησε στο μη αριστερό κοινό αντανακλαστικά επιφύλαξης, ως επί το πλείστον, τα οποία σε αρκετές περιπτώσεις έφτασαν μέχρι την αβασάνιστη άρνηση, ιδιαίτερα μετά τις ριζικές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές στις χώρες του "υπαρκτού σοσιαλισμού", που εξέθεσαν μεγάλο μέρος της ελληνικής Αριστεράς.<sup>3</sup> Και οι δύο αυτές τάσεις, ξεκινώντας από εντελώς αντίθετες ιδεολογικές αφετηρίες, εστιάζονται σε ένα μόνο μέρος της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου, για να επικροτήσουν ή να απορρίψουν όμως το σύνολο του έργου και, από την άποψη αυτή, έχουν κάνει πολύ κακό στην πρόσληψη του έργου από τους αναγνώστες εκείνους, που η ιδεολογική τους τοποθέτηση σε κάποιο από τα σημεία του πολιτικού φάσματος συνοδεύεται από δημοκρατικότητα, δεκτικότητα και, όσο είναι δυνατόν, απουσία εγκωμιαστικών ή απορριπτικών ιδεολογικών αγκυλώσεων.

Γι' αυτούς τους λόγους προβάλλουν ως αναγκαίες οι μελέτες εκείνες που θα επανατοποθετήσουν το έργο του Ρίτσου στις πραγματικές ποιητικές του διαστάσεις, απευθυνόμενες τόσο στους νηφάλια δεκτικούς αναγνώστες, όσο και στους αργίοι θετικά ή αρνητικά διακείμενους, στοχεύοντας σ' έναν επαναπροσδιορισμό των θέσεών τους, που σε τελευταία ανάλυση θα βοηθήσει την ποίηση και την ελεύθερη έκφραση στο σύνολό της. Το κύριο χαρακτηριστικό μιας μελέτης με αυτό το στόχο όσο αφορά το έργο του Ρίτσου, πρέπει να είναι σαφώς η προσπάθεια ανάδειξης των πλευρών εκείνων που είναι ελάχιστα ή καθόλου γνωστές, και, σε συνδυασμό φυσικά με τον πασίγνωστο κοινωνικό / πολιτικό χαρακτήρα του, συνθέτουν την πολυεδρικότητα της ποιητικής του. Στο πλαίσιο αυτό επιλέχτηκε και το θέμα αυτής της διδακτορικής διατριβής, δηλαδή η εξέταση του παιδικού βιώματος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, λαμβάνοντας υπόψη και το γεγονός ότι, πέρα από σποραδικές αναφορές σε διάφορες μελέτες κατά καιρούς, δεν έχει πραγματοποιηθεί ολοκληρωμένη μελέτη πάνω σ' αυτό το σημαντικό θέμα.

Το παιδικό βίωμα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι μια σταθερά με μεγάλη ισχύ στην ανθρώπινη γενικά, αλλά και στην καλλιτεχνική προσωπικότητα ειδικότερα και όσο αφορά το

<sup>1</sup> Χαρακτηριστικά αναφέρω τον *Επιτάφιο*, τη *Ρωμοσύνη*, το *Καπνισμένο τσουκάλι*, που είναι και τα ευρύτερα γνωστά, τα οποία σε αρκετές περιπτώσεις ακούγονταν σε πολιτικές συγκεντρώσεις και λαϊκούς αγώνες. Άλλες μελοποιήσεις, όπως, για παράδειγμα, της *Εαρινής Συμφωνίας*, ή απαγγελίες του ίδιου του ποιητή με μουσική υπόκρουση, όπως της *Σονάτας του Σελινόφωτος*, ποιημάτων από τις συλλογές *Μαρτυρίες*, ή του *Αποχαιρετισμού*, δεν είναι ευρέως γνωστές, ακριβώς επειδή έχουν περισσότερο κρυπτογραφημένες ιδεολογικές αναφορές. Για τη δισκογραφία του Γ. Ρίτσου, βλ. Αικατερίνης Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1982*, "Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυτης Σχολή Μωραΐτη", Αθήνα 1993, σσ. 641-653. Επίσης, Γιώργου Βελουδή, *Γιάννης Ρίτσος, Προβλήματα μελέτης του έργου του*, "Κέδρος", Αθήνα 1982, σσ. 64-73, όπου και γίνεται λόγος για το ιδιαίτερο ποιητικό ή και ιδεολογικό βάρος παρεμβάσεων του ποιητή ή των συνθετών στο κείμενο του δίσκου.

<sup>2</sup> Μαίρη Παπαγιαννίδου, "Ο αυτοδίδακτος σοφός", εφ. *Το Βήμα*, 2/11/1997, σ. 26.

<sup>3</sup> Βλ. χαρακτηριστικά το λιβελογράφημα του Π.Μ. Σωτήρχου, "Η πικρή αλήθεια για τον Γιάννη Ρίτσο" και την περισσότερο νηφάλια, αλλά έντονα απορριπτική για τη λεγόμενη "επικαιρική" ποίηση μελέτη του Π.Β. Πάσχου "Η κοινή ταυτότητα των δακρύων", στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, τόμος 130, Χριστούγεννα 1991, σσ. 99-102 και 135-140 αντίστοιχα.

Ρίτσο, εξελίσσεται από απλή εμπειρία σε υπαρξιακό σύμβολο και κοσμοθεωρητικό στοιχείο που διαποτίζει ολόκληρο το έργο του, ακόμα και τα ποιήματα εκείνα που είναι περισσότερο συγκυριακές ανταποκρίσεις στα γεγονότα.

Αυτό σημαίνει ότι η μέθοδος έρευνας δεν είναι βιογραφική. Δηλαδή δε μας απασχολεί απλώς η επισήμανση μέσα στο έργο των αυτοβιογραφικών στοιχείων του ποιητή που αναφέρονται στην παιδική του ηλικία και η καταγραφή τους, διότι τότε η μελέτη θα εξελισσόταν απλώς σε μια βιογραφία του Ρίτσου. Μας ενδιαφέρουν τα παιδικά βιώματα ως εξωκειμενικά στοιχεία, τα οποία έχουν τους αντίστοιχους δείκτες τους μέσα στο κείμενο, δηλαδή συγκεκριμένες απηχήσεις, που εξελίσσονται σε λειτουργικά στοιχεία του γενικότερου νοηματικού περιεχομένου συγκεκριμένων έργων.<sup>4</sup> Δηλαδή, ουσιαστικά αναφερόμαστε σ' ένα συνδυασμό εξωκειμενικής και ενδοκειμενικής προσέγγισης, σε μια κριτική – ερμηνευτική μέθοδο, η οποία λαμβάνει σοβαρά υπόψη τα δικαιώματα του κειμένου, όπως όμως αυτά διαμορφώνονται αφομοιώνοντας ως εξωκειμενικά στοιχεία κάποια βιώματα του λογοτέχνη, συγκεκριμένα εδώ, τα παιδικά.

Επομένως, στην έρευνά μας δεν είναι δυνατόν να ακολουθηθεί μια αποκλειστικά συγκεκριμένη τάση ή σχολή της λογοτεχνικής κριτικής (Νέα κριτική, κοινωνιολογική κριτική, ψυχαναλυτική κριτική, φορμαλιστική, σημειολογική, κ.ά), αλλά προβάλλει ως αναγκαία η σύμπραξη κάποιων στοιχείων από διάφορες λογοτεχνικές θεωρίες, τα οποία θα φωτίσουν τα υπό μελέτη σημεία του έργου από διαφορετικές σκοπιές, αναγκαίες ανά περίπτωση. Η ερμηνευτική μας μέθοδος, επομένως, χαρακτηρίζεται από μία ευρύτητα, ένα συγκρητισμό, θα λέγαμε, με σκοπό να αποφευχθεί, στα μέτρα του δυνατού, η οποιαδήποτε μορφή μονόπλευρης προσέγγισης.<sup>5</sup>

Στο πλαίσιο αυτής της ερμηνευτικής μεθόδου, η εργασία μας έχει δομηθεί σε τρία μέρη:

Στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους εξετάζεται αρχικά η λειτουργία του βιώματος γενικότερα και του παιδικού βιώματος, το οποίο σαφώς αποτελεί μέρος του πρώτου με κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, ως προς τη διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Πρόκειται δηλαδή εδώ για μια καθαρά εξωκειμενική θεώρηση του βιώματος. Στη συνέχεια περιγράφεται η μετατροπή της εξωκειμενικής λειτουργίας του βιώματος σε ενδοκειμενική, με την ένταξή του μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο. Εξετάζονται, με βάση τα πορίσματα και της ψυχαναλυτικής λογοτεχνικής ερμηνείας, αλλά και συγκεκριμένων θεωρητικών της λογοτεχνίας, οι ιδιαίτεροι εκείνοι λόγοι που ωθούν το λογοτέχνη και τον καλλιτέχνη γενικότερα να εντάξει τα προσωπικά του βιώματα ως λειτουργικό στοιχείο του έργου του. Βαρύνουσα σημασία εδώ έχουν φυσικά οι γνώμες συγκεκριμένων λογοτεχνών και γενικά ανθρώπων της τέχνης, οι οποίες επιστρατεύονται και σε άλλα σημεία της μελέτης, διότι πιστεύουμε ότι μόνο αυτοί ως δημιουργοί μπορούν να βιώσουν τη γέννηση της τέχνης και να διατυπώσουν έστω και με κρυπτογραφικό τρόπο, είναι η αλήθεια, τη μυστική της διαδικασία, κάτι που σε αρκετές περιπτώσεις διαφεύγει ακόμα και από τους πιο καταξιωμένους θεωρητικούς, οι οποίοι όμως δεν είναι παράλληλα και λογοτέχνες. Το επόμενο βήμα είναι να αναφανούν οι τρόποι εκείνοι, με τους οποίους το εξωκειμενικό στοιχείο (βίωμα-παιδικό βίωμα) μετατρέπεται σε ενδοκειμενικό. Ενδεικτικά, μπορούμε να σημειώσουμε την αμεσότητα, δηλαδή την ένταξη του βιώματος στο κείμενο χωρίς μεταμορφώσεις και καλύψεις, ή την ποιητική μετάπλαση, που μπορεί να φτάσει μέχρι τη συμβολοποίηση. Άμεση συνέπεια όλων αυτών είναι φυσικά να επηρεάζεται η λογοτεχνική πρόσληψη και η ερμηνεία του έργου από τον αναγνώστη, ο οποίος σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να προβεί σε αυτό που έχει

<sup>4</sup> Kahrmann Cordule κ.ά., *Erzähltextanalyse*, Athenäum, Königstein/TS<sup>2</sup> 1991, σσ. 43-55. Σ' αυτό το θεωρητικό μοντέλο φαίνεται να καταλήγει σχολιάζοντας τις κυρίαρχες λογοτεχνικές – ερμηνευτικές θεωρίες, ο Γιώργος Βελουδής, *Γραμματολογία – θεωρία λογοτεχνίας*, "Δωδώνη", Αθήνα 1994, σσ. 235-275.

<sup>5</sup> Για τη σύγχρονη κριτική της λογοτεχνίας, βλ. K.M. Newton, *Interpreting the text, A critical introduction to the theory and practice of literary interpretation*, Harvester Wheatsheaf 1991, σσ. 1-39. Επίσης, Γιώργη Αριστηνού, "Προβλήματα νεοελληνικής κριτικής, 1960-1980", *Πρακτικά Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-4 Ιουλίου 1982, "Γνώση", Αθήνα 1983, σ. 318.



ονομαστεί βιωματική προσέγγιση,<sup>6</sup> δηλαδή σύνδεση δικών του βιωμάτων με τα βιώματα του λογοτέχνη, ως πρώτο σκαλί για διείσδυση στα μυστικά του κειμένου. Η πολύπλευρη αυτή λειτουργία του βιώματος εστιασμένη στην παιδική ηλικία, μια αναπτυξιακή βαθμίδα με πολλές ιδιαιτερότητες, αναδεικνύει μια ιδιαίτερα σημαντική πτυχή του παιδικού βιώματος: Τη μετατροπή του σε κοσμοθεωρητικό στοιχείο, την εξέλιξή του δηλαδή σε μια στάση ζωής κατά την ενηλικίωση, την οποία έχουμε ονομάσει παιδική θεώρηση του κόσμου, ή παιδικότητα, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που συναντώνται στην προσωπικότητα του ενήλικου και απηχούνται στα έργα του λογοτέχνη. Με την ανάλυση αυτής της λειτουργίας του παιδικού βιώματος κλείνει η θεωρητική προσέγγιση του όρου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στην παιδική ηλικία του Γιάννη Ρίτσου και στα συγκεκριμένα εκείνα παιδικά του βιώματα, τα οποία αργότερα εντάχθηκαν στο έργο του ως ενδοκειμενικά στοιχεία. Κρίνεται απαραίτητο αυτό το κατά κάποιο τρόπο βιογραφικό σημείωμα, για να διαπιστωθεί η απόκλιση από το συγκεκριμένο και ξεκάθαρο παιδικό βίωμα, μέχρι την ενδοκειμενική του λειτουργικότητα. Ευτυχώς, έχουν εκδοθεί δύο αρκετά αξιόπιστα βιβλία σχετικά με τη βιογραφία του Ρίτσου, τόσο κατά την παιδική του ηλικία, όσο και κατά την μετέπειτα ζωή του,<sup>7</sup> ώστε να είναι δυνατό στο μελετητή να γνωρίσει τα παιδικά βιώματα του ποιητή αρχικά ως ακατέργαστα εξωκειμενικά στοιχεία.

Το τρίτο κεφάλαιο εμπεριέχει την παρουσίαση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών και την εξέλιξη της ποιητικής θεωρίας του Γιάννη Ρίτσου, ακριβώς διότι η ενδοκειμενική ένταξη των παιδικών του βιωμάτων δεν μπορεί παρά να προσαρμόζεται στο εκάστοτε στοιχείο και στάδιο της ποιητικής του αντίληψης. Θα δούμε, π.χ., ότι σε ποιήματα του με παραδοσιακά χαρακτηριστικά (ομοιοκαταληξίες, μέτρο, κ.λπ.), το παιδικό βίωμα και το βίωμα γενικότερα παρουσιάζεται πολύ πιο ακατέργαστο απ' ό,τι σε ποιήματα με νεωτερικά στοιχεία. Είναι αναγκαίο επομένως να γίνει αναφορά στις μορφές τις οποίες λαμβάνει το σημαίνον στην ποίηση του Ρίτσου, ώστε να χωρέσει το σημασιόμορφο. Η ποιητική όμως ενός λογοτέχνη δεν αφορά μόνο τη μορφοδότηση, αλλά και κάποιες νοηματικές σταθερές που αναδεικνύουν την κοσμοθεωρία του. Συγκεκριμένα, στο Ρίτσο είναι γνωστή η κοινωνική / πολιτική διάσταση της ποίησής του, υπάρχει όμως και μια λιγότερο γνωστή, η υπαρξιακή/ υπερβατική, που σε αρκετές περιπτώσεις διαπλέκεται με την πρώτη ως συμπλήρωμα και διεύρυνσή της, αλλά και ως συγκρουσιακό στοιχείο, με συνέπεια την έντονη παλινδρόμηση ανάμεσα σ' αυτές τις διαστάσεις, τη λεγόμενη ταλάντευση. Μια άλλη νοηματική σταθερά στην ποίηση του Ρίτσου είναι η αποθέωση της καθημερινότητας, του ευτελούς και ασήμαντου στη μη ποιητική συνείδηση, που όμως στη λογοτεχνική του ένταξη ανάγεται σε συμπαντικό στοιχείο, όπως θα φανεί στη συνέχεια. Στο σημείο αυτό κλείνει το πρώτο μέρος, που αποτελεί το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης.

Στο δεύτερο μέρος αναλύεται η ενδοκειμενικότητα του παιδικού βιώματος, σε συνδυασμό με τις παραπάνω νοηματικές σταθερές, καθώς και η αναγωγή του στο κοσμοθεωρητικό στοιχείο της παιδικότητας στο έργο του. Πολύτιμες στο σημείο αυτό είναι και οι απόψεις του ίδιου του Ρίτσου για την ποίηση, όπως αυτός τις έχει διατυπώσει είτε άμεσα σε διάφορα θεωρητικά του κείμενα,<sup>8</sup> είτε έμμεσα σε πάμπολλα σημεία του καθαυτό λογοτεχνικού του έργου.

<sup>6</sup> Βλ. χαρακτηριστικά το βιβλίο του Δημήτρη Κουκουλομάτη, *Βιωματική προσέγγιση των Νέων Ελληνικών*, "Εκδοτική Εστία", Αθήνα 1990, όπου ύστερα από τη θεωρητική τεκμηρίωση, γίνεται εφαρμογή του είδους αυτού της πρόσληψης σε συγκεκριμένα λογοτεχνήματα.

<sup>7</sup> Λούλας Ρίτσου-Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδερφού μου Γιάννη Ρίτσου*, (καταγραφή της αφήγησης και επιμέλεια Μιχάλης Δημητρίου), "Κέδρος", Αθήνα 1981, ιδιαίτερα οι σελίδες 7-73 και Αγγελικής Κώττη, Γιάννης Ρίτσος, *Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996, ιδιαίτερα οι σελίδες 9-45. Το πρώτο βιβλίο αντλεί την αξιοπιστία του από το γεγονός ότι η Λούλα Ρίτσου ήταν η αγαπημένη αδελφή του ποιητή, με την οποία μοιράστηκε τα παιδικά χρόνια και τις μετέπειτα δυσκολίες, ενώ το δεύτερο από την επισταμένη φιλολογική και δημοσιογραφική έρευνα της συγγραφέως του.

<sup>8</sup> Όπως στα *Μελετήματα*, "Κέδρος", Αθήνα, χ.χ.ε., όπου εκφράζει απόψεις για άλλους ποιητές, από τις οποίες φαίνονται στοιχεία της ποιητικής του ή αναφέρεται σε δικές του ποιητικές συλλογές. Επίσης, "Γιάννης Ρίτσος: Ένα γράμμα για την ποίηση του", ό.π. (σημ. 3), σσ. 94-97, και αλλού.

Το δεύτερο μέρος είναι δομημένο σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η αναγωγή του παιδικού βιώματος σε ποιητική απαρχή, δηλαδή η επίδρασή του στη διαμόρφωση συγκεκριμένων στοιχείων της ποιητικής και της κοσμοθεωρίας του Ρίτσου. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η εσωτερική δυναμική των παιδικών βιωμάτων, που κατανοείται από τον ποιητή όταν γίνεται ενήλικος και η σύνδεσή τους με θεμελιώδεις νοηματικές σταθερές στο έργο του Ρίτσου. Περιγράφεται ακόμα ο μηχανισμός ενεργοποίησής τους. Στο τρίτο κεφάλαιο περιγράφονται οι τρόποι / τεχνικές που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να μετατρέψει το παιδικό βίωμα από εξωκειμενικό στοιχείο σε ενδοκειμενικό, εντάσσοντάς το ως λειτουργικό στοιχείο στο ευρύτερο νοηματικό περιβάλλον καθενός έργου. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύονται τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν, ως κοσμοθεωρητικό στοιχείο, την παιδικότητα του ενήλικου / ποιητή και που έχουν βέβαια τη ρίζα τους στα παιδικά του βιώματα. Στα τέσσερα αυτά κεφάλαια τα πορίσματα της έρευνας τεκμηριώνονται με παιδικά βιώματα του ποιητή που ανήκουν σε όλες τις κατηγορίες,<sup>9</sup> οι οποίες αναφέρθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους της διατριβής.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας θα εξεταστούν ξεχωριστά ορισμένα από τα συγκεκριμένα παιδικά βιώματα του Γιάννη Ρίτσου (που περιγράφηκαν στο βιογραφικό σημείωμα για τον ποιητή) μέσα απ' το πρίσμα των στοιχείων ποιητικής που αναλύονται τόσο στο πρώτο, όσο και στο δεύτερο μέρος.

Τα βιώματα αυτά είναι πρώτα πρώτα τα σχετικά με το άμεσο οικογενειακό περιβάλλον που έχει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ανθρώπου. Αναλύονται σε τρία κεφάλαια: Το πρώτο αναφέρεται στη μητέρα, το δεύτερο στον πατέρα και το τρίτο στα τρία αδέρφια<sup>10</sup> του ποιητή. Το τέταρτο κεφάλαιο αναφέρεται στο σχολικό βίωμα, το οποίο επηρεάζει επίσης σε σημαντικό βαθμό τη διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, αφού το σχολείο αποτελεί το δεύτερο στάδιο της κοινωνικοποίησης του ατόμου. Τα σχολικά βιώματα του Ρίτσου έλαβαν χώρα στο περιβάλλον της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Μονεμβασίας και στο Γύθειο, όπου ο ποιητής έζησε τα γυμνασιακά του χρόνια και το εγκατέλειψε το καλοκαίρι του 1925, σε ηλικία 16 χρόνων.<sup>11</sup> Το πέμπτο κεφάλαιο αναφέρεται στο θρησκευτικό βίωμα, το οποίο σχετίζεται με τις υπαρξιακές αναζητήσεις του ανθρώπου. Στη Μονεμβασία, ο Γιάννης Ρίτσος ήρθε σε πρώτη επαφή με τη θρησκεία, στη μορφή του ορθόδοξου τυπικού, όπως το διδάχτηκε από τον πατέρα του. Η στάση της μητέρας του ήταν μάλλον αδιάφορη.<sup>12</sup> Το στοιχείο αυτό αργότερα θα διευρυνθεί, θα ενταχθεί στο έργο ως στοιχείο απλώς της παράδοσης, αλλά και με τη μεταφυσική του διάσταση, θα συγκρουστεί ή και θα συνυπάρξει με την πολιτική ιδεολογία, στα πλαίσια της ταλάντευσης και των αμφισημιών του ποιητή. Διαποτίζει ολόκληρο το έργο του Ρίτσου, ενισχύοντας την υπερβατική – υπαρξιακή διάστασή του κυρίως και φυσικά σε αρκετές περιπτώσεις συμβολοποιείται, όπως, για παράδειγμα, η μορφή της Παναγίας που θα δούμε.

Η μελέτη θα κλείσει με την εξαγωγή των συμπερασμάτων της έρευνας, τα οποία συνοψίζουν την καθοριστική λειτουργία αυτής της ελάχιστα γνωστής πτυχής του έργου του Γιάννη Ρίτσου, του παιδικού βιώματος.

Οι παραπομπές στα ποιήματα στηρίζονται στην οριστική μορφή με την οποία αυτά δημοσιεύτηκαν στους τόμους της συγκεντρωτικής έκδοσης του "Κέδρου", χωρίς να ληφθούν υπόψη οι προηγούμενες αυτοτελείς εκδόσεις, διότι η τελική μορφή θεωρείται και οριστική ποιητική βούληση του δημιουργού.<sup>13</sup> Οι αυτοτελείς εκδόσεις ακολουθήθηκαν στις συλλογές

<sup>9</sup> Ενδεικτικά αναφέρω το πιάνο, από τα αντικείμενα του σπιτιού, στο οποίο γίνεται εκτεταμένη αναφορά.

<sup>10</sup> Ξεχωριστός είναι ο ρόλος της Λούλας (βλ. παραπάνω, σημ. 7).

<sup>11</sup> Αγγελική Κώττη, ό.π. (σημ.7), σελ. 47.

<sup>12</sup> Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 7), σ. 25.

<sup>13</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα*, "Κέδρος", τόμος Α'-Π'. Η πρώτη έκδοση του α' τόμου έγινε το 1961 και η πρώτη του Π' το 1999. Φυσικά ένα μεγάλο μέρος της ποιητικής παραγωγής παραμένει ανέκδοτο. Για το θέμα των διορθώσεων, Μαρίας Αστηθά-Βρυζίδη, *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934-1943*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1988.

εκείνες που δεν έχουν ενταχθεί ακόμα στους συγκεντρωτικούς τόμους.<sup>14</sup> Για το πεζογραφικό έργο στηριχτήκαμε επίσης στην εννιάτομη έκδοση του ίδιου εκδοτικού οίκου.<sup>15</sup> Πρέπει να σημειωθεί ότι η έρευνά μας δεν επεκτάθηκε συστηματικά και στο θεατρικό έργο του ποιητή,<sup>16</sup> διότι παρόλο που και εκεί απαντώνται μοτίβα του υπόλοιπου έργου του, πρόκειται για λογοτεχνικό είδος με εντελώς διαφορετικές αρχές και τεχνικές από εκείνες της ποίησης και της πεζογραφίας, οι οποίες απαιτούν και ειδική θεατρολογική προσέγγιση, πράγμα που θα ξέφευγε από τα όρια αυτής της μελέτης. Όπου γίνονται κάποιες αναφορές στο θεατρικό έργο, αυτές έχουν απλώς ενισχυτικό χαρακτήρα για τις απόψεις που προκύπτουν από το υπόλοιπο έργο. Συστηματικά ερευνήθηκαν επίσης, οι επιστολές που ο Γιάννης Ρίτσος έστειλε σε μία εφημερίδα των Χανίων, όταν νοσηλευόταν στο σανατόριο "Άγιος Ιωάννης",<sup>17</sup> καθώς και οι επιστολές προς την αδελφή του Λούλα από τους διάφορους τόπους των εξοριών του.<sup>18</sup> Αυτό κρίθηκε σκόπιμο αρχικά από την αμεσότητα της έκφρασης παιδικών βιωμάτων, τα οποία μεταπλάθονται στην ποίηση, αλλά και από το γεγονός ότι οι επιστολές γράφτηκαν και στις δύο περιπτώσεις κάτω από οριακές συνθήκες για τον ποιητή, με αποτέλεσμα το ειδυλλιακό παρελθόν να λειτουργεί ως απόδραση από αυτές και κατάφαση στη ζωή.

Στα κείμενα του Ρίτσου ακολουθήθηκε αυστηρά η ορθογραφία που ο ίδιος επέλεγε στη συγκεκριμένη έκδοση. Σε ό,τι έχει εκδοθεί μετά το θάνατό του, οι εκδότες ακολούθησαν την ορθογραφία των τόμων Θ' και Γ' που είχαν κυκλοφορήσει με την εποπτεία του ποιητή.<sup>19</sup> Αυτή την ορθογραφία υιοθετούμε επίσης. Στο πλαίσιο αυτής της πιστότητας και του σεβασμού προς την ορθογραφική άποψη του ποιητή, είχαμε την πρόθεση να ακολουθήσουμε και εμείς στα παραθέματά του το πολυτονικό σύστημα. Τεχνικές δυσκολίες όμως κατά την εκτύπωση δεν επέτρεψαν την υλοποίηση αυτής της επιθυμίας μας.

<sup>14</sup> Οι συλλογές αυτές είναι: *Ανταποκρίσεις, Μονόχορδα, Ιταλικό τρίπτυχο, 3x111 Τρίστιχα*, καθώς και ο τόμος *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, όλα των εκδόσεων "Κέδρος". Από τη "Σύγχρονη Εποχή", *Τα συντροφικά τραγούδια*, Αθήνα 3 1988.

<sup>15</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, "Κέδρος", 1-9.

<sup>16</sup> Τα θεατρικά του Γιάννη Ρίτσου είναι τα: *Μια γυναίκα πλάι στη θάλασσα, Πέρα από τον ίσκιο των κυπαρισσιών, Τα ραβδιά των τυφλών, Ο λόφος με το συντριβάνι*, α' συγκεντρωτική έκδοση, "Θέατρο", Αθήνα 1990.

<sup>17</sup> Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού, *Παρατηρητής*, Χανιά, 4/1/1931-5/9/1931. Συμπεριλαμβάνεται στη μελέτη της Μαρίας Αστηθά Βρυζίδη, ό.π. (σημ. 13), σσ. 346-384.

<sup>18</sup> Εκδόθηκαν με την επιμέλεια της ανιψιάς του ποιητή Δέσποινας Γλέζου στον τόμο *Γιάννης Ρίτσος: Γλυκειά μου Λούλα*, "Νέα Σύνορα", Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997.

<sup>19</sup> Βλ. το σημείωμα της Αικατερίνης Μακρυνικόλα, στο ΙΒ' τόμο, σ. 463.

# **ΜΕΡΟΣ Α΄**

## **ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ**

# **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ**

## **ΒΙΩΜΑ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΩΜΑ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

### 1α. Βίωμα και ανθρώπινη προσωπικότητα – Η ιδιαιτερότητα του παιδικού βιώματος

Με τον όρο "βίωμα" μπορεί να ονομαστεί κάθε συνειδητή πραγματικότητα, δηλαδή όλα εκείνα τα ειδικά συνειδητά γεγονότα, κατά το οποία ο άνθρωπος συγκινείται εσωτερικά και βαθιά κατά ολοκληρωτικό τρόπο από την έννοια και την αξία ενός αντικειμένου.<sup>20</sup> Δηλαδή το βίωμα μπορεί να ξεκινάει από μια συγκεκριμένη εμπειρία, δεν ταυτίζεται όμως μ' αυτήν. Αποτελεί ουσιαστικά τον αντίκτυπο που αυτή έχει στην ανθρώπινη ψυχή, επιδρώντας πολλές φορές αποφασιστικά στη διαμόρφωσή της. Αυτό εξηγεί το γεγονός ότι ο άνθρωπος ζει καθημερινά πολλές εμπειρίες, κάποιες όμως από αυτές εντυπώνονται στη συνείδηση του για χρόνια και τον επηρεάζουν. Με απλούστερα λόγια, βίωμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος ζει μέσα του το καθετί.<sup>21</sup>

Και αυτό το καθετί, η εμπειρία δηλαδή, μπορεί να ονομαστεί αντικείμενο, ενώ ο άνθρωπος που το ζει υποκείμενο. Το κατά πόσον μπορεί η εμπειρία να ονομαστεί βίωμα, εξαρτάται και από τους δύο αυτούς παράγοντες. Ως αντικείμενα μπορούν να οριστούν οι εμπειρίες από τον εξωτερικό κόσμο, απτές και χειροπιαστές, συγκεκριμένες, οι οποίες όμως πρέπει να συγκινήσουν βαθιά το υποκείμενο. Και η συγκίνηση αυτή εξαρτάται τόσο από τη φύση τους, αν δηλαδή αποκαλύπτουν ένα χαρακτηριστικό ζωής, αν αποτελούν μια "έλξη ζωής" κατά το θεωρητικό του βιώματος Dilthey,<sup>22</sup> όσο και απ' τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του υποκειμένου που καθορίζουν βέβαια τις προσληπτικές του ικανότητες. Μάλιστα, οι ιδιαιτερότητες αυτές της προσωπικότητας του υποκειμένου μπορούν να καθορίσουν και το ποσοστό της αλήθειας που εμπεριέχει το αντικείμενο, ή να καθορίσουν ως αντικείμενο, ως εμπειρία, κάτι μη συγκεκριμένο, μη προσβάσιμο απ' το κοινωνικό σύνολο, όπως, για παράδειγμα, μια αυστηρά προσωπική νοητική σύλληψη, η οποία αφορά μόνο αυτόν που την πραγματοποίησε, δεν είναι αρθρωμένη ως απτή πραγματικότητα του κοινωνικού περιβάλλοντος, ωστόσο εντυπώνεται τόσο βαθιά στη συνείδηση του υποκειμένου, ώστε αποτελεί βίωμα. Μπορούμε, επομένως, να διακρίνουμε την πραγματικότητα από τη μια πλευρά και τη βιωματική πραγματικότητα, από την άλλη.

Σύμφωνα πάλι με τον Dilthey, η βιωματική πραγματικότητα πέρα από την αυτοσυνειδησία της, δηλαδή την απόλυτη γνώση του υποκειμένου γι' αυτό που αισθάνεται και ζει, συνεπάγεται και τη συνείδηση του έξω κόσμου, με αποτέλεσμα η συνείδηση του εγώ και η συνείδηση του πράγματος να αποτελούν ενιαία σχέση. Η γνώση του έξω κόσμου είναι άμεσα συνδεδεμένη με το βίωμα της αντίστασης, δηλαδή ο άνθρωπος ζει την αντίσταση που του ασκεί ο έξω κόσμος και έτσι αντιλαμβάνεται την ύπαρξη του εξωτερικού κόσμου. Η κατανόηση των εξωτερικών βιωμάτων γίνεται αργότερα προϋπόθεση για την κατανόηση των εκφράσεων της ζωής των άλλων ανθρώπων, η οποία αποτελεί μια μεταγενέστερη βιωματική διείσδυση στη ζωή τους, με αποτέλεσμα να εξελίσσεται σε θεμελιακή μορφή της ιστορικής γνώσης.<sup>23</sup> Επομένως, σύμφωνα με τη θεωρία αυτή τα προσωπικά βιώματα απαρτίζουν ένα μικρόκοσμο, ο οποίος αποτελεί μικρογραφία του μακρόκοσμου και γι' αυτό ανάγονται σε πηγή κατανόησης της ζωής.

Η συνειδητότητα όμως αυτή του βιώματος πρέπει να παρατηρηθεί ότι δεν είναι πάντοτε δεδομένη. Συγκεκριμένα, μπορεί ο άνθρωπος κάποτε να έζησε με απόλυτα συνειδητό τρόπο και βαθιά συγκίνηση εμπειρίες, οι οποίες έτσι κατέστησαν βιώματα, αργότερα όμως κάτω από την επίδραση διαφόρων παραγόντων, ατομικών και κοινωνικών, οι καταστάσεις αυτές να πέρασαν στο ασυνείδητο. Από την άλλη πλευρά, κάποιες οδυνηρές εμπειρίες που προκάλεσαν έντονα αρνητικές συγκινήσεις, επομένως από αυτήν την άποψη, αποτέλεσαν αρχικά ισχυρά βιώματα,

<sup>20</sup> *Μεγάλη Παιδαγωγική Εγκυκλοπαίδεια*, Herder "Ελληνικά Γράμματα", α' έκδοση 1967, (πολλές επανεκδόσεις), λ. "βίωμα".

<sup>21</sup> I. N. Θεοδωρακόπουλος, *Τα Σύγχρονα Φιλοσοφικά Ρεύματα*, Α', Αθήνα 1966, σ. 146.

<sup>22</sup> Wilchem Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1924, σσ. 197-198, όπου και το συνδέει με τη λογοτεχνική δημιουργία, πράγμα στο οποίο θα επανέλθουμε. Για μια συνοπτική παρουσίαση της φιλοσοφικής θεωρίας του Dilthey, βλ. Γ. Α. Μποζώνης, *Σύγχρονες Φιλοσοφικές Θεωρίες*, Αθήνα 1983, σσ. 15-18.

<sup>23</sup> Βλ. παραπάνω, σημ. 2, σσ. 147-148.

μπορεί επίσης να έχουν απωθηθεί στο ασυνείδητο, από μια ανάγκη του υποκειμένου να ανακουφιστεί. Κάτω όμως από την επίδραση μεταγενέστερων εμπειριών μπορούν να αναδυθούν από το ασυνείδητο και να επαναβιωθούν σε μια διαφορετική διάσταση, δηλαδή να καταστούν εκ νέου βιώματα, συντελώντας στην αυτογνωσία. Είναι γνωστός ο ρόλος της ψυχανάλυσης εδώ, ο οποίος έχει επισημάνει όλες αυτές τις λειτουργίες. Πέρα από αυτήν, την προσωπική πλευρά του ασυνείδητου, υπάρχει και το συλλογικό ασυνείδητο, δηλαδή οι κληρονομικές προδιαθέσεις, οι αρχέτυπες και έμφυτες θρησκευτικές και πνευματικές αρχές κ.λπ., τα οποία κάτω από συγκεκριμένες εμπειρίες μπορούν να ανέλθουν στο συνειδητό και να αποτελέσουν πηγές γνώσης.<sup>24</sup>

Η τελευταία αυτή παρατήρηση σχετικά με το ασυνείδητο, έγινε για να δειχθεί ότι η συνειδητότητα της βίωσης και κατ' επέκταση ο βαθμός και η φύση της βίωσης μπορούν να εξαρτώνται πολλές φορές από διάφορους παράγοντες, που καθορίζουν και τις προσληπτικές ικανότητες του υποκειμένου. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για την ιδιαίτερη μορφή βιώματος που εξετάζουμε εδώ, δηλαδή για το παιδικό βίωμα. Και αυτό, γιατί σ' αυτή την περίπτωση το υποκείμενο, το παιδί, έχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε εξέλιξη, τα οποία σαφώς επηρεάζουν τη συνειδητοποίηση της εμπειρίας. Διαφορετική ψυχοκοινωνική και νοητική ανάπτυξη έχει το βρέφος, διαφορετική το παιδί της προσχολικής, ή της σχολικής ηλικίας, της προεφηβικής ή της εφηβικής.<sup>25</sup> Η λειτουργία των βιωμάτων εξαρτάται από τα χαρακτηριστικά της υπό διαμόρφωση συνείδησης. Γι' αυτό, όσο αφορά το παιδικό βίωμα, τουλάχιστον μέχρι την προεφηβική ηλικία, οπότε αρχίζει σιγά σιγά και η διαδικασία ολοκλήρωσης της νοητικής και ψυχοκοινωνικής ανάπτυξης, δε θα πρέπει να το συνδέουμε υποχρεωτικά με το συνειδητό, αφού δεν έχουν δοθεί από τη φύση τα εφόδια εκείνα που καθορίζουν τη συνειδητότητα σε έναν ενήλικο. Επομένως, το παιδικό βίωμα μπορεί να ξεκινάει επίσης, όπως και το βίωμα γενικά, από μια εμπειρία, η οποία προκαλεί έντονη συγκίνηση, σαφώς επηρεάζει τον ψυχισμό, οι δυνατότητες όμως να εξελιχθεί σε γνώση για το υποκείμενο τη στιγμή που προσλαμβάνεται, είναι περιορισμένες και συνδέονται με την αναπτυξιακή βαθμίδα του παιδιού. Έτσι, ένας μεγάλος αριθμός παιδικών βιωμάτων, μπορεί να περάσει κάποιο χρονικό διάστημα μετά την καταγραφή του, στο ασυνείδητο και να αναβιώσει σε μεγαλύτερες ηλικίες κάτω από την επίδραση ορισμένων παραγόντων, όπως θα δούμε παρακάτω.

Με τις απωθήσεις στο ασυνείδητο έχει ασχοληθεί η ψυχαναλυτική θεωρία του Freud, η οποία υποστηρίζει ότι εκεί απωθούνται όσες από τις επιθυμίες τις σχετικές με την ικανοποίηση της ερωτικής ορμής, της libido, δεν ικανοποιούνται επαρκώς κατά τα στάδια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης. Επίσης, σύμφωνα με την ίδια θεωρία, το ουσιαστικότερο μέρος της ανθρώπινης προσωπικότητας έχει διαμορφωθεί κατά το έκτο έτος της ηλικίας.<sup>26</sup> Από όλα αυτά συμπεραίνουμε ότι στα πλαίσια της ικανοποίησης ή μη της libido, το παιδί περνάει από έντονες συναισθηματικά και ψυχολογικά καταστάσεις, που καταγράφονται μέσα του, άσχετα αν εκείνη τη στιγμή δεν έχει τη δυνατότητα να τις αναλύσει και να τις κατανοήσει. Οι καταστάσεις αυτές μετουσιώνονται σε βιώματα που είτε διατηρούνται στο συνειδητό, είτε απωθούνται στο ασυνείδητο για τους λόγους που περιγράψαμε. Η βίωση της πραγματικότητας εδώ λοιπόν, σχετίζεται με το ερωτικό στοιχείο κυρίως.

Η ατομική ψυχολογία του Adler συνδέει τη βίωση της πραγματικότητας εκ μέρους του ανθρώπου με την ανάγκη για κοινωνική αναγνώριση. Προκειμένου για το παιδί, η ανάγκη αυτή

<sup>24</sup> Ο.π. σημ. 1,λ. "ασυνείδητον", επίσης Σωκράτη Γκίκα, , *Φιλοσοφικό λεξικό*, "Φελέκη", Αθήνα 1982, σσ. 53-54, όπου παρουσιάζονται συνοπτικά οι σχετικές με το ασυνείδητο ψυχαναλυτικές θεωρίες και C. G. Jung, *Το πνεύμα στον άνθρωπο, την τέχνη και την λογοτεχνία*, μτφ. Γιώργος Μπαρουξής, "Ιάμβλιχος", Αθήνα, χ.χ.έ. σσ. 74-75, όπου περιγράφεται το συλλογικό ασυνείδητο και η σχέση του με την τέχνη, στην οποία φυσικά θα επανέλθουμε.

<sup>25</sup> Αναλυτικά για τα στάδια ψυχοκοινωνικής και νοητικής ανάπτυξης, βλ. I. N. Παρασκευόπουλου, *Εξελικτική Ψυχολογία*, Αθήνα χ.χ. έ., τ. 1, σσ. 149-187, 195-215, τ. 2, σσ. 31-77, 87-112, τ. 3, σσ. 39-92, 101-124, 131-164, 171-189, τ. 4, σσ. 87-134, 145-172.

<sup>26</sup> Ο.π. (σημ. 6), τ. 1, σσ. 50-52. Βλ. επίσης, Σπ.. Καλλιόφα, *Τα πέντε πρώτα παιδικά έτη*, Αθήνα 1968.

συνδέεται με συγκεκριμένους σκοπούς που αυτό επιδιώκει και καθορίζει έναν ορισμένο τρόπο ζωής. Αυτός ο ορισμένος τρόπος ζωής που διαμορφώνεται κατά την παιδική ηλικία, δύσκολα αλλάζει αργότερα. Επιπλέον, αποτυχία ικανοποίησης της ορμής για κοινωνική αναγνώριση οδηγεί σε συμπλέγματα κατωτερότητας.<sup>27</sup> Όλα αυτά σημαίνουν φυσικά ότι το παιδί ζει με ιδιαίτερη ένταση τις εμπειρίες που σχετίζονται με αυτό το είδος της ικανοποίησης, οι οποίες επίσης καθίστανται βιώματα, έστω και αν δεν συνειδητοποιούνται. Όσο για το σύμπλεγμα κατωτερότητας, συνδέεται με τις απωθημένες στο ασυνείδητο ανικανοποίητες επιθυμίες. Στο σημείο αυτό της απώθησης μπορούμε να πούμε ότι η ατομική ψυχολογία συναντάται με την κλασική ψυχαναλυτική θεωρία. Συναντώνται επίσης και στη διαπίστωση ότι δύσκολα αλλάζει αργότερα η διαμόρφωση της προσωπικότητας και του τρόπου ζωής κατά την παιδική ηλικία.

Συνδυασμό των δύο παραπάνω θεωριών αποτελεί η βιοκοινωνική θεωρία του Erikson, ο οποίος θεώρησε ότι η προσωπικότητα δε διαμορφώνεται τελεσίδικα κατά την παιδική ηλικία, αλλά εξελίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής, μέσω οκτώ αναπτυξιακών κρίσεων, των οποίων η επίλυση κρίνεται κάθε φορά από το είδος της αλληλεπίδρασης του Εγώ με τον κοινωνικό περίγυρο. Οι πρώτες τέσσερις απ' αυτές αφορούν τη βρεφική και την παιδική ηλικία μέχρι το ενδέκατο έτος, εστιάζοντας την αλληλεπίδραση του Εγώ με τον κοινωνικό περίγυρο στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε αναπτυξιακής βαθμίδας.

Συγκεκριμένα, κατά τη βρεφική ηλικία, το άτομο ευρισκόμενο σε πλήρη εξάρτηση από τα πρόσωπα του άμεσου περιβάλλοντός του, αναπτύσσει συναισθήματα εμπιστοσύνης, ασφάλειας, αισιοδοξίας, όταν νιώθει ότι οι ανάγκες του ικανοποιούνται μέσω της αγάπης και της στοργής των γονιών του, ενώ σε αντίθετη περίπτωση νιώθει δυσπιστία, καχυποψία και ανασφάλεια. Πρόκειται εδώ για την αναπτυξιακή κρίση της *εμπιστοσύνης-δυσπιστίας*.

Η χρονική περίοδος από το δεύτερο ως το τρίτο έτος της ηλικίας περίπου, χαρακτηρίζεται από την αναπτυξιακή κρίση της *αυτονομίας-αμφιβολίας*. Το παιδί αρχίζοντας να αποκτά την ικανότητα για συντονισμένη σωματική άσκηση, καθώς και τα πρώτα δείγματα διανοητικής λειτουργίας, παρουσιάζει την τάση να αυτενεργεί, η οποία το οδηγεί σε μια αίσθηση αυτονομίας, αν οι γονείς του επιτρέπουν να ικανοποιεί αυτήν την ανάγκη. Αλλιώς, σε περίπτωση υπερπροστατευτικής

συμπεριφοράς εκ μέρους των γονέων και απόρριψης των πρωτοβουλιών του παιδιού, δημιουργούνται τα συναισθήματα της ντροπής και της αμφιβολίας. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι ο πρωτοβουλίες αυτές του παιδιού βρίσκονται σε εμβryικό ακόμα στάδιο, ως αντιδράσεις άμεσες σε ερεθίσματα του περιβάλλοντος.

Η τρίτη αναπτυξιακή κρίση ουσιαστικά αποτελεί συνέχεια και διεύρυνση της δεύτερης, από την άποψη ότι τώρα, δηλαδή κατά την περίοδο από το τρίτο ως το έκτο έτος, το παιδί, περισσότερο ανεπτυγμένο νοητικά, δεν αντιδρά απλώς άμεσα και παρορμητικά σε ερεθίσματα του περιβάλλοντος, αλλά η πρωτοβουλία είναι ενεργητική, δηλαδή αποτελεί κατά κάποιο τρόπο συνειδητή επιλογή. Στην περίπτωση αυτή, αν οι γονείς το ενθαρρύνουν, θα αναπτύξει το συναίσθημα της πρωτοβουλίας σε μεγαλύτερες ηλικίες, διαφορετικά θα ταλαιπωρηθεί από το συναίσθημα της ενοχής. Το στάδιο αυτό είναι της *πρωτοβουλίας-ενοχής*.

Η τέταρτη κρίση είναι η *φιλοπονία-κατωτερότητα*. Εντοπίζεται στην πρώτη σχολική ηλικία, δηλαδή από το έκτο έως το ενδέκατο έτος περίπου, οπότε το παιδί με ακόμα μεγαλύτερη νοητική ανάπτυξη, επιδιώκει τώρα να αποκτήσει σχολικές γνώσεις και ποικίλες δεξιότητες, καθώς και να συνεργαστεί με τους συνομήλικούς του. Οι επιδοκμασίες των γονιών στις νέες αυτές παιδικές πρωτοβουλίες θα οδηγήσουν το παιδί στην ανάπτυξη του συναισθήματος της φιλοπονίας, ενώ οι αποδοκμασίες θα του δημιουργήσουν το συναίσθημα κατωτερότητας.

<sup>27</sup> Ο.π. (σημ. 6), σ. 53.



Στη συνέχεια ο Erikson αναφέρεται στην εφηβική ηλικία, με κύριο χαρακτηριστικό της νόησης την αφηρημένη σκέψη, άρα ουσιαστικά και την αρχή της συνειδητοποίησης του βιώματος, όπως ορίστηκε στην αρχή, και συνεχίζει με τις υπόλοιπες αναπτυξιακές κρίσεις των ενηλίκων.<sup>28</sup>

Οι τρεις παραπάνω αναπτυξιακές θεωρίες, επιβεβαιώνουν την άποψη που υποστηρίχθηκε σχετικά με την ιδιαιτερότητα της παιδικής ηλικίας. Όλα αυτά τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, που συνδέονται άμεσα με την ανάπτυξη της νόησης, σαφώς παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των παιδικών βιωμάτων, τα οποία φαίνεται να διαμορφώνονται μέσω ισχυρών συγκινήσεων, σχετικών με τα χαρακτηριστικά, χωρίς όμως να μπορούν να επιτελέσουν τις γνωστικές λειτουργίες που επιτελούν στην ενηλικίωση. Και σ' αυτό ακριβώς το σημείο βρίσκεται η διαφορά ανάμεσα στο βίωμα γενικά και στο παιδικό βίωμα ειδικότερα.

Από την άλλη πλευρά, η ανάλυση της προσωπικότητας του παιδιού με βάση τις συγκεκριμένες αναπτυξιακές θεωρίες, φανερώνει την τάση του να βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με το περιβάλλον του, καθώς και τη μεγάλη του δεκτικότητα. Αυτό, σε συνδυασμό με τον εύπλαστο χαρακτήρα του, αφού βρίσκεται σε εξέλιξη,<sup>29</sup> καθώς και με την εμβρυϊκή κατάσταση των εμπειριών του, που αναδεικνύουν τη παρθενικότητα της συνείδησης του, φανερώνει τον καθοριστικό ρόλο των παιδικών βιωμάτων στη μετέπειτα διαμόρφωση της προσωπικότητας.<sup>30</sup>

### 1β. *Η λειτουργικότητα του βιώματος και του παιδικού βιώματος στη λογοτεχνική δημιουργία.*

Αναφέρθηκε πριν ότι σύμφωνα με το Dilthey, το βίωμα αποκαλύπτει ένα χαρακτηριστικό της ζωής<sup>31</sup> και με αυτή του την ιδιότητα λειτουργεί στην ανθρώπινη συνείδηση ως αφετηρία γνώσης του κόσμου. Έτσι, μπορεί να λειτουργεί και ως αφετηρία της ποιητικής δημιουργίας, εφόσον είναι πείρα ζωής, είτε ως προσωπικό βίωμα, είτε ως εννόηση (verstehen) άλλων ανθρώπων, συγχρόνων ή προγενεστέρων, καθώς και των περιστατικών όπου οι άνθρωποι αυτοί συνενέργησαν. Δηλαδή, κάθε μια από τις αναρίθμητες καταστάσεις ζωής που από μέσα τους περνάει ο ποιητής μπορεί ψυχολογικά να ονομαστεί βίωμα. Βαθύτερη σχέση με την ποίηση του αποκτούν από τις στιγμές της ύπαρξής του μόνο εκείνες που αποκαλύπτουν ένα χαρακτηριστικό της ζωής.<sup>32</sup> Επομένως, εδώ μιλάμε πάλι για ένα αντικείμενο-εμπειρία, απτό ή μη απτό, όπως το

<sup>28</sup> Για την βιοκοινωνική θεωρία του Erikson, ό.π. (σημ. 6), σσ. 54-56.

<sup>29</sup> Ό.π., (σημ.6), τ. 2, σ. 144.

<sup>30</sup> Χαρακτηριστικά, Θόδωρος Αγγελόπουλος, "Συνέντευξη στον Θανάση Λάλα", *Το Βήμα της Κυριακής*, 25/8/1998: "...το πιο καθοριστικό για όλους νομίζω ότι είναι η παιδική ηλικία. Καθοριστική είναι και η εφηβεία μας...Είναι σφουγγάρι το παιδί, είναι ανοικτό βιβλίο. Όλα τα πράγματα γράφουν μέσα του και γράφουν με έναν τρόπο τρομαχτικό. Το βιβλίο αυτό δεν έχει τίποτα άλλο γραμμένο μέσα, οπότε όλα αυτά γράφονται σε ένα παρθένο έδαφος, σε μια tabula rasa, σε μια παρθένα συνείδηση, η οποία είναι ανοικτή και σαν σφουγγάρι μαζεύει, μαζεύει, ώσπου όλα αυτά μεταμορφώνονται σε ένα υλικό που λειτουργεί μέσα σου και καθορίζει τα έξω σου, τη συμπεριφορά σου, τις επιλογές σου..." (παρακάτω ο σκηνοθέτης μιλά για το πέρασμα αυτών των βιωμάτων στην τέχνη, θέμα με το οποίο θα συνεχίσουμε). Βλ. επίσης, Λευτέρης Ξανθόπουλος, "Τα παιδικά μας χρόνια είναι η μόνη αλήθεια" (Συνέντευξη στο Μάκη Δεληπέτρο σχετικά με το βιβλίο του *Άγγελοι των πρώτων ημερών*, "Νέα σύνορα" – Α.Α. Λιβάνη), *Απογευματινή*, 15/7/2000: "Τα παιδικά μου χρόνια είναι η μόνη αλήθεια, είναι ίσως (έτσι τα ένιωθα) η μοναδική μου πατρίδα! Αυτά διαμορφώνουν τον κάθε άνθρωπο, όλες οι καταβολές μας εκεί βρίσκονται, είτε χαρούμενα είτε δύσκολα, είτε σκοτεινά, αυτά μας ορίζουν."

<sup>31</sup> Βλ. παραπάνω σ. 9, σημ. 3.

<sup>32</sup> Wilchem Dilthey, ό.π. (σημ. 3), σσ. 197-198. Επίσης, Γεώργιος Σπανός, *Διδακτική Μεθοδολογία*, τ. Α' , *Η Διδασκαλία του Ποιήματος*, Αθήνα 1996, σ. 22, και Ε. Π. Παπανούτσος, *Αισθητική*, "Ίκαρος", Αθήνα 1976, σσ. 100-101. Για την προσφορά του Dilthey και του Schleiermacher στο έργο της ερμηνευτικής, βλ. Paul Riceour, *Δοκίμια*

περιγράψαμε στη γενικότερη θεωρητική προσέγγιση του βιώματος, που καταγράφεται σαν βίωμα στη συνείδηση του υποκειμένου-ποιητή. Βέβαια, τα βιώματα δεν παράγουν λογοτεχνία σε όλους τους ανθρώπους. Αυτό συμβαίνει, διότι στον καλλιτέχνη, το συγγραφέα ή ποιητή το βίωμα είναι πιο γενικό και πιο βαθύ από ό,τι στο μέσο άνθρωπο, λόγω προφανώς της ιδιαίτερης ευαισθησίας του καλλιτέχνη,<sup>33</sup> αλλά βέβαια και της ικανότητας του να περάσει το βίωμα στην έκφραση, ώστε αυτό να αναπαρασταθεί σε όλη του την πληρότητα. Μέσω της έκφρασης μπορεί μερικές φορές να αναφανούν πτυχές του βιώματος, ψυχικές συνάψεις, που η απλή ψυχολογική αυτοπαρατηρησία δεν μπορεί να αποκαλύψει. Από αυτήν την άποψη, ο Dilthey υποστηρίζει ότι η έκφραση περιέχει τελικά

μεγαλύτερη ποσότητα βιώματος από εκείνη που φέρνει στο φως η ψυχολογική αυτοπαρατηρησία.<sup>34</sup>

Για να μπορέσει όμως η έκφραση να λειτουργήσει μ' αυτόν τον τρόπο και το έργο να είναι τελικά λογοτέχνημα, είναι απαραίτητο το βίωμα να λειτουργήσει αισθητικά στην ψυχή του καλλιτέχνη, να μετουσιωθεί δηλαδή σε αισθητική εμπειρία. Έτσι θα εκφραστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε θα κάνει και την ψυχή του δέκτη να λειτουργήσει αισθητικά, προσλαμβάνοντας με τον τρόπο αυτό το καλλιτεχνικό έργο και επικοινωνώντας έτσι με το δημιουργό του. Η ειλικρίνεια και το βάθος του βιώματος δεν επαρκούν αυτά καθ' εαυτά για να παραγάγουν τέχνη. Για παράδειγμα, κανείς δε μπορεί να αμφισβητήσει τη γνησιότητα των βιωμάτων του Ρήγα στο *Θούριο* του, η λογοτεχνική του αξία όμως είναι αμφίβολη.<sup>35</sup> Αντιθέτως, είναι γνωστό από την αποσπασματικότητα του έργου του Σολωμού, το πόσο ο ποιητής αυτός βασανίστηκε, για να μετουσιώσει μέσω της μορφής σε αισθητικές εμπειρίες τα βιώματά του.

Είναι απαραίτητο όμως εδώ να γίνει και μια διευκρίνιση. Το βίωμα του λογοτέχνη κατέχει βέβαια έναν ουσιαστικό ρόλο στη γένεση του λογοτεχνικού έργου, όμως δεν θα πρέπει να αποτελεί και τη μοναδική οδό πρόσβασης στο λογοτεχνικό έργο, διότι τότε υπάρχει κίνδυνος να αποδεσμευτεί το έργο από τους ιστορικούς και υλικούς όρους της ύπαρξής του,<sup>36</sup> και έτσι η προσέγγιση να είναι μονόπλευρη. Είναι ορθότερο να εξετάζεται η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο βίωμα και στους όρους αυτούς, από τους οποίους πολλές φορές ξεκινάει και τους οποίους μπορεί ακόμα και να επηρεάσει, μέσω της ένταξής του στο λογοτεχνικό έργο και της πρόσληψής του από το κοινό, το οποίο ζει μέσα σ' αυτές τις υλικές-ιστορικές συνθήκες.

Οι λειτουργίες αυτές του βιώματος στη λογοτεχνία, ισχύουν φυσικά και στην περίπτωση του παιδικού βιώματος, προσαρμοζόμενες βέβαια στα ιδιαίτερα του χαρακτηριστικά. Και πρώτα πρώτα είναι αναγκαίο να διευκρινιστεί τι ακριβώς εννοούμε με τον όρο "*παιδικό βίωμα*". Ο όρος αυτός έχει δύο διαστάσεις, όπως και ο γενικότερος όρος "*βίωμα*". Συγκεκριμένα, το παιδικό

*Ερμηνευτικής*, μτφ. Αλέκα Μουρίκη, Μ.Ι.Α.Τ., Αθήνα 1990, σσ. 159-170. Χρήσιμη και η συλλογή αντιπροσωπευτικών κειμένων του Dilthey, H. P. Rickman, *Wilhelm Dilthey, Selected Writings*, Cambridge 1979, ιδιαίτερα οι σσ. 184-186, 210-121, 214-216.

<sup>33</sup> Fernand Hallyn, "Λογοτεχνία και Ιστορία των Ιδεών", στο Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας-Μέθοδοι του Κειμένου*, μτφ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, "Gutenberg" 1997, σ. 290. Αυτή την ευαισθησία ο Νικηφόρος Βρεττάκος την εννοεί ως μοίρα που δημιουργεί ψυχική ένταση με αποτέλεσμα την ποίηση, για να ελαφρώσει η ψυχή από το εσωτερικό βάρος. Στο βιβλίο του, *Οδύνη, Αυτοβιογραφικό Χρονικό*, Πρόλογος Κώστας Βρεττάκος, "Πόλις", Αθήνα 1995, σ. 130, σημειώνει: "Υπάρχει μέσα μας μια μοίρα που μας πιέζει προς τη μια ή προς την άλλη κατεύθυνση. Αυτή τη μοίρα δεν μπορείς να την αγνοήσεις ή να την υποτάξεις. Είναι η φωτιά που κρυφοκαίει μέσα σου και πρόκειται τελικά να σε κάψει, ή είναι κάτι άλλο πολύ ασήμαντο, στατικό, που περιορίζει την τροχιά της ζωής σου μέσα στα σύνορα του ζωϊκού βασιλείου και της ανθρώπινης ρουτίνας. Αυτό που μου έμενε ήταν να έγραφα κάτι για να αυταπατηθώ και να λυτρωθώ. Έπρεπε να ελαφρώσω την πίεση που μου ασκούσε μέσα μου αυτή η μοίρα". Αξιοσημείωτη είναι εδώ η έννοια της "αυταπάτης" που υπονοεί μάλλον τις περιορισμένες κάποιες φορές δυνατότητες της ποίησης να χωρέσει την ψυχική ένταση.

<sup>34</sup> Γεώργιος Σπανός, *ό.π.* (σημ. 13), σ. 23.

<sup>35</sup> Για το θέμα αυτό, Ε. Π. Παπανούτσος, *ό.π.* (σημ. 13), σσ. 106-107, όπου και άλλα παραδείγματα λογοτεχνών.

<sup>36</sup> Αυτή την άποψη υποστηρίζει ο Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία-Θεωρία της Λογοτεχνίας*, "Δωδώνη", Αθήνα 1994, σσ. 48 και 101-107, χαρακτηρίζοντας τη θεωρία του Dilthey πνευματοκεντρική και στροφή στον υποκειμενισμό-ψυχολογισμό.

βίωμα μπορεί να ξεκινά από μια προσωπική εμπειρία, η οποία βιώθηκε από το συγγραφέα ως δική του, είτε στα παιδικά του χρόνια, είτε στην ενηλικίωση του, με το κομμάτι εκείνο της ψυχής, όπου έχει διατηρηθεί η παιδικότητα. Το θέμα της παιδικότητας θα το αναπτύξουμε εκτενώς παρακάτω. Αυτό που έχει σημασία εδώ, είναι ότι με τον όρο "παιδικό βίωμα" δεν εννοούμε αυστηρά τα αυτοβιογραφικά στοιχεία της παιδικής ηλικίας, αλλά και τη μετουσίωση, οικειοποίηση άλλων βιωμάτων, που μαζί με τα πρώτα συνθέτουν τον παιδικό κόσμο.<sup>37</sup> Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα ο παιδικός ψυχισμός, όπως διαπλάθεται από συγκεκριμένα βιώματα, μπορεί να δημιουργήσει βιώματα που να παρουσιάζονται μέσα από το λογοτεχνικό έργο με τέτοια αληθοφάνεια, ώστε να είναι δύσκολο να διακριθεί το γνήσιο βίωμα από το δημιουργημένο βίωμα. Μια τέτοια περίπτωση είναι εκείνη του Παπαδιαμάντη, όπως έχει επισημάνει ο Οδυσσέας Ελύτης σε μελέτη του γι' αυτόν.<sup>38</sup>

Ο παιδικός ψυχισμός επίσης μπορεί να μεταπλάσει σε γνήσια παιδικά βιώματα πληροφορίες που συλλέχθηκαν από διηγήσεις άλλων, στις περισσότερες περιπτώσεις από ανάγκη να βιωθούν καταστάσεις που το υποκείμενο στερήθηκε. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Παλαμά, ο οποίος έμεινε ορφανός σε πολύ μικρή ηλικία, στερήθηκε τη γονεϊκή στοργή και πέρασε μέσα από την ποίησή του ως δικά του βιώματα, πληροφορίες που είχε ακούσει από τον αδελφό του.<sup>39</sup> Σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις είναι τόσο βαθιά η βίωση της πληροφορίας, ώστε όταν θέλει κανείς να θυμηθεί τι έζησε στα πρώτα χρόνια της παιδικής ηλικίας, συχνά του συμβαίνει να συγχέει αυτά που άκουσε από άλλους με αυτά που πραγματικά κατέχει από δική του εμπειρία.<sup>40</sup> Αυτό το ζήτημα μας απασχολεί και στην περίπτωση του Γιάννη Ρίτσου, σε αρκετά σημεία του έργου του. Εδώ ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι ενώ δεν είχε γνωρίσει παππού, γιατί αυτός δολοφονήθηκε, όταν ο ποιητής βρισκόταν στην ηλικία του ενός έτους περίπου,<sup>41</sup> ο παππούς, ενταγμένος βέβαια στο γενικότερο νοηματικό πλέγμα των κειμένων, απαντά σε πολλά σημεία, ιδιαίτερα στη συλλογή *Δοκιμασία*.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Χαρακτηριστικά Ι. Δ. Ιωαννίδης, "Βίωμα και παιδικό βιβλίο", περ. *Διαδρομές*, 12, 1988, σ. 273 (όπου βίωμα, εννοεί φυσικά το παιδικό βίωμα, προκειμένου για παιδικά βιβλία): "Όταν λέω "βίωμα" εννοώ αρχικά την εμπειρία που αποκτά ο συγγραφέας βιώνοντας μια δική του, αλλά ακόμα και μια ξένη, σαν δική του εμπειρία. Το ξένο δηλαδή βίωμα, κατά κάποιο τρόπο μετουσιώνεται και γίνεται δικό του..."

<sup>38</sup> Οδυσσέας Ελύτης, " Η μαγεία του Παπαδιαμάντη", *Εν λευκώ*, "Ίκαρος", Αθήνα 1975, σ. 74: " Εδώ καταντά να είναι η μόνη αναλογία ανάμεσα στον ιδιότυπο ψυχισμό του διηγηματογράφου και ανάμεσα στην πατρίδα του, που , όπως στην περίπτωση της κότας και του αυγού, δεν ξέρεις αν είναι η Σκιάθος που γέννησε τον Παπαδιαμάντη, ή ο Παπαδιαμάντης τη Σκιάθο. Θέλω να πω αν ήταν ένα φυσικό περιβάλλον που τον προετοίμασε να δεχτεί το συγκεκριμένο έμψυχο υλικό του, ή εάν εκείνος το έπλασε σαν προέκταση της αγνότητας που του είχε προσδώσει μια διαβίωση προεφηβική στο συγκεκριμένο περιβάλλον".

<sup>39</sup> Κωστής Παλαμάς, "Τα Πρώτα Χρόνια", *Τα χρόνια μου και χαρτιά μου*, *Απαντα*, τ. 4, "Γκοβόστης", Αθήνα, χ.χ. έ., σ. 307: " Και μήτε καταδέχομαι από ξένων γνώμες αξέταστα να τα περιμαζέψω για σεβαστότερα της ζωής μου. Μονάχα από τον αδελφό μου ακούγοντας κάποτε για τα γράμματα που κρατούσε του πατέρα μας, τα γράμματα που έστελνε στην αρραβωνιαστικά του, στη μητέρα μας, έκαμα το άκουσμα δύο από τα ποιήματα των πρώτων "Ίάμβων και Αναπαίστων". Αξιοσημείωτη είναι εδώ η ιεράρχηση των πληροφοριών και η εξάρτηση της γνησιότητας τους από τον φορέα τους.

<sup>40</sup> Το επισημαίνει και ο Γκαίτε στο αυτοβιογραφικό του έργο *Ποίηση και Αλήθεια*. Το παραθέτει ο Freud στο άρθρο του "Μια παιδική ανάμνηση από το *Ποίηση και Αλήθεια*", *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, "Επίκουρος", Αθήνα 1994, σ. 233. Την ανάλυση της προσωπικότητας του συγγραφέα από τον Freud με βάση το συγκεκριμένο αυτοβιογραφικό έργο, επισημαίνει ο Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 17), σ. 316.

<sup>41</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του Αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 8 και Αγγελική Κώτη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα Σχεδιάσμα Βιογραφίας*, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996, σ. 25. Πρόκειται για τον Δημήτριο Ρίτσο, πατέρα του πατέρα του ποιητή. Για τον πατέρα της μητέρας του, Ιωάννη Βουζουναρά, δε γίνεται ποθενά λόγος στις βιογραφίες του ποιητή. Πιθανότατα τον είχε γνωρίσει ελάχιστα, λόγω της απόστασης – ζούσε στο Γύθειο – και έτσι δεν αποτέλεσε ισχυρό βίωμα. Άλλωστε ο παππούς, τοποθετείται στο φυσικό περιβάλλον της Μονεβασιάς, επομένως μάλλον για τον δολοφονημένο παππού πρόκειται.

<sup>42</sup> Ενδεικτικά, *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σσ. 341-358, και *Ο λύγος των φτωχών και ταπεινών*, ό.π. σσ. 309-324. Για την παρουσία του παππού στο δεύτερο ποίημα, βλ. Δ.Ι. Κουκουλομμάτης, *Λογοτεχνία και Παιδαγωγική*, "Βιβλιογονία", Αθήνα 1993, σσ. 13-14.

Το ερώτημα που ανακύπτει είναι: Γιατί η παρουσία του παιδικού βιώματος, όπως το ορίσαμε, είναι τόσο συχνή στη λογοτεχνία. Η απάντηση βρίσκεται στο γεγονός ότι ο παιδικός ψυχισμός είναι τελείως διαφορετικός από εκείνον του ενήλικου,<sup>43</sup> πράγμα που τον εξιδανικεύει στη φάση της ενηλικίωσης. Η ολοκληρωμένη συνειδητοποίηση της πραγματικότητας από τον ενήλικο αναδεικνύει την παιδική ηλικία σε ένα χαμένο παράδεισο. Φυσικά το παιδί ποτέ δεν είχε βιώσει τη δική του πραγματικότητα σε αυτήν τη διάσταση. Η αναδρομική αυτή αίσθηση μιας

χαμένης ευτυχίας οδηγεί σε εξιδανίκευση, ωραιοποίηση της παιδικής ηλικίας, με αποτέλεσμα αυτή στα μάτια του ενήλικου να φαντάζει ως ο ιδεατός χώρος, όπου κάθε επιθυμία εκπληρωνόταν, άσχετα αν αυτό δε συνέβαινε στην πραγματικότητα.<sup>44</sup> Έτσι, μια αφορμή του παρόντος, η οποία μπορεί να προκαλέσει μια μεγάλη επιθυμία, μπορεί να οδηγήσει στην ανάμνηση ενός παλαιότερου, παιδικού συνήθως βιώματος, αφού αυτό στα πλαίσια του αναδρομικού παραδείσου ταυτίζεται με την εκπλήρωση της επιθυμίας, προκαλώντας μια φαντασίωση, ένα ονειροπόλημα, μέσω του οποίου εκπληρώνεται η επιθυμία τελικά. Επομένως, η επιθυμία ξεκινάει από το παρόν, απλώνεται μέχρι το παρελθόν και τελικά επεκτείνεται στο μέλλον, μέσω της φαντασίωσης. Η φαντασίωση μεταπλάθεται αισθητικά γεννώντας το λογοτεχνικό έργο, μέσα στο οποίο με συγκαλύψεις και τροποποιήσεις μετριάζεται αρκετά ο ατομικός / εγωιστικός κατά τον Φρόυντ, χαρακτήρας της φαντασίωσης, αφού η μορφή δελεάζει τον αναγνώστη, προσφέροντάς του αισθητικό κέρδος σε ηδονή.<sup>45</sup>

Επομένως, μια από τις σημαντικές λειτουργίες του παιδικού βιώματος στη λογοτεχνία είναι η σύνδεσή του με την εκπλήρωση της επιθυμίας στο πλαίσιο μίας εκ των υστέρων ωραιοποίησης. Από την άλλη πλευρά όμως, η μεγάλη δεκτικότητα της παιδικής ψυχής, όπως έχει επισημανθεί,<sup>46</sup> συσσωρεύει ένα πλήθος τέτοιων βιωμάτων, τα οποία μπορούν αργότερα να λειτουργήσουν λογοτεχνικά στα πλαίσια αυτής της ωραιοποίησης. Η παρθενικότητα δηλαδή της παιδικής ψυχής εναποθηκεύει το υλικό για το μετέπειτα δυνάμει ποιητή. Ο Νίκος Καζαντζάκης, στο έργο του *Αναφορά στον Γκρέκο*, το οποίο κατά κάποιο τρόπο αποτελεί και την αυτοβιογραφία του, κάνει λόγο για την αδηφαγία ως προς την εμπειρία και τον εύπλαστο χαρακτήρα της παιδικής ψυχής, η οποία αφομοιώνει το γύρω της περιβάλλον ακατέργαστο, λόγω της απλότητας της, με αποτέλεσμα το βίωμα να είναι ανεξάλειπτο και να μπορεί να χρησιμοποιηθεί αργότερα ως κριτήριο για τη φύση της ψυχής του ενήλικου. Φυσικά το παιδί προσαρμόζει τον κόσμο στο μέγεθος της παιδικότητας του.<sup>47</sup> Η αδηφάγος αυτή παιδική λαιμαργία έχει θεωρηθεί ως ο προθάλαμος της μετέπειτα υπαρξιακής λαιμαργίας, της προσπάθειας δηλαδή για απάντηση στα αιώνια ερωτήματα του ανθρώπου και στο σημείο αυτό μπορούμε να πούμε ότι συναντώνται η ψυχανάλυση

<sup>43</sup> Βλ. εδώ, σσ. 10-12, σημ. 11.

<sup>44</sup> Νάσος Βαγενάς, "Χρονολόγιο", *Η Εσθήτα της Θεάς*, "στιγμή", Αθήνα 1988, σσ. 151-153.

<sup>45</sup> Σίγκμουντ Φρόυντ, "Ο Ποιητής και η Φαντασία", ό.π. (σημ. 21), σσ. 156-157, 163-164. Επίσης, για μια σχηματική απεικόνιση της θεωρίας του Φρόυντ για τη λογοτεχνική δημιουργία, Jean-Louis Baudry, "Ο Φρόυντ και η λογοτεχνική δημιουργία", *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, επιμ. Βασίλης Καλλιπολίτης, "Εξάντας", Αθήνα 1990, σ. 87. Βλ. επίσης Θανάσης Τζούλης, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, "Οδυσσέας", Αθήνα 1993, σσ. 23-55, 217-226, 327-346.

<sup>46</sup> Βλ. εδώ, σημ. 11.

<sup>47</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1982, σσ. 43 και 45: "ό,τι έπεσε στο παιδικό μυαλό μου τυπώθηκε μέσα μου τόσο βαθιά και με τόση το δέχτηκα απληστία, που δεν χορταίνω, και τώρα στα γεράματα να το ξαναφέρνω στο νου μου, και να το ξαναζώ...Στορώ με λεπτομέρειες την παιδική μου ηλικία, όχι γιατί είναι μεγάλη η γοητεία από τις πρώτες θύμησες, παρά γιατί στην ηλικία αυτή, όπως και στα ονειράτα, ένα ασήμαντο φαινομενικά περιστατικό ξεσκεπάζει, όσο και αργότερα ψυχολογική ανάλυση, χωρίς φτιασίδα, το αληθινό πρόσωπο της ψυχής. Κι επειδή τα εκφραστικά μέσα στην παιδική ηλικία ή στ' όνειρο είναι πολύ απλά, γι' αυτό και το πιο πολύπλοκο εσωτερικό πλούτος απαλάσσεται από όλα τα περιττά και απομένει μονάχα η ουσία. Μαλακό το μυαλό του παιδιού, τρυφερή η σάρκα του...όλα πέφτουν πάνω του, ζύμη αφράτη είναι και το ζυμώνουν. Το παιδί ρουφάει τον κόσμο με απληστία, τον δέχεται στο σπλάγχο του, τον αφομοιώνει και τον κάνει παιδί."

με την ποίηση.<sup>48</sup> Και μ' αυτό το ερώτημα σχετίζεται επίσης η εκπλήρωση της επιθυμίας.

Σε κάποιες συνθήκες και συμπεριφορές της παιδικής ηλικίας, οι οποίες σχετίζονται με συγκεκριμένα βιώματα, μπορεί να δει κανείς μια πρώτη εμβρυϊκή εκδήλωση της μετέπειτα λειτουργίας του παιδικού βιώματος στη λογοτεχνία. Το παιχνίδι, για παράδειγμα, έχει θεωρηθεί ως η πρώτη κατεργασία των φαντασιώσεων για το παιδί, στο οποίο η πραγματικότητα αντιστέκεται, κάνοντας το να προσαρμόσει τη φαντασία του έτσι, ώστε να ξεφύγει από την καθημερινή ρουτίνα. Η λειτουργία της φαντασίας στην ποίηση, ως εκπλήρωση της επιθυμίας, δε διαφέρει ιδιαίτερα ως προς την ουσία. Από την άποψη αυτή, το παιχνίδι μπορεί να θεωρηθεί ως η πρώτη θεαματική εκδήλωση του ποιητή που ενυπάρχει μέσα μας, έστω και αν αυτός ο ποιητής τις περισσότερες φορές δεν επιβιώνει της παιδικής μας ηλικίας.<sup>49</sup> Στις περιπτώσεις όμως που επιβιώνει, όπως θα δούμε στον Ρίτσο, αναφαίνεται σε όλο της το μεγαλείο η εν σπερμάτι ποιητικότητα.

Οι ποιητικές αυτές εγγραφές συγκεκριμένων βιωμάτων είναι συνήθως ασυνείδητες, διότι πραγματοποιούνται στο παιδί μέσω της συγκίνησής του κυρίως και πολύ λιγότερο μέσω της νόησης. Η λειτουργικότητά τους ως υλικού ενταγμένου στο γενικότερο ποιητικό κορμό, συνειδητοποιείται πολύ αργότερα από τους φορείς του, όταν αυτοί ως ενήλικοι πια και αφού έχουν δημιουργήσει λογοτεχνία ήδη, στοχάζονται πάνω στις παραμέτρους και τα μυστικά της λογοτεχνικής δημιουργίας. Και τότε μιλούν πλέον καθαρά για την ασυνείδητη ποιητική παρακαταθήκη συγκεκριμένων παιδικών βιωμάτων, όπως ο Παλαμάς, όταν χαρακτηρίζει την πρώτη του γνωριμία με το φεγγάρι ως πρώτη επίσκεψη της ποίησης, που βέβαια τότε δεν ήταν ικανός να την καταλάβει,<sup>50</sup> ή ο Ελύτης που κατά την εφηβεία του, όταν είχε αρχίσει πλέον να συνειδητοποιεί την ποιητική του φύση, έψαχνε να βρει την κατάλληλη έκφραση για όσα είχε εναποθηκεύσει σε παιδική ηλικία, ζώντας μέσα στη φύση και προσλαμβάνοντας τα ερωτικά της μηνύματα.<sup>51</sup> Αποφασιστικής σημασίας για έναν ποιητή θεωρεί την παιδική ηλικία και ο Γιώργος Σεφέρης, διότι αυτή διαμορφώνει κατά ένα μέρος το υποσυνείδητο<sup>52</sup> του ποιητή, απ' όπου αντλείται ένα

μεγάλο μέρος ποιητικών εικόνων. Αυτές ο ποιητής τις συνδέει με την υποσυνείδητη μνήμη, από την άποψη ότι κατά τη διάρκεια της ποιητικής δημιουργίας αναδύονται αυθόρμητα, χωρίς να

<sup>48</sup> Μάριος Μαρκίδης, "Σχέδιο για μία Απολογία", *Ψυχανάλυση*, Άνοιξη 1998, σσ. 86-90. Η άποψη αυτή του συγκεκριμένου ψυχαναλυτή που είναι και ποιητής δείχνει, ότι η ψυχαναλυτική προσέγγιση της λογοτεχνίας έχει αρκετά ποσοστά αξιοπιστίας.

<sup>49</sup> Francois Pire, "Ψυχανάλυση και Ψυχοκριτική", ό.π. (σημ. 14), σ. 319.

<sup>50</sup> Κωστής Παλαμάς, ό.π. (σημ. 20), σ. 301: " Η ποίηση μου 'κανε από τότε την πρώτη της επίσκεψη, αφανέρωτη ακόμα και χωρίς όνομα. Ίσα ίσα για να με προετοιμάσει να τη δεχτώ, ύστερα από λιγάκι στην ώρα την επαγγελμένη, με τ' όνομά της και με τη δόξα της. Η πρώτη μου γνωριμία με το φεγγάρι. Μου μίλησε από τότε βαθύτερα, μα ποτέ δεν με χείδευε, σαν τότε με τέτοια μητρική απαλοσύνη. Ά! Έπρεπε να περάσουν έτσι χρόνια και καιροί για να φυτρώσει τώρα, μέσα στα κακόβαλτα λόγια μου αυτό το από συγκίνηση τραγούδι που έσπειρε στην παιδική μου την καρδιά το λαμπρό το τραγούδι που έκλεισα από τότε μέσα μου σαν ασυνείδητα και σαν ανίκανος να καταλάβω τι θησαύριζα..."

<sup>51</sup> Οδυσσέας Ελύτης, "Το χρονικό μιας δεκαετίας", *Ανοιχτά χαρτιά*, "Ίκαρος", Αθήνα 1996, σ. 335: " Με το μυαλό των δεκαέξι χρόνων, όπως μπορώ να προσδιορίσω σήμερα, γύρευα κάτι πιο δύσκολο από την απελπισία στην έκφραση, που, συνοπτικά, την είχα περάσει μέσα σε λίγους μήνες, όπως περνάει κανένας την ιλαρά. Και γύρευα επιπλέον το ατομικό μου και απολύτως προσωπικό ανάλογο στην έκφραση εκείνου που είχα, παιδάκι μικρό, σε ώρες εξάρσεων και μονώσεων εναποθηκεύσει, τριγυρίζοντας ξυπόλυτος τις παραλίες ενός νησιού: τη στιλπνότητα, την μαρμαρυγή, το σκίρτημα του νεανικού οργανισμού, το θάμβος του γυμνού σώματος".

<sup>52</sup> Ο Σεφέρης μιλάει για το υποσυνείδητο και όχι για ασυνείδητο. Γενικά, η διάκριση ανάμεσα σ' αυτές τις δύο έννοιες είναι πολύ λεπτή. Ως υποσυνείδητο έχει θεωρηθεί το μεταξύ συνειδησης και ασυνειδήτου, κάτι δηλαδή που δεν είναι ούτε απόλυτα ασυνείδητο, ούτε όμως και κάτι συνειδητό [βλ. εδώ, (σημ. 1), λ. "ασυνείδητον" και Σωκράτη Γκίκα, ό.π. (σημ. 5), σ. 325]. Πολλές φορές οι έννοιες στο λόγο χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημες.

μπορεί να προσδιοριστεί η προέλευσή τους, και σε συνδυασμό με την συνειδητή μνήμη, οδηγούν στην ποίηση.<sup>53</sup>

Συνοψίζοντας όλα αυτά, διαπιστώνουμε ότι μέσω της έντονης συγκίνησης, κάποια παιδικά βιώματα καταγράφονται σε μια ασυνείδητη ή υποσυνείδητη μνήμη, για να αποτελέσουν ποιητικό υλικό, φυσικά στα άτομα εκείνα που έχουν έμφυτη την ποιητική τάση. Για κάποιο διάστημα μένουν απενεργοποιημένα και αργότερα αναδύονται και ενσωματώνονται στο λογοτεχνικό έργο. Για να κατανοήσουμε τη διεργασία που ακολουθεί η ενεργοποίησή τους, απαραίτητο είναι να δούμε πρώτα τις φάσεις που ακολουθεί η μνημονική πράξη στα πλαίσια της συνειδητής μνήμης, η οποία είναι περισσότερο ελεγχόμενη και ύστερα να προσαρμόσουμε τα δεδομένα στην περίπτωση της ασύνειδης μνήμης.

Στη συνειδητή μνήμη λοιπόν, η μνημονική διαδικασία διέρχεται από τρεις φάσεις: πρώτα πρώτα υπάρχει μια φάση πρόσληψης, της οποίας η διάρκεια προσδιορίζεται από το είδος του ερεθίσματος, δηλαδή το βαθμό πολυπλοκότητάς του, τις μνημονικές δυνατότητες του υποκειμένου και τους στόχους που αυτό έχει θέσει. Για παράδειγμα, σε μια κατάσταση λεκτικής αλληλεπίδρασης, μια συνομιλία δηλαδή, η διάρκεια της φάσης πρόσληψης αντιστοιχεί σε εκείνη της παροχής της πληροφορίας από μέρους του συνομιλητή φυσικά. Αντιθέτως, σε μια κατάσταση, κατά την οποία το υποκείμενο πρέπει να απομνημονεύσει μ' έναν ακριβή λεκτικό τρόπο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην εκμάθηση ενός ποιήματος, η διάρκεια της φάσης πρόσληψης είναι μεγαλύτερη, λόγω των απαραίτητων επαναλήψεων που απαιτεί η επίτευξη του συγκεκριμένου στόχου. Η δεύτερη φάση είναι εκείνη της συγκράτησης ή αποθήκευσης, της οποίας η διάρκεια, όταν δεν υφίσταται κάποιο πρόβλημα στο κεντρικό νευρικό σύστημα, είναι κυμαινόμενη. Η ισχύς των μνημονικών ιχνών, δηλαδή των καταγραφών στη συνείδηση, που δημιουργούνται κατά τη φάση της εκμάθησης και η συχνότητα των μετέπειτα επανεργοποιήσεων αυτών των ιχνών, αποτελούν δύο κρίσιμους παράγοντες που καθορίζουν τη διάρκεια της συγκράτησης. Στην τρίτη φάση έχουμε την ενεργοποίηση των μνημονικών ιχνών αυτών, τα οποία ύστερα από μια κατάσταση ανάπαυλας περνούν σε μία κατάσταση λειτουργίας. Τότε, η ύπαρξή τους μπορεί να ανιχνευθεί σε εμφανείς συμπεριφορές, όπως γραπτή ή προφορική ανάκληση, αναγνώριση, απάντηση σε ερώτηση κ.λπ.<sup>54</sup>

Προκειμένου για την ασύνειδη μνήμη τα στάδια αυτά μπορούν να προσαρμοστούν ως εξής: Στη φάση της πρόσληψης δεν απαιτείται καμιά συστηματική εσκεμμένη προσπάθεια. Αφετηρία πρόσληψης για την εμπειρία είναι η έντονη συγκίνηση, με αποτέλεσμα η εμπειρία να μετουσιώνεται στο παιδί σε βίωμα.

Είναι προφανές επίσης ότι ο βαθμός πολυπλοκότητας του ερεθίσματος σ' αυτήν την περίπτωση δεν έχει να κάνει με τη νόηση, αλλά με το βαθμό συγκίνησης, που μπορεί να προκαλέσει. Για τον ίδιο λόγο, ελάχιστο ρόλο μπορούν να παίζουν και οι μνημονικές ικανότητες, αφού η πρόσληψη είναι αυθόρμητη, ανεξέλεγκτη, μη συνειδητή. Η συγκράτηση εξαρτάται και εδώ από την ισχύ των μνημονικών ιχνών, η οποία όμως τώρα καθορίζεται από τη συγκινησιακή ένταση του βιώματος. Όσο δηλαδή εντονότερη ήταν η συγκίνηση κατά τη δημιουργία του βιώματος, τόσο μεγαλύτερη διάρκεια θα έχει και η καταγραφή του. Εκείνο που πρέπει να προσέξουμε ιδιαίτερα, είναι η

<sup>53</sup> Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, "Κέδρος", Αθήνα, 7η έκδ. x.x.e., σ. 35, σημ. 76: Στη σελίδα γίνεται αναφορά στις απόψεις του Σεφέρη για την προέλευση της ποίησης απ' το υποσυνείδητο, ενώ στη σημείωση παρατίθεται ένα μέρος από τη συνέντευξη του ποιητή στον Εντμουντ Κήλυ, στο *Βήμα* της 18ης Απριλίου 1971. Λέει ο Σεφέρης: " Το παράξενο με τις εικόνες είναι ότι κατά ένα πολύ μεγάλο μέρος είναι υποσυνείδητες και κάποτε εμφανίζονται σ' ένα ποίημα χωρίς πάντα να ξέρεις από πού αναδόθηκαν. Είμαι βέβαιος πως είναι ριζωμένες στην υποσυνείδητη ζωή του ποιητή, συχνά στα παιδικά του χρόνια, και γι' αυτό θαρρώ πως είναι αποφασιστικής σημασίας για έναν ποιητή η παιδική ηλικία που έχει ζήσει. Νομίζω ότι υπάρχουν και λειτουργούν δύο διαφορετικά πράγματα: συνειδητή και υποσυνείδητη μνήμη. Νομίζω ότι ο τρόπος της ποιήσεως είναι να αντλεί από το υποσυνείδητο."

<sup>54</sup> Για τις τρεις φάσεις της μνημονικής πράξης, βλ. Christiane Kekenbosch, *Μνήμη και Γλώσσα*, μτφ. Δ. Παπαδόπουλος, Εκδόσεις "Σαββάλα", Αθήνα 1996, σσ. 9-10. Βέβαια η μνήμη εδώ δεν προσδιορίζεται ως συνειδητή, αλλά οι συνειδητές ενέργειες στις οποίες στηρίζεται, όπως συνομιλία, εκμάθηση ποιήματος κ.λπ., φανερώνουν ότι γι' αυτήν την πλευρά της μνήμης πρόκειται.

επανενεργοποίηση του μνημονικού ίχνους, που επίσης καθορίζει τη διάρκεια της συγκράτησης, και που καθεαυτή, αποτελεί το τρίτο στάδιο. Δηλαδή, όπως οι καταγραφές της συνειδητής μνήμης μπορούν να επανενεργοποιούνται από εξωτερικούς παράγοντες και έτσι να μην σβήνουν ποτέ, το ίδιο μπορεί να γίνει και για τις καταγραφές της ασυνείδητης μνήμης, στην προκειμένη περίπτωση για τα παιδικά βιώματα που εναποθηκεύτηκαν μέσω της συγκίνησης.

Σ' αυτό το πλαίσιο των εξωτερικών παραγόντων που ενεργοποιούν αυτές τις καταγραφές, θα πρέπει να εννοήσουμε την αφορμή του παρόντος, η οποία δημιουργεί ισχυρή επιθυμία και προκαλεί την καταφυγή στο παρελθόν της παιδικής ηλικίας, ως εξιδανικευμένης περιόδου, σύμφωνα με το Φρόυντ, όπου ικανοποιούνται όλες οι επιθυμίες, τροφοδοτώντας τη φαντασία και την τέχνη.<sup>55</sup> Η απώθηση στο ασυνείδητο οφείλεται είτε στην απουσία νοητικής διεργασίας κατά τη φάση της πρόσληψης, είτε βέβαια στον τραυματικό χαρακτήρα του παιδικού βιώματος, του οποίου η διατήρηση στο συνειδητό θα ήταν ανυπόφορη. Φυσικά, στην περίπτωση του τραυματικού βιώματος που δεν εξιδανικεύτηκε εκ των υστέρων, δεν μπορεί να εφαρμοστεί η φροϋδική θεωρία της ονειροπόλησης-φαντασίωσης. Επομένως, για όλες τις περιπτώσεις παιδικών βιωμάτων, πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψη αφ' ενός η συγκινησιακή ένταση στη φάση της πρόσληψης που προσδιορίζει και τη σπουδαιότητά τους εκείνη τη στιγμή και αφετέρου η συγκινησιακή ένταση και σπουδαιότητα μεταγενέστερων βιωμάτων, που λόγω της πιθανής, πολύπλευρης συνάφειας τους με τα παλαιότερα, τα αναδεικνύουν αργότερα σε σημαντικά,<sup>56</sup> με αποτέλεσμα να αναβιώνουν περνώντας στην τέχνη. Και φυσικά στην τέχνη, μέσω της έκφρασης και της μορφής γενικότερα, επιδιώκεται η ενσάρκωση αυτής της συγκίνησης.<sup>57</sup> Σε αρκετές περιπτώσεις επίσης, δεν αναβιώνει το βίωμα καθ' εαυτό, αλλά κάποιες διάδοχες καταστάσεις του, κάποιες συνέπειες που προκαλεί υπό την επιρροή εξωτερικών αιτιών, τις οποίες καταστάσεις μπορούμε να τις εννοήσουμε ως μεταμορφώσεις του,<sup>58</sup> προφανώς μη ελεγχόμενες.

Γι' αυτό ακριβώς, το παιδικό βίωμα, όπως επανενεργοποιείται από το χώρο της ασυνείδητης μνήμης και συμπλέκεται με το παρόν, εντασσόμενο στο νοηματικό πλέγμα του έργου, τροφοδοτώντας φυσικά μαζί και με άλλους παράγοντες την ποιητική φαντασία, είναι σε αρκετές περιπτώσεις κρυπτογραφημένο και δύσκολα εξιχνιάσιμο. Και όπως έχει παρατηρηθεί, είναι τόσο μυστηριώδης αυτή η διεργασία, ώστε και η λέξη "φαντασία" μόνο κατά προσέγγιση εκφράζει τη διαδικασία δημιουργίας των ποιητικών εικόνων.<sup>59</sup>

Το βίωμα λοιπόν του παρόντος μπορεί να ανακαλέσει ένα συγκεκριμένο παιδικό βίωμα και να το ενσωματώσει στο λογοτεχνικό έργο. Μπορεί όμως, σε μερικές περιπτώσεις, μέσω του συνειρμού να ανασυνθέσει ένα μεγάλο μέρος, ή και ολόκληρο το παρελθόν. Σε μια τέτοια ανασύνθεση αναφέρεται και ο Μαρσέλ Προύστ στο έργο του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, όπου το βίωμα του παρόντος ταυτίζεται με μια αίσθηση της στιγμής. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας μέσα από τη γεύση ενός συγκεκριμένου γλυκού, μιας μικρής Μαντλέν, θυμήθηκε τις συνθήκες

<sup>55</sup> Βλ. εδώ, σ. 16, σημ. 26.

<sup>56</sup> Για την επίδραση των μεταγενέστερων βιωμάτων στη σημασία των προγενέστερων, Σίγκμουντ Φρόυντ, ό.π. (σημ. 21), σσ. 234-235.

<sup>57</sup> Γιώργος Σπανός-Κούλα Κουλουμπή-Παπαετροπούλου, *Κείμενα της Νεώτερης Λογοτεχνίας μας* (και απόψεις για την ποίηση), Αθήνα 1987, σ. 17, όπου παραθέτουν απόψεις του Remy De Gourmont: "Αν με την οπτική μνήμη ο συγγραφέας κινητοποιήσει και τη συγκινησιακή, αν έχει τη δύναμη ανακαλώντας ένα υλικό θέαμα, να ξαναβρεθεί ακριβώς στη συγκινησιακή κατάσταση που του δημιούργησε αυτό το θέαμα, τότε κατέχει, ακόμα και όταν είναι αμόρφωτος, ολόκληρη τη συγγραφική τέχνη". Στα πλαίσια του υλικού θεάματος μπορούμε να δούμε το βίωμα και, στην προκειμένη περίπτωση, το παιδικό βίωμα. Η κάπως αφοριστική διατύπωση εδώ φανερώνει τη σημασία της συγκινησιακής συνάφειας παρελθόντος – παρόντος.

<sup>58</sup> Σίγκμουντ Φρόυντ, "Η φαντασίωση και τα όνειρα στην Gradiva του Βίλμχεμ Γένσεν". ό.π. (σημ. 21), σ. 59.

<sup>59</sup> Χαρακτηριστική είναι η "ποιητική" διατύπωση αυτής της διεργασίας από τον Νάσο Βαγενά, *Ο Λαβύρινθος της σιωπής*, "Κέδρος", Αθήνα 1982: "Αυτό που κυκλοφορεί αθόρυβα στους σκοτεινούς διαδρόμους της μνήμης ανακατεύεται αναπόφευκτα με το πλήθος των επιθυμιών που συνωστίζονται απεγνωσμένα στις εξόδους των ματιών. Έτσι ώστε με την παραμικρότερη κίνηση των βλεφάρων να προβάλλονται στα υγρά τοιχώματα της ψυχής εκείνες οι ακανόνιστες έγχρωμες εικόνες, τις οποίες από έλλειψη άλλου καταλληλότερου όρου τις ονομάζουμε προϊόντα της φαντασίας μας".

κάτω από τις οποίες το έτρωγε στην παιδική του ηλικία και από εκεί, συνειρμικά, μπόρεσε να ανασυνθέσει ολόκληρο το παιδικό παρελθόν του. Γενικά θεωρεί τις αισθήσεις ως τα σημαντικότερα μέσα, από τα οποία μπορεί να ξεκινήσει η ανασύνθεση του παρελθόντος, διότι αυτές ουσιαστικά αποτελούν επιβιώσεις των αισθήσεων του παρελθόντος, που παραμένουν ζωντανές ακόμα και όταν τα αντικείμενα που τις γέννησαν έχουν χαθεί. Για το λόγο αυτό ο Προύστ αποθεώνει αισθήσεις, όπως η γεύση, ή η όσφρηση, για το ρόλο τους στην αφύπνιση της ασύνειδης μνήμης, παραλληλίζοντας τες με τις ψυχές που επιβιώνουν πέρα από το νεκρό σώμα, ενώ από την άλλη, θεωρεί τη νόηση και τη συνειδητή μνήμη ανίκανες να ανασυνθέσουν το παρελθόν. Και αυτό, διότι δε μπορούν να ανασυνθέσουν την αίσθηση με την οποία βιωνόταν το παρελθόν, τον αντίκτυπο που είχε αυτό το παρελθόν στην ανθρώπινη ψυχή.<sup>60</sup> Η ανασύνθεση της αίσθησης αναβιώνει και τη συγκίνηση, ή τις συγκινήσεις, με τις οποίες είχαν βιωθεί συγκεκριμένα στοιχεία του παρελθόντος, με αποτέλεσμα από αυτές να καθοδηγείται τελικά η ονειροπόληση και ο συνειρμός. Η συγκίνηση τροφοδοτείται από τη νοσταλγία για ό,τι ως απτό αντικείμενο έχει πλέον χαθεί, ακόμα

κι αν το αντικείμενο του παρόντος που προκάλεσε την ανάλογη αίσθηση-συγκίνηση, φαντάζει αρκετά υποδεέστερο απ' το αντίστοιχο του παρελθόντος και έχει ως μοναδικό κοινό σημείο μ' αυτό, μόνο το θέμα. Η κοινότητα αυτή του θέματος, είναι ικανή πολλές φορές να κινητοποιήσει το συνειρμό.<sup>61</sup>

Ο τίτλος του συγκεκριμένου έργου του Προύστ, θέτει και άλλο ένα ζήτημα: Την αναβίωση του παρελθόντος γενικότερα και τη διατήρηση του παιδικού βιώματος ειδικότερα ως μέσων αντίστασης στη φθορά του προσμετρώμενου / συμβατικού χρόνου. Η συγκεκριμένη αυτή λειτουργία του παιδικού βιώματος προκύπτει από τη σύνδεσή του με το ονειροπόλημα και τη φαντασία, που ξεκινούν απ' το παρόν, όπως είδαμε, επεκτείνονται στο παρελθόν και αναφέρονται τελικά στο μέλλον, σχετιζόμενα με την ικανοποίηση των επιθυμιών. Αυτό σημαίνει αρχικά μια ενιαία θεώρηση των τριών χρονικών βαθμίδων, ουσιαστικά μια ταύτισή τους, με αποτέλεσμα την ακύρωση της αίσθησης της φθοράς, αφού το παρελθόν δε θεωρείται πλέον κάτι στατικό, όπου έχουν εναποθηκευτεί καταστάσεις νεκρές για το παρόν, αλλά αντίθετα οικοδομεί το μέλλον. Έτσι, η διάσταση ανάμεσα στο περασμένο από τη μια και στο τωρινό / μελλοντικό από την άλλη, η οποία σηματοδοτεί στην ανθρώπινη συνείδηση τη φθορά, εξουδετερώνεται. Το θέμα της

<sup>60</sup> Μαρσέλ Προύστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, *Από τη μεριά του Σουάν*, "Ηριδανός", Αθήνα χ.χ.έ., σσ. 61-65: "Αλλά καθώς ό,τι θυμόμουν θα μου το πρόσφερε μόνο η συνειδητή μνήμη, ή η μνήμη που την καθοδηγεί η νόηση, και καθώς οι πληροφορίες που μας δίνει για το παρελθόν δεν περισώζουν τίποτ' απ' αυτό, δε θα είχα ποτέ την διάθεση να σκεφτώ το υπόλοιπο αυτό τμήμα του Κομπραί. Όλο αυτό ήταν στην πραγματικότητα νεκρό για μένα... Έτσι συμβαίνει και με το παρελθόν μας. Χαμένος κόπος να γυρεύουμε να το ανακαλέσουμε, όλες οι προσπάθειες της νόησής μας είναι άσκοπες. Είναι κρυμμένο έξω από την περιοχή της, δεν το φτάνει, μέσα σε κάποιο υλικό αντικείμενο (στην αίσθηση που θα μας έδινε το υλικό αυτό αντικείμενο) που δεν υποπτευόμαστε... θα φτάσει άραγε ως την επιφάνεια της καθαρής μου συνείδησης αυτή η ανάμνηση, η στιγμή από τα παλιά, που η έλξη μιας στιγμής απaráλλακτης ήρθε από μακριά να προκαλέσει, να συγκινήσει, να ξεσηκώσει στα κατάβραθά μου;... Και ξαφνικά παρουσιάστηκε η ανάμνηση. Αυτή η γεύση ήταν η γεύση του μικρού κομματιού μαντλέν που την Κυριακή το πρωί στο Κομπραί (την ημέρα εκείνη δεν έβγαίνα πριν απ' την ώρα της λειτουργίας) μου πρόσφερε η θεία μου η Λεονί, όταν πήγαινα να της πω καλημέρα στο δωμάτιο της, αφού πρώτα το βούταγε στο τσάι ή στο φλαμούρι της... Όταν όμως από ένα μακρινό παρελθόν τίποτα δεν επιζεί, αφού πεθάνουν οι άνθρωποι, αφού καταστραφούν τα άγλυχα, μόνες, πιο φθαρτές, αλλά πιο μακρόβιες, πιο άυλες, πιο επίμονες, πιο πιστές, η όσφρηση και η γεύση ζουν για καιρό ακόμα, σαν τις ψυχές, για να θυμούνται, να περιμένουν, να ελπίζουν, πάνω σ' όλα αυτά τα ερείπια, να βαστούν χωρίς να λυγίζουν, πάνω στην μικρή, σχεδόν άυλη σταγόνα τους, το τεράστιο οικοδόμημα της ανάμνησης."

<sup>61</sup> Ό.π. (σημ. 41), σσ. 203-204, όπου εύστοχα η στιγμιαία αίσθηση του παρόντος, ακριβώς επειδή μπορεί να δένεται με ένα αντικείμενο κατά πολύ ευτελέστερο από το αντίστοιχο του παρελθόντος, όμως παρ' όλα αυτά να προκαλεί συγκίνηση και νοσταλγία, με αποτέλεσμα να ανασυνθέτει το παρελθόν, παραλληλίζεται με ευτελή καλλιτεχνήματα, που όμως ανασυνθέτουν στα μάτια μας μεγάλα έργα τέχνης διότι έχουν μ' αυτά τα ίδια θέματα, τα οποία είχαν προκαλέσει μεγάλη συγκίνηση, όταν τα είχαμε αντικρύσει παλαιότερα στα μεγάλα αυτά έργα.



υπέρβασης του φθοροποιού χρόνου έχει απασχολήσει πολλούς λογοτέχνες,<sup>62</sup> και το Ρίτσο, όπως θα δούμε, ο οποίος το έχει συνδυάσει κοντά στα άλλα και με τη λειτουργία του παιδικού βιώματος. Ο Οδυσσεάς Ελύτης έχει υποστηρίξει ότι οι θεσμοθετήσεις και οι συμβάσεις του παρόντος ουσιαστικά απηχούν τη φθορά του ανθρώπου, προφανώς, επειδή αυτές αισθητοποιούν την προσμέτρηση του χρόνου, ενώ αντίθετα η ποίηση στη θέση του "τρέχοντος" ανθρώπινου σώματος, εκείνου που βιολογικά φθείρεται δηλαδή, τοποθετεί ένα "νοητό σώμα" ως αντίσταση στα γηρατειά.<sup>63</sup> Αυτό απηχεί άποψη που ο ίδιος είχε διατυπώσει σε άλλο σημείο, ότι δηλαδή η ποίηση μέσω της φαντασίας αξιοποιεί το παρελθόν και στρέφεται στο μέλλον.<sup>64</sup> Ως συμβιβασμό των χρονικών βαθμίδων θα πρέπει να εννοήσουμε την έννοια του "νοητού σώματος". Το παρελθόν ωστόσο και ειδικότερα η παιδική ηλικία, εξιδανικεύεται και αιματοδοτεί τη φαντασία και για έναν άλλο λόγο: ότι η αίσθηση του χρόνου, τουλάχιστον ως φθοροποιού δύναμης, όπως αντιμετωπίζεται κατά την ενηλικίωση, δεν υπάρχει στα παιδιά, με αποτέλεσμα ο ενήλικος που βρίσκεται έξω από τον αναδρομικό παράδεισο της παιδικής ηλικίας, όταν ανακαλεί βιώματα της παιδικής ηλικίας, να θεωρεί ότι για πρώτη φορά βλέπει πράγματα, τα οποία φυσικά έχει ξαναδεί.<sup>65</sup> Έτσι, το παιδικό βίωμα αποτελεί καταφυγή για τον ενήλικο-λογοτέχνη, όταν αυτός νιώθει ότι πιέζεται από το βάρος του χρόνου.<sup>66</sup> Αλλά το ζήτημα αυτό θα το αναπτύξουμε εκτενέστερα παρακάτω, ως συστατικό στοιχείο της παιδικότητας του ενήλικου-λογοτέχνη.

### 1γ. Η ένταξη του παιδικού βιώματος στο νοηματικό πλέγμα του έργου-Μορφοδότηση

Ύστερα από την ανάλυση της λειτουργικότητας του βιώματος και του παιδικού βιώματος στη λογοτεχνία, δηλαδή των χαρακτηριστικών του εκείνων που το συνδέουν με την έμπνευση / φαντασία, καθώς και την περιγραφή του μηχανισμού ανάκλησής του, είναι αναγκαίο να εξεταστεί το πώς εντάσσεται αυτό μέσα στον κύριο κορμό του λογοτεχνικού έργου, συνδεδεμένο με το ευρύτερο νοηματικό περιεχόμενο. Διότι, αν εξαιρεθούν τα κείμενα εκείνα που έχουν ως σκοπό αποκλειστικά τη βιογράφιση ή την αυτοβιογράφιση, σε κάθε άλλη περίπτωση, ακόμα και αν το βίωμα παρουσιάζεται ακατέργαστο, δηλαδή αναπαριστανόμενο σχεδόν φωτογραφικά, πάντα εντάσσεται σ' ένα συγκεκριμένο νοηματικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, ενώ το ποίημα του Ρίτσου "Στον πατέρα μου" της συλλογής *Τρακτέρ* χαρακτηρίζεται για την αυτοβιογραφική του πιστότητα,<sup>67</sup> εντούτοις τα τραυματικά βιώματα τα σχετικά με το οικογενειακό περιβάλλον του

<sup>62</sup> Για το ζήτημα του χρόνου στη λογοτεχνία, βλ. Δ. Κουκουλομμάτης, *Χρόνος και καιρός στη Λογοτεχνία*, "Ελλην", Αθήνα 1997.

<sup>63</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, "Πρόσω Ήρεμα", ό.π. (σημ. 19), σ. 414: "Συντεταγμένοι διοπτροφόροι θεσμοθετούν στο όνομα της ρυτίδας και των ψηφιακών αριθμών, οι άθλιοι, τη στιγμή που εσύ κοιτάς, πώς να υποκαταστήσεις, γράφοντας, το νοητό σου σώμα στο "τρέχον σώμα", ώστε να αποφύγεις τα γηρατειά". Χαρακτηριστικός ο χλευασμός του ποιητή προς τους ποικίλους θεσμοθέτες και η παραστατική έκφραση της φθοράς με την φράση "στο όνομα της ρυτίδας".

<sup>64</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, "Τα Κορίτσια", ό.π. (σημ. 32), σ. 168: "...δεν μιλούσανε όλοι τους πιστεύω, παρά για τη λειτουργία εκείνη, που ξέρει να αξιοποιεί τη μνήμη και να στρέφεται στο μέλλον". Η λειτουργία αυτή προφανώς είναι η φαντασία.

<sup>65</sup> Νάσος Βαγενάς, ό.π. (σημ. 25): "Έξω από τον παράδεισο τα πράγματα που βλέπουμε για πρώτη φορά, τα έχουμε ήδη ξαναδεί. Αν νιώθουμε ότι τα βλέπουμε για πρώτη φορά, είναι γιατί την πρώτη φορά δεν υπήρχε ο χρόνος. Η μνήμη υπάρχει όπου υπάρχει ο χρόνος. Η παιδική ηλικία δεν έχει μνήμη...Σε τελευταία ανάλυση το μόνο θέμα της ποίησης είναι ο χρόνος". Εδώ ο χρόνος προβάλλεται ως δημιουργός της μνήμης, προφανώς για να τον υπερβεί και η μνήμη αυτή περνάει μέσα στην ποίηση, η οποία μάχεται τον χρόνο.

<sup>66</sup> Κωστής Παλαμάς, όπου και στη σημείωση 31: "Για τούτο και από τότε κάθε φορά που γιομίζει το στίχο μου το φεγγάρι, σα να ξαλαφρώνομαι είμαι από το φόρτωμα του καιρού, παίρνω τη χορευτική αλαφροσύνη του παιδιού".

<sup>67</sup> Π.Α', σσ. 21-22. Μόνο σε ένα σημείο μπορεί να αμφισβητηθεί η αυτοβιογραφική του πιστότητα: Στην έκτη στροφή αναφέρεται ότι ο αδελφός του ποιητή Μίμης πέθανε στο Νταβός, ενώ οι βιογραφίες του Ρίτσου υποστηρίζουν ότι ο Μίμης νοσηλεύτηκε μεν φυματικός στο Νταβός, πέθανε όμως αργότερα στην Αθήνα. Για το θέμα βλ. εδώ, σημ. 22, στις δύο βιογραφίες του Ρίτσου, σσ. 41-52, και 37 αντίστοιχα. Με μεγάλη επιφύλαξη, θα μπορούσε ίσως να συνδεθεί η εκδοχή που ακολουθεί εδώ ο ποιητής με προσπάθεια να ταιριάσει τη ρίμα και την ομοιοκαταληξία: "Κι ο

ποιητή, συνδέονται με την απελπισία και τη διάθεση αυτοσαρκασμού της στιγμής, κατά την οποία ο Ρίτσος νοσηλευόταν φυματικός στη "Σωτηρία", όπως λέει στην τελευταία στροφή. Άρα τα συγκεκριμένα παιδικά βιώματα, παρά τον ακατέργαστο χαρακτήρα τους, εντάσσονται σε ένα ευρύτερο νοηματικό πλαίσιο.

Η προσπάθεια αυτή νοηματικής ενσωμάτωσης καθορίζει και το χειρισμό των βιωμάτων του παρελθόντος από τους λογοτέχνες. Σύμφωνα με το Richards, ο ποιητής έχει την ικανότητα να συντάσσει σ' ένα ανώτερο επίπεδο τις εμπειρίες του.<sup>68</sup> Με τον όρο "εμπειρίες" εμείς θα συνδέσουμε τον όρο "βιώματα", καθώς και την ιδιαίτερη έκφασή τους, τα παιδικά βιώματα. Και όταν λέμε "*σύνταξη των εμπειριών σε ένα ανώτερο επίπεδο*", δε μπορεί παρά να εννοούμε την ένταξή τους μέσα στο νοηματικό κορμό του ποιήματος, άρα την ποιητική τους μετάπλαση, πράγμα που απαλλάσσει τον ποιητή από τον φόβο του να αναμετρηθεί με τις παρορμήσεις του, αφού είναι ικανός να τις αρθρώσει σε έργο τέχνης και να απαλλαγεί από τη συναισθηματική φόρτιση, εξωτερικεύοντάς τες σε αισθητικό αποτέλεσμα, που μπορεί να εκτιμηθεί από τον εκάστοτε δέκτη του. Αντίθετα, σε σχέση με τον ποιητή, οι άλλοι άνθρωποι καταπιέζουν τις περισσότερες από τις παρορμήσεις τους, γιατί είναι ανίκανοι να τις αντιμετωπίσουν χωρίς σύγχυση.<sup>69</sup> Και αυτό συμβαίνει, διότι δε μπορούν να τις συντάξουν σε ένα ανώτερο επίπεδο, να τις μετουσιώσουν σε τέχνη, νιώθοντας αυτήν την ικανοποίηση που προσφέρει η δημιουργία, κάτι ανάλογο δηλαδή με τον τοκετό. Από την άποψη αυτή, η ποίηση, ακόμα και αν εμπεριέχει τα τραυματικότερα βιώματα, αποτελεί, όπως και Ρίτσος έχει υποστηρίξει σε συνέντευξή του, μια κατάφαση στη ζωή.<sup>70</sup> Το ποίημα επομένως, με ενσωματωμένα στο νοηματικό του περιεχόμενο τα βιώματα και τις εμπειρίες του ποιητή, αποτελεί πλέον αυτό καθαυτό μια αισθητική εμπειρία, η οποία δε διαφέρει από οποιαδήποτε άλλη εμπειρία. Έτσι, ο Richards θέτει ως κριτήριο αξίας της ποίησης την επίδραση που ασκεί στον αναγνώστη, εναρμονίζοντας τις διαφορετικές ψυχικές διαθέσεις, δηλαδή τη διάθεση του ποιητή από τη μία και τη διάθεση του αναγνώστη από την άλλη. Με την ψυχολογική αυτή θεώρηση μετακινείται η καλλιτεχνική ευαισθησία από το βίωμα του συγγραφέα, και του αναγνώστη στη νοηματική δομή του κειμένου, στο ιδιαίτερο νόημα που ενυπάρχει μέσα στο ποίημα και στην ποιότητα της συγκίνησης που προκαλεί στον αναγνώστη.<sup>71</sup> Δηλαδή η αφετηρία για την κατάδυση στο εσωτερικό βάθος του ποιήματος είναι η αισθητική συγκίνηση που προκαλεί στον αναγνώστη, ώστε αυτός να μην αγκυλωθεί στο βίωμα του συγγραφέα ή μόνο σ' ένα δικό του βίωμα που θα μπορούσε να του ανακαλέσει το ποίημα, χωρίς να προχωρήσει σε περαιτέρω διερεύνηση του ποιήματος. Η άποψη αυτή δεν αποκλείει τη βιοματική προσέγγιση, την οποία απλώς θίξαμε στην εισαγωγή της εργασίας μας,<sup>72</sup> αλλά

---

*ωραίος σου ο γιός, φως κι αρετή που πίστευες – καιμός βουβός...Στα εικοσιδύο του εκίνησε κ' έσβησε πέρα στο Νταβός...*"

<sup>68</sup> Γ. Σπανός – Κ. Κουλουμπή – Παπαπετροπούλου, ό.π. (σημ. 38), σ. 23.

<sup>69</sup> Ν. Βαγενάς, ό.π. (σημ. 34), σ. 42: "Με την επαφή του με το ποίημα ο άνθρωπος, παύει να είναι προσανατολισμένος προς μια μόνο κατεύθυνση, εκείνη της δεκτικότητας και γίνεται ικανός να δει τα πράγματα με ένα καινούργιο βλέμμα. Σε σχέση με τον ποιητή οι άλλοι άνθρωποι καταπιέζουν τα εννέα δέκατα των παρορμήσεών τους, γιατί είναι ανίκανοι να τις αντιμετωπίσουν χωρίς σύγχυση. Θα έλεγε κανείς πως και μόνο στην ιδέα τους κλείνουν τα μάτια, γιατί διαφορετικά αυτό που θα έβλεπαν θα τους τάραζε. Μόνο ο ποιητής, με τη δύναμη του να συντάσσει σ' ένα ανώτερο επίπεδο τις εμπειρίες του είναι απαλλαγμένος από αυτόν τον φόβο". Όπου, ως καινούργιο βλέμμα που αποκτά ο άνθρωπος ερχόμενος σε επαφή με το ποίημα, μπορούμε να εννοήσουμε την ευρύτερη θεώρηση της ζωής, τη μετακίνηση από το συγκεκριμένο / καθημερινό, στο ευρύτερο πλαίσιο της ζωής στο οποίο εντάσσεται, όπως ακριβώς οι εμπειρίες του ποιητή διεκτονονται σε αισθητική εμπειρία, εντασσόμενες στο πλέγμα νοηματικών σχέσεων του ποιήματος. Για Richards, βλ. επίσης, J. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1970, (1η έκδοση 1924), σσ. 191-192.

<sup>70</sup> "Σε β' πρόσωπο", μια συνομιλία του Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο, *η λέξη*, 8, Οκτώβρης 1981, σ. 644. Λέει ο Ρίτσος: "...ο ποιητής πιστεύει πάντα στην αξία της ζωής, γιατί αν πραγματικά τη θεωρούσε μάταιη, δε θα είχε λόγο να γράφει. Ακόμα και η άρνηση της ζωής, όταν γίνεται τέχνη, μετασχηματίζεται σε κατάφασή της. Αυτός είναι και ο λόγος που ακόμα και η επαφή μας με έργα παρακμής μας δημιουργεί αίσθημα ευφορίας".

<sup>71</sup> Γ. Σπανός, ό.π. (σημ. 13), σ. 154.

<sup>72</sup> Βλ. εδώ, σ. 3, σημ. 6.

φανερώνει τον περιοριστικό της χαρακτήρα, αν ο αναγνώστης μείνει μόνο σ' αυτή και δε δει το ποίημα ως γενικότερη αισθητική εμπειρία, ώστε να εισδύσει στα μυστικά του, ως κειμένου πλέον.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι, όταν μέσα σ' ένα λογοτεχνικό έργο επισημαίνονται στοιχεία που μπορούν με μεγάλη βεβαιότητα να αναγνωρισθούν ως αυτοβιογραφικά, τα στοιχεία αυτά ανατακτοποιούνται και μεταμορφώνονται μέσα σ' αυτό, έτσι ώστε να χάνουν το αυστηρά προσωπικό τους νόημα και να μετατρέπονται σε οργανικά μέρη του έργου. Επίσης, κάποια βιώματα που μπορούν να θεωρηθούν ως αυτοβιογραφικά στοιχεία, σε πολλές περιπτώσεις αποτελούν το όνειρο του λογοτέχνη, τη ζωή που θα ήθελε να ζήσει, τον "*ανθεαυτό του*", ο οποίος αντιπαρατίθεται προς τον πραγματικό εαυτό του.<sup>73</sup> Για τους λόγους αυτούς η έμφαση πρέπει να δίνεται κυρίως στη μετουσίωση των βιωμάτων και όχι στα βιώματα αποκλειστικά.

Η ποιητική μετάπλαση των βιωμάτων γενικότερα και των παιδικών βιωμάτων ειδικότερα ακολουθεί συγκεκριμένες διεργασίες που τα αναδεικνύουν σε λειτουργικά στοιχεία της λογοτεχνικής δημιουργίας. Στο πλαίσιο αυτής της λειτουργικότητας έχει υποστηριχτεί ότι μια παιδική λογοτεχνία, με την κυριολεκτική σημασία του όρου, θα έπρεπε να αποτυπώνει το ενορμητικό και συγκρουσιακό υπόστρωμα της ψυχής του παιδιού, που ακολουθεί τον ενήλικο σε όλες τις φάσεις της ζωής του. Και το υπόστρωμα αυτό, σαφώς ξεκινάει από συγκεκριμένα βιώματα. Φυσικά όλ' αυτά μπορούν να ενσωματωθούν γενικά στη λογοτεχνία και όχι μόνο σε λογοτεχνία που μπορεί να διαβαστεί από παιδιά. Εκείνο που έχει τη μεγαλύτερη σημασία όμως, είναι ότι αυτό το υπόστρωμα θα πρέπει να αποτυπωθεί στο λογοτεχνικό έργο μέσα από μετουσιώσεις, μεταφορές και συμπυκνώσεις,<sup>74</sup> δηλαδή μέσα από μορφικές και δομικές διεργασίες που θα αφαιρέσουν τον προσωπικό του χαρακτήρα και θα το εντάξουν στα νοήματα του έργου. Χρειάζεται επομένως επεξεργασία της μορφοδότησης από το λογοτέχνη.

Το πώς πραγματοποιούνται αυτές οι διεργασίες μπορούν να μας πουν οι ίδιοι οι λογοτέχνες. Ο Ελύτης,<sup>75</sup> για να αρθρώσει την ποίηση, ως κατάφαση της ζωής, σε χαμόγελο, λέει ότι χρειάστηκε να αναχώνεψει μέσα του όλα εκείνα τα τραυματικά παιδικά του βιώματα και να τα μετατρέψει σε αισιοδοξία που θα πήγαζε από την ερωτική του επαφή με τα στοιχεία της φύσης, τα οποία απηχούν τον οργασμό της ζωής. Αυτό θα πρέπει να εννοεί, όταν μιλάει για αγωγή του αγέρωχου βουνού, συνήθειες της ανατολής και του ηλιοβασιλέματος. Και σ' αυτήν την αναχώνευση, σ' αυτή την ποιητική μετάπλαση του τραυματικού υποστρώματος της ψυχής του, τον βοήθησε ένα άλλο παιδικό χαρακτηριστικό: η παιδική αδηφαγία για γνωριμία του κόσμου, που στον ποιητή αυτόν ξεκίνησε ως επικοινωνία με τη φύση. Στην προκειμένη λοιπόν περίπτωση έχουμε ποιητική μετάπλαση του παιδικού βιώματος, εκ των υστέρων επεξεργασία (αναχώνευση) του παιδικού βιώματος στα πλαίσια μιας ποιητικότητας που είχε εκφραστεί επίσης με συγκεκριμένα βιώματα της παιδικής ηλικίας, όπως ακριβώς γίνεται στην περίπτωση του παιχνιδιού. Αλλού, θα μιλήσει για αυθόρμητη διόρθωση των αναμνήσεων όπως άθελά του

<sup>73</sup> Rene Wellek-Austin Warren, *Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφ. Στ. Δεληγιώργη, "Δίφρος", Αθήνα, 5η έκδοση, x.x. έ., σ. 97.

<sup>74</sup> Αυτή είναι η άποψη του Θανάση Τζούλη στο άρθρο του "Επαναπροσδιορισμός του Όρου: "Παιδική Λογοτεχνία", Ψυχαναλυτική εκδοχή", στο Άντας Κατσίκη-Γκιβάλου (επιμ). *Παιδική Λογοτεχνία*, τ. Β', Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σσ. 186, 191, όπου προβαίνει σε εκτενή ανάλυση της φροϋδικής άποψης, αναφερόμενος κυρίως στα ψυχοερωτικά συμπλέγματα. Για το θέμα παραπέμπει επίσης στα βιβλία: Ε.Π. Παπανούτσος, *Φιλοσοφία και Παιδεία*, "Ικαρος", 2η έκδοση, x.x.έ., σσ. 114 και Πίτερ Φούλερ, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφ. Ηρώς Κανακάκη, "Νεφέλη", Αθήνα 1988, σ. 245. Βλ. επίσης, Θανάση Τζούλη, ό.π. (σημ. 26), σσ. 354 και 359.

<sup>75</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, "Πρώτα – Πρώτα η Ποίηση", ό.π. (σημ. 32), σσ. 14, 17: "Δε γινόταν αλλιώς, αδύνατον. Έπρεπε κάποιος να βρεθεί. Βάλληκα να γυμνάζομαι πάνω σε ένα χαμόγελο, δύσκολο πράγμα, μου πόνεσαν τα χείλη. Χρειάστηκε ν' αναχώνεψω μέσα μου χρόνους πολλούς, γεμάτους παιδικές αρρώστιες, πένθη της οικογένειας, νευρώσεις, να καταφέρω να τους δώσω την αγωγή του αγέρωχου βουνού, τις συνήθειες της ανατολής και του ηλιοβασιλέματος...Θέαινες του πελάγου το θυμάστε; Ήταν ένα παιδί, παιδάκι, "μην κλαίς" του έλεγαν, "μην κλαίς". Τότες που γύρισε και άνοιξε τα μάτια. Κι άρχισε μες τα δάκρυα να χαράζεται απαρχής αληθινός καινούργιος ήλιος μέγας... Έτσι συμβαίνει κάποτε, πάνω σε ένα μεράκι του, να ανακαλύπτει ο άνθρωπος μian άλλη εκδοχή για τα αίτια και τα αιτιατά του κόσμου. Κι αν τύχει ο άνθρωπος αυτός να 'ναι, που λένε, "στον ελάχιστο βαθμό ποιητικός"; Ω, ναι, προπάντων τότε!".

διορθώνει κανείς τα όνειρά του την ώρα που τα αφηγείται,<sup>76</sup> δηλαδή για τις μετέπειτα προεκτάσεις των βιωμάτων, που αλλοιώνουν την αρχική πρόσληψή τους και με τον τρόπο αυτό μεταλλάθονται ποιητικά.

Ο Παλαμάς συνδέει την ποιητική μετάπλαση των βιωμάτων με την τεχνική της αποσιώπησης, δηλαδή της συμπυκνωμένης υπονόησης των αποτελεσμάτων που έχουν τα περιστατικά-βιώματα, και όχι με την πιστή έκφραση των περιστατικών σε κάθε τους λεπτομέρεια. Μάλιστα, σ' αυτή την εκδοχή η ποίηση παραλληλίζεται με τη χριστιανική εξομολόγηση της αμαρτίας,<sup>77</sup> από την άποψη ότι στο χριστιανισμό ενδιαφέρουν οι συνέπειες των πράξεων στην ανθρώπινη ψυχή. Είναι τρεις οι έννοιες που θίγονται εδώ: Η πρώτη είναι το αποτέλεσμα, δηλαδή ο αντίκτυπος που έχει το βίωμα στην ανθρώπινη / ποιητική ψυχή. Η δεύτερη είναι η υπονόηση του αποτελέσματος, του αντίκτυπου αυτού, που σημαίνει την κρυπτική καταγραφή, ώστε να αφήνονται περιθώρια στον αναγνώστη για νοηματικές προεκτάσεις-συνειρμούς. Και η τρίτη, η συμπύκνωση, ως προσδιορισμός της δεύτερης, εννοεί τη συνύπαρξη πολλών πιθανόν νοημάτων πίσω από το αμεσότερα αισθητό. Η συνεκφορά των τριών αυτών εννοιών σημασιοδοτεί την πολύσημη ενδοκειμενική καταγραφή του βιώματος και αυτό ακριβώς σημαίνει και τεχνική της αποσιώπησης: Ότι δηλαδή, αντικειμενικό νόημα δεν υπάρχει, κάποια πλευρά του νοήματος πάντα διαφεύγει, αυτό όμως είναι και η ελευθερία της ποίησης. Στο Ρίτσο, η τεχνική αυτή της αποσιώπησης είναι αρκετά συχνή.

Όλες αυτές οι διεργασίες πραγματοποιούνται μέσω της γλώσσας. Ο Henry Bremond υποστηρίζει ότι η ποίηση προϋποθέτει μια ευαίσθητη και υπομονετική τεχνική, η οποία θα κατορθώσει να αιχμαλωτίσει τα μουσικά αποθέματα της γλώσσας και με χάρη να τα ενορχηστρώσει.<sup>78</sup> Και όταν λέει μουσικά αποθέματα δεν μπορεί παρά να αναφέρεται σε κάποιους ιδιαίτερους γλωσσικούς συνδυασμούς, απρόσιτους στην καθημερινή χρήση της γλώσσας, σε κάποιες επιλογές από το συμβατικό γλωσσικό κώδικα, συνδυασμένες κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελούν αποκλίσεις απ' αυτόν, διευρύνοντας έτσι τα όρια του σημαίνοντος,<sup>79</sup> ώστε να μπορεί να εκφράσει αυτό που ονομάζεται ποιητικότητα: Ουσιαστικά μια διεύρυνση της πραγματικότητας μέσα στα πλαίσια της ποιητικής ευαισθησίας, η οποία αναπαράγει τον κόσμο πέρα από τα σαφή όρια που θέτει η καθημερινή χρήση της λογικής, με αποτέλεσμα την αισθητική εμπειρία. Έτσι αισθητοποιείται το μη απτό, όπως ακριβώς συμβαίνει στη μουσική, με έναν επικοινωνιακό κώδικα μη χρησιμοποιούμενο στην καθημερινότητα. Και αυτό το μη απτό, δεν είναι τίποτε άλλο από την ψυχική εκείνη κατάσταση που ωθεί τον ποιητή στην ποιητική έκφραση, που "τον κάνει ποιητή", όπως λέει ο Bremond, δηλαδή τη συγκεκριμένη εκείνη εμπειρία, τη συμπαγή, την απρόσιτη σε κάθε συνείδηση ξεχωριστά.<sup>80</sup> Έτσι, η ψυχική αυτή κατάσταση του ποιητή γίνεται προσιτή στα πλαίσια του δυνατού. Εκκινώντας από την άποψη του Bremond για συγκεκριμένη εμπειρία του ποιητή, συμπαγή και απρόσιτη, μπορούμε να πούμε ότι αυτή αποτελεί τελικά ολόκληρο το νοηματικό πλέγμα του ποιήματος, μέσα στο οποίο ενσωματώνονται και τα βιώματα στις διάφορες εκφάνσεις τους και συνεπώς και τα παιδικά. Από την ιδιομορφία αυτή της ποιητικής γλώσσας, όπως και της μουσικής που αισθητοποιεί το μη απτό με ήχους, ή της ζωγραφικής που καταφεύγει πολλές φορές σε "παράξενους" συνδυασμούς χρωμάτων, ή ανατροπή

<sup>76</sup> Ο.π. (σημ. 32), σ. 33: "Δεν ξέρω αν αυτή τη στιγμή διορθώνω τις αναμνήσεις μου με τον τρόπο που διορθώνουμε, άθελά μας, τα όνειρα, όταν πάμε να τα αφηγηθούμε".

<sup>77</sup> Κωστής Παλαμάς, *Η ποιητική μου, Άπαντα*, τ. Ι. "Μπίρης", Αθήνα, χ.χ.έ, σ. 513: "Και με όλη την δραματικότερα κάπως συγκροτημένη αναπαράσταση και το ρυθμισμά του το εικονογραφικότερο και με όλο του το ποσό της σιωπής το απαραίτητο σε κάποια έργα τέχνης που γίνονται όχι από τη με όλες τις λεπτομέρειες έκφραση περιστατικών, αλλ' από τη συμπυκνωμένην υπονόηση των αποτελεσμάτων των περιστατικών αυτών (γιατί τούτο είναι κυρίως η ποίηση), το ποίημα τούτο δείχνεται σε μια χριστιανική εξομολόγηση αμαρτίας".

<sup>78</sup> Henry Bremond, "Η καθαρή ποίηση", μτφ. Αγορή Γκρέκου, *Περίπλους*, 23, Φθινόπωρο '89, σ. 123.

<sup>79</sup> Για τις επιλογές / αποκλίσεις, οι οποίες συνθέτουν τη λεγόμενη "ποιητική γραμματική", το προσωπικό ύφος του συγγραφέα που αισθητοποιεί έτσι τα νοήματά του, βλ. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία*, Αθήνα <sup>2</sup> 1991, σσ. 107-117.

<sup>80</sup> Ο.π. (σημ. 59), σ. 125.

των γεωμετρικών δομών, εξωτερικεύεται το ποιητικό σημαινόμενο. Και εφόσον το ποιητικό αυτό σημαινόμενο βιώνεται βαθιά στην ψυχή του ποιητή (όχι μόνο τα συγκεκριμένα βιώματα, τα οποία πιθανόν εμπεριέχει, αλλά η ποιητική έμπνευση στο σύνολό της), και προσαρμόζει την έκφραση στην ανάγκη μορφοδότησής του, τότε μπορούμε να πούμε ότι και η γλώσσα βιώνεται από τον ποιητή με έναν εντελώς προσωπικό τρόπο, πράγμα που φαίνεται και από τις επιλογές / αποκλίσεις. Η προσωπική αυτή βίωση της γλώσσας απ' τον ποιητή, που είναι συγκινησιακά φορτισμένη, ονομάζεται "*βιωματική / συγκινησιακή*" χρήση της γλώσσας.<sup>81</sup>

Η μορφοδότηση είναι ένα ζήτημα που απασχολεί έντονα τους λογοτέχνες. Το αποσπασματικό έργο του Σολωμού αποτελεί συνέπεια της δυσκολίας του ποιητή να προβεί μέσω του γλωσσικού κώδικα σε αισθητική / ποιητική μετάπλαση του βιώματος. Ο Παλαμάς αναφέρει ότι δε συμπεριέλαβε σε συγκεκριμένη ποιητική συλλογή κάποιο ποίημα, επειδή αυτό, παρ' όλη την ένταση ενός συγκεκριμένου παιδικού βιώματος απ' το οποίο ξεκίνησε, την αφύπνιση δηλαδή του ερωτικού ενστίκτου στο πρόσωπο ενός μικρού κοριτσιού, της Φωτεινής, δεν μπόρεσε να εκφράσει αυτή την ένταση και την πολυσημία της. Δηλαδή, η ποιητική μετάπλαση, η ένταξη στον ευρύτερο κορμό του ποιήματος, ώστε να παρασταθεί η ιδέα του ποιητή, ο εσωτερικός του κόσμος τη στιγμή που το έγραφε, ήταν ανεπαρκής.<sup>82</sup> Η ανάγκη αυτή οδηγεί πολλές φορές τους ποιητές σε αλλεπάλληλες διορθώσεις των γραπτών τους, μέχρι να αναπαυτούν σε κάποια συγκεκριμένη γλωσσική δομή. Στους ποιητές αυτούς συμπεριλαμβάνεται και ο Γιάννης Ρίτσος, ο οποίος από τα πρωτόλεια του ακόμα προέβαινε σε συνεχείς επεξεργασίες του έργου του,<sup>83</sup> για να μην εγκαταλείψει αυτή του την τακτική ούτε στα τελευταία του ποιήματα που έγραφε πριν το θάνατό του.<sup>84</sup>

Μέχρι τώρα αναφερθήκαμε στην επιμέλεια της μορφής που στοχεύει στην ποιητική μετάπλαση του βιώματος, δηλαδή στη σχέση: ερέθισμα / βίωμα → ποιητική μετάπλαση / μορφή. Ωστόσο, μπορεί να συμβεί και το αντίθετο, δηλαδή κάποια σημαίνοντα, κάποιες συγκεκριμένες γλωσσικές δομές να δημιουργήσουν ερεθίσματα και να επανενεργοποιήσουν κάποια βιώματα που έχουν απανεργοποιηθεί, περασμένα πολλές φορές στο ασυνείδητο. Η ποιήτρια Κική Δημουλά υποστηρίζει πως δε γνωρίζει πάντοτε ποια από τις δύο πορείες της αμφίδρομης αυτής σχέσης ανάμεσα σε μορφή και περιεχόμενο ακολουθείται, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις, ιδιαίτερα στην ώριμη φάση του ποιητή, ακολουθείται περισσότερο η δεύτερη πορεία. Λόγω της βαθμιαίας υποχώρησης της συγκινησιακής φόρτισης, η γλώσσα, "*δολίως παρατηρητική*", όπως λέει η ποιήτρια, δημιουργεί σιγά σιγά έναν δικό της ψυχισμό, ευρηματικό τόσο, ώστε να ανεβάζει τη στάθμη των ερεθισμάτων που εντυπωσιακά χαμηλώνει με το πέρασμα του χρόνου, και να επανενεργοποιεί "*τα αποπιτανώμενα*", δηλαδή τα απενεργοποιημένα βιώματα. Μάλιστα, η γλώσσα αυτή θεωρείται προσωπική και ποιητική, αν όλα αυτά τα πετυχαίνει "*δι' ιδίων πόρων*", δηλαδή αυθόρμητα, από τη δυναμική που προφανώς έχει για την εκάστοτε ποιητική συνείδηση, χωρίς μεγάλους δανεισμούς από τον εγκέφαλο.<sup>85</sup> Το θέμα

<sup>81</sup> Αναλυτικά για τον όρο, ό.π. (σημ. 60), σσ. 121-122.

<sup>82</sup> Κωστής Παλαμάς, ό.π. (σημ. 20), σ. 298: "Μα το τραγούδι της Φωτεινής, γραμμένο πριν από το τύωμα της "Ασάλευτης Ζωής" δεν εμπήκε στη σειρά των ποιημάτων του τόμου εκείνου, στη σειρά των Σονέττων. Γιατί πάντα μου φάνηκε ασθενικό και άτυχο και ανίκανο να παραστήσει, καθώς εγώ το επιθυμούσα την ιδέα μου".

<sup>83</sup> Λούλα Γλέζου-Ρίτσου, ό.π. (σημ. 22), σ. 84. Επίσης για το θέμα των διορθώσεων, βλ. Μαρία Αστηθά-Βρυζίδη, *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934-1943*, διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 1988.

<sup>84</sup> Βλ. χαρακτηριστικά το σχόλιο της Χρύσας Προκοπάκη στον τόμο *Αργά, πολύ αργά μέσα στην νύχτα*, "Κέδρος", 1991, σ. 231, σχετικά με τις αλλεπάλληλες επεξεργασίες, καθώς και την παράθεση δύο παραλλαγών απ' τα χειρόγραφα του ποιήματος "Το τελευταίο καλοκαίρι", στις σσ. 234-235. Επίσης, τη σημείωση στον πρώτο τόμο της σειράς. *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, (στο εξής *E.A.A.*), σσ. 131, σχετικά με τις επεξεργασίες κειμένων του τόμου. (Δε γνωρίζουμε αν ο συντάκτης της είναι ο ίδιος ο ποιητής, μια και δεν την υπογράφει. Ο ποιητής υπογράφει της σημειώσεις των τόμων 7, 8, και 9, μάλιστα στον τελευταίο μιλά σε πρώτο πρόσωπο. Ωστόσο, από την αντιπαραβολή του ύφους ανάμεσα στις σημειώσεις των τριών τελευταίων τόμων και όλων των υπολοίπων, το πιθανότερο είναι και αυτές να τις έχει γράψει ο Ρίτσος).

<sup>85</sup> Κική Δημουλά, "Το ωραίο ζητούμενο", συνέντευξη στην Μαίρη Παπαγιαννίδου, *Το Βήμα*, 29/11/1998.

της γένεσης ερεθισμάτων και της ανάκλησης παραστάσεων και βιωμάτων από ένα σημαίνον είναι συχνό και στο Ρίτσο, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Μπορούμε, λοιπόν, να μιλήσουμε εδώ για μια ασυνείδητη χρήση της γλώσσας. Από αυτήν την άποψη βρισκόμαστε κοντά στη θεωρία του Lacan, ο οποίος υποστηρίζει ότι το ασυνείδητο είναι δομημένο σε γλώσσα, με την έννοια ότι αποτελείται λιγότερο από σημεία, δηλαδή σταθερά νοήματα και περισσότερο από σημαίνοντα, και κάθε σημαίνον μπορεί να αποδοθεί σε περισσότερα του ενός σημαίνόμενα. Για παράδειγμα, αν δούμε στο όνειρό μας ένα άλογο (το οποίο αποτελεί ένα σημαίνον), το τι σημαίνει το άλογο δεν είναι άμεσα φανερό. Ενδέχεται να έχει πολλές αντιφατικές σημασίες, ή να είναι μόνο ένα από μια ολόκληρη σειρά σημαίνοντων, με εξίσου πολλαπλές σημασίες. Άρα, σύμφωνα πάντα με τον Lacan, το ασυνείδητο είναι μια συνεχής κίνηση και δράση σημαίνοντων, που τα σημαίνόμενα τους είναι συχνά απρόσιτα σε μας, επειδή είναι απωθημένα. Για το λόγο αυτό ο Lacan, χαρακτηρίζει το ασυνείδητο "*γλίστρημα του σημαίνόμενου κάτω από το σημαίνον*", συνεχή εξασθένηση και εξάτμιση του νοήματος, με αποτέλεσμα η ερμηνεία κειμένων όπου η γλώσσα λειτουργεί με αυτόν τον τρόπο, να είναι πάντοτε ελλιπής,<sup>86</sup> προφανώς επειδή αδυνατεί να εξιχνιάσει αυτά τα απωθημένα. Φυσικά, η εξασθένηση και η εξάτμιση του νοήματος, αφορά το συμβατικό νόημα του σημαίνοντος, όχι το βαθύτερο. Έτσι, το άλογο του ονείρου, που ως σημαίνον δύναται να αποδοθεί σε περισσότερα σημαίνόμενα, μπορεί να παραλληλιστεί με τη λέξη, ή τη συγκεκριμένη γλωσσική δομή της ποίησης, που πέρα από το προσιτό / συμβατικό σημαίνόμενο που εμπεριέχει, μπορεί ασυνείδητα να ανακαλέσει συγκεκριμένα απενεργοποιημένα βιώματα, δηλαδή, ουσιαστικά, απωθημένα σημαίνόμενα. Πρέπει να σημειωθεί ότι και σ' αυτή τη λειτουργία της ανάκλησης μέσω της γλώσσας και πάλι τα βιώματα θα παρουσιαστούν αισθητικά μεταπλασμένα.

Η αισθητική αυτή μετάπλαση των προσωπικών βιωμάτων, οδηγεί στην εξασθένηση του καθαρά προσωπικού χαρακτήρα τους μέσα στο ποίημα, με αποτέλεσμα την αντικειμενοποίηση τους, δηλαδή την ενσωμάτωσή τους στη γενικότερη ευαισθησία της εποχής τους,<sup>87</sup> έτσι ώστε ο μικρόκοσμος του λογοτέχνη, να αποτελεί ουσιαστικά μια μικρογραφία και έκφραση του μακρόκοσμου του κοινωνικού συνόλου. Στην περίπτωση αυτή, δεν είναι πάντοτε εύκολο να επισημανθούν τα αυτοβιογραφικά στοιχεία στην απόλυτη καθαρότητά τους,<sup>88</sup> όμως αυτό δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Διότι η ποίηση είναι και προσωπική εξομολόγηση, δεν είναι όμως μόνο προσωπική εξομολόγηση: αποβλέπει στη συνάντηση του ποιητή και του αναγνώστη στο πλαίσιο της αισθητικής εμπειρίας. Ο Γιώργος Σεφέρης, υποστηρίζει ότι η αντικειμενικότητα της τέχνης, αφορά βέβαια την ένταξη του προσωπικού στο νοηματικό πλαίσιο του ποιήματος, με απώτερο στόχο όμως να δοθούν όλα τα στοιχεία στον αναγνώστη, ώστε να δοκιμάσει την ίδια εμπειρία που δοκίμασε και ο ποιητής. Αυτή η συνάντηση ποιητή και αναγνώστη, μέσω της αισθητικής εμπειρίας, αποτελεί την αντικειμενικότητα, η οποία μάλιστα είναι τόσο πλατύτερη, όσο το ακροατήριο έχει περισσότερα κοινά συναισθηματικά δεδομένα με τον ποιητή. Άρα η αντικειμενοποίηση δεν εξαρτάται μόνο από την ικανότητα του

<sup>86</sup> Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, θεώρηση μετάφρασης, Δημήτρης Τζιόβας, "Οδυσσέας" Αθήνα 1989, σσ. 249-250. Για την υπεροχή του σημαίνοντος, επίσης Joël Dor, "Η αξία του γλωσσικού σημείου και η βελονιά του παπλωματά του Lacan", *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Lacan*, τ. 1. *Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα*, μτφ. Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, "Πλέθρον", Αθήνα, κ.κ.ε., σσ.53-95. Επίσης γενικότερα για τη λογοτεχνική θεωρία του Jacques Lacan, βλ. Michaux Ginette, "Εισαγωγή στο λακανικό προσανατολισμό", ό.π. (σημ. 14), σσ. 328-341.

<sup>87</sup> Οδυσσέας Ελύτης, ό.π. (σημ. 32), σσ. 402-403: "Αλλά δεν χωράει συζήτηση ότι μονάχα για τους *minores* η τέχνη περιορίζεται στην παρατήρηση και στην εξομολόγηση. Για κάθε βήμα πιο πέρα τον πρώτο λόγο έχει μια δύναμη που ξέρει να οικειοποιείται την ευαισθησία της εποχής και να ενσωματώνει στην έκφραση της, οδηγημένα σε αντικειμενική κατάσταση κι εκείνα, τα προσωπικά βιώματα".

<sup>88</sup> Κωστής Παλαμάς, ό.π. (σημ. 58), σ. 496: "Εννοείται πως εκεί που τραβούν τον δρόμο τους (ενν. τα προσωπικά περιστατικά), ξετυλίγονται, αναπτύσσονται, μεταμορφώνονται, που μπορεί να είναι στο τέλος δυσαναγνώριστο το από το πρώτο τους ξεκίνημα σημάδι. Συχνά τα υποκείμενα αντικειμενίζονται, κι όμως η βρυσομάνα τους εμ' εγώ".

ποιητή να μεταπλάθει, αλλά και από τον αστάθμητο παράγοντα του ακροατηρίου.<sup>89</sup> Ωστόσο, τον πρωταγωνιστικό ρόλο τον κατέχει η ικανότητα της ποιητικής μετάπλασης. Ο Σεφέρης προβαίνει σε ένα σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στην προσωπική ειλικρίνεια, δηλαδή στη γνησιότητα της εξομολόγησης βιωμάτων από τη μία, και στην καλλιτεχνική ειλικρίνεια από την άλλη. Θεωρεί ότι η καλλιτεχνική ειλικρίνεια είναι κάτι πολύ περισσότερο από την αυθεντικότητα της προσωπικής συγκίνησης και αφορά όχι στην εξαφάνιση της προσωπικότητας του ποιητή, αλλά στην αποκάθαρσή της από ιδιωτικούς συναισθηματισμούς και στοιχεία ιδιοσυγκρασιακά. Και η αποκάθαρση αυτή γίνεται ως ένα βαθμό και με τη διήθηση αυτών των στοιχείων από τις αποστακτικές ικανότητες της γλώσσας και με τη διοχέτευσή τους σε ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της καλλιτεχνικής έκφρασης, το ύφος.<sup>90</sup> Το ύφος λοιπόν, η ποιητική γλώσσα, η μορφοδότηση, η οποία πραγματοποιείται μέσα απ' τις ιδιαίτερες διεργασίες, αλλά και αγωνίες της ποιητικής συνείδησης, που περιγράψαμε, προβαίνει στην επεξεργασία του προσωπικού βιώματος, ανάγοντάς το στο γενικό.

Και η αναγωγή αυτή στο γενικό είναι εφικτή, τη στιγμή που η ατομική εμπειρία, το προσωπικό βίωμα είναι μοναδικό μέχρι ένα σημείο μόνο.<sup>91</sup> Δηλαδή, είναι μοναδικό σε σχέση με τα χαρακτηριστικά της ιδιοσυγκρασίας του καλλιτέχνη, τις συγκεκριμένες συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε κ.λπ. Δεν είναι όμως μοναδικό ως προς το είδος του. Για παράδειγμα, το ερωτικό βίωμα λειτουργεί διαφορετικά σε κάθε προσωπικότητα και σε αυτό έγκειται και η μοναδικότητα του. Μπορεί όμως να δημιουργηθεί σε όλους τους ανθρώπους και αυτό αποτελεί τον κοινό χαρακτήρα του. Το ζητούμενο για την τέχνη είναι το πώς τα προσωπικά χαρακτηριστικά της βίωσης εκ μέρους του καλλιτέχνη θα μπορέσουν μέσω του ύφους, της έκφρασης, της μορφής, να συγκινήσουν το δέκτη, ο οποίος μπορεί να βιώνει τον έρωτα με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικής του ιδιοσυγκρασίας. Αν ο καλλιτέχνης καταφέρει να τον συγκινήσει, αυτό σημαίνει ότι η διαφορετική πλευρά των ιδιοσυγκρασιακών χαρακτηριστικών του ατόνησε μέσα στην έκφραση, ότι το προσωπικό διεύρυνε τα όρια του μέσα στο σημαίνον, ώστε να μπορεί να χωρέσει το εκάστοτε προσωπικό, συνεπώς το γενικό. Όλα αυτά φανερώνουν ότι η προσωπική ειλικρίνεια, προϋπόθεση φυσικά της τέχνης, ενσωματώνεται στην καλλιτεχνική ειλικρίνεια, "χωνεύεται" μέσα σ' αυτή. Την καλλιτεχνική ειλικρίνεια μπορούμε να την ταυτίσουμε με αυτό που ο Οδυσσεύς Ελύτης έχει ονομάσει "*ποιητικό εγώ*", δηλαδή την ιδιαίτερη εκείνη έκφραση του ποιητή, την ξεχωριστή από το μέσο όρο, με την οποία αυτός αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Αυτό το "*ποιητικό εγώ*" ο Ελύτης το θεωρεί σχεδόν αποκομμένο από την υπόλοιπη προσωπικότητά του (στη συμβατική της διάσταση προφανώς), και επομένως τα βιογραφικά περιστατικά τα αξιοποιεί στην ποίηση μόνο στο μέτρο που μπορούν να επαληθεύουν την καθαρότητα που παίρνει ο κόσμος μέσα στο ποιητικό εγώ,<sup>92</sup> δηλαδή μόνο στο βαθμό που

<sup>89</sup> Γιώργος Σεφέρης, "Μονόλογος πάνω στην ποίηση", *Δοκιμές Α'*, "Ίκαρος", Αθήνα, Ιούνιος<sup>5</sup> 1984, σσ. 143-144, 146. Επίσης, Κωστής Παλαμάς, ό.π. (σημ. 58), σ. 562: "Τα ιδιαίτερα περιστατικά το ποιητή, παίρνουν ανθρώπινα και εκείνα, στο στίχο του την καλλιτεχνική εδραιότητα του καθολικού".

<sup>90</sup> Νάσος Βαγενάς, ό.π. (σημ. 34), σσ. 36-37, όπου και παραπομπές, *Μέρες του 1945-1950*, "Ίκαρος", Αθήνα 1977, σσ. 168-169, *Δοκιμές*, ό.π. (σημ. 70), σσ. 423, 433, 518 και Κύπρος Χρυσάνθης, "Μια συνέντευξη με τον ποιητή Γιώργο Σεφέρη", *Κυπριακά Γράμματα*, 19 (1954), σσ. 38-39. Γενικά για το ύφος, βλ. Χριστόφορου Χαραλαμπίκη: *Νεοελληνικός Λόγος*, "Νεφέλη", Αθήνα 1992, σσ. 27-77.

<sup>91</sup> Θόδωρος Αγγελόπουλος, ό.π. (σημ. 11): "Η κάθε εμπειρία έχει μια μοναδικότητα ως ένα βαθμό. Από ένα σημείο και πέρα η δική σου εμπειρία συναντάται με μια μοναδική εμπειρία του άλλου απέναντι σου. Αυτό το κοινό σημείο, το σημείο ταύτισης των εμπειριών του καλλιτέχνη και των υπολοίπων ανθρώπων, είναι το ζητούμενο στην τέχνη. Το ζήτημα για τον καλλιτέχνη είναι να στηριχθεί στην προσωπική του εμπειρία και να καταφέρει κάνοντάς την έργο να την βιώσουν χιλιάδες άλλοι". Ο διαφορετικός επικοινωνιακός κώδικας της κινηματογραφικής τέχνης, για την οποία μιλάει εδώ ο σκηνοθέτης, δεν αναιρεί την εφαρμογή των απόψεών του και στο χώρο της ποιητικής έκφρασης.

<sup>92</sup> Οδυσσεύς Ελύτης, "Πρώτα – Πρώτα η Ποίηση", ό.π. (σημ. 32), σ. 40: "Κι όσο για τα βιογραφικά περιστατικά (τις αφορμές που μας κάνουν κάθε φορά να υλοποιούμε τον εαυτό μας και να φωτίζουμε καλύτερα τις πλευρές του), τα σέβομαι βέβαια, και υπακούω σ' αυτά, όμως μονάχα στο μέτρο που μπορούν να επαληθεύουν – κάποτε και με τον πιο απροσδόκητο τρόπο – την καθαρότητα που τείνει ασταμάτητα να παίρνει μέσα στο σχεδόν αποσπασμένο από μένα Εγώ μου, ο κόσμος". Επίσης για την αφαίρεση του πρόσκαιρου απ' το βίωμα, "Πρόσω Ήρεμα", ό.π. (σημ. 19), σ. 411.

αποτελούν εκφάνσεις του γενικού. Αυτή είναι η ιδιαίτερη φύση της καλλιτεχνικής ειλικρίνειας που υποδεικνύει και τη συγκεκριμένη μορφή. Μπορούμε επομένως να μιλήσουμε για μια ιδιόμορφη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο ποιητικό εγώ από τη μία και την κοινότητα από την άλλη, αφού η ποίηση είναι μορφοποίηση ενδοψυχικών διεργασιών του ποιητή, που γεννιούνται από την ευαίσθητη συνάντηση με τον κόσμο, δηλαδή το βίωμα, ανυψώνονται μέσω της *γλωσσικής τους πραγμάτωσης* από την ατομική περίπτωση στο γενικό και συμβολικό και στη συνέχεια προσφέρονται στον προσλαμβάνοντα μέσω μίας εναισθανόμενης συγκίνησης,<sup>93</sup> δηλαδή της συγκίνησης εκείνης που πηγάζει από την αισθητική εμπειρία. Άρα η γλωσσική πραγμάτωση, η μορφοδότηση, ολοκληρώνει τη διαλεκτική αυτή σχέση ως προς το δεύτερο στάδιο της, την επίδραση δηλαδή του ποιητικού μορφώματος στον αναγνώστη-κοινωνικό σύνολο, με πρώτο τη βιωματική συνάντηση του ποιητή με τον κόσμο, που ενεργοποιεί και το ποιητικό εγώ. Από την άποψη αυτή της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στον ποιητή και τον κόσμο, της αναγωγής του προσωπικού στο γενικό μέσω

της λυρικής έκφρασης, ο Theodor Adorno έχει υποστηρίξει πως ακόμα και το αίτημα για "παρθενική" λέξη, δηλαδή για έκφραση απαλλαγμένη από την υλική βαρύτητα, που αποτέλεσε το χαρακτηριστικό της λεγόμενης "καθαρής ποίησης", έχει επίσης κοινωνική διάσταση, διότι ο λυρισμός δεν είναι τίποτα άλλο από ενσάρκωση του ονείρου, εξορκισμός μιας ζοφερής πραγματικότητας. Και φυσικά, αυτής της μορφής η κοινωνική διάσταση δε συνδέεται μόνο με το συγκεκριμένο κοινωνικό στίγμα, την κοινωνική τοποθέτηση του ποιητή ή του έργου.<sup>94</sup> Είναι αυτονόητη βέβαια η ιδιαίτερη βαρύτητα των διαπιστώσεων αυτών για ποιητές όπως ο Ρίτσος, που λόγω συγκεκριμένης πολιτικής τοποθέτησης, η κοινωνική διάσταση της ποίησης τους είναι και ιδεολογικά τεκμηριωμένη. Θα δούμε ότι η αναγωγή των προσωπικών βιωμάτων του Ρίτσου, επομένως και των παιδικών, στο γενικό, πραγματοποιείται σε ολόκληρο το σύνολο της λογοτεχνικής του παραγωγής.

#### 1δ. *Βίωμα / παιδικό βίωμα και λογοτεχνική πρόσληψη-ερμηνεία*

Η λειτουργικότητα του βιώματος στη λογοτεχνία καθώς και η ενδοκειμενική του καταγραφή, όπως περιγράφηκαν στις δύο προηγούμενες παραγράφους, επηρεάζουν καθοριστικά τη λογοτεχνική πρόσληψη και υποδεικνύουν συγκεκριμένη κατεύθυνση στη λογοτεχνική ερμηνεία.

Η ενσωμάτωση του βιώματος στο λογοτεχνικό έργο είδαμε ότι ακολουθεί συγκεκριμένες ανά περίπτωση γλωσσικές / μορφικές διεργασίες, όπως μετουσιώσεις, μεταφορές, συμπυκνώσεις, αποσιωπήσεις, οι οποίες πραγματοποιούνται με συγκεκριμένες επιλογές από το συμβατικό γλωσσικό κώδικα και ασυνήθιστους γλωσσικούς συνδυασμούς, τις αποκλίσεις. Όλες αυτές οι διεργασίες που σημασιοδοτούν τη βιωματική / συγκινησιακή χρήση της γλώσσας, εντάσσουν το βίωμα στα γενικότερα πλαίσια της αισθητικής εμπειρίας και μέσω της επικοινωνίας με τον αναγνώστη / δέκτη, το ανάγουν στο γενικό.

Στο παιδικό βίωμα ειδικότερα, η βιωματική / συγκινησιακή αυτή χρήση της γλώσσας, μπορεί να ακολουθήσει αυτές τις γενικότερες κατευθύνσεις μορφοδότησης του βιώματος. Υπάρχει όμως περίπτωση να προσαρμοστεί στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του παιδικού ψυχισμού

<sup>93</sup> Ο περιεκτικός αυτός ορισμός της ποίησης ανήκει στο Gero Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, "Kröner", Stuttgart 7 1989, σ. 540 (λ. Lyrik). Ο επιθετικός προσδιορισμός "λυρική" ποίηση, έχει σκοπό να προσδιορίσει τη φύση της ποίησης κατά τον εικοστό αιώνα, διαχωρίζοντάς την από την επική και τη δραματική ποίηση. Παρατίθεται από τον Γ. Βελουδή, ό.π. (σημ. 17), σ. 106.

<sup>94</sup> Theodor Adorno, "Rede :über Lyrik und Gesellschaft", *Noten zur Literatur*, I, "Suhrkamp", Frankfurt 1958, σσ.77-78. Παρατίθεται με σχόλια από τον Γ. Βελουδή, ό.π. (σημ. 17), σσ. 125-126.



του συγγραφέα, ο οποίος πολλές φορές αναβιώνει τη στιγμή ακριβώς που γράφεται το λογοτεχνικό έργο. Έτσι το ύφος είναι δυνατό να έχει χαρακτηριστικά που θυμίζουν αντίστοιχα γνωρίσματα της γλωσσικής ανάπτυξης κατά την παιδική ηλικία, η οποία φυσικά ακολουθεί τις αναπτυξιακές κρίσεις με βάση την εξέλιξη της νόησης.<sup>95</sup> Το ύφος αυτό μπορεί να ονομαστεί παιδικότροπο ύφος.

Ένα από τα χαρακτηριστικά του είναι η ονοματοποιία, δηλαδή η κατασκευή ηχοποιήτων, ή ηχομιμητικών λέξεων.<sup>96</sup> Αυτές αναπαριστούν εικόνες ή δραστηριότητες της καθημερινότητας, όπως, για παράδειγμα, ήχους μηχανημάτων, οι οποίοι ανακαλούν εκείνη τη στιγμή την εικόνα του μηχανήματος που λειτουργεί με τους χειρισμούς συγκεκριμένου ατόμου και με συγκεκριμένο σκοπό. Η χρήση ηχοποιήτων λέξεων φυσικά απαντάει και στη συμβατική χρήση της γλώσσας εκ μέρους των ενηλίκων, είναι συχνότερη όμως στα παιδιά, ακριβώς επειδή αυτά λόγω της μη πλήρους ακόμα νοητικής τους ανάπτυξης, δεν μπορούν πάντα να παραστήσουν τις έννοιες με το ακριβές τους σημαίνουν. Με τις ηχομιμητικές λέξεις περιγράφουν την έννοια, δεν την ορίζουν επακριβώς, αντανακλώντας και συγκεκριμένα συναισθήματα, με τα οποία την προσλαμβάνουν. Συγκινησιακή καθαρά είναι και η κατάχρηση των επιφωνημάτων ή ο επιτονισμός, που στα κείμενα εκφράζεται ως εμφατική επανάληψη ενός φωνήεντος που επιμηκύνει τη συλλαβή, επανάληψη ολόκληρης συλλαβής, ή τύπωμα των λέξεων με κενό διάστημα ανάμεσα στις συλλαβές τους,<sup>97</sup> που αισθητοποιεί την κομμένη προφορά λέξεων από τα παιδιά, όταν τις έχουν φορτίσει συγκινησιακά.

Άλλο χαρακτηριστικό της παιδικής γλώσσας που ενσωματώνεται στο παιδικότροπο ύφος ως έκφραση τρυφερότητας ή στοργής, είναι ο υποκορισμός, δηλαδή η σμίκρυνση της πρωτότυπης λέξης μέσα από συγκεκριμένα μορφήματα, όπως "-άκι", "-ίτσα", "-ούλα" κ.λπ. Μπορεί ο υποκορισμός να ανταποκρίνεται σε μία φυσική περιγραφή, μπορεί δηλαδή όντως αυτό που σημασιοδοτεί το μόρφωμα να είναι μικρό σε μέγεθος, αλλά υπάρχει και η περίπτωση να επεκτείνεται σε νεολογισμούς ως εκφράσεις τρυφερότητας και αγάπης.<sup>98</sup>

Στα πλαίσια της τρυφερότητας, η οποία ξεκινάει από την παιδική αθωότητα, με την έννοια της μη εσωτερίκευσης ακόμα στην παιδική ψυχή απαγορεύσεων σχετικά με τον παιδικό ερωτισμό, θα πρέπει να θεωρηθεί και η χρήση λέξεων σχετικών με την ούρηση και την αφόδευση. Η ψυχοσεξουαλική φόρτιση των λειτουργιών αυτών σύμφωνα με το Φρούντ, ειδικά κατά το πρωκτικό στάδιο,<sup>99</sup> πρέπει να ευθύνεται για την ιδιαίτερη ηδονή που νιώθουν τα παιδιά να χρησιμοποιούν στις καθημερινές τους συναναστροφές σχετικές λέξεις. Επιπλέον, η αθωότητα, το ηθικά αδιάφορο αυτών των λειτουργιών στην παιδική ψυχή, εκφράζεται και με τη δημόσια, σε αρκετές περιπτώσεις, ικανοποίηση των αναγκών αυτών. Οι συγκεκριμένες λέξεις και εκφράσεις αρθρώνονται στη λογοτεχνία, σ' αυτό που από τους γλωσσολόγους έχει ονομαστεί "*σκατολογία / κοπρολογία*",<sup>100</sup> και αποτελούν θεμελιώδες χαρακτηριστικό του παιδικότροπου ύφους.

Στον παιδικό προφορικό λόγο εντοπίζεται και το φαινόμενο των παιδικών νεολογισμών, δηλαδή η κατασκευή λέξεων με ιδιαίτερη σημασιολογική / συναισθηματική φόρτιση, των οποίων η χρήση δεν απαντά στο συμβατικό γλωσσικό κώδικα. Μερικές φορές μάλιστα οι φθογγικοί συνδυασμοί παράγουν λέξεις τόσο παράδοξες, ώστε μπορεί να υποστηριχθεί ότι τα παιδιά

<sup>95</sup> Βλ. εδώ, παράγραφο 1.α., σημ. 6, τ.1, σσ. 54-56.

<sup>96</sup> Χριστόφορος Χαραλαμπίκης, "Παρατηρήσεις στη γλώσσα του παιδικού βιβλίου", ό.π. (σημ. 55), τ. Α', σσ. 58-61.

<sup>97</sup> Ο.π. (σημ. 77).

<sup>98</sup> Ο.π. (σημ. 77), σ. 62.

<sup>99</sup> Βλ. εδώ, παράγραφο 1. α., σημ. 6, τ.1, σσ. 50-52.

<sup>100</sup> Ο.π. (σημ. 77), σ. 64-65. Φυσικά οι όροι επεκτείνονται και στην ούρηση. Επίσης παρατίθενται απόψεις μελετητών, που εκφράζουν επιφυλάξεις για τη χρήση των λέξεων αυτών, επιφυλάξεις που εκκινούν φυσικά από την ηθική των ενηλίκων. Πιστεύω ότι το ηθικό ή το μη ηθικό αυτών των λέξεων ή εκφράσεων καθορίζεται από το βαθμό παιδικότητας του συγγραφέα, τη στιγμή που τις ενσωματώνει στο έργο του. Διότι χωρίς την παιδικότητα τους, στερούνται το βιωματικό τους περιεχόμενο και επομένως η χρήση τους χαρακτηρίζεται από καλλιτεχνική ανεπιλεκτικότητα, με όλες τις προεκτάσεις της στην περίπτωση αυτή.

ουσιαστικά αποτελούν πρόδρομους του λογοτεχνικού κινήματος του *λεττρισμού*,<sup>101</sup> όπου ο λογοτέχνης, με υλικό τους φθόγγους δημιουργεί δικές του λέξεις, στηριγμένες σε αυθαίρετους φθογγικούς συνδυασμούς, οι οποίες είναι ταυτόχρονα άσημες και πολύσημες. Άσημες, γιατί δεν είναι φορείς μιας συγκεκριμένης συμβατικά αναγνωρισμένης σημασίας και πολύσημες, διότι ο αναγνώστης μπορεί να τις συνδέσει συνειρμικά (με βάση τις εμπειρίες του από συνάψεις μορφής-σημασίας που ισχύουν στη γλώσσα της κοινότητας), με πλήθος σημασιών και έτσι να δώσει δικό του περιεχόμενο στο ποίημα.<sup>102</sup> Για το λόγο αυτό ένα λογοτέχνημα με λεττριστικές απηχήσεις είναι πιο προσιτό σε ένα παιδί, που χρησιμοποιεί νεολογισμούς στον προφορικό του λόγο, παρά σε έναν ενήλικο, που στην καθημερινή του συναναστροφή έχει εθιστεί στη συμβατική χρήση της γλώσσας. Στους παιδικούς νεολογισμούς εντάσσεται και η ιδιότυπη προφορά ορισμένων λέξεων από τα παιδιά, η οποία αποτυπώνεται επίσης με συνδυασμούς φθόγγων στο γραπτό λόγο. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά του παιδικότροπου ύφους θα τα διαπιστώσουμε και στο έργο του Γιάννη Ρίτσου ιδιαίτερα στα ποιήματα του εκείνα που έχουν χαρακτηριστεί "παιδικά",<sup>103</sup> - άσχετα αν αρχικά δεν απευθύνονταν σε παιδιά - λόγω ακριβώς αυτού του ύφους, αλλά και διάσπαρτα σε ολόκληρο το ποιητικό και πεζογραφικό του έργο και μάλιστα σε κείμενα με έντονο επικαιρικό χαρακτήρα, όπου κάτι τέτοιο δεν είναι γενικά πολύ συνηθισμένο. Πέρα όμως από τα συγκεκριμένα γλωσσικά χαρακτηριστικά, το παιδικότροπο ύφος χαρακτηρίζεται και από πλούσια εικονοπλασία. Οι εικόνες αισθητοποιούνται ή ανακαλούνται βέβαια από τη συγκεκριμένη δυναμική της γλώσσας, όμως και αυτές καθεαυτές είναι πλούσιες και χαρακτηρίζονται από δράση, δηλαδή κίνησή τους στα μάτια του παιδιού. Όπως έχουν παρατηρήσει συγκεκριμένοι λογοτέχνες, των οποίων τα έργα τους έχουν θεωρηθεί κατάλληλα για παιδιά, το παιδί σκέπτεται με εικόνες. Άρα και η λογοτεχνία που αποτυπώνει τα παιδικά βιώματα και την παιδική ψυχή, δε μπορεί παρά να είναι ιδιαίτερα εικονοπλαστική. Από την άλλη, το παιδί έχει μια έμφυτη αίσθηση του ρυθμού και της μουσικότητας, επομένως το παιδικότροπο ύφος δεν μπορεί παρά να περιλαμβάνει και αυτά τα χαρακτηριστικά.<sup>104</sup> Προϋπόθεση βέβαια είναι το παιδικότροπο αυτό ύφος να προκύπτει ως αυθόρμητη καταγραφή του παιδικού ψυχισμού και να μην είναι αποτέλεσμα εφαρμογής κάποιων κανόνων,<sup>105</sup> με σκοπό η λογοτεχνία να είναι κατάλληλη για παιδιά. Διότι τότε απουσιάζει η γνησιότητα και το ύφος εκφυλίζεται σε γλωσσική ελαφρότητα.

Και η γνησιότητα αυτή σε αρκετές περιπτώσεις μπορεί να συνδεθεί με ένα συγκεκριμένο περιστατικό / βίωμα του συγγραφέα στη φάση της ωριμότητας του. Χαρακτηριστικός είναι ο παλιμπαιδισμός του ποιητή Χάινριχ Χάινε που μέσα από την ερωτική σχέση με μία γυναίκα, η οποία είχε (ή προσποιόταν πως είχε) τα παιδικά χαρακτηριστικά της αφέλειας, της αθωότητας, του ακατέργαστου χαρακτήρα, αυτός στο κατώφλι του θανάτου του γίνεται παιδί ως ύστατη προσπάθεια ζωής, θυμάται τα παιδικά παιχνίδια με τη μητέρα του, ταυτιζόμενος μ' αυτήν και βλέποντας τη γυναίκα του σαν το παιδί που ο ίδιος ήταν. Η παιδικότητα αυτή επηρεάζει φυσικά το έργο του δίνοντάς του έναν παιδικότροπο, παιγνιώδη χαρακτήρα τόσο στο ύφος, όσο και στο περιεχόμενο.<sup>106</sup> Αναφέραμε το συγκεκριμένο παράδειγμα για να δείξουμε ότι η

<sup>101</sup> Ο.π. (σημ. 77), σ. 71.

<sup>102</sup> Για το κίνημα του *λεττρισμού*, Γ. Μπαμπινιώτης, ό.π. (σημ. 60), σσ. 117-121.

<sup>103</sup> "Παιδικά" έχουν χαρακτηριστεί τα εξής έργα του Ρίτσου: *Ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών, Μια πυρολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα, Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, όλα της συλλογής *Δοκιμασία*, ΠΑ', σσ. 309-324, 325-340, 341-358 αντίστοιχα, *Πρωινό άστρο*, ΠΒ', σσ. 305-336, "Αναφυλλητό", *Υδρία*, ΠΒ', σσ. 339-408, *Παιχνίδια του ουρανού και του νερού, Παράρτημα*, ΠΓ', σσ. 504-518, καθώς και ένας μεγάλος αριθμός ποιημάτων από τη συλλογή *Μικρό αφιέρωμα*, ΠΔ', σσ. 133-203.

<sup>104</sup> Για το θέμα βλ. τις απόψεις της Γαλάτειας Γρηγοριάδου – Σουρέλη, η οποία στηρίζεται και στα πορίσματα των ερευνών του Ρώσου ποιητή, πεζογράφου, κριτικού και παιδαγωγού Καρνέζι Τσουκόφσκι. Παρατίθενται από το Δ. Κουκουλομμάτη, ό.π. (σημ. 23), σσ. 35-36.

<sup>105</sup> Ο Καρνέζι Τσουκόφσκι (όπου και στην προηγούμενη σημείωση) έχει διατυπώσει τέτοιου είδους κανόνες. Αυτοί πρέπει να θεωρηθούν απλώς ως προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί ένα έργο "παιδικό" εκ των υστέρων και να μη γίνεται εσκεμμένη χρήση τους, όταν απουσιάζει το παιδικό βίωμα από το συγγραφέα.

<sup>106</sup> Βλ. Theodor Reik, "The child in the man", *The secret self, Psychoanalytic experiences in life and literature*, New York 1953, σσ. 130-150.

ανάκληση και η ενδοκειμενική καταγραφή του παιδικού βιώματος, είναι μερικές φορές τόσο πολύπλοκη στον αυθορμητισμό της, ώστε ακυρώνει την εκούσια χρήση οποιουδήποτε κανόνα, τουλάχιστον ως αναποτελεσματική.

Συνοψίζοντας λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι η βιοματική / συγκινησιακή χρήση της γλώσσας ως παιδικότροπο ύφος στην ενδοκειμενική καταγραφή των παιδικών βιωμάτων, παράγει, αυθόρμητα, έργα που μπορούν να προσληφθούν από παιδιά.<sup>107</sup> Και αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει και έναν ορισμό της Παιδικής Λογοτεχνίας. Στην ιδιαίτερη αυτή περίπτωση λογοτεχνικής πρόσληψης, το ατομικό / προσωπικό βίωμα του λογοτέχνη ανάγεται στο γενικό, δηλαδή στα βιώματα των παιδιών που θα διαβάσουν το έργο. Και βέβαια αυτό αποτελεί την αφετηρία για τη προσέγγιση ολόκληρου του νοηματικού πλέγματος που εμπεριέχει το λογοτέχνημα. Εννοείται φυσικά πως τέτοια έργα είναι κατάλληλα και για ενήλικες, αν τη στιγμή της επαφής μαζί τους αναβιώσει η παιδική πλευρά της προσωπικότητάς τους.

Στην περίπτωση τώρα εκείνη που η ενδοκειμενική καταγραφή του παιδικού βιώματος δεν πραγματοποιηθεί με παιδικότροπο ύφος, και η βιοματική / συγκινησιακή χρήση της γλώσσας ακολουθήσει τις γενικότερες κατευθύνσεις μορφοδότησης του βιώματος, τότε η πρόσληψη εκ μέρους πλέον των ενηλίκων θα πραγματοποιηθεί στο πλαίσιο της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο "ποιητικό εγώ" και την κοινότητα, όπως περιγράφηκε στην παράγραφο 1γ.

Αυτή ακριβώς η διαλεκτική σχέση οριοθετεί και τη λογοτεχνική ερμηνεία. Όταν με την ενδοκειμενική καταγραφή δηλαδή, το ατομικό / προσωπικό ανάγεται στο γενικό, είναι αναγκαίο η λογοτεχνική ερμηνεία να κινηθεί σε δύο κατευθύνσεις: Όπως είδαμε το βίωμα ή το παιδικό βίωμα, μπορεί να αποτελέσει κατά ένα μέρος το υλικό ή το υπόστρωμα του λογοτεχνικού έργου και να ερμηνεύσει μαζί με την προσωπικότητα και την προσωπική ποιητική του συγγραφέα. Άρα η πρώτη κατεύθυνση είναι να σκιαγραφηθούν αυτές οι δύο παράμετροι. Αυτό μπορεί να γίνει ιδιαίτερα εύκολα σε λογοτεχνικά έργα με αυτοβιογραφικό χαρακτήρα τόσο έντονο, ώστε να θεωρείται ότι ανήκουν σε ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος, εκείνο της λογοτεχνικής (μυθιστορηματικής ή ποιητικής, ανάλογα) αυτοβιογραφίας.<sup>108</sup> Στα πλαίσια αυτά οι αυτοβιογραφούμενοι επιχειρούν μια ερμηνευτικά σημαντική ανάπλαση και ανάλυση των προσωπικών βιωμάτων και αναμνήσεών τους,<sup>109</sup> προσδίδοντάς τους την αξία ενός κεντρικού επικειμένου, σε σχέση με το υπόλοιπο λογοτεχνικό έργο τους, το οποίο ουσιαστικά το υποδεικνύουν ως ένα από τα κλειδιά για τη λογοτεχνική ερμηνεία.<sup>110</sup> Και μάλιστα, οι εκφραστικές δυνατότητες και γενικά οι πολύπλοκες διεργασίες της ποιητικής αυτοβιογραφίας ειδικότερα δίνουν απεριόριστες δυνατότητες στον ποιητή<sup>111</sup> να διερευνήσει εκ των υστέρων τα βιώματά του και να παρασύρει και τον αναγνώστη σ' αυτό στα πλαίσια της κοινής αισθητικής εμπειρίας. Σ' αυτήν την κατηγορία μπορούμε με κάποιες επιφυλάξεις ίσως, να εντάξουμε την *Αυτοβιογραφία* του Βρεττάκου<sup>112</sup> ή το *Τερατώδες Αριστούργημα*<sup>113</sup> και το μεγαλύτερο μέρος του πεζογραφικού έργου του Ρίτσου, στα οποία θα κάνουμε και συγκεκριμένες

<sup>107</sup> Την άποψη αυτή έχει εκτενώς αναπτύξει ο Δ. Κουκουλομμάτης, ό.π. (σημ. 23), σ. 9, στο άρθρο του "Βίωμα και δημιουργία στην παραδοσιακή και παιδική λογοτεχνία", ό.π. (σημ. 55), σσ. 175-182 και σ' ολόκληρο το βιβλίο του *Βιοματική προσέγγιση των Νέων Ελληνικών*, "Εκδοτική Εστία", Αθήνα 1990, όπου ύστερα από το θεωρητικό μέρος ακολουθεί η εξέταση συγκεκριμένων κειμένων.

<sup>108</sup> Για την αυτοβιογραφία ως λογοτεχνικό είδος βλ. James Olney "Autobiography and the cultural moment. A thematic, historical and bibliographical introduction", στο συλλογικό τόμο που εξέδωσε ο ίδιος, *Autobiography: Essays theoretical and critical*, "Princeton University Press", 1980, σσ. 3-27 και Γρηγόρη Πασχαλίδη, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, "Σμίλη", Αθήνα 1993.

<sup>109</sup> Γρηγόρης Πασχαλίδης, ό.π. (σημ. 89), σ. 64.

<sup>110</sup> Ο.π., σ. 66.

<sup>111</sup> Ο.π., σ. 67.

<sup>112</sup> Νικηφόρος Βρεττάκος, *Αυτοβιογραφία, Ποιήματα*, τ. Α', "Τρία φύλλα", Αθήνα 1984, σσ. 367-374.

<sup>113</sup> *Γίνεσθαι*, σσ. 657-402: κάτω από τον τίτλο *Τερατώδες Αριστούργημα*, υπάρχει ο χαρακτηρισμός του έργου από τον ίδιο το Ρίτσο: "Απομνημονεύματα ενός ήσυχου ανθρώπου που δεν ήξερε τίποτα". Τα λόγια αυτά του ποιητή με το παιγνιώδες ύφος τους κατευθύνουν τον αναγνώστη προς την εξέταση του προσωπικού βιώματος, ερεθίζοντας την

αναφορές. Τέτοια έργα άμεσα υποδεικνύουν τη διερεύνηση του βιώματος ως συστατικού στοιχείου της προσωπικής ποιητικής του φορέα τους και η ενδοκειμενική καταγραφή διακρίνεται από μικρότερο ποσοστό αισθητικής μετάπλασης, απ' όσο συμβαίνει σε άλλα λογοτεχνικά έργα. Φυσικά, εφόσον αισθητική μετάπλαση πραγματοποιείται και εδώ, πάλι το ποίημα επιτυγχάνει την αναγωγή του προσωπικού στο γενικό, πάλι υπάρχει η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο "ποιητικό εγώ" και στην κοινότητα. Απλώς, το "ποιητικό εγώ" εδώ "φωνάζει" περισσότερο προς αυτή την κατεύθυνση, τη διερεύνηση δηλαδή του προσωπικού. Διευκρινίζουμε, ότι η διερεύνηση του προσωπικού πραγματοποιείται για να σκιαγραφηθεί το βιοματικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο συνελήφθη και εκπονήθηκε η προσωπική ποιητική του λογοτέχνη.<sup>114</sup> Άρα και σε αυτήν ακόμα την περίπτωση της έντονης και άμεσης αυτοαναφορικότητας, το βίωμα ή το παιδικό βίωμα, μπορούν να ερμηνεύσουν μόνο κάποιες πλευρές του λογοτέχνη, την προσωπικότητα ή την ποιητική του. Δεν μπορούν όμως να εξηγήσουν την ίδια τη γένεση της λογοτεχνικής δημιουργίας, η οποία παραμένει ένα μυστήριο<sup>115</sup>, ούτε φυσικά να την ερμηνεύσουν στο σύνολό της.

Κατανοούμε επομένως από όλα αυτά πόσο περιορισμένο χαρακτήρα έχει αυτή η ερμηνευτική κατεύθυνση, ειδικά στα έργα εκείνα, όπου η ενδοκειμενική καταγραφή του βιώματος είναι περισσότερο κρυπτική. Και η κρυπτικότητα αυτή, όπως έχει υποστηρίξει ο Παλαμάς, αποτελεί χαρακτηρισμό της ποιητικής ειλικρίνειας.<sup>116</sup> Άρα ως περισσότερο αξιόπιστη παρουσιάζεται η κατεύθυνση λογοτεχνικής ερμηνείας που εξετάζει τις αισθητικές μεταπλάσεις του προσωπικού βιώματος, σε συνδυασμό με ολόκληρο το περιεχόμενο του έργου, με αποτέλεσμα την αποφυγή της μονόπλευρης προσέγγισης. Άλλωστε και οι ίδιοι οι λογοτέχνες υποδεικνύουν αυτόν τον τύπο ερμηνείας.

Ο T.S. Eliot υποστηρίζει ότι η βιογραφία δεν πρέπει να ταυτίζεται με την κριτική, διότι η βιογραφία μπορεί να είναι χρήσιμη μεν, παρέχοντας εξήγηση που θα ανοίξει δρόμο για μεγαλύτερη κατανόηση, αλλά υπάρχει περίπτωση από την άλλη, κατευθύνοντας την προσοχή μας στον ποιητή, να μας οδηγήσει μακριά από την

ποίηση. Γι' αυτό δεν πρέπει να συγχέουμε τις γνώσεις ή τις πραγματικές πληροφορίες που έχουμε για έναν ποιητή, δηλαδή για την εποχή του, για τις κοινωνικές συνθήκες όπου έζησε, για τις ιδέες που επικρατούσαν τότε και που κρύβονται στο έργο του, για την κατάσταση της γλώσσας κατά την εποχή εκείνη, με την κατανόηση της ποίησής του. Μπορεί να είναι η γνώση αυτή μια απαραίτητη προετοιμασία για την κατανόηση της ποίησης, αλλά ως προς την αξιολόγηση της ποίησης μπορεί να μας οδηγήσει μόνο ίσαμε την πόρτα: για να μπούμε πρέπει να βρούμε μόνοι μας τον τρόπο. Πιθανότατα ο Eliot όταν μιλά για αξιολόγηση της ποίησης και για τη βιογραφία που μπορεί να μας οδηγήσει μόνο μέχρι την πόρτα, εννοεί την ποιητική επικοινωνία και την κατανόηση των ποιητικών διεργασιών. Παρακάτω θα εξηγήσει πώς ακριβώς εννοεί την ποιητική προσέγγιση, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την πρόσληψη μιας ωδής της Σαφούς. Λέει ότι σημασία δεν έχει να μεταφερθεί ο αναγνώστης μέσω της φαντασίας στην εποχή της, αλλά να μπορέσει να βιώσει την εμπειρία, δηλαδή να νιώσει ανάλογα με την ποιήτρια. Και αυτό μπορεί να

---

περιέργειά του, μια και προβάλλεται εδώ μια εικόνα της προσωπικότητας του ποιητή αντίθετη από τις εντυπώσεις του κοινού.

<sup>114</sup> Γρηγόρης Πασχαλίδης, ό.π. (σημ. 89), σ. 259.

<sup>115</sup> Παντελής Πρεβελάκης, *Δείκτες Πορείας*, "Εστία", Αθήνα 1985, σ. 15: "Η διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας παραμένει, κατά μείζοντα λόγο, μυστηριώδης. Οι αφορμές της βρίσκονται κάτω από μία καταπακτή. Νομίζουμε ότι δημιουργούμε υπό το φως της συνείδησης και διαπιστώνουμε εκ των υστέρων πως ενεργούμε υπό τις απαγορεύσεις λησμονημένων βιωμάτων αποστερήσεων και τραυμάτων". Είναι προφανές ότι ο Πρεβελάκης όταν λέει "υπό τις απαγορεύσεις λησμονημένων βιωμάτων, αποστερήσεων και τραυμάτων", εννοεί το βιοματικό πλαίσιο, το περιβάλλον της δημιουργίας, το εξωκειμενικό. Αυτό άλλωστε, συντακτικώς, εδώ σημαίνει και η πρόθεση "υπό": κάτω από. Η διαδικασία λογοτεχνικής παραγωγής όμως παραμένει μυστηριώδης.

<sup>116</sup> Κωστής Παλαμάς, ό.π. (σημ. 20), σ. 298. "Η ποίηση μου, ιστορία της ζωής που έζησα και μαζί της ζωής που θα ήθελα να ζήσω· δεν ξέρω και αν αξίζει τον ουρανό της Τέχνης· ξέρω πως θα εύρη θέση μέσα στις πρώτες εκεί σε κάποιο κόσμο που θα βασιλεύουν ειλικρίνεια και αλήθεια. (Πάντα όμως της Τέχνης ειλικρίνεια και του ποιητή αλήθεια. Γιατί συχνά ο τεχνίτης και κρύβεται, παρά που δείχνεται...).

συμβεί, διότι η εμπειρία είναι κοινή για όλα τα πλάσματα σε όλες τις εποχές και τις γλώσσες, στα πλάσματα βέβαια εκείνα που μπορούν να απολαύσουν την ποίηση. Γιατί σημασία έχει ο σπινθήρας που μπορεί να υπερπηδήσει εκείνα τα 2.500 χρόνια που παρεμβάλλονται.<sup>117</sup> Επομένως ο Eliot μιλά για τη διαχρονικότητα της εμπειρίας, τη διαχρονικότητα της συγκίνησης, άρα για ερμηνεία που λαμβάνει σοβαρά υπόψη την αναγωγή του ατομικού στο γενικό.

Ανάλογες είναι και θέσεις του Ελύτη: ο ποιητής παρόλο που κατανοεί τη μεγάλη σημασία που παίζουν από κοινού στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού έργου οι κοινωνικοί, ιστορικοί, αισθητικοί και ψυχολογικοί παράγοντες, με τους οποίους αλληλεπιδρά ο δημιουργός (άρα, προσθέτουμε εμείς, και τα σχετικά βιώματά του), εντούτοις άμεσα υποδεικνύει να μην ακολουθηθεί μια ειδικευμένη ως το απόλυτο κριτική του έργου, σχετική με κάποιον από τους παράγοντες, εκτός, λέει, αν ο αναγνώστης είναι ιστορικός, ψυχαναλυτής ή κοινωνιολόγος.<sup>118</sup> Αυτό σημαίνει ότι απορρίπτεται και η βιογραφική κριτική, η οποία συνδέει ολόκληρο το περιεχόμενο του έργου με το βίωμα, ή προσπαθεί να εξιχνιάσει τα βιώματα του λογοτέχνη. Ο Ελύτης αντιλαμβάνεται βέβαια το ρόλο κυρίως των παιδικών βιωμάτων στην τέχνη, εφόσον άλλου υποστηρίζει ότι η παιδική φαντασία εναποθέτει το υλικό της, "*τα ωάρια της*", όπως λέει χαρακτηριστικά, στο *Άμοιαστο*, σ' έναν ελάχιστο χώρο δηλαδή στα κατάβαθα της ψυχής, που αποτελεί και την ιδιωτική έκδοση της αλήθειας. Έτσι διαμορφώνεται ο προσωπικός μύθος, ο οποίος όμως από τη στιγμή που περνάει στην έκφραση, στην τέχνη, ανάγεται στο γενικό. Γίνεται δηλαδή κατανοητό από εκείνον που την προσλαμβάνει, ότι αυτό που συμβαίνει στην κλίμακα του ανθρώπου επαναλαμβάνεται και στην κλίμακα της ομάδας, όπου ο άνθρωπος αυτός βρίσκεται ενταγμένος, σα μόνιμος φορέας των παραδόσεών της.<sup>119</sup>

Στο σημείο αυτό παρουσιάζεται μια άλλη παράμετρος της αναγωγής του ατομικού στο γενικό, που πρέπει να λαμβάνεται επίσης υπόψη στη λογοτεχνική ερμηνεία. Είναι το *συλλογικό ασυνείδητο*, όπως το έχει ονομάσει ο Jung, δηλαδή η αποκλεισμένη ανάμνηση του φυλετικού παρελθόντος, οι κληρονομικές προδιαθέσεις, οι αρχέτυπες και έμφυτες θρησκευτικές και πνευματικές αρχές, το οποίο κρύβεται κάτω από το ατομικό ασυνείδητο, δηλαδή το αποκλεισμένο κατάλοιπο της νηπιακής και παιδικής ηλικίας. Άρα το ατομικό ασυνείδητο σαφώς διαμορφώνεται κάτω και από την επίδραση αυτού του συλλογικού ασυνείδητου, που είναι κοινό σε όλους τους ανθρώπους. Αυτή η συμμετοχή όλων στο συλλογικό ασυνείδητο θέτει τις βάσεις της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Εφόσον και ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με τον Jung, έχει βουτήξει βαθιά στο συλλογικό ασυνείδητο, αυτό αναπαράγει στην τέχνη του και, μέσω της μυστικής συμμετοχής και των άλλων ανθρώπων σ' αυτό, επέρχεται η επικοινωνία μέσω της τέχνης. Έτσι, εφόσον δεν ενδιαφέρει πια η ευτυχία και η δυστυχία του ατόμου, αλλά η ζωή σε συλλογικό επίπεδο, κάθε μεγάλο έργο της τέχνης είναι αντικειμενικό και απρόσωπο και ταυτόχρονα βαθιά συγκινητικό.<sup>120</sup> Μαζί λοιπόν με το ατομικό ασυνείδητο που εξηγεί κάποιες πλευρές του έργου, λειτουργεί και το ισχυρό συλλογικό ασυνείδητο. Άρα και στα δύο πρέπει να στηρίζεται η λογοτεχνική ερμηνεία.

<sup>117</sup> Οι απόψεις αυτές του T. S. Eliot, από το μελέτημά του *Τα όρια της κριτικής*. Παρατίθενται από το Γ. Σπανό, ό.π. (σημ. 13), σσ. 176-178.

<sup>118</sup> Οδυσσέας Ελύτης, "Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα", ό.π. (σημ. 32), σ. 494. "Παρ' όλα αυτά, παρόλο δηλαδή ότι αναγνωρίζω τη σημασία των παραγόντων αυτών, παίρνω το θάρρος να σας συστήσω να μην παραπλανηθείτε και ακολουθήσετε μιαν ειδικευμένη ως το απόλυτο κριτική του έργου που σας απασχολεί, εξόν βέβαια και αν είσατε ιστορικός, ψυχαναλυτής ή κοινωνιολόγος". Βλ. επίσης, για τον επικουρικό ρόλο του αυτοβιογραφικού στοιχείου στο μουσικό έργο, "Ευχαριστώ Wolfgang Amadeus", ό.π. (σημ. 19), σ. 250.

<sup>119</sup> Οδυσσέας Ελύτης, "Γιάννης Τσαρούχης", ό.π. (σημ. 32), σ. 567: Εδώ βέβαια γίνεται λόγος για την μετάπλαση του ατομικού βιώματος στο ζωγραφικό έργο. Αναλογικά οι απόψεις αυτές ισχύουν και για την ποίηση, αφού σε όλες τις εκφράσεις της τέχνης υπάρχει η διπολικότητα: περιεχόμενο-μορφή.

<sup>120</sup> Για το συλλογικό ασυνείδητο, βλ. C.G. Jung, ό.π. (σημ. 5), σσ. 74-75, Wellek R. – Warren A., ό.π. (σημ. 54), σσ. 104-105. Επίσης για το ρόλο της ατομικής ψυχολογίας και του συλλογικού ασυνείδητου, Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 17), σσ. 320-329, και C.G. Jung, ό.π., σσ. 45-46.

Τις δύο αυτές πλευρές του ασυνείδητου στην τέχνη, χρησιμοποιώντας όμως τον όρο "υποσυνείδητο", όπως έχουμε δει,<sup>121</sup> διακρίνει και ο Γιώργος Σεφέρης, θεωρώντας το ποίημα τόσο καθολικότερο, όσο πιο βυθισμένες στο συλλογικό ασυνείδητο είναι οι ρίζες του.<sup>122</sup> Επίσης θεωρεί ότι αυτή η βύθιση στο συλλογικό ασυνείδητο αντανακλάται στη γλώσσα και το στίχο, που έτσι ξεπερνούν την εξωτερική μηχανική της γλωσσολογίας ή της στιχουργίας, αποτελώντας πλέον μια φραστική και ρυθμική λειτουργία που στην καλύτερη περίπτωση, πηγαίνει πολύ μακρύτερα από το εγώ του ατόμου, συνειδητό ή υποσυνείδητο, ως το βαρύ και τελετουργικό εγώ της ομάδας. Και αυτή τη λειτουργία της γλώσσας ο Σεφέρης την ονομάζει "ποιητικό ρήμα".<sup>123</sup> Ερμηνεύοντας τις απόψεις του αυτές μπορούμε να μιλήσουμε για εξωτερίκευση το συλλογικού ασυνείδητου στην ποιητική έκφραση, για μια έκφραση δηλαδή τέτοια, μέσα στην οποία ο καθένας θα μπορούσε να βιώσει, συνειδητοποιώντας την πλέον, τη δική του μυστική συμμετοχή σ' αυτό το συλλογικό ασυνείδητο και, κατ' επέκταση, στην κοινή ζωή. Από την άποψη αυτή, η ποιητική γλώσσα και η γλώσσα της τέχνης γενικότερα μπορεί να θεωρηθεί κοινή.

Εξαιτίας όλων αυτών των πολύπλευρων λειτουργιών της ένταξης του βιώματος στην λογοτεχνία, και συνακόλουθα της μορφοδότησης, καθώς και του μυστηριώδους χαρακτήρα της έμπνευσης, έχει ασκηθεί κριτική στην άποψη του Freud ότι η αισθητική μετάπλαση μετριάξει τον ατομικό χαρακτήρα της φαντασίωσης, αφού η μορφή δελεάζει τον αναγνώστη προσφέροντάς του αισθητικό κέρδος σε ηδονή. Ο Freud, μη λαμβάνοντας υπόψη τις άλλες λειτουργίες της έκφρασης, υποβαθμίζει, όπως έχει εύστοχα επισημανθεί, το σημαίνον στο ρόλο του δολώματος.<sup>124</sup> Ωστόσο, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι, αν η λογοτεχνική θεωρία του Freud δεν ερμηνεύει τη λογοτεχνική δημιουργία στο σύνολό της, ερμηνεύει μια σημαντική παράμετρο: το γιατί ένα λογοτεχνικό κείμενο περιλαμβάνει βιώματα του παρελθόντος και, σε μεγάλο βαθμό, παιδικά βιώματα. Πρόκειται για ψυχαναλυτική αιτιολόγηση, η οποία μαζί με όλες τις άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας, πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη, στο βαθμό που επηρεάζει τον ψυχισμό του λογοτέχνη. Οπωσδήποτε δεν προσεγγίζει επαρκώς την ενδοκειμενική καταγραφή του βιώματος.

Από την άλλη πλευρά, όπως είπαμε, η ενδοκειμενική αυτή καταγραφή πραγματοποιείται μέσω της ποιητικής γλώσσας, με τις μεταφορές, τις συμπυκνώσεις, τις αποσιωποήσεις, γενικότερα τις επιλογές και αποκλίσεις που αισθητοποιούν ολόκληρο το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος. Η ποιητική αυτή γλώσσα καθιστά δύσκολα εξιχνιάσιμα όχι μόνο τα βιώματα, αλλά και τις αρχικές προθέσεις του συγγραφέα. Γι' αυτό, σύμφωνα με τον Umberto Eco, η ερμηνεία πρέπει να συνδέεται με την κατανόηση του τρόπου λειτουργίας της γλώσσας, με την προσπάθεια δηλαδή ο αναγνώστης να "κινήθει ερμηνευτικά με τον τρόπο που ο συγγραφέας κινήθηκε γενετικά".<sup>125</sup> Φυσικά, αυτό είναι κάτι δύσκολο. Ωστόσο ο Eco θέτει με τις απόψεις αυτές το ζήτημα των δικαιωμάτων του κειμένου, ότι δηλαδή η ποιητική γλώσσα αφ' εαυτής έχει μια δυναμική που μπορεί να επιβάλλει κάποιες ερμηνείες πέρα από την πρόθεση του συγγραφέα, η οποία είναι ανεξιχνίαστη. Έτσι θα πραγματοποιηθεί η ισορροπία ανάμεσα στην πρόθεση του αναγνώστη και στην πρόθεση του κειμένου, ώστε να αποφεύγονται οι αυθαίρετες ερμηνείες. Ο Eco επομένως μετατοπίζει το κέντρο της ερμηνείας από το συγγραφέα στο κείμενο. Οι απόψεις του είναι ιδιαίτερα χρήσιμες σε μια μελέτη που πραγματοποιείται από συγκεκριμένη οπτική γωνία, όπως η προσπάθεια εξιχνίασης της ενδοκειμενικής καταγραφής των βιωμάτων. Διότι προφυλάσσει από μια μονόπλευρη εστίαση στην προσωπική ζωή του ποιητή, που οπωσδήποτε αδικεί το ποιητικό αποτέλεσμα.

<sup>121</sup> Βλ. εδώ, σημ. 33.

<sup>122</sup> Νάσος Βαγενάς, ό.π. (σημ. 36), σ. 39. Επίσης Γ. Σεφέρης, ό.π. (σημ. 70), σ. 48.

<sup>123</sup> Γ. Σεφέρης, ό.π., σ. 289.

<sup>124</sup> Jean-Louis Baudry, ό.π. (σημ. 26), σ. 83 και Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 17), σσ. 333-334.

<sup>125</sup> Νάσος Βαγενάς, "Ο Umberto Eco και το πρόβλημα της ερμηνείας", *Το Βήμα*, 27/2/1994. Για μια συνοπτική παρουσίαση των απόψεων του Eco, *The open Work*, Cambridge "M. A." 1989 (ιταλικά *Opera aperta* 1962) και *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφ. Μαριάννα Κονδύλη, "Γνώση", Αθήνα 1993, στο οποίο αναλύονται οι απόψεις για συνδυασμό πρόθεσης του αναγνώστη και πρόθεσης του κειμένου.

**1.ε. Η "παιδική" θεώρηση του κόσμου: Το παιδικό βίωμα ως αφετηρία της παιδικότητας του ενήλικου / λογοτέχνη.**

Κλείνοντας την ανάπτυξη της λειτουργικότητας του παιδικού βιώματος στη λογοτεχνία, επισημάναμε ότι αυτό πυροδοτεί την ποιητική φαντασία και για το λόγο αυτό η ανάκλησή του αποτελεί αντίσταση στο χρόνο. Αυτό συμβαίνει, διότι η αίσθηση του χρόνου ως φθοροποιού δύναμης, όπως βιώνεται δηλαδή ο χρόνος στην ενηλικίωση, δεν υπάρχει στα παιδιά, με αποτέλεσμα ο ενήλικος, εξιδανικεύοντας την παιδική ηλικία να νιώθει, κατά την ανάκληση των παιδικών βιωμάτων, ότι για πρώτη φορά βλέπει πράγματα, τα οποία φυσικά έχει ξαναδεί. Έτσι ο ενήλικος-λογοτέχνης καταφεύγει στο παιδικό βίωμα, όταν νιώθει ότι πιέζεται από το βάρος του χρόνου.<sup>126</sup> Αυτό σημαίνει όμως ότι το παιδικό βίωμα με αυτή του τη συγκεκριμένη λειτουργία, εξελίσσεται σιγά σιγά από συγκεκριμένη εμπειρία που καταγράφηκε στον ανθρώπινο ψυχισμό, σε κοσμοθεωρητικό στοιχείο. Δηλαδή οδηγεί κατά την ενηλικίωση, στη σύνθεση μιας συγκεκριμένης οπτικής, μέσα από την οποία ο ενήλικος αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Την οπτική αυτή μπορούμε να την ονομάσουμε *παιδική θεώρηση του κόσμου ή παιδικότητα*. Η διαφορά της από την αντίστοιχη οπτική στη φάση της παιδικής ηλικίας, είναι ότι ο ενήλικος είναι σε θέση να αντιληφθεί, να συνειδητοποιήσει την απεριόριστη δύναμη που του παρέχει. Κι έτσι συνειδητά πολλές φορές, να προσπαθεί να τη συνθέσει, για να μπορέσει ως ενήλικος να βλέπει τον κόσμο με τα μάτια του παιδιού. Η οπτική αυτή είναι ιδιαίτερα εμφανής σε λογοτέχνες που έζησαν ιδιαίτερα έντονα παιδικά βιώματα, όπως ο Ρίτσος, όπου η παιδικότητα αποτελεί, όπως θα δούμε, μια από τις κύριες νοηματικές σταθερές της ποίησής του.

Ένα από τα χαρακτηριστικά λοιπόν αυτής της παιδικότητας είναι η αντίσταση στο χρόνο. Αντίσταση στο χρόνο, συνεπάγεται φυσικά και αντίσταση στο βιολογικό θάνατο, που ο ερχομός του έχει συνδεθεί με τη φθοροποιό δύναμη του χρόνου. Έρχεται λοιπόν η παιδικότητα να ακυρώσει το θάνατο. Ο Ελύτης ενσαρκώνει αυτή την παιδικότητα στην ανάκληση της αρχετυπικής παιδικής φιγούρας του Παναή, του σκανταλιάρικου παιδιού που ρουφάει τη φύση και την κάθε στιγμή, ακινητοποιώντας στη βαθιά βίωσή της το χρόνο, με αποτέλεσμα να δίνει στο βραχύ και αδιάφορο για πολλούς χρονικό διάστημα την αίσθηση του μοναδικού και επομένως του αιώνιου. Χαρακτηριστική είναι και η εσκεμμένη παρετυμολογία του ονόματος από τον ποιητή (Παναής παν+αεί),<sup>127</sup> που σημαίνει ότι αυτής της μορφής η βίωση είναι τα πάντα, είναι η βίωση της ζωής στο σύνολό της, η εγκόλπωση του σύμπαντος και θα υπάρχει αιώνια. Επίσης, η φιγούρα είναι αρχετυπική, διότι συνδέεται με παιδικά βιώματα-λίγο πολύ κοινά σε όλους του ανθρώπους όλων των εποχών. Δεν είναι όμως τόσο τα παιδικά βιώματα που ανακαλούνται εδώ, όσο ο τρόπος βίωσης. Αυτός είναι που ορθώνεται σε κοσμοθεωρητικό στοιχείο καθορίζοντας την παιδικότητα του ενήλικου-λογοτέχνη. Ο Ελύτης το λέει καθαρά, ότι αυτό που ζητάει από τον Παναή δεν είναι το παιδικό βίωμα της (ερωτικής) σκανταλιάς, αλλά η πρωτοανακάλυψη του κόσμου, η κρυφή δηλαδή αυτή δύναμη της βίωσης, που συνειδητοποιείται εκ των υστέρων κατά την ενηλικίωση, σε οριακές συνθήκες αδιεξόδου, γεμάτες από την αίσθηση του θανάτου. Τότε αυτή η παιδικότητα έρχεται να υποδείξει το αθάνατο μέρος του ανθρώπου, εκείνο δηλαδή το κομμάτι της ψυχής του, το οποίο κάποτε, ασυνείδητα, εναποθήκευσε και διατήρησε τις αιώνιες αλήθειες της ζωής. Έτσι ο άνθρωπος εξακολουθεί να επιδιώκει την ανακάλυψη της ζωής καταφάσκοντας σε αυτήν, με

<sup>126</sup> Βλ. εδώ, παράγραφο 1β, σημ. 46, 47.

<sup>127</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, "Τα κορίτσια", ό.π. (σημ. 32), σ. 183: "Στα μέρη τα δικά μας ο Κάλιμπαν ονομάζεται Παναής, πάει να πει, Παναγιώτης, και, με το χαϊδευτικό του Παναγής ή Παναής – του "παν" και του "αεί" όνομα και πράγμα. Το κεφάλι του είναι κουρεμένο, οι ματάρες του κατάπληκτες, το δεξί του γόνατο στα αίματα. Δεν είναι ορατός παρά μονάχα τα καλοκαίρια – σα να μην ήταν τρόπος να κινηθεί, αν δεν ανάδιναν τη μυρωδιά τους οι σκιές ή αν δεν έπαιρνε ορισμένους τόνους μπλε ή θάλασσα. Και μόνο να σταματούσαν για μια στιγμή τα τζιτζίκια, είναι σίγουρο, θα τον χάναμε από τα μάτια μας. Τόσο πολύ τον τρέφει αυτό που για μας είναι ό,τι η Τρίτη για την Τετάρτη, ένα κομμάτι χρόνου που έπεσε, διόλου υπολογίσιμο για το μέλλον μας".

αποτέλεσμα να ακυρώνει τελικά το θάνατο, ο οποίος φαίνεται να αφανίζεται στην απεραντοσύνη του μέλλοντος<sup>128</sup> που θα βιώνεται μέσα από τη συνεχή ερωτική ανακάλυψη της ζωής. Αλλού ο Ελύτης, αυτή την ιδιαίτερη βίωση των πραγμάτων θα την ονομάσει "άλω", δηλαδή φωτοστέφανο και θα πει ότι μέσω της τέχνης εκείνο που πάντα επιδιώκεται, είναι ακριβώς να διατηρηθεί αυτή η παιδικότητα, αυτός ο τρόπος ιδιαίτερου φωτισμού των περιστατικών, και όχι τα περιστατικά αυτά καθαυτά που από μόνα τους κατά κανόνα είναι ασήμαντα. Μέσω της παιδικότητας, που κύριό της χαρακτηριστικό είναι η αθωότητα, τα ασήμαντα μπορούν να μεταβληθούν σε θησαυρούς,<sup>129</sup> δηλαδή σε πλευρές της ζωής που αποκαλύπτεται.

Αρα, μέσω αυτής της συνειδητοποιημένης παιδικότητας μεταπλάθεται στην ψυχή του ενήλικου / λογοτέχνη ο υπαρκτός κόσμος, το παρόν. Και εφόσον το κύριο χαρακτηριστικό της νέας αυτής οπτικής γωνίας είναι η αθωότητα, μπορούμε να πούμε ότι πραγματοποιείται μια αναπαρθένευση του κόσμου, δηλαδή ουσιαστικά η απαλλαγή του παρόντος από κάθε τι τραυματικό και κατασταλτικό της ανθρώπινης αισιοδοξίας. Όχι γιατί αυτό δεν υπάρχει, αλλά διότι δεν μπορεί πλέον να επηρεάσει αρνητικά τον ανθρώπινο ψυχισμό. Ο Καζαντζάκης λέει ότι, αν δεν μπορεί να αλλάξει κάποιος την πραγματικότητα, μπορεί να αλλάξει το μάτι, δηλαδή την οπτική, μέσα από την οποία βλέπει την πραγματικότητα. Και το μάτι αυτό δεν είναι άλλο από το μάτι εκείνο του παιδιού. Ακριβώς επειδή το παιδί δε βαρύνεται από τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος, ουσιαστικά δημιουργεί για πρώτη φορά μέσα του τον κόσμο, με βάση την αθωότητα και την αδηφαγία του στο να γνωρίζει. Ο Καζαντζάκης φαντάζεται τον κόσμο αυτό ως χάος, που το παιδί το βάζει σε τάξη, ανακαλύπτοντας τις μυστικές πτυχές του και, από την άποψη αυτή, η παιδική ματιά παραλληλίζεται με το μάτι του Θεού που δημιουργεί τον κόσμο. Αυτή η "εκ του μηδενός" δημιουργία αποτελεί την παρθενικότητα του κόσμου, αφού αυτός παρουσιάζεται στη γέννησή του, χωρίς ακόμα να έχει μολυνθεί. Έτσι ο συγγραφέας, όταν θέλει γράφοντας να μιλήσει για τη θάλασσα, για τη γυναίκα, για το Θεό, αφουγκράζεται τι λέει το παιδί μέσα του, και μόνο τότε μπορεί να πλησιάσει αυτές τις δυνάμεις. Η παιδικότητα αυτή της ενηλικίωσης, τον κάνει να βλέπει, όπως λέει, με μάτια παρθένα, για πρώτη φορά τον κόσμο και δεν αφήνει το μυαλό του να φθαρεί, να μαραθεί και να στερέψει.<sup>130</sup> Αρα όταν ένας λογοτέχνης χάνει την παιδικότητα, τον εγκαταλείπει ουσιαστικά και η έμπνευση. Αυτήν ακριβώς την αναπαρθένευση εννοεί ο Νικηφόρος Βρεττάκος, όταν στον ποίημά του *Αυτοβιογραφία*<sup>131</sup> υποβάλλει την ιδέα ότι η ποίηση δεν είναι τίποτε άλλο από την προσπάθεια να ειπωθεί το σύμπαν

<sup>128</sup> Ο.π., (σημ. 108), σ. 185: "Παναή, Παναή, σε ανακαλώ στην ενέργεια, κι ας γίνομαι ύποπτος στους χωροφύλακες...Εσύ δεν έκανες τάχα ότι με κυνηγάς, για να περάσουμε κάτω από τα πόδια της ξαδέρφης μου, την ώρα που σιδέρωνε ξεμπράτσωτη, με το μαλλί βρεμμένο και το κοντό τριανταφυλλί της μεσοφόρι; Όχι, δεν είναι αυτό που νομίζεις, δεν είναι αυτό που ζητώ από σένα είναι η πρωτοανακάλυψη του κόσμου. Δώσε να μη χάσω ποτέ το αίσθημα του Κολόμβου. Υπάρχουνε τόσα μικροπράγματα που το γύρο τους κανένας δεν αξιώθηκε ακόμα να κάνει. Γι' αυτό σε πίστευα γι' αυτό σ' αγαπούσα σε καλόπιανα. Ποιος ξέρει, κάτι μου έλεγε πως ίσως μια μέρα θα έχω την ανάγκη σου, μετά από είκοσι, από τριάντα χρόνια, όταν θα έχουν όλες οι εξώπορτες κλείσει και φύγει όλες οι μικρές Δέσποινες με το διάφανο νυχτικό και τα πελώρια μάτια. Αχ, πώς ήξερες τις νύχτες να μου ανάβεις τα φώτα ίσα-ίσα τη στιγμή που θα περνούσαν από το παράθυρο με το χέρι ψηλά και την άστατη σκιά στον τοίχο. Έλα, πες μου, τώρα που ξέρεις, θέλεις ακόμα μια φορά να το επαναλάβουμε; Σ' αυτή τη φρικτή και ξεπαγιασμένη πολιτεία θέλεις άλλη μια φορά με τον ίδιο τρόπο να δείξουμε στους ανθρώπους το θάνατο μέρος τους; Κοίτα, κοίτα: Οι νεκροί – δεν τους φοβάμαι, Οι νεκροί – δεν τους λυπάμαι: Death shall have no dominion. Είναι "εντός του μέλλοντός μας". Είμεθα όλοι εντός του μέλλοντός μας!" Εμπρός! Μουσική! Άλογα! Φώτα!"

<sup>129</sup> Οδυσσέας Ελύτης, ό.π. (σημ. 19), σ. 70: "Και στην επαναστροφή του μικρού ιδιωτικού κόσμου αναπτύσσει (ο άνθρωπος) όλη του την παραστατική δύναμη, ώστε να διατηρήσει την άλω γύρω από τις σεπτές εικόνες που δεν είναι – δε θέλει να είναι – σκέτες αναμνήσεις. Αυτή την άλω που δίνει στα πράγματα η παιδική ηλικία είναι που κυνηγάμε κατά βάθος κι εμείς σε όλη μας τη ζωή ποτέ τα περιστατικά της, που κατά κανόνα είναι ασήμαντα. Πρόκειται για την ικανότητα να μεταβάλλεις τα ελάχιστα σε θησαυρούς, χάρη στον τρόπο που τα χειρίζεσαι, και που το μεγάλο της αντίκρισμα είναι η αθωότητα".

<sup>130</sup> Νίκος Καζαντζάκης, ό.π. (σημ. 28), σσ. 46-50.

<sup>131</sup> Νικηφόρος Βρεττάκος, ό.π. (σημ. 93).



στην παιδική, άδολη και γνήσια αίσθηση, πέρα από τις δυνάμεις του κακού. Και αυτή ακριβώς η αίσθηση αποκαλύπτει την τάξη του κόσμου.<sup>132</sup> Γι' αυτό ίσως, ο ίδιος ο ποιητής, καταγγέλλοντας το ναζισμό που προέκυψε ως τερατογένεση από τη διαστρέβλωση του νιτσεικού υπερανθρώπου, θεωρεί την παιδική καρδιά ως μόνο χώρο, όπου θα μπορούσε να τοποθετήσει τον υπεράνθρωπο,<sup>133</sup> ως μόνο χώρο δηλαδή, απ' όπου θα μπορούσαν να ξεπηδήσουν οι πιο ευγενείς δυνάμεις του ανθρώπου.

Επισημαίνουμε και πάλι ότι η παιδική αυτή θεώρηση του κόσμου εκ μέρους των ενηλίκων γίνεται πάντοτε εκ των υστέρων. Και η διαφορά της από την αντίστοιχη των παιδιών, είναι ότι τώρα τα επανενεργοποιημένα παιδικά βιώματα είναι απαλλαγμένα από τα στενά χωροχρονικά πλαίσια της παιδικής ηλικίας και από τις απαγορεύσεις των ενηλίκων εκείνης της εποχής. Έτσι επιβιώνει αλώβητη η εσωτερική τους δύναμη, η οποία φυσικά διευρύνεται και πλουτίζεται στην αλληλεπίδρασή της με το περιβάλλον του ενηλίκου, λειτουργώντας, όπως λέει ο Μαρσέλ Προυστ,<sup>134</sup> ως ψυχικό κοίτασμα, χωρίς να ενδιαφέρει πια η συγκεκριμένη εμπειρία, απ' όπου ξεκίνησε το βίωμα. Αυτό είναι το κεντρικό γνώρισμα της παιδικότητας του ενήλικου και κατά το Γιάννη Ρίτσο, που μαζί με διάφορα άλλα συνθέτει το χαρακτήρα της παιδικής θεώρησης του κόσμου στο έργο του. Παραθέτουμε ένα χωρίο, όπου επιγραμματικά διατυπώνονται τα διαφοροποιητικά στοιχεία ανάμεσα στην παιδικότητα του παιδιού και την παιδικότητα του ενηλίκου.

*Και τα / παιδιά που υπήρξαμε, έλεγε,  
τα υπάρχουμε, απαλλαγμένα κιόλας απ' τη στενότητα των πρώτων μας  
χρόνων  
απ' την οξύτητα της στενότητας, απ' την ανυπομονησία της αύξησης  
απ' των μεγάλων την παρεξήγηση.<sup>135</sup>*

Η στενότητα των πρώτων χρόνων, για την οποία κάνει λόγο εδώ ο ποιητής, πρέπει να είναι, πέρα από τα συγκεκριμένα χωροχρονικά πλαίσια της παιδικής ηλικίας, και η αδυναμία του περιορισμένου πνευματικού ορίζοντα του παιδιού να συλλάβει την εσωτερική δύναμη της βίωσης. Αυτή η αδυναμία χαρακτηρίζεται εκ των υστέρων ιδιαίτερα οξεία. Η ανυπομονησία της αύξησης, δεν είναι τίποτε άλλο από την ανυπομονησία που έχει κάθε παιδί να ενηλικιωθεί, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να απολαύσει την παιδικότητά του. Και ένας από τους σημαντικότερους λόγους αυτής της ανυπομονησίας είναι και η παρεξήγηση των μεγάλων, η έλλειψη κατανόησης της παιδικής ψυχής. Η απαλλαγή από όλα αυτά τα χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας, σημασιοδοτεί αυτήν την "αναβαθμισμένη" παιδικότητα της ενηλικίωσης, όπου το παιδικό βίωμα μετουσιώνεται στο κοσμοθεωρητικό στοιχείο της αναπαρθένευσης του κόσμου, ως συνειδητή επανάκτηση της χαμένης αθωότητας.

<sup>132</sup> Νικηφόρος Βρεττάκος, ό.π. (σημ. 93), τ. Β', σ. 31, "Ο κόσμος και η ποίηση": "Απλά πράγματα όλα. Η τάξη τους / είναι φροντισμένη από το χέρι σου. Μια δέσμη από χρώ- / ματα / στο βάζο του χρόνου. / άλλωστε, τι / θαρρείς πως στο βάθος είναι η ποίηση; Είναι η γύρη / των πραγμάτων του σύμπαντος. Η γύρη σε πράξεις, / η γύρη σε οδύνη, σε φως, σε χαρά, σε αλλαγές, / σε πορεία, σε κίνηση. / Η ζωή κ' η ψυχή / σε ένα αιώνιο καθρέφτισμα μέσα στο χρόνο. / Τι νομίζεις λοιπόν' κατά βάθος η ποίηση / είναι μι' ανθρώπινη καρδιά φορτωμένη / όλο τον κόσμο".

<sup>133</sup> Νικηφόρος Βρεττάκος, ό.π. (σημ. 14), σσ. 179-180.

<sup>134</sup> Μαρσέλ Προυστ, ό.π. (σημ. 41), σ. 225: "Κάποτε αυτό το κομμάτι ενός τοπίου, που έφθασε έτσι ως σήμερα, ξεκόβεται τόσο απομονωμένο απ' όλα, ώστε επιπλέει αβέβαιο στη σκέψη μου σαν μια ολάνθιστη Δήλος, χωρίς να μπορώ να πω από ποια χώρα, από ποια εποχή – ίσως κι απλούστατα από ποιο όνειρο – έρχεται. Αλλά κυρίως σαν βαθιά κοιτάσματα του ψυχικού μου εδάφους, σαν στέρεα χρώματα που πάνω τους στηρίζομαι ακόμα, θα πρέπει να σκέφτομαι τη μεριά της Μεζεγκλίζ και τη μεριά του Γκερμάντ".

<sup>135</sup> Όταν έρχεται ο ξένος, Τέταρτη Διάσταση, σ. 321.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ**

# **ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΒΙΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Τα παιδικά βιώματα του Γιάννη Ρίτσου.

Ύστερα από τη γενικότερη θεωρητική προσέγγιση του όρου βίωμα / παιδικό βίωμα, με έμφαση στην ενδοκειμενική καταγραφή του και τα παρεπόμενά της, θα περάσουμε στην επισήμανση συγκεκριμένων βιωμάτων της παιδικής ηλικίας του Γιάννη Ρίτσου, τα οποία θα δούμε ως ακατέργαστα εξωκειμενικά στοιχεία αρχικά. Στα επόμενα κεφάλαια θα ασχοληθούμε με την ενδοκειμενικότητά τους. Τα σημαντικότερα παιδικά βιώματα του ποιητή, εντοπίζονται, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, στο οικογενειακό περιβάλλον, στο πατρικό σπίτι, στη σχέση του με το σχολείο, καθώς και στην επίδραση του άσκησε πάνω του το φυσικό, κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον της ιδιαίτερης πατρίδας του. Με το κοινωνικό περιβάλλον επίσης, καθώς και με συγκεκριμένα πρόσωπα της οικογένειάς του σχετίζονται και συγκεκριμένα βιώματα, τα οποία επηρέασαν και τη σχέση του ποιητή με τη θρησκεία – μεταφυσική, καθώς και την πολιτική του τοποθέτηση.

### 2α. Οικογενειακό περιβάλλον.

Ο Γιάννης Ρίτσος γεννήθηκε στη Μονεμβασιά της Λακωνίας την 1η (14η με το νέο ημερολόγιο) Μαΐου του 1909. Πατέρας του ήταν ο Ελευθέριος Ρίτσος, πλούσιος γαιοκτήμονας της περιοχής και η μητέρα του η Ελευθερία Βουζουναρά, κόρη πλούσιων εμπόρων από το Γύθειο, πόλη του ίδιου νομού. Τα δύο αυτά πρόσωπα, το καθένα από την πλευρά του, επηρέασαν σημαντικά τη διαμόρφωση του ψυχισμού του ποιητή.

Θα αρχίσουμε από τη μητέρα, γιατί ο ρόλος ήταν ιδιαίτερα καθοριστικός. Ο μικρός Γιάννης, ήταν το τελευταίο από τα τέσσερα μεγαλύτερα παιδιά της οικογένειας και έτσι η μητέρα του είχε ιδιαίτερη αδυναμία. Αν λάβουμε μάλιστα υπόψη τη μάλλον ερωτική προσκόλληση που έχει το αγόρι στη μητέρα περίπου μέχρι το έβδομο έτος της ζωής του, το λεγόμενο *οιδιπόδειο σύμπλεγμα* κατά τον Freud<sup>136</sup>, καταλαβαίνουμε ότι η έντονη επίδρασή της ήταν *a priori* δεδομένη. Ωστόσο, ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο από κάποιους άλλους παράγοντες: Η μητέρα είχε μια έμφυτη ευαισθησία και ήταν πνευματικά και αισθητικά καλλιεργημένη. Είχε παντρευτεί τον Ελευθέριο Ρίτσο σε ηλικία δώδεκα ή δεκατριών χρονών, με τη συμφωνία όμως να τελειώσει το γυμνάσιο πριν πάει να ζήσει μόνιμα μαζί του.<sup>137</sup> Αυτό δείχνει την αγάπη της προς τις πνευματικές ενασχολήσεις, σε μια εποχή που οι γυναίκες συνήθως δεν πήγαιναν στο γυμνάσιο – πολλές δεν τελείωναν ούτε το δημοτικό – λόγω της έντονα ανδροκρατικής κοινωνικής αντίληψης και δομής. Επιπλέον ήξερε αρκετά γαλλικά, ξένη γλώσσα της άρχουσας τάξης, αλλά και της πνευματικής αριστοκρατίας της εποχής και το σπίτι ήταν ένα από τα ελάχιστα στη Μονεμβασιά που είχαν πιάνο και μαντολίνο. Επίσης πλούτιζε τη μόρφωση της διαβάζοντας λογοτεχνικά βιβλία της εποχής ελληνικά και ξένα.<sup>138</sup>

Ήταν φυσικό ένας άνθρωπος με τέτοιες αναζητήσεις να θέλει να μυήσει και τα παιδιά του σ' αυτές. Το πιο δεκτικό απ' αυτά ήταν ο μικρός Γιάννης, ο οποίος ήδη από πολύ νωρίς είχε εκδηλώσει ευαισθησίες, ανησυχίες και μια αδηφαγία για εξερεύνηση της φύσης και των πάντων γύρω του.<sup>139</sup> Έτσι, ο μετέπειτα ποιητής δέχεται από τη μητέρα του τον πρώτο σπόρο της αισθητικής καλλιέργειας. Ο σπόρος αυτός ήταν μηνύματα από λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής, καθώς και μουσική παιδεία μια και η μητέρα δεν έπαιζε απλώς πιάνο στα παιδιά της, αλλά αργότερα προσέλαβε στο σπίτι ειδικό δάσκαλο μουσικής. Επίσης είχε προσλάβει δασκάλες για τη διδασκαλία ξένων γλωσσών. Στην παιδική ηλικία του Ρίτσου λοιπόν, και ιδιαίτερα στη σχέση με τη μητέρα του, πρέπει να αναζητηθούν οι συνθήκες που διευκόλυναν την πολύπλευρη αισθητική

<sup>136</sup> Ι. Ν. Παρασκευόπουλος, *Εξελικτική ψυχολογία*, Αθήνα, χ.χ.έ., τ. 1, σ. 51.

<sup>137</sup> Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996, σ. 19.

<sup>138</sup> Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 15.

<sup>139</sup> Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, *ό.π.* (σημ. 3), σ. 28.

καλλιέργειά του. Γιατί ακόμα και το ταλέντο του στη ζωγραφική εκεί πρωτοκαλλιεργήθηκε, με τη ζωγραφική προσώπων και διαφόρων θεμάτων από τη φύση της Μονεμβασιάς, κάτω από τη συνεχή ενθάρρυνση και καθοδήγηση της μητέρας του.<sup>140</sup> Η μεγαλύτερή της όμως προσφορά ήταν η πίστη της στην ποιητική φλέβα του Γιάννη. Τον παρότρυνε συνεχώς να γράφει, ασχολιόταν πολύ ώρα μαζί του με τη διόρθωση των ποιημάτων και ήταν εκείνη που του κρατούσε το χέρι για να γράψει ένα ποίημα που στάλθηκε και δημοσιεύτηκε στη *Διάπλαση των παιδών*. Ο ποιητής βρισκόταν τότε στην ηλικία περίπου των εννέα χρόνων, όπως σημειώνει ο ίδιος,<sup>141</sup> και η μητέρα ως ανταμοιβή για την επιτυχία της δημοσίευσης τον έγραψε συνδρομητή στο περιοδικό. Είχε πιστέψει στο ταλέντο του και θεωρούσε ότι κάποτε θα γίνει αντάξιος του Παλαμά, που ήταν ο μεγάλος ποιητής της εποχής εκείνης<sup>142</sup> (ο Καβάφης ήταν γνωστός τότε περισσότερο σε κάποιους κύκλους μυημένων). Γι' αυτό και λίγο πριν ξεκινήσει από τη Μονεμβασία για να πάει να πεθάνει από φυματίωση στο σανατόριο του Πηλίου, προέτρεψε την κόρη της και αγαπημένη αδελφή του Γιάννη, Λούλα, να τον προσέχει σα δεύτερη μάνα του, λέγοντάς της ότι θα γίνει κάποτε μεγάλος ποιητής και θα δοξάσει την πατρίδα.<sup>143</sup>

Από τη μητέρα επίσης ήρθε ο μικρός Γιάννης σε πρώτη επαφή με τις αριστερές ιδέες. Η Λούλα Ρίτσου υποστηρίζει ότι η μητέρα πλούτιζε τη βιβλιοθήκη με αριστερής ιδεολογίας βιβλία της εποχής και επειδή ήταν αδύνατο να συζητήσει τις μάλλον αριστερές ιδέες της με το σύζυγό της που ήταν φιλοβασιλικός, όπως και ολόκληρο το σόι των Ρίτσων, έβρισκε πρόθυμο ακροατή και συνομιλητή το Γιάννη. Έτσι αυτός, πιθανότατα από τη μητέρα του να δέχτηκε "εν σπέρματι" τις αριστερές ιδέες.<sup>144</sup> Επίσης ο ίδιος ο ποιητής έχει εξιστορήσει πως, όταν έγινε γνωστή η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 στη Ρωσία, ο γαιοκτήμονας πατέρας του αντιμετώπισε το γεγονός μάλλον αδιάφορα, ενώ η μητέρα του τριγυρούσε στο σπίτι φορώντας μια κόκκινη εσάρπα και λέγοντας "*Είμαι μπολσεβίκα, είμαι μπολσεβίκα*".<sup>145</sup> Ο σπόρος αυτός βλάστησε αργότερα, όταν ο ποιητής, στις οριακές συνθήκες της φυματίωσης και της φτώχειας που τον τοποθέτησε ταξικά στο προλεταριάτο, ήρθε σε επαφή με αριστερά πνεύματα της εποχής στα διάφορα σανατόρια, όπου νοσηλεύτηκε.<sup>146</sup> Έτσι το παιδικό βίωμα ενεργοποιήθηκε και λειτούργησε μέσα στις συνθήκες του παρόντος.

Η παθολογική αγάπη της μητέρας προς τον ποιητή,<sup>147</sup> η καλλιέργεια της φιλοκαλίας, καθώς και της κοινωνικής αλληλεγγύης, όπως η μητέρα την εκδήλωνε τόσο με τις ιδέες της, όσο και με την έμπρακτη βοήθειά της προς τους κάθε λογής πάσχοντες της μικρής κοινωνίας της, την ανήγαγαν σχεδόν σε μούσα του.<sup>148</sup> Από την άλλη πλευρά, ο μοναχικός θάνατός της από φυματίωση σε σανατόριο του Πηλίου τραυμάτισε ανεπανόρθωτα το Γιάννη, ο οποίος τότε βρισκόταν στην ευαίσθητη ηλικία των δώδεκα χρόνων.<sup>149</sup> Έτσι η μορφή της μητέρας θα διαποτίσει ολόκληρο το ποιητικό έργο, ενσωματωμένη ποικιλότροπα στο εκάστοτε νοηματικό περιεχόμενο.

Στον αντίποδα της σχέσης του με τη μητέρα βρισκόταν η σχέση του ποιητή με τον πατέρα του. Διότι ο Ελευθέριος Ρίτσος ήταν εντελώς διαφορετικός χαρακτήρας από τη γυναίκα του.

<sup>140</sup> Ο.π. (σημ. 2), σ. 28.

<sup>141</sup> Το σημειώνει στη σειρά δίσκων "Ο Ρίτσος διαβάζει Ρίτσο". Βλ. και Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 28, σημ. 11.

<sup>142</sup> Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 30.

<sup>143</sup> Ο.π., σ. 49.

<sup>144</sup> Ο.π., σ. 25.

<sup>145</sup> Συνέντευξη του ποιητή στη ρωσική εφημερίδα *Κοσμομόλσκαγια Πράβντα*, καλοκαίρι 1989. Παρατίθεται από την Α. Κώττη, ό.π. (σημ.2), σ. 27.

<sup>146</sup> Η Λούλα Ρίτσου λέει μεταξύ άλλων σε συνέντευξή της στην εφημερίδα *Το Βήμα*, 26/1/1978, ότι στα τρία σανατόρια που νοσηλεύτηκε ο ποιητής "διάβασε πολύ και εγλωπώθηκε τις κομμουνιστικές ιδέες, έχοντας την προδιάθεση από τους καιρούς των παιδικών του χρόνων, με τη διδασκαλία της μητέρας μας". Για την πολιτική συνειδητοποίηση του Ρίτσου στα σανατόρια, Α. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 109, 110, 111, 117, 118.

<sup>147</sup> Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 26-27, 28, 29.

<sup>148</sup> Π. Δ. Μαστροδημήτρης, "Εγκώμιο στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο", *Νεοελληνικά, Μελέτες και άρθρα*, τ. Γ', "Γνώση" Αθήνα 1992, σ. 149.

<sup>149</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 40.

Ήξερε λιγοστά γράμματα (είχε τελειώσει μόνο το δημοτικό) και δεν είχε καμία ιδιαίτερη κλίση σε καλλιτεχνίες. Ήταν απλώς ανοιχτοχέρης, γλεντζές και καλός στο χορό. Δεν μπορούσε να κατανοήσει τις ευαισθησίες της γυναίκας του και είχε δύο μεγάλα πάθη. Το ένα ήταν η χαρτοπαιξία, που σταδιακά διαδραμάτισε και αυτό σημαντικό ρόλο στην οικονομική καταστροφή της οικογένειας και το άλλο οι εξωσυζυγικές σχέσεις, που τραυμάτιζαν ψυχικά τη γυναίκα του.<sup>150</sup> Όμως η ίδια από αξιοπρέπεια, δεν παραπονιόταν ποτέ και έβρισκε διέξοδο σε κάποια ταξίδια στη γενέτειρά της,<sup>151</sup> όταν ο άντρας της κατά καιρούς, απουσίαζε για μεγάλα χρονικά διαστήματα από το σπίτι, για δουλειές, για κυνήγι ή και για προεκλογικό αγώνα, είτε υπέρ του πολιτευόμενου αδερφού του Θεόδωρου, είτε υπέρ του βασιλιά, στα διάφορα δημοψηφίσματα για το πολιτειακό καθεστώς<sup>152</sup> κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα.

Ήταν φυσικό επομένως ένας άνθρωπος με τέτοιο χαρακτήρα να μην μπορεί να καταλάβει τις ευαισθησίες του γιου του Γιάννη, που στην καλλιέργεια και διεύρυνσή τους είχε συμβάλει αρκετά η γυναίκα του. Ο πατέρας έδερνε το μικρό Γιάννη, όταν αυτός λόγω της ζωηράδας του και της επιθυμίας του να βγει από το σπίτι το μεσημέρι για να παίξει, έκανε φασαρία, ή γενικά διάφορες σκανταλιές.<sup>153</sup> Και μάλιστα τον ανάγκαζε να πνίγει το κλάμα του, με αποτέλεσμα να τον πιάνει κάτι σα λυγμός.<sup>154</sup> Αδιαφορούσε εντελώς για την αισθητική καλλιέργεια του γιου του, βλέποντας με αδιαφορία, αν όχι εχθρικά, την ενασχόληση του από μικρή ηλικία, με την ποίηση, τη ζωγραφική ή τη μουσική. Γι' αυτόν η όποια καλλιέργεια έπρεπε να περνάει μέσα από συγκεκριμένους, κοινώς αποδεκτούς θεσμούς, όπως το σχολείο. Έτσι το μόνο που τον ενδιέφερε ήταν να είναι ο Γιάννης καλός μαθητής.<sup>155</sup> Όλα αυτά φυσικά ήταν απόρροια της βαθύτητας συντηρητικής και υποκριτικής νοοτροπίας του, η οποία του υπαγόρευε πίστη στους θεσμούς από τη μια και κρυφή παραβίαση τους από την άλλη: Ο Ελευθέριος Ρίτσος έδειχνε ως προς το τυπικό μέρος πιστός χριστιανός, με τάμα στην Παναγία να είναι ισόβιος επίτροπος στην εκκλησία της και διατηρώντας στενές σχέσεις με μητροπολίτες της περιοχής, αλλά από την άλλη παραβίαζε συστηματικά

μια θεμελιώδη αρχή του χριστιανισμού, τη συζυγική πίστη.<sup>156</sup> Άρα και ως οικογενειάρχης ήταν τυπικά μόνο επαρκής, αφού είχε μεν αρχικά εξασφαλισμένη την οικογένεια του οικονομικά,<sup>157</sup> αλλά ουσιαστικά υπέσκαπτε τα θεμέλιά της. Ένας άνθρωπος λοιπόν με τέτοια τυπολατρική νοοτροπία, ήταν φυσικό να πιέζει το παιδί του για επιδόσεις στο σχολείο, μη μπορώντας να εκτιμήσει άλλες, πολύ πιο σημαντικές ικανότητές του. Άλλο σημαντικό ελάττωμα του πατέρα ήταν η αλαζονεία του, εκπορευόμενη από την αριστοκρατικότητα της καταγωγής του και του πλούτου του.<sup>158</sup>

Όλα τα βιώματα σχετικά με την έλλειψη κατανόησης από τον πατέρα του περνούν στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, στα πρώτα ποιήματα πιο ακατέργαστα, αργότερα μεταπλασμένα. Ο πατέρας μερικές φορές συμβολοποιείται ως φορέας κάποιας καταδικαστέας νοοτροπίας. Αν σ' αυτά προστεθεί η μεγάλη του ευθύνη στην οικονομική καταστροφή της οικογένειας, λόγω του χαρτοπαικτικού πάθους και της υπεροπτικής του στάσης απέναντι στην ιδέα να εργαστεί όταν οι δυσκολίες διογκώθηκαν,<sup>159</sup> οι συνακόλουθες εκρήξεις του θυμού του και η σταδιακή του

<sup>150</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 12-14.

<sup>151</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 19.

<sup>152</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 12.

<sup>153</sup> Ο.π., σ. 13.

<sup>154</sup> Ο.π., σ. 29.

<sup>155</sup> Ο.π., σσ. 30-32.

<sup>156</sup> Βλ. εδώ, σημ. 15.

<sup>157</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 13, "Φρόντιζε να μη μας λείπει τίποτα. Μάλιστα, ήταν φορές που λες και μάντευε κάτι που θέλαμε και μας το 'φερνε".

<sup>158</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ.2), σ. 38.

<sup>159</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 43.

κατάθλιψη που αργότερα οδήγησε στην τρέλα,<sup>160</sup> κατανοούμε το πόσο το πρόσωπο αυτό σφράγισε την προσωπικότητα του ποιητή. Θα τον δούμε σε μεγάλη ηλικία, στο πεζογραφικό του έργο να αποκαθιστά ηθικά για πρώτη φορά τον πατέρα του, προβάλλοντας τον εξαγνισμό του μέσα στη φρενοβλάβεια.<sup>161</sup>

Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο έπαιξε στη ζωή του ποιητή και η αδερφή του Λούλα. Ήταν μόλις ένα χρόνο μεγαλύτερη από αυτόν, ευαίσθητη και η ίδια ως χαρακτήρας, αν και χωρίς ανάλογη καλλιτεχνική έφεση.<sup>162</sup> Τα δυο αυτά στοιχεία οδήγησαν, σε συνδυασμό και με την παρότρυνση της μητέρας, σε μια ιδιαίτερα στενή σχέση τα δύο αδέρφια, μια σχέση που διατηρήθηκε για όλη τους τη ζωή. Τα δύο παιδιά κοιμόντουσαν μαζί, έπαιζαν μαζί και μαζί πρωτοπέρασαν το κατώφλι του σχολείου. Αυτό το τελευταίο έγινε με πρωτοβουλία της μητέρας, η οποία καθυστέρησε την εγγραφή της Λούλας κατά ένα χρόνο, ώστε να προστατεύει με την παρουσία της το Γιάννη, όταν αυτός, μικρός και ευαίσθητος, θα πήγαινε για πρώτη φορά στο σχολείο. Και έτσι έγινε. Η Λούλα συμπαραστεκόταν στον αδερφό της στις τιμωρίες του σχολείου, αλλά και τον κάλυπτε στο σπίτι, όταν έκανε αταξίες, για να μην τον δέρνει ο πατέρας.<sup>163</sup> Γενικά τα δύο αδέρφια βρίσκονταν σε συνεχή στενή επαφή και επικοινωνία. Όταν άρχισαν οι συμφορές του σπιτιού, η Λούλα με αυταπάρνηση περιποιόταν τη φυματική μητέρα της και τον άρρωστο από την ίδια αρρώστια αδερφό της, το Μίμη, κρατώντας με διάφορους τρόπους το μικρό Γιάννη μακριά τους, για να μην αρρωστήσει και αυτός.<sup>164</sup>

Αυτή της η έντονα προστατευτική διάθεση απέναντι στο Γιάννη, οφειλόταν, πέρα από την αδυναμία που του είχε από μικρή και την αυταπάρνησή της, και σε κάτι άλλο: στην εντολή που της άφησε η μητέρα της λίγο πριν αναχωρήσει για το σανατόριο του Πηλίου, να ρίξει όλη της την προσοχή στο Γιάννη, διότι αυτός θα

γινόταν μεγάλος ποιητής και θα δόξαζε την πατρίδα.<sup>165</sup> Αυτή την προσοχή την έδειξε με το παραπάνω η Λούλα. Παρηγόρησε τον αδερφό της στους θανάτους του Μίμη και της μητέρας, χωρίς ποτέ να κλάψει μπροστά του για να μην τον στενοχωρήσει, παρ' όλη τη δική της συντριβή, και του συμπαραστάθηκε στις δυσκολίες που αυτός συνάντησε και στο γυμνάσιο, λόγω της σύγκρουσης της προσωπικότητάς του με την εκπαιδευτική νοοτροπία της εποχής.<sup>166</sup> Η βοήθεια αυτή συνεχίστηκε και αργότερα, όταν πήγαν για σπουδές στην Αθήνα και ο Γιάννης αρρώστησε από φυματίωση. Η Λούλα παράλληλα με τις σπουδές της στη Φιλοσοφική, εργαζόταν για να εξασφαλίσει τα απαραίτητα χρήματα για τη διαβίωση, τα φάρμακα και την ποιοτική διατροφή που χρειαζόταν η αρρώστια του αδερφού της, ο οποίος λόγω ευαισθησιών και αντιλήψεων αρνήθηκε να κάνει συστηματικές, επίσημες σπουδές, ενώ εξαιτίας της κλονισμένης του υγείας υποαπασχολείτο σε ελάχιστα προσοδοφόρες εργασίες.<sup>167</sup> Μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι η Λούλα παρέτεινε τα παιδικά χρόνια κατά τη διάρκεια της εφηβικής και μετεφηβικής ηλικίας, ως την ενηλικίωση, εξακολουθώντας, τηρούμενων των αναλογιών βέβαια, να παίζει τον ίδιο ρόλο που είχε αναλάβει από μικρή: εκείνον της δεύτερης μάνας.

Κατά ένα μέρος αυτή της η επιλογή την οδήγησε σ' ένα γάμο συμφέροντος με έλληνα μετανάστη στις Η.Π.Α., το Δημήτρη Σταυρόπουλο, ώστε να εξασφαλίσει τα απαραίτητα χρήματα για να βοηθά οικονομικά των αδερφό της και για να πληρώνει τα χρέη της.<sup>168</sup> Η ψυχολογική ένταση όμως που της δημιούργησε ο εσωτερικός της διχασμός, οδήγησε τελικά στη διάλυση αυτού του γάμου και σε ψυχασθένεια της Λούλας το 1937.<sup>169</sup> Η μέχρι αυτοθυσίας προσφορά της

<sup>160</sup> Ο.π. σ. 53 και Α. Κώττη, ό.π. (σημ.2), σσ. 65-66.

<sup>161</sup> Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο, Ε.Α.Α. 7, σσ. 52-68.

<sup>162</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 23, 28.

<sup>163</sup> Ο.π., σσ. 29, 32.

<sup>164</sup> Ο.π., σσ. 47-50.

<sup>165</sup> Βλ. εδώ, σ. 43. σημ. 8.

<sup>166</sup> Ο.π. (σημ. 3), σσ. 53, 57, 59, 60, 62-68.

<sup>167</sup> Ο.π., σσ. 77-120.

<sup>168</sup> Ο.π., σσ. 121-133.

<sup>169</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σσ. 79-80.

Λούλας θα σφραγίσει την προσωπικότητα του ποιητή και τα σχετικά βιώματα θα ενσωματωθούν στον κορμό της ποίησής του.

Τα άλλα δύο του μεγάλα αδέρφια, η Νίνα και Μίμης, τον επηρέασαν σημαντικά, άλλα λιγότερο άμεσα. Αυτό συνέβη, διότι είχαν με τον ποιητή δέκα χρόνια διαφορά ηλικίας, και έφυγαν από τη Μονεμβασιά, όταν ο ίδιος ήταν πολύ μικρός.<sup>170</sup> Έτσι δε βρέθηκε ποτέ σε στενή επαφή μαζί τους. Τραυματίστηκε όμως ο ψυχισμός του από την κακή τύχη που είχαν και τα δύο:

Η Νίνα πραγματοποίησε ένα γάμο που ξεκίνησε από έρωτα, ερχόμενη σε αντίθεση με τους δικούς της, κατέληξε όμως ατυχής και αταίριαστος. Ο άντρας της, αξιωματικός της Χωροφυλακής, Χρίστος Κοκκώνης, με τον οποίο γνωρίστηκε όταν υπηρετούσε στη Μονεμβασιά στο αστυνομικό τμήμα απέναντι από το σπίτι τους, στη συνέχεια τη ζήλευε παθολογικά για την ομορφιά της και της επέρριπτε συνεχώς ευθύνες για το γεγονός ότι δεν απέκτησαν παιδιά. Έζησαν στην Αθήνα, όπου ο άντρας της προσπάθησε να ανέλθει κοινωνικά σπουδάζοντας στη Νομική και ασκώντας στη συνέχεια το επάγγελμα του δικηγόρου. Η βάνουση συμπεριφορά του την είχε φτάσει πολλές φορές κοντά στο διαζύγιο, χωρίς ωστόσο να το τολμήσει. Ο Γιάννης έζησε και τη γνωριμία της με τον Κοκκώνη και το γάμο της, που έγινε το 1918,<sup>171</sup> σε μια ηλικία – περίπου εννιά χρονών – όπου το παιδί καταγράφει τα βιώματα. Επίσης, δύο χρόνια περίπου αργότερα, γύρω στο 1920, η Νίνα επιστρέφει στη Μονεμβασιά, αποφασισμένη να χωρίσει, αλλά τελικά ξαναγυρίζει στην Αθήνα,

τρομοκρατημένη από τη φυματίωση της μητέρας και του Μίμη και απελπισμένη από την οικονομική καταστροφή της οικογένειάς της.<sup>172</sup> Άρα κάποιος απόηχος της πίκρας της αδερφής του και των παλινδρομήσεών της έφτασε στην ψυχή του Γιάννη. Όταν κατά τη μετεφηβική του ηλικία θα πάει στην Αθήνα, θα αντιμετωπίσει και ο ίδιος την αδιαφορία του γαμπρού του στην αρρώστια του και την καταπίεση που ασκούσε στη Νίνα, η οποία μόνο κρυφά επισκεπτόταν τον ποιητή.<sup>173</sup> Η θλίψη που προκάλεσαν όλα αυτά τα βιώματα στην ψυχή του, θα επηρεάσει ένα μέρος της ποίησης του. Θα μιλήσει επίσης για την ομορφιά της αδερφής του και, ιδιαίτερα στα πεζά του, για το γαμπρό του.

Ο Μίμης έφυγε επίσης από την Μονεμβασιά, όταν ο ποιητής ήταν μικρός, τελείωσε το γυμνάσιο στο Γύθειο και συνέχισε τις σπουδές του στη Σχολή Ναυτικών Δοκίμων στον Πειραιά. Τα συναισθήματα που έτρεφε ο Γιάννης προς αυτόν ήταν η αγάπη και ο θαυμασμός προς το μεγαλύτερο αδερφό, ο οποίος θα ασκούσε το επάγγελμα του αξιωματικού, επάγγελμα πολύ λαμπερό στα μάτια των παιδιών. Έτσι, παρ' όλο που δεν υπήρχε η στενή επικοινωνία ανάμεσά τους, ο Μίμης πρέπει να ήταν για το μικρό Γιάννη η προσωποποίηση της δύναμης και της δόξας. Κάπως έτσι περιγράφει τη σχέση τους η Λούλα στο βιβλίο της, όταν λέει ότι ο Γιάννης έπαιρνε το καπέλο, το μικρό σπαθί του Μίμη και τον χαιρετούσε στρατιωτικά, επισημαίνοντας ότι ο Γιάννης στην ηλικία που βρισκόταν δεν μπορούσε να έχει καμία βαθύτερη επικοινωνία με τον αδερφό του.<sup>174</sup> Μόλις λοιπόν αυτή η δύναμη άρχισε να υποσκάπτεται από τη φυματίωση, με αποτέλεσμα την κατάρρευση και το θάνατο, το βίωμα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα τραυματικό για το Γιάννη. Όταν ο Μίμης επέστρεψε στο πατρικό σπίτι ετοιμοθάνατος, ο Γιάννης ήταν εκεί, και μέχρι να τον στείλει η αδερφή του στο εξοχικό τους σπίτι στην περιοχή Βελιές, είχε δει από κοντά τις αιμοπτύσεις, τον πυρετό και είχε προλάβει ήδη να τραυματιστεί ψυχικά. Αλλά και όταν κάποτε, σε κάποια πρόσκαιρη αναλαμπή της υγείας του Μίμη, αυτός επισκέφτηκε τις Βελιές μαζί με τη Λούλα, αυτή προσπαθούσε να κρατήσει το Γιάννη μακριά από το μεγάλο του αδερφό που τόσο

<sup>170</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 18.

<sup>171</sup> Ο.π., σσ. 17-18.

<sup>172</sup> Ο.π., σσ. 42, 47.

<sup>173</sup> Ο.π., σ. 87, 100, 103 και Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 50.

<sup>174</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 19 "Ο Γιαννούλης μας, πιο μικρός ακόμα (εννοείται από τη Λούλα) είχε μεγάλο θαυμασμό για τον αδερφό του που πήγαινε για αξιωματικός στα πολεμικά μας καράβια και ήταν το καμάρι όλων των Ρίτσων. Του έπαιρνε το καπέλο, το μικρό σπαθί και τον χαιρετούσε στρατιωτικά-τι περισσότερο να κάνει με το Μίμη μας".

θαύμαζε, για να μην κολλήσει.<sup>175</sup> Έτσι το χτύπημα, όταν αυτός έμαθε για το θάνατό του Μίμη σε κλινική της Αθήνας όπου είχε μεταβεί με την ελπίδα ότι η σχολή του, με τη μεσολάβηση του συμμαθητή και φίλου του πρίγκιπα Παύλου, θα τον έστελνε για θεραπεία στην Ελβετία, ήταν μεγάλο. Ο ποιητής έκλαιγε σπαρακτικά, όπως λέει η Λούλα και η ίδια μετά τη λιποθυμία της από το άκουσμα της είδησης, προσπάθησε να τον παρηγορήσει, ανεβάζοντάς τον σ' ένα ποδήλατο και κάνοντάς τον βόλτες στη βεράντα του σπιτιού.<sup>176</sup> Το συγκεκριμένο τραυματικό βίωμα θα το συναντήσουμε, συνήθως μεταπλασμένο, σε πολλά σημεία του έργου του.

Βιώματα έχει ο Γιάννης Ρίτσος και από τους άλλους συγγενείς του, κυρίως θείους του. Τα βιώματα αυτά δεν επηρέασαν βέβαια τόσο πολύ τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του, όσο εκείνα του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος, ωστόσο καταγράφηκαν στην ευαίσθητη ψυχή του. Από τους θείους ξεχωρίζει ο θεός Λεωνίδας, αδερφός της μητέρας του ποιητή, που έζησε στο Λονδίνο έχοντας

δημιουργήσει μεγάλη περιουσία με το εμπόριο.<sup>177</sup> Μη έχοντας παιδιά, αγαπούσε πολύ τα ανίψια του. Ο Γιάννης δεν τον γνώρισε ως παιδί από κοντά, αλλά ήδη από μικρή ηλικία δέχτηκε τις ευεργεσίες του: όταν κάποτε χρειάστηκε λαδομπογιές, για να ζωγραφίζει, πέρασε κρυφά μέσα σ' ένα γράμμα της μητέρας ένα μικρό μήνυμα, σύμφωνα με τη συμβουλή της Λούλας. Και αμέσως ο θεός του έστειλε τις λαδομπογιές.<sup>178</sup> Αυτό πρέπει να αποτέλεσε ένα ιδιαίτερα σημαντικό βίωμα, διότι το συγκεκριμένο συγγενικό πρόσωπο, χωρίς να το καταλάβει, διευκόλυνε εν μέρει στο να εκφραστεί η σημαντικότερη πτυχή της προσωπικότητάς του ανιψιού του: Η καλλιτεχνική. Χωρίς λοιπόν ο ποιητής στα παιδικά του χρόνια να έχει γνωρίσει αυτό το πρόσωπο, το συνέδεσε με ένα ιδιαίτερα θετικό βίωμα. Ο άνθρωπος αυτός επίσης στήριζε οικονομικά την οικογένεια του ποιητή στις αρρώστιες του Μίμη και της μητέρας, και τα ανίψια του, το Γιάννη και Λούλα, όταν πήγαν να ζήσουν στην Αθήνα. Πεθαίνοντας, τους κληροδότησε ένα μεγάλο μέρος της περιουσίας του.<sup>179</sup> Με τα δύο αδέρφια πρωτογνωρίστηκε ο θεός Λεωνίδας στο Γύθειο, μόλις αυτά είχαν τελειώσει το γυμνάσιο. Εκεί, υποσχέθηκε και την περαιτέρω βοήθεια. Άρα, τα βιώματα που είχε ο Γιάννης από αυτό το πρόσωπο ήταν σε γενικές γραμμές θετικά. Το μόνο μελανό σημείο ήταν η έλλειψη κατανόησης των καλλιτεχνικών του ανησυχιών, όταν ο Γιάννης του τις εξέφρασε άμεσα.<sup>180</sup> Ο ίδιος άνθρωπος, που χωρίς να το καταλάβει, συνδέθηκε στην παιδική ηλικία του ποιητή με τις αναζητήσεις αυτές, στην προσωπική επαφή μαζί του φάνηκε να τις διαψεύδει. Αυτό αποτέλεσε σίγουρα ένα τραυματικό βίωμα, αν κρίνουμε από τη στηλίτευση, σε κάποια σημεία του έργου, της έντονα πρακτικής και μονοσήμαντης κοσμοθεωρίας αυτού του ανθρώπου.

Από τους θείους του ο Γιάννης Ρίτσος έχει και ένα ιδιαίτερα τραυματικό βίωμα, την αυτοκτονία της θείας του Άννας Ζιάκκα, συζύγου του θείου του Γρηγόρη, του αδερφού του πατέρα του. Η γυναίκα πήδησε από το παράθυρο του σπιτιού και έπεσε πάνω σε κάτι βράχια που βρίσκονταν από κάτω, μόλις συνέλαβε το σύζυγό της σε ερωτική επαφή με την υπηρέτριά τους επάνω στο συζυγικό κρεβάτι.<sup>181</sup> Θα αναλύσουμε, το πώς το επεισόδιο αυτό περνά, με τις απαραίτητες ποιητικές μεταπλάσεις στο πεζογραφικό κυρίως έργο του ποιητή, εντασσόμενο στο ευρύτερο νοηματικό περιβάλλον.

Πολύ κοντά σε δύο θείους του, αδέρφια της μητέρας του, βρέθηκε ο ποιητής κατά τον πρώτο χρόνο των γυμνασιακών σπουδών του στο Γύθειο, το Νίκο και την Όλγα Βουζουναρά. Αυτοί δεν είχαν παντρευτεί και φιλοξενούσαν το Γιάννη και τη Λούλα στο σπίτι τους. Όπως διηγείται η Λούλα στο βιβλίο της, οι άνθρωποι αυτοί ήταν πολύ καλοί και ευγενικοί, αλλά είχαν και διάφορες ιδιοτροπίες, οι οποίες ερμηνεύονταν από την ανάμνηση της παλιάς εύπορης

<sup>175</sup> Ο.π., σσ. 47, 51.

<sup>176</sup> Ο.π., σ. 53.

<sup>177</sup> Ο.π., σ. 14.

<sup>178</sup> Ο.π., σ. 35.

<sup>179</sup> Ο.π., σσ. 41, 48, 71.

<sup>180</sup> Ο.π., σ. 72.

<sup>181</sup> Ο.π., σ. 44.



καταγωγής. Διότι την εποχή που φιλοξενούσαν τα δύο αδέρφια, είχαν και αυτοί ξεπέσει οικονομικά και κοινωνικά. Η θεία Όλγα στα μέσα του πρώτου χρόνου κουράστηκε από τη συγκατοίκηση και πήγε να ζήσει στην Αθήνα σε μια αδερφή της, που δε συμπαθούσε ιδιαίτερα τα δύο παιδιά και πιθανόν να την επηρέαζε, ενώ ο θείος Νίκος εξακολουθούσε να τα περιποιείται μέχρι το θάνατό του, λίγο αργότερα, από φυματίωση.<sup>182</sup> Στο έργο του ποιητή επιβιώνει κυρίως η θεία Όλγα, που πιθανόν επειδή ήταν ανύπαντρη και ανέραστη, μεταπλάθεται σε σύμβολο του στερημένου από τις χαρές της ζωής ανθρώπου.

Στο έργο του Γιάννη Ρίτσου συναντάμε και τα πρόσωπα του παππού και της γιαγιάς. Ο ποιητής πρέπει να αναφέρεται κυρίως στους γονείς του πατέρα του, εφόσον εντάσσει τα πρόσωπά τους στο φυσικό περιβάλλον της Μονεμβασιάς και επιπλέον τους γονείς της μητέρας του πρέπει να τους γνώρισε λίγο σε κάποια ταξίδια στο Γύθειο, χωρίς όμως να μπορέσει να τους πλησιάσει ιδιαίτερα. Το πρόβλημα είναι, ότι ο Δημήτρης Ρίτσος, ο πατέρας του πατέρα του ποιητή, δολοφονήθηκε το 1910,<sup>183</sup> όταν ο ποιητής ήταν μόλις ενός χρόνου. Αποκλείεται λοιπόν τα βιώματα τα σχετικά με τον παππού να είναι προϊόντα δικής του εποπτικής εμπειρίας. Μάλλον είναι βιώματα δημιουργημένα από τις πληροφορίες των άλλων, σε συνδυασμό με την ανάγκη να γνωρίσει παππού. Η ανάγκη αυτή σκιαγραφείται παραστατικά από τη Λούλα Ρίτσου: *"Εμείς δε γνωρίσαμε καθόλου τον παππού μας. Νιώθαμε όμως να μας λείπει πολύ, σα βλέπαμε τη γιαγιά μόνη και λυπημένη. Στην αρχή μας έλεγαν ότι έχει φύγει ταξίδι, μα θα γυρίσει. Ρωτούσαμε με το Γιάννη από ποιο δρόμο. "Από 'κεινό θα έλθει" και μας έδειχναν, ανάμεσα στις ελιές και τα αμπέλια, κάποιο μονοπάτι. Θυμάμαι, σαν σε όνειρο, δε νομίζω να 'ναι φαντασία μου, πως πολλές φορές όταν παίζαμε στις Βελιές, ακούγαμε μια μακρινή φωνή και σταματούσαμε σαν συνεννοημένοι. Αισθανόμαστε, πως, να, όπου να 'ναι θ' ανηφορίσει ο παππούς, θα ξεπεταχτεί μέσα από τα δέντρα και θα έρθει κοντά μας. Όταν μεγαλώσαμε κάπως, μας εξήγησαν και σταματήσαμε να τον περιμένουμε".*<sup>184</sup> Η ανάγκη αυτή, που σημάδεψε τα παιδικά χρόνια μεταπλάστηκε κατά την ενηλικίωση κάτω από την επίδραση βιωμάτων του παρόντος και έδωσε μια μορφή του παππού εξιδανικευμένη, με ποικίλες νοηματικές προεκτάσεις. Μια εικόνα, η οποία δεν συμπεριέλαβε τα πραγματικά χαρακτηριστικά του παππού, όπως την τσιγκουνιά και τη σκληρότητα.<sup>185</sup> Τη γιαγιά του, που πέθανε το 1920, δηλαδή όταν ο ποιητής ήταν ένδεκα ετών, τη γνώρισε ως γυναίκα εργατική, ευσπλαχνική, φιλόξενη και βαθιά θρησκευόμενη. Ακόμα η γιαγιά – τ' όνομα της Άννα Γιαννούκου – σεβόταν και διασφάλιζε την αξιοπρέπεια των ασθενέστερων οικονομικά, προστατεύοντας τις εργάτριες κατά το ελαιομάζεμα από την εκβιαστική, μέχρι ένα σημείο, ερωτική πολιορκία των γιων της. Αυτά τα χαρακτηριστικά της οπωσδήποτε θα επηρεάσουν την ευαίσθητη ψυχή του μικρού Γιάννη.<sup>186</sup> Από τη γιαγιά του επίσης θα ακούσει και τα πρώτα παραμύθια που θα θρέψουν τη φαντασία του.<sup>187</sup> Ο απόηχος όλων αυτών των θετικών βιωμάτων εντοπίζεται στο έργο του ποιητή.

## 2β. *Το σπίτι*

Το σπίτι ως πρώτο περιβάλλον όπου καταγράφηκε ένα σημαντικό μέρος από όλα αυτά τα βιώματα, έχει επίσης επηρεάσει τον ποιητή. Στην παιδική του ηλικία έζησε σε δύο σπίτια. Το πρώτο από αυτά βρίσκεται απέναντι από την εκκλησία της Παναγίας της Χρυσ αφίτισσας και έχει την ονομασία *Κελιά*, από τα κελιά στο ισόγειό του για τους προσκυνητές και τους απόκληρους.

<sup>182</sup> Ο.π., σσ. 56-59. Για την αδερφή της Όλγας στην Αθήνα, επίσης θεία των παιδιών, Πίτσα Νικολοπούλου, βλ. σ. 80.

<sup>183</sup> Ο.π., σ. 8.

<sup>184</sup> Ο.π., σ. 9.

<sup>185</sup> Όπου στην προηγούμενη σημείωση.

<sup>186</sup> Ο.π., σσ. 9-10.

<sup>187</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 25.

Το σπίτι αυτό ανήκε στην εκκλησία, επειδή το είχε δωρίσει σαν τάμα κάποιος συγγενής των Ρίτσων. Είχε παραχωρηθεί στον Ελευθέριο Ρίτσο, ο οποίος ήταν επίτροπος στο εκκλησιαστικό συμβούλιο. Αυτή την ονομασία έχει διατηρήσει το σπίτι και σήμερα που ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού το έχει μετατρέψει σε ξενώνα. Από το σπίτι αυτό ο Γιάννης Ρίτσος δεν πρέπει να συγκράτησε ιδιαίτερα κάποιες εικόνες, αφού όταν βρισκόταν ακόμα σε πολύ μικρή ηλικία, δύο ή τριών χρόνων, μετακόμισαν σε ένα άλλο σπίτι που αγόρασε ο πατέρας του.<sup>188</sup> Είναι το σπίτι που σήμερα βρίσκεται στα τείχη της Μονεμβασιάς, πάνω από την πύλη της. Στο σπίτι αυτό ο ποιητής έζησε μέχρι το 1921 περίπου. Ήταν ένα αρχοντικό σπίτι, διώροφο, με πολλά δωμάτια, μεγάλο μπαλκόνι, κήπο, στέρνα και στάβλους, για τα άλογα. Είχε επίσης βαριά επίπλωση, όπως βελούδινες βαριές κουρτίνες, ανθοστήλες, πίνακες, κηροπήγια, που μεταφέρθηκαν σ' αυτό από το προηγούμενο σπίτι. Επίσης είχε το πιάνο της μητέρας, καθώς και μεγάλους καθρέφτες. Όλα αυτά τα έπιπλα, με το δέος που προκαλούσαν στην παιδική ψυχή, μετατράπηκαν σχεδόν σε εφιαλτικές εικόνες αργότερα, όταν άρχισαν οι συμφορές της οικογένειας.<sup>189</sup> Κάποια από αυτά, όπως ο καθρέφτης και το συνδεδεμένο με τη μητέρα πιάνο, απαντούν τόσο συχνά και με τόσους συμβολισμούς, ώστε να μπορούν να θεωρηθούν μοτίβα.

Αλλά και γενικότερα η εικόνα του ταλαιπωρημένου, ερημωμένου, σχεδόν στοιχειωμένου σπιτιού με τα φθαρμένα έπιπλα και αντικείμενα, επανέρχεται συνεχώς στην ποίηση του Ρίτσου, τόσο, ώστε να μπορεί να γίνει λόγος για μια μυστική συμμετοχή των πραγμάτων στην απελπισία. Δεν λείπουν όμως και οι περιπτώσεις εκείνες όπου έχουμε και αισιόδοξες αναφορές στο σπίτι.

## 2γ. Το σχολικό βίωμα.

Ο Γιάννης Ρίτσος πρωτοπήγε στο σχολείο την 1η Σεπτεμβρίου του 1913, μαζί με την αδερφή του Λούλα. Το δημοτικό σχολείο, αλλά και γενικά το εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής, πολύ λίγη σχέση είχε με την ουσιαστική μόρφωση. Τυπολατρικό, μηχανιστικό και στεγνό, ήταν, μαζί με τη συνακόλουθη αυστηρότητά του, πιο κατάλληλο για να κινήσει την αποστροφή και αντιπάθεια ενός ευαίσθητου παιδιού, όπως ο Γιάννης Ρίτσος. Ο δάσκαλος, θείος των παιδιών εξ αγχιστείας, ήταν τεμπέλης και ασκούσε συνεχώς τα παιδιά στην αντιγραφή και την ορθογραφία, για να μπορεί ο ίδιος να διαβάζει ανενόχλητος την εφημερίδα του.

Ο μικρός Γιάννης στάθηκε από την αρχή απείθαρχος σε όλα αυτά. Έσκιζε την εφημερίδα του δασκάλου, περιφρονούσε την αντιγραφή, ζωγράφιζε βαρκούλες, εικόνες της φύσης και πρόσωπα στα τετράδιά του, έκανε γκριμάτσες την ώρα του μαθήματος και ενοχλούσε τους συμμαθητές του. Φυσικά, ο δάσκαλός του τον τιμωρούσε, συνήθως κλείνοντάς τον σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο, που άλλοτε χρησίμευε ως ιερό της παλιάς εκκλησίας του Αγίου Νικολάου, στην οποία στεγαζόταν το σχολείο. Παρ' όλο το φόβο που του προξενούσε η τιμωρία, ο ποιητής εξακολουθούσε την απείθαρχη συμπεριφορά.<sup>190</sup> Αυτό, το ερμήνευσε αργότερα παρουσιάζοντας το σχολείο ως πρώτη έκφραση της εξουσιαστικής καταπίεσης και την τιμωρία ως ένδειξη ότι ο ίδιος αποτελούσε κάτι ιδιαίτερο, έκανε μια επιλογή που τον διαφοροποιούσε από τους άλλους, για την

<sup>188</sup> Ο.π., σ. 22.

<sup>189</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 22. Ειδικά για την εφιαλτική εικόνα του σπιτιού, βλ. σ. 91, όταν πέντε χρόνια μετά τους θανάτους της μητέρας και του Μίμη, ο Γιάννης και η Λούλα αποφάσισαν να μπουνε πρώτη φορά στο σπίτι: "Δεν ξέρω πως μας ήλθε εκεί που καθόμαστε στο χαγιάτι και αποφασίσαμε να μπουμε μέσα στο σπίτι. Είχαμε, θυμάμαι, κι οι δύο μια ταραχή... Ανεβήκαμε τη σκάλα, που στρίγκλιζε και βρεθήκαμε στα δωμάτια. Ήταν όλα όπως τα είχαμε αφήσει πριν πέντε τόσα χρόνια. Τα έπιπλα και οι πολυθρόνες σκεπασμένα με άσπρα σεντόνια σαν σάβανα. Το ίδιο στα κάδρα και στο πιάνο. Άδειες οι ανθοστήλες, θολοί οι καθρέφτες και τα τζάμια. Το φως να περνάει μικρές ακτίνες από τα παράθυρα και να φωτίζει παντού τη σκόνη. Μια μυρουδιά κλεισούρας στα ρουθούνια μας. Κοιτάζαμε αμίλητοι τα παιδικά μας βιβλία, τα συρτάρια με τα ρούχα και τα τραπεζομάντηλα, τις κορδέλες και τις οικογενειακές φωτογραφίες. Είδα τα στρώματα πάνω στα νεκροκρέβατα και συγκινήθηκα. "Εγώ φεύγω" είπε απότομα ο Γιάννης και τον ακολούθησα".

<sup>190</sup> Ο.π., σ. 32.

οποία όμως επιλογή πλήρωνε. Ξεπερνώντας τις συνέπειες της τιμωρίας και εμμένοντας στην έκφραση της ιδιαιτερότητάς του, αποδέχτηκε από πολύ νωρίς τον εαυτό του, με αποτέλεσμα, όπως υποστήριζε, να μη θέσει ποτέ κανένα περιορισμό, ούτε στη ζωή του, ούτε στην ποιητική του τέχνη. Λέει λοιπόν για εκείνες τις πρώτες τιμωρίες: *"Κι έτσι εγώ από τη μία ψευτομουρμούριζα κανένα τραγουδάκι που μ' άρεσε, από την άλλη μεριά ζωγράφιζα και κάποτε τραβούσα την εφημερίδα του δασκάλου μου και δεν τον άφηνα να διαβάσει. Βέβαια, τα πλήρωνα όλα αυτά τα πράγματα, αλλά τα πάντα πληρώνει κανένας στη ζωή και πληρώνοντας με κάποιες τιμωρίες κερδίζει πάρα πολλά πράγματα. Νομίζω, ότι ένας άνθρωπος που δεν τιμωρήθηκε ποτέ στη ζωή του, δεν ξέρει τι θα πει παραβίαση μιας απαγόρευσης. Και επειδή η ζωή είναι γεμάτη απαγορεύσεις, έμαθα να δουλεύω την ποίηση ξεπερνώντας όλες αυτές τις απαγορεύσεις. Γι' αυτό η τέχνη μου, όπως πολλοί το ομολόγησαν, δεν άκουσε ποτέ κανέναν "μη". Έτσι λοιπόν από μικρό παιδί έμαθα να χαίρομαι ότι κάποτε με βάζαν στη γωνιά. Για να 'μαι λοιπόν στη γωνιά θα πει ότι κάτι ιδιαίτερο συνέβαινε με μένα. Κι έτσι, κάπως μνησικακώντας στην αρχή, έβαλα όλους εκείνους που με τιμωρούσαν και γω με τη σειρά μου στη γωνιά. Με τιμώρησαν κι άλλοι πολλοί ύστερα, πολύ μεγάλοι, αλλά εγώ με την πίστη μου τους έβαλα πάλι στη γωνιά κι από όλα αυτά τα πράγματα κέρδισα αυτή τη χαρά, να τις ξεπερνάω [τις τιμωρίες] και μάλιστα από αυτές να ζω, να αντλώ δυνάμεις αντίστασης προς κάθε άδικη απαγόρευση κι επομένως προς κάθε αδικία. Εδώ λοιπόν [στο σχολείο] μαθήτευσα όχι μονάχα στο αλφάβητο, όχι μονάχα στη ζωγραφική και στη μουσική και στην ποίηση, αλλά πήρα τα πρώτα ουσιαστικά μαθήματα για το πώς θα έπρεπε καθένας να αντιμετωπίζει τη ζωή".*<sup>191</sup>

Βλέπουμε λοιπόν ότι η δύναμη ενός συγκεκριμένου βιώματος, του σχολικού, συνειδητοποιήθηκε σε όλες τις διαστάσεις κάτω από την επίδραση της ενήλικης φάσης. Το βίωμα πάντως αυτό διατρέχει ολόκληρο το έργο του Ρίτσου, συνήθως μεταπλασμένο σε σύμβολο αυτής της πάλης ανάμεσα στο ελεύθερο πνεύμα από τη μια και την αποστεωμένη σκέψη της εκάστοτε μορφής εξουσίας από την άλλη.

Ανάλογα είναι και τα βιώματα στο γυμνάσιο του Γυθείου. Οι καθηγητές, καθαρευουσιάνοι στην πλειοψηφία τους, έκαναν συχνά παρατηρήσεις στο δημοτικιστή μαθητή τους, αγνοούσαν τις εξαιρετικές επιδόσεις του στο μάθημα των Νέων Ελληνικών, καθώς και τις θαυμάσιες αλλά γραμμένες στη δημοτική εκθέσεις του.<sup>192</sup> Όλα αυτά θα ενταχθούν μέσα στην ποίηση, συνδεδεμένα με γενικότερες καταστάσεις καταπίεσης. Κάποτε μάλιστα ο ποιητής θα κατονομάσει άμεσα κάποιους καθηγητές που ταυτίστηκαν με τη φιλοσοφία αυτού του εκπαιδευτικού συστήματος,

όπως τον καθαρευουσιάνο και αυστηρό γυμνασιάρχη Κωνσταντίνο Ξανθάκο. Ο μόνος καθηγητής που ενθάρρυνε τις πνευματικές αναζητήσεις και τις ανησυχίες του Γιάννη, ήταν ο καθηγητής των γαλλικών Πέτρος Παπαδάκης. Ο Γιάννης, από εκτίμηση προς τον καθηγητή αυτόν έγινε, όπως λέει η Λούλα, από τους καλύτερους μαθητές στα γαλλικά,<sup>193</sup> πράγμα που επιβεβαιώνει για μια ακόμα φορά τον καθοριστικό ρόλο που παίζει στην εκπαιδευτική διαδικασία η αρχή της αμοιβαίας αποδοχής και επικοινωνίας μεταξύ δασκάλου και μαθητή.

## 2δ. Η ιδιαίτερη πατρίδα

<sup>191</sup> Αφήγηση του ποιητή στην ταινία *Γιάννης Ρίτσος*, του Γιώργου Σγουράκη (σκηνοθεσία Κώστα Αριστόπουλου).

Παρατίθεται από την Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σσ. 26-27.

<sup>192</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 3), σ. 42. Ο ίδιος ο Ρίτσος έχει μιλήσει για τη μέχρι φανατισμού προσήλωσή του, ως μαθητή, στη δημοτική γλώσσα, σε συζήτηση με την Έλλη Παιονίδου. Δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα για τον ποιητή, του περιοδικού *Έρευνα*, 81-83, Οκτώβριος – Δεκέμβριος 1997, σ. 27. "...πώς θαυμάζω εκείνα τα χρόνια...Είχα πρωτογράψει στη δημοτική γλώσσα ένα λόγο και ο τότε γυμνασιάρχης είχε γίνει θηρίο. Ήμασταν τόσο επηρεασμένοι από τον Ψυχάρη, μέχρι φανατισμού. Αφού αλλοιώναμε ακόμα και τις λέξεις, κάτι τρελά πράγματα, για να μη θυμίζουμε σε τίποτα την καθαρεύουσα".

<sup>193</sup> Α. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 64-65.

Τα ιδιαίτερα έντονα παιδικά βιώματα του Γιάννη Ρίτσου, καταγράφηκαν σε ένα ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, τη Μονεμβασιά, που εξαιτίας της πλούσιας ιστορίας του, εκφρασμένης στη μορφή της βυζαντινής καστροπολιτείας και της επιβλητικής φύσης του, επηρέασε έντονα τον ποιητή, όπως θα επηρέαζε κάθε άνθρωπο με ανάλογη δεκτικότητα. Ο ίδιος ο ποιητής έχει μιλήσει για τις διαστάσεις και τους συμβολισμούς που πήρε μέσα του το περιβάλλον αυτό, εντάσσοντας σ' αυτό και το σπίτι του ως οργανικό μέρος του: "*Από ετούτο εδώ το σημείο ξεκίνησε ένα παιδί. Ένα παιδί που αγάπησε αυτό το βράχο, που αγάπησε την απεραντοσύνη της θάλασσας, ένα παιδί που αγάπησε την ποίηση. Ετούτος ο βράχος, που είναι σαν μια γροθιά πείσματος, σταθερότητας και ρωμείκης υπερηφάνειας, αντιπαλεύει με την ακινησία και τη σταθερότητα του, την αιώνια κίνηση της θάλασσας. Αυτή η Μονεμβασιά, αυτός ο βράχος ήταν για μένα το πέτρινο καράβι που με ταξίδεψε σ' όλο τον κόσμο. Ετούτο εδώ το ακίνητο πλοίο, τούτο δα το σπίτι, όπου χάραξα τους πρώτους μου στίχους και τις πρώτες μου ζωγραφιές, όπου τραγούδησα δημοτικά τραγούδια αγναντεύοντας τη θάλασσα κι απαντούσαν από άλλα μπαλκόνια κοριτσόπουλα και αγόρια της ηλικίας μου*".<sup>194</sup> Είναι σαφές εδώ η συμβολοποίηση των φυσικών χαρακτηριστικών της Μονεμβασιάς, τα οποία συνδέονται με την ελληνική παράδοση, αλλά και με στοιχεία της προσωπικότητάς του ποιητή, όπως η σταθερότητα και το πείσμα του στις δυσκολίες από τη μία πλευρά και η αίσθηση της απεραντοσύνης από την άλλη, η οποία είναι και η βαθύτερη ουσία της ποίησης. Ουσιαστικά λέει εδώ ο ποιητής, ότι μέσα από τις απηχήσεις των συγκεκριμένων στοιχείων στην ψυχή του, ξεκίνησε η ποίηση, ως αναγκαία συνέπεια τους. Άρα και ο ίδιος ο ποιητής αποτελεί οργανικό μέρος και συνέχεια αυτού του περιβάλλοντος. Και όταν παρομοιάζει το βράχο της Μονεμβασιάς με το πέτρινο καράβι που τον ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο, ουσιαστικά ανάγει το μικρόκοσμό του σε μακρόκοσμο, είτε θεωρώντας τις αντιθέσεις του ως μικρογραφία των αντιθέσεων του κόσμου, είτε αναφερόμενος στα εφόδια που του προσέφερε για να γνωρίσει τον κόσμο.

Μιλώντας για τα δημοτικά τραγούδια που τραγουδούσε ο ποιητής, περνά σ' ένα πιο συγκεκριμένο κεφάλαιο: την επίδραση που άσκησαν στη διαμόρφωση της ποιητικής του οι παραδόσεις της ιδιαίτερης πατρίδας του. Πέρα από τη λόγια παιδεία, που του δόθηκε, όπως είδαμε, από τη μητέρα του, ο Ρίτσος ερχόταν σε επαφή και με το λαϊκό πολιτισμό, πηγαινόντας το καλοκαίρι σε διάφορα πανηγύρια, όπου ακούγονταν δημοτικά τραγούδια, αυτοσχέδιοι στίχοι, ευχές και κατάρες, χορεύονταν επίσης λαϊκοί χοροί κάτω από τις νότες των παραδοσιακών οργάνων.<sup>195</sup> Έτσι θα δούμε στην ποίηση του να συνυπάρχει αρμονικά το λαϊκό με το λόγιο. Από το περιβάλλον της ιδιαίτερης πατρίδας του καταγράφηκε μέσα του ακόμη βαθύτερα και ένα άλλο στοιχείο, με το οποίο τον είχε φέρει σε επαφή η γιαγιά του: το παραμύθι. Ο μικρός Γιάννης άκουσε πολλά παραμύθια και ιστορίες από ένα λαϊκό άνθρωπο, το Δημήτριο Στάπα ή Παναρίτη, που η οικογένεια του είχε προσλάβει ως σωματοφύλακα στον ίδιο και τη Λούλα, γιατί την εποχή εκείνη ήταν πολύ συχνές οι απαγωγές των παιδιών για λύτρα.<sup>196</sup> Η επαφή του με το λαϊκό στοιχείο ολοκληρώθηκε κατά τα γυμνασιακά του χρόνια στο Γύθειο, όταν, ξενυχτώντας συχνά στα μανιάτικα σπίτια που είχαν κηδεία, κατέγραψε μέσα του το αυτοσχεδιαστικό μοιρολόι των γυναικών. Ο απόηχος του μοιρολογιού υπάρχει σε πολλά σημεία του έργου του, κυρίως στον *Επιτάφιο*.<sup>197</sup>

Στα πλαίσια των παραδοσιακών στοιχείων που επηρέασαν τον ποιητή στο περιβάλλον της ιδιαίτερης πατρίδας του, πρέπει να δούμε και την πρώτη του επαφή με τη θρησκεία στη μορφή του ορθόδοξου τυπικού. Όπως ήδη επισημάνθηκε στην *Εισαγωγή*, ο πατέρας είχε ασχοληθεί περισσότερο με τη θρησκευτική αγωγή των παιδιών, η οποία βέβαια ήταν μάλλον τυπολατρική,

<sup>194</sup> Αντιφώνηση του ποιητή στην τελετή εντοιχισμού αναμνηστικής πλάκας στο πατρικό του σπίτι, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων που οργάνωσε ο Μονεμβασιώτικος σύλλογος στη γενέτειρα για τα 75χρονά του (23 Ιουνίου 1984). Παρατίθεται από τη Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 22.

<sup>195</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 25 και Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σ. 34.

<sup>196</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 8-9.

<sup>197</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 44.

αν κρίνουμε από τη δική του σχέση με τη θρησκεία, που στηριζόταν στους τύπους και όχι στην ουσία. Έτσι, ο μικρός Γιάννης ήρθε σε επαφή με το ορθόδοξο τελετουργικό στις εκκλησίες της γενέτειράς του αρχικά και στους υποχρεωτικούς εκκλησιασμούς των γυμνασιακών χρόνων στο Γύθειο, αργότερα. Ωστόσο, από τότε ακόμα, η σχέση του Ρίτσου με το μεταφυσικό στοιχείο ήταν ελεύθερη και λόγω της έμφυτης ευαισθησίας του, καθώς και της τάσης του για αμφισβήτηση, αλλά και λόγω της επίδρασης από τη μητέρα του, η οποία βρισκόταν μακριά από τη θρησκεία, τουλάχιστον ως προς το τυπικό μέρος, άσχετα αν σε κάποιες περιπτώσεις αναγκαζόταν να τηρεί τα προσχήματα.<sup>198</sup> Η συνύπαρξη όλων αυτών των στοιχείων, σε συνδυασμό με την επίδραση και της κομμουνιστικής ιδεολογίας αργότερα, διαμόρφωσε τη μεταφυσική ταλάντευση του ποιητή, διάσπαρτη στο έργο του. Ο Γιάννης Ρίτσος σε συνέντευξή του έχει μιλήσει για τη συγκεκριμένη επίδραση της θρησκευτικής αγωγής των παιδικών του χρόνων, για τη λειτουργία των τραυματικών παιδικών βιωμάτων ως συνδετικού κρίκου με το πάθος του Ιησού, καθώς και για την ιδιότυπη σχέση του με τη μεταφυσική: *"Η οικογένειά μου και κυρίως ο πατέρας μου είχε θρησκευτικές αρχές, τις οποίες πέρασε στα παιδιά του. Η μητέρα μας ποτέ δεν αναμείχθηκε και ποτέ δεν πήρε θέση υπέρ ή κατά του Θεού ή της θρησκείας γενικότερα. Όταν ξέσπασε η οικογενειακή θύελλα: πτώχευση, αρρώστιες, θάνατοι, βρέθηκα τελείως απροετοίμαστος και ανέτοιμος να αντιμετωπίσω τέτοιας έκτασης και τόσης σοβαρότητας δυσχέρειες. Σ' αυτές τις πραγματικά τραγικές ώρες ανέβαινε στο είναι μου, είχε μια παρουσία ο Ιησούς που τον έβλεπα ως σύμβολο του πάθους. Οι πολιτικές επιλογές δεν επηρέασαν αυτές τις αρχές. Τη συνύπαρξή τους την ένιωθα σαν κάτι το απόλυτα φυσιολογικό. Με το πέρασμα του χρόνου η θρησκεία ως τελετουργική πράξη έπαιρνε το χρώμα της παράδοσης. Ποτέ δε σκέφτηκα να συμμετάσχω στη ζωή της εκκλησίας βιωματικά. Το παράξενο με μένα ήταν ότι, ενώ τα Μυστήρια της Εκκλησίας και ιδιαίτερα η Εξομολόγηση και η Ευχαριστία ποτέ δε με απασχόλησαν, σε κάποιες στιγμές, δικές μου στιγμές, τότε που δημιουργούσα, ξαφνικά ερχόταν απρόσκλητα ο Ιησούς, ο Θεός, έξω από τις επιλογές μου κι έπαιρνε τη θέση του στη δημιουργία. ύστερα έφευγε. Για παράδειγμα, όταν συνέθετα την "Εαρινή Συμφωνία" σε κάποια στιγμή ένιωσα την ανάγκη να απευθυνθώ σε Κείνον και έγραψα το: "Γονατισμένος προσεύχομαι / Θεέ μου, Θεέ μου / η αγάπη μου 'χε λείπει / για να*

*χαρώ και να νοήσω / το μεγαλείο σου". Ίσως να φαίνεται παράξενο. είναι όμως αλήθεια. Ποτέ δεν προβληματίστηκα για το επέκεινα. Η επαφή μου με το θείο ήταν υπόθεση της στιγμής, απρογραμμάτιστη. Με συγκινούσε και με συγκινεί το πάθος. Η Μ. Εβδομάδα και ιδιαίτερα η Μ. Παρασκευή και η Ανάσταση μου θυμίζουν πολλά. Αυτές τις μέρες, είτε στη Μονεμβασιά βρίσκομαι είτε στη Σάμο, ξαναγυρίζω στα παιδικά νοσταλγικά χρόνια, στα χρόνια εκείνα που δεν είχαν αρχίσει τα παθήματα της οικογένειας. Αυτή είναι η πραγματικότητα με το θείο. Η οποιαδήποτε επαφή μαζί του ήταν φωνή της στιγμής, χωρίς συνέχεια και με συνέπεια την παρουσία του στις δημιουργίες μου".<sup>199</sup> Με γνώμονα τις πληροφορίες αυτές του ποιητή είναι απαραίτητο να εξεταστεί το θρησκευτικό στοιχείο στο έργο του, λαμβάνοντας όμως υπόψη την παράμετρο της ποιητικής μετάπλασης και νοηματικής ένταξης.*

Από την ιδιαίτερη πατρίδα ξεκινάει και η πρώτη επαφή με τη φύση. Ο ποιητής κυνηγάει έντομα, παρατηρεί τα πουλιά στις φωλιές τους, κολυμπάει, συλλέγει όστρακα και βότσαλα, τρέχει στο δάσος, ξαπλώνει στο χορτάρι, γοητεύεται από τα πυρακτωμένα μεσημέρια και τα ηλιοβασιλέματα, ακούει το βογγητό της θάλασσας στην κάμαρά του κ.λπ. Όλα αυτά πραγματοποιούνται στη Μονεμβασιά, στα γειτονικά χωριά Τάλαντα, Αη-Δημήτρης, καθώς και στο χωριό Βελιές και στην περιοχή Χατζάλαγα, όπου βρίσκονταν τα πατρογονικά χτήματα.<sup>200</sup> Η επαφή με τη φύση συνεχίστηκε και αργότερα, κατά τα γυμνασιακά χρόνια στο Γύθειο, όταν ο

<sup>198</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 25, 26, 65.

<sup>199</sup> Συνέντευξη του ποιητή στο Δημήτρη Κουκουλομάτη, όπως την παραθέτει ο τελευταίος στο βιβλίο του *Το θείο στη Νεοελληνική Φιλολογία*, "Ελλην", Αθήνα 1992, σσ. 216-217.

<sup>200</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2), σ. 24 και Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 3), σσ. 28, 33, 34.

ποιητής έμενε με την αδερφή του στο νησάκι Κρανάη.<sup>201</sup> Σε συνδυασμό με όλα αυτά, ο ποιητής νιώθει και τους πρώτους κραδασμούς του ερωτικού στοιχείου ήδη από την παιδική ηλικία, για να συνεχίσει να τον συνεπαίρνει και στην εφηβική ηλικία, συγκρουόμενο φυσικά με τις απαγορεύσεις τις ελληνικής επαρχίας<sup>202</sup> και να αποτελέσει τελικά μαζί με τις απηχήσεις του φυσικού περιβάλλοντος, ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της ποίησής του.

---

<sup>201</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π., σ. 61.

<sup>202</sup> Ο.π., σσ. 60, 75. Η Λούλα Ρίτσου κάνει λόγο απλώς για κάποιες κανταδούλες και συγκρατημένη ερωτική διάθεση. Πιο συγκεκριμένες ερωτικές εμπειρίες βλέπουμε διάσπαρτες στα πεζογραφήματα της σειράς *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, όπου όμως δεν μπορούμε να ξέρουμε σε ποιο βαθμό έχουν μεταπλαστεί κατά την ενδοκειμενική καταγραφή τους.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ**

### **ΚΥΡΙΑ ΣΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Κύρια σημεία της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου.

### 3α. Η συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων.

Μια επιπόλαιη εξέταση των δύο πρώτων δημοσιευμένων ποιητικών συλλογών του Γιάννη Ρίτσου, των *Τρακτέρ* και των *Πυραμίδων*, θα μπορούσε να τον κατατάξει κατά το ξεκίνημά του στους παραδοσιακούς ποιητές, αφού τα συγκεκριμένα ποιήματα ακολουθούν στη μορφή παραδοσιακές φόρμες, όπως ομοιοκαταληξίες, παραδοσιακά μέτρα και ρίμες, κλασικό χωρισμό των στροφών κ.λπ. Μια προσεκτικότερη μελέτη όμως, δείχνει ότι ήδη από τις συλλογές αυτές ο Ρίτσος ανανεώνει την παράδοση, χρησιμοποιώντας τα παραδοσιακά στοιχεία με προσωπικό, ιδιότυπο τρόπο<sup>203</sup>. Η ιδιοτυπία αυτή καθορίζεται κυρίως από το περιεχόμενο, το σημαινόμενο, που εξωτερικεύεται με τα συγκεκριμένα εκφραστικά σχήματα, ένα σημαινόμενο έντονα σφραγισμένο και από την πρόσφατα διαμορφωμένη οραματική πίστη στα κομμουνιστικά ιδεώδη: Ο Ρίτσος μέσα από τις παραδοσιακές φόρμες έρχεται να αμφισβητήσει τον κόσμο που εκφραζόταν μέχρι στιγμής μ' αυτές, πράγμα που χωρίς εξωτερικά να τις επηρεάζει ιδιαίτερα, αλλοίωσε κάποια στοιχεία της προηγούμενης δυναμικής τους.

Χαρακτηριστική περίπτωση είναι εκείνη του ποιήματος "Σοννέτο" των *Πυραμίδων*<sup>204</sup>. Εδώ ο Ρίτσος αμφισβητεί τη δυνατότητα της κομψής αυτής ποιητικής φόρμας να εκφράσει την κινητικότητα και επαναστατικότητα της νέας εποχής που ανατέλλει. Όμως η αμφισβήτηση της τεχνικής του σονέτου εκφράζεται με ένα άρτιο σονέτο. Η οξύμωρη αυτή στάση προς ένα παλαιότερο ποιητικό σχήμα, θυμίζει την αντίστοιχη του Καρυωτάκη, όταν αυτός χρησιμοποιούσε τα σχήματα των ωδών του Κάλβου για να ακυρώσει τη δυναμική τους, καθώς και τις αξίες που εξέφραζαν, θεωρώντας τες επίσης ανίκανες να ανταποκριθούν στη σύγχρονη πραγματικότητα. Με τη διαφορά όμως ότι, ενώ για το Ρίτσο η σύγχρονη πραγματικότητα θα δώσει τη θέση της στην αισιόδοξη κομμουνιστική προοπτική, ο Καρυωτάκης βουλιάζει στη ζοφερή ατμόσφαιρα μετά τη μικρασιατική καταστροφή, που μαζί με άλλα προβλήματα είχε διαμορφώσει το μεσοπολεμικό κλίμα της παρακμής<sup>205</sup>. Άρα το κοινό σημείο ανάμεσα στους δύο ποιητές είναι η σύγκρουση μεταξύ της ιδεολογικής δυναμικής των παλιών δομών από τη μία και της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας από την άλλη. Ειδοποιός διαφορά είναι η υποκειμενική πρόσληψη της πραγματικότητας αυτής από μέρους τους, ανάλογα με τις κοσμοθεωρίες τους.

Εξετάζοντας το «Σοννέτο» του Ρίτσου βλέπουμε να αμφισβητούνται συγκεκριμένα στοιχεία της παραδοσιακής ποίησης, για να δώσουν τη θέση τους σε νεωτερικά, ενσωματώνοντάς τα όμως στα παραδοσιακά για την ώρα μορφικά σχήματα.

<sup>203</sup> Για την ποιητική της «ανανεωμένης παράδοσης», βλ. χαρακτηριστικά την ανθολογία-γραμματολογία του Κώστα Στεργιόπουλου, *Η ελληνική ποίηση- η ανανεωμένη παράδοση*, «Σοκόλης», Αθήνα 1990, όπου ανθολογούνται και σχολιάζονται ποιήματα μίας πλειάδας ποιητών που σφράγισαν με την προσωπική τους συμβολή τα παραδοσιακά σχήματα. Η συμβολή αυτή συνδεόταν με συγκεκριμένες νοοτροπίες και στάσεις ζωής, όπως, για παράδειγμα, το σπάσιμο του ορθόδοξου παραδοσιακού στίχου από τον απαισιόδοξο και σαρκαστικό Καρυωτάκη. Στην ανθολογία αυτή όμως δεν συμπεριλαμβάνεται ο Ρίτσος της πρώτης περιόδου. Αυτό πιθανότατα συμβαίνει, διότι ο Ρίτσος σύντομα προσχώρησε στη σύγχρονη ποίηση, ενώ για τους ποιητές αυτούς ο ανανεωμένος παραδοσιακός στίχος αποτέλεσε την κύρια τεχνοτροπία σε ολόκληρη την ποιητική τους παραγωγή.

<sup>204</sup> «Σοννέτο», *Πυραμίδες*, Π.Α', σελ. 72.

<sup>205</sup> Βλ. το ποίημα «Εις Ανδρέαν Κάλβον», *Σάτιρες*, *Τα Ποιήματα*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδη, "Νεφέλη", σσ. 158-160. Χαρακτηριστικές οι στροφές: Ω μεγάλε Ζακύνθιε,/ των ωδών σου τα μέτρα,/ υψηλά, σοβαρά/ τους αγώνες εκάλυπτον/ εκτεταμένους. (αναφορά στην καταλληλότητα των ωδών να εκφράσουν την παλιά εποχή)... Αλλά το θεϊόν έναυσμα/ η φωνή σου δεν είναι/ τώρα πλέον. Μας έρχεται/ μακρινός και παράταιρος/ ήχος τυμπάνου. (εδώ, η ακαταλληλότητα του συγκεκριμένου ποιητικού σχήματος να εκφράσει το σύγχρονο)... Ίππους δεν επιβαίνουνσι/ αμή την εξουσίαν/ και του λαού τον τράχηλον,/ ιδού, μάχονται οι ήρωες/ μέσα εις τα ντάνσιγκ... Τις δάφνες του Σαγγάριου/ η Ελευθερία φορέσασα,/ γοργά από μίαν χείρα/ σ' άλλην περνά και σύρεται,/ δούλη στρατώνος. (στις δύο αυτές στροφές περιγράφεται το παρακμιακό μεσοπολεμικό κλίμα και η κατάρρευση της εθνικής υπερηφάνειας με τη μικρασιατική καταστροφή, ύστερα από την ψευδαίσθηση νικών, όπως η προέλαση μέχρι το Σαγγάριο). Για τη σκωπτική χρήση των ποιητικών σχημάτων του Κάλβου από τον Καρυωτάκη, βλ. Δημήτρη Κουκουλομάτη, *Οι μεγάλοι της νεοελληνικής ποίησης*, «Εκδοτική Εστία», Αθήνα 1989, σσ. 89-90.



## Σοννέτο

*Σοννέτο, εσύ, διαμάντι αστραφτερό,  
των τεχνιτών εβράβευσες τη σμίλη·  
μιας διάθεσης το κάτασπρο φτερό  
στα πρίσματά σου λάμπει, ως χαμομήλι.*

*Το χείλι σου δε μου είταν να χαρώ,  
που στην αγρύπνια των ποιητών εμίλει  
μ' ένα ξανθό χαμόγελο ιλαρό,  
γιατί γυρνούν μ' οργή του χρόνου οι μύλοι.*

*Ω, τώρα είναι πλατειά για να χυθεί  
στα μέτρα σου των κόσμων η αγωνία  
που παραπαίουν στις πάλης τη μανία.*

*Χαλκός λυωμένος πέφτει στο βαθύ  
φαράγγι του έπους κι εμπρησμός ανθεί  
η φλόγα των αρνήσεων αρμονία.*

Στην πρώτη στροφή του ποιήματος ο Ρίτσος αναφέρεται στην παλιά δόξα αυτού του κομψού ποιητικού είδους, αποκαλώντας το «*διαμάντι αστραφτερό*» που «*εβράβευσε τη σμίλη των τεχνιτών*». Ωστόσο, από τη στροφή αυτή ακόμα, διακρίνουμε μια ειρωνεία. Το «*κάτασπρο φτερό*» της διάθεσης, δηλαδή η παλιά αισιοδοξία παρομοιάζεται με το «*χαμομήλι*», που μπορεί να σημαίνει την ομορφιά του συγκεκριμένου λουλουδιού κατά την άνοιξη, αλλά και την αρρώστια, οπότε πίνει κανείς χαμομήλι. Η δεύτερη ερμηνεία είναι πιθανή, αν προσεχτεί η ομοιοκαταληξία «*σμίλη-χαμομήλι*», όπου η ηχητική ταύτιση των καταληξιών ανάμεσα στη λόγια και στομφώδη λέξη «*σμίλη*» και στην ταπεινή και λαϊκή «*χαμομήλι*», μπορεί να προκαλέσει ακόμα και γέλιο. Άρα η αρθρωμένη σε ανάλογη ποιητική κομψότητα αισιοδοξία της παλιάς, παραδοσιακής ποίησης ήταν κούφια. Έτσι, θα αντικατασταθεί από την καινούργια αισιοδοξία με συγκεκριμένες καταγραφές στην έκφραση. Αυτή η αισιοδοξία δεν είναι άλλη από την «*οργή*» με την οποία «*γυρνούν του χρόνου οι μύλοι*», όπως λέει στη δεύτερη στροφή, δηλαδή το ιστορικό κάλεσμα. Οι δύο πρώτες στροφές επομένως σημαίνουν ότι η ωραιολογία και η ανώδυνη θεματική, εκφρασμένες με μια κενή καλλιπέπεια, δεν έχουν καμία θέση στη νέα ποίηση που έρχεται να εκφράσει την ιστορική έκρηξη. Διατηρούνται λοιπόν εξωτερικά πολλά στοιχεία της παράδοσης, όπως το μέτρο ή η ρίμα, απορρίπτεται όμως ο εξωραϊσμός της έκφρασης, δηλαδή τα χαρακτηριστικά της λεγόμενης «*καθαρής ποίησης*»<sup>206</sup>. Βέβαια και το ίδιο το ποιητικό είδος του σονέτου δεν θα το ξαναχρησιμοποιήσει ο Ρίτσος, αφού το θεωρούσε φορέα ξεπερασμένης νοοτροπίας. Έτσι, στην τρίτη στροφή γίνεται πιο άμεσα λόγος για τη στενότητα του σονέτου, που δεν μπορεί να χωρέσει τις νέες αγωνίες του κόσμου. Στην τελευταία στροφή παρουσιάζονται οι απηχήσεις που έχουν στην ποιητική έκφραση οι νέες ιστορικές αναγκαιότητες: Ο Ρίτσος μιλάει για «*χαλκό λυωμένο που πέφτει στο βαθύ φαράγγι του έπους*» και για τη «*φλόγα των αρνήσεων αρμονία*» που «*ανθεί*» ως «*εμπρησμός*». Ο «*λυωμένος χαλκός*» πρέπει να είναι ο σκληρός «*αντιποιητικός*» λόγος που εκφράζει την επαναστατικότητα και θα καθορίσει τον επικό χαρακτήρα της ποίησης. Όσο για τη «*φλόγα των αρνήσεων αρμονία*», αυτή μάλλον σημασιοδοτεί τον πληθωρικό χαρακτήρα της ανατρεπτικής ποίησης, που καίει σαν φωτιά τον παλιό κόσμο και αντλεί την αρμονία μέσα από την άρνηση του παλιού.

<sup>206</sup> Για το θέμα, βλ. Χρύσας Προκοπάκη, "Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος", *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, «Κέδρος», Αθήνα 1981, σσ. 282-283.

Άρα το καινούργιο στην έκφραση είναι ο σκληρός λόγος, ο σκληρός ήχος, η ποιητική αξιοποίηση των μετάλλων, των μηχανών, των εργαλείων που συμβολοποιούν τη δύναμη του προλεταριάτου. Άλλωστε και ο τίτλος της ποιητικής συλλογής *Τρακτέρ*, μ' αυτό πρέπει να συνδεθεί. Σε άλλο ποίημα ο Ρίτσος θα μιλήσει ακόμα πιο καθαρά γι' αυτού του είδους την «αντιποιητικότητα», η οποία ανακαλεί μέχρι ένα σημείο τη ρωσική ποίηση της δεκαετίας του '20<sup>207</sup> και είναι στον ελλαδικό χώρο άγνωστη μέχρι στιγμής: «*Το μέγα ποίημα των καιρών ήρθε η ώρα να το πεις, Ποιητή,/ με της ειρήνης το ρυθμό και των σφυριών τη ρίμα*»<sup>208</sup>.

Η «*ρίμα των σφυριών*» δεν είναι τίποτε άλλο από τον κοφτό και βίαιο λόγο, από την επαναστατική «αντιποιητικότητα», την εξουδετέρωση της ωραιολογίας. Βέβαια ο λόγος δεν είναι απαλλαγμένος από το στόμφο, μόνο που ο στόμφος αυτός έχει μια διαφορετική δυναμική από εκείνον της παλιάς ποίησης, αφού έρχεται να εκφράσει τη «μεγάλη ώρα»<sup>209</sup>.

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, συνοδευόμενα και από ένα σαρκασμό ή αυτοσαρκασμό, ο οποίος όμως γυρεύει να ανατρέψει το απαισιόδοξο συμπέρασμα του Καρυωτάκη, καταφάσκοντας τελικά στη ζωή, γεννούν μια ποίηση, από την οποία δεν λείπουν οι αμφισημίες και οι αντιφάσεις<sup>210</sup>. Έτσι, ενώ σε γενικές γραμμές υπάρχει αμεσότητα και τα βιώματα παρουσιάζονται συνήθως ακατέργαστα,<sup>211</sup> συνυπάρχουν πολύπλοκες νοηματικές φορτίσεις και τολμηρές γλωσσικές δομές, μη αναμενόμενες σε ποίηση που δεν έχει σπάσει εντελώς τις παραδοσιακές φόρμες<sup>212</sup>.

Η ιδιότυπη αυτή αξιοποίηση της παράδοσης θα προκαλέσει αντιδράσεις τόσο από την αστική κριτική, όπου άλλωστε ήταν και αναμενόμενο λόγω του ιδεολογικού στίγματος των ποιημάτων, όσο και από την αριστερή κριτική.

Κύριος εκπρόσωπος της αστικής κριτικής κατά την εποχή του μεσοπολέμου, ο Αντρέας Καραντώνης φαινομενικά εστιάζει την κριτική του στην καρυωτακική διάσταση των ποιημάτων, θεωρώντας αυτό το χαρακτηριστικό ως στοιχείο παρακμής, αλλά στην πραγματικότητα βάλλει εναντίον της ιδεολογίας του Ρίτσου, η οποία καθορίζει το ύφος. Για το συγκεκριμένο κριτικό, τα επαναστατικά όνειρα δεν έχουν καμιά σημασία, όταν σ' αυτά έχει οδηγήσει η απόλυτη οδύνη που τα έχει αναγάγει σε λύτρωση και όχι η ψυχική ζωτικότητα και η υπεύθυνη πολιτική επιλογή<sup>213</sup>. Άρα η ανευθυνότητα κατά την πολιτική επιλογή, συνεπάγεται και ανευθυνότητα της ποιητικής εκείνης, που φέρει τη σφραγίδα της<sup>214</sup>. Έτσι ο Καραντώνης, επιδιώκοντας να εξουδετερώσει το

<sup>207</sup> Ο.π. (σημ. 4), σ. 283.

<sup>208</sup> "ΕΣΣΔ", *Τρακτέρ*, Π.Α', σ. 53.

<sup>209</sup> Όπου και στη σημείωση 5.

<sup>210</sup> Ο.π. (σημ. 4), σ. 284.

<sup>211</sup> Βλ. εδώ, παρ. 1γ, σημ. 48, για το ποίημα "Στον πατέρα μου".

<sup>212</sup> Βλ. χαρακτηριστικά «η πίεση μ' εκπώματίσε στον αέρα/ -σάπιο φελλό- κι αιωρούμαι στο κενό» (Π.Α', σ.29), «Κάπνισα τ' αποτσιγάρα των χρόνων/ και η νικωτήν απόμεινε πικρή» (Π.Α', σ.30), «μπόλιαζε η πείνα τα παιδιά με δισταγμό και με σιωπή» (Π.Α', σ. 51). Τα δύο τελευταία χωρία έχουν καταχωρηθεί από τον Γ. Μπαμπινιώτη ως παραδείγματα σημασιολογικής διεύρυνσης του ποιητικού λόγου στο βιβλίο του *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία*, Αθήνα 1991, σ. 180. Αν τα δει κανείς ανεξάρτητα από το σημασιολογικό τους περιβάλλον, μπορεί να τα θεωρήσει δείγματα μοντέρνας ποίησης.

<sup>213</sup> Αντρέας Καραντώνης, «Γιάννη Ρίτσου: *Τρακτέρ*- Ποιήματα 1934», *Τα Νέα Γράμματα*, Α' τ. 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1935, σσ. 439-441: «Έκοψε οριστικά κάθε σχέση με τη φύση, με τον κόσμο και με τους τρόπους της αληθινής ποίησης, με την ιδέα και την ελεύθερη αντίληψη της ζωής, κλείστηκε στη σκοτεινή φυλακή μιας απόλυτης οδύνης, κι εκεί μέσα, κρατώντας σφυριά και δρεπάνια, καταργάζεται πεισματικά τα επαναστατικά του όνειρα- που με τέτοιες προϋποθέσεις δεν έχουν καμιά σημασία- 'όταν δεν κουβεντιάζει στην προσποιητή και ψευτοαλαζονική γλώσσα του Καρυωτακισμού... Ο κ. Ρίτσος δεν μεταβαίνει στον κομμουνισμό από πληθωρισμό εσωτερικής ζωτικότητας, αλλά παρακινημένος από την απελπισία των παραλυτικών που καταφεύγουν στις θαυματουργές εικόνες...»

<sup>214</sup> Ο.π. (σημ. 11): «... Η ψυχική αυτή απομόνωση του κ. Ρίτσου, που δεν την εκφράζει από ζωτική αντίδραση κανένας αυθόρμητος ενθουσιασμός, παρέλυσε τις καλλιτεχνικές του δυνάμεις, ξέρανε το δέντρο της καρδιάς του, κι έτσι στα επαναστατικά του ποιήματα δεν ακούς το μεγαλόπρεπο και θριαμβευτικό τραγούδι ή την προφητική κατάρα του «ξεθεμελιωτή», μα το βραχνό παραμιλητό ενός αδύναμου φανατικού που παραδομένος σε μια ηθική εξάντληση

Ρίτσο ως ποιητή, προσπαθεί επίσης ν' αποφύγει την κατηγορία για ιδεολογική προκατάληψη<sup>215</sup>, εφόσον δεν απορρίπτει τη κομμουνιστική ιδεολογία αυτήν καθεαυτή, αλλά τη δήθεν ανεύθυνη στάση του Ρίτσου απέναντί της. Είναι βέβαια προφανές ότι εξαφανίζοντας το Ρίτσο ως ποιητή, θα χτυπούσε στο πρόσωπό του και τον κομμουνισμό, που είχε αρχίσει ήδη να κερδίζει έδαφος στο λογοτεχνικό χώρο.

Οι αντιδράσεις από τον αριστερό χώρο σχετίζονται με το βαθμό μαρξιστικότητας και επαναστατικότητας των ποιημάτων. Η Αλεξάνδρα Αλαφούζου θα μιλήσει για προσπάθεια του Ρίτσου να απαρνηθεί στην ποίησή του το παρακμιακό παρελθόν του, το παλιό «εγώ» του ιντιβιντουαλιστή, ιδεαλιστή, πεσσιμιστή και σε μεγάλο βαθμό «εστέτ του σαλονιού», όμως σε κάποιες περιπτώσεις το παρελθόν αυτό επιβιώνει στους στίχους του, πράγμα απαράδεκτο για επαναστατική ποίηση. Και φυσικά κάτι τέτοιο οδηγεί σε περιττή νοηματική φόρτιση της γλώσσας, συσκότιση και ερμητισμό, που κάνουν την ποίηση απρόσιτη στις πλατιές μάζες του λαού, επομένως αλλοιώνουν τον προλεταριακό χαρακτήρα της, αφού σύμφωνα με το Λένιν η γνήσια επαναστατική ποίηση πρέπει να καθοδηγεί τις εργατικές μάζες στον προλεταριακό αγώνα<sup>216</sup>. Χωρίς να παραγνωρίζει την γνήσια επαναστατική διάθεση του ποιητή, ο Νίκος Καρβούνης θα μιλήσει επίσης για ακατανόητη από τη μάζα έκφραση, για ποιητικό εγωκεντρισμό που οδηγεί στη γλωσσική εκζήτηση και στη χαλάρωση των λογικών λεκτικών συνδυασμών<sup>217</sup>. Δηλαδή οι βολές της αριστερής κριτικής δεν κατευθύνονται τόσο στην επιλογή των θεμάτων από το Ρίτσο<sup>218</sup>, όσο στα στοιχεία εκείνα της ποιητικής του που προμηνύουν τη στροφή του προς τη σύγχρονη ποίηση λίγο αργότερα. Αυτά τα ίδια στοιχεία, που ο Καραντώνης τα κατηγόρησε, από μια άλλη οπτική γωνία, για να χτυπήσει την κατά τη γνώμη του έντονη επαναστατικότητα. Γενικά αυτή τη χρονική περίοδο της δεκαετίας του '30 ο Ρίτσος διαμορφώνει την ποιητική του<sup>219</sup>, κάτω από την πίεση εξωτερικών παραγόντων της σύγχρονης πραγματικότητας, αλλά και σχετικά πρόσφατων τραυματικών οικογενειακών βιωμάτων του, με αποτέλεσμα η ποίηση να προβάλλει κάποιες φορές ως αυταξία, ως προσωπικό φάρμακο και αντίδοτο προς τη θλίψη. Αυτό ερμηνεύει

---

αναμασά ριμάροντας τα νεκρά συναισθήματα και την αποστεωμένη επαναστατική φρασεολογία που του διδάξανε οι «μπροσούρες».

<sup>215</sup> Mario Vitti, *Η γενιά του Τριάντα*, «Ερμής», Αθήνα 1989, σ. 178.

<sup>216</sup> Α. Αλαφούζου, «Τρακτέρ του Ρίτσου», *Νέοι Πρωτοπόροι*, Γ', τ. 10, Οκτώβρης 1934, σσ. 434-435: «... Όχι μονάχα σταθερά απαρνήθηκε το ιδεολογικό του παρελθόν, αλλά επανειλημμένα δοκίμασε να κάψει το πρωτινό «εγώ» του στη φωτιά της αυτοκριτικής και σαρκασμού. Μα είναι εφτάψυχο αυτό το παλιό "εγώ" του, το εγώ του ιντιβιντουαλιστή, ιδεαλιστή, πεσσιμιστή και κάμποσο εστέτ του σαλονιού... Η σκοτεινή, η μπερδεμένη γλώσσα, το περιττό νοητικό φόρτωμα της φράσης, όπου κάθε έννοια έχει δύο και τρεις νοητικές προσθήκες, κάνει την ποίηση του Ρίτσου απρόσιτη στις πλατιές μάζες των αναγνωστών... Σαν επαναστάτης ο Ρίτσος θα παραδεχτεί την άποψή μας πως εκείνη μονάχα η ποίηση είναι προλεταριακή επαναστατική, που προορίζεται για τις πλατιές μάζες και που παίρνει μέρος στον προλεταριακό αγώνα. Πρέπει να θυμόμαστε τα φωτεινά λόγια του Λένιν για την τέχνη: η τέχνη ανήκει στο λαό. Η τέχνη πρέπει να ριζώνεται βαθιά στις εργατικές μάζες, πρέπει να είναι νοητή γι' αυτές, και να αγαπιέται από αυτές. Το καθήκον του Ρίτσου σαν ποιητή, σαν επαναστάτη είναι να σκεφτεί επίμονα και σοβαρά πάνω σ' αυτές τις θέσεις του Λένιν»

<sup>217</sup> Νίκος Καρβούνης, ό.π. (σημ. 14), τ. 1, Γενάρης 1936 (πρώτο τεύχος, γιατί είχε διακοπεί επί τρίμηνο η κυκλοφορία του συγκεκριμένου περιοδικού), σσ. 32-33: «... επαναστατικότητα δεν είναι το να μιλά κανείς για τους αγώνες των εργαζομένων, το να ξεσπά, εδώ κι εκεί σε επαναστατημένες ανακραυγές... Όλα αυτά είναι φόρμα, είναι εξωτερικό περιτύλιγμα, είναι επιπόλαιος επαναστατικός χρωματισμός... Αλλά δεν είναι μονάχα η έκφραση του Ρίτσου που μένει ακατανόητη από τη μάζα. Είναι προπάντων η διάθεσή του, ο ποιητικός εγωκεντρισμός του. Αυτός τον σπρώχνει στην περίτεχνη εκζήτηση, στη γλωσσική ιδιορρυθμία, στην ανάγκη των εικόνων, στην ασυμμετρία, στο κυνηγητό σπάνιων λέξεων, επιθέτων εντυπωσιακών, παράτολμων από άποψη λογική, εκφράσεων...».

<sup>218</sup> Μόνο ο Νίκος Βιτώλης στο *Ριζοσπάστη* (19/8/1934) μιλάει για την ανάγκη να «καταπιαστεί ο ποιητής και με θέματα που αφορούν πιο συγκεκριμένα τον αγώνα του ελληνικού προλεταριάτου», χωρίς να έχει καμία ένσταση για την ποιητική του.

<sup>219</sup> Για την ποιητική του Ρίτσου εκείνη την περίοδο και τις κριτικές που πυροδότησε, βλ. Μ. Vitti, ό.π. (σημ. 13), σσ. 176-183 και Αγγελικής Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, «Ελληνικά Γράμματα», Αθήνα 1996, σσ. 67-71.

ως ένα σημείο τις παλινδρομήσεις και τις σαρκαστικές υπερβολές στην έκφραση. Υπερβολές που η βιαιότητά τους μαρτυρεί και βαρναλικές απηχίσεις<sup>220</sup> και φτάνει τελικά μέσω της ειρωνικής

υπερεξάντλησης σε διακωμώδηση και υπονόμηση του πεπαλαιωμένου εκφραστικού μέσου, της ρίμας<sup>221</sup>.

Ο σκεπτικισμός της αριστερής κριτικής απέναντι στις ιδιοτυπίες της επαναστατικής ποίησης του Ρίτσου συνδέεται με την επικράτηση κατά τη δεύτερη δεκαετία του μεσοπολέμου- μια και στην πρώτη η τέχνη είχε μια σχετική αυτονομία- ενός συγκεκριμένου αισθητικού δόγματος: του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που σύμφωνα με την επίσημη γραμμή του ΚΚΕ θα έπρεπε να ακολουθήσουν όλοι οι αριστεροί λογοτέχνες<sup>222</sup>. Το δόγμα αυτό διατυπώθηκε από τον Αντρέι Ζντάνωφ, γραμματέα της κεντρικής επιτροπής του ΚΚΣΕ και στενό συνεργάτη του Στάλιν, κατά το συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων στη Μόσχα, από τις 17 Αυγούστου ως την 1η Σεπτεμβρίου 1934. Κατά το Ζντάνωφ, για να είναι οι λογοτέχνες μηχανικοί των ανθρώπινων ψυχών, όπως τους θεωρούσε ο Στάλιν, πρέπει να γνωρίζουν καλά τη ζωή και να την απεικονίζουν στα λογοτεχνικά έργα όχι σαν αντικειμενική πραγματικότητα μόνο, αλλά στην επαναστατική της εξέλιξη. Αυτή η απεικόνιση πρέπει να στοχεύει στην ιδεολογική αναμόρφωση και διαπαιδαγώγηση του λαού στο πνεύμα του σοσιαλισμού. Άρα τα όποια προβλήματα της αντικειμενικής πραγματικότητας θα πρέπει να προβάλλονται στο λογοτεχνικό έργο μόνο ως αφετηρίες της σοσιαλιστικής προοπτικής<sup>223</sup>. Μια τέτοιας μορφής σχηματοποίηση της λογοτεχνικής λειτουργίας είναι φυσικό να αντιμετωπίζει με επιφυλάξεις, ακόμα και με καταδικαστική διάθεση, ιδιοτυπίες και καινοτομίες λογοτεχνικών έργων, όπως οι συγκεκριμένες του Ρίτσου, θεωρώντας τις ως εκφράσεις μιας παρακμιακής και όχι επαναστατικής αντίληψης της πραγματικότητας.

Το αισθητικό δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού υιοθετήθηκε από τις ηγεσίες των κομμουνιστικών κομμάτων, με αποτέλεσμα να ταλανίσει τους αριστερούς δημιουργούς για πολλές δεκαετίες<sup>224</sup>. Ο Γιάννης Ρίτσος, από τα πρώτα του αυτά ποιήματα παρουσιάζει την

<sup>220</sup> Χαρακτηριστικό το μοτίβο της *χοντρής κοιλιάς* των καπιταλιστών: «Γράμματα απ' το μέτωπο», *Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 157: «Μας ρίχνουν στη φωτιά κ' υπολογίζουν/ παράσημα τη ζωή μας και γιομίζουν/ με το αίμα την κοιλιά τους τη χοντρή», «Δέσμευση», ό.π., σ. 83: «κ' έφυγες μ' έναν που είχε θεό: τη στρογγυλή γαστέρα» (αναγωγή σε καπιταλιστικό σύμβολο του πρώτου συζύγου της αδερφής του Λούλας, μετανάστη στις ΗΠΑ, Δημήτρη Σταυρόπουλου, βλ. εδώ, σ. 51). Σχετικό το ποίημα «Πρωτοχρονιάτικο» του Κώστα Βάρναλη (Παρατίθεται από τον Κ. Στεργιόπουλο, ό.π. [σημ. 1], σσ. 137-138: Σαράντα σβέρκοι βωδινοί με λαδωμένες μπούκλες,/ σκεμπέδες σταυροθόλωτοι και βρώμιες ποδαρούκλες,/ ...» (όπου «σκεμπέδες σταυροθόλωτοι» σημαίνει χοντρές κοιλίες διογκωμένες σαν τρούλοι εκκλησιών). Βέβαια το μοτίβο της *χοντρής καπιταλιστικής κοιλιάς* συνδέεται και με την πολιτική φρασεολογία του ΚΚΕ την εποχή εκείνη, τη «δημοκρατία των κοιλαράδων», *Επίσημα κείμενα του ΚΚΕ*, «Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις», τομ. Γ', Βουκουρέστι 1966, σελ. 504. Την επισήμανση πραγματοποιεί ο Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα, 1984, σσ. 80-81.

<sup>221</sup> Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σ. 20.

<sup>222</sup> Χριστίνα Ντουσιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, «Καστανιώτης», Αθήνα 1996, σ. 491.

<sup>223</sup> Ο.π. (σημ. 20), σ. 344. (Πρόκειται για παράθεμα από το κείμενο του Α. Ζντάνωφ «Η σοβιετική λογοτεχνία είναι η πιο πλούσια σε ιδεολογία, η πιο προοδεμένη λογοτεχνία στον κόσμο!», δημοσιευμένο στην έκτακτη έκδοση των *Νέων Πρωτοπόρων*, το Σεπτέμβριο του 1934, σ. 400): «Για να είστε μηχανικοί των ανθρώπινων ψυχών, πρέπει πρώτα να ξέρετε τη ζωή για να μπορείτε αληθινά να την απεικονίζετε στα καλλιτεχνικά έργα, να τη ζωγραφίζετε όχι σχολαστικά, νεκρά, σαν αντικειμενική πραγματικότητα μόνο, μα να μπορείτε να ζωγραφίζετε την πραγματικότητα στην επαναστατική της εξέλιξη. Παράλληλα η πραγματικότητα και το ιστορικό συγκεκριμένο που δίνει η καλλιτεχνική απεικόνιση, πρέπει να συνδυάζονται με το καθήκον της ιδεολογικής αναμόρφωσης και διαπαιδαγώγησης των εργαζομένων στο πνεύμα του σοσιαλισμού. Μια τέτοια μέθοδος της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής κριτικής είναι εκείνο που λέμε μέθοδος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, βλ. επίσης Dave Laing, *The Marxist Theory of Art*, "Harvester", Sussex 1978 και Παύλος Χριστοδουλίδης, «Στοιχεία Μαρξιστικής Αισθητικής», *Εισαγωγή στην Αισθητική και τη Θεωρία της Τέχνης*, Αθήνα 1983, σσ. 267-298.

<sup>224</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 17), σ. 203.

ελευθερία ύφους που προκαλεί τη δυσαρέσκεια της κομματικής ορθοδοξίας. Ωστόσο δε θα προβεί ακόμα σε απερίφραστη καταδίκη των κομματικών παρεμβάσεων στην τέχνη. Διατηρώντας φυσικά την αισθητική του αυτονομία, ο ποιητής θα εκφράσει καθαρά τη διαφωνία του προς τις «άνωθεν οδηγίες» μετά το 1956, οπότε πραγματοποιείται το 20ο συνέδριο του ΚΚΣΕ που καταδικάζει το σταλινισμό, θέτοντας σε αμφισβήτηση πολλές από τις επιλογές του ως προς την υλοποίηση του οράματος. Μια από αυτές ήταν και ο *σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, ο οποίος αρχίζει να χαλαρώνει. Έτσι

ο Ρίτσος στο δοκίμιό του για το Μαγιακόβσκη (1963), το ρώσο/κομμουνιστή ποιητή που είχε κατηγορηθεί ως σκοτεινός, δυσνόητος, μη λαϊκός και παρακμιακός, θα αρθρώσει καθαρά πλέον το θεωρητικό του λόγο ενάντια στις «άνωθεν» σχηματοποιήσεις της τέχνης<sup>225</sup>. Και οι απόψεις του αυτές, όπως έχει παρατηρηθεί<sup>226</sup>, λόγω της προσωπικής σκοπιάς τους, υποβάλλουν τη παράλληλη αναφορά τους στο ποιητικό έργο και τον ποιητικό χαρακτήρα του ίδιου του Ρίτσου.

Έναν ποιητικό χαρακτήρα που έχει αρχίσει να διαμορφώνεται από τις δύο πρώτες δημοσιευμένες ποιητικές συλλογές με χαρακτηριστικά εκ των υστέρων θεωρητικά διατυπωμένα στο συγκεκριμένο δοκίμιο και στα άλλα μελετήματα του ποιητή: Ο Ρίτσος π.χ. υπερασπίζεται το φουτουρισμό του Μαγιακόβσκη, θεωρώντας ότι κάτω από την εξύμνηση των μηχανών και των εργοστασίων διαφαίνεται η αγωνία του για την ανάγκη της χρησιμοποίησης αυτών των μέσων προς όφελος του ανθρώπου, στα πλαίσια της ρύθμισης των σχέσεων παραγωγής και εργασίας<sup>227</sup>. Άρα ο φουτουρισμός δεν εκτιμάται απλώς ως διακοσμητικό στοιχείο ενός έργου τέχνης, ως αισθητική επιλογή, αλλά μετουσιώνεται επαναστατικά. Επομένως, την ποιητική αξιοποίηση των μηχανών στις πρώτες ποιητικές συλλογές του Ρίτσου πρέπει να τη θεωρήσουμε ως φουτουριστικό στοιχείο που δένεται με τα παραδοσιακά μορφικά σχήματα και τίθεται στην υπηρεσία της επανάστασης. Και μάλιστα σε μια εποχή που δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα ότι ο Ρίτσος είχε έρθει σε επαφή με τον Μαγιακόβσκη, και γενικά με τη ρωσική ποίηση, ή με το φουτουρισμό ως αισθητικό ρεύμα. Οι φουτουριστικές τάσεις του πρώιμου ποιητικού του έργου αποτελούν απλώς ένα ποιητικό παράλληλο, που προέκυψε αβίαστα από την επαναστατική αναγκαιότητα και τις αισθητικές ανησυχίες του ίδιου του ποιητή. Και φυσικά αποτελεί ένα στοιχείο της μοντέρνας ποίησης.

Αυτής της μορφής η συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων συνεχίζεται μέχρι το 1935, οπότε ο Ρίτσος γράφει το ποίημα *Ο Ξένος*, σε ελεύθερο στίχο, με χαμηλό και υπαινικτικό τόνο μακριά από το σαρκαστικό και εκρηκτικό χαρακτήρα των δύο πρώτων συλλογών. Δεν το δημοσιεύει όμως αμέσως, αλλά το 1943, μαζί με τα άλλα ποιήματα της συλλογής *Δοκιμασία*. Η καθυστέρηση αυτή ερμηνεύεται από την

<sup>225</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Περί Μαγιακόβσκη», *Μελετήματα*, «Κέδρος», 2η έκδοση, χ.χ.έ., σ. 31: «Χωρίς αμφιβολία οι κοντόθωροι κριτικοί, οι έστω και καλοπροαίρετοι, που δε διδάχτηκαν διόλου απ' τις ζημιές που επέφερε στην τέχνη ο δογματισμός, η τυποποιημένη θετικολατρεία, ο εμφατικός ψευτορωσισμός, θα κατηγορήσουν και τη σύγχρονη ποίηση, όπως άλλοτε το Μαγιακόβσκη, για «σκοτεινή», «δυσνόητη», «μη λαϊκή», «παρακμιακή» κ.τ.λ. Όμως και αυτή με τη σειρά της θα μείνει σαν η πιο ευγενική και η πιο *διανγής* εικόνα της αγωνίας και του αγώνα του ανθρώπου, για μεγαλύτερη ανθρωπιά και ουσιαστικότερη ελευθερία».

<sup>226</sup> Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος- Προβλήματα μελέτης του έργου του*, «Κέδρος», Αθήνα 1982, σσ. 106 και 118. Στο εξής, επαινετικές κρίσεις για άλλους ποιητές θα θεωρούνται ως ενδεικτικές στοιχείων της ποιητικής του Ρίτσου.

<sup>227</sup> Ο.π. (σημ. 23), σ. 15: «Ο εγκωμιαστικός τόνος άλλων φουτουριστών προς τη μεγαλειώδη θέα των χαλύβδινων, πολύπλοκων, παραλληλόγραμμων και ρυθμικά τεθλασμένων βιομηχανικών τοπίων και η θριαμβευτική τους έπαρση, φαίνεται σήμερα σαν επαρχιακή αφέλεια και αβασάνιστη ευπιστία. Στον Μαγιακόβσκη όμως πολύ σπάνια, κι όχι σ' αυτόν το βαθμό. Και αυτό, γιατί κάτω από τα γιγαντιαία, πανύψηλα ορθογώνια των μηχανών, διαφαίνεται η συστροφή της αγωνίας του για το παρόν και η ανάγκη χρησιμοποίησης αυτών των «μέσων»- καθόλου πια διακοσμητικών- για ένα καλύτερο μέλλον του ανθρώπου, για μία δικαιότερη ρύθμιση των σχέσεων παραγωγής και εργασίας, άρα ολόκληρου του κοινωνικού βίου, για απαλλαγή του ατόμου, στο βαθμό του δυνατού, απ' το συναίσθημα της μόνωσης και από την τυραννία του ομολόγου της εγωισμού, τόσο πιο ανήμπορου όσο πιο μεγάλου. Αυτή η μέριμνα του Μαγιακόβσκη για τον άνθρωπο, είναι που εξανθρωπίζει τα βροντερά τοπία της ποίησής του».

πιθανότητα να μην είχε ακόμα κατασταλάξει οριστικά ο Ρίτσος στα νέα ποιητικά σχήματα. Η δημοσίευση άλλωστε μέσα στο 1935 των ποιημάτων *Το σάλπισμα* και *Μνημόσυνο*, όπου συνυπάρχουν ο ελεύθερος στίχος, αλλά και κάποιες έντονου ύφους ρίμες, πολύ κοντά στον παραδοσιακό στίχο, καθώς και του ποιήματος *Στο σ. Γκόργκι* το 1936 με ανάλογη μορφή, φανερώνει την αισθητική ταλάντευση του ποιητή<sup>228</sup>.

Το 1936 πραγματοποιείται μια ακόμα δημιουργική αξιοποίηση της παράδοσης από το Ρίτσο: Δημοσιεύεται ο *Επιτάφιος* σε ιαμβικά δεκαπεντασύλλαβα ομοιοκατάληκτα δίστιχα, δηλαδή στροφές του δημοτικού τραγουδιού. Το ιδιαίτερο είδος του δημοτικού τραγουδιού, απ' όπου κυρίως άντλησε υλικό το συγκεκριμένο ποίημα, είναι το μοιρολόι. Αυτό ερμηνεύεται φυσικά από το θέμα του ποιήματος: Ο θρήνος μιας μάνας για το νεκρό γιο της, ο οποίος δολοφονήθηκε από την αστυνομία κατά τη διάρκεια της διαδήλωσης των καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη το Μάιο του 1936. Άλλωστε με τον τίτλο *Μοιρολόι* δημοσιεύεται ένα μέρος του ποιήματος στο *Ριζοσπάστη* της 12ης Μαΐου 1936<sup>229</sup>, ενώ σε δύο σημεία του ο ίδιος ο ποιητής με το στόμα της χαροκαμένης μάνας, το χαρακτηρίζει «μοιρολόι»:

*Πότε τις χαρές σου, μια-μια, τις παίζω κομπολόι,  
πότε ξανά, λυγμό-λυγμό, τις δένω μοιρολόι (VIII, 8β)  
Και κάθεται και μύρεται στη ματωμένη ρούγα (XII, 3α)*

[μύρομαι: θρηνηλογώ]. Επίσης στον πεζό «πρόλογο» του ποιήματος ο Ρίτσος λέει ότι η μάνα *μοιρολογάει* το σκοτωμένο παιδί της<sup>230</sup>. Πέρα από αυτά, στο ποίημα ανιχνεύονται συγκεκριμένα μοτίβα του μοιρολογιού, όπως εκείνο της μάνας που απομένει μονάχη σαν την καλαμιά στον κάμπο, του γιου που ήταν το στήριγμά της, της ταύτισης του γιου με το φως, της σύνδεσης του θανάτου με το ηλιοβασίλεμα και άλλα<sup>231</sup>. Ο ίδιος ο Ρίτσος πολλά χρόνια αργότερα, αναφερόμενος κυρίως στα μετρικά σχήματα του *Επιταφίου*, δήλωσε: «*Έγραψα τον **Επιτάφιο** σε μια εποχή όπου τα 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 χόρευσα, τα άκουσα από παιδί»<sup>232</sup>. Από τη*

<sup>228</sup> Εκτενέστερα για την τεχνική αυτών των ποιημάτων, βλ. Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 287-291. Στο θέμα της στροφής του Ρίτσου προς τον ελεύθερο στίχο αναφέρεται και ο Μ. Vitti, ό.π. (σημ. 13), σ. 187. Το ποίημα *Το σάλπισμα* δεν έχει συμπεριληφθεί στις εκδόσεις των ποιημάτων του Ρίτσου. Αποσπάσματά του παρατίθενται από τη Χ. Προκοπάκη, ό.π. Το *Μνημόσυνο* καθώς και *Στο σ. Γκόργκι* έχουν περιληφθεί στα *Συντροφικά τραγούδια*, «Σύγχρονη Εποχή», Αθήνα 1988, σσ. 35-40.

<sup>229</sup> Βλ. Αικατερίνης Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, «Εταιρία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη», Αθήνα 1993, Β 89, σ. 255.

<sup>230</sup> Την επισήμανση του έμμεσου χαρακτηρισμού από τον ποιητή πραγματοποιεί ο Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ.18),σ.91°. Για τον «πρόλογο», Π.Α' σ. 163.

<sup>231</sup> Ό.π. (σημ. 18), σσ. 92-95: «Πώς δε θωρείς που δέρνουμε και τρέμω σαν καλάμι;» (*Επιτάφιος*, I, 5β), «που απόμεινα ξερό δεντρί σε χιονισμένο κάμπο» (*Επιτάφιος*, II, 6β): «Κ' έμεινα μαύρη μοναχή, σαν καλαμιά στον κάμπο» (Ιωάννου, αρ. 196), «βρέθηκε η μάνα μοναχή, σαν καλαμιά στον κάμπο» (Πολίτης, αρ. 92)—«Κορώνα μου, αντιστύλι μου, χαρά των γερατειών μου» (*Επιτάφιος*, II, 1α): «Γι' άκουσε, κορωνίτσα μου» (Λαογρ. 19, 1960, σ. 385), «Ήσουνε στο σπιτάκι σου στύλος μαλαματένιος» (Πετρόπουλος, Β', σ. 232, αρ. 37)—«Και τώρα εσβήστης κ' έσβησε το φέγγος κ' η φωτιά μας» (*Επιτάφιος*, VI, 8β): «Είχα να φως που μου φέγγε απ' το πουρνό ως το βράδυ,/ τώρα το έχασα κι' αυτό κ' έμεινα στο σκοτάδι» (Λύντεκε, αρ. 168)—«Βασίλευσε, αστέρι μου, βασίλευσε όλη η πλάση/ κι' ο ήλιος κουβάρι ολόμαυρο, το φέγγος του έχει μάσει» (*Επιτάφιος*, XVII, 1α-β): «Ήλιε μου, πώς εβιάστηκες να πας να βασίλεύεις» (Πολίτης, σ. 211, αρ.194), «Σαν ήλιος εβασίλευσε και σαν φεγγάρι χάθη» (Πετρόπουλος, Β', σ. 247, αρ. 74), «Ο ήλιος εβασίλευε και το φεγγάρι χάθη» (Ιωάννου, σ.301, αρ. 199), «Σαν ήλιος εβασίλευσε και σαν φεγγάρι χάθη» (Λαογρ. 19, 1960, σ. 385). Ο Γ. Βελουδής έχει επισημάνει συνολικά δεκατέσσερα μοτίβα του δημοτικού τραγουδιού στον *Επιτάφιο*, από τα οποία η συντριπτική πλειοψηφία ανήκει στο μοιρολόι.

<sup>232</sup> Συνέντευξη του Ρίτσου στο περιοδικό του Αιγίου *Φιλολογική φωνή*, τεύχος Σεπτεμβρίου-Οκτωβρίου 1978, σ. 85. Παρατίθεται από το Δ. Κουκουλομμάτη, ό.π. (σημ. 3), σ. 212. Αναφορά κάνει και ο Κάρολος Μητσάκης, «Ο δεκαπεντασύλλαβος του Γιάννη Ρίτσου», *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σ. 221. Βλ. επίσης, Αγγελικής Κώττη, «Η λαϊκότητα των ασμάτων του Επιταφίου», *Ριζοσπάστης*, 11/5/1986.

δήλωση αυτή του ποιητή μπορούν να εξαχθούν συγκεκριμένα συμπεράσματα που αφορούν όχι μόνο τα μετρικά σχήματα, αλλά γενικότερα την αξιοποίηση της λαϊκής παράδοσης σε πολλά σημεία της λογοτεχνικής του παραγωγής: η στροφή στη λαϊκή παράδοση αποσκοπεί στην κατοχύρωση της εθνικής και φυλετικής ταυτότητας, που θα μπορούσε να αλλοιωθεί από τα ξενόφερτα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής. Αυτή την άποψη είχε κατά την περίοδο συγγραφής του ποιήματος η πλειοψηφία της αριστερής διανόησης<sup>233</sup>, και επομένως κατά ένα μέρος πρέπει έτσι να θεωρηθεί και η τεχνική του Ρίτσου σε συγκεκριμένα ποιήματα. Ο ίδιος άλλωστε σε άλλη περίπτωση, μίλησε για την «ανάγκη αντίστασης προς τα ιμπεριαλιστικά πολιτιστικά ρεύματα, με την τόνωση και τη στήριξη των λογοτεχνιών των διάφορων χωρών επάνω στις εθνικές, λαϊκές τους παραδόσεις...», διότι «αυτός ακριβώς ο αγώνας είναι εκείνος που διαφυλάσσει την ιθαγένεια και την ταυτότητα της κάθε χώρας»<sup>234</sup>. Άρα η παράδοση τίθεται στην υπηρεσία της επανάστασης. Αυτή είναι μια σημαντική διάσταση της ποιητικής της αξιοποίησης, εναρμονισμένη με την πολιτική ιδεολογία του Ρίτσου. Δεν είναι όμως η μόνη: Στην πρώτη από τις δύο του αυτές δηλώσεις ο ποιητής αναφέρεται στη βιωματική διάσταση των λαϊκών στοιχείων της ποίησής του, με τα οποία ήρθε σε επαφή από την παιδική και εφηβική του ηλικία στην ιδιαίτερη πατρίδα του<sup>235</sup>. Οι όποιες λοιπόν απηχίσεις της λαϊκής παράδοσης γενικά στο έργο του Ρίτσου πρέπει να εξετάζονται από την κοινωνικοπολιτική, αλλά και από τη βιωματική τους διάσταση ταυτόχρονα. Διότι χωρίς την τελευταία, τα λαϊκά στοιχεία θα ήταν απλώς προϊόντα εγκεφαλικής διεργασίας και θα εκφυλιζόνταν σ' ένα φολκλορισμό, ανίκανο να κινητοποιήσει το συλλογικό ασυνείδητο<sup>236</sup>, όπου αυτά είχαν εναποτεθεί πριν από τη λογοτεχνική αξιοποίησή τους. Η συνακόλουθη αδιαφορία του λαού θα ακύρωνε και την κοινωνικοπολιτική διάσταση των λαϊκών παραδοσιακών στοιχείων.

Η ειδική αυτή εξάρτηση από το δημοτικό τραγούδι δεν αποκλείει την ενεργοποίηση και άλλων λογοτεχνικών ερεθισμάτων του Ρίτσου κατά τη στιγμή της σύλληψης και της δημιουργίας του *Επιτάφιου*. Και αυτό, γιατί συγκεκριμένα μοτίβα του δημοτικού τραγουδιού και ιδιαίτερα του μοιρολογιού, συναντάμε επίσης σε λογοτεχνικά έργα, το περιεχόμενο των οποίων ή είναι καθαρά θρηνητικό, ή ο θρήνος περιορίζεται σε συγκεκριμένα τμήματά τους.

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται ο ανώνυμα παραδομένος ορθόδοξος *Επιτάφιος Θρήνος* που ψάλλεται στις εκκλησίες τη Μ. Παρασκευή<sup>237</sup>. Ο τίτλος άλλωστε του ποιήματος του Ρίτσου παραπέμπει ευθέως στον τίτλο του συγκεκριμένου έργου. Οι κοινοί τόποι ανάμεσά τους είναι το μοτίβο της ανάστασης του αδικοσκοτωμένου, η οδύνη της μητρικής ψυχής που δίνεται με την εικόνα του σπαραγμού των σπλάχνων, οι συγκεκριμένες αναφορές σε στοιχεία της ομορφιάς του νεκρού, η προφητεία της συντριβής των φονιάδων που στο Ρίτσο παρουσιάζεται ως κατάρρα, η αναγωγή του θανάτου σε θυσία για το δίκαιο<sup>238</sup>, καθώς και ο παραλληλισμός του θανάτου της

<sup>233</sup> Το αναφέρει ο Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σ. 112, παραθέτοντας και σχετική βιβλιογραφία για τη λογοτεχνία της αντίστασης, όπου αξιοποιείται με τον τρόπο αυτό η λαϊκή παράδοση.

<sup>234</sup> Δηλώσεις του Ρίτσου στο *Ριζοσπάστη*, 21/1/1979. Παρατίθενται από τον Παντελή Πρεβελάκη, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος, Συνολική θεώρηση του έργου του*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα<sup>3</sup> 1992, σ. 75.

<sup>235</sup> Για το θέμα, βλ. εδώ, παρ. 2δ, σσ. 52-53.

<sup>236</sup> Για την κινητοποίηση του συλλογικού ασυνείδητου και την ταύτιση του ποιητή με το λαό. βλ. Παντελής Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 32), σσ. 75-76: «Ο Ρίτσος έπραξε σοφά όταν έντυσε στον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο το θρήνο της μάνας. Δεν είναι μονάχα που ο στίχος αυτός παράγεται φυσιολογικά από την νεοελληνική γλώσσα, είναι που έχει κατέβει στο υποσυνείδητο του λαού ως ο φυσικός φορέας της ποίησης... Συνάδοντας- κατά κυριολεξία- με το λαό, ο ποιητής δεν απομακρύνθηκε από τον άξονα της κοινής ευαισθησίας». Ο Πρεβελάκης μιλώντας για το υποσυνείδητο του λαού εννοεί το συλλογικό ασυνείδητο. Για το όρο και για την ταύτιση υποσυνείδητου-ασυνείδητου, βλ. εδώ, σσ. 36 και 17, σημ. 33.

<sup>237</sup> Σχετική επισήμανση έχει γίνει και από το Γ. Βελουδή, ό.π. (σημ. 18), σελ. 96.

<sup>238</sup> Ο.π. (σημ. 18), σσ. 97-98: «σπεύσον συν ανάστηθι, όπως ίδω καγώ σου την εκ νεκρών τριήμερον εξανάστασιν» (*Επιτάφιος Θρήνος*): «Ανάμεσά τους, γιόκα μου, θωρώ σε αναστημένο» (*Επιτάφιος*, XX, 3α)—«νυν σπαράττομαι τα σπλάχνα μητρικώς» (*Ε.Θ.*): «και δε μαντεύεις τις πληγές που τρωνε μου τα σπλάχνα» (*Ε.*, I, 4β)—«Ομμα το γλυκύ και τα χεϊλή σου πώς μύσω» (*Ε.Θ.*): «Μάτια γλαρά, που μέσα τους αντίφεγγαν τα μάκρη... Χεϊλι μου μοσκομύριστο που ως λάλαγες άνθιζαν» (*Ε.* III, 3α, 4α)—«Συναπολούνται πάντες οι σταυρωταί σου... Διαφθοράς εις φρέαρ

ομορφιάς του νέου με το βασίλειμα των ουρανίων σωμάτων. Μάλιστα, αυτό το τελευταίο, επειδή αποτελεί μοτίβο και του δημοτικού τραγουδιού, πείθει για την παράλληλη ενεργοποίηση του *Επιταφίου Θρήνου*, αποκλείοντας την αμιγή εξάρτηση από το μοιρολόγι:

*Ω γλυκύ μου έαρ, γλυκύτατόν μου Τέκνον, που έδν σου το κάλλος; (Επιτάφιος Θρήνος)*<sup>239</sup>.

- *Ήλιε μου, πως εβιάστηκες να πας να βασιλέψεις*
- *Σαν ήλιος εβασίλευσε και σαν φεγγάρι χάθη*
- *Ο ήλιος εβασίλευσε και το φεγγάρι χάθη*
- *Σαν ήλιος εβασίλευσε και σαν φεγγάρι χάθης (δημ. τραγ.)*<sup>240</sup>

*Βασίλευσε, αστέρι μου, βασίλευσε όλη η πλάση (Επιτάφιος, XVII, 1α).*

Πρόκειται επομένως εδώ για ένα *συγκερασμό των λογοτεχνικών πηγών*, ο οποίος καθιστά μάταιη την προσπάθεια να διαπιστωθεί ποια από τις πηγές στο συγκεκριμένο σημείο είχε και τη μεγαλύτερη βαρύτητα.

Άλλωστε, ο συγκερασμός αυτός δε σταματάει εδώ. Μοτίβα του δημοτικού τραγουδιού που συναντάμε στο Ρίτσο, απαντούν επίσης σε έργα της κριτικής λογοτεχνίας, όπως η *Ερωφίλη* του Γεώργιου Χορτάτση<sup>241</sup> και η *Θυσία του Αβραάμ*, του Βιτσένζου Κορνάρου<sup>242</sup>, κυρίως στα μέρη τους εκείνα όπου υπάρχει θρήνος. Χαρακτηριστικό μοτίβο που απαντά και στον *Επιτάφιο*, και στο δημοτικό τραγούδι-μοιρολόγι, και στα δυο έργα του κριτικού θεάτρου είναι το μοτίβο του καλαμιού που συμβολοποιείται για να εκφράσει τον τρόμο ή την ερήμωση:

- *Το θάνατό του το σκληρό, να τρέμου σαν καλάμι (Ερωφίλη, Ε' 237)*
- *Πώς να το δουν τα μάτια μου και η χέρα να το κάμει και να συντρέξει το κορμί που τρέμει σαν καλάμι; (Θυσία του Αβραάμ, 24-25)*
- *Κ' έμεινα η μαύρη μοναχή, σαν καλαμιά στον κάμπο*
- *Βρέθηκε η μάνα μοναχή σαν καλαμιά στον κάμπο (δημ. τραγούδια)*<sup>243</sup>
- *Πώς δε θωρείς που δέρνουμε και τρέμω σαν καλάμι (Επιτάφιος, Ι, 5β)*
- *που απόμεινα ξερό δεντρί σε χιονισμένο κάμπο (Επιτάφιος, ΙΙ, 6β).*

Το μοτίβο όμως του καλαμιού απαντά επίσης στον Παλαμά<sup>244</sup>, πράγμα που με δεδομένη την επαφή που είχε ο Ρίτσος με το παλαμικό πνεύμα ήδη από την παιδική του ηλικία<sup>245</sup>, περιπλέκει ακόμα περισσότερο το ζήτημα των λογοτεχνικών πηγών του *Επιταφίου*. Άλλο σημείο επαφής ανάμεσα στον *Επιτάφιο*, την *Αφιέρωση* της *Ερωφίλης*<sup>246</sup>, και το δημοτικό τραγούδι-μοιρολόγι,

συναπολούνται πάντες οι άνδρες των αιμάτων» (Ε.Θ.): «Ω, γιε μου, αυτοί που σ' έσφαξαν σφαγμένα να τα βρούνε/ τα τέκνα τους και τους γονιούς και στο αίμα να πνιγούνε (Ε., XVI, 7α-β) — «αδικίαν εμίσησα και εβδελυξάμην, τον δε νόμον ηγάπησα (Ε.Θ.): «Τι έκανες γιε μου εσύ κακό; Για τους δικούς σου κόπους/ την πλερωμή σου ζήτησες απ' άδικους ανθρώπους» (Ε., XVI, 1α-β). Ο Γ. Βελουδής πληροφορεί ότι οι παραπομπές στον *Επιτάφιο Θρήνο* είναι από το *Τριώδιον κατανυκτικόν...* Έκδοσις έβδομη... Βενετία... "Ο Φοίνιξ" 1897, σσ. 395, 401, 403, 406.

<sup>239</sup> Ο.π. (σημ. 18), σ. 97.

<sup>240</sup> Βλ. εδώ, σημ. 29.

<sup>241</sup> Οι παραπομπές στην *Ερωφίλη* ακολουθούν την έκδοση του Στυλιανού Αλεξίου και της Μάρθας Αποσκήτη, «Στιγμή», Αθήνα 1988. Τα λογοτεχνικά παράλληλα με την *Ερωφίλη* επισημαίνει και ο Θανάσης Δ. Ντόκος, «Τρία σημεία επαφής στον Γιάννη Ρίτσο», *Διαβάζω*, 205, 21-12-'88, σσ. 93-96, προβαίνοντας σε εκτενή ανάλυση.

<sup>242</sup> Οι παραπομπές στο: *Η θυσία του Αβραάμ*, Εισαγωγή Άγγελος Τερζάκης, φιλολογική επιμέλεια Ελένη Τσαντσάνογλου, «Ερμής», Αθήνα 1974. Κοινούς τόπους ανάμεσα στο έργο αυτό και στον *Επιτάφιο*, επισημαίνει ο Δ. Κουκουλομάτης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία-Ποίηση (Σταθμοί-Εκπρόσωποι)*, «Παπαδήμας», Αθήνα 1988, σ. 36 και ό.π. (σημ. 3), σ.211.

<sup>243</sup> βλ. εδώ, σημ. 29.

<sup>244</sup> Στο ποίημα «Η χώρα που δεν πεθαίνει», *Βωμοί*, στ. 3-4: «απόμεινα παντέρμος, η καλαμιά στον κάμπο/ Πού νάβγω; Παντού ο τάφος. Η στια σβηστή. Πού νάμπω;» Βλ. Θ. Ντόκος, ό.π. (σημ. 39), σ. 94.

<sup>245</sup> Βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 17), σσ. 42, 49, 72, 80-83, 103, 202, 215.

<sup>246</sup> *Αφιέρωση* είναι το στιχούργημα που προτάσσεται του έργου και που μ' αυτό ο ποιητής αφιερώνει την *Ερωφίλη* σε κάποιο άρχοντα. Βλ. και Θ. Ντόκος, ό.π. (σημ. 39), σ. 95.



είναι το μοτίβο του караβιού της ζωής που αρχικά αρμενίζει με τιμονιέρη το αγαπημένο πρόσωπο, αλλά ναυαγεί αμέσως μετά το θάνατό του.

- *κ' εις τούτον απ' εβάλθηκα το πέλαγος το πλήσο  
μ' έτσι μικρό κι ανήμπορο καράβι ν' αρμενίσω,  
γίνε οδηγός τση στράτας μου, να φύγω του χειμώνα  
τσ' ανεμικές, κι ως πεθυμώ ν' αράζω στο λιμνιώνα (Αφιέρωση, Ερωφίλη, στ. 57-60).*
- *Παιδάκια μου ορφανέψατε απ' τον καλό πατέρα  
σαν το καράβι στο γιαλό που' ναι χωρίς τιμόνι (δημ. τραγούδι)<sup>247</sup>*
- *Κι ως στεκόσουν και κοιτάζεις το λιόγερμα ν' ανάβει,  
σαν τιμονιέρης φάνταζεις κ' η κάμαρα καράβι  
Και μες στο χλιο και γαλανό το απόβραδο- έγια- λέσα-  
με αρμενίζεις στη σιγαλιά του γαλαζία μέσα.  
Και το καράβι βούλιαξε κ' έσπασε το τιμόνι  
και στο πελάγου το βυθό πλανιέμαι τώρα μόνη (Επιτάφιος, XV, 4α-6β)*

Πρέπει ωστόσο εδώ να επισημανθεί και μια διαφορά ανάμεσα στην *Αφιέρωση* από τη μια πλευρά και το δημοτικό τραγούδι και τον *Επιτάφιο* από την άλλη: Το πρόσωπο που παρακαλεί ο Χορτάτης στην *Αφιέρωση* να γίνει οδηγός στη ζωή του, δεν είναι κάποιο αγαπημένο πρόσωπο που πέθανε ή που πρόκειται να πεθάνει, αλλά άρχοντας της περιοχής. Επομένως, το μοτίβο είναι κοινό ως προς τα σύμβολα (τιμονιέρης- καράβι),

αλλά διαφέρει ως προς τη νοηματοδότησή τους. Τέλος, στον *Επιτάφιο*, το δημοτικό τραγούδι και τη *Θυσία του Αβραάμ* παράλληλα, απαντάει και το μοτίβο του παιδιού που αποτελεί στήριγμα για τους γονείς:

- *Ποιο θάρρος έχω, ποια δροσιά, στα γέρατα μου τα πίσω (Θυσία του Αβραάμ, στ. 384)*
- *Ήσουνε στο σπιτάκι σου στόλος μαλαματένιος (δημ. τραγούδι)<sup>248</sup>*
- *Κορόνα μου, αντιστύλι μου, χαρά των γερατειώ μου (Επιτάφιος, II, 1α)*

Άλλο στοιχείο της λαϊκής παράδοσης ενσωματωμένο στον *Επιτάφιο*, είναι η γλώσσα που χαρακτηρίζεται από το λεξιλόγιο του δημοτικού τραγουδιού, σε αντίθεση με το μεγαλύτερο μέρος του έργου του Ρίτσου, τόσο στην πρώιμη, όσο και στην ώριμη φάση του. Λέξεις και φράσεις όπως *στράτα* (I,6α), *βόλια* (I V,7α), *ζόμπλι* (XII, 2α), *ζόδι* (XVIII, 5α), *γένεφια* (X, 2α), *γήλιου* (X, 7β), *μυριοζωγραφισμένο* (XX, 3β), *γαϊτανόφρυδο*, *κοντυλογραμμένο* (III, 2α), *μοσκομούριστο* (III, 4α), *χρυσάφενιο χτένι* (XI, 5β), *το φρύδι χελιδόνι* (XIII, 1α), *τ' αθάνατο νερό* (XIX, 1α) έρχονται κατευθείαν από το δημοτικό τραγούδι. Ενώ η γλώσσα που κυρίως χρησιμοποιεί ο ποιητής είναι η κοινή, με αποφυγή των σπάνιων διαλεκτικών τύπων<sup>249</sup>.

Επιμείναμε στην περιγραφή των μορφικών χαρακτηριστικών και των μοτίβων του Επιταφίου για δύο λόγους:

Πρώτον, γιατί το ποίημα αυτό αποτελεί μια νέα έκφραση της αισθητικής ταλάντευσης του ποιητή από το 1935 που γράφει τον *Ξένο* σε ελεύθερο στίχο μέχρι το 1937, που δημοσιεύει το *Τραγούδι της αδερφής μου*, το οποίο όμως είχε αρχίσει να γράφεται από το 1936, επίσης σε ελεύθερο στίχο, σύμφωνα με τη χρονολογική πληροφορία του ποιητή κάτω απ' τον τίτλο<sup>250</sup>. Νέα έκφραση της αισθητικής ταλάντευσης, ως προς το ότι επανέρχεται απότομα στα παραδοσιακά μέτρα, αλλά τηρεί απέναντί τους εντελώς διαφορετική στάση: Ενώ στις πρώτες συλλογές η ρίμα χρησιμοποιείται παρωδιακά και σαρκαστικά, αρθρώνοντας ένα σκόπιμο αντιλυρισμό που τελικά την υπονομεύει, στον *Επιτάφιο* ο δεκαπεντασύλλαβος και τα μοτίβα της λαϊκής παράδοσης αξιοποιούνται δημιουργικά μέχρι την πλήρη έκφραση των λυρικών-συγκινησιακών τους αποθεμάτων. Επομένως, εδώ ο παραδοσιακός στίχος δικαιώνεται πλήρως αισθητικά. Έτσι, τίθεται

<sup>247</sup> Βλ. Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σ. 95.

<sup>248</sup> Βλ. εδώ σημ. 29.

<sup>249</sup> Για το θέμα της γλώσσας του *Επιταφίου*, Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σσ. 90-91.

<sup>250</sup> Π.Α', σ. 183. Γενικά ο Ρίτσος πάντα χρονολογεί τη συγγραφή των έργων του, όχι τη δημοσίευση.

και πάλι στην υπηρεσία της επανάστασης, όχι όμως αντηχώντας τους σκληρούς ήχους των μηχανημάτων και των εργαλείων, όπως στις πρώτες συλλογές, αλλά εκφράζοντας με λυρισμό τον προσωπικό πόνο από την απώλεια του αγαπημένου προσώπου μέσα στην επαναστατική διαδικασία, ο οποίος πόνος σταδιακά μετουσιώνεται σε επαναστατική συνειδητοποίηση και ένταξη<sup>251</sup>. Η σύνδεση της λαϊκής παράδοσης με

την επαναστατική διαδικασία μέσω της αισθητικής δικαίωσης των εκφραστικών της μέσω των αποτελεί οπωσδήποτε μια καινοτομία.

Και η καινοτομία αυτή είναι ο δεύτερος λόγος που μας υπαγόρευσε την εκτενή αναφορά στον *Επιτάφιο*. διότι συνθέτει το πλαίσιο, μέσα στο οποίο αξιοποιείται ποιητικά η λαϊκή παράδοση σε άλλες μεταγενέστερες ποιητικές συνθέσεις, που είναι γραμμένες σε ελεύθερο στίχο. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι η *Ρωμοσύνη* και η *Κυρά των Αμπελιών* γραμμένες και οι δύο στο χρονικό διάστημα 1945-1947, τα *Τρία Χορικά* (1944-1947) και *Το υστερόστροφο της δόξας* (1945). Στα ποιήματα αυτά ανάμεσα στην πληθώρα των ελευθέρων στίχων μπορούν να ανιχνευθούν ιαμβικοί δεκαπεντασύλλαβοι, είτε ατόφιοι<sup>252</sup> είτε στα πλαίσια μακρότερων, συνήθως δεκαεφτασύλλαβων στίχων όπου οι «περιττές» συλλαβές λειτουργούν απλώς ως προσθήκες<sup>253</sup>. Από την άλλη πλευρά η γλώσσα σ' αυτά τα ποιήματα έχει λαϊκά στοιχεία, αντλημένα κυρίως από το δημοτικό τραγούδι, όπως ακριβώς και ο *Επιτάφιος*, ενώ το περιεχόμενό τους συνδέεται άμεσα με την επανάσταση, είτε ως θρήνος- μοιρολόι για το σκοτωμένο αγωνιστή, είτε ως οραματισμός ενός λαμπρού μέλλοντος. Το αξιοσημείωτο είναι ότι το παραδοσιακό λαϊκό στοιχείο δένεται μορφικά με στοιχεία της σύγχρονης ποίησης, όπως ο ελεύθερος μακρόσυρτος στίχος, για να καταλήξει ακόμα και σε σύνδεση με σουρρεαλιστικές απογειώσεις<sup>254</sup>, όπως συμβαίνει στη *Ρωμοσύνη* και την *Κυρά των Αμπελιών*, με αποτέλεσμα μια πραγματικά ασυνήθιστη ποιητική πρωτοτυπία<sup>255</sup>.

<sup>251</sup> Ενδεικτικά σημειώνουμε κάποιους στίχους που δείχνουν τη σταδιακή αφύπνιση: «Ω γιε μου, αυτοί που σ' έσφαξαν σφαγμένα να τα βρούνε/ τα τέκνα τους και τους γονιούς τους και στο αίμα να πνιγούνε» (XVI, 7αβ), «Και στο αίμα τους τη φούστα μου κόκκινη να τη βάνω/ και να χορέψω. Αχ, γιόκα μου δεν πάει μου να σε κλάψω» (XVI, 8αβ), «Και να που ανασηκώθηκα· το πόδι στέκει ακόμα-/ φως ιλαρό, λεβέντη μου, μ' ανέβασε απ' το χώμα» (XVII, 7αβ), «Τώρα οι σημαίες σε ντύσανε. Παιδί μου, εσύ, κοιμήσου,/ και γω τραβάω στ' αδέρφια σου και παίρνω τη φωνή σου» (XVII, 8αβ). Επίσης, ολόκληρο το XX, που καταλήγει: «Γιε μου, στ' αδέρφια σου τραβώ και σμίγω την οργή μου,/ σου πήρα το ντουφέκι σου· κοιμήσου εσύ πουλί μου» (XX, 9αβ)

<sup>252</sup> Ενδεικτικά, «Πώς έσβησες αγόρι μου και σβήστηκεν ο κόσμος/ πού πας πουλί πουλάκι μου και μ'άφηκες μονάχη...», «Σου 'χω πλυμένες, γιόκα μου, τις κάλτσες στην κασέλα» (*Τρία Χορικά, Αγρόπνια*, ΠΒ', σσ. 46-47, «από την έγνοια του φτωχού κι απ' τα πολλά τα χρόνια», «και τούτοι μες στα σίδηρα και κείνοι μες στο χώμα» (*Ρωμοσύνη*, ό.π., σσ. 62, 65), «Κ' έτσι στητή και δυνατή καταμεσίς στον κόσμο...είναι η ομορφιά κ' η λεβεντιά κ' είσαι η Ελλάδα», «κ' έναν καθρέφτη γαλανό στο αλάτι σκαλισμένον» (*Η Κυρά των Αμπελιών*, ό.π., σσ. 76-77, και αλλού), «κι οι προβατίνες στάθηκαν στο πλάγι του κι ακούνε», «μάννα δε γλέπεις, δε γροικάς καμπάνες, να οι καμπάνες» (*Το υστερόστροφο της δόξας, Τα Επικαιρικά*, σ. 147)

<sup>253</sup> «μα που ψωμί και πού καρδιά να δεις, [να πεις] και να γροικήσεις», «Μας σφάζανε το σπλάγχο, γριες- που να τους σφάζει η σπάθα [του Θεού και το δικό μας το τραπεζομάχαιρο]» (*Τρία Χορικά, Αγρόπνια*, ΠΒ', σσ. 53-54), γεμίζουν [τώρα] τα κανόνια τους μόνο με την καρδιά τους» (*Ρωμοσύνη*, ό.π., σ. 60), «Γεια και χαρά σου, ομορφονιά, [που δένεις όλο το ντουδιά] με τις χοντρές πλεξούδες [σου]» (*Η Κυρά των Αμπελιών*, ό.π., σ. 84), «[χρυσή γραφή και λείει:] αντάρτες βγήκαν στα βουνά [βγήκαν] οι αρματολοί κ' οι κλέφτες» (*Το υστερόστροφο της δόξας, Τα Επικαιρικά*, σ. 149)

<sup>254</sup> Για το θέμα βλ. Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 297-298, η οποία μάλιστα επισημαίνει ως πρώτη εμφάνιση αυτής της τεχνολογίας το ποίημα «*Ο φρουρός της αυγής*» που γράφτηκε το Σεπτέμβριο του 1943 και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Λογοτεχνία*, χρ.Α', φ. 1, Μάης 1945, σσ. 1-4. Αποσπάσματα του συμπεριλαμβανονται στον τόμο *Συντροφικά τραγούδια*, ό.π. (σημ. 26), σσ. 45-49.

<sup>255</sup> Εκτενώς για το θέμα, Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σσ. 99-105, όπου επισημαίνονται, σποραδικές όμως απηχήσεις του δεκαπεντασύλλαβου, αλλά και μοτίβων του δημοτικού τραγουδιού και σε άλλα έργα του Ρίτσου. Ο μελετητής επίσης επισημαίνει το σπάσιμο του δεκαπεντασύλλαβου σε δύο μικρότερους στίχους στον «Επιτάφιο Θρήνο» από *Το υστερόστροφο της δόξας*:

που τρωγε βόλια για ψωμί  
μαρούτι για προσφάγι

Η συνύπαρξη στο ίδιο ποίημα παραδοσιακών μορφικών στοιχείων και μοτίβων με στοιχεία από τις τεχνοτροπίες της σύγχρονης ποίησης, αποτελεί τη μια πλευρά της

συνύπαρξης παραδοσιακού και σύγχρονου στην ποίηση του Ρίτσου. Η άλλη είναι ότι σε χρονικές περιόδους που φαίνεται ότι ο Ρίτσος είχε προσχωρήσει οριστικά στην τεχνοτροπία της σύγχρονης ποίησης, παρατηρούνται «παλινδρομήσεις» σε παραδοσιακά μετρικά σχήματα. Από το 1936, οπότε γράφτηκε ο *Επιτάφιος*, μέχρι τη χρονική περίοδο 1944-1947 οπότε επανέκαμψαν σε ιδιότυπη μορφή τα παραδοσιακά μορφικά στοιχεία, δεν υπάρχει ούτε μια αντανάκλασή τους στα ποιήματα που στο μεταξύ κυκλοφόρησαν: *Το τραγούδι της αδελφής μου* (1937), *Εαρινή συμφωνία* (1938), *Το εμβατήριο του ωκεανού* (1940), *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής* (1942) και η συλλογή *Δοκιμασία* (δημοσιεύτηκε το 1943 και περιλαμβάνει ποιήματα της χρονικής περιόδου 1935-1943)<sup>256</sup>.

Η επόμενη, ύστερα από τη χρονική περίοδο 1944-1947, επανενεργοποίηση παραδοσιακών μέτρων συμβαίνει γύρω στο 1960 και πιθανόν σχετίζεται με τη μετάφραση εκ μέρους του Ρίτσου ρουμανικών δημοτικών τραγουδιών, στα οποία μετέτρεψε τον τροχάιο σε ίαμβο, για να τα φέρει πιο κοντά στο αίσθημα του ελληνικού ρυθμού, όπως σημειώνει ο ίδιος. Ενώ, δυο χρόνια πιο πριν, στη Ρουμανία, όταν έγραψε τη "Σίρμπα" και το "Πέντε παραλλαγές στο θέμα μιας ντόινας", χρησιμοποίησε τον τροχάιο, που αντιστοιχούσε περισσότερο στη ρουμανική αίσθηση του ρυθμού<sup>257</sup>. Αυτή η ενασχόληση με τον έμμετρο στίχο δε θα μπορούσε ν' αφήσει ανεπηρέαστο το Ρίτσο και στα δικά του ποιήματα. Έτσι στο διάστημα 1960-1965 γράφει τη συλλογή *Μικρό αφιέρωμα*, όπου παράλληλα με τα σύντομα ποιήματα σε σύγχρονο στίχο, υπάρχουν και κάποια άλλα σε παραδοσιακά μέτρα, με χαρακτηριστικότερο ένα από αυτά, όπου πραγματοποιείται μίμηση του παιδικού δημοτικού τραγουδιού σε τροχαϊκούς ζευγαρωτούς οχτασύλλαβους<sup>258</sup>. Επίσης, στη συλλογή *Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού* (1960) κυριαρχεί ο ιαμβικός οχτασύλλαβος και άλλοι μικρότεροι στίχοι του δημοτικού τραγουδιού, δημιουργώντας, σε συνεργασία και με τη γλώσσα, το παιδικότροπο ύφος των ποιημάτων<sup>259</sup>. Σε άσπογα ιαμβικά δεκαπεντασύλλαβα ομοιοκατάληκτα δίστιχα είναι γραμμένο το ποίημα *Ο Λαός*, (1961)<sup>260</sup>, καθώς και η μικρής έκτασης συλλογή *Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο* (1974)<sup>261</sup>, ενώ τα *Δεκαοχτώ λιανοτραγούδα της πικρής πατρίδας* (1968-1973)<sup>262</sup>, είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβα ανομοιοκατάληκτα δίστιχα. Το αξιοσημείωτο είναι ότι παράλληλα με τις συλλογές αυτές, αλλά και στα χρονικά διαστήματα που παρεμβάλλονται ανάμεσά τους, υπάρχει μια πληθώρα συλλογών που

που εκέρνα το αίμα του κρασί  
στα χείλια όλου του κόσμου

(*Τα Επικαιρικά*, σ. 157)

Επισημαίνω και την ταύτιση του τίτλου με τον *Επιτάφιο Θρήνο* της Μ. Παρασκευής.

<sup>256</sup> Βλ. και Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σσ. 98-99.

<sup>257</sup> *Ανθολογία ρουμανικής ποίησης*, «Κέδρος», Αθήνα 1961, σ. 8: «Όταν μετέφραζα ρουμανικά δημοτικά τραγούδια, μετέτρεψα τον τροχάιο τους σε ίαμβο, σχεδόν αθέλητα, για να τον φέρω πιο κοντά στο αίσθημα του ελληνικού ρυθμού. Ενώ, αντίθετα, εγώ ο ίδιος, πάλι αθέλητα όταν, στη Ρουμανία, έγραψα δύο ποιήματα- τη «Σίρμπα» και το «Πέντε παραλλαγές σε μια ντόινα»- χρησιμοποίησα τον τροχάιο που αντιστοιχούσε στο δικό τους αίσθημα ρυθμού». Επισημαίνεται από τον Γ. Βελουδή, ό.π. (σημ. 18), σ. 108. Τα δύο ποιήματα ανήκουν στην *Αρχιτεκτονική των δέντρων*, *Επικαιρικά*, σσ. 327-329 και 311-315 αντίστοιχα. Το δεύτερο ποίημα με τον ελαφρώς παραλλαγμένο τίτλο «Πέντε παραλλαγές στο θέμα μιας ντόινας»

<sup>258</sup> Π.Δ', σ. 165: «Πήρε το πλατύ μελέμι/ Ξαν ποτάμι η πλάση τρέμει./Κ' η Καστάνω, η αγελάδα,/ πέτρινη από ημεράδα,/ μια στιγμή παίζει τα μάτια/ δίπλα στα χρυσά δεμάτια,/ τσινόρα ιερά, νοερά,/ κάτω τους μαύρα νερά,/ και μακριά, στο βάθος-βάθος/ (μη κι από δικό μου λάθος;)/ δύο βαρκούλες πικραμένες/ στ' ακρογιάλι τραβηγμένες». Βλ. και Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σ. 108.

<sup>259</sup> Βλ. Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 18), σ. 109.

<sup>260</sup> *Συντροφικά τραγούδια*, σ. 118.

<sup>261</sup> Π. ΙΑ', σσ. 373-377.

<sup>262</sup> Π. Ι', σσ. 155-160.

από κάθε άποψη ανήκουν στη σύγχρονη ποίηση και αποτελούν και τον κύριο όγκο στο έργο του Ρίτσου. Για παράδειγμα, τα σύντομα, κρυπτογραφικά και σε ελεύθερο στίχο γραμμένα ποιήματα των *Μαρτυριών* (σειρές Α', Β', Γ')<sup>263</sup> καλύπτουν χρονικά το διάστημα 1957-1967, δηλαδή εν μέρει συμπίπτουν χρονικά με κάποιες από τις παραπάνω συλλογές. Το ίδιο συμβαίνει με την *Τέταρτη Διάσταση*, που κάποια από τα ποιήματά της γράφτηκαν στη διάρκεια της τελευταίας δικτατορίας<sup>264</sup>, συμπίπτοντας χρονικά με τον *Ύμνο και θρήνο για την Κύπρο* ή με τα *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*. Ανάλογα ισχύουν για τις *Επαναλήψεις* (σειρές Α', Β', Γ') (1963-1969), τις *Πέτρες* (1968), το *Κιγκλίδωμα* (1968)<sup>265</sup>, τα *Χάρτινα* (I-III) (1970-1974)<sup>266</sup>, κ.α., για να περιοριστούμε στις περισσότερο γνωστές συλλογές. Τέλος, στο ποίημα *Μονεμβασιώτισσες* (1975) έχουμε σύντηξη λαϊκού/ παραδοσιακού με το σύγχρονο σε μορφή ανάλογη της *Ρωμοσύνης* και της *Κυράς των Αμπελιών*<sup>267</sup>.

Η ιδιότυπη αυτή σχέση του Ρίτσου με στοιχεία της παραδοσιακής ποίησης οδηγεί σε συγκεκριμένα συμπεράσματα ως προς την τεχνοτροπία του: Ο ποιητής, ενώ αναμφισβήτητα ανήκει στη σύγχρονη ποίηση, έχει την τάση να μεταμορφώνεται και να ακολουθεί ταυτόχρονα διαφορετικές τεχνοτροπίες, εντελώς αντίθετες μεταξύ τους πολλές φορές, όταν για τους δικούς του λόγους το κρίνει σκόπιμο. Προκειμένου για το λαϊκό παραδοσιακό στίχο και τα παραδοσιακά μοτίβα, η επιβίωσή τους και σε έργα της υπερώριμης φάσης του, δείχνει τη βαθιά καταγραφή τους στην ποιητική του συνείδηση.

Επιπλέον, αν εξεταστεί το νοηματικό περιεχόμενο των έργων όπου απαντώνται τα στοιχεία αυτά, διαπιστώνεται ότι η αξιοποίηση της λαϊκής παράδοσης συνδέεται με συγκεκριμένα νοήματα: Για παράδειγμα, ο *Επιτάφιος* είναι μοιρολόγι και επαναστατικό σάλπισμα, το *Υστερόγραφο της δόξας* κάτι ανάλογο. Ο *Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο* αποτελεί επίσης ένα μοιρολόγι για ένα οδυνηρό ιστορικό γεγονός. Δηλαδή, τα ποιήματα αυτά διέπονται από μια επικαιρικότητα, μια άμεση ανταπόκριση σε συγκεκριμένα γεγονότα και τα παραδοσιακά μέτρα θα ήταν ό,τι πιο κατάλληλο για να εκφραστεί η ποιητική συνείδηση με την απαιτούμενη αμεσότητα απέναντι στο λαό. Τα *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* εκφράζουν με την αμεσότητά τους τη διονυσιακή αίσθηση της ελληνικής φύσης στην ψυχή του ποιητή, αποτελώντας μια μορφή αντίστασης στο ζοφερό κλίμα της δικτατορίας, της εξορίας και της σοβαρής ασθένειας, από την οποία έπασχε εκείνη την εποχή ο Ρίτσος<sup>268</sup>. Από την άλλη, συνθέσεις, όπως η *Ρωμοσύνη*, η *Κυρά των Αμπελιών* και οι κατά πολύ μεταγενέστερες *Μονεμβασιώτισσες*, όπου το παραδοσιακό συντήκεται με το νεωτερικό, αποτελούν οραματικές δημιουργίες, όπου το ηρωϊκό παρελθόν τίθεται στην υπηρεσία του παρόντος, δηλαδή στην υπηρεσία της επανάστασης. Με αυτή τη σύντηξη επιτυγχάνεται το επαναστατικό και ρωμαλέο ύφος, χωρίς όμως τον ανεπιθύμητο στόμφο. Γενικά, όπου ο Ρίτσος χρησιμοποιεί παραδοσιακά στοιχεία, τα δένει με συγκεκριμένα νοήματα.

Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στις ακόμα ωριμότερες συνθέσεις των *Επινικίων* (1977-1983) οι οποίες ως προς την τεχνοτροπία αποτελούν μια μετεξέλιξη εκείνης που εγκαινιάστηκε με τη συλλογή *Γίνεσθαι*. Δηλαδή, σουρρεαλιστικές απηχήσεις και σεξουαλική παρρησία σε μεγαλύτερο όμως βαθμό, συνδεδεμένες με ένα ακόμη εντονότερο οραματικό στοιχείο. Και

<sup>263</sup> Π.Θ', σσ. 189-308.

<sup>264</sup> Κυρίως τα ποιήματα *Αγαμέμνων* (1966-1970), *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* (1971-1972), *Χρυσόθεμις* (1967-1970), *Ισμήνη* (1966-1971), *Αίας* (1967-1969), *Η Ελένη* (1970).

<sup>265</sup> Π.Ι, σσ. 9-151.

<sup>266</sup> Π.ΙΑ', σσ. 171-315.

<sup>267</sup> Βλ. χαρακτηριστικά το στίχο «Αυτές που πλέκαν κλαίγοντας τις ναυτικές φανέλες [με μακριές καλτσοβελόνες πέντε μέτρα], *Μονεμβασιώτισσες*, *Γίνεσθαι*, σ. 291. Εδώ έχουμε παρουσία του δεκαπεντασύλλαβου στα πλαίσια ενός μεγαλύτερου στίχου. Επίσης σε ολόκληρο το ποίημα μοτίβα της λαϊκής παράδοσης συνδέονται με σουρρεαλιστικές, απογειώσεις ενώ η γλώσσα έχει πολλά στοιχεία από τη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού, διανθισμένα όμως και από μια σεξουαλική παρρησία.

<sup>268</sup> Για την αρρώστια και την επίδρασή της στην ποιητική παραγωγή, Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 17), σσ. 154-162.

ανάμεσά τους επιβιώσεις παραδοσιακών στίχων, κυρίως δεκαπεντασύλλαβων<sup>269</sup>, συνθέτοντας μια μορφική ποικιλία ικανή να εκφράσει το νοηματικό πλέγμα των ποιημάτων αυτών: Την ερωτική διάσταση της επανάστασης, η οποία εδώ αγκαλιάζει την ανθρώπινη ύπαρξη στο σύνολό της, περνώντας μέσα από τον κορεσμό της ερωτικής αδηφαγίας του ανθρώπινου σώματος. Μιας αδηφαγίας, που συνδέεται με τη διονυσιακή έκρηξη της φύσης. Τα ατίθασα αυτά νοήματα δε θα μπορούσαν να εκφραστούν αλλιώς, παρά μόνο μέσα από μια μορφική αναρχία.

Η συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων στην ποίηση του Ρίτσου και οι συνεχείς του μεταμορφώσεις ως προς την τεχνοτροπία, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι δεν ανήκει σε κάποια λογοτεχνική σχολή, αλλά αξιοποιεί με το δικό του τρόπο τα διάφορα μορφικά στοιχεία. Αυτό το βλέπουμε, πέρα από τη συγκεκριμένη αξιοποίηση της λαϊκής παράδοσης, στη θεωρητική τοποθέτηση του φουτουρισμού στην επαναστατική του βάση, ή στις αποστάσεις που πήρε ο ποιητής από το σουρρεαλισμό, παρόλο που υιοθετεί στοιχεία του στο έργο του.

Οι απόψεις που έχει εκφράσει ο Ρίτσος για το σουρρεαλισμό σε συνέντευξή του, ενώ αναγνωρίζουν την αξία του ως λογοτεχνικού ρεύματος που άνοιξε το δρόμο σε μεγάλα έργα και κατέρριψε πολλές προκαταλήψεις, εκφράζουν και δύο σημαντικές επιφυλάξεις: η πρώτη είναι ότι ο σουρρεαλισμός οδήγησε στα άκρα την αοριστία της έκφρασης, ώστε να εκφραστεί η αναγκαία στην ποίηση αοριστία της ουσίας, καταργώντας πλήρως τη λογική, που όμως για το Ρίτσο είναι απαραίτητη, αφού η ποίηση περιλαμβάνει όλες τις διαστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης, συνεπώς και τη λογική. Η δεύτερη είναι ότι ο σουρρεαλισμός εξελίχθηκε σε σχολή, με αποτέλεσμα να εμποδίζεται η *συνεχής αυτοαναίρεση και εξέλιξη της αισθητικής*, η οποία δεν μπορεί να υπόκειται σε κάποιους δεδομένους κανόνες, διότι τότε χάνεται η μαγεία της ανακάλυψης τόσο για τον αναγνώστη, όσο και για τον ίδιο τον ποιητή<sup>270</sup>. Οι θέσεις αυτές θυμίζουν τις αποστάσεις που πήρε ο Ρίτσος και από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και τεκμηριώνουν την αισθητική του πολυμορφία.

Επομένως, στο έργο του Ρίτσου, με αφετηρία την ιδιότυπη συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων, πρέπει να αναζητηθεί ένας *μορφικός συγκρητισμός*, ο οποίος αξιοποιεί στοιχεία από την παράδοση, αλλά και τα σύγχρονα λογοτεχνικά ρεύματα. Από την άλλη, στο συγκρητισμό αυτόν ενσωματώνονται μορφικά και νοηματικά στοιχεία που αποτελούν κυήματα της δικής του ποιητικής ιδιοφυΐας, συνθέτοντας την ποιητική του ιδιοσυγκρασία. Αυτά τα στοιχεία είναι αναγκαίο να εξεταστούν ξεχωριστά.

### 3β. *Η κοινωνικοπολιτική και η υπαρξιακή διάσταση της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου: Η ταλάντευση και η πολυπλοκότητα της αλήθειας.*

Η κοινωνικοπολιτική διάσταση της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου είναι ευρύτατα γνωστή. Λιγότερο γνωστή είναι η υπαρξιακή της πλευρά, καθώς και η συνεχής παλινδρόμηση του ποιητή ανάμεσα σ' αυτές τις δύο διαστάσεις, μια παλινδρόμηση που διαπερνά ολόκληρο το έργο του και

<sup>269</sup> Βλ. χαρακτηριστικά «Το πλάτς, το πλουτς, στο καπηλειό σαυραύλια με τους πέντε [κόκκινους γλόμπους]» *Εντευκτήριο, Επινίκια*, σ. 102, "γίνεται λύκος νηστικός με αγκάθια στο μαλλί του» ό.π., σ. 106, «[Εξάλλου] αργά το βράδυ αθόρυβα ράγιζε το τσιμέντο» *Ευδιόμετρο*, ό.π., σ. 179 κ.α.

<sup>270</sup> «σε β' πρόσωπο», Μια συνομιλία του Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο, *η λέξη*, 8, οχτώβρης '81, σσ. 645-646: «...Στην ποίηση η αοριστία εκφράζεται με μέσα συγκεκριμένα και πρέπει κανείς να μπορέσει να πετύχει μιαν αοριστία στην έκφραση, προκειμένου να αναπαραγάγει την αοριστία της ουσίας... Αυτήν την τάση οδήγησε στα άκρα ο σουρρεαλισμός, που θέσπισε τη λογική του να μην είσαι ποτέ λογικός. Αυτό ίσως ήταν το λάθος του· γιατί στην τέχνη χρειάζεται η λογική. Η τέχνη της ποίησης είναι καθολική και περιλαμβάνει ολόκληρο τον άνθρωπο: αισθήσεις, αισθήματα και συναισθήματα, πνεύμα και την ίδια τη λογική... Έτσι ο σουρρεαλισμός μολονότι άνοιξε το δρόμο για μεγάλα έργα και κατέρριψε πολλές προκαταλήψεις, άφησε πίσω του μια απωθητική στρατιά επιγόνων. Έγινε σχολή, σύστημα. Και η εφαρμογή ενός συστήματος μπορεί να είναι σημαντική σαν οικοδόμηση, σταματάει όμως την έρευνα και την ανακάλυψη. Το ποίημα ανακαλύπτεται κατά τη γραφή του και ο ποιητής είναι ο πρώτος έκπληκτος αναγνώστης του. Η αισθητική δεν νομοθετείται ποτέ, αλλά αναίρεται συνέχεια. Βαδίζει από ανακάλυψη σε ανακάλυψη. Αυτή είναι και η μεγάλη διαφορά της από τη φιλοσοφία, που λειτουργεί σαν σύστημα δοσμένων αληθειών και απαιτεί την υποταγή των νέων της ανακαλύψεων στο παγιωμένο σύστημα».

αποτελεί τη λεγόμενη «ταλάντευση», όπως ο ίδιος ο ποιητής την έχει ονομάσει με το στόμα μιας από τις ηρωίδες του:

*Μην κοιτάς εμένα,*

*εμένα η θέση μου είναι το ταλάντευμα- ο εξαίσιος ίλιγγος<sup>271</sup>*

Η νοηματική αυτή σταθερά, ενώ προϋπάρχει στο έργο του Ρίτσου, για πρώτη φορά ονοματοδοτείται με τη λέξη *ταλάντευμα* στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, δηλαδή το 1956. Το συγκεκριμένο ποίημα είναι το πρώτο χρονολογικά από μια σειρά ποιημάτων που θα αποτελέσουν τον κύκλο της *Τέταρτης Διάστασης*, με τελευταίο τη *Φαίδρα* (1975). Με τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* εγκαινιάζεται ένα νέο ποιητικό σχήμα, ο θεατρικός μονόλογος —εξομολόγηση προς κάποιο βωβό πρόσωπο, ενώ στην αρχή και στο τέλος του υπάρχουν και σκηνικές οδηγίες— σχόλια του ποιητή, κάτι σαν πρόλογος και επίλογος-έξοδος αντίστοιχα. Το γεγονός ότι τη μορφή αυτή ακολουθούν όλα τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, στα οποία παρατηρείται σε ιδιαίτερα έντονο βαθμό η αμφισημία/ταλάντευση, επιβάλλει να ξεκινήσει η εξέταση αυτής της σταθεράς από τη συγκεκριμένη ποιητική συλλογή και ύστερα να επεκταθεί και σε άλλα έργα. Από την άλλη, ο ίδιος ο Ρίτσος είχε θεωρήσει την *Τέταρτη Διάσταση* ως μία συλλογή, η οποία μαζί με το *Γίνεσθαι* και τις συλλογές των σύντομων ποιημάτων, αντιπροσωπεύει σε μεγάλο βαθμό τις ποιητικές του αναζητήσεις, συνοψίζοντας τα νοήματα άλλων έργων.<sup>272</sup> Η ταλάντευση έχει συγκεκριμένες εκφάνσεις στην *Τέταρτη Διάσταση*, εκφρασμένες αρκετά ξεκάθαρα, που συναντώνται, μορφοδοτημένες διαφορετικά όμως, στο υπόλοιπο έργο. Επιπλέον με το στοιχείο της ταλάντευσης και της συγκεκριμένης τεχνικής του Ρίτσου, με την οποία εκφράζεται εδώ, συντήκεται και το αυτοβιογραφικό στοιχείο, συνεπώς και το παιδικό βίωμα, μεταπλασμένο ποιητικά.

Η πρώτη από τις εκφάνσεις της ταλάντευσης είναι η σχετική με το χρόνο: Μελετητές του Ρίτσου ξεκινώντας από το γεγονός ότι *τέταρτη διάσταση* στη θεωρία της σχετικότητας και στα μαθηματικά είναι ο χρόνος, καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι πίσω από τον τίτλο *Τέταρτη Διάσταση* κρύβεται ο χρόνος<sup>273</sup>. Προσπαθώντας στη συνέχεια να σκιαγραφήσουν τις διάφορες συνιστώσες του χρόνου, οι οποίες βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση μέσα στη συγκεκριμένη ποιητική συλλογή, μιλούν για μια ταυτόχρονα συγχρονική και διαχρονική σύλληψη του κόσμου, η οποία αποτελεί και την *τέταρτη διάστασή* του αφορώντας τόσο το οριζόντιο επίπεδο της σημερινής εποχής, όσο και την κάθετη μυθολογική- ιστορική τομή<sup>274</sup>. Μια ελαφρώς παραλλάσσουσα άποψη, θεωρώντας ότι το ουσιαστικό «*Διάσταση*» μπορεί να αναφέρεται στο χρόνο και στο χώρο και αποκλείοντας τις τοπικές αναφορές από το συγκεκριμένο έργο του Ρίτσου, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο όρος «*Διάσταση*» ταυτίζεται με το χρόνο, ενώ ο επιθετικός προσδιορισμός «*Τέταρτη*» αφορά την τέταρτη και τελευταία διάσταση της έννοιας του χρόνου. Συγκεκριμένα, η πρώτη διάσταση είναι ο αντικειμενικός, ο μετρήσιμος χρόνος, επομένως ο ιστορικός, η δεύτερη, ο υποκειμενικός, ο οποίος αναφέρεται στη διάσταση που προσλαμβάνει για το κάθε υποκείμενο ο χρόνος, η τρίτη, η συνδυαστική σε σχέση με το έργο και την προσωπικότητα του ατόμου και η τέταρτη -που αφορά και το Ρίτσο- εκείνη που μεταφέρει το χρόνο από το άχρονο, που είναι ο μύθος, στο έγχρονο που είναι η ιστορία<sup>275</sup>.

Οι διαφορετικές αυτές συλλογιστικές βλέπουμε ότι καταλήγουν σ' ένα σημείο: Πέρα από τις επιμέρους σημασιολογικές αναλύσεις της συνεκφοράς «*τέταρτη διάσταση*», παρατηρείται μια

<sup>271</sup> *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος, Τέταρτη Διάσταση*, σ. 52. Η Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 17), σ. 129 επισημαίνει την ύπαρξη της ταλάντευσης στο ποίημα αυτό, θεωρώντας την ως ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της ποίησης του Ρίτσου. Συγκεκριμένες αναφορές σε ολόκληρη την *Τέταρτη Διάσταση* πραγματοποιεί η Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 279, 280, 281, 309, 312, 320, 321.

<sup>272</sup> Ό.π. (σημ. 68), σσ. 646-647: «Η δουλειά μου έχει περάσει από διάφορα στάδια και απλώς υπάρχουν ορισμένα βιβλία που θα μπορούσε κανείς να τα θεωρήσει σαν σύννομη των υπολοίπων. Τέτοια αντιπροσωπευτικά βιβλία θεωρώ την *Τέταρτη Διάσταση*, το *Γίνεσθαι* και τις συλλογές των σύντομων ποιημάτων».

<sup>273</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, Μ. Γ. Μερακλής, «*Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου*», ό.π. (σημ. 4), σ. 522.

<sup>274</sup> Βίκτορ Σοκολιουκ, «Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», ό.π. (σημ. 4), σ. 394.

<sup>275</sup> Δημήτρης Κουκουλομμάτης, *Χρόνος και Καιρός στη Λογοτεχνία*, «Ελλην», Αθήνα 1997, σσ. 145-157.

σύγκλιση σχετικά με τη συνύπαρξη και αλληλεπίδραση του συγχρονικού με το διαχρονικό και, επομένως, του προσμετρητού με τον απροσμέτρητο χρόνο, της σχετικής, συμβατικής του μορφής που καθορίζεται από ώρες, ημέρες, μήνες, χρόνια και της απόλυτης, που ταυτίζεται με το απέραντο, το άχρονο. Και μέσα σ'αυτό το πλαίσιο πρέπει να ερμηνευτεί η *Τέταρτη Διάσταση* του Ρίτσου.

Στη συγκεκριμένη ποιητική συλλογή υπάρχουν πάμπολες αναφορές στο χρόνο, ο οποίος στη συμβατική του μορφή φαίνεται να χαρακτηρίζεται ως εχθρός, αρχής γενομένης από τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, που, αφού είναι το πρώτο χρονολογικά ποίημα της συγκεκριμένης συλλογής, μπορεί να θεωρηθεί ως μια "πρόρρηση", ένα αρχικό στίγμα της μορφής που θα πάρει η πάλη του Ρίτσου με το χρόνο στα επόμενα ποιήματα:

*Αφησέ με νάρθω μαζί σου  
λίγο πιο κάτω, ως τη μάντρα τουβλάδικου  
ως εκεί που στρίβει ο δρόμος και φαίνεται  
η πολιτεία τσιμεντένια και αέρινη, ασβεστωμένη με φεγγαρόφωτο,  
τόσο αδιάφορη και άυλη  
τόσο θετική σαν μεταφυσική  
που μπορείς επιτέλους να πιστέψεις πως υπάρχουν και δεν υπάρχουν*

*πως ποτέ δεν υπήρξες, δεν υπήρξε ο χρόνος κι η φθορά του.  
Αφησέ με νάρθω μαζί σου.<sup>276</sup>*

Εδώ βλέπουμε ότι η δίψα της ηλικιωμένης Γυναίκας με τα Μαύρα για τη στερνή και ουσιαστικά πρώτη άφεση στον έρωτα, συνδυασμένη με τη ρεμβασιακή ενατένιση του σεληνόφωτος, που φαίνεται να συνδέεται με την απεραντοσύνη, οδηγεί ουσιαστικά σε μιαν ακύρωση των συμβάντων του χώρου και του χρόνου παρ' όλη τη χειροπιαστή ύπαρξή τους. Παρατηρείται δηλαδή μια ταλάντευση ανάμεσα στο συμβατικό και το απέραντο: Η πολιτεία είναι «τσιμεντένια και αέρινη» σα να απελευθερώνεται από μέσα της η φυλακισμένη στην ύλη και στη σύμβαση ψυχή, αλλά είναι και «θετική σαν μεταφυσική», ένα οξύμωρο σχήμα, το οποίο με την αντίφασή του φαίνεται να προβάλλει την αντίληψη ότι ο απόλυτος θετικισμός στη θεώρηση της ζωής, τελικά επιβεβαιώνει την ανεπάρκειά του να τη χωρέσει, οδηγώντας έτσι στη μεταφυσική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα μαθηματικά, που μέσα από ένα πλέγμα πολυδαίδαλης σκέψης, εκφρασμένης με συνδυασμούς αριθμών, γραμμών και μαθηματικών τύπων καταλήγουν κλιμακωτά στην έννοια του απείρου, το οποίο φυσικά δεν μπορούν να δαμάσουν<sup>74α</sup>.

Άρα, η απελευθέρωση απ' τη φθορά, από τη χωροχρονική σύμβαση, θα προέλθει από τη αρχική βίωση και συνειδητοποίησή της και στη συνέχεια από την υπέρβασή της, στην οποία μπορούν να οδηγήσουν ψυχικές δυνάμεις ακατάλυτες, όπως ο έρωτας, που στη θυελλώδη του μορφή σπάει κάθε σύμβαση, δίνοντας στον άνθρωπο την αίσθηση ότι «βγαίνει από το σώμα του»,

<sup>276</sup> *Τέταρτη Διάσταση*, (στο εξής: *T.A.*), σ. 45.

<sup>74α</sup> Μπορούμε στο σημείο αυτό να διακρίνουμε μια κρυπτογραφημένη απήχηση της πυθαγόρειας φιλοσοφίας που προσπάθησε να καταγράψει με αριθμούς το σύνολο της ζωής. Μπορεί η επιλογή του ποιητή εδώ να μην είναι συνειδητή. Πάντως, του ήταν γνωστή η πυθαγόρεια φιλοσοφία των αριθμών και η σχέση της με τη μεταφυσική, αφού την ενσωματώνει στο νοηματικό κορμό του ποιήματος *Χρονικό*, της *T.A.*, επίσης, μιλώντας για τον ταμία του συλλόγου «Ο Πυθαγόρας», που αποτελεί μια ποιητική μετάπλαση του αρχαίου φιλοσόφου (σελ. 40): «... επιμένοντας/ να καταγράψει πάντα σε αριθμούς τους φθόγγους/ που αντιστοιχούν στα μήκη μιας δονούμενης χορδής ή (της ψυχής)/ και , βασισμένος, πιο ύστερα, στον άρτιο και τον περιττό, στον διαιρετό/ και τον αδιαίρετο,/ να στήσει αυτός, ο αντίδικός του θρύλου,/ αυτός ο αδικημένος, χωριστός και εξόριστος,/ να στήσει ανάγλυφες, με αριθμό και με πράξη,/ τις υψηλές ιδέες της Δικαιοσύνης, της Ενότητας και της Ελευθερίας,/ να εξοφλήσει (κι ας το 'ξερε ο ίδιος:) τ' ανεξόφλητα». Η δυνατότητα καταγραφής των πάντων σε αριθμούς και επομένως και της Δικαιοσύνης, της Ενότητας και της Ελευθερίας, που παραπέμπουν ευθέως στην πυθαγορική *αρετή* και *δικαιοσύνη*, είναι και εδώ αβέβαιη. [να εξοφλήσει (κι ας το 'ξερε ο ίδιος) τ' ανεξόφλητα]. Η αβεβαιότητα αυτή είναι ανάλογη με εκείνη που εκφράζεται στη φράση: «τόσο θετική σα μεταφυσική», της *Σονάτας του Σεληνόφωτος*. Για τη σύνδεση του *Χρονικού* με την πυθαγόρεια φιλοσοφία, βλ. Γιώργη Γιατρομανωλάκη, «Ιστορική επιφάνεια και βάθος», ό.π. (σημ. 4), σσ. 214 κ.ε.

αδυνατώντας να χωρέσει την ομορφιά και, κατά συνέπεια, σβήνει κάθε ίχνος φθοράς, ξαναγεννιέται.

Ο συμβατικός χρόνος πάντως παρουσιάζεται κυρίως ως φθοροποιός δύναμη<sup>277</sup>. Αλλού, η ματαιότητα της πάλης για κάποιους δήθεν υπέρτατους σκοπούς παρουσιάζεται με τη μορφή του ανόητα σπαταλημένου χρόνου, αφού κατά τη διάρκεια της προσπάθειας, της μονόπλευρης προσήλωσης σε κάποιο σαθρό τελικά ιδανικό, χάθηκε η ομορφιά της στιγμής, η μοναδικότητα και η αθανασία της λεπτομέρειας, που θα μπορούσε να αποτελέσει την αφετηρία για μια πιο ουσιαστική ζωή, αλλά τελικά δεν την απετέλεσε<sup>278</sup>.

Όμως, η αυτογνωσία και η βίωση κάθε στιγμής, μπορεί να εξουδετερώσει αυτή τη φθορά, οδηγώντας σε μια αιώνια νεότητα, αφού η συγκεκριμένη χρονική στιγμή που γέννησε μια συγκεκριμένη εμπειρία μπορεί να φεύγει, όμως ο αντίκτυπός της μέσα στην ψυχή παραμένει, εντυπώνεται κι έτσι η στιγμή είναι αθάνατη έξω από τα στενά χωροχρονικά όριά της: *"Την είδες/ το απόγευμα στον κήπο; - τι όμορφη που είναι ακόμη-δε γέρασε διόλου,/ ίσως γιατί εσπεύει το χρόνο και τον πράττει/ κάθε στιγμή,- θέλω να πω ανανεώνεται/ γνωρίζοντας την νεότητα που χάνει- ίσως γι' αυτό την παίρνει πίσω"*<sup>279</sup>.

Αλλού η αιωνιότητα συνδέεται με την αγνότητα της παιδικής ηλικίας: *"...το αναθυ-/ μάμαι από τα παιδικά μου χρόνια- αυτό μου μένει ασκίαστο-/ υδάτινο φέγγος, λεπταίσθητο, ουδέτερο- μια αοριστία-/ το άχρονο, το αναμάρτητο..."*<sup>280</sup>. Η σύνδεση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι το παιδικό βίωμα παίζει σημαντικό ρόλο στην ποίηση του Ρίτσου και μέσα στις διάφορες πτυχές του είναι και η λειτουργία του ως δύναμης που ακυρώνει το χρόνο, διατηρώντας την παιδικότητα/ νεότητα μέχρι τη γεροντική ηλικία<sup>281</sup>.

Στα πλαίσια της αναμέτρησης του ποιητή με το συμβατικό χρόνο φαίνεται να εντάσσεται και η εκτεταμένη χρήση αναχρονισμών στα λεγόμενα "μυθολογικά" ποιήματα, όπου ο Ρίτσος, ενώ σε γενικές γραμμές τοποθετεί το σκηνικό τους στην εποχή των αντίστοιχων μύθων, από την άλλη, εντελώς αιφνιδιαστικά, προβάλλει κάποια στοιχεία της σύγχρονης εποχής, όπως *τουριστικά λεωφορεία, σταχτοδοχεία, τσιγάρα, πηλήκιο, Εσταυρωμένος, ψυγείο*, κ.λπ.<sup>282</sup>, στοιχεία που δεν μπορεί να έχουν άλλο ρόλο, απ' το να παρουσιάσουν το χρόνο ως άχρονο, συνδέοντας το παρελθόν με το παρόν, μέσω της σκάλας που αποτελούν τα μυθολογικά μοντέλα, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η ιστορία επαναλαμβάνεται και άρα υπάρχει μια αιωνιότητα πέρα κι έξω από τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, μια υπέρβαση του δεσμευτικού χρόνου, η οποία σκιαγραφεί τον άτμητο χαρακτήρα του χρόνου ως έννοιας. Μιας έννοιας, που αν

<sup>277</sup> *Αγαμέμνων*, Τ.Α. σ. 58: «Και βέβαια, τη δική μας κλίνη στην παραχωρώ. Δε θα το 'θελα διόλου/ να γίνω μάρτυρας αλλαγών του χρόνου πάνω στην ωραία μορφή σου./ στους μηρούς και τα στήθη σου. Κανένα μίσος δεν έχω να θρέψω/ με μια τέτοια παράσταση. Αντίθετα, μάλιστα, θα 'θελα να διατηρήσω ανέπαφο (για χάρη δική μου- όχι δική σου)/ το ερωτικό παράστημα σου έξω από το χρόνο, σαν άγαλμα υπέροχο/ που κάπως συντηρεί και της δικής μου νεότητας το θάμβος και τη δόξα».

<sup>278</sup> Ο.π. (σημ. 75), σ. 61: «Πώς αφήσαμε τις ώρες μας και χάθηκαν, πασχίζοντας ανόητα/ να εξασφαλίσουμε μια θέση στην αντίληψη των άλλων. Ούτε ένα/ δικό μας δευτερόλεπτο, μέσα σε τόσο μεγάλα καλοκαίρια, να δούμε/ τον ίσκιο ενός πουλιού πάνω στα στάχνα-μια μικρή τριήρης/ σε μια πάγχρυση θάλασσα- μπορεί μ' αυτήν ν' αρμενίζαμε/ για έπαθλα σιωπηλά, για κατακτήσεις πιο ένδοξες. Δεν αρμενίσαμε». Στο σημείο αυτό βλέπουμε μια «καρυωτακική» αντιμετώπιση του χαμένου χρόνου: «Είκοσι χρόνια παίζοντας/ αντί χαρτιά βιβλία./ είκοσι χρόνια παίζοντας έχασα τη ζωή./ Φτωχός τώρα ξαπλώνομαι/ μian εύκολη σοφία/ ν' ακούσω εδώ που πλάτανος/ γέρος μου τη θροεί». (*Στροφές*, 1, από τη συλλογή *Νηπενθή*, ό.π. [σημ. 3], σ. 60). Βέβαια στον Καρυωτάκη η σοφία είναι εύκολη, δοσμένη από ένα γέρο πλάτανο και επομένως γέρικη, στερνή επιβράβευση ίσως μιας χαμένης ζωής, ενώ στο Ρίτσο ο «ίσκιος ενός πουλιού πάνω στα στάχνα» είναι «μια μικρή τριήρης σε μια πάγχρυση θάλασσα», δηλαδή είναι η λάμψη της απεραντοσύνης, της αιωνιότητας, που θα μπορούσε να εξουδετερώσει τη φθοροποιό διάσταση του συμβατικού χρόνου.

<sup>279</sup> *Ορέστης*, Τ.Α., σ. 78.

<sup>280</sup> Ο.π. (σημ. 77), σσ. 76-77.

<sup>281</sup> Η συγκεκριμένη λειτουργία του παιδικού βιώματος- διάχυτη σ' όλο το έργο του Ρίτσου- εντοπίζεται περισσότερο στα πιο πρώιμα κείμενά του, όπως π.χ. στη *Δοκιμασία*, επειδή κατά το χρόνο συγγραφής τους το παιδικό βίωμα ήταν πιο πρόσφατο, αλλά και στα τελευταία του (*Επινίκια*, *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*) ως ύστατη προσπάθεια του ποιητή να κρατηθεί στη ζωή, διατηρώντας την παιδικότητα.

<sup>282</sup> *Ορέστης*, Τ.Α., σ. 74, *Αγαμέμνων*, ό.π., σ. 59, *Ορέστης*, ό.π., σ. 89, *Φαίδρα*, ό.π., σσ. 295, 300, 302.



θεωρηθεί μέσα από τη συγκεκριμένη αυτή οπτική γωνία, απελευθερώνει τελικά τον άνθρωπο<sup>283</sup>.

Από αυτό το πνεύμα του άτμητου χαρακτήρα του χρόνου, συνδεδεμένο όμως με την παιδικότητα, φαίνεται να διαπνέεται η συμφιλίωση του Ρίτσου με το χρόνο προς το τέλος του ποιήματος *Χειμερινή Διαύγεια*: «Ένα παιδί έκλαψε / η μάνα του έσκυψε πάνω του,/ κι αυτός που πάσχιζε να εναποθέσει στο χαρτί ένα προαιώνιο φορτίο/ κατάλαβε πάλι την αξίγητη χρησιμότητα του χρόνου/ κατάλαβε πως δε μπορεί να καταλάβει,/ κατάλαβε κείνο που λέμε διάρκεια- γιατί αυτός/ και με όλα του τα χρόνια και την πείρα και τα τραύματα τόσων πολέμων/ είτανε τώρα το παιδί του παιδιού του, κι ένιωσε πως πεινάει»<sup>284</sup>. Από το χωρίο αυτό γίνεται κατανοητό πως οι συγκεκριμένες, χρονικά καθορισμένες στο συμβατικό χρόνο εμπειρίες (η πείρα και τα τραύματα τόσων πολέμων), μέσα από την αίσθηση της παιδικότητας που είναι γνώρισμα της ανθρώπινης ψυχής και γι' αυτό εκφράζεται αέναα- συνεπώς είναι άφθαρτο- αποτελούν τις εξόδους προς τη διάρκεια, γίνονται αφορμές για να γίνει αισθητή η μεγαλοσύνη της διάρκειας ως διεύρυνση του πεπερασμένου χαρακτήρα της στιγμής. Επομένως η στιγμή αποτελεί μια μικρογραφία της διάρκειας<sup>285</sup>. Η συμφιλίωση αυτή στο τέλος του συγκεκριμένου μονόλογου έρχεται ως λύση του προβλήματος του σχετικού με την αναγκαιότητα ύπαρξης του προσμετρώμενου, προφανώς, χρόνου, όπως αυτό τέθηκε στην αρχή του: «Υπήρξαν; Δεν υπήρξαν; Πότε; Πού; Γιατί;/ Και τι να τα κρατήσεις; Τι να τα κάνεις;/ Τι να τον κάνεις το χρόνο; Να διατηρήσεις τι;»<sup>286</sup> Δηλαδή στο συγκεκριμένο ποίημα φαίνεται καθαρά η χρονική αμφισημία, η ταλάντευση ανάμεσα στις δύο εκφάνσεις του χρόνου, τον προσμετρώμενο-συμβατικό χρόνο και το χρόνο ως άχρονο, διάσταση που πηγάζει από τη συνειδητοποίηση της διαχρονικότητας.

Το κλάμα του παιδιού στη *Χειμερινή Διαύγεια* μπορεί ακόμα να ερμηνευτεί και μέσα από μία διαφορετική οπτική, που οδηγεί επίσης στο συμβιβασμό ανάμεσα στις δύο εκφάνσεις του χρόνου: ως συνειδητοποίηση της καθημερινής ανάγκης, που η ικανοποίησή της πραγματοποιείται μέσα στο πλαίσιο του συμβατικού χρόνου. Διότι η κατανόηση της «αξίγητης χρησιμότητας του χρόνου» συμβαίνει όταν ακούγεται το κλάμα του παιδιού, ένα κλάμα που δηλώνει πείνα ή πόνο ίσως και η μητέρα σπεύδει να το ανακουφίσει. Άλλωστε, ανάλογη είναι η ουσία της χρονικής αμφισημίας και στον *Οδηγό του Ασανσέρ* (1958), ποίημα που γράφτηκε ένα χρόνο μετά τη *Χειμερινή Διαύγεια* και δεν ανήκει στον κύκλο της *Τέταρτης Διάστασης*: Ο οδηγός του ασανσέρ αφού τρुπήσει με το θαλαμίσκο του τη στέγη της πολυκατοικίας και μετεωριστεί στο διάστημα<sup>287</sup>, δηλαδή στο

απέραντο και άχρονο, επιστρέφει στην κανονική τροχιά του και στη γη, μόλις θυμηθεί τη γυναίκα του, τα παιδιά του και τις καθημερινές ανάγκες:

... ο Οδηγός του Ασανσέρ  
πάτησε το κουμπί του έβδομου ορόφου, ν' ανέβει λίγο στην τα-  
ράτσα ν' ανασάνει.

<sup>283</sup> Αναλυτικά για το θέμα, Βίκτορ Σοκολιούκ, ό.π. (σημ. 72), σσ. 391-402, Γ. Μαρκόπουλος, "Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και μερικές από τις συνασταμένες της", *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 30), σ.175-180.

<sup>284</sup> *Χειμερινή Διαύγεια*, Τ.Δ., σ. 28.

<sup>285</sup> Ο Δ. Κουκουλομμάτης, ό.π. (σημ. 73), σ. 156, εντάσσει το χωρίο αυτό στο γενικότερο νοηματικό πλαίσιο της *Τέταρτης Διάστασης*, που είναι η προσπάθεια κατανόησης του χρόνου.

<sup>286</sup> Ο.π. (σημ. 82), σ. 23.

<sup>287</sup> Η Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ. 4), σ. 356, παραπέμποντας στο βιβλίο του Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, "Gallimard", Paris 1978, σ. 79, υποψιάζεται παράλληλο με βουδιστικά κείμενα, όπου οι archat πετούν διασχίζοντας τη στέγη του παλατιού ή των σπιτιών, πράγμα που στο μεταφυσικό επίπεδο σημαίνει την κατάργηση ενός κόσμου καθορισμένου. Το μοτίβο του πετάγματος με αυτή τη σημασία απαντά στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*: "κι έτσι σφιγμένος μες στους μύνες του γαλάζιου αγέρα,/ μέσα στα ρωμαλέα νεύρα του ύψους,/ δεν έχει σημασία αν φεύγεις ή αν γυρίζεις/ και ούτε έχει σημασία που άσπρισαν τα μαλλιά μου..." (Τ.Δ., σσ. 45-46).

*Το ασανσέρ*

δε σταμάτησε στο έβδομο πάτωμα-  
 όγδοο, δέκατο, εικοστό πάτωμα,- κανέννας·  
 το ασανσέρ πέρασε από τη στέγη, από την ταράτσα· ο Οδηγός  
 αναγνώρισε τα κυπαρίσσια του νεκροταφείου, αναγνώρισε πίσω  
 από το στενόμακρο παράθυρό του  
 τις ψηλές καμινάδες από τη φάμπρικα του τσιμεντάδικου  
 ύστερα τίποτα από την πολιτεία  
 ύστερα τ' άστρα  
 ύστερα  
 τ' ανεξιχνίαστα γεγονότα της σελήνης  
 κι ο οδηγός  
 ανεβαίνοντας κατακόρυφα  
 όρθιος, περίτρομος, ακίνητος·- αν έγερνε λίγο  
 ίσως να 'γερνε μαζί κι ο θαλαμίσκος βουτώντας στο διάστημα·  
 τότε  
 θυμήθηκε τα παιδιά του, τη γυναίκα του  
 και πρόσφερε ασυναίσθητα τη λέξη "ψωμί"· μονομιάς  
 το ασανσέρ μπήκε στη σωστή τροχιά του  
 κατέβηκε μαλακά στο οικείο ισόγειο,  
 ο οδηγός άνοιξε τη στενή πύλη  
 βγήκε στο φιλικό του διάδρομο, λιγάκι παραξενεμένος  
 που η ζωή είναι τόσο παράδοξη, τόσο απλή, τόσο απέραντη.<sup>288</sup>

Από τη χρονική αμφισημία, ο Ρίτσος επεκτείνεται στη γενικότερη αμφισημία- ταλάντευση όπως την έχει διατυπώσει ως θέση του στο οξύμωρο σχήμα της *Σονάτας του Σεληνόφωτος* (εμένα η θέση μου είναι το ταλάντευμα- ο εξαίσιος ίλιγγος)<sup>289</sup>. Η συγκεκριμένη θέση του ποιητή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αξία για το Ρίτσο φαίνεται να έχει περισσότερο η σύγκρουση, με όλες τις συναισθηματικές- ψυχολογικές προεκτάσεις, που τον κάνουν εκτός από κοινωνικό και βαθύτατα υπαρξιακό ποιητή, παρά η αβασάνιστη κατάληξη σε μια θέση. Και είναι τόσο έντονη και συνεχής αυτή η ταλάντευση, ώστε να δυσκολεύεται ο αναγνώστης να καθορίσει προς ποια πλευρά γέρνει τελικά ο ποιητής. Ως προς το νοηματικό περιεχόμενο των δυο αλληλοσυγκρουόμενων θέσεων, η μια φαίνεται να είναι συγκεκριμένη, συμβατική, κοινώς αποδεκτή και, από αυτή την άποψη, αφορά τις επιταγές των ανθρώπινων- κοινωνικών και ιστορικών αναγκών, όπως αυτές καθορίζονται από το συμβατικό χρόνο, ενώ η άλλη είναι αντισυμβατική, μη οριοθετημένη και εν πολλοίς «αιρετική», άρα συνδέεται με την απελευθέρωση που προσφέρει το άχρονο. Επίσης, η συγκεκριμένη, η κοινώς αποδεκτή θέση φαίνεται να επικρατεί στο τέλος, ύστερα όμως από μια σπαρακτική εξομολόγηση- απολογισμό της αντίθετης "αιρετικής" θέσης, σαν ο ποιητής να θέλει να καθησυχάσει την άλλη πλευρά της συνείδησης του, που διαμαρτύρεται.

Η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές μεταπλάσεις αυτής της αμφισημίας. Γράφεται το 1956, έτος κατά το οποίο πραγματοποιείται το 20ό συνέδριο του Κ.Κ.Σ.Ε., όπου ο Χρουτσώφ κατηγορεί δημόσια τον Στάλιν ότι καλλιέργησε την προσωπολατρία και διέπραξε πλήθος εγκλημάτων. Το συνέδριο αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αρχίσει η αποσταλινοποίηση και να τεθεί το ζήτημα των σχέσεων του σοσιαλισμού με τη δημοκρατία<sup>290</sup>,

<sup>288</sup> *Ο Οδηγός του Ασασέρ*, Π.Δ', σσ. 262-263.

<sup>289</sup> Βλ. εδώ, σ. 80, σημ. 69

<sup>290</sup> Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από την εισήγηση του Χρουτσώφ στο συνέδριο: «Σ' αυτήν (ενν. τη βιογραφία του Στάλιν που δημοσιεύτηκε το 1948) ο Στάλιν κολακεύεται και λιβανίζεται σαν είδωλο και θεωρείται σαν ένας αλάνθαστος σοφός, ο μεγαλύτερος από τους ηγέτες, ο μεγαλύτερος στρατηγός όλων των εποχών. Καταλήγουμε να μη βρίσκουμε πια λέξεις αρκετά δυνατές, για να μνημόσουμε τις αρετές του. Αρκούμαι να τονίσω ότι όλες αυτές οι υπερβολές είχαν γίνει δεκτές από τον ίδιο τον Στάλιν, ο οποίος είχε προσθέσει και άλλες με το ίδιο του

ανοίγοντας αισιόδοξες προοπτικές ως προς την υλοποίηση του κοινωνικού οράματος. Από την άλλη πλευρά, στην Ελλάδα, με το Κ.Κ.Ε. εκτός νόμου, οι κομμουνιστές έχουν ήδη πάρει από το 1951 την πρωτοβουλία για την ίδρυση της Ε.Δ.Α. (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά), η οποία αποτελεί τη νόμιμη έκφραση του αριστερού κινήματος και συσπειρώνει στους κόλπους της, εκτός από κομμουνιστές, και αριστερούς μη κομμουνιστικής προέλευσης. Με τις προοπτικές που ανοίγει το 20ό συνέδριο του Κ.Κ.Σ.Ε. για το όραμα και την αξιοποίηση τους<sup>291</sup>, η Ε.Δ.Α. παρουσιάζεται ως ανερχόμενη δύναμη και το 1956 σχηματίζει, με εταίρο την Ένωση Κέντρου, το Δημοκρατικό Μέτωπο<sup>292</sup>, συμμαχία που κάνει σαφές στην κοινή γνώμη ότι η Αριστερά μπορεί να συνεννοηθεί με άλλες πολιτικές δυνάμεις και να αποτελέσει αξιόπιστη λύση. Κατάληξη αυτής της ανοδικής πορείας είναι να κερδίσει η Ε.Δ.Α. το 25% των ψήφων στις εκλογές του 1958 και να γίνει αξιωματική αντιπολίτευση.

Στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* ασφαλώς υπάρχει αντανάκλαση αυτού του αισιόδοξου για την Αριστερά κλίματος: Αν θεωρήσουμε ότι η Γυναίκα με τα Μαύρα και η αίσθηση της φθοράς που αποπνέει, τοποθετημένη μέσα στο ετοιμόρροπο αρχοντικό, συμβολίζει την αστική τάξη, ενώ ο βωβός Νέος την ανερχόμενη δύναμη του οράματος, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η αισιοδοξία της ιστορικής συγκυρίας μεταπλάθεται στα ποιητικά αυτά σύμβολα<sup>293</sup>. Ωστόσο, η άποψη αυτή έχει περιορισμένη ισχύ. Και αυτό συμβαίνει, επειδή στο συγκεκριμένο πρόσωπο που ενσαρκώνει τη φθορά, ο ποιητής εμπιστεύεται ποιητικές αποκαλύψεις και υπαρξιακές αλήθειες με τόσο έντονη σημασιολογική φόρτιση, ώστε είναι δύσκολο να υποστηρίξουμε ότι τα φθαρμένα πρόσωπα των ποιητικών μονολόγων του σκιαγραφούνται στην παραμικρή τραγική τους λεπτομέρεια, μόνο και μόνο για να κατεδαφιστούν<sup>294</sup>. Αντιπροσωπευτικό είναι το παρακάτω χωρίο:

*Το ξέρω πως καθένας μονάχος πορεύεται στον έρωτα,  
μονάχος στη δόξα και στο θάνατο.  
Το ξέρω. Το δοκίμασα. Δεν ωφελεί.  
Αφησέ με νάρθω μαζί σου.*<sup>295</sup>

Οι διαχρονικές υπαρξιακές αλήθειες που περικλείονται εδώ δε θα μπορούσαν ποτέ να εκφραστούν με το στόμα ενός προσώπου που προορίζεται για καταδίκη και αφανισμό. Από την άλλη πλευρά, αυτή η Γυναίκα με τα Μαύρα στο τέλος του ποιήματος προσπαθεί, στηριγμένη στον εαυτό της και όχι στη βοήθεια του Νέου, να δώσει διέξοδο στο υπαρξιακό αδιέξοδο βγαίνοντας στην πολιτεία, η οποία χαρακτηριζόμενη από μια ρωμαλεότητα φαίνεται να ταυτίζεται με το επαναστατικό όραμα. Έτσι, η Γυναίκα με τα Μαύρα, δε θα ακούσει ούτε τα βήματα του Νέου, δηλαδή δε θα στηρίζεται σε άλλες δυνάμεις, ούτε τα βήματα του Θεού, δηλαδή θα ξεφύγει από τις παλιές τις αξίες, ούτε και τα δικά της βήματα, δηλαδή θα αρνηθεί το χαρακτήρα της που την καθήλωσε σε μια στερημένη ζωή. Ωστόσο, ο ποιητής δεν ξέρει αν η γυναίκα αυτή βγήκε τελικά από το σπίτι<sup>296</sup>, ενώ η στάση του Νέου είναι επίσης αμφίσημη: Ο Νέος αρχικά φαίνεται να θριαμβεύει με το ειρωνικό

το χέρι» (Παρατίθεται στο Β. Σκουλάτου- Ν. Δημακοπούλου- Σ. Κόνδη, *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη*, εκδ. ΟΕΔΒ, Αθήνα 1997, σ. 335.)

<sup>291</sup> Λεωνίδας Κύρκος, *Ποια Αριστερά;*, "Οδυσσέας", Αθήνα 1987, σσ. 63-64.

<sup>292</sup> Μ. Ι. Μερρακλής, ό.π. (σημ. 71), σ. 520.

<sup>293</sup> Την άποψη αυτή φαίνεται να υιοθετεί ο Μ. Γ. Μερρακλής, ό.π. (σημ. 71), σσ. 520-521, όπου και αναφορά στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* και 531-538. Εκεί, αξιοποιώντας τις «εξόδους» των ποιημάτων σε συσχετισμό με την ιστορική συγκυρία, τις θεωρεί κυρίως αισιόδοξες. Ανάλογη είναι και η άποψη της Ελένης Χωρεάνθη «*Η Σονάτα του Σεληνόφωτος: Μια ανάγνωση*», *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 30), σσ. 269-280, η οποία ξεκινώντας από ένα ιστορικό γεγονός, απ' όπου αφορμήθηκε ο Μπετόβεν για να γράψει την ομώνυμη μουσική σύνθεση (εκτέλεση ενός νέου μια νύχτα με πανσέληνο κατά τη διάρκεια του γαλλοπρωσικού πολέμου), υποστηρίζει ότι στο ποίημα του Ρίτσου συγκρούεται το παλιό (Γυναίκα με τα Μαύρα) με το νέο (ο Νέος), που τελικά επικρατεί.

<sup>294</sup> Τεκμηρίωση αυτής της άποψης με αναφορά στα συγκεκριμένα χωρία, τα οποία συσχετίζει και με άλλα ποιήματα της *Τ.Δ.*, πραγματοποιεί η Χ. Προκοπάκη στο άρθρο της «*Η αλεπού, ο πελαργός και ο μυθοπλάστης*», *Νέα Εστία*, 130, Χριστούγεννα 1991, σσ. 146-156.

<sup>295</sup> *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος, Τ.Δ.*, σ. 46.

<sup>296</sup> Ο.π. (σημ. 93), σσ. 52-53.

του και συμπονετικό του χαμόγελο που εξελίσσεται σε ασυγκράτητο γέλιο, που «*δε θ' ακουστεί καθόλου ανάρμοστο κάτω από το φεγγάρι*». Όμως αμέσως ο ποιητής θα προσθέσει «*Ίσως το μόνο ανάρμοστο νάναι ότι δεν είναι καθόλου ανάρμοστο*»<sup>297</sup>. Μήπως λοιπόν θα έπρεπε να είναι ανάρμοστο το γέλιο του Νέου μπροστά στο σπαραγμό του κόσμου της Γυναίκας με τα Μαύρα που καταρρέει; Ερώτημα που τελικά αφήνεται χωρίς απάντηση.

Αυτή η ταλάντευση ανάμεσα στην κοινωνικοπολιτική και την υπαρξιακή διάσταση είναι εμφανής στα περισσότερα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*: Ο Ορέστης, στο ομώνυμο ποίημα, σκοτώνει τη μητέρα του, ύστερα όμως από μια μαρτυρική εξύμνηση της ζωής και της νεότητάς της και φαίνεται αυτή η τελευταία πράξη να είναι υποταγή στην ιστορική σκοπιμότητα<sup>298</sup>, όμως αν η μαρξιστική αντίληψη που θέλει τους ανθρώπους ως ιστορικές οντότητες ήταν η μόνη διάσταση της ποίησης του Ρίτσου, οι παλινδρομήσεις αυτές δε θα είχαν λόγο ύπαρξης. Στην *Ισμήνη*, ενώ η ηρωίδα οικτρίζει τη μοίρα της αδελφής της Αντιγόνης, φαίνεται τελικά να την ακολουθεί, αφού στον επίλογο – έξοδο του έργου, αφήνεται ανοιχτό το ενδεχόμενο της αυτοκτονίας της, ενώ έχει βαφτεί άσπρη, σα νεκρός, ένα γύψινο προσωπείο, όπως λέει ο ποιητής και έχει ντυθεί με τα ρούχα της αδελφής της: «*...Σηκώνεται. Πλησιάζει στον καθρέφτη. Βάφεται πάλι. Άσπρη σα γύψος, Τα μάτια πελώρια, κατάμαυρα. Ένα γύψινο προσωπείο. Αλλάζει. Φοράει ένα φόρεμα της αδελφής της, κλειστό, ριχτό, πτυχωτό, καστανόχρωμο. Βάζει μια ζώνη με φαρδιά πόρπη. Ανοίγει το συρτάρι του κομοδίνου. Κάτι παίρνει. Με τη ράχη γυρισμένη στο κηροπήγιο και στον καθρέφτη, πίνει με μικρές διακεκομμένες γουλιές το νερό, σαν να παίρνει ασπιρίνες. Ξαπλώνει στο κρεβάτι ντυμένη και με τα σαντάλια της. Ακίνητη. Ήσυχη. Κλείνει τα μάτια. Χαμογελάει. Κοιμήθηκε; Απ' την πλαϊνή αίθουσα ακούγεται το ρολόι*»<sup>299</sup>. Στη *Φαίδρα* η ταλάντευση φαίνεται να εκφράζεται καθαρά στον επίλογο από τις διασταυρωμένες πάνω στο σώμα της κρεμασμένης σκιές των αγαλμάτων της Αφροδίτης και της Άρτεμης, αφού πρώτα η Φαίδρα έχει κάνει μια σπαρακτική εξομολόγηση στον Ιππόλυτο, η οποία δείχνει τη σύγκρουση των δυνάμεων που αντιπροσωπεύουν αυτές οι θεές στην ψυχή της. Αντίθετα ο Ιππόλυτος, προσκολλημένος στον ένα πόλο της ταλάντευσης, την Άρτεμη, δε φαίνεται να παλινδρομεί, αλλά ακούει γονατιστός και σιωπηλός την καταδίκη του<sup>300</sup>. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα χωρία, όπου σκιαγραφείται σε όλο της το μεγαλείο αυτή η ταλάντευση, βρίσκεται στον Ορέστη:

*Δυο έλξεις αντίρροπες μου φαίνεται ν' αντιστοιχούν στα δυό μας πόδια,  
κι η μια έλξη απομακρύνεται όλο πιο πολύ απ' την άλλη  
φαρδαινώντας το διασκελισμό μας ως τον διαμελισμό και το κεφάλι  
είναι ένας κόμπος που κρατάει ακόμη το κομμένο τούτο σώμα...*<sup>301</sup>

<sup>297</sup> Ο.π. (σημ. 93), σ. 53. Ωστόσο, στη δισκογραφική έκδοση του ποιήματος, ο ποιητής, κατά την απαγγελία, παραλείπει τη φράση «*Ίσως το μόνο ανάρμοστο νάναι ότι δεν είναι καθόλου ανάρμοστο*». Ο Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 24), εξετάζοντας τις δισκογραφικές παραλλαγές των ποιημάτων του Ρίτσου, υποψιάζεται στο συγκεκριμένο σημείο «*ευγλωττότερη επέμβαση του ποιητή στο αρχικό του κείμενο*». Δηλαδή πιθανόν ο ποιητής τη στιγμή της απαγγελίας να προσπάθησε να άρει την ταλάντευση, κλίνοντας περισσότερο προς την επιταγή της ιστορικής αναγκαιότητας που φαίνεται να εκπροσωπεί ο Νέος. Αυτή η «χειρουργική» κατά κάποιο τρόπο επιλογή, συνδεδεμένη ίσως με την αμεσότητα της απαγγελίας και το κομματικό καθήκον της ανταπόκρισης στο ιστορικό κάλεσμα, πείθει για την αμφίσημη θεώρηση της ζωής από το Ρίτσο, αφού στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν αναπαύτηκε ούτε στην οριστική γραπτή μορφή του ποιήματος.

<sup>298</sup> *Ορέστης*, Τ.Δ., σσ. 88-89: «*Κι όταν οι άλλοι θα θριαμβεύουν με την πράξη μου, οι δυο μας/ θα κλαίμε πάνω από το λαμπρό, ματωμένο σπαθί, τ' άξιο της δόξας,/ θα κλαίμε αυτή την τέφρα, τον νεκρό αυτόν, που ένας άλλος/ πήρε τη θέση του, καλύπτοντας ακέριο το γδαρμένο πρόσωπό του/ μ' ένα χρυσό, χρηστό, σεβάσμιο προσωπείο/ ...ανίδηη πίστη που μυστικά μεγαλουργεί, μερμήγκι το μερμήγκι, μέσα στο σκοτάδι./ Κι αυτήν διαλέγω ο άπιστος εγώ (δε με διαλέγουν οι άλλοι)/ γνωρίζοντας όμως εγώ. Διαλέγω/ τη γνώση και την πράξη του θανάτου που τη ζωή ανεβάζει/ ...μα ίσως για τη συμπλήρωση ορισμένου χρόνου, για να μείνει ελεύθερος/ο χρόνος/ ίσως για κάποιο «ναί», που φέγγει αόριστο και αδιάβλητο πέρα από σέ-/ να κι από μένα./ για να ανασάνει (αν γίνεται) τούτος ο τόπος. Κοίτα τι όμορφα που ζημερώνει...» Η υποταγή στην ιστορική σκοπιμότητα φαίνεται εδώ να πραγματοποιείται μέσα από πολύ πόνο και πολλές αμφιβολίες που κορυφώνονται στην παρενθετική φράση «*αν γίνεται*».*

<sup>299</sup> *Ισμήνη*, Τ.Δ. σ. 228.

<sup>300</sup> *Φαίδρα*, Τ.Δ., σ. 315

<sup>301</sup> *Ορέστης*, Τ.Δ., σ. 75. Επίσης βλ. τα σχετικά σχόλια της Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ.4), σσ 309 κ.ε.

Το κεφάλι προφανώς είναι η λογική που κάνει τις δύο αντίρροπες έλξεις να συνυπάρχουν. Ο Ρίτσος γενικά αναγνωρίζει τη λογική ως μια απ' τις σημαντικότερες δυνάμεις της ανθρώπινης ύπαρξης που συνυπάρχει όμως με όλες τις άλλες και με τη μορφή αυτή περνά και στην ποίηση<sup>302</sup>. Στην περίπτωση της *Τέταρτης Διάστασης* πρέπει, με βάση τα δεδομένα των ποιημάτων, να ορίσουμε αυτή τη λογική, ως αίσθηση του επαναστατικού καθήκοντος μπροστά στην ιστορική αναγκαιότητα, σε όσο το δυνατόν όμως μεγαλύτερη εξισορρόπηση με την υπαρξιακή αναζήτηση.

Η τελική κατάφαση σ' αυτό το επαναστατικό καθήκον είναι το συμπέρασμα όπου καταλήγει κανείς διαβάζοντας τους τελευταίους στίχους από το ποίημα «Το χρέος των ποιητών», της συλλογής *Άνθρωποι και τοπία*:

*Το νου σας, σύντροφοι ποιητές, μη και βουλιάζουμε μέσα στο τραγούδι  
μας  
μη και μας εύρει ανέτοιμους η μεγάλη ώρα  
- ένας ποιητής δίνει παρών στο πρώτο κάλεσμα της εποχής του.*

*Αλλιώς θα μείνουν τα τραγούδια μας πάνω απ' τις σκάλες των αιώνων  
ταριχευμένα, ωραία και ανώφελα πουλιά.....*

.....  
*με τα μάτια δυο μάταιες στρογγυλές απορίες κάτω απ' τα κόκκινα φρύδια τους*

*Το νου σας, σύντροφοι ποιητές, - ένας ποιητής  
είναι ένας εργάτης στο πόστο του, ένας στρατιώτης στη βάρδια του,  
ένας υπεύθυνος αρχηγός μπροστά στις δημοκρατικές στρατιές των  
στίχων του.<sup>303</sup>*

Στους στίχους αυτούς απορρίπτεται η ποιητική αυταρέσκεια η οποία σημασιοδοτείται με το βούλιαγμα του ποιητή μέσα στο τραγούδι του<sup>304</sup> και με την παρομοίωση των ποιημάτων με «ταριχευμένα, ωραία κι ανώφελα πουλιά» που μ' αυτή τη μορφή θα μείνουν στην ιστορία, χωρίς να ανταποκριθούν στο ιστορικό κάλεσμα. Για να αποφευχθεί αυτός ο κίνδυνος, ο ποιητής παροτρύνεται σε επαγρύπνηση και στράτευση στην υπηρεσία του κοινωνικού οράματος. Τίθεται επομένως εδώ και το ζήτημα της μορφοδότησης των ποιητικών νοημάτων, η οποία πρέπει να διακρίνεται από αμεσότητα και απλότητα. Μια απλότητα που σε κάποιες περιπτώσεις νομιμοποιείται να εκφράζει τόσο αυτονόητα νοήματα, ώστε να αγγίζει σχεδόν τις παρυφές της συνθηματολογίας, προκειμένου ο ποιητής να ταυτιστεί με το λαό<sup>305</sup>. Μια συνθηματολογία που ο ίδιος ο Ρίτσος στη συγκεντρωτική έκδοση των *Συντροφικών τραγουδιών* την υπερασπίζεται ως αυτονόητη κοινωνική πράξη, χωρίς όμως – και αυτό είναι που πρέπει να προσεχτεί – να τη

<sup>302</sup> Βλ. σχετικά, § 3α, σημ. 68

<sup>303</sup> *Τα Επικαιρικά*, σ. 361

<sup>304</sup> Το μοτίβο απαντά και στο Γιώργο Σεφέρη, μέσα βέβαια σε διαφορετικό ιδεολογικό-πολιτικό πλαίσιο, ως βούλιαγμα της ίδιας της τέχνης στη γλωσσική αυταρέσκεια: ... «το τραγούδι το φορτώσαμε με τόσες μουσικές / που σιγά – σιγά βουλιάζει / και την τέχνη μας τη στολίσαμε τόσο πολύ που φαγώθηκε / από τα μαλάματα το πρόσωπό της...» (*Ένας γέροντας στην ακροποταμιά, Ημερολόγιο καταστρώματος Β'*, Ποιήματα, «Ικαρος»<sup>17</sup> 1992, σ. 201)

<sup>305</sup> Χαρακτηριστικοί οι εξής στίχοι από το *Καπνισμένο σουκάλι* (*Μετακινήσεις*, Π.Β', σ. 250): «Κι αύριο λέω θα γίνουμε ακόμα πιο απλοί / θα βρούμε αυτά τα λόγια που παίρνουν το ίδιο βάρος σ' όλες τις / καρδιές, σ' όλα τα χείλη/ έτσι να λέμε πια τα σύκα : σύκα , και τη σκάφη : σκάφη/, κ' έτσι που να χαμογελάνε οι άλλοι και να λένε: «τέτοια ποιήματα / σου φτιάχνουμε εκατό την ώρα». Αυτό θέλουμε και μεις. / Γιατί εμείς δεν τραγουδάμε για να ξεχωρίσουμε , αδελφέ μου , απ' τον κόσμο / εμείς τραγουδάμε για να σμιζουμε τον κόσμο».

δικαιώνει αισθητικά, εφόσον η αισθητική περνάει μέσα από πολύπλοκες διεργασίες και γλωσσικές ζυμώσεις, με αποτέλεσμα να μην επαρκεί η συναισθηματική κραυγή για να δημιουργήσει το ποίημα<sup>306</sup>. Επομένως αποδοχή από τη μια των αυτονόητων στίχων και δημοσίευσή τους, αλλά και τήρηση αποστάσεων από την άλλη. Μια στάση του ποιητή που αποτελεί ικανή έκφραση της ταλάντευσής του.

Γι' αυτό ακριβώς στο «Χρέος των ποιητών» η τελική κατάφαση στην κοινωνική στράτευση πραγματοποιείται ύστερα από μια περιπλάνηση στις διάφορες εκφάνσεις της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως αυτές μεταπλάθονται μέσα στην ποίηση, με σκοπό να ενοποιηθούν κάτω από την ομπρέλα του κοινωνικού οράματος. Πράγμα που σημαίνει ότι απαιτείται μια πάλη γι' αυτού του είδους τη συμφιλίωση, μια συνεχής ακροβασία, ορατή ακόμα και στα περισσότερα «επικαιρικά» ή «στρατευμένα» ποιήματα. Στο «χρέος των ποιητών» στίχοι χαρακτηριστικοί αυτής της ακροβασίας είναι:

*Πολλά ποιήματα είναι ποτάμια.  
Αλλά είναι χαμολούλουδα σε βραδινό κάμπο.  
Αλλά είναι σαν πέτρες που δεν χτίζουν τίποτα.*

*Πολλοί στίχοι είναι σα στρατιώτες έτοιμοι για τη μάχη.  
Άλλοι σα λιποτάχτες κρυμμένοι πίσω απ' τ' ανθισμένα δέντρα.  
Άλλοι σαν άγνωστοι στρατιώτες που δεν έχουν πρόσωπο.*

*Πολλά ποιήματα φωνάζουν δυνατά χωρίς ν' ακούγονται.  
Αλλά σωπαίνουνε με σταυρωμένα χέρια.  
Αλλά σταυρώνονται και μιλούν σταυρωμένα.*

*Πολλά ποιήματα είναι σα δέντρα  
άλλα σαν κυπαρίσσια σ' ένα λιόγερμα θλίψης  
άλλα σα δέντρα οπωροφόρα σ' ένα κολχόζ.*

*Υπάρχουν στίχοι σα δαντέλες στο λαιμό των κοριτσιών  
ή σα δαχτυλιδόπετρες με μικρές μυστικές παραστάσεις  
κι άλλοι που πλαταγίζουν ψηλά σα ρωμαλέες σημαίες.*

*Πολλοί στίχοι είναι σαν αργυρές κλωστές  
δεμένες στα καμπανάκια των άστρων –  
αν τους τραβήξεις, μια ασημένια κωδωνοκρουσία δονεί τον ορίζοντα*

*Πολλά ποιήματα βουλιάζουν μες στην ίδια τους τη λάμψη,  
περήφανα ποιήματα δεν καταδέχονται τίποτα να πουν.  
Ξέρω πολλά ποιήματα που πνίγηκαν στο χρυσό πηγάδι της σελήνης.<sup>307</sup>*

<sup>306</sup> Μια σημείωση, *Συντροφικά τραγούδια*, «Σύγχρονη Εποχή», Αθήνα 1988, σσ 220-221 «Η αισθητική περνάει από άλλες εξεργασίες, μετασχηματισμούς, αφαιρέσεις, μεταμορφώσεις, ελλείψεις και μυστικές, αλχημικές γλωσσικές ζυμώσεις. Δεν της είναι αρκετό εφόδιο το αίσθημα, η πηγαιότητα, η ειλικρίνεια, οι μεγάλες ιδέες, οι ηθικές αρχές, ούτε όλη η αλήθεια – αν είναι δυνατή.... Η αισθητική έχει τα δικά της μέτρα, τη δική της νομοθεσία, που δεν «νομοθετείται» ποτέ οριστικά.... Μα τούτη τη στιγμή, που γιορτάζονται τα σαραντάχρονα του ΕΑΜ, όλοι οι αισθητικοί μου ενδοιασμοί μου φαίνονται ευτελείς και μικρόλογοι και με μια πλατιά εαμίτικη χειρονομία, όπως τότε, παραμερίζονται. Και τούτοι οι στίχοι προτείνονται, όχι σαν αισθητικά επιτεύγματα, αλλά σαν απλές κοινωνικές πράξεις μέσα στα πλαίσια των απελευθερωτικών αγώνων...»

<sup>307</sup> Ο.π. (σημ. 101), σσ 359-360

Στις μεταφορικές εικόνες αυτών των στίχων οριοθετούνται οι νοηματικές σταθερές της ποίησης του Ρίτσου, που αγκαλιάζουν την ανθρώπινη ύπαρξη και στην ατομική, αλλά και στην κοινωνική της διάσταση. Υπάρχουν στίχοι που υπονοούν τη ρεμβασιακή ενατένιση του κόσμου και διακρίνονται από μια κρυπτικότητα, η οποία απελευθερώνει το συνειρμό, φτάνοντας σχεδόν ως τη μεταφυσική (όπως π.χ. η έκτη στροφή, ή οι στίχοι που είναι «σα λιποτάχτες κρυμμένοι πίσω απ' τ' ανθισμένα δέντρα» ή «σαν άγνωστοι στρατιώτες που δεν έχουν πρόσωπο», της δεύτερης στροφής) και άλλοι που βροντοφωνάζουν την κοινωνική δήλωση, όπως εκείνοι «που πλαταγίζουν ψηλά σα ρωμαλέες σημαίες» (πέμπτη στροφή) ή είναι «σα δέντρα οπωροφόρα σ' ένα κολχόζ» (τέταρτη στροφή). Μια λεπτομερής προσέγγιση ολόκληρου του ποιήματος στίχο – στίχο αποκαλύπτει μια συνεχή παλινδρόμηση, που καταφάσκει τελικά στην επαναστατική εγρήγορση, θέτοντας στην υπηρεσία της ολόκληρη τη ζωή<sup>308</sup>.

Γιατί για το Ρίτσο η ποίηση είναι απέραντη σαν τη ζωή και γι' αυτό δε μπορεί να χωριστεί αστηρά σε κατηγορίες, αφού αποτελεί ένα διαρκές γίνεσθαι. Αυτό ερμηνεύει και τις παλινδρομήσεις, οι οποίες δεν είναι τόσο αντιφάσεις, όσο διαφορετικές οπτικές γωνίες αυτού του γίνεσθαι. Για παράδειγμα, η σκλαβιά δεν είναι μόνο η πολιτική καταπίεση αλλά και η καταπίεση της επιθυμίας. Άρα ο πολιτικός χαρακτήρας της ποίησης είναι για το Ρίτσο, μια αντίσταση σ' αυτήν την ταυτισμένη με τον κοινωνικό θάνατο, επομένως και με θάνατο γενικότερα, σκλαβιά, δηλαδή μια συνεχής κατάφαση στη ζωή. Έτσι η δική του πολιτική ποίηση σαφώς υπερβαίνει την κομματική συνθηματολογία, στοχεύοντας προς το «αταξικό γαλάζιο», δηλαδή μια ιδανική μορφή κοινωνίας, όπου η απουσία τάξεων και αντιθέσεων θα οδηγήσει στην ευτυχία. Είναι εμφανής εδώ η ερωτική κυριολεκτικά σχέση του Ρίτσου με το κομμουνιστικό όραμα που το διευρύνει υπαρξιακά, προχωρώντας το πολύ πιο πέρα από τα όρια ενός συγκεκριμένου κοινωνικοοικονομικού μοντέλου.<sup>309</sup>

Το διαρκές, κατά το Γιάννη Ρίτσο, γίνεσθαι της ζωής και της ποίησης έχει δώσει τον τίτλο σε μια από τις ώριμες ποιητικές συλλογές του, το *Γίνεσθαι*. Στο *Τερατώδες Αριστούργημα*, της συγκεκριμένης συλλογής, όπου διαπλέκονται άρρηκτα οι περιπέτειες του οράματος, τα βιώματα του ποιητή και ποιητική του πορεία, ώστε το ποίημα να

μπορεί να χαρακτηριστεί *ποιητική αυτοβιογραφία*<sup>310</sup>, ο ποιητής παρουσιάζει την κοινωνική πλευρά και την υπαρξιακή πλευρά ως αλληλοσυμπληρωόμενες:

<sup>308</sup> Το ποίημα έχει θεωρηθεί ως χαρακτηριστικό των οικονομικών αρχών της ποίησης του Ρίτσου από το Δ.Ν. Μαρωνίτη, «Η τιμή του χρυσού και η τιμή της πέτρας», ό.π. (σημ.4) σσ. 693-699, ο οποίος επιβεβαιώνει κάποιες από τις αρχές αυτές εφαρμόζοντάς τες σε συγκεκριμένα ποιήματα. Προχωρεί σε περαιτέρω ανάλυση στο άρθρο του «Προβλήματα ποιητικής οικονομίας στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», ό.π. (σημ.68), σσ. 594-598.

<sup>309</sup> Βλ. εδώ, (σημ.68), σσ. 644-645, τις απόψεις του Ρίτσου για την πολιτική ποίηση: «Είναι λάθος να χωρίζουμε την ποίηση σε κατηγορίες. Η ποίηση είναι απέραντη σαν τη ζωή, ένα διαρκές γίνεσθαι. Στο χώρο της δεν υπάρχουν όρια, δεν υπάρχουν απαγορεύσεις. Σε μια ομιλία του ο Ελύαρ είχε πει ότι, ενώ παλιότερα πίστευε πως υπάρχουν λέξεις απαγορευμένες για την ποίηση, αργότερα πείστηκε πως δεν ίσχυε κάτι τέτοιο... 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. Κι όσο υπάρχει ο θάνατος, θα υπάρχει και η αντίσταση στο θάνατο. Μια αναμέτρηση μ' αυτή τη μορφή του θανάτου είναι η πολιτική ποίηση (ή τουλάχιστον η δική μου πολιτική ποίηση), μια μάχη για να φτάσουμε στο «αταξικό γαλάζιο», όπως γράφω σ' ένα ποιήμα μου για τον Νερούντα». Παρακάτω ο Ρίτσος θα χαρακτηρίσει τα *Συντροφικά τραγούδια* ως ποιήματα που διασώζουν σκηνές από τη μάχη με το κοινωνικό θάνατο, καταλήγοντας στο ότι η ποίηση αποτελεί κατάφαση στη ζωή, ακόμα και αν είναι απαισιόδοξη, ή παρακμιακή. Για το τελευταίο βλ. εδώ, σ. 23, σημ.51.

<sup>310</sup> Βλ. το χαρακτηρισμό του ποιήματος από τον ίδιο τον ποιητή, κάτω από τον τίτλο: «Απομνημονεύματα ενός ήσυχου ανθρώπου που δεν ήξερε τίποτα» (*Γίνεσθαι*, σ. 359). Επίσης, εδώ σ. 34, σημ.94, για την ανάγκη διερεύνησης του βιώματος ως στοιχείου της προσωπικής ποιητικής του Ρίτσου.

...με αδελφική φροντίδα διατύπωναν το παράπονο οι σύντροφοι  
ότι τα νέα ποιήματά μου διανθίζονται από κάποιες τάσεις μεταφυ-  
σικής

κ' εγώ απαντούσα με πολύ μεταφυσικότερα ποιήματα ενός πολύ βαθύτερου ρεαλισμού  
περίπου σαν εκείνου του Ζντάνωφ αλλά μαζί και με τις καταδικασμένες γάτες της Αχμάτοβα  
θαρρώ είταν μαύρες κάθονταν πεινασμένες πίσω απ' τα τζάμια  
και κοιτούσαν τα παγωμένα νερά του Νιέβα ή του Μόσκβα δεν  
καλοθυμάμαι  
με δυο μάτια πλατιά σαν δυο παγωμένους αιώνες<sup>311</sup>...

Η αλληλοσυμπλήρωση αυτή δίνεται με το οξύμωρο «κ' εγώ απαντούσα με πολύ μεταφυσικότερα ποιήματα ενός πολύ βαθύτερου ρεαλισμού», που σημαίνει ότι η υπαρξιακή αναζήτηση ως μεταφυσική αποτελεί μια προέκταση της άμεσα αισθητής πραγματικότητας και από την άποψη αυτή διευρύνει τα όρια της ανθρώπινης αλήθειας `άρα είναι ένας βαθύτερος ρεαλισμός. Αμέσως μετά, ο Ρίτσος συνεχίζει την περιγραφή αυτού του βαθύτερου ρεαλισμού συμβολοποιώντας τον με ένα ακόμα οξύμωρο: τη συνύπαρξη του ρεαλισμού του Ζντάνωφ με τις «καταδικασμένες γάτες της Αχμάτοβα», με το οποίο αισθητοποιούνται ποιητικά οι αποστάσεις από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που ο ποιητής είχε αρχίσει να παίρνει πολλά χρόνια πριν<sup>312</sup>, ενώ η συνύπαρξη μεταφυσικής και ιστορικής πραγματικότητας τίθεται ως προϋπόθεση για το βαθύτερο ρεαλισμό, που ανέφερε στον αμέσως προηγούμενο στίχο. Πίσω από το οξύμωρο αυτό, κρύβεται ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός: Ο Αντρέι Ζντάνωφ, ο θεωρητικός πατέρας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, στην προσπάθεια του να τον επιβάλει ως μοναδικό λογοτεχνικό ρεύμα δημιουργίας, καταδίκασε και την κορυφαία ρωσίδα ποιήτρια Άννα Αχμάτοβα, επειδή ασχολήθηκε με υπαρξιακά και οντολογικά θέματα, επομένως απομακρύνθηκε από το λογοτεχνικό δόγμα. Ο Ρίτσος, είχε υπόψη του το συγκεκριμένο γεγονός, αφού στο αρχείο του υπάρχει ένα κείμενο του Ζντάνωφ με κόκκινες μολυβιές σε πολλά σημεία, και στο σημείο όπου αναφέρεται στις γάτες της Αχμάτοβα<sup>313</sup>.

Η ταλάντευση επομένως πραγματοποιείται ανάμεσα σε δύο διαστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης που μπορεί να φαίνονται αντίθετες, μπορεί σε αρκετές περιπτώσεις να αλληλοσυγκρούονται, όμως ποτέ δεν καταλήγουν στο να γίνονται εχθρικές. Αντίθετα, η μια επιβιώνει μέσα στην άλλη. Στα *Μονόχορδα*, τα οποία ο ίδιος ο Ρίτσος τα έχει χαρακτηρίσει ως κλειδιά της ποιητικής του θεωρίας<sup>314</sup>, μιλάει για τη «Χαρά της μοναξιάς μετά το εκπληρωμένο χρέος»<sup>315</sup>, που σημαίνει ότι για κάθε επαναστάτη υπάρχει μια χαρά, όταν αυτός ανταποκρίνεται στο ιστορικό κάλεσμα που διαπερνά τη μοναξιά του και την κάνει ευχάριστη, όμως δεν την εξαφανίζει, Γι' αυτό σε άλλο σημείο θα αναφωνήσει «Σύντροφε ξαναλές, και ξαναρχίζεις»<sup>316</sup>, για να οδηγήσει αυτό το νέο ιστορικό κάλεσμα σε μια νέα εκπλήρωση χρέους που θα την ακολουθήσει μια ακόμα χαρά της μοναξιάς, ώστε τελικά ο ποιητής να πορεύεται αέναα σ' αυτούς τους δύο δρόμους.

Αλλά η μοναξιά δε συνοδεύεται πάντα από τη χαρά της εκπλήρωσης του χρέους. Σε κάποιες περιπτώσεις η κοινωνική στράτευση λειτουργεί περισσότερο ως μια στέγη που ενώνει τους ανθρώπους κάτω από την προστασία της, οδηγώντας τους σε μια εύκολη επικοινωνία και

<sup>311</sup> *Γίνεσθαι*, σσ. 372-373

<sup>110</sup> Βλ. εδώ, σσ. 61-62, σημ. 20, 21, 22, 23.

<sup>313</sup> Για την πληροφορία σχετικά με το αρχείο του Ρίτσου, βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 17), σ. 203

<sup>314</sup> *Μονόχορδα*, σ. 74 «Να ξέρεις, - τούτα τα μονόχορδα είναι τα κλειδιά μου. Πάρ' τα».

<sup>315</sup> Ό.π., σ. 33. Η μοναξιά του επαναστάτη εδώ θυμίζει τη μοναξιά της *Γυναίκας με τα Μαύρα* στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* (βλ. εδώ, σ. 79, σημ. 93), έστω και αν η δική της μοναξιά στον «έρωτα, στη δόξα και στο θάνατο» έρχεται ύστερα από την εκπλήρωση ενός άλλου χρέους, υπαγορευμένου απ' τις ξεπερασμένες της ιδέες. Το κοινό σημείο είναι η θυσία της εκπλήρωσης και η μοναξιά που ακολουθεί.

<sup>316</sup> *Μονόχορδα*, σ. 37



λήψη ομόφωνων αποφάσεων μέσα στην ασφάλεια της κοινής πολιτικής ιδεολογίας, αφήνοντας ακάλυπτο όμως τον άνθρωπο στις προσωπικές του στιγμές. Διότι η επικοινωνία περιορίζεται στα όρια της κομματικής συντροφικότητας και η εξέλιξή της σε βαθιά ανθρώπινη επικοινωνία δεν είναι διόλου αυτονόητη. Αυτό φαίνεται σε κάποιους στίχους απ' την *Ταφή του Οργκάθ*:

*Πριν βγούμε στην πεδιάδα, γυρίζει και του λέει:  
«Πιστεύεις Φραντς πως αύριο θάναι - »  
- «Πιστεύω», λέει ο Φραντς χωρίς ν' ακούσει,  
γιατί τα λόγια πνίγονταν στον κρότο των πετάλων  
κ' είναι εύκολο να συμφωνήσεις μες στο θόρυβο  
ή κάτω απ' τις σημαίες. Η δυσκολία αρχίζει  
σαν σταματήσει η κίνηση και μείνεις μόνος  
χωρίς μάρτυρες και χωρίς προφυλάξεις<sup>317</sup>*

Η κοινωνική περιπέτεια στο σημείο αυτό δε φαίνεται να ταυτίζεται με την ατομική περιπέτεια, άσχετα αν στο τέλος του ποιήματος πραγματοποιείται για μια ακόμη φορά η κατάφαση προς το κοινωνικό όραμα<sup>318</sup>. Οι δύο πλευρές της ταλάντευσης φαίνονται αρκετά απομακρυσμένες και ο διχασμός του ποιητή ιδιαίτερα έντονος και ξένος με την παραδοσιακή μαρξιστική αισιοδοξία.

Οι υπαγορευόμενες από το διχασμό αυτόν αισθητικές επιφυλάξεις του Ρίτσου προς τα επικαιρικά του ποιήματα, βρίσκουν την ουσιαστικότερη θεωρητική τους τεκμηρίωση σε μian αποκαλυπτική επιστολή του προς τη Χρύσα Προκοπάκη (15/6/1972). Εδώ ο ποιητής επισημαίνει με έντονη αυτοκριτική διάθεση τις αδυναμίες αυτών των ποιημάτων που θα μπορούσαν ακόμη και να τα καταστρέψουν:

*«... η ένταση του αισθήματος που αλλοιώνει το λόγο, η στιγμιαία επιταγή που περιορίζει την όραση σ' ένα ορισμένο τμήμα του χρόνου σαν νάναι όλος ο χρόνος, ο μόνος χρόνος, χωρίς πριν και πιο πέρα, η ανάγκη να φωνάζεις για ν' ακουστείς να συμμετάσχεις, να συνδράμεις, να παρηγορήσεις, να παρηγορηθείς, να αρνηθείς μαζί, να πετύχεις μαζί, να πιστέψεις, να σε πιστέψουν, να πιστέψετε, κι όλα σε μian ειλικρινή υπερβολή που υπαγορεύει αναπότρεπτα το πάθος, όποιο πάθος, και που βρίσκεται σε αναλογία μ' αυτό (λέω η εκφραστική υπερβολή), όλ' αυτά μπορούν να καταστρέψουν το ποίημα (και ας το ξέρεις από πριν και ας προσπαθήσεις να φυλαχτείς), περιορίζουν τη «διάρκεια» του, το εντοπίζουν στενά σε πρόσωπα και γεγονότα κ' υποχρεώνουν το λόγο να κουτσαίνει ή να πηδάει και ας βρίσκεται σε σωστές αναλογίες με την ένταση απ' όπου εκπορεύεται. Του λείπει η τρίτη αναλογία που δεν είναι πια ζήτημα ειλικρίνειας συναισθηματικής, αλλά ακρίβειας αισθητικής (και δεν ξέρω καλά τι πάει να πει τούτη «η τρίτη αναλογία της αισθητικής ακρίβειας» κι ούτε μπορώ να την εξηγήσω – ξέρω μόνο πως είναι). Και τέτοια ελαττώματα έχουν και τα καλύτερα ποιήματά μου αυτού του είδους, παρ' όλα τους τα γνήσια βιώματα και την καθάρια ειλικρίνειά τους και την «ελεγχόμενη» (ακόμη και την ώρα της έξαρσης) τεχνική τους.....»<sup>319</sup>* Η συναισθηματική υπερβολή επομένως και η συνειδησιακή ανάγκη της κοινωνικής και κομματικής ανταπόκρισης,

<sup>317</sup> *Η Ταφή του Οργκάθ, Μετακινήσεις*, Π.Β', σ. 184. Το συγκεκριμένο χωρίο σχολιάζεται από το Δ. Κουκουλομάτη, *Το θείο στη Νεοελληνική Φιλολογία*, «Ελλην», 1992, σ. 129 κ.ε. Επίσης εκτενή νοηματική προσέγγιση του ποιήματος πραγματοποιεί η Τζίνα Καλογήρου, «*Η Ταφή του Οργκάθ* του Γιάννη Ρίτσου: από τον πίνακα στην τοιχογραφία», *Εφημερίδα Η Εποχή*, 10/12/1990, σ. 17

<sup>318</sup> Ο.π. (σημ.115), σ. 204: «...Βλέπουμε τα φανάρια, του πελώριους ίσκιους, τους εργάτες / γυμνούς ως τη μέση. Τι ρωμαλέα τα στήθεια τους! / Φωτίζονται οι προσόψεις των σπιτιών, τα κλεισμένα παράθυρα. / Τούτες οι λάμψεις απροσποίητες, χειρονομούν, κραυγάζουν, Και / σκεφτόμαστε / πως όπου νάναι αυτός ο δρόμος να, θα λειτουργήσει / ηλεκτροφωτισμένος με χιλιάδες γλόμπους και σημαίες»

<sup>319</sup> Γιάννη Ρίτσου, «Ένα γράμμα του, για την ποίησή του», ό.π. (σημ.92), σσ. 95-96 (Αναδημοσιεύεται από το περ. *Ο Πολίτης*, 109, Δεκέμβριος 1990, σσ. 52-53). Η «διπλή φύση» του ποιητή επισημαίνεται από τη Χ. Προκοπάκη σε σχόλιο που συνοδεύει την επιστολή (ό.π., σσ. 97-98). Επίσης η Άντα Κατσίκη – Γκίβαλου, «Ο μύθος και η πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 30), σ. 127, σχολιάζοντας την επιστολή, αναφέρεται στην προσπάθεια του Ρίτσου να υποτάξει όχι την τέχνη στην ιδεολογία, αλλά την ιδεολογία στην τέχνη, χωρίς να το καταφέρνει πάντοτε.

αφενός μπορούν να περιορίσουν την ποίηση σε στενά χωροχρονικά πλαίσια, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τις αντιλήψεις του Ρίτσου για την απεραντοσύνη της ζωής και συνακόλουθα της ποίησης, και αφ' ετέρου να βλάψουν την *αισθητική ακρίβεια*, οδηγώντας σ' έναν ποιητικό λόγο που «κουτσαίνει ή πηδάει», δηλαδή σε έναν ακατέργαστο λόγο. Ο Ρίτσος δεν προχωρά σε ορισμό της *αισθητικής ακρίβειας*. Αυτή μπορούμε να τη θεωρήσουμε ως ποιητική μετάπλαση του βιώματος τέτοια, ώστε αυτό να χάσει τον προσωπικό και συγκεκριμένο του χαρακτήρα, παίρνοντας πανανθρώπινη διάσταση με την αναγωγή του στο γενικό<sup>320</sup>. Δηλαδή, να αποτελέσουν τα ποιήματα αυτά αισθητικές εμπειρίες για το κοινωνικό σύνολο γενικότερα και όχι μόνο για τους ιδεολογικά ομόδοξους που πιθανόν να έχουν ανάλογα βιώματα. Ο ποιητής στη συνέχεια, αναφέρεται σε συγκεκριμένα ποιήματά του, αποκαλύπτοντας ελαττώματα που δεν έχουν διαπιστωθεί από τους αναγνώστες. Όμως, παρ' όλες τις επιφυλάξεις του, παραδέχεται ότι η συνειδησιακή ανάγκη του να γράφει τέτοια ποιήματα είναι ακατάλυτη και καταλήγει στον αφορισμό «*φαύλος κύκλος*»<sup>321</sup>, χαρακτηριστικό για τον αγωνιώδη χαρακτήρα των παλινδρομήσεων του.

Το έργο του Γιάννη Ρίτσου λοιπόν πρέπει να προσεγγίζεται και με γνώμονα αυτή τη διπολικότητα επικαιρικού και διαχρονικού, κοινωνικού και υπαρξιακού/υπερβατικού, χωρίς σχηματοποιήσεις και μονοσήμαντες θεωρήσεις είτε προς τη μια, είτε προς την άλλη πλευρά αποκλειστικά<sup>322</sup>. Οι δύο πλευρές συνθέτουν από κοινού το πανανθρώπινο, η πρώτη ως στιγμιότυπο της ζωής, και η δεύτερη ως συνολική θεώρηση, η οποία ξεκινάει από αυτό το στιγμιότυπο και τελικά το εμπεριέχει. Μιλώντας για τα ποιήματα του Έρενμπουργκ, ο Ρίτσος θα πει ότι ξεπερνούν την ιστορική περιπέτεια και αγγίζουν την ανθρώπινη μοίρα, αναγόμενα έτσι στη σφαίρα του καθολικού<sup>323</sup>. Ο επαινετικός τόνος του οδηγεί στο να θεωρηθεί αυτή η εκτίμηση ως στοιχείο της προσωπικής ποιητικής του Ρίτσου. Το ίδιο μπορεί να ισχύσει και για τις απόψεις που διατύπωσε ο Ρίτσος σχετικά με το έργο του Χικμέτ, υποστηρίζοντας τον πανανθρώπινο χαρακτήρα του πέρα από «*πρόχειρους διαχωρισμούς του πνευματικού πολιτισμού σε ανατολικό και δυτικό*», που ταυτίζονται με την τυπική διάκριση ανάμεσα σε προοδευτικό και παρακμιακό αντίστοιχα. Η υπέρβαση αυτής της κοντόθωρης πολιτιστικής διάκρισης εδώ, σημαίνει πως για την ποίηση δεν υπάρχει τίποτε εξ ορισμού προοδευτικό ή παρακμιακό και ότι τελικά προοδευτικό είναι να αγκαλιάζει η τέχνη την ανθρώπινη ύπαρξη στο σύνολο της, τόσο σε προσωπικό, όσο και σε διεθνές, άρα πανανθρώπινο, επίπεδο<sup>324</sup>.

Οι απόψεις αυτές του ποιητή έχουν ως αποτέλεσμα η συγκεκριμένη ταλάντευση ανάμεσα στο στιγμιαίο και στο διαρκές να εξελίσσεται σε μία γενικότερη αμφισημία ως προς κάθε

<sup>320</sup> Για το θέμα της αισθητικής μετάπλασης του βιώματος, βλ. εδώ, § 1γ.

<sup>321</sup> Γιάννη Ρίτσου, ό.π. (σημ.117), σσ. 96-97

<sup>322</sup> Ακριβώς επειδή το έργο του Γιάννη Ρίτσου είναι τεράστιο σε έκταση, μπορεί ο καθένας, κατά το δοκούν, να απομονώσει κάποια χωρία που θα στηρίζουν την όποια μονόπλευρη θεώρησή του. Μια αντιπροσωπευτική ανθολόγηση του ποιητικού έργου του Ρίτσου που αναδεικνύει και τις δυο διαστάσεις, έχει πραγματοποιήσει ο Γ. Βελουδής, στο βιβλίο *Γιάννη Ρίτσου, Επιτομή, Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*, «Κέδρος», Αθήνα 1977. Βλ. επίσης την ανθολόγηση που πραγματοποιούν οι Μ.Γ. Μερακλής και Ε.Ν. Μόσχος στη *Νέα Εστία*, ό.π. (σημ.92), σσ. 169-194. Βλ. επίσης, Χρύσας Προκοπάκη, *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 2000, σσ. 9-29 και "Ηρθε η ώρα να ξαναδιαβάσουμε τον Ρίτσο", *Η Αυγή*, 15/2/2001.

<sup>323</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Η ποίηση του Έρενμπουργκ», ό.π. (σημ.23), σ.65: «Μάλιστα παρουσιάζουν κάποια συγγένεια διάθεσης, τόνου και οπτικής με την ποίηση του Ελνάρ, μα παραμένουν πιο λιτά και κάποτε πιο δραματικά, ξεπερνώντας την ιστορική περιπέτεια και αγγίζοντας την ανθρώπινη μοίρα. Έτσι ανεβάζουν στην επιφάνεια κάποιους μακρινούς συσχετισμούς που παίρνουν τη σημασία καίριων ψυχικών σταθμών και καθολικών σταθμών και καθολικών συμβόλων».

<sup>324</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Παρατηρήσεις στο έργο του Ναζίμ Χικμέτ», ό.π. (σημ.23), σσ. 45-46: «Ο Χικμέτ βίωσε εντός του την ενότητα της παγκόσμιας κουλτούρας και παρ' όλες τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του, κοινωνικές, ιδεολογικές, δεν δεχόταν πρόχειρους διαχωρισμούς του πνευματικού πολιτισμού σε «ανατολικό» και «δυτικό», σε τυπικά «προοδευτικό» και τυπικά «παρακμιακό», κ' έτεινε στην αποκατάσταση ενός ενιαίου ανθρωπιστικού πολιτισμού. Κ' η τέχνη του, παρ' όλα τα καθαρώς εθνικά της στοιχεία παραμένει, όπως κάθε αληθινή τέχνη, διεθνική – δηλαδή ανθρώπινη, ή όπως λέμε εμφαντικότερα: πανανθρώπινη. Και τα ξεκάθαρα «πολιτικά» του ποιήματα, καθρεφτίζουν ανόθευτα το ανθρώπινο πρόσωπό του, το αίσθημα του πολίτη του κόσμου, το γνήσιο προσωπικό του αίσθημα»

έκφανση και πλευρά της ανθρώπινης ζωής, με αποτέλεσμα τη σχετικοποίηση της αλήθειας. Τεκμηρίωση αυτής της σχετικοποίησης πραγματοποιείται με το ποίημα «Το διαζευκτικόν «ή»», όπου ο Ρίτσος σχολιάζοντας τη νοηματική δυναμική του συνδέσμου αυτού σε ένα χωρίο της *Ιλιάδας*<sup>325</sup>, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι απόλυτη ακριβολογία και άρα απόλυτη αλήθεια δεν υπάρχει, αφού τα πάντα χαρακτηρίζονται από μια πολλαπλότητα που οδηγεί στο μυστήριο της αοριστίας:

*«Όταν το δόρυ του Διομήδη, οδηγημένο απ' της θεάς το χέρι,  
μπήχτηκε στα πλευρά τ' άγριου θεού, του κρανοφόρου, ο Άρης τότε  
τέτοια βρυχήθηκε ιαχή που κατατρόμαζαν Αχαιοί και Τρώες,  
γιατί 'ταν (λέει ο Ποιητής) σάμπως ν' αλάλαζαν εννέα ή δέκα  
χιλιάδες πολεμόχαροι πολεμιστές μαζί.*

*Ω, αυτό το «ή» -*

*έκφραση περιπαιχτικής και ευγενικής ταυτόχρονα ακριβολογίας,  
αμφίθυμο χαμόγελο μιας αμετάδοτης και αμέτοχης σοφίας  
που στρέφει σκωπτικά προς τον εαυτό της και τους άλλους  
γνωρίζοντας καλά πως ακατόρθωτη είναι  
η ακρίβεια, πως ακρίβεια δεν υπάρχει, (γι' αυτό κι ασχώρετο  
το ύφος το πομπικό της βεβαιότητας, - ο θεός να μας φυλάει).  
«Η», διαζευκτικό, σεμνή συνέπεια στο μυστήριο της αοριστίας,  
βαθιά ανταπόκριση στην πολλαπλότητα ουσιών και φαινομένων,  
μ' εσένανε βολεύουμε κι εμείς τις δυσκολίες του βίου και του ονείρου,  
τις τόσες αποχρώσεις και εκδοχές του μαύρου έως το άορατο άσπρο.*

Χαρακτηριστική είναι στο ποίημα αυτό και η παρουσίαση του ειρωνικού χαρακτήρα της αμφισημίας, που δίνεται με το ειρωνικό ύφος ολόκληρου του ποιήματος. Ο Ρίτσος σαρκάζει τη μονοδιάστατη αλήθεια που δίνεται με στομφώδες ύφος, «*το ύφος το πομπικό της βεβαιότητας*», προσθέτοντας την ειρωνική φράση «*ο θεός να μας φυλάει*». Αν σκεφτούμε όμως τα επικαιρικά του ποιήματα με το στομφώδες ύφος των ξεκαθαρισμένων απόψεών τους, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής αυτοσαρκάζεται.

Η αμφισημία επίσης αποτελεί έκφραση ως «*αμφίθυμο χαμόγελο, μιας αμετάδοτης κι αμέτοχης σοφίας*» και σ' αυτό ακριβώς έγκειται ο σκωπτικός χαρακτήρας της. Πρόκειται ουσιαστικά για την προσπάθεια του ποιητή να χωρέσει μέσα στους στίχους του ολόκληρη τη ζωή, προσπάθεια που πολλές φορές καταλήγει σε μάταιη απόπειρα, με αποτέλεσμα να αδυνατεί να μετάσχει στη σοφία της ζωής, στο μυστήριο της ζωής που έτσι παραμένει αμετάδοτο και στον αναγνώστη. Όμως αυτή η αδυναμία καταφάσκει τελικά στο μυστήριο της αοριστίας της ζωής που μετουσιώνεται σε αοριστία της τέχνης, η οποία απεικονίζει τελικά μέχρι ένα σημείο την πολυπλοκότητα της ζωής.

Η συνειδητοποίηση της πολυπλοκότητας λειτουργεί με την απεραντοσύνη της ως αντίσταση στην καθημερινή δυσκολία και τις συνεχείς εναλλαγές και μεταπτώσεις από τη θλίψη ως την αισιοδοξία, «*τις τόσες αποχρώσεις και εκδοχές του μαύρου έως το άορατο άσπρο*», όπως λέει ο ποιητής στους τελευταίους στίχους. Οι στίχοι αυτοί, σε συνδυασμό με τη χρονική περίοδο που γράφτηκε το ποίημα, φανερώνουν ότι ο Ρίτσος θέλησε να υπερβεί τον πόνο από τη βίωση μιας επώδυνης πραγματικότητας. Το καλοκαίρι του 1969, οπότε και γράφεται το ποίημα, η

<sup>325</sup> Πρωτοδημοσιεύθηκε στο βιβλίο *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα*, σ. 91 και περιλήφθηκε αργότερα στις *Επαναλήψεις Γ', Π.Γ'*, σ. 94. Το χωρίο της *Ιλιάδας* είναι από τη ραγωδία Ε', στ. 859-861, το οποίο παραθέτει ο ποιητής και αναφέρεται στον τραυματισμό του θεού Άρη από το Διομήδη: «... ο δ' έβραχε χάλκεος Άρης, / όσσον τ' εννεάχιλοι επίαχον ή δεκάχιλοι / άνέρες εν πολέμω...»

Ελλάδα έχει δικτατορία και ο ποιητής ύστερα από την εξορία της Λέρου βρίσκεται άρρωστος σε κατ' οίκον περιορισμό στο Καρλόβασι Σάμου<sup>326</sup>. Από την άλλη πλευρά, το Φεβρουάριο του 1968 έχει πραγματοποιηθεί η διάσπαση του ΚΚΕ που δημιούργησε ένα ακόμα ρήγμα στην προοπτική του οράματος. Αυτή η ζοφερή πραγματικότητα – παλινδρόμηση στην απαισιοδοξία παλαιότερων εποχών για το κίνημα και προσωπική περιπέτεια – που έκανε το Ρίτσο σε άλλη του συλλογή να αποφανθεί «*Ζωή, - ένα τραύμα στην ανυπαρξία*»<sup>327</sup> φαίνεται να συνθέτει τις αποχρώσεις του *μάβρου*. Όσο για το *άσπρο*, τελικά αφήνεται ανοιχτό το ενδεχόμενο της επικράτησής του, μέσα όμως από μία αβεβαιότητα, αφού είναι αόρατο.

Από την άλλη, η έκφραση της πολυπλοκότητας, πέρα από τις άμεσες αναφορές του Ρίτσου σ' αυτήν, πραγματοποιείται και με ένα συγκεκριμένο σημαίνον: Πρόκειται για την τεχνική της πολυφωνίας που συνίσταται στην παρουσία πολλών προσώπων σε εκτεταμένες συνθέσεις, καθένα από τα οποία κατέχει και ένα μέρος της αλήθειας. Τα πρόσωπα αυτά μπορεί να είναι ανώνυμα πρόσωπα, όπως γίνεται σε μερικά από τα «Χορικά» του Ρίτσου, όπου παρουσιάζονται απλώς με την ιδιότητά τους ή κάποιο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό τους,<sup>328</sup> ή να λειτουργούν με συγκεκριμένα ονόματα, όπως συμβαίνει στην εννεαλογία πεζογραφημάτων *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*. Ειδικά στο τελευταίο, επινοημένα πρόσωπα συνυπάρχουν με υπαρκτά, συνδέονται με συγκεκριμένες στάσεις ζωής, ενώ ο ποιητής, αν και φαίνεται να ανακαλύπτεται περισσότερο πίσω από κάποια, όπως π.χ. τον Ίωνα που είναι ο μόνος ποιητής της παρέας και το όνομά του ηχητικά συνδέεται με το Ιωάννης / Γιάννης, ωστόσο δεν ταυτίζεται απόλυτα μ' αυτό. Περνάει διαδοχικά από τον ένα ήρωα στον άλλον, βάζοντάς τους να μιλούν σε πρώτο πρόσωπο, έτσι ώστε να συντίθεται ένα πολυπρόσωπο εγώ. Επομένως, όλα αυτά τα πρόσωπα λειτουργούν ως προσωπεία<sup>329</sup> ως “personae”, των διαφόρων αλληλοσυμπληρωνόμενων ή αλληλοσυγκρουόμενων πλευρών της προσωπικότητας του Ρίτσου, με αποτέλεσμα ο ίδιος να αποτελεί μια συνισταμένη<sup>330</sup> τους που με την πολυπρισματικότητά της αντανάκλα την πολύσημη πραγματικότητα του «*Διαζευτικού «ή»*». Όπως ακριβώς στα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* γίνεται μια προσπάθεια σύνθεσης των δύο πόλων, στις πολυπρόσωπες συνθέσεις οι δύο πόλοι διασπώνται σε πολλούς επιμέρους, για να αποτελέσουν στο τέλος μια «πολυσυλλεκτική» σύνθεση που αποδίδει και τις πιο κρυφές πτυχές της ανθρώπινης ψυχής στις ατομικές της ανάγκες από τη μια και την κοινωνική δραστηριοποίηση από την άλλη.

Μια τέτοια ερμηνεία άλλωστε των πολυπρόσωπων συνθέσεων υποβάλλει ο ίδιος ο ποιητής, αποκαλύπτοντας στο πεζογράφημα *Ίσως να 'ναι κι έτσι το τέχνασμα του προσωπείου*: «...*μα τι στο διάολο, μόνο ανακλαστικά θα ζω όλα τούτα μπαίνοντας νοερά στη θέση του Γώγου, του*

<sup>326</sup> Η Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ. 4), σ. 320, μιλάει για πιθανή σύνδεση της σχετικοποίησης της αλήθειας με κάποιες συγκλονιστικές ανακατάξεις. Για την πολιορκία του Ρίτσου από την πολιτική πραγματικότητα και την προσωπική περιπέτεια, βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 17), σσ. 151-162.

<sup>327</sup> «*Επίλογος*», Πέτρες, Π.Ι., σ. 119, με ημερομηνία 27.VII.68. Πρωτοδημοσιεύτηκε και αυτό στο *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα.*, σ.39.

<sup>328</sup> Ενδεικτικά, *Το χορικό των σφουγγαράδων*, (Π.Δ. σσ. 325-397), *Τειρεσίας*, ό.π., σσ. 401-462, όπου στον πεζό πρόλογο ο ποιητής πληροφορεί ότι οι οχτώ γέροντες αντιστοιχούν στις οχτώ μεταμορφώσεις του Τειρεσία, *Εντεκτήριο, Επινίκια*, σσ. 95-158, όπου όπως λέει ο τίτλος, πραγματοποιείται μια συνάντηση προσώπων, τα οποία αντιστοιχούν σε στάσεις ζωής. Το ποίημα, όπως αναφέρεται στον πεζό επίλογο, κλείνει με τους ήχους της *Διεθνούς*, πράγμα που σημαίνει ότι η σύνθεση όλων αυτών των στάσεων καταφάσκει στην ευτυχία που περνά μέσα απ' την υλοποίηση του οράματος.

<sup>329</sup> Εκτενή μελέτη σχετικά με τη λειτουργία των προσωπειών κυρίως στα *Επινίκια* και στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, πραγματοποιεί η Τζίνα Καλογήρου, «Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και Προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου, από τα *Επινίκια* στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*», *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ.30), σσ. 71-106.

<sup>330</sup> Για το συγγραφέα ως συνισταμένη αυτών των προσώπων έχει χρησιμοποιηθεί ο όρος «*υπονοούμενος συγγραφέας*». Πρόκειται για ολόκληρη την προσωπικότητα του συγγραφέα, όπως την αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης διαβάζοντας το έργο στο σύνολό του. Βλ. Γεωργία (= Τζίνα) Καλογήρου, *Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, διδ. διατριβή, Αθήνα 1993, σσ. 326 και 391 και Wayne C. Booth, “Neutrality and the Author’s second self”, *The Rhetoric of fiction*, “Penguin Books”,<sup>2</sup> 1987, όπου εισάγεται ο όρος «*υπονοούμενος συγγραφέας*». Βέβαια ο Booth αναφέρεται σε μυθιστορήματα, αλλά ο όρος μπορεί να ισχύσει αναλογικά και στις πολυπρόσωπες ποιητικές συνθέσεις του Ρίτσου, πέρα από την πεζογραφία του.

*Αλέκου, του Τέλη, του Πέτρου, του Βαγγέλη; ή μήπως είναι τα δικά μου και τα βάζω στα λόγια και στις πράξεις του ενός και του άλλου γιατί δε θα*

*μπορούσα να τα ομολογήσω σα δικά μου; και μήπως όλα όλων δεν είναι δικά μου και όλα τα δικά μου δεν είναι όλων; μια πάστα είμαστε όλοι ` γι' αυτό σου `λεγα «ο κόσμος είναι ένας» μα που ξέρεις; άντε να ξεδιαλύνεις, να βρεις άκρη ` προσωπίδες, προσωπίδες, προσωπίδες, και πίσω απ' τις προσωπίδες το ίδιο μέγα θαύμα – ποιο θαύμα; νιώθω στο πρόσωπό μου απαλή την προσωπίδα απ' το ροζ μωβ φέγγος του σύθαμπου»<sup>331</sup> Και πέρα από την αποκάλυψη του τεχνάσματος, η ρόδινη και αέρινη προσωπίδα του σύθαμπου δείχνει ότι η προσωπικότητα του Ίωνα που μιλάει εδώ, είναι χαρισματική. Δηλαδή, ότι είναι χαρισματική η ποιητική προσωπικότητα, αφού μπορεί να συνθέτει στον εαυτό της και να εκφράζει την πολυσημία της ζωής.<sup>129α</sup>*

Όμως το προσωπίο πέρα από τη σημασιοδότηση της πολυπλοκότητας, φαίνεται να επιτελεί και μία άλλη λειτουργία, όπως προκύπτει από το συγκεκριμένο χωρίο: Την προβολή βιωμάτων του ίδιου του Ρίτσου σε ήρωές του, πράγμα που επιβάλλει να θεωρηθεί το προσωπίο ως ένας από τους τρόπους ποιητικής μετάπλασης του αυτοβιογραφικού στοιχείου και συνεπώς του παιδικού βιώματος, σε συνδυασμό βέβαια με ολόκληρο το νοηματικό πλέγμα που εξυφαίνεται στις πολυπρόσωπες συνθέσεις.

### 3γ. Η λειτουργία του μύθου σε ιστορική και αυτοβιογραφική διάσταση

Η ενεργός συμμετοχή του Ρίτσου στις περιπέτειες της Αριστεράς από τη μια πλευρά, σε συνδυασμό με την ελεύθερη τοποθέτησή του απέναντι στην ιστορική συγκυρία και τις υπαρξιακές αναζητήσεις από την άλλη, όπως σημασιοδοτείται στη διπολικότητα της *Τέταρτης Διάστασης*, οπωσδήποτε επηρεάζει την αξιοποίηση του αρχαιοελληνικού μύθου, τόσο στη συλλογή αυτή<sup>332</sup>, όσο και στις συλλογές *Μαρτυρίες και Επαναλήψεις*<sup>333</sup>: Ο ποιητής φαίνεται να εξερευνά την ιστορία μέσω του μύθου, διότι ο μύθος δείχνει γενικά προσαρμοστικότητα μέσα στην ιστορία παίρνοντας διαφορετικές μορφές ανάλογα με την εποχή και τα γεγονότα και από την άποψη αυτή θεωρείται διαχρονικός, διανθισμένος από ένα πλήθος αναχρονισμών, που σκοπό έχουν να υπογραμμίσουν τον άτμητο χαρακτήρα του χρόνου. Έτσι, ο μύθος μπορεί να γίνει ο οικονομικότερος τρόπος για να μιλήσει ο Ρίτσος για την ελληνική εμπειρία στο σύνολό

της, αλλά βέβαια και για την παγκόσμια και , κατ' επέκταση, την ανθρώπινη μοίρα και να προβληματιστεί για τη στάση που πρέπει να έχει ο ποιητής απέναντι στη ιστορική

<sup>331</sup> *Ίσως να ` ναι κι έτσι, Ε.Α.Α., 4, σ. 127. Τη σημασία του χωρίου επισημαίνει πρώτος ο Μ.Γ. Μερακλής, «Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων: μια πρώτη προσέγγιση», Διαβάζω, ό.π. (σημ.39), σ. 126. Βλ. επίσης, Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.127), σ. 88 και σημ. 128,σ. 358-359*

<sup>129α</sup> Την πολυσημία της ζωής που καταγράφεται ως πολυφωνία στην ποίηση του Ρίτσου, επισημαίνει και η Σόνια Ιλίνσκαγια, η οποία μάλιστα τη θεωρεί και ως τον ουσιαστικότερο λόγο για τις συνεχείς εναλλαγές στην τεχνική του. Βλ. Χαρακτηριστικά τα άρθρα της «Μερικές παρατηρήσεις στο περιθώριο της συλλογής *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*», *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 30), σ. 59-63 και «*Μαρτυρίες*» για τον Γιάννη Ρίτσο", *Το Βήμα*, 9/5/1999, σ.β9

<sup>332</sup> Οι τίτλοι δέκα ποιημάτων παραπέμπουν ευθέως σε αρχαίους μύθους (*Αγαμέμνων, Ορέστης, Η επιστροφή της Ιφιγένειας, Χρυσόθεμις, Περσεφόνη, Ισμήνη, Αίας, Φιλοκτήτης, Η Ελένη, Φαίδρα*). Δύο, *Το νεκρό σπίτι* και *το Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, φαίνεται από διάφορα σημεία τους να παραπέμπουν στον κύκλο των Ατρείδων, ενώ το *Χρονικό* περιέχει σπαράγματα από το μύθο του Πυθαγόρα.

<sup>333</sup> Στις *Μαρτυρίες*, ιδιαίτερα συχνές αναφορές στο μύθο γίνονται στις σειρές Β' και Γ' (ΠΘ', σ. 233-332). Στις *Επαναλήψεις* και στις τρεις σειρές, όπου ο Ρίτσος αξιοποιεί, πέρα απ' το μύθο, και συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα από την αρχαία ιστορία (Π.Ι', σ. 9-99). Για την ενεργό συμμετοχή του Ρίτσου στις περιπέτειες της Αριστεράς, βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ.17), σ. 214-222, όπου το χρονολόγιο του ποιητή. Για τις λεπτομέρειες αυτών των γεγονότων και τη σύνδεσή τους με το έργο του ποιητή γίνονται αναλύσεις σε ολόκληρο το βιβλίο.

πραγματικότητα, ερώτημα που έχει απασχολήσει επίσης τους αρχαίους τραγικούς<sup>334</sup>, οι οποίοι αποτελούν μια από τις κύριες μυθολογικές πηγές.

Δηλαδή, έχουμε μια σύντηξη του ιστορικού με το μυθολογικό στοιχείο, για την οποία έχει μιλήσει άμεσα ο ίδιος ο ποιητής, εστιάζοντας την κυρίως στη λειτουργία του μύθου ως προσώπειου στις δύσκολες ιστορικές συγκυρίες: «*Καλό προσωπείο, σε δύσκολους καιρούς, ο μύθος*»<sup>335</sup> Αυτή η εξομολόγηση του ποιητή έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, αν αναλογιστεί κανείς την παραγμένη ιστορική περίοδο συγγραφής αυτών των συλλογών<sup>336</sup>, που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο μύθος χρησιμοποιήθηκε εν μέρει και για να αποφύγει ο Ρίτσος τη λογοκρισία. Το ίδιο ισχύει και για την ποιητική αξιοποίηση γεγονότων της αρχαίας ιστορίας, που από τη μια λειτουργούν ως προσωπεία και από την άλλη τεκμηριώνουν την ιστορική ανακύκλωση. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα «*Μετά την ήττα*», όπου ο ποιητής ανακαλεί την ήττα των Αθηναίων στους Αιγός Ποταμούς και τη δικτατορία των Τριάντα Τυράννων, για να περιγράψει τη ζοφερή κατάσταση της Ελλάδας κατά την τελευταία εφτάχρονη δικτατορία:

*Ύστερ' απ' την πανωλεθρία των Αθηναίων στους Αιγός Ποταμούς, και λίγο αργότερα  
μετά την τελική μας ήττα, - πάνε πια οι ελεύθερες κουβέντες μας, πάει κι η Περίκλεια αίγλη,  
η άνθηση των Τεχνών, τα γυμναστήρια και τα Συμπόσια των σοφών μας. Τώρα  
βαριά σιωπή στην Αγορά και κατήφεια, κι η ασυδοσία των Τριάντα Τυράννων.  
Τα πάντα (και τα πιο δικά μας) γίνονται ερήμην μας, χωρίς καθόλου τη δυνατότητα μιας κάποιας προσφυγής, μιας υπεράσπισης ή απολογίας,  
μας έστω τυπικής διαμαρτυρίας. Στη φωτιά τα χαρτιά και τα βιβλία μας  
κι η τιμή της πατρίδας στα σκουπίδια. Κι αν γινόταν ποτέ να μας επέτρεπαν να φέρουμε για μάρτυρα κάποιον παλιό μας φίλο, αυτός δε θα δεχόταν από φόβο  
μήπως και πάθει τα δικά μας – με το δίκιο του ο άνθρωπος. Γι' αυτό καλά είναι εδώ, - μπορεί και ν' αποχτήσουμε μια νέα επαφή με τη φύση κοιτώντας πίσω από το σύρμα ένα κομμάτι θάλασσα, τις πέτρες, τα χορτάρια.  
ή κάποιο σύννεφο στο λιόγερμα, βαθύ, βιολετί, συγκινημένο. Κι ίσως μια μέρα να βρεθεί ένας νέος Κίμωνας, μυστικά οδηγημένος από τον ίδιο αϊτό, να σκάψει και να βρει τη σιδερένια αιχμή απ' το δόρυ μας  
  
σκουριασμένη, λιωμένη και αυτήν, και να την κουβαλήσει επίσημα σε πένθιμη ή δοξαστική πομπή, με μουσική και στεφάνια στην Αθήνα.<sup>337</sup>*

Ο ποιητής, κατά την πάγια τακτική του, πληροφορεί ότι το ποίημα γράφτηκε στον τόπο εξορίας του, τη Λέρο, στις 24/3/1968. Με τους αναχρονισμούς του (στη φωτιά τα χαρτιά και τα βιβλία μας...κοιτώντας πίσω απ' το σύρμα ένα κομμάτι θάλασσα...) που συνδέουν το παλιό ιστορικό

<sup>334</sup> Τις παραμέτρους αυτής της λειτουργίας του μύθου αναλύει ο Πήτερ Μπήαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μτφ. Γιάννης Κρητικός, «Κέδρος», Αθήνα 1980, σσ. 84-105.

<sup>335</sup> *Μονόχορδα*, σ. 15

<sup>336</sup> Πρόκειται για την περίοδο 1956 – 1975, αν βασιστούμε στις χρονολογικές ενδείξεις της συγγραφής τους, που τοποθετούνται στο τέλος των ποιημάτων από τον ίδιο το Ρίτσο.

<sup>337</sup> *Επαναλήψεις Β΄*, Π.Ι., σ. 41. Πρωτοδημοσιεύτηκε στη συλλογή *Πέτρες Επαναλήψεις Κιγκλιδώμα*, σ. 49

γεγονός με το σύγχρονο και την αυτοβιογραφική πραγματικότητα του ποιητή (απαγόρευση της ποίησης του, αναστάτωση του αρχείου του<sup>338</sup> εξορία), πραγματοποιεί μια διαχρονική σύλληψη της ιστορίας, η οποία δίνεται μέσα απ' την παραβολή<sup>339</sup>. Ανάλογα λειτουργεί ποιητικά η αρχαία ιστορία και ο μύθος στα περισσότερα ποιήματα των *Επαναλήψεων*<sup>340</sup> που αποτελούν στιγμιότυπα της ιστορικής επανάληψης, όπως και ο τίτλος της συλλογής φανερώνει, προστατεύοντας ταυτόχρονα ως προσωπίο τον ποιητή από τη λογοκρισία.

Ένας όμως κοινωνικός ποιητής σαν το Ρίτσο έχει να αντιμετωπίσει, πέρα από τη λογοκρισία, και την αυτολογοκρισία που πολλές φορές υπαγορεύεται από την τήρηση της κομματικής γραμμής. Έτσι, το ιστορικό ή το μυθολογικό παρελθόν μπορεί να λειτουργήσει ως προσωπίο που θα επιτρέψει στον ποιητή να μιλήσει κρυπτογραφικά, ανακαλύπτοντας και εκφράζοντας τη μυστική δυναμική των νοημάτων του, απαλλαγμένος από την πίεση της κομματικής σκοπιμότητας. Και στη θέση της κομματικής σκοπιμότητας μπορεί να τοποθετηθεί οποιαδήποτε «έξωθεν» επιβαλλόμενη δεοντολογία. Ο ποιητής αναλύει τη συγκεκριμένη λειτουργία του προσωπίου με το στόμα της ηρωίδας του Ιφιγένειας, βάζοντάς την να μιλάει για την προσωπίδα της ελαφίνας που φόρεσε στο καρναβάλι:

*Αυτή η καλή προσωπίδα μου αφαιρούσε σχεδόν την ευθύνη  
της όποιας κίνησής μου. Δεν είμουν πια εγώ  
είμουν ο άλλος και κάτω απ' τον άλλον, ή μέσα στον άλλον,  
είμουν ακέρια εγώ, μόνον εγώ. Μπορούσα να κάνω  
πηδήματα που πριν ποτέ δε θ' αποφάσιζα. Χαιρόμουν  
μια ευκινησία, μια χάρη, μια αυστηρή επιδεξιότητα. Οι δικές μου λέξεις,  
περνώντας μες απ' τη στοά του ξένου σώματος, παίρναν  
μιαν άλλη τόλμη κι άλλη αντήχηση. Μιλώντας τη γλώσσα*

*των ελαφιών (μια και τα ελάφια δε μιλούν) ανακάλυπτα απρόσμενα και  
πρόφερα  
κατάπληκτες αλήθειες κ' ήχους βαθύτερους που δεν τους ήξερα, δεν  
τους φανταζόμουν. Κ' είχα  
μιαν αίσθηση ιδιαίτερη της λέξης «πηγή», κ' ίσως ακόμη  
μια κρυφή φιλαρέσκεια που πριν θα την έβρισκα ολότελα ανάρμοστη σε  
μένα<sup>341</sup>.*

Η ανακάλυψη και έκφραση της κρυφής δυναμικής των νοημάτων συνδέεται με την υιοθέτηση χαρακτηριστικών από τους ήρωες – προσωπεία, Ο ποιητής, όπως φαίνεται στο συγκεκριμένο χωρίο, ανακαλύπτεται συνεχώς πίσω απ' το προσωπίο, ωστόσο δεν είναι ύστερα απ' τη χρήση του ακριβώς ο ίδιος. Οι λέξεις του, λέει, «περνώντας μες απ' τη στοά του ξένου στόματος, παίρναν μιαν άλλη τόλμη κι άλλη αντήχηση», άρα οι ιδιότητες του ήρωα – προσωπείου διευκολύνουν μια παρρησία που τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του ποιητή και η περιρρέουσα ρεαλιστική

<sup>338</sup> Το κάψιμο των βιβλίων και των χαρτιών, μπορεί και να ανακαλεί το κάψιμο του *Επιταφίου* μαζί με άλλα βιβλία «ανατρεπτικού» περιεχομένου από τα όργανα της δικτατορίας του Μεταξά στους Στύλους του Ολυμπίου Διός τον Αύγουστο του 1936. Βλ. Α. Κώττη, ό.π (σημ. 17), σ. 76.

<sup>337</sup> Για την τεχνική της παραβολής, βλ. Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ. 4), σ. 329.

<sup>338</sup> Υπάρχει μια πληθώρα ποιημάτων της συλλογής (και στις τρεις σειρές), που οι τίτλοι τους παραπέμπουν ευθέως στη μυθολογία («Το χρυσόμαλλο δέρας», «Ο Τάλως», «Η πραγματική δόξα του Βελλερεφόντη», « Δανάη», « Ο Ηρακλής κι εμείς», κ.λπ.) και συνδέονται κατά κανόνα με τις τραυματικές εμπειρίες της δικτατορίας. Στις *Μαρτυρίες* ο μύθος δε συνδέεται άμεσα με κάποια ιστορικά γεγονότα, αλλά εκφράζει κρυπτογραφικά απόψεις του ποιητή. Βλ. χαρακτηριστικά το ποίημα *Μη ήρωας* της δεύτερης σειράς (Π.Θ', σ. 276) που αποκαθιστά ηθικά και αξιολογεί ερωτικά τον αδικημένο, σύμφωνα με το Ρίτσο, σύντροφο του Οδυσσέα, Ελπήνορα, προσδίδοντάς του γνωρίσματα που παραπέμπουν στην κοινωνική αλληλεγγύη και στην ερωτική διάσταση της ζωής. Φυσικά και εδώ υπάρχει το στοιχείο της διαχρονικότητας. Για την ποιητική αξιοποίηση του Ελπήνορα από το Ρίτσο και άλλους ποιητές, βλ. Γ. Π. Σαββίδη, *Οι μεταμορφώσεις του Ελπήνορα*, «Νεφέλη», Αθήνα 1990.

<sup>341</sup> *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, Τ.Δ., σσ 123-124.

πραγματικότητα εμποδίζουν. Επομένως, ανάμεσα στο πρόσωπο του ποιητή και το προσωπίο υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση: Ο ποιητής καλύπτεται πίσω από το προσωπίο το οποίο σε κάποιες περιπτώσεις επηρεάζει την προσωπικότητά του, ανοίγοντας του ευρείες προοπτικές έκφρασης και δράσης<sup>342</sup>. Από την άλλη πλευρά, ο μύθος ως προσωπίο φαίνεται να εξυπηρετεί και την τεχνική της αποσιώπησης, δηλαδή της παράθεσης ρευστών νοημάτων, μη ξεκαθαρισμένων και ολοκληρωμένων, που κινητοποιούν το συνειρμό του ποιητή και του αναγνώστη, οδηγώντας σε μια βαθύτερη αίσθηση της αλήθειας: «*Μιλώντας τη γλώσσα των ελαφιών (μια και τα ελάφια δε μιλούν) ανακάλυπτα απρόσμενα και πρόφερα κατάπληκτες αλήθειες κι ήχους βαθύτερους που δεν του ήξερα, δεν του φανταζόμουν*». Η τεχνική της αποσιώπησης προσδιορίζεται ακριβέστερα και εφαρμόζεται συστηματικότερα στις συλλογές των μικρών σε έκταση ποιημάτων του Ρίτσου<sup>343</sup>.

Η λειτουργία αυτή, του μύθου ως προσωπίου, αλλά και του προσωπίου γενικότερα, όπως την οριοθετεί ο ποιητής, έχει πολλές εμφανίσεις στο έργο του, περισσότερο ή λιγότερο κρυπτογραφημένες. Σε κάποιες περιπτώσεις όμως, το ιστορικό ή το αυτοβιογραφικό γεγονός που δίνεται με μυθική επικάλυψη, είναι ελάχιστα μεταπλασμένο, με αποτέλεσμα και να αναγνωρίζεται εύκολα και να αποφεύγει ο Ρίτσος τη λογοκρισία ή αυτολογοκρισία μιλώντας με το στόμα ενός τρίτου. Στην *Τέταρτη Διάσταση* υπάρχουν οι χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις:

Συγκεκριμένα, στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* που φαίνεται να αποτελεί μια ερμηνεία του μυθολογικού προσώπου της Ηλέκτρας<sup>344</sup>, ο ποιητής βάζει την ομώνυμη ηρωίδα να αναφέρεται σε γεγονότα, πίσω απ' τα οποία διακρίνονται συγκεκριμένοι τραυματισμοί του σοσιαλιστικού οράματος:

*Πόσοι βασιλιάδες άλλαξαν από τότε; Πόσες επαναστάσεις έγιναν;  
Είχαμε, λέει, και σύντομες περιόδους μιας απίθανης οχλοκρατίας.  
Και μια στιγμή γνήσιας δημοκρατίας. Δεν ξέρω.  
Θαρρώ πως κάποιον που τον εκτέλεσαν, τον ζέθαψαν με τιμές  
και τον στήσαν, σκελετό, πάνω στο θρόνο – είχαν στεριώσει  
με σύρματα τα οστά του και τον είχαν ντύσει  
μ' ένα μανδύα ολοπόρφυρο – είχαν ραντίσει μ' ανθόνερο την αίθουσα,  
μιλούσαν απ' τους εξώστες, κανείς δεν καταλάβαινε. Έναν άλλον  
τον κήδεψαν μ' αφάνταστες τιμές – ολόκληρο δάσος μεσίστιες σημαίες,  
δεν έμεινε πλατεία ή πάρκο χωρίς το άγαλμά του. Σε λίγο  
κάποια μανία τους κυριέυσε όλους – μήτε καλοθυμάμαι –  
χειρονομούσαν, τρέχαν, φώναζαν, σπάζαν τους ανδριάντες του*

<sup>342</sup> Μια χαρακτηριστική περίπτωση, έχουμε στο *Φιλοκτήτη*, επίσης από την *Τ.Δ.*, όπου ο ομώνυμος ήρωας δε φορά τελικά το προσωπίο της δράσης, γιατί αφήνεται ανοιχτό το ενδεχόμενο να το έχει αντιγράψει (ό.π., σσ 264-265: «Ο ήρεμος γενειοφόρος, πήρε το προσωπίο και το ακούμπησε χάμω. Δεν το φόρεσε. το πρόσωπό του λίγο – λίγο μεταμορφώνεται. Γίνεται πιο νέο, πιο θετικό, πιο παρόν. Σα ν' αντιγράφει το προσωπίο»). Για την αμφίδρομη αυτή λειτουργία του προσωπίου, βλ. Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 307 – 308.

<sup>343</sup> Βλ. παρακάτω, το σχετικό υποκεφάλαιο.

<sup>344</sup> Λέμε «φαίνεται», διότι τα πρόσωπα του μύθου των Ατρείδων δεν κατονομάζονται στο ποίημα αυτό. Ωστόσο δεν είναι δύσκολο να διαπιστωθεί η εκκίνηση από το συγκεκριμένο μύθο, αφού γράφεται στις Μυκήνες το 1960, ενώ στον επίλογο αναφέρεται ότι το βουνό είναι το Τρητός (*Τ.Δ.*, σ. 157). Πρόσωπα είναι η μεγάλη ανύπαντρη κόρη και η Τροφός της, στην οποία η πρώτη κάνει ένα σπαρακτικό απολογισμό της ζωής της. Σ' αυτό τον απολογισμό αναγνωρίζονται από κάποια χαρακτηριστικά, οι κύριοι πρωταγωνιστές του μύθου των Ατρείδων: Ο Αγαμέμνονας, με εφάρμοσμένη στο πρόσωπό του την προσωπίδα του θανάτου (ό.π. σ., 142), η Κλυταιμνήστρα και ο φόνος της απ' τον Ορέστη (ό.π., σ. 144), καθώς και η σφαγμένη κόρη, η Ιφιγένεια (ό.π., σ. 141). Άρα, η κεντρική ηρωίδα του μονόλογου πρέπει να είναι η Ηλέκτρα και όχι η Χρυσόθεμη, όχι μόνο επειδή ο Ρίτσος ερμηνεύει την τελευταία στο ομώνυμο έργο του, αλλά για τον πρόσθετο λόγο ότι τα χαρακτηριστικά που προσδίδει στο εξομολογούμενο πρόσωπο, αποτελούν μια ανεστραμμένη μορφή της Ηλέκτρας, όπως την έχουμε γνωρίσει στους αρχαίους ποιητές: Η αγέρωχη και αδυσώπητη ηρωίδα των τραγικών εδώ είναι μια μεγάλη ανύπαντρη κόρη, κάπου εβδομήντα χρόνων (ό.π., σ. 137), κουρασμένη και παραιτημένη ουσιαστικά από κάθε ανώτερο σκοπό.



*κ' είταν παράξενο να βλέπεις τους ανθρώπους να πολεμούν με τ' αγάλματα.  
Άλλοι μετέφεραν τη νύχτα κομμάτια απ' τα μάρμαρα,  
τάφτιαχναν σκαμινιά ή χτίζαν το τζάκι τους. Βρήκαν  
κ' έναν στρατιώτη πούχε κρύψει κάτω απ' το μαξιλάρι του  
το μαρμάρينو χέρι του έκπτωτου με σφιγμένα δάχτυλα  
σαν κάτι νάκρυβε, σαν κάτι να κρατούσε ακόμη απ' την παλιά εξουσία του  
ή από μιαν άλλη - την αιώνια εξουσία του θανάτου. Τι μπορείς να πιστέψεις  
μέσα σε τόσες διηγήσεις; Μια άλλη αντίρροπη ανταρσία ξέσπασε ..... (....)<sup>345</sup>*

Στα πλαίσια της αποσταλινοποίησης που δρομολόγησε το εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ το 1956, διακρίνουμε στο χωρίο αυτό την αποκαθήλωση του Στάλιν και το γκρέμισμα των ανδριάντων του, καθώς και την κωμικοτραγική μεταθανάτια περιπέτεια του Ούγγρου κομμουνιστή ηγέτη Λάσλο Ράικ. Ο Λάσλο Ράικ, από τα παλαιότερα στελέχη του ουγγρικού κομμουνιστικού κόμματος, καθοδηγητής του εργατικού κινήματος και της αντίστασης εναντίον του φασιστικού καθεστώτος του Χόρτυ, υπήρξε υπουργός των Εξωτερικών και των Εσωτερικών της Λ.Δ της Ουγγαρίας. Ωστόσο, καταδικάστηκε και εκτελέστηκε το 1949 ως πράκτορας του ιμπεριαλισμού. Στις 6 Οκτωβρίου του 1956 γίνεται κηδεία με δημόσια δαπάνη σ' αυτόν και τρεις συντρόφους του που έχουν επίσης αποκατασταθεί. Φυσικά το γεγονός παρουσιάζεται στο Ρίτσο ποιητικά μεταπλασμένο (*συναρμολόγηση οστών, πορφυρός μανδύας, θρόνος*), με αποτέλεσμα έναν εμφανή σαρκασμό του ποιητή, εκφρασμένον όμως με τα λόγια ενός μυθολογικού προσώπου. Όσο για την «αντίρροπη ανταρσία», αυτή πρέπει να είναι η ουγγρική εξέγερση μερικές μέρες μετά με αφορμή την αποσταλινοποίηση, που αρχικά καταστέλλεται βίαια, για να οδηγήσει όμως αργότερα σε αξιόλογες μεταρρυθμίσεις<sup>346</sup>.

Τη λειτουργία αυτή του μύθου ως προσωπίου ο Ρίτσος την έχει ονομάσει «αντικειμενοποίηση» στα πεζά του (όπου παραθέτει, όπως και στα *Μονόχορδα*, αρκετά από τα κλειδιά της ποιητικής του θεωρίας), αποκαλύπτοντας ότι μια σκηνή από την *Ισμήνη* του απηχεί ένα από τα βιώματα της παιδικής του ηλικίας. Η σκηνή αφορά την εκδήλωση βουλιμικής συμπεριφοράς από την Αντιγόνη σε μια μεμονωμένη περίπτωση:

*Ωστόσο, κάποιο μεσημέρι του καλοκαιριού, που όλοι κοιμόνταν,  
την ώρα που κατέβαινα ξυπόλυτη τη σκάλα, την είδα  
μπρος στο κελλάρι της τραπεζαρίας, με μια γαβάθα πετιμέζι στην ποδιά της  
να τρώει μεγάλες κουταλιές μουλιασμένο ψωμί. Γύρισα κ' έφυγα.  
Ακούστηκαν μεμιάς τα τζιτζίκια που φώναζαν στον κήπο. Δε με είδε<sup>347</sup>.*

Η ηρωίδα του Σοφοκλή που θυσιάζει τη ζωή της για χάρη του ηθικού νόμου, παρουσιάζεται στο Ρίτσο ως γυναίκα στεγνή και ανέραστη που «δεν ανεχόταν να σκύψει μπροστά στην ίδια της την επιθυμία», εκτός από τη συγκεκριμένη στιγμή της υποταγής στη λαιμαργία και τη στιγμή λίγο πριν οδηγηθεί στο θάνατο, όταν ακούστηκε το παράπονό της «*άκλαφτος, άφίλος, ανυμέναιος*»<sup>348</sup>. Ειδικά το «*ανυμέναιος*», που τη συγχωρεί στα μάτια της Ισμήνης, αφορά την ερωτική στέρηση. Άρα η σκηνή της λαιμαργίας μπορεί να σηματοδοτεί τη στιγμιαία άφεση στην ερωτική επιθυμία και να αποτελεί μια βολή εκ μέρους του ποιητή ενάντια στον ασκητισμό της επανάστασης, ο οποίος στα *Επινίκια* και στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* κυρίως ταυτίζεται με το προσωπίο –

<sup>345</sup> Τ.Δ., σ. 146

<sup>346</sup> Για τα ιστορικά γεγονότα βλ. Χ. Προκοπάκη, ό.π. (σημ.4), σσ. 312-313 και σημ. 22, η οποία αντλεί τις πληροφορίες της από Francois Fejto, *Histoire de democracies populaires*, t.2, *Après Staline*, "Seuil", Paris 1969, σ. 120. Επίσης, Π. Πρεβελάκη, ό.π. (σημ.32), σσ. 365-366.

<sup>347</sup> *Ισμήνη*, Τ.Δ., σ. 212

<sup>348</sup> Ο.π. σσ., 212-213

σύμβολο του μονολιθικού επαναστάτη Πέτρου<sup>349</sup>. Το παιδικό βίωμα του Ρίτσου, απ' το οποίο ξεκινάει ο συγκεκριμένος συμβολισμός της βουλμικής συμπεριφοράς, είναι σχετικό με τη στερημένη ερωτικά και ανορεξική θεία του ποιητή, Όλγα, την οποία ο ίδιος όταν ήταν μικρός είχε καταλάβει σε ανάλογη σκηνή<sup>350</sup>. Στη θέση της θείας Όλγας τοποθετείται η Αντιγόνη.

Αρκετά εύγλωττα είναι τα σχόλια του ίδιου του ποιητή για την επιλογή του, στην οποία συγκεκριμενοποιείται και αναλύεται η λειτουργία της αντικειμενοποίησης των μηνυμάτων, στην προκειμένη περίπτωση μέσω του μύθου: «...εξάλλου εγώ δε λέω πως

*είναι της θείας Όλγας, τα λέει η Ισμήνη για την Αντιγόνη (κάτι τέτοιες πονηρίες είναι απαραίτητες στην ποίηση – είναι οι αποκαλούμενες «αντικειμενοποιήσεις» - έτσι το δικό σου το λέει ένας άλλος και απαλλάσσεσαι εσύ της ευθύνης και το λέει μάλιστα για κάποιον άλλον, χωρίς να θίγεται συγκεκριμένα κάποιος, κι η ελευθερία πια διευρύνεται απεριόριστα, μα ο νοών νοήτω) αφήνοντας χώρο για τις πιο απίθανες διαισθήσεις (που 'ναι ο καλύτερος τρόπος προσέγγισης του ποιήματος) κι ανοίγοντας άπειρες πολυδιάστατες προοπτικές, βυθομετρήσεις κι αποκαλύψεις. Εγώ δεν έχω πια να σας πω τίποτα για κείνη τη μεσημεριάτικη πράξη της θείας Όλγας. Αφήνω την Ισμήνη να τα πει (πολύ καλύτερα από μένα) για την αδελφή της Αντιγόνη, και μάλιστα στις πιο φανταστικές (και γι' αυτό αυθεντικές) προεκτάσεις τους.....(.....)»<sup>351</sup>. Στο χωρίο αυτό ο Ρίτσος αποκαλύπτει με ακόμα μεγαλύτερη αμεσότητα τη λειτουργία της αντικειμενοποίησης μέσω του μύθου, που βέβαια αφορά και την αντικειμενοποίηση μέσω οποιουδήποτε προσώπου: Διατήρηση του αυτοβιογραφικού στοιχείου, αποφυγή της λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας, αισθητική μετάπλαση του βιώματος και ένταξη του στο νοηματικό περιβάλλον του λογοτεχνικού έργου, ώστε να επιτευχθούν οι απαραίτητες νοηματικές προεκτάσεις και να λειτουργήσει αυτό σε πανανθρώπινο επίπεδο, πέρα από το στενό αυτοβιογραφικό πλαίσιο. Αναγωγή λοιπόν του ατομικού στο γενικό, που υπαγορεύει σύμφωνα με τον ποιητή και συγκεκριμένο τρόπο προσέγγισης: Τη διαίσθηση, αφού κάθε αναγνώστης αφήνεται ελεύθερος να βιώσει σύμφωνα με τις ατομικές του ιδιαιτερότητες τα μηνύματα του ποιητή. Αυτή την αμφίδρομη σχέση, δηλαδή την αναγωγή του ατομικού στο γενικό, συνεπώς του υποκειμενικού στοιχείου σε αντικειμενικό και στη συνέχεια την υποκειμενική βίωσή του από κάθε αναγνώστη, ο ίδιος ο Ρίτσος την έχει διατυπώσει αποφθεγματικά: «Κι όταν ακόμη ο σημερινός ποιητής αισθάνεται την ανάγκη κάποτε να χρησιμοποιήσει το πρώτο πρόσωπο και τον ενεστώτα, τότε εξαφανίζεται μέσα σ' έναν τρίτο, ή «ντύνεται» έναν τρίτο, αντικειμενοποιώντας το υποκείμενο ή υποκειμενοποιώντας το αντικείμενο»<sup>352</sup>. Για όλους αυτούς τους λόγους ο ποιητής θεωρεί το συγκεκριμένο τρόπο αντικειμενοποίησης ως «καλλιτεχνική πονηρία»<sup>353</sup>.*

Όλες αυτές οι ποιητικές λειτουργίες δείχνουν ότι στο έργο του Ρίτσου υπάρχει μία στενή διαπλοκή ανάμεσα στο μυθολογικό, το ιστορικό και το αυτοβιογραφικό στοιχείο<sup>354</sup>. Και φυσικά

<sup>349</sup> Για τον Πέτρο, βλ. Τζίνας Καλογήρου, ό.π. (σημ.127), σσ. 89-96. Ο μονολιθικός αυτός χαρακτήρας δυο φορές αφήνεται στις επιθυμίες του: Όταν ονειρεύεται και όταν μαδάει το ψαθί της καρέκλας για να βοηθήσει τα χελιδόνια να χτίσουν τη φωλιά τους. (*Τι παράξενα πράγματα*, Ε.Α.Α. 2. σσ. 103-104 και 119 αντίστοιχα).

<sup>350</sup> «θέ μου, τι βλέπω; Μεσ την τραπεζαρία, μπροστά στο κελάρι, καθιστή στο πάτωμα η θεία Όλγα, μ' ένα βαθύ πιάτο στην ποδιά της, γεμάτο πετιμέζι και ψωμιά. Τρώει λαίμαργα μ' ένα κουτάλι της σουπας. Δεν μπορώ να προχωρήσω προς την πόρτα. Θα με δει. Θα δει πως την είδα. Όχι, όχι, όχι. Γυρίζω πίσω. Ανεβαίνω πάλι τη σκάλα όσο πιο αθόρυβα μπορώ.....Ορκίζομαι μέσα μου να μην το μάθει ποτέ η θεία η Όλγα, να μην το πω σε κανέναν, ούτε στη μαμά» (*Ο γέροντας με του χαρταϊτούς*, Ε.Α.Α.5, σ. 53). Τη βιωματικότητα του χωρίου της *Ισμήνης* τονίζει η Μάρω Δούκα, «Μια διάλεξη για την πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου», *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 30), σσ 43-44

<sup>351</sup> *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, ό.π., σ. 60

<sup>352</sup> Ο.π. (σημ.23), σ. 29

<sup>353</sup> Γιάννη Ρίτσου, «Ένα γράμμα του για την ποίησή του», ό.π. (σημ.92), σ. 95: «Αν γλύτωσα εγώ απ' αυτό τον κίνδυνο, είναι γιατί αρκετά νωρίς απόχτησα την «καλλιτεχνική πονηρία» να βάζω τους τρίτους να μιλάνε». Ο κίνδυνος στον οποίο αναφέρεται εδώ ο ποιητής, αφορά την πιθανή έπαρση που συνεπάγεται η αίσθηση ότι δρα ως εκπρόσωπος του λαού. Η λειτουργία του προσώπου και σ' αυτήν την περίπτωση είναι ανάλογη.

<sup>354</sup> Αναφορά στα τρία αυτά στοιχεία πραγματοποιεί η Άντα Κατσίκη – Γκίβαλου, ό.π. (σημ.117) σ. 135. Επίσης, Γ. Βελουδής, «Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», ό.π. (σημ.18), σσ. 43-74 και «Ο μύθος

δίνουν το μέτρο της ποιητικής μετάπλασης του παιδικού βιώματος, η ύπαρξη του οποίου μπορεί να διαπιστωθεί ακόμα και σε χωρία που εκ πρώτης όψεως φαίνονται εντελώς άσχετα με αυτό.

### 3δ. Η μυστική σχέση με τα αντικείμενα και η τεχνική της αποσιώπησης

Ο Γιάννης Ρίτσος παράλληλα με τις συλλογές των μεγάλων σε έκταση συνθέσεων έχει γράψει πολλές συλλογές ολιγόστιχων ποιημάτων, θεωρώντας τες ως αντιπροσωπευτικές των ποιητικών του αναζητήσεων, κοντά στην *Τέταρτη Διάσταση* και το *Γίνεσθαι*<sup>355</sup>. Οι ποιητικές αυτές αναζητήσεις περιγράφονται από τον ίδιο τον ποιητή στα σχόλιά του για την πρώτη έκδοση των *Μαρτυριών*, τα οποία αναλογικά μπορούν να αφορούν όλες τις συλλογές των σύντομων ποιημάτων, αφού αυτές συγκεντρώνουν χαρακτηριστικά των *Μαρτυριών*.

Λέει λοιπόν ο ποιητής ότι η ποιητική των *Μαρτυριών* είχε αρχίσει να διαμορφώνεται μέσα του από την παιδική του ηλικία και αποδίδει τη συγγραφή *λακωνικών* ποιημάτων κατά ένα μέρος και στο γεγονός ότι από καταγωγή είναι *Λάκων*, υπογραμμίζοντας ότι αυτό δεν είναι απλώς ένα λογοπαίγνιο<sup>356</sup>. Είναι πιθανό στο σημείο αυτό να υπονοείται η ασυνείδητη επίδραση του περιβάλλοντος της ιδιαίτερης πατρίδας με όλο το ιστορικό παρελθόν του και το βιοματικό παρόν του, στη διαμόρφωση της προσωπικότητας και της ποιητικής του Ρίτσου, δηλαδή η κινητοποίηση του λεγόμενου «*συλλογικού ασυνείδητου*».

Πέρα όμως απ' αυτό, τα σύντομα ποιήματα έρχονται να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένους σκοπούς, όσο αφορά την ποιητική οικονομία του Ρίτσου, οι οποίοι είναι απόλυτα συνειδητοί:

Συγκεκριμένα, ο ποιητής θέλει να επιβεβαιώσει τη δυνατότητα να εκφράζεται σε κρουστό και περιεκτικό λόγο, πυκνώνοντας την έκφραση, ώστε να αποφεύγει τον κίνδυνο του πλατυασμού που πάντοτε ελλοχεύει στα μεγάλα ποιήματα. Είναι λοιπόν κατά ένα μέρος τα ποιήματα αυτά ασκήσεις εκφραστικής ακρίβειας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ρίτσος έχει ονομάσει «*Ασκήσεις*»<sup>357</sup> μια παλαιότερη συλλογή μικρών ποιημάτων, η οποία, όπως λέει ο ίδιος, αποτελεί μια προηγούμενη φάση στην εξέλιξη της λογοτεχνικής «*φόρμας*» που εκπροσωπούν οι *Μαρτυρίες*. Άλλωστε στο μελέτημά του ομολογεί ότι τα μικρά ποιήματα αποτελούν μια καθημερινή άσκηση της τεχνικής<sup>358</sup>. Επομένως κατά ένα μέρος τα μικρά ποιήματα κατέχουν έναν επικουρικό ρόλο ως προς την καλλιέργεια της τεχνικής των μεγάλων ποιημάτων.

Όμως πέρα απ' αυτό, τα συγκεκριμένα ποιήματα αποτελούν και αυτόνομες μονάδες με τη δική τους δυναμική στο ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου. Αυτό φαίνεται από το ότι ο ποιητής τα θεωρεί *αστραπιαία ανταπόκριση* σε καίρια και επείγοντα προβλήματα της εποχής<sup>359</sup>. Φυσικά, αυτήν την «*αστραπιαία ανταπόκριση*» πρέπει να τη θεωρήσουμε εντελώς διαφορετική από εκείνη των «*επικαιρικών*» ποιημάτων. Και αυτό, διότι τα μικρά σε έκταση ποιήματα του Ρίτσου διαφέρουν αισθητά, τόσο ως προς το περιεχόμενο, όπου δε διαφαίνεται άμεσα κάποιο γεγονός της επικαιρότητας<sup>360</sup>, όσο και ως προς το ύφος, το οποίο δεν είναι καθόλου επικό. Ο Ρίτσος πάντως εμμένει στη λειτουργία του μικρού ποιήματος ως ανταπόκρισης και για το λόγο αυτό

στο Ρίτσο», ό.π. (σημ. 92), σσ. 113-116, όπου υποστηρίζεται ότι η αποσπασματική χρήση του μύθου σε συνδυασμό με τους αναχρονισμούς εξυπηρετεί τη διαπλοκή των τριών αυτών στοιχείων. Ο ίδιος μελετητής θεωρεί αυτή την τεχνική ως μια γόνιμη αξιοποίηση της καβαφικής τεχνικής, με τη διαφορά ότι ο Καβάφης διακρίνεται από μια «πιστότητα» στη χρήση των μύθων σε αντίθεση με τους αναχρονισμούς του Ρίτσου («Ο καβαφικός Ρίτσος», ό.π. σημ. 18, σσ.128-129).

<sup>355</sup> Ο.π. (σημ.68), σσ.646-647

<sup>356</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Ξαν εισαγωγή στις *Μαρτυρίες*», ό.π. (σημ.23),σσ. 97-98

<sup>357</sup> Π.Γ' σσ. 313-476

<sup>358</sup> Ο.π. (σημ. 154), σ.98

<sup>359</sup> Ο.π. (σημ. 156)

<sup>360</sup> Εκτός από το ποίημα «Καστανιά», *Μαρτυρίες Β'* (Π.Θ' ,σ. 283). Πρωτοδημοσιεύτηκε στο μικρό τόμο *Μαρτυρίες* το 1965. Το ποίημα ξεκινάει από το γεγονός μιας ομαδικής εκτέλεσης κατά την περίοδο του Εμφυλίου. Ωστόσο το ύφος δεν είναι επικό. Το ποίημα έχει θεωρηθεί από τον Οζντεμίρ Ιντζέ ως υπόδειγμα αισθητικής μετάπλασης του επικαιρικού γεγονότος: «Ο προορισμός του ποιητή σήμερα και η «Καστανιά»», ό.π. (σημ. 4), σσ. 452-457

τιτλοφορεί μία από τις συλλογές της ύστατης ωριμότητάς του *Ανταποκρίσεις*<sup>361</sup>. Ποιο περιεχόμενο θα μπορούσε λοιπόν να δοθεί στην έννοια της ανταπόκρισης, η οποία όμως δεν είναι επικαιρική;

Ο ποιητής δεν το διευκρινίζει. Ωστόσο η απάντηση μπορεί να αντληθεί από την περιγραφή ενός ακόμα στόχου των μικρών ποιημάτων: *«τη θέληση απόσπασης και καθήλωσης μιας στιγμής, που θα επέτρεπε μια «δια μικροσκοπίου» κατά βάθος εξέτασή της, και την ανακάλυψη όλων των στοιχείων του χρόνου, που πιθανόν να εξανεμίζονταν μέσα σ' ένα απεριόριστο πλάτος – δηλαδή μια «δια της διαιρέσεως» σύλληψη του αδιαίρετου, μια «δια της ακινητοποιήσεως» σύλληψη της αέναης κίνησης»*<sup>362</sup>. Δηλαδή για το Ρίτσο η στιγμή αποτελεί μια μικρογραφία της διάρκειας, ένα κύτταρο ουσιαστικά του απέραντου που περικλείει όλα του τα χαρακτηριστικά σε σμίκρυνση. Επομένως, η ανταπόκριση στα καίρια και επείγοντα προβλήματα της εποχής, αφορά την καταγραφή τους σε κάθε τους στιγμιαία καθημερινή έκφραση, που αποτελεί στιγμιότυπο του απέραντου<sup>363</sup>. Έτσι, τα μικρά σε έκταση ποιήματα του Ρίτσο αποτελούν απόρροια της ενασχόλησής του με το ζήτημα του χρόνου, που εδώ τοποθετείται σε μια βάση παραλλαγμένη από εκείνη της *Τέταρτης Διάστασης*, αν και όχι εντελώς διαφορετική: Στην *Τέταρτη Διάσταση* εξετάζεται το άχρονο σε συνδυασμό με τον ιστορικό χρόνο και τα ιστορικά γεγονότα, ενώ εδώ εξετάζεται το άχρονο στη μικρογραφία της στιγμής. Το κοινό σημείο είναι ο προσανατολισμός προς το άχρονο.

Μια τέτοιου είδους ποίηση συνεπάγεται εμμονή στην καταγραφή της λεπτομέρειας που μπορεί να φτάσει μέχρι την καθημερινή ευτέλεια. Αν η στιγμή είναι η μικρογραφία του άχρονου, η λεπτομέρεια του περιβάλλοντος χώρου είναι στιγμιότυπο της απεραντοσύνης που συνδέεται με το χώρο. Την ποίηση της λεπτομέρειας σκιαγραφεί ο Ρίτσος στο ποίημα «Ανταπόδοση», από τις *Ανταποκρίσεις* (σ.35) :

*Πάλεψε με τις λέξεις, με το χρόνο, με τα πράγμα-  
τα. Έδωσε θέση  
στην πεταλούδα, στο χαλίκι, στ' αλογάκι της Πα-  
ναγίας  
στους ολονύκτιους στεναγμούς των άστρων, στη*

*δροσοστάλα  
που πέφτει απ' το ροδόφυλλο, στ' άρρωστο αηδόني,  
στις μεγάλες σημαίες,  
στο γαλάζιο, στο κόκκινο, στο κίτρινο. Πλού-  
τισε τον κόσμο  
με μόχθο κι εγκαρτέρηση. Σκαλί σκαλί  
ανέβηκε την πέτρινη τεράστια σκάλα. Τώρα, εκεί  
πάνω*

<sup>361</sup> Γράφτηκε, όπως πληροφορεί ο ποιητής στο τέλος της συλλογής, το 1985 και εκδόθηκε αυτοτελώς από τον «Κέδρο».

<sup>362</sup> Ο.π. (σημ. 156)

<sup>363</sup> Βλ. Ηλίας Κεφάλας, «Γιάννης Ρίτσος, Στη λύρα με τη μια χορδή», ό.π. (σημ. 39), σ. 89: «Ο χρόνος, με τη στιγμή ως ελάχιστο του μόριου, που ωστόσο πάλλεται από το ακαριαίο και παρωχημένο έως το διηνεκές και συνεχόμενο, δίνει υπόσταση στην πρισματική καταγραφή του χώρου απ' όλες τις έδρες του σε σχέση με το παρόν, παρελθόν και μέλλον. Η απόκρυφη, όμως, ομορφιά, που το ποίημα εξορύσσει από το ουδέτερο τοπίο, μεταβάλλει την αλήθεια των πραγμάτων προσδίδοντάς τα (sic) σκοπό και προορισμό και εγκαθιστώντας τα στο άχρονο ή το αιώνιο παρόν. Η στιγμή λειτουργεί μέσα από ποίημα ως συλλέκτης βιωμάτων και ενεργεί σαν έμβολο του διαχρονικού γεγονότος που επηρεάζει τον οριοθετημένο χώρο, υποκείμενον στη δυναμογένεια της εξέλιξης και διαφοροποίησης των επιθυμιών κάθε δημιουργού – παρατηρητή». Επίσης, του ίδιου, «Τα μονόξυλα της σιωπής», *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 30), σσ 173-174. Η εύστοχη «ποιητική» αυτή ανάλυση αφορά τη συλλογή του Ρίτσο *Μονόχορδα*, που αποτελούν και την πιο «ακραία» εκδοχή μικρού ποιήματος (μονόστιχα). Ισχύουν όμως για όλα τα μικρά ποιήματα.

*άλλα παράσημα δεν έχει πια παρά τα βέλη στα γυμνά πλευρά του.*

Ο ποιητής αναφέρεται στην προσπάθειά του να χωρέσει στην ποίησή του τη ζωή σε κάθε της λεπτομέρεια, ώστε να νικήσει το χρόνο βιώνοντας το άχρονο και εκφράζει στους τελευταίους στίχους μια πίκρα για όσους δεν κατανοούν τον καλοπροαίρετο χαρακτήρα αυτής της προσπάθειας<sup>364</sup>.

Η εμμονή στην καταγραφή της λεπτομέρειας συνδέεται στο έργο του Ρίτσου με την ποιητική αξιοποίηση των αντικειμένων, και μάλιστα εκείνων της ευτελούς καθημερινότητας, γιατί θεωρούνται συσσωρευτές των καταστάσεων της ζωής, καθώς και των ανθρώπινων σχέσεων και βιωμάτων που σχετίζονται με αυτά. Σε μια του συνέντευξη ο Γιάννης Ρίτσος μιλάει για τη συνεχή επαγρύπνηση του ποιητή, ώστε ν'ανακαλύψει τις περίπλοκες και θεμελιακές σχέσεις που χαρακτηρίζουν τη ζωή, τοποθετώντας στο πλαίσιο αυτό την αγάπη του για τα αντικείμενα. Και ως παράδειγμα φέρνει το τραπέζι, το οποίο το συνδέει με μια πληθώρα συνειρμών, καθώς και ανθρώπινων σχέσεων και δραστηριοτήτων που συνδέονται με την καθημερινή χρήση του: «*Ας πάρουμε μια απλή λέξη: το τραπέζι. Ένα τραπέζι είναι μόνο ένα τραπέζι; Καταρχήν είναι το δέντρο, το δάσος απ' όπου προέρχεται αυτό το δέντρο, είναι το ανθισμένο ή το γυμνό δέντρο, είναι ο ξυλοκόπος, το τσεκούρι, είναι αυτοί που κουβαλάνε τα δέντρα, η ατμόσφαιρα του εργαστηρίου όπου φτιάχνουν το τραπέζι, το ξυλουργός που δουλεύει το ξύλο, τα πριονίδια που πετάνε. Σαν πιο μακρινή σχέση είναι η βάρκα, τα κουπιά και θα μπορούσαμε ακόμα να βρούμε και μια σχέση με τους Αργοναύτες· έτσι δεν είναι; Ας κοιτάξουμε μόνο το σχήμα του τραπέζιού: τραπέζι στρογγυλό, τετράγωνο, παραλληλόγραμμο, μεγάλο, μικρό, τραπέζι κήπου, τραπέζι που πάνω του μια όμορφη γυναίκα ακουμπάει λουλούδια πριν να κοιμηθεί, τραπέζι που πάνω του ακουμπάμε τα χέρια μας, τα πιάτα μας, τα κρασοπότηρα και τα νεροπότηρα... Τραπέζια που πάνω τους γράφουμε την ποίησή μας. πόσες αναμνήσεις ευτυχίας, ενθουσιασμού, καβγάδων, αλκοόλ, συζητήσεων με τους φίλους μας γύρω απ' αυτά τα τραπέζια. Οικογενειακές συμφορές, ήττες, πόλεμοι, δολοφονίες, ένοπλες επιθέσεις, οι φωνές κι οι σιωπές. Ένας άνθρωπος που κρατάει το κεφάλι στα χέρια του ένα βράδυ, μόνος, απέναντι στο σύμπαν και απέναντι στον κόσμο. Το βλέπετε, είναι μια απλή λέξη, το*

*τραπέζι! Γι' αυτό λατρεύω τα πράγματα, γι' αυτό ακριβώς χρησιμοποιώ πλέρια τα ονόματά τους στην ποίηση μου»*<sup>365</sup>.

Εφόσον λοιπόν τα αντικείμενα έχουν τόσο έντονη βιωματική φόρτιση αποτελούν, πέρα από καταγραφές της πολυπλοκότητας της ζωής στη λεπτομέρειά της, και σημεία επαφής ανάμεσα στον ποιητή και τον αναγνώστη, εφόσον είναι σε κοινή χρήση. Αυτή την επαφή υπονοεί ο Ρίτσος όταν σ' ένα ποίημά του, απευθυνόμενος στους αναγνώστες λέει ότι κρύβεται πίσω απ' τα απλά πράγματα κι αν δεν τον βρουν θα βρουν τα πράγματα, θα αγγίζουν εκείνα που άγγιξε το χέρι του, και θα σμίξουν τα χνάρια των χεριών τους, δηλαδή το βίωμα του ποιητή και το βίωμα του αναγνώστη θα συναντηθούν σ' ένα αντικείμενο. Και όσο για την λέξη, δηλαδή την ποιητική λειτουργία, αυτή αποτελεί μια συνεχή προσπάθεια γι' αυτήν τη συνάντηση<sup>366</sup>. Τη λειτουργία αυτή

<sup>364</sup> Η Α. Κώττη, ό.π. (σημ.17), σ. 184, συνδέει, βάσιμα πιστεύω, την πίκρα του ποιητή με τις επικρίσεις που δέχτηκε από συντρόφους του για τη δημοσίευση του αθυρόστομου πεζογραφήματος *Ίσως να 'ναι κι έτσι* το 1985, έτος που γράφονται και οι *Ανταποκρίσεις*. Το πεζογράφημα αυτό, όπως και ολόκληρη η σειρά *E.A.A.* αποτελούν μια «πεζολογική» ποίηση της λεπτομέρειας μέσα από το φίλτρο ενός διονυσιακού ερωτισμού.

<sup>365</sup> Ο ζντεμίρ Ιντσέ, «Συνάντηση με το Γιάννη Ρίτσο», ό.π. (σημ. 39), σσ. 116-117

<sup>366</sup> «Το νόημα της απλότητας», *Παρενθέσεις*, Π.Β', σ. 433: «Πίσω από απλά πράγματα κρύβομαι, για να με βρείτε / αν δε με βρείτε, θα βρείτε τα πράγματα, / θ' αγγίζετε εκείνα που άγγιξε το χέρι μου, /θα σμίξουν τα χνάρια των χεριών μας... Η κάθε λέξη είναι μια έξοδος / για μια συνάντηση, πολλές φορές ματαιωμένη, / και τότε είναι μια λέξη αληθινή, σαν επιμένει στη συνάντηση».

των αντικειμένων τη διευκολύνει το γεγονός ότι ο μέσος άνθρωπος τηρεί ουδέτερη στάση ως προς αυτά. Όπως λέει ο ποιητής, ο άνθρωπος δεν έχει προκαταλήψεις, ιδιοτέλειες ή αντιθέσεις απέναντι στα αντικείμενα, ούτε βέβαια ανταγωνισμό και σεβασμό προς αυτά, με αποτέλεσμα να αφήνεται αυθόρμητα μέσω της καθημερινής του εμπειρίας να βιώσει με τη βοήθεια του συνειρμού, ο οποίος κινητοποιείται από την ποιητική αξιοποίηση των αντικειμένων, την παρασημαντική τους. Μια παρασημαντική «συγκατανευτική και συγγνωστική»<sup>367</sup>, όπως λέει ο ποιητής, εννοώντας πιθανότατα την επικοινωνιακή τους δυναμική.

Ποια είναι όμως αυτά τα αντικείμενα; Συνήθως είναι τα σύνεργα του καθημερινού βίου, του εργάτη και του υποβαθμισμένου μικροαστού, πράγμα που φυσικά συνδέεται και με την πολιτική τοποθέτηση του Γιάννη Ρίτσου, δίνοντας μια ακόμη διάσταση της λαϊκότητάς του: Την ποιητική αξιοποίηση της καθημερινής μιζέριας, του καθημερινού μικρόκοσμου με τον οποίο ο Ρίτσος ταυτίζεται<sup>368</sup>. Είναι αυτά τα ευτελή αντικείμενα που κρύβονται πίσω από τη συνεκφορά «φρέσκα φασολάκια» που ο Ρίτσος χρησιμοποιεί πολύ συχνά στα κείμενά του, αποδίδοντας συνεκδοχικά το περιεχόμενο μιας ποίησης που καταξιώνει την καθημερινή ευτέλεια, ερχόμενη σε αντίθεση με το στόμφο: «*Δε μου γουστάρουν οι παράτες, τα νταβαντούρια στις πλάζες, όπου ξοδεύτηκαν λέει, 800 κιλά μπριζόλες, ούτε τ' άλλα εκείνα νταβαντούρια σε τεράστια γήπεδα (...)* Όχι, δε μου γουστάρουν καθόλου, μα καθόλου. Προτιμώ τα «φρέσκα φασολάκια»<sup>369</sup>. Αλλού, η καθημερινή ευτέλεια σημασιοδοτείται στα άχρηστα αυγόφλουδα που μια γυναίκα χώνει στην τσέπη της, ενώ στο διπλανό δωμάτιο κείται ένας νεκρός:

*Στη μέσα κάμαρα ήταν ο νεκρός με το κόνισμα. Η γυναίκα  
στεκόταν πάνω του. Κι οι δυο με σταυρωμένα χέρια. Δεν τον γνώριζε.  
Ξεσταύρωσε τα χέρια της. Η άλλη γυναίκα, στην κουζίνα, καθάριζε τα  
φασολάκια. Ο θόρυβος απ' το νερό που κόχλαζε  
χυνόταν στο δωμάτιο του νεκρού. Μπήκε ο μεγάλος γιός. Κοίταξε γύρω.  
Έβγαλε αργά το σκούφο του. Η πρώτη γυναίκα, όσο πιο αθόρυβα μπορούσε  
μάζεψε απ' το τραπέζι τα φλούδια του αυγού και τα 'χωσε στην τσέπη της.<sup>370</sup>*

Στο ποίημα υπάρχει και το μοτίβο με τα φασολάκια. Ο Ρίτσος σχολιάζοντας το ποίημα θα πει: «*Αν έλειπαν αυτά τ' «άχρηστα» αυγόφλουδα κι αυτή η χειρονομία της γυναίκας να τα κρύψει στην τσέπη της τι θα 'ταν το ποίημα; Τίποτα..... Γι' αυτό σας λέω δεν μπορώ πια να ξεχωρίσω το «χρήσιμο» απ' το «άχρηστο» και κάθουμαι και σας αραδιάζω ένα σωρό «άχρηστα» πράγματα (τόσο σημαντικά για μένα), μα σας τα λέω χαμηλόφωνα για να μην τ' ακούσετε ή για να τ' ακούσετε προσεκτικότερα»<sup>371</sup>. Τα σχόλια του ποιητή εδώ είναι ιδιαίτερα σημαντικά: Από τη μια αποθεώνει την ποιητική αξιοποίηση της καθημερινής ευτέλειας και από την άλλη φανερώνει την τεχνική με την οποία αυτή παρουσιάζεται, δηλαδή την τεχνική της κρυπτικότητας και αποσιώπησης. Η τεχνική αυτή αποσκοπεί στην προσεκτικότερη προσέγγιση του αναγνώστη που πρέπει να συνδεθεί μάλλον με την κινητοποίηση του συνειρμού και τη συνάντηση μέσω των αντικειμένων. Πρόκειται για την παράθεση μη ολοκληρωμένων νοημάτων που διευρύνουν απεριόριστα τις*

<sup>367</sup> Ο.π. (σημ. 154), σ. 100: «Ετσι τα αθώα αντικείμενα καλούνται σαν απροκατάληπτοι, ανεξίθρησκοι, αμέτοχοι μεσολαβητές – γι' αυτό και πραγματικοί μεσολαβητές (όσο και αν τελικά η παρουσία τους παραμένει αμφίβολα αποτελεσματική, μα πάντως η παρασημαντική τους: συγκατανευτική και συγγνωστική). Απέναντι των αντικειμένων δεν έχουμε ούτε εμείς προκαταλήψεις και ιδιοτέλειες και αντιθέσεις, ούτε καν ανταγωνισμό και σεβασμό (όπως έχουμε έναντι των ιδεών και των αισθημάτων), γι' αυτό μπορούμε και να τα σεβαστούμε και να τα παραδεχτούμε και να τα εμπιστευθούμε».

<sup>368</sup> Στο θέμα έχει αναφερθεί εκτενώς ο Δ.Ν. Μαρωνίτης, σε δύο μελέτες του, ό.π. (σημ. 106), σσ. 696 – 699 και 596-598 αντίστοιχα. Παραθέτει επίσης και έναν μακρύ κατάλογο με σύνεργα της καθημερινότητας.

<sup>369</sup> Ο Αρίστος αρνείται να γίνει άγιος, *Ε.Α.Α*, 9, σ.8. Για την επισήμανση της καθημερινής ευτέλειας, βλ. Γ. Καλογήρου, ό.π. (σημ. 128), σ. 205.

<sup>370</sup> «Ο θάνατος στο Καρλόβασι», *Ταναγραίες*, Π.Θ', σ. 329

<sup>371</sup> Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς, *Ε.Α.Α*, 5, σ. 85

δυνατότητες του αναγνώστη να ταξιδέψει με τη σκέψη του και το συναίσθημά του. Αυτή την τεχνική ο Ρίτσος τη θεωρεί θεμελιώδες χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης<sup>372</sup> και την περιγράφει, ουσιαστικά εξυμνώντας την σε ένα μεγάλο αριθμό μικρών ποιημάτων του. Απ' τα πιο χαρακτηριστικά είναι ένα ποίημα της συλλογής *Χάρτινα*:

*Το ποίημα είναι  
τ' αρνητικό της σιωπής.  
Μια μέρα  
μέσα στο οξύ των λέξεων εμφανίζεται  
το πρόσωπό της.  
Τα μάτια της διόλου κλαμμένα.  
Τα τρία διαμάντια  
ασάλευτα  
απαστράπτοντα  
καρφωμένα στο στήθος της.<sup>373</sup>*

Το ποίημα λοιπόν είναι το αρνητικό της σιωπής. Το χαρακτηρισμό αυτόν πρέπει να τον ερμηνεύσουμε όχι ως άρνηση, προσπάθεια αποφυγής της σιωπής, αλλά ως ανεστραμμένη σιωπή, όπως ακριβώς συμβαίνει στα αρνητικά των φωτογραφιών με τα ανεστραμμένα είδωλα. Η ανεστραμμένη σιωπή μπορεί να οριστεί ως σύνολο των αποτελεσμάτων της αποσιώπησης – κρυπτικότητας, δηλαδή των συνειρμών και διαπλεκόμενων νοημάτων, προς τα οποία ανοίγει δρόμο η κρυπτικότητα.

Από την άλλη πλευρά αυτά τα τρία διαμάντια που είναι καρφωμένα στο στήθος της σιωπής μπορούμε, λαμβάνοντας υπόψη την υπαρξιακή διάσταση της ποίησης του Ρίτσου, να τα ερμηνεύσουμε ως σημασιοδοτήσεις της γέννησης, του έρωτα και του θανάτου, δυνάμεων που ο ποιητής προσπαθεί να κατανοήσει σε ολόκληρο τον όγκο του έργου του. Ωστόσο, όπως δείχνουν οι συνεχείς παλινδρομήσεις και ταλαντεύσεις του ποιητή, απόλυτη εξήγηση δεν υπάρχει, επομένως η τεχνική της αποσιώπησης μπορεί να αποτελεί έκφραση του άπιαστου<sup>374</sup>, των νοημάτων εκείνων που μένουν έξω από την αντίληψη, που τα νιώθει κανείς, αλλά δε μπορεί να τα αρθρώσει σε λόγο<sup>375</sup>. Ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό για τη βίωση του ανεξήγητου είναι το ποίημα «Αναγκαία εξήγηση» από τις *Ασκήσεις*:

*Είναι ορισμένοι στίχοι – κάποτε ολόκληρα ποιήματα –  
που μήτε εγώ δεν ξέρω τι σημαίνουν. Αυτό που δεν ξέρω  
ακόμη με κρατάει. Κ' εσύ έχεις δίκιο να ρωτάς. Μη με ρωτάς.  
Δεν ξέρω σου λέω.  
Δύο παράλληλα φώτα  
απ' το ίδιο κέντρο. Ο ήχος του νερού*

<sup>372</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Η ποίηση του Ερενμπουργκ», ό.π. (σημ. 23), σ.σ 64: «Γι' αυτό ακριβώς αποκαλέσαμε «μοντέρνα» την ποίηση του Ερενμπουργκ, γι' αυτή της την οικειότητα, την καθημερινότητα, τις μικρές της χειρονομίες, που συνεχίζονται απεριόριστα στη σιωπηλότητά τους, μεταβάλλοντας τον πιο κοινό χώρο σ' ένα φανταστικό τοπίο της σελήνης».

<sup>373</sup> *Χάρτινα*, III, Π.ΙΑ', σ. 265. Επίσης στο δοκίμιό του για το Μαγιακόφσκι ο Ρίτσος λέει: «...θήελα να πω, μ' όλο τον κίνδυνο της φιλολογικότητας αυτής της έκφρασης, πως «φτιάχνουν (ενν: οι ποιητές) τις φράσεις τους πάνω στο πρότυπο της σιωπής». (Ο.π., [σημ.23], σ. 29). Έχει επίσης τιλοφορήσει μια από τις τελευταίες του συλλογές (που συμπεριλαμβάνεται στον τόμο *Αργα, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*): *Τα αρνητικά της σιωπής*.

<sup>374</sup> Βλ. χαρακτηριστικά: *Μονόχορδα*, σ. 26: «Τ' άπιαστο ολόκληρο το δίνω. Κανείς δεν το παίρνει» (Εδώ εκφράζεται και φόβος επικοινωνίας), σ. 19: «Ίσως μόνο η σιωπή να λέει όλη την αλήθεια».

<sup>375</sup> Ο.π., σ.23: «Μεσ στο ανεξήγητο – έλεγε – η εξήγησή μου». Επίσης, ό.π. (σημ. 154), σ. 101: «Κι αυτή ακριβώς η αποσιώπηση την καθιστά νομίζω ιδιαίτερα αισθητή (ενν.: τη ριζική αίσθηση του ποιητή που παραλείπεται καθώς δύσκολα εκφράζεται), παρούσα, σχεδόν ορατή ως την αρχική και τελική της διάσταση του αόρατου, αόριστου κι απεριόριστου...».

που πέφτει, το χειμώνα, απ' το ξεχειλισμένο λούκι  
 ή ο ήχος μιας σταγόνας καθώς πέφτει  
 από 'να τριαντάφυλλο στον ποτισμένο κήπο  
 αργά αργά ένα ανοιξιάτικο απόβραδο  
 σαν το λυγμό ενός πουλιού. Δεν ξέρω  
 τι σημαίνει αυτός ο ήχος· ωστόσο εγώ τον παραδέχομαι.  
 Τ' άλλα που ξέρω στα εξηγώ. Δεν το αμελώ.  
 Όμως κι αυτά προσθέτουν στη ζωή μας. Κοιτούσα,  
 όπως κοιμότανε, το γόνατο της να γωνιάζει το σεντόνι –  
 Δεν ήταν μόνο ο έρωτας. Αυτή η γωνία  
 ήταν η κορυφογραμμή της τρυφερότητας, και το άρωμα  
 του σεντονιού, της πάστρας και της άνοιξης συμπλήρωναν  
 εκείνο το ανεξήγητο που ζήτησα, άσκοπα και πάλι, να στο εξηγήσω<sup>376</sup>

Την τεχνική της αποσιώπησης τη συναντάμε σε πολλά σημεία στο έργο του Ρίτσου, κυρίως όμως συνδέεται με τη μυστική λειτουργία των αντικειμένων.

Η μεταλειτούργηση αυτή των αντικειμένων αποτελεί μια συγκεκριμένη τεχνική της ποιητικής του Ρίτσου. Σίγουρα όμως υπάρχει ένα υπόβαθρο που την ερμηνεύει και αυτό δεν είναι άλλο από έντονα βιώματα του ποιητή που συνδέθηκαν με συγκεκριμένα αντικείμενα. Στο σημείο όπου σχολιάζει τα «άχρηστα αυγόφλουδα» του ποιήματος «Ο θάνατος στο Καρλόβασι», είναι εμφανές ότι τα συνδέει με τη φρέσκια μυζήθρα που άφησε ανέγγιχτη ο πεθερός του λίγο πριν πεθάνει ένα καλοκαιρινό μεσημέρι επίσης στο Καρλόβασι, καθώς και με τις ακατανόητες εκφράσεις αυτού του ανθρώπου ύστερα από τις απανωτές ημιπληγίες του. Εκφράσεις, που ο Ρίτσος τις συνδέει με την αθωότητα και με το ανέκφραστο, άρα ανεξήγητο<sup>377</sup>. Είναι λοιπόν εμφανές ότι αυτά τα «άχρηστα αυγόφλουδα» αποτελούν μια αισθητική μετάπλαση και μεταλειτούργηση των βιωμάτων και συναισθημάτων εκείνων που συνδέονται με τη μυζήθρα και την ακατανόητη «γλώσσα» του παππού. Κι αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι ο Ρίτσος έζησε ιδιαίτερα έντονα βιώματα κατά την παιδική του ηλικία, κατανοούμε γιατί με ιδιαίτερη επιμονή αξιοποιούνται ποιητικά και μεταλειτουργούν στο έργο του, αντικείμενα του παιδικού του περιβάλλοντος, όπως το πιάνο, ο καθρέφτης, οι κασέλες, τα ρακοπότηρα, τα φλιτζάνια, οι εταζέρες κ.λπ., που τα συναντάμε διάσπαρτα παντού, όχι μόνο στα μικρά ποιήματα, να σημασιοδοτούν εκφάνσεις της ζωής. Εκφάνσεις, που βέβαια αφορμώνται από μεταγενέστερα βιώματα<sup>378</sup>.

<sup>376</sup> Π.Γ', σ. 362

<sup>377</sup> Βλ. ολόκληρο το κεφάλαιο «Το χρήσιμο και το άχρηστο», ό.π. (σημ.169), σσ. 78-86.

<sup>378</sup> Την αφόρμηση αυτή της ανάπλασης και μετάπλασης των παιδικών βιωμάτων που σχετίζονται με συγκεκριμένα αντικείμενα περιγράφει ο Κωστής Παλαμάς, «Τα πρώτα χρόνια», *Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου, Άπαντα*, τ. 4. «Γκοβόστης», Αθήνα, χ.χ.έ, σ. 309: Α! θεέ μου! Πώς τώρα μου έρχονται στο νού, έτσι μεταμορφωμένες, έτσι ογκωμένες από νοήματα μιας χινοπωριασμένης ζωής, έτσι σαν εικόνες δεν ξέρω τίνος ψυχοπαθιασμένου ζωγράφου, τα απλά και τα συνηθισμένα τ' αντικείμενα που τριγύριζαν τη ζωούλα μου;»



## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ**

# **Η ΑΝΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΚΟΥ ΒΙΩΜΑΤΟΣ ΣΕ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΑΠΑΡΧΗ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η αναγωγή του παιδικού βιώματος σε ποιητική απαρχή

Κατά την περιγραφή των κύριων σημείων της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου φάνηκε ότι το παιδικό βίωμα έχει ασκήσει επίδραση στη διαμόρφωση της, φυσικά σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες: Με παιδικά βιώματα συνδέονται εν μέρει η ποιητική αξιοποίηση στοιχείων της λαϊκής παράδοσης ( ποιητικής και κοινωνικής ), η νοηματική φόρτιση κάποιων προσωπειών ( μυθικών ή μη ), καθώς και η παρασημαντική των αντικειμένων<sup>379</sup>. Με δεδομένο ότι τα τρία αυτά στοιχεία απαντούν σε ολόκληρη τη λογοτεχνική παραγωγή του Ρίτσου, είναι φανερό πως το παιδικό βίωμα θα κατείχε σημαντική θέση σ' αυτήν, ακόμη κι αν η λειτουργικότητα του περιοριζόταν μόνο στη μερική διαμόρφωση αυτών των πλευρών της ποιητικής του.

Η δυναμική όμως του παιδικού βιώματος δεν περιορίζεται μόνο σ' αυτό το πλαίσιο. Επηρεάζει το έργο του ποιητή τόσο πολύπλευρα, ώστε το παιδικό βίωμα να προβάλλει ως μια από τις ποιητικές απαρχές του Γιάννη Ρίτσου, όπως ο ίδιος αποκαλύπτει σε διάφορα σημεία του έργου του, άλλοτε απερίφραστα και άλλοτε κρυπτογραφικά.

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση απερίφραστης παραδοχής είναι η ενδοκειμενική αναφορά. Ο ποιητής στα έργα της ύστερης ωριμότητας του κυρίως κάνει αναφορές σε τίτλους και ποιητικά σύμβολα παλαιότερων έργων του, τα σχολιάζει, εντάσσοντας τα σε ένα διαφορετικό περιβάλλον και αποκαλύπτει την προέλευση τους, που σε αρκετές περιπτώσεις συνδέεται και με συγκεκριμένα παιδικά βιώματα, όπως συμβαίνει με το ποίημα *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα*<sup>380</sup>:

*"Όταν αποσώναμε το δείπνο, βγαίναμε όλοι στη μεγάλη ταράτσα (εκτός απ' τη μαμά και τον μπαμπά) να κοιμηθούμε στην αράδα στρωματσάδα. Μοσκοβολούσε ο αέρας ρίγανη, στάχυ, ρετσίνα και πιο πολύ μούστο, γιατί στη μια γωνιά της ταράτσας λιάζαν τη μαύρη σταφίδα. Πόσο κοντά βρισκόμασταν στον ουρανό. Έτσι να 'κανες το χέρι σου έπιανες το φεγγαράκι. Κι ο Μίμης μας έδειχνε και μας ονόμαζε τ' άστρα – Ωρίων, Λύρα, Βερενίκη, Αρκτούρος, Αφροδίτη, Άρκτος η μικρή κι η μεγάλη, Κριός ω,ω,ω, Ωρίων, Ίων, μουσική, πηγή της μουσικής, χορός, ασάλευτος στρόβιλος, ω, θα κάνουν έρωτα τ' άστρα μεταξύ τους, ω, εκεί ετοιμαζότανε το ποίημα "Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα", πόσα άστρα, πόσα τριζόνια, πέφτω στο στρώμα κρατάω τα μάτια ανοιχτά, μετρώ τ' άστρα, αμέτρητα, δεν έχουνε αρχή και τέλος τ' άστρα, δε έχει αρχή και τέλος ο κόσμος, έρωτας, μουσική, ποιήματα, νυστάζω, κάνε θέ μου να μην υπάρχουν πόλεμοι, πώς νύσταξα, ειρήνη, ειρή - , ωραία, έρω - , έρωτας, Ωρι - ω, ω, Ωρίων, ω και τα βατράχια πέρα, ρα, ρα, ρα, τ' αστέρια πέρα στον αέρα"*<sup>381</sup>.

Η σύνδεση του συγκεκριμένου ποιήματος με τα παιδικά βιώματα του ύπνου στην ταράτσα δεν αισθητοποιείται μόνο με την άμεση εξομολόγηση του ποιητή, αλλά και με εκφραστικά σχήματα – λογοπαίγνια που τον ταυτίζουν με τη φύση στην ερωτική της διάσταση: "*ω, ω, ω, Ωρίων, Ίων, μουσική πηγή της μουσικής, χορός, ασάλευτος στρόβιλος*". Η τριπλή επανάληψη του θαυμαστικού μορίου "*ω*" οδηγεί στο όνομα του άστρου "*Ωρίων*", που αρχίζει από *ω*, επομένως προβάλλεται ως γέννημα του θαυμασμού και εμπεριέχει ηχητικά το όνομα "*Ίων*", δηλαδή τον ίδιο τον ποιητή.<sup>382</sup> Αμέσως παρακάτω το θαυμαστικό μόριο "*ω*" θα συνδεθεί με την κατάληξη του ονόματος "*Ωρίων*", άρα και με το Ίωνα, έστω και αν ο ποιητής δεν πραγματοποιεί άμεσα για δεύτερη φορά αυτή τη σύνδεση, η οποία αυθόρμητα πλέον δημιουργείται στον αναγνώστη. Επίσης η παρήχηση του *ρ* σε συνδυασμό με φωνήεντα και δίψηφα που προσομοιάζουν ηχητικά, συνδέουν τον Ωρίωνα - Ίωνα με την ειρήνη, τον έρωτα και την ομορφιά (επίρρημα "*ωραία*" που αρχίζει από *ω*). Ολόκληρος αυτός ο κόσμος της ευδαιμονίας ταυτίζεται με την απεραντοσύνη, που

<sup>379</sup> Βλ. εδώ, σσ. 63, 64, 89-90, 95-96, 99-103.

<sup>380</sup> Π.Α', σσ. 325-340

<sup>381</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α., 4, σσ. 72-73

<sup>382</sup> Για την ταύτιση Ίωνα και Ρίτσου, βλ. εδώ, σσ. 89-90

εκφράζεται στην τριπλή επανάληψη της τελευταίας συλλαβής από το επίρρημα "πέρα" (ρα, ρα, ρα), ταυτόσημη με την τελευταία συλλαβή του ουσιαστικού "αέρα". Το τελευταίο αυτό λογοπαίγνιο παραπέμπει ευθέως στην ελεύθερη ανάσα του απέραντου.<sup>383</sup>

Είναι βέβαια προφανές πως, όταν ο Ρίτσος λέει "ω, εκεί ετοιμαζότανε το ποίημα "μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα"" , αναγνωρίζει εκ των υστέρων τη λειτουργικότητα του παιδικού βιώματος ως ποιητικής απαρχής. Αυτό σημαίνει ότι κατά την παιδική του ηλικία εναποθήκευε μέσα του αυτά τα βιώματα με όλη την αδηφαγία της παιδικής ψυχής, χωρίς να συνειδητοποιεί την ισχύ τους, μια ισχύ που απέκτησαν αναδρομικά, στην ενήλικη φάση και κάτω από ορισμένες συνθήκες. Αυτή την ισχύ, δηλαδή τη δυναμική τους ως ποιητικής παρακαταθήκης<sup>384</sup>, ο ποιητής με τη διάθεση αυτοανάλυσης και αυτογνωσίας που τον διακρίνει, είναι σε θέση να τη συνειδητοποιήσει και να την αποκαλύψει στο κοινό του.

Η αποκάλυψη αυτή δε γίνεται πάντα με τόσο άμεσο τρόπο. Σε αρκετές περιπτώσεις ο Ρίτσος παραθέτει τίτλους ή χωρία παλαιότερων έργων του , εύκολα αναγνωρίσιμα, χωρίς όμως ο ίδιος να επισημαίνει απερίφραστα την προέλευσή τους. Αντίθετα, τα εντάσσει στο νέο σημασιοσυντακτικό περιβάλλον, σα να αποτελούν και αυτά σημαίνοντα ανάμεσα σε τόσα άλλα, που από κοινού αισθητοποιούν το καινούργιο σημαϊνόμοιο. Για παράδειγμα, στο παρακάτω απόσπασμα από το *Ίσως να 'ναι και έτσι* ο Ρίτσος, ανάμεσα στις εικόνες και τις μνήμες της παιδικής ηλικίας που αποθεώνονται ως μικρογραφίες του απέραντου (*μικρά μυστικά στα πρόθυρα του μεγάλου μυστηρίου*), παραθέτει και "μια πυγολαμπίδα που φωτίζει τη νύχτα"<sup>385</sup>, παρουσιάζοντας την απλώς ως μια εικόνα απ' το παρελθόν, όχι ως τίτλο ποιήματος. Φυσικά, τα πλάγια γράμματα που επιλέγει ο ποιητής, καθώς και η ελάχιστη διαφοροποίηση από τον τίτλο του ποιήματος (μόνο ο σύνδεσμος "που"), παραπέμπουν σ' αυτό, συνδέοντάς το με τις παιδικές μνήμες. Η τεχνική αυτή έχει ένα συγκεκριμένο σκοπό: Να δείξει πως, αφού η μνήμη μπορεί να ανακαλεί τα βιώματα και τα πλάσματα της ποιητικής φαντασίας με την ίδια άνεση σε αδιατάρακτη ενότητα, ζωή και τέχνη ταυτίζονται.<sup>386</sup> Τα ποιητικά έργα ξεκινώντας από συγκεκριμένα βιώματα αποτελούν και αυτά ζωντανούς οργανισμούς, που όπως ακριβώς και τα βιώματα, μπορούν οποιαδήποτε στιγμή να αναδυθούν και από κοινού να νοηματοδοτηθούν εκ νέου σε ένα διαφορετικό , πολύπλοκο νοηματικό περιβάλλον. Έτσι, οι ήρωες και τα σύμβολα των έργων του Ρίτσου "δεν είναι εξαύλωμένες φιγούρες, ασύστατα ινδάλματα που κατοικούν στην επικράτεια της δημιουργικής φαντασίας, αλλά προσοικειώνονται τα χαρακτηριστικά της πραγματικής ζωής, καταρρίπτοντας τις

<sup>383</sup> Αξιοσημείωτη είναι και η παρήχηση των σ,τ,ρ στη φράση "πόσα άστρα, πόσα τριζόνια, πέφτω στο στρώμα", που αισθητοποιεί τη σύνδεση ανάμεσα στα αστέρια, τα τριζόνια και τον ύπνο μέσω του κατευναστικού ήχου τρ τρ των τριζονιών τη νύχτα, ο οποίος λειτουργεί ως νανούρισμα. Γενικά, το *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* βρήκει από λογοπαίγνια που κινητοποιούν πολύπλοκους συνειρμούς, με αποτέλεσμα να είναι εξαιρετικά δύσκολη η μετάφρασή του σε ξένες γλώσσες. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Άμν Μίμς, " Η περιπέτεια της αγγλικής μετάφρασης του *Εικονοστασίου* του Ρίτσου", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 211-218, όπου γίνεται λόγος και για τη δυσκολία μετάφρασης των ελευθερόστομων εκφράσεων.

<sup>384</sup> Για την ασύνειδη εναποθήκευση των παιδικών βιωμάτων και τη μετέπειτα αναδρομική ισχύ τους, βλ. εδώ, σσ. 9-22.

<sup>385</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.* 4, σ. 14 : " πάνε οι αναπολήσεις της παιδικής ηλικίας, τα όνειρα, οι ασυντέλεστοι έρωτες, οι παραισθήσεις ανοιχτές στους πιο απίθανους ορίζοντες, τα μικρά μυστικά (ακόμη κι εκείνα τα άλμπουμ των κοριτσιών από χέρι σε χέρι, τα επαρχιακά δειλινά), μικρά μυστικά στα πρόθυρα του μεγάλου μυστηρίου, μικρά αστεία που ξεσπούσαν σε τρανταχτά γέλια στον κήπακο της συνοικίας με το πηγάδι, το αγιόκλημα, το δεντρολίβανο, τ' αστέρια, τους γυμνοσάλιαγκους, το άσπρο ξαγρυνισμένο κουνέλι που τέντωνε τα' αυτιά του σα γαϊδουράκι παραμυθιού, μια πυγολαμπίδα που φωτίζει τη νύχτα..."

<sup>386</sup> Ο Ρίτσος αλλού μιλάει με αμεσότητα για την ταύτιση ζωής – τέχνης. Βλ. χαρακτηριστικά *Μονόχορδα*, σ. 36: "Όμως οι λέξεις βγαίνουν απ' τις πράξεις". Επίσης *Νύξεις*, Π.Δ'. σ.223 " Πίσω απ' τα τζάμια καίγονταν το πρόσωπό του, τα βιβλία , οι /προσωπίδες/ κι αυτός κατέγραφε τα χρώματά της πυρκαϊάς με περισσή φροντίδα, / με γράμματα σχεδόν ξεσηκωμένα από μοναστικά χειρόγραφα του / Βυζαντίου". Στο πρόσωπο, τα βιβλία και τις προσωπίδες μπορούμε να διακρίνουμε την ποιητική ψυχή με τα βιώματα, τις γνώσεις και τα προσωπεία της, η οποία βρίσκεται σε ένα συνεχές μαρτύριο (πυρκαϊά) μέχρι την έκφραση. Η ποίηση είναι η καταγραφή αυτού του μαρτυρίου. Τα γράμματα, τα "σχεδόν ξεσηκωμένα από μοναστικά χειρόγραφα του Βυζαντίου" παραπέμπουν στο νεοβυζαντινό γραφικό χαρακτήρα του ποιητή, αλλά και στον ασκητισμό του ποιητικού εργαστηρίου.

οντολογικές διακρίσεις ανάμεσα στην "τέχνη" και την "πραγματικότητα"<sup>387</sup>. Αυτό δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να μεταπηδά άνετα από τη μια ποιητική πραγματικότητα στην άλλη αναμειγνύοντάς τες με τα προσωπικά του βιώματα έτσι, ώστε οι ποιητικές μνήμες να ενσωματώνονται στις αυτοβιογραφικές.<sup>388</sup> Οι αυτοβιογραφικές μνήμες αφορούν τόσο στα παιδικά βιώματα, όσο και στα βιώματα της ενήλικης φάσης. Χαρακτηριστικό είναι ένα απόσπασμα από τη *Φрукτωρία*:

*Κι είναι ένα γάντι γυναικείο, μακρύ, μενεξελί, πεσμένο στη σκάλα  
κι ακούγεται η Παλιά Μαζούρκα σε Ρυθμό Βροχής απ' την από-  
γευματινή ρομβία  
και τ' άλλα τα βαθιά, τα ηρωικά με τα πλακάτ και τους πολλούς σκοτωμένους  
και αυτά με τις φωτιές στους λόφους και με τους κατάκοπους αγγελιαφόρους  
κι οι επαίτες κάθονταν κάτω απ' τα υπόστεγα και φορούσαν καπέλο  
και ένας τους κατασκεύαζε επιδέξια αγαλμάτια με μουσκεμένες εφημερίδες  
κι ήταν μαζί κι οι λυπημένοι χιονάνθρωποι μπροστά στο φθισιατρείο  
κι οι τρελοί αναμαλλιαρήδες, απ' τις ταρατσες της Μακρόνησος, φω-  
νάζανε: πουτάνες φασίστες<sup>389</sup>*

Ο τίτλος του ποιήματος *Παλιά Μαζούρκα σε Ρυθμό Βροχής* εδώ μεταλειτουργεί ως συμβολισμός της υπαρξιακής ποίησης του Ρίτσου, ενώ το γυναικείο γάντι αποτελεί "τόπο" του ομώνυμου ποιήματος και πιθανότατα συνδέεται με τη μητέρα του ποιητή<sup>390</sup>. Η άποψη αυτή ενισχύεται από την εμφανή αναφορά αμέσως μετά στην κοινωνική του ποίηση, σ' εκείνα "*τα βαθιά, τα ηρωικά, με τα πλακάτ και τους πολλούς σκοτωμένους*". Τα ποιήματα "*με τις φωτιές στους λόφους και με τους κατάκοπους αγγελιοφόρους*" είναι η ίδια η *Φрукτωρία*, της οποίας ο τίτλος απηχεί το μοτίβο της αγγελτήριας φωτιάς των λόφων, που ο Ρίτσος το έχει ήδη χρησιμοποιήσει στην *Τέταρτη Διάσταση*<sup>391</sup>. Ενώ οι "*λυπημένοι χιονάνθρωποι μπροστά στο φθισιατρείο*" και "*οι τρελοί αναμαλλιαρήδες*" της Μακρόνησος που βρίσκουν από τις ταρατσες τους δεσμάτες τους, παραπέμπουν σε δύο καίριες στιγμές της βιογραφίας του Ρίτσου: Στην οικογενειακή τραγωδία που συνδέθηκε και με τη φυματίωση – αρρώστια η οποία χτύπησε και τον ίδιο – και στη δοκιμασία της εξορίας<sup>392</sup>.

Ανάλογη είναι η τεχνική και σ' ένα απόσπασμα από το πεζογράφημα *Τι παράξενα πράματα*: "*κι όταν γύρισα στο παλιό μας σπίτι, ύστερα από 50 τόσα χρόνια, βρήκα κάτω απ' το κρεβάτι (όπως κι η Ιφιγένεια, γυρίζοντας στις Μυκήνες με τον Ορέστη και τον Πυλάδη, απ' το*

<sup>387</sup> Γεωργία (= Τζίνα) Καλογήρου, *Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, διδ. διατριβή, Αθήνα 1993, σ. 284 και σημ. 1. Η μελετήτρια χρησιμοποιεί τον όρο "*αδελφά κείμενα*" (sister text), για να περιγράψει αυτή την ιδιότυπη σχέση ανάμεσα σε προγενέστερα και μεταγενέστερα κείμενα. Για το συγκεκριμένο όρο παραπέμπει στο Ann Jefferson, "Autobiography as an intertext Barthes, Sarraute Robbe-Grillet", *Intertextuality: theories and practices*, edited by Michael Worton and Judith Still, Manchester Univ. Press., 1990, σσ 110-111.

<sup>388</sup> Βλ. Χρυσάς Προκοπάκη, "Υστερόγραφο", στον τόμο *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σ. 241: "Οι ενδοκειμενικές αναφορές έχουν ιδεολογικό βάρος και λογοτεχνικό ενδιαφέρον. Όμως, όλ' αυτά φορτίζονται περισσότερο, όσο διαπιστώνει κανείς ότι τα δημιουργήματα της φαντασίας του το Ρίτσος τα έχει αιμοδοτήσει με τέτοιο τρόπο, που τα αντιμετωπίζει πια σαν ζωντανά πλάσματα' τα αναστρέφεται, μεταπηδώντας άνετα από τη μια πραγματικότητα στην άλλη, έτσι που οι ποιητικές μνήμες ενσωματώνονται στην αυτοβιογραφία". Η διαπίστωση αφορά ειδικά τις ενδοκειμενικές αναφορές των ποιημάτων του συγκεκριμένου τόμου, όμως μπορεί να ισχύσει αναλογικά και για άλλα έργα του Ρίτσου, ιδιαίτερα για τα *Επινίκια* και το *Ε.Α.Α.* Την επισήμανση πραγματοποιεί και η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ.316

<sup>389</sup> *Επινίκια*, σσ. 82-83

<sup>390</sup> *Παλιά Μαζούρκα σε Ρυθμό Βροχής*, ΠΑ', σ. 301: "ο αγέρας χώνεται βαθιά μες στα φτερά των κύκνων / έτσι που χώνεται ένα λυπημένο χέρι μες στο γάντι. / Γύρισε η / μητέρα". Το ποίημα αποτελεί, όπως σημειώνει ο ποιητής κάτω απ' τον τίτλο, "μακρινή εποχή της εφηβείας" και είναι αφιερωμένο στη μητέρα του (ό.π., σ.293)

<sup>391</sup> *Το Νεκρό Σπίτι*, Τ.Δ., σ. 103: "από κορφή σε κορφή της φωτιάς τα σινιάλα ας ανάψουν οι βιγλάτορες", *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, ό.π. σ. 138: "σαν σινιάλα φωτιάς άργυπνων, μυστικών φυλάκων / από λόφο σε λόφο". Η πηγή του μοτίβου είναι φυσικά ο αρχαίος ελληνικός μύθος και πιο συγκεκριμένα ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, στ. 1-35.

<sup>392</sup> Βλ. και Τζίνας Καλογήρου, "Απόψεις του Γιάννη Ρίτσου για τη νεορομαντική ποίηση", *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, τευχ. 1., Γενάρης – Μάρτης 1992, σσ. 87-88. Παρατίθεται ό.π. (σημ.9), σσ.285-286.

βασιλείο του Θόα, βρήκε κι αυτή κάτω απ' το κρεβάτι την παιδική της αποκριάτικη μάσκα – μια ελαφίνα που (παρ' ότι θηλυκιά) είχε δυο δοντράκια κέρατα), βρήκα κι εγώ την παλιά καλούμπα με χίλιες δίπλες σπάγκο, μέσα στη σκόνη και στ' αραχονήματα, και κάτι μισοζώντανα ζουζουνάκια σαλεύανε μέσα της<sup>393</sup>. Στο χωρίο αυτό συνδέονται δύο ποιητικά σύμβολα του Ρίτσου μεταξύ τους: Η προσωπίδα της ελαφίνας, που παραπέμπει στη χρήση του προσώπειου<sup>394</sup> και οι σπάγκοι, των οποίων οι ποικίλοι συμβολισμοί αναλύονται στο ομώνυμο κεφάλαιο του συγκεκριμένου πεζογραφήματος<sup>395</sup> και ξεκινούν από συγκεκριμένα παιδικά βιώματα σχετιζόμενα με το σπάγκο, όπως το πέταγμα του χαρταετού<sup>396</sup>, το ζώσιμο της εκκλησίας με κερωμένο σπάγκο κ.λπ. Είναι σαφές εδώ η σύνδεση ανάμεσα στο παιδικό βίωμα και την ποιητική μνήμη: Ο ποιητής βρίσκοντας κάτω από το κρεβάτι ένα αντικείμενο της παιδικής του ηλικίας (την καλούμπα του χαρταετού), ανακαλεί όλα τα σχετικά με το σπάγκο παιδικά βιώματα, αλλά θυμάται και ένα χωρίο από την *Επιστροφή της Ιφιγένειας*, όπου η ομώνυμη ηρωίδα βρίσκει την προσωπίδα της εξίσου τυχαία:

*Θυμάμαι πως πλησίαζαν τότε οι απόκριες. Η μητέρα  
σκέφτηκε να με ντύσει ελάφι. Είχε ετοιμάσει κιόλας  
μια ωραία προσωπίδα μικρής ελαφίνας  
ίσως για να μου κρύψει εκείνα τα σπυριά*

Αυτή την προσωπίδα, χτές το απόγευμα, τη βρήκα  
σ' ένα συρτάρι της μητέρας, τυλιγμένη με μπαμπάκι  
μέσα σε ωραίο μεταξωτό χαρτί, δεμένη με γαλάζιες ταινίες....<sup>397</sup>

Από την άλλη πλευρά, πέρα από τη σύνδεση ανάμεσα στην ποιητική μνήμη και στην αυτοβιογραφική μνήμη, θα μπορούσε να πιθανολογηθεί εδώ ότι η ανεύρεση της προσωπίδας από την Ιφιγένεια αποτελεί ποιητική μετάπλαση της ανεύρεσης της καλούμπας από τον ποιητή. Όμως ο χρονικός περιορισμός που θέτει ο Ρίτσος εξασθενεί αυτή την πιθανότητα. Από τις βιογραφίες του ξέρουμε ότι έφυγε από τη Μονεμβασιά το 1925 και επέστρεψε σ' αυτήν για λίγους μήνες το 1926, με σκοπό να αναρρώσει από την πρώτη κρίση της φυματίωσης. Γνωρίζουμε επίσης ότι επισκέφτηκε τη Μονεμβασιά και το 1954.<sup>398</sup> Αν ανακάλυψε την καλούμπα κατά την επιστροφή του *"ύστερα από 50 τόσα χρόνια"*, σημαίνει ότι αυτό έγινε τουλάχιστον το 1975. Το ποίημα *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* ολοκληρώθηκε το 1972,<sup>399</sup> άρα ο Ρίτσος δημιούργησε την συγκεκριμένη σκηνή με την Ιφιγένεια προτού βιώσει κάτι ανάλογο ο ίδιος. Αυτό φαίνεται και από το ότι στο ποίημα η Ιφιγένεια ανοίγει συρτάρι, ενώ στο πεζογράφημα ανακαλύπτει την προσωπίδα κάτω απ' το κρεβάτι, όπως ακριβώς και ο ποιητής ανακαλύπτει την καλούμπα κάτω απ' το κρεβάτι. Στο σημείο αυτό είναι πιθανή μια μεταγενέστερη παρέμβαση στη (συνδεδεμένη με παιδικά βιώματα) ποιητική μνήμη, ώστε αυτή να συνδεθεί εκ των υστέρων με κάποιο βίωμα της ενήλικης φάσης. Η πιθανότητα παρέμβασης ενισχύεται και από το ότι οι συμβολισμοί της προσωπίδας δε φαίνεται να έχουν ιδιαίτερη σχέση με τους συμβολισμούς της καλούμπας.

Η ανάδειξη του βιώματος γενικά και του παιδικού βιώματος ειδικότερα σε ποιητική απαρχή δε σταματά βέβαια σ' αυτή την τεχνική. Αλλού ο Ρίτσος με περισσότερο κρυπτογραφικό τρόπο διαπλέκει στοιχεία της παιδικής καθημερινότητας με μυθοπλαστικά εφευρήματα, συνθέτοντας μια υπερρεαλιστική πραγματικότητα, όπου είναι δυσχερής η διάκριση του

<sup>393</sup> *E.A.A.*, 2, σσ. 122-123

<sup>394</sup> Βλ. εδώ, σσ. 89-93

<sup>395</sup> *Ο.π.* (σημ. 15), σσ. 121-127

<sup>396</sup> Βλ. Λούλας Ρίτσου – Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κεδρός" Αθήνα 1981, σ. 34. Ο χαρταϊτός μεταλλάσσεται σε ποιητικό σύμβολο της παιδικότητας κατά τη γεροντική ηλικία σε πολλά σημεία του πεζογραφήματος *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, (*E.A.A.* 5)

<sup>397</sup> *T.A.*, σσ. 123-124

<sup>398</sup> Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχέδιασμα βιογραφίας*, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996, σσ. 47-53. Βλ. επίσης *Επτά ημέρες, Καθημερινή*, 12/11/2000, σ. 22.

<sup>399</sup> Όπως πληροφορεί ο ποιητής στο τέλος του ποιήματος (*T.A.*, σ. 133)

πραγματικού απ' το φανταστικό, αν κάποιος δε γνωρίζει ορισμένα στοιχεία της βιογραφίας του ποιητή. Αυτή η τεχνική ακολουθείται στους πρώτους στίχους από το ποίημα *Αγιασθήτω*:

*Βγάλαν τις τρεις έγκυες γυναίκες πνιγμένες  
νύχτα μ' ένα βαθύ φεγγάρι και μια σπασμένη στάμνα  
οι χωροφύλακες μέναν κρυμμένοι πίσω απ' τον καλαμιώνα  
ο Σταθμάρχης φορούσε στραβά το κασκέτο του κι είχε ένα καθρεφτάκι  
κρεμασμένο στο δέντρο  
μύριζε το μουστάκι του αρμπαρόριζα και τα μαλλιά του πεύκο  
γι' αυτό ένα κλεφτοφάναρο κυνηγούσε τους κυνηγούς μέσα στο δάσος  
κι οι λαγοί διπλασιάζανε τ' αυτιά τους στις φωνές της κουκουβάγιας  
αν είχα τότε δυο προβοσκίδες ελέφαντα θα πότιζα ολόκληρο τον κήπο  
με τα μαρούλια  
θα φορούσα κρυφά ένα στεφάνι φεγγαρόφυλλα μ' ενδιάμεσους κόκκινους  
κόμπους  
θ' ανέπνεα τη νοτισμένη μυρωδιά της πέτρας διάστικτη από πούπουλα  
περιστεριών και παιδικές μνήμες  
γιατί οι γυμνασιόπαιδες του νησιού ταΐζανε τα περιστέρια μες στη  
φούχτα τους ρύζι  
κι ονειρεύοντανε να γίνουν θαλασσινοί ποιητές ή ζωγράφοι όχι  
γλύπτες.....<sup>400</sup>*

Εδώ, κάποιες εικόνες φαίνεται να αποτελούν ποιητικές μεταπλάσεις παιδικών βιωμάτων του Ρίτσου. Μία απ' αυτές είναι ο σταθμάρχης με το στραβό κασκέτο. Βέβαια η Μονεμβασιά δεν είχε (ούτε έχει) σιδηροδρομική σύνδεση κι έτσι είναι αδύνατο ο μικρός Γιάννης να είχε δει σταθμάρχες.

Είχε δει όμως δασοφύλακες και ταχυδρόμους<sup>401</sup>, οι οποίοι επίσης φορούσαν κασκέτο και από τα βιώματα αυτά είναι πιθανό να ξεκινάει το μοτίβο του στραβού κασκέτου που απαντά στο έργο του ως σύμβολο ανεμελιάς και λεβεντιάς<sup>402</sup>. Αξιοσημείωτο είναι και το ότι ο σταθμάρχης γράφεται με κεφαλαίο Σ, πράγμα που δηλώνει έντονη σημασιολογική φόρτιση<sup>403</sup>. Από παιδικό βίωμα ξεκινάει επίσης η εικόνα των γυμνασιοπαίδων που ταΐζουν τα περιστέρια μέσα στη φούχτα τους<sup>404</sup>, καθώς και η σύνδεση της παιδικής μνήμης με τα πούπουλα των περιστεριών που μαζί της

<sup>400</sup> *Επινίκια*, σ. 229

<sup>401</sup> Βλ. το έντονα αυτοβιογραφικό ποίημα *Όταν έρχεται ο Ξένος*, Τ.Δ. σσ. 324-325: "Ο δασοφύλακας κατηφόριζε μες στο φεγγαρόφωτο με το δίκανό του / Σα να'χε περασμένο στον ώμο του έναν μικρό πίδακα σημένιο νερό, κι / ο ταχυδρόμος έβαζε την πέτσινη τσάντα του για προσκέφαλο κάτω απ' τα δέντρα / κι αποκοιμιόταν στον κόρφο του κόσμου...." Τη βιοματικότητα αυτών των εικόνων επισημαίνει και ο Νικηφόρος Βρεττάκος, "Οι μνήμες της Μονοβασιάς στη ποίηση του Ρίτσου", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 81.

<sup>402</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, *Πλανόδιοι μουσικοί, Γενική Δοκιμή*, Π.Γ' ,σσ 238-239: "Άιντε και ντε, - το τραίνο πήγαινε / Όρθιος ο μηχανοδηγός / με το κασκέτο του στραβά, / καλό τιμόνι κουμαντάριζε / μες στην καπνιά, μες στη βραδιά, / με μπλούζα λαδωμένη σα λυκοπροβιά - / ασίκης μηχανοδηγός / με το μικρό μουστάκι του ....". Η προέλευση του συμβολισμού από το καπέλο των χωροφυλάκων πρέπει να αποκλειστεί, διότι οι τραυματικές εμπειρίες της εξορίας τους ανάγουν σε εφιαλτικά σύμβολα. Αλλωστε στο απόσπασμα απ' το *Αγιασθήτω* είναι κρυμμένοι πίσω απ' τον καλαμιώνα, επομένως παρακολουθούν και παραμονεύουν.

<sup>403</sup> Γενικά, το τραίνο και οι σιδηροδρομικοί υπάλληλοι απαντούν με διάφορους συμβολισμούς στο σύνολο του έργου του Ρίτσου, αποτελώντας μοτίβα.

<sup>404</sup> Βλ. *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σ. 104: "Και πως ν' αφήσω άγραφα τα δυο δικά μου περιστέρια, που τα 'φερα μες στη βροχή απ' τη Μονοβάσια στο Γύθειο, και τα ταΐζα ρύζι στη φούχτα μου, κι όταν γυρνούσα απ' το γυμνάσιο στο νησάκι Κρανάη.... με περίμεναν στο χαγιάτι του κυρ Κοσμά του ψαρά, πηδούσαν το 'να στον ένα μου ώμο, το δεύτερο στον άλλο κι πηγαίναμε παρείτσα οι τρεις μας ως τον πύργο του Τζανετάκη όπου έμενα, λίγο πιο δω απ' το

στίζουν τη "νοτισμένη μυρωδιά της πέτρας", σημαδεύουν δηλαδή τη μυστική επικοινωνία με τη φύση και κατ' επέκταση κάθε έντονο βίωμα του παρελθόντος. Γιατί ο Ρίτσος από μικρό παιδί αγάπησε τα περιστέρια παίζοντας μαζί τους στο αγρόκτημα του Χατζάλαγα<sup>405</sup>, με αποτέλεσμα να τα αναγάγει σε μοτίβο με ποικίλες σημασίες στο έργο του<sup>406</sup>.

Οι υπόλοιπες εικόνες του χωρίου είναι μυθοπλαστικές και διαπλέκονται με τις αυτοβιογραφικές. Η συνειδητοποίηση της αναδρομικής ισχύος των παιδικών βιωμάτων ως ποιητικής απαρχής εκφράζεται με την εικόνα των δύο προβοσκίδων ελέφαντα, ενός ζώου με ισχυρή μνήμη. Ο ποιητής περιγράφει μια σειρά από κινήσεις που θα έκανε μέσα στο παιδικό περιβάλλον του, αν τις είχε. Πιθανόν, η μία προβοσκίδα χρησιμεύει για να ρουφήξει με αδηφαγία τον περιβάλλοντα κόσμο που περιγράφει και η άλλη για να τον εκβάλει, αφού τον έχει επεξεργαστεί, μεταπλάσει, χωνέψει μέσα του, ως ποίηση που θα ποτίσει "ολόκληρο τον κήπο με τα μαρούλια", θα είναι δηλαδή μια πηγή ζωής. Ο ποιητής λοιπόν μη έχοντας τότε, δηλαδή στην παιδική ηλικία, αυτές τις δύο προβοσκίδες, φαίνεται να εννοεί την απουσία της ποιητικής ωριμότητας, επομένως την απουσία αίσθησης της ποιητικής δυναμικής των παιδικών του βιωμάτων. Αν την είχε, "θα φορούσε κρυφά ένα στεφάνι φεγγαρόφυλλα μ' ενδιάμεσους κόκκινους κόμπους", δηλαδή θα ένιωθε την εσωτερική έκσταση των ποιητών και "θ' ανέπνεε τη νοτισμένη μυρωδιά της πέτρας διάστικτη από πούπουλα περιστεριών και παιδικές μνήμες", δηλαδή θα απολάμβανε συνειδητά την ποιητικότητα της παιδικότητάς του, αφού θα μετουσίωνε το διονυσιασμό της σε ποίηση εκτονώνοντάς τον, κάνοντας πραγματικότητα το όνειρο του θαλασσινού ποιητή ή του ζωγράφου, όπως λέει στον τελευταίο στίχο, όπου αναφέρεται στις δύο έμφυτες κλίσεις της ποίησης και της ζωγραφικής, τις οποίες από την παιδική του ηλικία, με τη βοήθεια της μητέρας του καλλιέργησε<sup>407</sup>. Το ότι ο Ρίτσος λέει με έμφαση "όχι γλύπτες" φαίνεται να φανερώνει την απουσία ταλέντου στη γλυπτική, όχι απέχθεια προς τη γλυπτική. Γιατί ο ποιητής έτρεφε μεγάλη αγάπη προς τα αγάλματα ως ομοιώματα του ανθρώπινου σώματος και από την άποψη αυτή, ως αντικείμενα που μπορούν να συσσωρεύσουν τα ανθρώπινα συναισθήματα και τις ανθρώπινες επιθυμίες. Η στάση του αυτή άρχισε να διαμορφώνεται κατά την εφηβική του ηλικία με αφορμή ένα βίωμα (τύλιγμα του σπασμένου ποδιού ενός φίλου του στο γύψο) σε συνδυασμό με την ένταση του ερωτικού ενστίκτου<sup>408</sup>.

---

φάρο. Μα κάποιο παιδί, φαίνεται, όσο έλειπα, μου πετροβόλησε τα περιστέρια μου, χτύπησε το ένα στο μάτι και μου 'μεινε το άμοιρο μονόφθαλο γι' αυτό μίσησα πióτερο ακόμη την άλγεβρα, γιατί τι ανάγκη την είχαμε τη μαγκούφα την άλγεβρα τα περιστέρια μου κι εγώ; - εμείς ήμασταν ποιητάρηδες και πετούσαμε ως πάνου απ' το Φάρο, πάνου απ' τα σύννεφα". Για τη μεταφορά των περιστεριών από τη Μονεμβασιά στο Γύθειο ο ποιητής κάνει λόγο και στη σ. 98. Τη βιωματικότητα της εικόνας επισημαίνει και η Αγγελική Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σ. 43. Τα συμβάντα στο νησάκι Κρανάη φαίνεται να κινούνται ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ποιητική μετάπλαση των περιστεριών σε σύμβολα ανεμελιάς και ποιητικότητας.

<sup>405</sup> Λούλας Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 33 : " Στο χτήμα του Χατζάλαγα είχαμε περιστέρια, πάπιες που βουτούσαν στις στέρνες, κότες, γουρούνια και κουνελάκια. Μας άρεσε, εκεί, να παίζουμε με τόσα ζώα και πουλιά" και σ. 39: " Εγώ με τον Γιάννη παίζαμε με τα περιστέρια και τα παπάκια, τσαλαβουτούσαμε στις στέρνες και τρέχαμε στο δάσος".

<sup>406</sup> Μια λεπτομερής καταγραφή των χωρίων δεν έχει θέση σ' αυτό το σημείο της μελέτης. Αξίζει όμως η επισήμανση δύο χωρίων που συνοψίζουν τη σημασιολογικές φορτίσεις του περιστεριού. Το πρώτο ανήκει στο ποίημα "Αποκατάσταση" από τον τόμο *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σσ. 113-114: " Τα περιστέρια, π.χ. / όχι συνθήματα ποικίλων συνεδριών, αλλά πουλιά / ωραία, ερωτικά, βαρυπερπάτητα, που όλο φιλιούνται/ στόμα με στόμα στην αυλή και μου γεμίζουν τα πλακάκια / με κουτσουλιές και πούπουλα (μ' αρέσουν έτσι) / ή, το πολύ πολύ : μικροί ταχυδρόμοι που μεταφέρουν / πάνω απ' τις σφαιρές / τα γράμματα φτωχών παιδιών προς το Θεό ζητώντας του / τετράδια και παπούτσια και λίγες καραμέλες". Έρωτας, ανεμελιά, παιδικότητα, ικανοποίηση της καθημερινής ανάγκης των παιδιών, μ' αυτά συνδέει ο ποιητής το περιστέρι. Το δεύτερο χωρίο, που ουσιαστικά αποτελεί μια ανεπτυγμένη μορφή του πρώτου σε πεζό λόγο βρίσκεται στο *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 90, όπου ο ποιητής, αφού προσδώσει στο περιστέρι ανάλογες ιδιότητες, καταλήγει: "... εγώ, παιδί 75 χρόνων, εδώ στον καναπέ μου, χαμογελάω πιο χαμογελαστά καθώς κοιτάω τα περιστέρια στην ταράτσα μου να φιλιούνται στόμα με στόμα". Το περιστέρι συνδέεται με τη διατήρηση της παιδικότητας στην υπερώριμη ηλικία.

<sup>407</sup> Βλ. εδώ, σσ.42-44.

<sup>408</sup> *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 380: "... κι ο Βαγγέλης έπεσε απ' το ποδήλατο κ' έσπασε το πόδι του / κι όταν του το 'βαλαν στο γύψο περπατούσε με μια σοβαρή θλίψη που / τον έκανε πιο όμορφο ακόμη / τόσο που τα

Ακριβώς, επειδή όλες αυτές οι εκφάνσεις της έμφυτης ποιητικότητας βρίσκονταν ακόμα σε εμβρυϊκό στάδιο, τα ποιήματα "*μερμήγκιαζαν στην Πάνου Ντάπια*", όπως θα πει συνεχίζοντας στο ποίημα *Αγιασθήτω*<sup>409</sup>, δίνοντας παραστατικά

με το μούδιασμα των δαχτύλων<sup>410</sup> την ασυνείδητη κατά την παιδική ηλικία σταδιακή ανάπτυξη της ποιητικής παρακαταθήκης, που ξεκινούσε από συγκεκριμένα παιδικά βιώματα και σιγά σιγά άρθρωνε τα πρωτόλεια, τα πρώτα ποιητικά σχεδιάσματα, τα "*νεαρά ποιήματα με κοντά παντελόνια και ναυτικούς γιακάδες*"<sup>411</sup>. Αυτή η τελευταία μεταφορά είναι ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική για τη σύνδεση παιδικού βιώματος και ποίησης, διότι η συγκεκριμένη ναυτική αμφίεση ήταν η αγαπημένη του ποιητή στην παιδική του ηλικία<sup>412</sup> και εδώ φαίνεται να σηματοδοτεί τον εμβρυϊκό χαρακτήρα των ποιημάτων αυτής της περιόδου.

Σε άλλο σημείο του ίδιου ποιήματος ο Ρίτσος θα αποκαλύψει ότι κάποια άλλα μοτίβα και νοηματικές σταθερές της ποίησής του έχουν την αφετηρία τους στην παιδική του ηλικία:

*...εκεί διδάχτηκα τα μεγαλόστομα ελεγεία φθινοπωρινών ηλιογερμάτων  
το χαιτοφόρο τίναγμα του αγέρωχου λαιμού των πλατανιών των πε-  
λεκάνων των αλόγων*

*και πια δε δίσταζα να πω τη λέξη λαός τη λέξη σύμπαν ...*<sup>413</sup>

Το πρώτο, για το οποίο γίνεται λόγος εδώ είναι το ηλιοβασίλεμα, το *λιόγερμα*, όπως το ονομάζει ο ποιητής σε αμέτρητα σημεία του έργου του, το οποίο είχε πρωτοβιώσει στις εξοχές της ιδιαίτερης πατρίδας του<sup>414</sup>. Η φράση "*τα μεγαλόστομα ελεγεία φθινοπωρινών ηλιογερμάτων*" υποδηλώνει τη συνειδητοποιημένη εκ των υστέρων υποβλητικότητα του ηλιοβασιλέματος που δένεται κατάλληλα με το εκάστοτε νοηματικό περιβάλλον. Το "*χαιτοφόρο τίναγμα του αγέρωχου λαιμού των πλατανιών των πελεκάνων των αλόγων*" δεν είναι άλλο από τον οργανισμό της φύσης, που ο Ρίτσος είχε γνωρίσει από πολύ μικρή ηλικία<sup>415</sup>. Αυτές τις ποιητικές παρακαταθήκες θα τις συνδέσει με την επανάσταση και το απέραντο ("*και πια δε δίσταζα να πω τη λέξη λαός τη λέξη*

---

παιδιά το Σαββατόβραδο στο σεργιάνι της προκουμιάς / προσπαθούσαν να κουτσαίνουν ευδιάκριτα / και ξυρίζονταν κάθε μέρα για να μεγαλώσουν ποιο γρήγορα τα γέ-/νεια τους και να κουτσαίνουν λίγο πιο πολύ χωρίς να το δεί-/χνουν / εκείνο τον καιρό ακριβώς αγαπήσαμε τα' αγάλματα με τα κομμένα / πόδια ή χέρια ή το κεφάλι ή τις φτερούγες / και συλλογιόμασταν πώς καβαλλάνε τ' αγάλματα ποδήλατο / κι αν ζεσταίνεται η σέλλα απ' τα σκέλια τους / κι αν κυματίζουν απ' το τρέξιμο τα πέτρινα μαλλιά τους / κι αν ξέρουν τι σημαίνει να φοράς τρύπια παπούτσια/ και αν ξέρουν τι σημαίνει ένα κίτρινο πουκάμισο με φιλντισένια κουμπάκια / και πως θάταν να κάναμε έρωτα μαζί τους κάτω απ' τις μυγδαλιές στο νησάκι Κρανάη ...". Η συνειδητοποίηση γίνεται πάλι εκ των υστέρων. Επίσης, δε γνωρίζουμε αν ο Βαγγέλης είναι υπαρκτό πρόσωπο ή μυθοπλαστικό προσωπείο, αφού αποτελεί και μέλος της παρέας του *Εικονοστάσιου*, επομένως μπορεί να έχουμε εδώ κάποια μετάπλαση προσωπικού βιώματος του ποιητή. Στο *Εικονοστάσιο* επίσης (2, σσ. 67 κ.ε.), ένας άλλος απ' την παρέα, ο Τέλης, πέφτει απ' το ποδήλατο, δε σπάει το πόδι του, αλλά σχηματίζει στο μηρό μια λευκορόδινη ουλή που επίσης προσδίδει ερωτισμό. Η "*παραλλαγή*" αυτή ενισχύει την εκδοχή της μετάπλασης προσωπικού βιώματος.

<sup>409</sup> *Επινίκια*, σ. 225

<sup>410</sup> Το μούδιασμα οφείλεται στη συσσώρευση αίματος σε κάποιο σημείο του σώματος. Ως, αίμα πρέπει να θεωρήσουμε εδώ την έμφυτη ποιητικότητα, η οποία συσσωρεύεται στην άκρη των δαχτύλων (που χρησιμοποιούνται στη γραφή), φτάνει δηλαδή ένα βήμα πριν την εκτόνωσή της σε υψηλή ποίηση και μένει εκεί, επειδή δεν έχει ακόμη ωριμάσει, με αποτέλεσμα μια συνεχή ανησυχία. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Ρίτσος ήδη από την πρώτη ποίησή του αφογκράζεται με τα δάχτυλα την εκκόλαψη της ζωής: "Κάτσε λοιπόν στο κατώφλι της βραδιάς / Είσαι κ' εσύ που αγρυπνάς και χαίρεσαι / ν' ακούς εκεί στα δάχτυλά σου / άκρη – άκρη / το σφυγμό του χορταριού που μεγαλώνει" ( *Ο λόχνος των φτωχών και ταπεινών, Δοκιμασία*, Π.Α. σ. 310). Άρα η αίσθηση της εκκόλαψης της ζωής συνδέεται με την εκκόλαψη της ποίησης.

<sup>411</sup> Ο.π. (σημ.31)

<sup>412</sup> Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 26: " Το καλό του ντύσιμο ήταν τα ναυτικά και τα λουστρινένια μπουτάκια"

<sup>413</sup> *Επινίκια*, σ. 234

<sup>414</sup> Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 33: " Κοντά μας ήταν ένα δάσος από πεύκα, όπου χανόμαστε μαζεύοντας ρετσίνα, κυνηγώντας σαύρες, τζιτζίκια, ζουζούνια και παρατηρώντας τα ηλιοβασιλέματα".

<sup>415</sup> Ο.π. σ. 28 : " Ο Γιάννης αγαπούσε πολύ τη φύση και έδειχνε ευτυχισμένος όταν έτρεχε στα περιβόλια"



σύμπαν"), δείχνοντας ότι για τον ίδιο το ερωτικό στοιχείο, που εδώ εμπεριέχεται στο διονυσιασμό της φύσης και στην υποβλητικότητά της, αποτελεί αυτονόητο δίδυμο με την επανάσταση<sup>416</sup> και οδηγεί στην κατανόηση ολόκληρου του μυστηρίου της ζωής.

Με τη συνειδητοποίηση της δυναμικής που περικλείει το παιδικό βίωμα σχετίζεται η διαπίστωση που πραγματοποιεί ο Ρίτσος στο *Τερατώδες Αριστούργημα*:

...κι αν έπεφτε τότε καταγής το δέντρο της παιδικής μου ηλικίας θα  
μου 'κοβε το δρόμο  
κ' η γερασμένη χορεύτρια θα χόρευε ακόμη ανάμεσα σε παλιωμένες  
καρέκλες μ' ένα σκουπόζυλο για καβαλιέρο<sup>417</sup>

Οι στίχοι αυτοί σημαίνουν ότι, αν εξαλειφόταν η παιδικότητα, η ποίηση θα έχανε τη ζωτικότητα της, δε θα μπορούσε να ανανεωθεί, θα αποστεωνόταν, όπως ακριβώς η παρακμιακή φιγούρα της γερασμένης χορεύτριας, που χορεύει "μ' ένα σκουπόζυλο για καβαλιέρο" "ανάμεσα σε παλιωμένες καρέκλες". Δηλαδή η ποίηση θα διαπνεόταν από ξεπερασμένα θέματα και νοήματα, εκφρασμένα με μια πεπαλαιωμένη μορφή. Βέβαια, όταν λέμε "παιδικότητα" εννοούμε όχι μόνο τους περιορισμένους ορίζοντες της παιδικής ηλικίας, αλλά εκείνη τη ζωτικότητα του παιδιού και τη διάθεσή του να γνωρίσει τον κόσμο, που συνδυάζεται με την ωριμότητα και τη συνακόλουθη πνευματική καλλιέργεια<sup>418</sup>. Μ' αυτήν την παιδικότητα, που δε χάθηκε, μολιάζεται και ο επαναστατικός χαρακτήρας της ποίησης του Ρίτσου, όπως φαίνεται από τους στίχους που ακολουθούν αμέσως μετά απ' αυτήν τη διαπίστωση:

...ωστόσο η ποίηση από τότε ετοιμαζόταν μεγαλοπρεπής σχεδόν  
με ρούχα εργατικά τραγιάσκα προκηρύξεις προαστίων  
με τα πριονιστήρια με τις απεργίες των οικοδόμων με τις ομιλίες  
των τσαγκαράδων  
με τις αξίνες και τα δρεπάνια του Κιλελέρ δίπλα στις πικροδάφνες<sup>419</sup>....

Ο σύνδεσμος "ωστόσο" τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στα υποτιθέμενα δεινά που θα έφερνε στην ποίηση η απώλεια της παιδικότητας, από τη μια και στην επαναστατικότητα, από την άλλη· όμως, η επαναστατική ποίηση γεννήθηκε τελικά, επειδή η παιδικότητα διασώθηκε.

Η λειτουργικότητα του παιδικού βιώματος ως ποιητικής απαρχής είναι αναμενόμενη σε έναν ποιητή σαν το Γιάννη Ρίτσο, ο οποίος έζησε ιδιαίτερα έντονα παιδικά βιώματα. Ανάλογη ένταση είχαν όμως και τα βιώματα που έζησε ως ενήλικος, όπως ασθένειες, φυλακές, εξορίες, αλλά και μεγάλες χαρές<sup>420</sup>. Έτσι στο έργο του υπάρχει έντονο το αυτοβιογραφικό στοιχείο που μεταπλάθεται ποικιλοτρόπως και ο ίδιος σε αρκετά σημεία αποκαλύπτει άμεσα τη δυναμική του βιώματος γενικά στη σύνθεση της ποιητικής του. Οι απόψεις του αυτές αναλογικά ισχύουν και για το παιδικό βίωμα.

<sup>416</sup> Ο Ρίτσος βιώνει ερωτικά και την ίδια την ιδέα της επανάστασης, βλ. εδώ, σ. 83, σημ. 107.

<sup>417</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 369

<sup>418</sup> Ο Παντελής Πρεβελάκης στο βιβλίο του *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος, Συνολική θεώρηση του έργου του*, "Βιβλιοπωλείον της Εστίας", Αθήνα 1992, σ. 588, σχολιάζοντας το συγκεκριμένο χωρίο υποστηρίζει ότι "ο ποιητής δεν μετανιώνει που παράτησε τον ειδυλλιακό κόσμο της πρώτης εμπειρίας του" και ότι "η γερασμένη χορεύτρια είναι η παλιά ανεύθυνη ποίηση, που ο Ρίτσος την ανανέωσε, κατά τη γνώμη του, μεταβάλλοντάς την σε κοινωνική". Ο μελετητής φαίνεται με τη πτώση του δέντρου της παιδικής ηλικίας που φράζει το δρόμο του ποιητή, να εννοεί καθήλωση στην παιδική ηλικία που θα οδηγούσε σε αδυναμία ποιητικής ανανέωσης, σε ποίηση πεπαλαιωμένη, "γερασμένη χορεύτρια". Η απομάκρυνση από τον ειδυλλιακό αυτό κόσμο οδηγεί στην ποιητική ανανέωση. Δε διακρίνει όμως την ανανεωτική δύναμη της παιδικότητας κατά την ενηλικίωση. Επίσης, ταυτίζει την κοινωνική ποίηση με την ανανέωση, κάτι που δεν ισχύει απόλυτα. Κοινωνικά ήταν και τα έμμετρα ποιήματα των *Τρακτέρ* και των *Πυραμίδων*, αυτός τους ο κοινωνισμός σαφώς υπονόμωσε τον παραδοσιακό στίχο, αλλά υπήρξαν και πολλές άλλες νοηματικές σταθερές και επιδράσεις, που κατέστησαν το Ρίτσο σύγχρονο ποιητή (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, κεφ. Τρίτο). Αν η ανανέωση ταυτιζόταν με τον κοινωνικό χαρακτήρα αποκλειστικά, ο Ρίτσος θα συνέχιζε να γράφει στον ανανεωμένο παραδοσιακό στίχο των πρώτων συλλογών.

<sup>419</sup> Ο.π., (σημ. 39)

<sup>420</sup> Βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σσ. 47-189 κυρίως.

Όταν λοιπόν ο Ρίτσος λέει "θυμάμαι άρα έχω"<sup>421</sup>, εννοεί ότι το βίωμα που ανακαλείται – εδώ με τη βοήθεια της μνήμης – από κάποια αφορμή του παρόντος, αποτελεί το κύριο υλικό της ποίησής του, την ίδια της την ουσία. Η αποφθεγματική αυτή διατύπωση, που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε συγκεκριμένες αναμνήσεις, όπως "το άσπρο πουκάμισο" ή " το μαύρο παντελόνι του ζειμπέκη" δηλώνει και μία αίσθηση ασφάλειας: Ανασυνθέτοντας το παρελθόν ο ποιητής, κατανοεί το παρόν ως προέκτασή του, ως αδιατάρακτη συνέχειά του. Έτσι, στην ποιητική συνείδηση οι δυο αυτές χρονικές βαθμίδες ταυτίζονται, με αποτέλεσμα την αντίσταση στη φθορά του χρόνου. Από την άλλη πλευρά, η ποίηση, έχοντας ήδη ενσωματώσει το παρόν ως αφόρμηση και το παρελθόν ως ανάμνηση, επεκτείνεται μέσω της φαντασίωσης στο μέλλον, με αποτέλεσμα την αντίληψη του χρόνου ως δύναμης με άτμητο χαρακτήρα<sup>422</sup>. Ο άτμητος αυτός χαρακτήρας σημαίνει και κατάργηση του χρόνου στην προσμετρώμενη εκδοχή του, τη συνδεδεμένη με τη φθορά και την παρακμή. Για το λόγο αυτό, η ανάμνηση είναι η μόνη δύναμη που μένει αλώβητη μέσα σε μια κατάσταση γενικευμένης παρακμής και γεννά το ποίημα, το οποίο ως ενσάρκωση του άφθαρτου χαρακτήρα της ανάμνησης αποτελεί μια αναγέννηση:

*Έρχονται μέρες με σύννεφα, σύρματα, βρεγμένα τζάμια, σπασμένα  
λεωφορεία*

*πέφτουν στα πεζοδρόμια κίτρινα φύλλα η ανάμνηση μένει όρθια*

*το ποίημα, είπα, είναι η όρθια ανάμνηση*

*το ποίημα είναι αναγέννηση, όχι ανάσταση*<sup>423</sup>

Η φθορά εκφράζεται με τις μελαγχολικές εικόνες των δύο πρώτων στίχων, ενώ η αναγέννηση νοείται ως αντίσταση στη φθορά αυτή μέσω της ανασύστασης ενός εξιδανικευμένου παρελθόντος. Όμως η αναγέννηση αυτή δε φτάνει μέχρι την ανάσταση. Ο Ρίτσος διαχωρίζει έντονα αυτές τις δύο έννοιες μέσω της αντίθεσης "το ποίημα είναι αναγέννηση, όχι ανάσταση", υπονοώντας ότι ελπίδες έχει το φθαρμένο μεν, αλλά ζωντανό. Εκείνο που έχει ήδη πεθάνει δεν έχει περιθώρια ανάκαμψης. Ο άνθρωπος μπορεί να αντισταθεί στο θάνατο αναγεννώμενος, δηλαδή ανανεωνόμενος διαρκώς (κάτι που ο Ρίτσος το αισθητοποιεί στην ποίησή του με τις διαδοχικές αλλαγές της τεχνοτροπίας του), δε μπορεί όμως να τον νικήσει. Έτσι, αυτός που φυτοζωεί, έχοντας ήδη πάρει το δρόμο προς το θάνατο, θα πεθάνει τελικά, παρ' όλες τις ύστατες προσπάθειες που καταβάλλει μέσα στη σήψη του για να το αποφύγει. Για παράδειγμα, όσοι από τους ήρωες της *Τέταρτης Διάστασης* είναι έτοιμοι να καταρρεύσουν, με την πνευματική διαύγεια που συχνά εξασφαλίζουν οι οριακές στιγμές προβαίνουν σε μια επανεκτίμηση της ζωής τους και συνειδητοποίηση της ματαιότητας, κινήσεις που μέσα την αυτογνωσία τους, παρουσιάζονται ως αισιόδοξες και ανανεωτικές, αλλά δεν καταφέρνουν να εξορκίσουν τον αναπόφευκτο θάνατο<sup>424</sup>.

Μπορούμε στο σημείο αυτό να διακρίνουμε μια ακόμα έκφραση της διπολικότητας, της ταλάντευσης στο έργο του Ρίτσου, που εδώ αφορά στην αναγέννηση ως προσπάθεια ζωής από τη μία και στο αναπόφευκτο του θανάτου από την άλλη. Η στάση του αυτή απέναντι στο θάνατο, που τον έχει αναγάγει σε πρωταρχικό στοιχείο στη συμβολογία του, σχετίζεται με τα τραυματικά βιώματα της παιδικής του ηλικίας<sup>425</sup>: Το θάνατο της μητέρας του και του αδελφού του Μίμη από φυματίωση. Στη συνέχεια, εξ αιτίας των άλλων περιπετειών που έζησε ο Ρίτσος ως ενήλικος, αυτή η πρώτη πείρα θανάτου εξελίχθηκε σε "εμμονή"<sup>426</sup>, λόγω των συνεχών επανεργοποιήσεων της από τη συνάφεια μεταγενέστερων βιωμάτων, με αποτέλεσμα να έχουμε μια ακόμη περίπτωση που αναδεικνύει το παιδικό βίωμα ως ποιητική του απαρχή. Η παρουσία του θανάτου ως μοτίβου στο

<sup>421</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α. 4, σ. 100: "... Δε θα κοιμηθώ, κι ο καπνός του τσιγάρου στο χάραμα κι η άχνα του γαλοκαφέ, όνειρο, θα γράψω, να το άσπρο πουκάμισο, το μαύρο παντελόνι του ζειμπέκη, θυμάμαι άρα έχω ...". Η αποφθεγματικότητα τονίζεται από τα αραιά γράμματα που επιλέγει ο ποιητής.

<sup>422</sup> Για τη συγκεκριμένη λειτουργία της ποίησης, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 1 β

<sup>423</sup> *Φрукτωρία, Επινίκια*, σ. 59

<sup>424</sup> Οι ήρωες αυτοί είναι ο *Αγαμέμνων*, η *Χρυσόθεμις*, η *Ισμήνη*, ο *Αίας*, η *Ελένη* και η *Φαίδρα*, από τα ομώνυμα ποιήματα, καθώς και η *Ηλέκτρα* απ' το ποίημα *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*.

<sup>425</sup> Βλ. Κρεσέντσιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μτφ. Θ. Ιωαννίδης "Κέδρος" 1978, σ. 108

<sup>426</sup> Βλ. Ν. Μουζάκας, "Ο θάνατος στην ποίηση του Ρίτσου", *Αιολικά Γράμματα*, τ. 32-33, Μάρτης-Ιούνης 1976 σ. 230.

έργο του με όλες τις παλινδρομήσεις του ποιητή σχετίζεται και με την απόφαση που ο ίδιος είχε πάρει ήδη από την εφηβική του ηλικία να τον παλέψει: "... όταν πήγαινα απ' το νησάκι Κρανάη στο Γυμνάσιο του Γυθείου και περνούσαμε υποχρεωτικά μπροστά απ' τα Σφαγεία, έσφιγγα το χέρι της Λούλας και τρέχαμε κι οι δυο σαν κνηνημένοι για να μην ακούμε τα βελάσματα των αρνιών και μουγκανίσματα των βοδιών. Κι είχε μια τόσο όμορφη πρόσοψη το κτίριο των Σφαγείων, νεοκλασική με στοές, με γύψινα στολίδια, με την κεντρική πύλη καμπυλωτή, πλατιά, νόμιζες, τις Κυριακές και τις Σκόλες, πως είναι καμιά εκκλησιά ή κανένα μουσείο. Μόνο εκείνο το κόκκινο αυλάκι απ' όπου κυλούσε το αίμα, διέσχιζε το δρόμο και χυνόταν στη θάλασσα και πότερο από είκοσι μέτρα κοκκίνιζε η ακρογιαλιά, ω, να μην το δεις ούτε στον ύπνο σου. Μα θύμωνα κιόλας με τον εαυτό μου. Τι θηλυκές ευαισθησίες είναι τούτες; - του 'λεγα. Έτσι θα πας στρατιώτης; Κι άρχισα να περπατάω αργά μπροστά στα Σφαγεία, να χαζεύω την όμορφη πρόσοψη, να κοιτάω τολμηρά το κόκκινο αυλάκι, να προσπαθώ να επισημάνω (σφίγγοντας βέβαια τα δόντια μου) σε τι κλίμακα μινόρε ή ματζόρε ανήκουν οι κραυγές των ζώων. Ένα απόγευμα μάλιστα μπήκα στα Σφαγεία να δω τα ζώα να τα σφάζουν..... Δέκα φορές έκανα να φύγω κι έμεινα. Νικητής..... Βγήκα θριαμβευτικά απ' τα Σφαγεία και τράβηξα με αργό σοβαρό βήμα για το νησάκι Κρανάη. Ήταν η πρώτη μάχη με τον εαυτό μου και με το θάνατο. Κι η πρώτη νίκη. Αριστερά, στο πουκάμισό μου, στη θέση της καρδιάς, ένας φαρδύς λεκές αίμα. Το παράσημό μου. Δεν ήθελα πια να εξοικειωθώ ή να συμφιλιωθώ με το θάνατο. Να τον παλέψω ήθελα... Πόσα χρόνια κράτησε τούτη η μάχη. Και συνεχίζεται ακόμη ...."<sup>427</sup>. Το χωρίο αυτό υποδεικνύει το νοηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πρέπει να εξετάζεται ένα από τα βασικότερα μοτίβα στο έργο του Ρίτσου, ο θάνατος. Πρόκειται για την προσπάθεια υπέρβασής του, άσχετα απ' την τελική νίκη του, προσπάθεια με αποτέλεσμα μια αξιοπρεπή στάση απέναντι σ' αυτόν, η οποία μπορεί μέσω της ποίησης ακόμη και να αντιστρέψει τη λύπη σε χαρά<sup>428</sup>, να αντιστρέψει "με κάποιαν ευκολία το θάνατο, αλλά και με καχυποψία συνάμα"<sup>429</sup>, όπως λει ο ποιητής παρουσιάζοντας επιγραμματικά την αμφιθυμία του που σφράγισε σ' ένα μεγάλο βαθμό την ποιητική του.

Με επιγραμματικό και απερίφραστο τρόπο παρουσιάζει ο Ρίτσος την καθοριστική επίδραση που άσκησε το παιδικό βίωμα στη διαμόρφωση μοτίβων και νοηματικών σταθερών στην ποίησή του, αλλά και στη γένεση ολόκληρων ποιημάτων, μιλώντας, στο *Τερατώδες Αριστούργημα*, για τα πρόσωπα του άμεσου οικογενειακού περιβάλλοντος:

..... η μάνα μού κρατούσε στα χλωμά της χέρια ένα μπουκέτο μενεξέδες και προσευχόταν στα ποιήματα που επρόκειτο να γράψω  
ο πατέρας μού χάρισε το θυμωμένο κόκκινο άλογο που κάλπαζε  
χλιμιντρώντας στα στάχρα  
ύστερα η Νίνα στη γωνία Κεραμικού και Σαλαμίνας Περσεφόνη  
μου κ' η Ωραία Ελένη στα στερνά της  
ο Μίμης μου άφησε μια ναυτική κορδέλα και το Βέγα στη βελιώ-

<sup>427</sup> *Ο γέροντας με του χαρταϊτούς*, *Ε.Α.Α.*, 5 σσ. 67-69. Την επισήμανση του χωρίου ως ενδεικτικού της απόφασης του Ρίτσου να παλέψει το θάνατο, πραγματοποιεί και η Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 2) σσ. 44-45. Το κόκκινο αυλάκι των Σφαγείων ως σύμβολο θανάτου συνδέεται με ανάλογο νοήματος εικόνες στο *Τερατώδες Αριστούργημα*, *Γίνεσθαι*, σ. 380: "... μετά είταν οι νεκροθάλαμοι τα νεκροτομεία τα σκαλιά των ψυχι-/ατρείων / με τα ματωμένα ρούχα στη γωνιά του μαρμάρινου πατώματος/ τ' αρχαϊκά Σφαγεία του Γυθείου κ' οι γυμνασιόπαιδες πηδώντας το / κόκκινο αυλάκι που χυνόταν στη θάλασσα...". Οι νεκροθάλαμοι και τα νεκροτομεία παραπέμπουν σε βιώματα του Ρίτσου στα διάφορα санаτόρια όπου νοσηλεύτηκε (βλ. και *Ε.Α.Α.* 5, σσ-69-70), ενώ τα σκαλιά των ψυχιατρείων στην ψυχική ασθένεια της αδελφής του Λούλας και του πατέρα του. Έτσι, τα βιώματα αυτά, δένονται με το κόκκινο αυλάκι των σφαγείων που το πηδούν οι γυμνασιόπαιδες, δηλαδή προσπαθούν να υπερβούν το θάνατο. Πίσω απ' τους γυμνασιόπαιδες διακρίνεται φυσικά ο ποιητής.

<sup>428</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, *Η ραψωδία του γυμνού φωτός*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 409: "Ω ποίηση που μεθάς την περήφανη ορφάνεια / φέρνοντας πίσω τα καράβια σημαιοστολισμένα για την άλλη / τελετή / τους έρωτες που δεν είχαν έρθει στο πρώτο φεγγάρι / το ψωμί και το κρασί του ήρεμου δείπνου/ πλάι στ' ακρογιάλι με τα νέα καράβια στα πανιά". Η ορφάνια του ποιητή είναι περήφανη, δηλαδή διέπεται από μια αξιοπρέπεια και μεθάει από μια ποίηση γεμάτη αισιοδοξία, οραματιζόμενη ένα μέλλον ειδυλλιακό, όπου θα κυριαρχούν ο έρωτας και η ηρεμία της αυτάρκειας.

<sup>429</sup> *Το Τερατώδες Αριστούργημα*, *Γίνεσθαι*, σ. 382.

τικη βρύση με τους κυνηγούς και τις λεύκες  
 η Λούλα μου 'δωσε ολόκληρο το Τραγούδι της Αδελφής μου  
 η θεία Ουρανία κοιτούσε για λογαριασμό μου το μικρό νωπό φεγγάρι  
 στην επάνω γωνιά του φεγγίτη  
 σαν ωχρό ραντισμένο μαντιλάκι που 'θελε να το σιδερώσει πριν  
 στεγνώσει  
 κ' ύστερα μ' ένα γενικό συχωροχάρτι ν' απονείμει χάρη σ' όλους  
 τους βαρυποινίτες<sup>430</sup> .....

Στους δύο πρώτους στίχους διακρίνεται εύκολα η επίδραση της μητέρας του στην καλλιέργεια της ποιητικής του φύσης<sup>431</sup>. Η προσφορά του δίνεται στους αμέσως επόμενους στίχους μ' έναν παράδοξο συμβολισμό: "το θυμωμένο κόκκινο άλογο που κάλπαζε χλιμιντρώντας στα στάχνα". Στο συμβολισμό αυτό δεν πρέπει να κρύβεται ο γνωστός από τις βιογραφίες του Ρίτσου, αλλά και από τις ξεκάθαρες αναφορές του σε διάφορα σημεία του έργου του, δύστροπος και οξύθυμος χαρακτήρας του πατέρα του<sup>432</sup>. Δε θα ήταν λογικό ο ποιητής να θεωρήσει ως προσφορά προς τον εαυτό του έναν τέτοιο χαρακτήρα, τον οποίο στις αναφορές αυτές έχει ψέξει. Άρα κάποιο άλλο χαρακτηριστικό του πατέρα κρύβεται κάτω από το συγκεκριμένο συμβολισμό: Λαμβάνοντας υπ' όψη ότι το άλογο στο έργο του Ρίτσου λειτουργεί ως σύμβολο ενός διονυσιακού ερωτισμού<sup>433</sup> και ότι ο πατέρας του είχε μια σεξουαλική αδηφαγία που τον οδηγούσε και σε εξωσυζυγικές σχέσεις<sup>434</sup>, συμπεραίνουμε ότι ο ποιητής κληρονόμησε από τον πατέρα του αυτόν τον ερωτισμό, μετουσιώνοντάς τον βέβαια, με βάση τις ευαισθησίες της δικής του προσωπικότητας, σε έντονα αισθησιακή θεώρηση και προσέγγιση των ανθρώπων και του κόσμου. Θεώρηση, η οποία ξεκινάει από την αχαλίνωτη σεξουαλικότητα του ανθρώπινου σώματος (όπως φαίνεται τόσο από συγκεκριμένα χωρία διάσπαρτα στο έργο του ποιητή<sup>435</sup>, όσο και από τα ζωγραφικά του έργα σε πέτρες και σε πακέτα τσιγάρων<sup>436</sup>), για να καταλήξει στην αισθησιακή απογραφή όλων των αισθητών. Επομένως ο Ρίτσος ανάγει σε παιδικό του βίωμα την προέλευση μιας νοηματικής σταθεράς του έργου του (ερωτικό στοιχείο), ενώ ένα απ' τα μοτίβα με τα οποία αυτή εκφράζεται (το άλογο), προέρχεται επίσης από τις εμπειρίες της παιδικής του ηλικίας προφανώς στο φυσικό περιβάλλον της ιδιαίτερης πατρίδας<sup>437</sup>. Επιπλέον, το άλογο είναι κόκκινο, χρώμα που πρέπει να συνδεθεί με το ερώτημα της ερωτικής διέγερσης<sup>438</sup>, αλλά και με

<sup>430</sup> Οπ., σ. 368

<sup>431</sup> Βλ. εδώ, σσ.42 - 44

<sup>432</sup> Για τη δυστροπία του πατέρα του βλ. εδώ, σσ. 44-45. Επίσης τα ποιήματα "Στον πατέρα μου", *Τρακτέρ*, Π.Α', σ. 22 "ξέφτησε το αλαζονικόν ύφος απ' τη μορφή σου", "Εξήγηση", *Πυραμίδες*, Π. Α' σ. 103 "και στο κατώφλι πρόβαινε σα χάρος, σα λοιμός / ψηλός, ωραίος κι / αλαζών / ο δύστροπος πατέρας..... Όταν βροντούσε στην αυλή, στους δούλους, προσταγές / πίσω τα βελουδένια στορ σα γάτα μαζεζόμουν..." κ.α.

<sup>433</sup> Κυρίως παρουσιάζονται άλογα σε στύση ή σε ερωτική συνεύρεση. Βλ. *Σάρκιος λόγος, Τα ερωτικά*, σ. 114: "Αργόπρεπα άλογα (όχι λυπημένα) σεργιανάνε στα ρηγά της θάλασσας: / Το ένα, σε στύση / αγγίζει μόλις το νερό με το μαύρο του πέος", *Ίσως να 'ναι κι έτσι, Ε.Α.Α.*", 4, σ.72: "... και τ' άλογα βγάζαν κείνα τα μακριά μαύρα μασούρια τους που σάλεuan....ο Κωσταντής με σκουνταγε στον αγκώνα, μου 'δειχνε με τη ματιά του τα' άλογα και μου 'λεγε σιγανά "ναν τις είχαμε κι εμείς τόσο μεγάλες, κάλλιο κι από βασιλιάδες θα 'μασταν"...." Επίσης χαρακτηριστική είναι και η σκηνή του ζευγαρώματος των αλόγων που προκαλεί την ερωτική διέγερση του συγκεντρωμένου πλήθους στο *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο, Ε.Α.Α.*, 7, σσ. 26-29.

<sup>434</sup> Βλ. εδώ, σσ. 44-45. Επίσης, "Εξήγηση", *Πυραμίδες* Π.Α', σ. 103 "την ξένη σάρκα αγόραζε κι ανάδινε γιορτή".

<sup>435</sup> Βλ. κυρίως *Τα ερωτικά*, τα *Επινίκια* και το *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, όπου και οι πιο αισθησιακές περιγραφές. Ο ερωτισμός όμως είναι διάχυτος – με πιο κρυπτογραφικό τρόπο βέβαια – σε ολόκληρο το έργο.

<sup>436</sup> Βλ. τις φωτογραφικές ανατυπώσεις που δημοσιεύει η Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 26), σσ. 224-225, καθώς και τα εξώφυλλα των πεζογραφημάτων του *Εικονοστασίου*.

<sup>437</sup> Βλ. *Αγιασθήτω, Επινίκια*, σ. 234: "εκεί διδάχτηκα... το χαιτοφόρο τίναγμα του αγέρωχου λαϊμού των πλατανιών των πελεκάνων των αλόγων". Το "εκεί" είναι η ιδιαίτερη πατρίδα, ενώ ο "χαιτοφόρος λαϊμός" των αλόγων που προσδίδεται αζεχώριστα και στα πλατάνια και στους πελεκάνους, φανερώνει ότι το άλογο αποτελεί μία έκφανση του γενικότερου ερωτισμού της φύσης.

<sup>438</sup> Για το ερώτημα της ερωτικής διέγερσης, βλ. χαρακτηριστικά, *Φαίδρα, Τ.Α.*, σ. 301, τα λόγια της ομόθυμης ηρωίδας προς το βωβό πρόσωπο- Ιππόλυτο: "... Το / βλεπα το αίμα / να τρέχει κάτω απ ' το λευκό σου δέρμα, ν'

την κομμουνιστική επανάσταση, αφού ο ποιητής εδώ (όχι φυσικά ο πατέρας του που ήταν φιλοβασιλικός<sup>439</sup>) φαίνεται για μια ακόμη φορά να την εννοεί σε αρραγή ενότητα με το ερωτικό στοιχείο. Η σύνδεση του πατέρα με το άλογο ως φαλλικό σύμβολο είναι γνωστή στην ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόντ, ο οποίος την ερμηνεύει στο πλαίσιο των συνειρμών που προκαλεί στο αγόρι το οιδιπόδειο σύμπλεγμα<sup>440</sup>.

Αμέσως μετά ο ποιητής συνδέει την αδελφή του Νίνα με δύο ηρωίδες του, την *Περσεφόνη* και την *"Ωραία Ελένη στα στερνά της"* παραπέμποντας με άμεση ενδοκειμενική αναφορά στα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, *Περσεφόνη* και *Η Ελένη*. Η σύνδεση αυτή ερμηνεύεται, αν συσχετιστούν κάποια χαρακτηριστικά της Νίνας και της ζωής της με τα αντίστοιχα των δύο αυτών ηρωίδων, όπως τα γνωρίζουμε από τους μύθους, αλλά και από τις ποιητικές μεταπλάσεις που πραγματοποίησε ο Ρίτσος: Η Νίνα λοιπόν των παιδικών χρόνων του ποιητή, μεγαλύτερή του στην ηλικία κατά έντεκα χρόνια, ήταν μια πανέμορφη κοπέλα, όπως γνωρίζουμε από τα βιογραφικά του<sup>441</sup>, αλλά και από την περιγραφή που ο ίδιος πραγματοποιεί στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*: "...μα πιο πολύ απ' όλα μιλάγανε (οι άλλοι σε μένα) για τη μεγάλη αδελφή μου τη Νίνα (με περνούσε έντεκα χρόνια) που ήταν όμορφη σαν άγγελος, κι όταν λουζόταν και έβγαине στην αυλή να στεγνώσουν στον ήλιο τα χρυσά σκάλες μαλλιά της, πυκνά και μακριά ως κάτω απ' τη μέση της, και λαμποκόπαγε ολόγυρα ο τόπος.... και στρέφαν όλοι για να δουν από πού βγαίνει αυτό το φως και ξέρανε πως είναι η Νίνα ή στο μπαλκόνι ή στην αυλή μας· κι όλα τ' αδέρφια και πρωτοζαδέρφια του πατέρα μου, παντρεμένοι ή ανύπαντροι, ήταν ερωτευμένοι με τη Νίνα.... μα και τα πιτσιρίκια του δημοτικού και τα παιδόπουλα του σχολαρχείου κι αυτά ερωτευμένα...."<sup>442</sup>. Η ομορφιά όμως αυτή αργότερα μαράθηκε μέσα σ' έναν ατυχή γάμο: Η Νίνα ερωτεύτηκε τον αξιωματικό της χωροφυλακής Χρίστο Κοκκώνη, "κλέφτηκε" μαζί του και τον παντρεύτηκε, όμως αυτός αργότερα τη ζήλευε παθολογικά για την ομορφιά της, της φερόταν βάνουσα και την κατηγορούσε συνέχεια για το γεγονός ότι δεν απέκτησαν ποτέ παιδιά. Η αναφορά της διεύθυνσης του σπιτιού, όπου έμενε η Νίνα, η *"γωνία Κεραμικού και Σαλαμίνας"* έχει ειδικό ενδιαφέρον: Εκεί έζησε τα πρώτα χρόνια του γάμου της κοντά στην πεθερά της και αντιμετώπισε και τις περισσότερες δυσκολίες<sup>443</sup>. Μια συνοπτική καταγραφή όλων αυτών πραγματοποιεί ο Ρίτσος από πολύ νωρίς, στο ποίημα "Σαν πατέρα μου" των *Τρακτέρ*

*Η πρωτοθυγατέρα σου, θάμπος του αγέρα και της γης,  
που τα μαλλιά της τα χρυσά, όπως έλυνε, ως το γόνα*

---

ανεβαίνει απ' τα πόδια σου / στο στήθος, / να σκοντάφτει στα γόνατα, να τρέχει ανάστροφα προς την κοιλιά και / τους μηρούς σου, / στα μπράτσα, στο χαράκι του λαιμού, να ογκώνει και να πορφυρώνει / τις θηλές και τα χείλη σου – σα νάταν όλο το κορμί σου σε στύση..."

<sup>439</sup> Βλ. εδώ, σ. 44.

<sup>440</sup> Ο Φρόντ, στο βιβλίο του *Ο μικρός Χανς*, μφ. Κατερίνα Λιάπτη, "Επίκουρος", Αθήνα, 1998 προσπαθεί να αναλύσει τους εφιάλτες του ομώνυμου πεντάχρονου αγοριού σχετικά με τα άλογα. Οι κυριότεροι είναι ότι το άλογο μπορεί να δαγκώσει το μικρό αγόρι, ή ότι το άλογο μπορεί να πέσει. Η ερμηνεία που δίνεται είναι η εξής: " Πίσω από το αρχικό άγχος ότι θα τον δαγκώσει ένα άλογο, αποκαλύφθηκε το βαθύτερο άγχος ότι τα άλογα θα πέσουν. Και τα δύο μαζί, το άλογο που δαγκώνει και το άλογο που πέφτει είναι ο πατέρας που θα τον τιμωρήσει, επειδή μέσα του επιθυμεί να πάθει ο πατέρας κακό". Η επιθυμία αυτή του μικρού είναι ασυνείδητη, επειδή ασυνείδητα πάλι θέλει να πάρει τη θέση του πατέρα ως εραστής της μητέρας ( τα συμπεράσματα αυτά της έρευνας που διεξάγει ο Φρόντ σε ολόκληρο το βιβλίο, βρίσκονται στις σσ. 121-124). Στο Ρίτσο δε φαίνονται - τουλάχιστον στο συγκεκριμένο χωρίο – κάποιοι εφιάλτες. Το κοινό σημείο με το Φρόντ είναι ο φαλλικός – άρα πατρικός – συμβολισμός του αλόγου.

<sup>441</sup> Βλ. εδώ, σ. 46 Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 17-18, Α. Κώττη, ό.π. (σημ.20), σ. 35.

<sup>442</sup> *E.A.A.*, 4 σ. 57.

<sup>443</sup> Βλ. εδώ, σ. 46, Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ.18) σσ. 17-18, 39, Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σ.35. Χαρακτηριστική για τη βαναυσότητα του χαρακτήρα του ήταν η συμπεριφορά του Χρίστου Κοκκώνη με αφορμή τον πατέρα του ποιητή, όταν ανήμπορο πια η Νίνα τον είχε φέρει στο σπίτι τους, στην Αθήνα: " Ο Χρίστος.... είχε αρχίσει να γκρινιάζει την αδελφή μου:" Τι τον κουβάλησες το γέρο δω μέσα; μου γυρίζουν τ' άντερα να τον βλέπω το χαραιοπάη· σα βρυκόλακας είναι". Η αδελφή μου έφερνε ικετευτικά το δάχτυλό της στα χείλη της μην ακούσει ο πατέρας. Ο Χρίστος όμως το χαβά του: "Ν' ακούσει· κι αν του 'μεινε μια στάλα φιλότιμο να μας αδειάσει τη γωνιά...." (*Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, *E.A.A.*, 7, σ. 61)

*χύνονταν δυο ποτάμια φως κ' έτρεμαν γύρω άνθη σιγής,  
σε χέρια βάνουσα έπεσε, σκυφή σ' άγονο αγώνα<sup>444</sup>*

---

<sup>444</sup> Π.Α', σ. 21

Τα χαρακτηριστικά αυτά της Νίνας και της ζωής της συντήκονται από το Ρίτσο με τα χαρακτηριστικά των δύο ηρωίδων του: η Περσεφόνη στο ομώνυμο ποίημα έχει απαχθεί από τον Πλούτωνα – Άδη, όπως ακριβώς και η μυθική Περσεφόνη (με τις απαραίτητες μεταπλάσεις βέβαια) και "έχει γυρίσει, όπως κάθε καλοκαίρι απ' την ξένη σκοτεινή χώρα, στο μεγάλο, εξοχικό, πατρικό της σπίτι"<sup>445</sup>. Πίσω από την απαγωγή αυτή κρύβεται η αρπαγή- "κλέψιμο" της Νίνας από το Χρίστο Κοκκώνη, ο οποίος σταδιακά με τη συμπεριφορά του εξελίχτηκε σε απεχθές πρόσωπο, μια μορφή Πλούτωνα – Άδη δηλαδή<sup>446</sup>. Στην ποιητική μετάπλαση της Περσεφόνης από το Ρίτσο, η ηρωίδα είναι ερωτευμένη με τον "απαγωγέα" της<sup>447</sup>, όπως ακριβώς και η αδελφή του Νίνα. Αλλά και στην ποιητική μετάπλαση της Ελένης στο ομώνυμο ποίημα η ηρωίδα παρουσιάζει μια εικόνα αποκρουστικής φθοράς της ομορφιάς της, συνδεδεμένη με μια αμφίθυμη στάση απέναντι στη ματαιότητα των αγώνων<sup>448</sup>, εικόνα που φαίνεται να ξεκινά από τη μαραμμένη ομορφιά της αδελφής του. Άλλωστε, το ποίημα *Η Ελένη* γράφεται στο Καρλόβασι Σάμου από το Μάιο ως τον Αύγουστο του 1970, όταν ο ποιητής βρισκόταν εκεί σε κατ' οίκον περιορισμό από την τελευταία δικτατορία και ενώ η αδελφή του Νίνα είχε πεθάνει το Φεβρουάριο του ίδιου έτους. Ο θάνατος αυτός που ήρθε ως τελική κατάληξη αυτής της σταδιακής φθοράς, σε συνδυασμό με τη ζοφερή πολιτική πραγματικότητα και την ατομική περιπέτεια, πιθανότατα επηρέασαν τη σύνθεση της μορφής της κεντρικής ηρωίδας του ποιήματος, το οποίο στην πρώτη του αυτοτελή έκδοση το Μάρτιο του 1972 φέρει την αφιέρωση "*Στη μνήμη της Νίνας της αδελφής μου*". Επίσης, το οριστικό άρθρο "*Η*" μπροστά από το όνομα "*Ελένη*" στον τίτλο του ποιήματος μαρτυρά μια μεγαλύτερη "οικειότητα" του ποιητή με την ηρωίδα του, αφού σε όσα από τα μυθολογικά ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* ο τίτλος αποτελείται από ένα κύριο όνομα, απουσιάζει το οριστικό άρθρο (π.χ. *Αγαμέμνων, Αίας, Ορέστης, Φιλοκτήτης*, κ.λπ.)<sup>449</sup>. Το οριστικό άρθρο κρατάει ο ποιητής και στη σύνδεση που πραγματοποιεί στο *Τερατώδες Αριστούργημα* ανάμεσα στη Νίνα και την Ελένη. Λέει "*η Ωραία Ελένη στα στερνά της*" και όχι "*Ωραία Ελένη στα στερνά της*", όπως αμέσως πριν είχε πει "*Περσεφόνη μου*", χωρίς οριστικό άρθρο.

Ύστερα από τη Νίνα ο Ρίτσος περιγράφει την προσφορά του αδελφού του Μίμη, χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένο ποίημα, αν και είναι γνωστό πως το ποίημα *Ο μικρός αδελφός των γλάρων* της συλλογής *Δοκιμασία* ξεκινάει από την αγάπη και το θαυμασμό του ποιητή προς τον

<sup>445</sup> Περσεφόνη, *Τ.Δ.* σ. 191

<sup>446</sup> Βλ. και Παντελή Πρεβελάκη, ό.π. (σημ.40) σ. 587

<sup>447</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, Περσεφόνη, *Τ.Δ.*, σσ. 192-193 "...θυμάμαι τις πλάτες του / μελαχρινές, φαρδειές, δυνατές, σα χλοϊσμένο λιβάδι....Αμέσως αναγνώρισα το σώμα του. Ένα παντελόνι / το άφησαν αρκετές ημέρες στην κρεμάστρα του διαδρόμου. Το κοιτούσα / ώρες ολόκληρες, τ' άγγιζα με τα χέρια μου· σκεφτόμουν να το κλέψω, / να το κρύψω κάτω απ' το στρώμα μου, να το φορέσω. Φοβόμουν. Μια / μέρα, / έβαλα μια καρέκλα· ανέβηκα· έχωσα το πρόσωπό μου και το οσμιζόμουν..."

<sup>448</sup> Για τη σωματική φθορά, βλ. *Η Ελένη*, *Τ. Δ.*, σ. 269 : "Κ' εκείνη; Όχι, όχι – δεν είναι δυνατόν. Γριά – γριά – εκατό, διακόσω χρονώ", ό.π. σ. 276: "Μεγάλες κρεατοελιές φυτρώσανε στο πρόσωπό μου. Χοντρές τρίχες / μου ζώσανε το στόμα – τις πιάνω", κ.α. Για την αμφίθυμη στάση απέναντι στη ματαιότητα των αγώνων, βλ. ό.π. σ.281. "Α, ναι πόσες ανόητες μάχες, ηρωισμοί, φιλοδοξίες, υπεροψίες, / θυσίες και ήττες και ήττες, κι άλλες μάχες, για πράγματα που κιόλας / είταν από άλλους αποφασισμένα, όταν λείπαμε εμείς. Και οι άνθρωποι, / αθώοι, / να χώνουν τις φουρκέτες των μαλλιών μες στα μάτια τους, να χτυπούν / το κεφάλι / στον πανύψηλο τοίχο, γνωρίζοντας βέβαια πως ο τοίχος δεν πέφτει / ούτε ραγίζει καν, να δουν τουλάχιστον μες από μια χαραμάδα / λίγο γαλάζιο, ασκίαστο απ' το χρόνο και τη σκιά τους. Ωστόσο – ποιος / ξέρει - ίσως εκεί που κάποιος αντιστέκεται χωρίς ελπίδα , ίσως εκεί να αρχίζει η ανθρώπινη ιστορία, που λέμε, κ' η ομορφιά του ανθρώπου. Βλ. επίσης Τατιάνας Γκρίτση – Μιλλιέξ, "*Η Ελένη του Γιάννη Ρίτσου*", ό.π. (σημ.23), σσ. 547-555 και Π. Πρεβελάκη, ό.π. (σημ. 40), σσ. 430-439.

<sup>449</sup> Τους συσχετισμούς με τα βιώματα του Ρίτσου κατά την περίοδο συγγραφής του ποιήματος πραγματοποιεί ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης στο άρθρο του "Γιάννη Ρίτσου: *Η Ελένη*. Ένα πολιτικό ποίημα", *Ο Πολίτης*, τεύχος 47, 23/1/1998, σ. 33. Ο ίδιος επισημαίνει ότι η αφιέρωση απαλείφεται κατά την ένταξη του ποιήματος στον τόμο της *Τέταρτης Διάστασης*, για να το αποδεσμεύσει, ο Ρίτσος από τα οικογενειακά του και να του επιτρέψει να λειτουργήσει ανεξάρτητα και ισοδύναμα με τα άλλα ποιήματα της συλλογής. Αναφέρεται επίσης στη λειτουργικότητα του οριστικού άρθρου. Για το οριστικό άρθρο βλ. επίσης Χρύσας Προκοπάκη, " Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος", ό.π. (σημ.23), σ. 366 σημ. 1.

αδελφό του σε συνδυασμό με το τραυματικό παιδικό βίωμα του πρόωρου θανάτου του<sup>450</sup>. Ο Ρίτσος προτιμά να αναφερθεί αόριστα σε "μια ναυτική κορδέλα και το Βέγα στη βελιώτικη βρύση με τους κυνηγούς και τις λεύκες". Τα στοιχεία αυτά συνδέονται άμεσα με την προσωπικότητα και τη βιογραφία του Μίμη: Η "ναυτική κορδέλα" παραπέμπει στη ναυτική ιδιότητα του Μίμη, ο Βέγας στην αγάπη του για τα αστέρια, που τα ονομάτιζε στα μικρότερα αδέρφια του<sup>451</sup>, ενώ "η βελιώτικη βρύση με τους κυνηγούς και τις λεύκες" στην αγάπη του για το κυνήγι<sup>452</sup>. Αν θεωρηθούν ως συμβολοποιήσεις συγκεκριμένων μοτίβων και νοηματικών σταθερών στο έργο του Ρίτσου, αποκτούν περιεχόμενο ως ποιητικές παρακαταθήκες από τον κόσμο της παιδικής ηλικίας. Συγκεκριμένα, πίσω από τη ναυτική κορδέλα διακρίνεται η αγάπη του ποιητή προς τη θάλασσα, που έδωσε

ποιήματα όπως *Το εμβατήριο του ωκεανού*<sup>453</sup>, γεμάτα από θαλασσινές εικόνες με ποικίλες σημασιολογικές φορτίσεις, αλλά ανήγαγε το συγκεκριμένο στοιχείο της φύσης και σε μοτίβο που διατρέχει το μεγαλύτερο μέρος του έργου του. Ο Βέγας συμβολίζει τη σημαντική θέση που κατέχουν τα αστέρια και γενικά οι πλανήτες του ηλιακού μας συστήματος στην ποίηση του Ρίτσου ως στοιχεία υποβολής, συνδεδεμένα με την εκάστοτε ψυχολογική διάθεση του ποιητή και των ηρώων του<sup>454</sup>. Όσο για τη βελιώτικη βρύση, αυτή δεν πρέπει να συνδεθεί με κάποια υποτιθέμενη αγάπη του ποιητή προς το κυνήγι. Όπως φαίνεται, κυρίως από το πεζογραφικό του έργο, αντιπαθούσε το κυνήγι, ενώ έτρεφε μεγάλη αγάπη προς τα πουλιά που τα συνέδεε με διάφορα συναισθήματα και πολύπλοκους συνειρμούς<sup>455</sup>. Η βελιώτικη βρύση έχει άλλο συναισθηματικό βάρος για το Ρίτσο: Εκεί, σε μικρή ηλικία άκουσε τον ταχυδρόμο να αναγγέλλει ενώπιον όλων το θάνατο του Μίμη και έκλαψε σπαρακτικά<sup>456</sup>. Άρα, το ότι ο Μίμης άφησε τη ναυτική κορδέλα και το Βέγα στη βελιώτικη βρύση και όχι κάπου αλλού, για τον ποιητή σημαίνει μια τοπιογραφία θανάτου, κάτι ανάλογο με το σημείο, όπου ο νεκρός, πεθαίνοντας, εγκαταλείπει

<sup>450</sup> Για τον πρόωρο θάνατο του Μίμη βλ. εδώ, σ. 47 Ο ίδιος ο ποιητής κάτω από τον τίτλο του ποιήματος βάζει την αφιέρωση "Του χαμένου μου αδελφού ΜΙΜΗ" (Δοκίμασία, Π.Α. σ. 383). Η Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ.18), σ. 18, επισημαίνει τη σύνδεση: "Ένα χρόνο μικρότερος από τη Νίνα ήταν ο Μίμης μας, ο μικρός αδελφός των γλάρων, όπως τον τραγούδησε ο Γιάννης".

<sup>451</sup> "Ίσως να 'να κι έτσι, Ε.Α.Α, σ. 73: "... Κι ο Μίμης μας έδειχνε και μας ονόμαζε τ' άστρα – Ωρίων, Λύρα, Βερενίκη, Αρκτούρος, Αφροδίτη, Άρκτος η μικρή κι η μεγάλη; Κριός..."

<sup>452</sup> Ο.π., σ. 72: "... και τ' άλλα πολύχρωμα πούπουλα των μελισσοурγών που 'φερνε ο Μίμης, μέγας μου αδελφός, απ' το κυνήγι του στις Βελιές, στις πανύψηλες λεύκες..."

<sup>453</sup> Π.Α', σσ 259-290. Αυτό και *Ο μικρός αδελφός των γλάρων* είναι κατ' εξοχήν "θαλασσινά" ποιήματα ως προς την πλειοψηφία των εικόνων. Επίσης στα *Επινίκια* :σ. 223 λέει ότι οι γυμνασιόπαιδες (δηλαδή ο ίδιος "ονειρευόντανε να γίνουν θαλασσινοί ποιητές..."

<sup>454</sup> Βλ. Μ. Γ. Μερακλή, " Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου", ό.π. (σημ.29) , σσ 542-50 "Τέλος θα 'θελα να σημειώσω, ότι ένα από τα πράγματα που λατρεύει ο Ρίτσος, είναι το φως. Ίσως δεν είναι υπερβολή να πούμε, ότι δεν υπάρχει εποχή, ή και ώρα της μέρας και της νύχτας, που να μη δίνεται ο φωτισμός τους, ο χρωματισμός τους. Παρατηρώ πάντως, ότι στην Τέταρτη Διάσταση όπου το πρόβλημα είναι η φθορά του χρόνου κι ο θάνατος...στατιστικά υπερέχουν οι αναφορές στο φεγγάρι και τ' αστέρια της νύχτας – όχι στον ήλιο". Ο ήλιος ως πυρακτωμένο ελληνικό μεσημέρι συνδέεται με το έρωτα και την αισιοδοξία. Ως αυγή ή ηλιοβασίλεμα κυρίως με έναν ρεμβασιακό στοχασμό.

<sup>455</sup> Ο.π (σημ. 73), σσ. 79-80: "... και πολλές φορές τα σκοτωμένα πουλιά πέφταν στο ποτάμι κι έμπαινε ο Μίμης στο νερό με τα ναυτικά του παντελόνια – μόνο τα παπούτσια του έβγαζε – και τ' άπαιρνε κι ήταν βρεγμένα τα φτερά τους και τα μικρά τους μάτια πολύ λυπημένα – το 'να τους βλέφαρο κάποτε μισόκλειστο σα να 'βλεπαν κάτι άλλο – κι όπως έσταζε το νερό απ' το μουτράκι τους νόμιζες πως έκλαιγαν ή πως είχαν κλάψει, και παραξενευόμουνα πως ο όμορφος, πάντα γελαστός Μίμης μπορεί να κάνει "τέτοια εγκλήματα" κι απ' τη μια τον αγάπαγα και τον καμάρωνα – είχε πάρει Α' Βραβείο στη σκοποβολή - , κι απ' την άλλη του θύμωνα..." Βλ. επίσης τα κεφ. *Τα πουλιά* και *Η συνέχεια των πουλιών* στο *Τι παράξενα πράγματα*, Ε.Α.Α, σσ. 85-99

<sup>456</sup> Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ.18), σ. 53 "... φτάνει στις Βελιές ο ταχυδρόμος ο Σπύρος. Σταματάει στη βρύση του χωριού, εκεί που λουλάκιαζαν τα ρούχα οι γυναίκες. Αρχικά να φωνάζει ο καλός άνθρωπος κάνοντας τον τελάλη: " Ακούστε βρε!... Δε μοιράζω σήμερα γράμματα. Ελάτε να τα πάρετε μόνοι σας! Πάει βρε! Πέθανε ο Μίμης ο Ρίτσος ο Σημαιοφόρος!" Εγώ μόλις τ' άκουσα λιποθύμησα. Δεν θυμάμαι τίποτ' άλλο. Όταν συνήλθα είδα το Γιάννη μας να κλαίει σε μια άκρη σπαρακτικά".



τα αγαπημένα του αντικείμενα ως αφετηρίες θλίψης, αλλά και ως παρακαταθήκες προς τους οικείους του για τη συνέχιση της ζωής. Αυτό το τελευταίο εξηγεί τη σύνδεση της βρύσης του χωριού στο έργο του Ρίτσου κυρίως με βιώματα ενός εξιδανικευμένου παιδικού παρελθόντος, που καταφάσκουν στη ζωή<sup>457</sup>.

Στον επόμενο στίχο ο Ρίτσος επισημαίνει άμεσα ότι το ποίημα *Το Τραγούδι της Αδελφής μου* ξεκίνησε από την αδελφή του τη Λούλα. Έτσι τα βιώματα που είχε ο ποιητής από τη σχέση του με την αδελφή του, τόσο κατά την παιδική ηλικία, όσο και μεταγενέστερα, αναδεικνύονται σε ποιητικές απαρχές. Το ποίημα<sup>458</sup> γράφτηκε το 1937, όταν η Λούλα κάτω από το βάρος των συμφορών της οικογένειας και του πρώτου αποτυχημένου της γάμου κατέρρευσε ψυχολογικά και μεταφέρθηκε στο δημόσιο ψυχιατρείο<sup>459</sup>. Αποτελεί μια αναπόληση και ποιητική μετάπλαση των βιωμάτων σχετικά με την υλική προσφορά και την ηθική συμπαράσταση της Λούλας προς τον ποιητή και τα πρόσωπα του οικογενειακού περιβάλλοντος<sup>460</sup>, σε συνδυασμό με υπαρξιακές και μεταφυσικές προεκτάσεις, καθώς και πίστη στην προοπτική της κοινωνικής επανάστασης, σε μια προσπάθεια του Ρίτσου να μετατρέψει την απέραντη θλίψη του σε αισιοδοξία<sup>461</sup>.

Στο σημείο αυτό ο Ρίτσος ολοκληρώνει την αναφορά του στην προσφορά των προσώπων του άμεσου οικογενειακού του περιβάλλοντος ως προς τη διαμόρφωση της ποιητικής του ιδιοσυγκρασίας. Όμως αμέσως μετά κάνει λόγο για κάποια "θεία Ουρανία" που "κοιτούσε για λογαριασμό του το μικρό νωπό φεγ-/γάρι στην επάνω γωνία του φεγγίτη / σαν ωχρό ραντισμένο μαντιλάκι που 'θελε να το σιδερώσει πριν στε-/γνώσει / κ' ύστερα μ' ένα γενικό συχωροχάρτι ν' απονείμει χάρη σ' όλους τους βαρυποινίτες". Η τοποθέτηση της θείας Ουρανίας αμέσως μετά τους γονείς και τ' αδέρφια του, δείχνει ότι ο ποιητής θεωρούσε την προσφορά της ισοδύναμη. Όμως η αποκρυπτογράφηση της προσφοράς είναι προβληματική για την έρευνα. Γιατί από τις βιογραφίες του ποιητή δεν έχουμε καμμία πληροφορία για θεία με το συγκεκριμένο όνομα, που να επηρέασε αποφασιστικά τον ψυχισμό του. Μπορεί βέβαια ο προσδιορισμός "θεία" να μη δηλώνει τη συγγένεια, αλλά να είναι η τυπική προσαγόρευση προς τα σεβάσματα πρόσωπα στο κοινωνικό περιβάλλον της ελληνικής επαρχίας και η θεία Ουρανία να είναι για τον ποιητή ένα από αυτά τα πρόσωπα. Εκτενέστερη περιγραφή της πραγματοποιείται στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι όπου*

<sup>457</sup> *Μια πυρολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα, Δοκιμασία*, Π.Α', σ.325 : "Θυμάμαι τη βρυσούλα του χωριού γιομάτη πολυτρίχια, όταν δο - / κίμαζα στις μικρές τρύπες του καλαμιού να σφυρίζω το πρώ - / το σιγαλό τραγούδι της μεγάλης καλοκαιριάτικης νύχτας", σ. 326: " Στη βρύση πλέναν οι κοπέλες τα πλουμιστά τους μεσοφόρια γιο-/ μάτα πράσινα πουλιά και κόκκινα λουλούδια".

<sup>458</sup> Π.Α', σσ 183-212

<sup>459</sup> Για τη Λούλα, βλ. εδώ, σσ 45-46.

<sup>460</sup> Άμεσες αναφορές σε όλα αυτά γίνονται στο ποίημα "Δέσμευση" της συλλογής *Πυραμίδες*. Π. Α', σ.83: " Εσύ απ' τα δέκα χρόνια σου, καχεκτική μικρή / της μάνας μας και του αδελφού κρατούσες τη λεκάνη / των αιμοπτώσεων κι όλη τους την πίκρα είχες γλυκάνει / κ' είναι κι οι δυο νεκροί.... Έκανες το αίμα σου άρωμα για τον τρελλό πατέρα / για με το φθισικό". Το ποίημα αποτελεί ένα "πρόπλασμα" για το *Τραγούδι της Αδελφής μου*, αλλά δε συμπεριλαμβάνει την παραφροσύνη, αφού γράφτηκε το 1935. Στο *Τραγούδι της Αδελφής μου* δεν περιλαμβάνονται απεριφραστές αναφορές των βιωμάτων, αλλά αυτά υποβάλλονται μέσω της ποιητικής μετάπλασης. Είναι επόμενο, αφού η τεχνική του ποιήματος προσεγγίζει τη σύγχρονη ποίηση, ενώ η "Δέσμευση" τον ανανεωμένο παραδοσιακό στίχο, όπου το βίωμα παρουσιάζεται περισσότερο ακατέργαστο.

<sup>461</sup> Χαρακτηριστικό είναι το τέλος των δύο ποιημάτων: "...Ω λυπημένη μου αδελφή, σ' αφήνω θλιβερά / αφού το χέρι μου έχτισα γεφύρι της αβύσσου / αν είναι νάθρεις, φτάσε με στον πόνο, στο κλουβί σου / δε δύνονται να διπλωθούν του νου μου τα φτερά" ("Δέσμευση", *Πυραμίδες*, Π.Α' σ. 87), " ....Κανένας κρίκος δε μου δένει / τα φτερά μου στη γη. / Το φως ακμάζει πιο ψηλά/ κι απ' την αγάπη σου, αδελφή μου, / κι απ' την αγάπη μου." (Το *Τραγούδι της Αδελφής μου*, Π.Α. σ. 212). Το μοτίβο των φτερών που απαντά και στα δυο χωρία πρέπει να το θεωρήσουμε ως την ποιητική πράξη, η οποία εξουδετερώνει τη θλίψη. Η θλίψη είναι το κλουβί στη μια περίπτωση και οι κρίκοι στην άλλη, που δε μπορούν να φυλακίσουν τα φτερά. Ο Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ.40),σ.78-79, θεωρεί τα τοποθετημένα στην αρχή και στο τέλος του δεύτερου ποιήματος εξάστιχα, ως προοίμιο και επιμύθιο αντίστοιχα, σύνοψη του γενικού σχεδιασμού του ποιήματος που είναι ο ανταγωνισμός ανάμεσα στον ανθρώπινο πόνο από τη μια και την ποιητική πράξη από την άλλη, με υπόκωφο κάθε φορά στεναγμό του ηττημένου: " Στους τρικυμισμένους καθρέφτες / των λυγμών / θραύεται το ήρεμο πρόσωπο / της αιωνιότητας / κι όμως ακόμη ακούμε εντός μας / το φλοίσβιμα /της ηρεμίας", στο "προοίμιο", ενώ "Το ήρεμο πρόσωπο / της αιωνιότητας / θραύει τους τρικυμισμένους καθρέφτες / των λυγμών / κι όμως ακόμη ακούμε εντός μας / των λυγμών την τρικυμία" στο "επιμύθιο".

παρουσιάζεται ως μια ήπια και υπομονετική γυναίκα απέναντι στον άγριο σύζυγό της, τον "κάπταν Γιώργη", ένα γέρο με τερατώδη μορφή που συνειρμικά ανακαλεί χωρία από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, συνδεδεμένα σε ενιαίο σύνολο με την αφήγηση του Ρίτσου: "... όμως η θεία Ουρανία είχε ακόμα και το σύζυγο της, τον κάπταν Γιώργη (εμείς, μεταξύ μας, τον λέγαμε θείο Ουράνιο) – παλιός ναυτικός, σπουδαίος θαλασσόλυκος, παράλυτος τώρα απ' τη μέση και κάτω, πάντα ζαπλωμένος στο μεγάλο σιδερένιο κρεβάτι.... Άγριος, βλάστημος (τι Σταυρούς, Παναγίες, Καντήλια ζεστόμιζε), η μαγκούρα του πάντοτε δίπλα του, κι όταν ήθελε τίποτα, νερό, φαΐ, κατούρημα, χτύπαγε τη μαγκούρα του με δύναμη στα κάγκελα του κρεβατιού, κλάγγιζε ολόκληρο το σπίτι, έτρεχε η θεία Ουρανία, όπου κι αν βρισκόταν, στην κουζίνα, στο πλυσταριό, στην αυλή, στην αγορά, "τι 'ναι Γιώργη μου; τι θες; σιγά, Γιώργη μου, ακούει η γειτονιά" "να χέσω και σέβανε και τη γειτονιά σου"... έξω απ' την κουβέρτα και οι πατούσες, κάτι πελώριες πατούσες σαν του οργισμένου Θεού όταν έδωξε με τις κλωτσιές στην Κόλαση τον Αποστάτη Άγγελο, και πιο οργισμένος απ' το Θεό σαν πρόβαινε στην πόρτα ο δεκαπεντάχρονος γιος του ο Μένιος, αληταράς, ψευτοκλεφτάκος, μόρτης, μούτσος, στραγαλάς, ψαράς, βαρκάρης.... Κι ο γέρος να του πετάει κατακέφαλα τη μαγκούρα του, να τινάζεται η γενειάδα του χίλιες όχεδνες, άγριες σκιηνές, παράφορες, παράφρονες, σπάζαν τα τζάμια, πέφταν τα ποτήρια απ' το τραπέζι, λάμπεις από αόρατα σπαθιά διασταυρώνονταν, έτρεμε η αγία πιατοθήκη, η σκάφη, το φαράσι, η σκούπα, Κύριε ελέησον, κι απορημένο το άπραγον Αρνίον, ιστάμενον ως εσφαγμένο, αλλά και τα εφτά άστρα, οι εφτά λυχνίες, οι εφτά σφραγίδες, οι είκοσι τέσσερις πρεσβύτεροι, κι εκείνα τα τέσσερα ζώα γέμοντα οφθαλμών, κι εκείνος ο Άγγελος με δρεπάνι που τρυγούσε το αμπέλι κι έριχνε τα σταφύλια στον μεγάλο ληνό του θυμού του Θεού,

και επατήθη

ο ληνός έξω της πόλεως και εξήλθεν αίμα

εκ του ληνού έως των χαλινών των ίππων

εις διάστημα χιλίων εξακοσίων σταδίων - ...<sup>462</sup>

Όλοι αυτοί οι συνειρμοί δείχνουν ότι η διερεύνηση αυτής της μορφής που ταλαντεύεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία, δεν πρέπει να συνδεθεί με τη βιογραφική πιστότητα – αφού ελλείπουν οι ασφαλείς "πηγές" – αλλά κυρίως με την παρασημαντική των χαρακτηριστικών της στο περιβάλλον, όπου παρουσιάζεται να ζει. Πρώτα πρώτα το όνομά της: Το δανείζει στο σύζυγό της ως παρωνύμιο (ο αφηγητής τον ονομάζει "θείο Ουράνιο") και στη συνέχεια ο σύζυγος, ο τερατώδης κάπταν Γιώργης συνδέεται με εικόνες της *Αποκαλύψεως*, επομένως με το υπερβατικό. Άρα, έμμεσα και η ίδια συνδέεται με το υπερβατικό, εφόσον το όνομά της θεωρείται κατάλληλο για να γεννήσει το παρωνύμιο ενός προσώπου συνδεδεμένου με το υπερβατικό. Παρακάτω η σύνδεση της θείας Ουρανίας με το υπερβατικό είναι περισσότερο άμεση "... και πρόβαλε κατάχλωμη η θεία Ουρανία κρατώντας ένα άσπρο πουκάμισο που 'πλενε στο πλυσταριό κι έσταζε χοντρές στάλες στο πάτωμα σα να 'κλαιγε, μα την πίστη μου, το πουκάμισο, κι έφερε η θεία Ουρανία στο γέροντα τη μαγκούρα του κι είδε στον τοίχο που κατέβαινε ήσυχο ήσυχο ένα μικρό σαμιαμίδι και μονομιάς τα μάτια της μίκρυναν, μίκρυναν, προσηλώθηκαν στο πιο πέρα κι η χρυσή χρυσόμυγα είχε φύγει απ' τα μαλλιά της κι ίσως να 'χε πετάξει κατὰ κει, και είπε μέσα της η θεία Ουρανία για το σαμιαμίδι " κάποιον καλό μήνυμα φέρνει" και έκανε το σταυρό της μπροστά σ' αυτό το θαύμα που σου έλεγα...."<sup>463</sup> Όσο γι' αυτό το "πιο πέρα" και το "κατὰ κει" ο ποιητής, συνεχίζοντας, μας προτρέπει να το δούμε ως συνειδητοποίηση του αγνώστου και του ακατόρθωτου που προέρχεται από τη βίωση μιας πολυεδρικής και πολύπλοκης αλήθειας, όπως αυτή αρθρώνεται από την παρασημαντική των στιγμιотύπων της ζωής. Αλήθεια, που ταυτίζει τη γνώση του "όλα" με τη γνώση του "τίποτα" παρουσιάζοντάς τα ως δύο όψεις του ίδιου νομίσματος

<sup>462</sup> Ίσως να 'ναι κι έτσι, *Ε.Α.Α.*, 4, σσ.134 – 136. Το χωρίο της *Αποκάλυψης* είναι Κεφ. ΙΔ', εδάφιον 20. Την παράθεση του συγκεκριμένου χωρίου σχολιάζει ο Δ. Κουκουλομμάτης, ο οποίος επισημαίνει βαθιά γνώση από το Ρίτσο των κειμένων του χριστιανισμού (*Το θείο στη Νεοελληνική Φιλολογία*, "Ελλην" 1992, σσ.145-146)

<sup>463</sup> Ίσως να 'ναι κι έτσι, ό.π.. (σημ. 84), σ. 137. Η αραιογράμματα γραφή στα "πιο πέρα" και "κατὰ κει" ανήκει στον ποιητή.

μέσα στην απολυτότητά τους και τη συνακόλουθη αδυναμία της σύλληψής τους<sup>464</sup>. Και η θεία Ουρανία φαίνεται να είναι ένα απ' τα πολύσημα αυτά στιγμιότυπα. Επομένως την ήπια και υπομονετική συμπεριφορά της προς τον κάπταν Γιώργη ή "θείο Ουράνιο" πρέπει να την θεωρήσουμε ως συμβολοποίηση της ποιητικής απορίας και έκστασης μπροστά στο απέραντο, όπως το εννοεί ο Ρίτσος. Η ποιητική αυτή απορία και έκσταση μπροστά στο απέραντο συνθέτουν ένα ακόμα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ποίησής του την "επιείκεια" για την οποία ο ίδιος έχει μιλήσει στα *Μελετήματά* του συνδέοντάς την με τον εξευτελισμό και την κωμικοποίηση των καθημερινών εφιαλτών: "*Με το πέρασμα του χρόνου διακρίνω όλο και καθαρότερα πως η δουλειά μου, στην εξέλιξή της και στην άσκησή της, τείνει να καταλήξει (όχι εμπρόθετα και προγραμματισμένα) σε μια κωμικοποίηση, σ' έναν εξευτελισμό και εκμετάλλευση του κάθε νυχτερινού και ημερινού εφιάλτη και γενικότερα του θανάτου... η αβάσταχτη "σπανιότητα" του ατομικού, διαλύεται πραϋντικά μέσα στην αθωωτική καθολικότητα που στεγάζει συντροφικά τους πάντες και τα πάντα. Η ασυνεννοησία και ακαταννοησία κατακαθίζει σε μιαν επιείκεια και συχώρηση, αν όχι σε μια παραδοχή και συνεννόηση, που κάνει θεμιτό τον φιλικό "αστεϊσμό" ακόμη και τον σαρκασμό – κάτι σαν μια εκτεταμένη, πέρα απ' τις διαφορές και τις αμοιβαίες μορφές ευγενική αδελφосύνη (Είναι σαν να μιλάμε για μιαν ηθική της αισθητικής<sup>465</sup>)". Η επιείκεια λοιπόν παρουσιάζεται ως απόρροια μιας αθωωτικής καθολικότητας που αποφορτίζει το συγκεκριμένο από τα στενά του όρια, την αβάσταχτη "σπανιότητα" ανακαλύπτοντας μια ευγενική αδελφосύνη με όλα τα άλλα αποδεσμευμένα απ' τα στενά τους όρια "συγκεκριμένα", μια αδελφосύνη "πέρα από διαφορές και αμοιβαίες μορφές". Και η επιείκεια<sup>466</sup> αυτή πραγματώνεται μέσω της τέχνης, διαμορφώνοντας μια νέα ηθική, την "ηθική της αισθητικής", όπως λέει ο ποιητής.*

Η επιείκεια λοιπόν με αυτά τα χαρακτηριστικά ως θεμελιώδης νοηματική σταθερά στο έργο του Ρίτσου μπορεί να αποτελέσει ένα ερμηνευτικό κλειδί για τη μυστηριώδη μορφή της θείας Ουρανίας στο *Τερατώδες Αριστούργημα*. Το όνομα "Ουρανία", είτε ανήκει σε πραγματικό πρόσωπο της παιδικής ηλικίας του ποιητή με χαρακτηριστικά που του επέτρεψαν να πραγματοποιήσει τις αισθητικές του μεταπλάσεις, είτε σε μυθοπλαστικό προσωπίο, μετατρέπεται σε "ομιλούν όνομα" – συμβολοποίηση του ουρανού – απέραντου. Κοιτάζει "για λογαριασμό" του ποιητή "το μικρό νωπό φεγγάρι στην επάνω γωνιά του φεγγίτη", δηλαδή μια μικρογραφία του απέραντου, "σαν ωχρο ραντισμένο μαντηλάκι που 'θελε να το σιδερώσει πριν στεγνώσει". Η τελευταία αυτή παρομοίωση θυμίζει εκείνη με το νοτισμένο πουκάμισο που είναι "σα να κλαίει" καθώς στάζει "χοντρές στάλες στο πάτωμα"<sup>467</sup> και παραπέμπει στη μυστική συμμετοχή των αντικειμένων στη ζωή, την παρασημαντική των αντικειμένων. Επίσης, η θεία Ουρανία θέλει "μ' ένα γενικό συχωροχάρτι ν' απονείμει χάρη σ' όλους τους βαρυποινίτες", δηλαδή μέσα απ' τη βίωση του απέραντου να διακηρύξει τη συγκατάβαση και την κατανόηση, την επιείκεια απέναντι σε κάθε

<sup>464</sup> Ο.π., σ. 138 – 139 : "...μεταβολές, ανταλλαγές, μεταμορφώσεις – θαύματα – ναι, λοιπόν, θαύματα σου λέω, τα βλέπεις με τα ίδια σου τα μάτια, χώρια πια και τα αόρατα θαύματα που και κείνα τα βλέπεις και στέκεις σα χαζός στην εξώθυρα του αγνώστου κοιτάζοντας έκθαμβος το πολυεδρικό, διαυγές, απερίγραπτο άγνωστο κι ύστερα χαμηλώνεις τα βλέφαρα με γλυκιά βαθιά ταπεινοφροσύνη μουρμουρίζοντας (όχι με την υποκριτική και υπεροπτική επίδειξη μετριοφροσύνης, αλλά με την ειλικρινή ομολογία του εξαισίου ακατόρθωτου) "εν οίδα ότι ουδέν οίδα", κι αυτό το άγνωστο που σε περιβάλλει και που περιέχεις, σπίθες σπίθες, σιωπηλές εκρήξεις, αστραπιαίες λάμπεις, πλαταίνει τα όρια σου ως την έσχατη κι άτρωτη απάθεια κι ευαισθησία, ως την ευδαιμονία του όλα και του τίποτα, κάτι σαν πρόγευση ή και κατάκτηση αθανασίας, μια ταυτόχρονη σμίκρυνση και μεγέθυνση..." Βλ. και εδώ, § 3β σσ. 86-90 κυρίως και § 3δ.

<sup>465</sup> Γιάννης Ρίτσος, "Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη και Θυρωρείο", *Μελετήματα*, σσ. 105-106

<sup>466</sup> Η επιείκεια ως νοηματική σταθερά συνδέεται και με την αμφίσημη στάση του ποιητή απέναντι στους παρηκμασμένους ήρωες της *Τέταρτης Διάστασης*. Την περιγράφει ο Μ.Γ. Μερακλής, ό.π. (σημ. 23), σ. 533, χωρίς να την κατονομάζει: "ο Ρίτσος εδώ δεν ξεπερνάει οριστικά το υπαρκτικό και συνειδησιακό πρόβλημα των αντιπάλων: δεν τους ρίχνει κάτω για να περάσει από πάνω τους, προτιμάει να τους αποδώσει τα δίκια τους, περνώντας τους από ένα "λουτρό παλιγγενεσίας", δηλαδή αυτογνωσίας, καθώς εμφανίζονται μετανιωμένοι στο βάθος, απελπισμένοι απ' το γεγονός ότι άφησαν τη ζωή τους να χαθεί στο μάταιο κυνήγι της ατομικής δόξας. Ο ποιητής δεν θα ήθελε να εξοντώνεται, ως εχθρός, κανέναν". Βλ. και εδώ, *Μέρος Α'* § 3β σσ. 78-90 κυρίως.

<sup>467</sup> Όπου και στη σημ. 85

τι που με μια πρώτη εκτίμηση φαντάζει καταδικαστέο. Επομένως, ο Ρίτσος για μια ακόμη φορά ανάγει εκ των υστέρων σε παιδικά βιώματα την αφετηρία στοιχείων της ποιητικής του. Στην περίπτωση μάλιστα που η μορφή της θείας Ουρανίας έχει μυθοπλαστικά στοιχεία ή αποτελεί εξ ολοκλήρου προϊόν μυθοπλασίας, μπορούμε τη συνύπαρξή της με τα πρόσωπα του άμεσου οικογενειακού περιβάλλοντος του ποιητή να τη δούμε ως μια τεχνική σκόπιμης σύγχυσης της αυτοβιογραφικής πραγματικότητας με τη μυθοπλαστική πραγματικότητα, όπως ακριβώς αναμιγνύει τις αυτοβιογραφικές μνήμες με τις ποιητικές, δηλώνοντας με τον τρόπο αυτόν την ταύτιση ζωής και τέχνης<sup>468</sup>.

Ο Ρίτσος λοιπόν άλλοτε απερίφραστα και άλλοτε κρυπτογραφικά αποκαλύπτει ότι συγκεκριμένα βιώματα της παιδικής του ηλικίας έχουν επηρεάσει την ποιητική του, είτε διαμορφώνοντας συγκεκριμένα μοτίβα και νοηματικές σταθερές είτε γεννώντας ολόκληρα ποιήματα, με τις αναγκαίες μεταπλάσεις φυσικά. Και εφόσον λειτουργούν ως ποιητικές απαρχές δε μπορεί παρά να επανενεργοποιούνται συχνά μέσα στο έργο κάτω από ορισμένες συνθήκες αναδεικνύοντας μια πολύπλευρη δυναμική τους ευρύτερη από εκείνη της απλής ποιητικής παρακαταθήκης.

---

<sup>468</sup> Για τη ανάμειξη αυτοβιογραφικής και ποιητικής μνήμης βλ. εδώ σσ. 107-110. Για τη σκόπιμη σύγχυση αυτοβιογραφικής και μυθοπλαστικής πραγματικότητας βλ. εδώ, *Μέρος Β΄*, Κεφάλαιο τρίτο σχετικά με την ενδοκειμενική καταγραφή του παιδικού βιώματος.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η επανενεργοποίηση του παιδικού βιώματος και η πολύπλευρη δυναμική του.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου είναι η προσπάθεια να ενσωματώσει στη λογοτεχνική του παραγωγή τις αντιφάσεις και την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ζωής<sup>469</sup>, πράγμα που συνεπάγεται μια έντονα βιωματική ποίηση, με ολόκληρο το πλέγμα των λειτουργιών που χαρακτηρίζουν τη σχέση βιώματος και λογοτεχνικής παραγωγής<sup>470</sup>. Ο Ρίτσος, σε αρκετά σημεία του έργου του μιλάει για τη συγκεκριμένη σχέση, εκφράζοντάς την είτε ποιητικά, είτε με σαφή θεωρητική διατύπωση. Οι απόψεις του για τη βιωματικότητα της τέχνης του έχουν ειδικό βάρος, γιατί στο πλαίσιο της λειτουργεί φυσικά, ως έκφρασή της, το παιδικό βίωμα με όλες του τις ιδιαιτερότητες<sup>471</sup>. Επιπλέον, υποδεικνύουν και τα όρια, μέσα στα οποία πρέπει, κατά τον ποιητή, να κινείται η πρόσληψη του έργου του και η κριτική του. Οι αντιλήψεις αυτές του Ρίτσου, διάσπαρτες σε ολόκληρο το έργο του, διατυπώνονται αποσταγματικά, αλλά και με έντονη συναισθηματική φόρτιση, σε ένα από τα ποιήματα των τελευταίων χρόνων της ζωής του, το οποίο μπορεί για το λόγο αυτό να εκληφθεί ως απολογισμός ολόκληρης της βιολογικής και της ποιητικής του πορείας. Πρόκειται για το ποίημα "Αποκατάσταση"<sup>472</sup>:

*Δεν αγαπούσε διόλου τα πουλιά, τα λουλούδια τα  
δέντρα  
που γίναν σύμβολα ιδεών, χρησιμοποιούμενα εξίσου  
από εντελώς αντίθετες παρατάξεις. Αυτός προσ-  
παθούσε  
να τα επαναφέρει στη φυσική τους υπόσταση. Τα πε-  
ριστέρια, π.χ.,  
όχι συνθήματα ποικίλων συνεδρίων, αλλά πουλιά  
ωραία, ερωτικά, βαρυπερπάτητα, που όλο φιλιούνται  
στόμα με στόμα στην αυλή και μου γεμίζουν τα πλακάκια  
με κουτσουλιές και πούπουλα (μ' αρέσουν έτσι)  
ή, το πολύ πολύ: μικροί ταχυδρόμοι που μεταφέρουν  
πάνω απ' τις σφαίρες  
τα γράμματα φτωχών παιδιών προς το Θεό ζητών-  
τας του  
τετράδια και παπούτσια και λίγες καραμέλες. Τα  
κρίνα  
όχι εμβλήματα αγνότητας μα φυτά μυροβόλα  
όλο αισθησιασμό, με ολάνοιχτα τα πέταλά τους  
να δείχνουν τεντωμένους τους χρυσόσπορους στήμο-  
νες. Κι η ελιά  
όχι έπαθλο νίκης ή ειρήνης, αλλά μάνα καρποφόρα  
που δίνει το λαδάκι για το πιάτο μας και για το λύχνο  
για του μωρού το σύγκαμα και για το λαβωμένο  
γόνατο  
του ανήσυχου ανυπάκοου παιδιού, κι ακόμη  
για το φτωχό καντηλάκι της Παναγίας. Κι εγώ –  
είπε –*

<sup>469</sup> Βλ. εδώ, σχετικά με τα κύρια σημεία της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου, *Μέρος Α'*, κυρίως § 3β και § 3δ.

<sup>470</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 1β και § 1γ κυρίως.

<sup>471</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 1α και § 1β.

<sup>472</sup> Στο μεταθανάτιο τόμο *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, "Κέδρος", Αθήνα 1991, σσ.113-115.

καθόλου μύθος, ήρωας, ή θεός, μα απλός εργάτης  
 όπως κι εσύ κι εσύ και ο άλλος – προλετάριος  
 της τέχνης  
 ερωτευμένος πάντα με τα δέντρα, τα πουλιά, τα ζώα  
 και τους ανθρώπους,  
 ερωτευμένος προπάντων με το κάλλος των καθάρων  
 στοχασμών  
 και με το κάλλος των νεανικών σωμάτων – ένας εργάτης  
 που γράφει, γράφει ακατάπαυστα για όλους και για  
 όλα  
 και τ' όνομά του σύντομο και ευκολοπρόφερτο:  
 Γιάννης Ρίτσος.

Η λέξη "Αποκατάσταση", που χρησιμοποιείται ως τίτλος του ποιήματος, έχει ιδιαίτερα βεβαρημένη πολιτική σημασία<sup>473</sup> για τους μνημένους στο κομμουνιστικό όραμα: Παραπέμπει στην ηθική και υλική αποκατάσταση όσων μελών έπεφταν άδικα στη δυσμένεια της εκάστοτε ηγετικής ομάδας των κομμουνιστικών κομμάτων και υφίσταντο τις τραγικές συνέπειες. Το ότι ο Ρίτσος χρησιμοποιεί αυτόν το όρο ως τίτλο του ποιήματος πρέπει να ερμηνευτεί πρώτα ως ειρωνεία προς τη συγκεκριμένη πρακτική των κομμουνιστικών κομμάτων<sup>474</sup> και έπειτα ως ειρωνεία προς τον εαυτό του, γιατί και ο ίδιος στα ποιήματα με περισσότερο επικαιρικό χαρακτήρα χρησιμοποιούσε ζώα, πουλιά και δέντρα ως "σύμβολα ιδεών" ή "συνθήματα ποικίλων συνεδρίων"<sup>475</sup>, αυτά ακριβώς που εδώ έρχεται να "αποκαταστήσει". Γνωρίζουμε βέβαια πως η συγκεκριμένη χρήση αποτελεί τη μία πλευρά της γνωστής του ταλάντευσης. Διότι σε ένα μεγάλο μέρος της ποίησής του αυτές οι οντότητες χαρακτηρίζονται από μια πολυσημία, που πηγάζει ακριβώς από τη φυσική τους υπόσταση. Αυτή τη δεύτερη πλευρά της ταλάντευσης του έρχεται για μια ακόμη φορά να τεκμηριώσει, ως υποθήκη πλέον προς τον αναγνώστη για την πρόσληψη του έργου του.

Ο κόσμος λοιπόν βιώνεται με βάση τα στοιχεία της φυσικής του υπόστασης. Όχι βέβαια στην αντικειμενική του διάσταση, αλλά μέσα απ' το πρίσμα ενός ερωτικού ερεθισμού που προκαλούν τα συγκεκριμένα στοιχεία στην ποιητική συνείδηση. Περιγράφεται επομένως εδώ μια αισθησιακή βίωση της ζωής<sup>476</sup>, η οποία μετουσιώνεται σε ποίηση. Αυτό το νόημα φαίνεται να έχουν οι πολλές ερωτικές αναφορές του ποιήματος "Αποκατάσταση": Τα περιστέρια είναι " πουλιά ωραία, ερωτικά, βαρυνεπάτητα, που όλο φιλιούνται στόμα με στόμα στην αυλή" και τα κρίνα "όχι εμβλήματα αγνότητας μα φυτά μυροβόλα / όλο αισθησιασμό, με ολόανοιχτα τα πέταλά τους / να δείχνουν τεντωμένους τους χρυσόσπορους στήμονες", εικόνα που φαίνεται να υπονοεί τη στύση. Ενώ ο ίδιος ο ποιητής είναι "ερωτευμένος πάντα με τα δέντρα, τα πουλιά, τα ζώα και τους

<sup>473</sup> Το επισημαίνει ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ό.π. (σημ.71), σ.32, ο οποίος αξιοποιεί τα μηνύματα του ποιήματος στην ερμηνεία της *Ελένης* από την *Τ.Δ.*

<sup>474</sup> Από την περίοδο συγγραφής της *Τέταρτης Διάστασης* ο Ρίτσος έχει σκώψει αυτή την κωμικοτραγική πορεία από τη δυσμένεια στην αποκατάσταση και αντίστροφα. Βλ. χαρακτηριστικά στο ποίημα *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, *Τ.Δ.*, σ. 146, όπου ο ποιητής αναφέρεται πίσω απ' το προσωπείο του μύθου στην αποκαθήλωση του Στάλιν και στην κωμικοτραγική μεταθανάτια "αποκατάσταση" του Ούγγρου κομμουνιστή ηγέτη Λάσλο Ράικ. Επίσης, τη σχετική ανάλυση του χωρίου, εδώ *Μέρος Α'*, § 3γ, σσ. 94-95.

<sup>475</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, *Ρωμοσύνη, Αργύπνια*, Π.Β.' σ. 60: "μια μεγάλη σημαία, μια μεγάλη φωτιά κατακόκκινη / και κάθε αυτή χιλιάδες περιστέρια φεύγουν απ' τα χέρια του / για τις τέσσερις πόρτες του ορίζοντα", *Τα παιδιά της ΚΝΕ, Συντροφικά τραγούδια*, σ. 169: "Ετούτα τα παιδιά τραβούν από πολύ μακριά...από κει που μια καρδιά περιστεριού χτυπάει σε κάθε παλάμη..." Το περιστέρι εδώ είναι κυρίως ιδεολογικό σύμβολο. Επίσης, *Το αγόρι και η πόρτα*, ό.π., σ. 160: "Άσπρα άλογα, κόκκινα άλογα / και μαύρα, πιο μαύρα / - καλπασμός, - η ιστορία / Να προφτάσουμε". Το άλογο εδώ συμβολίζει το ιστορικό κάλεσμα. Εντελώς διαφορετικός συμβολισμός από εκείνον της ερωτικής επαναστατικότητα άλλων ποιημάτων (βλ. εδώ *Μέρος Β'*, κεφ. Πρώτο, σσ. 117-118). Και στις δυο βέβαια περιπτώσεις έχουμε κατάφαση προς την επανάσταση, όμως στην πρώτη αυτή περνάει μέσα απ' τη θυσία, ενώ στη δεύτερη από την ερωτική απελευθέρωση.

<sup>476</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σσ.117-118.

ανθρώπους", ερωτευμένος δηλαδή με τη ζωή και ερωτευμένος με "το κάλλος των καθάρων στοχασμών", κάτι δηλαδή σαν ιδεαλιστής ή εστέτ<sup>477</sup> και "με το κάλλος των νεανικών σωμάτων", εικόνα που φέρνει στο νου τους αισθησιακούς εφήβους του Καβάφη<sup>478</sup>, οι οποίοι όμως εδώ σημασιοδοτούνται διαφορετικά: Ο ερωτισμός ξεκινάει βέβαια απ' το σώμα, επεκτείνεται όμως στο πνεύμα και αγκαλιάζει ολόκληρη τη ζωή. Έτσι ο ποιητής μπορεί να βιώσει τη δυναμική του σύμπαντος, καθώς και το γεγονός ότι και ο ίδιος ως ανθρώπινη οντότητα είναι μέρος αυτού του σύμπαντος. Σύμφωνα με το Ρίτσο, η βίωση αυτή είναι εντονότερη, όσο προχωρά η ηλικία, διότι τότε ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα απ' το πρίσμα της εμπειρίας του παρελθόντος: "...Όταν ένας άνθρωπος μεγαλώνει αρχίζει να καταλαβαίνει καλύτερα το κορμί του, καθώς και ότι αποτελεί μια ενότητα με τη γη και το σύμπαν. Έτσι, μέσα σ' αυτήν την ολότητα δεν υπάρχει θέμα που να μην μπορεί να το διαπραγματευτεί η ποίηση. Η σεξουαλικότητα είναι αξεχώριστη από τον άνθρωπο και κατά συνέπεια από την ποίηση. Το ανθρώπινο κορμί όμως, είναι ένα σύμπαν με τέτοιο βάθος, που δεν μπορούμε να το ανακαλύψουμε, παρά μόνο καθώς μεγαλώνουμε. Τότες μετράνε όλα, οι πόροι του δέρματος, μια μοναδική κοκκινόξανθη τρίχα ή μια άρρωστη καρδιά. Ο άνθρωπος δεν κοιτάζει πια με τα μάτια της καθημερινότητας, αλλά με τα μάτια ολόκληρης της εμπειρίας του παρελθόντος"<sup>479</sup>. Πιστεύει δηλαδή σε μια βιωματική γνώση του κόσμου μέσω των αισθήσεων και για το λόγο αυτό θεωρεί ότι η τέχνη είναι άρρηκτα δεμένη με το σώμα<sup>480</sup>. Αυτό σημαίνει ότι η γνώση χάνει το γενικευμένο θεωρητικό χαρακτήρα της και αποκτά εμπειρικό χαρακτήρα, προσωπική και συγκινητική διάσταση. Έτσι, περνά στην περιοχή του βιώματος και επομένως είναι διαθέσιμη για αισθητική μετατροπή, δηλαδή ενσωματώνεται οργανικά και φυσικά στο καλλιτεχνικό έργο<sup>481</sup>.

Η συγκεκριμένη αισθησιακή βίωση του κόσμου αιτιολογεί ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, την πολυγραφία, αφού οδηγεί σε προσπάθεια απογραφής όλων των αισθητών. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η συνεχής εργασία – και λέγοντας εργασία εννοεί την ποιητική παραγωγή – οδηγεί στην αυτογνωσία, διότι ο ποιητής ανακαλύπτει τον εαυτό του μέσα από την ποιητική έκφραση. Αυτή την ανακάλυψη πρέπει να την συνδέσουμε με τις δυνατότητες κατάδυσης στο υποσυνείδητο, τις οποίες παρέχει η τέχνη και οι οποίες βρίσκονται σε λανθάνουσα κατάσταση κατά τη συνηθισμένη, συμβατική βίωση της καθημερινότητας. Και εφόσον, σύμφωνα με το Ρίτσο, ο άνθρωπος βρίσκεται σε πλήρη ενότητα με τη γη και το σύμπαν, ανακαλύπτοντας μέσω της ποιητικής παραγωγής τον εαυτό του,

<sup>477</sup> Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, ό.π. (σημ. 71), σ. 33. Θα ήταν ανόητο βέβαια να υποστηριχτεί ότι ένας μαρξιστής ποιητής σαν το Ρίτσο έχει μόνο αυτό το γνώρισμα. Θα το δεχτούμε ως ένα σημείο, μέσα στο πλαίσιο των παλινδρομήσεων του.

<sup>478</sup> Ο καβαφισμός του Ρίτσου έγινε ευρύτερα γνωστός το 1963, όταν δημοσίευσε τη συλλογή *12 Ποιήματα για τον Καβάφη*, Π.Θ., σσ.179-186, όπου μέσα από την ανασκαφή της καβαφικής γραφής, εξετάζει τη δική του γραφή. Για το θέμα βλ. Μάσιμο Πέρι, "Καβάφης – Ρίτσος", και Γιώργος Βελουδής, "Ο καβαφικός Ρίτσος", ό.π. (σημ.23), σσ.258-275 και 173-194 αντίστοιχα. Με καβαφική έκφραση μιλάει για το κάλλος των νεανικών σωμάτων ο ποιητής στη *Σονάτα του σεληνόφωτος*, *Τ.Δ.*, σ. 48: "...πυρπολημένη απ' τα αδηφάγα μάτια των αντρών κι απ' τη δισταχτικήν / έκσταση των εφήβων / πολιορκημένη από εξίσια, ηλιοκαμένα σώματα, / άλκιμα μέλη γυμνασμένα στο κολύμπι, στο κουπί, στο στίβο, στο ποδόσφαιρο (που έκανα πως δεν τάβλεπα) / μέτωπα, χείλη και λαιμοί, γόνατα δάχτυλα και μάτια / , στέρνα και μπράτσα και μηροί (κι αλήθεια δεν τάβλεπα)..."

<sup>479</sup> Οζνεμίρ Ιντσέ, "Συνάντηση με τον Γιάννη Ρίτσο", *Διαβάζω*, 205, 21-12-88, σ.114.

<sup>480</sup> "σε β' πρόσωπο", Μια συνομιλία του Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο, *η λέξη*, 8, Οχτώβρης '81, σ.646: "Η γνώση είναι πάντα βιωματική, γι' αυτό και η τέχνη είναι άρρηκτα δεμένη με το σώμα. Αυτό ήταν και το ιδεώδες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού: σώμα και πνεύμα σε ενότητα. Ενώ ο χριστιανισμός τα χώρισε και πέταξε το σώμα απ' τη μέση και κάτω". Ανάλογη θέση για το χριστιανισμό εκφράζεται και στην *Ισμήνη*, *Τ.Δ.*, σ.210: "Ω, η αδελφή μου ρύθμιζε τα πάντα μ' ένα π ρ έ π ε ι ή δ ε ν π ρ έ π ε ι , / λες κ' είταν πρόδρομος εκείνης της μελλοντικής θρησκείας / που χώρισε τον κόσμο στα δυο (στον εδώ και στον πέρα), που χώρισε / το ανθρώπινο σώμα στα δυο, πετώντας το απ' τη μέση και κάτω". Ο Ρίτσος εδώ κατηγορεί ένα συγκεκριμένο σημείο της ηθικής διδασκαλίας του χριστιανισμού ως εμπόδιο στη βιωματική γνώση του κόσμου. Όμως η στάση του απέναντι στο χριστιανισμό χαρακτηρίζεται από πολλές αντιφάσεις, όπως θα δούμε στο σχετικό με τη μεταφυσική κεφάλαιο.

<sup>481</sup> Πάνος Θασίτης, "Επαληθεύσεις της διαλεκτικής αρχής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου", ό.π. (σημ.23), σ.231.

ανακαλύπτει και τον κόσμο και έτσι αντικειμενοποιείται, δηλαδή συνειδητοποιεί αυτή την ενότητα θεωρώντας τον εαυτό του ουσιαστικά ως μια μικρογραφία αυτού του κόσμου. Από την άλλη πλευρά, στο πλαίσιο αυτής της αυτογνωσίας επιτυγχάνεται και η ανακάλυψη της προσωπικής αισθητικής, δηλαδή του πλέγματος των σημαινόντων που θα αισθητοποιήσουν με επιτυχία – όπως την εννοεί ο ίδιος ο ποιητής- αυτή τη σχέση του με τον κόσμο<sup>482</sup>.

Η πολυγραφία, στο ιδεολογικό πλαίσιο που την τοποθετεί ο Ρίτσος, συνεπάγεται τον αυτοχαρακτηρισμό "απλός εργάτης" και "προλετάριος της τέχνης", ο οποίος βέβαια εκφράζει και την ταύτιση τέχνης και επανάστασης, στο βαθμό που η τέχνη καταγράφει τη ζωή μεταπλάθοντας την καθημερινή συμβατικότητα σε αισιόδοξη κατάφαση. Αυτή η κατάφαση αποτελεί και την εφαρμογή του μαρξισμού στη λογοτεχνική πράξη, παράγοντας μια πολιτική ποίηση<sup>483</sup>, η οποία ξεφεύγει σαφώς από τα ασφυκτικά όρια της λεγόμενης "στρατευμένης τέχνης". Έτσι ο Ρίτσος θεωρεί τίτλο τιμής να χαρακτηρίζεται ως "ο πρώτος χειρώνακτας ποιητής", γιατί πιστεύει ότι η μεγάλη ποσότητα των ποιημάτων δημιουργεί συγκριτικές κλίμακες, οι οποίες με τη σειρά τους οδηγούν στην ανύψωση της ποιότητας<sup>484</sup>. Ο χαρακτηρισμός "χειρώνακτας" συνδέεται επίσης με την προσπάθεια που καταβάλλει ο ποιητής να συμπεριλάβει την απεραντοσύνη του κόσμου στο έργο του και να την κάνει να λειτουργήσει ποιητικά: "...δεν προφταίνω τι να πρωτοπώ – ένα σωρό πράγματα, τοπία, άνθρωποι, σύννεφα συνωστίζονται γύρω στο χαρτί μου, άλλα παρακλητικά άλλα επιτακτικά, και μου ζητάνε να τους δώσω χώρο, ν' ανασάνουν (βάλε με και μένα μπάρμπα), ως κι η κουτσή καρέκλα της θεία – Σταθούλας (όχι η κουτσή Μαριώ) να την τοποθετήσω, λέει, στο κέντρο, σε περιβλεπτή θέση, γιατί 'ναι, λέει, ο παλιός θρόνος του Κωνσταντίνου του Παλαιολόγου (μην είναι πράγματι; κι είναι) πού να σε βάλω, βρε αθεόφοβη; σε ποιο κέντρο; και πού 'ναι το κέντρο; εδώ δε χωράει πια ούτε καρφίτσα, θα σκάσω, όμορφα, άσκημα πράγματα, χαριτωμένα, παιδιάστικα, αθώα, καβγατζίδικα, παμπόνηρα...- όλα, να δουν το πρόσωπό τους στα πλαγιασμένα χαρτιά μου..."<sup>485</sup>. Η προσπάθεια αυτή έχει να κάνει με την ποιητική μετάπλαση του βιώματος, η οποία αισθητοποιείται με τη μεταμόρφωση της κουτσής καρέκλας της θεία Σταθούλας στον παλιό θρόνο του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, ενώ ο ίδιος ο ποιητής αγωνιά για τη θέση που θα καταλάβει μέσα στην ποίηση η συγκεκριμένη εικόνα. Από την άλλη πλευρά, είναι προφανές ότι στο ποιητικό σύμπαν που περιγράφεται εδώ, σημαντική θέση ανάμεσα στα βιώματα καταλαμβάνει το παιδικό βίωμα, το οποίο ίσως υπονοείται πίσω απ' το πρόσωπο της θείας Σταθούλας, όμως υποδηλώνεται φανερά στους χαρακτηρισμούς "παιδιάστικα" και "αθώα". Οι

<sup>482</sup> Ο.π. (σημ. 101), σ. 113: "Πρέπει να δουλεύουμε αδιάκοπα, δε μπορούμε να ανακαλύπτουμε παρά δουλεύοντας μόνο, κι ανακαλύπτοντας τον εαυτό μας, ανακαλύπτουμε το σύμπαν" Επίσης, η λέξη, ό.π. (σημ. 102), σ. 646: "Μόνο δουλεύοντας μαθαίνουμε πώς πρέπει να δουλεύουμε. Η τεχνική και η τέχνη της ποίησης πηγάζουν απ' την εργασία. Η εργασία δεν μας δίνει μονάχα τον τρόπο του πώς πρέπει να δουλεύουμε, αλλά και μας ανακαλύπτει, δηλαδή ανακαλυπτόμαστε δι' αυτής. Και ανακαλύπτοντας τον εαυτό μας ανακαλύπτουμε τον κόσμο. Η αυτογνωσία είναι η μεγαλύτερη γνώση του ανθρώπου και αυτή ακριβώς είναι κείνη που αντικειμενοποιεί το άτομο". Επίσης, *Μονόχορδα* 145 "Δουλεύοντας μαθαίνεις τη σωστή δουλειά και την τέχνη".

<sup>483</sup> Βλ. εδώ, σ. 83, σημ. 107.

<sup>484</sup> Βλ., η λέξη, ό.π. (σημ. 102), σ. 647, όπου ο Ρίτσος αξιολογεί την πληθώρα της ποιητικής παραγωγής γενικά, για να αναφερθεί μετά στην ποσότητα της δικής του ποιητικής παραγωγής: "Δεν κρίνω την πληθώρα, αλλά τη μορφή της ποιητικής παραγωγής που έχουμε στις μέρες μας. Με συγκινεί αυτή η αφθονία. Μόνο η μεγάλη ποσότητα δημιουργεί συγκριτικές κλίμακες και αυτές με τη σειρά τους οδηγούν σε ανύψωση της ποιότητας. Βέβαια ένα μεγάλο ποσοστό από τα βιβλία που βγαίνουν αντιπροσωπεύει προσπάθειες ανολοκλήρωτες ή, κάποτε, και ανεύθυνες. Παρ' όλ' αυτά ακόμα κι εκεί χαίρεσαι το παιχνίδι με τις λέξεις, τη ζύμωση που γίνεται με το γλωσσικό όργανο. Το κέρας της Αμαλθείας πάντα βγάζει κάτι καλό. Ας μην ξεχνάμε ότι στην αρχαιότητα οι μεγαλύτεροι ποιητές ήταν πολύγραφοι: Ο Αισχύλος είχε γράψει 94 τραγωδίες· ο Σοφοκλής 126· ο Ευριπίδης πάνω από 300. Όσο για μένα και για το μεγάλο αριθμό βιβλίων που έχω γράψει, το θεωρώ τίτλο τιμής να λογαριάζομαι σαν ο πρώτος χειρώνακτας ποιητής". Επίσης, *Μονόχορδα*, 98: "Πάντα του ανθρακωρύχου η λάμπα πλάι στα χαρτιά μου", (η ποίηση ως συνεχής εκσκαφή – ανακάλυψη), 290 "Αργά το βράδυ ακούμπησα το μυστήρι του οικοδόμου στα χαρτιά μου" (η ποίηση ως οικοδόμηση ενός νέου κόσμου).

<sup>485</sup> *Ισως να 'ναι κι έτσι*, E.A.A. (4), σσ. 82-83.



όροι αυτοί μπορούν να αναφέρονται είτε σε βιώματα της παιδικής ηλικίας του ποιητή, είτε στην "παιδική θεώρηση του κόσμου"<sup>486</sup> απ' τον ενήλικο πλέον ποιητή.

Αυτού του είδους η λειτουργία του βιώματος γενικότερα και του παιδικού βιώματος ειδικότερα στο έργο του Ρίτσου υποδεικνύει πρόσληψη και μελέτη του στηριγμένη κυρίως στο συναίσθημα. Ο ποιητής μιλώντας περιπαικτικά για το μονόπλευρο χαρακτήρα των διαφόρων λογοτεχνικών θεωριών, απαιτεί την προσέγγιση της λογοτεχνίας "με την αφή", δηλαδή τις αισθήσεις και τη "ζεστή καρδιά", δηλαδή το συναίσθημα: "*Και συ ρε Αλίκη.....τέλειωσε επιτέλους τη διατριβή σου στα αγγλικά "Ο Ρίτσος και τα πουλιά της ποίησής του" (κι όχι στρουκτουραλιστικά ή ψυχαναλυτικά με λίμπιντες, με οιδιπόδεια πλέγματα, συμπλέγματα, συρματοπλέγματα, μα με τη ζεστή σου αφή και ζεστή καρδιά σου, που ξέρει πότερα απ' το Φρόνυτ, τον Άντλερ και το Γιουνγκ).....*"<sup>487</sup>.

Αυτού του είδους η πρόσληψη που υποδεικνύει ο ποιητής, ερμηνεύει μέχρι ένα σημείο τις επιφυλάξεις του για τους κριτικούς της λογοτεχνίας, επιφυλάξεις που πολλές φορές φτάνουν μέχρι το σαρκασμό<sup>488</sup>. Και αυτό, γιατί η κριτική που στηρίζεται μόνο σε συγκεκριμένα θεωρητικά σχήματα, αφήνει πάντα ένα μέρος του νοήματος απέξω και το μέρος αυτό μπορεί να είναι το σημαντικότερο. Πρόκειται για το *άπιαστο*, για τα νοήματα εκείνα που βιώνονται βαθιά, αλλά δε μπορούν να αρθρωθούν σε λόγο, εφόσον μένουν έξω από την αντίληψη και ο ποιητής προσπαθεί να αισθητοποιήσει την παρουσία τους με την τεχνική της αποσιώπησης<sup>489</sup>. Επομένως η μηχανιστική κριτική δε μπορεί να κατανοήσει το πλάτος και το βάθος του βιώματος, ούτε και τη μυστική του λειτουργία στον ποιητικό κορμό. Αυτό είναι φυσικό, τη στιγμή που ακόμα και ο ίδιος ο ποιητής βιώνει, αλλά δε μπορεί να ερμηνεύσει τη συγκεκριμένη λειτουργία. Αρκετά εύλωτο για όλα αυτά είναι το ποίημα "Η Φημονόη" από τις *Επαναλήψεις Γ'*:

*Κείνα που δεν καταλαβαίνανε, κείνα ακριβώς τους μαγεύανε, ιδίως  
αν δεν τους αφορούσανε προσωπικά, - κείνα τα γενικά, τα αφηρημένα  
που αφαιρούσαν κι αυτούς απ' τις πολλές δυσκολίες - κείνα που κρύβαν  
κι επισημαίναν κάποια περιοχή δική τους (άτρωτη όσο κι άγνωστη),  
κάποια  
περιοχή ησυχίας κι ελευθερίας.*

*Η Φημονόη, η μάντισσα (λέγαν)  
κατανοούσε τις φωνές των πουλιών, των νερών και των φύλλων, κι αφού  
έπινε τρεις γουλιές απ' την πηγή της Κασσοτίδας, κι αφού θρονιαζόταν  
στον ψηλό τρίποδα, τις εξηγούσε (με άναρθρες κραυγές κι εκείνη)  
κρατώντας ένα φύλλο δάφνης στο στόμα της.*

*Γύρω της, οι προφήτες  
κατάγραφαν βιαστικά τις φωνές της. Μετά, οι εξηγητές εξηγούσαν  
με πλήρη σαφήνεια και συνέπεια τις εξηγήσεις της.*

*Όταν, μια μέρα,  
της έδειξαν γραπτή την ερμηνεία των λόγων της, η Φημονόη  
δεν κατάλαβε τίποτα. "Ποιος τα 'πε αυτά;" ρώτησε απορημένη.  
Κι όταν: "Εσύ", της είπαν, τότε εκείνη, διαφορούμενα χαμογελώντας,  
πρόσθεσε: "Ναι, μα εγώ εννοούσα κάτι ακόμη".*

<sup>486</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §1ε.

<sup>487</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *Ε.Α.Α.* (2), σ. 95.

<sup>488</sup> Βλ. χαρακτηριστικά *Ο Αρίστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου και του ύπνου του*, *Ε.Α.Α.* (1), σσ. 73-75, όπου ο αφηγητής παρουσιάζει τον κριτικό ως συμπλεγματική προσωπικότητα με αποκρουστική εμφάνιση και γράφει ένα πρόχειρο ποίημα προσθέτοντας στο τέλος "δύο σαχλολυρικούς στίχους από 'να παλιό του ποίημα διαγραμμένο", όπως λέει, για να δοκιμάσει τον κριτικό. Επίσης, *Ο Αρίστος αρνείται να γίνει άγιος*, *Ε.Α.Α.* (9), σσ. 44-45, όπου η μετάλλαξη της βρισιάς προς τον κριτικό σε ευγενική έκφραση, αποτελεί μια ακόμα αισθητοποίηση της ριτσικής επιείκειας.

<sup>489</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ.

*Αυτό το "κάτι ακόμη",  
πενήντα τόσα χρόνια (ή κι αιώνες) δεν το ανακαλύψανε οι εξηγητές μας,  
κι ίσως για τούτο οι ποιητές συνεχίζουν ακόμη να γράφουν  
με την κρυφή υποψία πως ούτε η Φημονόη δεν ξέρει αυτό το "κάτι"<sup>490</sup>.*

Πίσω από το "κάτι ακόμη" διακρίνεται το άπιαστο της ποίησης και η τεχνική της αποσιώπησης, πίσω από τη Φημονόη, που είναι πιθανόν να μην ξέρει το "κάτι ακόμη", διακρίνονται οι ποιητές (το ότι ο Ρίτσος τους διαχωρίζει μεν απ' αυτήν, αλλά τους παρουσιάζει να λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο, έχοντας να πουν ένα "κάτι ακόμη", ενώ με την αντωνυμία "μας" τοποθετεί τον εαυτό του στους ανθρώπους που χρειάζονται εξήγηση, δηλαδή στους ποιητές, δείχνει πως η Φημονόη λειτουργεί καθαρά ως προσωπείο) και πίσω από τους εξηγητές των χρησμών της Φημονόης, οι εξηγητές της ποίησης, δηλαδή οι κριτικοί της λογοτεχνίας. Οι οποίοι, στους πρώτους στίχους του ποιήματος εντυπωσιάζονται από εκείνα που δεν κατανοούν, ιδίως αν δεν τους αφορούν προσωπικά, πράγμα που σημαίνει ότι δεν έχουν συναισθηματική, βιωματική συμμετοχή στο ποίημα.

Σε ένα του δοκίμιο για το έργο του Ναζίμ Χικμέτ, ο Ρίτσος θεωρεί ότι κάθε αληθινή ποίηση είναι ποίηση βιωματική και ότι για την πλήρη της κατανόηση και καταξίωση, αισθητική και ηθική, η ασφαλέστερη προσέγγιση είναι η βιωματική, η οποία περνάει μέσα από δυο δρόμους: Πρώτα πρώτα από αναλογία βιωμάτων του αναγνώστη και του μελετητή προς εκείνα του ποιητή και όταν η αναλογία αυτή δεν υπάρχει, από μη συνειδητοποιημένες αναλογίες, που "από φύση", "βιολογικά" και "καταγωγικά" υπάρχουν σε όλες τις ανθρώπινες υπάρξεις χωρίς να έχουν ακόμα δοκιμαστεί, αλλά αποτελούν αόριστες δυνατότητες μελλοντικών βιωμάτων. Είναι προφανές εδώ ότι αυτές οι μη συνειδητοποιημένες αναλογίες αποτελούν μέρος του *συλλογικού ασυνείδητου*, το οποίο ενεργοποιείται κατά την πρόσληψη της τέχνης γενικά. Έτσι τίθεται σε κίνηση ο δημιουργικός μηχανισμός του δέκτη με αποτέλεσμα αυτός, διυλίζοντας αυθόρμητα μέσα στις συνειδητές ή ασυνείδητες αναλογίες των βιωμάτων του τα μηνύματα του καλλιτεχνικού έργου, να τα διευρύνει δημιουργώντας ακόμη και δικά του, τα οποία αφορμώνται από εκείνα που έχει προσλάβει<sup>491</sup>. Μια χαρακτηριστική περίπτωση κινητοποίησης του δημιουργικού μηχανισμού του δέκτη από συνειδητοποιημένη αναλογία βιωμάτων αποτελεί η μαρτυρία της Μάρως Δούκα σχετικά με την πρόσληψη του χορικού ποιήματος του Ρίτσου *Οι γερόντισσες και η θάλασσα*: "...ποίημα ζωντανό που μπορώ να το αγγίζω, να το μυρίσω, ν' ακουμπήσω πάνω του και ν' αναπολήσω – αν καταγίνομαι, λοιπόν, μ' αυτό το χορικό είναι γιατί πέρασα τα δεκαοχτώ πρώτα καλοκαίρια της ζωής μου σ' ένα χωριό του λιβυκού πελάγους, καλοκαίρια που μου αποκαλύφθηκαν στη Δεύτερη Παρουσία τους πλάι στις "Γερόντισσες και τη θάλασσα", και ξανάβρα την κοπανισμένη αργιλόπετρα στη μύτη μου, τη λεκιασμένη απ' το χοντρόρωγο σταφύλι ποδιά της γιαγιάς μου, το μούστο και τους μπουμπούρους, τη λαχτάρα ντάλα ο ήλιος ξυπόλητη στα λιόφουτα με τους τζίτζίκους, τα ρόδια, τα χαρούπια, τα βατόμουρα και τις χρυσόμυγες. Μα το θαυματοργό και το ανεξίτηλο ότι ξανάβρα τη γιαγιά μου αναστημένη από το ιαματικό παραμιλητό του ποιήματος, ήβρα και την ουσία των παραμυθιών που μ' ανιστορά, το μυστικό να δραπετεύεις στα χλοερά σου όνειρα και πώς

<sup>490</sup> Π.Γ., σ. 87.

<sup>491</sup> Γιάννης Ρίτσος, Παρατηρήσεις στο έργο του Ναζίμ Χικμέτ, ό.π. (σημ. 87), σσ. 46-47: "...Γιατί η ποίηση του Χικμέτ (όπως άλλωστε και κάθε αληθινή ποίηση νομίζω) είναι ποίηση βιωματική, ποίηση πράξεων και πρακτική, που αξιώνει για την πλήρη της κατανόηση και καταξίωση, αισθητική και ηθική, μια αναλογία βιωμάτων απ' τους αναγνώστες και τους μελετητές της. Θα μπορούσε να μου αντιτάξει κάποιος αυτό που κάποτε είχα πει ο ίδιος: πως "η ποίηση δεν θέτει όρους αποδοχής της αλλά τους δημιουργεί αυτούς τους όρους" με τη δημιουργική της δύναμη και την παραστατικότητα της, που θέτει σε κίνηση το δημιουργικό μηχανισμό των άλλων. Μα κι αυτό, νομίζω, στηρίζεται σε κάποιες μακρινές, αόρατες ακόμη και μη συνειδητοποιημένες αναλογίες – στις βασικές εκείνες αναλογίες που "από φύση", "βιολογικά", "καταγωγικά", υπάρχουν σε όλες τις ανθρώπινες υπάρξεις, έστω αδοκίμαστες ακόμη, έστω ασύνειδες, έστω σαν αόριστες δυνατότητες μελλοντικών βιωμάτων, μη επαληθευμένων ακόμη ούτε απ' την πράξη ούτε καν απ' την αντίληψη". Βλ. επίσης, Γιάννης Ρίτσος *Γλυκειά μου Λούλα*, επιμ. Δέσποινα Γλέζου, "Νέα Σύνορα" – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997, σσ. 192-193: "...λίγη μουσική – χρειάζεται – πόσο την αποζητώ – πολλά μου λέει με την αφηρημένη της γλώσσα – όχι δικά της μα δικά μου...". Επίσης, το βιβλίο του Δημήτρη Κουκουλομάτη, *Βιωματική προσέγγιση των Νέων Ελληνικών*, "Εκδοτική Εστία", Αθήνα 1990.

μαθαίνεις την ψυχή να σε καθοδηγεί με τους "πλοκάμους της υπομονής"<sup>492</sup>. Στο ποίημα προβάλλεται η μορφή της βασανισμένης γερόντισσας – γιαγιάς, που έχοντας περάσει όλα τα ηλικιακά στάδια της μονεμβασιώτισσας γυναίκας, τα οποία συνεπάγονται και ανάλογους κοινωνικούς ρόλους<sup>493</sup>, αποθεώνεται σε σύμβολο σοφίας και ενσάρκωσης του νοήματος της ζωής, ενός νοήματος ταυτισμένου με τη γέννηση και αναγέννηση μέσα από την αισθησιακή βίωση:

ΕΚΤΗ: *Κι ήταν σα να κρατάγαμε τότες τον άντρα μας μέσα μας*  
 ΕΒΔΟΜΗ: *γδυμό κι αντρόπιαστο, δίχως βλαστήμιες και δελφίνια και κα-  
 τάρτια,*  
 ΠΡΩΤΗ: *ολόγδυμο, δίχως τις τρίχες τις σκληρές που του κρύβαν τον κόρφο  
 του*  
 ΠΕΜΠΤΗ: *και μεις αντρόπιαστες τον κανακεύαμε μέσα μας,*  
 ΠΡΩΤΗ: *και τον ταΐζαμε με τη μπουκιά που βάναμε στο στόμα μας – κα –  
 λές ώρες περάσαμε*  
 ΤΕΤΑΡΤΗ: *όμορφες ώρες – όμορφες ήμασταν*  
*έτσι ξεχτένιστες, δίχως και να 'ναι χρεία να κοιταχτούμε στον κα-  
 θρέφτη*  
 ΕΒΔΟΜΗ: *έτσι με το σάλιο του αντρού μας κάτω απ' τη γλώσσα μας,*  
 ΔΕΥΤΕΡΗ: *και με τις γρατζουνιές από τα γένια του στο μάγουλό μας –*  
 ΤΡΙΤΗ: *Αγγίζαμε τις γρατζουνιές, την ώρα που με τ' άλλο μας χέρι  
 κρατάγαμε την κουτάλα κι ανακατεύαμε το φαΐ –*  
 ΔΕΥΤΕΡΗ: *κάτι λιανές, αθώρητες γρατζουνιές στο μάγουλό μας,  
 αθώρητες, και πέρναγαν στα τρίσβαθα και γράμμωναν γλυκιές μα-  
 χαιριές την ψυχή μας*  
*σαν κείνα τα χαράκια του άμμου κάτω απ' τ' αυγινό νερό, ύστερα  
 απ' τη νυχτερινή φουρτούνα<sup>494</sup>*

Η σύνθεση είναι πολυπρόσωπη, πράγμα που δείχνει την πολυπλοκότητα της αλήθειας στο έργο του Ρίτσου. Όσον αφορά στο συγκεκριμένο χορικό, η αλήθεια σκιαγραφείται με εικόνες και περιγραφές παρόμοιες με εκείνες του ποιήματος *Μονεμβασιώτισσες*, - όπως π.χ. η αφιθυμία του άνδρα και ο διονυσιακός του ερωτισμός από τη μια και η γυναίκα ως στοργική μητέρα, γιαγιά και ερωμένη από την άλλη με πολύσημες προεκτάσεις – πράγμα που σημαίνει ότι και στο χορικό *Οι γερόντισσες και η θάλασσα* ο Ρίτσος ενσωματώνει και μεταπλάθει παιδικά του βιώματα, όπως και στις *Μονεμβασιώτισσες*, όπου ο τίτλος το καθιστά αυτονόητο<sup>495</sup>. Έτσι, στο χορικό, θα δούμε στίχους που παραπέμπουν στα συνεχή ταξίδια του πατέρα και στις βεγγέρες της μητέρας, ή αγαπημένα αντικείμενα του σπιτιού, όπως τα ποτήρια που ντιντινίζουν μέσα στον παλιό μπουφέ, τα ασημένια κουταλάκια, ή τα βάζα με τα αγαπημένα γλυκά κουταλιού της παιδικής ηλικίας του ποιητή καθώς και την εικόνα του εγκαταλελειμμένου σπιτιού<sup>496</sup>. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με

<sup>492</sup> Μάρω Δούκα, "Οι γερόντισσες κ' η θάλασσα, Μια τελετουργία της καθημερινότητας", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, ό.π. (σημ.23), σ. 427

<sup>493</sup> *Οι γερόντισσες κ' η θάλασσα*, Π.Θ' σ. 21: "ΠΡΩΤΗ: Και μήτε ξέρουμε πια τ' όνομά μας – κάποτες είχαμε ένα όνομα, / ΔΕΥΤΕΡΗ: ύστερις τ' αλλάξαμε με τ' όνομα του κύρη μας, / ΤΡΙΤΗ: ύστερις τ' αλλάξαμε με τ' όνομα "μάνια", / ΤΕΤΑΡΤΗ: ύστερις τίποτις – κανένας δε μας φώναξε / ν' ακούσουμε, να πιστέψουμε, να είμαστε". Πρόκειται εδώ για τη γυναίκα που χάνει την ταυτότητά της μέσα στους κοινωνικούς της ρόλους, για να αναχθεί όμως μέχρι το τέλος του ποιήματος σε αρχετυπικό σύμβολο.

<sup>494</sup> Ο.π., σσ. 16-17

<sup>495</sup> Βλ. *Μονεμβασιώτισσες, Γίγνεσθαι*, ιδιαίτερα τις σσ. 296 και 300. Αντιστοιχίες με το *Οι γερόντισσες και η θάλασσα* υπάρχουν σε ολόκληρο το ποίημα. Ο Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 40) σσ. 252 και 562, θεωρεί ότι ο Ρίτσος στα δύο αυτά ποιήματα αναπολεί τον κόσμο που τον διέπλεσε.

<sup>496</sup> *Οι γερόντισσες και η θάλασσα*, Π.Θ', σ.44 "...λείπαν όλοι απ' το σπίτι...άλλος για ταξίδι ή βεγγέρα...", σ. 45 "ΤΕΤΑΡΤΗ: και τα ποτήρια θα ντιντινίζαν μες στον παλιό μπουφέ σάμπως / ναν τα 'κρουσε το δάχτυλο της πεθαμένης / ΔΕΥΤΕΡΗ: και τα' ασημένια κουταλάκια θα πηγαينوέρχονταν σαν τα κρόσσια / στ' άμφια του ιερέα / ΤΡΙΤΗ: μεγάλο βάζο με το στοργυλό νεραντζάκι θ' άφηνε μια βα- / θιάν ανάσα σαν πηγάδι / ΔΕΥΤΕΡΗ: και μες

ένα ποίημα που ξεκινάει από παιδικά βιώματα του ποιητή – πομπού και δένεται με τα ανάλογα βιώματα του αναγνώστη – δέκτη για να πραγματοποιηθεί το πρώτο στάδιο της πρόσληψης.

Από την άλλη πλευρά, το ποίημα φέρει την αφιέρωση "Στην ιερή μνήμη της μητέρας μου *Ελευθερίας Ελευθερίου Ρίτσου*". Αυτό σημαίνει ότι ο Ρίτσος ταυτίζει την καταπιεσμένη μονεμβασιώτισσα, που όμως τελικά κατέχει το μυστικό της ζωής, με τη μητέρα του, συνδέοντας την με την έννοια της ελευθερίας, η οποία τονίζεται με την παρήχηση "*Ελευθερίας Ελευθερίου*". Η συγκεκριμένη ταύτιση, πέρα απ' την ενίσχυση της άποψης ότι το ποίημα ξεκινά από παιδικά βιώματα, δείχνει και κάτι άλλο: Ότι ο Ρίτσος, αναδρομικά, εξιδανικεύει τα βιώματα του, διότι η μητέρα του δεν ήταν ελεύθερη, αλλά καταπίεζε τις ευαισθησίες της σε έναν αταίριαστο γάμο<sup>118α</sup>. Ο ποιητής ξεκινώντας απ' αυτές, εξιδανικεύει τη μητέρα του σα μάρτυρα εξαγνισμένο απ' τα βάσανά του και κάνει ένα λογοπαίγνιο με το όνομά της (*Ελευθερία*) – το οποίο καθίσταται έτσι "ομιλούν" – και τη γενική του ονόματος του πατέρα του (*Ελευθερίου*), η οποία ενώ θα έπρεπε ως γενική κτητική να υποδηλώνει την καταπίεση, με την παρήχηση "αδειάζει" τελικά από αυτή της τη σημασία και ενισχύει την έννοια της ελευθερίας.

Η εξιδανίκευση των βιωμάτων του παρελθόντος διαπερνά ολόκληρο το έργο του Ρίτσου και τεκμηριώνεται θεωρητικά: "*Με το πέρασμα του χρόνου τα πράγματα μαλακώνουν, γλυκαίνουν. Καταστροφές, δράματα, θάνατοι, σεισμοί, πόλεμοι, βασανιστήρια, αρρώστιες. Και δεν είναι που τα ξεχνάς. Όχι. Απεναντίας είναι που τα θυμάσαι, τ' αναπολείς, τα φέρνεις πίσω ευγενισμένα, γενικευμένα, αχνισμένα απ' την ανάσα του αιώνιου, σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο, όπως τα ερείπια αρχαίων ναών, τ' ακρωτηριασμένα αγάλματα, τα πήλινα κτερίσματα κι αναθήματα ή τα γδαρμένα ψηφιδωτά. Είναι προπάντων που τα είδες και τα είπες. Τα είδες όχι πια σ' έναν χώρο ατομικό, σ' ένα δωμάτιο μ' ένα ζέστρωτο κρεβάτι κι έναν ραγισμένο καθρέφτη, αλλά σ' έναν χώρο ασύνορο, μέσα σ' έναν καθολικό νόμο μακρινής επαναλαμβανόμενης ιστορίας, του αέναου μύθου. Και τα είπες όχι σαν ένα προσωπικό σου επεισόδιο (το πιο προσωπικό), αλλά σαν γεγονός ενός άλλου, ενός τρίτου, και όλων μας. Ένα χαμόγελο επιστέγασμα. Και ξαναλές κείνους τους στίχους:*

*Ένας άνθρωπος μόνος χαμογελάει μες στο σκοτάδι,  
ίσως γιατί μπορεί να διακρίνει μέσα στο σκοτάδι,  
ίσως γιατί μπορεί να διακρίνει το σκοτάδι*<sup>497</sup>

Αυτό το πέρασμα του χρόνου που γλυκαίνει τα πράγματα, δεν πρέπει να θεωρηθεί απλώς ως απομάκρυνση από τις δυσάρεστες πλευρές που οδηγεί στη λήθη τους, με αποτέλεσμα την εξιδανίκευση των δυσάρεστων βιωμάτων. Ο ποιητής επισημαίνει ότι η μνήμη τους παραμένει ζωντανή, αλλά αυτά εντάσσονται στο γενικό, αποτελούν ένα στιγμιότυπο της ζωής, μια μικρογραφία του γενικού, βγαίνοντας έξω από τα στενά όρια των ατομικών συνθηκών ή ιστορικών συγκυριών που τα γέννησαν. Έτσι αποτελούν εκφάνσεις της επαναλαμβανόμενης ιστορίας και συνεπώς της μοίρας του ανθρώπου, ενσωματωμένα σε έναν καθολικό νόμο, όπως αυτός συμβολοποιείται στο μύθο, τον οποίο ο Ρίτσος χαρακτηρίζει "αέναο" παραπέμποντας έτσι και στην ποιητική αξιοποίηση των μύθων στα μυθολογικά του έργα. Με τον τρόπο αυτό τα βιώματα του παρελθόντος νοούνται όπως ακριβώς και τα μνημεία, "*τ' ακρωτηριασμένα αγάλματα, τα πήλινα κτερίσματα κι αναθήματα ή τα γδαρμένα ψηφιδωτά*", "*ευγενισμένα*", "*γενικευμένα*", "*αχνισμένα απ' την ανάσα του αιώνιου*", δηλαδή απελευθερωμένα από τα στενά πλαίσια του συμβατικού χρόνου και επομένως μικρογραφίες της αιωνιότητας. Και είναι η συνειδητοποίηση αυτή της αιωνιότητας, που εξωραΐζει το παρελθόν, "*σφραγίζοντάς το μ' ένα χαμόγελο*", με μια αισιοδοξία – κατάφαση προς τη ζωή, διότι ο χρόνος εξουδετερώνεται ως φθοροποιός δύναμη και νοείται ως έννοια με άτμητο χαρακτήρα, που σημαίνει και αντίσταση στη θλίψη ενός επικείμενου

στις τρύπες των πράσινων νεραντζιών θα 'τρίξε η ζάχα- / ρη η κρουσταλλιασμένη / έτσι που τρίξει πότε τότε μόνος ο σουβάς στις παλιές, μουχλιασμένες κάμαρες. Επίσης, εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, 2β και Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18) σσ. 12,15,44,91.

<sup>118α</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'* §2α, 2β.

<sup>497</sup> *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, *Ε.Α.Α.* (7), σσ. 80-81: Το ποίημα στο οποίο παραπέμπει είναι από τη συλλογή *Νύξεις*, (Π.Δ.', σ. 209).

βιολογικού θανάτου. Επίσης, η φράση "τα είδες και τα είπες" σημαίνει ότι αυτού του είδους η ανασκαφή του παρελθόντος που ανάγει το ιστορικό και συγκεκριμένο στην αχρονία του μύθου, πραγματοποιείται φυσικά μέσω της ποίησης, παρουσιάζοντας για μια ακόμη φορά αυτό το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ποιητικής του Ρίτσου. Από την άλλη πλευρά, η ενδοκειμενική αναφορά στο ποίημα των *Νύξεων*, απηχεί την άποψη του Ρίτσου ότι η ποίηση αποτελεί πάντοτε κατάφαση στη ζωή<sup>498</sup>. Έτσι, "ο θόρυβος λιγοστεύει περνώντας απ' τη μνήμη"<sup>499</sup>, διότι η μνήμη μετατρέπεται από απλή νοητική λειτουργία σε ποιητική λειτουργία που εντάσσει το δυσάρεστο βίωμα στο άχρονο. Βέβαια η συγκεκριμένη δυναμική της ποιητικής πράξης δεν αφορά μόνο τα δυσάρεστα βιώματα που εξιδανικεύονται: Συμπεριλαμβάνει το σύνολο των βιωμάτων του ποιητή που απομακρύνονται από τα στενά χωροχρονικά πλαίσιά τους μέσω της "διάρκειας των λέξεων", δηλαδή της πολυσημίας του ποιητικού λόγου, με αποτέλεσμα ο ποιητής "να βγαίνει έξω απ' το χρόνο, απ' την πύλη του ποιήματος", όπως χαρακτηριστικά σημειώνει αλλού<sup>500</sup>, πράγμα που σημαίνει ότι και τα ευχάριστα βιώματα εξιδανικεύονται, εντασσόμενα επίσης στο άχρονο.

Στο έντονα αυτοβιογραφικό ποίημα *Όταν έρχεται ο Ξένος*, από την *Τέταρτη Διάσταση*<sup>501</sup>, ο Ρίτσος περιγράφει το μηχανισμό εξιδανίκευσης των παιδικών του βιωμάτων, μιας εξιδανίκευσης που περιλαμβάνει βέβαια το πέρασμα στο άχρονο, αλλά έχει και πολλές άλλες παραμέτρους:

*Είταν μια ριγηλή, μικρή βουή μέσα στο κάθε δευτερόλεπτο  
σαν το φτερό μιας μέλισσας δίπλα στο μάγουλο ενός λουλουδιού,  
κι οι μέλισσες είταν πολλές στον κήπο  
κι εμείς τόσο κοντά στα πράγματα που μέναμε απόμακροι.....  
Ύστερα πλάτυνε ο χρόνος κ' η βουή κ' η γνώση  
σε μιαν επιστροφή απ' το μακριά, εδώ στον ενωμένο χρόνο,  
όπου κάθε νύχτα τα βατράχια υπάρχουν μες στον κάμπο  
κι ο κάμπος μέσα στα βατράχια.....  
κ' έπρεπε να μεσολαβήσει διαλλαχτική η σιωπή κι ο χρόνος  
ώσπου να ξαναβρούν την φυσικότητά τους οι φωνές των βατράχων κι ο  
αντίλαλός τους,  
τα χαμένα καλοκαίρια, οι απέραντες νύχτες,  
οι μέλισσες και τ' άστρα μες στον άπειρο κάμπο,  
ο κάμπος κ' η σιωπή κι ο χρόνος<sup>502</sup>*

Στους πρώτους στίχους φαίνεται πως η εγγύτητα προς τα βιώματα, καθώς και η ανωριμότητα της παιδικής ηλικίας που δεν επέτρεπε έξοδο από το χωροχρονικό πλαίσιο, οδηγούσε σε μια επιφανειακή βίωση. Αυτό το νόημα φαίνεται να έχει ο στίχος "και μεις τόσο κοντά στα πράγματα που μέναμε απόμακροι". Ύστερα όμως, δηλαδή με τη μεσολάβηση της χρονικής απόστασης και την ηλικιακή και πνευματική ωριμότητα, "πλάτυνε ο χρόνος κ' η βουή κ' η γνώση", δηλαδή τα

<sup>498</sup> Για τη στάση του Ρίτσου απέναντι στο ιστορικό παρελθόν, στη μοίρα του ανθρώπου και στην ποίηση ως κατάφαση προς τη ζωή, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §§ 3β και 3γ. Επίσης, Γεωργία Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 200: "Δεν είναι μόνο η οξειδωτική επίδραση του χρόνου, που χαρίζει στα γεγονότα την πατίνα μιας πολύτιμης παλαιότητας, ούτε η κατευναστική δύναμη της αναπόλησης, που ανασυστήνει τα γεγονότα μέσα σε μια μελιχρή ηρεμία, αίροντάς τα ως την αιωνιότητα. Τα φυλαγμένα στη μνήμη κομμάτια της ζωής έχουν χάσει την αρχική τους σκληρότητα, γι' αυτό είναι σφραγισμένα με τη γλυκύτητα του χαμόγελου. Σημαντικότερη από την προσωπική αναπόληση είναι η συνομιλία της ποίησης με την παλαιϊκή ύλη των γεγονότων. Όπως είναι γνωστό, κυρίως μέσα από τη θεωρία και την ποιητική του Eliot και του Σεφέρη, η ποίηση ανάγει το ιστορικό παρόν στην καθολικότητα και την αχρονία του "αέναου μύθου", στην κυκλικότητα της μυθικής επανάληψης".

<sup>499</sup> *Το παίξιμο της ζυγαριάς, Μετακινήσεις*, Π.Β', σ. 208: "Ο θόρυβος λιγοστεύει περνώντας απ' τη μνήμη, / το τρίξιμο των καταρτιών, το καράβι που γέρνει στο πλευρό του / το μεγάλο κύμα που σαρώνει βαλίτσες και ναύτες". Οι εικόνες με τις οποίες αισθητοποιείται ο θόρυβος είναι εικόνες ναυαγίου που παραπέμπουν σε δυσάρεστα βιώματα: Το ποίημα έχει ημερομηνία γραφής *Γενάρης 1943*

<sup>500</sup> *Νύξεις*, Π.Δ', σ. 207: "Το δέντρο, το άγαλμα, ο κήπος, η γερόντισσα - / να συλλογιέσαι τη διάρκεια των λέξεων, να βγαίνεις / έξω απ' το χρόνο, απ' την πύλη του ποιήματος".

<sup>501</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, σημ. 23

<sup>502</sup> *Τ.Α.*, σσ. 325-326.

στενά όρια του παιδικού βιώματος διευρύνθηκαν και αυτό κατέληξε "σε μια επιστροφή απ' το μακριά, εδώ στον ενωμένο χρόνο", επομένως συνειδητοποιήθηκε ότι το παιδικό βίωμα αποτελεί μικρογραφία του απέραντου, του άχρονου, της απόλυτης ενότητας των στοιχείων του σύμπαντος. Αυτή ακριβώς η βίωση της απεραντοσύνης που ξεκινάει από τη διεύρυνση συγκεκριμένων παιδικών βιωμάτων σχετικών με το φυσικό περιβάλλον κυρίως, φαίνεται να είναι η φυσικότητα, στην οποία αποκαθίστανται προς το τέλος, τόσο τα βιώματα αυτά, όσο και ο άπειρος ο κάμπος με τ' άστρα – συμβολοποίηση του απείρου – η σιωπή ως δέος μπροστά στο άπειρο και φυσικά ο – αδιαίρετος – χρόνος. Όμως για να φτάσουν η σιωπή και ο χρόνος σ' αυτήν τους τη διάσταση, μεσολάβησε η "διαλλαχτική σιωπή" δηλαδή μια περίοδος νάρκης του παιδικού βιώματος στο ασυνείδητο, κατά την οποία ο ποιητής ήταν διαλλακτικός, δηλαδή δεκτικός σε εμπειρίες που τον ωρίμαζαν, καθώς και "ο χρόνος" ως περίοδος σταδιακής απομάκρυνσης από την παιδική ηλικία, όπως για δεύτερη φορά επισημαίνει ο Ρίτσος. Στο πλαίσιο αυτής της διεύρυνσης του συγκεκριμένου πρέπει να δούμε στίχους όπως "Τα φραγκόσουκα / δεν έχουν μόνο σχήμα και γεύση – συγκεντρώνουν / έναν κόσμο σπόρους και νοήματα μέσα στην πράσινη τριχωτή γροθιά / τους " ή "όλα πορεύονται κάπως κυκλικά, επιστρέφουν / σ' ένα πιο πάνω επίπεδο, τα ξανασυναυτούμε"<sup>503</sup>. Φυσικά η παρουσία της μνήμης είναι καταλυτική. Η μνήμη αποτελεί το πρώτο σκαλί για την ενεργοποίηση της συγκεκριμένης δυναμικής των παιδικών βιωμάτων: "Αρκεί να σπάσουμε την πολιορκία της στιγμής.....Αρκεί να θυμηθούμε", "Σαν θυμηθούμε, είτε, ποτέ δεν έχει περάσει η ώρα αυτού που θυμόμαστε"<sup>504</sup>, λέει ο ποιητής, υποστηρίζοντας ότι η ανάκληση του παρελθόντος οδηγεί στην απελευθέρωση από την πολιορκία ενός ασφυκτικού παρόντος και καταργεί το χρόνο στην προσμετρώμενη εκδοχή του, εφόσον η επαναβίωση μεταθέτει στο παρόν το χρονικό σημείο του παρελθόντος. Όλες αυτές οι συνειδητοποιημένες στην ενήλικη φάση λειτουργίες των παιδικών βιωμάτων συνθέτουν την παιδικότητα του ενήλικου – ποιητή, που, απαλλαγμένη από τους ποικίλους περιορισμούς της παιδικής ηλικίας, ανασυνθέτει τον περιβάλλοντα κόσμο:

...και τα  
 παιδιά που υπήρξαμε, έλεγε,  
 τα υπάρχουμε, απαλλαγμένα κιόλας απ' τη στενότητα των πρώτων μας  
 χρόνων  
 απ' την οξύτητα της στενότητας, απ' την ανυπομονησία της αύξησης,  
 απ' των μεγάλων την παρεξήγηση<sup>505</sup>.

Αυτή η ανασύνθεση στηρίζεται σε συγκεκριμένες δυνάμεις: Φυσικά στη μνήμη, στη σκέψη, στο όνειρο (πίσω απ' το οποίο κρύβεται η φαντασία και η ποίηση), και στην υπομονή της ανθρώπινης πράξης, που φαίνεται να προκύπτει ως αποτέλεσμα από τη λειτουργικότητα των προηγούμενων δυνάμεων που κάνουν τον άνθρωπο να αντιμετωπίζει με υπομονή το παρόν του και να αγωνίζεται. Έτσι ο περιβάλλον κόσμος ανασυντίθεται σε έναν παράδεισο, όπου τα πάντα βρίσκονται σε ερωτική ένωση και αρμονία: ο άντρας και γυναίκα, η σιωπή και η φωνή (δηλαδή οι αντιθέσεις που συνθέτουν το όλον) και τέλος η ζωή και η ποίηση. Έτσι ο Ρίτσος προβάλλει και πάλι την αισθησιακή βίωση του κόσμου που εκφράζεται με την ποίηση:

Κ' είναι σαν μια έξοδος απ' το χρόνο, σαν καθήλωση του χρόνου, σαν  
 κατάργησή του  
 απ' την ταχύτητα της σκέψης και της μνήμης και του ονείρου  
 κι απ' την υπομονή της ανθρώπινης πράξης.  
 Είναι η ένωση, είπε,  
 του άντρα και της γυναίκας, της σιωπής και της φωνής, της ζωής και

<sup>503</sup> Ο.π. σ. 323.

<sup>504</sup> Ο.π., σσ. 322-323. Βλ. και *Όχι μονάχα για σένα*, Ε.Α.Α., σ. 6-8: "Κι όταν λέμε "θυμάμαι αυτό που θυμόμαστε δεν έχει χαθεί". καθώς και τα σχόλια του Μ.Γ. Μερακλή, "Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων. Μια πρώτη προσέγγιση", ό.π. (σημ.101), σσ 122-124.

<sup>505</sup> Τ.Δ., σ.321. Βλ. επίσης, εδώ, *Μέρος Α'*, § 1ε, σ. 40 και Γεώργιος Παπαντωνάκης, *Εισαγωγή στην παιδική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, "Οδυσσέας", Αθήνα 1996, σ. 40.

της ποίησης.....<sup>506</sup>

Την αισθησιακή βίωση του κόσμου, η οποία οδηγεί στη συνειδητοποίηση της αρμονίας όλων των εκφάνσεων του σύμπαντος, ο ποιητής την ανάγει στα παιδικά του βιώματα, τόσο με την έννοια του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο βίωνε τον κόσμο του κατά την παιδική ηλικία, όσο και με την έννοια της ανάμνησης, η οποία επηρεάζει την ανθρώπινη πράξη και θέληση:

*Ίσως έτσι να μάθαμε και μεις αργότερα, απ' τα παιδιά που υπήρξαμε,  
απ' τις γυναίκες, απ' τις μέλισσες, απ' τ' άστρα,  
απ' την ανάμνηση, απ' την πράξη, απ' τη θέληση,  
την τάξη και την οικονομία της φύσης, του σπιτιού, του γραφείου, του  
σώματός μας.*

Όπως είναι αναμενόμενο, η τάξη και η οικονομία του σώματος προβάλλεται στο τέλος ως επιστέγασμα όλων των άλλων, αφού με το σώμα πραγματοποιείται η αισθησιακή βίωση. Η βίωση αυτή ουσιαστικά καταργεί το θάνατο, ο οποίος θεωρείται ως ένα βιολογικό φαινόμενο με περιορισμένη ισχύ που δεν μπορεί να σταματήσει τη ζωή, αφού γίνεται αισθητή η συνεχής ανακύκλωση της ζωής, με αποτέλεσμα την αιώνια νεότητα μέσα στην αιωνιότητα και απεραντοσύνη του σύμπαντος και του χρόνου:

*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.....  
Σας έλεγα, λοιπόν, πως δεν υπάρχει ο θάνατος, - τέλειωσε ο Ξένος  
ήμερα, απλά, τόσο που εμείς χαμογελάσαμε χωρίς δισταγμό  
δε φοβηθήκαμε τους σκεπασμένους καθρέφτες.....*

*Σηκωθήκαμε,*

*ξεσκεπάσαμε τους καθρέφτες, κοιταχτήκαμε,  
κ' είμασταν νέοι πριν από χιλιάδες χρόνια, νέοι  
ύστερ' από χιλιάδες χρόνια, γιατί ο χρόνος κι ο ήλιος  
έχουν την ίδια ηλικία - την ηλικία μας  
κι αυτό το φως δεν ήτανε καθόλου αντικατοπτρισμός  
μα το δικό μας φως φιλτραρισμένο μέσα απ' όλους τους θανάτους<sup>507</sup>*

Οι δύο τελευταίοι στίχοι έχουν ειδικό βάρος για το Ρίτσο που στην παιδική του ηλικία είχε ζήσει τα τραυματικά βιώματα θανάτων αγαπημένων του προσώπων<sup>508</sup>. Η αισθησιακή βίωση της απεραντοσύνης που ξεκίνησε επίσης από την παιδική ηλικία, λειτούργησε ως αντιστάθμισμα στους θανάτους και οδήγησε στην κατάκτηση του φωτός, της αισιοδοξίας. Γιατί ο κίνδυνος για την εξαφάνιση της ζωής, την ανεβάζει στη συνείδηση και τη δείχνει σε όλη της την αξία, σε όλη της τη λάμψη, δημιουργώντας, - σαν αντίσωμα στην ασθένεια, - την αισθησιακή βίωση της ζωής<sup>509</sup>. Η αντίδραση αυτή είναι ενστικτώδης και, αφού ξεκινά από τα αισθησιακά παιδικά

<sup>506</sup> Τ.Δ., σ.331.

<sup>507</sup> Ο.π., σσ. 333-334.

<sup>508</sup> Βλ. εδώ, Μέρος Α', §2α.

<sup>509</sup> Ο Οδυσσέας Ελύτης περιγράφει χαρακτηριστικά το συγκεκριμένο μηχανισμό αυτοάμυνας που κατευθύνει την καλλιτεχνική δημιουργία: " Το χρονικό μιας δεκαετίας", *Ανοιχτά χαρτιά*, "Ίκαρος", Αθήνα 1996, σσ. 406-407: "Ας συλλογιστούμε για μια στιγμή το μηχανισμό του κινδύνου. Τους ξένους, τους θεατές, αυτούς που τον βλέπουν απέξω, τους γεμίζει απόγνωση. Αλλά τους άλλους που τον ζουν, που τον υφίστανται, ποτέ. Ποτέ ένας ετοιμοθάνατος δε συλλογίζεται (όπως κάνουν οι συγγενείς γύρω από το προσκεφάλό του) τη ματαιότητα της ζωής, απεναντίας, ο νους του είναι στην ατίμητη, την ανεπανάληπτη γεύση της, που ίσως τη χάσει για πάντα. Και βέβαια, ο κολυμπητής του μεσημεριού δεν είναι αυτός που αποζητά τόσο τον ήλιο, όσο τον αποζητάει ο φυλακισμένος μέσα στο σκοτεινό κελί του. Έτσι, ο κίνδυνος την ίδια στιγμή που απειλεί να εξαφανίσει κάτι, το ανεβάζει στη συνείδηση και το δείχνει σ' όλη του την αξία, σ' όλη του τη λάμψη. Στα χρόνια του Μπούχενβαλντ και του Άουσβιτς, ο Matisse ζωγράφιζε τα πιο χυμώδη και τα πιο ωμά, τα πιο γοητευτικά λουλούδια ή φρούτα που έγιναν ποτέ, λες και το θαύμα της ζωής, αυτό καθαυτό βρήκε τον τρόπο να συσπειρωθεί μέσα τους για πάντα' γι' αυτό μιλάνε ακόμη και σήμερα καλύτερα από την

βιώματα, μπορούμε να πούμε ότι το ένστικτο τα χαρακτηρίζει και ακόμη περισσότερο, ότι ο Ξένος του ποιήματος είναι η φωνή του ενστίκτου<sup>510</sup> που ενώ στην αρχή είναι ανοίκεια διότι κυριαρχεί η θλίψη των θανάτων<sup>511</sup>, σιγά σιγά, με τη συνειδητοποίηση της μυστικής δύναμης του παιδικού βιώματος γίνεται όλο και πιο οικεία, για να κατακτηθεί πλήρως προς το τέλος του ποιήματος και ο ποιητής να αναφωνήσει πανηγυρικά "Κι αυτός ο Ξένος ήταν ο πιο δικός μας"<sup>512</sup>. Έτσι με τα αντισώματα αυτά ως αναπόσπαστα στοιχεία της ουσίας τους, τα ποιήματα είναι "μάχη ατέλειωτη με το θάνατο", όπως λέει ο Ρίτσος αποκαλύπτοντας και πάλι ένα κύριο στοιχείο της ποιητικής του, το μοτίβο του θανάτου μέσα από μια συνεχή προσπάθεια υπέρβασης<sup>513</sup>.

Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας ο ποιητής ανακαλύπτει κατά την ωριμότητά του ότι ο ιδιαίτερος τρόπος βίωσης του θανάτου κατά την παιδική ηλικία ουσιαστικά τον εξουδετέρωνε, εξιδανικεύοντας με τον τρόπο αυτό συγκεκριμένα τραυματικά βιώματα θανάτου αγαπημένων προσώπων: "...και μπήκε στο δωμάτιο η Φροϊλάιν, πιο ξανθή, πιο όμορφη από πάντα, κι είπε "θεία Άννα πέτανε", κι εμείς τα παιδιά δεν ξέραμε τι να κάνουμε, και θα 'πρεπε να κλάψουμε, μα δεν ξέραμε να κλάψουμε έτσι, μονάχα όταν μας έδερναν ξέραμε να κλαίμε, κι είχαμε έναν αλλιιώτικο φόβο, όχι σαν τη βέργα του δάσκαλου ή το θυμωμένο μάτι του μπαμπά, πολύ αλλιιώτικο κι άγνωστο, κι έπιασα το χέρι της Φροϊλάιν Λουίζα κι ήταν μαλακό και ζεστό σαν να μην είχε πεθάνει η θεία Άννα και μύριζε γιασεμί...."<sup>514</sup>. Κατ' αρχήν η θλίψη παρουσιάζεται να μην υπακούει στον κανόνα που θέλει το θρήνο να ακολουθεί ένα θάνατο. Ο Ρίτσος λέει "εμείς δεν ξέραμε να κλάψουμε έτσι" και συνδέει τους θρήνους της παιδικής του ηλικίας αποκλειστικά με τον ξυλοδαρμό απ' το δάσκαλο ή τον πατέρα του, δηλαδή με συγκεκριμένα δυσάρεστα βιώματα της καθημερινότητάς του<sup>515</sup>, που δεν έχουν όμως κάποια ιδιαίτερη υπαρξιακή προέκταση. Αυτή φαίνεται να την έχει ο θάνατος και γι' αυτό ο ποιητής ένιωθε "έναν αλλιιώτικο φόβο, όχι σαν τη βέργα του δασκάλου ή το θυμωμένο μάτι του μπαμπά, πολύ αλλιιώτικο και άγνωστο", ακριβώς, διότι ο φόβος συνδέεται με το άγνωστο που ανοίγεται πίσω απ' το θάνατο. Όμως, ακόμα κι αυτός ο υπαρξιακός φόβος εξουδετερώνεται, όταν ο μικρός Γιάννης αγγίζει το χέρι της ξανθιάς και "πιο όμορφης από πάντα" Φροϊλάιν Λουίζας, το οποίο "ήταν πολύ μαλακό και ζεστό σαν να μην είχε πεθάνει η θεία Άννα και μύριζε γιασεμί", δηλαδή παρουσιάζονται πάλι η αισθησιακή βίωση και το ερωτικό στοιχείο ως αντισώματα προς το θάνατο με τη γένεσή τους τοποθετημένη στην παιδική ηλικία. Ο Ρίτσος συμβολίζει τη μετουσίωσή τους σε ποίηση με τον όρο "αθάνατο νερό"<sup>516</sup> (αντλημένον από ένα

---

πιο μακάβρια πτωματογραφία της εποχής. Γιατί ο δημιουργός τους... προτίμησε να υπακούσει όχι στα φαινόμενα, αλλά στην αντίδραση που προκαλούν αυτά μες στη συνείδηση του. Μια ολόκληρη φιλολογία έκανε το λάθος στα χρόνια μας να παραβγεί με τα γεγονότα και να πλειοδοτήσει στη φρίκη, εκεί που θα 'πρεπε να την αντισταθμίσει.

<sup>510</sup> Βλ. Κώστας Τοπούζης, *Γιάννης Ρίτσος, Πρώτες σημειώσεις στο έργο του*, "Κέδρος", Αθήνα 1979, σ. 83.

<sup>511</sup> *Τ.Δ.*, σ. 319: " Την ώρα που μέναμε κλεισμένοι στη μεγάλη κάμαρα με τους σκεπασμένους καθρέφτες, / ήρθε Εκείνος, ακάλεστος, ξένος – τι ζητούσε; / Εμείς δε θέλαμε να δούμε, ν' ακούσουμε, να τον αναγνωρίσουμε...ξένος, ακάλεστος, αμέτοχος στη λύπη μας...".

<sup>512</sup> *Ο.π.* σ. 334.

<sup>513</sup> *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, *E.A.A.*, 5, σ. 70. Βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σ. 116

<sup>514</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 120. Ο ποιητής στις σσ. 115-122 αναφέρεται στην αυτοκτονία της θείας του Άννας Ζιάκκα (βλ. εδώ, §2α, σ. 48), προβαίνοντας σε ποιητικές μεταπλάσεις. Η Φροϊλάιν Λουίζα είναι η καθηγήτρια γερμανικών (ό.π., σ. 117) του μικρού Γιάννη, ο οποίος είχε ιδιαίτερη έφεση στην εκμάθηση ξένων γλωσσών (Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. [σημ.18], σ. 35.)

<sup>515</sup> Η συγκεκριμένη στάση απέναντι στο θάνατο δεν απηχεί υποχρεωτικά τη ρεαλιστική πραγματικότητα της παιδικής ηλικίας. Ο μικρός Γιάννης είχε κλάψει σπαρακτικά για το θάνατο του αδελφού του Μίμη και της μητέρας του, όπως αποκαλύπτει η Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 53,57. Άρα η στάση που προβάλλεται με τη φράση "εμείς δεν ξέραμε να κλάψουμε έτσι", μάλλον αποτελεί εξιδανίκευση της θλίψης για το θάνατο της θείας Άννας, μιας θλίψης που μπορεί να ήταν ασθενέστερη, διότι η θεία δεν ανήκε στο στενό οικογενειακό περιβάλλον, όπως η μητέρα και ο αδελφός.

<sup>516</sup> *Λιγαστεύουν οι ερωτήσεις*, *E.A.A.*, 8, σ. 8: "... αυτά που άλλοτε, στα παιδικά σου χρόνια, στη Μονοβάσια ή στις Βελιές, είχαν ανάψει μέσα σου χιλιάδες φωτιές και στίχους κι όνειρα και φιλοδοξίες να βρεις το "αθάνατο νερό" για τη μητέρα και για σένα, για τη Λούλα, τη Νίνα, το Μίμη, τη θεία Όλγα, τη θεία Ευγενία και το σκυλί μας τον



άλλο στοιχείο παιδικότητας, τον κόσμο των παραμυθιών), για να πει πως ό,τι αγάπησε στα παιδικά του χρόνια κι έχει βιολογικά χαθεί, θα ζει αιώνια μέσα στην ποιητική διάσταση του κόσμου. Η βίωση της αθανασίας οδηγεί σε μία αίσθηση πληρότητας κατά τη γεροντική ηλικία, όπου παρά τον επικείμενο βιολογικό θάνατο, κυριαρχεί η γαλήνη στην ψυχή του ποιητή:

*Τώρα,*

*στα γαλήνια γεράματά μου, ασχολούμαι μ' εντελώς δικές μου χημικές  
ουσίες, βέβαιος όντας*

*ότι θ' ανακαλύψω αυτό που λένε αθάνατο νερό για θνητούς και αθανάτους.<sup>517</sup>*

Πίσω από τις προβαλλόμενες ως αποκλειστική ιδιοκτησία του ποιητή "χημικές ουσίες" μπορούμε να δούμε τις εσωτερικές διεργασίες που πραγματοποιεί στην ποιητική συνείδηση η βιωματική καταγραφή της πραγματικότητας, όπως απεικονίζεται με εικόνες και σύμβολα της ιστορίας και της τοπιογραφίας απ' τη γενέτειρα του Ρίτσου. Η ενασχόληση με τις χημικές ουσίες, δηλαδή η ποιητική πράξη, θα οδηγήσει με σιγουριά στην ανακάλυψη του "αθάνατου νερού", στην αθανάτιση των αισθητών που διωλίστηκαν στην ποίηση. Η αθανασία αφορά αυτονόητα τις φθαρτές υπάρξεις, τους θνητούς. Όμως ο Ρίτσος συμπεριλαμβάνει και τις άφθαρτες, τους αθανάτους. Η παραδοξότητα αυτή πιθανότατα δηλώνει πως η αθανασία έχει αξία μόνο αν μετουσιωθεί σε ποιητική πράξη, ώστε οι αθάνατοι να ενωθούν σε έναν αρμονικό κόσμο με τους θνητούς που έχουν ήδη αθανασιστεί μέσα στην ποίηση. Στους αθανάτους μπορούν να δοθούν και μεταφυσικές προεκτάσεις.

Βέβαια η πίστη του Ρίτσου προς το αιώνιο σε κάποιες περιπτώσεις ατονεί και αμφισβητείται, όπως συμβαίνει με διάφορες από τις αξίες του στο πλαίσιο της γνωστής ταλάντευσής του. Αλλά ακόμα και σε έσχατη απελπισία δεν εξανεμίζεται εντελώς. Χαρακτηριστικά είναι τα ποιήματα του μεταθανάτιου τόμου *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, τα οποία φέρουν έντονη τη σφραγίδα της απελπισίας από τους εκκωφαντικούς πλέον τριγμούς της υπαρκτής εκδοχής του οράματος και από τον επικείμενο βιολογικό θάνατο. Αντιπροσωπευτικό είναι το ποίημα "Αποτυχία":

*Παλιές εφημερίδες πεταμένες στην αυλή. Τα ίδια και  
τα ίδια.*

*Καταχρήσεις, εγκλήματα, πόλεμοι. Τι να διαβά-  
σεις;*

*Πέφτει το σκουριασμένο βράδυ. Κίτρινα φώτα.*

*Κι αυτοί, που 'χαν πιστέψει κάποτε στο αιώνιο,  
γέρασαν*

*Από το διπλανό δωμάτιο έρχεται ο ατμός της σιω-  
πής. Τα σαλιγκάρια*

*ανηφορίζουν στον τοίχο. Κατσαρίδες χαρχαλεύουν*

*μες στα τετράγωνα σιδερένια κουτιά από μπισκότα.*

*Ακούγεται ο βόμβος του κενού. Κι ένα μεγάλο δύσ-  
μορφο χέρι*

*σφαλάει το ευγενικό θλιμμένο στόμα Εκείνου*

*που ακόμη μια φορά δοκίμαζε να πει: λ ο υ λ ο ύ δ ι<sup>518</sup>*

Το ποίημα αρχίζει με εικόνες φθοράς. Αυτοί, "που 'χαν πιστέψει κάποτε στο αιώνιο" – άραγε δεν πιστεύουν πια;- δηλαδή ο ποιητής, έχουν γεράσει. Τα γεράματα εδώ δεν παρουσιάζονται διόλου

Αζόρ...", *Ίσως, να 'ναι κι έτσι Ε.Α.Α.*, 4, σ.60: ".....κι έλεγα να βρω το "αθάνατο νερό" πρώτα απ' όλα για τη μαμά και για όλους, ναι, και για μένα...."

<sup>517</sup> "Προσωπογραφία", *Μονοβασιά*, Π.ΙΒ', σ. 448. Ο ποιητής φαίνεται σε ολόκληρο το ποίημα να ενσωματώνει την τοπογραφία και την ιστορία της Μονεμβασιάς στην ύπαρξή του μεταπλάθοντάς την σε διάφορα σύμβολα.

<sup>518</sup> *Τα αρνητικά της σιωπής, Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σ. 20. Η Χρύσα Προκοπάκη, στο "Υστερόγραφο", σσ. 242-246 του ίδιου τόμου επισημαίνει την ύπαρξη των αμφισβητήσεων σε ολόκληρο το έργο του Ρίτσου. Είναι λοιπόν φυσικό, λόγω αντικειμενικών συνθηκών, να παρουσιάζονται πιο έντονες στα ποιήματα του συγκεκριμένου τόμου.

"γαληνά", αλλά συνδέονται με τον "ατμό της σιωπής", δηλαδή την ανάσα του θανάτου που πλησιάζει και την εικόνα της ερήμωσης του σπιτιού με τα σαλιγκάρια να "αηγορίζουν στον τοίχο" και τις "κατσαρίδες να χαρχαλεύουν μες στα τετράγωνα σιδερένια κουτιά από μπισκότα". Το κενό κάνει αισθητή την παρουσία του βουίζοντας. Το "μεγάλο δύσμορφο χέρι" είναι ο θάνατος, ενώ "το ευγενικό θλιμμένο στόμα Εκείνου", που σφαλίζεται, είναι το στόμα του ποιητή που θα φιμωθεί από το θάνατο. Όμως το "Εκείνου" γράφεται με κεφαλαίο *E*, που σημαίνει ζωντανή πίστη ακόμη στην υψηλή αποστολή των ποιητών (το *Εκείνος* με *E* εννοεί το Χριστό στα χριστιανικά κείμενα), ενώ το στόμα που φιμώνεται "ακόμη μια φορά δοκίμαζε να πει λ ο υ λ ο ύ δ ι", δηλαδή προσπαθούσε να αρθρώσει την αισιοδοξία και την κατάφαση στη ζωή. Το ρήμα "δοκίμαζε" σημαίνει ότι δε δοκιμάζει πια, δηλαδή απέτυχε. Όμως η ερμηνεία αυτή, σύμφωνη και με τον τίτλο του ποιήματος, δεν πρέπει να είναι η μοναδική. Η λέξη "λουλούδι" είναι η τελευταία του ποιήματος και επιπλέον γράφεται με αραιά γράμματα για να τονιστεί. Έτσι, ακόμα και μέσα από το θάνατό της, η έννοια της αισιοδοξίας και της κατάφασης προς τη ζωή παραμένει, ως απόηχος έστω, ζωντανή στη συνείδηση του αναγνώστη. Άρα ως απόηχος παραμένει και στον ίδιο τον ποιητή στην περίοδο του έσχατου γήρατος και του ασφυκτικού παρόντος.

Το τελευταίο σημαίνει ότι ακόμα και στις πιο ζοφερές στιγμές ο Ρίτσος αντισταθμίζει την απελπισία με την κατάφαση στη ζωή. Και εφόσον αυτή η κατάφαση ταυτίζεται σε ένα μεγάλο μέρος της με την αισθησιακή βίωση του κόσμου που έχει την αρχή της στην παιδική ηλικία, είναι επόμενο ο ποιητής να ανακαλεί παιδικά βιώματα, όταν πιέζεται απ' το παρόν: "*Λοιπόν, πολύ τον συμπαθούσα τον Αλέκο σε πολλά μοιάζαμε. Και σ' ένα τέτοιο κοντινό, ζεστό, παιδικό παρελθόν ξαναγυρίζαμε, σαν μας παράσφιγγε το παρόν*". Το παιδικό αυτό παρελθόν που ανακαλείται και ανασυντίθεται, συνήθως βρίθεται από αισθησιακά βιώματα: "*...τότε οι γυναίκες στα μπάνια δε φορούσαν μαγιώ αλλά μακριές λευκές νυχτικιές με κεντήματα και δαντελένιους φραμπαλάδες – τι όμορφα που κολλούσαν τα σεντόνια στα μουσκεμένα κορμιά τους, σαν αγάλματα και πιο όμορφα.....οι άλλες, που υπάρχουν πράγματι στο μεσημεριάτικο λιοπύρι, κι είναι ολόγυμνες και ταυτόχρονα ντυμένες με πούλιες, κι ανάμεσα στις πούλιες στραφτοκοπάει σαν τούρκικο φλουρί του βυζιού τους η ρώγα*"<sup>519</sup>. Φυσικά είναι σίγουρο ότι ο διονυσιακός ερωτισμός των εικόνων αυτών του παιδικού παρελθόντος είναι σε ένα μεγάλο μέρος προϊόν ποιητικής εξιδανίκευσης, με την έννοια ότι η εσωτερική τους δυναμική κατανοείται και εκφράζεται ποιητικά κατά την ώριμη ηλικία. Ωστόσο η εξιδανίκευση γίνεται πάντα πάνω σε κάτι υπαρκτό. Το ότι το ερωτικό στοιχείο ήταν υπαρκτό στα παιδικά βιώματα του Ρίτσου, για να εξιδανικευτεί αργότερα στον ποιητικό λόγο, φαίνεται από κείμενα λιγότερο ποιητικά, όπου η κατεργασία του βιώματος γίνεται σε μικρότερο βαθμό η καθόλου. Χαρακτηριστική είναι μια επιστολή από το "*Ημερολόγιον ενός φθισικού*": "*Όταν βραδυνάζει κι οι ερημικές μας κάμαρες πλημμυρίζουν σκιές, έρχονται αχνές οι νοσταλγίες να χαϊδέψουν το βαρύ μέτωπό μας. Παληές χαρούμενες μέρες, όνειρα νεανικά που δεν γνώριζαν την αμφιβολία της πείρας, πόθοι που δεν έφτασαν στην κενότητα του τέλους των, έρωτες που δικαιολογούσαν την ύπαρξή μας κινούν από το χάος της λήθης με το λήκυθο των δακρύων στα χέρια.....Τόσα και τόσα γλυκά κι αγαπημένα, αγιασμένα απ' το άρωμα της στοργής και σκεπασμένα με τον καϋμό του ανέκκλητου.....Και μιλούμε ώρες για ένα σωρό τόσο ασήμαντες μα και τόσο γλυκές λεπτομέρειες της ζωής που δε μας ανήκει πια. Και τότε στο πείσμα της Μοίρας αρχίζουμε να τραγουδούμε εύθυμους σκοπούς, παληούς σκοπούς που τραγουδούσαμε τότε που τα χείλη μας δεν είχαν δεχτεί την νικοτίνη των στεναγμών*"<sup>520</sup>. Το ερωτικό στοιχείο εντοπίζεται στους πόθους "που

<sup>519</sup> *Τι παράξενα πράγματα, Ε.Α.Α.* 2, σσ. 58-59. Ο Αλέκος αποτελεί ένα προσωπείο του Ρίτσου που συνδέεται με την αισθησιακή θεώρηση της ζωής. Επομένως πολλά απ' όσα στην εννεαλογία *Ε.Α.Α.* προβάλλονται στον Αλέκο μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως βιώματα του ίδιου του Ρίτσου. Για το θέμα βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §3β, σσ. και σημειώσεις 126 – 129α.

<sup>520</sup> *Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού, Παρατηρητής*, Χανιά, 4/1/1931. Περιλαμβάνεται στη διατριβή της Μαρίας Ασηθά – Βρυζίδη, *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934 – 1943*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 352-352. Ολόκληρο το *Ημερολόγιο* και σχόλια στις σσ. 346-384. Πρόκειται για επιστολές που ο ποιητής έστειλε στην εφημερίδα *Παρατηρητής των Χανίων*, όταν νοσηλεύεταν στο σανατόριο "Άγιος Ιωάννης". Βλ. και Α. Κώττη, *ό.π.* (σημ. 20), σσ. 61-63.

δεν έφτασαν στην κενότητα του τέλους των", δηλαδή στους ζωντανούς πόθους πριν ξεσπάσει η αρρώστια και στους "έρωτες που δικαιολογούσαν την ύπαρξή μας", που σημαίνει ότι ο έρωτας αναδεικνύεται σε πεμπτουσία της ζωής. Βέβαια όλα αυτά ανακαλούνται εδώ με μία απαισιόδοξη διάθεση ως ένα παρελθόν που ο άρρωστος ποιητής πιστεύει ότι το έχασε οριστικά, είναι όμως σημαδεμένο από τη δυναμική του έρωτα. Και προς το τέλος του αποσπάσματος ο ποιητής παρουσιάζεται να τραγουδά σε πείσμα της *Μοίρας*, δηλαδή αντιδρώντας στο ασφυκτικό παρόν, "εύθυμους, παληούς σκοπούς" εκείνης της ειδυλλιακής περιόδου, "τότε που τα χείλη μας δεν είχαν δεχτεί την νικοτινή των στεναγμών", που δεν είχαν βιωθεί οι τραυματικές εμπειρίες. Το ερωτικό λοιπόν στοιχείο, με την ευρεία έννοια της αισθησιακής βίωσης του κόσμου, εμπεριέχεται στην ανάκληση των παιδικών βιωμάτων του Ρίτσου ως αντιστάθμισμα στην πολιορκία του παρόντος, περισσότερο ή λιγότερο εξιδανικευμένο και μεταπλασμένο.

Στην επιστολή όμως υπάρχει και ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο του παιδικού βιώματος και της ανάκλησής του: ότι παρομοιάζεται με σκιά. Λέει ο Ρίτσος: "Όταν βραδύαζει κι οι ερημικές μας κάμαρες πλημμυρίζουν σκιές, έρχονται αχνές οι νοσταλγίες να χαϊδέψουν το βαρύ μέτωπό μας". Η πρώτη εντύπωση που σχηματίζει ο αναγνώστης από την έννοια της σκιάς είναι ότι υπονοεί τις αναμνήσεις του παρελθόντος που έχουν στοιχειώσει και παρουσιάζονται με την αχλύ της χρονικής απόστασης ως "αχνές νοσταλγίες". Όμως το πέρασμα της σκιάς ως έννοιας στον ποιητικό λόγο δείχνει ότι το νόημά της είναι πολύ ευρύτερο από εκείνο της στοιχειωμένης ανάμνησης:

*ΠΑΙΔΙ μελαχροινό με τα γαλάζια μάτια  
με τα πυκνά μαλλιά που τα χτένισε η θάλασσα  
παιδί με το ανεύθυνο βάδισμα που ποτέ δε ρωτούσε τη γη  
περήφανο παιδί που αρνιόσουνα την εκκλησία της Κυριακής  
που έφτιαχνες χαρταετούς και πλοία με τα τετράδια της αριθμητικής  
θυμάσαι το γέρο καπετάνιο  
που ξέχασε το λιμάνι κοιτάζοντας τ' αστέρια  
για να κερδίσει τη νιότη τραγουδώντας τη θάλασσα;  
Έτσι την ώρα που μα άφηνε  
το τελευταίο χαμόγελο της νύχτας  
και δεν είχαμε άλλο πλοίο να μπαρκάρουμε  
κ' είταν οι προκυμαίες χωρίς φανάρια κ' επιβάτες  
απαντήσαμε τον ίσκιο μας ω παιδί της θάλασσας  
απαντήσαμε σένα μ' ένα φεγγάρι ανοιξιάτικο στα χέρια  
να βηματίζεις μονάχο στ' ακρογιάλι ανάμεσα στα βράχια  
όπου ρεμβάζουν γαλήνια τα καβούρια κ' οι φώκιες.*

Το απόσπασμα είναι απ' το ποίημα *Το εμβατήριο του ωκεανού* που αναδεικνύει το θαλασσινό ταξίδι και την περιπέτεια ως σύμβολο απελευθέρωσης από το πιεστικό παρόν. Σ' αυτή την απελευθέρωση σημαντικό ρόλο κατέχει η προσπάθεια υπέρβασης του συμβατικού χρόνου με την επαναφορά και στον ειδυλλιακό κόσμο της παιδικής ηλικίας<sup>521</sup>. Το πιεστικό παρόν αφορά τόσο τα ιστορικά ταραγμένα έτη συγγραφής του ποιήματος (1939 – 1940), όσο και τις περιπέτειες της οικονομικής καταστροφής της οικογένειας, των θανάτων και της αρρώστιας που είναι ακόμη νωπές στη μνήμη του ποιητή<sup>522</sup>. Ο απόηχος αυτού του παρόντος αισθητοποιείται στις ζοφερές εικόνες εγκατάλειψης που περιλαμβάνονται στους στίχους: "Έτσι την ώρα που μας άφηνε... ..επιβάτες". Η αντίδραση του ποιητή βρίσκεται στους αμέσως επόμενους στίχους: "απαντήσαμε τον ίσκιο μας ω παιδί της θάλασσας" και στη συνέχεια "απαντήσαμε σένα" πράγμα που σημαίνει ότι ο *ίσκιος*, η *σκιά* του ποιητή ταυτίζεται μ' αυτό το παιδί της θάλασσας. Και αυτό το παιδί της θάλασσας δεν είναι άλλο από τα παιδικά βιώματα της ιδιαίτερης πατρίδας που

<sup>521</sup> *Το εμβατήριο του ωκεανού*, ΠΑ', σ. 279. Για σχολιασμό του ποιήματος βλ. Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ.40), σσ. 103-107.

<sup>522</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α.

διέπλασαν το "θαλασσινό" χαρακτήρα της ανυποταξίας και της τάσης για απελευθέρωση. Άρα το παιδικό βίωμα εδώ είναι η σκιά του ποιητή κατά την ενηλικίωση, ουσιαστικά δηλαδή το alter ego του. Το ότι το "το παιδί της θάλασσας" ταυτίζεται με το Ρίτσο – παιδί φαίνεται απ' το ότι πριν καταλήξει στη συγκεκριμένη κλητική προσφώνηση απευθύνεται σε ένα ΠΑΙΔΙ (η γραφή με κεφαλαία δείχνει και τη σημασιολογική του φόρτιση) το οποίο περιγράφεται με εικόνες, όπου παρ' όλη την ποιητική μετάπλαση διακρίνονται απ' ενός χαρακτηριστικά και βιώματα της παιδικής ηλικίας του ποιητή και απ' ετέρου τονίζεται η διάπλασή του απ' το θαλασσινό στοιχείο: Έτσι, έχει γαλάζια μάτια (σύνδεση με τη θάλασσα ενός φυσικού χαρακτηριστικού, του χρώματος των ματιών) και πυκνά μαλλιά "που τα χτένισε η θάλασσα". Επίσης, ο γέρος καπετάνιος που το παιδί ερωτάται αν τον θυμάται, ο οποίος ήθελε να κερδίσει τη νεότητά του τραγουδώντας τη θάλασσα, πρέπει να είναι η εικόνα του φορτωμένου εμπειρίες ποιητή, που νικά τη φθοροποιοί δύναμη του χρόνου γράφοντας μια ποίηση εμπνευσμένη από τον απελευθερωτικό χαρακτήρα της θάλασσας. Τη σύνδεση του παιδιού με τη θάλασσα μαρτυρά και το μελαχρινό του σώμα, το ψημένο από το θαλασσινό ήλιο. Εδώ έχουμε βέβαια μια ποιητική μετάπλαση, αφού ο Ρίτσος ήταν από την παιδική του ηλικία ξανθός, με λευκό δέρμα<sup>523</sup>. Από την άλλη πλευρά, ως προς τα χαρακτηριστικά και τα βιώματα της παιδικής ηλικίας, πίσω απ' το "ανεύθυνο βάδισμα που ποτέ δε ρωτούσε τη γη" διακρίνεται η παιδική ανεμελιά, πίσω απ' την άρνηση της κυριακάτικης λειτουργίας, η μεταφυσική ανυποταξία του μικρού Γιάννη που δεν πειθαρχούσε στο θρησκευτικό τυπικό<sup>524</sup>, ενώ πίσω απ' την κατασκευή χαρταετών και πλοίων με τα τετράδια της αριθμητικής, το παιχνίδι με τους χαρταετούς και η αντίδραση προς τη σχολική συμβατικότητα<sup>525</sup>. Σε όλα αυτά τα χαρακτηριστικά και τα βιώματα που συνθέτουν ένα "παιδιόθεν" αντισυμβατικό χαρακτήρα, θα στηριχτεί με τη σειρά της η σύνθεση της ποιητικής συνείδησης στο πρόσωπο του "παιδιού της θάλασσας" που κρατά το "ανοιζιάτικο φεγγάρι στα χέρια", δηλαδή την αισιοδοξία και βηματίζει μονάχο σε ένα γαλήνιο θαλασσινό τοπίο, για να αφουγκραστεί με το ποιητικό του αντί τους ήχους της ζωής. Όμως, η ανάκληση του αναδρομικού παραδείσου της παιδικής ηλικίας δεν είναι πάντοτε εύκολη, αλλά δυσχεραίνεται, όταν ο Ρίτσος ζει ένα παρόν με εμπειρίες που του φέρνουν στο νου τραυματικά βιώματα της παιδικής ηλικίας. Έτσι, είναι δύσκολο να απομονώσει απ' το παρελθόν τα ευχάριστα βιώματα και με την εξιδανίκευση αυτή να αντιμετωπίσει το παρόν του. Η δυσκολία αυτή, για παράδειγμα, παρατηρείται περισσότερο σε ποιήματα της κατοχικής περιόδου, κατά την οποία ο ποιητής βρίσκεται κατάκοιτος από τη φυματίωση και την πείνα στο σπίτι του φίλου του Τάσου Φιλιακού<sup>526</sup>. Η φυματίωση του ποιητή φέρνει στο νου τη φυματίωση των αγαπημένων προσώπων του οικογενειακού περιβάλλοντος κι έτσι ο δρόμος ως "τις φωνές της θύμησης" εκείνες, δηλαδή τα ευχάριστα παιδικά βιώματα, που θα κάνουν το παρόν "να φέξει" επαναφέροντας την ελπίδα, "είναι μακρύς":

*Μυρίζει σλοάνς και κάμφορα το βράδυ.  
Πώς άργησες. Κι αυτή η βροχή. Θα βήχουν οι ακακίες.  
Πρέπει κάτι να γράψεις. Λίγα λόγια. Τι; Κάτι να φέξει.  
Να ξεσκονίσουμε το φως της λάμπας με την ίδια βούρτσα  
που ξεσκονίζαμε τη θαλασσιά ζακέτα σου  
κείνα τα βράδια που κυλιόσουν στο καυτό χόμα.  
Ω, είναι μακρύς ο δρόμος ως τις φωνές της θύμησης<sup>527</sup>*

<sup>523</sup> Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 26 "Ο Γιάννης μας ήταν πάντοτε ένα πολύ όμορφο αγοράκι, λεπτό, με λευκό δέρμα, υγρά μάτια και ξανθά μαλλιάκια".

<sup>524</sup> Ό.π., σ. 25: " Δεν πολυνοιαζόταν (η μητέρα) να πηγαίνουμε τακτικά στην εκκλησία... κι έτσι εμείς, πιο πολύ ο Γιάννης, πηγαίναμε όταν ήταν υποχρεωτικά με το σχολείο", σ. 65: "Εγώ συνέχιζα να είμαι θρησκευόμενη και πήγαινα συχνά στην εκκλησία. Ο Γιάννης μόνο όταν ήταν υποχρεωτικά για όλους τους μαθητές ορισμένες Κυριακές"

<sup>525</sup> Για την απειθαρχία στη σχολική πραγματικότητα βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, 2γ και το σχετικό κεφάλαιο του Γ' *Μέρους*. Για το χαρταϊτό ό.π. (σημ. 145), σ. 34.

<sup>526</sup> Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σσ. 92-93.

<sup>527</sup> Πίσω απ' το τελευταίο σύνορο, *Δοκιμασία*, ΠΑ', σ. 446.

Η σλοάνς και η κάμφορα παραπέμπουν στην κυριολεκτική εικόνα της φυματίωσης<sup>528</sup>, ενώ ο βήχας των ακακιών σε σημασιολογική διεύρυνση της σωματικής ασθένειας προς την ιστορική και κοινωνική ασθένεια της εποχής. Ο ποιητής αυτό που πρέπει να γράψει για "να φέξει" προσπαθεί να το συνδέσει και πάλι με παιδικά βιώματα διαπνεόμενα από την αισθησιακή βίωση του κόσμου. Είναι χαρακτηριστική η έκφραση της βούλησης με την υποτακτική "Να ξεσκονίσουμε" και όχι με οριστική. Η σκονισμένη λάμπα του παρόντος είναι τα ασθενικό φως της αρρωστοκάμαρας. Ο Ρίτσος ξεκινάει από μία κυριολεκτική εικόνα μιζέριας του παρόντος (το ξεσκόνισμα της λάμπας) και φτάνει σε μια ειδυλλιακή εικόνα του παιδικού παρελθόντος – εν μέρει πραγματική εν μέρει μεταπλασμένη<sup>529</sup> - το ξεσκόνισμα της θαλασσιάς ζακέτας ύστερα απ' το κύλισμα στο ζεστό χώμα. Το ξεσκόνισμα της λάμπας, άρα της θλίψης του παρόντος, θα γίνει με την ίδια βούρτσα που ξεσκονιζόταν και η θαλασσιά ζακέτα, άρα η θλίψη του παρόντος θα διαλυθεί από την ίδια παιδική αίσθηση με την οποία βιωνόταν ο κόσμος στην παιδική ηλικία. Αυτή πρέπει να είναι στην προκειμένη περίπτωση η σημασία τη "ίδιες βούρτσες". Διότι στο παιδικό παρελθόν η βούρτσα άγγιζε πάνω στη θαλασσιά ζακέτα τα απομεινάρια του κυλίσματος στο καυτό χώμα, δηλαδή τον απόηχο μιας ερωτικής ένωσης με τη φύση, αφού το καυτό χώμα μπορεί να νοηθεί και λόγω φθογγολογικής εγγύτητας (διαφορά στο φώνημα χ – σ) ως καυτό σώμα. Επιπλέον η ζακέτα είναι θαλασσιά, επομένως έχουμε και πάλι σύνδεση της παιδικής ηλικίας με τον απελευθερωτικό χαρακτήρα της θάλασσας. Βέβαια το κατά πόσον οι συγκεκριμένες "φωνές της θύμησης" κατορθώνουν να περάσουν στην ποίηση και να διασπάσουν τη θλίψη του παρόντος, ώστε "να φέξει", αφήνεται σε αβεβαιότητα, εφόσον ύστερα από την αναδρομή στο παρελθόν προβάλλεται ως μελαγχολικό συμπέρασμα ο στίχος "Ω, είναι μακρύς ο δρόμος ως τις φωνές της θύμησης". Είναι όμως ορατός ο απόηχος τους ακόμα και μέσα στην αβεβαιότητα, συνεπώς έχουμε και πάλι ταλαντευόμενη στάση του ποιητή.

Ο εξωραϊσμός του παρελθόντος ως μέσο αντίστασης στο παρόν<sup>530</sup> ύστερα από παλινδρομήσεις και διαφορετικές εκφράσεις στο υπόλοιπο έργο του Ρίτσου, φτάνει στην πιο ακραία του εκδοχή με το παιγνιώδες και ελευθερόστομο ύφος των πεζογραφημάτων της σειράς *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, ενώ έχουν προηγηθεί οι ποιητικές συλλογές του *Γίνεσθαι* και των *Επινικίων*, όπου το παιδικό παρελθόν ενσωματώνεται μεταξύ άλλων νοηματικών σταθερών σε έναν ποιητικό λόγο που αγγίζει τη γλώσσα του παραλόγου<sup>531</sup>. Αν παρατηρήσει κανείς τις χρονολογίες συγγραφής των έργων αυτών, θα δει ότι αναφέρονται σε δύσκολες περιόδους για τον ποιητή. Έτσι, το *Γίνεσθαι* γράφεται στο μεγαλύτερο μέρος του κατά τη διάρκεια της τελευταίας δικτατορίας<sup>532</sup>, τα *Επινίκια* σε υπερώριμη ηλικία - ο Ρίτσος έχει επισημάνει τις επιδράσεις της ηλικιακής ωρίμανσης στην ποιητική λειτουργία -<sup>533</sup>, ενώ το *Εικονοστάσιο* ουσιαστικά στη γεροντική ηλικία με το βιολογικό θάνατο κοντά και τον κίνδυνο κατάρρευσης του υπαρκτικού σοσιαλισμού ορατό<sup>534</sup>. Μπορούμε λοιπόν να υποψιαστούμε ότι ο εξωραϊσμός των παιδικών

<sup>528</sup> Η σλοάνς και η κάμφορα ήταν τα κύρια μέσα αντιμετώπισης της φυματίωσης εκείνη την εποχή, το συνηθέστερο χωρίς αποτέλεσμα. Βλ. Α. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ.18), σ. 47.

<sup>529</sup> Η πραγματική πλευρά είναι το κύλισμα του μικρού Γιάννη στο έδαφος. Βλ. Α. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 34. Το ότι το κύλισμα αυτό γινόταν το βράδυ, καθώς και η θαλασσιά ζακέτα, πρέπει να είναι προϊόντα μετάπλασης.

<sup>530</sup> Βλ. τα σχόλια της Τζίννας Καλογήρου για τα ποιήματα *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα* και *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, στη μελέτη της "Η "παιδική" ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", *Παιδική Λογοτεχνία*, (επιμ. Α. Κατσίκη – Γκίβαλου), τ.Α', "Καστανιώτης", Αθήνα 1993, σ. 234. Επίσης την αναδημοσίευση της μελέτης στο βιβλίο της: *Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης*, "εκδόσεις σχολής ΙΜΠ, Αθήνα 1999, σ. 159.

<sup>531</sup> Η Τζίνα Καλογήρου συνδέει το συγκεκριμένο ποιητικό λόγο με την ειρωνεία. Βλ. το κεφ. *Όψεις της ειρωνείας*, στη διδακτορική της διατριβή, ό.π. (σημ. 9), σσ. 46-70, όπου και συγκεκριμένες παραπομπές. Περισσότερα για τη γλώσσα και το ύφος στα επόμενα κεφάλαια της εργασίας μας.

<sup>532</sup> Τα ποιήματα *Το δίχτυ*, *Κωδονοστάσιο*, *Γκραγκάντα*, *Βολιδοκόπος*, *Ημερολόγιο μιας βδομάδας*, *Η Πύλη* και εν μέρει ο *Τροχονόμος* και ο *Τοιχοκολλητής*.

<sup>533</sup> Την περίοδο 1977 – 1983. Για τις επιδράσεις της στην ποιητική λειτουργία βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σ. 129 και σημ. 101.

<sup>534</sup> Με εξαίρεση τον πρώτο τόμο που γράφτηκε το 1942, αλλά πρωτοδημοσιεύτηκε με αλλαγές το 1983, όλοι οι άλλοι γράφτηκαν στο χρονικό διάστημα 1983 - 1985. Χαρακτηριστική είναι η επισήμανση της Άμυς Μίμς, "Το *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* του Γιάννη Ρίτσου: Άγνωστες πλευρές του ποιητή", *Θέματα Λογοτεχνίας* 10 ,

βιωμάτων μέσα απ' το παράλογο, ή το παιγνιώδες και ελευθερόστομο ύφος, αποτελεί μια ακόμα έκφανση της "κωμικοποίησης" του "εξουτελισμού και της εκμετάλλευσης κάθε νυχτερινού και ημερινού εφιάλτη και γενικότερα του θανάτου", όπως την έχει περιγράψει ο Ρίτσος ως στοιχείο της ποιητικής του από πολύ παλιότερα, εξαφανίζοντας τον πόνο από το ατομικό βίωμα και το ιστορικά περιχαρρακωμένο στα στενά χωροχρονικά του όρια γεγονός, με την αναγωγή τους σε στιγμιότυπα της καθολικής ανθρώπινης μοίρας μέσω μιας ηθικής της αισθητικής<sup>535</sup>. Είναι όμως φανερό ότι η "κωμικοποίηση" στο *Εικονοστάσιο* ακολουθεί κάπως διαφορετικό δρόμο: Εδώ εξωραΐζονται μέσα από την ποιητική του παραλόγου, το παιγνιώδες ή ελευθερόστομο ύφος τα παιδικά βιώματα του ποιητή πρώτα από τους δικούς τους εφιάλτες, για να ενταχθούν αυτά στο γενικό μέσω της θεώρησης τους ως αφετηρίες αισθησιακής βίωσης της ζωής και σ' αυτή τους την ευδαιμονική δύναμη να συμπαρασύρουν τους εφιάλτες της κατάρρευσης του οράματος και της απειλής του θανάτου.

Ο εξωραϊσμός του παιδικού παρελθόντος δε χάνεται ποτέ, ούτε καν μέσα στη μελαγχολική ενατένιση του ως οριστικά χαμένου παραδείσου στα ποιήματα των τελευταίων χρόνων της ζωής του Ρίτσου, όπως φαίνεται στο ποίημα "Υπαινιγμοί":

*Στο διάδρομο με τ' άσπρα και μαύρα πλακάκια  
παρατημένο ένα καλάθι μήλα. Το παράθυρο  
έβλεπε προς τη θάλασσα. Πέντε ψαράδες κουβα-  
λούσαν  
έναν τεράστιον σφαγμένον καρχαρία. Το αίμα  
έσταζε στον καρόδρομο. Όταν μπήκα στην τραπε-  
ζαρία  
είδα στη ραπτομηχανή ακουμπισμένο  
ένα μάτσο καρότα. Ω, παιδικά λησμονημένα χρό-  
ναι,  
ανύποπτα χρόνια, υπνωτισμένα απ' τη λιακάδα  
ανάμεσα σε δυο άγνωστα θαύματα. Το μεγάλο βι-  
ήταν κλειστό στην ψάθινη καρέκλα του κήπου<sup>536</sup>.*

Η τοπογραφία του ποιήματος αναφέρεται στη Μονεμβασιά. Τα άσπρα και τα μαύρα πλακάκια έντυναν το δάπεδο στο πατρογονικό σπίτι του Ρίτσου<sup>537</sup>, που τα παράθυρά του έβλεπαν προς τη θάλασσα<sup>538</sup>, ενώ η εικόνα του τεράστιου σφαγμένου καρχαρία συνδέεται βέβαια με την ψαράδικη ζωή κατοίκων της Μονεμβασιάς, αλλά μπορεί να κινείται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία, όπως και το μάτσο με τα καρότα που είναι ακουμπισμένο στη ραπτομηχανή, ή το παρατημένο πάνω στα πλακάκια καλάθι με τα μήλα, μια και δεν υπάρχουν ασφαλείς πληροφορίες σε άλλα κείμενα για τη βιωματικότητα τους. Αυτές οι εικόνες πάντως, πραγματικές ή μυθοπλαστικές, προβάλλονται ως στιγμιότυπα του παιδικού παρελθόντος του ποιητή, τα οποία πρέπει να είναι οι "Υπαινιγμοί" του τίτλου. Οι συγκεκριμένοι "υπαινιγμοί" οδηγούν στην επίκληση των παιδικών χρόνων από το Ρίτσο. Πάντως, φαίνεται να είναι αμφίσημοι: στα

Νοέμβριος '98 – Φεβρουάριος '99, σ. 88: "Εξω από τα συμβατικά πλαίσια οποιασδήποτε ακαδημαϊκής προσέγγισης στο έργο, αν ρωτήσει κανείς το εξής: Στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* γιατί ξαναγυρίζει ο Ρίτσος ξανά και ξανά με τόση λαχτάρα στην παιδική ηλικία; Ίσως η πιο ουσιαστική απάντηση θα 'ταν κάπως έτσι: Επειδή κοντά στο τέλος της ζωής του τον αποκαρδιώνει η ανυπόφορη απειλή για το γκρέμισμα του υπαρκτού κόσμου του και δεν αντέχει να παρακολουθεί - παθητικά πια και σαν σκιά του παλιού εαυτού του- τούτη την ολέθρια διαδικασία. Κυρίως γι' αυτό πιστεύω ότι ο ποιητής του *Εικονοστασίου* βρίσκει παρηγοριά στις παιδικές του μνήμες και σαν "παιδί 75 χρόνων", όπως αποκαλεί τον εαυτό του στο 2<sup>ο</sup> τόμο (σ. 90) καταφέρνει να χαμογελάει "πιο χαμογελαστά" με τα "καμώματα" και την ανεπανόληπτη ευδαιμονία (πέραν από οποιοσδήποτε οδυνηρές εμπειρίες) της παιδικής του ηλικίας.

<sup>535</sup> Γιάννης Ρίτσος, *"Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη και θρωρείο"*, *Μελετήματα*, "Κέδρος", Αθήνα 1980, σσ.105 – 106. Βλ. επίσης, εδώ σσ.124-125.

<sup>536</sup> *Τα αρνητικά της σιωπής*, *Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σ. 17

<sup>537</sup> *Με το σκούντημα του ακκόνα*, *Ε.Α.Α.*, 3, σ. 40 "... και βέβαια που το σκάκι απ' το μέσα μέρος έχει μαύρα και άσπρα κανονικά τετράγωνα, όπως τα πλακάκια της κουζίνας στο πατρογονικό μας σπίτι...."

<sup>538</sup> Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 22 και 24. Επίσης εδώ, *Μέρος Α'*, §2β.

πλακάκια εναλλάσσονται το άσπρο με το μαύρο, η ελπίδα και η θλίψη, η ζωή και ο θάνατος· ο σφαγμένος καρχαρίας μπορεί να συμβολίζει τον αφανισμό του κακού, αλλά μπορεί να συμβολίζει και την ιδέα του θανάτου που διαποτίζει τη ζωή όπως το αίμα που στάζει στο καρδόδρομο· ενώ το καλάθι με τα μήλα και το μάτσο με καρότα είναι βέβαια εικόνες ζωής ως καρποί, όμως εγκαταλείπονται σε κάποιους χώρους χωρίς την ανθρώπινη παρουσία. Ούτε στα άσπρα και μαύρα πλακάκια υπάρχει κανείς, ούτε στη ραπτομηχανή ράβει κανείς. Μήπως λοιπόν μετατρέπονται τελικά σε αντικείμενα εντασσόμενα σε μια "νεκρή φύση" που παραπέμπει στην εικόνα ερήμωσης του πατρογονικού σπιτιού; Ερώτημα, που αφήνεται αναπάντητο. Ωστόσο, μολονότι η επίκληση του παιδικού παρελθόντος ξεκινάει απ' αυτούς τους αμφίσημους υπαινιγμούς του, απηχεί μια εξωραϊσμένη εικόνα του: Τα "παιδικά λησμονημένα χρόνια" νοσταλγούνται ως "ανύποπτα χρόνια", δηλαδή ως χρόνια της ανεμελιάς, και της ανυποψίας της για τον κυκεώνα της ενήλικης ζωής που θα ακολουθούσε. Στη συνέχεια, τα "ανύποπτα χρόνια" χαρακτηρίζονται "υπνωτισμένα απ' τη λιακάδα", πράγμα που σημαίνει ότι η ανυποψία συνδέεται με τον υπνωτισμό του ήλιου, ενώ τοποθετούνται και "ανάμεσα σε δυο άγνωστα θαύματα". Πρόκειται εδώ για ένα τρίπτυχο γνωρισμάτων που πλαισιώνουν τα παιδικά χρόνια: Ο υπνωτισμός της λιακάδας είναι το ένα και τα δύο άγνωστα θαύματα είναι τα άλλα δύο. Το ενδεχόμενο ο υπνωτισμός να μετατραπεί σε εγρήγορση και τα άγνωστα θαύματα να μεταμορφωθούν σε απτές αισθητές δυνάμεις, παρουσιάζεται αμέσως μετά με "το μεγάλο βιβλίο" που "ήταν κλειστό στην ψάθινη καρέκλα του κήπου", υπονοώντας ότι κάποτε θ' ανοίξει. Κι ως "μεγάλο βιβλίο" μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τη ζωή, που μέσα από τη βίωσή της θα "σαρκωθούν" αυτά τα "εν σπέρματι" χαρακτηριστικά. Είναι εύκολο έτσι να υποψιαστούμε ότι πίσω από το νεφελώδες αυτό τρίπτυχο κρύβεται το τρίπτυχο των θεμελιωδών δυνάμεων της ζωής κατά το Ρίτσο, όπως το ορίζει σε δύο παραλλαγές στην ίδια ποιητική συλλογή: "έρωτας, ποίηση, φως"<sup>539</sup> και "έρωτας, επανάσταση, ποίηση"<sup>540</sup>. Η παρουσία του έρωτα και της ποίησης και στα δυο, ουσιαστικά ταυτίζει μεταξύ τους ως άρρηκτα συνδεδεμένα την επανάσταση με το φως, σε μια σχέση αμφίδρομη. Η επανάσταση οδηγεί στο φως, δηλαδή στην έμπρακτη υλοποίηση της ελπίδας, αλλά για να γεννηθεί η επανάσταση, πρέπει να υπάρχει ήδη η ελπίδα. Άρα η επανάσταση και το φως αποτελούν τις δύο όψεις ενός στοιχείου. Αυτό λοιπόν το "επαναστατικό φως" είναι η εγρήγορση που θα διαδεχτεί τον υπνωτισμό της λιακάδας. Ο ήλιος ανάγεται σε σύμβολο, που ενώ αρχικά υπνωτίζει ως φυσική δύναμη και ως ενσαρκωτής της απεραντοσύνης (ο Ρίτσος "παίζει" ανάμεσα στην κυριολεκτική σημασία της ηλιακής χώνωσης και στη μεταφορική, της έκστασης μπροστά στην απεραντοσύνη) ύστερα η απεραντοσύνη ταυτίζεται με τις ανεξέλεγκτες δυνάμεις που απελευθερώνει η επανάσταση. Με τον τρόπο αυτό το σύμπαν παρουσιάζεται να καταφάσκει στην επανάσταση. Φυσικά, η επαναστατικότητα δε βιώνεται μόνο ως κοινωνική πράξη, αλλά και αισθησιακά, ως έρωτας και στη συνέχεια οι δυνάμεις αυτές εκφράζονται με την ποίηση<sup>541</sup>. Επομένως, τα δύο "άγνωστα θαύματα" των "Υπαινιγμών" είναι ο έρωτας και η ποίηση, που δεν έχουν απλώς κατανοηθεί ακόμα από την παιδική ανεμελιά. Ο εξωραϊσμός λοιπόν της παιδικής ηλικίας εδώ συνίσταται στο ότι ο Ρίτσος της αποδίδει "εν σπέρματι" τις τρεις κύριες δυνάμεις της κοσμοθεωρίας του.

Η απόδοση αυτής την "εν σπέρματι" δυναμικής στα παιδικά βιώματα χαρακτηρίζεται από τη συνύπαρξη δύο στοιχείων: Της παιδικής άγνοιας και της αίσθησης της απλότητας των πραγμάτων από τη μια, αλλά από την άλλη και της υποψίας ότι πίσω απ' αυτήν την απλότητα

<sup>539</sup> "Αυτό μονάχα", ό.π. (σημ.158), σ. 29: "Επίμονος άνθρωπος. Στο πείσμα του χρόνου ισχυρίζεται: "έρωτας, ποίηση, φως". Οι τρεις δυνάμεις εδώ λειτουργούν ενάντια στη φθορά του χρόνου.

<sup>540</sup> "Στο νοσοκομείο", ό.π. σ. 23: "Την πρώτη και την τελευταία σου λέξη / την είπαν ο έρωτας και η επανάσταση. / Όλη σου τη σιωπή την είπε η ποίηση" Στον τελευταίο στίχο διακρίνουμε τις σχετικές με την τεχνική της αποσιώπησης απόψεις (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §3δ.)

<sup>541</sup> Για τη σχέση έρωτα, επανάστασης και ποίησης, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, σ. 83, σημ. 107 και *Μέρος Β'*, σ. 129 σημ. 101, 102.

κρύβεται ένα μυστήριο<sup>542</sup>, ένα πολυσύνθετο άγνωστο και απέραντο, με το οποίο η παιδική ψυχή θα ήθελε να ενωθεί "σα να μην ήταν καθόλου", δηλαδή σε μια συμπαντική ένωση που θα αφαιρούσε τα στενά όρια της ατομικότητας<sup>543</sup>. Τα δύο αυτά στοιχεία εκφράζονται επιγραμματικά από πολύ νωρίς στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου.

*Θυμάμαι τη βρυσούλα του χωριού γιομάτη πολυτρίχια, όταν δοκίμαζα στις μικρές τρύπες του καλαμιού να σφυρίζω το πρώτο σιγαλό τραγούδι της μεγάλης καλοκαιρινής νύχτας<sup>544</sup>*

Η βρυσούλα του χωριού με τα πολυτρίχια, καθώς και το σφύριγμα στις μικρές τρύπες του καλαμιού είναι τα συγκεκριμένα παιδικά βιώματα, ενώ το "πρώτο σιγαλό τραγούδι της μεγάλης καλοκαιριάτικης νύχτας" αποτελεί το πρώτο δειλό βήμα για την ανακάλυψη των μεγάλων μυστηρίων της ζωής. Αξιοσημείωτη είναι η αντίθεση ανάμεσα στις "μικρές τρύπες του καλαμιού", άρα στον πεπερασμένο χαρακτήρα του παιδικού βιώματος όσο αφορά τις συνθήκες που το γέννησαν και στη "μεγάλη καλοκαιριάτικη νύχτα", δηλαδή στο μεγάλο μυστήριο της ζωής που επιδιώχθηκε να χωρέσει στην πρώτη διστακτική προσπάθεια ενός παιδιού. Με την πολύπλευρη αυτή δυναμική ενσωματωμένη μέσα του είναι φυσικό το παιδικό βίωμα να θεωρείται απ' τον ποιητή ως "φυλαχτό"<sup>166α</sup> που θα τον προστατέψει από τις δυσκολίες του παρόντος.

Από την άλλη πλευρά, εφόσον στο παιδικό βίωμα ενσωματώνεται η αίσθηση της απεραντοσύνης της ζωής, είναι φυσικό αυτό να αναδεικνύεται ως κύριο στοιχείο στη διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Ο Ρίτσος επισημαίνει αυτήν την πλευρά του παιδικού βιώματος παραλληλίζοντάς την με την ανάλογη δυνατότητα που έχουν τα όνειρα: "... και παρ' όλο το στιγμιαίο και αστραπιαίο του ονείρου, έχει μια τεράστια περιεκτικότητα πανάρχαιου και μελλοντικού χρόνου πριν απ' τη γέννηση και μετά το θάνατο και ίσως αυτό το αρχέγονο, αιώνιο, παγανιστικό, ελεύθερο, ηδονοκρατικό και ανενδοίαστο του ονείρου, η αυθαιρεσία του και η γυμνότητά του είναι που μας αποθεώνει μες στον ύπνο μας και θέλουμε να το κρατήσουμε και να τα πούμε βεβαιώνοντας την αιωνιότητά μας και την ελευθερία μας πάνω από κάθε φυσικό και ηθικό εμπόδιο, πέρα από κάθε ενοχή αμαρτίας και φόβο τιμωρίας αφού στα όνειρά μας δεν έχουμε αυτόπτες μάρτυρες ή δαχτυλικά αποτυπώματα, γιατί καθένας είναι μόνος μέσα στο ονειρό του και δεν το βλέπει ποτέ μαζί μ' έναν άλλον, κι όλοι το 'χουν παραδεχτεί πως τ' όνειρο προτρέπει της πραγματικότητας κι ίσως μάλιστα να τη διαμορφώνει κατά κάποιον τρόπο και να διαμορφώνει και το δικό μας χαρακτήρα ή τουλάχιστον τη συμπεριφορά μας. Και σ' αυτό ακριβώς μοιάζουν τα όνειρα με τις μνήμες της παιδικής μας ηλικίας, βαθιά φυλαγμένες μέσα μας, άπλαστες πάντα, πλάθοντάς μας, κι όχι μνήμες αλλά η ίδια η παιδική μας ηλικία, μακρινή, απόκοσμη, ξένη κι η μόνη δική μας, έγχρωμη αυτή, με χρώματα αγνά ή δυνατά.....<sup>545</sup>" Το όνειρο λοιπόν αποθεώνεται, διότι ενσωματώνει τον πανάρχαιο και το μελλοντικό χρόνο και επομένως οδηγεί σε μια υπέρβαση του παρόντος, διότι το παρόν του ονείρου δεν έχει καμία σχέση με το παρόν της πραγματικότητας. Ο Ρίτσος, όπως φάνηκε από την ανάλυση στίχων του ποιήματος "Όταν έρχεται ο Ξένος", και άλλων, θεωρεί την ανάκληση του παιδικού βιώματος με τη βοήθεια της μνήμης μέσα από συγκεκριμένες διεργασίες, ως ένα μέσον υπέρβασης του χρόνου. Και μπορεί, όπως έχει παρατηρηθεί, από την άποψη του χρόνου το όνειρο να είναι "κάτι ουσιαστικότερο ή αλλιώς, πητικότερο και

<sup>542</sup> *Ισως να 'ναι κι έτσι, Ε.Α.Α., 4, σ. 47: "... Μνήμες και μνήμες, να λές και να μη σώνονται, γιατί τότε ο κάθε ήχος συνεχιζόταν κάπου αλλού, πιο βαθιά και πιο ψηλά, στα πρόθυρα ενός μυστηρίου, κι όλα δείχναν απλά, αραιά κι ευανάγνωστα μα πιο μυστηριώδη...."*

<sup>543</sup> *Ο.π., σσ. 54-55: "Α, η πονεμένη, η γλυκιά παιδιάστικη άγνοια πολιορκημένη απ' άγνωστο, σε οικία ανταπόκριση με το μέσα μας άγνωστο, θαμνωμένη από τις μυριάδες εκείνα τα σπιθίσματα που δεν πυκνώνουν και δε σμίγουν σ' έναν ήλιο (να γίνουμε εμείς ο ήλιος) ούτε διαχέονται ως πέρα πέρα σαν το φως του ήλιου που να φαίνονται όλα ως πίσω απ' τα βουνά, πίσω απ' την αχνογραμμένη στον ορίζοντα Κρήτη, στα διάφανα δειλινά, τόσο απλωμένα σα χαμένα, και να φαινόμαστε κι εμείς από παντού, σα να μην ήμασταν καθόλου..."*

<sup>544</sup> *Μια πυρολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα, Δοκιμασία Π.Α', σ. 325.*

<sup>166α</sup> *Το τραγούδι της αδελφής μου, Π.Α', σ. 211: "Έχω κρεμάσει στο στήθος μου / το φυλαχτό που μούραψες / ένα βράδυ ανοιξιάτικο – θυμάσαι; - / σαν είμαστε πολύ μικρά παιδιά".*

<sup>545</sup> *Ισως να 'ναι κι έτσι, Ε.Α.Α., 4, σσ. 66-67.*



συντελεστικότερο από την παιδική ηλικία<sup>546</sup>", με την έννοια ότι η χρονική ελευθερία υπάρχει "αφ' εαυτής" και δε χρειάζονται συγκεκριμένες διεργασίες, όμως το γεγονός ότι τόσο το όνειρο, όσο και το παιδικό βίωμα συνδέονται με την υπέρβαση του χρόνου, αποτελεί ένα κοινό τους σημείο<sup>547</sup>. Το όνειρο επίσης διευκολύνει την εκπλήρωση οποιασδήποτε επιθυμίας χωρίς ντροπή και ενοχές, με αποτέλεσμα να οδηγεί το υποκείμενο στην αίσθηση της πληρότητας και σε απόλυτη ισορροπία κατά την καθημερινότητα<sup>548</sup>. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να εντοπίσουμε την επίδραση που ασκεί το όνειρο στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της συμπεριφοράς. Και "σ' αυτό ακριβώς", λέει ο Ρίτσος, "μοιάζουν τα όνειρα με τις μνήμες της παιδικής μας ηλικίας". Δηλαδή, η παιδική ηλικία αναδεικνύεται ως ο εξιδανικευμένος χώρος όπου εκπληρωνόταν κάθε επιθυμία, όπως και στο όνειρο, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να πλημμυρίζει με "ζωντανές εικόνες" και "αναστημένες αυθεντικές συγκινήσεις"<sup>549</sup>, οι οποίες φυσικά συνδέονται με την – αναδρομικά συνειδητοποιημένη – εκπλήρωση της επιθυμίας. Επομένως και η ανάκληση του παιδικού βιώματος οδηγεί σε μιαν αίσθηση πληρότητας, με αποτέλεσμα επίσης μια εξισορρόπηση, η οποία επηρεάζει τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της συμπεριφοράς. Προκειμένου βέβαια για την ποίηση, η συνδεδεμένη με την παιδική ηλικία εκπλήρωση της επιθυμίας, φτάνει σε πλήρη ολοκλήρωση μέσω του ποιητικού λόγου, μεταλειτουργώντας στο γενικότερο νοηματικό πλέγμα του έργου<sup>550</sup>.

Εφόσον ο κόσμος του ονείρου απελευθερώνεται ασύνειδα, για να ικανοποιήσει μια επίσης απωθημένη στο ασυνείδητο επιθυμία και η ανάκληση των θαμμένων στο ασυνείδητο παιδικών βιωμάτων συνδέεται με την ικανοποίηση μιας ανεκπλήρωτης επιθυμίας – που επίσης πιέζει το υποκείμενο και θα μπορούσε να απωθηθεί στο ασυνείδητο - , είναι φυσικό στην ανασύστασή τους να παίζει σημαντικό ρόλο η ενεργοποίηση της ασύνειδης μνήμης, με τη βοήθεια κάποιων αισθησιακών ερεθισμάτων του παρόντος που θα φέρουν αυτομάτως στο συνειδητό κάποια θαμμένα τμήματα του παρελθόντος σε μια θαυμαστή ακεραιότητα. Δηλαδή έχουμε μια λειτουργία ανάλογη μ' εκείνη στο έργο του Proust, η οποία μπορεί να φτάσει μέχρι την ανασύνθεση ολόκληρου του συστήματος αξιών της παιδικής ηλικίας, αφού με αφορμή ένα συγκεκριμένο αισθησιακό ερέθισμα μπορεί να κινητοποιηθεί ένας ολόκληρος μηχανισμός συνειρμών. Την ανασύνθεση αυτού του συστήματος αξιών φαίνεται να εννοεί ο Ρίτσος όταν λέει".." *κι όχι μνήμες, αλλά η ίδια η παιδική μας ηλικία, μακρινή, απόκοσμη, ξένη κι η μόνη δική μας...*", δηλαδή όχι μόνο μεμονωμένα βιώματα, αλλά ολόκληρος ο παιδικός κόσμος που ενώ αρχικά είναι μακρινός, απόκοσμος και ξένος λόγω της απώθησής του στο ασυνείδητο, επανακατακτάται με τη συνδρομή της ασύνειδης μνήμης. Το αισθησιακό ερέθισμα αναβιώνει επίσης και τη συγκίνηση ή τις συγκινήσεις που είχε προκαλέσει η βίωση των συγκεκριμένων στοιχείων του παρελθόντος. Για το λόγο αυτό στο Ρίτσο, όπως ακριβώς και στον Proust, τονίζεται ιδιαίτερα η λειτουργία αισθήσεων όπως η γεύση ή η όσφρηση<sup>551</sup>:

<sup>546</sup> Μ. Γ. Μερakλής, ό.π. (σημ. 126), σ. 123. Για το όνειρο ως μέσο υπέρβασης του χρόνου βλ. και *Με το σκούντημα του αγκόνα*, *E.A.A.*, 3, σ. 125. "Μήπως και το όνειρο δεν είναι ένα μεγάλο ταξίδι μέσα στο πριν, στο τώρα, στο μετά, μες στο δικό μας άγνωστο και στ' άγνωστο του κόσμου, μες στο αιώσιο; Φτάνει να βρεις την ώρα και τον τρόπο να το πεις και να το πράξεις, κι είναι έτσι σαν να πετυχαίνεις τα ακατόρθωτο".

<sup>547</sup> Χαρακτηριστικό είναι ένα χωρίο από το *Όχι μόνον για σένα*, *E.A.A.*, 6, σ.27, όπου τα όνειρα, οι αναπολήσεις των βιωμάτων και οι λέξεις, δηλαδή η ποίηση δένονται αξεδιάλυτα στην ποιητική συνείδηση καταργώντας το χρόνο: "Μπλεγμένος ατέλειωτα με λέξεις, με όνειρα, με πράγματα κι αναπολήσεις δεν ξέρεις πότε αρχίζει, πότε τελειώνει η μέρα, η νύχτα, ο χρόνος, σα να 'σαι έξω από το χρόνο, μέσα σ' όλη τη διάρκεια"

<sup>548</sup> Ο.π. *E.A.A.*, 3, σ. 130: "Και μήπως τα όνειρά μας δεν είναι η δικιά μας τρέλα που τη ζούμε στον ύπνο μας για να μπορούμε τη μέρα να μην είμαστε τρελοί, να τη θυμόμαστε και να 'μαστε συγκρατημένοι, κι αποφεύγοντας τις υπερβολές της (που τις ζήσαμε ωστόσο στο ακέραιο) να κάνουμε με μέτρο σωστά τη δουλειά μας;"

<sup>549</sup> Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 270

<sup>550</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §1β. Για τη σύνδεση ονείρου και παιδικού βιώματος και τη σχέση τους με το έργο τέχνης, βλ. Θανάση Τζούλη, "Τα όνειρα οδηγούν το χέρι στη γραφή", *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, "Οδυσσέας" 1996, σσ. 217-226.

<sup>551</sup> Για την ενεργοποίηση της ασύνειδης μνήμης στο έργο του Proust, *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*, I, *Από τη μεριά του Σουάν*, βλ. εδώ, σσ. 20-21. Η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9),σ.271 παραπέμπει στη μελέτη του Samuel Beckett,

*Ετοιμάσέ μου ένα ζεστό λουτρό, πολύ ζεστό - το ετοιμάσες κιόλας -  
Με φύλλα σκίνου και μυρτιάς, θυμάμαι τ' άρωμά τους,  
αψύ, τονωτικό - μια εγκατάλειψη - σα να οσμίζεσαι πάλι  
την παιδική ηλικία με δέντρα με ποτάμια με τζιτζίκια.*

Στο χωρίο αυτό από τον *Αγαμέμνονα*<sup>552</sup> ο ομώνυμος, παραιτημένος από τη ζωή πολεμιστής, - πιθανότατα ως προσωπείο του Ρίτσου που ενσαρκώνει ένα μέρος από την πολυπλοκότητα της αλήθειας, εκείνο της υπαρξιακής ματαιότητας<sup>553</sup> - ανασυνθέτει το παιδικό παρελθόν του μέσω μιας γνώριμης μυρωδιάς: Των φύλλων του σκίνου και της μυρτιάς στο λουτρό. Το άρωμά τους είναι "αψύ" και "τονωτικό", ενώ λειτουργεί σαν "εγκατάλειψη", υπονοώντας τη χαλάρωση του σώματος από τον κόπο και το άγχος, την "εγκατάλειψη", αυτών των δυσάρεστων καταστάσεων, όταν ο ήρωας μικρός χρησιμοποιούσε στο λουτρό του αυτά τα δυο αρωματικά βότανα. Στο χωρίο του *Αγαμέμνονα*, όπως είναι φυσικό, η σημασία αυτή διευρύνεται σε απελευθέρωση από την ψυχολογική φόρτιση που συνεπάγεται η αίσθηση της ματαιότητας. Και ίσως να λανθάνει στη λέξη "εγκατάλειψη" μια απροσδιόριστη διαίσθηση του επικείμενου θανάτου, αφού ο ήρωας τελικά μέσα σ' αυτό το "αψύ" και "τονωτικό" λουτρό, θα βρει το θάνατο, πράγμα που προσδίδει ιδιαίτερη τραγικότητα σ' αυτά τα δύο επίθετα, αφαιρώντας τους ουσιαστικά τη σημασία τους. Πέρα πάντως από τις οποιεσδήποτε προεκτάσεις της έννοιας "εγκατάλειψη" εκείνο που έχει σημασία εδώ είναι ότι η συγκεκριμένη οσμή των αρωματικών φυτών αναβιώνει την αντίστοιχη της παιδικής ηλικίας και μαζί της ολόκληρο το φυσικό περιβάλλον της παιδικής ηλικίας που περιλάμβανε το σκίνο και τη μυρτιά, μαζί με δέντρα, με ποτάμια, με τζιτζίκια. Στο σημείο αυτό είναι εύκολο να διακρίνουμε την αγάπη του μικρού Γιάννη για τη φύση της ιδιαίτερης πατρίδας του<sup>554</sup>.

Όμως οι αισθήσεις του παρόντος δεν ανακαλούν πάντα στο Ρίτσο ανάλογα αισθησιακά ερεθίσματα του παρελθόντος με συνακόλουθες θετικές συγκινήσεις. Όταν το παρόν είναι ασφυκτικό, μερικές φορές η ασύνειδη μνήμη επανενεργοποιεί δυσάρεστα αισθησιακά ερεθίσματα. Χαρακτηριστικό είναι ένα απόσπασμα από το *Ίσως να 'ναι κι έτσι: "Κι ο Αλέκος πάλι; Πέρσι παντρεύτηκε τη Μαρίνα. Τι πένθιμος γάμος. Είχαμε μαζευτεί όλη η παρέα, πήγαμε τα δώρα μας (εγώ ένα από κείνα τα αδέξια ζωγραφικά μου έργα - ένα γυμνό κορίτσι στην ακρογιαλιά καθισμένο σε μια καρέκλα επαρχιακού καφενείου - και το 'βρισκα αταίριαστο στο γάμο του, σχεδόν άπρεπο) και δεν ξέραμε πώς να σταθούμε, πού να βάλουμε τα χέρια μας και μύριζε η θαμπή εκκλησία μελισσοκέρι και λιβάνι ανάκατο με λειμονάνθι σ' όλη τη γαμήλια λειτουργία που αργούσε πάρα πολύ, κι ήμαστε κουρασμένοι απ' την ορθοστασία κι οι μυρωδιές ήταν πολύ θλιμμένες σα να χωρίζαμε για πάντα απ' τον Αλέκο κι απ' τη Μαρίνα, μα ίσως να 'φταιγε και το ρύζι που κρατούσαμε στις φούχτες μας να τους το ρίζουμε στα κεφάλια μόλις θα 'ρχιζε ο χορός του Ησαΐα, γιατί το ρύζι μας θύμιζε παιδικές αρρώστιες με κοιλόπονο και μας ταΐζανε τρεις μέρες στη σειρά ρύζι λαπά, ενώ απ' την κουζίνα μας έφταναν κάτι μυρωδιές από κεφτέδες και τηγανιτές πατάτες κι έξω απ' τα παράθυρα παίζαν τ' άλλα παιδιά μες στη λιακάδα...". Το ασφυκτικό παρόν εδώ είναι ο γάμος του Αλέκου που συμβαίνει μέσα σε μια θλιβερή ατμόσφαιρα, σα να συμμερίζεται η ατμόσφαιρα τη*

---

*Για τον Μαρσέλ Προυστ, μτφ, Κατερίνα Αγγελάκη - Ρουκ, χ.χ. έ., σσ. 24-31, όπου υπάρχει ένας χρήσιμος κατάλογος των περιπτώσεων ενεργοποίησης της "ασύνειδης μνήμης" στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*. Την ανασύσταση του παιδικού συστήματος αξιών στη εννεαλογία του *Εικονοστασίου* του Ρίτσου επισημαίνει ο Μ.Γ. Μερακλής, ό.π. (σημ.126), σ.122.*

<sup>552</sup> *Αγαμέμνων, Τ.Δ., σ. 58.*

<sup>553</sup> Για την πολυπλοκότητα της αλήθειας και τα προσωπεία ως ενσαρκώσεις της βλ. *Μέρος Α'*, § 3β. Για την προβολή αυτοβιογραφικών στοιχείων στους μυθολογικούς ήρωες βλ. *Μέρος Α'*, § 3γ. Την επισήμανση του Αγαμέμνονα ως συμβόλου υπαρξιακής ματαιότητας πραγματοποιεί ο Αριστόξενος Σκιαδάς, "Ο Αγαμέμνων του Γιάννη Ρίτσου", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, ό.π. (σημ. 23), σ. 632, αφού προηγουμένως πραγματοποιήσει μια σύγκριση με τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου και κάνει αναφορές σε άλλα αρχαιοελληνικά κείμενα: "Ο Αγαμέμνων δεν είναι πια η μυθική μορφή του έπους, αλλά ο κουρασμένος και δοκιμασμένος άνθρωπος του καιρού μας, που συχνά βρίσκεται ενώπιον του θανάτου, χωρίς να το συνειδητοποιεί ή με μόνη τη διάχυτη αίσθηση της φθοράς, της αποτυχίας και του επικείμενου μέλλοντος, που ο ίδιος δεν μπορεί να καθορίσει. Είναι ο "εφήμερος" άνθρωπος όπως τον καθόρισε η τραγική αίσθηση του πρώιμου αρχαϊκού λυρισμού των Ελλήνων".

<sup>554</sup> Βλ. Α. Ρίτσου - Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 28,33.

θλίψη του αφηγητή – Ίωνα και των άλλων φίλων. Με δεδομένο ότι ο Αλέκος αντιπροσωπεύει σε ολόκληρη την εννεαλογία του *Εικονοστασίου* την αισθησιακή βίωση της ζωής μέσα από έναν αχαλίνωτο ερωτισμό<sup>555</sup>, είναι εύκολο να καταλάβουμε ότι η θλίψη κατά το γάμο του συνδέεται με την αντίληψη ότι ο γάμος σκοτώνει τον έρωτα αλλά και την ανεμελιά της εργένικης ζωής. Έτσι οι μυρωδιές της εκκλησίας είναι θλιμμένες, διότι υπάρχει η υποψία ότι η παρέα θα χόριζε για πάντα απ' τον Αλέκο. Αυτές οι θλιμμένες, μυρωδιές τώρα, το "μελισσοκέρι" και το "λιβάνι ανάκατο με λειμονάνθι" (όσφρηση) και περισσότερο το ρύζι που κρατούσαν στις φούχτες (αφή) ανακαλούν τις παιδικές αρρώστιες με τον κοιλόπονο, όπου το παιδί ήταν υποχρεωμένο να τρώει για τρεις ημέρες στη σειρά το αηδιαστικό ρύζι λαπά. Ο αφηγητής εδώ, από την αφή του ρυζιού μεταβαίνει στη δυσάρεστη γεύση του ρυζιού κάτω από ορισμένες συνθήκες, συνδέοντάς τη με τη δυσάρεστη ατμόσφαιρα του παρόντος. Από την άλλη, προσπαθεί να ερμηνεύσει τη θλίψη του παρόντος και μέσω ενός παιδικού βιώματος: Γι' αυτό πριν αρχίσει να περιγράφει το παιδικό βίωμα με το ρύζι, προτάσσει μια πρόταση υποθετικής αιτιολογίας για τη θλίψη του παρόντος ("*μα ίσως να 'φταιγε και το ρύζι...*") και αμέσως μετά λέγει με αιτιολογική πρόταση το γιατί έφταιγε το ρύζι, περιγράφοντας το βίωμα. Από την άλλη πλευρά, οι μυρωδιές της εκκλησίας έρχονται σε αντίθεση με τις ευχάριστες "*μυρωδιές από κεφτέδες και τηγανιτές πατάτες*" που φτάνουν στο δωμάτιο του άρρωστου παιδιού απ' την κουζίνα. Όμως στο πλαίσιο της στέρησης που βιώνει το παιδί, οι μυρωδιές αυτές γίνονται δυσάρεστες, αφού απαγορεύεται να απολαύσει και τις αντίστοιχες γεύσεις. Έτσι, αποτελούν πλέον μυρωδιές ανελευθερίας, όπως ακριβώς και οι μυρωδιές της εκκλησίας, επομένως υπάρχει μια αντιστοιχία της οσμής του παρόντος μ' εκείνην του παρελθόντος. Η εικόνα της ανελευθερίας του άρρωστου παιδιού συμπληρώνεται από την αντίθετη εικόνα των άλλων παιδιών που παίζουν ανέμελα στη λιακάδα. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα το ασφυκτικό παρόν συντίθεται από γεγονότα στις διαπροσωπικές σχέσεις, με κοσμοθεωρητικές προεκτάσεις. Ανάλογη είναι η επανενεργοποίηση δυσάρεστων βιωμάτων του παρελθόντος απ' την ασύνειδη μνήμη και όταν το ασφυκτικό παρόν συντίθεται από τις δυσμενείς ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στη *Βάρδια του αποσπερίτη*, που γράφτηκε στα χρόνια της Κατοχής:

*Οι ώρες του δειλινού είναι μετρημένες με κείνο το παλιό ρολοί  
που τόχαμε κλείσει βιαστικά στην κασέλα της πεθαμένης  
ανάμεσα στα μάλλινα αποφόρια.....*

*Πολύ*

*μας φόβιζαν σαν είμαστε παιδιά  
οι λαμπάδες κ' οι μωβ κορδέλες με τα χρυσά γράμματα  
γι' αυτό είμαστε λυπημένοι κάθε που βράδιαζε  
γιατί τα δειλινά πάνου απ' το μπαλκόνι του σπιτιού μας, στο νησί,  
είταν σα μωβ κορδέλες<sup>556</sup>.*

Ο ποιητής εδώ συνδέει τις αποχρώσεις του ουρανού στην κατοχική Αθήνα κατά το δειλινό με τα πένθιμα δειλινά των παιδικών του χρόνων στη Μονεμβασιά, των οποίων τα χρώματα παρομοιάζονται με τις μωβ κορδέλες των κηδειών. Το δειλινό της Αθήνας είναι πένθιμο λόγω της κατοχικής ατμόσφαιράς και σημαδεύεται από θλίψη και φόβο. Αυτή η θλίψη και ο φόβος συνδέονται με τους θανάτους κατά την κατοχική περίοδο, αφού οι ώρες του δειλινού μετρώνται μ' ένα παλιό ρολοί που κρύβεται στην κασέλα της πεθαμένης. Η ασύνειδη μνήμη θα ενεργοποιηθεί και ο ποιητής μέσα από μια δυσάρεστη αίσθηση του παρόντος (η ενατένιση των πένθιμων δειλινών) θα ανακαλέσει πένθιμα βιώματα του παιδικού του παρελθόντος, που γεννήθηκαν φυσικά σε διαφορετικές συνθήκες, αλλά προκάλεσαν ανάλογες συγκινήσεις.

<sup>555</sup> Το απόσπασμα απ' το *E.A.A.*, 4, σσ. 19-20. Για τον Αλέκο, βλ. Τζίνα Καλογήρου, "Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και Προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου", *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 5), σσ. 96-97.

<sup>556</sup> *Η βάρδια του αποσπερίτη*, *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 37. Όπως πληροφορεί ο ποιητής το ποίημα γράφτηκε στο διάστημα 1941-1942.

Όλα αυτά δείχνουν ότι η εξιδανίκευση του παιδικού παρελθόντος στο Ρίτσο έχει κάποια όρια και διαβαθμίσεις που καθορίζονται απ' την κατεύθυνση, προς την οποία θα λειτουργήσει κάθε φορά η διάθεση της στιγμής. Απ' το αν δηλαδή θα ανακαλέσει ευχάριστο ή δυσάρεστο παιδικό βίωμα. Πάντως, και στις δυο περιπτώσεις, το παιδικό βίωμα με την ανάκλησή του και την ένταξή του στο νοηματικό πλέγμα του λογοτεχνικού έργου βγαίνει απ' τα χωροχρονικά του όρια και εντάσσεται στο γενικό ως στιγμιότυπο του "αέναου μύθου", όπως τον έχει ορίσει ο Ρίτσος. Σ' αυτό λοιπόν το πλαίσιο κυρίως πρέπει να θεωρούμε την εξιδανίκευση.

Τη συγκεκριμένη θεώρηση του βιώματος γενικά – συνεπώς και παιδικού βιώματος – ο Ρίτσος την έχει αναγάγει σε στοιχείο αυτογνωσίας<sup>557</sup>. Αυτό σημαίνει ότι το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο έργο του μετατρέπεται σε μέσον για συνεχή αυτοθεώρηση του ποιητικού εγώ με συνειδητοποιήσεις που προκύπτουν κατά τη διάρκεια της ποιητικής πορείας: "*Μονάχα η θύμηση κοιτάει κατά μέσα, βαθύτερα βλέπει*", λέει ο ποιητής, εννοώντας ότι το βίωμα του παρελθόντος μπορεί να αναδειχθεί ως το ασφαλέστερο μέσον για ενδοσκόπηση του εαυτού μας<sup>558</sup>. Βέβαια αυτή η πορεία είναι μερικές φορές επίπονη, διότι δεν είναι πάντα εύκολη η ποιητική μεταλειτούργηση που θα εντάξει το βίωμα στο γενικό: *... (γιατί ποτέ δεν είχα μάθει ως το τέλος πώς είμαι, και συνήθως οι φωτογραφίες μου έβγαιναν θαμπόλευκες – ίσως επειδή τα φιλμς ήταν χαλασμένα κι ίσως από κείνο το άσπρο μου φως)*... Εδώ τίθεται το μεγάλο θέμα της ποιητικής μετάπλασης, της δημιουργίας δηλαδή ενός σημαίνοντος που θα μπορέσει να αναδείξει την πολυσημία του σημαίνόμενου. Την αδυναμία του σημαίνοντος πρέπει να την εντοπίσουμε στα "*χαλασμένα φιλμς*", ενώ την πολυσημία του σημαίνόμενου – δηλαδή του βιώματος – στο "*άσπρο φως*", το οποίο εξαιτίας της δυναμικής του φαίνεται να "*χαλάει τα φιλμς*", μη μπορώντας να "*χωρέσει*" στην προκειμένη περίπτωση στα στενά όρια του σημαίνοντος<sup>559</sup>.

Πέρα βέβαια από την αυτογνωσία αυτή, που αποτελεί και ένα μέσον θεραπείας του ποιητή από τις τραυματικές του εμπειρίες<sup>560</sup> με σκοπό την προσωπική του αισιοδοξία, η ποιητική μετάπλαση του ατομικού, με όλα τα στοιχεία της, έχει σκοπό τη μετάδοση της αισιοδοξίας στον κόσμο, όπως ο Ρίτσος το λέει καθαρά (χωρίς τις κρυπτογραφήσεις του ποιητικού λόγου) στις επιστολές προς την αδελφή του από τους τόπους εξορίας<sup>561</sup>. Και αυτό συμβαίνει, όσο κι αν η ποιητική μετάπλαση του ατομικού παραμένει μυστηριώδης, όπως υποστηρίζει ο ποιητής, υποδεικνύοντας τα όρια σε οποιαδήποτε προσπάθεια ανάλυσης του ποιητικού εργαστηρίου του: *"... ποτέ δεν ξέρεις πόσα πράγματα, εικόνες, μνήμες, ευωδιές φτιάχνουν ένα στίχο, ένα ποίημα"*<sup>562</sup>. Όρια που οφείλουμε να σεβαστούμε κατά την προσέγγιση των ποιητικών μεταπλάσεων, γνωρίζοντας ότι κατά ένα μέρος τουλάχιστον η ερμηνεία θα είναι σχετική.

<sup>557</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σημ. 104.

<sup>558</sup> *Εντεκτήριο, Επινίκια*, σ. 122. Για τη μετατροπή του αυτοβιογραφικού στοιχείου σε μέσο αυτογνωσίας, βλ. Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σσ. 414-415.

<sup>559</sup> *Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις, Ε.Α.Α.*, 8, σ.11. Ανάλογα θέτει το πρόβλημα και ο Δημήτρης Χατζής, στο διήγημα "*Σαμπεθαΐ Καμπίλης*", όπου περιγράφει τα προσωπικά του βιώματα από την επαφή του με τον επικεφαλής της ισραηλιτικής κοινότητας των Ιωαννίνων, με φόντο τη ζωή της κοινότητας, θέλοντας να διαπιστώσει ποια ήταν η επίδραση του ανθρώπου αυτού στο χαρακτήρα του. Το αν κατάφερε να φτάσει σ' αυτήν την αυτογνωσία μέσω της λογοτεχνίας, αφήνεται ανοιχτό: "*Τ' άλλα που γίναν ύστερα θα 'πρεπε να 'ναι ο επίλογος του χρονικού μιας ισραηλιτικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ποτές δεν ήταν ο σκοπός μου να το γράψω εγώ ένα τέτοιο χρονικό – και δεν νομίζω πως είναι δουλειά μου. Εγώ για τον Καμπιλή τον δικό μου ήθελα να πω, που γέρασα κι ακόμα δεν τα κατάφερα να το ξέρω τι αγάπησα και τι μίσησα απ' την πίστη του. Τα είπα – όπως μπορούσα*" (*Το τέλος της μικρής μας πόλης*, "Ζώδιο", Αθήνα 1989, σ. 84)

<sup>560</sup> Μαρία Αστηθά – Βρυζίδη, ό.π. (σημ. 142), σ. 220.

<sup>561</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Γλυκειά μου Λούλα*, ό.π. (σημ. 113), σ. 90: "*Σε σκέφτομαι αδελφούλα, και γράφω στίχους, να διαλύσω με την ποίηση και με την αγάπη σου τη λύπη του κόσμου*", "...κ' είναι το πουλί του στίχου που πίνει το φως σου και κελαϊδάει φως".

<sup>562</sup> *Με το σκοούντημα του ακώνια*, *Ε.Α.Α.*, 3, σ. 82 Βλ. επίσης την ανάλογη άποψη του Παντελή Πρεβελάκη, εδώ *Μέρος Α'*, § 1δ, σημ. 96.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Οι ποιητικές μεταπλάσεις του παιδικού βιώματος

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ποιητικού σύμπαντος του Ρίτσου είναι ότι από πολύ νωρίς πήρε τις αποστάσεις του από το *δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού* και χωρίς να το απορρίψει πλήρως, κράτησε την αυτονόητη για τον αριστερό λογοτέχνη κοινωνικοπολιτική λειτουργία της τέχνης, προσπαθώντας όμως να υποτάξει στην τέχνη την πολιτική του ιδεολογία και μπολιάζοντας την με την πίστη στην πολυεδρικότητα της ζωής. Η συγκεκριμένη ποιητική αντίληψη τροφοδότησε τις αντιφάσεις του ποιητή, τη λεγόμενη "*ταλάντευση*" και αρθρώθηκε σε ποικίλες ποιητικές μεταπλάσεις μέσα στο έργο. Αυτές οριοθετούν εκείνο που ο Ρίτσος ονόμαζε "*η τρίτη αναλογία της αισθητικής ακρίβειας*", από την οποία τελικά αξιολογείται το λογοτεχνικό έργο, δηλαδή απ' το κατά πόσον η μορφή, το "*σημαίνον*" μπορεί να αισθητοποιήσει το "*σημαινόμενο*", το περιεχόμενο<sup>563</sup>. Η αναλογία αυτή είναι πολύ λεπτή και καθοριστική για την παραγωγή γνήσιας ποίησης: "*Από μια λέξη / κρέμεται πάντοτε / το ποίημα*", λέει ο Ρίτσος, εννοώντας ότι η επιτυχής λειτουργία του σημαίνοντος εξαρτάται από μία σημασιολογική λεπτομέρεια, που στην καθημερινή της χρήση μπορεί να μην έχει κάποια ιδιαίτερη βαρύτητα, αλλά μέσα στο νοηματικό περιβάλλον του ποιήματος λειτουργεί ως "*κινούν αίτιον*", αλλά και αιτιατό μιας πολύπλοκης νοηματικής ύφανσης<sup>564</sup>.

Δεν είναι πάντα εύκολο για τον ποιητή να πετύχει τη συγκεκριμένη αισθητική ακρίβεια. Γι' αυτό πολλές φορές έχει την εντύπωση ότι η μορφή αφαιρεί ένα μέρος της ευρύτητας του περιεχομένου: "*Πράγματα απέρριττα / ελεύθερα / τώρα στένεψαν / για να χωρέσουνε / μες στ' όνομά τους*", σημειώνει<sup>565</sup>, εκφράζοντας την άποψη ότι δεν είναι πάντα η μορφή που διευρύνεται για να χωρέσει το νόημα, αλλά και το νόημα συρρικνώνεται για να χωρέσει στη μορφή. Έτσι το νόημα "*στενεύει*", χάνει ένα μέρος της δυναμικής του για να χωρέσει στο "*όνομά του*", με αποτέλεσμα να ασφυκτιά τελικά μέσα στο σημαίνον και να προδίδεται απ' αυτό. Τα "*απέρριττα*" και "*ελεύθερα*" πράγματα, δηλαδή η απλότητα της ζωής, που μια βιωματική της αίσθηση αναδεικνύει την ταυτόσημη με την ελευθερία πολυεδρικότητα της, δε μπορεί να εκφραστεί με τις λέξεις, "*γιατ' είν' απ' του κόσμου / τον πλούτο πιο λίγες. Πιο λίγες απ' τα / γεγονότα της άνοιξης*", όπως έχει σημειώσει ένας άλλος ποιητής, ο Νικηφόρος Βρεττάκος<sup>187α</sup> σχετικά με το πρόβλημα της ποιητικής μετάπλασης. Ο Ρίτσος δεν εκφράζει πάντα με τόση αμεσότητα τις επιφυλάξεις του. Κάποτε, χρησιμοποιώντας ένα συγκεκριμένο ποιητικό σύμβολο, αυτοσχολιάζεται, συνδέοντας την αναποτελεσματικότητα του με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που ο ίδιος του έχει προσάψει:

<sup>563</sup> Γιάννη Ρίτσου, "Ένα γράμμα του για την ποίησή του", εδώ, *Μέρος Α'*, σ. 86, όπου η επιστολή σχολιάζεται. Επίσης, ολόκληρη η § 3β και σσ. 61-62, σημ. 21,22,23,25. Η ποιητική αντίληψη του Ρίτσου βρίσκεται κοντά στη θεωρία του Roman Jakobson, ο οποίος θεωρεί την τέχνη ως μέρος του κοινωνικού οικοδομήματος, πιστεύοντας ταυτόχρονα στην αυτονομία της αισθητικής λειτουργίας: "Ούτε ο Τινιανόφ, ούτε ο Μουκαρόφσκι, ούτε ο Σκλόφσκι, ούτε εγώ, διακηρύξαμε ποτέ ότι η τέχνη είναι αντάρκης. Αντίθετα, δείξαμε ότι η τέχνη είναι μέρος του κοινωνικού οικοδομήματος, ένα συστατικό σε συνάρτηση με άλλα, ένα μεταβλητό συστατικό, εφόσον η σφαίρα της τέχνης και η σχέση της με τους άλλους τομείς της κοινωνικής δομής αλλάζουν διαλεκτικά συνεχώς. Αυτό που υπογραμμίζουμε δεν είναι η απομόνωση της τέχνης, αλλά η αυτονομία της αισθητικής λειτουργίας". (Τόνυ Μπένετ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, μτφ. Σπ. Τσακνιάς, "Νεφέλη", Αθήνα 1983, σ. 43).

<sup>564</sup> Πρόκειται για το ποίημα 209 της συλλογής *Λαχνοί*, Π.ΙΓ', σ.337. Για την ιδιαίτερη αυτή λειτουργία της λέξης στον ποιητικό λόγο διαφωτιστική είναι η άποψη του Λευτέρη Ξανθόπουλου, "Τα παιδικά μας χρόνια είναι η μόνη αλήθεια", (Συνέντευξη στο Μάκη Δεληπέτρο σχετικά με το βιβλίο του *Άγγελος των πρώτων ημερών*, "Νέα Σύνορα" – Α.Α. Λιβάνη), *Απογευματινή*, 15 – 7 – 2000, σ.44: "...Κατά τη γνώμη μου, μέσα στις εικόνες μου κρύβονται σύμβολα και γι' αυτό, το βιβλίο είναι το βιβλίο ενός ποιητή και η γλώσσα του είναι γλώσσα ποιητική, ως γλώσσα απόλυτης ακρίβειας, αφού τονίζω το βάρος των λέξεων, τον εσωτερικό ρυθμό, ώστε να ανιχνεύω ένα απίστευτο παιχνίδι με τα νοήματα..." Επειδή το βιβλίο αναφέρεται στα παιδικά βιώματα του συγγραφέα, η άποψή του έχει ιδιαίτερη βαρύτητα σχετικά με την ποιητική τους μετάπλαση.

<sup>565</sup> Βλ. το ποίημα 177 της συλλογής *Λαχνοί*, Π.ΙΓ', σελ. 326.

<sup>187α</sup> Νικηφόρος Βρεττάκος, "Η γλώσσα και το προσκλητήριο", *Το βάθος του κόσμου*, Ποιήματα, τ. Β' "Τρία φύλλα", Αθήνα 1984, σ. 34. Ανάλογος προβληματισμός εκφράζεται και στα ποιήματα "Η αναζήτηση της τελειότητας", ό.π., σ. 35 και "Η ανησυχία της υπόγειας βοής", ό.π. σ. 36.

*Έφυγε το φεγγάρι πίσω απ' το βουνό. Τρομάξαμε  
απ' τη σιωπή που επακολούθησε. Τότε  
μες στην ακινησία προχώρησε η ποίηση, τόσο φτωχή κι αυτονόητη, κι ακούμπησε στο χώμα  
ένα μικρό, καπνισμένο φανάρι<sup>566</sup>.*

Εδώ τη δύση του φεγγαριού ακολουθεί ένα δέος που ο ποιητής θέλει να μετουσιώσει σε ποίηση. Όμως η ποίηση αυτή είναι "φτωχή κι αυτονόητη", χωρίς δυνατότητες νοηματικών διευρύνσεων για τον αναγνώστη και καταφέρει μόνο να ακουμπήσει στο χώμα "ένα μικρό καπνισμένο φανάρι" το οποίο εδώ φαίνεται να προβάλλεται ως ατυχής ποιητική μετάπλαση της δύσης του φεγγαριού. Τις όποιες αδυναμίες της ποιητικής μετάπλασης ο Ρίτσος τις συνδέει με το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης, η οποία μέσα στην ατομική της θνητότητα αδυνατεί να εκφράσει το απέραντο. Αυτό συμβαίνει, διότι της λείπουν οι *ποσοτικές αναλογίες του μετρητού χρόνου*<sup>567</sup>, δηλαδή είναι ο μετρητός χρόνος που σημασιοδοτεί το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης, και δυσκολεύει τη βίωση και έκφραση της απεραντοσύνης. Γι' αυτό ακριβώς, θεμελιώδες στοιχείο της ποιητικής του Ρίτσου είναι η πάλη με το μετρητό χρόνο και η προσπάθεια κατάφασης στην αιωνιότητα, ώστε ο άνθρωπος να μπορέσει να βιώσει και να εκφράσει το απέραντο, κατακτώντας πέρα απ' τη βιολογική θνητότητα μια μορφή αθανασίας. Αυτή τη μορφή αθανασίας που λειτουργεί ως αντίδοτο στη φθορά του ανθρώπινου σώματος, πρέπει να εννοεί ο ποιητής στην παράκληση: "*Ποίημα, το σώμα μου μην τ' αφήσεις στους λύκους*"<sup>568</sup>. Η λειτουργία της ποίησης ως αντίδοτου πλαισιώνεται και από άλλους χαρακτηρισμούς, που αποτελούν παραλλαγές της ίδιας λειτουργίας.

*Η ποίηση άλλοθι  
η ποίηση αντίδοτο  
η ποίηση - είπε -  
αποτυχία ζωής  
η ποίηση  
ωραία διαφανής προσωπίδα  
ώ ποίηση - είπε -  
μονάκριβη αλήθεια -  
το 'πε δυνατά  
το ακούσαμε όλοι<sup>569</sup>.*

Η ποίηση λοιπόν είναι "άλλοθι", με την έννοια ότι μεταφέρει κάπου αλλού, σ' αυτό το επίπεδο της διωλισμένης και διευρυμένης από το ποιητικό φίλτρο πραγματικότητας, αποτελώντας μία δύναμη αντοχής στην "αποτυχία ζωής". Ως "αποτυχία ζωής" πρέπει να θεωρήσουμε τα τραυματικά βιώματα που για να ξεπεραστούν, αποτελεί προϋπόθεση αυτό το "άλλοθι", αυτή η βίωση του απέραντου μέσω της ποίησης, ώστε να εξαφανιστεί μέσα στην αιωνιότητα η πεπερασμένη αποτυχία. Έτσι, η ποίηση λειτουργεί ως "*ωραία διαφανής προσωπίδα*", που από τη μια πλευρά συνταυτίζει με την ποιητική μετάπλαση τα απόλυτα προσωπικά στοιχεία από το βίωμα του ποιητή, ενώ από την άλλη πάλι με την ποιητική μετάπλαση οδηγεί σε μύηση του αναγνώστη στις μυστικές λειτουργίες της ποιητικής συνείδησης και κατά συνέπεια στην αίσθηση του απέραντου που ενσωματώνεται στην ποίηση. Αυτή η βίωση του απέραντου είναι η "*διαφάνεια*"<sup>570</sup>, η ανέφελη

<sup>566</sup> Νύξεις, Π.Δ', σ. 219.

<sup>567</sup> *Τι παράξενα πράματα, Ε.Α.Α., 2., σ. 169: "Μα το απέραντο πώς να το πούμε ολόκληρο μες στη θνητότητά μας; μες στην ατομική μας θνητότητα; Λείπουν οι απαραίτητες αναλογίες - όχι του βάθους αλλά του μήκους' όχι ποιοτικές, αλλά ποσοτικές, - δηλαδή του μετρητού χρόνου".*

<sup>568</sup> *Μονόχορδα, 292.*

<sup>569</sup> *Καθώς νυχτώνει, Π.ΙΓ', σσ. 240 - 241*

<sup>570</sup> Βλ. παράλληλα για την έννοια της "διαφάνειας", το ποίημα "Σχεδόν ταχυδακτυλουργός", από τις *Μαρτυρίες Α', Π.Θ'*. σ. 199: "Από μακριά χαμηλώνει τα λάμπα, μετακινεί τις καρέκλες / χωρίς να τις εγγίσει. Κουράζεται. Βγάζει το

θέασή του, για την οποία όμως το πρώτο σκαλί αποτελεί η "προσωπίδα", δηλαδή η ποιητική μετάπλαση. Με τη συγκεκριμένη δυναμική επεξεργασίας της πραγματικότητας, η ποίηση αναδεικνύεται πανηγυρικά στο τέλος του ποιήματος ως "μονάκριβη αλήθεια" που γνωστοποιείται σε όλους.

Είναι επομένως προφανές ότι η ποιητική μετάπλαση δεν αποσκοπεί να μετατρέψει, όπως η πληροφοριακή πρόζα, το παράδοξο σε οικείο και αυτονόητο, αλλά το καθημερινό αυτονόητο και οικείο σε παράδοξο, τοποθετώντας το μέσα σ' ένα απροσδόκητο πλαίσιο, σε ένα καινούργιο φως. Η τοποθέτηση αυτή γίνεται με την εντατικοποίηση του αισθητικού αποτελέσματος<sup>571</sup>, δηλαδή με τη χρήση του γλωσσικού κώδικα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε ο αναγνώστης να νιώσει έντονη αισθητική συγκίνηση και με αφετηρία την αισθητική βίωση, να εισαχθεί σιγά σιγά σ' αυτόν το νέο κόσμο των νοημάτων. Το συγκεκριμένο γνώρισμα της ποιητικής μετάπλασης έχει ονομαστεί από το ρωσικό φορμαλισμό "ανοικείωση", όρος που ετυμολογικά και σημασιολογικά είναι το αντίθετο της εξοικείωσης, δηλαδή η μετατροπή του "οικείου" σε "ανοίκειο", σε ξένο<sup>572</sup>, με την τοποθέτηση σε ένα ευρύ

νοηματικό πλέγμα. Φυσικά, η σταδιακή είσοδος του αναγνώστη στο πλέγμα αυτό, μετατρέπει την αρχική "ανοικείωση" σε μία νέου τύπου "εξοικείωση" μέσω της αισθητικής, πράγμα που σημαίνει ότι έχει επιτευχθεί η λογοτεχνική πρόσληψη. Παρά το γεγονός ότι η μετεπαναστατική μαρξιστική κριτική στη Σοβιετική Ένωση τήρησε από επιφυλακτική ως απορριπτική στάση απέναντι στη φορμαλιστική θεωρία, διερμηνεύοντας την εμμονή της στην εξέταση των μορφικών επινοήσεων ως αδιαφορία για την πολιτική διάσταση της τέχνης<sup>573</sup>, ο Ρίτσος, ως μαρξιστής που από τις πρώτες του συλλογές νόθευσε με τις προσωπικές του επιλογές το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, κινήθηκε στη μέση οδό: Αποθέωσε μεν το ρόλο της αισθητικής μετάπλασης, χρησιμοποιώντας κλασσικές τεχνικές ανοικείωσης, όπως, π.χ. η αποσιώπηση, η κρυπτικότητα, το προσωπίο, η νοηματική φόρτιση των αντικειμένων κ.ά., αλλά η ποίησή του παρέμεινε σταθερά κοινωνική, προσανατολισμένη στην επαναστατική κατάφαση, η οποία είχε αυτονόητα την κοινωνικοπολιτική, αλλά και την έντονα υπαρξιακή της πλευρά<sup>574</sup>. Αυτό συνεπάγεται ότι τα ενσωματωμένα στο έργο του Ρίτσου προσωπικά του βιώματα πρέπει να εξεταστούν στο πλαίσιο μιας ανοικείωσης που καθορίζεται από όλους αυτούς τους παράγοντες. Πράγμα που ισχύει

---

καπέλο του κι αερίζεται. / Ύστερα, με μια κίνηση συρτή, βγάζει τρία τραπουλόχαρτα / δίπλα απ' τ' αυτό του. Διαλύει ένα πράσινο, παυσίπονο αστέρι / σ' ένα ποτήρι νερό, αναδεύοντάς το μ' ένα ασημένιο κουτάλακι. / Πίνει το νερό και το κουτάλι. Γίνεται διάφανος. / Φαίνεται μες στο στήθος του να πλέει ένα χρυσόψαρο. / Ύστερα γέρνει κατάκοπος στον καναπέ και κλείνει τα μάτια του. / "Έχω ένα πουλί μες το κεφάλι μου", λέει. "Δε μπορώ να το βγάλω". Οι σκιές δυο μεγάλων φτερών γεμίζουν το δωμάτιο". Το "πράσινο" (πράσινο είναι το χρώμα της ελπίδας) "παυσίπονο αστέρι" είναι ο κατευναστικός ρόλος της βίωσης του απέραντου που πραγματοποιείται μέσω της ποίησης (η πόση του διαλυμένου στο νερό αστεριού μαζί με το ασημένιο κουτάλι), με αποτέλεσμα τη διαφάνεια του ποιητή – ταχυδαχτυλοουργού και τη θέαση του ελπιδοφόρου χρυσόψαρου. Όμως ο ταχυδαχτυλοουργός είναι "σχεδόν", κουράζεται και παραπονιέται ότι δε μπορεί να βγάλει το πουλί απ' το κεφάλι του, ενώ το δωμάτιο σκοτεινιάζει από τις σκιές δυο μεγάλων φτερών. Εδώ πιθανότατα υπονοείται ο φόβος για την αδυναμία πολλές φορές της ποιητικής μετάπλασης να εκφράσει τη σύλληψη του απέραντου (πουλί) με συνέπεια μια αίσθηση θανάτου (οι σκιές των φτερών).

<sup>571</sup> Victor Erlich, *Russian Formalism, History – Doctrine*, "Yale University Press" New Haven and London, third edition 1981, σ. 176 (βλ. Tony Bennet, ό.π. [σημ. 185], σ.63): "Αν στην πληροφοριακή πρόζα μια μεταφορά έχει σαν στόχο να φέρει το θέμα πλησιέστερα στο κοινό ή να το κάνει πιο κατανοητό, στην "ποίηση" λειτουργεί σαν μέσο εντατικοποίησης του επιδιωκόμενου αισθητικού αποτελέσματος. Αντί να μεταφράζει το μη οικείο σε όρους οικείους, η ποιητική εικόνα "κάνει παράδοξο" το συνηθισμένο, παρουσιάζοντάς το μέσα σε ένα καινούριο φως, τοποθετώντας το μέσα σε ένα απροσδόκητο πλαίσιο".

<sup>572</sup> Tony Bennet, ό.π. (σημ. 185), σσ. 14-15: "Η έκφραση (.sc. "defamiliarize") είναι φτιαχτή και στα αγγλικά, όπως και στα γαλλικά. Σημαίνει πως η λογοτεχνία κάνει να φαίνεται παράδοξο κάτι που είχαμε συνηθίσει να θεωρούμε οικείο. Είναι, με άλλα λόγια, το αντίστροφο της εξοικείωσης".

<sup>573</sup> Tony Bennet, ό.π. (σημ. 185), σσ. 34-38.

<sup>574</sup> Βλ. τα κύρια σημεία της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου στο τρίτο κεφάλαιο του *Μέρους Α'*.

φυσικά ακόμη περισσότερο για τα παιδικά του βιώματα, αφού θεωρούνται ως στοιχείο με πολύπλευρη δυναμική και αφετηρία γνωριμίας με την πολυεδρικότητα της ζωής: Ο ποιητής σε ένα ποίημα της ύστατης ωριμότητάς του αποκαλύπτει ότι κρύβει την παιδικότητά του πίσω από τον ποιητικό λόγο και ότι η συγκεκριμένη απόκρυψη του δημιουργεί μία αίσθηση ασφάλειας:

*Κρύβομαι πίσω απ' τα λόγια μου. Απαγκιάζω.*

*Κανένας δε γνωρίζει τούτο το παιδί που ακόμη στο δεξί του μανίκι*

*έχει μια άγκυρα κεντημένη απ' τη μάνα του. Τα βράδια*

*κάθομαι στο παράθυρο και κοιτάζω τα φώτα της πόλης*<sup>575</sup>.

Η αίσθηση ασφάλειας, το "απάγκιασμα", ασφαλώς συνδέεται με την *αντικειμενοποίηση* που επιτυγχάνει ο ποιητικός λόγος με τα διάφορα τεχνάσματά του<sup>576</sup>, ενώ η κεντημένη άγκυρα είναι στοιχείο της παιδικής πραγματικότητας του ποιητή<sup>577</sup> και ανάγεται εδώ σε σύμβολο παιδικότητας. Από την άλλη πλευρά, τα ποιητικά τεχνάσματα, που οδηγούν στην αντικειμενοποίηση αναδεικνύοντας την αναδρομικά συνειδητοποιημένη δυναμική του παιδικού βιώματος, ασφαλώς καθορίζονται από την εξέλιξη της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου. Αυτό σημαίνει πως όσο ο ποιητής προχωράει στην υιοθέτηση των απαιτητικών ως προς την πρόσληψη στοιχείων της σύγχρονης ποίησης, τόσο και ο βαθμός ανοικείωσης στην ποιητική μετάπλαση είναι μεγαλύτερος. Δηλαδή η ποιητική ενσωμάτωση του αυτοβιογραφικού στοιχείου γενικότερα και του παιδικού βιώματος ειδικότερα παρουσιάζει μια εξέλιξη ανάλογη με την εξέλιξη της ποιητικής του Ρίτσου και τη βαθμιαία του κοσμοθεωρητική ωρίμανση:

Στα ποιήματα των δύο πρώτων δημοσιευμένων συλλογών, των *Τρακτέρ* και των *Πυραμίδων*, όπου κύρια τεχνική είναι ο ανανεωμένος παραδοσιακός στίχος, με χαρακτηριστικά που υπαγορεύονται τόσο από τα ψυχικά τραύματα της πρόσφατης οικογενειακής τραγωδίας και της ατομικής αρρώστιας όσο και από τις καινοτομίες που συνεπάγεται η πολιτική συνειδητοποίηση του νεαρού ποιητή<sup>578</sup>, το αυτοβιογραφικό στοιχείο θα ενταχθεί στο ποίημα με βάση τη συγκεκριμένη ποιητική. Τα πρόσφατα ψυχικά τραύματα υπαγορεύουν μια αμεσότητα και πιστότητα, σε συνδυασμό με μια αυτοσαρκαστική διάθεση, που λειτουργεί αυτολυτρωτικά<sup>579</sup>. Άρα το βίωμα ήδη τίθεται σε ένα νοηματικό πλέγμα – εκείνο της αυτολύτρωσης μέσω του σαρκασμού – και είναι επόμενο να υποστεί μια, έστω και σε εμβρυϊκό επίπεδο, μετάπλαση. Από την άλλη πλευρά, η μετάπλαση επηρεάζεται και από την προσπάθεια κατάφασης στην κοινωνική επανάσταση. Έτσι, στο ποίημα "Στον πατέρα μου", των *Τρακτέρ*, ενώ μέσα από την αυτοβιογραφική πιστότητα διακρίνουμε την παλιά ζωή της αρχοντικής οικογένειας πριν την καταστροφή<sup>580</sup> και το σύνολο των απανωτών συμφορών<sup>581</sup>, έχουμε κάποιες μεταπλάσεις που

<sup>575</sup> *Εντευκτήριο, Επινίκια*, σσ. 116-117. Το ποίημα είναι πολυπρόσωπη σύνθεση. Τα συγκεκριμένα λόγια τα λέει ο Α' Γραφιάς, που μαζί με το Β' Γραφιά και το Γ' Γραφιά αποκαλύπτουν σε ολόκληρο το ποίημα σημεία της ποιητικής θεωρίας του Ρίτσου, αποτελώντας έτσι προσωπεία της ποιητικής συνειδησης.

<sup>576</sup> Για την αντικειμενοποίηση, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3γ, σσ. 95-96 και σημ. 151, όπου ο ποιητής μιλάει κυρίως για αντικειμενοποίηση μέσω του μύθου. Όμως οι απόψεις αυτές μπορούν να επεκταθούν σε οποιοδήποτε τέχνασμα του ποιητικού λόγου.

<sup>577</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 26: "Η μητέρα του είχε κεντήσει στη σχολική ποδιά μια άγκυρα..."

<sup>578</sup> Για τις καινοτομίες, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3α.

<sup>579</sup> Βλ. Γιώργος Βελούδης, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1984, σσ. 46-50 και Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 409. Για την αυτολυτρωτική λειτουργικότητα, βλ. χαρακτηριστικά, "Ορμητήριο", Π.Α', σ. 18. "Έτσι η ζωή μου στράγγιξε και χάρη και χαρά / και καταφύγιο μούμεινε η τέχνη κι ορμητήριο / σε κρύο χελώνα καύκαλο τραβιέμαι θλιβερά / ν' αντισταθώ περήφανος στον μόνου το μαρτύριο". Επίσης, "Αφοπλισμός", ό.π. σ. 19: Από τον ήλιο ξέφυγα και κρύφτηκα σκυφτός / γυρεύοντας ασφάλεια μες στον Μουσών τον οίκον - / όλοι μου φταίξαν γύρω μου, μαζί κι αυτός / και την αρά μου σφεντονώ επί δικαίων και αδικών".

<sup>580</sup> Π.Α', σ. 21: "...αβρές του Μότσαρτ μελωδίες που παίζαν κάποτε οι κυρές / αρχόντισσες ιδιότροπες σε πληκτικές βεγγέρες". Για τις βεγγέρες, βλ. Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ.18), σ. 12 – Π.Α', σ.22: "θαρρώ σε βλέπω...μετάξι... Πάνε τ' αμάξια, τ' άλογα, τα κυνηγετικά σκυλιά". Εδώ γίνεται λόγος για τη συνήθεια του πατέρα να βοηθά τη μητέρα να κατεβεί απ' την άμαξα και για τη συνήθεια του κυνηγιού (Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. σσ. 34,13).



δίνουν μια ιδιαίτερη νοηματική βαρύτητα: Στην 5η στροφή, που αναφέρεται στην εργασία της αδελφής του Λούλας ως ταμιά σε ένα κατάστημα τροφίμων στην Αθήνα, ο ποιητής λέει πως "σ' ένα ταμείο βουβή, με νυχτωμένη την ψυχή, μετράει ξένα νομίσματα, κι αυτή κρατάει την πείνα", παρουσιάζοντας μια καταθλιπτική εικόνα της εργασίας, ενώ η ίδια στο βιβλίο της αφήνει να εννοηθεί πως η εργασία της ήταν μάλλον ευχάριστη και όχι μόνο δεν ήταν βουβή, αλλά αντίθετα ιδιαίτερα εξωστρεφής και ομιλητικός άνθρωπος<sup>582</sup>. Αυτό δημιουργεί την υποψία ότι ο Ρίτσος εδώ, αφορμώμενος από το γεγονός ότι η Λούλα είχε βιώσει μαζί του τις ίδιες συμφορές και ασφαλώς είχε τραυματιστεί ψυχικά, είχε "νυχτωμένη ψυχή"<sup>583</sup>, επεκτείνει την κατάθλιψη και στον εργασιακό χώρο. Ο χαρακτηρισμός "βουβή" μπορεί να συνδέεται με τη στωικότητα που επέδειξε η Λούλα στην αντιμετώπιση των οικογενειακών συμφορών, όπως την περιγράφει ο ποιητής στο ποίημα "Δέσμευση" των *Πυραμίδων*<sup>584</sup>. Από την άλλη πλευρά, η καταμέτρηση των ξένων νομισμάτων που περνούν απ' τα χέρια της στο ταμείο, ενώ εκείνη δε μπορεί να κρατήσει τίποτε για να κορέσει την πείνα της, απηχεί βέβαια μια υπαρκτή πραγματικότητα της ανέχειας των δύο αδελφών στην Αθήνα<sup>585</sup>,

αλλά κρύβει και ιδεολογική αιχμή: Τα "ξένα νομίσματα" ανακαλούν τον αλλοτριωτικό χαρακτήρα της εργασίας στην καπιταλιστική κοινωνία σύμφωνα με τη μαρξιστική αντίληψη, ερμηνεία που δεν είναι αυθαίρετη, αν αναλογιστούμε ότι στα *Τρακτέρ* αντανάκλαται η ένταση της πρόσφατης πολιτικής συνειδητοποίησης<sup>586</sup>. Άλλωστε και στη "Δέσμευση" των *Πυραμίδων* η θυσία της Λούλας για τον αδελφό της Γιάννη χαρακτηρίζεται και από την παρουσίασή της ως θύματος της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης, με την αναγωγή του πρώτου συζύγου της σε καπιταλιστικό σύμβολο<sup>587</sup>. Η ποιητική μετάπλαση εδώ αφορά εμπλουτισμό της ρεαλιστικής πλευράς του βιώματος με διάφορα νοήματα. Μια άλλου είδους ποιητική μετάπλαση πραγματοποιείται στην 6η στροφή του ποιήματος "Στον πατέρα μου" αδιόρατη σε όποιον δε γνωρίζει τα βιογραφικά του Ρίτσου λεπτομερώς:

*Κι ο ωραίος σου γιος, φως κι αρετή, που πίστευες – καημός βουβός –  
πως θάσπαγε, μονάχα αυτός, του ίσκιου την αλυσίδα,  
στα εικοσιδύο του εκίνησε κ' έσβησε πέρα, στο Νταβός  
πριν βάλει το μακρύ σπαθί και τη χρυσή επωμίδα*<sup>588</sup>

Η στροφή αναφέρεται στο θάνατο του Μίμη από φυματίωση με απόλυτη χρονολογική πιστότητα<sup>589</sup> - ο Μίμης πραγματικά πέθανε στα εικοσιδύο του χρόνια τον Αύγουστο του 1921 – αλλά είναι ανακριβής ως προς τον τόπο θανάτου: Ο Μίμης νοσηλεύτηκε στο Νταβός, αλλά, όπως γνωρίζουμε από τις βιογραφίες του Ρίτσου, πέθανε σε μια κλινική της Αθήνας αναμένοντας μια νέα μετάβαση στο Νταβός<sup>590</sup>. Η πιθανότητα ο ποιητής να μη θυμόταν καλά δεν ευσταθεί, διότι είχε μεσολαβήσει μόνο μια δεκαετία περίπου ανάμεσα στην ημερομηνία θανάτου του Μίμη και στη σύνθεση της συγκεκριμένης ποιητικής συλλογής. Υποψιαζόμαστε λοιπόν εδώ ότι ο ποιητής

<sup>581</sup> Π.Α', σ. 21, στροφές 4,5,6,7. Γίνεται λόγος για τον άτυχο γάμο της Νίνας, την εργασία της Λούλας στην Αθήνα, το θάνατο του Μίμη και της μητέρας – Π.Α', σ. 22, στροφές 8,10,11,12,13: Αναφορά στη σταδιακή παρακμή, την κατάθλιψη και την τρέλα του πατέρα (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α).

<sup>582</sup> Για το στίχο, Π.Α', σ. 21. Για τη μαρτυρία της Λούλας, ό.π. (σημ. 18), σσ. 81-82.

<sup>583</sup> Η σύνδεση της φράσης "με νυχτωμένη την ψυχή" με την ψυχασθένεια της Λούλας πρέπει να αποκλειστεί, διότι τα *Τρακτέρ* γράφτηκαν στο διάστημα 1930-1934, ενώ η Λούλα αρρώστησε το 1937 (Εδώ, §2α, σσ. 45-46).

<sup>584</sup> Π.Α', σσ. 82-84 κυρίως. Εδώ, §2α, σσ. 45-46

<sup>585</sup> Εδώ, §2α, σσ. 45-46 και Αγγελική Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σ. 49.

<sup>586</sup> Βλ. τα ποιήματα "Στο Μαρξ" (Π.Α', σσ. 48-50), "ΕΣΣΔ" (Π.Α', σσ. 51-53), "Γερμανία" (Π.Α', σσ. 54-58), κ.ά.

<sup>587</sup> Π.Α', σ. 83: "Εκρέμασες τα κρίνα σου σε αυχένα δουλικό / κ' έφυγες μ' έναν πούχε θεό: τη στρογγυλή γαστέρα". Η "στρογγυλή γαστέρα" είναι η *χοντρή καπιταλιστική κοιλιά* που συνδέεται με την πολιτική φρασεολογία του ΚΚΕ εκείνη την περίοδο (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §3α, σημ. 18).

<sup>588</sup> Π.Α', σ. 21.

<sup>589</sup> Το επισημαίνει και ο Γιώργος Βελουδής, Γιάννης Ρίτσος, *Προβλήματα μελέτης του έργου του*, "Κέδρος" 1982, σ. 140, σημ. 73.

<sup>590</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 18 και 32, Αγγελική Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σ. 37.

μεταπλάθει τη ρεαλιστική πραγματικότητα του βιώματος ως προς τον τόπο, για να ταιριάσει την πλεκτή ομοιοκαταληξία "βουβός – Νταβός", στο πλαίσιο της παραδοσιακής ρίμας<sup>591</sup>, δημιουργώντας όμως έτσι ένα νέο νόημα: Η ηχητική εγγύτητα ανάμεσα στο επίθετο "βουβός" και στο όνομα της ελβετικής πόλης, παράγει ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στο "βουβό καημό" δηλαδή ανάμεσα στον πόθο του πατέρα να ανακόψει η επαγγελματική επιτυχία του Μίμη την πορεία της οικογένειας προς την καταστροφή ("πως θάσπαγε, μονάχα αυτός, του ίσκιου την αλυσίδα") και στο θάνατο του Μίμη που εξανέμισε αυτή την ελπίδα. Έτσι, το όνομα της ελβετικής πόλης μετατρέπεται σε σύμβολο θανάτου<sup>592</sup>. Η υποτυπώδης αυτή απομάκρυνση από τη ρεαλιστική πραγματικότητα του παιδικού βιώματος, φανερώνει μια πρόιμη τάση ποιητικής μετάπλασης του προσωπικού βιώματος με σκοπό την διεύρυνσή του σε σχέση με τα νοήματα του ποιήματος.

Η πρόιμη αυτή τάση μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια στο διάστημα 1930-1932, οπότε ο Ρίτσος γράφει το συνθετικό ποίημα *Πόλεμος των Πυραμίδων*, το

μόνο από τις δύο πρώτες συλλογές, για το οποίο δίνεται συγκεκριμένη χρονολογική πληροφορία απ' τον ποιητή. (Για όλα τα άλλα υπάρχει απλώς το χρονικό διάστημα συγγραφής των δύο συλλογών: 1930-1935). Στην πρώτη ενότητα του ποιήματος, τα "Γράμματα για το μέτωπο" ανακαλύπτουμε στο πρόσωπο του εξαθλιωμένου πατέρα ενός στρατιώτη – ανάμεσα σε άλλα – και δυο απ' τα παρακμιακά χαρακτηριστικά του πατέρα του ποιητή, τη *μέθη* και τη *βλαστήμια*, που τα αναφέρει ο Ρίτσος στο ποίημα "Εξήγηση", επίσης των *Πυραμίδων* μαζί με τη χαρτοπαιξία και τις πληρωμένες εξωσυζυγικές σχέσεις. Η σύγκριση των δύο αποσπασμάτων είναι διαφωτιστική:

α) "Εξήγηση"

*Τις μέρες του στα καπηλειά, τα βράδια στο χαρτί  
βρωμούσε πάντοτε κρασί και ξέρναγε βλαστήμια,  
την ξένη σάρκα αγόραζε κι ανάδινε γιορτή  
κι ό,τι το χέρι του άγγιζε ξεφύλλιζε συντρίμμια*<sup>593</sup>.

β) "Γράμματα για το μέτωπο"

*Κι ο άντρας μου – θεός σχωρέσ' το μακαρίτη  
μ' απόδιωχνε και με ξυλοκοπούσε,  
μούπαιρνε τα λεφτά, κι όζω απ' το σπίτι,  
μια-δυο, στο καπηλειό του Παναγή,  
τότσουζε ολονυχτίς και τραγουδούσε  
κ' ερχόταν βλαστημώντας την αυγή*

*Τι να σου κάνει ο δόλιος; Είχε χάσει  
το χέρι του στη φάμπρικα, από τότες  
- πες να ξεσκάσει, πες για να ξεχάσει-  
τόρριζε στο πιστό, μα έναν καιρό  
φορούσε λουστρινένιες, γιε μου, μπότες  
κι άλλος δεν τον ζεπέρναε στο χορό*<sup>594</sup>

Τα εμφανώς κοινά στοιχεία ανάμεσα στους δυο πατεράδες είναι η *μέθη* και η *βλαστήμια*<sup>595</sup>. Η χαρτοπαιξία και οι εξωσυζυγικές σχέσεις του Ελευθερίου Ρίτσου δεν θα ταίριαζαν στον εξαθλιωμένο προλετάριο του δεύτερου αποσπάσματος, ο οποίος έμεινε ανάπηρος στο χώρο

<sup>591</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §1γ, σημ. 48.

<sup>592</sup> Η πιθανότητα της συμβολοποίησης μέσα από την ομοιοκαταληξία ενισχύεται και από την άλλη πλεκτή ομοιοκαταληξία της στροφής "αλυσίδα – επωμίδα", όπου η "χρυσή επωμίδα" – σύμβολο του επαγγελματικά επιτυχημένου Μίμη – θα μπορούσε να σπάσει "του ίσκιου την αλυσίδα".

<sup>593</sup> Π.Α', σ. 103.

<sup>594</sup> Π.Α', σ. 145.

<sup>595</sup> Η μέθη, η χαρτοπαιξία και η εριστική συμπεριφορά του πατέρα ως συνέπειες του οικονομικού ξεπεσμού, περιγράφονται από τη Λ. Ρίτσου, ό.π. (σημ. 18), σ. 42.

εργασίας. Από την άλλη, ο ξυλοδαρμός της γυναίκας του μπορεί να αποτελεί ποιητική μετάπλαση της γενικά αυταρχικής συμπεριφοράς του Ελευθερίου Ρίτσου προς τη γυναίκα του, γιατί δεν έχουμε στις βιογραφίες του ποιητή αναφορές σε ξυλοδαρμούς<sup>596</sup>. Ένα λιγότερο εμφανές κοινό στοιχείο είναι το πρότερο ένδοξο παρελθόν του πατέρα στο δεύτερο απόσπασμα, ο οποίος "*φορούσε λουστρινένιες μπότες / κι άλλος δεν το ξεπέρναε στο χορό*", παρελθόν που παραπέμπει ευθέως στις παλιές ένδοξες μέρες και τις χορευτικές ικανότητες του Ελευθέριου Ρίτσου<sup>597</sup>.

Στα "Γράμματα για το μέτωπο" η καταφυγή στο ποτό συνδέεται με την εκτόνωση από την ψυχολογική πίεση της κοινωνικής εξαθλίωσης και με τη λήθη της δυστυχίας. Το χαρακτηριστικό αυτό ενός απόκληρου της ζωής που μπορεί να θεωρηθεί και βαρναλική επίδραση<sup>598</sup>, φανερώνει ότι ο Ρίτσος από πολύ νωρίς κι ενώ τηρεί γενικά στις πρώτες συλλογές αυτοβιογραφική πιστότητα, εμπλουτίζει τα παιδικά του βιώματα και με άλλες αλήθειες: Τα παρακαμιακά χαρακτηριστικά του πατέρα του μεταπλάθονται σε γνωρίσματα των εξαθλιωμένων προλετάρων της εποχής, επομένως έχουμε μια διεύρυνση του προσωπικού βιώματος και μια πρώιμη τάση συμβολοποίησης. Από αυτή την άποψη, το πρόσωπο του πατέρα του στρατιώτη φανερώνει και μια εμβρυϊκή χρήση του προσωπείου.

Όπως είναι αναμενόμενο, η συμβολοποίηση διευρύνεται και συστηματοποιείται ύστερα από την υιοθέτηση του ελεύθερου στίχου που σημαίνει στροφή προς τις τεχνικές της σύγχρονης ποίησης. Το παιδικό βίωμα συνδέεται με ένα πληθος νοημάτων και, ενώ είναι γενικά ανιχνεύσιμο, μεταλιειτουργεί πλέον σε ένα άλλο επίπεδο στο νοηματικό κορμό του εκάστοτε ποιήματος, με αποτέλεσμα η ρεαλιστική του πραγματικότητα να εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία. Έτσι, στα ποιήματα της συλλογής *Δοκιμασία*, στο *Τραγούδι της αδελφής μου*, την *Εαρινή συμφωνία*, το *Εμβατήριο του Ωκεανού*, την *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*, το παιδικό βίωμα – όπως και το αυτοβιογραφικό στοιχείο γενικότερα - θα υποστεί μια πολλαπλή μετάλλαξη, διαφεύγοντας από την ακρίβεια του συγκεκριμένου και προσεγγίζοντας το εξωπραγματικό, μέσα σ' έναν κόσμο όπου επικρατεί η αδιατάρακτη σχέση ανθρώπου και φύσης. Και ο κόσμος αυτός δεν είναι άλλος από τον εξιδανικευμένο, εδεμικό κόσμο της παιδικής ηλικίας<sup>599</sup>. Η μετάλλαξη του παιδικού βιώματος ξεκινώντας από τη συγκεκριμένη εκδοχή στην πρώιμη περίοδο του ελεύθερου στίχου, θα πάρει πολλές μορφές κατά την ποιητική πορεία του Ρίτσου, μερικές από τις οποίες θα ξεχωρίσουν ως συγκεκριμένες τεχνικές λόγω της συστηματικής παρουσίας τους σε ορισμένα έργα, όπως π.χ. η σύντηξη του αυτοβιογραφικού με το ιστορικό και το μυθολογικό στοιχείο στην *Τέταρτη Διάσταση*<sup>600</sup>, ή η αυτοπαρατηρησία στο *Τερατώδες Αριστούργημα*, στα *Επινίκια* και στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*. Πέρα βέβαια απ' αυτές τις εύκολα ανιχνεύσιμες τεχνικές, υπάρχει μια πληθώρα ποιητικών μεταπλάσεων που δεν είναι εύκολο να ταξινομηθούν, πράγμα που εν

<sup>596</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 13: "Δεν ήταν ποτέ τρυφερός μαζί της, όσο κι αν υπερηφανευόταν για τη γυναίκα που είχε και μάλιστα όταν την παίνευαν. Δεν θυμάμαι να την είχε προσβάλει ποτέ ή να τσακώθηκαν μπροστά μας. Όσο κι αν εκείνος ήθελε να περνά πάντοτε το δικό του. Ίσως γιατί η μητέρα μας υποχωρούσε". Όμως στην "Εξήγηση", Π.Α', σ.103, γίνεται λόγος για τις "κραυγές της μάνας" μπροστά στην αυταρχική συμπεριφορά: "Όταν βροντούσε στην αυλή, στους δούλους προσταγές, / πίσω απ' τα βελουδένια στορ σα γάτα μαζευόμουν, / στ' άλλο δωμάτιο ακούγοντας της μάνας τις κραυγές, / κι ώρες το πέλαο βλέποντας έκλαια κι ονειρευόμουν"

<sup>597</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 12-13, όπου γίνεται λόγος για το αρχοντικό ντύσιμο και το χορό. Βλ. και εδώ, σ. 44. Το παλιό ένδοξο παρελθόν περιγράφεται και στο ποίημα "Στον πατέρα μου" των *Τρακτέρ*, Π.Α', σ. 22.

<sup>598</sup> Στο ποίημα του Βάρναλη "Οι μοιραίοι" η οινοποσία λειτουργεί ως μέσον λήθης, αλλά συνδέεται και με τη μοιρολατρική καθήλωση στην εξαθλίωση: "Μες στην υπόγεια την ταβέρνα, / μες σε καπνούς και σε βρισιές / (απάνου στρίγγλιζε η λατέρνα), / όλη η παρέα πίναμε εψές, / εψές σαν όλα τα βραδάκια, / να πάνε κάτω τα φαρμάκια / ... Έτσι, στη σκοτεινή ταβέρνα / πίνουμε πάντα μας σκυφτοί / σαν τα σκουλήκια κάθε φτέρνα, / όπου μας εύρει, μας πατεί: / δειλοί, μοιραίοι κι άβουλοι αντάμα προσμένουμε ίσως, κάποιο θάμα". (Το ποίημα στο βιβλίο του Κώστα Στεργιόπουλου, *Η ελληνική ποίηση – Η ανανεωμένη παράδοση*, "Σοκόλης", Αθήνα 1990, σ. 129). Για άλλες βαρναλικές επιδράσεις βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §3α, σ. 60, σημ. 18.

<sup>599</sup> Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σσ. 15,409 και Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σσ. 47-48, ο οποίος μιλάει για έντονη συνειδησιακή επεξεργασία των αυτοβιογραφικών στοιχείων που είναι συνάρτηση της εσωτερικής και εξωτερικής, ψυχολογικής και κοσμοθεωρητικής ωρίμανσης του φορέα τους.

<sup>600</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §3γ.

μέρει σχετίζεται με τη συνεχή ανανέωση του ποιητικού λόγου του Ρίτσου και με τη συγχρονική παρουσία διαφορετικών μορφικών στοιχείων σε κάθε ποιητική περίοδο<sup>601</sup>. Με γνώμονα αυτά τα χαρακτηριστικά του έργου του Ρίτσου πρέπει να προχωρήσουμε στην εξέταση των ποιητικών μεταπλάσεων του παιδικού βιώματος, επιλέγοντας τις πιο χαρακτηριστικές, αφού ειδικά στα ποιήματα της πρώτης περιόδου του ελεύθερου στίχου (από το 1935 ως το 1943 που τελειώνει η *Δοκιμασία*), η παρουσία αυτοβιογραφικών στοιχείων της παιδικής ηλικίας είναι ιδιαίτερα συχνή λόγω της χρονικής εγγύτητας και της ζωντανής ακόμη ψυχολογικής φόρτισης, η οποία γίνεται εντονότερη μέσα στις δυσμενείς ιστορικές συγκυρίες και προσωπικές περιπέτειες του ποιητή κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο<sup>602</sup>. Οι συνθήκες αυτές συγγραφής των ποιημάτων οπωσδήποτε επηρεάζουν τη συμβολοποίηση του παιδικού βιώματος.

Όταν λοιπόν ο Ρίτσος τιτλοφορεί ένα ποίημα της *Δοκιμασίας* ως *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, πιθανότατα έχει κατά νου το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ που μεταφράστηκε στα ελληνικά από το Βασίλη Ρώτα το 1927<sup>603</sup>. Όμως η "παράφραση" του τίτλου ξεκινάει από ένα παιδικό βίωμα του ποιητή: Τον ανήσυχο μεσημεριανό ύπνο, ο οποίος είχε αυτό το χαρακτηριστικό, διότι του επιβαλλόταν από τους γονείς του<sup>604</sup>, ενώ ο ίδιος τα μεσημέρια ήθελε να βγαίνει έξω και να παίζει σε μια αδιατάρακτη ένωση με την ομορφιά της φύσης<sup>605</sup>. Ο καταπιεσμένος αυτός πόθος του μικρού Γιάννη, επηρεάζει τη συμβολοποίηση του καλοκαιρινού μεσημεριού στους στίχους του συγκεκριμένου ποιήματος, αφού γράφεται στο σανατόριο της Πάρνηθας το 1938 (όπως πληροφορεί ο ποιητής στο τέλος) μέσα στη μεταξική δικτατορία, δηλαδή σε συνθήκες που, τηρουμένων φυσικά των αναλογιών, παγιδεύουν τον πόθο του ενήλικου πλέον ποιητή για ζωή και για ένα αισιόδοξο μέλλον στο πλαίσιο της επανάστασης. Έτσι η περιγραφή του μεσημβρινού ονείρου χαρακτηρίζεται από εικόνες της φύσης διαποτισμένες από έναν αισθησιασμό, που λειτουργούν ως αντίσταση στην πολιορκία της στιγμής, με αποτέλεσμα το παιδικό βίωμα του ταραχώδους μεσημβρινού ύπνου αφού εξιδανικευθεί, να μεταλειτουργεί πλέον ως σύμβολο:

*ΜΟΛΙΣ κοιμόμαστε, ζυπνούσε το μαγεμένο δάσος του μεσημεριού  
Η σκιά μας έρριχνε τ' ανάλαφρο σεντόνι της, μα μέσα από τις  
τρύπες της σκιάς έχωνε ο ήλιος τα χρυσά του δάχτυλα που  
αχνίζαν απ' τη ζέστα και μας χάιδευε τα στήθεια και τα  
σκέλια.*

*Το γυάλινο πρόσωπο του νερού γελούσε κάπου απόμακρα και ράν-  
τιζε τις ροδοδάφνες με μικρά διαμάντια.*

<sup>601</sup> Για το θέμα αυτό βλ. *Μέρος Α'*, §3α, σχετικά με τη συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων.

<sup>602</sup> Στο διάστημα αυτό ύστερα από μια ταραγμένη πολιτικά περίοδο επιβάλλεται η δικτατορία του Μεταξά και αργότερα η γερμανοϊταλική κατοχή. Σε προσωπικό επίπεδο σημειώνονται η ψυχασθένεια της αδελφής του ποιητή Λούλας, αλληπάλληλες κρίσεις της φυματίωσης, καθώς και κίνδυνος θανάτου από την αρρώστια και την πείνα (Βλ. Αγγελική Κώττη, ό.π. [σημ.20], σσ. 74-95).

<sup>603</sup> Βλ. Τζίνα Καλογήρου, *Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης*, "Εκδόσεις της σχολής ΙΜΠ", Αθήνα 1999, σ. 164, η οποία επισημαίνει ότι η αφιέρωση προστέθηκε εκ των υστέρων στη συγκεντρωτική έκδοση των *Ποιημάτων Α'* (1961). Ο Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 211), σ. 56 ερμηνεύει την εκ των υστέρων αφιέρωση ως όψιμη συνειδητοποίηση της οφειλής του Ρίτσου σε έναν απ' τους δασκάλους του.

<sup>604</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 13: "Όταν έπεφτε για ύπνο (sc. ο πατέρας) τα μεσημέρια, έπρεπε να κάνουμε ησυχία. Τα καλοκαίρια εμείς ιδρωκοπούσαμε, δεν κλείναμε μάτι. Πόσο ξύλο είχε φάει ο Γιάννης για κείνες τις αταξίες του", σ. 28: "Στο κρεβάτι του (sc. ο Γιάννης) γύριζε σαν σβούρα. Δεν ησύχαζε στιγμή. "Ψείρες έχεις που κάνεις έτσι," τον απόπαιρνε ο πατέρας."

<sup>605</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σ.51: "...η μαμά είπε σαν οργισμένη "από δω και πέρα δεν έχει έξοδο τα μεσημέρια" θα σε κλειδώσω στην κάμαρά σου να κοιμάσαι". Ποτέ μου δεν ένιωσα τόσο λυπημένος, να μη βγαίνω τα μεσημέρια, να βουίζει έξω η λιακάδα, κι εσύ να κοιμάσαι και να ζυπνάς αργά το σούρουπο, να 'χει πάει χαμένη μια μέρα, χωρίς να παίζεις στις ντάπιες, και να 'χουν ανάψει οι λάμπες στο σπίτι όταν θα κατεβαίνεις τη σκάλα, κι απ' το παράθυρο της τραπεζαρίας να βλέπεις ένα ελάχιστο σύννεφο βιολετί να σ' αποχαιρετάει με λίγο φως ως την άλλη μέρα".

*Γυμνές γυναίκες πέρναγαν κάτω απ' τα δέντρα, ήρεμες και πα-  
ράξενες σα νάχαν πει το αμίλητο νερό.*

*Πίσω τους τρέχανε νιογέννητα ελαφάκια στεφανωμένα με τριφύλλι.*

*Άλλες κρατούσανε ψηλά σταμνιά στον ώμο.*

*Άλλες χορεύανε συρτό χορό κάτω απ' τις δυο μεγάλες λεύκες.*

*Τ' άσπρά κορμιά τους φέγγριζαν στους ίσκιους, πλασμένα με  
νερό και φως κι αέρα.*

*Θέλαμε να ζυπνήσουμε, μα πάνου στην καρδιά μας γονάτιζε το  
καλοκαίρι.*

*Τα ελάφια ερχόταν και μας γλείφαν το λαιμό κ' ύστερα ώρα  
πολλή με τις μικρές τους γλώσσες μας φτιάχναν μπούκλες τα  
μαλλιά.*

*Εκείνες δεν τραγούδαγαν.*

*Χορεύανε πιασμένες απ' το χέρι σαν τις μεγάλες αδερφές της  
σιωπής.*

*Όταν ζυπνούσαμε είμαστε θλιμμένοι.*

*Εκείνες είχαν φύγει αμίλητες έτσι όπως ήρθαν*<sup>606</sup>.

Η διάλυση των ερωτικών εικόνων με το ζύπνημα ακολουθείται από θλίψη, όπως συμβαίνει γενικά με τα ερωτικά όνειρα των εφήβων. Όμως ο ποιητής κατορθώνει να παρατείνει την ονειρική ατμόσφαιρα και ύστερα απ' το ζύπνημα, φιλτράροντας τις πτυχές της ζωής μέσα από ένα γαλαξία εικόνων διονυσιακής ταύτισης με τη φύση, η οποία θα οδηγήσει στο τέλος του ποιήματος σε συνειδητοποίηση της απόλυτης ταύτισης της ψυχής με το Θεό<sup>607</sup> και επομένως σε μία στέρεη κατάφαση προς τη ζωή. Βλέπουμε επομένως εδώ το πόσο ένα κοινότατο παιδικό βίωμα (ελάχιστα παιδιά επιθυμούν το μεσημβρινό ύπνο) μπορεί στην ποιητική συνείδηση να λειτουργήσει ως αφετηρία σύλληψης υψηλών νοημάτων. Από την άλλη πλευρά, το πυρακτωμένο καλοκαιρινό μεσημέρι που ο Ρίτσος το έζησε στη ζεστή πέτρα και την εκτυφλωτική από την αντανάκλαση του φωτός θάλασσα της ιδιαίτερης πατρίδας του, θα αποτελέσει μοτίβο στο έργο του συνδεδεμένο με την αισθησιακή βίωση της ζωής<sup>608</sup>. Όχι πάντοτε όμως. Όταν, σε κάποιες περιπτώσεις, το παρόν του τον πληγώνει με ιδιαίτερη σκληρότητα, ο μεσημεριάτικος ύπνος της παιδικής ηλικίας θα διατηρήσει τον εφιαλτικό χαρακτήρα του που θα συνδεθεί με τον εφιάλτη της στιγμής, ενώ το φως θα αναδειχτεί σε μια ανελέητη δύναμη αυτοκαταστροφικής συνειδητοποίησης.

<sup>606</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σσ. 350-351.

<sup>607</sup> Ο.π., σσ.357-358: "Άλλοτε διαβάσαμε τα μαθήματά μας, κάναμε την προσευχή μας / και λέγαμε πως δυο και δυο κάνουν τέσσερα. / Τώρα δυο λουλούδια και δυο ακτίνες δεν κάνουν τέσσερα – κά- / νουν την ψυχή μας. / Κ' ένα τριαντάφυλλο και μια πεταλούδα δεν κάνουν δυο – κά- / νουν ένα Θεό. / Κ' ένας Θεός κάνει όλα. / Λοιπόν, η ψυχή μας μαζί με την ψυχή του θεού πόσα κάνει; / Ο δάσκαλος δεν ξέρει. / Εμείς το ξέρουμε πως κάνει: ένα. Το διαβάσαμε σήμερα στο ανοιχτό βιβλίο του ήλιου, σήμερα που / ξεχάσαμε όλα τα βιβλία". Στο χωρίο εμπεριέχονται μεταφυσικές θέσεις και αντιλήψεις για τη μετάδοση της γνώσης απ' την επίσημη εκπαίδευση. Τα θέματα αυτά αναλύονται στο *Μέρος Γ'*.

<sup>608</sup> Ανάλογος είναι ο ρόλος του μεσημεριού και στο ποίημα *Μεσημβρινά παράθυρα*, επίσης της *Δοκιμασίας*, Π.Α', σ. 429: "ΜΑΛΑΚΩΝΕΣ τα παξιμάδια στη βρυσούλα του χωριού με τα / πλατάνια / μες στη δροσιά το ξαπλωμένο μεσημέρι ανάσκελα / τα γυμνά πόδια λιοψημένα το γυμνό του στήθος / όταν έθρεφες το φως με τις ευχές του κάμπου / μεγαλώνοντας την καρδιά σου σ' όλο της τον ύπνο / που ευλογούσε το ψωμί και το κρασί / μ' ένα δάχτυλο υγείας υψωμένο ανάμεσα στις ώρες".

Αυτή η μεταλειτούργηση παρατηρείται σε ορισμένους στίχους της *Ανυπόταχτης πολιτείας* που διαποτίζονται από την απογοήτευση του ποιητή, καθώς αντικρίζει τη μετεμφυλιακή Αθήνα μετά την επιστροφή του από την εξορία του Άη – Στράτη τον Αύγουστο του 1952<sup>609</sup>:

*Ποιος θα 'ρθει να κατοικήσει αυτό το τεράστιο ΕΝΟΙΚΙΑΖΕΤΑΙ  
του κενού  
στο γυάλινο αυτό καλοκαίρι που δείχνει ως μέσα τα σπλάχνα του  
και τα βήματα δεν ηχούν από έλλειψη αγέρα (.....)  
κι ο φόβος ντάλα μεσημέρι νυχοπατώντας κολλητά στους τοίχους  
κ' η σήψη κατακαθισμένη στα τάβλια των καφενείων  
κ' η σκιά του προδότη κρεμασμένη στο στύλο της πλατείας;  
Το φως είναι μια μοναδική απόφαση αυτοκτονίας.  
Κι ωστόσο λέγαμε πως το μέλλον δεν είναι ο εφιάλτης μεσημεριά-  
τικου ύπνου  
όταν το φως πιέζει με το γονατό του την κοιλιά και το στήθος  
σου – όχι, όχι –  
σε μιαν ασφυκτική κάμαρα με κλεισμένα παντζούρια  
και με τα μόρια της σκόνης μαρμαρωμένα στη σκάλα των αχτί-  
νων – όχι –  
όταν όλοι οι νεκροί έχουν πονοκέφαλο απ' τη ζέστη – όχι* <sup>610</sup>.

Αξιοπρόσεκτο είναι ότι η συγκεκριμένη μεταλειτούργηση του παιδικού βιώματος εδώ δίνεται με εκφραστικά μέσα ανάλογα με εκείνα της *Δοκιμασίας*, εμπλουτισμένα όμως με ένα εντελώς αντίθετο σημασιόμορφο: Ενώ στο *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού* το καλοκαίρι "γονατίζει πάνω στο στήθος" του ποιητή καθλώνοντάς τον ευχάριστα στον αισθησιακό κόσμο του ονείρου, στην *Ανυπόταχτη πολιτεία*, το φως ως ανελέητη συνειδητοποίηση, "μοναδική απόφαση αυτοκτονίας", "πιέζει με το γονατό του την κοιλιά και το στήθος" παράγοντας εφιάλτες, αν και ο ποιητής με το "δεν" και τα αλλεπάλληλα "όχι" του στο τέλος των στίχων προσπαθεί να τους εξορκίσει. Επομένως, οι ψυχολογικές μεταπτώσεις του Ρίτσου αναδεικνύουν όχι μόνο τις αντιφατικές αλλοιώσεις της ρεαλιστικής πραγματικότητας των παιδικών βιωμάτων του ως μια ακόμη έκφανση της ταλάντευσης, αλλά εντάσσουν στο πλαίσió της και τις αντιφατικές σημασιολογικές φορτίσεις του ίδιου σημαίνοντος.

Από την άλλη πλευρά, η διαφορετική λειτουργία του άπλετου μεσημβρινού φωτός στις δυο αυτές περιπτώσεις δείχνει ότι η μετάπλαση του παιδικού βιώματος μπορεί να στηρίζεται σε μια πλευρά του η οποία μεταλειτουργεί σε άλλο επίπεδο ανά περίπτωση. Η συγκεκριμένη μεταλειτούργηση σε διαφορετικά επίπεδα δίνει και το μέτρο εξέλιξης ως προς την ενδοκειμενική ένταξη του παιδικού βιώματος στο έργο του Ρίτσου: Για παράδειγμα, ενώ το χαρτοπαικτικό πάθος του πατέρα του ως αιτία για την οικονομική καταστροφή της οικογένειας δηλώνεται συνεκδοχικά με το φύλλο της τράπουλας "φάντης" ήδη από τις *Πυραμίδες* ("άνοιξε ο φάντης εύκολα τη θύρα στην πενία") <sup>611</sup>, στη *Δοκιμασία* ο "φάντης σπαθί" σε συνεκδοχική δήλωση των χαρτοπαικτικών οργίων του πατέρα και πάλι, θα συναντήσει μέσα από έναν λογοπαικτικό συνειρημό το σπαθί του πρόωρα χαμένου αδελφού Μίμη:

*Φάντης σπαθί – ω, αλήθεια το σπαθί  
που έμεινε κρεμασμένο στην κρεμάστρα του διαδρόμου*

*πόσο καιρό θα μείνει εκεί σαν ωροδείχτης του χαμένου χρόνου*

<sup>609</sup> Τη μορφή που είχε πάρει η πόλη, καθώς και τις συνθήκες διαβίωσης σ' αυτήν εκείνη την περίοδο περιγράφει η Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σσ. 123 κ.ε., συσχετίζοντάς τες με το ποίημα.

<sup>610</sup> *Ανυπόταχτη πολιτεία*, Π.Β', σσ. 275-276.

<sup>611</sup> "Εξήγηση", *Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 104.

μες στη σκόνη;-<sup>612</sup>

Ενώ, στην *Τέταρτη Διάσταση* το χαρτοπαικτικό πάθος του πατέρα θα δηλωθεί περισσότερο υπαινικτικά με τους φρουρούς που παίζουν ζάρια "σα νάπαιζαν τη δική μας τύχη", όπου αναπόφευκτος συνειρμός "φρουρός – πατέρας" αποκαλύπτει από ψυχολογική σκοπιά τη στέρηση της πατρικής προστασίας, ενώ συνδέει τον οίκο των Ρίτσων με τον οίκο των Ατρείδων και βέβαια με τις ιστορικές συνδηλώσεις των μύθων στη συγκεκριμένη ποιητική συλλογή<sup>613</sup>. Βλέπουμε λοιπόν εδώ πώς ένα στοιχείο της προσωπικότητας του πατέρα φωτίζεται διαφορετικά, ανάλογα με το νοηματικό περιβάλλον των ποιημάτων. Ανάλογη είναι η μεταλειτούργηση πολλών παιδικών βιωμάτων του Γιάννη Ρίτσου στην *Τέταρτη Διάσταση* σε συνδυασμό με τον μύθο και την ιστορία<sup>614</sup>, που προαναγγέλλει μια ακόμη μεγαλύτερη και πιο παραδοξολογική διεύρυνση στις επόμενες ποιητικές συλλογές. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του πιάνου της μητέρας, που αρχίζει σταδιακά μετά το θάνατό της να μετατρέπεται σε υπαρξιακό σύμβολο, για να διευρυνθεί αργότερα ακόμη περισσότερο σημασιολογικά:

α) *Δοκιμασία: Μέσα στην αίθουσα που κοιτάει προς τη θάλασσα  
θα βρεις το σκεβρωμένο πιάνο  
κι ανοιχτές τις κίτρινες σελίδες  
εκείνης της παλιάς μαζούρκας  
που τη χόρευε η Νίνα μ' έναν άγγελο...*<sup>615</sup>

*Α, τώρα, τώρα η καταχνιά σκεπάζει τους αγρούς  
σα να σκεπάζουν ένα πιάνο με άσπρο ντύμα  
εκείνο το ίδιο πιάνο όταν μας άφησε η μητέρα  
κ' η γάτα κουλουριάστηκε στον καναπέ  
κοιτώντας το χαλί με τα ξεθωριασμένα χρώματα*<sup>616</sup>.

Στο πρώτο απόσπασμα το "σκεβρωμένο πιάνο" εντάσσεται στο περιβάλλον της γενικής εγκατάλειψης του σπιτιού, ενώ η φθορά του λόγω αχρησίας ανακαλεί την πεθαμένη μητέρα του ποιητή, που κάποτε έπαιζε στο πιάνο αυτό την παλιά μαζούρκα

στο ρυθμό της οποίας χόρευε η αδελφή του ποιητή Νίνα<sup>617</sup>. Στο δεύτερο απόσπασμα ο υπαρξιακός συμβολισμός του πιάνου είναι περισσότερο εμφανής: Ο ποιητής συνδέει την

<sup>612</sup> *Άνεμοι στα δειλινά προάστια, Δοκιμασία, Π.Α', σ. 435.* Για το συνειρμό βλ. και Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σσ. 48-49.

<sup>613</sup> *Η επιστροφή της Ιφιγένειας, Τ.Δ., σ. 118:* "...ενώ ταυτόχρονα / άκουγα κ' έξω, πάνω στα τείχη, τους φρουρούς να παίζουν ζάρια – κάτι κοκκάλινους ήχους σα νάπαιζαν τη δική μας την τύχη". Βλ. και Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σσ. 49-50, Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 409.

<sup>614</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, *Το νεκρό σπίτι, Τ.Δ., σ. 105:* "...στ' άδεια πέδιλα του μεγάλου αδελφού που λείπει χρόνια στά καράβια, / ναυτικός..." (Μίμης), "...στα τετράδια ιχνογραφίας του μικρού αδελφού που πάψε να μας γράφει / πια απ' το σανατόριο..." (Γιάννης), "...στην ιματιοθήκη της δύστηνης μητέρας..." (Δολοφονημένη Κλυταιμνήστρα – πεθαμένη μητέρα του ποιητή), σ. 111: "Κ' εγώ τι προσπαθούσα να ξεδιαλύνω απ' τα λόγια μιας τρελλής;" (Η τρελή Ηλέκτρα, - η ψυχοπάθεια της Λούλας) *Η επιστροφή της Ιφιγένειας, Τ.Δ., σ. 116:* "Το πιάνο, στην αίθουσα των κιώνων, - τι μικρό που μου φάνηκε την πρώτη μέρα" (Το πιάνο της μητέρας και το ποιητικά μεταπλασμένο σε αίθουσα κιώνων σαλόνι του σπιτιού), σσ. 122,123,124,127,129,130: ο καθρέφτης ως υπαρξιακό σύμβολο, σ. 131: "το ξύλινο αλογάκι σου / το βρήκα χτές...και, παράξενο, / ο νους μου πήγε σ' εκείνο της Τροίας" (Σύνδεση του παιδικού παιχνιδιού με το Δούρειο Ίππο της Τροίας και τους ιστορικούς του συμβολισμούς κ.λπ. Βλ. και Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ.201), σσ. 49-50.

<sup>615</sup> *Ο μικρός αδελφός των γλάρων, Δοκιμασία, Π.Α', σ. 393.*

<sup>616</sup> *Άνεμοι στα δειλινά προάστια, Δοκιμασία, Π.Α', σ. 434.*

<sup>617</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 27. Ο άγγελος, με τον οποίο ο ποιητής φαντάζεται να χορεύει η Νίνα, αποτελεί ποιητική μετάπλαση της ομορφιάς της, όπως φαίνεται στους αμέσως επόμενους στίχους: "τότε που βλέπαμε

καταθλιπτική καταχνιά των αγρών με το άσπρο ύφασμα που σκέπασε το πιάνο της μητέρας μετά το θάνατό της, ένα ύφασμα που μπορεί να συνδεθεί με το σάβανο των νεκρών<sup>618</sup>, ενώ η εικόνα της γάτας που κουλουριάζεται στον καναπέ και κοιτάζει "το χαλί με τα ξεθωριασμένα χρώματα" αποτελεί συμβολοποίηση της συμμετοχής των ζώων και των αντικειμένων στη θλίψη του θανάτου.

β) *Τέταρτη Διάσταση: Τα πράγματα*

*φαίνονται κάποτε τόσο άλλα και ταυτόχρονα τόσο ίδια . Το πιάνο,  
στην αίθουσα των κιώνων, - τι μικρό που μου φάνηκε την πρώτη μέρα  
Τώρα*

*μεγαλώνει τη νύχτα, τρίζουν οι αρθρώσεις του, σωπαίνει, γίνεται  
ένας ολόκληρος κόσμος σκεπασμένος μ' ένα τεράστιο αδιάβροχο  
σκληρό, μαυρισμένο, - δεν εφαρμόζει στα πράγματα που σκεπάζει  
όμοιο μ' αυτό που κουκουλώνουν κάτω στο λιμάνι τα τσουβάλια το αλεύρι  
μόλις κάνει ν' αρχίσει η βροχή. Τα τσουβάλια  
έτσι κρυμμένα πληθαίνουν, πληθαίνουν αφαιρώντας  
κάτι από μας, κάνοντάς μας να νιώθουμε  
ολότελα απροφύλακτοι να νιώθουμε ακόμη  
το γενικό απροφύλακτο – γιατί κι αυτό τ' αδιάβροχο  
είναι γεμάτο τρύπες τρέχουν τα νερά μουσκεύει τ' αλεύρι, γρομπιάζει,  
δε γίνεται ούτε ψωμί ούτε πίτες.*

*Έτσι το πιάνο*

*ανώφελο, βαρύ, επιβλητικό μέσα στη μουγγαμάρα του,  
θυμίζοντάς μας εκδικητικά πως σωπαίνει,  
έτσι με τις βαθειές του σκεπασμένες φωνές, είναι ένα μαύρο κασόνι  
γεμάτο κόκκαλα, κουμπιά, σκεβρωμένα παπούτσια  
και πλήθος παράταιρα σκουλαρίκια*<sup>619</sup>

Εδώ πρώτα – πρώτα γίνεται ποιητική μετάπλαση του μεγάλου σαλονιού του πατρογονικού σπιτιού του Ρίτσου σε "αίθουσα κιώνων"<sup>620</sup> η οποία συνδέει – μαζί με άλλες φυσικά – την αυτοβιογραφική πραγματικότητα του ποιητή με το μύθο των Ατρείδων. Στην αίθουσα αυτή τοποθετείται τώρα το πιάνο, του οποίου η σιωπή, "η μουγγαμάρα", φέρνει βέβαια στο νου του αναγνώστη το θάνατο της μητέρας του ποιητή, όμως αυτό δεν υποδηλώνεται καθαρά στον ποιητικό λόγο, όπως συμβαίνει στη *Δοκιμασία*. Αντίθετα, μέσα από μια πολυπλοκότητα εικόνων παρακμής και σήψης το πιάνο συνδέεται με το "γενικό απροφύλακτο" και γίνεται έτσι σύμβολο της αδυναμίας του ανθρώπου να προστατέψει τον εαυτό του από οποιαδήποτε δύναμη φθοράς. Γι' αυτό χαρακτηρίζεται "βαρύ", και "ανώφελο", ενώ μετατρέπεται σε κασόνι που περιέχει μια πληθώρα από αντικείμενα θανάτου όπως "κόκκαλα, κουμπιά, σκεβρωμένα παπούτσια και πλήθος παράταιρα σκουλαρίκια". Με τη μετάπλαση αυτή

ο τραυματικός χαρακτήρας του παιδικού βιώματος απεκδύεται το προσωπικό στοιχείο και εντάσσεται στο γενικό.

γ) *Γήνεσθαι:*

1)...κι αρχίζανε οι συγγενικές διαδηλώσεις στην οδό Λυκούργου  
κατάφατσα στο Ωδείο Αθηνών όπου οι μαζούρκες του Σοπέν

ν' αστράφτει / μέσα στον ίσκιο του καθρέφτη η ομορφιά της / σαν ένα σύννεφο χρυσό στη βραδιασμένη θάλασσα". Έχουμε λοιπόν και πάλι συμβολοποίηση βιώματος.

<sup>618</sup> Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ.18), σ. 91: " Τα έπιπλα και οι πολυθρόνες σκεπασμένα με άσπρα σεντόνια σαν σάβανα. Το ίδιο στα κάδρα και στο πιάνο".

<sup>619</sup> *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, Τ.Δ.,σ. 116.

<sup>620</sup> Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σ.49.



- έβγαιναν απ' το πιάνο τρέχαν στα παράθυρα κ' ύψωνανε τα  
δυο τους δάχτυλα σε σήμα νίκης...*
- 2)...*κ' εγώ επέμεινα στο αναπότρεπτο της ένωσης των προοδευτικών  
δυνάμεων  
κι απόνα πράσινο αστέρι μ' έπιανε λόζυγκας στη μέση του δείπνου  
και πίστευα μοιρολατρικά στην ιστορική εξέλιξη  
κι ο Πέτρος έμενε αμετακίνητος στην αρχή της δικτατορίας του  
προλεταριάτου  
κι ο Ανέστης έλεγε δεν είναι σωστό να ρίχνουμε όλες μας τις  
κακοδαιμονίες στο Πεντάγωνο και στη C.I.A.  
ούτε ο ένας στον άλλον  
αλλά όλοι σε όλους και προπάντων στον εαυτό μας  
και στο κάθε δάχτυλο πάνω στο κάθε πλήκτρο του τεράστιου  
υπαίθριου πιάνου...*
- 3)...*κ' η Ζελίντα γινόταν πολύ όμορφη παίζοντας πιάνο  
και κάτω απ' τις νότες ακούγονταν τα μικρά μωβ βότσαλα που  
μόλις τα χτυπούσε το ελαφρότατο κύμα μιας μαγιάτικης  
εσπέρας*<sup>621</sup>

Στο πρώτο απόσπασμα οι "μαζούρκες του Σοπέν" αποτελούν έναν απόηχο της μαζούρκας που έπαιζε η μητέρα του ποιητή στο πιάνο. Τώρα όμως ακούγονται από το Ωδείο Αθηνών και ταυτίζονται με την επανάσταση, αφού προσωποποιημένες βγαίνουν απ' το πιάνο και υψώνουν "τα δυο τους δάχτυλα σε σήμα νίκης" στις "συγγενικές διαδηλώσεις στην οδό Λυκούργου" που δεν είναι άλλες από τις διαδηλώσεις στην ευρύτερη περιοχή της Ομόνοιας, στις οποίες συμμετείχαν και κομμουνιστές κατά την ταραγμένη δεκαετία του '20<sup>622</sup>. Η μεταλειτούργηση του παιδικού βιώματος στο επίπεδο της επαναστατικής διαδικασίας με ταυτόχρονη απομάκρυνση από τα στοιχεία αναγνώρισης του (ο ποιητής μιλάει για το πιάνο του Ωδείου Αθηνών) είναι προφανής. Όμως η σύνδεση της μαζούρκας με την επανάσταση δεν αποτελεί μια μετάπλαση στηριγμένη αποκλειστικά στις ποιητικές επιλογές του Ρίτσου, αλλά ξεκινά από μια επιμέρους πτυχή του παιδικού του βιώματος: Η μητέρα του ποιητή είχε αριστερές τάσεις και είχε εκφράσει με εντυπωσιακό τρόπο τον ενθουσιασμό της για την Οκτωβριανή επανάσταση<sup>623</sup>. Έτσι, παρ' όλη την απομάκρυνση από το προσωπικό στοιχείο, αυτό κατορθώνει να υποφώσκει στην αρκετά προωθημένη ποιητική μετάπλαση. Στο δεύτερο απόσπασμα το πιάνο ανάγεται σε σύμβολο της σύνθεσης όλων των πλευρών της επανάστασης και της συστράτευσης όλων των δυνάμεων που, κάθε μια απ' τη σκοπιά της, οδηγούν προς αυτή. Αυτό το νόημα φαίνεται να έχει η άποψη ότι η ευθύνη αφορά το "κάθε δάχτυλο πάνω στο κάθε πλήκτρο του τεράστιου υπαίθριου πιάνου", ώστε να μπορέσει να ακουστεί στον κόσμο η μουσική της επανάστασης. Επομένως και πάλι πραγματοποιείται αναγωγή του πιάνου σε επαναστατικό σύμβολο, με μια όμως ακόμη

περισσότερο απομακρυσμένη από τα προσωπικά στοιχεία του παιδικού βιώματος μετάπλαση. Πρώτον, διότι απουσιάζει κάποια λέξη – κλειδί που να παραπέμπει στη μητέρα του ποιητή, όπως οι *μαζούρκες* στο προηγούμενο απόσπασμα. Δεύτερον, διότι εδώ η μετάπλαση πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας αυτοειρωνικής, αλλά και ειρωνικής εν γένει αποστασιοποίησης. Η αποστασιοποίηση αυτή πραγματοποιείται κατά κύριο λόγο με τη χρήση των προσωπειών. Ο Ανέστης, που διατυπώνει τη συγκεκριμένη πρόταση για την επανάσταση, ακόμη κι αν δεχτούμε ότι είναι υπαρκτό πρόσωπο, λειτουργεί ως προσωπείο (Ανέστης→ Ανάσταση →Επανάσταση) όπως ακριβώς και ο Πέτρος που ενσαρκώνει το μονολιθικό επαναστάτη στα *Επινίκια* και στο

<sup>621</sup> Τα τρία αποσπάσματα από το *Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σσ. 365,376 και 380 αντίστοιχα.

<sup>622</sup> Βλ. Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 94-95.

<sup>623</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, σ. 43.

*Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*<sup>624</sup>, ενώ εδώ τον βλέπουμε επίσης να μένει αμετακίνητος "στην αρχή της δικτατορίας του προλεταριάτου". Η τεχνική αυτή του Ρίτσου να παρουσιάζει τις παλινδρομήσεις του σχετικά με την ιδέα της επανάστασης ως απόψεις τρίτων, "χωνεύοντας" μέσα τους τα προσωπικά του βιώματα αποτελεί λογοτεχνική ειρωνεία. Η οποία γίνεται ακόμη εντονότερη και εξελίσσεται σε αυτοειρωνεία με τη χρήση του "εγώ" στην αρχή του αποσπάσματος, για να παρουσιάσει δήθεν ως μόνες δικές του απόψεις το "αναπότρεπτο της ένωσης των προοδευτικών δυνάμεων" και τη μοιρολατρική πίστη στην "ιστορική εξέλιξη". Το επίρρημα "μοιρολατρικά" εξασθενεί φυσικά τη δυναμική της πίστης στην ιστορική εξέλιξη αποτελώντας με τη σειρά του αυτοειρωνεία. Η εντονότερη όμως αυτοειρωνεία του Ρίτσου στο σημείο αυτό είναι ο στίχος του "κι απόνα πράσινο αστέρι μ' έπιανε λόξυγκας στη μέση του δείπνου", η οποία ανακαλεί το "πράσινο παυσίπονο αστέρι" των *Μαρτυριών Α'* που συμβολίζει τη γαλήνη από τη βίωση του απέραντου<sup>625</sup>, δηλαδή μια θεμελιώδη νοηματική σταθερά στο έργο του Ρίτσου. Ο κωμικός "λόξυγκας", αντί για τη γαλήνη και τη διαφάνεια των *Μαρτυριών*, αποτελεί μια αυτοειρωνική αποστασιοποίηση του ποιητή. Αυτό σημαίνει ότι στην προσέγγιση της μετάπλασης των παιδικών βιωμάτων τόσο στο *Τερατώδες Αριστούργημα* από το *Γίνεσθαι*, όσο και στα *Επινίκια* και το *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* που εν μέρει συνεχίζουν την τεχνική του<sup>626</sup>, πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψη η ειρωνική αποστασιοποίηση<sup>627</sup>. Βέβαια η ειρωνική αποστασιοποίηση προϋπάρχει στο έργο του Ρίτσου ήδη σε εμβρυϊκό επίπεδο από την εποχή του παραδοσιακού στίχου, όταν με τις εκφραστικές του υπερβολές διακωμωδεί τη ρίμα<sup>628</sup>, για να συνεχιστεί με την αμφίσημη στάση του στην *Τέταρτη Διάσταση* και την τάση κωμικοποίησης στις συλλογές των μικρών ποιημάτων<sup>629</sup> και γι' αυτό σε αρκετές περιπτώσεις επηρεάζει τη μετάπλαση των βιωμάτων του. Όμως στο *Γίνεσθαι*, στα *Επινίκια* και στο *Εικονοστάσιο* τελειοποιείται μέσα από έναν πλούτο εκφραστικών μέσων, αποτελώντας μία *αυτοθεώρηση* των κυριότερων σταθμών της ζωής και της τέχνης του ποιητή. Σ' αυτό το πλαίσιο της αυτοθεώρησης πρέπει να εξετάσουμε και τη λειτουργικότητα του πιάνου στο τρίτο απόσπασμα: Εδώ γίνεται λόγος για το πιάνο της Ζελίντας, κόρης του μουσικοδιδάσκαλου Τζιοκόντο Μορέτι στο Γύθειο, για την οποία ο ποιητής ως

<sup>624</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, *Φρυκτωρία, Επινίκια*, σ. 81: "Αυτός ο Πέτρος, παιδί μου, σωστή πέτρα, τίποτα δεν καταλαβαίνει /απ' το βαθύ σύρριζο λιώσιμο ενός πράγματος μες στο άλλο". Εδώ, η ετυμολογία του ονόματος του Πέτρου συνδέεται με την μονολιθική ιδεολογία του. Είναι πιθανή η μετάπλαση της ευαγγελικής περικοπής, όπου το όνομα του μαθητή του Χριστού, Πέτρου συνδέεται ετυμολογικά με την ακλόνητη πίστη: "και γ'ω δε λέγω ότι συ ει Πέτρος, και επί ταύτη τη πέτρα οικοδομήσω μου την εκκλησίαν..." (Ματθ'. ιστ', 18). Για τα προσωπεία βλ. εδώ σσ 89-93. Ειδικά για τον Πέτρο, σ. 95 και Τζίνας Καλογήρου, "Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και Προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου, από τα *Επινίκια* στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*", *Ελίτροχος* ό.π. (σημ. 5), σσ. 89-96.

<sup>625</sup> Βλ. εδώ, σημ. 192, την ανάλυση του ποιήματος "Σχεδόν ταχυδακτυλουργός", από τις *Μαρτυρίες Β'*.

<sup>626</sup> Βλ. Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 410: " Το *Τερατώδες Αριστούργημα*, πάντως, μπορεί να θεωρηθεί και προανάκρουσμα των *Επινικίων* και του *Εικονοστασίου*, αφού πυροδοτεί το εγχείρημα, μέσα σε αυτές τις συνθέσεις, της ενασχόλησης με το εγώ, της εσωτερικής αυτοανίχνευσης, αλλά και της αναφοράς στα γεγονότα του βίου".

<sup>627</sup> Για την ειρωνική αποστασιοποίηση στα έργα αυτά, βλ. Τζίνας Καλογήρου, ό.π., σσ. 46-57, σχετικά με τις *Όψεις της ειρωνείας*. Γενικά για τη λογοτεχνική ειρωνεία βλ. Γιώργος Βελουδής, "Η ειρωνεία ως λογοτεχνικός τρόπος", *Προτάσεις*, Κέδρος 1981, σσ. 68-82. Εφαρμογή στο έργο του Ρίτσου έχουν κυρίως δυο σημεία: "Η *αυτοπαρουσίαση* κ' η *αυτοαναφορά* του συγγραφέα σε τρίτο πρόσωπο μέσα στο ίδιο του το έργο είναι η πιο παλιά κι η πιο κοινή μορφή ειρωνικής αποστασιοποίησης..." (σ. 76). – Ο Ρίτσος πολλές φορές εκφράζεται σε τρίτο πρόσωπο με την παρενθετική φράση "είπε". Και, προκειμένου για τα προσωπεία: "Είναι φανερό ότι η απόσταση που παίρνει ο συγγραφέας απ' το έργο του, ακόμα και με τη βοήθεια μιας "μάσκας", δεν τον κρύβει απ' το θεατή – αναγνώστη... αλλ' αντίθετα τον κάνει, θα 'λεγα, απτό. Είναι επίσης φανερό ότι η αποστασιοποίηση αυτή είναι μια άλλη όψη της αυτοκυριαρχίας, της νηφαλιότητας και της *αφ' υψηλού θεώρησης των δρωμένων* απ' τη μια μεριά – ιδιότητες που αποδίδονται δικαιολογημένα στον είρωνα συγγραφέα – της *προσποίησης* απ' την άλλη μεριά, που αποτελεί, όπως είδαμε, ένα βασικό χαρακτηριστικό της ειρωνικής στάσης εν γένει". (σ.78). Για το *Τερατώδες Αριστούργημα*, βλ. Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σ. 50.

<sup>628</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §3α, σσ. 60-61. Επίσης, Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σ. 20 και ό.π. (σημ. 249), σσ. 24-25.

<sup>629</sup> Για την τάση κωμικοποίησης βλ. εδώ, σσ. 124-125 και Γιάννης Ρίτσος, "Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη και *θυρωρείο*", *Μελετήματα*, "Κέδρος", χ.χ.ε., σσ. 105-106.

έφηβος είχε νιώσει ερωτικό σκίρτημα<sup>630</sup>. Το ερωτικό στοιχείο είναι εμφανές στο απόσπασμα, αφού η Ζελίντα "γινόταν πολύ όμορφη παίζοντας πιάνο", ενώ η μουσική της συνδέεται με το απαλό χτύπημα του κύματος το μαγιάτικο βράδυ. Ο ποιητής, στο πλαίσιο της αυτοθεώρησής του μιλάει για έναν εφηβικό του έρωτα. Όμως την εικόνα της γυναίκας που γίνεται πιο όμορφη παίζοντας πιάνο την είχε πρωτοαντικρίσει στο πρόσωπο της μητέρας του. Με δεδομένη την ερωτική προσκόλληση του μικρού αγοριού στη μητέρα του<sup>631</sup> είναι δύσκολο να δούμε την εικόνα της Ζελίντας που παίζει πιάνο, αποκομμένη από την αντίστοιχη εικόνα της μητέρας του ποιητή, η οποία βέβαια εδώ είναι ακόμη περισσότερο αδιόρατη.

Ανάλογες τάσεις εξέλιξης παρουσιάζουν σε γενικές γραμμές τα περισσότερα από τα παιδικά βιώματα του Ρίτσου: Στην *Εαρινή συμφωνία* υπάρχει η γαλήνια εικόνα του "Δωδεκαετούς" (το κεφαλαίο "Δ" δείχνει ότι αναφέρεται στο Χριστό) "πούχε μια μάνα τρυφερή / που τον περίμενε τα βράδια στο κατώφλι / έναν πατέρα ειρηνικό που ευώδιαζε χωράφι / πούχε στα μάτια του το μήνυμα / της επερχόμενης Μαγδαληνής"<sup>632</sup>. Η ειδυλλιακή ζωή της οικογένειας φαίνεται να διακόπτεται σύντομα από το "μήνυμα της επερχόμενης Μαγδαληνής", το οποίο, πέρα από τις θεολογικές – μεταφυσικές προεκτάσεις του, φαίνεται να ταυτίζεται με την ψυχική ανατάραξη που θα οδηγήσει στο πέρασμα του Ιησού από την παιδικότητα στη ωριμότητα<sup>633</sup>. Ο Ρίτσος αξιοποιεί εδώ ποιητικά την είσοδο του Ιησού στο ναό για τον εορτασμό του Πάσχα στα δώδεκα του χρόνια, ηλικία που σύμφωνα με την ιουδαϊκή αντίληψη φαίνεται να σήμαινε αρχή της ωρίμανσης<sup>634</sup> και επομένως ικανότητα βιωματικής συμμετοχής στα θρησκευτικά τεκταινόμενα. Όμως από τη συγκεκριμένη ποιητική αξιοποίηση δε λείπει το αυτοβιογραφικό στοιχείο. Ο Ρίτσος στα δώδεκά του χρόνια έζησε το θάνατο του αδελφού του Μίμη και της μητέρας του και οπωσδήποτε τα τραυματικά αυτά βιώματα λειτούργησαν ως μία άλλου είδους "επερχόμενη Μαγδαληνή" που τον εξώθησε βίαια προς την ωριμότητα. Πίσω λοιπόν από το δωδεκαετή Χριστό κρύβεται ο δωδεκαετής, τραυματισμένος ψυχικά Ρίτσος<sup>635</sup>. Το τραυματικό λοιπόν παιδικό βίωμα ανάγεται σε σύμβολο και μεταλειτουργεί σε μεταφυσικό επίπεδο στην *Εαρινή συμφωνία*. Ο "Δωδεκαετής" επανέρχεται με διαφορετική μεταλειτουργήση και στα ποιήματα της αυτοθεώρησης, πράγμα που τον ανάγει σε μοτίβο: Στο *Τερατώδες Αριστούργημα* ο Ρίτσος μεταπλάθοντας ποιητικά το κρέμασμα του κεφαλιού του Άρη Βελουχιώτη στο φανοστάτη των Τρικάλων χρησιμοποιεί ελαφρά παραλλαγμένους του στίχους για την "Άγια Κάρα" από το

<sup>630</sup> Για τον Μορέτι, βλ. Α. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 69. Για την Ζελίντα, βλ. *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α, 4, σ. 142: "...κι αυτό το "θα σου δείχνω κι εγώ" της Ζελίντας παρ' ολίγο να πείσει το Χάρη να πάει στο Μουσικοδιδασκαλείο του Τζιοκόντο Μορέτι, του πατέρα της Ζελίντας...", σ. 151: "... τη "Σερενάτα" του Σούμπερτ ή τα "Reproches d' amour" που τα 'παιζε κι η Ζελίντα στο πιάνο τις Κυριακές τ' απογεύματα και μαζεψόμαστε κάτω απ' το μπαλκόνι της τάχα για να χαζέψουμε τις φωτογραφίες των νεονύμφων στη βιτρίνα του φωτογραφείου που βρισκόταν δίπλα ακριβώς απ' το "Μουσικοδιδασκαλείο", δηλαδή το σπίτι της Ζελίντας, κι ακούγαμε με το στόμα ανοιχτό και λέγαμε ποτέ να μην τελειώσει ή να τελειώσει γρήγορα και να βγει η Ζελίντα στο μπαλκόνι..."

<sup>631</sup> Αποκαλυπτικό για την ερωτική προσκόλληση του μικρού Γιάννη στη μητέρα του είναι ένα απόσπασμα από το *Τι παράξενα πράγματα*, Ε.Α.Α., 2, σσ. 50-51: "...Κι εσείς, μαμά, είσατε πιο όμορφη χωρίς καπέλο". Κι η μαμά χαμογέλασε έτσι σαν την Παναγία και γύρω στα χρυσά μαλλιά της, όπως καθόμαστε στην αυλή που έφεγγε απ' τη θάλασσα, έλαμπε το ανοιξιάτικο λιόγερμα. Κι ήθελα να πω "έχετε και σεις, μαμά, φωτοστέφανο".

<sup>632</sup> Π.Α', σ. 221.

<sup>633</sup> Ο Δημήτρης Κουκολομάτης, ό.π. (σημ.84), σ. 140, εξάγει τη σημασία της ψυχικής ανατάραξης από τον όρο "επερχόμενη" βάσιμα, αφού το ρ. "επέρχομαι" στη Ν.Ε. έχει ως κύρια σημασία: "συμβαίνω ξαφνικά, εμφανίζομαι απρόοπτα ή αιφνίδια" (βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 1998, λ. "επέρχομαι"). Στη συνέχεια ο Δ. Κουκολομάτης αναφέρεται στις θεολογικές προεκτάσεις του χωρίου, σε συνδυασμό με το νοηματικό περιβάλλον του ποιήματος.

<sup>634</sup> Βλ. Λουκ. β', 41-42: "Και επορεύοντο οι γονείς αυτού κατ' έτος εις Ιερουσαλήμ τη εορτή του πάσχα και ότε εγένετο ετών δώδεκα, αναβάντων αυτών εις Ιερουσόλυμα κατά το έτος της εορτής..."

<sup>635</sup> Ο Μίμης πέθανε τον Αύγουστο του 1921 και η μητέρα το Νοέμβριο. Βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σσ. 37 και 40, όπου επίσης γίνεται λόγος για την απότομη ωρίμανση του ποιητή από τους θανάτους. Ο Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σ. 48 λέει ότι η αναφορά του "Δωδεκαετούς Χριστού" ανακαλεί το τραύμα του δωδεκαετούς Ρίτσου.

*Υστερόγραφο της δόξας*<sup>636</sup>, πλαισιώνοντάς τους όμως με μια παραδοξολογική, σχεδόν υπερρεαλιστική εικόνα κάποιων "Δωδεκαετών": "... κ' είταν ακόμα η Άγια Κάρα καρφωμένη στο φανάρι της πλατείας / των Τρικάλων / κ' οι καννίβαλοι χορεύαν ολόγυρα με πόδια τραγίσια και με σφα - / γμένους Δωδεκαετείς μες στα βρακιά τους..."<sup>637</sup>. Ο θάνατος του Βελουχιώτη και ο εξευτελισμός του πτώματός του είναι για το Ρίτσο, παρ' όλη την αποκήρυξή του το 1945 από τον γ.γ. του ΚΚΕ Νίκο Ζαχαριάδη, η συντριβή ενός ήρωα που ενσάρκωνε την ευγενέστερη εκδοχή του οράματος. Αυτό φαίνεται στην αγιοποίηση που του γίνεται σε διάφορα σημεία στο *Υστερόγραφο της δόξας*, η οποία φτάνει μέχρι τη χριστοποίηση<sup>638</sup>. Η αγιοποίηση / χριστοποίηση αυτή παραμένει και στο *Τερατώδες Αριστούργημα* με τη φράση "Άγια Κάρα", (τα αρχικά γράμματα, -σημειωτέον- είναι κεφαλαία). Έτσι είναι πολύ πιθανό οι "σφαγμένοι Δωδεκαετείς", ως ενσαρκώσεις τόσο του δωδεκαετούς Χριστού, (που η ωρίμανσή του προοιωνίζει την επικείμενη θυσία) όσο και του δωδεκαετούς, τραυματισμένου ψυχικά Ρίτσου (που η ωρίμανσή του ακολουθήθηκε από αρρώστιες και διώξεις), να συμβολίζουν την αίσθηση θανάτου του οράματος μπροστά στη χριστοποιημένη "Άγια Κάρα" του νεκρού αγωνιστή. Δηλαδή οι "σφαγμένοι Δωδεκαετείς", είναι ένα σύμβολο αντλημένο από τραυματικά βιώματα του ποιητή που μεταλλειτουργεί, όπως και η "Άγια Κάρα", στο πλαίσιο χριστοποίησης της επανάστασης. Από την άλλη πλευρά, αυτοί οι "οι σφαγμένοι Δωδεκαετείς" βρίσκονται μέσα στα βρακιά των καννιβαλων που σα σάτυροι με τραγίσια πόδια βακχούνται

μπροστά στο φανοστάτη. Η εικόνα ανακαλεί σαφώς τη θριαμβευτική οχλαγωγία του πλήθους κατά τη σταύρωση του Χριστού, ενώ τα βακχικά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με την τοποθέτηση των "σφαγμένων Δωδεκαετών" στο χώρο των γεννητικών οργάνων (μέσ στα βρακιά) των καννιβαλων φανερώνουν τη σαδιστική λαγνεία των εχθρών του οράματος, όταν συντρίβουν τους ήρωές του. Η διεύρυνση του αυτοβιογραφικού στοιχείου με την προσθήκη όλων αυτών των νοημάτων είναι πραγματικά εντυπωσιακή και το κάνει να περνά απαρατήρητο σε όποιον δε γνωρίζει την ιδιαίτερη βαρύτητα που είχε για τον ποιητή η ηλικία των δώδεκα χρόνων. Αργότερα, στο *Ευδιόμετρο* από τη συλλογή *Επινίκια*, ο Ρίτσος θα χρησιμοποιήσει και πάλι το μοτίβο του *Δωδεκάχρονου* σε ποιητική μεταλλειτουργήση, αφήνοντας όμως αμετάπλαστα κάποια αυτοβιογραφικά στοιχεία, που αποκαλύπτουν την προέλευσή του:

*ΜΟΥΣΚΕΥΑΝΕ και τα παιδιά κι άχνα δε βγάζαν  
στα γόνατά τους κράταγαν δυο περιστέρια ένα σταχτί κι ένα άσπρο κι  
αυτά μουσκεμένα  
μπροστά στα μάτια τους περνούσαν δέντρα σκάλες έρημες αυλές κα-  
μένες στέγες  
ένα άλογο τυφλό μια πεταλούδα θαλασσιά σ' ένα μεγάλο κίτρινο φύλλο  
ΤΟ ΜΕΣΟΝΥΧΤΙ φτάσανε στο Χάνι ανάμεσα Λεβέτσοβα Γύθειο και  
Σπάρτη  
άδεια τα δώδεκα σκουτέλια στο μακρύ σανιδένιο τραπέζι  
στο χιλιολάδωτο κερόχαρτο έγραφε ο Δωδεκάχρονος λαγούς σπουργί-  
τια κυπαρίσσια...*<sup>639</sup>

<sup>636</sup> Το υστερόγραφο της δόξας, *Επικαιρικά*, σ. 157: "Ποια νάναι τούτη η άγια κάρα / δεμένη στο Τρικαλινό φανάρι... Ποια νάναι τούτη η άγια κάρα που εκεί ψηλά απ' το φανοστάτη..."

<sup>637</sup> *Γίνεσθαι*, σ., 382.

<sup>638</sup> Η Α. Κώττη, ό.π. (σημ.20), σ.107, επισημαίνει ότι ο Ρίτσος θρηνεί και υμνεί τον Άρη Βελουχιώτη με το *Υστερόγραφο της δόξας*, παρ' όλη την αποκήρυξη του. Τη χριστοποίηση του Άρη Βελουχιώτη στο συγκεκριμένο ποίημα επισημαίνει ο Γ. Βελουδής ό.π. (σημ.201), σ. 97. Η χριστοποίηση δηλώνεται με τη χρήση κεφαλαίου γράμματος στις αντωνυμίες: "τ' αγνάρια Του", "ο σκούφος Του" (*Επικαιρικά*, σ. 145), "τ' όνομά Σου", "τα μάτια Του" (ό.π. σ. 157) κ.ά.

<sup>639</sup> *Επινίκια*, σσ. 167-168.

Ολόκληρο το χωρίο αποτελεί ποιητική μετάπλαση του ταξιδιού από τη Μονεμβασιά στο Γύθειο και αντίστροφα, που έκανε ο ποιητής όταν ήταν μαθητής στο γυμνάσιο. Τα Λεβέτσοβα (παλαιότερη ονομασία για τις σημερινές Κροκεές) με το Χάνι τους αποτελούσαν σταθμό για τους ταξιδιώτες της συγκεκριμένης διαδρομής. Η περιγραφή των παιδιών που ταξιδεύουν με δυο περιστέρια στα γόνατά τους, καθώς και οι ρεαλιστικές εικόνες του ταξιδιού (*δέντρα σκάλες έρημες αυλές καμένες στέγες*) που συντήκονται με ποιητικές (*ένα άλογο τυφλό μια πεταλούδα θαλασσιά σ' ένα μεγάλο κίτρινο φύλλο*) αποτελούν ποιητική μετάπλαση των εικόνων του συγκεκριμένου ταξιδιού που ο Ρίτσος περιγράφει με μικρότερο βαθμό μετάπλασης στα πεζογραφήματά του. Εκεί, επίσης περιγράφονται εικόνες του ταξιδιού, από τη φύση και τα κτίσματα, ενώ γίνεται λόγος για το "στενόμακρο σανιδένιο τραπέζι" όπου έτρωγαν από κοινού όλοι οι ταξιδιώτες και το οποίο στο *Ευδιόμετρο* φαίνεται να μεταπλάθεται σε σύμβολο κενότητας και ερήμωσης με τα "άδεια δώδεκα σκουτέλια", ένα πολύσημο ποιητικό σύμβολο που συνειρμικά – αντιθετικά ανακαλεί το Μυστικό Δείπνο, αλλά μπορεί και να συνδέεται με την αίσθηση κενότητας που βίωνε ο ποιητής στα δώδεκα του χρόνια, όταν για πρώτη φορά έκανε το συγκεκριμένο ταξίδι<sup>640</sup>. Όλα αυτά δείχνουν ότι ο "Δωδεκάχρονος" που "έγραφε στο χιλιολάδωτο κερόχαρτο λαγούς σπουργίτια κυπαρίσσια" είναι ο δωδεκάχρονος ποιητής που προσπαθούσε να φιλτράρει στην ποιητική του συνείδηση τις εικόνες που προσλάμβανε<sup>641</sup>, για να αντισταθμίσει την αίσθηση του κενού και βέβαια ταυτίζεται με τα παιδιά που περιγράφονται αρχικά. Βέβαια, η συγκεκριμένη περιγραφή του δωδεκάχρονου που γράφει, πρέπει να είναι περισσότερο ποιητική μετάπλαση της έμφυτης καλλιτεχνικής τάσης του μικρού Γιάννη και λιγότερο ρεαλιστική εικόνα. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα των *Επινικίων* έχουμε μια κλασική περίπτωση μετάπλασης του παιδικού βιώματος σε στοιχείο αυτοθεώρησης κατά την έσχατη ωριμότητα, με την παράλληλη παρουσίαση κάποιων στοιχείων (όπως η γεωγραφική τοποθέτηση) αυτοβιογραφικής πιστότητας, αλλά και την αποστασιοποίηση με τη χρήση του γ' προσώπου.

Όλες αυτές οι μεταπλάσεις και οι ιδιαίτερες σημασιολογικές φορτίσεις των παιδικών βιωμάτων αλλά και του αυτοβιογραφικού στοιχείου γενικότερα ακολουθούν μια εσωτερική διεργασία στην ποιητική συνείδηση, την οποία αποκαλύπτει ο ίδιος ο Ρίτσος, δίνοντάς μας ακόμα ένα από τα κλειδιά της δημιουργίας του: "Έτσι είναι βρε παιδί μου. Τα γεγονότα, τα πράγματα, τα

<sup>640</sup> Όπως πληροφορεί η Α. Ρίτσου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 57-58, το πρώτο ταξίδι από το Γύθειο προς τη Μονεμβασιά πραγματοποιήθηκε τα πρώτα Χριστούγεννα που έκαναν ως μαθητές Γυμνασίου, άρα ο ποιητής ήταν δώδεκα χρόνων. Όμως δεν έμειναν στο Χάνι, αλλά σε κάποιο θείο τους στη Λεβέτσοβα. Προφανώς, η εντύπωση που είχε κάνει το Χάνι στον ποιητή σε άλλα ταξίδια τον οδηγεί στο να το συνδέσει με την κρίσιμη ηλικία των δώδεκα χρόνων, ενώ μπορεί να το γνώρισε λίγο αργότερα. Για την περιγραφή του ταξιδιού και του Χανιού βλ. *Ίσως να 'ναι κι έτσι, Ε.Α.Α.*, 4, σσ. 98-99: "...κι έπιανε το ψιλόβροχο στο κάρο, όταν γυρίζαμε μετά τις διακοπές των Χριστουγέννων στο γυμνάσιο του Γυθείου, μερόνυχτα ταξίδι, απ' τη Μονοβάσια στον Μολάου, απ' τους Μολάου στα Λεβέτσοβα, νυχτώναμε, τυλιγμένοι σε μια κουβέρτα, με δυο περιστέρια στα γόνατά μου μη βραχούν και κρυσώσουν σήκωνα λίγο τη βρεγμένη κουβέρτα να δω κάνα δασάκι, τα χωράφια, κάνα μεσαιωνικό κάστρο μισογκρεμισμένο, τους μανιάτικους πύργους, τις φραγκοσυκιές και τ' αθάνατα, τα κυπαρίσσια στο κοιμητήρι ενός λοφίσκου, κουκουλωνόμουνα πάλι ώσπου να φτάσουμε στο Χάνι, κι είχαν ανάψει πια τους λύχνους και τις λάμπες πετρελαίου, έκανε ζέστη απ' την πολυκοσμία, τα χνώτα, τις φωτιές της κουζίνας, ανοίγαμε τους μπόγους μας, δειπνούσαμε όλοι στο στενόμακρο σανιδένιο τραπέζι..." Για τα περιστέρια βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σ. 111, σημ. 26, 27, 28.

<sup>641</sup> Οι λαοί, τα σπουργίτια και τα κυπαρίσσια (για τα κυπαρίσσια κάνει λόγο ο ποιητής και στο απόσπασμα απ' το *Ίσως να 'ναι κι έτσι*) έχουν βιωματική φόρτιση και ποιητική μεταλειτούργηση. Ο Ρίτσος στο *Τι παράξενα πράγματα, Ε.Α.Α.*, 2, σσ. 91-99 περιγράφει παιδικά του βιώματα με το τίσιμα των σπουργιτιών στο πατρικό του σπίτι τις κρύες χειμωνιάτικες νύχτες, καθώς και την πολυσημία τους στην ποιητική του συνείδηση, πολυσημία που φτάνει μέχρι την αίσθηση της διάρκειας. Ο λαγός ζωγραφιζόταν από τον ποιητή στα χρωτισμένα τζάμια που τα χτυπούσαν με τη μύτη τους τα σπουργίτια και "έμοιαζε και σα γάτα", (ό.π., σ. 97) – η γάτα που μπορεί να έτρωγε τα σπουργίτια, ίσως είναι μια ακόμη παλινδρόμηση του ποιητή. Το τίσιμα των σπουργιτιών συμβολοποιείται από πολύ νωρίς στην ποίηση του Ρίτσου και η αδυναμία πραγματοποίησής του ταυτίζεται με την αδυναμία προσφοράς (βλ. *Το εμβατήριου του ωκεανού, Π.Α'*, σ. 274: "Με το φως της αστραπής / θα διαβάσουμε τη μοίρα / στην ανοιχτή παλάμη μας / και δε θάχουμε / μήτε μια λέξη να ταΐσουμε τη μοναξιά / μήτε δυο ψίχουλα ψωμί / να ταΐσουμε τα λίγα σπουργίτια / που πεθαίνουν στον έρημο δρόμο"). Ενώ το κυπαρίσσι ανάγεται σε σύμβολο "της λεβεντιάς ή έστω του πένθους, με κουρνιασμένες κουκουβάγιες..." (*Ε.Α.Α.*, 2, σσ. 112-113).

ζεις, τα βλέπεις, τα δέχεσαι ή τ' απορρίπτεις, αντιδράς σ' αυτά με αισθήματα, ιδέες, εντυπώσεις, επιλογές, κρίσεις (και πάντα με τη θέλησή σου σε εγρήγορση). Ύστερα διυλίζονται ση μνήμη και μπορείς κουτσά στραβά να τ' αναπολείς να τα χρησιμοποιείς ή και να τα μετασχηματίζεις ανάλογα με τις ανάγκες σου"<sup>642</sup>. Στη διεργασία αυτή διακρίνονται στάδια: Αρχικά πραγματοποιείται η βίωση των γεγονότων και η αντίδραση προς αυτά ως αποδοχή ή απόρριψη με ένα πλέγμα συναισθηματικών και νοητικών λειτουργιών, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την ενεργοποίηση της θέλησης. Αυτό σημαίνει ότι στο σύνολο των συγκεκριμένων λειτουργιών ως προς την αρχική πρόσληψη του βιώματος καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει η δύναμη της επιθυμίας, που από την ικανοποίηση ή καταπίεσή της μέσω του βιώματος θα καθοριστεί σε μεγάλο βαθμό ο τρόπος με τον οποίο θα εγγραφεί στη συνείδηση, ώστε να περάσει αργότερα στο υποσυνείδητο. Ύστερα, όταν τα βιώματα αυτά αναδύονται από το υποσυνείδητο στο συνειδητό εξαιτίας επανενεργοποίησής τους από κάποιο βίωμα του παρόντος "διυλίζονται στη μνήμη", με την έννοια ότι η μνήμη μέσα απ' την πάροδο του χρόνου και την ποικίλη επίδραση νέων εμπειριών λειτουργεί αφαιρετικά ή και μετασχηματιστικά, κρατώντας

περισσότερο την αποκαλυπτόμενη μέσω της συνάφειας των νέων εμπειριών δυναμική του παλαιού βιώματος και λιγότερο ίσως τις χωροχρονικές συνθήκες γένεσής του. Γι' αυτό ο ποιητής μιλά για αναπόληση "κουτσά στραβά" εννοώντας μ' αυτήν την ειρωνική έκφραση ότι η ανάκληση του παρελθόντος δε μπορεί να είναι ακριβής. Μ' αυτή τη μορφή τα βιώματα του παρελθόντος μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο παρόν. Και ακριβώς επειδή υπάρχει αυτή η σχετική "χαλαρότητα" ως προς τη ρεαλιστική πλευρά των βιωμάτων του παρελθόντος, είναι πια πολύ εύκολο "να τα μετασχηματίζεις ανάλογα με τις ανάγκες σου", δηλαδή ανάλογα με την επιθυμία του παρόντος, όταν το βίωμα του παρελθόντος ενσωματώνεται στο λογοτεχνικό έργο. Όπως μέχρι στιγμής έχει φανεί από την ανάλυση συγκεκριμένων χωρίων, οι τεχνικές της ποιητικής μετάπλασης, συνδέονται ακριβώς με την επιθυμία του παρόντος: η αυτοβιογραφική πιστότητα των δύο πρώτων συλλογών με την αυτολύτρωση, η συμβολοποίηση των πρώτων συλλογών του ελεύθερου στίχου με την εξιδανίκευση και την κατάφαση στη ζωή, η σύντηξη του αυτοβιογραφικού με το μυθικό και ιστορικό στην *Τέταρτη Διάσταση* με την προσπάθεια να ταυτιστεί η ατομική μοίρα με την πανανθρώπινη μοίρα, ενώ η αυτοβιογραφική πιστότητα, στο πλαίσιο όμως της ειρωνικής αποστασιοποίησης στο *Γίγνεσθαι* και στα *Επινίκια*, με την επιθυμία της αυτοθεώρησης. Όλες αυτές οι *επιθυμίες – ποιητικοί στόχοι* διαχέονται στο ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου, μαζί με πολλές άλλες δυσκολότερα ανιχνεύσιμες και ταξινομήσιμες και δημιουργούν μια ποικιλία ποιητικών μετασχηματισμών, όπου συνυπάρχουν η μνήμη, αλλά και η δημιουργική επινόηση - φαντασία<sup>643</sup>. Η δημιουργική επινόηση – φαντασία ξεκινά από τη συνειδητή μερικές φορές προσπάθεια ανακάλυψης κάποιων κρυφών πτυχών της δυναμικής του βιώματος, ώστε σε συνδυασμό με την μνήμη να παραγάγει το ποιητικό αποτέλεσμα:

<sup>642</sup> *Ισως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α., 4, σ. 64.

<sup>643</sup> Ανάλογες είναι οι απόψεις άλλων λογοτεχνών για το ζήτημα του μετασχηματισμού της ρεαλιστικής πραγματικότητας του βιώματος. Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, "Ίκαρος", Αθήνα 1996, σ. 33: "Δεν ξέρω αν αυτή τη στιγμή διορθώνω τις αναμνήσεις μου με τον τρόπο που διορθώνουμε, άθελά μας, τα όνειρα, όταν πάμε να τα αφηγηθούμε" (Βλ. και εδώ, *Μέρος Α'*, σ. 25). Επίσης, Λευτέρης Ξανθόπουλος, ό.π. (σημ. 186): "...Ξεκίνησα όταν άρχισαν να αναβλύζουν, σαν μνήμες, στη βιολογική ηλικία που βρίσκομαι βιώματα ξεχασμένα που με έφεραν πίσω στη σημαντική σχέση που είχα με τον πατέρα μου που 'χασα νωρίς και μου έλειπε... Χωρίς να το επιδιώξω άρχισαν μέσα από τα ντουλαπάκια της μνήμης να αναδύονται τα παιδικά μου χρόνια. Αρχισα να τα καταγράφω, λοιπόν, με μορφή σημειώσεων, που όταν το υλικό άρχισε να αποτκά "σώμα", ξέφυγα από το βίωμα και προχώρησα, με τον τρόπο που έχουν οι συγγραφείς, στη σύνθεση... Ο συγγραφέας οφείλει να επινοεί πέρα από το βιωμένο συναίσθημα, έτσι ώστε να φθάσεις να γράφεις, να καταγράφεις, χωρίς να ξέρεις αν αυτό είναι μνήμη, είναι φαντασία, ή είναι αυτό που εγώ θα ήθελα να έχει συμβεί. Αν η μνήμη, η φαντασία, η επινόηση αρχίσουν να συμπλέκονται, μπορεί να αισθανθείς μια δυσφορία, όμως ξεπερνιέται αν σκεφθείς ότι "πραγματικότητα" δεν υπάρχει, ο πιο "αληθινός" κόσμος είναι αυτός που γράφουμε εκείνη τη στιγμή, ο πιο "αληθινός" κόσμος είναι αυτός... και όχι αυτός που βλέπουμε ανοίγοντας το παράθυρό μας..."

Μικρό μαθητικό νησί  
 οι μυγδαλιές ο πύργος  
 τα σπερδούκλια  
 τ' αγόρια νύχτα  
 οι μυστικοί περίπατοι  
 χτύπησα την πόρτα  
 ο φαροφύλακας δε μου άνοιξε  
 όμως το πλοίο τα είδα  
 είχε αναμμένα μόνο  
 τα πέντε φώτα  
 τα άλλα

*έπρεπε να τ' ανακαλύψω.*

Το "μικρό μαθητικό νησί" είναι το νησάκι Κρανάη στο Γύθειο, όπου ο ποιητής πέρασε με διαλείμματα περιόδους της μαθητικής ζωής διαμένοντας στον "πύργο", που σήμερα λειτουργεί ως εθνολογικό μουσείο. Οι "μυγδαλιές" και τα "σπερδούκλια" ανήκουν στη χλωρίδα του νησιού, ενώ ο "φαροφύλακας" αποτελεί επιβίωση της διαμονής του Ρίτσου για κάποιο χρονικό διάστημα στο φάρο του νησιού, κοντά στην οικογένεια ενός φαροφύλακα. "Οι μυστικοί περίπατοι" δηλώνουν τους νυχτερινούς περιπάτους του ποιητή μαζί με άλλους εφήβους στην Κρανάη, καθώς αφυπνιζόταν το ερωτικό ένστικτο<sup>644</sup>. Διακρίνονται δηλαδή, εδώ καθαρά, συγκεκριμένα βιώματα της εφηβικής ηλικίας με κάποιες τάσεις μετάπλασης στις φράσεις "οι μυστικοί περίπατοι" και "ο φαροφύλακας δε μου άνοιξε". Η λειτουργία της αυτοβιογραφικής μνήμης είναι αρκετά έντονη. Όμως το πλοίο που ο ποιητής είδε να μπαίνει στο λιμάνι με "αναμμένα μόνο τα πέντε φώτα" μπορεί να ξεκινάει από πραγματικό βίωμα, αλλά η λεπτομέρεια του φωτισμού φαίνεται φανταστική, ενώ "τα άλλα" που ο ποιητής "έπρεπε να ανακαλύψει" είναι οι κρυφές πτυχές που θα ενεργοποιήσουν τη δημιουργική επινοήση – φαντασία. Στο έργο του Ρίτσου υπάρχουν περιπτώσεις όπου η αυτοβιογραφική μνήμη και η δημιουργική φαντασία "συλλειτουργούν" αξεδιάλυτα, όπως αποκαλύπτεται σε αυτοσχολιασμούς του:

*Κ'είτανε το πουκάμισό του ολάνοιχτο. Δυο στίγματα,  
 πιο σκοτεινά στο στήθος του σα δυο τελείες άκρη – άκρη σ'όλο  
 τον ορίζοντα.  
 Χωρίς τελεία τ' όνειρό μας. Βάζαμε μόνο αποσιωπητικά.  
 Το συνηθίζαμε πολύ. Μας άρεσε. Ένα σωρό αποσιωπητικά. Τόσο  
 που σ' ένα εβδομαδιαίο  
 περιοδικό που στέλναμε τους πρώτους στίχους μας μάς έγραψαν:  
 "Προσέχετε τη στίξη. Όχι τόσα αποσιωπητικά.  
 Αυτό είναι δείγμα των πρωτόπειρων". Κι αλήθεια  
 μη και δεν είμαστε πρωτόπειροι; Και μείναμε άπειροι σχεδόν.  
 Μα τι σχεδόν; που μείναμε (Άργησε η μητέρα) εντελώς άπειροι.  
 Γι' αυτό αγαπούσαμε και πάλι την αρχή. Όχι σαν τον παππού  
 μόνο το τέλος.  
 Μάθαμε τέλος πάντων στίξη. Κι ωστόσο είναι χιλιάδες πάλι απο-  
 σιωπητικά  
 τ' αστέρια κάθε βράδι. Τι να πούμε; Πού να βάλουμε μια παύλα;  
 Μετά την εκδρομή – στο γυρισμό – είχαμε πάντα πονοκέφαλο.*

<sup>644</sup> Το ποίημα είναι από τη συλλογή *Αργότερα*, 7, Π.Π', σ. 139. Για τη διαμονή στον πύργο, βλ. Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 56 και 61. Για τη διαμονή στο φάρο, ό.π., σ. 60. Ο Ρίτσος συμβολοποίησε αργότερα στην ποίησή του το φαροφύλακα και έγραψε ένα ποίημα με τίτλο *Ο Φαροφύλακας* (Π.Δ', σσ. 267-280) το οποίο το συσχετίζει με τα βιώματά του στο φάρο (*E.A.A.*, 4, σ. 109) ή το χρησιμοποιεί για να σχολιάσει το παρόν του (*E.A.A.*, 4, σσ. 141-158). Για τις μυγδαλιές, τα σπερδούκλια, και την ερωτική αναζήτηση στην Κρανάη, *E.A.A.*, 4, σσ. 141-158.

Το απόσπασμα είναι από την *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*<sup>645</sup>. Το αυτοβιογραφικό στοιχείο αφορά στην υπόδειξη λογοτεχνικού περιοδικού προς τον ποιητή να μην κάνει κατάχρηση αποσιωπητικών, γιατί " αυτό είναι δείγμα των πρωτόπειρων". Το λογοτεχνικό περιοδικό είναι πιθανότατα η *Διάπλασις των Παίδων*, όπου ο ποιητής έστειλε τα πρωτόλεια της παιδικής και μέρους της εφηβικής του

ηλικίας<sup>646</sup>. Το συγκεκριμένο αυτοβιογραφικό στοιχείο μεταλειτουργεί ως σύμβολο, όπως συμβαίνει γενικά στα πρώτα ποιήματα του ελεύθερου στίχου: Τα αποσιωπητικά είναι βέβαια χαρακτηριστικό της νεορομαντικής παρακμιακής ποίησης του Μεσοπολέμου, από την οποία επηρεάστηκε ο Ρίτσος στα πρωτόλεια του, όπου η καταθλιπτική και ρεμβασική διάθεση εκφράζονται και με μια πληθώρα αποσιωπητικών<sup>647</sup>. Από την άλλη πλευρά όμως, ο στενά φιλολογικός χαρακτήρας της παρότρυνσης εξασθενεί από τους σημασιολογικούς συνειρμούς των αποσιωπητικών, τα οποία αφού αντιπαρατεθούν προς τις δυο τελείες που οριοθετούν τον ορίζοντα (αξιοσημείωτη είναι και η σύνθεση των τελειών με τις θηλές του στήθους ενός συμμαθητή που υποδηλώνει ένα ιδιότυπο καταπιεσμένο εφηβικό ερωτισμό<sup>648</sup>), φαντάζουν ως σύμβολα συνέχισης του ονείρου ("*χωρίς τελεία τ' όνειρό μας. Βάζαμε μόνο αποσιωπητικά*"). Στη συνέχεια ο ποιητής διευρύνει σημασιολογικά την έννοια "απειρία". Από τη στενά φιλολογική σημασία της *ποιητικής απειρίας*, φαίνεται να την μετατρέπει σε *απειρία ζωής* ("*Κι αλήθεια μη και δεν είμαστε πρωτόπειροι; και μείναμε άπειροι σχεδόν. Μα τι σχεδόν; που μείναμε (Άργησε η μητέρα) εντελώς άπειροι*"), με την έννοια της *δυσκολίας στη βίωση του απέραντου που εκφράζεται με το όνειρο*<sup>649</sup>. Αμέσως μετά ο Ρίτσος επανέρχεται στη συνδεδεμένη με την αυτοβιογραφική μνήμη φιλολογική σημασία των αποσιωπητικών ("*Μάθαμε τέλος πάντων σιζή*"), για να απογειωθεί όμως αμέσως σημασιολογικά και πάλι στη σφαίρα του απέραντου ("*Κι ωστόσο είναι χιλιάδες πάλι απο- / σιωπητικά /τ' αστέρια κάθε βράδυ. Τι να πούμε; Πού να βάλουμε μια παύλα;*") που πασχίζει να το εκφράσει με την ποίηση. Η συγκεκριμένη μεταλειτουργήση των αποσιωπητικών ως συμβόλου μιας ποίησης του απέραντου ανακαλεί, ανάμεσα σε όλες τις τεχνικές που ο Ρίτσος εφάρμοσε για να το εκφράσει, και την τεχνική της αποσιώπησης, η οποία φαίνεται ότι την εποχή εκείνη ζυμωνόταν ήδη στην ποιητική του συνείδηση<sup>650</sup>. Όσο για τον πονοκέφαλο "*μετά την εκδρομή*", έχει βέβαια κυριολεκτική σημασία (ο πονοκέφαλος από το συγκρατημένο ερωτισμό των εφηβικών εκδρομών), αλλά και μεταφορική, που αφορά στη δυσάρεστη αίσθηση από τη δυσκολία ποιητικής έκφρασης του απέραντου. Επομένως,

<sup>645</sup> Π.Α', σ. 298

<sup>646</sup> Ο Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 211), σ. 32, σημ.67 και ό.π. (σημ.201), σ. 148 εικάζει βάσιμα ότι το παράθεμα του Ρίτσου προέρχεται πραγματικά από τις στήλες αλληλογραφίας της *Διαπάσεως των Παίδων*, παραθέτοντας περιπτώσεις ανάλογων προτροπών της διεύθυνσης του περιοδικού προς τους μικρούς συνεργάτες της να μη χρησιμοποιούν αποσιωπητικά και θαυμαστικά: *Διάπλασις των Παίδων*, περ. Β', ετ. 43ον, τομ. 98ος, αρ. 14, 6 Μαρτίου 1921, σ. 111 και ετ. 47ον, τομ. 32ος, αρ. 51, 21 Νοεμβρίου 1925, σ. 407.

<sup>647</sup> Για τη νεορομαντική ποίηση του Μεσοπολέμου βλ. Κ. Στεργιόπουλος, *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, Β' εκδ., "Βάκων", Αθήνα 1967, σσ. 10-22. Πρωτόλεια του Ρίτσου δημοσιεύτηκαν και στο *Λογοτεχνικό Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, όπου διευθυντής ήταν ο Ηρακλής Αποστολίδης. Τα ποιήματα αυτά, γραμμένα στο νεορομαντικό πνεύμα, βρίθουν επίσης από αποσιωπητικά. Μέρος τους αναδημοσιεύεται από το Γ. Βαλέτα, *Αιολικά Γράμματα*, 32-33, Μάρτης – Ιούνης 1967, σσ. 246-257.

<sup>648</sup> Για τον ιδιότυπο αυτό ερωτισμό της εφηβείας που –ελλείψει κοριτσιών– εκφραζόταν με περιπαθείς χορούς από ζεύγη αγοριών στο νησάκι Κρανάη, του Γυθείου, βλ. *Ίσως νά 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σσ. 142-144. Στο πνεύμα αυτό πρέπει να θεωρήσουμε το γυμνό στήθος του συμμαθητή στην *Παλιά Μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*. Περιγραφή του γίνεται αμέσως πριν τη σύνθεση του στήθους με τις τελείες: "Ο πλαϊνός συμμαθητής μου ήταν όμορφος...Μα εγώ χάζευα να κοιτάω το στήθος του ν' ανεβοκατεβαίνει" (Π.Α., σσ. 227-298).

<sup>649</sup> Για τη σύνδεση του ονείρου με το απέραντο, βλ. εδώ, σσ. 148-149. Η μητέρα στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι το σύμβολο της στοργής, απ' την οποία ο ποιητής θέλει να απαγκιστρωθεί για να ωριμάσει, ενώ ο παππούς ταυτίζεται με το συντηρητισμό (βλ. Π. Πρεβελάκης, ό.π. [σημ.40], σ. 124). Από αυτή την άποψη συνδέονται σημασιολογικά με την προσκόληση στο παλιό που σηματοδοτούν τα αποσιωπητικά στη φιλολογική τους εκδοχή.

<sup>650</sup> Για την τεχνική της αποσιώπησης, εδώ, *Μέρος Α'*, §3δ.



στο συγκεκριμένο απόσπασμα όπου ο ποιητής αυτοσχολιάζεται, τόσο με το παράθεμα της κριτικής του λογοτεχνικού περιοδικού, όσο και με τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου, η αυτοβιογραφική μνήμη συλλειτουργεί με τη δημιουργική φαντασία / επινόηση, αφού ο ποιητής αποκαλύπτει τη σημασιολογική διεύρυνση ενός συγκεκριμένου βιώματος της εφηβείας του. Κι ενώ ο ποιητής πραγματοποιεί μια ακόμα ανάλογη συμβολοποίηση των αποσιωπητικών<sup>651</sup>, κλείνει το ποίημα με μια απερίφραστη κατάφαση στην κοινωνική επανάσταση, με την κάθοδο στην πολιτεία και τη συνειδητοποίηση των κοινωνικών προβλημάτων που αποκλείει τη χρήση των αποσιωπητικών, δηλαδή κατευθύνει την ποίηση αποκλειστικά προς τους κοινωνικούς αγώνες, χωρίς περιθώρια για τις υπαρξιακές διευρύνσεις των αποσιωπήσεων. Το συμβολοποιημένο με τα αποσιωπητικά απέραντο φαντάζει ως εμπόδιο προς την εκπλήρωση του επαναστατικού καθήκοντος<sup>652</sup>. Εδώ, πέρα από μια ακόμα συμβολοποίηση της αυτοβιογραφικής μνήμης έχουμε και μια πρόωμη εκδήλωση της ταλάντευσης ανάμεσα στην υπαρξιακή και την κοινωνικοπολιτική διάσταση της ποίησης του:

*Αύριο θα κατεβούμε στην πολιτεία. Θα κοιτάξουμε τις πόρτες  
πολύ προσεχτικά – γιατί οι πόρτες είναι τα μεγάλα εικονίσματα  
του δρόμου  
σταχτιές οι πόρτες λιγάκι ξεβαμμένες – οι εικόνες της φτώχειας  
της καλοσύνης ή της λύπης, του θυμού ή του φόβου. Μάθαμε πια  
να διαβάζουμε  
και να γράφουμε ακόμη με λιγότερα αποσιωπητικά ή και καθόλου.  
Μην πεις – είναι κάτι κι αυτό. Όχι άλλη αναβολή. Λοιπόν αύριο<sup>653</sup>.*

Η μεταλειτούργηση των αποσιωπητικών επανέρχεται στο ποίημα *Ο σχοινοβάτης και η σελήνη* από τα *Επινίκια*, όπου η αυτοβιογραφική μνήμη φωτίζεται από περισσότερες λεπτομέρειες, οι οποίες όμως συνδέονται άρρηκτα με μια περισσότερο προωθημένη δημιουργική επινόηση / φαντασία, ενώ ο ποιητής στο πλαίσιο της αυτοθεώρησης / ειρωνείας αποκαλύπτει ότι αυτές οι σημασιολογικές διευρύνσεις αποτελούν "καλύψεις", δηλαδή ποιητικές μεταπλάσεις:

*Ο Αλέκος είχε βγει ν' αγοράσει τσιγάρα. Κοιτούσε,*

*τα περιοδικά κρεμασμένα στο περίπτερο του ανάπηρου. Ένα μανταλάκι  
ήταν πιασμένο ακριβώς στο γυμνό στήθος μιας γυναίκας -  
πάντα ο αντίχειρας, ο δείκτης, ο μεσαίος προορίζονται*

<sup>651</sup> Π.Α', σ. 305: "ΧΙΛΙΑΔΕΣ αποσιωπητικά τ' αστέρια. Φίλησέ με. / Χιλιάδες στόματα χρυσά λιγάκι λυπημένα / πάνου στο στόμα σου".

<sup>652</sup> Βλ. Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 40), σ. 125, ο οποίος συνδέει το τέλος του ποιήματος με τη στράτευση. Η Σόνια Ιλίνσκαγια στο βιβλίο της *Η μοίρα μιας γενιάς*, "Κέδρος", Αθήνα 1986, σ. 30, υποστηρίζει ότι η απάρνηση των αποσιωπητικών δηλώνει τη χειραφέτηση, από τις ακρότητες και τον ερμητισμό των ορθόδοξων μορφικών αναζητήσεων. Ο Βιτσέντσο Ρότολο συνδέει τα αποσιωπητικά με τη λογοκρισία τη Κατοχής. Βλ. "Τα κυριότερα γνωρίσματα της ελληνικής αντιστασιακής ποίησης", *Πρακτικά Έκτου Συμποσίου Ποίησης – Νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση* (1945-1985), Πανεπιστήμιου Πατρών 4-6 Ιουλίου 1987, "Γνώση", Αθήνα 1987, σ. 258. Οι εκδοχές αυτές για τη σημασία των αποσιωπητικών εντάσσονται στο πλαίσιο των προβλημάτων που θα αντιμετωπίσει η επαναστατική κατάφαση.

<sup>653</sup> Π.Α', σ. 306. Η κάθοδος στην πολιτεία εδώ φαντάζει ως προανάκρουσμα της καθόδου στην πολιτεία, με την οποία ο ποιητής προσπαθεί να "γείρει" την ταλάντευση προς την πλευρά της εκπλήρωσης του επαναστατικού καθήκοντος στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, *Τ.Δ.*, σ. 52: "Α, φεύγεις; Καληνύχτα. Όχι δε θάρθω. Καληνύχτα. / Εγώ θα βγω σε 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 του μεροκάματου, / την πολιτεία που ορκίζεται στο ψωμί και στη γροθιά της / την πολιτεία που όλους μας αντέχει στη ράχη της / με τις μικρότητές μας, τις κακίες, τις έχτρες μας, / με τις φιλοδοξίες, την άγνοιά μας και τα γερατιά μας, - / ν' ακούσω τα μεγάλα βήματα της πολιτείας, / να μην ακούω πια τα βήματά σου / μήτε τα βήματα του θεού, μήτε και τα δικά μου βήματα. Καληνύχτα" Βλ. και εδώ, *Μέρος Α'*, §3β.

για τη ρώγα του στήθους, - όπως και τα ζύλινα ή νάιλον μανταλάκια -

σ' έσχατη ανάγκη πιάνεις έναν μαρκαδόρο  
και ζωγραφίζεις ρώγες στήθους ρόδινες ή κόκκινες αράδα αράδα  
σαν αποσιωπητικά.

Κάτι τέτοιες καλύψεις  
μας είχαν γίνει πια συνήθεια. Διασκεδάζαμε  
με τις παρεξηγήσεις, παρανοήσεις και παρερμηνείες των τρίτων -  
Ω, τι σειρές αποσιωπητικών, - το ίδιο στα παιδικά κι εφηβικά μας  
χρόνια -  
αμηχανίες κι αστέρια σε νύχτες θερινές πάνω απ' τη θάλασσα της  
Μονοβάσιας  
ή του Γυθείου - (ή μήπως ήταν από τότε τ' αστέρια ρώγες του στήθους;). Μετά την εκδρομή  
είχαμε πάντα πονοκέφαλο.

Η Ελένη φορούσε  
ένα μεγάλο ψάθινο καπέλο σαν ολόκληρη θημωνιά από στάχυα,  
κι ήταν πολλά πουλιά και νερά και μια κόκκινη βάρκα  
ο κωπηλάτης κοιτούσε τους πευκόφυτους λοφίσκους,  
τα κορίτσια κοιτούσαν τον λιοκαμένο κωπηλάτη.  
Όλα τα πράγματα ξαναγυρίζουν' επιστρέφουν, όπως λέμε, στην πηγή τους  
μα κόκκινη κηλίδα εδώ ή εκεί, - το κόκκινο πάντα στο κέντρο -  
οι κόκκινες στέγες, τα κόκκινα σταφύλια,  
κόκκινες πιπεριές, κόκκινα καϊκια, το στόμα σου πιο κόκκινο  
μεγάλα φθινοπωρινά λιογέρματα ολόχρυσα, κόκκινα κι εκείνα<sup>654</sup>.

Η ενεργοποίηση της αυτοβιογραφικής μνήμης γίνεται συνειρμικά. Ο ποιητής συνδέει το μανταλάκι που φαίνεται να πιάνει τη ρώγα μιας γυμνής γυναίκας στο εξώφυλλο ενός κρεμασμένου στο περίπτερο περιοδικού, με το ερωτικό άγγιγμα της ρώγας του στήθους από τα τρία δάχτυλα, τον αντίχειρα, το δείκτη και το μεσαίο. Στη συνέχεια συνδέει τις ρώγες του στήθους με τα αποσιωπητικά (και ζωγραφίζεις ρώγες στήθους ρόδινες ή κόκκινες αράδα αράδα σαν αποσιωπητικά), ενώ στην Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής τις είχε συνδέσει με τις τελείες<sup>655</sup>. Αυτό σημαίνει ότι ο καταπιεσμένος ερωτισμός της εφηβείας έχει πια στην έσχατη ωριμότητα μετουσιωθεί σε έναν αγάλινωτο ερωτισμό, ταυτισμένο με το απέραντο. Αμέσως μετά, ο ποιητής αποκαλύπτει ότι αυτές οι νοηματικές συνδέσεις αποτελούν "καλύψεις που μας είχαν γίνει πια συνήθεια", δηλαδή μεταπλάσεις και κρυπτογραφήσεις της αυτοβιογραφικής μνήμης, που μπορούν να οδηγήσουν σε "παρεξηγήσεις, παρανοήσεις και παρερμηνείες των τρίτων", οι οποίες τον διασκεδάζουν. Διακρίνεται στο σημείο αυτό η γνωστή και από άλλα σημεία του έργου του επιφυλακτικότητα του Ρίτσου απέναντι στους κριτικούς της λογοτεχνίας<sup>656</sup>. Ακολουθεί στη συνέχεια η σύνδεση των

αποσιωπητικών με την αμηχανία και τ' αστέρια (το απέραντο και πάλι) κατά τις εφηβικές καλοκαιρινές νύχτες στη Μονεμβασία και στο Γύθειο, ενώ τ' αστέρια με τη σειρά τους συνδέονται αναδρομικά με τις ρώγες του στήθους ("ή μήπως ήταν από τότε τ' αστέρια ρώγες του στήθους;"). Έτσι τα αποσιωπητικά, τα αστέρια, οι ρώγες του στήθους αποτελούν ένα τρίπτυχο που σημασιοδοτεί την ταύτιση του ερωτικού στοιχείου με το απέραντο. Η βίωση αυτής της ταύτισης επισφραγίζεται και πάλι με την ύπαρξη πονοκεφάλου "μετά την εκδρομή", ενώ ο σχετικός στίχος

<sup>654</sup> *Επινίκια*, σσ. 203-204

<sup>655</sup> Π.Α', σ. 298 " Δυο στίγματα/ πιο σκοτεινά στο στήθος του σα δυο τελείες άκρη άκρη σ' όλο τον ορίζοντα".

<sup>656</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σ. 131. σημ. 110

διαφέρει ελάχιστα από τον αντίστοιχο της *Παλιάς μαζούρκας σε ρυθμό βροχής*<sup>657</sup> και η σημασιολογική του φόρτιση φαίνεται να είναι ανάλογη: Η ερωτική βίωση του απέραντου προκαλεί μια μέθη που δεν είναι εύκολο να μετουσιωθεί πάντα σε ποίηση. Ο ερωτισμός συνεχίζεται με την εικόνα του ρωμαλέου, ηλιοκαμένου κωπηλάτη και αμέσως μετά ο ποιητής επισημαίνει ότι "*όλα τα πράγματα ξαναγυρίζουν' επιστρέφουν, όπως λέμε, στην πηγή τους*" ανάγοντας με την αποστροφή αυτή την προέλευση της αισθησιακής βίωσης του κόσμου στις παιδικές και εφηβικές του αναζητήσεις.

Επομένως η – αξεδιάλυτη πολλές φορές – συλλειτουργία αυτοβιογραφικής μνήμης και δημιουργικής επινόησης – φαντασίας πρέπει να θεωρείται ως μια απ' τις ουσιαστικότερες πλευρές της ποιητικής μετάπλασης του παιδικού βιώματος στο έργο του Ρίτσου. Από την άλλη πλευρά όμως, στο απόσπασμα των *Επινικίων* διακρίνεται και ένας συγκεκριμένος μηχανισμός επανενεργοποίησης της αυτοβιογραφικής μνήμης, ο οποίος επηρεάζει μέχρι ένα βαθμό και τη λειτουργικότητα της επινόησης – φαντασίας. Ο μηχανισμός αυτός είναι ο συνειρμός, όπως φαίνεται στην αφορμή (το μανταλάκι που συγκρατεί το περιοδικό, πέφτοντας πάνω στη ρώγα του στήθους της γυμνής γυναίκας του εξωφύλλου), η οποία ενεργοποιεί ένα πλήθος φαντασιώσεων, καταλήγοντας τελικά στην αυτοβιογραφική μνήμη. Η συνειρμική ανάκληση παρατηρείται ήδη από την εποχή της *Δοκιμασίας*<sup>658</sup> και διαπερνά το έργο του Ρίτσου μέχρι την έσχατη ωριμότητά του, διευρύνοντας απεριόριστα τα στενά προσωπικά όρια του βιώματος. Η αφορμή για την ενεργοποίηση του συνειρμού μπορεί να είναι ένα αντικείμενο – όπως το *μανταλάκι στα Επινίκια* – που κάτω από ορισμένες συνθήκες αποκτά ιδιαίτερη νοηματική φόρτιση στην ποιητική συνείδηση, ή μια λέξη που μέσα από έναν ιδιαίτερο φωτισμό της στιγμής, όπως *συνηχήσεις*, *παρηγήσεις*, *ονοματοποιίες* και *ηχητικές μεταφορές* από τη μια, αλλά και *προσωπικά βιώματα* από την άλλη, γίνεται πολυδιάστατη νοηματικά, συμπεριλαμβάνοντας και αυτοβιογραφικές μνήμες. Ο Ρίτσος περιγράφει αυτό το μηχανισμό των συνειρμών με συγκεκριμένα παραδείγματα: "*Ατέλειωτο πάρε δώσε έχω με τις λέξεις. Άλλες μ' αρέσουν, άλλες μου ξινίζουν, άλλες μου βρωμάνε, άλλες με συνεπαίρνουν, μου ανοίγουν δρόμους, ουρανούς, πελάγη, γίνονται πλοία, τραίνα, αμάζια..... ξεχασμένα βιώματα και μνήμες εκστατικές πριν απ' τα βιώματα. Εξαρτάται κι απ' το πότε, πού, πώς και από ποιους τις ακούμε. Ο τόνος της φωνής, η ώρα, ο σχηματισμός των χειλιών, παίζουν κι αυτά το ρόλο τους στην αποδοχή ή την απόρριψη μιας λέξης. Τα λόγια δεν είναι άκαμπτα, είναι υπερβολικά ευλύγιστα δεν έχουν μόνο νοήματα αλλά και αισθήματα και ιστορία και μουσικές κλίμακες και εικόνες..... Εξάλλου η ονομασία πολλών πραγμάτων τυχαίνει συχνότατα να μη συμφωνεί με τα ίδια τα πράγματα. Π.χ. αυτό το κόκκινο, σχεδόν αυτοφύες, άνθος, το πρώτο άγγελμα της άνοιξης ονομάζεται π α π α ρ ο ύ ν α . Απαράδεχτο. Οι πρώτες δύο συλλαβές π α π α σου φέρνουν την εικόνα*

*ενός παπά με μαύρο ράσο και μαύρο καλυμμάφκι, που κάποιοι άνθρωποι του λαού το θεωρούν γρουσουζιά και πιάνουν κρυφά τ' αχαμνά τους για να εξουδετερώσουν το κακό, και τα κοριτσόπουλα, μόλις συναντήσουν ρασοφόρο, τρέχουν και χτυπούν η μια τον ώμο της άλλης λέγοντας "πάρ' τον" για να μεταθέσουν την κακοσημαδιά. Εγώ, βέβαια, ποτέ δεν κάνω κάτι τέτοιο. Απεναντίας μου εμπνέει πάντα κάποιο σέβας η εμφάνισή τους, και μάλιστα, όταν ήμουν μικρός, μόλις έβλεπα ιερέα του ασπαζόμενου το χέρι και τον αποκαλούσα "πάτερ". Ωστόσο, ποτέ δεν μπορούσα να τον σκεφτώ σαν εκπρόσωπο ή εξάγγελο της άνοιξης. Όσο για την κατάληξη ρ ο ύ ν α μού 'φερνε στο νου το θλιβερό πουλί κ ο υ ρ ο ύ ν α ή μια λασπωμένη γ ο υ ρ ο ύ ν α μ'εκατό βυζιά. Πώς είναι, λοιπόν, δυνατόν να συνδυάσουμε αυτά τα σκοτεινά με το κατάφωτο, δροσοπαγές έ α ρ ;"*<sup>659</sup>. Οι *συνηχήσεις*, οι *παρηγήσεις*, οι *ονοματοποιίες* αφορούν όσα λέει ο Ρίτσος για τον

<sup>657</sup> Π.Α', σ. 298: "Μετά την εκδρομή – στο γυρισμό – είχαμε πάντα πονοκέφαλο". Η διαφορά συνίσταται στη φράση "στο γυρισμό" που στο ποίημα *Ο σχοινοβάτης και η σελήνη* παραλείπεται.

<sup>658</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σσ.165-166, σημ. 234 σχετικά με το λογοπαικτικό συνειρμό που από το "φάντη σπαθί" των χαρτοπαικτικών οργίων του πατέρα του, απότομα μεταβαίνει στο σπαθί του πρόωρα χαμένου αδερφού του, Μίμη.

<sup>659</sup> *Όχι μονάχα για σένα*, Ε.Α.Α., 6, σσ. 20-22.

"τόνο της φωνής", το "σχηματισμό των χειλιών", τις "μουσικές κλίμακες", τις "εικόνες" κ.λπ. Ο ιδιαίτερος φωτισμός της στιγμής σχετίζεται με την "ώρα", καθώς και με το "πού, πώς και από ποιους τις ακούμε". Ο ποιητής μιλάει επίσης και για ανάκληση βιωμάτων μέσα από κάποιες λέξεις, αλλά και για "μνήμες εκστατικές πριν απ' τα βιώματα", εννοώντας προφανώς τις αναμνήσεις από εμπειρίες του παρελθόντος που έγιναν βιώματα κάτω από μια ισχυρή, "εκστατική" συγκίνηση<sup>660</sup>. Με βιώματα επίσης σχετίζονται τα "αισθήματα" και η "ιστορία" που κρύβονται μέσα στις λέξεις. Ύστερα από αυτή την ποιητική περιγραφή της δυναμικής των λέξεων ο Ρίτσος πραγματοποιεί ηχητικές μεταφορές από τα "μέρη" "παπα" και "ρούνα", στα οποία χωρίζει τη λέξη "παπαρούνα". Είναι προφανές ότι οι μεταφορές αυτές, πραγματοποιημένες συνειρμικά, δεν έχουν καμιά σχέση με την κοινώς αποδεκτή σημασία της λέξης "παπαρούνα", σημασία η οποία απορρίπτεται εξ αρχής με το χαρακτηρισμό "Απαράδεχτο". Η πρώτη από τις δυο ηχητικές μεταφορές, η συνειρμική ανάκληση του παπά από το "παπα" συνδέεται, μαζί με τις λαϊκές προλήψεις, και με τον ασπασμό του χεριού του παπά απ' το μικρό Γιάννη, δηλαδή με ένα παιδικό βίωμα του ποιητή. Επομένως η ενεργοποίηση των συνειρμών από μια λέξη, οδηγεί στην ανάκληση ενός παιδικού βιώματος. Από την άλλη πλευρά, το "θλιβερό πουλί κουρούνα ή η "λασπωμένη γουρούνα μ' εκατό βυζιά" που ανακαλούνται από το "ρούνα", μπορεί να ξεκινούν από παιδικά βιώματα (ίσως από τη φύση της ιδιαίτερης πατρίδας<sup>661</sup>, αλλά το σημαντικότερο είναι ότι συμβολοποιούνται. Η "κουρούνα" συνδέεται με τη θλίψη, ενώ η "λασπωμένη γουρούνα" σκιαγραφείται με υπερβολικά τονισμένα κάποια χαρακτηριστικά ("εκατό βυζιά") ως ενσάρκωση της ασχήμιας. Ο ποιητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όλα αυτά "τα σκοτεινά" δεν είναι δυνατόν να συνδεθούν "με το κατάφωτο, δροσσοπαγές έαρ", αιτιολογώντας το χαρακτηρισμό "απαράδεχτο", που χρησιμοποίησε στην αρχή για τη σύνδεση της παπαρούνας με την άνοιξη. Δηλαδή, ο συνειρμός, πέρα από τη λειτουργία του ως μηχανισμός ανάκλησης εικόνων και βιωμάτων, πυροδοτεί και μια ιδιότυπη συμβολοποίησή τους, επομένως την ποιητική τους μετάπλαση. Άρα και στην περίπτωση αυτή συλλειτουργούν η αυτοβιογραφική μνήμη και η δημιουργική επινόηση / φαντασία μέσα όμως από μια διαφορετική διεργασία. Η διαφορετικότητα της διεργασίας αυτής αφορά ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό: Ότι η λέξη σημαίνει κάτι πολύ περισσότερο από αυτό που σηματοδοτεί και λειτουργεί ως αφορμή για

διαδρομές της συνείδησης σε χώρους απρόβλεπτους για τον αναγνώστη, χωρίς φυσικά τη φροντίδα της χρονικής αλληλουχίας ή της αιτιότητας<sup>662</sup>. Αυτές ακριβώς τις διαδρομές εννοεί ο Ρίτσος, όταν, πριν αναφερθεί στο παράδειγμα της "παπαρούνας", λέει "Εξάλλου η ονομασία πολλών πραγμάτων τυχαίνει συχνότατα να μη συμφωνεί με τα ίδια τα πράγματα". Αυτό συμβαίνει, διότι η βιοματική χρήση της λέξης, το περιβάλλον στο οποίο τοποθετείται, η ιδιαιτερότητα των στιγμών κατά τις οποίες μπορεί να χρησιμοποιηθεί, τη φορτίζουν με περιεχόμενο πολύ ευρύτερο από το συμβατικό της. Έτσι, όπως λέει ο ποιητής στα *Μελετήματά* του, η λέξη αποκτά μια "συνειρμική πυκνότητα", η οποία επιβάλλει και στον αναγνώστη ή ακροατή της ποίησης μια ανάλογη μ' εκείνη του ποιητή δημιουργική λειτουργία, στηριγμένη φυσικά σ' αυτή τη "συνειρμική πυκνότητα" των λέξεων<sup>663</sup>. Με τον τρόπο αυτό η λέξη, απομακρυνόμενη από τη

<sup>660</sup> Για τη σχέση μνήμης, συγκίνησης και βιώματος βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 1β.

<sup>661</sup> Ανάμεσα στα ζώα που εκτρέφονταν στο πατρογονικό κτήμα του Χατζάλαγα υπήρχαν και γουρούνια (Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. [σημ.18], σ. 33: " Στο κτήμα του Χατζάλαγα είχαμε περισσότερα, πάπιες που βουτούσαν στις στέρνες, κόττες, γουρούνια και κουνελάκια"). Κουρούνες είναι απίθανο να μην είχε δει.

<sup>662</sup> Βλ. Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σσ. 429-432, όπου σχολιάζεται το συγκεκριμένο απόσπασμα από το *Όχι μονάχα για σένα*, με την επισήμανση παράλληλων απόψεων για τη λειτουργία των λέξεων στην ποίηση από το έργο του J.P.Sartre, *Τι είναι λογοτεχνία*, μτφρ. Μαρία Αθανασίου, "Πλανήτης", Αθήνα χ.χ.ε, σσ. 19-20.

<sup>663</sup> "Σκέψεις για την ποίηση του Ελύδη", ό.π. (σημ.87), σ. 78 "Η λέξη με την επανάληψη υποδηλώνει μια προτίμηση, θα μπορούσαμε, ίσως, να πούμε, μια κλίση, και λίγο – λίγο η ίδια λέξη βαθιάει, διαποτίζεται όσο πάει με περισσότερο αίσθημα, περισσότερο στοχασμό, πυκνώνει, γίνεται το άθροισμα πολλών εντυπώσεων και συγκινήσεων απορροφώντας πάντα κάτι απ' τις γύρω της λέξεις, όπου ανάμεσά τους είναι τοποθετημένη έτσι, που αυτή να μένει το κέντρο τους, που με την ακτινοβολία της προσδιορίζει το στίχο και προσδιορίζεται μέσα σ' αυτόν. Σ' αυτή τη λέξη πια

συμβατική της σημασία, παύει να είναι ένα γλωσσικό σημείο με σταθερό νόημα και μετατρέπεται σε ένα σημαίνον, πίσω απ' το οποίο μπορεί να κρύβεται μια πληθώρα σημαινομένων, ανάλογη με τη "συνειρμική πυκνότητα". Έχουμε λοιπόν και στο Ρίτσο μια "υπεροχή του σημαίνοντος", ανάλογη μ' εκείνην της θεωρίας του Lacan, όπου το σημαίνον ανακαλεί, ανάμεσα σε όλα τα σημαινώμενα / συνειρμούς, και "ξεχασμένα βιώματα", όπως λέει ο ποιητής στο απόσπασμα από το *Όχι μονάχα για σένα*<sup>664</sup>. Η αραιογράμμη γραφή τόσο ολόκληρης της λέξης "παπαρούνα", όσο και των μερών, στα οποία τη χωρίζει, τονίζει τη δυνατότητα του σημαίνοντος να ανακαλεί ξεχασμένους κόσμους και ταυτόχρονα να δημιουργεί νέους έχοντας απεριόριστες μυθοπλαστικές δυνατότητες<sup>665</sup>.

Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση της λέξης "γυαλόχαρτο" στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*. Εδώ έχουμε μετάβαση από το αντικείμενο στη λέξη που το σηματοδοτεί: Ο ποιητής / Ίων ανακαλύπτοντας μέσα στο συρτάρι του μερικά ξεχασμένα κομμάτια γυαλόχαρτο αποφασίζει να αξιοποιήσει τις εννοιολογικές – μέσα στην ποιητική του συνείδηση – προεκτάσεις της λέξης "γυαλόχαρτο" σ' ένα ποίημα: "Σήμερα ψάχνοντας σ' ένα συρτάρι για κάτι περσινές μου σημειώσεις βρήκα μερικά κομμάτια γυαλόχαρτο κι ούτε θυμόμουνα πότε και γιατί τα είχα αγοράσει και σε τι τα χρησιμοποίησα. Ωστόσο μου άρεσαν πολύ, και πιο πολύ μ' άρεσε η λέξη "γυαλόχαρτο", κι είπα να γράψω ένα ποίημα γυαλοχαρτένιο με τρίμματα γυαλιού, με σπιθοβολήματα μεσημεριάτικης

θάλασσας της Μονοβάσιας ή με φεγγαροτρέμουλα στη θάλασσα του Γυθείου, εκεί στο νησάκι Κρανάη με τις μυγδαλιές, την κάππαρη, τα σπερδούκλια..."<sup>666</sup>. Η αφορμή για το συνειρμό δίνεται από την υλική σύσταση του αντικειμένου που εκφράζεται με τη λέξη: Τα σπιθοβολήματα των τριμμάτων του γυαλιού που βρίσκονται σ' ένα γυαλόχαρτο ανακαλούν τα σπιθοβολήματα της θάλασσας του μεσημεριού στη Μονεμβασιά ή τις αντανάκλασεις του φεγγαριού στο νησάκι Κρανάη των γυμνασιακών χρόνων και, καθώς τις ανασυσταίνει, χρησιμοποιεί τρεις φορές τη λέξη "γυαλόχαρτο" συνδεδεμένη με το "τρίψιμο", το οποίο αποτελεί μια μεταφορά της ανησυχίας του εφηβικού σώματος από τον καταπιεσμένο ερωτισμό<sup>667</sup>. Ενώ συνεχίζονται οι εφηβικές αναπολήσεις, παρελαύνει το σύμπαν των μυθολογικών προσώπων που ο Ρίτσος αξιοποιεί ποιητικά στην *Τέταρτη Διάσταση* και στους κύκλους των μικρών μυθολογικών ποιημάτων του<sup>668</sup>. Αυτό σημαίνει ότι οι συνειρμοί που και πάλι ενεργοποιούνται από ένα σημαίνον, ανακαλούν βιώματα της εφηβικής ηλικίας, τα οποία εντάσσονται στο νοηματικό περιβάλλον του πεζογραφήματος ως σύμβολα μιας διαμορφωμένης ευαισθησίας που οδήγησε αργότερα σε

---

υπάρχουν πολλά "τετελεσμένα" αισθητικά τοπία, πολλές "θέες". Έτσι αποχτάει μια τρομερή συνειρμική πυκνότητα, ζυμώνεται, μεταλλάζει, γίνεται μια λέξη – καρδιά. Έτσι προσδιορισμένη και ακεραιωμένη επιβάλλει στον αναγνώστη και στον ακροατή μια λειτουργία δημιουργική (τον κάνει λίγο – πολύ δημιουργό), συνεχίζεται μέσα του σ' έναν κύκλο εικόνων, παραστάσεων, συγκινήσεων, στοχασμών, γίνεται κλειδί που ξεκλειδώνει πολλές μνήμες".

<sup>664</sup> Η Κική Δημουλά ονομάζει τα ξεχασμένα βιώματα "αποπιτανόμενα βιώματα" που επανενεργοποιούνται από μια γλώσσα "δολίως παρατηρητική". (βλ. εδώ, σ. 27). Για το Lacan, βλ. εδώ, σ. 27 και σημ. 67 σχετική βιβλιογραφία. Με το παραλληλισμό μας, δεν υποστηρίζουμε ότι ο Ρίτσος είχε υποχρεωτικά διαβάσει Lacan. Η αναλογία μπορεί να είναι συμπτωματική.

<sup>665</sup> Στις απεριόριστες μυθοπλαστικές δυνατότητες των γλωσσικών σημείων αναφέρεται η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 76.

<sup>666</sup> *E.A.A.*, 4, σ. 141.

<sup>667</sup> *E.A.A.*, 4, σ. 141: "... τόσο κοντά, ένα όλοι, κάτι ταγκό που σου τρίβαν με γυαλόχαρτο τη μύτη και το πηγούνι...", σ. 144: "... κι ο Νίκος είχε πλούσιο λεξιλόγιο, κάτι λέξεις τουρκομερίτικες ή χωριάτικες ή μαγκοαθηνείκες... και του πηγαίναν στο παχύ, φιλήδονο στόμα του και στ' άσπρα του μάτια, και μένα μου άρεσε η λέξη "μπαξές" όσο και το δικό μου "γυαλόχαρτο", σ.145: "...οι χοντρές πλεξούδες της κοιμισμένης (βέβαια) Βαγγελιώς, προπάντων το φεγγάρι που ήταν όμοιο με στρογγυλό γυαλόχαρτο και τριβόταν κάπου μέσα σου και σε πονούσε από παλιά και δεν ήξερες πότε και γιατί το 'χες αγοράσει...". Για την ερωτική διάθεση του ποιητή απέναντι στη Βαγγελιώ, βλ. ό.π., σσ. 111-112: "...και μια και είναι τόσο μεγάλο το χέρι μου μπορεί να... υπερφαλαγγίσει τη θεία – Σμάρω και να χαϊδέψει τα δυνατά μαλλιά της Βαγγελιώς κι ύστερα να την τραβήξει απ' τις δυο κοτσίδες και να φέρει το πρόσωπό της ανάμεσα στα σκέλια μου...".

<sup>668</sup> Ο.π., σσ. 147-150.

συγκεκριμένες ποιητικές επιλογές, όπως αυτή της χρήσης των μυθολογικών προσωπείων. Αυτού του είδους η ένταξη είναι μια ακόμη περίπτωση συλλειτουργίας αυτοβιογραφικής μνήμης και δημιουργικής επινόησης / φαντασίας, με αφετηρία τη συνειρμική δυναμική του σημαίνοντα, η οποία αισθητοποιείται με την αραιογράμμη γραφή της λέξης "γυαλόχαρτο"<sup>669</sup>. Η συνειρμική δυναμική καταλήγει στο τέλος του αποσπάσματος σε κατάφαση προς το απέραντο, πράγμα που σημαίνει ότι αποτελεί μια έκφασή του: "... κι έτσι που σπιθοβολούσαν απ' το στεγνωμένο αλάτι τα χαλίκια του νησιού δεν ήξερες πια αν σεργιανάς στο νησάκι Κρανάη ή στο Γαλαξία"<sup>670</sup>.

Στο *Τι παράξενα πράματα* ένα κομμένο πόδι κότας, αφού τοποθετηθεί στο πλαίσιο της δυναμικής των ευτελών αντικειμένων στο έργο του Ρίτσου<sup>671</sup>, θα πυροδοτήσει αχαλίνωτους συνειρμούς που θα ανακαλέσουν βιώματα της παιδικής ηλικίας στη Μονεμβασιά, ενταγμένα όμως σε ένα περιβάλλον που κινείται ανάμεσα

στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία: "... τότε στην εξοχή, μεσημέρι, στον μεγάλο αμπελώνα (τι φως, και τζιτζίκια, ήταν και μια πέρδικα κι ένα μικρό ποτάμι πνιγμένο στις λυγαριές και στα βάτα), τότε λοιπόν το κομμένο πόδι της κότας, τραβούσαμε απ' το πάνω μέρος, μετ' απ' το σκληρό πετσί, τραβούσαμε τα νεύρα (ή τους τένοντες, δεν ξέρω πώς τα λένε) και σάλεψαν πολύ αστεία, ναι, τα δάχτυλα της κότας με τα μακριά γαμψά νύχια – κάτι κινήσεις σα γεροντίστικα σταυροκοπήματα – όχι, όχι, σαν κωμικές μιμήσεις γεροντίσιων σταυροκοπημάτων, ή σα να διώχναν μια μύγα απ' το κούτελο μιας άρρωστης, παράλυτης γριάς 123μιας χρονών, ή σα να γαργαλούσαν πίσω απ' τ' αυτί του μεθυσμένου μπάρμπα – Λάμπη, και του πήγαινε του μπάρμπα – Λάμπη να 'ναι μεθυσμένος ντάλα μεσημέρι, και του πήγαινε ιδιαίτερα και τ' όνομά του μέσα σε κείνη τη μεθυσμένη λαμπρότητα του μεσημεριού των παιδικών μας χρόνων, ενώ η ίδια η κότα, μες στο τσουκάλι της θείας Ευαγγελίας, παρέα με τσιγαρισμένες μπάμιες και κρεμμύδια, μοσκοβολούσε απ' την πόρτα κι απ' τ' ανοιχτά παράθυρα, πέντε και δέκα μέτρα ως έξω στο ύπαιθρο που παίζαμε, κι οι άλλες κότες βοσκούσαν στα ξερόχορτα, καθόλου μα καθόλου λυπημένες για την αδελφή τους ή τη μάνα τους που έλειπε, γιατί καμιά υποψία σφαγής ή χνώτο θανάτου δε χωρούσε στη δυνατή εκκωφαντική αντηλιά, και τα πούπουλα εκείνης της κότας ιριδίζανε κοκκινόχρυσα, μαυρόχρυσα, πρασινόχρυσα πάνω στα ψηλά κίτρινα γαϊδουράγκαθα που αυτά ξέραν καλά ότι πιο κάτω ήταν το μικρό ποτάμι όπου τα παιδιά με χιλιογρατζουνισμένα γόνατα κι αγκώνες μάζευαν βατόμουρα και τα μασούλαγαν έτσι σκονισμένα και κοκκινοβάφονταν τα σαγόνια τους και τα μάγουλά τους, εκεί πλάι στο ποτάμι, όπου τα κάπως μεγαλύτερα αγόρια μαλακίζονταν κι έπεφτε τσαπ τσαπ το σπέρμα στο ποτάμι, κι είχε και βατράχια που κοάζανε πού και πού, πολύ σπάνια, γιατί κρατούσαν τη φωνή τους για το βράδυ"<sup>672</sup>. Το παιχνίδι με το κομμένο πόδι της κότας, το μικρό ποτάμι, το πυρακτωμένο μεσημέρι, το μαγείρεμα της σφαγμένης κότας, το λέρωμα με τα βατόμουρα, ο αντανισμός των εφήβων και τα κοάσματα των βατράχων είναι στοιχεία που παραπέμπουν στην παιδική πραγματικότητα του ποιητή<sup>673</sup>. Όμως το διώξιμο της μύγας από "το κούτελο μιας άρρωστης παράλυτης γριάς 123μιας χρονών" ή το γαργάλημα του αυτιού του μεθυσμένου "μπάρμπα – Λάμπη", εικόνες που

<sup>669</sup> Ο.π., σ. 141. Η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 108, υποστηρίζει ότι η αραιογράμμη γραφή της λέξης υπενθυμίζει στον αναγνώστη τον προβληματισμό του ποιητή για τη χρησιμοποίησή της σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο.

<sup>670</sup> Ο.π., σ. 150.

<sup>671</sup> *Τι παράξενα πράματα*, E.A.A., 2, σ. 7. "Κάτι παράξενα πράματα, χωρίς καθόλου νόημα, εντελώς ασήμαντα, πες τα κουτά: κι όμως, να, δεν ξέρω πώς και γιατί, για μένα έχουν κάποια (όχι κάποια), έχουν μεγάλη, μοναδική σημασία – ίσως απ' το γεγονός ότι όντας ασήμαντα (και παράξενα) δε με υποχρεώνουν να ψάχνω να βρω έννοιες, ιδέες, σκοπούς, εξηγήσεις, δικαιολογίες, στρεψοδικίες, καθήκοντα, περιορισμούς, απαγορεύσεις. Απλώς τα χαζεύω. Και με αναπαύουν. Σα να κοιμάμαι, κι αυτά γίνονται από μόνα τους, χωρίς τη δική μου επέμβαση, κι όταν ακόμη με αφορούν, και μπερδεύονται στα πόδια μου, σκοινιά, κανόνια.... ένα κομμένο πόδι κότας, που κουνάει αστεία τα δαχτυλά του....". Για την δυναμική των αντικειμένων, εδώ *Μέρος Α'*, §3δ.

<sup>672</sup> E.A.A., 2, σσ. 7-8.

<sup>673</sup> Πληροφορίες υπάρχουν για το λέρωμα με τα βατόμουρα, το ποτάμι και το πυρακτωμένο μεσημέρι (Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π., σημ. 18, σσ. 28,33,13). Όσο για τα άλλα, όπως το μαγείρεμα της σφαγμένης κότας, το κόασμα των βατράχων και ο υπαίθριος αντανισμός ασφαλώς δε βρίσκονται έξω απ' την πραγματικότητα ενός παιδιού της ελληνικής επαρχίας κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα.

δημιουργούνται με παραδοξολογικούς συνειρμούς από τις κινήσεις των δαχτύλων του κομμένου ποδιού της κότας, ανήκουν στη μυθοπλασία. Για τη γριά, είναι εύκολο να διαπιστωθεί από την ηλικία της, αλλά και από την αοριστολογική αναφορά του ποιητή σ' αυτήν. Όσο για τον μπάρμπα – Λάμπη, το υποψιαζόμαστε από τη σύνδεση του ονόματός του με τη λάμψη και τη μεθυστική ατμόσφαιρα του μεσημεριού, αλλά και από το ότι αποτελεί ένα από τα πρόσωπα του κρυπτικού και μεταφυσικού ποιήματος *Η ώρα των ποιμένων*, όπου ο μπάρμπα Λάμπης συνδέεται με τη διαφάνεια και με τα τερατόμορφα "γέμοντα οφθαλμών" ζώα της *Αποκαλύψεως*<sup>674</sup>. Επομένως, στο σημείο αυτό υπάρχει και αυτοαναφορικότητα του ποιητή σε παλαιότερα έργα του.

Η λειτουργία αυτή της λέξης ως ενός συγκεκριμένου σημαίνοντος που μπορεί να απελευθερώσει αχαλίνωτους συνειρμούς / σημαινόμμενα αισθητοποιείται με συγκεκριμένη μορφοδότηση: Οι εικόνες που ακολουθούν το "κομμένο πόδι κότας" διαδέχονται η μία την άλλη με μια εκπληκτική ταχύτητα, σε ασύνδετο σχήμα, αποτελώντας έναν καταιγισμό, ενώ ο λόγος είναι εξαιρετικά μακροπερίοδος. Ο καταιγισμός αυτός δε μπορεί παρά να συνδεθεί και πάλι με το *απέραντο* του Ρίτσου, το οποίο εδώ παρουσιάζεται ως ο πολυσχιδής χαρακτήρας του κόσμου, που, αφού αποτελείται από ανεξάντλητα στιγμιότυπα – μόρια, τροφοδοτεί τελικά έναν ανεξάντλητο λόγο. Ο ποιητής έχει παρομοιάσει τη συγκεκριμένη κίνηση του λόγου με την κίνηση της κινηματογραφικής κάμερας, που προσπαθεί να "απαθανατίσει" τον αισθητό κόσμο, καταγράφοντας με ανάλογη ταχύτητα τα στιγμιότυπά του ως κινηματογραφικές εικόνες: "...*Μα όλα τούτα θα τα πεις πιο κάτω, με τη σειρά τους, - ποια σειρά;- δεν υπάρχει προτεραιότητα, το πριν, το μετά, το εδώ, το εκεί, το πέρα, το εσύ, το εγώ, το αυτός, το εμείς, το εσείς, το εκείνοι, ανάκατα όλα, αλληλοσπρωχνόμενα να μπουκάρουν στο θέατρο ή να βρουν μια θέση στο τραίνο ή να πλησιάσουν το μεγάλο φακό του τηλεοπτικού συνεργείου, ν'απαθανατιστούν...*"<sup>675</sup>. Έτσι ο κινηματογράφος αναδεικνύεται σε ποίηση της σύγχρονης εποχής: "*καλά το 'λεγες: το σινεμά: η ποίηση της εποχής μας, όχι η στατική φωτογραφία, όχι ο επίπεδος ζωγραφικός πίνακας...ο κινηματογράφος, κίνηση των εικόνων, ακίνητος εσύ βλέπεις το ανθρώπινο πρόσωπο, το ανθρώπινο σώμα να γυρίζει, να δίνεται, μπρός, πίσω, απ' το 'να πλάι, απ' τ' άλλο, μαγεία, έρωτας, σ' όλες του τις εκφράσεις, τα μυστικά του, κινείται όπως ο λόγος, γι' αυτό σου λέω η ποίηση της εποχής μας...*"<sup>676</sup>. Χαρακτηριστική είναι εδώ η αραιογράμμη γραφή του ποιητή για τη λέξη "λόγος".

Αυτής της μορφής η ενεργοποίηση συνειρμών συμπεριλαμβάνει πολλές φορές στίχους ή και ολόκληρα αποσπάσματα από παλαιότερα έργα ως παραθέματα. Στα παραθέματα αυτά, ορισμένοι συμβολισμοί που στο παρελθόν λειτούργησαν μ' έναν συγκεκριμένο τρόπο, τώρα φωτίζονται περισσότερο, εντασσόμενοι στο συνειρμικό πλαίσιο της στιγμής, ενώ αποκαλύπτεται ότι η προέλευσή τους βρίσκεται σε παιδικά βιώματα του ποιητή: Στο κεφάλαιο "Τα πουλιά", από το *Τι παράξενα πράγματα* παρατίθεται ο στίχος "*μπούτια γερά σαν πέρδικες κλειστές στα παντελόνια*" από τον *Επιτάφιο*, ο οποίος στο συγκεκριμένο ποίημα αποδίδει τη σωματική ρώμη

<sup>674</sup> *Η ώρα των ποιμένων*, Π.Δ', σ. 286: " Κατά τις 3 το μεσημέρι πρόβαινε για λίγο ο ήλιος / "η χρυσή ώρα των ποιμένων", έλεγε ο μπάρμπα Λάμπης", σ. 290 "... Και οι αριθμοί βαδίζοντας με τη δική / τους ανεξαρτησία / μες στο κενό - εφτά άστρα, εφτά λυχνίες, / εφτά σφραγίδες, εικοσιτέσσερις πρεσβύτεροι, / κ' εκείνα τα τέσσερα ζώα γύρω στο θρόνο "γέμοντα οφθαλμών" / - έτσι είπε. / Κι ο μπάρμπα – Λάμπης: "αυτό μάλιστα", - τότε μές απ' τα / δόντια του / κ' είδαμε κάτω απ' τη βρεγμένη πατατούκα του να λάμπουν / σ' όλο το σώμα του αμέτρητα μάτια, διατεταγμένα ωραία / (οργανωμένα πιθανόν απ' τον ιδιον), ενώ / πάσκιζε τάχατε ν' ανάψει το τσιγάρο του με το τσακμάκι / σκορπώντας στην τραπεζαρία κάτι πονηρά, πεντάχτινα αστέρια". Ο Ρίτσος αξιοποιεί ποιητικά το συγκεκριμένο χωρίο της *Αποκαλύψεως* και στο *Ίσως νά 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σσ. 134-136. (Βλ. και τα σχόλιά μας, εδώ, σσ. 123-125). Επίσης, Π.Δ', σ. 291 "Ο μπάρμπα – Λάμπης / καθόλου δε φυλαγόταν - είταν ντυμένος με τα μάτια του..."κ.λπ. Ο Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 40), σσ. 318-322, αναδεικνύει την κρυπτικότητά του ποιήματος, υποστηρίζοντας ότι παρ' όλη τη σκοτεινότητα των νοημάτων του τελικά λειτουργεί σαν ποίημα.

<sup>675</sup> *Ίσως νά 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σσ. 7-8.

<sup>676</sup> *Όχι μονάχα για σένα*, *E.A.A.*, 6, σσ. 66-67. Τις επισημάνσεις για τη σχέση ανάμεσα στον ανεξάντλητο λόγο και τον κινηματογράφο πραγματοποιεί η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 36, η οποία παραθέτει (στη σημ. 11) και τα λόγια που ο Ρίτσος είχε πει σε συνέντευξή του στη Ντόρα Ηλιοπούλου – Ρογκάν για την εκπομπή "Τέχνη και Πολιτισμός": "η ποίηση αναπτύσσεται με κινούμενες εικόνες, όπως στον κινηματογράφο".

και την ομορφιά του νεκρού νέου<sup>677</sup>. Στο *Τι παράξενα πράματα* όμως ξαναζωντανεύει στη μνήμη του ποιητή με αφορμή την ονομασία του πουλιού *πέρδικα* και ανακατεύεται με τις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας του, που σημαίνει ότι ο συγκεκριμένος συμβολισμός του πουλιού στον *Επιτάφιο* ανάγεται αναδρομικά, μέσα από ένα

συνειρμικό πλέγμα στην παιδική ηλικία: "*Λοιπόν πολύ αγαπούσα τα πουλιά...λελέκια, χήνες, μαντικές, πέρδικες, (αυτήν που μου 'χε φέρει δώρο στη γιορτή μου απ' τις Βελιές η κουμπάρα μας η Κωνσταντού, κι ήταν μια όμορφη στρουμπουλούλα πέρδικα, που μου θύμιζε κάτι στιχάκια: "μπούτια γερά σαν πέρδικες κλειστές στα παντελόνια" – πέθανε μέσα σ' ένα φαρδύ κοφίνι και τι κλάματα έκανε η μαμά κι εγώ και τη θάψαμε στην αυλή, πλάι στον τάφο του μικρού σκυλιού, του Αζόρ – τι κλάματα και τότε)..."*<sup>678</sup>. Εδώ πρέπει να σημειωθεί και η ειρωνική αυτοθεώρηση του ποιητή, ο οποίος λέει ότι η πέρδικα των παιδικών του χρόνων του "*θύμιζε κάτι στιχάκια*" και παραθέτει μετά το στίχο του *Επιταφίου*, ενώ είναι αυτονόητο ότι ούτε στην παιδική του ηλικία είχε γράψει ήδη το ποίημα, ώστε να το θυμάται, ούτε φυσικά το μείζονος σημασίας αυτό ποίημα είναι "*στιχάκια*". Ανάλογη είναι η συνειρμική πλαισίωση του συμβολισμού "*αρκούδα*". Στο πεζογράφημα *Με το σκούνημα του αγκώνα*, ο ποιητής αφού θυμηθεί ότι τις πρώτες αρκούδες τις είδε στα παιδικά του χρόνια στη Μονεμβασιά και στο Γύθειο (εννοεί τις αρκούδες που έσερναν μαζί τους οι πλανόδιοι τσιγγάνοι)<sup>679</sup>, στη συνέχεια αναφέρεται σε ένα επεισόδιο με μια αρκούδα κι έναν τσιγγάνο στη συνοικία Θυμαράκια της Αθήνας (όπου ο ποιητής για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα έμενε στο σπίτι των φίλων του, Τάσου και Μιράντας Φιλιακού)<sup>680</sup>, το οποίο το συνδέει αναδρομικά με την αρκούδα της *Σονάτας του Σεληνόφωτος*: "*Αρκούδες είδα πολλές και στα βιβλία, και στην Αθήνα, στη συνοικία Θυμαράκια, κάτι φτωχά απογεύματα...και μαζεύονταν όλη η μαριδά και ρίχναν πενταροδεκάρες στο ντέφι του ασιγγανου, κι οι νοικοκυρές κι οι εκατοχρονίτισσες γριές κοίταζαν απ' τα κατώφλια κι απ' τα χαμηλά παράθυρα των φτωχόσπιτων – "αχ, η άμοιρη", κάναν οι γερόντισσες, "δεν έχει τα κέφια της απόψε βασανισμένο ζωντανό, πιο κι απ' τις αγελάδες του χωριού μας"...η αρκούδα πράγματι δεν ήταν στα κέφια της, ο ασιγγανος της τράβαγε τους κρίκους, σηκώνονταν τα χείλια της, φαίνονταν τ' άσπρα δόντια της, όχι απειλητικά αλλά λυπημένα, σαν τα πλήκτρα ενός μικρού πιάνου ενός πεθαμένου κοριτσιού στην άλλη συνοικία, συμμαθήτριας της Λούλας, κι η αρκούδα ξάπλωσε καταγής ανάσκελα δείχνοντας τη φαρδιά χαλαρωμένη κοιλιά της, οπότε μια λεβεντόγρια ρουμελιώτισσα φώναξε στον ασιγγανο που 'δερνε την αρκούδα μ' ένα πέτσινο καμτσίκι "άσε το ζω, γρουσουζή, μη σου σπάσω την κεφαλή με τούτη την κοτρώνα"...κι ο ασιγγανος με την αρκούδα φύγανε μόνοι σηκώνοντας ένα σύννεφο σκόνη στο σούρουπο, κι από τότε θαρρώ ετοιμαζότανε η "Σονάτα του σεληνόφωτος", επειδή πάνου απ' τη γειτονιά μας στεκότανε κιόλας μια μεγάλη πανσέληνος κάνοντας να σπιθίζουν τα γυαλιά πάνου στο σαμάρι της μάντρας του*

<sup>677</sup> *Επιτάφιος*, Π.Α', σ. 165: "Μπούτια γερά σαν πέρδικες κλειστές στα παντελόνια / που οι κόρες τα καμάρωναν στο δείλι απ' τα μπαλκόνια".

<sup>678</sup> *Ε.Α.Α.*, 2, σσ. 86-87. Το απόσπασμα σχολιάζεται και από τη Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 162. Για την Κωνσταντού, καθώς και για το σκυλί και θάνατό του, βλ. Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 30, 43 και 49 αντίστοιχα. Ως προς το σκυλί όμως δεν υπάρχει αυτοβιογραφική πιστότητα: Όπως σημειώνει η Λ. Ρίτσου, το σκυλί λεγόταν Αμούρ και πέθανε μετά την αναχώρηση της μητέρας του ποιητή για το Πήλιο, συνεπώς δε μπορεί να το έθαψε ο ίδιος και η μητέρα του. Για την πέρδικα, δε μπορούμε να ξέρουμε, αφού δεν έχουμε άλλες μαρτυρίες. Πιθανόν να έχουμε μια εκ των υστέρων παρέμβαση του ποιητή στα βιώματά του.

<sup>679</sup> *Ε.Α.Α.*, 3, σ. 47: "Πολύ αγαπάω τις αρκούδες και τ' αρκουδάκια τα τόσο παιχνιδιάρικα παρ' όλη τη στρουμπουλάδα τους. Την πρώτη αρκούδα την είδα στα παιδικά μου χρόνια στη Μονομβασιά μ' έναν ξερακιανόν ασιγγανο που χτύπαγε το ντέφι. Αργότερα, μιαν άλλη, στην προκυμαία του Γυθείου, δίπλα στον κήπο με τις μοσχοϊτιές – κι ίσως ο ίδιος ασιγγανος να 'ταν μαζί της, ξιπόλυτος, με μαύρα κατσαρά μαλλιά κι ένα σκονιί τυλιγμένο στη μέση του".

<sup>680</sup> Βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σσ. 107,120.



ξυλάδικου, όταν ακόμα δεν είχανε σβηστεί εντελώς τα κόκκινα γράμματα "Λευτεριά η θάνατος"<sup>681</sup>. Στη συνέχεια ο ποιητής προχωρά στην παράθεση του σχετικού αποσπάσματος της *Σονάτας του*

*Σεληνόφωτος*, όπου παρουσιάζονται συμβολοποιημένα και ενταγμένα στην προβληματική της ταλάντευσης τα χαρακτηριστικά της αρκούδας που ο Ρίτσος περιγράφει στο πεζογράφημά του:

*Φορές – φορές, την ώρα που βραδιάζει, έχω την αίσθηση  
πως έξω απ' τα παράθυρα περνάει ο αρκουδιάρης με τη γριά βαρειά του  
αρκούδα  
με το μαλλί της όλο αγκάθια και τριβόλια  
σηκώνοντας σκόνη στο συνοικιακό δρόμο  
ένα ερημικό σύννεφο σκόνη που θυμιάζει το σούρουπο  
και τα παιδιά έχουν γυρίσει σπίτια τους για το δείπνο και δεν τ' αφήνουν  
πια να βγουν έξω  
μ' όλο που πίσω απ' τους τοίχους μαντεύουν το περπάτημα της γριάς  
αρκούδας –  
κ' 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 παι-  
διά, τους αργόσχολους, τους απαιτητικούς,  
και το μόνο που θέλει είναι να πλαγιάσει στο χώμα  
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.  
Μα ποιος μπορεί να παίζει ως το τέλος αυτό το παιχνίδι;  
Κι η αρκούδα σηκώνεται πάλι και πορεύεται  
υπακούοντας στο λουρί της, στους κρίκους της, στα δόντια της,  
χαμογελώντας με τα σκισμένα χείλη της στις πενταροδεκάρες που τις  
ρίχνουνε τα ωραία κι ανυποψίαστα παιδιά  
(ωραία ακριβώς γιατί είναι ανυποψίαστα)  
και λέγοντας ευχαριστώ. Γιατί οι αρκούδες που γεράσανε  
το μόνο που έμαθαν να λένε είναι: ευχαριστώ, ευχαριστώ<sup>682</sup>*

Τα χαρακτηριστικά της αρκούδας του πεζογραφήματος, που περιλαμβάνονται και στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* είναι η σκλαβιά, το ξάπλωμα στη γη, ο βασανισμός απ' το σκληρό αρκουδιάρη, το πλήθος των θεατών, τα παιδιά που πετούν πενταροδεκάρες στο ντέφι. Η διαφορά είναι ότι στο ποίημα ο Ρίτσος συνδέει τα γνωρίσματα αυτά με πολύπλοκες νοηματικές προεκτάσεις. Μια λεπτομερής ανάλυσή τους θα ξέφευγε αρκετά από το θέμα μας που εδώ είναι η συνειρμική πλαισίωση του παιδικού βιώματος. Περιοριζόμαστε απλώς να τονίσουμε την αμφίσημη στάση της αρκούδας, που μέσα στην παραίτησή της απ' τη ζωή με το ξάπλωμα στο έδαφος και το πάτημα

<sup>681</sup> *E.A.A.*, 3, σσ. 50-51.

<sup>682</sup> *T.A.*, σσ. 49-50. Παρατίθεται ό.π. (σημ. 303), σσ. 51-52.

της κοιλιάς της κλείνει μια επαναστατική στάση: Την άρνηση μιας ανυπόφορης ζωής. Όμως η αμφισημία αυτή αίρεται αμέσως μετά, όταν η αρκούδα σηκώνεται και

συνεχίζει τη βασανιστική της πορεία λέγοντας μοιρολατρικά "ευχαριστώ" στις ελάχιστες χαρές που εδώ φαίνεται να εκπροσωπούν οι πενταροδεκάρες των παιδιών, τα οποία είναι "ωραία ακριβώς γιατί είναι ανυποψίαστα", όπως λέει ο ποιητής ταυτίζοντας την αθωότητα με την παιδικότητα. Και οι ελάχιστες αυτές χαρές την κάνουν να ανέχεται την καταπιεσμένη ζωή της. Όσο για τον αρκουδιάρη που της έχει περάσει κρίκους στα χείλη, είναι ένα σύμβολο της καταπίεσης, ενώ η "ανάγκη των δοντιών" πρέπει να συνδεθεί με τη βιοποριστική ανάγκη που παγιδεύει την ελεύθερη βούληση<sup>683</sup>. Αυτό που ενδιαφέρει κυρίως εδώ είναι ότι ένα βίωμα – το επεισόδιο με την αρκούδα στη συνοικία Θυμαράκια – μετατράπηκε σε πολύσημο σύμβολο και η ανάκλησή του στο πεζογράφημα *Με το σκούνημα του αγκώνα* έγινε συνειρμικά και συνδέθηκε και με την παιδική ηλικία, αφού ο ποιητής λέει ότι τις πρώτες αρκούδες με τους ατσίγγανους τις είχε δει στη Μονεμβασιά και στο Γύθειο, υπονοώντας ότι από τότε είχε δημιουργηθεί μέσα του ένα συναισθηματικό / ψυχολογικό υπόβαθρο που αργότερα κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες θα οδηγούσε στη συμβολοποίηση. Άλλωστε και η σύνδεση των δοντιών της αρκούδας, που φαίνονται καθώς ο ατσίγγανος τραβάει τους κρίκους ανασηκώνοντας τα χείλη της, με "τα πλήκτρα ενός μικρού πιάνου ενός πεθαμένου κοριτσιού στην άλλη συνοικία, συμμαθήτριας της Λούλας", αποτελεί μια σκόπιμη εκ των υστέρων σύνδεση του συμβόλου της αρκούδας με την παιδική ηλικία: Ο ποιητής μιλώντας για τα βιώματά του στην Αθήνα, πιθανόν να εμπλέκει σ' αυτά αξεδιάλυτα κάποιο τραυματικό παιδικό βίωμα της Μονεμβασιάς. Διότι στις δεκαετίες του '40 και του '50 κυρίως, οπότε έζησε στη συνοικία Θυμαράκια και εφόσον ήταν μόλις ένα χρόνο μικρότερος από τη Λούλα, δεν ήταν δυνατόν η συμμαθήτρια της Λούλας να είναι μικρό κορίτσι. Συνεχίζοντας στο πεζογράφημα, υποδεικνύει ότι η αρκούδα της *Σονάτας του Σελινόφωτος* είναι ένα δικό του προσωπίο παρουσιάζοντας και πάλι την πολυπλοκότητα της ποιητικής του συνείδησης: "τότες, μήπως ήμουνα εγώ η αρκούδα; μα ούτε κι εγώ θα 'φηνα ποτέ να με πατάνε στην κοιλιά' ωστόσο ένιωθα κάποια συγγένεια μαζί της – ίσως γι' αυτό το "ευχαριστώ" της, γιατί κι εμένα από παιδί μ' άρεσε να λέω "ευχαριστώ", όλο "ευχαριστώ"..."<sup>684</sup>. Το "ευχαριστώ" της αρκούδας ο Ρίτσος το συνδέει αμέσως μετά με τα "ευχαριστώ" που έλεγε ο ίδιος από παιδί και σε όλη τη διάρκεια της ζωής του σε κάθε στιγμιότυπό της που του αποκάλυπτε την ομορφιά, ενώ εκφράζει την απαρésκειά του απέναντι σ' αυτούς που αδυνατούν να νιώσουν ευγνωμοσύνη για την ομορφιά. Έτσι, με αφορμή το "ευχαριστώ" της αρκούδας που συνδέεται με τα "ευχαριστώ" του Ίωνα / ποιητή, θα παρελάσει ένα πλήθος συνειρμών σχετικών με τα πρόσωπα του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος, όπως η μητέρα, η Νίνα, Η Λούλα και ο Μίμης για το μερίδιο ομορφιάς που εκπέμπουν<sup>685</sup>, ή του ευρύτερου, όπως ο θεός Λεωνίδα, ο οποίος ανακαλείται αντιθετικά, επειδή αδυνατούσε να κατανοήσει το μεγαλείο της ευχαριστίας<sup>686</sup>. Οι συνειρμοί θα συνεχιστούν με τις ευχαριστίες για την ομορφιά του έρωτα στο πρόσωπο της πρώτης αγάπης του

<sup>683</sup> Για τη γενικότερη αμφισημία / ταλάντευση της *Σονάτας του Σελινόφωτος*, που διευρύνεται σε μια πολυσημία σε ολόκληρο σχεδόν το έργο του Ρίτσου, βλ. εδώ *Μέρος Α*, §3β.

<sup>684</sup> *Με το σκούνημα του αγκώνα*, *E.A.A.*, 3, σσ. 54-55.

<sup>685</sup> Ο.π., σ. 54: "...όλο "ευχαριστώ.... και στη μητέρα για τη γλυκύτατη σιωπή της πάνω απ' τ' ωραίο εργόχειρό της, και στη Νίνα για το καινούργιο δαντελένιο φόρεμά της όταν χόρευε μόνη μαζούρκα μπροστά στον καθρέφτη του σαλονιού κι ανέμιζαν νεραϊδένια τα ξέπλεκα ξανθά μεταξωτά μαλλιά της, στη Λούλα για τις μακριές χριστιανικές μαύρες πλεξούδες της, στο Μίμη για κείνο το σπαθάκι του του ναυτικού δοκίμου...."

<sup>686</sup> Ο.π., σ. 54-55: "...κι αργότερα στα γκαρσόνια κάθε φορά που μου 'φερναν το ψωμί, το ποτήρι, ένα πιάτο, κάθε φορά ένα δυο "ευχαριστώ", τόσο που ο θεός Λεωνίδα.... μου 'πε "δεν ντρέπεσαι, Ίων, τι 'ναι αυτά; δεν επιτρέπεται ποτέ να λέμε ευχαριστώ στα γκαρσόνια ούτε ν' απευθυνόμαστε σ' αυτά όταν κάνουμε την παραγγελία του μενού μας" κι εγώ μούτρωσα και δεν έφαγα τίποτα, κι όταν ξανάφυγε για την Αγγλία δεν του ξανάγραφα πια παρ' ότι ήταν αυτός που μου 'χε στείλει την πρώτη πολυπόθητη κασετίνα με τις λαδομπογιές που ζωγράφισα πάνω σε ατλάζι τα πρώτα μου γκρενά και χρυσαφιά χρυσάνθεμα, κι από τότε, για να τον εκδικηθώ, έλεγα πιο πολλά και πιο σωστά "ευχαριστώ"..." Για το θείο Λεωνίδα βλ. εδώ *Μέρος Α*, σσ. 47-48.

ποιητή, της Ρουμπίνης<sup>687</sup> και θα φτάσουν στην ιδιότυπη ευχαριστήρια φωνή της αρκούδας στο ποίημα *Ο χορός της αρκούδας* του Αττίλα Γιόζεφ, καθώς και στην αρκούδα του Αλεξέι Τολστόι που το βροντερό της βήμα με το ξύλινο πόδι θα ενσωματωθεί στη *Γκραγκάντα*<sup>688</sup>. Ο Ρίτσος παραθέτει το σχετικό χωρίο του ποιήματος δείχνοντας ότι το σημαίνον "αρκούδα" έχει μια ανεξάντλητη δυναμική που συνείρει βιώματα και ποιήματα σε αδιάσπαστη ενότητα:

*Κι όταν ανέβηκα την ανεμόσκαλα ακουμπισμένη στον τοίχο  
Ν' αλλάξω το καμένο λαμπιόνι στο υψηλότερο σημείο  
Ήξερα πως είμαι μόνος  
Και πως είμαι μέσα στον κόσμο χωρίς διαιρέσεις  
Στα πέλματά μου φυσούσε ένας ήσυχος αέρας  
Πριν ανέβω είχα βγάλει τα παπούτσια μου  
και κάτω οι δυο γελωτοποιοί που τους είχα δανείσει τα χρωματιστά  
μου ρούχα  
και τις δυο χαρτονένιες μου μύτες που τις δένανε πίσω απ' τ' αυτιά  
τους με σπάγγους  
φώναζαν επίτηδες: "θα πέσει, θα πέσει `δεν πατάει τη σκάλα `δεν  
πατάει η σκάλα"  
κι άναβαν σπίρτα μπροστά στα δόντια των λιονταριών  
ενώ η μεγάλη αρκούδα με το ξύλινο πόδι περπατούσε όλη νύχτα  
γύρω στην τέντα<sup>689</sup>*

Άλλωστε, αμέσως μετά, πιστός στην "κινηματογραφική φύση" του ποιητικού λόγου, συνεχίζει με έναν καταϊγισμό συνειρμών που απλώνονται σε βιώματα της

ενήλικης φάσης, ή σε γεγονότα της διεθνούς πραγματικότητας κατά την εποχή που γράφτηκε το πεζογράφημα, όπως είναι π.χ. οι Ολυμπιακοί Αγώνες της Μόσχας<sup>690</sup>.

Αξιοσημείωτη είναι και η τεχνική με την οποία ο Ρίτσος παρουσιάζει τη συνειρμική δυναμική του σημαίνοντος "αρκούδα": Σε *α'* πρόσωπο αφηγείται τα βιώματα που ανακαλούνται από το σημαίνον, συνδέοντας τα στη συνέχεια με τα αποσπάσματα της *Σονάτας του Σελινόφωτος*

<sup>687</sup> Ο.π., σ. 55: "...ακόμη κι όταν έκανα έρωτα, προπάντων τότε...έλεγα με την καρδιά μου – ακριβώς μετά τον έρωτα – "ευχαριστώ", "ευχαριστώ", κι όχι μονάχα τώρα που μεγάλωσα κι ήξερα πια τη σημασία, μα και τότε που 'μouνα δεκαεφτάρης έλεγα στη Ρουμπίνη "ευχαριστώ" μόλις τελειώναμε, και μια νύχτα μου λέει η Ρουμπίνη "γιατί μου λες ευχαριστώ; δική μου ευχαρίστηση είναι!" και τότε εγώ της είπα, "ε, τώρα σου λέω δυο φορές ευχαριστώ", κι όπως ήμασταν πλαγιασμένοι ανάσκελα έγειρε η Ρουμπίνη το κεφάλι της με τα χαλκόχρωμα ιδρωμένα μαλλιά της στο στήθος μου κι είπε "εγώ σ' ευχαριστώ, σ' ευχαριστώ πολύ πολύ ` τώρα καταλαβαίνω πόσο σ' ευχαριστώ", και λέγαμε όλη τη νύχτα ο ένας στον άλλον ευχαριστώ και ξανακάναμε έρωτα". Η Ρουμπίνη ήταν η κόρη μιας προϊσταμένης του νοσοκομείου "Σωτηρία", όπου νοσηλευόταν ο ποιητής απο το 1927 ως το 1930. Πιθανόν του ενέπνευσε την *Εαρινή Συμφωνία* (βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σ. 56 και Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 108.

<sup>688</sup> *E.A.A.*, 3, σ. 56: "...εξάλλου η αρκούδα μέσα στη σιωπή της είχε μια δική της ευχαριστήρια φωνή "μπρούμα, μπρούμα, μπρούματζα" (όπως πολύ σωστά λέει ο Αττίλα Γιόζεφ στο ποίημά του "Ο χορός της αρκούδας"), ναι μπρούμα, μπρούμα, μπρούματζά, που το λέω και γω μέσα μου ή κι έξω μου (παραλείποντας το "ευχαριστώ" μου) όταν τύχει να βρεθώ με τίποτα θείους Λεωνίδηδες (εξαίρεση, βέβαια, ο Λεωνίδας των Τριακοσίων – μ' αυτόν ανταλλάσσουμε μπόλικα, και μεγαλόφωνα μάλιστα, "ευχαριστώ"), κι ας μην ξεχνάμε πως ήταν κι άλλη αρκούδα του Αλεξέι Τολστόι, που τα βήματά της, μπρούμα, μπρούμα, μπρούματζά, (γιατί το 'να της πόδι ήταν ξύλινο) ακούγονταν βροντερά μέσα στη νύχτα της "Γκραγκάντα"..."

<sup>689</sup> *Γκραγκάντα, Γίνεσθαι*, σσ. 71-72. Παρατίθεται, *E.A.A.*, 3, σσ. 56-57. Γενικά για την αρκούδα, βλ. Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σσ.179-174.

<sup>690</sup> *E.A.A.*, 3, σ. 58: "...γι' αυτό άλλωστε κι ο Γώγος της είχε κάνει δώρο στη Κέρκυρα ένα μικρούτσικο αρκουδάκι, το εγγονάκι του Μίσα των Ολυμπιακών Αγώνων της Μόσχας. Βλ. επίσης σσ. 58-60.

και της *Γκραγκάντας*, παρέχοντας στον αναγνώστη ορισμένα ερμηνευτικά κλειδιά. Παρατηρείται δηλαδή μια *αυτοαναφορικότητα*, ένας αυτοσχολιασμός του ποιητή την ώρα που δημιουργεί. Η αυτοαναφορικότητα αποτελεί στοιχείο μιας γενικότερης τεχνικής της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, η οποία αποδίδεται με τον όρο "*μεταμυθοπλασία*"<sup>691</sup> και αφορά κυρίως το μυθιστόρημα που απομακρύνεται έτσι από το πλαίσιο του παραδοσιακού. Σύμφωνα με έναν ορισμό της έννοιας, "*Μεταμυθοπλασία*" είναι ένας όρος που αποδίδεται σε εκείνο το είδος της μυθιστορηματικής γραφής, το οποίο συνειδητά και συστηματικά επισύρει την προσοχή στον ίδιο τον εαυτό της ως λογοτεχνικό κατασκεύασμα (ως κάτι τεχνητό) με σκοπό να προβληματίσει για τη σχέση ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα"<sup>692</sup>. Αυτό σημαίνει ότι ο συγγραφέας επιδιώκει να μεταθέσει την προσοχή του αναγνώστη στη διαδικασία συγγραφής του κειμένου, στα τεχνάσματα και στις επινοήσεις του. Μια τέτοια μετάθεση όμως υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι το κείμενο που έχει μπροστά του είναι τεχνητό κατασκεύασμα, υπονομεύοντας τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση που ο ίδιος διαμορφώνει συμμετέχοντας βιωματικά στα τεκταινόμενα<sup>693</sup>. Δηλαδή με την αυτοαναφορικότητα του συγγραφέα διαβρώνεται ο φαντασιακός χαρακτήρας του έργου, η μυθοπλαστική του διάσταση, γι' αυτό ακριβώς η συγκεκριμένη τεχνική ονομάζεται "*μεταμυθοπλασία*".

Στο Ρίτσο τέτοιου είδους αυτοσχολιασμοί παρατηρούνται από πολύ νωρίς, και μάλιστα στον ποιητικό λόγο: Στο τέλος του ποιήματος *Η τελευταία Π.Α. εκατονταετία*, το οποίο γράφτηκε το 1942, ο ποιητής σημειώνει:

*Κ' η πινακίδα – ξύλινη τετράγωνη – αυτό όλο – όλο – είπε, τίποτ'  
άλλο –  
στη διασταύρωση εκεί: "Από δω προς τον ήλιο". Μεθαύριο  
που θα περνάνε μες στον ήλιο με σημαίες κ' εργαλεία  
μπορεί και κάποιος να σταθεί μια σύντομη στιγμή και να ρω-*

*τήσει;*

*"Ποιος νάγραψε με τόσο αδέξια γράμματα τούτη την πινακίδα;"  
και κάποιος άλλος ίσως να θυμάται και να πει  
"Ο Γιάννης Ρίτσος – ποιητής της τελευταίας προ Ανθρώπου  
εκατονταετίας"<sup>694</sup>*

Τα "*αδέξια γράμματα*" φαίνεται να συμβολίζουν εδώ το φόβο για την αδυναμία του ποιητικού λόγου να εκφράσει την επαναστατική οργή αυτών που "*θα περνάνε μες στον ήλιο με σημαίες κ' εργαλεία*", δηλαδή του προλεταριάτου. Επομένως, ο Ρίτσος πραγματοποιεί έναν αυτοσχολιασμό σχετικά με τη δυνατότητα να μεταπλαστεί ποιητικά η επανάσταση, στρέφοντας τον αναγνώστη σε

<sup>691</sup> Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 20.

<sup>692</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: The theory and practice of self conscious fiction*, Methuen 1984.

<sup>693</sup> Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9). σ. 74: "Η αυτοαναφορικότητα αυτών των κειμένων (sc. των μεταμυθοπλαστικών), η ενασχόλησή τους με τα τεχνάσματά τους και τις επινοήσεις του συγγραφέα τους, υπενθυμίζουν στον αναγνώστη ότι το μυθιστόρημα είναι τεχνητό δημιούργημα, συνεπώς καταστρέφουν την αδρανή συμμετοχή του στον αληθοφανή κόσμο του βιβλίου, καταδεικνύοντας πόσο εύθραυστη μπορεί να είναι η ευχάριστη ψευδαίσθηση του πραγματικού. Εδώ ακριβώς έγκειται ο ενεργητικός ρόλος που επιφυλάσσει η μεταμυθοπλασία στον αναγνώστη της, ο οποίος καλείται να αναγνωρίσει ακριβώς, τη μυθοπλαστική κειμενική διάσταση των διαδραματιζομένων και όχι μόνο να τα πλάσει με τη φαντασία του ή να συμμεριστεί τα πάθη των ηρώων". Στις σελίδες 73-91 η μελετήτρια παρουσιάζει την παράδοση του μεταμυθοπλαστικού μυθιστορήματος σε παγκόσμια κλίμακα παρουσιάζοντας κάποια από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα (σημ. 3), ενώ παραθέτει και εκτενέστατη βιβλιογραφία (σημ. 2). Ενδεικτικά σημειώνουμε τις εξής μελέτες: Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, Methuen 1985, *A poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge 1988, *The Politics of Postmodernism*, Routledge 1991, Δημήτρης Τζιόβας, "Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας", *Μετά την αισθητική*, "Γνώση", Αθήνα 1987, σσ. 285-300, Μιχάλης Κοκκώνης, "Μεταμυθιστόρημα και Μεταμοντερνισμός στην Αμερική του '60 και του '70", *Διαβάζω, Αφιέρωμα στη Σύγχρονη Αμερικάνικη πεζογραφία*, 237, 18/4/90, σσ. 32-54.

<sup>694</sup> Π.Α', σ.521.

μια αισθητική αποτίμηση της συγκεκριμένης ποιητικής μετάπλασης. Ενώ, παράλληλα υποδεικνύει τον εαυτό του ως "συγγραφέα" αυτών των "αδέξιων γραμμάτων", τοποθετώντας το ονοματεπώνυμό του στον τελευταίο στίχο του ποιήματος, τακτική που θα ακολουθήσει και σε ένα ποίημα των τελευταίων χρόνων της ζωής του<sup>695</sup>. Έτσι, μετακινεί την προσοχή του αναγνώστη στην αποτελεσματικότητα της ποιητικής λειτουργίας. Ανάλογη αυτοαναφορικότητα επιδεικνύει και στο *Καπνισμένο τσουκάλι* που γράφτηκε το 1949, υπερασπιζόμενος τη μορφική απλότητα που πρέπει να έχει η επαναστατική ποίηση:

*Και να, αδελφέ μου, που μάθαμε να κουβεντιάζουμε  
Ήσυχα – ήσυχα κι απλά.  
Καταλαβαινόμαστε τώρα – δε χρειάζονται περισσότερα.  
Κι αύριο λέω θα γίνουμε ακόμα πιο απλοί  
θα βρούμε αυτά τα λόγια που παίρνουν το ίδιο βάρος σ' όλες τις  
καρδιές, σ' όλα τα χείλη  
έτσι να λέμε πια τα σύκα: σύκα, και τη σκάφη: σκάφη,  
κ' έτσι που να χαμογελάνε οι άλλοι και να λένε; "τέτοια ποιήματα  
σου φτιάχνουμε εκατό την ώρα". Αυτό θέλουμε και μεις.  
Γιατί εμείς δεν τραγουδάμε για να ξεχωρίσουμε, αδελφέ μου, απ'  
τον κόσμο  
Εμείς τραγουδάμε για να σμίξουμε τον κόσμο<sup>696</sup>*

Η εστίαση στη φύση του ποιητικού λόγου κορυφώνεται με τη φράση "τέτοια ποιήματα σου φτιάχνουμε εκατό την ώρα", που ο Ρίτσος αποδίδει σε πιθανούς επικριτές του απλού και επικαιρικού λόγου ορισμένων ποιημάτων, για να τον υπερασπιστεί αμέσως παρακάτω ως μέσον της απόλυτης ταύτισης του ποιητή με την αγωνιζόμενη κοινωνία. Στην απλότητα της ποιητικής μορφής όταν δημιουργείται κάτω από αντίξοες συνθήκες, αναφέρεται και πάλι αυτοσχολιαζόμενος στο ποίημα "Ο Ηρακλής κι εμείς" των *Επαναλήψεων Β'*, που γράφτηκε το 1968:

...Κι αν

*αδέξιοι  
μια μέρα σας φανούν οι στίχοι μας, θυμηθείτε μονάχα πως γράφτηκαν  
κάτω απ' τη μύτη των φρουρών, και με τη λόγχη πάντα στο πλευρό  
μας<sup>697</sup>.*

Έντονη αυτοαναφορικότητα παρατηρείται και στα *Μονόχορδα* (γράφτηκαν το 1979), όπου ο Ρίτσος μέσα από τον ποιητικό λόγο παρουσιάζει πολλά από τα γνωρίσματα της τέχνης του, με κορυφαίο το τελευταίο μονόστιχο. Εκεί ο ποιητής απευθύνεται με αμεσότητα στον αναγνώστη

<sup>695</sup> Πρόκειται για το ποίημα "Αποκατάσταση" από τον τόμο *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σ. 115: "...έννας εργάτης / που γράφει, γράφει ακατάπαυστα για όλους και για / όλα / και τ' όνομά του σύντομο κι ευκολοπρόφερτο: Γιάννης Ρίτσος".

<sup>696</sup> *Μετακινήσεις*, Π.Β', σ. 250. Για το θέμα της μορφικής απλότητας της επαναστατικής ποίησης όπως εκφράζεται στο συγκεκριμένο απόσπασμα, βλ. εδώ, σ. 81 και σημ. 103. Γενικά για τον προβληματισμό του Ρίτσου ως προς την αισθητική μετάπλαση σε συνδυασμό με την κοινωνικοπολιτική και την υπαρξιακή διάσταση της ποίησής του, βλέπε εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β.

<sup>697</sup> Π.Ι', σ. 46. Ο ποιητής απευθύνεται σε β' πληθυντικό πρόσωπο στους αναγνώστες απολογούμενος για την υποτιθέμενη αδεξιότητα της μορφής, στρέφοντας τους περισσότερο στην αισθητική αποτίμηση και λιγότερο στα νοήματα. Χαρακτηριστική για την τάση του Ρίτσου να αυτοσχολιάζεται είναι η αναφορά του στις αισθητικές αδυναμίες του συγκεκριμένου ποιήματος, στην επιστολή του προς τη Χρύσα Προκοπάκη: "Το "Ο Ηρακλής κ' εμείς" το θεωρώ το χειρότερο ποίημα των "Επαναλήψεων" κ' ήξερα πως θ' άρεσε περισσότερο...Μα είναι κακό και σαν ποίημα (πολύλογη και περιγραφική η αρχή του, φτηνό το τέλος του, δήθεν επιγραμματικό) και στην ουσία του – έχει μια αντιπαθητική ματαιοδοξία "ενδεδυμένη" την μετριοφροσύνη". (Γιάννη Ρίτσου, "Ένα γράμμα του για την ποίησή του", *Νέα Εστία*, 130, σ. 96. Η επιστολή πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ο Πολίτης*, 109, Δεκέμβριος 1990, σσ. 52-53. Βλ. επίσης εδώ, σ. 86, σημ.117.

προτρέποντάς τον να πορευτεί στην πρόσληψη του ποιητικού του έργου με γνώμονα αυτά τα γνωρίσματα, αυτά τα "κλειδιά" "*Να ξέρεις, - τούτα τα Μονόχορδα είναι τα κλειδιά μου. Πάρ' τα*"<sup>698</sup>.

Όλες αυτές οι περιπτώσεις αυτοαναφορικότητας αν και δεν είναι ούτε τόσο λεπτομερείς όπως στο απόσπασμα από το πεζογράφημα *Με το σκούνημα του αγκώνα*, ούτε τόσο συχνές, καλύπτουν χρονικά την ποιητική παραγωγή του Ρίτσου από τις σχετικά πρώιμες συνθέσεις του ελεύθερου στίχου (*Η τελευταία Π.Α. εκατονταετία*) μέχρι τις συνθέσεις της προχωρημένης ωριμότητάς του (*Μονόχορδα*). Αυτό σημαίνει ότι πολύ πριν το *Τερατώδες Αριστούργημα*, τα *Επινίκια* και το *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, όπου η αυτοαναφορικότητα ως υπονόμηση της μυθοπλασίας είναι πολύ συχνή, υπήρχε ένα υπόβαθρο έστω και σποραδικών μεταμυθοπλαστικών τάσεων που πήραν μεγάλες διαστάσεις στα τρία τελευταία έργα, όπου κυριαρχεί η αυτοπαρατηρησία με μια προσπάθεια ειρωνικής αποστασιοποίησης<sup>699</sup>. Από την άλλη πλευρά η παρουσία μεταμυθοπλαστικών τάσεων (δηλαδή μιας τεχνικής του μεταμοντέρνου μυθιστορήματος) και σε έργα που δεν είναι μυθιστορήματα, δείχνει ότι αυτές δεν αποτελούν προϊόντα συνειδητής επιλογής, αλλά μόνο της ποιητικής ευφυΐας του Ρίτσου<sup>700</sup>.

Εφόσον όμως οι μεταμυθοπλαστικές πρακτικές υπονομεύουν τη μυθοπλαστική / φανταστική διάσταση του κειμένου ανακόπτοντας τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση, τότε και το παιδικό βίωμα του Ρίτσου, όταν ανακαλείται με την τεχνική αυτή είναι επόμενο να λειτουργεί σ' αυτή τη διάσταση. Και φυσικά, για να

υπονομεύσει τη μυθοπλαστική / φανταστική διάσταση του κειμένου, πρέπει το ίδιο να εισχωρήσει αυτούσιο, αμετάπλαστο μέσα στο γενικότερο νοηματικό περιβάλλον. Δηλαδή, στην περίπτωση αυτή δεν έχουμε κανενός είδους κρυπτογράφιση του παιδικού βιώματος<sup>701</sup>. Απλώς η αυτούσια παρουσία του μέσα στο μυθοπλαστικό περιβάλλον, απελευθερώνει αυτήν την υπονομευτική δυναμική, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η λογοτεχνική του αξιοποίηση. Αυτό σημαίνει ότι τα παιδικά βιώματα που δένονται με το σημαίνον "*αρκούδα*" στο απόσπασμα από το πεζογράφημα *Με το σκούνημα του αγκώνα*, υπονομεύουν τη γενικότερη μυθοπλαστική του διάσταση, αφού η λογοτεχνία αποτελεί φιλτράρισμα της πραγματικότητας στην ευαισθησία του λογοτέχνη και όχι δημοσιογραφικού τύπου καταγραφή της. Στο ίδιο πλαίσιο πρέπει να θεωρηθούν π.χ. η παρουσίαση της προσφοράς των προσώπων του άμεσου οικογενειακού περιβάλλοντος του Ρίτσου στο ποιητικό του σύμπαν, τα οποία κατονομάζονται άμεσα στο *Τερατώδες*

<sup>698</sup> Μονόστιχο 336 της συλλογής *Μονόχορδα*, σ. 74.

<sup>699</sup> Μέχρι στιγμής έχουμε σχολιάσει από διαφορετική άποψη αποσπάσματα όπου εντοπίζεται αυτού του είδους η αυτοαναφορικότητα: *Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σσ. 372-273 (εδώ, σ. 84), *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 127 (εδώ, σ. 90), *Η επιστροφή της Ιφιγένειας, Τ. Α.*, σσ. 123-124 (εδώ, σσ. 92-93), *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, *E.A.A.*, 5, σσ. 53, 60 (εδώ, σσ. 95-96), *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, *E.A.A.*, 5, σσ.83-85 (εδώ, σ.101), *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σσ. 72-73, 14 (εδώ, σσ. 106-107), *Φρυκτωρία, Επινίκια*, σσ. 82-83 (εδώ, σ. 108), *Τι παράξενα πράματα*, *E.A.A.*, 2, σσ. 122-123 (εδώ, σ. 109), *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 380 (εδώ, σ. 112, σημ. 30), *Αγιασθήτω, Επινίκια*, σ. 234 (εδώ, σ. 113), *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 369 (εδώ, σ. 114), *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 100 (εδώ, σσ.114-115), *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, *E.A.A.*, 5, σσ. 67-69 (εδώ, σ. 116, σημ. 49), *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 368 (εδώ, σ. 117), *Τι παράξενα πράματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 95 (εδώ, σ. 131), *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, *E.A.A.*, 7, σσ. 80-81 (εδώ, σ. 135). Για το συνδυασμό της αυτοπαρατηρησίας με την προσπάθεια ειρωνικής αποστασιοποίησης, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σημ. 249.

<sup>700</sup> Βλ. και Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 20: "Αξίζει να τονίσουμε ότι, κατά τη γνώμη μας, οι μεταμυθοπλαστικές τάσεις του Ρίτσου δεν είναι μια ενσυνείδητη και προγραμματική εφαρμογή των αρχών της μεταμυθοπλασίας, αλλά μάλλον αποτέλεσμα της ευφυΐας του ποιητή, της διάθεσής του να πειραματίζεται, της ενδιάθετης ειρωνείας του, της ικανότητάς του να αφομοιώνει δημιουργικά τις ποικίλες αναγνώσεις του από την ελληνική και την παγκόσμια λογοτεχνία".

<sup>701</sup> Βλ. και J. P. Sartre, *Άγιος Ζενέ Κωμωδός και Μάρτυρας*, μτφ. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, τομ. α' "Εξαντας", Αθήνα 1990, σ. 29: "δίνω στο φανταστικό ένα κομμάτι του πραγματικού για να το διαβρώσει" Βλ. και Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 455.

*Αριστούργημα*<sup>702</sup>, ή η στιγμιαία λαιμαργία της θείας Όλγας που συνδέεται με τις εσωτερικές αδυναμίες της Αντιγόνης από την *Ισμήνη* της *Τέταρτης Διάστασης*, όπως την περιγράφει ο Ρίτσος στο *Γέροντα με τους χαρταϊτούς*<sup>703</sup>, μιλώντας και για την τεχνική της αντικειμενοποίησης μέσω του προσωπαίου και γενικά όλες οι αυτούσιες παρουσιάσεις των παιδικών του βιώματων.

Η εξέταση των ποιητικών μεταπλάσεων του παιδικού βιώματος του Γιάννη Ρίτσου στο έργο του σε συνδυασμό με συγκεκριμένα στοιχεία της ποιητικής του δείχνει ότι αυτές εναρμονίζονται φυσικά στην εξέλιξή της. Από την άλλη πλευρά όμως η εξέλιξη της ενδοκειμενικής ένταξης του παιδικού βιώματος ακολουθεί μια ιδιότυπη *κυκλική πορεία*: Ξεκινά στις πρώτες συλλογές των έμμετρων ποιημάτων με αυτούσια παρουσία του παιδικού βιώματος, που έχει αυτολυτρωτική λειτουργία, συνεχίζει με συμβολοποίηση, κρυπτογράφιση και πολύπλοκη νοηματική διεύρυνση μέχρι πριν τη συγγραφή του *Τερατώδους Αριστουργήματος*, για να καταλήξει με το ποίημα αυτό και πάλι στην αυτούσια, αμετάπλαστη παρουσία του παιδικού βιώματος, που θα είναι συχνότατη στα *Επινίκια* και στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, με διαφορετική λειτουργικότητα όμως: Τη διάβρωση της μυθοπλαστικής διάστασης. Ο κύκλος αυτός δείχνει ότι το παιδικό βίωμα έχει σφραγίσει την προσωπικότητα του ποιητή και, πέρα από τεχνικές και μεταπλάσεις, παρουσιάζεται με ιδιαίτερη συχνότητα αυτούσιο σε δυο καίριες στιγμές της ζωής του: Στην τραυματισμένη ψυχικά πρώτη νεότητά του και στην ύστατη, μερικά χρόνια πριν το θάνατο, ωριμότητα του<sup>704</sup>.

<sup>702</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 368 (βλ. εδώ, σ. 117κ.ε)

<sup>703</sup> *E.A.A.*, 5, σσ. 53 και 60 (βλ. εδώ, σσ. 95-96). Για τις νοηματικές φορτίσεις του συγκεκριμένου παιδικού βιώματος στην *Ισμήνη*, βλ. Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 187.

<sup>704</sup> Περισσότερα για το θέμα αυτό αναφέρονται στο σχετικό με την παιδικότητα κεφάλαιο, παρακάτω.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Η σύνθεση της παιδικότητας στο έργο του Γιάννη Ρίτσου.

Εφόσον η "παιδική" θεώρηση του κόσμου ως ιδιαίτερη οπτική γωνία του λογοτέχνη ξεκινάει από την επανενεργοποίηση των παιδικών βιωμάτων και τα εξωραΐζει μέσα σ' ένα φως παιδικής αθωότητας, απαλλαγμένα όμως από τους περιορισμένους πνευματικούς ορίζοντες, τα στενά χωροχρονικά πλαίσια και την καταπίεση από τους ενήλικες κατά την παιδική ηλικία, με αποτέλεσμα την κατάργηση του χρόνου ως φθοροποιού δύναμης<sup>705</sup>, είναι φυσικό να συντίθεται στο έργο του Ρίτσου ακολουθώντας τη γενικότερη εξέλιξη των ποιητικών μεταπλάσεων του παιδικού βιώματος. Έτσι, στις πρώτες δημοσιευμένες συλλογές, όπου η χρονική εγγύτητα προς τις σκληρές συνθήκες πρόσληψης συγκεκριμένων βιωμάτων τα εντάσσει στον ποιητικό λόγο προσδίδοντας τους μια αυτοσαρκαστική λειτουργικότητα με σκοπό την αυτολύτρωση<sup>706</sup>, είναι φυσική η απουσία αυτής της "αναβαθμισμένης παιδικότητας" του ενηλίκου. Απουσία τόσο απόλυτη, ώστε να φτάνει ακόμη και στην άρνηση ύπαρξης εκείνων των χαρακτηριστικών ανεμελιάς της παιδικής ηλικίας ως αναπτυξιακής βαθμίδας, που συνήθως διατηρούνται ακόμα και στις δυσμενέστερες συνθήκες. Χαρακτηριστικό είναι ένα απόσπασμα από το ποίημα "Εξήγηση", των *Πυραμίδων*:

*Ω, δε θυμάμαι νάμouνα κ' εγώ μικρός ποτές  
σα γέρος παραλυτικός κρυβόμενος στα δωμάτια  
διαβάζοντας βιβλία παλιά – πικρές των σκιών ακτές –  
κι όλη η ζωή μου λίμναζε στα εκστατικά μου μάτια.*

*Δεν έπαιζα με τα παιδιά σάμπως παιδί κ' εγώ  
δεν έρριξα στο γαλανό της θάλασσας ατλάζι  
στιλπνά χαλίκια ανεγνοιασιάς· σπούδασα να σιγώ  
και στο κρανίον μου άρχισεν η σκέψη να παφλάζει<sup>707</sup>*

Η συγκεκριμένη άρνηση της παιδικότητας / νεότητας ανακαλεί αντίστοιχο μοτίβο του Καρυωτάκη, του οποίου η επίδραση στον τραυματισμένο ψυχισμό της υπό διαμόρφωση ακόμα ποιητικής συνείδησης του νεαρού Ρίτσου ήταν αναμενόμενη<sup>708</sup>. Όμως, ο "παφλασμός της σκέψης", δηλαδή η πνευματική ανησυχία που ενεργοποίησε τους μηχανισμούς αντίστασης απέναντι στη ζοφερή ατμόσφαιρα, οδήγησε σε μια βαθμιαία κοσμοθεωρητική ωρίμανση εκφραζόμενη με συγκεκριμένες ποιητικές επιλογές: Τη στροφή προς τον ελεύθερο στίχο και την ταυτόχρονη συμβολοποίηση του παιδικού βιώματος σε ένα πλαίσιο εξιδανίκευσης που εξελίχθηκε σε πολλαπλή μεταλειτούργησή του σε ολόκληρη τη λογοτεχνική παραγωγή του ποιητή<sup>709</sup>. Σ' αυτή

<sup>705</sup> Για τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της παιδικότητας του λογοτέχνη βλ. εδώ, §1ε. Επίσης την επιγραμματική περιγραφή της παιδικότητας από το Ρίτσο στο ποίημα *Όταν έρχεται ο ξένος*, *Τ.Δ.*, σ. 321: "Και τα / παιδιά που υπήρξαμε, έλεγε / τα υπάρχουμε, απαλλαγμένα κιόλας απ' τη στενότητα των πρώτων μας / χρόνων / απ' την οξύτητα της στενότητας, απ' την ανυπομονησία της αύξησης / απ' των μεγάλων την παρεξήγηση" (*Τ.Δ.*, σ. 321). Βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Α'*, §1ε, σ. 40 και *Μέρος Β'* / κεφ. δεύτερο, σ. 137.

<sup>706</sup> Βλ. εδώ, σσ. 159-160 κυρίως.

<sup>707</sup> Π.Α', σ. 102.

<sup>708</sup> Βλ. το απόσπασμα από άτιτλο ποίημα του Καρυωτάκη της συλλογής *Νηπενθή*, *Τα ποιήματα*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδη, "Νεφέλη", Αθήνα 1992, σ.66: "Χαρά! Η χαρά! Στα νέα χαρά / παιδιά! Τραβούνε – ωραίοι / μαύροι ληστές – την κόρη ζωή / δεμένη ν' αγαπήσουν. / Μα το βιβλίο σου ολάνοιχτο / στα φύλλα του αύρα πνέει, / τρελέ, τρελέ, που εγέραςες / και νέος ποτέ δεν ήσουν". Σε απόσπασμα από το *Ημερολόγιον ενός φθισικού* που ο Ρίτσος έγραψε στο σανατόριο του Αγίου Ιωάννου στα Χανιά της Κρήτης, ομολογεί απόλυτη ταύτιση με τον ψυχισμό και την ποιητική αντίληψη του Καρυωτάκη: "Καρυωτάκη, κάθε στιγμή ακούω τους στίχους σου να βουίζουν γύρω απ' τα' αυτιά μου, πάνου από κάθε θόρυβο και μέσα στη σιωπή. Ένωσες βαθειά τη ζωή, ένιωσες βαθειά την ψυχή, γιατί πόνεσες βαθειά. Αντιπροσώπευσες όσο άλλος κανείς την εποχή μας. Έκλεισες μες στα τραγούδια σου όλη τη μεταπολεμική ψυχική ανησυχία. Η αγωνία σου κι ο πόνος μάς δίνουν την πιο ειλικρινή συγκίνηση γιατί μας ερμηνεύουν πιστά... Είσαι ο φίλος της ψυχής μας. Είσαι η ψυχή μας η ίδια..." [Εφ. *Παρατηρητής*, 15/3/1931. Βλ. Μαρίας Ασηθά-Βρυζίδη, ό.π. (σημ.142), σσ. 368-369]. Για την επίδραση του Καρυωτάκη στο Ρίτσο, βλ. Χριστίνας Ντουλιά, "Ο"καρυωτακισμός" του Γιάννη Ρίτσου" στο αφιέρωμα της εφ. *Ελευθεροτυπία*, 10/11/2000 και εδώ, *Μέρος Α'*, § 3α, σσ. 56-58.

<sup>709</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο.



τη μεταλειτούργηση έχουν την αφετηρία τους τα χαρακτηριστικά εκείνα που συνθέτουν την παιδική διύλιση της πραγματικότητας από τον ενήλικο Ρίτσο.

Ένα από τα χαρακτηριστικά αυτά είναι η επανατοποθέτηση της κοινωνικής αποστολής σε μία βάση ευρύτερη από το οργισμένο γκρέμισμα του παλιού κόσμου. Η διεύρυνση αυτή είναι εμφανής στο ποίημα *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα* της συλλογής *Δοκιμασία*. Εκεί ο αφηγητής – ποιητής απευθύνεται στη μικρή Ρηνούλα (που, όπως φανερώνει το όνομά της, ενσαρκώνει τον εξιδανικευμένο, ειρηνικό κόσμο της παιδικής ηλικίας) για να εξιστορήσει την κοινή τους ζωή. Όμως, κατά τη διάρκεια της αφήγησης αναδύεται ο μύθος του μικρού Χριστού και στη συνέχεια προβάλλεται το σύμβολο του χριστιανικού μαρτυρίου. Όπως ο μικρός Χριστός εγκατέλειψε τη Ναζαρέτ του<sup>710</sup>, έτσι και ο αφηγητής θα εγκαταλείψει τον ειδυλλιακό κόσμο της παιδικής ηλικίας που σιγά – σιγά γκρεμίζεται και θα πάρει το δρόμο της μοναχικής περιπέτειας που θα οδηγήσει στη λύτρωση του εαυτού του και του κόσμου. Είναι εμφανής η ταύτιση του αφηγητή – ποιητή με το χριστιανικό πρότυπο<sup>711</sup>, η οποία σηματοδοτείται με τη χρήση του α' ενικού προσώπου:

*Η Ρηνούλα καθώς κατηφόριζε μου φώναζε: "θα σε σταυρώσουν".*

*Η φωνή της ακούστηκε ξένη*

*Κ' εγώ της φώναξα: "θ' αναστηθώ"<sup>712</sup>*

Η συνειδητοποίηση της αποστολής απομακρύνει από τον εξιδανικευμένο κόσμο της παιδικής ηλικίας. Γι' αυτό ακριβώς η φωνή της Ρηνούλας ακούγεται "ξένη". Αλλά η απομάκρυνση αυτή συνοδεύεται από την εγκαθίδρυση μιας νέας παιδικότητας, ταυτισμένης με την ψυχική αγαλλίαση που επιτυγχάνει η συγκεκριμένη συνειδητοποίηση ως ανακάλυψη του νοήματος της ζωής. Η νέα παιδικότητα εκφράζεται και πάλι με ειδυλλιακές εικόνες αντλημένες απ' τον παλιό κόσμο της παιδικής ηλικίας, οι οποίες τώρα ζωογονούνται εμποτιζόμενες από τη δυναμική της νέας ανακάλυψης. Από την άλλη πλευρά, επειδή αφορούν κυρίως ένα παραδεισένιο φυσικό περιβάλλον, δείχνουν ότι η δυναμική της νέας ανακάλυψης περιλαμβάνει και συνειδητοποίηση της δυναμικής της φύσης, την οποία ο αφηγητής – ποιητής ενσωματώνει στον εαυτό του ως βίωση της απεραντοσύνης της ζωής:

*Γυμνός εγώ, γυμνός κι ο ήλιος Ο ένας φωτίζει και ζεσταίνει  
τον άλλονε. Κ' οι δυο μαζί φωτίζουμε τα πλάσματα του  
κόσμου.*

*Κι όπως απόψε κλαίνε γύρω μου τα στάχρα, τα χαμομήλια, τ'  
αρνάκια, εγώ δεν κλαίω.*

*Λέω σιγανά: "Ρηνούλα, είναι όμορφο νάσαι χαρούμενος χωρίς να  
ξέρεις, νάσαι λυπημένος χωρίς να ξέρεις, μα πιο γλυκό και  
πιο βαθύ κι απ' τη χαρά κι από τη λύπη είναι να ξέρεις".*

*Κι αν πέθανε η πυγολαμπίδα, Ρηνούλα, κοίταξε τον ήλιο κατά-  
ματα ώσπου πια να μη βλέπεις.*

*Τότε θα μάθεις.*

*Τότε θα δεις ν' ανάβει ο ήλιος πάνου στη δροσιά χίλιες χιλιάδες  
αστεράκια.*

<sup>710</sup> Π.Α', σ. 331: " Κάποιο δέιλι, κοντά στο παράθυρο, η Ρηνούλα κ' εγώ, διαβά - / ζαμε το μεγάλο βιβλίο με τις πολλές ζωγραφιές. / Θυμώσαμε όταν μάθαμε πως ο Χριστός ο δικός μας άφησε τη / μικρούλα Ναζαρέτ με τα σκυφτά σπιτάκια, με τα γαλάζια πα / ράθυρα, με τα κόκκινα γεράνια, για να πάει στην περήφανη / Γερουσαλήμ που φορούσε υακίνθινα σανδάλια. / Εκεί, θαρρώ τον σταυρώσανε / Η Ρηνούλα είπε: " Καλά του κάνανε. Γιατί ν' αφήσει το ζεστό / χωριό του αφού είχε ένα πηγάδι κ' ένα περβόλι, αφού / έφτιαχνε τόσο όμορφα πουλιά με κόκκινο χόμα;" / Εγώ δε μίλησα / Μακριά, στους έρημους αγρούς, βέλαξε κάποιο αρνάκι. Κ' έκλαψα."

<sup>711</sup> Οι μεταφυσικές προεκτάσεις του χωρίου θα μας απασχολήσουν στο επόμενο μέρος της εργασίας. Σχετικά με το ζήτημα της κοινωνικής αποστολής βλ. Χρύσα Προκοπάκη, "Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος". ό.π. (σημ. 23), σσ. 291-293, Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.225), σσ. 160-161, σημ. 6 και τη μελέτη της "Η "παιδική" του Γιάννη Ρίτσου", *Παιδική Λογοτεχνία*, επιμ. Α. Κατσίκη – Γκίβαλου, τ. Α', "Καστανιώτης", Αθήνα 1993, σ. 236.

<sup>712</sup> Π.Α', σ. 336.

*Και το βράδι, πλάϊ στο φράχτη, θ' ακουστεί το παλιό τραγούδι του γρύλλου, σα γλυστράει από το πολυτρίχι σταλιά – σταλιά η βρυσούλα της γαλήνης.  
ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ο ήλιος ένα κόκκινο νεράντζι – όπως τότε.  
Είναι το πρόσωπο του ίδιου του Θεού που γελάει χαρούμενα, κι απ' το γέλιο του ωριμάζουν στους κήπους τα νεράντζια, τα πουλιά και τα νερά. ....  
Ρηνούλα, βάλε το δάχτυλό σου στη φλούδα των δέντρων.  
Εκεί θ' ακούσεις το σφυγμό μου.  
Κοίταξε ψηλά τον ουρανό.  
Εκεί θ' ακούσεις το τραγούδι μου.  
Δεν έφυγα.  
Τα λουλούδια που πέθαναν μωρώσαν τον αέρα.  
Τα λουλούδια δεν πέθαναν.  
Μέσα στην ευωδιά τους και στο σπόρο τους υπάρχουν.  
Έλα να πάμε στην ανάσταση των λουλουδιών, την ώρα που οι άσπρες καμπάνες των κρίνων σημαίνουν, των ώρα που οι μικροί σταυροί των μίσχων μπουμπουκιάζουν σα χαμόγελα.  
Θα φοράμε τη γαλάζια σκολιανή μας ποδιά και θα χαιρετάμε στο δρόμο τους ανθρώπους, τα πουλιά και τα δέντρα, μ' ένα καινούργιο χαμόγελο στα χτεσινά μας χείλη<sup>713</sup>.*

Οι εικόνες του παιδικού παρελθόντος που επαναζωογονούνται στο πλαίσιο της νέας παιδικότητας, είναι "το παλιό τραγούδι του γρύλλου" που θα ξανακουστεί, είναι τα "λουλούδια" που "δεν πέθαναν", αλλά υπάρχουν "μέσα στην ευωδιά και το σπόρο τους" και θα αναστηθούν από τη νέα γνώση, καθώς και τα "χτεσινά χείλη" που θα φορέσουν το "καινούργιο χαμόγελο". Ενώ η γνώση είναι κάτι "πιο γλυκό απ' τη χαρά κι από τη λύπη", διότι υπερβαίνει τα συναισθήματα αυτά που η ομορφιά της έντασής τους είναι απατηλή, όταν στηρίζονται στην άγνοια. Αυτή η γνώση κάνει τον αφηγητή – ποιητή και τον ήλιο να συμμαχήσουν και να φωτίσουν "τα πλάσματα του κόσμου", ενώ η προτροπή προς τη Ρηνούλα να "κοιτάξει τον ήλιο κατάματα ώσπου πια να μη βλέπει" για να δει "ν' ανάβει ο ήλιος πάνω στη δροσιά χίλιες χιλιάδες αστεράκια" φανερώνει τη βίωση της απεραντοσύνης της φύσης ως απεραντοσύνης της ζωής. Επιπλέον ο ήλιος "δεν είναι ένα κόκκινο νεράντζι – όπως τότε", δηλαδή δεν έχει την ειδυλλιακή, χωρίς όμως ιδιαίτερες προεκτάσεις εικόνα της παιδικής ηλικίας, αλλά ταυτίζεται με το "πρόσωπο του ίδιου του Θεού", επομένως οδηγεί στη μεταφυσική υφή της απεραντοσύνης. Τέλος η παρότρυνση της Ρηνούλας από τον αφηγητή – ποιητή να "βάλει το δάχτυλο της στη φλούδα των δέντρων" για να "ακούσει το σφυγμό του" ή να "να κοιτάξει ψηλά στον ουρανό" για να "ακούσει το τραγούδι του" φανερώνει από τη μια την ενσωμάτωση της δυναμικής του φυσικού περιβάλλοντος μέσα του και από την άλλη την ανάδειξη του εαυτού του ως έκφρασης αυτού του περιβάλλοντος. Είναι σαφής λοιπόν η υπέρβαση των στενών χωροχρονικών πλαισίων της παιδικής ηλικίας που οδηγεί στην *αναβαθμισμένη παιδικότητα* του ενηλίκου – ποιητή. Η ιδιαίτερη αυτή οπτική γωνιά αποτελεί το "φίλτρο" της κοινωνικής πραγματικότητας και ταυτίζεται έτσι με την κοινωνική αποστολή.

Ανάλογα συντίθεται η παιδικότητα στο *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, χωρίς όμως να γίνεται φανερά λόγος για κοινωνική αποστολή. Ο ποιητής ενεργοποιώντας τη μνήμη του από το πρώτο σκίρτημα της άνοιξης, "το πρώτο πράσινο φύλλο", αναπολεί τις ειδυλλιακές εικόνες του παιδικού φυσικού περιβάλλοντος, το "ευχαριστώ" προς την ομορφιά που εξέφραζε άδολα, χωρίς γνώση της δυναμικής της φύσης και κρυφά, "κάθε φορά που δεν τον άκουγε κανείς" – υπονοώντας προφανώς την έλλειψη κατανόησης από τον κόσμο των ενηλίκων<sup>714</sup> -, μιλάει στη συνέχεια για την απότομη ενηλικίωση που οδήγησε στην απώλεια αυτής της άδολης, χωρίς κλυδωνισμούς,

<sup>713</sup> Π.Α', σ. 338-339.

<sup>714</sup> Για το μοτίβο του "ευχαριστώ" απέναντι στην ομορφιά, βλ. εδώ, σσ. 187-188, σημ. 308 και 309.

ευχαριστίας προς την ομορφιά και καταλήγει σε μια επιθυμία αποκατάστασής της: "Τώρα ζητάς να ξαναπείς με τα ίδια χείλη εκείνο το ίδιο "ευχα/-ριστώ" που τόσα χρόνια ζητάγες να το ξεχάσεις"<sup>715</sup>. Στο τέλος του ποιήματος γίνεται εμφανές ότι η παιδικότητα αυτή επιτυγχάνεται από την ταύτιση της ψυχής του ποιητή με τη φύση και το Θεό που έτσι αποτελούν αδιατάρακτη ενότητα:

*Άλλοτε διαβάζαμε τα μαθήματά μας, κάναμε την προσευχή μας  
και λέγαμε πως δυο και δυο κάνουν τέσσερα.  
Τώρα, δυο λουλούδια και δυο αχτίνες δεν κάνουν τέσσερα – κά –  
νουν την ψυχή μας.  
Κ' ένα τριαντάφυλλο και μια πεταλούδα δεν κάνουν δυο – κά –  
νουν ένα Θεό.  
Κ' ένας Θεός κάνει όλα.  
Λοιπόν η ψυχή μας με την ψυχή του Θεού πόσα κάνει;  
Ο δάσκαλος δεν ξέρει.  
Εμείς το ξέρουμε πως κάνει: ένα.  
Το διαβάσαμε σήμερα στο ανοιχτό βιβλίο του ήλιου, σήμερα που  
ξεχάσαμε όλα τα βιβλία.<sup>716</sup>*

Η αντιδιαστολή της αναβαθμισμένης αυτής παιδικότητας του ενήλικου ποιητή προς τους περιορισμένους πνευματικούς ορίζοντες της παιδικής ηλικίας φαίνεται στους δύο πρώτους στίχους, όπου τόσο η μελέτη των μαθημάτων όσο και η προσευχή (ως τυπική συνήθεια των μικρών παιδιών, αποτέλεσμα αγωγής) επιτυγχάνουν απλώς τη γνώση του απτού και αυτονόητου: 'Οτι δηλαδή "δυο και δυο κάνουν τέσσερα".

Οι περιορισμένοι ορίζοντες της παιδικής ηλικίας αφορούν φυσικά και τον τραυματικό χαρακτήρα ορισμένων παιδικών βιωμάτων, τον οποίο ο ποιητής προσπαθεί να ξεπεράσει για να αντιμετωπίσει τη ζωή από την αισιόδοξη οπτική γωνία της νέας παιδικότητας. Έτσι, στο *Μικρό αδελφό των γλάρων*, ποίημα εμπνευσμένο από τον πρόωρο θάνατο του μεγάλου αδελφού του ποιητή Μίμη<sup>717</sup>, ο Ρίτσος χρησιμοποιεί το ρήμα "καθαρίσαμε" εκφράζοντας παραστατικά την προσπάθεια κάθαρσης της ψυχής του από τα ζοφερά συναισθήματα των τραυματικών βιωμάτων,

<sup>715</sup> Π.Α', σσ.343-344: "ΣΑΝ την καρδιά μικρού χελιδονιού που τρέμει στην παλάμη της / αυγής γίνηκε η μνήμη σου μόλις βγήκε το πρώτο πράσινο / φύλλο / θυμάσαι που καθόσουν και κοιτούσες μέσα στα στρογγυλά με - / γάλα μάτια των ήμερων βοδιών, τις μικρογραφίες των αγρο - / τικών εικόνων: τη σμαραγδένια λεκάνη του κάμπου, τη μι - / κρή εκκλησίτσα με τα κυπαρίσσια, την άσπρη καμπύλη των / περιστεριών πάνου απ' το δάσος, τις θερίστρες με τα δεμά - / τια των σταχυών και με τα κίτρινα μαντήλια. / Δεν ήξερες την αρχιτεκτονική των τριαντάφυλλων, μήτε τον τρόπο / που περπατάνε τα πουλιά στο αέρα./ Καλημέριζες τα τριαντάφυλλα και τα πουλιά, όπως καλημέριζες / και τα κορίτσια. / Άνοιγαν τότε μικρά παράθυρα και σκύβαν στα περβάζια οι μαρ - / γαρίτες να χαιρετήσουν την αυγή που πέρναγε στο δρόμο / χωρίς φορτίο σκίας και θύμησης. / Αργότερα έμαθες να χαιρετάς μονάχα τους ανθρώπους βγάζον - / τας το καπέλο, κ' έλεγες μόνο στα λουλούδια "ευχαριστώ" / κάθε φορά που δε σ' άκουγε κανένας / Ύστερα βιάστηκες πολύ να μεγαλώσεις, να φορέσεις μακριά παν - / ντελόνια, να μάθεις γράμματα, για να πάνεις να λες "ευχαριστώ", να χτίσεις ένα τριαντάφυλλο όπου κοιμάται μια λυ - / πημένη αχτίνα στην άδεια κάμαρα της ευωδιάς. / Τώρα ζητάς να ξαναπείς με τα ίδια χείλη εκείνο το ίδιο "ευχα - / ριστώ" που τόσα χρόνια ζητάγες να το ξεχάσεις".

<sup>716</sup> Π.Α', σσ. 357-358. Η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 695 υποστηρίζει ότι "στο *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού* ο ποιητής εμβαπτίζεται στο κλίμα της παιδικότητας και στοιχειοθετεί έναν κόσμο τρυφερών συναισθημάτων, αναβαθμισμένων αισθήσεων και ζωτικών εικόνων. Μέσα από το νεοτεριστικό τρόπο γραφής, την πλούσια εικονοποιία αλλά και το χαμηλόφωνο, υποβλητικό τόνο, η παιδική ηλικία προβάλλεται ως η χρυσή εποχή του αρχέγονου παραδείσου, ενώ τα χαρίσματα της παιδικότητας ισοδυναμούν με τη ζωτική υπερβολή, την απρόσκοπτη επικοινωνία με τη φύση, το διονυσιακό ξεχείλισμα των παρορμήσεων". Είναι απαραίτητο να επισημανθεί όμως ότι κεντρικός άξονας αυτής της παιδικότητας είναι το τρίπτυχο "φύση – ποιητής – Θεός" με το οποίο κλείνει το ποίημα. Τη μεταφυσική διάσταση του ποιήματος επιτυγχάνει και ο Παντελής Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 40), σ. 99. Περισσότερα γι' αυτήν στο σχετικό κεφάλαιο του Γ' μέρους. Βλ. επίσης εδώ. σ. 164, σημ.229 για σχολιασμό του χωρίου από άλλη άποψη.

<sup>717</sup> Κάτω απ' τον τίτλο του ποιήματος ο ποιητής σημειώνει την αφιέρωση "Του χαμένου αδελφού μου ΜΙΜΗ" (Π.Α', σ. 383).

ώστε να διατηρηθεί μόνο η αισιόδοξη δυναμική της παιδικής ηλικίας και να αρθρωθεί σε ένα απέραντο χαμόγελο απέναντι στη ζωή:

*Καθαρίσαμε τη θάλασσα απ' το αίμα μας  
κ' είδαμε τη θάλασσα.  
Καθαρίσαμε τον κήπο απ' τα χορτάρια  
πούχαν φυτρώσει στον τάφο της μητέρας  
και φυτέψαμε νέες τριανταφυλλίες .....  
και ξέρουμε πως τίποτα δε χάθηκε  
και τώρα ξέρουμε πως όσο κι αν ψάζουμε  
δε θα βρούμε ποτέ μιαν άσπρη τρίχα  
στα γαλάζια μαλλιά της αυγής. ....  
Γι' αυτό χαμογελάμε σήμερα στον ήλιο  
γι' αυτό χαμογελάμε σε όλα τα καράβια <sup>718</sup>.*

Η θάλασσα ως στοιχείο με απελευθερωτικό χαρακτήρα στην ποίηση του Ρίτσου<sup>719</sup> "καθαρίζεται" εδώ από το αίμα του ποιητή, δηλαδή από τη θλίψη του, με αποτέλεσμα αυτός να μπορεί να "δει τη θάλασσα" δηλαδή να βιώσει σε βάθος αυτόν ακριβώς το χαρακτήρα της, χωρίς τον παραμορφωτικό φακό της τραυματικής εμπειρίας. Ενώ, ο "τάφος της μητέρας" καθαρίζεται από τα χορτάρια που συμβολίζουν τους καρπούς της φθοράς και στη θέση τους φυτεύονται "νέες τριανταφυλλίες". Δηλαδή από τη μητέρα ο ποιητής κρατά μόνο την παρακαταθήκη θετικών στοιχείων<sup>720</sup> που του κληροδότησε και πάνω σ' αυτά οικοδομεί μια καινούργια οπτική γωνία για τη ζωή, προσπαθώντας να αποβάλει τη συντριβή του για το θάνατό της. Έτσι "τίποτα δε χάθηκε", δηλαδή όλα τα ζωογόνα στοιχεία του παρελθόντος διατηρούν και στο ενήλικο παρόν την ακμαιότητά τους, ενώ "στα γαλάζια μαλλιά της αυγής" δεν υπάρχει ούτε "μια άσπρη τρίχα" δηλαδή κανένα ίχνος ψυχικής γήρανσης δεν μπορεί να σκιάσει την αισιόδοξη προοπτική. Γι' αυτό ο ποιητής χαμογελάει στην ανεξάντλητη πηγή ζωής, τον ήλιο και σε όλα τα καράβια που πιθανόν να συμβολίζουν τα ταξίδια εμπειριών και βιωμάτων, τα οποία ο άνθρωπος καλείται να πραγματοποιήσει στη ζωή του. Ανάλογη στάση απέναντι στα βιώματα του παιδικού παρελθόντος του τηρεί ο ποιητής και στο *Θαλασσινό απόβροχο*, επίσης της *Δοκιμασίας*, όπου αντικρίζει "πίσω απ' τα σκουριασμένα κάγκελα του κήπου την καινούρια θάλασσα πλυμένη απ' τη βροχή" και έτσι δε φοβάται την εικόνα φθοράς του σπιτιού και του κήπου. Από την άλλη, η "καθαρμένη" αυτή θάλασσα "λιάζει τα προικιά της", καθώς και τη "σκέψη" του ποιητή, που αποτελούν τα "κόκκινα πανιά της εντυχίας". Το "λιάσιμο" πρέπει να το δούμε ως αντανάκλαση του εκτυφλωτικού φωτός του ήλιου επάνω σε μια ήρεμη θάλασσα (εικόνα ακατανίκητης αισιοδοξίας)<sup>721</sup> ενώ τα "προικιά της" δεν είναι τίποτε άλλο από τα εφόδια που δίνει η αναβαθμισμένη παιδικότητα στο νεαρό

<sup>718</sup> Π.Α', σ. 398.

<sup>719</sup> Για τη σύνδεση του Μίμη με τη θάλασσα, καθώς και για τον απελευθερωτικό χαρακτήρα του θαλασσινού στοιχείου, βλ. εδώ, σσ. 120-121 και 143 αντίστοιχα.

<sup>720</sup> Για τη θετική επίδραση της μητέρας βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α. Για την αισιόδοξη οπτική γωνία της νέας παιδικότητας που χτίζεται με τα εξιδανικευμένα "υλικά" του παιδικού παρελθόντος βλ. επίσης. *Ο λόγος των φτωχών και ταπεινών, Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 315: "Τώρα σωπαίνεις κι αφουγκράζεσαι / πάνου στη στέγη σου / το μαλακό και βέβαιο περπάτημα των άστρων / και στ' ανοιχτό παράθυρό σου στέκεται η βραδιά / σαν ένας εύθυμος άγγελος / σαν ένας άγγελος παιδιάστικός / με πρόσωπο βαμμένο απ' τα βατόμουρα". Ο ποιητής νιώθει συμπλιωμένος με τη σταθερότητα των φυσικών νόμων, η οποία έχει κατευναστική δυναμική ("μαλακό και βέβαιο περπάτημα των άστρων"). Η παρομοίωση της βραδιάς συντίθεται από στοιχεία του παιδικού παρελθόντος μεταπλασμένα στο πλαίσιο της παιδικότητας του ενηλίκου: Ο άγγελος είναι "παιδιάστικός", που σημαίνει ότι έχει χαθεί η θρησκευτική τυπικότητα, ενώ το βαμμένο απ' τα βατόμουρα πρόσωπό του αποτελεί ποιητική μετάπλαση της συγκεκριμένης παιδικής σκανταλιάς του μικρού Γιάννη σε σύμβολο της νέας παιδικότητας, η οποία απολαμβάνει τη συμφιλίωση με το φυσικό περιβάλλον. Για το λέρωμα με τα βατόμουρα βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 28.

<sup>721</sup> Η Χρύσα Προκοπάκη, "Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος", ό.π., (σημ.23), σ. 293, υποστηρίζει ότι στη *Δοκιμασία* απαντά το στοιχείο της φωτολατρείας που με διαφορετικές επενδύσεις διατρέχει ολόκληρο το έργο του Ρίτσου. Βλ. επίσης εδώ, σ. 121, σημ. 76, καθώς και τα σχετικά με τη φύση στο επόμενο μέρος της εργασίας.

ποιητή για να αντιμετωπίσει τη ζωή, διαποτίζοντας τη σκέψη του και φουσκώνοντας "τα κόκκινα πανιά της ευτυχίας", δρομολογώντας δηλαδή μια ευτυχία στηριζόμενη στα στοιχεία του έρωτα και της επανάστασης που σημαίνουνται με το κόκκινο χρώμα στην ποίηση του Ρίτσου<sup>722</sup>. Έτσι, πίσω από τα "στριμωγμένα σύννεφα" θα αναδυθεί ένα "ξανθό τσουλούφι φως", "ένα παιδιάστικο κεφάλι" (μεταλειτούργηση των ξανθών μαλλιών του μικρού Γιάννη ως εικόνα φωτός, άρα ταύτιση της νέας παιδικότητας με το φως του ήλιου και της ζωής)<sup>723</sup> που θα ανοίξει το παράθυρο στον αγέρα και θα "δει / σ' αυτό το μικρομάγαζο του λιμανιού / τους ναύτες που αγοράζουνε καπνό και χαρτοφάκελα", δηλαδή την απεραντοσύνη της ζωής όπως αυτή αρθρώνεται στις καθημερινές, φαινομενικά ασήμαντες, αλλά τελικά καταλυτικά πολύσημες μικρολεπτομέρειες της<sup>724</sup>.

*ΔΕ ΜΑΣ ΦΟΒΙΖΕΙ τώρα το χορταριασμένο σπίτι  
τα ξύλινα σκαλιά με το πεσμένο αγιόκλημα  
μήτε ο κήπος πούχει μείνει ακλάδευτος  
μήτε τα τρύπια δίχτυα της βραδιάς.  
Πίσω απ' τα σκουριασμένα κάγκελα του κήπου  
η καινούργια θάλασσα πλυμένη απ' τη βροχή  
που λιάζει τα προικιά της και τη σκέψη μας  
τα κόκκινα πανιά της ευτυχίας.  
Πίσω απ' τα στριμωγμένα σύννεφα  
ένα ξανθό τσουλούφι φως  
ένα παιδιάστικο κεφάλι  
απ' το παράθυρο που ανοίγει στον αγέρα  
σκύβει να δει  
σ' αυτό το μικρομάγαζο του λιμανιού  
τους ναύτες που αγοράζουνε καπνό και χαρτοφάκελα<sup>725</sup>.*

Αυτή η απομάκρυνση από τους περιορισμένους ορίζοντες της παιδικής ηλικίας, κατά την περίοδο υιοθέτησης των εκφραστικών μέσων της σύγχρονης ποίησης, η οποία χαρακτηρίζεται από συνειδητοποίηση της δυναμικής των παιδικών βιωμάτων απελευθερώνοντάς τα από τις ρεαλιστικές συνθήκες γένεσής τους, με αποτέλεσμα η δυναμική αυτή να αποτελεί την παιδικότητα του ενηλίκου, διατηρείται σε ολόκληρο το έργο του Ρίτσου και έχει διάφορες εκφάνσεις. Μία απ' αυτές είναι η μεταμόρφωση των γηρατειών σε μια ιδιότυπη νεότητα που σφύζει από ζωή. Χαρακτηριστικό είναι ένα απόσπασμα από το κεφάλαιο *Τα πουλιά του πεζογραφήματος Τι παράξενα πράματα*: "...ακόμη και περιστέρια, τ' άσπρα και τα γκρίζα και τα μπιρμπιλωτά, και κείνα τα ταχυδρομικά και μη, ιδίως τα ταχυδρομικά που κρατάνε στο ράμφος τους ένα παιδικό γράμμα να το πάνε στο θεό, ή ένα γράμμα του στρατιώτη που το περνούν τα περιστέρια ανέγγιχτο πάνου απ' τις φωτιές και τις σφαίρες ως τη μάνα του ή την καλή του, ή τ' άλλα περιστέρια μ' ένα κλωνί ελιάς στη μύτη τους, ή και κείνα τα μαδημένα απ' τις τόσες και τόσες παγίδες που τα έσωσε ο Πικάσο και ξαναπουπουλιάσαν, ή τούτα δώ τα τσαχπίνικα που 'ρχονται και μου κουτσουλάνε την ταράτσα και τα βλέπω απ' τη μεγάλη τζαμένια μπαλκονόπορτα και τους χαμογελάω όπως φιλιούνται στόμα με στόμα, εγώ, παιδί 75 χρόνων, εδώ στον καναπέ μου, χαμογελάω πιο χαμογελαστά, καθώς κοιτάω τα περιστέρια στην ταράτσα μου να φιλιούνται στόμα με στόμα"<sup>726</sup>. Το μοτίβο των περιστεριών συνδεδεμένο εδώ με την ικανοποίησή της καθημερινής ανάγκης των παιδιών, ή των στρατιωτών, με την ειρήνη, καθώς και με τον έρωτα, ξεκινάει από παιδικά

<sup>722</sup> Για τη λειτουργία του κόκκινου χρώματος βλ. εδώ, σσ. 117-118. Για το ερωτικό στοιχείο ως αισθησιακή βίωση της ζωής, βλ. εδώ, σσ. 128-130. Για την ταύτιση έρωτα – επανάστασης, βλ. εδώ, σ. 147, όπου σχολιάζονται τα αποσπάσματα: "την πρώτη και την τελευταία σου λέξη / την είπαν ο έρωτας και η επανάσταση" και "Επίμονος άνθρωπος. Στο πείσμα του χρόνου ισχυ - / ρίζεται: / έρωτας, ποίηση, φως", από τα ποιήματα "Στο νοσοκομείο" και "Αυτό μονάχα" αντίστοιχα (*Τα αρνητικά της σιωπής, Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σσ. 23 και 29)

<sup>723</sup> Πρβλ. το "έρωτας, ποίηση, φως", ό.π., σσημ. 344.

<sup>724</sup> Για το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της ποίησης του Ρίτσου, εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ.

<sup>725</sup> Π.Α', σ. 417.

<sup>726</sup> *E.A.A.*, 2, σ. 90.

βιώματα του ποιητή στην ιδιαίτερη πατρίδα του <sup>727</sup>. Οι νοηματικές αυτές συνδέσεις δένονται με ένα βίωμα της γεροντικής ηλικίας του – την ερωτοτροπία των περιστεριών στην ταράτσα του – που τον κάνει να "χαμογελάει πιο χαμογελαστά" ως "ένα παιδί 75 χρόνων". το τελευταίο οξύμωρο σχήμα με τον ακριβή προσδιορισμό της ηλικίας <sup>728</sup> εκφράζει παραστατικά την παιδικότητα του υπερώριμου Ρίτσου, ενώ η παρήχηση της έννοιας του χαμόγελου στο ρήμα "χαμογελάω" και στο επίρρημα "πιο χαμογελαστά" δείχνει ότι το χαμόγελο αυτό δεν είναι επιφανειακό, αλλά βιωμένο σε βάθος και συνδέεται κυρίως με το ερωτικό στοιχείο ως δύναμη συνεχούς ανανέωσης, αφού διαγράφεται στα χείλη με τη θέαση της ερωτικής περίπτυξης των περιστεριών που αναφέρεται δυο φορές και μάλιστα με αυτή την εικόνα κλείνει το απόσπασμα. Πρόκειται εδώ για μια ακόμη αναφορά στην αισθησιακή βίωση του κόσμου, η οποία ξεκινάει από τον ερωτισμό του σώματος για να επεκταθεί όμως και στο πνεύμα και τελικά σε ολόκληρο το σύμπαν, αφού ο ποιητής ως ανθρώπινη οντότητα αποτελεί μέρος του σύμπαντος. Η βίωση αυτή είναι εντονότερη σε προχωρημένη ηλικία, αφού τότε ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα απ' το πρίσμα της εμπειρίας το παρελθόντος <sup>729</sup>. Έτσι τα γηρατειά αντιμετωπίζονται ως η ηλικία στην οποία έχει ενσωματωθεί ολόκληρη η αισθησιακή εμπειρία της προηγούμενης ζωής με αποτέλεσμα η αισθησιακή βίωση να πραγματοποιείται τώρα σε μεγαλύτερο βάθος και για το λόγο αυτό τα γηρατειά να ανάγονται σε αιώνια νεότητα που προκαλεί τη βαθιά αισιοδοξία του επιρρήματος "πιο χαμογελαστά". Και είναι βέβαια φυσικό η βίωση αυτή να προβάλλεται εντονότερα, ως άμυνα, όταν ο Ρίτσος γερνάει βιολογικά και απογοητεύεται από την επικείμενη κατάρρευση της υπαρκτής εκδοχής του οράματός του. Από την άλλη, είναι διάσπαρτη σε ένα μεγάλο μέρος του έργου του χαρακτηρίζοντας την παιδικότητά του, η οποία αρχίζει να διαμορφώνεται με τη στροφή του προς τον ελεύθερο στίχο. Μπορούμε επομένως να μιλήσουμε για μια *παιδικότητα του βιωμένου αισθησιακά χρόνου* <sup>730</sup> που έχει προηγηθεί της ηλικιακής φάσης στην οποία βρίσκεται κάθε φορά ο ώριμος Ρίτσος, με κορύφωση βέβαια τη φάση των γηρατειών. Στην *Τέταρτη Διάσταση*, έργο όπου εμφανώς τίθεται μαζί με άλλα προβλήματα και το πρόβλημα του χρόνου <sup>731</sup>, είναι αναμενόμενο να απαντά η συγκεκριμένη έκφανση της παιδικότητας / νεότητας. (Στο Ρίτσο οι έννοιες λειτουργούν σχεδόν ταυτόσημα). Έτσι ο Ορέστης θα πει για την Κλυταιμνήστρα: "*Την είδες / το απόγευμα στο κήπο; - τι όμορφη πούναι ακόμη - δε γέρασε διόλου, / ίσως γιατί εποπτεύει το χρόνο και τον πράττει / κάθε στιγμή, - θέλω να πω ανανεώνεται / γνωρίζοντας τη νεότητα που χάνει - ίσως γι' αυτό την παίρνει πίσω*". Η επίγνωση απώλειας της βιολογικής νεότητας οδηγεί στην "εποπτεία" και την "πράξη" του χρόνου, με την έννοια της σε βάθος αισθησιακής βίωσης της

<sup>727</sup> Βλ. και το παράλληλο απόσπασμα από το ποίημα "Αποκατάσταση", *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σσ. 113-144: "Τα περιστέρια, π.χ. / όχι συνθήματα ποικίλων συνεδρίων, αλλά πουλιά / ωραία, ερωτικά, βαρυσπεράτητα, που όλο φιλιούνται / στόμα με στόμα στην αυλή και μου γεμίζουν τα πλακάκια / με κουτσουλίες και πούπουλα (μ' αρέσουν έτσι) / ή, το πολύ πολύ: μικροί ταχυδρόμοι που μεταφέρουν / πάνω απ' τις σφαίρες / τα γράμματα φτωχών παιδιών προς το Θεό ζητώντας του / τετράδια και παπούτσια και λίγες καραμέλες". Βλ. επίσης εδώ, σ. 111, σημ. 26, 27, 28.

<sup>728</sup> Η Άμν Μιμς, ό.π. (σημ. 156) σχολιάζοντας το συγκεκριμένο οξύμωρο, επισημαίνει ότι ο Ρίτσος απογοητευμένος από την "ανυπόφορη απειλή για το γκρέμισμα του υπαρκτού κόσμου του" (εννοεί προφανώς τον υπαρκτό σοσιαλισμό) βρίσκει παρηγοριά στις παιδικές μνήμες, και καταφέρνει να χαμογελάει "πιο χαμογελαστά" με τα "καμώματα" και την ανεπανάληπτη ευδαιμονία (πέραν από οποιεσδήποτε οδυνηρές εμπειρίες) της παιδικής του ηλικίας. Δε διακρίνει όμως ότι αυτή η αντιμετώπιση της όποιας ζοφερής πραγματικότητας αποτελεί μια ιδιαίτερη οπτική γωνία που αρχίζει να διαμορφώνεται ήδη από την περίοδο της *Δοκιμασίας*.

<sup>729</sup> Βλ. τις επισημάνσεις του Ρίτσου σε συνέντευξή του στον Οζντεμίρ Ιντσέ, ό.π. (σημ 101) "...Όταν ένας άνθρωπος μεγαλώνει αρχίζει να καταλαβαίνει καλύτερα το κορμί του, καθώς και ότι αποτελεί μια ενότητα με τη γη και το σύμπαν. Έτσι, μέσα σ' αυτήν την ολότητα δεν υπάρχει θέμα που να μη μπορεί να το διαπραγματευτεί η ποίηση. Το ανθρώπινο κορμί όμως είναι ένα σύμπαν με τέτοιο βάθος, που δεν μπορούμε να το ανακαλύψουμε, παρά μόνο καθώς μεγαλώνουμε. Τότε μετράνε όλα, οι πόροι του δέρματος, μια μοναδική κοκκινόξανθη τρίχα ή μια άρρωστη καρδιά. Ο άνθρωπος δεν κοιτάζει πια με τα μάτια της καθημερινότητας, αλλά με τα μάτια ολόκληρης της εμπειρίας του παρελθόντος".

<sup>730</sup> Η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 419 σημειώνει σχετικά: " Ο Ρίτσος, λοιπόν, αναμετρά το βιωμένο χρόνο, ξεκινώντας πάντοτε από τη γέννηση της αιώνιας νεότητας, η οποία όμως περιέχει την πείρα του χρόνου και προκύπτει μέσα απ' την ενηλικίωση".

<sup>731</sup> Βλ. την ανάλυσή μας, εδώ σσ. 73-77.

στιγμής που καταγράφεται βαθιά στην ψυχή. Αμέσως παρακάτω ο Ορέστης θα αναφέρει ορισμένα παραδείγματα αυτής της βίωσης, η οποία φτάνει μέχρι την παραμικρότερη λεπτομέρεια της ζωής: "Κ' η φωνή της μητέρας, πόσο σύγχρονη, καθημερινή, σωστή - / μπορεί να προφέρει φυσικά τα πιο μεγάλα λόγια / ή και τα πιο μικρά, στην πιο μεγάλη σημασία τους, όπως: / "μια πεταλούδα μπήκε απ' το παράθυρο", ή : "ο κόσμος είναι ανυπόφορα υπέροχος", /ή: "θα χρειαζόταν πιότερο λουλάκι στις λινές πετσέτες", / ή: "μου διαφεύγει μια νότα απ' αυτήν την ευωδιά της νύχτας"....."<sup>732</sup>. Η γερασμένη ηρωίδα Χρυσόθεμις του ομώνυμου ποιήματος μιλάει για μια ταυτόχρονη ελαφρότητα και βαρύτητα της ηλικίας της. Η βαρύτητα αφορά τη βιολογική γήρανση, ενώ η ελαφρότητα, την παιδικότητα ως αισθησιακή βίωση ολόκληρου του παρελθόντος, που συνεχίζεται, αφού η συγκεκριμένη βίωση αποκλείει τον κορεσμό: "Πέρασαν πια τα χρόνια. Αλάφρωσα πολύ, παραβάρινα. Χαίρομαι / αυτή την ελαφρότητα κι αυτό το βάρος. Ένα βαθύ χαμόγελο / με ανασηκώνει απ' τις μασκάλες· δεν πατώ στο χώμα· - ντρέπομαι / μη και με δει κανείς να περπατώ στον κήπο σαν πουλί. Ντρέπομαι / γι' αυτή την παιδική μου ελαφρότητα. Αράζω εδώ στο παράθυρο / με τις βροχές, με τις λιακάδες, - δε χόρτασα ακόμη να βλέπω"<sup>733</sup>

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα όμως η ηρωίδα εκφράζει και μία αίσθηση ντροπής για την παιδικότητά της, η οποία εγείρει ερωτηματικά σχετικά με την αφετηρία της. Η απάντηση βρίσκεται σε ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της *Τέταρτης Διάστασης*, αλλά και ολόκληρης της ποίησης του Ρίτσου, την ταλάντευση. Αν δεχτούμε ότι η Χρυσόθεμη αντιπροσωπεύει τη βίωση της ζωής στην ολότητα της που αντιπαρατίθεται στην κοσμοθεωρία της Ηλέκτρας, η οποία ενσαρκώνει τη μονόπλευρη και με περιορισμένους ορίζοντες εκπλήρωση του καθήκοντος<sup>734</sup>, τότε μπορούμε να μιλήσουμε για μια στιγμιαία ταλάντευση της Χρυσόθεμης προς τον κόσμο της αδελφής της. Δηλαδή η ηρωίδα (και πίσω απ' αυτήν ο ποιητής) προβληματίζεται μήπως η αισθησιακή βίωση της ζωής και συνεπώς η υπαρξιακή διάσταση που εδώ ταυτίζεται με την παιδικότητα μπορεί να οδηγήσει σε παραμέληση του καθήκοντος, το οποίο για έναν κομμουνιστή είναι το ιστορικό κάλεσμα<sup>735</sup>. Βέβαια ο προβληματισμός δε συνεχίζεται, διότι το απόσπασμα κλείνει με τη φράση "δε χόρτασα", που αποθεώνει την αισθησιακή βίωση, φράση η οποία επαναλαμβάνεται αμέσως παρακάτω ύστερα από μία οργιαστική περιγραφή της φύσης<sup>736</sup>. Είναι όμως αρκετός για να δείξει για μια ακόμη φορά τις παλινδρομήσεις του ποιητή, απόλυτα φυσιολογικές για την ταραγμένη ιστορική περίοδο, στην οποία γράφτηκε το ποίημα, σε τόπους εξορίας, και κατ' οίκον περιορισμό σύμφωνα με την πληροφορία τόπου και χρόνου στο τέλος (*Γυάρος, Λέρος, Σάμος, Μάης 1967 – Ιούλιος 1970*). Η αδυναμία ανταπόκρισης στο ιστορικό κάλεσμα ως αφετηρία ντροπής του ενήλικου για τη στηριγμένη στην αισθησιακή βίωση της ζωής παιδικότητά του, φαίνεται καθαρότερα σε ένα απόσπασμα από τον *Αγαμέμνονα*, όπου ο ομώνυμος

<sup>732</sup> Ορέστης, *Τ.Δ.*, σ. 78. βλ. επίσης εδώ, σ. 75. Η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 420 σημειώνει σχετικά: "Στον Ορέστη...η Κλυταιμνήστρα έχει κερδίσει την παντοτινή νεότητα, έχοντας επίγνωση του χρόνου που περνά, και γι' αυτό, απολαμβάνοντας το καθημερινό και αποθεώνοντας το ασήμαντο. Η νεότητα, λοιπόν, ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη στάση απέναντι στη ζωή, που, ας μην ξεχνούμε, χαρακτηρίζει και την ποιητική ιδιοσυγκρασία". Η ποιητική ιδιοσυγκρασία του Ρίτσου αποθέωνε τη λεπτομέρεια. Για το θέμα βλέπε και τη σχετική ανάλυσή μας, εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ.

<sup>733</sup> Χρυσόθεμις, *Τ.Δ.*, σσ. 185-186. Βλ. και Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 421.

<sup>734</sup> Χρυσόθεμις, *Τ.Δ.*, σ. 184: " Η αδελ -/ φή μου / δεν ανεχόταν το ανεξήγητο, - κ' ίσως γι' αυτό παραλόισε". Μέσα απ' την οπτική γωνία της Χρυσόθεμης οι περιορισμένοι ορίζοντες του συγκεκριμένου και εξηγήσιμου οδηγούν στον παραλογισμό, αφού παγιδεύουν τη γνώση και τη δημιουργικότητα.

<sup>735</sup> Για την ταλάντευση ως θεμελιώδες στοιχείο της ποιητικής του Ρίτσου, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β.

<sup>736</sup> Χρυσόθεμις, *Τ.Δ.*, σ. 186: " Τα πρωινά της άνοιξης σηκώνομαι πολύ νωρίς, την ώρα / που όλα βαθιά μας και τριγύρω φέγγουν ήσυχα, με την όμορφη θλίψη / την άσκοπη και αναίτια σαν την ίδια τη ζωή. Ο ελάχιστος βόμβος / απ' το φτερό μιας μέλισσας αφήνει ένα μεγάλον ίσκιο / σ' όλο το μήκος της διαφάνειας. Άλλοτε κάθομαι κι ακούω τα τζίτζικια, / αυτούς τους νάνους τρελλούς τυμπανιστές, γύρω στις πολεμίστρες, / μέσα σ' εκείνα τα εκτυφλωτικά μεσημέρια· - οι φωνές τους / δεν αφήνουν καθόλου κενά· χιτίζουν τα ρήγματα στα τείχη. Εκεί κάτω / αστράφτει η πεδιάδα των σταχτών σ' ένα λαχάνιασμα μαλαματένιο. / Λοιπόν, δε χόρτασα". Την ίδια ώρα που η ζωή κάτω από το βάρος της βιολογικής γήρανσης χαρακτηρίζεται άσκοπη και αναίτια, πραγματοποιείται ο ύμνος στην ομορφιά της ζωής που καταλήγει στο "δε χόρτασα". Άρα νικά η αισθησιακή βίωση που οδηγεί στην παιδικότητα των γηρατειών.

ήρωας κουρασμένος και απογοητευμένος από την αδυναμία του να εκπληρώσει το ιστορικό του καθήκον, αφήνεται στη θαλπωρή της παιδικότητας που του απελευθερώνει "ένα τελευταίο μαλαματένιο φύλλο σ' ένα κατάμαυρο δέντρο", αλλά ταυτόχρονα προσπαθεί και να την αποκρύψει:

*Να με, λοιπόν, που μήτε τούτη τη χαρά δε σούφερα – την πολυώνυμη, όπως λένε, δόξα που ίσως και θα μπορούσε, αλλοίμονο, να εξαγοράσει με βροντερά και κίβδηλα νομίσματα, τα σιωπηλά μας γνήσια δέκα χρόνια χιλιάδες φόνους, κρυφούς και φανερούς, χιλιάδες σφάλματα και τάφους. Μακριά από μένα τέτοιοι ηρωισμοί – ένας άλλος, τώρα, αθόρυβος και αόρατος μου νεύει. Κάποιο σούρουπο, είδα ένα τελευταίο μαλαματένιο φύλλο σ' ένα κατάμαυρο δέντρο κ' είταν ο γυμνός ώμος ενός ήρεμου, ωραίου αθλητή που γέρνοντας, εσήκωσε το βάρος όλων μας, να τ' αποθέσει μαλακά στο χώμα. Τότε μια νέα πείνα, μια άλλη όρεξη μου γέμισε σάλιο το στόμα κ' ένιωσα να κυλάει από τις άκρες των χειλιών μου γλυκό και πραϋντικό το γάλα της ευγνωμοσύνης. Αθελά μου ανέβασα το χέρι μου ως εκεί να το σκουπίσω μην προδοθώ, μήπως και δουν τη νέα παιδικότητά μου, το νέο μου θηλασμό απ' την πρώτη ρώγα της δημιουργίας. Έτσι θα καταλάβαιναν πόσο ισχυρός, πόσο ανήμπορος είμαι – προκλητικά και τα δυο.<sup>737</sup>*

Ο Αγαμέμνωνας αποποιείται τελικά τον ηρωισμό και τη δόξα που συνδέεται με την ιστορική ανταπόκριση φοβούμενος ότι μόνο ψευδώς ("βροντερά και κίβδηλα νομίσματα") θα μπορούσε να αντισταθμίσει τον απέραντο ανθρώπινο πόνο που άφησε πίσω της η διεξαγωγή του αγώνα ("χιλιάδες φόνους, κρυφούς και φανερούς, χιλιάδες σφάλματα και τάφους"). Στο συγκεκριμένο σημείο πιθανότατα ασκείται κριτική στα σφάλματα και τα εγκλήματα που έγιναν απ' όλες τις πλευρές στην προσπάθεια πραγματοποίησης του οράματος<sup>738</sup>. Έτσι, το "τελευταίο μαλαματένιο φύλλο", δηλαδή η τελευταία παρουσία έστω και κουρασμένης – αφού μαλαματένιο φύλλο είναι το κίτρινο, έτοιμο να πέσει φύλλο – ζωής σε ένα "κατάμαυρο", άρα καμένο, "δέντρο" φαντάζει ως ο "γυμνός ώμος ενός ήρεμου, ωραίου αθλητή" που σηκώνει το βάρος όλων των αγωνιστών (αυτή η ερμηνεία πρέπει να δοθεί στην αντωνυμία "μας") και το αποθέτει μαλακά στο χώμα. Άρα η αισθησιακή βίωση μιας λεπτομέρειας ανακουφίζει την ψυχή από το βάρος τα αποτυχίας και της ματαιότητας. Η "νέα πείνα" που γεννιέται ταυτόχρονα και περιγράφεται παραστατικά με το "σάλιο" που "γεμίζει το στόμα" οδηγεί στο "νέο θηλασμό απ' την πρώτη ρώγα της δημιουργίας" δηλαδή σε μια αναθεώρηση της ζωής από την αρχή της, για να βιωθεί σε βάθος η δυναμική της δημιουργίας, μια βίωση που γεννά για πρώτη φορά στον αγωνιστή την αίσθηση της ψυχικής πληρότητας και της ηρεμίας, "το γλυκό και πραϋντικό γάλα της ευγνωμοσύνης" που "κυλάει από τις άκρες των χειλιών". Το γάλα, ως υλικό του θηλασμού, συμβολίζει τις αισθησιακές εμπειρίες που επιπολάζουν, ώστε να επέρχεται υπερχειλίση. Η υπερχειλίση ταυτίζεται με την πληρότητα που οδηγεί στην ευγνωμοσύνη. Όμως ο ήρωας σκουπίζει το γάλα που τρέχει απ' τα χείλη του, αποκρύπτει δηλαδή αυτή την αίσθηση της πληρότητας που ταυτίζεται με τη "νέα παιδικότητα" του για να μην την δουν και καταλάβουν "πόσο ισχυρός, πόσο ανήμπορος" έγινε, "προκλητικά και τα δυο". Η δύναμη ταυτίζεται με την ψυχική θωράκιση της νέας παιδικότητας, ενώ η αδυναμία με την ανικανότητα κοινωνικής ανταπόκρισης και με το φόβο ότι η νέα παιδικότητα θα απομακρύνει από την επιτέλεση του κοινωνικού ρόλου. Έτσι, η νέα παιδικότητα του ήρωα είναι προκλητική για τους άλλους αγωνιστές, διότι ως δύναμη αφορά μόνο την υπαρξιακή πλευρά, με αποτέλεσμα από κοινωνική άποψη να είναι αδυναμία. Οι πάσης φύσεως "άλλοι" είναι εκείνοι που προκαλούν την αίσθηση ενοχής, είτε πρόκειται για τους μονολιθικούς επαναστάτες, είτε γενικά για όσους δε

<sup>737</sup> Αγαμέμνων, Τ.Δ., σ. 63.

<sup>738</sup> Για το συγκεκριμένο θέμα βλ. εδώ, Μέρος Α', § 3γ, όπου αναλύονται συγκεκριμένα χωρία με πιο σαφείς ιστορικές αναφορές.



μπορούν να κατακτήσουν την παιδικότητα της αισθησιακής βίωσης, με αποτέλεσμα να την παρεξηγούν ως έναν απλό παλιμπαιδισμό "αρτηριοσκληρυντικών γερόντων"<sup>739</sup>, ή ακόμα, η άλλη πλευρά της συνειδήσης του ποιητή, η πιστή στο επαναστατικό καθήκον που πολλές φορές τον ταλαιπωρεί με ιδεολογικούς πειθαναγκασμούς. Σ' αυτό το πλαίσιο πρέπει να θεωρηθεί και ο στίχος ο σχετικός με "την ένοχη αφή μιας κλεμμένης μαθητικής κιμωλίας" που ο Ρίτσος διατηρεί ανάμεσα σε άλλα εφόδια – σύμβολα του παρελθόντος στην ποιητική αυτοβιογραφία *Το Τερατώδες Αριστούργημα*.<sup>361α</sup>

Πέρα πάντως από τις όποιες επιφυλάξεις, η στηριγμένη στην αισθησιακή βίωση παιδικότητα της ωριμότητας κυριαρχεί. Στο ποίημα "Η Άνοιξη", το οποίο αποτελεί έναν θεατρικό μονόλογο στη μορφή των μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης* χωρίς να εντάσσεται στη συγκεκριμένη συλλογή, η νεαρή κοπέλα που φαίνεται να προσωποποιεί την εποχή της άνοιξης, μιλώντας στην παρέα των βωβών κουρασμένων ενηλίκων, ουσιαστικά περιγράφει την πορεία που ακολουθείται για τη διαμόρφωση της παιδικότητας του ενηλίκου:

*Όλα τα ξέρω. Εμείς οι νέοι υποφέρουμε πιότερο –  
υποψιαζόμαστε το χωρισμό και το τέλος,  
υποψιαζόμαστε την ανάγκη της ένωσης και της διάρκειας,  
γνωρίζουμε πολλά μεμιάς: τον πόνο και το χάσμα της γνώσης  
χωρίς να γνωρίζουμε  
το μέγεθος και την αξία της γνώσης*<sup>740</sup>.

Οι νέοι υποφέρουν, διότι, καθώς ζουν τις ταχύτατα εναλλασσόμενες εμπειρίες με έντονη συναισθηματική φόρτιση, απλώς υποψιάζονται μέσα σ' αυτό το φρενήρη ρυθμό τη δυναμική οριακών καταστάσεων, όπως ο χωρισμός και το τέλος, ή την "ανάγκη της ένωσης και της διάρκειας", που θα οδηγήσουν στην υπέρβασή τους. Γνωρίζουν επίσης, και πάλι εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο βιώνουν τη ζωή, "τον πόνο και το χάσμα της γνώσης", δηλαδή τη γνώση ως αποτέλεσμα, πολλές φορές, οδυνηρής εμπειρίας, καθώς και τα αναπάντητα ερωτήματα που έχουν αυτή τη μορφή, διότι οι νέοι "γνωρίζουν πολλά μεμιάς", με αποτέλεσμα αυτά να ενσωματώνονται στην ψυχή τους, χωρίς όμως να έχουν καταλαγιάσει και να έχει βιωθεί η κρυφή δυναμική τους. Χωρίς δηλαδή οι νέοι να έχουν γνωρίσει "το μέγεθος και την αξία της γνώσης". Και εφόσον αυτά δεν τα έχουν γνωρίσει οι νέοι, τα έχουν γνωρίσει οι ενήλικες, οι οποίοι με τη βιολογική ηρεμία της ηλικίας τους κατόρθωσαν να διυλίσουν και να αξιολογήσουν τα συσσωρευμένα βιώματα της νιότης ανακαλύπτοντας το "μέγεθος και την αξία της γνώσης" που εμπεριέχεται σ' αυτά. Έτσι η παιδικότητα / νεότητα αρχίζει να κτίζεται από τη νεανική ηλικία και εδραιώνεται στη φάση της ωριμότητας. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στον επίλογο – έξοδο του ποιήματος, όπου η νέα φοράει το εαρινό καπέλο της στην μητέρα της και οι δυο γυναίκες ταυτίζονται: "...Σ' αρέσει, μητέρα, το καπέλο μου;" – είπε. Και χωρίς να περιμένει απάντηση το φόρεσε στο κεφάλι της μητέρας της. Η μητέρα χαμογέλασε. Είταν ίδια η κόρη της! Ποια είταν; Η μητέρα ή η κόρη; Μάλλον η ίδια, η μια κ' οι δυο – εκείνη που προβάριζε το εαρινό καπέλο της μπροστά στον καθρέφτη, λάμποντας όλη απ' τον ήλιο"<sup>741</sup>. Η ταύτιση αυτή συμβολίζει τη συγχώνευση ωριμότητας και νιότης, γήρατος και νιότης μέσα από την αισθησιακή βίωση της ζωής, που ξεκινάει ως φρενήρης

<sup>739</sup> Βλ. *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, ΕΑΑ., 4, σ. 153, όπου παρουσιάζονται με ειρωνικό τρόπο (το καταλαβαίνει κανείς αν διαβάσει ολόκληρο το σχετικό κεφάλαιο) λόγια του κακεντρεχούς κριτικού Κυπαρίσση για την παιδικότητα του Ίωνα – ποιητή: "Γεια στο στόμα του κυρ Κυπαρίσση, "ο παλιμπαιδισμός είναι σύνηθες φαινόμενον των αρτηριοσκληρυντικών γερόντων"... .."Για την περιγραφή του Κυπαρίσση βλ. *Τι παράξενα πράγματα*, Ε.Α.Α., 2, σσ. 111-115. Επίσης, για τις επιφυλάξεις του Ρίτσου απέναντι στους κριτικούς της λογοτεχνίας, εδw. σσ. 131-132 και σημ. 110.

<sup>361α</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 359.

<sup>740</sup> "Η Άνοιξη", *Παράρτημα*, Π.Γ', σ. 482. Το ποίημα, όπως και οι περισσότεροι από τους μονόλογους της *Τέταρτης Διάστασης* έχει εισαγωγή – σκηνική οδηγία και επίλογο – έξοδο σε πεζό λόγο. Στην εισαγωγή περιγράφεται η παρέα των βωβών κουρασμένων ενηλίκων, προς τους οποίους απευθύνεται η νέα σε ολόκληρο το μονόλογό της.

<sup>741</sup> Π.Γ', σ. 488.

συσσώρευση βιωμάτων της νεαρής ηλικίας και βαθαίνει στην ωριμότητα ως επίγνωση<sup>742</sup>. Όμως την επίγνωση αυτή δεν πρέπει να τη δούμε τόσο ως ένα σύνολο σαφών συμπερασμάτων με καθορισμένο λογικό πλαίσιο, αλλά ως απόλαυση μιας πληρότητας που βιώνεται σε βάθος από την ώριμη ηλικία, χωρίς να εξηγείται, απογειώνοντας έτσι το φορέα της μέσω του ανεξήγητου στο απέραντο. Αυτή ακριβώς είναι η διαφορά ανάμεσα στο ανεξήγητο για τους περιορισμένους ορίζοντες της παιδικής ηλικίας και στο ανεξήγητο κατά την *παιδική διύλιση* της πραγματικότητας από τον ενήλικο: Το παιδί ή ο νέος νιώθουν την ένταση του βιώματος μέσα στα χωροχρονικά πλαίσιά του, χωρίς ακόμα να μπορούν να το βιώσουν ως στιγμιότυπο του απέραντου. Η παιδικότητα του ενήλικου βιώνει αυτό το απέραντο ως αίσθηση πληρότητας, χωρίς να το εξηγεί λογικά, γιατί απλούστατα δε μπορεί να χωρέσει στη λογική. Αυτή η αμφισημία φαίνεται να εμπεριέχεται μέσα στην "άγνοια", η οποία προβάλλεται στο ποίημα "Αίσθηση παιδικότητας":

*Τα γυμνά δέντρα, μουσκεμένα, σκοτεινά,  
είχαν μια αναλογία μακρινή με κάτι  
ολότελα δικό του, που δεν ήξερε ακριβώς  
τι ήταν, κι αν ήταν. Κι η άγνοια ετούτη  
τον έφερνε ελαφρά στην παιδική ηλικία  
με τις σπασμένες καρέκλες στο κελάρι  
με το λίγο χνουδωτό κίτρινο των κυδωνιών  
και με μια μωβ κλεισμένη γυναικεία ομπρέλα  
αφημένη ανεξήγητα στη μέσα γωνία του διαδρόμου*<sup>743</sup>

Το βίωμα του παρόντος, δηλαδή "τα γυμνά δέντρα, μουσκεμένα, σκοτεινά", αναμοχλεύουν στο υποκείμενο του ποιήματος τη δυναμική κάποιου παλιού βιώματος αναλογικά. Τη δυναμική και όχι το βίωμα καθεαυτό, διότι αναμοχλεύεται "κάτι ολότελα δικό του", που δεν έχει όμως σαφή εικόνα ("δεν ήξερε ακριβώς / τι ήταν, κι αν ήταν"). Άρα ο ποιητής, ο οποίος κρύβεται πιθανότατα πίσω από το υποκείμενο του ποιήματος, απολαμβάνει πλήρως τη σε βάθος βίωση, αγνοώντας και μη ενδιαφερόμενος να μάθει τη ρεαλιστική πραγματικότητα του βιώματος. Η αμφισβήτηση ακόμα και της ύπαρξής του ("αν ήταν") δείχνει με την ειρωνική υπερβολή της, ότι ενδιαφέρει αποκλειστικά η δύναμη της βίωσης. Αφού ο ποιητής περιγράφει αυτή την "άγνοια" της ενηλικίωσης, λέει ότι "τον έφερνε ελαφρά στην παιδική ηλικία" και παραθέτοντας εικόνες αυτής της περιόδου, μιλάει και για "μια μωβ κλεισμένη γυναικεία ομπρέλα / αφημένη ανεξήγητα στη μέσα γωνία του διαδρόμου", ταυτίζοντας την "άγνοια" της παιδικής ηλικίας τώρα με αυτή την ανεξήγητη άφεση της ομπρέλας στο συγκεκριμένο σημείο. Είναι προφανής εδώ η περιορισμένη άγνοια της παιδικής ηλικίας που εστιάζεται στο "γιατί συνέβη" και η αναβαθμισμένη παιδική άγνοια της ενηλικίωσης που χαρακτηρίζεται από αδιαφορία για το τι και αν συνέβη, εστιάζοντας το ενδιαφέρον της τόσο στη δυναμική του βιώματος του παρόντος, όσο και στην αναμοχλευμένη δυναμική του βιώματος του παρελθόντος, σε μια ταύτιση τελικά παρελθόντος – παρόντος, που οδηγεί στη βίωση του απέραντου σταδιακά<sup>744</sup>, μέσα από τη διαφορετική υφή της άγνοιας σε κάθε ηλικία. Έχουμε δηλαδή και πάλι μία εξελικτική πορεία που οδηγεί στη συγχώνευση των ηλικιών.

Την έννοια της συγχώνευσης των ηλικιών πρέπει να δώσουμε και στη λειτουργία της μνήμης. Όταν ο ποιητής μιλά για "θύμηση της νιότης", αυτή δεν πρέπει να θεωρείται ως μια μουσειακού τύπου ανάμνηση παιδικών και νεανικών βιωμάτων, αλλά διατήρηση και διεύρυνση

<sup>742</sup> Βλ. και την ανάλυση της Τζίνιας Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σσ. 421-426. Είναι προφανές ότι και στο ποίημα αυτό, όπως και σε όσους μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης* έχουν βωβούς ακροατές, ο ήρωας που μονολογεί και ο βωβός ακροατής αποτελούν αλληλοσυμπληρωνόμενα μέσα στην αντίθεσή τους σκέλη της γνωστής ταλάντευσης του ποιητή, που έχει διάφορες εκφάνσεις.

<sup>743</sup> *Μαρτυρίες Α'*, Π.Θ', σ. 216.

<sup>744</sup> Το ανεξήγητο ως έκφραση του απέραντου απαντά ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό των *Μαρτυριών* και στις τρεις σειρές (Α', Β', Γ') και συνδέεται με την τεχνική της αποσιώπησης που ο Ρίτσος ακολουθεί και σε άλλα του ποιήματα. Για το θέμα, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, 3δ, όπου σχολιάζονται αποσπάσματα από την εισαγωγή που ο ίδιος έχει γράψει για τις *Μαρτυρίες*, καθώς και σχετικά ποιήματα από άλλες συλλογές.

της αισθησιακής βίωσης. Η συγκεκριμένη διάσταση της θύμησης είναι εμφανής σε ένα απόσπασμα από το *Ευδιόμετρο* που γράφεται σε υπερώριμη ηλικία:

*ΟΤΑΝ Ο ΓΕΡΟΣ ξεχνάει πως ήταν νέος πεθαίνει ένα δέντρο είπε ο*

*Αλέκος*

*ακουμπάει και τους δύο του αγκώνες στο σιδερένιο τραπέζι και πετρώ-  
νει γιατί το ξέρεις*

*η θύμηση της νιότης είναι η καλύτερη νιότη δεν τελειώνει*

*δου κυδωνιές κερνούν τα κιτρινά τους πάνω απ' τη στέρνα*

*τα πρωινά της Πέμπτης οι Λαϊκές Αγορές στη συνοικία του Αϊ-*

*Νικόλα*

*αναλαμβάνουνε την ιστορία όλης της γης στις ευωδιές τους στις φω-  
νές τους και στα χρώματά τους*

*ύστερα περνάει ένα μικρό χειραμάξι με πήλινες γλάστρες*

*και δίχως να γυρεύεις τίποτα τα επιχειρήματα φτάνουν μοναχά τους*<sup>745</sup>.

Οι εικόνες θανάτου στους πρώτους στίχους, που συνδέονται με την αδυναμία θύμησης της νιότης, αντικαθίστανται, ύστερα απ' το στίχο "η θύμηση της νιότης είναι η καλύτερη νιότη δεν τελειώνει", από εικόνες ζωής: Οι "δου κυδωνιές" που "κερνούν τα κιτρινά τους πάνω απ' τη στέρνα" είναι μια εικόνα ερωτισμού της φύσης (πρόκειται ίσως για μεταφορά της γονιμοποίησης των λουλουδιών), ενώ ένα βίωμα του υπερώριμου παρόντος του ποιητή, "οι Λαϊκές Αγορές στη συνοικία του Αϊ – Νικόλα"<sup>746</sup> που δίνεται με χρονική ακρίβεια ("τα πρωινά της Πέμπτης") για να τονιστεί ο συγκεκριμένος και άρα πεπερασμένος χαρακτήρας του, ανάγεται σε ένα στιγμιότυπο του απέραντου, το οποίο βιώνεται αισθησιακά. Διότι οι λαϊκές αγορές παρουσιάζονται να "αναλαμβάνουνε την ιστορία όλης της γης" και μάλιστα "στις ευωδιές τους στις φω- / νές τους και στα χρώματά τους", δηλαδή στοιχεία που διεγείρουν τις αισθήσεις. Το "μικρό χειραμάξι με πήλινες γλάστρες" φαντάζει ως μια εικόνα κατευναστικής απλότητας και το συμπέρασμα από όλα αυτά είναι ότι "δίχως να γυρεύεις τίποτα τα επιχειρήματα φτάνουν μοναχά τους". Τα "επιχειρήματα", που τεκμηριώνουν την αέναη συνέχιση της νιότης, αφορούν αυτή τη διευρυμένη αισθησιακή βίωση της ζωής, και "φτάνουν μοναχά τους" αφού η συγκεκριμένη βίωση φτάνει αβίαστα στο απόγειό της κατά την υπερώριμη ηλικία<sup>747</sup>.

Έχοντας διαμορφώσει αυτήν την παιδικότητα / νεότητα της ωριμότητας, η οποία εδραιώνεται και διευρύνεται περαιτέρω κατά την πορεία της ηλικίας, ο Ρίτσος, αυτοβιογραφούμενος ποιητικά στο *Τερατώδες Αριστούργημα*, λέει: "γερνάω από μια νιότη απέραντη που δεν εννοεί να γεράσει"<sup>748</sup>. Η φράση αυτή στην οξύμωρη υφή της απηχεί μία βιωμένη διαλεκτική, εφόσον γεφυρώνει τις αντίθετες έννοιες νεότητα – γηρατειά μέσα από τη νεανική,

<sup>745</sup> *Ευδιόμετρο, Επινίκια*, σ. 170. Όπως πληροφορεί ο ποιητής, γράφεται στο χρονικό διάστημα 14/6/ '80 – 3/8/'81, δηλαδή όταν είχε περάσει την ηλικία των εβδομήντα χρόνων.

<sup>746</sup> Πρόκειται για την περιοχή των Πατησίων κοντά στο σταθμό του ηλεκτρικού σιδηροδρόμου του Αγίου Νικολάου, όπου βρίσκονται τόσο η οδός Παπαναστασίου, όπου ο ποιητής έζησε μέχρι το τέλος που 1970 περίπου στο σπίτι των φίλων του Τάσου και Μιράντας Φιλιακού, όσο και η οδός Μ. Κόρακα, όπου εγκαταστάθηκε σε δικό του διαμέρισμα από το 1970 και μετά. (Βλ. Α. Κώττη, ό.π. [σημ.20], σσ. 90 και 162). Ο Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ.211), σσ. 43-44 επισημαίνει ότι στο έργο του Ρίτσου υπάρχουν διάσπαρτοι τοπογραφικοί υπαινιγμοί του άμεσου γειτονικού περιβάλλοντός του, μεταξύ των οποίων και η σκάλα του ηλεκτρικού σταθμού του Αγίου Νικολάου, η οποία έχει μεταπλαστεί ποιητικά στην *Γκραγκάντα, Γίνεσθαι*, σ. 73: Όταν η "μικρή γυναίκα" "κατέβηκε τη σκάλα του σταθμού, ανέβηκε την άλλη σκάλα" (υπονοείται η διπλή σκάλα του σταθμού) καθώς και στη *Σονάτα του Σελινόφωτος, Τ.Δ.*, σ. 47: "Θα σταθούμε λιγάκι στην κορφή της μαρμάρινης σκάλας του Αη – Νικόλα" και σσ. 52-53: "Όταν θα φτάσει ακριβώς στον Αη – Νικόλα, πριν κατέβει τη μαρμάρινη σκάλα...". Η διαφορά με το *Ευδιόμετρο* είναι ότι στο ποίημα αυτό δεν έχουμε ποιητική μετάπλαση, αλλά εμφανή τοπογραφική αναφορά, η οποία έχει την ποιητική λειτουργία που επισημάναμε, ενώ διακρίνεται και μεταμυθοπλαστική τάση (Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφ. τρίτο, σσ. 189-192).

<sup>747</sup> Παρεμφερής είναι και η άποψη της Τζίννας Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 418, η οποία υποστηρίζει ότι "η θύμηση της νιότης και η ανεξάντλητη τροφοδότηση των αισθήσεων οδηγούν στην ανανέωση της νιότης και σε μια μεταφορική της επαναβίωση".

<sup>748</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 370.

δηλαδή αισθησιακή, βίωση της ζωής κατά τα γηρατειά. Και ως έκφραση αυτής της βίωσης μπορεί να θεωρηθεί και η συνεχής ανανέωση της ποιητικής γραφής του Ρίτσου, εφόσον κάθε μορφής ανανέωση απαιτεί δεκτικότητα και αφομοιωτική ικανότητα απέναντι στα ποικίλα ερεθίσματα, που με τον τρόπο αυτό λειτουργούν βιωματικά<sup>749</sup>. Ο ποιητής ενσωματώνει αυτή τη φράση μαζί με την παρεμφερή "κάθε πρωί που ξυπνώ είμαι μίαν αιωνιότητα πιο νέος από χτές" – η οποία αποτελεί παραλλαγή ενός χωρίου από τη *Ραψωδία του γυμνού φωτός*, της *Δοκιμασίας* – σε ένα απόσπασμα από το πεζογράφημα *Ο Αρίστος αρνείται να γίνει άγιος*, στο πλαίσιο βέβαια της μεταμυθοπλαστικής αυτοαναφορικότητας<sup>750</sup>: "Φόρεσα μάλιστα, ξεπίτηδες κι εγώ την κόκκινη γραβάτα μου (αν και δε μ' αρέσει η επίδειξη επαναστατικότητας), βγήκα στο μπαλκονάκι μου, φώναξα στο μανάβη να μου φέρει πέντε κιλά πορτοκάλια, γιατί εγώ, κυρά μου, δεν πρόκειται να γεράσω, εγώ "γερνάω από μια νιότη απέραντη που δεν εννοεί να γεράσει", εγώ, κυρά μου, - και σ' το λέω να το βάλεις καλά στο τσερβέλο σου – "κάθε πρωί που ξυπνώ είμαι μίαν αιωνιότητα πιο νέος από χτές", κι αν δεν πιστεύεις κοίτα εδώ"<sup>751</sup>. Η θεμελιώδης αυτή κοσμοθεωρητική και συνάμα ποιητική αντίληψη του Ρίτσου έχει διατυπωθεί επιγραμματικά και στα *Μονόχορδα*, που μπορούν να θεωρηθούν ως ένα εγχειρίδιο ποιητικής θεωρίας: "Στα γηρατειά σου, το παιδί που είσουν, συνεχίζεις"<sup>752</sup>.

Αυτή ακριβώς η παιδικότητα διακρίνεται πίσω από τη συμβολοποίηση, κατά την υπερώριμη ηλικία, του παιχνιδιού της παιδικής ηλικίας. Λαμβάνοντας υπ' όψη ότι το παιχνίδι έχει θεωρηθεί από τους ψυχολόγους ως η πρώτη κατεργασία των φαντασιώσεων για το παιδί, το οποίο προσαρμόζει τη φαντασία του έτσι, ώστε να ξεφύγει από μια πραγματικότητα που του αντιστέκεται<sup>753</sup>, κατανοούμε ότι μια ώριμη ποιητική συνείδηση που έχει περάσει από αυτό το στάδιο της κατεργασίας κατά την παιδική ηλικία, θα μεταπλάσει το παιχνίδι και πάλι ως ένα μέσο κατεργασίας της πραγματικότητας, η οποία κατεργασία έχει φυσικά επηρεαστεί από τα βιώματα και την ποιητική "ματιά" μιας ολόκληρης ζωής. Η κατεργασία αυτή για το Ρίτσο είναι βέβαια η αισθησιακή βίωση της πραγματικότητας, όπως την εννοεί ο ίδιος, μη δυνατή σε μια συνείδηση που δεν είναι ποιητική. Επομένως, αυτή η αισθησιακή βίωση αποτελεί μια φαντασιακή μετατροπή της πραγματικότητας, όχι ως αλλαγή της ρεαλιστικής της διάστασης, αλλά ως τρόπος με τον οποίο βιώνονται κάποιες πλευρές της. Έτσι, το παιχνίδι, ξεκινώντας από συγκεκριμένα βιώματα και αντικείμενα<sup>754</sup> της παιδικής ηλικίας, θα λειτουργήσει σ' αυτό το πλαίσιο, συγχωνεύοντας και πάλι τις ηλικίες μέσα στην "υπερώριμη παιδικότητα". Χαρακτηριστική περίπτωση είναι εκείνη του

<sup>749</sup> Ο Γ.Π. Σαββίδης, "Η διπλή θητεία του Γιάννη Ρίτσου", *Νέα Εστία*, τ. 130, Χριστούγεννα 1991, σ. 16, σημειώνει σχετικά: "Στον φαντεζίστικο απολογισμό του ποιητικού βίου που τιτλοφορείται *Το Τερατώδες Αριστούργημα*, ο Ρίτσος μας εκληροδότησε έναν στίχο αξιοθύμητο για τη βιωμένη διαλεκτική του: "γέρασα από μια νιότη απέραντη που δεν εννοεί να γεράσει". Μέρος της αέναης νιότης αυτού του διδασκάλου της γραφής και του αισθάνεσθαι αποτελεί το γεγονός ότι ποτέ δεν έπαμε να διδάσκεται και να αφομοιώνει – άρα, διαρκώς να ανανεώνεται...".

<sup>750</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφ. τρίτο, σσ. 189-192.

<sup>751</sup> *E.A.A.*, 9, σ. 36. Βλ. και Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9), σ. 419. Η φράση: "κάθε πρωί που ξυπνώ είμαι μίαν αιωνιότητα πιο νέος από χτές" είναι παραλλαγή των εξής στίχων από τη *Ραψωδία του γυμνού φωτός*, (Π.Α', σ. 412): "Ζυμώνουν οι μητέρες τη χαρά μας / ξεπλένουν την ψυχή μας μες στη βλάστηση / και κάθε πρωί που ανοίγεις το παράθυρο και βλέπεις / τον ουρανό να καθρεφτίζεται στη θάλασσα / είσαι μια αιωνιότητα πιο νέος από χτες. Είσαι τραγούδι / που ξαναζεί τη θάλασσα κι όλο τον ουρανό μες στην αγάπη". Είναι φανερή εδώ η αισθησιακή βίωση ως επικοινωνία με τη φύση και η επαναβίωση του κόσμου μέσα απ' την ποίηση, με γνώμονα την αγάπη. Επίσης για μια ακόμη φορά αποδεικνύεται ότι η αναβαθμισμένη παιδικότητα του ενηλίκου αρχίζει να κτίζεται από τις πρώτες συλλογές του ελεύθερου στίχου.

<sup>752</sup> Πρόκειται για το μονόστιχο 191 στη σ. 45. Για τα *Μονόχορδα* ως έκφραση ποιητικής θεωρίας, βλ. εδώ, σ. 84, σημ. 112.

<sup>753</sup> Βλ. Francois Pire, "Ψυχανάλυση και ψυχοκριτική", στο Maurice Delcroix – Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας - Μέθοδοι το Κεϊμένου*, μτφ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, "Gutenberg", 1997, σ. 319. Βλ. επίσης, εδώ *Μέρος Α'*, § 1β, σ. 17.

<sup>754</sup> Η νοηματική φόρτιση των αντικειμένων του παιχνιδιού, ασφαλώς αποτελεί μία έκφραση και της παρασημαντικής των αντικειμένων, εφόσον αυτά αποτελούν στιγμιότυπα της πραγματικότητας, ενσωματώνοντας τη ζωή. Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ.

χαρταϊτού, αγαπημένου παιχνιδιού του Ρίτσου κατά την παιδική του ηλικία<sup>755</sup>: Ο ποιητής έχει τιτλοφορήσει ένα από τα πεζογραφήματά του "Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς" προδιαθέτοντας με το οξύμωρο του τίτλου τον αναγνώστη για την ιδιαίτερη λειτουργικότητα των χαρταϊτών που περιγράφεται αναλυτικά μέσα στο βιβλίο: "Τώρα κάθουμαι εδώ με τις χρωματιστές μου κόλλες, τους σπάγκους, τα ψαλίδια, την αλευρόκολλα, φτιάχνω τους χαρταϊτούς μου που δεν πρόκειται να πετάξουν, μα μου κρατάνε συντροφιά, μου θυμίζουν, με παίρνουν σε άλλα ταξίδια, στα παλιά, στ' αυριανά, έξω απ' το χρόνο, κάπου ήσυχα, μαλακά, τρυφερά, έτσι να μπορείς να σκαλίσεις τα δόντια σου μ' ένα ξυλάκι, να τρίψεις τα δάχτυλα των ποδιών σου, να πεις τη λέξη "φως" χωρίς να φοβάσαι ότι λες ψέματα. Γι' αυτό νιώθω βαθιά ευγνωμοσύνη για τους χαρταϊτούς μου που μου επιτρέπουν ν' αψηφάω την ηλικία μου, να 'μαι συνομήλικός τους, να 'χω μιαν άγκυρα κεντημένη στο μανίκι μου και να μπορώ να φτερνίζομαι ή να χασμουριέμαι όποια ώρα, χωρίς να δίνω λόγο σε κανέναν"<sup>756</sup>. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν η κατασκευή χαρταετών από τον Ίωνα - αφηγητή απηχεί μια πραγματικότητα του υπερώριμου ποιητή, ή αν είναι προϊόν μυθοπλασίας. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι ότι ο χαρταϊτός ενεργοποιεί τη μνήμη και παίρνει τον ποιητή από το παρόν του "σε άλλα ταξίδια, στα παλιά, στ' αυριανά", συγχωνεύοντας τις χρονικές βαθμίδες στην αδιαίρετη αίσθηση του χρόνου, με αποτέλεσμα να τον οδηγεί "έξω απ' το χρόνο". Έχουμε λοιπόν εδώ την παιδικότητα και πάλι ως βίωση του άχρονου. Ο χαρταϊτός παρουσιάζεται στη συνέχεια να απελευθερώνει κάποιες απλές κινήσεις, όπως το σκάλισμα των δοντιών μ' ένα ξυλάκι και το τρίψιμο των δαχτύλων στα πόδια, οι οποίες οδηγούν στην αναφώνηση της λέξης "φως". Αυτό δείχνει ότι η αισιοδοξία και το απέραντο ξεκινούν από τη δυναμική της απλότητας, αναπόσπαστου μέρους της παιδικότητας που εκφράζει ο χαρταϊτός. Έτσι, ο ποιητής νιώθει "βαθιά ευγνωμοσύνη" για τους χαρταϊτούς του, αφού μέσα από την κατακτημένη ζωτικότητα του "αψηφά την ηλικία του", νιώθει "συνομήλικός τους" δηλαδή ταυτισμένος με το απέραντο που ενσωματώνουν, και μπορεί "να 'χει μιαν άγκυρα κεντημένη στο μανίκι του" (άλλο σύμβολο παιδικότητας που ξεκινάει από το παιδικό βίωμα της κεντημένης από τη μητέρα άγκυρας στη σχολική ποδιά του μικρού Γιάννη)<sup>757</sup>. Από την άλλη, καταχτά την ανεμελιά "να μπορεί να φτερνίζεται ή να χασμουριέται όποια ώρα, χωρίς να δίνει λόγο σε κανέναν", δηλαδή να ικανοποιεί τις αυτονόητες απλές ανάγκες του ανθρώπινου σώματος χωρίς να κινδυνεύει να κατεβεί από το βάθρο του σοβαρού και σεβάσμιου για την ηλικία του και τη φήμη του ποιητή, που έχουν στήσει οι άλλοι γι' αυτόν<sup>758</sup>. Στη συνέχεια, ο ποιητής γίνεται ακόμα πιο συγκεκριμένος. Ζωγραφίζει επάνω στο χαρταϊτό αγαπημένες εικόνες της παιδικής ηλικίας και καταλήγει λέγοντας ότι ο χαρταετός είναι η ασπίδα που τον προστατεύει από κάθε λογής φθορά και ασχήμια, εφόσον του εξασφαλίζει την παιδική αίσθηση των πραγμάτων, που ξεκινά και πάλι από συγκεκριμένα παιδικά

<sup>755</sup> Βλ. Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σ. 34: "Ο Γιάννης μας πέταγε χαρταετό και του άρεσε να κυλιέται στα χαμομήλια και στις παπαρούνες".

<sup>756</sup> E.A.A., 5, σσ. 34-35.

<sup>757</sup> Βλ. 190, Μονόχορδα, σ. 44: "Η άγκυρα, η κεντημένη στο μανίκι σου, πέρασε στην καρδιά σου". Για το παιδικό βίωμα, Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ.18), σ. 26: "Η μητέρα του είχε κεντήσει στη σχολική ποδιά μια άγκυρα...".

<sup>758</sup> Η φήμη και δημοσιότητα κάποιες φορές ενοχλούσαν τον ποιητή παγιδεύοντας την έκφραση της ανεμελιάς και ο Νίκολα Κροτσέτι σημειώνει σχετικά: "Από τον Γιάννη εκείνων των ταξιδιών θυμάμαι το αίσθημα της απόλυτης ελευθερίας, που ένιωσε καθώς περπατούσε χωρίς να μπορεί κανείς να τον αναγνωρίσει, την αίσθηση της ανωνυμίας, της "αφάνειας" όπως του άρεσε να λέει, που ερχόταν σε αντίθεση με τη δημοτικότητά του στον τόπο του, η οποία ήταν τότε στο απόγειό της. "Θέλω να μπορώ να ξύσω τη μύτη μου χωρίς να το σκέφτομαι", έλεγε, "χωρίς κανέναν να με κοιτάζει ή να το θεωρεί άπρεπο"...". Αφορά τα ταξίδια του Ρίτσου στην Ιταλία. Βλ. σχετικά, Ν. Κροτσέτι, "Αναμνήσεις από την Ιταλία", *Επτά ημέρες*, ό.π. (σημ. 20) σ. 21. Εδώ η ανεμελιά κερδίζεται από την ανωνυμία που εξασφαλίζει το ταξίδι σε ξένη χώρα. Στο *Γέροντα με τους χαρταϊτούς* η ανεμελιά κερδίζεται με το νοητό ταξίδι στο άχρονο, που εξασφαλίζει η παιδικότητα. Όμως αμέσως μετά, στο πλαίσιο και πάλι της ταλάντευσης, ο Ρίτσος θα πει ότι αυτήν την παιδικότητα την απολαμβάνει κατ' ιδίαν, προσπαθώντας να την αποκρύψει από ανθρώπους που δε θα ήταν σε θέση να την κατανοήσουν: "Όλ' αυτά, βέβαια, στα κρυφά. Κι αν χτυπήσουν την πόρτα μου, αρπάζω τα χαρτιά μου κι όλα τα σύνεργα της χαρταϊτικής μου και δρόμο να τα σωριάσω μες στο λουτρό και πάλι να τα μαζέψω, γιατί αν ο επισκέπτης μου θέλει να κατοικήσει τι θα σκεφτεί βλέποντας εκεί μέσα αυτό το χαρτομάνι; Τ' αρπάζω πάλι, τα πετάω στο κρεβάτι μου, ρίχνω κι από πάνω, για κάθε ενδεχόμενο, την όμορφη κόκκινη κουβέρτα μου...". Για τις επιφυλάξεις αυτές, βλ. επίσης ό.π., σσ. 29,30,37,38.

βιώματα:" *Γυρίζω στους χαρταϊτούς μου, στα παιδιά μου. Τα κανακεύω. Ζωγραφίζω πάω τους πουλιά, ψάρια, λουλούδια, άλογα, ένα γαϊδουράκι φορτωμένο δυο κοφίνια πατάτες.....Ούτε ο Ηφαιστος δεν έσιαξε τόσα πράματα στην ασπίδα του Αχιλλέα. Μα μήπως κι εσείς δεν είσατε οι ασπίδες μου; Χάρτινες ασπίδες, θα πεις. Ναι, χάρτινες, αλλά γερές, αδιαπέραστες. Με προστατεύουν απ' τις επιθέσεις του χρόνου, απ' τη σκληρότητα, απ' την ασκήμια, απ' τους κάθε λογής Κυπαρίσσηδες και Βροντόσαυρους, μου κρατάνε πάντα τη θέση μου στο μεγάλο καναπέ, μες στο ιερό του Ελκομένου, μαζί με τον Αργύρη, το Σταυράκη, τον Κοκοβιό, μαζί με τα διάτρητα χέρια του Εσταυρωμένου και τα μεγάλα μάτια της Παναγίας, τα πιο λυπημένα όλου το κόσμου..."<sup>759</sup>. Οι ασπίδες είναι "χάρτινες", αλλά "γερές, αδιαπέραστες", οξύμωρο που μπορεί να σημαίνει ότι η ανίσχυρη στα μάτια των πολλών παιδικότητα, είναι ισχυρό μέσο προστασίας για τον ποιητή, απ' τις "επιθέσεις του χρόνου" (ο οποίος προφανώς εννοείται στην προσμετρώμενη, συμβατική εκδοχή του), "απ' τη σκληρότητα, την ασκήμια, απ' τους κάθε λογής Κυπαρίσσηδες και Βροντόσαυρους", δηλαδή απ' τους κακεντρεχείς κριτικούς της λογοτεχνίας και γενικά απ' τους κοντόθωρους, με πεπαλαιωμένες αντιλήψεις ανθρώπους<sup>760</sup>, ενώ η θέση που του εξασφαλίζεται στο "ιερό του Ελκόμενου" με τους φίλους και τα γλυκά παιδικά βιώματα<sup>761</sup> είναι ακριβώς η διατήρηση της παιδικής αίσθησης της πραγματικότητας. Μιας παιδικής αίσθησης, η οποία περιγράφεται αμέσως μετά, καθώς ο ποιητής καληνυχτίζει τους χαρταϊτούς του: "Καληνυχτούδια σας, μωρά μου, καλά όνειρα. Όποιος αγαπάει ένα πουλί, ένα άστρο, ένα παιδί, αυτός πάντα του βλέπει όμορφα όνειρα και ο κόσμος γίνεται όμορφος ως πέρα απ' τον ύπνο του, ως πίσω απ' τα κλεισμένα μάτια του, ως μέσα στο πιο άγνωστο χαμόγελό του. Μα να μην ξεχάσω να βουρτσίσω τα δόντια μου. Καληνύχτα"<sup>762</sup>. Ο θωπευτικός χαιρετισμός "Καληνυχτούδια" προς τους χαρταϊτούς αποκαλύπτει συναίσθημα ευδαιμονικής ηρεμίας ύστερα από την περάτωση μιας "γεμάτης" μέρας, που κάνει τον ποιητή να νιώθει εσωτερική πληρότητα. Η πληρότητα αυτή στηρίζεται στην αγάπη προς ένα πουλί, ένα άστρο, ένα παιδί, προς τις εκφάνσεις της ομορφιάς της ζωής. Όποιος έχει τέτοια αίσθηση της ζωής, αυτός βλέπει πάντα όμορφα όνειρα, με αποτέλεσμα ο κόσμος να "γίνεται όμορφος ως πέρα απ' τον ύπνο του, ως πίσω απ' τα κλεισμένα βλέφαρά του", δηλαδή κερδίζεται η βίωση της απεραντοσύνης της ομορφιάς που ξεκινάει βέβαια από το πεπερασμένο πλαίσιο της ατομικής ύπαρξης και εκτείνεται απεριόριστα. Η απεριόριστη αυτή βίωση του κόσμου διαπερνά το "πιο άγνωστο χαμόγελο", το χαμόγελο της αυτάρκειας αυτού που την απολαμβάνει. Το χαμόγελο χαρακτηρίζεται "άγνωστο", πιθανότατα διότι η ομορφιά του κόσμου βιώνεται βαθιά, αλλά δε συνειδητοποιείται υποχρεωτικά σε λογική βάση, με αποτέλεσμα την αυθόρμητα ευχάριστη διάθεση. Χαρακτηριστική είναι και η λεπτομέρεια του βουρτσίσματος των δοντιών λίγο πριν απ' τον ύπνο, η οποία, ενώ για τα μικρά παιδιά λειτουργεί στο επιβεβλημένο απ' τους ενήλικες πλαίσιο μιας πειθαρχημένης συμπεριφοράς, εδώ, όπως είναι αναμενόμενο, μεταλειτουργεί: Πρόκειται για μια μικρολεπτομέρεια που σηματοδοτεί την αίσθηση της απόλυτης, κατακτημένης τάξης του κόσμου ύστερα από τη βίωση της ομορφιάς, ερμηνεία πολύ πιθανή, αν ληφθεί υπ' όψη η μεγάλη σημασία που έχουν στην ποιητική του Ρίτσου οι λεπτομέρειες<sup>763</sup>. Άρα η επιβεβλημένη "τάξη" στη συμπεριφορά των παιδιών μεταπλάθεται σε κατακτημένη τάξη του κόσμου. Το βιβλίο *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς* κλείνει με μια ακόμα αναφορά στην παιδική αίσθηση του κόσμου*

<sup>759</sup> Ο.π., σσ. 36-39.

<sup>760</sup> Για τον Κυπαρίσση ως κακεντρεχή κριτικό, βλ. παραπάνω, σημ. 361. Από την άλλη, ο όρος "δεινόσαυρος" ή "βροντόσαυρος", στην Ελλάδα αισθητοποιεί οτιδήποτε κραυγαλέα ξεπερασμένο και κοντόφθαλμο, συνδεόμενο κυρίως με τις παλαιοκομματικές αντιλήψεις στην πολιτική.

<sup>761</sup> Για τα βιώματα αυτά που παραπέμπουν στην αισθησιακή βίωση του κόσμου, ο ποιητής μιλάει και στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 56: "...ύστερα γυρίζαμε πάλι στο ιερό, προνομιούχοι εμείς, παιδιά του δημοτικού και του σχολαρχείου, καθόμασταν στο μεγάλο καναπέ (παράξενο, είχε έναν καναπέ το ιερό) και ψιλολέγαμε τα δικά μας (όχι για τα μαθήματα) για κολύμπια, ψαρέματα, καβουρομάνες, χταπόδια, πανιά, γλάρους, καρχαρίες, για τον Ιωνά στην κοιλιά του σκυλόγαρου που το λέγανε "κήτος", για τα πουλιά μας και τα αποκάτου απ' τα πουλιά μας, ψιθυριστά μη μας ακούνε κι οι άγιοι οι ζωγραφιστοί στους τοίχους...."

<sup>762</sup> *E.A.A.*, 5, σ. 39.

<sup>763</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ.

που συμβολίζει το συγκεκριμένο παιχνίδι: "Ανάβω τσιγάρο (κάπως κουρασμένος από μια πληθωρική ευτυχία και βεβαιότητα), φυσώ τον καπνό, βλέπω τα γαλανά δαχτυλίδια να μετασχηματίζονται μέσα σ' αυτή την απέραντη καθαρότητα, τινάζω τα μαλλιά μου πίσω και φωνάζω: ποτέ δε θα χορτάσω ποτέ δε θα χορτάσω, ποτέ δε θα χορτάσω. Μα επειδή άκουσα πως φώναζα δυνατά, ανεβαίνω στο σιδερένιο σκαμνί, παίρνω απ' το πατάρι του λουτρού τρεις χαρταϊτούς μου, τους κουβεντιάζω χαμηλόφωνα, τους κανακεύω σαν παιδιά μου, κοιτάζοντας τις ζωγραφιές που έχω φτιάξει πάνω τους, το πουλί, το ψάρι, το άλογο και το γαϊδουράκι φορτωμένο δυο κοφίνια πατάτες"<sup>764</sup>. Η αίσθηση πληρότητας είναι εμφανής και σ' αυτό το απόσπασμα: ηδονικό άναμμα τσιγάρου, αραιογραμμένη, για να τονιστεί, "απέραντη καθαρότητα" και ανέμελο τίναγμα των μαλλιών, που καταλήγουν στην τριπλή επανάληψη του αραιογράμματος "ποτέ δε θα χορτάσω" ως ομολογία της αέναης αισθησιακής βίωσης του απέραντου. Επειδή όμως η ομολογία αυτή είναι κάπως κραυγαλέα ("επειδή άκουσα πως φώναζα δυνατά"), ο ποιητής καταφεύγει στη χαμηλόφωνη κουβέντα με τους χαρταϊτούς του, τους οποίους "κανακεύει σαν παιδιά του" κοιτάζοντας επάνω τους τις αγαπημένες ζωγραφιές της παιδικής του ηλικίας. Η καταφυγή αυτή του ποιητή, με δεδομένο ότι οι χαρταϊτοί συμβολίζουν την παιδική αίσθηση της απεραντοσύνης, σημαίνει πιθανότατα το εξής: Πως, επειδή το απέραντο βιώνεται μέσα από τα απλά, καθημερινά πράγματα, καλό θα είναι να αποφεύγει αυτές τις μεγαλόστομες παραδοχές που μπορεί να εξασθενήσουν την κρυφή δυναμική της απλότητας. Αντί γι' αυτές, δεν έχει παρά να συνεχίζει να την ανακαλύπτει βιωματικά, κουβεντιάζοντας χαμηλόφωνα με τους "χαρταϊτούς" του, ή με οποιοδήποτε άλλο στιγμιότυπο της ζωής.

Η αναγωγή του χαρταϊτού σε σύμβολο παιδικότητας, η οποία ταυτίζεται με την αισθησιακή βίωση του απέραντου, οπωσδήποτε ξεκινάει από ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του, το πέταγμα: Το μοτίβο του πετάγματος αφορά την έξοδο από την επαναστατική επικαιρικότητα προς το απέραντο, τη διεύρυνση της επαναστατικής επικαιρικότητας προς το απέραντο, στο πλαίσιο της γνωστής ταλάντευσης του Ρίτσου<sup>765</sup>. Είναι επομένως φυσικό ο χαρταϊτός να θεωρείται σ' αυτή τη διάσταση, δεδομένου ότι ο ποιητής θεωρεί τους χαρταϊτούς "όρια του αέρα και του ύψους", που προσμετρώνται με το τύλιγμα του σπάγκου, καθώς ο χαρταϊτός έλκεται προς τη γη:

*Μήτε που πίστευαν πως θα επιζήσουν. Τώρα  
βάζουν τα χέρια στις τσέπες· ξεχάσαν το θάνατο·  
μιλούν για "κερδισμένη ελευθερία". Κοιτάζουν  
τους χαρταητούς των παιδιών – αυτά τα χάρτινα  
πολύχρωμα όρια του αέρα και του ύψους  
που τα μετρούν μετά, τυλίγοντας το σπάγγο<sup>766</sup>.*

<sup>764</sup> E.A.A., 5, σ. 93.

<sup>765</sup> Για το μοτίβο του πετάγματος με αυτή τη σημασία, βλ. *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*, Τ.Δ., σσ. 45-46: Θα καθήσουμε λίγο στο πεζούλι, πάνω στο ύψωμα, / κι όπως θα μας φυσάει ο ανοιξιάτικος αέρας / μπορεί να φανταστούμε κιόλας πως θα πετάξουμε, / γιατί, πολλές φορές, και τώρα ακόμη, ακούω το θόρυβο του φουσττανιού / μου/ σαν το θόρυβο δυο δυνατών φτερών που ανοιγοκλείνουν, / κι όταν κλείνεσαι μέσα σ' αυτόν το ήχο του πετάγματος / νιώθεις κρουστό το λαιμό σου, τα πλευρά σου, τη σάρκα σου, / κ' έτσι σφιγμένος μες στους μυώνες του γαλάζιου αγέρα, / μέσα στα ρωμαλέα νεύρα του ύψους, / δεν έχει σημασία αν φεύγεις ή αν γυρίζεις / κι ούτε έχει σημασία που ασπρίσαν τα μαλλιά μου..." Ο αέρας και το ύψος ως δυνάμεις, που καταργούν τα συμβατικά χωροχρονικά πλαίσια των κινήσεων ("δεν έχει σημασία αν φεύγεις ή αν γυρίζεις") αφορμώνται από ένα βίωμα του παρόντος πολύ συγκεκριμένο: Τον ανοιξιάτικο αέρα, που η Γυναίκα με τα Μαύρα φαντάζεται ότι θα φυσήξει την ίδια και το νέο επάνω στο πεζούλι του υψώματος. Έχουμε λοιπόν διεύρυνση του συγκεκριμένου / επικαιρικού προς το απέραντο. Βλ. επίσης, εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β, σημ. 85 και σσ. 76-77, όπου αναλύεται σχετικό απόσπασμα από το ποίημα *Ο οδηγός του ασανσέρ*, Π.Δ., σσ. 262-263.

<sup>766</sup> *Νύξεις*, Π.Δ'. σ. 233. Για το σπάγκο ως μέσο μέτρησης του ύψους μιλάει αναλυτικότερα ο Ρίτσος στο *Τι παράξενα πράγματα*, E.A.A., 2, σ. 123, ανάμεσα στις ποικίλες νοηματικές φορτίσεις του σημαίνοντος "σπάγκος": "...και την ξετύλιξα λίγο (sc. την καλούμπα), κι ο σπάγκος ήταν γερός, καθόλου σάπιος· μπορούσες ν' αμολήσεις τον πιο μεγάλο χαρταϊτό, πιο ψηλά απ' όλους τους άλλους, και να σουσουρίζει μεσουράνα η χάρτινη ουρά του και τα' αυτιά του, να λάμπουν στη λιακάδα τα χαρτοχρώματά του – δόξα, δόξα εν υψίστοις· - α, η καλούμπα μου, η πρώτη

Για να κατανοήσουμε την ιδιαίτερη απόχρωση που έχει το *πέταγμα* και το ύψος στο συγκεκριμένο απόσπασμα, είναι απαραίτητο να το συσχετίσουμε με το χρονικό διάστημα συγγραφής του τμήματος των *Νύξεων* στις οποίες ανήκει, δηλαδή το διάστημα *Μάης – Οχτώβρης* 1970<sup>767</sup> σε κατ' οίκον περιορισμό στο Καρλόβασι Σάμου από τη δικτατορία, ενώ ο ποιητής έχει ήδη χειρουργηθεί μια φορά (ακολούθησε δεύτερη το Νοέμβριο του 1970) για καρκίνο και έχει στο μεταξύ καταστρέψει ένα μεγάλο μέρος ανέκδοτων ποιημάτων του από φόβο ότι θα πεθάνει και δε θα μπορέσει να τα επεξεργαστεί περαιτέρω<sup>768</sup>. Επομένως, οι τρεις πρώτοι στίχοι είναι πιθανό να αναφέρονται στην αρχική βεβαιότητα του θανάτου ("*μήτε που πίστευαν πως θα επιζήσουν*") από την αρρώστια και στη συνέχεια στην υπέρβαση αυτού του φόβου: "*βάζουν τα χέρια στις τσέπες ξέχασαν το θάνατο*" και "*μιλούν για κερδισμένη ελευθερία*", δηλαδή για εκείνη την αίσθηση απελευθέρωσης που συνεπάγεται η νίκη επάνω σ' έναν τόσο καταλυτικό φόβο. Άρα το *πέταγμα* και το ύψος ταυτίζονται εδώ μ' αυτήν την ελευθερία, συνδέοντας το απέραντο με την κατάφαση στη ζωή.

Όμως η παιδικότητα στο Ρίτσο δεν αφορά μόνο στην προερχόμενη από παιδικά βιώματα αισθησιακή βίωση της ζωής, που διευρύνεται κατά την ενηλικίωση καταλήγοντας τελικά στη βίωση το απέραντου: Η παιδικότητα του ενηλίκου ξεκινάει από την απέραντη ατομική χαρά και τρυφερότητα που νιώθει για ένα αγαπημένο παιδικό πρόσωπο, του οποίου την αθωότητα και ζωτικότητα αποθεώνει τόσο, ώστε να το θεωρεί μικρογραφία του απέραντου και ταυτιζόμενος μέσω της αγάπης με το παιδί να κατακτά το απέραντο. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στο *Πρωινό άστρο*, όπου ο ποιητής εκφράζει την απέραντη ευδαιμονία του από τη γέννηση της κόρης του Έρης. Αφού αισθητοποιήσει ο ποιητής την ενσωμάτωση του απέραντου στο παιδί με το στίχο "*ΠΩΣ μίκρυνες τον κόσμο κοριτσάκι*", θα καταλήξει, μέσα από ένα πλέγμα νοηματικών διευρύνσεων των συγκεκριμένων αντικειμένων καθημερινής χρήσης του παιδιού καθώς και του παιδικού περιβάλλοντος, (διευρύνσεων που αφορούν εκφάνσεις του απέραντου), στη διαπίστωση "*Μεγάλος πούνα ο κόσμος, / μεγάλος, τι μεγάλος –*":

*ΠΩΣ μίκρυνες τον κόσμο, κοριτσάκι –  
Ένα παιδάκι  
τέσσερις τοίχοι  
ένα κρεββάτι  
ένα καροτσάκι  
μια κουνουπιέρα  
τούλινο караβάκι –  
τραβάω, τραβάω – πού πάω;  
μες στο μεταξωτό αγεράκι  
Πώς φάρδυνες τον κόσμο, κοριτσάκι –  
Τέσσερις τοίχοι:  
τέσσερα φεγγάρια  
στις τέσσερις γωνίες του κόσμου,  
ένα κρεββάτι:  
ένα καράβι  
σ' όλες τις θάλασσες.*

περηφάνια μου' όσο πióτερος ο σπάγκος τόσο πιο ψηλά ο αϊτός σου, τόσο πιο ψηλά κι εσύ η πρώτη μου πτήση, ο σπάγκος το πρώτο μέτρο μου του ύψους, ο πρώτος μου άγγελος, ο δικός μου (όχι ζωγραφιστός), αληθινός, δικός μου, τα φτερά μου, και πετούσα, όλο πετούσα, όχι μόνο στον ύπνο μου, μα και τώρα στον ξύπνο μου...." Επίσης 3x111 *Τρίστιχα*, Α', σ.13: " Μακρύς, μακρύς ο σπάγκος του. / Μήτε για σκoinί της πλύσης μήτε για κρεμάλα. / Ψηλά που πάει ο χαρταετός του." Και στο τρίστιχο αυτό, επειδή ο σπάγκος είναι πολύ μακρύς, ο χαρταετός πάει ψηλά, άρα πάλι το ύψος μετρίεται με το σπάγκο. Η ιδιαίτερη αυτή νοηματική φόρτιση του σπάγκου ερμηνεύει και τον αιγιματικό δεύτερο στίχο. Ο σπάγκος είναι πολύ μακρύς, άρα ξεφεύγει από τα όρια της καθημερινής χρήσης ("σκoinί της πλύσης"), οδηγεί στη βίωση του απέραντου και καταργεί με τον τρόπο αυτό κάθε έννοια θανάτου ("κρεμάλα").

<sup>767</sup> Π.Δ', σ. 246.

<sup>768</sup> Βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σσ. 154,156,159,162.



Ένα παιδάκι:  
 χίλια παιδάκια,  
 όλου του κόσμου τα παιδάκια.  
 Ένα καροτσάκι  
 τέσσερις Απρίληδες το σέρνουν  
 στο στρατί – στρατί του γαλαζία,  
 τέσσερις Απρίληδες με σέρνουν  
 μες στον ουρανό.  
 Μια κουνουπιέρα  
 τούλινο караβάκι,  
 οι ανάσες των πουλιών, των αστεριών  
 παίρνουν το караβάκι  
 καταμεσής στον ουρανό  
 καταμεσής στον ωκεανό  
 - πού πάμε, κοριτσάκι;  
 Μεγάλος πούναι ο κόσμος,  
 μεγάλος, τι μεγάλος –<sup>769</sup>

Αξιοσημείωτη είναι και η τεχνική που ακολουθεί ο ποιητής στο συγκεκριμένο απόσπασμα. Αφού παραθέσει πρώτα αυτά που πρόκειται να διευρύνει<sup>770</sup> και προειδοποιήσει για τη δυναμική τους, λέγοντας "τραβάω, τραβάω – που πάω; / μες στο μεταξωτό αγεράκι" διαπιστώνοντας ότι έχουν μια εγγενή ικανότητα διεύρυνσης ("Πώς φάρδυνες τον κόσμο, κοριτσάκι"), θα συνεχίσει, πραγματοποιώντας τις νοηματικές διευρύνσεις για το καθένα χωριστά: Οι "τέσσερις τοίχοι" θα γίνουν "τέσσερα φεγγάρια / στις τέσσερις γωνίες του κόσμου", το "κρεββάτι" θα γίνει "ένα καράβι / σ' όλες τις θάλασσες", ενώ το "παιδάκι", δηλαδή η κόρη του Ρίτσου, θα ενσωματώσει "χίλια παιδάκια, / όλου του κόσμου τα παιδάκια". Το "καροτσάκι" θα συρθεί από "τέσσερις Απρίληδες" "στο στρατί – στρατί του γαλαζία", ενώ ο ποιητής θα βιώσει αυτό το σύρσιμο προς το απέραντο: "τέσσερις Απρίληδες με σέρνουν / μες στον ουρανό" (Ταύτιση του ποιητή – πατέρα με το παιδί). Η "κουνουπιέρα" γίνεται "τούλινο караβάκι" και απογειώνεται στον ουρανό, ενώ ο ποιητής αναρωτιέται: "που πάμε κοριτσάκι;" (Δεύτερη ταύτιση με το παιδί). Αμέσως μετά πραγματοποιείται η αναφώνηση σχετικά με τη μεγαλοσύνη του κόσμου. Δηλαδή διακρίνεται μια κλιμακωτή πορεία από το συγκεκριμένο / πεπερασμένο προς τη διεύρυνση / απέραντο. Η κλιμακωτή αυτή πορεία φαίνεται και στις διαπιστώσεις: "Πώς μίκρυνες τον κόσμο κοριτσάκι", "Πώς φάρδυνες τον κόσμο, κοριτσάκι –", "Μεγάλος πούναι ο κόσμος, / μεγάλος τι μεγάλος –", όπου η μεσαία αποτελεί το μεσαίο, μεταβατικό στάδιο προς την τελευταία, ως αρχή της συνειδητοποίησης της ευρύτητας, που καταλήγει στην πλήρη συνειδητοποίηση. Ενώ η πρώτη και η τελευταία σχηματίζουν διαλεκτικά / αντιθετικά το σχήμα του κύκλου, εφόσον εκφράζουν δύο αντίθετες έννοιες (μικρός – μεγάλος), οι οποίες όμως αλληλοσυμπληρώνονται και εμπεριέχονται η μία στην άλλη. Η κλιμακωτή πορεία δείχνει ότι η κατάκτηση της παιδικότητας του ενήλικου με κινητήρια δύναμη την αγάπη γίνεται σταδιακά, ενώ το σχήμα του κύκλου με τη διαλεκτικότητα / αντιθετικότητά του αισθητοποιεί τη μετάβαση από το ειδικό και συγκεκριμένο που εκπροσωπεί το παιδί, στο γενικό, δηλαδή στη μεγαλοσύνη του κόσμου, στο απέραντο.

Η μεγαλοσύνη αυτή έχει συγκεκριμένες εκφάνσεις στο *Πρωινό άστρο*: Η ατομική χαρά από τη γέννηση του παιδιού και η συνακόλουθη παιδικότητα του πατέρα / ποιητή, συνδέεται με τα θέματα της έγνοιας για τα παιδιά όλου του κόσμου, της κοινωνικής δικαιοσύνης<sup>771</sup>, της

<sup>769</sup> *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σσ. 329-330.

<sup>770</sup> Π.Β', σ. 329: "Ένα παιδάκι / τέσσερις τοίχοι / ένα κρεββάτι / ένα καροτσάκι / μια κουνουπιέρα / τούλινο караβάκι - ..." Μια πρώτη διεύρυνση έχουμε εδώ μόνο για την κουνουπιέρα ("τούλινο караβάκι"), η οποία όμως σταματά προς στιγμήν για να συνεχιστεί μερικούς στίχους παρακάτω.

<sup>771</sup> Π.Β', σ. 313: "Γράψ' τους: "Καλέ θεούλη / εμείς είμαστε καλά. / Κάνε, καλέ θεούλη / νάχουν όλα τα παιδάκια / ένα ποταμάκι γάλα / μπόλικά αστεράκια / μπόλικά τραγούδια. / Κάνε καλέ θεούλη / νάναι όλοι καλά / έτσι που και

ειρήνης<sup>772</sup>, με θέματα δηλαδή που αφορούν την κοινωνική διάσταση της ποίησης του Ρίτσου από τη μια, ενώ από την άλλη καταλήγει σε ονειρικές καταστάσεις, όπως το φανταστικό ταξίδι κάτω από τη θάλασσα<sup>773</sup> ή στη σύνθεση παραμυθένιων κόσμων, που χαρακτηρίζονται από την προσωποποίηση διάφορων αψύχων αντικειμένων, όπως η σκούπα<sup>774</sup>. Οι τελευταίες διευρύνσεις<sup>775</sup> αφορούν φυσικά την υπαρξιακή / υπερβατική διάσταση της ποίησής του, πράγμα που δείχνει για μια ακόμη φορά ότι οι δύο αυτές διαστάσεις αποτελούν θεμελιώδες στοιχείο της ποιητικής και της κοσμοθεωρίας του Ρίτσου.

Στο *Πρωινό άστρο* το αγαπημένο παιδικό πρόσωπο που ενεργοποιεί την παιδικότητα του ενήλικου / ποιητή είναι υπαρκτό. Άλλες φορές ο ποιητής εφευρίσκει ένα παιδικό πρόσωπο, το οποίο λειτουργεί ως η φωνή της παιδικότητάς του που δίνει αισιοδοξία μέσα σε ζοφερές στιγμές, καθώς ενσωματώνει τα εφόδια ενός βαθιά βιωμένου παιδικού παρελθόντος. Αυτό φαίνεται να συμβαίνει στο ποίημα "Διακοπή ηλεκτρικού ρεύματος" της συλλογής *Πριν και Μετά*:

*Μόνο ως εκεί συνταξιδέψαμε. Μετά ήταν η νύχτα.  
Δεν ξεχωρίζαμε καρέκλες, πρόσωπα, τραπέζια, χέρια.  
Ίσως να μέναν ακόμη στον τοίχο οι μεγάλες αφίσες –  
η κίτρινη γυναίκα, η άλλη γαλάζια, η άλλη μαύρη,  
αυτή με τη σημαία, εκείνη με τη λάμπα, η τρίτη με τη ρόκα.  
Τ' άλογα μουσκεμένα ακούγονταν κάτω στο στάβλο.  
Έφτιαζαν την ασφάλεια. Ο εστιάτορας κρατούσε το μαχαίρι.  
"Να 'ρθω;" ξανάπε το παιδί κρυμμένο πίσω απ' τον καθρέφτη  
κρατούσε ακόμη το ποτήρι στ' αριστερό του χέρι. Η φωνή του,  
παράξενα μελωδική, μας είχε και πάλι μεταπέσει. Βέβαια,  
εκείνος που δεν έχει παρελθόν δεν έχει ούτε και μέλλον<sup>776</sup>.*

Το ποίημα είναι βέβαια αρκετά κρυπτικό και δεν είναι εύκολη η ερμηνεία των εικόνων του. Η ζοφερότητα πάντως κυριαρχεί μέχρι και το στίχο όπου "ο εστιάτορας κρατούσε το μαχαίρι". Έχουμε ένα κοινό ταξίδι που τελειώνει μέσα στη νύχτα, όχι γιατί σταματάει, αλλά διότι οι εικόνες δεν είναι πια ορατές, δεν ξεχωρίζουν πια μέσα στο σκοτάδι "καρέκλες, πρόσωπα, τραπέζια, χέρια", ενώ απλώς πιθανολογείται η ύπαρξη στον τοίχο, των μεγάλων αφισών με τις γυναίκες που καθεμιά τους έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε αναλογία με τα διάφορα πρόσωπα στις

μεις να μη ντρεπόμαστε / για τη χαρά μας", σ. 321: " Γιατί δεν είναι, κοριτσάκι, / να μάθεις μόνο / εκείνο που είσαι / εκείνο που έχεις γίνει, / είναι να γίνεις / ό,τι ζητάει / η ευτυχία του κόσμου, / είναι να φτιάχνεις, κοριτσάκι, / την ευτυχία του κόσμου. Άλλη χαρά / δεν είναι πιο μεγάλη / απ' τη χαρά που δίνεις. / Να το θυμάσαι κοριτσάκι".

<sup>772</sup> Π.Β', σσ. 315-316: "Στη Χιροσίμα, κοριτσάκι, / είταν κάτι παιδάκια, κοριτσάκι, / είταν κάτι μανούλες, κοριτσάκι, / - όχι, δε θέλω να σου πω – είταν κάτι παιδάκια, κοριτσάκι... / Πρέπει να ξέρεις. / Την ώρα που γεννήθης, κοριτσάκι, / ακούστηκε το πρώτο τζιτζικιάκι / ύστερ' από δέκα χρόνια, / σκέψου, κοριτσάκι, / ύστερ' από δέκα χρόνια / στο Ναγκασάκι".

<sup>773</sup> Π.Β', σσ. 324-325: "Αθώα χρυσά ψαράκια / κοντά ψαράκια / χαζεύουν μπρος στην κουνουπιέρα σου / κ' ύστερα μεθυσμένα, μεθυσμένα / γράφουνε κύκλους κυνηγώντας την ουρά τους. / Ένα ψαλίδι φεγγαριού / κόβει θαλάσσια κρίνα/ κ' ένα αλητάκι σπάρος / φυσώντας – ξεφυσώντας / παίζει τη φουσαρμόνικα / έξω από τη μισόκλειστη / γρίλλια μιας αχρβάδας". Ο βυθός της θάλασσας έχει παρουσιαστεί από το Ρίτσο ως ο μυστηριακός χώρος που κρύβει θησαυρούς, ακόμα και σε συνθήκες ψυχολογικής ασφυξίας, όπως συμβαίνει με την κεντρική ηρωίδα της *Σονάτας του Σεληνόφωτος*, *Τ.Δ'*, σ. 51: " Κι αλήθεια δεν είναι λίγες οι φορές που ανακαλύπτω εκεί, στο βάθος / του πνιγμού, / κοράλλια και μαργαριτάρια και θησαυρούς ναυαγισμένων πλοίων, / απρόοπτες συναντήσεις, και χτεσινά και σημερινά και μελλούμενα, / κάποιο ξανάσασμα, κάποιο χαμόγελο αθανασίας, όπως λένε, / μian ευτυχία, μια μέθη, κ' ενθουσιασμόν ακόμη, / κοράλλια και μαργαριτάρια και ζαφείρια". Η αισιόδοξη υπαρξιακή διεύρυνση των θησαυρών της θάλασσας είναι εδώ εμφανής.

<sup>774</sup> Π.Β', σ. 307: " Και πίσω από την πόρτα μας / η κυρά , η νοικοκυρά / η γκαρδιακιά / η μεγάλη, η άγια σκούπα / με τις δυο γερές γροθιές στη μέση / πάντα ξάγρυπνη, πάντα έτοιμη / δεν αφήνει / φύλλο κίτρινο να πέσει / απ' την άρρωστη σελήνη / μήτε σκιά να δρασκελήσει / το κατώφλι μας / μη σκοντάψει, μην πονέσει / μήτε στο μικρό – μικρό νυχάκι της / η ειρήνη". Εδώ έχουμε και σύνδεση με την έννοια της ειρήνης.

<sup>775</sup> Βλ. και τα σχόλια του Κώστα Κουλουφάκου, " Ο προβληματισμός στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", *Γιάννης Ρίτσος – Μελέτες για το έργο του*, "Διογένης", Αθήνα 1975, σσ. 219-220.

<sup>776</sup> Π.Π', σ. 110.

εκτεταμένες, πολυπρόσωπες συνθέσεις του Ρίτσου, όπου κάθε πρόσωπο αντιπροσωπεύει και μια διαφορετική στάση ζωής, ενώ όλες μαζί οι στάσεις συνθέτουν την πολυπλοκότητα της αλήθειας<sup>777</sup>. Μια ανάλογη αλήθεια πρέπει να συνθέτουν κι εδώ "η κίτρινη γυναίκα", η "γαλάζια", η "μαύρη", "αυτή με τη σημαία" "εκείνη με τη λάμπα", "η τρίτη με τη ρόκα". Επομένως, η ζωή σκεπάζεται από το σκοτάδι της νύχτας. "Τα μουσκεμένα άλογα" που "ακούγονταν κάτω στο στάβλο" είναι ακόμα μια εικόνα ζωής<sup>778</sup> που μαντεύεται αλλά δε βιώνεται. Η εικόνα επίσης του εστιάτορα που "κρατούσε το μαχαίρι", η οποία αναδεικνύεται με την επανεμφάνιση του φωτός όταν "έφτιαζαν την ασφάλεια", είναι επίσης μια ζοφερή εικόνα. Η ζοφερότητα φαίνεται να διαλύεται με την εμφάνιση του παιδιού, το οποίο είναι "κρυμμένο πίσω απ' τον καθρέφτη" (υπαρξιακό σύμβολο, μεταξύ άλλων, και αυτογνωσίας στο έργο του Ρίτσου<sup>779</sup>), σα να θέλει ο ποιητής κοιτάζοντας στον καθρέφτη να αντικρίσει τον εαυτό του στη μορφή του παιδιού. Το παιδί "κρατούσε ακόμη το ποτήρι στ' αριστερό του χέρι" (το ποτήρι που σβήνει τη δίψα με το περιεχόμενο του και το αριστερό χέρι με όλη τη νοηματική φόρτιση που έχει στο Ρίτσο η λέξη "αριστερός", δε μπορεί να μην αποτελούν αισιόδοξη εικόνα), ενώ "η φωνή του, παράξενα μελωδική μας είχε και πάλι μεταπίσει" (στην προσωπική αντωνυμία "μας" διακρίνεται ο ποιητής). Η "μετάπειση" σημαίνει κατάφαση στη ζωή, η οποία αντικαθιστά τη μέχρι στιγμής ζοφερότητα και εξασφαλίζει μια αισιόδοξη προοπτική για το μέλλον στηριγμένη στη βαθιά βίωση του παιδικού παρελθόντος. Μ' αυτήν την ερμηνεία συνδέεται νοηματικά ο τελευταίος στίχος με το νοηματικό κορμό του υπόλοιπου ποιήματος, από την άποψη ότι ένα φτωχό σε βιώματα παιδικό παρελθόν δε μπορεί να θέσει τα πρώτα θεμέλια για την αισθησιακή βίωση της ζωής, που θα πλουτίζεται με νέες εμπειρίες στο μέλλον ως αφετηρίες του απέραντου.

Αυτό το παιδικό παρελθόν στην *Κυρά των Αμπελιών* αποκτά μια πιο ειδική διάσταση που είναι σύμφυτη με την "επική" φύση του ποιήματος και την άμεση έκφραση της ιστορικότητάς του, αφού γράφεται στα ταραγμένα χρόνια 1945-1947. Η ειδική αυτή διάσταση είναι η σύντηξη του παιδικού παρελθόντος με το ιστορικό παρελθόν σε μια αδιάσπαστη ενότητα που φτάνει μέχρι την ταύτιση:

*Απάνου στους σουβάδες μένει ανέγγιχτος ο ίσκιος απ' τις γενειάδες των παππούδων μας  
ο ίσκιος απ' τις χατζάρες και τις καραμπίνες τους  
οι ίσκιοι απ' τα χέρια των παιδιών που φτιάχναν με το φως του λύχνου  
πρόβατα, γαϊδουράκια και γοργόνες προτού πέσουνε στο στρώμα<sup>780</sup>.*

Ο "ίσκιος" λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις "γενειάδες των παππούδων", "τις χατζάρες και τις καραμπίνες τους" από τη μια και "τα χέρια των παιδιών που φτιάχναν με το φως του / λύχνου / πρόβατα, γαϊδουράκια και γοργόνες προτού πέσουνε στο στρώμα", από την άλλη, πράγμα που επιτυγχάνεται με την τριπλή επανάληψη της λέξης. Οι ίσκιοι λειτουργούν ισάξια επάνου στους σουβάδες<sup>781</sup>, ενώ τα ασαφή τους περιγράμματα μπορούν να οδηγήσουν σε ταύτιση μεταξύ τους και, επομένως, σε ταύτιση των "αφετηριών" τους. Η σύντηξη / ταύτιση αυτή, εφοδιάζει το δύσκολο παρόν με τη δυναμική ενός παρελθόντος διαποτισμένου από τη μια πλευρά

<sup>777</sup> Για τις διαφορετικές στάσεις ζωής που συνθέτουν την πολυπλοκότητα της αλήθειας, βλ. εδώ, σ. 87.

<sup>778</sup> Για τους συμβολισμούς του αλόγου στο έργο του Ρίτσου, βλ. εδώ, σσ. 117-118.

<sup>779</sup> Οι συμβολισμοί του καθρέφτη ξεκινούν από τον καθρέφτη του πατρογονικού σπιτιού και εξελίσσονται σταδιακά. Βλ. Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ.211), σσ. 90-92. Το μοτίβο του καθρέφτη αναλύεται στο επόμενο μέρος της μελέτης μας, στο σχετικό με τ' αδέρφια κεφάλαιο.

<sup>780</sup> *Η Κυρά των αμπελιών*, *Αγρύπνια*, Π.Β', σ. 79.

<sup>781</sup> Βλ. Γεώργιος Σπανός, *Διδακτική Μεθοδολογία, Η διδασκαλία του ποιήματος*, Αθήνα 1996, σ. 222: "Μέσα σ' αυτό το πλήθος των ίσκιων προβάλλονται και τα δημιουργήματα των παιδικών χεριών".

με το αγωνιστικό πνεύμα των προγόνων (*χατζάρες, καραμπίνες*) και από την άλλη με την παιδική τρυφερότητα που αισθητοποιούν τα δημιουργήματα των παιδικών χεριών<sup>782</sup>.

Το αγωνιστικό πνεύμα συντήκεται με την παιδικότητα του ενήλικου και στον *Αποχαιρετισμό*, χωρίς αναφορές σε προγόνους, αλλά με άλλου είδους σαφείς υπονοήσεις. Πρώτα – πρώτα, κινητήρια δύναμη για την ενεργοποίηση της αγωνιστικότητας είναι η αγάπη του βασανισμένου λαού προς τον αγωνιστή, η οποία καταλήγει στην ενεργοποίηση της παιδικότητας. Έτσι, αγωνιστικότητα και παιδικότητα ταυτίζονται στα λόγια του κεντρικού ήρωα του ποιήματος, του αγωνιστή του κυπριακού αγώνα εναντίον της βρετανικής αποικιοκρατίας Γρηγόρη Αυξεντίου, ο οποίος λίγες στιγμές πριν την ανατίναξη της σπηλιάς του παρουσιάζεται να εξομολογείται με αυτογνωσία:

...- *όταν μ' αγαπάτε –*

*τι θα μπορούσα να κάνω για σας! – όταν μ' αγαπάτε –  
τι θα μπορούσα! – μόνο τώρα το καταλαβαίνω – (κ' ίσως είναι  
αργά)  
μόνο το θάνατό μου έχω να σας χαρίσω πια) λ.χ. θα μπορούσα  
να τινάζω ένα τανκ με μια γροθιά,  
να πελεκήσω ένα άγαλμα σ' ένα βουνό, μονομερίς – όταν μ' αγα –  
πάτε –  
ή να χτίσω σε μίαν ώρα ένα πανύψηλο σκολειό. Δεν αστειεύομαι.  
Δεν είναι ώρα, αδέρφια μου, για αστεία. Θάθελα νάμαι ωραίος  
μέσα κι όζω  
για ν' αζίζω την αγάπη σας ναι, (κι ας το πω και αυτό:) για να  
με σκέφτονται σαν άντρα τους  
όλα τα ωραία κορίτσια για να με σκέφτονται σα φίλο τους  
όλοι οι ελληνικοί μας έφηβοι και παιδιά του κόσμου. Δεν  
προφταίνω  
Να πρόφταινα, τουλάχιστο, να ζυριστώ, να ψαλιδίσω λιγάκι το  
μουστάκι μου. Μα ίσως  
και να πηγαίνει λίγο γένι στη νεανική μορφή μου. (Βλέπετε  
πόσο παιδί με κάνει η αγάπη σας; Μου ξαναδίνει τη δικιά μου  
φωνή)...*<sup>783</sup>

Ο Ρίτσος έγραψε το συγκεκριμένο ποίημα αμέσως μετά την πυρπόληση του Αυξεντίου από τους Άγγλους το Μάρτιο του 1957. Μάλιστα, προτάσσει ένα απόσπασμα εφημερίδας της 5ης Μαρτίου 1957 που αναφέρεται στο τραγικό γεγονός και στο τέλος του ποιήματος σημειώνει: "*Μάρτης 1957*". Αυτό σημαίνει ότι το ποίημα ξεκινάει ως άμεση ανταπόκριση στο γεγονός και κάπως έτσι θα το προσέλαβαν οι αναγνώστες εκείνης της περιόδου. Θα μπορούσε όμως να υποψιαστεί κανείς ότι πίσω από τον Αυξεντίου κρύβεται ο ίδιος ο ποιητής, ο οποίος φαντάζεται την πιθανή εξομολόγηση ενός αγωνιστή ψυχολογικά πολιορκημένου, σε οριακές στιγμές λίγο πριν απ' το θάνατο. Τις υποψίες αυτές επιβεβαιώνει ο Ρίτσος πολλά χρόνια αργότερα, όταν στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι* αποκαλύπτει ότι ο ίδιος έβαλε στο στόμα του Αυξεντίου τα δικά του συναισθήματα και προβληματισμούς για τις οριακές καταστάσεις που πέρασε εξόριστος στη Μακρόνησο: "*Εκείνα τα δικά μου στη Μακρόνησο τα 'βαλα στον "Αποχαιρετισμό" στο στόμα του Αυξεντίου μες στη φλεγόμενη σπηλιά της Μονής Μαχαιρά. Και μάλιστα, όταν γύρισε απ' την εξορία ο Κέτσης, τα είπε, χαρτί και καλαμάρι, στην Τατιάνα Μιλλιέζ, ως και για τον μεγάλο κάτασπρο γλάρο πάνω απ' το Διοικητήριο (που η σκιά του έπεσε μπροστά στα πόδια μου και πήρα κουράγιο) – όλα της τα 'πε, κι η*

<sup>782</sup> Ό.π. (σημ. 403), σ. 224: " Τα αντικείμενα *χατζάρες, καραμπίνες* και οι ζωγραφιές *πρόβατα, γαιδουράκια* και *γοργόνες* στη σχέση τους με τους παπούδες και τα παιδιά υποβάλλουν αντίστοιχα το αγωνιστικό πνεύμα και την τρυφερότητα.

<sup>783</sup> *Αποχαιρετισμός*, Π.Γ', σ. 165.

Τατιάνα έγραψε την περίφημη "Μαρτυρία" της...<sup>784</sup>. "Εκείνα τα δικά του" που λέει ο Ρίτσος, είναι η ταλάντευσή του για το αν θα υπέγραφε δήλωση μετανοίας ή όχι κάτω από την ασφυκτική ψυχολογική πίεση των επικείμενων βασανιστηρίων ή και του θανάτου σε περίπτωση άρνησης. Επομένως, πέρα από τη συγκυριακή ανταπόκριση, ο Αυξεντίου λειτουργεί και ως προσωπίο του ποιητή, ο οποίος είχε βρεθεί επίσης σε οριακές καταστάσεις. Αυτό έχει σημασία, για να κατανοήσουμε βαθύτερα τη φύση της αγάπης που οδηγεί στην αγωνιστικότητα και στην παιδικότητα. Ο Ρίτσος, στη "Μαρτυρία" λέει ότι τελικά δεν υπέγραψε, επομένως προτίμησε το δρόμο της θυσίας, από απέραντη αγάπη για όλο τον κόσμο και για την Ελλάδα<sup>785</sup>. Ο Αυξεντίου θέλει με τη θυσία να κερδίσει την αγάπη των παιδιών του κόσμου, τον έρωτα των κοριτσιών και τη φιλία των ελληνικών εφήβων, έστω και μετά θάνατον. Άρα, με το προσωπίο του Αυξεντίου, ο Ρίτσος παίρνει την αγάπη που νιώθει και έτσι η σχέση αγωνιστή – λαού έχει εκείνη την αμοιβαιότητα, που οδηγεί τον αγωνιστή στην ψυχική πληρότητα και συνακόλουθα στην παιδική τρυφερότητα. Και μάλιστα, αυτή η τρυφερότητα του παιδιού είναι η απόλυτα "δική του φωνή", ο απόλυτα αληθινός εαυτός του, που μέσω της αγάπης έχει απελευθερωθεί από όλες τις αναστολές, ενισχύοντας από τη μια την αγωνιστικότητα και τροφοδοτώντας από την άλλη των εξομολογητικότητα προς όλους αυτούς τους ανθρώπους που θεωρεί απόλυτα δικούς του. Όσο για το συνδυασμό της παιδικότητας με την ιστορική παράδοση, μολονότι εδώ δε δηλώνεται άμεσα, υποβάλλεται: Ο αγωνιστής επιθυμεί τη φιλία των "ελληνικών εφήβων", όχι απλώς των εφήβων, ενώ σε άλλα σημεία του ποιήματος θα μιλήσει πιο άμεσα για την περήφανη αντιμετώπιση του θανάτου του από τη μητέρα του, όπως αρμόζει σε μια "Ρωμιά" που τα λόγια της θυμίζουν το "ή ταν ή επί τας" της αρχαίας Σπαρτιάτισσας<sup>786</sup>, ενώ ο πατέρας του θα αναγνωρίσει το απανθρακωμένο πτώμα από "τις χοντρές ελληνικές κοκκάλες του" και "απ' το σταυρό της πατρίδας" που ο αγωνιστής "είχε φυλαχτάρι στις τρίχες του". Επιπλέον, το φεγγάρι φέγγει στο στήθος του

<sup>784</sup> E.A.A., 4, σ. 165.

<sup>785</sup> Τατιάνα Γκρίτση – Μιλλιέξ, "Μια μαρτυρία από τον Μάνθο Κιέτση", ό.π. (σημ. 101), σσ. 50-51: "Είχα πια πάρει την απόφασή μου. Θα ερχόμουν κοντά σας, αδέλφια μου (sc. όσους είχαν κάνει δήλωση). Ξέρω τι στοιχίζει αυτή η υπογραφή. Εσείς όλοι...κι άρχισα ν' ανεβαίνω. Ήτανε μακρύς, κουραστικός ο ανήφορος, κι όσο πλησίαζα, τόσο ένιωθα και πιο κουρασμένος. Λίγα βήματα έξω από την πόρτα τους σταμάτησα να ξεκουραστώ. Ήθελα να πάω αντρίκεια, να παρουσιαστώ με το κεφάλι μου ψηλά... και σήκωσα το κεφάλι μου και είδα. Είδα τη θάλασσα ν' απλώνεται μαλακιά και καταγάλανη, είδα τους γλάρους να κυματίζουνε...άκουσα μέσα μου τη ζωή ν' αναβλύζει, κι αγάπησα τόσο βαθιά, τόσο μοναδικά, τόσο απέραντα την Ελλάδα, που ένιωσα ξαφνικά πως μπορούσα να πεθάνω, αφού έζησα αυτή τη στιγμή, τα είχα ζήσει όλα. Από πάνω μου άκουγα το επίμονο φτερούγισμα ενός πουλιού, ήξερα πως ήτανε γεράκι, ήτανε ο θάνατός μου που φτερούγιζε και γύρισα να κοιτάξω. Ήτανε περιστέρι. Σηκώθηκα και έκανα τα τρία βήματα που απομένανε. Με περιμένανε όλοι, όλοι. Δεν έλειπε κανείς, ούτε και η άδεια μου καρέκλα, ούτε η πένα που θα υπόγραφα. Όλοι και όλα ήταν εκεί.

- Δε θα σας απασχολήσω πολύ κύριοι, είπα
- Καθίστε
- Όχι, ευχαριστώ. Ήρθα μόνο να σας πω ότι δεν θα υπογράψω.
- Πώς; Μα το πρωί...
- Έχετε δίκιο. Όμως, πριν μπω εδώ, σταμάτησα και κουβέντισα με τη συνείδησή μου.

- Έκανες σε κανέναν κακό; τη ρώτησα. Μου είπε: Όχι. Αγαπάς όλο τον κόσμο; Μου απάντησε, ναι. Αγαπάς πολύ την Ελλάδα; Μου είπε: Απέραντα. Βλέπετε κύριοι αυτά τα πράγματα οι άνθρωποι τα ζουν, δεν τα υπογράφουν..." (Η διαφορά με το *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, πέρα απ' το ότι η μαρτυρία του Ρίτσου εκεί είναι συμπυκνωμένη, βρίσκεται στο πουλί που φτερουγίζει, το οποίο εκεί είναι γλάρος. Στη μαρτυρία του Κιέτση, που διασώζει τα λόγια του Ρίτσου, το πουλί είναι περιστέρι. Η διαφορά είναι αμελητέα, αφού τα δυο πουλιά μοιάζουν και εκφράζουν και τα δυο την αισιοδοξία. Πιθανή ερμηνεία της διαφοράς είναι ή ότι ο Κιέτσης δε μετέφερε στο συγκεκριμένο σημείο επακριβώς τα λόγια του Ρίτσου, ή ο Ρίτσος στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, λόγω των ετών που παρεμβλήθηκαν δε θυμόταν καλά το πουλί). Ο Κιέτσης στη συνέχεια αφηγείται τον αγώνα που έκαναν οι "ανανήψαντες", όπως τους αποκαλούσαν, κομμουνιστές για να γλιτώσουν το Ρίτσο από τα βασανιστήρια. Βλ. και Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 20), σσ. 113-114.

<sup>786</sup> Π.Γ', σσ. 263-269: " ANTE, για μάνα, μην αρχίσεις τώρα τις κλάμες. – Όχι; - / Έτσι σε θέλω. Ρωμιά. Σου παίρνω, λες τη ζωή σου; Σου αφήνω / την περηφάνεια σου. / Δε θα σε 'ίδει ο εχτρός καμπουριασμένη. Το ξέρω θα πεις: / "Είμαι πέρφανη για το γιό μου – κάλλιο μια φούχτα τιμημένη / στάχτη / παρά γονατισμένος ο λεβέντης μου". Έτσι. Γεια σου μάνα". Τα λόγια αυτά αρθρώνει τελικά η μάνα στον επίλογο - έξοδο του ποιήματος (Π.Γ', σ. 272).

ολόδροσο "σα χρυσό κωνσταντάτο"<sup>787</sup>. Όλες αυτές οι αναφορές υπονοούν την ιστορική συνέχεια του ελληνισμού. Οι ελληνικοί έφηβοι, από το παρόν του αγωνιστή ασυναίσθητα ανακαλούν τους αρμονικούς αρχαιοελληνικούς εφήβους των αγαλμάτων, που σε συνδυασμό με τη σπαρακτική περηφάνεια της μάνας αποτελούν την αρχαία ελληνική αντίληψη του κάλλους και του αγώνα, οι "χοντρές ελληνικές κοκκάλες" τη σωματική ρώμη που φαντάζει διαχρονική, ενώ ο "σταυρός της πατρίδας" και το "χρυσό κωνσταντάτο" σηματοδοτούν τη σύνδεση του ελληνισμού με το Βυζάντιο και το χριστιανισμό.

Η παιδικότητα της ενηλικίωσης αποτελεί κινητήρια δύναμη της αγωνιστικότητας, καθώς διατηρεί αναλλοίωτη μέσα στο πλέγμα των βιωμάτων που σταδιακά οδήγησαν στην ωριμότητα, την αισιοδοξία της παιδικής ηλικίας, ακόμη κι αν πολλά από τα παιδικά βιώματα ήταν τραυματικά. Αυτό φαίνεται να συμβαίνει στο ποίημα "θυμήματα" της συλλογής *Μονοβάσια*, η οποία είναι εμπνευσμένη από την ιδιαίτερη πατρίδα του ποιητή:

*Τα παιδικά σου χρόνια σε περίμεναν σε ξεχασμένες γωνίες,  
σε κτίρια κατεδαφισμένα, σε βυζαντινές καμάρες, -  
εκεί 'ταν το κουρείο· εκεί το τσαγκαράδικο· εκεί  
θα πρέπει να 'ταν το ιχθυοπωλείο – μοιάζει το πέτρινο πεζούλι. Η γυναίκα  
με τα πολύ μακριά μαλλιά – την είχε κλέψει ο ταχυδρομικός διανομέας·  
ύστερα πέθανε. Έβρεχε. Τα τέσσερα παιδιά  
είχαν κλειστεί στ' άλλο δωμάτιο. Κρατούσαν  
την παλιά θαλασσιά κασετίνα. Δεν είχαμε περισσότερο χρόνο –  
απανωτά γεγονότα, πόλεμοι και πόλεμοι, ξενιτεμοί, βιβλία,  
οι μισοτελειωμένες μνήμες, οι έρωτες, το κλεισμένο πηγάδι·  
ο εφημέριος παρέλειψε ονόματα – ποιος τα θυμάται; Αργότερα  
το ίδιο παιδί, σε χρόνια δίσεχτα, να κουβαλάει νερό μ' ένα καλάθι  
και ο παιδεμός της μεγάλης ερημιάς στα λιοφρυγμένα καραούλια*<sup>788</sup>.

Ο ποιητής κοιτάζοντας σε μεγάλη ηλικία (το ποίημα γράφτηκε το 1975) την τοπιογραφία της Μονεμβασιάς, προσπαθεί ν' ανασυνθέσει τον περιβάλλοντα χώρο της παιδικής του ηλικίας στους τέσσερις πρώτους στίχους. Στη συνέχεια αναφέρεται σε ένα τραυματικό βίωμα, το θάνατο της γυναίκας "με τα πολύ μακριά μαλλιά", που "την είχε κλέψει ο ταχυδρομικός διανομέας" και "ύστερα πέθανε", ενώ ταυτόχρονα "έβρεχε", εικόνα που επιτείνει τη θλίψη. Όμως τα τέσσερα παιδιά (ο ποιητής και τ' αδέρφια του προφανώς), κλεισμένα "στ' άλλο δωμάτιο" κρατούν "τη θαλασσιά κασετίνα", κίνηση η οποία αποτελεί προσπάθεια αισιοδοξίας, με δεδομένη την αγάπη του Ρίτσου προς τη θάλασσα, που την έχει αναγάγει σε μοτίβο στην ποίησή του<sup>789</sup>. Τα "απανωτά γεγονότα", οι "πόλεμοι και πόλεμοι", οι "ξενιτεμοί", τα "βιβλία", "οι μισοτελειωμένες μνήμες", "οι έρωτες", "το κλεισμένο πηγάδι" είναι το σύνολο των βιωμάτων, ευχάριστων ή δυσάρεστων, που σταδιακά οδήγησαν από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση και σε αναμενόμενη λήθη κάποιων προσώπων ("ο εφημέριος παρέλειψε ονόματα – ποιος τα θυμάται;"). Όμως τελικά, "αργότερα το ίδιο παιδί, σε χρόνια δίσεχτα" παρουσιάζεται "να κουβαλάει νερό μ' ένα καλάθι", που σημαίνει ότι η καταχτημένη παιδικότητα της ενηλικίωσης μέσα στις διάφορες δυσχέρειες εμπνέει ένα δύσκολο αγώνα που αισθητοποιείται με το κουβάλημα του νερού σε ένα καλάθι, το οποίο προφανώς έχει

<sup>787</sup> Π.Γ', σ. 269: "Ο πατέρας / θα με γνωρίσει στο νεκροτομείο απ' τις χοντρές ελληνικές κοκκά - / λες μου, όμοιες με τις δικές του, / κι απ' το σταυρό της πατρίδας πούχα φυλαχτάρι μες στις τρίχες του κόρφου μου", Π.Γ', σ. 271: "...κ' ένιωσα το φεγγάρι που με χτύπησε κατάστημα ολόδροσο, / σάμπως χρυσό κωνσταντάτο το φεγγάρι κρεμασμένο μ' ένα σπάγ - / γο απ' το λαιμό μου, / να μου δροσίξει την καρδιά και λίγο – λίγο να ζεσταίνεται και ν' / αχνίζει στον κόρφο μου". Στον επίλογο – έξοδο (Π.Γ', σ. 272), ο πατέρας αναγνωρίζει το πτώμα του παιδιού του "απ' τις χοντρές ελληνικές κοκκάλες του" και "από κείνο το χρυσό κωνσταντάτο που άχνιζε στον κόρφο του και στον κόρφο του κόσμου". Το ότι το κωνσταντάτο "άχνιζε και στον κόρφο του κόσμου" δείχνει ότι ο αγώνας του ήρωα υπερβαίνει τελικά τα όρια της ελληνικής ιστορίας και αγκαλιάζει όλο τον κόσμο, αισθητοποιώντας για μια ακόμη φορά το απέραντο.

<sup>788</sup> *Μονοβάσια*, Π.ΙΒ', σ. 440.

<sup>789</sup> Για το θαλασσίνο στοιχείο ως μοτίβο με ποικίλες σημασιολογικές φορτίσεις βλ. εδώ, σσ. 120-121.

κενά στο πλέγμα του, ενώ κάτω από τον ανελέητο ήλιο ("λιοφρυγμένα καραούλια") η αίσθηση της μοναξιάς του αγωνιστή είναι περισσότερο βασανιστική. Ωστόσο ο αγώνας συνεχίζεται: Η υποτακτική ενεστώτα "να κουβαλάει", σημασιοδοτεί ακριβώς αυτή τη συνέχεια του αγώνα με τη δύναμη της αναβαθμισμένης παιδικότητας του ενήλικου<sup>790</sup>.

Εφόσον ο κόσμος του ενήλικου γίνεται αντιληπτός μέσα απ' το φίλτρο μιας αναβαθμισμένης παιδικότητας με όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, είναι προφανές ότι η ποιητική όραση ταυτίζεται με την παιδικότητα αυτήν, η οποία δύσκολα γίνεται αποδεκτή από όσους δεν έχουν ανάλογες ευαισθησίες. Η Χρυσόθεμη, στο ομώνυμο ποίημα της *Τέταρτης Διάστασης*, μιλά καθαρά γι' αυτήν την "άλλη της όραση", την "κρυφή χαρά της" που αποτελεί ένα "προνόμιό της" εννοώντας την ταυτισμένη με την παιδική θεώρηση ποιητική θεώρηση. (Στα συγκεκριμένα συμπεράσματα μπορούμε να καταλήξουμε λαμβάνοντας υπ' όψη ότι τα μυθικά πρόσωπα αποτελούν προσωπεία του Ρίτσου<sup>791</sup>). Λέει λοιπόν η Χρυσόθεμη:

*Αργά το απόγευμα, χειμώνα – καλοκαίρι, στον κήπο, ή εδώ στο παράθυρο, κάτω*

*απ' την επίδραση του αποσπερίτη, ανέβαζα τ' αριστερό μου χέρι  
ν' αγγίζω τα χείλη μου, αργά, προσεχτικά, αφηρημένα, γύρω – γύρω  
σα νάταν να βοηθήσω στο σχηματισμό μιας άγνωστης λέξης ή σα νάταν  
να στείλω κάπου ένα φιλί αναβλημένο.*

*Κείνα τα χρόνια,*

*πολλές φορές, σεργιανώντας μονάχη στον κήπο, μούχε τύχει  
νάρχεται αθόρυβα πίσω απ' τη ράχη μου η σελήνη, και ζάφνου  
να μου σκεπάζει με τις δυο παλάμες της τα μάτια. "Ποιος είμαι", ρω-  
τούσε.*

*"Δεν ξέρω, δεν ξέρω", αποκρινόμουν για να με ξαναρωτήσει.*

*Εκείνη δε ρωτούσε πια. Χαλάρωσε τα δάχτυλά της. Έστρεφα πίσω.*

*Οι δυο μας, πρόσωπο με πρόσωπο. Το δροσερό μαγουλό της  
πάνω στο μάγουλο μου `κι όλο το χαμόγελό της – της το άρπαζα κ' έ-  
τρεχα`*

*με κυνηγούσε ολόγυρα στο συντριβάνι.*

*Κάποια νύχτα*

*μ' έπιασε επ' αυτοφόρω η μητέρα: "Με ποιον κουβεντιάζεις;".*

*"Κυνηγούσα τη γάτα μη φάει τα χρυσόψαρα", αποκρίθηκα. "Ανόητη",*

*είπε η μητέρα ` "δεν εννοείς να μεγαλώσεις". Κείνη τη στιγμή,*

*όντως η γάτα τρίφτηκε στα πόδια μου. Ένα μεγάλο χρυσόψαρο*

*τινάχτηκε έξω από το συντριβάνι. Το άρπαξε η γάτα*

*και κρύφτηκε μες στις τριανταφυλλίες. Φώναζα. Την κυνήγησα –*

*(τρόμαξα μη μου φάει τόνα χέρι της σελήνης) ` κ' η μητέρα με πίστεψε...*

*Εκείνο το "δεν εννοείς να μεγαλώσεις", είχε πάψει από καιρό να με πι-  
κραίνει-*

*τόνιωθα μάλιστα, έτσι κάπως σαν προνόμιό μου – η άλλη μου όραση, η  
κρυφή χαρά μου.<sup>792</sup>*

Η επίδραση του αποσπερίτη, ο σχηματισμός "μιας άγνωστης λέξης", η αποστολή του "αναβλημένου φιλιού" πρέπει να θεωρηθούν ως η σταδιακή σύνθεση της ποιητικής συνείδησης, εφόσον τα

<sup>790</sup> Ο Ρίτσος έχει χαρακτηρίσει επιγραμματικά την παιδικότητα ως ασπίδα που θωρακίζει από τη δυσκολία: "Θυμηθείτε τη χελιδονοφωλιά σα θα δυσκολευτείτε στη δουλειά σας" (*Το ποτάμι κ' εμείς, Αγγύπνια*, Π.Β', σ. 130). Η χελιδονοφωλιά συμβολίζει την παιδικότητα, αφού ο ποιητής μικρός αγαπούσε τα χελιδόνια και τα τσίτσε στο περβάζι του παράθυρου της κρεβατοκάμαράς του, μαζί με την αδελφή του Λούλα. (Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. [σημ. 18], σ. 27: "Εμείς όμως ήμαστε ευτυχισμένοι με το αδελφάκι μου. Είχαν έλθει τα χελιδόνια και τα τσίτσαμε από το περβάζι μας με ψίχουλα").

<sup>791</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3γ, *Η λειτουργία του μύθου σε ιστορική και αυτοβιογραφική διάσταση*.

<sup>792</sup> *Χρυσόθεμης, Τ.Δ.*, σσ. 167,169.

αστέρια αποτελούν στο έργο του Ρίτσου σύμβολα με ποικίλες σημασίες: Με τη σταδιακή σύνθεση της ποιητικής συνείδησης πρέπει να συνδεθεί επίσης η βαθμιαία εξοικείωση με τη σελήνη ("Κείνα τα χρόνια... πρόσωπο με πρόσωπο"), αφού η ρεμβασιακή ενατένιση του σεληνόφωτος λειτουργεί ως νοηματικός άξονας, γύρω από τον οποίο αρθρώνονται οι συνειρμικές απογειώσεις του μείζονος σημασίας ποιήματος *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος*, ενώ η σελήνη γενικά αποτελεί ένα πολύσημο μοτίβο στην ποίηση του Ρίτσου<sup>793</sup>. Η μητέρα που δείχνει να μην κατανοεί τις αναζητήσεις της κόρης της, αποκαλώντας την "ανόητη" που "δεν εννοεί να μεγαλώσει" είναι βέβαια η Κλυταιμνήστρα, η οποία στο συγκεκριμένο σημείο δεν μπορεί να αποτελεί ποιητική μετάπλαση της ευαισθητοποιημένης ποιητικά μητέρας του Ρίτσου, όπως συμβαίνει στον *Ορέστη*<sup>794</sup>. (Το τελευταίο φανερώνει τις διαφορετικές οπτικές γωνίες απ' όπου ατενίζει τα μυθολογικά πρόσωπα – προσωπεία ο ποιητής). Είναι επίσης χαρακτηριστική η διαφορετική διάσταση που παίρνει στη συνείδηση της Χρυσόθεμης και στην συνείδηση της μητέρας το περιστατικό με τη γάτα και το χρυσόψαρο: Η μητέρα αντιδρά αρνητικά, όταν η Χρυσόθεμη της λέει πως "κυνηγούσε τη γάτα να μη φάει το χρυσόψαρο". Εκείνη ακριβώς της στιγμή ένα χρυσόψαρο "τινάχτηκε απ' το συντριβάνι" και η γάτα το άρπαξε. Η Χρυσόθεμη την κυνήγησε και έτσι "η μητέρα την πίστεψε". Όμως, το κυνήγημα της γάτας, που η μητέρα το εκλαμβάνει στη ρεαλιστική / κυριολεκτική του διάσταση, έχει μεταφορική / ποιητική διάσταση, για τη Χρυσόθεμη, αφού αυτή κυνήγησε τη γάτα, διότι "τρόμαξε μην της φάει τόνα χέρι της σελήνης". Η ποιητική μετάπλαση του χρυσόψαρου σε "χέρι σελήνης" ξεκινά φυσικά από το χρυσαφί του χρώμα. Έχουμε επομένως εδώ ένα ερέθισμα κοινό και στις δύο ηρωίδες, το οποίο προσλαμβάνεται διαφορετικά. Έτσι η Χρυσόθεμη θα πάψει να ενοχλείται από αιτιάσεις δήθεν ανωριμότητας της ("Εκείνο το "δεν εννοείς να μεγαλώσεις", είχε πάψει από καιρό να με πικραίνει" και θα διατηρήσει την ποιητική όραση, την "άλλη όραση" ως "κρυφή χαρά", υπονοώντας ότι μόνο με μια άλλη ποιητική συνείδηση μπορεί να μοιραστεί αυτή η χαρά<sup>795</sup>). Είναι η ίδια αυτή χαρά που νιώθει ο ποιητής όταν "λοξεύει το βλέμμα" "για να κρυφοκοιτάζει απ' το παράθυρο της πεταλούδας" μετατρέποντας την κοινή σε όλους εικόνα του ανοίγματος των πολύχρωμων φτερών της πεταλούδας, σε ένα παράθυρο απ' όπου αντικρίζει τον κόσμο, υπονοώντας αυτή την ακατανόητη για πολλούς παιδική διύλιση που οδηγεί στη βίωση του απέραντου:

*Στο πίσω μέρος του κήπου ήταν η ξύλινη σκάλα.*

*Οι κόττες τσιμπούσαν το φρέσκο χορτάρι*

*σα νάσπαγαν κάτι θλιμμένες πράσινες ακτίνες.*

*Μια πεταλούδα ανέβηκε σ' ένα γυμνό κλαδί*

*κι άνοιξε διάπλατα τα δυο παραθυρόφυλλά της*

<sup>793</sup> Βλ. τη σύνδεση των αστεριών και άλλων στοιχείων της φύσης με το ποίημα *Μια πυρολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα* που γίνεται στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4. σσ. 72-73 και σχολιάζεται εδώ, σσ. 106-107. Βλ. επίσης, εδώ, σ. 121, σημ. 76. Για τη σύνδεση της ρεμβασιακής ενατένισης του σεληνόφωτος με την απεραντοσύνη, βλ. εδώ, σ. 74. Επίσης, την προσπάθεια ποιητικής μετάπλασης του φεγγαριού στο ποίημα των *Νύξεων*, Π.Δ', σ. 219 που σχολιάζεται εδώ, σ. 156, κ.α.

<sup>794</sup> Βλ. εδώ σ. 201 και σημ. 354. Επίσης, εδώ, *Μέρος Α'*, §2α. Η Κλυταιμνήστρα στο ποίημα *Χρυσόθεμης* ενσαρκώνει πιθανόν τη σκόπιμα καταπιεσμένη ευαισθησία μέσα σε μια επαναστατημένη συνείδηση, στοιχείο που παραπέμπει στη γνωστή ταλάντευση του ποιητή. Αυτό φαίνεται στο σημείο εκείνο που "χαμογελά συνένοχα" σε μια ποιητικά ευαίσθητη κίνηση της Χρυσόθεμης (της βάζει στο χέρι μια πετσέτα – φτερό), για να αντιδράσει όμως βίαια αμέσως μετά: "Πολύ την αγάπησα / σ' αυτή τη στάση τη μητέρα – παρ' ότι και πάλι / αγέρωχη, επιθετική, επιβλητική, - με την άσπρη πετσέτα ν' ανεμίζει / στόνα της χέρι – σα μονόφτερο πουλί, και δε μπορούσε να πετάξει. Στα / μεγάλα της μάτια / σπίθιξε μυστικά η επιθυμία να φύγει μες στην νύχτα, μέσα σ' όλη τη νύ-/χτα. Πήρα κι' εγώ μια πετσέτα και την έβαλα σα δεύτερο φτερό σ' άλλο / της χέρι. Εκείνη χαμογέλασε συνένοχα' κ' ύστερα, αμέσως: "Τρελλάθηκες, λοιπόν;"", είπε οργισμένη". (*T.A.*, σσ. 168-169)

<sup>795</sup> Ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, "Για λίγο καλοκαίρι: Η Χρυσόθεμης του Γιάννη Ρίτσου κι ένα γράμμα για μας", *Γιάννης Ρίτσος, Μελέτες για το έργο του*, "Διογένης", Αθήνα 1975, σσ. 121-122, σημειώνει χαρακτηριστικά: "Επίσης εξυπακούεται η στενή ψυχική συγγένεια που παρουσιάζει η Παιδική με την Ποιητική Όραση (περίπου τα ίδια πράγματα βλέπονται και το ίδιο ανυστερόβουλα κι αυθόρμητα και ο Ποιητής δεν είναι παρά ένα μεγάλο παιδί)...", συνδέοντας τα σχόλια αυτά με το συγκεκριμένο απόσπασμα από τη *Χρυσόθεμη*. Ο μελετητής γράφει με κεφάλαιο το αρχικό γράμμα των λέξεων που συνδέονται σημασιολογικά.



*άσπρα, με βούλλες κίτρινες και μια λουρίδα μαύρη.  
Ο κηπουρός άφησε χάμου την αζίνα του. Κοίταζε πέρα.  
Κι αυτός που γύριζε άεργος, έκλεισε το βιβλίο του,  
σηκώθηκε στις μύτες των ποδιών και λόξεψε το βλέμμα  
για να κρυφοκοιτάζει απ' το παράθυρο της πεταλούδας.*

Η συγκεκριμένη ερμηνεία υπαγορεύεται από τον τίτλο του ποιήματος "Παιδική ώρα"<sup>796</sup>, ο οποίος αναδεικνύει ολόκληρο το πλέγμα των λεπτομερών εικόνων της φυσικής ομορφιάς που περιγράφεται εδώ, ως τον περιβάλλοντα χώρο και χρόνο που μπορεί να ενεργοποιήσει την παιδικότητα, φτάνει να αφηθεί κάποιος να τη ζήσει. Στο ποίημα υπάρχουν δύο ανθρώπινες παρουσίες, οι οποίες αντιλαμβάνονται αυτή την ομορφιά διαφορετικά: "Ο κηπουρός" που "άφησε χάμου την αζίνα του" και "Κοίταζε πέρα", φαίνεται να αισθητοποιεί το μέσο άνθρωπο της δουλειάς που μέσα από την εργασία του βιώνει με απλότητα την ομορφιά και απομένει να την κοιτάζει έκθαμβος χωρίς να προσπαθεί να διεισδύσει στην εσωτερική δυναμική της. Ο άλλος, ο "άεργος" που "κλείνει το βιβλίο του", απομακρυνόμενος έτσι από τη συμβατική γνώση, και "σηκώνεται στις μύτες των ποδιών" έτοιμος να ακροβατήσει στις ποιητικές συλλήψεις του, αφού "λοξέψει το βλέμμα" προς ό,τι κρύβεται πίσω από τη ρεαλιστική πραγματικότητα, κατορθώνοντας έτσι να "κρυφοκοιτάζει απ' το παράθυρο της πεταλούδας", είναι η αμιγώς ποιητική συνείδηση, που βιώνει τον κόσμο μέσα από την ενεργοποιημένη παιδικότητα. Είναι σαφές ότι ο Ρίτσος καταφάσκει σ' αυτή την αντίληψη του κόσμου, χωρίς όμως να υποβαθμίζει τη στάση του κηπουρού. Και αυτός μέσα στην απλότητά του βιώνει την ομορφιά και οπωσδήποτε αυτή η βίωση είναι το πρώτο στάδιο για να προβεί κανείς σε πολυπλοκότερες συλλήψεις. Ο κηπουρός λειτουργεί περισσότερο ως "προλετάριος", ενώ ο άεργος αναζητητής ως "εστέτ". Και οι δύο αφήνονται να απολαύσουν την ομορφιά, ο πρώτος αφήνοντας κάτω την αζίνα του, ο άλλος κλείνοντας το βιβλίο του. Μπορεί μόνο ο δεύτερος να φτάνει στην κρυφή δυναμική της, αλλά ο ποιητής προτάσσει τον κηπουρό ως πρώτο στάδιο για να μας πει ότι οι δύο προσεγγίσεις αποτελούν δύο όψεις του ίδιου νομίσματος που συνθέτουν τη διπολική ποιητική και κοσμοθεωρητική του αντίληψη<sup>797</sup>, όπως αυτή διατυπώθηκε επιγραμματικά με τη φράση "προλετάριος της τέχνης"<sup>798</sup>.

Η ταύτιση της παιδικής με την ποιητική όραση, σε ορισμένα ποιήματα του Ρίτσου σημασιοδοτείται με ένα συγκεκριμένο ύφος που θυμίζει τη γλώσσα των παιδιών και ονομάζεται "παιδικότροπο ύφος". Ο ποιητής το τεκμηριώνει θεωρητικά, ονομάζοντάς το "παιδική συνοφρύωση στο μέτωπο της ποίησης" που προέρχεται από την "αύρα" συγκεκριμένων παιδικών βιωμάτων τα οποία ανακαλούνται από ένα βίωμα του παρόντος, όπως φαίνεται στο ποίημα "Παιδική ανάμνηση":

*Το μεσημέρια του καλοκαιριού, που κοιμούνται οι μεγάλοι,  
ένας κουβάς νερό πέφτει απ' τη σκάλα στα πλακάκια του διαδρόμου.  
Και τότε, κάτω απ' το διάδρομο, στο ίδιο ακριβώς σημείο  
που χύθηκε ο κουβάς, ανοίγεται μια δροσερή αποθήκη  
λησμονημένα χρόνια ολόκληρα. Κει μέσα καταφεύγουν  
πουλιά με τα μικρά βιολιά τους, τα λινά πετσετάκια,  
κολλαριστές πετσέτες μιας παλιάς θλιμμένης νοικοκυροσύνης,  
δυο σπασμένες καρέκλες, ένα καλάθι σταφύλια,  
ένα ζευγάρι κόκκινα σαντάλια, ένα ψηλό ποτήρι,  
η κιμωλία, το σχολικό κουδούνι, κι ο μικρός ζυλουργός  
που πριονίζει τη μεγάλη σκάλα του τζίτζικα. Σε λίγο  
αρχίζει να φυσάει από κει μέσα μια λεπτότατη αύρα  
ρυτιδώνοντας μια ελάχιστη θάλασσα και το μέτωπο της ποίησης*

<sup>796</sup> Περιλαμβάνεται στη συλλογή *Μικρό αφιέρωμα*, Π.Δ', σ. 151.

<sup>797</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β, σχετικά με την κοινωνικοπολιτική και την υπαρξιακή διάσταση της ποίησης του Ρίτσου.

<sup>798</sup> Βλ. το ποίημα "Αποκατάσταση", στον τόμο *Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σσ. 113-115 και την ανάλυσή μας, εδώ, σσ. 127-131.

*μ' αυτή την παραμελημένη, αστεία, παιδική, συνοφρύωση*<sup>799</sup>.

Το βίωμα του παρόντος, που επανενεργοποιεί ένα πλέγμα βιωμάτων του παιδικού παρελθόντος είναι "ένας κουβάς νερό" που "πέφτει απ' τη σκάλα στα πλακάκια του διαδρόμου". Αυτό συμβαίνει "τα μεσημέρια του καλοκαιριού, που κοιμούνται οι μεγάλοι", οι οποίοι δε μπορούν να βιώσουν την ομορφιά που την ίδια ώρα βιώνουν οι μικροί<sup>800</sup>. Το άδειασμα του κουβά ως στιγμιότυπο δροσερής ομορφιάς στην κυριολεκτική της εκδοχή μεταπλάθεται σε "δροσερή αποθήκη λησμονημένη χρόνια ολόκληρα", δηλαδή στην ευδαιμονική παρακαταθήκη των παιδικών βιωμάτων που εξιδανικευμένα πλημμυρίζουν το παρόν ("Κει μέσα καταφεύγουν πουλιά ... τζιτζικά") με αποτέλεσμα η ευδαιμονία, η "αύρα" να ρυτιδώνει "μια ελάχιστη θάλασσα" (πιθανότατα εννοεί την ποσότητα του νερού που έχει αδειάσει απ' τον κουβά στο δάπεδο, δένοντας τη μεταφορά με την κυριολεξία και επομένως το παρόν με το παιδικό παρελθόν) και "το μέτωπο της ποίησης / μ' αυτή την παραμελημένη, αστεία, παιδική συνοφρύωση", δηλαδή με τη συντεθειμένη από τα παιδικά βιώματα παιδικότητα του ενηλίκου. Η "παιδική συνοφρύωση" δεν πρέπει να συνδεθεί με τη θλίψη, αφού τα παιδικά βιώματα που ανακαλούνται είναι σε γενικές γραμμές χαρούμενα<sup>801</sup>, αλλά περισσότερο με το σμίξιμο των φρυδιών απ' τα παιδιά όταν αντικρίζουν πρωτόγνωρες εικόνες. Αυτή η αίσθηση απορίας για την ευδαιμονική ανακάλυψη του κόσμου αποτυπώνεται στην ποίηση ως "συνοφρύωση", δηλαδή με συγκεκριμένα σημαίνοντα που την αισθητοποιούν. Τα σημαίνοντα αυτά αποτελούν το παιδικότροπο ύφος που σηματοδοτεί το φίλτράρισμα του κόσμου απ' τον ενήλικο μέσα απ' τα μάτια ενός παιδιού.

Το παιδικότροπο ύφος έχει χαρακτηριστικά που θυμίζουν αντίστοιχα γνωρίσματα της γλωσσικής ανάπτυξης κατά την παιδική ηλικία, με αποτέλεσμα το λογοτέχνημα να προσλαμβάνεται εύκολα από τα παιδιά<sup>802</sup>. Μολονότι η παιδικότητα δεν αισθητοποιείται πάντα με παιδικότροπο ύφος στο Ρίτσο, αλλά πολλές φορές υποβάλλεται, όπως είδαμε, συνδεδεμένη με διάφορες νοηματικές σταθερές, εντούτοις το παιδικότροπο ύφος χαρακτηρίζει ένα σημαντικό μέρος της λογοτεχνικής του παραγωγής, όπως τα λεγόμενα "παιδικά" του ποιήματα ("παιδικά" με την έννοια ότι η παιδική τρυφερότητα του ενηλίκου επιπολάζει, με άμεσο αποτέλεσμα στο ύφος)<sup>803</sup>, εκτεταμένα αποσπάσματα από το πεζογραφικό του έργο κυρίως, αλλά και ορισμένα σημεία του υπόλοιπου ποιητικού έργου του. Παιδικότροπο ύφος έχουν επίσης σε έντονο βαθμό οι επιστολές που ο Γιάννης Ρίτσος έστειλε από την εξορία στην αδελφή του Λούλα<sup>804</sup>.

Μερικά από τα χαρακτηριστικά του παιδικότροπου ύφους στο Ρίτσο είναι τα υποκοριστικά, η έντονη εικονοποιία που αφορά κυρίως εικόνες της φύσης, τα επιφωνήματα και οι ερωτήσεις, καθώς και η ρυθμική / φωνολογική επανάληψη λέξεων ή φράσεων, όπως συμβαίνει σ' ένα ποίημα απ' το *Μικρό αφιέρωμα*

*Χορτάρι, χορταράκι, με το σύννεφο και το σπουργίτι.*

*Το μεσημέρι οι τρυγητές κοιμήθηκαν στο ίσκιο της Αγια-Μαρίνας.*

*Έμειναν μόνα τα σταφύλια, τα καλάθια το ποτάμι.*

*Ένα τζιτζίκι κουβεντιάζει με το μοσκαράκι.*

*Εγώ είμαι ένα μικρό παιδί και τα χρυσά κουμπιά μου κουδουνίζουν*

*κι αν είχα δυο γαλάζια πέδιλα θα παντρευόμουνα τη λεύκα*

*κι αν είχα ένα άσπρο γαϊδουράκι – αχού, ποιος θα με κράταγε;*

<sup>799</sup> *Μικρό αφιέρωμα*, Π.Δ', σ. 140.

<sup>800</sup> Για το μοτίβο του μεσημεριού, βλ. εδώ, σ. 163 και σημ. 226,227.

<sup>801</sup> Τα μόνα σημεία όπου εκφράζεται κάποια θλίψη είναι τα "λινά πετσετάκια" και οι "κολλαριστές πετσέτες μιας παλιάς θλιμμένης νοικοκυροσύνης" που παραπέμπουν στην ερήμωση του άλλοτε πλούσιου και νοικοκυρεμένου πατρικού σπιτιού, καθώς και οι σπασμένες καρέκλες που συνδέονται επίσης με την ερήμωση. Όμως και οι εικόνες αυτές εντάσσονται στο πλέγμα των υπόλοιπων χαρούμενων βιωμάτων, ενώ αποτελούν επίσης υλικό της δροσερής αποθήκης. Επομένως η θλίψη ατονεί μέσα στη γενικότερη χαρά.

<sup>802</sup> Για το παιδικότροπο ύφος και τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του βλ. εδώ, σσ. 30-32.

<sup>803</sup> Για τα "παιδικά" ποιήματα του Γιάννη Ρίτσου, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σημ. 84.

<sup>804</sup> Περιλαμβάνονται στον τόμο *Γλυκειά μου Λούλα*, που έχει επιμεληθεί η ανεψιά του ποιητή Δέσποινα Γλέζου (ό.π.,σημ. 113). Στο εξής θα παραπέμπουμε: *Γλυκειά μου Λούλα*.

*ούτε το φίδι ούτε η χελώνα ούτε του κάβουρα η δαγκάνα  
ούτε η παμπόνηρη σκιά της γάτας, νύχτα με φεγγάρι,  
ούτε κι ο διπλοπράσινος φακός της μπρος στον αχερώνα.*

Το ποίημα αυτό, το οποίο απευθύνεται σε ένα αγαπημένο παιδί, το Φωτούλη, γιο των φίλων του Ρίτσου Τάσου και Μιράντας Φιλιακού<sup>805</sup>, ενεργοποιεί την παιδικότητα του ποιητή, ο οποίος ταυτίζεται με το παιδί και αισθητοποιεί αυτή του την ταύτιση με συγκεκριμένα εκφραστικά μέσα. Επαναλαμβάνει τη λέξη "χορτάρι" (τη δεύτερη φορά ως υποκοριστικό "χορταράκι"), χρησιμοποιεί τα υποκοριστικά "μοσκαράκι" και "γαϊδουράκι" και το επιφώνημα "αχού" ως έκφραση ευδαιμονίας από την επικοινωνία με τη φύση, η οποία γκρεμίζει όλες τις συμβατικότητες, όπως φαίνεται με την ερώτηση "ποιος θα με κράταγε;". Επίσης, επαναλαμβάνεται η φράση "αν είχα", ενώ η εικονοποιία του ποιήματος είναι πλουσιότερη: Υπάρχει πληθώρα οπτικών εικόνων, καθώς και μία ακουστική, "τα χρυσά κουμπιά", που "κουδουνίζουν". Παρατηρούμε λοιπόν ότι σε ένα μικρής έκτασης ποίημα απαντούν αρκετά από τα χαρακτηριστικά του παιδικότροπου ύφους.

Όπως είναι αναμενόμενο, στο εκτεταμένο ποίημα *Πρωινό άστρο*, όπου η τρυφερότητα είναι εντονότερη, αφού η γέννηση του παιδιού ενεργοποιεί την παιδικότητα του πατέρα – ποιητή, απαντούν ακόμη περισσότερα γνωρίσματα του παιδικότροπου ύφους. Έτσι, πέρα από την πληθώρα των υποκοριστικών – ο Ρίτσος το έχει χαρακτηρίσει "μικρή εγκυκλοπαίδεια υποκοριστικών" – και την πλουσιότητα και πάλι εικονοποιία, υπάρχουν οι ρυθμικές / φωνολογικές επαναλήψεις όχι μόνο λέξεων ολόκληρων ή φράσεων, αλλά συλλαβών μιας λέξης που με τον τρόπο αυτό δημιουργούν παρήχηση:

*Κ' εγώ σου πλέκω  
σου πλέ – σου πλέκω, κοριτσάκι,  
με λυγαριές, με λυγαρίτσες  
κομμένες απ' τις πιο χρυσές αχτίνες  
σου πλέ – σου πλέκω  
ένα μικρό – μικρούλι καλαθάκι  
να το περάσεις στο μικρό – μικρόν αγκώνα σου...*<sup>806</sup>

Υπάρχει επίσης πληθώρα ηχομίμητων / ηχολαλικών στοιχείων: "Άκου / Βζ, βζ, βζ, βζ. Στάσου να σου πω. / Βζ, βζ, βζ, / κουνουπάκια – αστέρια / γύρω στα μαλλάκια σου / μέσα στην καρδιά μου"<sup>807</sup>, ενώ ο στίχος είναι ολιγοσύλλαβος και υπάρχει περιορισμένη χρήση της ομοιοκαταληξίας:

*Νάτη η νύχτα που σιμώνει  
χρυσοπράσινο παγώνι  
γαλανόχρυσο παγώνι,*

<sup>805</sup> "Έξη τραγουδάκια του Φωτούλη", I, *Μικρό αφιέρωμα*, Π.Δ', σ. 160. Ο ποιητής έχει αφιερώσει την ποιητική συλλογή στη "Φαλίτσα και την Έρη", όπως πληροφορεί στην αρχή της, δηλαδή στα δυο αγαπημένα πρόσωπα της συζύγου και της κόρης του. Η τρυφερότητα λοιπόν είναι αναμενόμενη και επεκτείνεται όπως είναι φυσικό και στο Φωτούλη, το γιό του ζεύγους Φιλιακού, που τον είχε βαφτίσει η Φαλίτσα και ο Ρίτσος τον αγαπούσε πολύ. (Βλ. Α. Κώττη, ό.π. [σημ. 20], σ. 160). Στο βιβλίο υπάρχει επίσης φωτογραφία του ποιητή με το Φώτη Φιλιακό σε μεγάλη ηλικία.

<sup>806</sup> Π.Β', σ. 308. Βλ. επίσης σ. 322 "Και τα φυ – τα φύλλα / - σώπα για ν' ακούσεις - / με τις πρα – τις πράσινες / τις μικρές πατούσες τους / στήσαν το χορό – χορό / πάνω στον αέρα / και με τα χεράκια σου / δίνεις το ρυθμό / και στα φυ – στα φύλλα / και στ' αστέρια", σ. 393 "...με παί – με παίρνει ο ύπνος / βουβά – βουβά νερά/ βαθιά – χρυσά νερά / φοβά – φοβά – φοβάμαι / νύσταξα, κοριτσάκι, / νύσταξα από χαρά", σ. 314 "Έτσι παιδί που μ' έκανες παιδί μου..." (Ο ποιητής – παιδί ταυτίζεται με το παιδί του με την επανάληψη της λέξης "παιδί"), σ. 328: "πόσο μικρός – μικρούλης έγινα...", κ.ά. Βλ. επίσης τα σχετικά σχόλια του Γεωργίου Μπαμπινιώτη, *Γλωσσολογία και λογοτεχνία*, Αθήνα 1991<sup>2</sup>, σσ. 131-132, όπου κάνει λόγο για δήλωση διαφόρων συναισθηματικών καταστάσεων με τα φωνολογικά αυτά ευρήματα. Η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 225), σσ. 171-172 επισημαίνει ότι η τριπλή επαναδίπλωση του επιθέτου "μακρύς" καθώς και η διάταξη των τριών λέξεων στη σελίδα αισθητοποιούν το μήκος του δρόμου"

"Είναι μακρύς  
μακρύς

μακρύς ο δρόμος", (Π.Β, σ. 706)

<sup>807</sup> Το συγκεκριμένο ηχολαλικό στοιχείο παρεμβάλλεται ανάμεσα στους στίχους σε εκτεταμένα αποσπάσματα του ποιήματος (Π.Β, σσ. 323-327), ενώ σε κάποιο σημείο γίνεται "βζιν βζιν".

*σέρνει τη μεγάλη ουρά της  
πάνου στα καμπαναριά  
τα πουλιά και τα παιδιά  
τα σταυρώνει, τα χρυσώνει*<sup>808</sup>

Πέρα από την ομοιοκαταληξία ανάμεσα στους τρεις πρώτους στίχους (η ομοιοκαταληξία ανάμεσα στο δεύτερο και στον τρίτο επιτυγχάνεται με την επανάληψη της λέξης "παγώνι"), ανάμεσα στον πέμπτο και το έκτο, καθώς και ανάμεσα στον τελευταίο και τους τρεις πρώτους, υπάρχουν και δυο εσωτερικές ομοιοκαταληξίες: "πουλιά – παιδιά", "σταυρώνει – χρυσώνει". Μόνο ο τέταρτος στίχος δεν ομοιοκαταληκτεί με κανέναν.<sup>809</sup>

Ανάλογα εκφραστικά μέσα χρησιμοποιεί ο ποιητής και στο "Αναφυλλητό" με τη διαφορά όμως ότι εδώ η παιδικότητα / τρυφερότητα του ενήλικου δε συνδέεται με τη χαρά για τη γέννηση του αγαπημένου παιδιού, αλλά με την οδύνη για το θάνατο της μικρής Φωτεινούλας Φιλιακού (κόρης των αγαπημένων φίλων του Ρίτσου). Τα "παιδικότροπα" εκφραστικά μέσα αισθητοποιούν το σπαραγμό για τον άδικο θάνατο της νεαρής ύπαρξης.<sup>810</sup> Έτσι και στο "Αναφυλλητό" συναντάμε ρυθμικές / φωνολογικές επαναλήψεις, ηχολαλικά στοιχεία και επιφωνήματα, ομοιοκαταληξίες και φυσικά, υποκοριστικά.<sup>811</sup> Επίσης, στον κύκλο των παιδικών ποιημάτων του Ρίτσου απαντούν και έμμετροι στίχοι (συνήθως ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος που σπάζει στα δυο, τροχαϊκός οκτασύλλαβος που εναλλάσσεται με τον τροχαϊκό επτασύλλαβο ή ακόμα και τον τροχαϊκό τρισύλλαβο στίχο, με αποτέλεσμα να προσδίδεται στο ποίημα, κοντά στα άλλα στοιχεία του παιδικότροπου ύφους, ένας τόνος ανάλαφρος και παιγνιώδης: Στα *Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού* υπάρχουν αποσπάσματα που ακολουθούν τέτοια μέτρα:

- *Κι αν μου πήραν το χωράφι  
κι αν μου πήρανε τ' αμπέλι  
έχω εγώ τ' αστέρι μου,  
έχω και το τσιγάρο μου.*
- *Καμπερός εγώ, δεν έχω  
ουδ' αστέρι, ουδέ μαχαίρι  
ούτε και καπνόφυλλο.*

<sup>808</sup> Π.Β', σ. 323.

<sup>809</sup> Ανάλογη ομοιοκαταληξία έχουμε και το παρακάτω απόσπασμα: "Νερά κυλάν / φώτα περνάν / σου παίρνουν τη λαλιά και παν / όλα στα παίρνουν και στα φέρνουν / νερά – φτερά / φιλιά – πουλιά" (Π.Β', σ. 318). Η ομοιοκαταληξία στο *Πρωινό άστρο* δεν ακολουθεί τις καθιερωμένες φόρμες, αλλά αποτελεί ελεύθερη εφαρμογή τους. Γενικά για τα χαρακτηριστικά του παιδικότροπου ύφους στο *Πρωινό άστρο*, που αφορούν βέβαια και τα υπόλοιπα παιδικά ποιήματα του Ρίτσου, βλ. Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ.9) σσ. 252-253, και ό.π. (σημ. 225), σ. 171.

<sup>810</sup> Για το θάνατο της Φωτεινούλας Φιλιακού, που ο Ρίτσος την είχε βαφτίσει, βλ. Α'. Κώττη, ό.π. (σημ. 26), σ. 195. Η αδικία του θανάτου αισθητοποιείται με την επανάληψη της λέξης "άδικο" που λογοπαικτικά συνδέεται με το "άδειο", καθώς και με την επανάληψη της λέξης "αδικία": "Μέσα στη ρίζα της ζωής / μες στο αίμα της το άδικο. Τι να κάνεις; / Τ' άδικο τούτο: ο θάνατος ./ Κι άδικο όλη η ζωή... Άδικο, άδικο, άδικο. / Άδειο, άδειο" (Π.Β', σ. 371), "Ένα παιδί πεθαίνει - / όλος ο κόσμος μια αδικία / όλος ο χρόνος μια αδικία / Άδικο η ζωή. (Π.Β', σ. 372). Βλ. επίσης Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 656 και ό.π. (σημ. 225), σσ. 173-174.

<sup>811</sup> *Ρυθμική / φωνολογική επανάληψη*: "Μιλάς ακόμα, Φωτεινούλα, / μιλάς, αστράκι, / μιλάς, αγάπη. / Λόγια κι αστέρια λόγια πουλάκια: / πάω, παπάω. / πάω, παπί, / παπάω, πάω. / Πού πας; Πού πάω; / Πάω είναι το πάρτο, / πάει είναι το πάει / - τι πάει; / παπάω το σ' αγαπάω / παπάω και τ' αεροπλάνο / -πάει. / Παπί είναι το παπί / - πάει. / Δύο λόγια: όλα (Π.Β', σ. 348), *ηχολαλικά στοιχεία*: "Καμπάνες, καμπάνες, / ντανγκ, ντανγκ...Ντανγκ, ντανγκ όλη νύχτα...Ντανγκ, ντανγκ, χαράζει. / Ντανγκ, ντανγκ, που σβήνει". (Π.Β', σ. 354-355), *επιφωνήματα*: "Α / άγιο φως / Φωτεινούλα / με το χαμόγελο σου / που άγιαζες την πλάση. / Άγιο Α!" (Π.Β', σ. 364) Χαρακτηριστικό είναι ότι το απόσπασμα αρχίζει με το "Α" και κλείνει με το "Α", πρώτο γράμμα του "άγιο" για να τονιστεί με το σχήμα του κύκλου η σύνδεση της αγιότητας / παιδικότητας του κοριτσίστικου φωτός (λογοπαίγνιο και ανάμεσα στο "φως" – "Φωτεινούλα") με το συγκεκριμένο επιφώνημα έκπληξης. Κυκλικά λειτουργεί και το επιφώνημα "αχ" παρακάτω: "Αχ, αχ, / καημός, καημέ μου, / πέτρες, πέτρες, χόμα - / μου κόπηκε η φωνή, / μου κόπηκαν τα νύχια / -πώς να σκάσω; Αχ" (Π.Β', σ. 397), *ομοιοκαταληξία και υποκοριστικά*: "Μόνο το τσιγάρο / το καλό τσιγάρο / που είταν σα φουγάρο / σ' ένα βαποράκι / φορτωμένο αστέρια / πούρχονταν τα βράδι / το γιαλό – γιαλό, / τώρα караβάκι / πάει μονάχα πέρα / φορτωμένο πίκρα / πέρα, πέρα, πέρα, / σ' άλλονε γιαλό. / Πάει. Στο καλό" (Π.Β', σ. 385).

- *Πήδα στ' άλογο και δρόμο.  
Τα μελιτζανιά βουνά  
τα βαθιά  
έχουν έλατα τρανά  
για σπαθιά.*<sup>812</sup>

Τα ποιήματα αυτής της μορφής είναι ιδιαίτερα αγαπητά στα παιδιά, διότι μέσα στην κατακτημένη παιδικότητα / αφέλεια του ποιητή που ξεκινά από προσωπικά του βιώματα και αισθητοποιείται με το συγκεκριμένο παιγνιώδες ύφος, ανακαλύπτουν αβίαστα δικό τους ψυχισμό, με αποτέλεσμα εξίσου αβίαστα να ενσωματώνουν και τις διάφορες αλήθειες που εκφράζει ο ποιητής, όπως συμβαίνει π.χ. στο *Πρωινό άστρο*. Φυσικά, τα ποιήματα διαβάζονται άνετα και από μεγάλους, με αποτέλεσμα να γεφυρώνεται το χάσμα ανάμεσα σε ποίηση για παιδιά και ποίηση για ενήλικες.<sup>813</sup>

Στοιχεία του συγκεκριμένου ύφους απαντούν και αλλού στην ποίηση του Ρίτσου. Ιδιαίτερα πρέπει να σταθεί κανείς σε ποιήματα με εντονότατο επικαιρικό χαρακτήρα, όπου μολονότι η ιδεολογική φόρτιση της στιγμής δυσχεραίνει τις αισθητικές αναζητήσεις, ο ποιητής δεν ξεχνά την ποιητική και πολύπλευρη κοσμοθεωρητική του αντίληψη, με αποτέλεσμα να συναντάμε κι εκεί εκφραστικούς τρόπους συνηθισμένους στην "παιδική" του ποίηση ή σε άλλα του ποιήματα, όπου το ιδεολογικό στίγμα συντήκεται με ένα ευρύτερο νοηματικό πλέγμα που δίνει στο ποίημα καθολικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικοί είναι ορισμένοι στίχοι από ποιήματα της συλλογής *Συντροφικά τραγούδια*, για την αισθητική των οποίων ο ίδιος ο ποιητής έχει εκφράσει επιφυλάξεις:<sup>814</sup> Στο ποίημα *Βαρσοβιάνκα*, το οποίο αποτελεί απάντηση του ποιητή στην πρόσκληση να παρευρεθεί στο πέμπτο Φεστιβάλ Νεολαίας στη Βαρσοβία<sup>815</sup>, πραγματοποιούνται ρυθμικές / φωνολογικές επαναλήψεις λέξεων και συλλαβών, για να δηλωθεί η απέραντη αισιοδοξία από τη συμμετοχή σε ένα φεστιβάλ κομμουνιστικής νεολαίας σε χώρα του "υπαρκτού σοσιαλισμού" στη δεκαετία του '50, συμμετοχής που ταυτίζει τον ποιητή με τη νεανική ψυχή αυτών που τον προσκάλεσαν, στην προοπτική της παγκόσμιας επανάστασης και ειρήνης. Αισιοδοξία, που θυμίζει την κατακτημένη παιδικότητα του ενήλικου:

*Είναι μεγά – μεγάλος ο καημός μας  
μα πιο μεγάλη είναι η ελπίδα μας  
και πιο μεγάλη η απόφασή μας.....  
Και μέσα στην καρδιά του λουλουδιού*

<sup>812</sup> *Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού, Παράρτημα, Π.Γ', σ. 509.* Για τη λειτουργία των συγκεκριμένων μέτρων σ' αυτό το απόσπασμα μιλάει εκτενώς η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 225), σσ. 172-173. Φυσικά η σποραδική παρουσία παραδοσιακών έμμετρων στίχων σε συνδυασμό με τους ελεύθερους σε ολόκληρη την έκταση του ποιητικού έργου του, λειτουργεί στο πλαίσιο της συνύπαρξης παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων. Για το θέμα αυτό βλ. εδώ, §3α, όπου γίνονται αναφορές σε συγκεκριμένα έργα και αποσπάσματα μεταξύ των οποίων και ένα ποίημα από το *Μικρό αφιέρωμα*, σε ξευγαρωτούς οκτασύλλαβους: " Πήρε το πλατύ μελτέμι / Σαν ποτάμι η πλάση τρέμει / Κ' η Καστάνω, η αγελάδα, / πέτρινη από ημεράδα, / μια στιγμή παίζει τα μάτια / δίπλα στα χρυσά δεμάτια, / τσίνορα ιερά, νοερά, / κάτω τους μαύρα νερά, / και μακριά στο βάθος – βάθος / (μη κι από δικό μου λάθος;) / δυο βαρκούλες πικραμένες / στ' ακρογιάλι τραβηγμένες" (Π.Δ', σ. 165). Βλ. εδώ, σ.69, σημ. 56 και Γ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 201), σ. 108.

<sup>813</sup> Τις απόψεις αυτές υποστηρίζει η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 225), σσ. 175-177, η οποία θεωρεί τα συγκεκριμένα ποιήματα κατάλληλα για παιδιά του Δημοτικού. Ο Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 40), σ. 275, αναφερόμενος στα *Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού*, σημειώνει χαρακτηριστικά: "Αξίζουν να τα αφιερώσει ο ποιητής "στο Φωτούλη και στην Έρη", γιατί μονάχα μια παιδική ψυχή μπορούσε να τα γεννήσει, κι άλλο τόσο να τ' αγαπήσει". Ενώ ο Δ. Κουκουλομμάτης, αναφερόμενος γενικότερα στο παιδικό βίωμα ως πηγή έμπνευσης "παιδικών" ποιημάτων στο έργο του Ρίτσου, επισημαίνει: "Τα κείμενα, οι δημιουργίες του Ρίτσου, λένε ότι συνθέεται παιδική ποίηση, υπάρχει τέτοια ποίηση στο έργο κάθε ποιητή, αρκεί τα βιώματα, τα κίνητρα του τελευταίου να προέρχονται από τα παιδικά χρόνια, να είναι παιδικές αναμνήσεις και όχι "ποίηση" της παραγγελίας, του μυαλού ή του συρμού" (*Λογοτεχνία και Παιδαγωγική, "Βιβλιογονία"*, Αθήνα 1990, σ. 33).

<sup>814</sup> Βλ. τη σημείωση του Ρίτσου στον τόμο *Συντροφικά τραγούδια*, σσ. 219-221. Επίσης για το ζήτημα της αισθητικής δικαίωσης των επικαιρικών ποιημάτων βλ. εδώ, σσ. 81-86.

<sup>815</sup> Ο Ρίτσος σημειώνει κάτω απ' τον τίτλο του ποιήματος, *Συντροφικά τραγούδια*, σ. 101: " Απάντηση στην πρόσκληση να παρευρεθώ στο V Φεστιβάλ Νεολαίας στη Βαρσοβία".

τρεις νέ – τρεις νέοι – γειά σας αδέρφια μου –  
 ο κίτρινος, ο μαύρος, ο άσπρος  
 τρεις νέ – τρεις νέοι χαιρετώντας την ειρήνη....<sup>816</sup>

Παιδικότητα του ενηλίκου αποπνέει επίσης το καθησυχαστικό ύφος του ποιητή προς τον Μάικλ και τον Ρόμπυ Ρόζεμπεργκ, γιους του Γιούλιους και της Έθελ Ρόζεμπεργκ που έπεσαν θύματα του "Μακ – Καρθισμού" στις ΗΠΑ στη δεκαετία του '50 και εκτελέστηκαν.<sup>817</sup> Ο Ρίτσος γράφει το ποίημα *Στον Μάικλ και στον Ρόμπυ Ρόζεμπεργκ*, όπου νοερά προσπαθεί να απαλύνει τη θλίψη των παιδιών προβάλλοντας την προσφορά των γονιών τους στην ανθρωπότητα, με ένα ύφος χαμηλόφωνο και τρυφερό, σαν αυτό που κάνει τα φοβισμένα παιδιά γενικά να νιώθουν ασφάλεια.<sup>818</sup>

Σώπα τώρα, Μάικλ, σώπα, Ρόμπυ –  
 η μαμά κι ο μπαμπάς κάθησαν στην ηλεκτρική καρέκλα  
 ήσυχοι  
 με το μακρινό τους χαμόγελο κοντά στους ανθρώπους  
 ήσυχοι  
 όπως κάθεται ένα καλό αντρόγυνο στις καρέκλες του μπροστά στο τραπέζι του δείπνου  
 κόβοντας και μοιράζοντας το γλυκό σταρένιο ψωμί  
 σε σένα Ρόμπυ  
 σε σένα Μάικλ  
 σε μένα  
 σε όλους μας<sup>819</sup>

Η κατευναστική τρυφερότητα αισθητοποιείται με την επανάληψη της προστακτικής "σώπα", με την επανάληψη της λέξης "ήσυχοι" που προβάλλει και την ηρεμία των γονιών μπροστά στο θάνατο, αφού νιώθουν ότι έκαναν το καθήκον τους, καθώς και με το κλιμακωτό σχήμα "σε σένα Ρόμπυ, σε σένα Μάικλ, σε μένα, σε όλους μας" που δείχνει τη σταδιακή μετάβαση της προσφοράς από το στενό κύκλο των αγαπημένων προσώπων στο κοινωνικό σύνολο. Επιπλέον, η εικόνα των γονιών που κάθονται ήρεμα στην ηλεκτρική καρέκλα παραλληλίζεται με μία εικόνα οικογενειακής γαλήνης στο "τραπέζι του δείπνου", απ' όπου ξεκινάει η μεταφορική εικόνα του μοιράσματος του ψωμιού – προσφοράς στην ανθρωπότητα. Βλέπουμε λοιπόν ότι στα ποιήματα αυτής της μορφής η παιδικότητα του ενηλίκου μεταλειουργεί, διαποτίζοντας μια πολύ πιο άμεση επαναστατικότητα.

Στις επιστολές του Ρίτσου προς την αδελφή του Λούλα από τους τόπους εξορίας συναντάμε αρκετά γνωρίσματα παιδικότροπου ύφους, όπως τον υποκορισμό, τις επαναλήψεις και γενικά ένα λόγο γεμάτο "παιδική αφέλεια" και τρυφερότητα, πράγμα που δείχνει πως όταν ο ποιητής μέσα στις δύσκολες συνθήκες της εξορίας κουβεντιάζει μέσω των επιστολών μ' ένα

<sup>816</sup> Βαρσοβιάνκα – Συντροφικά τραγούδια, σ. 105.

<sup>817</sup> Περίοδος του Μακ-Καρθισμού είναι η δεκαετία του '50 στις ΗΠΑ, όπου με την εποπτεία του γερουσιαστή Μακ-Κάρθι οργανώθηκε απηνής διωγμός κάθε ύποπτου για κομμουνιστική δράση. Το ζεύγος Ρόζεμπεργκ, ύποπτοι, μετά από καταγγελία, για κατασκοπεία υπέρ της Σοβιετικής Ένωσης, καταδικάστηκαν και εκτελέστηκαν χωρίς ποτέ να αποδειχθεί η ενοχή τους, το 1951. (Βλ. Β. Σκουλάτου – Ν. Δημακοπούλου – Σ. Κόνδη, *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη*, "ΟΕΔΒ", Αθήνα χ.χ.έ, σ. 324). Ποίημα για τους Ρόζεμπεργκ έχει γράψει και ο Τάσος Λειβαδίτης, "Τελευταίες ειδήσεις για τους Ρόζεμπεργκ", *Ο άνθρωπος με το ταμπούρλο*, "Κέδρος", Αθήνα, χ.χ.έ, σσ. 29-30.

<sup>818</sup> Ο Ρίτσος κάτω απ' τον τίτλο του ποιήματος παραθέτει απόσπασμα επιστολής των παιδιών προς τον Πρόεδρο της Αμερικής, όπου τον παρακαλούν να αφήσει ελεύθερους τους γονείς τους. Η παιδική αφέλεια του γράμματος φαίνεται να επηρεάζει μέχρι ένα σημείο την έμπνευση και το ύφος του Ρίτσου: "Αγαπητέ μου κ. Πρόεδρε, κάντε να γυρίσουν σπίτι η μαμά κι ο μπαμπάς, γιατί ο αδερφός μου Ρόμπυ, που 'ναι έξη χρονών, πολύ τους αποζητάει – δεν μπορεί να κάνει χωρίς τη μαμά και το μπαμπά, κι εγώ πολύ τους αποζητάω, αγαπητέ μου κ. Πρόεδρε" (*Συντροφικά τραγούδια*, σ. 68). Η διαπίστωση αυτή ισχύει φυσικά αν το γράμμα είναι γνήσιο και όχι ποιητικό εφεύρημα. Αν είναι ποιητικό εφεύρημα, έχουμε έναν ποιητή που προσπαθεί να μιλήσει με την ψυχή του παιδιού που χάνει τους γονείς του και βέβαια μπορούμε να υποψιαστούμε επίδραση και από τα δικά του τραυματικά παιδικά βιώματα.

<sup>819</sup> *Συντροφικά τραγούδια*, σ. 69.

αγαπημένο πρόσωπο που σημάδεψε τη ζωή του από την παιδική ηλικία μέχρι και τη στιγμή που γράφει<sup>820</sup>, γίνεται ένα μεγάλο παιδί και εκφράζεται ανάλογα, χωρίς να απεκδύεται την ποιητική ιδιότητα ακόμα και σε διαφορετικής προθετικότητας κείμενα: "*Λουλίτσα, Λουλίτσα μου – αδελφούλα μου – δυο σου γραμματάκια μαζί πήρα χτες. Ω αδελφούλα, τι καλή που είσαι. Μ' έχεις κάνει σαν ένα μικρό παιδάκι που όλο το χαϊδεύουν και το φιλεύουν χαρές και παραμύθια κ' όνειρα – θυμάσαι – τον ουρανό με τ' άστρα, τη θάλασσα με τα ψάρια – τον κάμπο με τα λούλουδα. Ναι μανούλα – όλα τούτα μου τα φέρνει η αγάπη σου στη φούχτα της κάθε στιγμή – κ' εγώ, παιδί, παίζω με τα χρώματα και με τ' αστέρια – με τα παιχνίδια και με τα καλούδια που μου στέλνεις ακριβούλα μου – κ' είσαι ο καλός μου Άη-Βασίλης – που φέρνει, φέρνει και δεν τελειώνει – κι εγώ παίζω – ναι – σα μωρό – καθισμένος πάνω στη χαρά – παίζω με τα λουλούδια και με τ' αγαθά. Ω, αδελφούλα, αδελφούλα – τι όμορφα είναι όλα τούτα που μου χαρίζεις....."*<sup>821</sup> Βλέπουμε τα υποκοριστικά "*Λουλίτσα*" "*αδελφούλα*", "*ακριβούλα*" (τα δύο πρώτα επαναλαμβάνονται), ενώ το υποκοριστικό "*μανούλα*" δείχνει ότι η Λούλα κατάφερε να αποτελέσει στη ζωή του ποιητή τη δεύτερη μητέρα του, σύμφωνα με την εντολή της Ελευθερίας Ρίτσου λίγο πριν πεθάνει.<sup>822</sup> Επιπλέον ο ποιητής περιγράφει την ενεργοποίηση της παιδικότητάς του μέσα απ' τις προσφορές της Λούλας, ενεργοποίηση που χαρακτηρίζεται και από την αναβίωση παιδικών βιωμάτων ("*μ' έχεις κάνει σαν ένα μικρό παιδάκι...με τα λούλουδα*", "*κ' εγώ, παιδί...ακριβούλα μου*", "*κι εγώ παίζω – ναι – σα μωρό – καθισμένος πάνω στη χαρά - ...*").

Στα πεζογραφήματα της σειράς *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* παιδικότροπο ύφος έχουμε εκεί όπου ο αφηγητής Ίων ταυτίζεται με τον Ίωνα της παιδικής ηλικίας και μιλάει σε α' πρόσωπο ως Ίων-παιδί. Είναι αξιοσημείωτο ότι το πέραςμα από τον Ίωνα-ενήλικο, που απλώς αναπολεί τα βιώματα της παιδικής ηλικίας και ακολουθεί το ύφος ενός ενήλικου δίνοντας ποικίλες νοηματικές προεκτάσεις στα παιδικά βιώματα, στον Ίωνα-παιδί που εκφράζεται με παιδική αφέλεια, δηλαδή παιδικότροπο ύφος, γίνεται αστραπιαία, σε ενιαία αφήγηση, χωρίς διαχωρισμούς. Αυτό σημαίνει ότι ο ενήλικος Ίων δε σταματάει κάποια στιγμή την αφήγησή του για να μεταφέρει αυτούσια τα λόγια του Ίωνα-παιδιού, αλλά μιλώντας από την αρχή σε α' πρόσωπο, από ένα σημείο και ύστερα αλλάζει το ύφος σε παιδικότροπο, παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως πρωταγωνιστή των παιδικών βιωμάτων. Δηλαδή, ακολουθεί τη δραματική μέθοδο αφήγησης σε α' πρόσωπο, αντίστοιχη με την αριστοτελική "*μίμηση*"<sup>823</sup>, στην οποία συντήκονται οι δύο ηλικιακές του φάσεις, με μόνο

<sup>820</sup> Για τη Λούλα βλ. εδώ, § 2α.

<sup>821</sup> *Γλυκειά μου Λούλα*, σσ. 48-49 (επιστολή με ημερομηνία 26 VIII.50 από τον Αη-Στράτη).

<sup>822</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 18), σσ. 48-49: "*Κοριτσάκι μου, παρ' το απόφαση κι εγώ κι ο Μίμης θα πεθάνουμε. Ρίξε όλη την προσοχή σου στον Γιάννη μας και κάποτε θα καμαρώσεις γι' αυτόν, που θα γίνει μεγάλος ποιητής και θα δοξάσει την πατρίδα. Σου αφήνω τον Γιάννη μας ιερή κληρονομιά. Εσύ θα είσαι η μητέρα από εδώ και μπρός*". Βλ. επίσης εδώ, σσ. 45-46 και *Γλυκειά μου Λούλα*, σ. 99 (επιστολή με ημερομηνία 27. II.51 από τον Αη-Στράτη, επίσης): "*Α, μανούλα, μανούλα, ακούραστη και στοργικιά*", κ.α. Ανάλογο ύφος υπάρχει στις περισσότερες επιστολές.

<sup>823</sup> Η Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 9), σ. 399 σημειώνει σχετικά: "*Υπενθυμίζω εδώ τους δύο γνωστούς αφηγηματικούς τρόπους του "λέγοντας" (telling) και του "δείχνοντας" (showing). Στην πρώτη περίπτωση ο συγγραφέας αφηγείται τα λεγόμενα των ηρώων, αποδίδοντάς τα με πλάγιο λόγο, στη δεύτερη περίπτωση τα δείχνει, επιλέγοντας μια "δραματική" μέθοδο. Όταν τα λόγια του νεαρού Ίωνα "δείχνονται", τότε είναι βέβαια πάντοτε πιστά στο ύφος ενός παιδιού, είναι αθώα και αφελή. Η διαφοροποίηση των δύο αφηγηματικών τρόπων αντιστοιχεί στην αριστοτελική διαφοροποίηση ανάμεσα σε διήγηση και μίμηση". Βέβαια στο απόσπασμα του *Ίσως να'ναι κι έτσι* έχουμε μίμηση / δραματοποίηση και για τις δύο ηλικιακές φάσεις, με την παιδική να ξεχωρίζει από το ύφος. Σχετική βιβλιογραφία, που παρατίθεται από την Καλογήρου, είναι: Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, "Penguin Books, 1987", Gerard Genette, *Τα όρια της διήγησης*, μτφρ. Ελ. Θεοδωροπούλου "Θεωρία και μέθοδος", "Καρδαμίτσα", Αθήνα 1987, σσ. 41-73. David Lodge "Showing and Telling", *The Art of Fiction*, Penguin 1992, σσ. 121-124. Βλ. επίσης, Δημήτρη Τζιόβα, "Αφηγηματολογία. Η Ποιητική του στρουκτουραλισμού", *Μετά την αισθητική*, "Γνώση", Αθήνα 1987, σσ. 41-73. Για τη διάκριση που πραγματοποιεί ο Αριστοτέλης, βλ. *Περί ποιητικής*, "Oxford Classical Texts", 1448": "*και γαρ εν τοις αυτοίς και τα αυτά μιμείσθαι έστιν οτέ μεν απαγγέλονται, ή έτερον τι γιγνόμενον ώσπερ Όμηρος ποιεί ή ως τον αυτόν και μη μεταβάλλοντα, ή πάντας ως πράττοντας και ενεργούντας τους μιμουμένους*". (Μπορεί κάποιος να μιμείται με τα ίδια μέσα τα ίδια πράγματα, άλλοτε διηγούμενος ή υποκρινόμενος κάποιο άλλο πρόσωπο, όπως κάνει ο Όμηρος, ή σα να είναι πάντοτε ο ίδιος χωρίς να μεταβάλλεται και άλλοτε μιμούμενοι[οι ποιητές ή οι ηθοποιοί] όλους στις πράξεις τους και στις ενέργειές τους). Ο Αριστοτέλης διακρίνει τη*

διαφοροποιητικό στοιχείο το ύφος. Χαρακτηριστικό γι' αυτόν τον τρόπο "μίμησης" της παιδικής ηλικίας μέσω του παιδικότροπου ύφους είναι το κεφάλαιο "Η θεία η Άννα έφυγε" από το Ίσως να 'ναι κι έτσι. Αρχικά μιλά ο ώριμος Ίων που αναπολεί τις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, περνώντας τες από το φίλτρο της ωριμότητας που τις διευρύνει νοηματικά συνδέοντας τες με το απέραντο: "Μεγαλώνουμε, μεγαλώνουμε, γερνάμε. Κι όμως τα πράγματα δε λιγοστεύουν. Απεναντίας πολλαπλασιάζονται. Πολλαπλασιάζονται τα νοήματά τους, χάνουν τα νοήματά τους, αδειάζουν, γεμίζουν, πλημμυρίζουν, σταματούν μέσα στον άγνωστο όγκο τους, αυτοπροσηλώνονται, απορούν, θαυμάζονται, τρέμουν μαγεμένα απ' την άγνοιά τους, απ' τη δική τους υπονοητικότητα, απ' τη δική μας διαίσθηση κι από εκείνο το απέραντο που περιέχουν και που τα περιβάλλει, από κείνο το αναρίθμητο που θυμούνται και μας θυμίζουν. Κι έρχεται πάλι ο Αργύρης και μου γυρεύει να του δώσω τη Νίνα, και κάτου απ' το καλοραμμένο μακρύ παντελόνι του, εγώ βλέπω το κοντό παιδικό παντελονάκι του και το πρόωρο τρίχωμα των ποδιών του, και πίσω απ' τη ριγέ γκρί μπλε γραβάτα του βλέπω το γαλάζιο του αθλητικό φανελάκι κι έλεγα στη μητέρα: θέλω γαλάζια φανελάκια σαν του Αργύρη κι όχι άσπρα, και τότε οι κουρτίνες (αργόσχολες και κουσκουσούρες) γυρίζανε περιφρονητικά τις πλάτες τους (επειδή ήταν κι αυτές άσπρες). Όλα ξαναγυρίζουν".<sup>824</sup> Βλέπουμε ότι οι νοηματικές προεκτάσεις των παιδικών βιωμάτων, αρχίζουν να διασταυρώνονται με συγκεκριμένα παιδικά βιώματα (τα σχετικά με τον Αργύρη και τη Νίνα). Λίγο παρακάτω ο ενήλικος αφηγητής Ίων θα θυμηθεί ένα έντονο παιδικό βίωμα, την αυτοκτονία της θείας του Άννας και θα περάσει αυτόματα στο παιδικότροπο ύφος του Ίωνα-παιδιού, χωρίς να κάνει καμμία επισήμανση σχετικά με την αλλαγή οπτικής γωνίας του αφηγητή: "Η θεία η Άννα έπεσε τότε απ' το τρίτο πάτωμα κάτω στα βράχια, κομματιάστηκε, τη μεταφέραν οι υπηρέτριες σε κουβέρτες, την ξαπλώσαν κατάχαμα στην τραπεζαρία – πού να την ανεβάσουν στο τρίτο πάτωμα;..... αφού μάλιστα φέραν απ' την κάτω εκκλησία ολόκληρη την εικόνα της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας, τη βάλαν όρθια σε μια καρέκλα, ανάψαν δυο λαμπάδες στα μεγάλα ασημένια κηροπήγια, καίγαν θυμιατά, η μυρωδιά απ' το λιβάνι ήταν πιο δυνατή απ' το κοτόπουλο που βράζαν στην κουζίνα, κι ήταν σίγουρο πια πως η θεία Άννα θα κάτσει κοντά μας, παρ' ότι είχε ολάνοιχτα τα γαλανά της μάτια και κοίταζε χωρίς να βλέπει, μα ίσως να 'βλεπε μόνη της το αλλού, το πουθενά - και κατά που πέφτουν αυτά; θα της δείξει η Παναγία, αυτή ξέρει απ' όλα κι έχει χαμηλώσει γλυκά τα βλεφαρά της και κοιτάει λυπημένα τη θεία Άννα που προσπαθούν να την ταΐσουν με το κουταλάκι λίγο κοτόζουμο από 'να κύπελλο πάρα πολύ άσπρο (κι ίσως να φταίει αυτό το πολύ άσπρο) κι η θεία η Άννα δεν ανοίγει το στόμα της και το ζουμί τρέχει στο μάγουλό της και ποτίζει το δαντελένιο μαξιλάρι που 'ναι κι αυτό πολύ άσπρο, κι η μαμά όρθια, πλάι στην εικόνα της Παναγίας, κρατάει το μαντήλι της στα μάτια της σα να την πείραζε ο καπνός απ' τα θυμιατά, παρ' ότι ήταν μεσημέρι' όμως εμάς τα παιδιά μας διώξαν απ' την τζαμαρία του χολ, μας βγάλαν στην αυλή να παίζουμε λει, και παίζαμε όμορφα το κουτσό, όταν πέρασε ο ιερέας με τη θυμιατούρα και το σκεπασμένο δισκοπότηρο, κι είπε ο Σταυράκης "εδώ δεν πίνει το ζουμί της και θα πει κρασί,"...".<sup>825</sup> Η παιδική αφέλεια διακρίνεται στη λεπτομερή περιγραφή της ετοιμοθάνατης θείας Άννας και του σκηνικού, στα με αφέλεια διατυπωμένα υπαρξιακά ερωτήματα, καθώς στην απάντηση σχετικά με την παρέμβαση της Παναγίας που αποτελεί μια θεώρηση του θείου με τα μάτια του παιδιού και κορυφώνεται στο αφελές ερώτημα του Σταυράκη που αντιλαμβάνεται μόνο την υλική διάσταση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Το παιδικότροπο ύφος λοιπόν στο *Εικονοστάσιο* αισθητοποιεί την οπτική γωνία του παιδιού, η οποία συντηκόμενη με την οπτική γωνία του ενήλικου, αποτελεί την παιδικότητα του ενήλικου-ποιητή.<sup>826</sup>

διαπλοκή διήγησης και δραματοποίησης, όπως κάνει ο Όμηρος, την αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο (σα να είναι πάντοτε ο ίδιος χωρίς να μεταβάλλεται) και τη μίμηση όλων στις πράξεις και στις ενέργειες τους, δηλαδή τη θεατρική δραματικότητα. Κοντά στην τρίτη κινείται ο Ρίτσος με τη συγκεκριμένη του τεχνική.

<sup>824</sup> *E.A.A.*, 4, σ. 115.

<sup>825</sup> *E.A.A.*, 4, σσ. 117-118. Για την αυτοκτονία της θείας Άννας και την πρόσληψή της από το μικρό Γιάννη βλέπε εδώ, σ. 139 και σημ. 136.

<sup>826</sup> Χαρακτηριστικές για τη σύντηξη της οπτικής γωνίας του παιδιού και της οπτικής γωνίας του ενήλικου στην παιδικότητα του ενήλικου είναι οι επισημάνσεις του Ουμπέρτο Έκο για τον κεντρικό ήρωα του μυθιστορήματος *Το*



Όσο αφορά στα χαρακτηριστικά του παιδικότροπου ύφους των πεζογραφημάτων, κυριαρχικό ρόλο έχουν οι ηχομίμητες λέξεις και τα επιφωνήματα. Οι περιπτώσεις είναι αναρίθμητες. Σημειώνουμε κάποιες χαρακτηριστικές: "το φσουτ φσουτ της θάλασσας", "τσιρίγματα, βίτσισμα κλώνων, μεγάλα έντομα...κργου-γρουγκ, κβατρίιι, τρούουου, κβάου, κβουρτάου, μπιρ, τράαα", "τους τροχούς του τραίνου, ντρούκου, ντούκου, ντρούκου, ντου", "κάτσαμε στην ακρογιαλιά, σπάζαμε τσακ, τσακ με πέτρες τα μύγδαλα, ρίχναμε φλιτς φλιτς τα φλούδια στη θάλασσα, τρώγαμε τρικ τρικ τα μύγδαλα", "...πω πω, δάσος ζούγκλα, ταμ, ταμ, μπαμ, μπαμ, πριτς".<sup>827</sup> Στο πλαίσιο της γλωσσικής αυτής ελευθεριότητας λειτουργούν και οι νεολογισμοί που ο Ρίτσος στο *Γέροντα με τους χαρταϊτούς* τους βάζει στο στόμα ενός ημιπληγικού και τους συσχετίζει με τη γλώσσα των παιδιών, τη γλώσσα της αθωότητας, της άγνοιας, του αγνώστου και συνεπώς του απέραντου, που μόνο μια χαλαρωμένη συνείδηση (και τέτοια είναι η συνείδηση του ημιπληγικού, λόγω της αρρώστιας του και του παιδιού, λόγω της απουσίας – ακόμα – των πολύπλοκων λογικών διεργασιών) μπορεί να αρθρώσει ως αισθητοποίηση αυτού του απέραντου που δε χωράει στις καθιερωμένες γλωσσικές δομές. Έτσι, ο ποιητής τη χαρακτηρίζει ως μια γλώσσα "πριν απ' τη γλώσσα ή μετά τη γλώσσα", η οποία είναι "διεθνής" προφανώς επειδή είναι ηχητική/μουσική, χωρίς το φραγμό των συμβατικών σημαινόντων: "Ήταν θλιβερό (και κάπως αστείο) να βλέπεις αυτόν τον άνθρωπο να 'χει ξεχάσει τις λέξεις, να μην μπορεί να ονοματίσει τα πράγματα! Ένα μεσημέρι, ο μεγάλος κόκορας μπήκε με αναίδεια στην τραπεζαρία κι άρχισε να τσιμπολογάει τα ψίχουλα που πέφταν απ' το τραπέζι. Ο κυρ Γιώργης άνοιξε φαρδιά πλατιά τα μάτια του, έδειξε με το δάχτυλο του τον κόκορα κι είπε "κιουραπάκια". Το ψωμί το 'λέγε "μπαχάι", το τυρί "κιβίσι", - όχι πάντα ` κάθε φορά με άλλους ήχους φερμένους από κάπου αλλού. Ήταν μια γλώσσα πριν απ' τη γλώσσα ή μετά τη γλώσσα. Ίσως μια γλώσσα διεθνής – γλώσσα των παιδιών ή γλώσσα των μανάδων που παίζουν με τα βρέφη τους – "τάχτιρλί και τάχτιρλί, λίρι λίρι κατουρεί"... Και να σκεφτείς πως ο κυρ Γιώργης είχε μια απέραντη μνήμη... Και τώρα "κουπαχίου, κουχίχα, λιούβα, κιουραπάκια, κιβίσι". Μια άλλη γλώσσα, αόριστη, παιδική, μυστική – γλώσσα άγνοιας, αθωότητας, που ίσως να 'ταν η έκφραση του αγνώστου".<sup>828</sup> Είναι επομένως οι λέξεις αυτές του ημιπληγικού ανάλογες με τους παιδικούς νεολογισμούς στα κείμενα παιδικής λογοτεχνίας που έχουν ασημία – με την έννοια ότι γι' αυτόν που τις ακούει δε σημαίνουν κάτι συγκεκριμένο – και πολυσημία, αφού από την ηχητική τους μπορούν να προκύψουν πολύπλοκοι συνειρμοί. Δηλαδή, το παιδικότροπο ύφος σ' αυτές τις ακραίες περιπτώσεις λειτουργεί σε καθαρά λεττριστικό πλαίσιο. Από την άλλη πλευρά ο Ρίτσος χρησιμοποιεί και ευκολότερα ανιχνεύσιμους παιδικούς νεολογισμούς, στα "παιδικά" του ποιήματα, όπως "φεγγαροκαρδιά"<sup>829</sup>, "νυχτοπεντοζάλης",

---

όνομα του ρόδου: "...Ο Άντσο διηγείται στα ογδόντα του όσα είδε στα δεκαοκτώ. Ποιος μιλάει, ο δεκαοκτάχρονος Άντσο ή ο ογδοντάχρονος Άντσο; Και οι δύο είναι προφανές και σκόπιμο. Το παιχνίδι ήταν να διατηρώ συνεχώς στη σκηνή τον γέρο-Άντσο που κρίνει όλα όσα θυμάται να είχε δει και νιώσει ως νέος...Αυτό το διπλό παιχνίδι στην έκφραση με γοήτευσε και μ' ενθουσίασε πάρα πολύ..." (Ουμπέρτο Έκο, *Επιμύθιο στο όνομα του ρόδου*, μτφ. Έφη Καλαφατίδη, "Γνώση", Αθήνα 1985, σ. 34). Βλ. και Τζίνια Καλογήρου, .ό.π. (σημ. 9), σσ. 353-355 και "Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου, από τα *Επινίκια στο Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*", *Ελίτροχος*, ό.π. (σημ. 5), σ. 83, σημ. 15. Επίσης, Οδυσσεάς Ελύτης, "Η τέχνη της ελαφράς ύλης", *Εν λευκώ*, "Ίκαρος", Αθήνα 1995, σ. 222: "...Αλλά τότε είναι κανείς παιδί στη ζωή του; Δύο φορές μόνον. Όταν είναι πραγματικά παιδί και όταν είναι τόσο μεγάλος που να μπορεί να ξανακατακτά, ένα προς ένα, όλα όσα τον έκαναν κάποτε παιδί".

<sup>827</sup> *E.A.A.*, 2, σ. 12, *E.A.A.*, 5, σ. 14, *E.A.A.*, 6, σ. 17, *E.A.A.*, 6, σ. 58, *E.A.A.*, 2, σ. 169. Βλ. και Μ. Γ. Μερακλής, ό.π. (σημ. 126), σ. 124, όπου γίνεται λόγος για πιθανή υποδήλωση προλεξικής ή μεταλεξικής εποχής μέσα από το "εξαιρετικά μεγάλο πλήθος ήχων που υπάρχουν στο *Εικονοστάσιο*, ως ονομασίες – ή παρουςίες – των πραγμάτων, καθαρότερες και από τα ονόματά τους". Επίσης, για το πρόβλημα που δημιουργούν οι λέξεις αυτές στη μετάφραση των πεζογραφημάτων σε ξένες γλώσσες, βλ. Άμυ Μίμς, ό.π. (σημ. 5).

<sup>828</sup> Ο άνθρωπος αυτός ήταν πεθερός του Ρίτσου. Για τη σύνδεση αυτής της παράξενης γλώσσας με το άγνωστο / απέραντο, σε συνδυασμό και με τη μυστική λειτουργία των αντικειμένων, βλ. εδώ, σσ. 100-103. Για το απόσπασμα, *E.A.A.*, 5, σσ. 82-83.

<sup>829</sup> *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σ. 317.

"κυπαρισσοπέρφανε"<sup>830</sup> "φυλλοκαμπανίσω"<sup>831</sup>, οι οποίοι επίσης αποτελούν χαρακτηριστικά του παιδικότροπου ύφους.<sup>832</sup>

Οι παραδοξολογικοί νεολογισμοί του ημιπληγικού πάντως, που συνδέονται με τη γλώσσα των παιδιών και έχουν "λεττριστική" υφή, μπορούν να λειτουργήσουν και στο πλαίσιο ενός άλλου χαρακτηριστικού της ποίησης του Ρίτσου: Της *κωμικοποίησης των καθημερινών εφιαλτών* (με δεδομένο ότι η απώλεια της ομιλίας από απανωτές ημιπληγίες είναι ένα τραγικό γεγονός) που ο ποιητής την έχει αναλύσει θεωρητικά και τεκμηριώσει στα *Μελετήματά* του και την έχει εφαρμόσει με συγκεκριμένες τεχνικές σε συλλογές μικρών ποιημάτων.<sup>833</sup>

Οι παραδοξολογικοί νεολογισμοί του ημιπληγικού συνδέονται επίσης με το παιγνιώδες / παιδικότροπο τραγουδάκι των μανάδων "*τάχτιρλί και τάχτιρλί, λίρι λίρι κατουρεί*" που παραπέμπει στις αθυρόστομες, τρυφερές και αστείες εκφράσεις των παιδιών σχετικά με την ούρηση και την αφόδευση, τη "*σκατολογία / κοπρολογία*" όπως έχει ονομαστεί σχηματικά από τους γλωσσολόγους, ενώ αφορά και τις δυο λειτουργίες. Ο συγκεκριμένος τρόπος έκφρασης σχετίζεται με την ψυχοσεξουαλική φόρτιση των λειτουργιών αυτών κατά την παιδική ηλικία, καθώς και με την απουσία εσωτερίκευσης στην παιδική ψυχή απαγορεύσεων σχετικά με τον παιδικό ερωτισμό, αφού το παιδί δε μπορεί να κατανοήσει την ηθική των μεγάλων. Έτσι, όταν διαφεύγει από την προσοχή τους, σε αρκετές περιπτώσεις λέει με μεγάλη ευχαρίστηση αυτές τις λέξεις και φράσεις.<sup>834</sup> Το στοιχείο αυτό απαντά συχνά στα πεζογραφήματα του Ρίτσου, όπου ο ποιητής, σε μεγάλη παιδική ηλικία υιοθετεί τη γλώσσα του παιδιού για να περιγράψει με παιγνιώδες ύφος τις λειτουργίες αυτές: "*Αλλά κι ο Κωσταντής, το χωριατόπουλο, πέντε χρόνια πιο μεγάλος από μένα, που 'μπαινε σ' όλα τ' αμπέλια σα να 'ταν δικά του, κι έτρωγε έναν περίδρομο άπλυτα σταφύλια και βαφόταν κόκκινα τα μάγουλά του, τα σαγόνια του και τον έπιανε τσιρλιό και κατέβαζε τα βρακιά του όπου βρισκόταν ν' αλαφρώσει.....*"<sup>835</sup> Η ελεύθερη ικανοποίηση των σωματικών αναγκών στο ύπαιθρο προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας γενικότερα ανυπόταχτης συμπεριφοράς, αφού ο Κωσταντής έμπαινε "*σ' όλα τ' αμπέλια σα να 'ταν δικά του κι έτρωγε έναν περίδρομο άπλυτα σταφύλια*", η οποία συνδέεται με την ερωτική αφύπνιση και την κρυφή ερωτική ικανοποίηση των εφήβων με τα ανορθόδοξα πολλές φορές μέσα που επέβαλλε η συντηρητική ελληνική επαρχία των αρχών του αιώνα: "*...κι ύστερα κολύμπαγε (sc.ο Κωσταντής) τσίτσιδος στο ποτάμι κι έβγαине κι έκοβε βατόμουρα, πάλι τσίτσιδος – πόσα μου 'χε μάθει ο Κωσταντής, και το 'κανε, λέει, με τις κασίκες, κι είναι μια χαρά, λέει, κι αν θέλω, λέει, να φέρει τις δυο κασίκες της μάνας του να κάνουμε κι οι δυο κι εγώ πολύ θα το 'θελα, μα ντρεπόμουνα και του είπα "άσε, άλλοτε"...*"<sup>836</sup> Επομένως το *σκατολογικό / κοπρολογικό* στοιχείο φέρει έντονα τη σφραγίδα του ερωτισμού της παιδικής / εφηβικής ηλικίας. Ο ερωτισμός αυτός που εκδηλώνεται με τον αυνανισμό, ατομικό,

<sup>830</sup> *Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού, Παράρτημα Π.Γ', σσ. 507,518.*

<sup>831</sup> *Μικρό αφιέρωμα, Π.Δ', σ. 161.*

<sup>832</sup> Για τους παιδικούς νεολογισμούς και για τη σχέση τους με το λογοτεχνικό κίνημα του λεττρισμού βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 1δ, σσ. 31-32, όπου και παραπομπές σε σχετικές μελέτες.

<sup>833</sup> Βλ. *Μελετήματα*, σσ. 103-106 και τα σχόλιά μας, εδώ, σσ. 124-125. Επίσης, *Ο Αρίστος αρνείται να γίνει άγιος, E.A.A., 9, σ. 58*, όπου η διακωμώδηση των εφιαλτών συνδέεται με τον ποιητικό εξωραϊσμό της πραγματικότητας, για να είναι αυτή αρεστή στον ποιητή και στον αναγνώστη: "*Και να θυμάμαι κάποιονε σοφό που 'λεγε: μάθε να διακωμωδείς τους εφιάλτες για ν' αντέξεις τη ζωή. Θα μου πεις τώρα πως μεταμφιέζω και μακιγιάρω τον κόσμο για να μ' αρέσει. Ναι έχεις δίκιο. Μα ξεχνάς πως αν καλλωπίζω τον κόσμο δεν είναι μονάχα για να μου αρέσει, αλλά και για να σου αρέσει. Αν δεν αρέσει και σε σένα, τότε είμαι μόνος*". Η αραιογράμματη γραφή του ποιητή τονίζει τον εξωραϊσμό και την επικοινωνία ποιητή - αναγνώστη μέσω της κοινής μέθεξης σ' αυτήν την εξωραϊσμένη πραγματικότητα. Ενώ το "μόνος" τονίζει την αίσθηση μοναξιάς του ποιητή, σε περίπτωση που δεν καταστεί δυνατή η συγκεκριμένη μέθεξη.

<sup>834</sup> Για τη *σκατολογία / κοπρολογία* βλ. εδώ, σ. 31, όπου και σχετικές παραπομπές.

<sup>835</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι, E.A.A., 4, σ. 71. Στις σσ. 109-110: "Αλλά το μυζιάρικο η Ελενίτσα βρήκε τρόπο, μιαν ώρα που λείπαμε όλοι, κι άνοιξε το μπαούλο με μια στραβωμένη φουρκέτα, έφαγε όλα τα μελομακάρονα και την έπιασε τέτοιο τσιρλιό που κάθε τρεις και λίγο έτρεχε στα βράχια (γιατί δεν υπήρχε αποχωρητήριο), ξεπάγιασε, τρέχανε πιο πολύ οι μύξες της..."*

<sup>836</sup> *Ο.π., σ. 71. Ακολουθεί η σκηνή με την περιγραφή του πέους των αλόγων ως συμβόλου αχαλίνωτου ερωτισμού (βλ. εδώ, σ. 117-118 και τις σχετικές παραπομπές για το θέμα αυτό).*

ομαδικό, ή αμοιβαίο, με την ονειρώξη, με την προσπάθεια ανακάλυψης του σώματος μέσα από ανολοκλήρωτες ετεροφυλοφιλικές ή ομοφυλοφιλικές ερωτικές συνυπάρξεις, στο πλαίσιο των κοινωνικών περιορισμών απέναντι σε μια ελεύθερη σεξουαλική ζωή και περιγράφεται είτε κρυπτογραφικά, όπως στη *Δοκιμασία*, είτε αθυρόστομα, όπως στο *Γίνεσθαι*, στα *Επινίκια* και στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*<sup>837</sup>, έχει δύο ουσιαστικά χαρακτηριστικά:

Πρώτα πρώτα συνδέεται με την ωρίμανση και την αποκάλυψη του μυστηρίου της ζωής, όπως συμβαίνει στο παρακάτω απόσπασμα από τη *Δοκιμασία*:

*Τα μεσημέρια που κοιμόνταν οι μεγάλοι, τα παιδιά φεύγαν απ'  
τα σπίτια, κυλιόντουσαν στα χόρτα, δαγκώνανε τα φύλλα  
της αλυγαριάς κι αγκάλιαζαν τα δέντρα.*

*Όλο το δάσος μύριζε γυμνή γυναίκα.*

*Μεγάλες πεταλούδες μαρτυρούσανε τα μυστικά της άνοιξης κ' οι  
σαύρες με τα σμαραγδένια μάτια ολάνοιχτα κρυφάκουγαν  
περίεργες πίσω απ' τις πέτρες.*

*Εμείς δε βλέπαμε το φράχτη.*

*Παρακαλέσαμε ύστερα τις κάργιες να μην πουν τίποτα της μάνας  
μας για ό,τι γίνηκε πίσω απ' τα δέντρα που στάζαν ρετσίνι.*<sup>838</sup>

Το μυστήριο της ζωής που είναι ο έρωτας, βιώνεται μέσα σε μια οργιαστική επαφή με τη φύση, η οποία αποτελεί τον περιβάλλοντα χώρο όπου γεννιούνται οι περισσότερες από τις παιδικές ερωτικές εμπειρίες.<sup>839</sup> Έτσι ο έρωτας ενώνει τον άνθρωπο με τη φύση.

Το άλλο χαρακτηριστικό είναι ότι αυτή η οργιαστική μη αποδεκτή από τις κοινωνικές συμβάσεις βίωση του ερωτικού στοιχείου κατά την παιδική ηλικία, μετατρέπεται σε στάση ζωής κατά την ενηλικίωση, στην οποία η αχαλίνωτη σεξουαλικότητα αναδεικνύεται σε εξαγνιστική δύναμη που φέρνει τον άνθρωπο σε μια κατάσταση παιδικής αθωότητας ανεπηρέαστης από τους ηθικούς περιορισμούς σχετικά με το καλό και το κακό. Όταν ο Ρίτσος περιγράφει τις αποτυχημένες προσπάθειες ερωτικής επαφής με την παιδική του φίλη Μαρίτσα, σχολιάζει λέγοντας "και δεν καταλαβαίναμε, ούτε εγώ ούτε η Μαρίτσα, γιατί αυτό το πράμα το τόσο όμορφο το λένε "αμαρτία"...", ταυτίζοντας έτσι την ερωτική ομορφιά με την πέρα από ηθικές διδασκαλίες παιδική αθωότητα.<sup>840</sup> Η συγκεκριμένη ταύτιση γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της παιδικότητας

<sup>837</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού, Δοκιμασία, Π.Α'*, σ. 35: "Κλείστηκε ο ήλιος μες στα ρόδια κ' έφαγαν τα παιδιά και / βάφτηκαν με ήλιο τα χείλια, τα μάγουλα, τα χέρια τους. / Τώρα χιλιάδες ήλιοι περπατάνε κάτω απ' τα δέντρα. / Οι πετεινοί καθίσαν στα κεφάλια των κοριτσιών και φώναξαν για / μας την πρώτη ώρα. / Το φρέσκο ραβδί μας γίνηκε φλογέρα που τραγουδάει μονάχη της". (Το όλο νοηματικό περιβάλλον φανερώνει το φαλλικό συμβολισμό το ραβδιού), *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 187: "εκεί τα πέντε αγόρια μέτραγαν με κληματόβεργα ο ένας του άλλου / το φύλο" *Εντευκτήριο, Επινίκια*, σ. 111: "μετρών το φύλο τους, κρυφούς αγώνες ετοιμάζουν, / ποιος πιότερα θα φάει φραγκόσουκα, ποιανού μακρύτερα θα πάει το / σπέρμα", *Τι παράξενα πράματα, Ε.Α.Α.*, 2, σ. 59: "μέσ' απ' τις ρημαγμένες βυζαντινές καμάρες, εκεί όπου τα καυτά μεσημέρια καταφεύγαν τα μεγαλύτερα αγόρια...και μετρούσαν τα πουλιά τους και μαλακίζονταν", *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο, Ε.Α.Α.*, 7, σσ. 15-40, όπου περιγράφεται ο εφηβικός αντανισμός μπροστά στον καθρέφτη με τη βοήθεια ενός γυαλιού λάμπας, το ερωτικό σμίξιμο των αλόγων και ο αμοιβαίος αντανισμός, κατά τον οποίο αν ένας από τους δυο δεν ανταποκριθεί, σημαίνει ταπείνωση για τον άλλον, *Μονεμβασιώτισσες, Γίνεσθαι*, σ. 296 "κι απέ με τα χαράματα να μου λερώστε πάλι τ' άσπρα παστρικά / σεντόνια που σας άλλαξα ψες βράδι", *Ίσως να 'ναι κι έτσι, Ε.Α.Α.*, 4, σ. 49: "...αφού κι η Μαρίτσα, η μικρή κόρη της υπηρέτριάς μας της Χρυσάνθης...μου το 'πιανε, το μάλαζε και δεν ξεκόλλαγε από κει το χέρι της και προσπαθούσε να το βάλει στο δικό της πουλί, και μέναμε ώρες έτσι κολλημένοι, κι η Μαρίτσα με ρώταγε "το 'βαλες" και της έλεγα "το 'βαλα", ώσπου βαριόμαστε και γυρίζαμε πλάτη κι αποκοιμιόμαστε μούσκεμα στον ιδρώτα..." . Για τις ομόφυλες συντροφίες, βλ. εδώ, σ. 176, σημ. 270.

<sup>838</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού, Δοκιμασία, Π.Α'*, σσ. 342-343. Για τη σχέση του παιδικού ερωτισμού με την ηλικιακή ωρίμανση μιλάει και ο Γ. Παπαντωνάκης, ό.π. (σημ. 127), σ. 112.

<sup>839</sup> Οι ερωτικές εμπειρίες που περιγράφονται στη σημ. 459 λαμβάνουν χώρα κυρίως ηλιόλουστα πυρακτωμένα μεσημέρια, με το φυσικό περιβάλλον σε πλήρη διέγερση. Αυτό διαπιστώνεται εύκολα αν εξεταστεί το σημασιοσυντακτικό περιβάλλον των συγκεκριμένων χωρίων.

<sup>840</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι, Ε.Α.Α.*, 4, σ. 49. Ανάλογα βλέπει τον παιδικό ερωτισμό και ο Ανδρέας Εμπειρικός στο μυθιστόρημα *Ο Μέγας Ανατολικός*, τ.1, "Άγρα", Αθήνα 1990, σ. 42, όπου κάνει λόγο για το παράπονο ενός

του ενηλίκου, που το βλέπουμε στην αθυρόστομη περιγραφή του αμοιβαίου αυνανισμού των φαντάρων στο *Ίσως* να 'ναι κι έτσι: "Απλώνει πρώτος το χέρι του, του τη χουφτώνει. Ξεθαρρεύεται και ο άλλος. Του την πιάνει κι αυτός. Δε μιλάνε. Δεν κοιτιούνται. Κοιτάει ο ένας του αλλουνού. Λαχανιάζουν. Θέλουν να φωνάζουν, δεν ξέρουν τι 'κάτι δυνατά, πολύ δυνατά' να βουίξει το πάρκο, να μαζευτεί κόσμος, κι αυτοί ν' αναληφθούν απλησίαστοι, ασύλληπτοι, οι δυό τους μόνοι, μόνοι, μόνοι, ολόκληροι, αθάνατοι, ως τη μέγιστη στιγμή της έκρηξης, και πια δεν ξέρεις τι θα επακολουθήσει κι ούτε έχει σημασία, γιατί η στιγμή είναι όλος ο χρόνος, έξω απ' το χρόνο, και το μόνο που θέλουν είναι να φωνάζουν όλη τη συγκεντρωμένη σιωπή και ν' ακουστούν πέρα, παντού, ούουου, ούουου, λόγια συναγμένα απ' τους δρόμους, απ' τις ταβέρνες, απ' τα μπορντέλα, τα πιο αισχρά, τα πιο άγια, ποτές δεν τ' αρθρώσανε, κι είναι πετρωμένα μέσα τους, βράχια..."<sup>841</sup> Τα λόγια που θα αρθρωθούν τη στιγμή του οργασμού είναι "τα πιο αισχρά, τα πιο άγια" άρα καταργούνται τα ηθικά σύνορα μέσα στο διονυσιακό αισθησιασμό, ενώ ο οργασμός, η "μέγιστη στιγμή της έκρηξης" ταυτίζεται με το άχρονο, το απέραντο και το σύμπαν, στο οποίο θα αναληφθούν οι δυο ερωτικοί συνομιλητές. Δεν ενδιαφέρει μόνο η φύση της ερωτικής πράξης που περιγράφεται εδώ (η οποία έρχεται κατευθείαν από τα παιδικά ερωτικά βιώματα), όσο η οπτική γωνία απ' την οποία θεωρείται, που είναι η ενσωματώνουσα το απέραντο αθωότητα / τρυφερότητα.<sup>842</sup>

Το κλίμα αυτής της εξαγνιστικής επίδρασης του έρωτα που κάνει τον ενήλικο παιδί, το βλέπουμε και σε ποιήματα όπου το σωματικό / σεξουαλικό στοιχείο είναι βέβαια παρόν, όμως εκφράζεται πιο χαμηλόφωνα, για να αναδειχθεί περισσότερο η κατάσταση της συναισθηματικής πληρότητας και ηρεμίας, που έχει κατασταλάξει στην ψυχή με τον κορεσμό της ερωτικής επιθυμίας:

*Μεσημεριάτικο λιοπύρι  
οι πέτρες της Μονοβασιάς  
τ' άσπρα βότσαλα  
κι οι τρομερές φραγκοσυκιές  
μ' ένα ύφος τόσο βρεφικό –  
όταν γδυνόσουνα*<sup>843</sup>

Ο παρατατικός "γδυνόσουνα" φανερώνει ότι εδώ γίνεται λόγος για μια ερωτική εμπειρία του παρελθόντος, η οποία έχει κατασταλάξει σε συναισθηματική πλήρωση, ώστε να δίνει ένα "βρεφικό ύφος" στο σκληρό τοπίο της Μονεμβασιάς, όπου τοποθετείται το ερωτικό σμίξιμο και επομένως μια "βρεφική διάθεση" σ' αυτούς που το απόλαυσαν. Με τον ίδιο τρόπο ο ερωτικός θηλασμός μετατρέπεται σε βρεφικό θηλασμό του γάλακτος, επομένως σε σύνδεση με τις πηγές της ζωής:

---

κοριτσιού που καταδικάζεται ο αυνανισμός του: "...η νεαρά νυμφομανής ηγέρθη από την θέσιν της και ηκολούθησε τον πατέρα της, ασθμαίνουσα ακόμη από την έγκαυλον κατάστασίν της, καταφανώς παραπονεμένη και με έκφρασιν απορίας εις το πρόσωπόν της, που μία πράξις τόσον χαριτωμένη και τόσον ευχάριστος κατεδικάζετο..."

<sup>841</sup> E.A.A., 4, σ. 10.

<sup>842</sup> Θεωρητικά τεκμηριώνεται αυτή η στάση ζωής από τον Ανδρέα Εμπειρικό, ό.π. (σημ. 462), σσ. 19-20: "και το άγχος σου αυτό, σε εμποδίζει, Σέργιε, να δης τον έρωτα στα μάτια, δηλαδή να δης την ζωή εν τη υπερόχω και συμπαγεί, άνευ Καλού ή Κακού ακεραιότητί της, όταν, εν θριάμβω μέσα από τους έρωτας και μέσα από τας μάχας, εν ηδονή και εν δυνάμει ολοκληρούμεθα". Δεν υποστηρίζουμε βέβαια ότι ο Ρίτσος είχε διαβάσει αυτό το χωρίο, τη στιγμή που ο *Μέγας Ανατολικός* εκδόθηκε το 1990 (έτος θανάτου του Ρίτσου) ενώ το *Ίσως* να 'ναι κι έτσι γράφτηκε το 1984. Απλώς οι απόψεις του ψυχαναλυτικά εξοπλισμένου Εμπειρικού βοηθούν στην κατανόηση της συγκεκριμένης στάσης ζωής. Βλ. επίσης και τις απόψεις του Οδυσσέα Ελύτη για *Μ. Ανατολικό*, *Εν λευκώ*, ό.π. (σημ. 448), σ. 141: "Ακόμη και στους πιο υψηλούς βαθμούς ακολασίας που δείχνει να φτάνει με τον *Μέγα Ανατολικό* του παραμένει αθώος. Κατέχει, άγνωστο πώς, το μυστικό να διατηρεί, σ' όλη τη διάρκεια της ερωτολογίας του, μίαν αφέλεια σχεδόν παιδική, κάτι σαν έκπληξη του αγοριού που πρωτοανακαλύπτει το γυναικείο σώμα και τους μυστηριακούς του κόσμους..." σ. 157: " Η αγαθότητα του Εμπειρικού έρχεται από – και τραβάει για – πολύ μακριά. Δεν είναι η δεοντολογική των θρησκευομένων ή η βλακώδης των αδυνάτων. Υποδηλώνει μια πίστη: ότι τα υλικά και οι προϋποθέσεις έχουν δοθεί στον άνθρωπο, που αν δεν τα εκμεταλλεύεται, είναι απλώς από δικό του λάθος, από την ανικανότητά του να υπερνικήσει τις μακραιώνες προλήψεις και τα χωρίς λόγο κατατυρανισμένα στο σκότος της ψυχής του συμπλέγματα..."

<sup>843</sup> *Γυμνό σώμα*, *Τα ερωτικά*, σ. 101.

*Θηλάζεις τον αντίχειρά μου –  
βρέφος, και τρέφεσαι,  
και τρέφομαι.<sup>844</sup>*

Αναλυτικά περιγράφει ο Ρίτσος την κατάκτηση της παιδικότητας μέσω του έρωτα, στην αρχή της *Εαρινής συμφωνίας*, όπου τα πάντα αντικρίζονται μέσα από ένα πρίσμα αθωότητας και ακεραιότητας / πληρότητας, με αποτέλεσμα να εξουδετερώνεται η θλιβερή επίδραση των όποιων τραυματικών βιωμάτων μέσα σε μια αίσθηση ότι ο ποιητής "δεν τα γνώρισε" ποτέ:

*Θ' αφήσω  
τη λευκή χιονισμένη κορυφή  
που ζέσταινε μ' ένα γυμνό χαμόγελο  
την απέραντη μόνωσή μου.  
Θα τινάζω απ' τους ώμους μου  
τη χρυσή τέφρα των άστρων  
καθώς τα σπυργίτια  
τινάζουν το χιόνι  
απ' τα φτερά τους.  
Έτσι σεμνός ανθρώπινος ακέριος  
έτσι πασίχαρος κι αθώος  
θα περάσω  
κάτω απ' τις ανθισμένες ακακίες  
των χαδιών σου  
και θα ραμφίσω  
το πάμφωτο τζάμι του έαρος.  
Θάμαι το γλυκό παιδί  
που χαμογελάει στα πράγματα  
και στον εαυτό του  
χωρίς δισταγμό και προφύλαξη.  
Σα να μη γνώρισα  
τα χλωμά μέτωπα  
των χειμωνιάτικων δειλινών  
τις λάμπες των άδειων σπιτιών  
και τους μοναχικούς διαβάτες  
κάτω από τη σελήνη  
του Αυγούστου.  
Ένα παιδί.<sup>845</sup>*

Η πιθανότητα το ποίημα να είναι μια ποιητική μετάπλαση και πολύπλευρη νοηματική διεύρυνση μιας ερωτικής σχέσης του ποιητή το χρονικό διάστημα νοσηλείας του στο σανατόριο "Σωτηρία",<sup>846</sup> δείχνει για μια ακόμα φορά ότι η κατάκτηση της παιδικότητας του ενήλικου μέσα από την εξαγνιστική δύναμη του έρωτα δεν αποτελεί θεωρητικό σχήμα, αλλά κοσμοθεωρία που διαμορφώθηκε από βαθιά εσωτερικευμένα ερωτικά βιώματα.<sup>847</sup>

Γενικά, όλα τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την παιδική θεώρηση του κόσμου από τον ενήλικα / ποιητή και διαπλέκονται άρρηκτα μεταξύ τους, ώστε να μην είναι εύκολος ο διαχωρισμός τους και η μεμονωμένη εξέταση καθενός χωριστά, είναι προφανές – με δεδομένη τη

<sup>844</sup> Ο.π., σ. 90.

<sup>845</sup> *Εαρινή συμφωνία*, Π.Α', σ. 215.

<sup>846</sup> Για την πιθανή αυτοβιογραφική διάσταση του ποιήματος, βλ. εδώ, σ. 188, σημ. 309.

<sup>847</sup> Τα χαρακτηριστικά αυτά της παιδικότητας επισημαίνει και ο Γ. Παπαντωνάκης, ό.π. (σημ. 127), σ. 16-17, χωρίς όμως να αναφέρεται σ' αυτήν ως κοσμοθεωρία, ή να τα συσχετίζει με βιώματα του Ρίτσου: "Το παιδί έτσι αναδεικνύεται κέντρο του κόσμου και βασική παράμετρος στην ποίηση του Ρίτσου. Αντιμετωπίζει τα πράγματα με χαμόγελο, με καλοσύνη, με μια διαφορετική οπτική, με αυτοπεποίθηση και αισιοδοξία, χωρίς τις αποξενωτικές και αλλοτριωτικές τάσεις που διακρίνουν τους ενήλικες".

γνώση στο μέγιστο δυνατό βαθμό της αυτοβιογραφικής πραγματικότητας του Ρίτσου – ότι ξεκινούν από την αδηφάγο διάθεση με την οποία ο ποιητής από την παιδική του ηλικία μέχρι το θάνατό του προσέγγιζε τη ζωή και διαμορφώνονται σταδιακά μέσω της ωρίμανσης και της χρονικής απόστασης από τα παιδικά βιώματα που αφήνει να αναφανεί η εσωτερική δυναμική τους.

## **ΜΕΡΟΣ Γ΄**

# **Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΩΝ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΒΙΩΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ**

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ**

### **Η ΜΗΤΕΡΑ**



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η μητέρα

Οι βιογραφικές πληροφορίες όσο αφορά την παιδική ηλικία του Γιάννη Ρίτσου, αναδεικνύουν τον πρωταρχικό ρόλο των σχετικών με τη μητέρα του βιωμάτων στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του, της κοσμοθεωρίας του, αλλά και της ποιητικής του, λόγω της προσκόλλησής του στο αγαπημένο αυτό πρόσωπο του οικογενειακού περιβάλλοντος.<sup>848</sup> Στην πολύπλευρη αυτή επίδραση οφείλεται η συχνή παρουσία της μητέρας στο έργο του, με αποτέλεσμα αυτή να ανάγεται σε μοτίβο, που άλλοτε παρουσιάζεται με τα αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά του αμετάπλαστα, ενώ άλλοτε διευρύνεται νοηματικά και μεταπλάθεται ποιητικά, ανάλογα με το νοηματικό περιβάλλον και την ιδιαίτερη τεχνοτροπία καθενός έργου, όπως συμβαίνει γενικότερα με τα παιδικά βιώματα του Ρίτσου.<sup>849</sup>

Σε συνδυασμό πάντως με το ιδιαίτερο νοηματικό περιβάλλον ή την τεχνοτροπία του έργου, στο οποίο εντάσσονται τα σχετικά με τη μητέρα βιώματα, καθοριστικό ρόλο στην ποιητική τους λειτουργικότητα διαδραματίζει το πλέγμα των συνθηκών συγγραφής κάθε έργου, οι οποίες διαμορφώνουν μέχρι ένα σημείο την ψυχολογική / συναισθηματική διάθεση της στιγμής. Η ψυχολογική / συναισθηματική αυτή διάθεση, επηρεάζει με τη σειρά της την ποιητική μετάπλαση των βιωμάτων, προσδίδοντάς τους ιδιαίτερα νοήματα που εκπηγάζουν από τη σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο παρόν του ενήλικου ποιητή και στο παιδικό του παρελθόν: Δηλαδή, το ενήλικο παρόν ενεργοποιεί μια συγκεκριμένη δυναμική του παιδικού βιώματος<sup>850</sup> - άρα και του σχετικού με τη μητέρα βιώματος - που είχε αντίκτυπο στην ποιητική μετάπλαση, αλλά από την άλλη, η ενεργοποίηση αυτής της δυναμικής και η συνακόλουθη ποιητική μετάπλαση διαμορφώνουν τον τρόπο βίωσης του ενήλικου παρόντος. Επομένως, με γνώμονα όλα αυτά τα στοιχεία είναι αναγκαίο να εξεταστούν όλες οι πτυχές, που συνθέτουν την ποιητική λειτουργικότητα του μοτίβου "μητέρα" στο έργο του Ρίτσου.

### 1α. Η μητέρα ως πηγή αισιοδοξίας και κατάφασης στη ζωή.

Από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά που είχε η προσωπικότητα της Ελευθερίας Ρίτσου, ήταν η στοργή και η ευαισθησία, με αποτέλεσμα η ψυχή του μικρού Γιάννη να εγγράψει ένα πλήθος από ευχάριστα βιώματα. Όταν ήρθε η στιγμή τα βιώματα αυτά να ενταχθούν στο ποιητικό και πεζογραφικό έργο, ο ποιητής τους προσέδωσε νοήματα, που έχουν από τη μια τη βαθύτερη ρίζα τους στην ευδαιμονική αίσθηση της παιδικής ηλικίας, αλλά από την άλλη η ευδαιμονική αυτή αίσθηση συνδέεται ποικιλοτρόπως με την "περιρρέουσα ατμόσφαιρα" του ενήλικου ποιητικού παρόντος.

Έτσι, όταν ο Ρίτσος στο ποίημα *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα* λέει "Ωρες καλές καθώς το χέρι της μητέρας πάνου στο μέτωπο κοι- / μισμένου παιδιού", χαρακτηρίζει τον εδεμικό κόσμο της παιδικής ηλικίας, που στο συγκεκριμένο σημείο του ποιήματος θέλει να τον

<sup>848</sup> Για όλα αυτά τα βιώματα, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 42-44. Επίσης, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, *Η αναγωγή του παιδικού βιώματος σε ποιητική απαρχή*, όπου πραγματοποιείται μια γενική θεώρηση της επίδρασης του παιδικού βιώματος στην ποιητική του Ρίτσου. Ειδικά για την επίδραση της μητέρας στην αφύπνιση της ποιητικής συνείδησης του μικρού Γιάννη, βλ. *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 368: "...η μάνα μου κρατούσε στα χλωμά της χέρια ένα μπουκέτο μενεξέδες / και προσευχόταν στα ποιήματα που επρόκειτο να γράψω...", όπου ο ποιητής μιλά και για την επίδραση των άλλων μελών του στενού οικογενειακού του περιβάλλοντος (εδώ, σσ. 117-122). Για τον καθοριστικό ρόλο του οικογενειακού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του παιδιού, βλ. I.N. Παρασκευόπουλος, *Εξελικτική ψυχολογία*, τ.2., Αθήνα, χ.χ.έ, σ. 144: "η ιδιαίτερη μορφοποιός δύναμη της οικογένειας φαίνεται ότι εκπηγάζει από το γεγονός ότι το άτομο παραμένει υπό την άμεση και αποκλειστική σχεδόν επίδραση της οικογένειας για μακρό διάστημα - το ένα τέταρτο (1/4) περίπου της συνολικής διάρκειας της ζωής του - και μάλιστα στα πρώτα στάδια της ατομικής ζωής, σε περίοδο δηλαδή, κατά την οποία ο ψυχικός μηχανισμός είναι εύπλαστος. Επιπλέον μέσα στην οικογένεια δημιουργούνται ισχυροί συναισθηματικοί δεσμοί, με αποτέλεσμα ο αλληλεπιδράσεις μεταξύ των μελών της να έχουν ένταση και διάρκεια".

<sup>849</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, *Οι ποιητικές μεταπλάσεις του παιδικού βιώματος*.

<sup>850</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο δεύτερο, *Η επανενεργοποίηση του παιδικού βιώματος και η πολύπλευρη δυναμική του*.

ανακαλέσει ως μια οδό διαφυγής από την κατάσταση πολιορκίας, στην οποία βρίσκεται κατά τη συγγραφή του ποιήματος, αφού νοσηλεύεται στο σανατόριο της Πάρνηθας μέσα στη δικτατορία του Μεταξά.<sup>851</sup> Επομένως, το συγκεκριμένο βίωμα του κατευναστικού αγγίγματος της μητέρας επάνω στο μέτωπο του κοιμισμένου παιδιού αποτελεί μια έκφραση του εξιδανικευμένου παρελθόντος της παιδικής ηλικίας, ενώ λειτουργεί ταυτόχρονα, μαζί με ολόκληρο το παιδικό παρελθόν, ως μέσο αντίστασης στο ζοφερό παρόν. Ανάλογα μεταλειτουργεί και η ανάμνηση μιας χαριτωμένης κίνησης της μητέρας στο ποίημα *Το ποτάμι κ' εμείς*, που ο ποιητής το έγραψε εξόριστος στον Άη – Στράτη:

*Η αυγή ερχόταν ήσυχη μέσα στην αναστατωμένη κάμαρα  
μέσα στους μπερδεμένους ίσκιους του τραπέζιού, του κρεβατιού  
των ρούχων  
άσπρη η αυγή και χλιαρή σα φρέσκο αυγό στην παλάμη τις μη-  
τέρας<sup>852</sup>*

Η καταθλιπτική ατμόσφαιρα της εξορίας που φαίνεται να αισθητοποιείται με την εικόνα της "αναστατωμένης κάμαρας", όπου κυριαρχεί ένα πλέγμα ίσκιων από τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης (*τραπέζι, κρεβάτι, ρούχα*) – με αποτέλεσμα τα τελευταία να μετατρέπονται σε εφιαλτικές εικόνες – διαλύεται από την καθησυχαστική άφιξη της αυτής ("*Η αυγή ερχόταν ήσυχη...*"). Η ιδιότητα αυτή της αυγής συνδέεται με το άσπρο χρώμα του αυγού και την αίσθηση χλιαρότητας που δίνει αυτό στην παλάμη της μητέρας, καθώς το κρατά: Το άσπρο χρώμα του αυγού πιθανώς συνδέεται με τη διαύγεια που εξασφαλίζει το φως του ήλιου, ενώ η χλιαρότητα με την ευχάριστη ζεστασιά που παράγει. Επιπλέον, αν το αυγό συνδεθεί με την εκκόλαψη της ζωής – ενώ η μητέρα που το κρατάει είναι επίσης πηγή ζωής – είναι εύκολη η ταύτιση της αυγής με τη γένεση της ζωής. Παράλληλα, η χλιαρότητα παραπέμπει στο "ζέσταμα" της ψυχής που έχει "παγώσει" από την απομόνωση και τη θλίψη. Η επιλογή του αυγού ως συμβόλου δεν αποκλείεται να σχετίζεται και με την ηχητική / παρετυμολογική σύνδεση ανάμεσα στις λέξεις "αυγή", "αυγό", όπως υποδηλώνει η συνύπαρξή τους στον τελευταίο στίχο του αποσπάσματος, στο πλαίσιο μιας παρομοίωσης. Παρατηρούμε λοιπόν εδώ πόσο πολύπλοκες νοηματικές συνάψεις μπορεί να έχει στον ποιητικό λόγο μια απλή κίνηση της μητέρας που καταγράφηκε στην ψυχή του ποιητή και μεταλειτουργήσε αργότερα στο πλαίσιο κάποιων συγκεκριμένων συνθηκών. Από την άλλη πλευρά, η κίνηση της μητέρας αποτελεί μια λεπτομέρεια της καθημερινότητας και περιλαμβάνει ένα σχετικά ευτελές – στην καθημερινή, όχι στην ποιητική του διάσταση – αντικείμενο, όπως το αυγό, πράγμα που σημαίνει ότι η συγκεκριμένη ποιητική μετάπλαση ενός σχετικού με τη μητέρα βιώματος γίνεται και με γνώμονα *την ποιητική της λεπτομέρειας και την παρασημαντική των αντικειμένων*.<sup>853</sup> Ανάλογα δένεται η εξιδανικευμένη μορφή της μητέρας με την παρασημαντική των αντικειμένων και όταν το παρόν χαρακτηρίζεται από μια διάχυτη αισιοδοξία ως αποτέλεσμα βίωσης ευχάριστων στιγμών:

*Σβησμένες μες στο φως οι βάρκες*

<sup>851</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 326. Στο τέλος του ποιήματος ο ποιητής σημειώνει "Πάρνηθα 1938", εποχή που μια υποτροπή της φυματίωσης τον είχε στείλει στο εκεί σανατόριο (Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996, σ. 77, όπου αναφέρεται ότι ο ποιητής νοσηλεύόταν από τις 14 Οκτωβρίου του 1937 ως τις 12 Απριλίου του 1938 στο σανατόριο της Πάρνηθας). Η δικτατορία του Μεταξά είχε επιβληθεί την 4η Αυγούστου του 1936 και είχε ήδη κάψει στους στύλους του Ολυμπίου Διός τα τελευταία αντίτυπα από τον *Επιτάφιο*, μαζί με άλλα, εχθρικά προς το καθεστώς, βιβλία. (βλ. Α. Κώττη, *ό.π.*, σ. 76). Τα γεγονότα αυτά συνθέτουν τη ζοφερότητα του ποιητικού παρόντος. Πρέπει ωστόσο να διευκρινίσουμε ότι στη συνέχεια του ποιήματος ο ποιητής θα θελήσει να ξεφύγει από τους περιορισμένους ορίζοντες της παιδικής ηλικίας, διατηρώντας από το παιδικό παρελθόν την "παιδική αίσθηση των πραγμάτων", η οποία θα αποτελέσει την "παιδικότητα του ενηλίκου" (βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, *Η σύνθεση της παιδικότητας στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*).

<sup>852</sup> *Αγρύπνια*, Π.Β', σ. 146. Ο ποιητής σημειώνει στο τέλος του ποιήματος: "Άη-Στράτης 1951".

<sup>853</sup> Το ότι η συγκεκριμένη κίνηση / εικόνα της μητέρας εμπλουτίζεται από παρασημαντική, αποδεικνύεται και από την καταγραφή της στο εγχειρίδιο ποιητικής του Ρίτσου, τα *Μονόχορδα*, σ. 18: "*Λάμπει το αυγό στη φούχτα της μητέρας*". Βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ. Για τα *Μονόχορδα* ως εγχειρίδιο ποιητικής, υπενθυμίζουμε το απ. 336 στη σ. 74. "Να ξέρεις, - τούτα τα μονόχορδα είναι τα κλειδιά / μου. Πάρ' τα".

*Μια με λουλούδια. Μια με πορτοκάλια  
Στην τρίτη η μάνα μου*<sup>854</sup>

Η εικόνα του πρώτου στίχου με τις "σβησμένες μες στο φως βάρκες" πιθανότατα αισθητοποιεί την ευχάριστα θολή ατμόσφαιρά που προκύπτει από τον εκτυφλωτικό ήλιο, σε συνδυασμό με την άπνοια και την υγρασία. Οι βάρκες είναι βέβαια "σβησμένες", αλλά μαντεύονται μέσα στην αχλύ τα περιγράμματά τους. Έτσι ο ποιητής, κινούμενος ανάμεσα στην πραγματικότητα (η ύπαρξη των βαρκών πίσω από την αχλύ) και τη φαντασία που ενεργοποιείται από την ασάφεια της εικόνας τους λόγω της αχλός, βλέπει "τη μια με λουλούδια", την άλλη "με πορτοκάλια", ενώ "στην τρίτη" φαντάζεται "τη μάνα του". Στη διαδοχή αυτών των εικόνων μπορεί να διακριθεί μια κλιμάκωση, η οποία ξεκινά από την κυριολεκτική τους διάσταση, για να καταλήξει στη μεταφορική τους λειτουργία: Τα λουλούδια προηγούνται της καρποφορίας, που αισθητοποιείται με τα πορτοκάλια. Απ' αυτή την άποψη, τα λουλούδια και τα πορτοκάλια μπορούν να θεωρηθούν ως δύο στάδια ανανέωσης της φύσης και, επομένως, ως σύμβολα ζωής. Η μητέρα, που βρίσκεται στην τρίτη βάρκα, παρουσιάζεται ως η κορύφωση αυτής της πορείας προς τη ζωή, αφού γεννά τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος βρίσκεται έτσι στο τέλος της πορείας της φύσης προς την ανανέωση και με τον τρόπο αυτό ταυτίζεται με τη φύση. Φυσικά, η μητέρα της τρίτης βάρκας αποτελεί ποιητική μετάπλαση της μητέρας του ποιητή (όπως φαίνεται από τη γενική κτητική "μου"), πράγμα που σημαίνει ότι ο ίδιος ο ποιητής είναι ο άνθρωπος που ταυτίζεται με την αναγεννησιακή πορεία της φύσης.

Από την ανάλυση των τριών αυτών χωρίων προκύπτει το συμπέρασμα ότι παρ' όλο που στα δύο πρώτα η στοργή της μητέρας συνδέεται με μια προσπάθεια αισιοδοξίας ως αντίσταση προς το ζοφερό παρόν, ενώ στο τρίτο με αισιόδοξες στιγμές του ποιητικού παρόντος, το κοινό σημείο είναι ότι η μητέρα αντιμετωπίζεται ως πηγή κατάφασης προς τη ζωή. Επίσης, στα δύο πρώτα αποσπάσματα προβάλλεται με αμεσότητα το στοιχείο της μητρικής στοργής και ευαισθησίας, ενώ στο τρίτο υποβάλλεται η σύνδεση της μητέρας με την ανανέωση της ζωής. Σε κάθε περίπτωση πάντως η μητέρα συνδέεται θετικά ή αντιθετικά με το παρόν του ενήλικου ποιητή.

Αυτό συμβαίνει σε γενικές γραμμές με τα περισσότερα βιώματα που ο Ρίτσος είχε από τη μητέρα του, φτάνοντας κάποιες φορές και σε δημιουργία νέων βιωμάτων μέσω της φαντασίωσης, που έχουν την αφετηρία τους σε πραγματικά βιώματα και ενσωματώνονται ως αληθοφανή μέσα στο ποίημα, για να αισθητοποιήσουν πόθους και καημούς του ποιητή: Στο ποίημα *Ο μικρός αδελφός των γλάρων* – όπου ο Ρίτσος προσπαθεί να ξεπεράσει μέσω της τέχνης το θάνατο του αδελφού του Μίμη<sup>855</sup> - σε μια επίκληση προς αυτόν ενσωματώνει και μια φανταστική εικόνα της μητέρας, που αποτελεί ποιητική μετάπλαση της στοργής της προς το Μίμη:

*Καλώς όρισες αδελφέ του ανέμου.  
Αδειάσαμε το σπίτι για να σε δεχτούμε.  
Η μητέρα μας άφησε από χρόνια.  
Δε θ' ανάψει το τζάκι να ευωδιάσουν οι κάμαρες  
καμένο πεύκο και στοργή.  
Πριν φύγει μας είπε να φοράς το παλτό σου  
τις νύχτες που θα βηματίζεις  
στο δρόμο της ακρογιαλιάς*<sup>856</sup>

Το δημιουργημένο βίωμα είναι η υποτιθέμενη προτροπή της μητέρας προς τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, λίγο πριν πεθάνει, να ανακοινώσουν στο Μίμη την τελευταία της επιθυμία που ήταν να προσέχει αυτός τον εαυτό του (Άλλωστε και ολόκληρο το απόσπασμα στηρίζεται σε μία

<sup>854</sup> *3χ111 Τρίστιχα, Β', σ. 42.* Η συγκεκριμένη ποιητική συλλογή αποτελείται από τρίστιχα ποιήματα που καταγράφουν στιγμιότυπα της καθημερινότητας.

<sup>855</sup> Για το Μίμη, βλ. εδώ, *Μέρος Α', § 2α, σ. 47.*

<sup>856</sup> *Δοκιμασία, Π.Α', σσ. 392-393.*

φαντασίωση / οπτασία του Μίμη). Όπως γνωρίζουμε από τα βιογραφικά του Ρίτσου, η μητέρα πριν φύγει για το σανατόριο του Πηλίου είχε αντικρίσει για τελευταία φορά τον επίσης άρρωστο και ετοιμοθάνατο Μίμη.<sup>857</sup> Άρα, αν υποθεθεί ότι πραγματοποίησε αυτήν την προτροπή, το πιθανότερο είναι να απευθύνθηκε στον ίδιο το Μίμη κατά τη στιγμή του αποχωρισμού και όχι προς τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Γνωρίζουμε επίσης ότι ήταν ιδιαίτερα στοργική απέναντί του και μάλιστα απέδιδε την αρρώστια του σε απροσεξίες του κατά τη στρατιωτική του εκπαίδευση στη Σχολή Ναυτικών Δοκίμων, αλλά και στην αναληψία των κανονισμών της συγκεκριμένης σχολής.<sup>858</sup> Από αυτό το πραγματικό γεγονός που μπορεί να είχε πέσει στην αντίληψη του μικρού Γιάννη, είναι πιθανό να ξεκινάει το δημιουργημένο βίωμα του ποιήματος.

Η τάση του ενήλικου Ρίτσου να συνδέει ως πηγή αισιοδοξίας την εξιδανικευμένη μητέρα του με το παρόν του, παρουσιάζεται πολύ νωρίς. Σε ένα από τα πρωτόλεια πεζά του κείμενα που έστειλε υπό τη μορφή ημερολογίου σε τοπική εφημερίδα των Χανίων κατά το χρονικό διάστημα 4 Ιανουαρίου – 5 Σεπτεμβρίου 1931, όταν νοσηλευόταν στο σανατόριο Άγιος Ιωάννης,<sup>859</sup> ο ποιητής στις οριακές συνθήκες τη αρρώστιας ανακαλεί βιώματα σχετικά με τη στοργή της μητέρας του, για να αντλήσει την απαραίτητη ψυχική δύναμη και αισιοδοξία που θα τον βοηθήσουν να αντέξει το παρόν του: "*Μητέρα, μητέρα!... Όταν το μέτωπό μας φλογίζεται απ' τον πυρετό και το νεανικό κορμί μας σιγοτρώνεται απ' το κρυφό σαράκι της αρρώστιας θα σε καλέσουμε απεγνωσμένα να σκύψης πάνω μας τρυφερά, να μας χαιδέψης ήρεμα τα μαλλιά και να σταλάξεις τη γαλήνη στην ψυχή μας. Η αρρώστια που μας μαραίνει μέρα με την ημέρα μας κάνει, σαν παράξενα χαιδεμένα παιδιά που ζητούμε με υστερική ευαισθησία μιαν αδιάκοπη εκδήλωση αγάπης. Τότε, μητέρα, η νοσταλγία σου γεμίζει την ψυχή μας κι ονειρευόμαστε ναρθής – όπως τα παλιά χρόνια – με το χαμόγελο της στοργής, με τα ειρηνικά μάτια, με την απέραντη καλωσύνη σου για ν' απαλύνεις τους πόνους μας".*<sup>860</sup> Στο μη ποιητικό αυτό κείμενο είναι πιο εύκολο να ανιχνευτούν, αφού δεν υπάρχουν ποιητικές μεταπλάσεις, τόσο η ψυχολογική διάθεση του άρρωστου ποιητή, όσο και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μητρικής στοργής που ανακαλούνται ως καταφύγιο: Η σωματική καταπόνηση από την αρρώστια ενεργοποιεί μια παιδικότητα, η οποία χαρακτηρίζεται από ψυχολογική / συναισθηματική ανασφάλεια, όπως ακριβώς συνέβαινε και στα παιδικά χρόνια ("*Η αρρώστια... αδιάκοπη εκδήλωση αγάπης*"). Ενώ, τα χαρακτηριστικά της στοργής είναι το "*χαμόγελο*", τα "*ειρηνικά μάτια*", η "*απέραντη καλωσύνη*" που "*απαλύνει τους πόνους*", καθώς και η τρυφερότητα, το ήρεμο χάιδεμα των μαλλιών και η ενστάλαξη γαλήνης στην παιδική ψυχή ("*...θα σε καλέσουμε... στην ψυχή μας*"). Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά της μητέρας και τα συνακόλουθα παιδικά βιώματα φυσικά ανακαλούνται με νοσταλγία, όπως λέει ο ποιητής, και παρέχουν στον αναγνώστη έναν κανόνα για την ανίχνευση της σχέσης ανάμεσα στα σχετικά με τη μητέρα βιώματα και στο εκάστοτε παρόν του ποιητή.

Έτσι, σε ποιήματα όπου το ποιητικό παρόν σημαδεύεται από προσωπικές συμφορές, που πυροδοτούν έντονες υπαρξιακές αναζητήσεις, όπως *Το τραγούδι της αδελφής μου*, η μητέρα με τη στοργή και την ευαισθησία της ανακαλείται ως καταφύγιο εκφρασμένο με ποιητικές μεταφορές

<sup>857</sup> Βλ. Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 49: "Αγκαλιάζονται για τελευταία φορά με το Μίμη μας, πολύ συγκινημένοι και οι δύο. Του χαιδεψε και τα σγουρά μαλλιά, που ήταν μέσα στον ιδρώτα".

<sup>858</sup> Ο.π. (σημ. 10), σ. 47: "Εκείνη τον μάλωνε που κουράστηκε τόσο για τα μαθήματα και την εκπαίδευση. "Δεν γινόταν αλλιώς" της απαντούσε ο Μίμης και η μανούλα αγανακτούσε με τη σκληρότητα της Σχολής και του Ναυτικού".

<sup>859</sup> Τα κείμενα αυτά δημοσιεύτηκαν το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα στην εφημερίδα *Παρατηρητής των Χανίων*, με το γενικό τίτλο: *Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού*. Περιλαμβάνονται στο *Παράρτημα Ι* από τη διδακτορική διατριβή της Μαρίας Αστηθά – Βρυζίδη, *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934-1943*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 352-384. Για τις αντιδράσεις που προκάλεσε η δημοσίευσή τους στην τοπική, κλειστή κοινωνία, βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 61-63.

<sup>860</sup> Μαρία Αστηθά-Βρυζίδη, ό.π. (σημ. 12), σ. 363. Το κείμενο φέρει ημερομηνία 25 Φεβρουαρίου 1931. Ακολουθώ αυστηρά την ορθογραφία του ποιητή που περιλαμβάνει και γραφές, οι οποίες σύμφωνα με τους σύγχρονους ορθογραφικούς κανόνες θεωρούνται λανθασμένες.

και μεταπλάσεις.<sup>861</sup> Ανάλογα παρουσιάζεται η μητέρα σε ποιήματα όπως *Το εμβατήριο του ωκεανού*,<sup>862</sup> η *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*,<sup>863</sup> ή τα ποιήματα της συλλογής *Δοκιμασία*,<sup>864</sup> όπου οι υπαρξιακές αναζητήσεις της διαμορφωνόμενης κοσμοθεωρίας του ποιητή διαπλέκονται με τις δυσμενείς ιστορικές συνθήκες, συνθέτοντας ένα εκρηκτικό και δυσβάσταχτο παρόν. Το δυσβάσταχο αυτό παρόν αφορά, πέρα από τη δικτατορία του Μεταξά και την Κατοχή που ακολούθησε, τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο καθώς και τη γενικότερη εδραίωση του φασισμού στην Ευρώπη, που μεταθέτει την υλοποίηση του σοσιαλιστικού οράματος πολύ μακριά.<sup>865</sup> Κοντά σε όλα αυτά, ο ποιητής αντιμετωπίζει και τις κρίσεις της αρρώστιας του. Χαρακτηριστικό είναι ένα απόσπασμα από το ποίημα *Το παίξιμο της ζυγαριάς* της συλλογής *Μετακινήσεις* που γράφεται το Γενάρη του 1943, μέσα στην Κατοχή, όταν οι άνθρωποι πέθαιναν στους δρόμους από την πείνα.

*Δεν ξέρουμε τι να πούμε, τι να κάνουμε. Θυμηθήκαμε  
τα χέρια της μητέρας, έτσι απλά, να κόβουν στο γαλάζιο χαρτί  
της πιατοθήκης  
κάτι αδέξια λουλούδια, παιδικά και τυπικά, σε σχήμα καρτερίας  
και συγνώμης  
χαμογελώντας στη νοικοκυρίστικη ερημιά του δειλινού. Α, μη-*

<sup>861</sup> *Το τραγούδι της αδελφής μου*, Π.Α', σσ. 201-202: "Η μητέρα παράστεκε /-λευκός άγγελος / στις λευκές νύχτες. / Α, η γλυκιά προστασία / που αγρυπνούσε στο πλευρό μας / ζεσταίνοντας / τα γυμνά πουλιά των ονείρων μας. / Άχνη από φέγγος μας τύλιγε / και φεύγαμε, αδελφούλα μου, / ανάμεσα ουρανού και θάλασσας". Το χωρίο αποτελεί ποιητική μετάπλαση της αίσθησης της μητρικής προστασίας των παιδιών κατά τη διάρκεια του ύπνου και της ονειροπόλησης. Μπορεί όμως η ονειροπόληση να αφορά και όνειρα των παιδιών σχετικά με το μέλλον τους, αν ληφθεί υπόψη η ενίσχυση των ποιητικών τάσεων του Γιάννη από τη μητέρα.

<sup>862</sup> *Το εμβατήριο του ωκεανού*, Π.Α', σ. 277: "Μητέρα, μητέρα / που αρνηθήκαμε / την τρυφερή σοφία των δακρύων σου / πούναι το μακρόθυμο χέρι σου / με την έκφραση της καρτερίας / πούναι το χέρι σου / ν' ακούσουμε την αυγή και τη θάλασσα / να ζεστάνουμε τη μοναξιά; / Μητέρα / ο ουρανός γκρεμίστηκε / στα δάκρυα των αθών". Η άρνηση της "τρυφερής σοφίας των δακρύων" φαίνεται να υπονοεί την προσπάθεια αποδέσμευσης από τους περιορισμένους ορίζοντες του παιδικού παρελθόντος που αισθητοποιεί η μητέρα, ενώ η προσπάθεια επανασύνδεσης με το "μακρόθυμο χέρι της" αφορά την εξιδανικευμένη εικόνα της, που οπωσδήποτε ξεκινά από την ευαισθησία της. Για το θέμα της αποδέσμευσης από τους περιορισμένους ορίζοντες της παιδικής ηλικίας και τη σύνθεση του κοσμοθεωρητικού στοιχείου της παιδικότητας, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, τέταρτο κεφάλαιο. Όσο για τα δάκρυα των αθών, αυτά μπορεί να αισθητοποιούν την υπαρξιακή αγωνία του ποιητή και τη θλίψη του για την ταραγμένη ιστορική περίοδο 1939-1940, όπου γράφεται το ποίημα, ή την απελπισία των ανθρώπων που υποφέρουν στις συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Ανάλογο είναι το κλίμα και παρακάτω, στο ίδιο ποίημα (Π.Α', σ. 278): "Μητέρα δε μας μένει τίποτα. / Πού θ' απαγγιάσουμε; / Που θα κοιμηθούμε;"

<sup>863</sup> *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*, Π.Α', σ. 294: "Μην αργήσεις, μητέρα, θα βρέξει. Κ' οι φωνές θα μείνουν μονάχες / σαν τ' άδεια ποτήρια του νερού στο βραδινό τραπέζι, / τα ψίχουλα και τ' άπλυτα πιάτα. Δε μπορώ. Κουράστηκα.", ό.π., σ. 301: "Γύρισε η / μητέρα./ Ω, να, σκουπίζει τώρα τα παπούτσια της στο διάδρομο / κι ο ήχος της ομπρέλας της που κλείνει. Πέρασε η βροχή. / Μοσκοβολάει όλο το σπίτι μουσκεμένη ρίγανη και ζεσταμένες / κουβέρτες. / Η βροχή θάχει σαπουνίσει όλα τα φύλλα ένα-ένα / όπως η μητέρα μας σαπουνίζε τα χέρια μας σαν είμαστε μικρά / παιδιά -/ τα φύλλα θα γυαλίζουν σαν τα μάτια των παιδιών. Πιότερο ακόμη". Το ποίημα γράφτηκε το 1942 μέσα στην Κατοχή, όταν ο Ρίτσος ήταν κατάκοιτος από τη φυματίωση και την πείνα στο σπίτι του φίλου του Τάσου Φιλιακού (βλ. Α. Κώττη, ό.π. [σημ. 4.], σ. 215). Η μητέρα λοιπόν λειτουργεί ως καταφύγιο, αν και σε άλλα σημεία του ποιήματος η επίκληση της στοργής ταυτίζεται με την προσκόλληση στους περιορισμένους ορίζοντες της παιδικής ηλικίας. (βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σημ. 271).

<sup>864</sup> *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 328: "Ψάχναμε πίσω απ' τους ώμους της μητέρας να βρούμε και να / πούμε τα μυστικά των αγγέλων / Μα οι μητέρες μας είχαν το νου τους στο μαγέρεμα και δε βλέ -/ παν τα μάτια μας". Το ποίημα γράφεται το 1937 στο σανατόριο της Πάρνηθας. Στο συγκεκριμένο χωρίο είναι εμφανής η εξιδανικευση της μητέρας, την οποία ο ποιητής προσπαθεί να ταυτίσει με υπαρξιακές αναζητήσεις ("τα μυστικά των αγγέλων"), ενώ η ίδια παρουσιάζεται απορροφημένη από τις καθημερινές ασχολίες ("το μαγέρεμα"). Στο *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, που γράφεται επίσης στην Πάρνηθα, το 1938, η μητέρα ταυτίζεται με τη χαρά: "Θέ μου, το μεθυσμένο φως θα σπάσει τα τζάμια, θα πλημμυρίσει / τις κάμαρες και δε θ' αφήσει μήτε έναν ίσκιο για να σκεπά- /σει η μάνα μου τα μάτια της".

<sup>865</sup> Για τις δυσμενείς αυτές ιστορικές συγκυρίες βλ. Χρύσα Προκοπάκη, "Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 293. Η μελετήτρια αναφέρεται κυρίως στα τελευταία χρόνια πριν την Κατοχή.

τέρα,  
 και βέβαια που θα 'ρθούμε να σε βρούμε. Εσύ άναψες κείνο το  
 το αστέρι  
 που κρέμεται αμίλητο μες στο κρύο, άκρη – άκρη στη σιωπή  
 σαν κίτρινο σακκουλάκι γεμάτο κόκκαλα χελιδονιών; Μητέρα,  
 να μας έχεις έτοιμο το τσάι μας με σταρένιο ψωμί κ' ελιές θρού-  
 μπες  
 νάχεις φτιάξει στη μέση τη χωρίστρα σου  
 και να κρεμάσεις το χαμόγελό σου πάνω απ' το μέτωπό μας  
 σα μικρή ζυγαριά φαρμακείου  
 ζυγιάζοντας σκονάκια για το βήχα και τον πονοκέφαλο. Γιατί απο-  
 μείναμε παιδιά, μητέρα  
 άρρωστα ακόμη από κείνη την παλιά ελονοσία. Κάνει κρύο.  
 Ξεθώριασαν οι μέρες. Οι άνθρωποι είναι θυμωμένοι. Δεν ξέρουμε.

*Πεθαίνουν στους δρόμους. Κανένας δεν κλαίει.....*  
*Όχι, μητέρα, μην προσμένεις άδικα. Δεν ωφελεί τώρα κανένας*  
*γυρισμός.<sup>866</sup>*

Ο ποιητής μέσα στη ζοφερότητα της στιγμής αναθυμάται απλές κινήσεις της μητέρας, όπως το κόψιμο των "αδέξιων λουλουδιών" που συνδέονται με την απλοϊκότητα της παιδικής ηλικίας ("παιδικά και τυπικά"), ενώ παράλληλα διευρύνονται νοηματικά με τις έννοιες "καρτερία" και "συνγωγή". Οι έννοιες αυτές φαίνεται να ξεκινούν από την υπομονή και την ηπιότητα της μητέρας του ποιητή,<sup>867</sup> όμως παραπέμπουν και σε ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ποιητικής του Ρίτσου, την *επιείκεια*,<sup>868</sup> η οποία εδώ συμβολίζεται με τη μητέρα. Γι' αυτό ο ποιητής παρουσιάζεται να επιθυμεί την αναβίωση αυτής της ατμόσφαιρας ψυχολογικής ηρεμίας, όταν λέει: "Α, μη-/τέρα και βέβαια που θάρθουμε να σε βρούμε". Όμως, καθώς προχωρά στην ανάμνηση, η αισιοδοξία φαίνεται εξασθενημένη: Το "αστέρι" που πιθανόν έχει ανάψει η μητέρα "κρέμεται αμίλητο μέσα στο κρύο", δηλαδή υπάρχει μια μοναχική φλόγα αισιοδοξίας μέσα στη γενικότερη απαισιοδοξία, βρίσκεται "άκρη – άκρη στη σιωπή", μη δυνάμενο να αρθρώσει λόγια παρηγοριάς, ενώ από την άλλη παρομοιάζεται με "κίτρινο σακκουλάκι γεμάτο κόκκαλα χελιδονιών", εικόνα στην οποία συνυπάρχει το φως του αστεριού ("κίτρινο"), αλλά και ο θάνατος ("γεμάτο κόκκαλα χελιδονιών"). Παρ' όλα αυτά, ο ποιητής επιμένει να αντλήσει αισιοδοξία απ' τη μητέρα. Την προτρέπει νοερά να προβεί στις απλές – και πάλι – εκδηλώσεις της καθημερινής φροντίδας, όπως η ετοιμασία του τσαγιού "με σταρένιο ψωμί κ' ελιές θρούμπες", ο καθημερινός καλλωπισμός ("νάχεις φτιάξεις στη μέση τη χωρίστρα σου"), αλλά και η στοργή κατά την αρρώστια, όπως φαίνεται από την ποιητική μεταφορά, όπου το χαμόγελο πάνω από το μέτωπο του άρρωστου παιδιού παραλληλίζεται με "μικρή ζυγαριά φαρμακείου", όπου ζυγίζονται "σκονάκια για το βήχα και τον πονοκέφαλο". Αιτιολογώντας αυτά του τα αιτήματα, ο ποιητής θα πει: "Γιατί απο-/μείναμε παιδιά, μητέρα, / άρρωστα ακόμη από κείνη την παλιά ελονοσία. Κάνει κρύο". Πληροφορίες για νόσηση του ποιητή, κατά την παιδική του ηλικία, από ελονοσία, ώστε η

<sup>866</sup> Π.Β', σσ. 214-215.

<sup>867</sup> Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 10), σ. 13, όπου γίνεται λόγος για τον υποχωρητικό χαρακτήρα της μητέρας μπροστά στον αυταρχισμό του πατέρα: "Δεν ήταν ποτέ τρυφερός μαζί της, όσο κι αν υπερηφανευόταν για τη γυναίκα που είχε και μάλιστα όταν την παίνευαν. Δεν θυμάμαι να την είχε προσβάλει ποτέ ή να τσακώθηκαν μπροστά μας. Όσο κι αν εκείνος ήθελε να περνά πάντοτε το δικό του. Ίσως, γιατί η μητέρα μας υποχωρούσε". Βλ. επίσης σ. 15: "Πρόσχαρος άνθρωπος και γλυκομίλητος η μανούλα μας, μελαγχολούσε πολλές φορές. Μα τα κρατούσε όλα μέσα της".

<sup>868</sup> Για την *επιείκεια*, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σσ. 124-125. Όσο αφορά την απλότητα, η οποία εκφράζεται με το κόψιμο των "αδέξιων λουλουδιών", αυτή μπορεί να συνδεθεί και με την *παρασημαντική των αντικειμένων*.

συγκεκριμένη αρρώστια να μεταπλάθεται εδώ ποιητικά, δεν έχουμε. Πιθανότατα λοιπόν η "παλιά ελονοσία" αισθητοποιεί την ψυχολογική πίεση από τις δυσκολίες της παιδικής ηλικίας, η οποία πίεση απαλυνόταν από τη συμπαράσταση της μητέρας. Επομένως, όταν ο Ρίτσος λέει ότι απόμεινε παιδί που είναι ακόμη άρρωστο "από κείνη την παλιά ελονοσία", μπορεί να εννοεί ότι ο ζόφος του παρόντος τον κάνει να νιώθει καθηλωμένος σε ανάλογες καταστάσεις ανασφάλειας με εκείνες της παιδικής του ηλικίας. Και ζητά και πάλι τη συμπαράσταση της μητέρας. Άρα, "η παλιά ελονοσία" μεταλειτουργεί σε σχέση με το παρόν και πραγματοποιείται έτσι συγχώνευση παρελθόντος – παρόντος.<sup>869</sup> Τελικά όμως, η κοπιαστική πορεία προς την άντληση αισιοδοξίας από τη μητέρα φαίνεται να μην ολοκληρώνεται: Αφού ο ποιητής αναφερθεί στα βάσανα των άλλων ανθρώπων που "πεθαίνουν στους δρόμους" ενώ "κανένας δεν κλαίει" διότι η απόλυτη πίκρα έχει στεγνώσει τα δάκρυα, θα καταλήξει: "όχι, μητέρα, μην προσμένεις άδικα. Δεν ωφελεί τώρα κανένας γυρισμός". Δηλαδή, η σκληρότητα των καταστάσεων που βιώνει το κοινωνικό σύνολο, δεν επιτρέπει ατομικές καταφυγές στο παιδικό παρελθόν, αλλά επιβάλλει υπεύθυνη δράση. Γνωρίζοντας βέβαια τη λειτουργία της παιδικότητας στο έργο του Ρίτσου, κατανοούμε ότι ο ποιητής δε βλέπει τη μητέρα ως στοιχείο αυτάρεσκης προσκόλλησης στο παρελθόν, αλλά θέλει να κρατήσει ως εφόδιο τη δυναμική των σχετικών με τη μητέρα του βιωμάτων.<sup>870</sup> Και αυτό το νόημα έχει η αναφορά σε βιώματα του παιδικού παρελθόντος. Με τον τρόπο αυτό προβάλλεται έμμεσα μια αισιοδοξία, η οποία είναι προϊόν ωριμότητας που άρχισε διαμορφώνεται σταδιακά από την κρυφή δυναμική των παιδικών βιωμάτων. Δεν πρέπει λοιπόν να ξεχνάμε ότι η άντληση αισιοδοξίας από τα σχετικά με τη μητέρα βιώματα και η σύνδεσή της με το παρόν λειτουργεί στο πλαίσιο της παιδικότητας του ενηλίκου.<sup>871</sup>

Από τη μητέρα αντλεί ο Ρίτσος αισιοδοξία και κατά τις δύσκολες περιόδους της εξορίας του,<sup>872</sup> οι οποίες επίσης δημιουργούν ένα αίσθημα ασφυξίας:

*Κάθε ίσκιος έχει το σχήμα του θυμήσου  
μα ο ίσκιος απ' το άφαντο χέρι της μητέρας  
παίρνει το σχήμα κάθε φωνής που δε σου αντιστέκεται  
γίνεται το φλιτζάνι ο καφές, ένα κομμάτι ψωμί, το θερμόμετρο  
ακόμα κι η ξυριστική μηχανή πλάι στο κύπελλο μες στο μικρό καθρέφτη.*

Στο απόσπασμα αυτό από τα *Ημερολόγια εξορίας*,<sup>873</sup> αρχικά η ανάμνηση ταυτίζεται με τη σκιά ("κάθε ίσκιος έχει το σχήμα του θυμήσου"), αλλά στον αμέσως επόμενο στίχο η ανάμνηση συγκεκριμενοποιείται και αναφέρεται στο "άφαντο χέρι της μητέρας", από το οποίο ξεκινά πλέον η σκιά. Αυτού το είδους η σύνδεση παραπέμπει στην υπάρχουσα από την πρώιμη περίοδο της

<sup>869</sup> Ο Ρίτσος σε άλλα σημεία του έργου του έχει θέξει τα ζητήματα της συγχώνευσης των ηλικιών μέσω της παιδικότητας του ενηλίκου. (Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 204-205). Η συγχώνευση των ηλικιών ασφαλώς αποτελεί μία έκφανση της συγχώνευσης παρελθόντος – παρόντος.

<sup>870</sup> Η σύνδεση της παιδικότητας του ενηλίκου μέσα από τη δυναμική των παιδικών βιωμάτων αναλύεται εδώ σε ολόκληρο το τέταρτο κεφάλαιο του *Β' Μέρους*.

<sup>871</sup> Μέσα απ' αυτή την οπτική γωνία πρέπει να θεωρηθεί στο παρακάτω απόσπασμα η λεπτομέρεια του αγγίγματος από τα σάλι της μητέρας στο μάγουλό της, το οποίο συνδέεται με τη γλυκύτητα του απογεύματος: "Το απόγευμα είταν ήσυχο και / χνουδωτό, / ακουμπούσε στο μάγουλο σαν το μάλλινο σάλι της μητέρας / όταν τύλιγε σταυρωτά τα χέρια της στο περβάζι και κοίταζε την / άνοιξη / στη φωτισμένη σκόνη του δρόμου". ("Κλειδωμένα τοπία", *Σφυρίγματα τραίνων*, Π.Γ', σ. 41). Το ποίημα, στο οποίο ανήκει το απόσπασμα, γράφεται το 1946, στον Πόρο, σε περίοδο διακοπών, με ορατή όμως την απειλή του Εμφυλίου (Βλ. Α. Κώττη, ό.π. [σημ. 4], σ. 106). Άρα μέσα στην αίσθηση ηρεμίας της στιγμής μπορεί να υφέρπει και μια μελαγχολική διάθεση. Άλλωστε και ο ρεμβασμός της μητέρας μπορεί να θεωρηθεί αμφίσημος, αφού αυτή κοιτάζει την άνοιξη στη "φωτισμένη σκόνη του δρόμου" ("φωτισμένη": αισιοδοξία, "σκόνη": φθορά).

<sup>872</sup> Ο Ρίτσος εξορίστηκε την περίοδο 1948-1952 στο Κοντοπούλι της Λήμνου, στη Μακρόνησο και τον Αη-Στράτη, το διάστημα από τέλος Απριλίου 1967 ως τέλος Οκτωβρίου 1968 στη Γυάρο και στο Παρθένι της Λέρου, ενώ από τα τέλη Οκτωβρίου 1968 ως το τέλος περίπου του 1970 ο ποιητής με μικρές παύσεις λόγω ασθένειας βρίσκεται σε κατ' οίκον περιορισμό στο σπίτι της γυναίκας του στο Καρλόβασι Σάμου (βλ. Α. Κώττη, ό.π. [σημ. 4], σσ. 217, 221-222).

<sup>873</sup> *Ημερολόγια Εξορίας*, I, *Τα Επικαιρικά*, σ. 203. Ο ποιητής στις σσ. 241 και 258 πληροφορεί για τον τόπο και το χρόνο συγγραφής του, που είναι το χρονικό διάστημα 1948-1950 στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, στο Κοντοπούλι της Λήμνου και στη Μακρόνησο.

λογοτεχνικής παραγωγής του Ρίτσου ταύτιση της σκιάς με το παιδικό βίωμα, με την έννοια ότι αυτό λειτουργεί ως alter ego, σκιά του ενήλικου.<sup>874</sup> Έτσι και η μητέρα εδώ, ως "άφαντο χέρι" δηλαδή ως κρυφή δυναμική του βιώματος που έχει ενεργοποιηθεί μέσα στις οριακές καταστάσεις του παρόντος, γίνεται φωνή συγκατάβασης και απόλυτης συμπαράστασης – όπως το "φλιτζάνι ο καφές", "ένα κομμάτι ψωμί", "το θερμόμετρο", "η ξυριστική μηχανή", "το κύπελλο" ή "ο μικρός καθρέφτης" ο οποίος αντικατοπτρίζει τα δυο τελευταία – για να εντείνει την παρασημαντική τους και με όλες της αυτές τις ιδιότητες να αποτελέσει δύναμη αντίστασης στο παρόν. Έτσι, ο "ίσκιος της μητέρας", όπως και ο ίσκιος οποιουδήποτε βιώματος έχει ιδιαίτερη δυναμική, αποτελεί "ίσκιο" του ενήλικου ποιητή, εφόσον το βίωμα είναι ένα κομμάτι του εαυτού του και μετατρέπεται έτσι σε "φύλακα – άγγελό του" από τους φόβους του παρόντος, όπως η μητέρα αποτελούσε το "φύλακα – άγγελο" από τους φόβους της παιδικής ηλικίας.<sup>875</sup> Γι' αυτό ο Ρίτσος στα *Μονόχορδα* του επιγραμματικά παρουσιάζει αυτή τη λειτουργία της μητέρας ως στοιχείο της ποιητικής του: "Στρατιώτες, αρβύλες, βλαστήμιες. Προσευχήσου, μητέρα".<sup>876</sup>

Στο πεζογραφικό έργο του ποιητή, διακρίνονται, παρ' όλη την εξιδανίκευση, τα στοιχεία εκείνα που προσέδωσαν στα σχετικά με τη μητέρα βιώματα τη συγκεκριμένη δυναμική: Η μητέρα είχε μια κατευναστική γλυκύτητα, με αποτέλεσμα τα λόγια της να "εγγράφονται καταφατικά" μέσα στην ψυχή του ποιητή,<sup>877</sup> ήταν βαθιά ευαίσθητη<sup>878</sup> έδινε με στοργή συμβουλές και τις κατάλληλες απαντήσεις στις βασανιστικές παιδικές απορίες<sup>879</sup> συνθέτοντας τελικά μια αισιόδοξη στάση ζωής

<sup>874</sup> Για το μοτίβο της σκιάς μ' αυτήν την έννοια βλ. "Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού", *Παρατηρητής*, Χανιά, 4/1/1931 (Μ. Αστηθά-Βρυζίδη, ό.π. [σημ. 12], σ. 352): "Όταν βραδυνάξει κι οι ερημικές μας κάμαρες πλημμυρίζουν σκιές, έρχονται αγχές οι νοσταλγίες να χαϊδέψουν το βαρύ μέτωπό μας...". Επίσης, *Το εμβατήριο του ωκεανού*, Π.Α', σ. 279: "Έτσι την ώρα που μας άφηνε / το τελευταίο χαμόγελο της νύχτας / και δεν είχαμε άλλο πλοίο να μπαρκάρουμε / κ' είταν οι προκουμαίες χωρίς φανάρια κ' επιβάτες απαντήσαμε τον ίσκιο μας ω παιδί της θάλασσας / απαντήσαμε σένα μ' ένα φεγγάρι ανοιξιάτικο στα χέρια...", καθώς και την ανάλυσή μας επάνω στο συσχετισμό αυτών των χωρίων ως προς το θέμα της σκιάς, εδώ *Μέρος Β'*, σσ. 142-144.

<sup>875</sup> "Χρόνος", *Πέτρινος χρόνος*, *Τα Επικαιρικά*, σ. 289 (Ο *Πέτρινος χρόνος* γράφτηκε στη Μακρόνησο, το διάστημα Αύγουστος – Σεπτέμβριος 1951): "Α, μητέρα, τι δύσκολες μέρες που περνάμε. / Πώς είναι ο ύπνος, μητέρα, μέσα σ' ένα σπίτι / όταν κάθονται οι καρέκλες νοικοκυρεμένες γύρω στο τραπέζι / σοφές καρέκλες κι υπομονετικές σαν τις καλές γειτόνισσες, / όταν ο ίσκιος σου κάθεται στη μεσόπορτα / διώχνοντας το κακό και το φόβο της νύχτας / όπως έδωχνες με το χέρι σου ένα κουνούπι που σφύριζε / πάνου απ' το κοιμισμένο πρόσωπό μας".

<sup>876</sup> *Μονόχορδα*, απ. 313, σ. 69. Το στοιχείο ποιητικής είναι η "μητέρα – καταφύγιο". Αυτό το συμπέρασμα εξάγεται με δεδομένο ότι στα *Μονόχορδα* ο Ρίτσος παρουσιάζει με επιγραμματικό τρόπο διάφορα στοιχεία της ποιητικής του.

<sup>877</sup> *Όχι μονάχα για σένα*, *Ε.Α.Α.*, 6, σσ. 20-21: "Τα λόγια δεν είναι άκαμπτα, είναι υπερβολικά ευλύγιστα' δεν έχουν μόνον νοήματα αλλά και αισθήματα και ιστορία και μουσικές κλίμακες και εικόνες. Γι' αυτό τα λόγια της μητέρας, των φίλων, των συντρόφων, συνοδευμένα με την έκφραση της πιο πλατιάς συμπάθειας, εγγράφονται μέσα μας καταφατικά". Τα "αισθήματα", η "ιστορία", οι "μουσικές κλίμακες" και οι "εικόνες" φαίνεται να αφορούν την προσωπικότητα αυτών που εκφωνούν τα συγκεκριμένα λόγια, καθώς και τα βιώματα που ο ποιητής έχει εγγράψει από τη συνύπαρξή του με τα συγκεκριμένα πρόσωπα. Γι' αυτό, μαζί με τη μητέρα, αναφέρει και άλλα αγαπημένα πρόσωπα, όπως οι φίλοι και οι σύντροφοι.

<sup>878</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *Ε.Α.Α.*, 2, σ. 87: "...πέρδικες, (αυτήν που μου 'χε φέρει δώρο στη γιορτή μου απ' τις Βελιές η κουμπάρα μας η Κωνσταντού, κι ήταν μια όμορφη στρουμπουλούλα πέρδικα...πέθανε μέσα σ' ένα φαρδύ κοφίνι' και τι κλάματα έκανε η μαμά κι εγώ' και τη θάψαμε στην αυλή, πλάι στον τάφο του μικρού σκυλιού, του Αζόρ – τι κλάματα και τότε)...". Στο απόσπασμα αυτό φαίνεται η ευαισθησία της μητέρας προς τα ζώα, που συνδέεται με μια γενικότερη ευαισθησία, όπως φαίνεται στη σκηνή με τη νυχτοπεταλούδα λίγο παρακάτω: "...ή κείνες οι λευκές νυχτοπεταλούδες που πεταρίζουν γύρω απ' τη λάμπα της τραπεζαρίας και πέφτουν οι φτωχούλες στο τραπέζι ή πολλές φορές και μέσα στα πιάτα του δείπνου, κι ο πατέρας θύμωσε και πέταξε την πετσέτα του μέσα στη σούπα και βγήκε στο διάδρομο και κάπνιζε πουφ πουφ κι έβριζε, κι η μαμά έκλαιγε' πήρε την πετσέτα προσεχτικά και την ακούμπησε στο δίσκο, και παρ' ότι έκλαιγε ακόμη αμίλητα έβγαλε με το μικρό της δαχτυλάκι την πεταλούδα μουσκεμένη απ' τη σούπα, κι η αλατιέρα φαινόταν λυπημένη, σα στριμωγμένη ανάμεσα σ' ένα κλάμα απ' τη μια και μια βλαστήμια απ' την άλλη ...." (Ο.π., σσ. 88-89). Η βίαιη αντίδραση του πατέρα που φανερώνει ένα χαρακτηριστικό χωρίς ευαισθησία, αντιδιαστέλλεται με το κλάμα της μητέρας, για να φωτιστεί περισσότερο η ευαισθησία της μητέρας. Από την άλλη, τα αντικείμενα συμμετέχουν με την παρασημαντική τους σ' αυτή την πάλη ανάμεσα στις δυο στάσεις ζωής (η αλατιέρα... απ' την άλλη).

<sup>879</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σ.62: "Όμως το άλλο δεν άντεξα και το 'πα στη μητέρα "μαμά, δεν Τον είδα", "ποιόν;", "το Χριστό, ντε' μια ώρα περίμενα στην αυλή", "θα νύσταζες" είπε η μαμά' "όχι, δε νύσταζα καθόλου, τα μάτια μου, να, τέντα, μόνο που πείναγα – λέτε μαμά να φταίει που πείναγα;", "όχι, του χρόνου θα Τον δεις σίγουρα",



που επηρέασε τη διαμόρφωση της κοσμοθεωρίας του Ρίτσου: "θυμάμαι το χαμόγελο της μητέρας, τα βράδια, κάτω απ' την κρεμαστή λάμπα της τραπεζαρίας, που μας διάβαζε το "Άνευ οικογενείας"... το χαμόγελό της το 'νιωσα πως έμεινε μαζί με το φιλί της στο μέτωπό μου, κι ακόμη το νιώθω εκεί, μπορώ να το αγγίξω, να το πιάσω. Από τότε κιόλας είχα διαισθανθεί αόριστα πως η καλύτερη ανταπόδοση στη ζωή μας είναι ένα φιλικό χαμόγελο γεμάτο σιωπηλή κι αμοιβαία κατανόηση".<sup>880</sup> Το "φιλικό χαμόγελο γεμάτο σιωπηλή και αμοιβαία κατανόηση", που ξεκινάει από "το χαμόγελο της μητέρας" και αποτελεί την "καλύτερη ανταπόδοση στη ζωή μας", μπορεί να συνδεθεί με τη ριτισική "επιείκεια" και βέβαια με την κατάφαση στη ζωή.<sup>881</sup>

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά του μοτίβου "μητέρα" δίνουν στη λέξη "μητέρα" ένα ειδικό βάρος: Η λέξη αυτή ως κατάφαση στη ζωή προφέρεται μαζί με τις λέξεις "ψωμί" και "σύντροφος" (που εκφράζουν την επαναστατική διάσταση της κοσμοθεωρίας του Ρίτσου) και όλες μαζί "παίρνουν το ίδιο βάρος σε όλα τα χείλη" λειτουργώντας ως δύναμη ενότητας των βασανιζόμενων αγωνιστικών, καθώς αυτοί προσπαθούν να επαναπροσεγγίσουν τον κόσμο και τον εαυτό τους μέσα στις σκληρές συνθήκες της εξορίας.<sup>882</sup> Γενικά, η λέξη "μητέρα" εντάσσεται μέσα στις "αντινοβολούσες" εκείνες λέξεις, οι οποίες μεταπλάθονται ποιητικά στο έργο του Ρίτσου, συνδεόμενες με ένα πλέγμα εννοιών<sup>883</sup> και είναι η μόνη λέξη που σύμφωνα με τον ποιητή διατηρεί ζωντανή τη δύναμή της, όταν αυτός αρχίζει να καταβάλλεται από

την ατμόσφαιρα του θανάτου που πλησιάζει, όπως φαίνεται στις τελευταίες του ποιητικές συλλογές: "Σβήνουν οι λέξεις με τα χρόνια. / Η λέξη "μάννα" μένει / με το κρυμμένο της χαμόγελο / και με το μαύρο της μαντίλι", θα πει στη συλλογή *Δευτερόλεπτα*,<sup>884</sup> μνημονεύοντας και πάλι το "χαμόγελο" που ακόμα υπάρχει, αν και αλλοιωμένο από το πνεύμα του θανάτου ("κρυμμένο", ενώ η μητέρα φοράει "μαύρο μαντήλι"). Την ιδιαίτερη βαρύτητα της λέξης "μητέρα" ο ποιητής είχε αρχίσει να τη συνειδητοποιεί από πολύ νωρίς, νοσηλευόμενος στο σανατόριο της Κρήτης "Άγιος Ιωάννης": "Μητέρα, μητέρα! Τι γλυκό πούναι τ' όνομά σου! Καμιά μελωδία του Βέρδι ή του Ροσσίνι δε θα μπορέσει να ξεπεράσει σε γλυκύτητα την απλή αυτή λέξιν".<sup>885</sup> Η ατμόσφαιρα θανάτου

---

"μα η Αργυρούλα Τον είδε και πέρσι και φέτος", "η Αργυρούλα λέει ψέματα κι επειδή λέει ψέματα δε θα Τον δει ποτέ"... Το απόσπασμα αφορά τις απορίες του μικρού Γιάννη σχετικά με τη μεταφυσική. Η Αργυρούλα ήταν υπαρκτό πρόσωπο, η "αλαφροϊσκιωτή" της Μονεμβασιάς που διέδιδε ότι συνομιλούσε με τους αγίους και κάποτε είχε δεχθεί ένα σκωπτικό σχόλιο της Ελευθερίας Ρίτσου (Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. [σημ.10], σσ. 25-26).

<sup>880</sup> *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, *E.A.A.*, 7, σσ. 81-83.

<sup>881</sup> Για την *επιείκεια*, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, σσ. 124-125. Για την στενή επικοινωνία του ποιητή με τη μητέρα του ως προς το χαμόγελο με την έννοια της κατάφασης στη ζωή, βλ. *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 119, όπου ο ποιητής, έχοντας αποκοιμηθεί κοιτάζοντας μία πράξη ζωής (το φίλο του τον Πέτρο να μαδάει το ψαθί μιας καρέκλας για να προσκομίσει οικοδομικό υλικό στα χελιδόνια), ξυπνάει με την εξής διάθεση: "κι όταν ξύπνησα έπιασα με τ' αριστερό μου χέρι πάνω στο στόμα μου, εκείνο το χαμόγελο, που το 'ξερε μόνο η μητέρα μου". Η ευδαιμονική διάθεση που δίνει στον ποιητή η συγκεκριμένη εικόνα του Πέτρου συνδέεται με την αποκάλυψη της κρυφής ευαισθησίας αυτού του γενικά άκαμπτου επαναστάτη (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, σ. 95, σημ. 147).

<sup>882</sup> "Λίγο-λίγο", *Πέτρινος χρόνος*, *Τα Επικαιρικά*, σ. 293: "Λίγο-λίγο μαθαίνουμε τον κόσμο και την καρδιά μας. / Δοκιμάζουμε μια λέξη που παίρνει το ίδιο βάρος σ' όλα τα χείλη, / όπως η λέξη μάννα, / όπως η λέξη ψωμί, / όπως η λέξη σύντροφος".

<sup>883</sup> *Όχι μονάχα για σένα*, *E.A.A.*, 6, σσ. 23-24: "Κάποτε, μια λέξη αμελημένη, κακοπαθημένη, ή και ταπεινωμένη, περνάει από 'να ωραίο ποίημα ή απ' τα καθάρια χείλη ενός ωραίου ανθρώπου και ξαφνικά αποχτάει μια μοναδική λαμπρότητα. Στη δεύτερη, Τρίτη, Πέμπτη επανάληψη γίνεται σήμα και γεννήτορας αισθήσεων και παραστάσεων. Την περιμένεις. Κι όταν ξανάρχεται τη βλέπεις ν' ακτινοβολεί όλο και περισσότερο, φωτίζοντας προηγούμενα και επόμενα. Φωτιά, πέτρα, στόμα, δέρμα, υπερών, φανοστάτης, νερό, καράβι, σύντροφος, γεια σου, μητέρα, ανθρακωρύχος, ταχυδρόμος, αμαξοστοιχία, νύχτα, σιωπή, φεύγω, κυπαρισσόμηλο, άστρο, επανάσταση, νεράντζι, ψωμί, σκάφη, μουσαφίρης, άγαλμα, τζάμι, κουβέντα, αγελάδα, κριθάρι, σαλιγκτής, σημαία, τριαντάφυλλο, λυκόφως. Πόσες και πόσες – αμέτρητες – και κάθε μια ένας ολόκληρος κόσμος, κι όλοι οι κόσμοι ένας".

<sup>884</sup> *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σ. 208.

<sup>885</sup> *Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού*, βλ. Μαρίας Αστηθά-Βρυζίδη, ό.π. (σημ. 12), σ. 363.

στο σανατόριο δείχνει ότι η νεανική συνειδητοποίηση της ιδιαίτερης βαρύτητας που έχει η λέξη "μητέρα", έγινε σε συνθήκες ανάλογα καταθλιπτικές μ' εκείνες που ο ποιητής υποβάλλει στο ποίημα των *Δευτερολέπτων*. Μπορούμε επομένως να πούμε ότι, πέρα από τις πολύπλοκες μεταπλάσεις της λέξης / έννοιας "μητέρα" στο έργο του Ρίτσου, αυτή ακολουθεί μια *κυκλική πορεία*. Ξεκινά ως καταφύγιο μπροστά στο θάνατο και καταλήγει σε καταφύγιο μπροστά στο θάνατο. Άλλωστε και στα σημεία εκείνα του έργου, όπου δεν γίνεται λόγος για θάνατο, η κατάφαση στη ζωή, με την οποία συνδέεται η μητέρα, ουσιαστικά αποτελεί αντίσταση στο θάνατο.

Η σύνδεση της μητέρας με την κατάφαση προς τη ζωή περιλαμβάνει και τη σύνδεσή της με το απέραντο, όπως συμβαίνει με πολλά από τα παιδικά βιώματα του Γιάννη Ρίτσου.<sup>886</sup> "...μόνο ένα στάθηκε μια στιγμή, μόνο μια στιγμή στον ώμο της μητέρας, κι όπου φύγει – φύγει. Κι είπα τότε έτσι να ζωγραφίσω τη μητέρα με το σπουργίτι στον ώμο της κάτω ακριβώς απ' το χαμόγελό της, μα μου είχαν σωθεί οι λαδομπογιές..... μου 'χαν σωθεί λοιπόν, οι λαδομπογιές, όλα τα χρώματα, μόνο το άσπρο σωληνάριο έμενε και πώς να 'φτιαχνα μόνο με το άσπρο τη μαμά και το σπουργίτι; - Δε θα φαινότανε καθόλου πάνου στον άσπρο μουσαμά κι ίσως καλύτερα έτσι πιο σωστά αόρατα. Μήπως τα πιο όμορφα, που 'χουμε μέσα μας, φαίνονται; Μήπως αυτό που λέμε αθανασία ή αιωνιότητα ή αγάπη ή ποίηση, φαίνονται; Καλύτερα έτσι, άσπρο πάνω στο άσπρο".<sup>887</sup> Στο απόσπασμα αυτό ο ποιητής απομονώνει μία όμορφη στιγμή που είχε ζήσει με τη μητέρα του (αν αυτή δεν είναι προϊόν μυθοπλασίας<sup>888</sup>), την οποία λέει ότι θα ζωγραφίσει με άσπρο χρώμα πάνω σε άσπρο μουσαμά, κάνοντας την αόρατη και ανάγοντάς την με τον τρόπο αυτό στην "αθανασία", την "αιωνιότητα", την "αγάπη" και τελικά την "ποίηση", η οποία παρουσιάζεται τελευταία, ως επιστέγασμα των προηγούμενων εννοιών, που φαίνεται έτσι να τις περιλαμβάνει. Στο τέλος του αποσπάσματος υπάρχει η παρήχηση "άσπρο πάνω στο άσπρο", όπου η λευκότητα συμβολίζει τη συνδεδεμένη με τη μητέρα απεραντοσύνη.<sup>889</sup>

Η εξιδανίκευση της μητέρας από το Ρίτσο παρουσιάζει και μία άλλη σημαντική πτυχή: Ο ποιητής προσδίδει σε άλλες μητέρες – ηρωίδες του έργου του χαρακτηριστικά της δικής του μητέρας ή τις συνδέει με βιώματα σχετικά μ' αυτήν, καθιστώντας τες σύμβολα κατάφασης προς τη ζωή. Μια αντιπροσωπευτική περίπτωση έχουμε στο *Πρωινό άστρο*, όπου ο ποιητής περιγράφοντας σε διάφορα σημεία εικόνες στοργικής συμπεριφοράς της μητέρας της Έρης (η οποία προφανώς είναι η γυναίκα του Φαλίτσα), πλουτίζει με τόση τρυφερότητα το ύφος του, ώστε να αποκαλύπτεται η τρυφερότητα προς τη δική του μητέρα.<sup>890</sup> Κορύφωση αυτής της σύνδεσης με τη δική του μητέρα φαίνεται να αποτελεί το παρακάτω απόσπασμα:

<sup>886</sup> Για τη σύνδεση παιδικού βιώματος και απέραντου βλ. εδώ, κυρίως το δεύτερο και το τέταρτο κεφάλαιο του *Μέρους Β'*.

<sup>887</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, Ε.Α.Α., 2, σ. 98.

<sup>888</sup> Η Α. Ρίτσου, ό.π. (σημ. 10), σ. 27, κάνει λόγο για τάισμα χελιδονιών στο περβάζι του παράθυρου από την ίδια και τον αδελφό της και όχι για τάισμα σπουργιτιών, τα οποία μάλιστα έμπαιναν και μέσα στο σπίτι. Επομένως, είναι πιθανόν ο Ρίτσος να μεταπλάθει ποιητικά αυτό το βίωμα, προσθέτοντας και τη σκηνή κατά την οποία το σπουργίτι κάθεται στον ώμο της μητέρας του, για να λειτουργήσει το συγκεκριμένο στιγμιότυπο στο πλαίσιο της εξιδανίκευσης. Δε μπορεί όμως να αποκλειστεί και η πιθανότητα η σκηνή να είναι πραγματική.

<sup>889</sup> Ανάλογος είναι ο συμβολισμός της σχετιζόμενης με τη μητέρα λευκότητας και σ' ένα άλλο απόσπασμα από το *Τι παράξενα πράγματα*: "Κι η μητέρα... με ρώταγε τ' άλλο πρωί: "Ίων, τι έβλεπες στ' όνειρό σου και μου χαμογελούσες σαν αγγελούδι;" Κι εγώ δε θυμόμουν (ή μήπως δεν ήθελα να το πω;) – μόνο χαμογελούσα, και της αγκάλιαζα τα πόδια και τη φιλούσα, τη φιλούσα, πάνω στ' ολόλευκο φόρεμά της κι ήταν ολόλευκος κι ολόζεστος ο κόσμος".

<sup>890</sup> *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σ. 305: "Το πρόσωπο της μητερούλας φέγγει / πάνω απ' τους ρόδινους λοφίσκους του ύπνου σου", σ. 309: "Σιγά, μανούλα / σιγά / θα το ξυπνήσεις", σ. 327: "Εκείνη η σκιά η γαλανή / από νερό κι από γυαλί / πλάι στην κουνουπιέρα σου / θάναη η μητέρα σου", σ. 330: "Σε περιμένει η μητέρα / να θηλάσεις. / Εκείνα τα δυο ρόδινα βουνάκια / που βλέπαμε από πέρα / ήταν η μητέρα". Βλ. και τα σχόλια του Γεωργίου Παπαντωνάκη, *Εισαγωγή στην παιδική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, "Οδυσσεύς", Αθήνα 1996, σσ. 58-60, ο οποίος πραγματοποιεί την επιτυχημένη σύνδεση "ρόδινοι λοφίσκοι, ρόδινα βουνάκια – μαστοί της μητέρας". Επισημαίνοντας ότι το ρόδινο χρώμα, "ως απόχρωση του ζωτικού κόκκινου, εκτός από την ωραιότητα και τη μαγεία που εγκλωβίζει μέσα του, συνδηλώνει και την πηγή ζωής για το βρέφος". Ο συγκεκριμένος μελετητής όμως δε διακρίνει την πιθανή επίδραση των παιδικών βιωμάτων του Ρίτσου στη διαμόρφωση όλων αυτών των εικόνων.

*ΚΛΑΙΣ, κοριτσάκι;  
 Λείπει η μητέρα;  
 Μην κλαις  
 Η μητέρα που λείπει  
 έχει βγει μια στιγμή στον ουρανό  
 να ποτίσει  
 τα λουλουδάκια των άστρων.  
 Δυο μικρά αγγελούδια  
 τη συνάντησαν  
 στο πιο δροσερό  
 μονοπάτι του Παραδείσου.  
 Τη ρωτήσανε για σένα, κοριτσάκι,  
 βγάλαν δυο φτερά από τα φτερά τους  
 και στα στέλνουν  
 να τα βρέξεις στην καρδιά μας  
 και να γράψεις στο θεό.<sup>891</sup>*

Για όποιον γνωρίζει τα παιδικά βιώματα του Ρίτσου, είναι εύκολο να φανταστεί ότι πίσω από το φυσιολογικό κλάμα του μικρού κοριτσιού λόγω απουσίας της μητέρας του, κρύβεται το δικό του κλάμα όταν πέθανε η μητέρα του. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται από το ότι η μητέρα "έχει βγει μια στιγμή στον ουρανό", ενώ "Δυο μικρά αγγελούδια / τη συνάντησαν / στο πιο δροσερό / μονοπάτι του Παραδείσου". Οι εικόνες αυτές παραπέμπουν πιθανότατα σε εξωραϊσμό του θανάτου της μητέρας του ποιητή και σε προσπάθεια υπέρβασής του. Γι' αυτό άλλωστε η μητέρα "έχει βγει στο ουρανό" μόνο για "μια στιγμή" (άρα θα επιστρέψει), ενώ η συνάντηση με τα αγγελούδια στον Παράδεισο και μάλιστα "στο πιο δροσερό μονοπάτι" υπονοεί τον κρυφό πόθο για μια μεταθανάτια ευτυχία της, πράγμα που έχει και μεταφυσικές προεκτάσεις.<sup>892</sup> Θα

μπορούσε επίσης να υποστηριχτεί ότι ο ποιητής σχεδόν "ξεχνιέται" μιλώντας για τη μητέρα, αφού αφιερώνει στην απουσία της έντεκα μικρούς στίχους, για να επανέλθει στην κόρη του στο στίχο: "Τη ρωτήσανε για σένα κοριτσάκι..." και να τη συνδέσει με την κοινωνική αποστολή.<sup>893</sup>

Με το ψυχολογικό υπόστρωμα των δικών του βιωμάτων που έχει οδηγήσει σε εξιδανίκευση της μητέρας του, ο Ρίτσος έχει αναγάγει σε σύμβολα κατάφασης στη ζωή τις μυθολογικές μητέρες που απαντούν στα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*. Η κατάφαση στη ζωή ταυτίζεται με μια κατακτημένη παιδικότητα / νεότητα της μητέρας που επιτυγχάνεται χάρη στην επίγνωση απώλειας της βιολογικής νεότητας, με αποτέλεσμα την αισθησιακή βίωση της στιγμής ως άμυνα στη βιολογική φθορά. Η αισθησιακή αυτή βίωση ορίζεται ως "εποπτεία" και "πράξη" του χρόνου με αποτέλεσμα την κατάργησή του, στην προσμετρώμενη εκδοχή του. Ο Ορέστης στο ομώνυμο ποίημα λέει για την Κλυταιμνήστρα:

*Την είδες  
 Το απόγευμα στο κήπο; - τι όμορφη πούναι ακόμη - δε γέρασε διόλου,  
 ίσως γιατί εποπτεύει το χρόνο και τον πράττει  
 κάθε στιγμή, - θέλω να πω ανανεώνεται  
 γνωρίζοντας τη νεότητα που χάνει - ίσως γι' αυτό την παίρνει πίσω.  
 Κ' η φωνή της μητέρας, πόσο σύγχρονη, καθημερινή, σωστή, -  
 μπορεί να προφέρει φυσικά τα πιο μεγάλα λόγια*

<sup>891</sup> *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σσ. 312-313.

<sup>892</sup> Για τις μεταφυσικές απόψεις του Ρίτσου βλ. παρακάτω, στο σχετικό κεφάλαιο.

<sup>893</sup> Βλ. *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σ. 313: "Γράψ' του ....Μεθαύριο θα σου πώ" και εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σ. 214, σημ. 393.

ή και τα πιο μικρά, στην πιο μεγάλη σημασία τους, όπως:  
 "μια πεταλούδα μπήκε απ' το παράθυρο",  
 ή: "ο κόσμος είναι ανυπόφορα υπέροχος",  
 ή: "θα χρειαζόταν πióτερο λουλάκι στις λινές πετσέτες",  
 ή: "μου διαφεύγει μια νότα απ' αυτήν την ευωδιά της νύχτας", και γε-  
 λάει,  
 ίσως για να προλάβει κάποιον που μπορούσε να γελάσει –  
 Αυτή η βαθειά της κατανόηση ή η τρυφερή επιείκεια  
 Για όλους και για όλα (σχεδόν μια περιφρόνηση) `...

Επομένως, στο απόσπασμα αυτό η Κλυταιμνήστρα – μητέρα ανάγεται σε σύμβολο μιας από τις βασικότερες νοηματικές σταθερές της ποίησης του Ρίτσου: Της κατακτημένης, μέσα από την αισθησιακή βίωση της στιγμής, παιδικότητας / νεότητας του ενηλίκου.<sup>894</sup> Πέρα όμως απ' αυτό το στοιχείο, στο απόσπασμα βλέπουμε να ταυτίζεται και πάλι με τη μητέρα η *επιείκεια*.<sup>895</sup> Το αυτοβιογραφικό υπόβαθρο του Ρίτσου διακρίνεται και στην εκτεταμένη περιγραφή της Δηιδάμειας, μητέρας του Νεοπτώλεμου, στο *Φιλοκτήτη*, διότι αν δεν υπήρχε, δε θα ήταν δυνατό ο ποιητής να αφιερώσει ένα τόσο μεγάλο απόσπασμα σε ένα πρόσωπο σχεδόν άγνωστο στη μυθολογία.<sup>896</sup> Εδώ όμως η κατάφαση στη ζωή δεν είναι τόσο ξεκάθαρη: Αντί για την αισθησιακή βίωση της ζωής, η ευαισθησία της μητέρας μεταπλάθεται σε μία διαφάνεια, η οποία φαίνεται να αφαιρεί από τα αντικείμενα, τα γεγονότα και τους ανθρώπους τις χωροχρονικές τους συμβάσεις, ανάγοντάς τα σε έναν μακρινό, άδηλο, εξιδανικευμένο κόσμο. Τόσο μακρινό, ώστε να είναι αμφίβολη η βίωσή του. Πιθανότατα, εδώ η στάση του ποιητή είναι αμφίσημη:

*Κ' η μητέρα, ένας ίσκιος κι αυτή, διάφανος ίσκιος,  
 ανάλαφρος και μακρινός – μια τρυφερότητα παρούσα  
 μέσα στη διαρκή απουσία της.*

.....  
*Ένα άλλο βράδι – θυμάμαι – είχε βάλει τα χέρια της γύρω στη λυχνία  
 να προστατεύσει τη φλόγα απ' τον άνεμο ` τα χέρια της  
 έγιναν διάφανα, τριανταφυλλένια, σα δυο μεγάλα ροδοπέταλα –  
 ένα περίεργο άνθος, κ' η φλόγα της λυχνίας*

<sup>894</sup> Για το απόσπασμα, βλ. *Ορέστης*, *Τ.Δ.*, σ. 78. Για τη, μέσω της αισθησιακής βίωσης της στιγμής, κατακτημένη παιδικότητα / νεότητα, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο σ. 201 και σημ. 352, 353. Ανάλογα παρουσιάζεται η Κλυταιμνήστρα και στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, όταν ανακτά τη νιότη της την ώρα ακριβώς που συνειδητοποιεί τα σημάδια της βιολογικής φθοράς στο πρόσωπό της (*Τ.Δ.*, σ. 144): "Θ' άσπρισε τότε το νερό, πλατύ κι ουδέτερο σαν την αλήθεια, / και θάδε η μητέρα μες στ' άσπρο νερό, αδιάψευστο / το σκοτεινό πρόσωπό της, κ' είπε τότε / με μια φρικτή φωνή σαν μέσα από πηγάδι: / "τόδες λοιπόν κ' εσύ πως γέρασα," / και μονομιάς έγινε πάλι απλή κι ωραία κι αγαπημένη / όπως πριν από χρόνια, πριν απ' το δικό της φόνο / και πριν απ' τους μικρούς, ανεξιχνίαστους φόνους του χρόνου". Βλ. επίσης, Τάσος Λειβαδίτης, "Γιάννη Ρίτσου *Ορέστης*" – "Ίσως μονάχα το δικό μας αίμα να μας ξεδιψάει", στο συλλογικό τόμο *Γιάννης Ρίτσος – Μελέτες για το έργο του*, "Διογένης", Αθήνα 1975, σ. 237, όπου επισημαίνεται ότι η μητέρα αποτελεί μικρογραφία της ίδιας της δημιουργίας, ενώ παίρνει μια "τέταρτη διάσταση", ως σύμβολο του ανεξιχνίαστου της ανθρώπινης ψυχής. Η Τζίνα Καλογήρου, *Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1993, σ. 410, επισημαίνει τη συνδήλωση της βιογραφίας στο μύθο, ενώ ο Μ.Γ. Μερακλής, "*Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου, Μια πρώτη προσέγγιση*", ό.π (σημ. 18), σ. 543, διαπιστώνει ότι η Κλυταιμνήστρα ανάγεται σε κορυφαίο, σοφό πρόσωπο.

<sup>895</sup> Για την επιείκεια βλ. παραπάνω, όπου και στη σημ. 34.

<sup>896</sup> Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1984, σ. 57: "Ένα τελευταίο παράδειγμα θα δείξει πώς το μυθικό διαπλάσσεται ή μεταλλάσσεται κάτω από την πίεση του αυτοβιογραφικού: Στο "δραματικό" του "μονόλογο" ο Νεοπτώλεμος του *Φιλοκτήτη* αφιερώνει εντυπωσιακά μεγάλα αποσπάσματα στη μητέρα του, τη Δηιδάμεια (που εδώ παραμένει ανώνυμη) παρόλο που στη μυθολογία είναι σχεδόν άγνωστη. Η διόγκωση του ρόλου της μητέρας του Νεοπτώλεμου γίνεται κατανοητή, όταν συσχετιστεί με το αυτοβιογραφικό – ψυχογραφικό υπόστρωμα του Ρίτσου, στου οποίου το έργο η μητέρα παίζει ρόλο επιβλητικά πρωταγωνιστικό". Το αυτοβιογραφικό υπόστρωμα επισημαίνει και ο Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος, Συνολική θεώρηση του έργου του*, "Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", Αθήνα <sup>3</sup> 1992, σ. 356, λέγοντας ότι ο Ρίτσος "είχε την αιθέρια και τρυφερή μητέρα που χάθηκε πρόωρα".

ένας απίθανος ύπερος. Τότε, είδα  
 τα κλειδιά της αφημένα στην πέτρινη σκάλα,  
 πλάι στα σακκίδια και στα τόξα των κυνηγών - κατάλαβα:  
 αυτά τα χέρια τίποτα δε θα μπορούσαν πια να ξεκλειδώσουν,  
 τόσο μοναχικά, τόσο περίβλεπτα, κλειδωμένα για πάντα  
 μέσα στην ίδια τους διαφάνεια. Όταν μιλούσε  
 ήταν σα να αποσιωπούσε το κυριότερο και τα χείλη της πρόβαιναν μο-  
 λης  
 μες απ' τον ίσκιο που έρριχναν τα μακριά της ματόκλαδα.  
 Θυμάμαι ακόμη κάποιο μεσημέρι: καθώς έπινε νερό κάτω απ' τα δέντρα,  
 πρόσεξα πάλι τα χέρια της - πιο διάφανα  
 απ' το ποτήρι που κρατούσε η σκιά του ποτηριού της  
 έπεσε πάνω στο χορτάρι - ένας κύκλος φωτεινός, ανεπαίσθητος τότε  
 μια μέλισσα κάθησε στο κέντρο του κύκλου, με τα φτερά της ελαφρά  
 φωτισμένα,  
 σαν πολιορκημένη απ' το συναίσθημα μιας ανεξήγητης ευτυχίας.  
 Είταν το τελευταίο καλοκαίρι, πριν κληθώ κ' εγώ με τη σειρά μου.  
 Σου μίλησα πολύ για τη μητέρα, - ίσως να διέκρινα στα χέρια σου,  
 φίλε μου,  
 κάτι απ' το φέγγος των χεριών της. Ό,τι άγγιζε  
 γινόταν άξαφνα μακρινή μουσική - δεν αγγιζόταν,

μόνο ακουγόταν πια μήτε κι αυτό. Δεν απόμεινε τίποτα -  
 λησμονημένος ήχος, αίσθηση αόριστη - όχι γνώση.<sup>897</sup>

Χαρακτηριστικά για την αμφισημία είναι από τη μια πλευρά η αίσθηση ευτυχίας εκ μέρους της μέλισσας από τη βίωση της διαφάνειας που εκπέμπει η μητέρα (ο "φωτεινός, ανεπαίσθητος κύκλος" που σχηματίζεται από τη σκιά του ποτηριού, καθώς το κρατάει με τα "διάφανα χέρια" της) και από την άλλη πως ό,τι αγγίζει η μητέρα γίνεται "μακρινή μουσική", που "δεν αγγίζεται", σταδιακά παύει να ακούγεται, ώσπου στο τέλος απομένει μονάχα μια "αόριστη αίσθηση" αυτού του "λησμονημένου ήχου". Ανάλογα συνδέεται και η μητέρα του ανώνυμου άντρα - εκφωνητή του μονολόγου στο ποίημα "Το χόμα κάτω απ' τη βροχή" της συλλογής *Γενική δοκιμή* με μια διαφάνεια, η οποία αφαιρεί εμφανέστερα από τα αντικείμενα και τους ανθρώπους τις χωροχρονικές συμβάσεις τους, ενώ καταργεί τη βιολογική διάσταση της γέννησης και του θανάτου ως οριοθετήσεων της ζωής στο συμβατικό της χαρακτήρα, ανάγοντας τα πάντα σε μια αιωνιότητα, πέρα από την καλοσύνη και την ικανότητα, πέρα από τη δυστυχία και την ευτυχία, μια αιωνιότητα, η οποία δε "στίζεται" από κανένα σημείο:

*Η μητέρα είχε μακριά, λεπτά δάχτυλα φωτισμένα από μέσα,  
 έπιανε ένα - ένα τ' αντικείμενα  
 σα να ξεχώριζε τα πιο όμορφα λουλούδια για ένα παιδικό στε-  
 φάνι....*  
*Τα χέρια της μητέρας  
 αχνόφωτα, τόσο λευκά, χαμένα μες στην ίδια τους λευκότητα  
 και στο βαθύ στοχαστικό βυσσινί του απογεύματος,  
 μέσα σ' αυτόν τον μυστικό ατμό που αναδίνουν κάποιες ώρες τα  
 έπιπλα,  
 οι σκιές απ' τις πολυθρόνες, τα λεπτά πόδια των τραπεζιών  
 που στηρίζονται μόνο στους λεπτούς, πλάγιους ίσκιους τους....*  
*κ' ύστερα περνάει με το τραγούδι της και με μικρούς χορευτικούς στροβίλους*

<sup>897</sup> Τ.Δ., σσ. 251-254. Παραθέτουμε τα πιο αντιπροσωπευτικά για τη διαφάνεια αποσπάσματα.

μέσα στον καθρέφτη,  
 βαθιά – βαθιά, σ' ένα μακρύ γυάλινο διάδρομο. Όλο υδάτινες ανταύ-  
 γειες  
 μενεξεδένιες, ρόδινες, ξανθές και βαθυπράσινες - κι ούτε είναι χρόνος,  
 μονάχα ένα άρωμα από γιασεμιά που πέσαν απ' τον ώμο της μη-  
 τέρας πριν περάσει το γυάλινο κατώφλι,  
 μονάχα ο αντίλαλος απ' το τραγούδι της στα κρύσταλλα του πο-  
 λυέλαιου,  
 και το τραγούδι της, ελεύθερο, δε μας υποχρεώνει  
 νάμαστε τάχατε καλοί ή κακοί, δυστυχισμένοι ή ευτυχισμένοι,  
 γιατί κανένας ακόμη δε γεννήθηκε, ούτε κανείς έχει πεθάνει<sup>898</sup>

Από την άποψη αυτή η μητέρα – ηρωίδα του συγκεκριμένου ποιήματος προσεγγίζει αρκετά την Κλυταιμνήστρα.

Η εξιδανίκευση της μητέρας του ποιητή κορυφώνεται με την αγιοποίηση της στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*. Στη γεροντική του ηλικία ο ποιητής, προσαρμόζοντας το ύφος του σ' εκείνο του παιδιού, επανενεργοποιεί τη σχεδόν

ερωτική αγάπη που έτρεφε προς τη μητέρα του και συνδέει την ομορφιά και τη γλυκύτητα της μ' εκείνην της Παναγίας, στο πλαίσιο φυσικά της παιδικότητας του ενηλίκου.<sup>899</sup> "Γι' αυτό.....ρώτησα τη μαμά: "Μαμά, δε μου λέτε, ήταν τόσο φτωχή η Παναγία σαν την κυρά – Σταθούλα;". "Όχι φτωχή – είπε η μητέρα - ο σύζυγός της ήταν άξιος ξυλουργός κι έβγαζαν άνετα το ψωμί τους και τα ρούχα τους". "Μα τότε γιατί δε φορούσε μεγάλο καπέλο με φτερά; Σ' όλες τις εικόνες η Παναγία είναι ξεσκούφωτη". Η μαμά γέλασε κι είπε: "Δεν ήταν τότε της μόδας τα καπέλα". "Καλύτερα - είπα - πιο καλά της πάει το φωτοστέφανο. Κι εσείς, μαμά, είσαστε πιο όμορφη χωρίς καπέλο". Κι η μαμά χαμόγελασε έτσι σαν την Παναγία και γύρω στα χρυσά μαλλιά της, όπως καθόμαστε στην αυλή που έφεγγε απ' τη θάλασσα, έλαμπε το ανοιζιάτικο λιογερμα. Κι ήθελα να πω "έχετε κι εσείς, μαμά, φωτοστέφανο"...".<sup>900</sup> Επίσης, η μητέρα βρίσκεται τοποθετημένη, όπως λέει ο ποιητής, "στο εικονοστάσιο των ανωνύμων Αγίων" που ο ίδιος έχει φτιάξει, όπως λέει, ανάμεσα στις μορφές των αγωνιστών, των ανωνύμων, των αγαπημένων προσώπων και προσωπείων,<sup>901</sup> που έχουν αποτελέσει αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής και του έργου του, είτε μέσα από την πραγματικότητά τους, είτε μέσα από τη μυθοπλαστική τους διάσταση. Καθεμιά από τις μορφές αυτές έχει αγιοποιηθεί μέσα από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και συγκεκριμένη στάση ζωής, που αλληλεπιδρά με το διαπροσωπικό και το κοινωνικό περιβάλλον: Οι αγωνιστές έχουν αγιάσει με τις ηρωικές τους πράξεις, ενώ όλοι οι υπόλοιποι "οι ανώνυμοι, οι αφανείς, οι ταπεινόφρονες, οι σπιτίσιοι", έχουν αγιάσει "με μικρές θυσίες σιωπής, εγκαρτέρησης ή και υπομονής, ή και μοναχικής εξαγρίωσης", όπως λέει ο ποιητής και μεταλλειτουργούν "κατάντικρυ στη ματαιότητα", καθώς ο ίδιος ψάχνει "για μια κατάφαση" και για "ένα γνήσιο μεγάλο ευχαριστώ".<sup>902</sup> Επομένως, εδώ δηλώνεται καθαρά ότι η μητέρα μαζί με

<sup>898</sup> Π.Γ., σσ. 196-197. Το ποίημα προσεγγίζει την τεχνική της *Τέταρτης Διάστασης*, γι' αυτό και συνεξετάζεται. Υπάρχει κι εδώ ένα πρόσωπο που μονολογεί (ο άντρας) και ένας βωβός ακροατής (η γυναίκα του). Απουσιάζει το μυθολογικό στοιχείο. Στην εικόνα της μητέρας αυτού του άντρα διακρίνεται το αυτοβιογραφικό υπόβαθρο της ευαίσθητης και αισθαντικής μητέρας του Ρίτσου, ενώ είναι σαφής και η προσπάθεια υπέρβασης του θανάτου της, αφού "ούτε κανείς έχει πεθάνει".

<sup>899</sup> Για τη συγκεκριμένη τεχνική, κατά την οποία ο ώριμος αφηγητής / Ίων προσαρμόζει το ύφος του σ' εκείνο του παιδιού, όταν μιλάει ως Ίων-παιδί, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 229-230.

<sup>900</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *Ε.Α.Α.*, 2, σσ. 50-51.

<sup>901</sup> Για τα προσωπεία, βλ. εδώ, *Μέρος Α'* § 3β, σσ. 89-90.

<sup>902</sup> *Όχι μονάχα για σένα*, *Ε.Α.Α.*, 6, σσ. 131-132: "Και δεν είναι μονάχα οι Μάρτυρες που αγιάσαν με τις ίδιες τους τις πράξεις – η Ηλέκτρα, ο Τατάκης, ο Μπελογιάννης, ο Πλουμιτίδης, ο Λαμπράκης, ο Πέτρουλας, ο Διομήδης – αλλά και οι άλλοι, οι ανώνυμοι, οι αφανείς, οι ταπεινόφρονες, οι σπιτίσιοι, με μικρές θυσίες σιωπής, εγκαρτέρησης ή και υποταγής, ή και μοναχικής εξαγρίωσης και μου είναι ανάγκη να τους εικονίσω, να τους τοποθετήσω στο εικονοστάσιο των ταπεινών ανωνύμων Αγίων μαζί με τη μητέρα μου (η υπογράμμιση δική μας), τη θεία Όλγα, τη θεία

όλες τις υπόλοιπες μορφές του *Εικονοστασίου* συνδέεται με την κατάφαση στη ζωή, όπως συμβαίνει σε πολλά σημεία του υπόλοιπου έργου. Η αγιοποίηση της μητέρας και η ταύτισή της με την Παναγία στο *Εικονοστάσιο* έχει την αρχή της στα παιδικά χρόνια του ποιητή και συνειδητοποιείται επίσης στις οριακές συνθήκες της νοσηλείας του στο σανατόριο της Κρήτης "*Άγιος Ιωάννης*", όπου ο ποιητής λέει ότι η ταυτισμένη με την Παναγία μητέρα του βρίσκεται στο κέντρο μιας "*θρησκείας της αγάπης*", η οποία θα μείνει αιώνια και αναλλοίωτη ως αξία μέσα στην παγκόσμια ιστορία, καταφάσκοντας έτσι στη ζωή και ανάγοντας πρώιμα το ατομικό βίωμα στο γενικό.<sup>903</sup> Άρα, συγκρίνοντας το *Εικονοστάσιο* με τα πρώιμα πεζογραφήματα του Ρίτσου διαπιστώνουμε ότι για μια ακόμη φορά κλείνει ο κύκλος που έχει την αρχή του στη λειτουργία της μητέρας ως καταφυγίου στο φόβο του θανάτου από την αρρώστια και το τέλος του στη λειτουργία της μητέρας επίσης ως καταφυγίου στο γεροντικό φόβο για τον αναμενόμενο, λόγω των φυσικών νόμων, θάνατο.

### 1β. Ο θάνατος της μητέρας

Η αναγωγή της μητέρας σε σύμβολο κατάφασης προς τη ζωή πραγματοποιείται από τον ποιητή παράλληλα με την προσπάθεια να υπερβεί το ψυχικό τραύμα από τον πρόωρο θάνατό της.<sup>904</sup> Η προσπάθεια αυτή λανθάνει στην εξιδανίκευση των μητέρων – ηρωίδων του έργου ως συμβόλων ζωής, αφού τα χαρακτηριστικά τους αποτελούν ποιητική μετάπλαση θεμελιωδών γνωρισμάτων της προσωπικότητας της Ελευθερίας Ρίτσου.<sup>905</sup> Όταν ο ποιητής στην πρώιμη ποίησή του λέει "*κράτησα εντός το φέρετρο της μάνας μου ανοιχτό*"<sup>906</sup>, αισθητοποιεί με τη μεταφορά του "*ανοιχτού φέρετρου*" τη λειτουργία του θανάτου της μητέρας του στον ψυχικό τον κόσμο ως ενός "*ανοιχτού*", άρα αξεπέραστου τραύματος που επηρέασε καθοριστικά τη ζωή και το έργο του.

Γενικά, στα έργα της νεότητας του ποιητή, οι αναφορές στο θάνατο της μητέρας έχουν αυτολυτρωτικό χαρακτήρα,<sup>907</sup> όπως συμβαίνει με όλα τα τραυματικά παιδικά βιώματα, γι' αυτό

---

Ευγενία, τον Πέτρο, τη Μάρθα, τη Μαρία, το Λευτέρη, τον Τέλη, τον Αλέκο, τον κυρ Κώστα, το θείο Αναξαγόρα, τον Πανούση, την κυρά-Σμαράγδα, το Βαγγέλη, την Ανθούλα.....κι έχω κι άλλα εικονίσματα πλήθος να κρεμάσω κατάντικρυ στη ματαιότητα..... Η ακοή μου, κάποτε απελπισμένη, ψάχνει στον αέρα, τη σιωπή, τους κανονιοβολισμούς, ψάχνει για μια κ α τ ά φ α σ η . Το στόμα μου ψάχνει για ένα γνήσιο μεγάλο ευχαριστώ". (Η αραιογράμματη γραφή ανήκει στον ποιητή). Για το μοτίβο του "ευχαριστώ" στην ομορφιά, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σσ. 187-188, σημ. 308 και 309.

<sup>903</sup> *Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού*, βλ. Μαρίας Αστηθά-Βρυζίδη, ό.π. (σημ. 12), σ. 364: "Όταν για πρώτη φορά – σαν είμαστε ανίδια παιδιά – μας μίλησαν για μια πονετική Παναγία που αγαπά, ενθαρρύνει, πονεί κι ανακουφίζει, απρόσμενα μπρός στα μάτια μας πρόβαλε η εικόνα σου, ω μητέρα. Τη θέση της Παναγίας μες στη θρησκεία, πήρες εσύ μες στη ζωή. Είχατε την ίδια υψηλή αποστολή....Εμεινες για μας πάντα η απέθαντη Παναγία με τα στοργικά, τρυφερά μάτια, με το πονετικό, καρτερικό χαμόγελο, το φέγγος της αγάπης στη μορφή και το θεϊκό φωτοστέφανο της καλωσύνης. Έτσι θα μένης πάντα στη μνήμη μας κι όταν ο αιώνας μας δεν θάναι παρά μια τρεμόσβυστη ανάμνηση στη σκέψη των άλλων και δυο σκονισμένες σελίδες στο βιβλίο της παγκόσμιας Ιστορίας. Η θρησκεία σου θα μένη αναλλοίωτη, ακέρηρα, μοναδική κι απάθαντη μες την αλλαγή των καιρών και των τόπων. Είσαι η θρησκεία της αγάπης".

<sup>904</sup> Για τον πρόωρο θάνατο της μητέρας του ποιητή, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σ. 44.

<sup>905</sup> Βλ. εδώ, στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, σσ. 250-253.

<sup>906</sup> "Εξήγηση", *Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 105.

<sup>907</sup> Ο αυτολυτρωτικός χαρακτήρας διαφαίνεται στην έντονα απαισιόδοξη διάθεση που διακατέχει την αναφορά στο θάνατο της μητέρας σε ένα απόσπασμα από *Το ημερολόγιον ενός φθισικού*, αφού αμέσως μετά από τη συγκεκριμένη παράγραφο, η διάθεση του ποιητή αλλάζει σε αισιοδοξία. Η παράγραφος αυτή έχει ως εξής: "Κι όμως εσύ δεν θαρθής. Θα κοιμάσαι αναπαυμένη στην άπειρη γαλήνη των τάφων κι ούτε η απεγνωσμένη επίκλησί μας θα μπορέσει να ξυπνήσει τους παλμούς μιας συγκίνησης στα παγωμένα στήθη σου. Μητέρα, εσύ που μας χάρισες την αγάπη με την αγάπη σου δεν θα μπορείς πια να μας αγαπάς. Κι ενώ όλοι γύρω μας θα μας ξεχνούν, θα μας ξεχάσης και συ άθελά σου. Η λήθη θα μένει κυρίαρχος πάνου απ' την πλάκα του τάφου σου και το σαρκαστικό γέλιο της θ' απαντά στη φωνή του πόνου μας". Από την επόμενη παράγραφο "Μητέρα, μητέρα! Τι γλυκό πούναι τ' όνομά σου..." μέχρι το τέλος του κειμένου πραγματοποιείται ένας ύμνος προς τη μητέρα, που κάνει τον αναγνώστη να ξεχνά σχεδόν ότι

και ο βαθμός ποιητικής μετάπλασης είναι μικρός. Όσο ο ποιητής διαμορφώνει τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης ποίησης, οι ποιητικές μεταπλάσεις που συνδέουν το συγκεκριμένο τραυματικό βίωμα με ποικίλα νοήματα,<sup>908</sup> φανερώνουν την τάση να εξουδετερωθεί ο τραυματικός χαρακτήρας του και να μεταμορφωθεί σε αισιοδοξία. Μια από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις που αποδεικνύουν αυτή την εξέλιξη, είναι εκείνη του δαχτυλιδιού της μητέρας που η ίδια, ετοιμοθάνατη στο σανατόριο του Πηλίου, το είχε στείλει στη Μονεμβασιά ως

ενθύμιο για το γιο της Μίμη που δεν ήξερε ότι στο μεταξύ είχε πεθάνει.<sup>909</sup> Στο ποίημα "Στον πατέρα μου" των *Τρακτέρ* ο Ρίτσος παρουσιάζει το βίωμα αυτό ακατέργαστο:

*Κ' η άγια γυναίκα σου έσβησε μονάχη της στην ερημιά,  
σε σανατόριο μακρινό, κι όλο-όλο είχαν αφήσει  
το μέγα πατρογονικό διαμάντι της κληρονομιά  
στο νεκρό γιό της, που κρυφό της τόχαμε κρατήσει*<sup>910</sup>

Η μοναδική παρέμβαση του ποιητή είναι η αγιοποίηση της μητέρας, χωρίς όμως να επιμένει σε ιδιαίτερες σημασιολογικές προεκτάσεις.<sup>911</sup> Όμως στη *Βάρδια του αποσπερίτη*, ποίημα σε ελεύθερο στίχο, που γράφεται μέσα στην Κατοχή, ο ποιητής θα μιλήσει αόριστα για κάποιο δαχτυλίδι με μια γαλάζια πέτρα που θα συνδεθεί με το ζοφερό παρόν:

*Πέρασε η μπόρα. Όλη η βροχή στρογγύλεψε σε μια μικρή  
σταγόνα  
όπως το ζεστό δαχτυλίδι στο δάχτυλό σου. Η πέτρα του γαλάζια.  
Είναι πάντα μια μικρή λυπημένη ιστορία κλεισμένη στον κύκλο  
του δαχτυλιδιού  
όπως είναι μια μικρή κοπέλα που κλαίει κλεισμένη στη μάντρα  
του φθινοπώρου*<sup>912</sup>

Στο απόσπασμα αυτό δε γίνεται πουθενά λόγος για τη μητέρα. Σε όποιον γνωρίζει τα παιδικά βιώματα του Ρίτσου, είναι εύκολο να διακρίνει πίσω από τη "*μικρή λυπημένη ιστορία*" που είναι "*κλεισμένη στον κύκλο του δαχτυλιδιού*" τη θλιβερή ιστορία της μητέρας του ποιητή που φορούσε αυτό το δαχτυλίδι. Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι ο ποιητής ανάγει και πάλι το ατομικό βίωμα στο γενικό, αφού του αφαιρεί τις αυτοβιογραφικές πληροφορίες και το εμπλουτίζει με μια αοριστία, μεταμορφώνοντάς το σε "δυνάμει" πανανθρώπινο βίωμα: Δηλαδή κάθε άνθρωπος θα μπορούσε να διακρίνει μια μικρή λυπημένη ιστορία μέσα σ' ένα δαχτυλίδι. Ανάλογα πρέπει να

το θάνατό της. (Βλ. Μ. Αστηθά-Βρυζίδη, ό.π. [σημ. 12], σ. 363. Το κείμενο φέρει ημερομηνία "25 Φεβρουαρίου 1931" και περιλαμβάνεται ολόκληρο στις σσ. 363-364).

<sup>908</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, *Οι ποιητικές μεταπλάσεις του παιδικού βιώματος*.

<sup>909</sup> Ο Μίμης πέθανε τον Αύγουστο του 1921 και η μητέρα το Νοέμβριο του ίδιου χρόνου (Βλ. εδώ *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 44 και 47). Για την αποστολή του δαχτυλιδιού στη Μονεμβασιά, βλ. Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 10), σ. 53: "Μια μέρα έρχεται γράμμα από τη μανούλα κι ένα μικρό δέμα μαζί....Μέσα εκεί είχε το δαχτυλίδι που της είχε χαρίσει ο πατέρας. Στο γράμμα της έγραφε να το δώσουμε στο Μίμη, αν ζει ακόμα για να το έχει ενθύμιο, "επειδή, μας έγραφε, εγώ δεν πάω καλά, θα πεθάνω". Πονέσαμε πολύ μ' εκείνο το γράμμα, αλλά τι να κάνουμε. Ο πατέρας πήρε το δαχτυλίδι και το φορούσε ο ίδιος. Εγώ, συνέχιζα να στέλνω τα γράμματα του Μίμη στη μητέρα, για να κάνει κουράγιο". Τα γράμματα αυτά τα είχε γράψει ο Μίμης πριν πεθάνει, είχαν μεταγενέστερες ημερομηνίες και είχε αναθέσει στη Λούλα να τα στέλνει στη μητέρα αν η κατάστασή του επιδειωνόταν και πέθαινε, ώστε αυτή να πιστεύει πως ο ίδιος ζει και να μην "πάει πίσω η δική της θεραπεία" (Στο ίδιο, σ. 51).

<sup>910</sup> Π.Α', σ. 21. Ο επιθετικός προσδιορισμός "πατρογονικό" που αναφέρεται στο "διαμάντι" του δαχτυλιδιού, πρέπει να συνδεθεί όχι με τον πατέρα της Ελευθερίας Ρίτσου, αλλά με τον πατέρα του ποιητή και σύζυγό της, αφού αυτός της το είχε κάνει δώρο κατά το γάμο τους. (Βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου όπου και στην προηγούμενη σημείωση, καθώς και σ. 16: "Στο γάμο τους, ο πατέρας της δώρισε ένα δαχτυλίδι χρυσό με πέτρα διαμάντι, που δεν το αποχωριζόταν ποτέ").

<sup>911</sup> Βλ. για τη σημασία της "αγιοποίησης", το προηγούμενο υποκεφάλαιο, σσ. 253-255.

<sup>912</sup> *Η βάρδια του αποσπερίτη*, *Αγρύπνια*, Π.Β', σ. 21. Ο ποιητής σημειώνει στο τέλος του ποιήματος: "Αθήνα, 1941-42". Για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κατά την οποία ο Ρίτσος έγραψε και άλλα ποιήματα όπου τα παιδικά του βιώματα συνδέονται με το παρόν, βλ. εδώ, *Μέρος Γ'*, σημ. 16.



θεωρηθεί και η γενίκευση που εκφράζεται με το επίρρημα "πάντα". Το δαχτυλίδι συνδέεται επίσης με τη θλίψη της φθινοπωρινής βροχής, αφού "*Όλη η βροχή στρογγύλεψε σε μια μικρή / σταγόνα / όπως το ζεστό δαχτυλίδι στο δάχτυλό σου*", καθώς και με τη θλίψη της μικρής κοπέλλας, "*που κλαίει κλεισμένη στη μάντρα / του φθινόπωρου*". Οι δύο τελευταίες εικόνες αποτελούν στιγμιότυπα της γενικότερης

θλίψης που την εκφράζουν από κοινού με το δαχτυλίδι, το οποίο αναδεικνύεται επίσης σε ένα στιγμιότυπο θλίψης, με έντονο βιωματικό υπόβαθρο όμως.

Στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, η ιστορία του δαχτυλιδιού της μητέρας παρουσιάζεται με αυτοβιογραφική πιστότητα,<sup>913</sup> όμως η πιστότητα αυτή λειτουργεί στο πλαίσιο της μεταμυθοπλαστικής τεχνικής των συγκεκριμένων πεζογραφημάτων: Αφού ο ποιητής παραθέσει τις πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο που το δαχτυλίδι βρέθηκε στα χέρια του πατέρα του, αναφέρεται στο νευρικό κλονισμό του πατέρα, όταν έμεινε μόνος του στη Μονεμβασιά, που τον έκανε να κλειδωθεί στο σπίτι, βλαστημώντας τα βράδια από ένα ανοιχτό παράθυρο "*τη θάλασσα, το φεγγάρι, τον κόσμο*" και πετώντας από το ίδιο παράθυρο έξω τα τρόφιμα που του έριχναν οι Μονεμβασιώτες. Έπινε μόνο νερό που έβγαζε απ' τη στέρνα της τραπεζαρίας και, κάποια στιγμή, το δαχτυλίδι που το είχε στο τσεπάκι του γιλέκου του, έπεσε μέσα στη στέρνα, όπου το βρήκε η αδελφή του ποιητή Νίνα, όταν ειδοποιημένη ήρθε στη Μονεμβασιά για να σώσει τον πατέρα της.<sup>914</sup> Ο Ρίτσος εστιάζει τη ματιά του σε δυο σημεία της αφήγησης: α) Στο *ψίχουλο από ένα παξιμάδι* που ο πατέρας του δεν το είχε δει για να το πετάξει έξω, με το οποίο προσπαθούσε να χορτάσει την πείνα του, αποκρύπτοντας με αξιοπρέπεια από τους Μονεμβασιώτες την ανάγκη του.<sup>915</sup> β) Στη *λάμψη από το δαχτυλίδι της μητέρας*, όταν αυτό βρισκόταν στον πυθμένα της στέρνας.<sup>916</sup> Τα δυο αυτά στιγμιότυπα με το αυτοβιογραφικό υπόβαθρο αποτελούν κατάφαση στη ζωή, αφού το πρώτο συνδέεται με τη διατήρηση της αξιοπρέπειας, ενώ το δεύτερο, με τη λάμψη του δαχτυλιδιού στον πυθμένα της στέρνας, όπου βρέθηκε ύστερα από μεγάλη προσπάθεια, φαίνεται να λειτουργεί ως εστία αντίστασης απέναντι σε

<sup>913</sup> *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, *E.A.A.*, 7, σ. 52: "Η μητέρα μου πέθανε μόνη στο σανατόριο της Πορταριάς του Βόλου. Είχε αφήσει το διαμαντένιο δαχτυλίδι της μ' ένα σημείωμα: "Αυτό το δαχτυλίδι να το πάρει ο μεγάλος μου γιος αν ζει", (γιατί ο Μίμης ήταν κι αυτός φυματικός σε νοσοκομείο της Αθήνας) μα ο Μίμης είχε σβήσει τρεις μήνες πριν απ' τη μητέρα κι εμείς φροντίζαμε να της το κρύβουμε γράφοντας της γράμματα απ' τη Μονοβάσια ή απ' τις Βελιές (η αδελφή μου η Λούλα είχε τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα με το Μίμη). Έτσι το δαχτυλίδι πέρασε στην κατοχή του πατέρα, μα δεν το φορούσε ποτέ – ήταν πολύ μικρό για τα δάχτυλά του – το 'χε όμως πάντα στο τσεπάκι του γιλέκου του σα φυλαχτό". Υπάρχουν δύο αποκλίσεις από την αφήγηση της Λ. Ρίτσου (βλ. εδώ, σημ. 62): Τα γράμματα παρουσιάζεται να τα γράφει η Λούλα που είχε τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα με το Μίμη (η απόκλιση είναι αμελητέα), ενώ ο πατέρας δε φοράει το δαχτυλίδι που είναι "μικρό για τα δάχτυλά του". Η τελευταία απόκλιση μπορεί να είναι τυχαία, οφειλόμενη στην διαφορετική λειτουργία της μνήμης του ποιητή και της μνήμης της Λούλας, χωρίς να γνωρίζουμε ποιος βρίσκεται πιο κοντά στην αλήθεια. Η εκδοχή του Ρίτσου στο *E.A.A.* παρουσιάζεται πάντως πιο πειστική, αφού είναι συνηθισμένο τα δάχτυλα ενός άντρα να μην χωρούν σ' ένα γυναικείο δαχτυλίδι. Η εκδοχή αυτή, από την άλλη, αιτιολογεί το γιατί το δαχτυλίδι έπεσε στη στέρνα, αποτελώντας έτσι τη βάση για την εξέλιξη της ιστορίας. Επομένως, αν δεν είναι αληθινή, υπάρχει και η πιθανότητα να αποτελεί σκόπιμη μετάπλαση από τον ποιητή.

<sup>914</sup> *E.A.A.*, 7, σσ. 52-55.

<sup>915</sup> *Ο.π.*, σ. 57 (μιλάει ο πατέρας): "Μια μέρα (την τέταρτη) βρήκα ένα παξιμάδι που 'χε πέσει κάτω απ' τον καναπέ και δεν το 'χα δει να τους το πετάξω πίσω. Το μάζεψα, τα χέρια μου τρέμαν, το μύρισα, πήρα μια πέτρα και το κοπάνισα κομματάκι κομματάκι, έβαζα ένα ψίχουλο στο στόμα μου και το πιπιλούσα ώρες μη σωθεί, ύστερα τύλιξα τα θρύψαλα σε μια πετσέτα, σα να 'θελα να τα κρύψω απ' τον εαυτό μου, ντρεπόμουνα, μα κάθε τόσο άνοιγα την πετσέτα κι έβαζα ένα ψίχουλο στο στόμα μου, κι έπινα από πάνω νερό μήπως χορτάσω, κι έλεγα αν μου ρίξουν και σήμερα παξιμάδια θα κρατήσω τέσσερα πέντε και κάνα δυο μήλα, μα αν τα 'χουν μετρημένα και καταλάβουν και ρεζίλευτώ μπροστά στα μάτια τους τώρα στα γεράματά μου; Καλύτερα τρελός και μισημένος, παρά παραδομένος στην καταφρόνια τους".

<sup>916</sup> *Ο.π.* σ. 55: "Η Νίνα, σκυμμένη στο στόμιο της στέρνας, παρακολουθεί την έρευνα. Άξαφνα βλέπει μια μικρή λάμψη. Φωνάζει: "να, να, εκεί, μην κουνηθείς, μπάρμπα-Σπύρο, εκεί πλάι στο δεξί σου πόδι". Ο μπάρμπα-Σπύρος σκύβει και πιάνει το δαχτυλίδι με το διαμάντι. Ναι, το δαχτυλίδι μες στη στέρνα".

οποιαδήποτε δυσκολία. Αυτό φαίνεται καθαρά, όταν ο ποιητής κλείνοντας το σχετικό απόσπασμα, ορίζει – στο πλαίσιο ενός μεταμυθοπλαστικού αυτοσχολιασμού –<sup>917</sup> την ποιητική λειτουργία ως σύνθεση των δύο αυτών στιγμιотύπων: "Από τότε αυτό το "μοναδικό παξιμάδι" και το δαχτυλίδι της μητέρας με κυνηγάνε σ' όλη μου τη ζωή. Κάθε φορά που βλέπω την ανταύγεια του φεγγαριού σε μια στέρνα, σε μια λίμνη, στα ρείθρα του δρόμου, στο ποτάμι, στη θάλασσα, να λέω, το δαχτυλίδι της μητέρας. Κάθε πηγάδι έχει στα βάθη του ένα δαχτυλίδι. Κι η ποίηση θαρρώ φοράει στο μικρό της δάχτυλο ένα τέτοιο δαχτυλίδι που αστράφτει κάθε που σηκώνει το χέρι της φέρνοντας στο στόμα της ένα ψίχουλο από κείνο το παξιμάδι".<sup>918</sup> Εδώ, το τραυματικό βίωμα του θανάτου της μητέρας φαίνεται να έχει ξεπεραστεί εντελώς, ενώ το δαχτυλίδι της μητέρας ταυτίζεται πάντα με την ανταύγεια του φωτός, αποτελώντας ένα θησαυρό που βρίσκεται στα βάθη "κάθε πηγαδιού". Άρα και η ποίηση που "φοράει στο μικρό της δάχτυλο ένα τέτοιο δαχτυλίδι" αποτελεί κατάφαση που εδώ ξεκινάει από την υπέρβαση του θανάτου της μητέρας. Επιπλέον, το δαχτυλίδι αστράφτει κάθε φορά που η ποίηση "σηκώνει το χέρι της φέρνοντας στο στόμα της ένα ψίχουλο από κείνο το παξιμάδι". Δηλαδή κάθε φορά που η ποίηση αθανατίζει τις πολύσημες λεπτομέρειες της ζωής, όπως αυτό το ταυτισμένο με την αξιοπρέπεια ψίχουλο, αναδεικνύεται ολόκληρη η αισιόδοξη δυναμική της, που τρέφεται από αυτήν την αθανάτιση.<sup>919</sup> Επομένως εδώ ο ποιητής "αδειάζει" το βίωμα του θανάτου της μητέρας από τον τραυματικό χαρακτήρα του καταφάσκοντας στη ζωή και στην ποίηση που προσπαθεί να την "χωρέσει". Είναι λοιπόν η ποίηση ένας τρόπος υπέρβασης του θανάτου της μητέρας, αφού αθανατίζει τα πάντα, εξουδετερώνοντας γενικότερα το θάνατο ως "αθάνατο νερό", όπως την έχει χαρακτηρίσει ο ποιητής σε διάφορα σημεία του έργου του.<sup>920</sup>

Η ποίηση ως "αθάνατο νερό" απάλυνε τον πόνο του ποιητή βέβαια, όμως η συχνή ενασχόλησή του με το θάνατο της μητέρας του δείχνει ότι ο απόηχος του ήταν παρών σε ολόκληρη τη ζωή του, ακόμα και όταν ο κυρίαρχος τόνος στα αποσπάσματα είναι η αισιόδοξία. Αντιπροσωπευτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από το *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, όπου ο αφηγητής / Ίων προσπαθεί να αισιόδοξήσει μετά την αυτοκτονία της θείας του Άννας<sup>921</sup> και έχει ένα διάλογο με τη μητέρα του σχετικά με το αν είναι δυνατό να νικηθεί ο θάνατος: "Κι αυτή η κηλίδα στον τοίχο απλώνεται, πιάνει και τον άλλο τοίχο, θα μου μαυρίσει το δεξί χέρι, το χώνω στην τσέπη μου, κι οι αριθμοί είναι μαύροι, 0,2,4,6,8, πάλι 0, μαύρο κι ας είναι και στρογγυλό, μηδέν, μη, δεν, μη, μη, μη, δεν, δεν, μη – μη, μα – μά, μπαίνει η μαμά, "πάμε, Ίων είναι αργά", κι η φωνή της είναι ίδια, της μαμάς· βγαίνουμε χωρίς να κοιτάζουμε τίποτα· παίρνουμε το δρόμο για το σπίτι· έχει άσπρα κι ένα μικρούτσικο φεγγάρι· δεν είναι λοιπόν όλα μαύρα· σφίγγω το χέρι της μαμάς μη μου φύγει· ακούω τα πατήματά της στο καλντερίμι· περπατάμε· έχουμε ήχο· και φεγγάρι· κι έχω μια γουλιά φεγγάρι στο λαιμό· κι ακούω τη θάλασσα· βλέπω τη θάλασσα, σπίθες, σπίθες, σπίθες· κι αυτός ο κόμπος

στο λαιμό· τον καταπίνω· "μαμά, γιατί δεν τον σκοτώνουνε το θάνατο;"· "θα τον σκοτώσεις εσύ"· "ναι, μαμά, θα τον σκοτώσω"· "μα είσαι αδυνατούλης"· "θα δυναμώσω· θα κάνω γυμναστική· θα κάνω έλξεις στα δέντρα· θα κάνω κάτι μπράτσα, να, θα γίνω πιο δυνατός απ' τον Αργύρη"· τα μάτια της μαμάς είναι δακρυσμένα· "κι αν δεν τον σκοτώσω, θα βρω το αθάνατο νερό και θα 'ναι το ίδιο"· "που θα το βρεις;"· "δεν ξέρω πού, μα θα το βρω". Η μαμά βάζει το χέρι της στα μαλλιά μου. *Ευλογία Θεού. Τι γλυκά που 'ναι. Το φεγγάρι λάμπει. Η θάλασσα λάμπει. Η μαμά κλαίει. Τι όμορφα.*

<sup>917</sup> Για την τεχνική της μεταμυθοπλασίας, βλ. εδώ, σσ. 189-192.

<sup>918</sup> *E.A.A.*, 7, σ. 58.

<sup>919</sup> Στο σημείο αυτό λειτουργεί και η παρασημαντική των αντικειμένων, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ.

<sup>920</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο δεύτερο, σ. 140, σημ. 138. Τη μητέρα αφορούν τα αποσπάσματα: *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 60: "...κι έλεγα να βρω το "αθάνατο νερό" πρώτα απ' όλα για τη μαμά και για όλους, ναι και για μένα...., *Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις*, *E.A.A.*, 8, σ. 8: "...αυτά που άλλοτε, στα παιδικά σου χρόνια, στη Μονοβάσια ή στις Βελιές, είχαν ανάψει μέσα σου χιλιάδες φωτιές και στίχους κι όνειρα και φιλοδοξίες να βρεις το "αθάνατο νερό" για τη μητέρα και για σένα, για τη Λούλα, τη Νίνα, το Μίμη, τη θεία Όλγα, τη Θεία Ευγενία και το σκυλί μας τον Αζόρ...". Εδώ ή ποίηση ως "αθάνατο νερό" λειτουργεί για τη μητέρα και για όλα τα αγαπημένα πρόσωπα, ακόμα και για το σκυλί.

<sup>921</sup> Για το θάνατο της θείας Άννας, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο δεύτερο, σσ. 139-140.

*Κι αν δε βρω τ' αθάνατο νερό, έτσι, μια νύχτα, όπως η μαμά, θ' ακουμπήσω το χέρι μου απαλά στο κεφάλι του κόσμου και θα τον ευλογήσω, κι αμέσως θα σκύσω να δέσω τα κορδόνια μου μη με δούνε πως κλαίω*".<sup>922</sup> Το απόσπασμα έχει βέβαια αφορμή το θάνατο της θείας Άννας, όμως λανθάνει η εκ των υστέρων προσπάθεια υπέρβασης του θανάτου της μητέρας από τον ποιητή, δεδομένου ότι το γράφει σε υπερώριμη ηλικία. Αυτό φαίνεται από πολλά σημεία. Πρώτα – πρώτα, με μια σειρά από λογοπαίγνια το "μαύρο μηδέν" γίνεται "μη, δεν", "μη, μη, μη", "δεν, δεν, δεν" (άρα σταδιακή άρνηση του θανάτου), ενώ μ' ένα λογοπαικτικό συνειρμό το πρώτο μέρος της άρνησης "μη-μη" γίνεται "μα-μά" και ακριβώς εκείνη τη στιγμή "μπαίνει η μαμά". Η μαμά επομένως εμφανίζεται ακριβώς τη στιγμή που η ηχητική του σχετικού με την άρνηση του θανάτου σημαίνοντος (μη-μη) ανακαλεί το σημαίνον "μα-μά", ταυτιζόμενη έτσι με την άρνηση του θανάτου. Από την άλλη, η φράση "κι η φωνή της είναι ίδια, της μαμάς" υποδηλώνει ότι ο διάλογος αυτός μπορεί να μην έγινε, αλλά να είναι μια επινόηση του ποιητή, ένα "δημιουργημένο βίωμα" που φανερώνει ότι η επιθυμία του να ξεπεράσει το θάνατο της μητέρας διατηρήθηκε ζωντανή μέχρι τα γεράματά του. Στη συνέχεια με παιδικότροπο ύφος ο Ίων λέει ότι θα προσπαθήσει να σκοτώσει το θάνατο, κι αν δε μπορέσει, θα βρει "το αθάνατο νερό και θα 'ναι το ίδιο". Δεν γνωρίζει πού θα το βρει, αλλά πιστεύει πως θα τα καταφέρει. Φυσικά, το "αθάνατο νερό" είναι η ποίηση. Όμως αμέσως μετά εκφράζεται η αβεβαιότητα για το αν θα βρει το "αθάνατο νερό", που σημαίνει και αβεβαιότητα κατανίκησης του θανάτου. Ωστόσο, αυτή η αβεβαιότητα μπορεί να γίνει ανεκτή, αν ο ποιητής "ακουμπήσει το χέρι του απαλά στο κεφάλι του κόσμου και τον ευλογήσει", όπως η μητέρα είχε ακουμπήσει κατευναστικά το χέρι της στο κεφάλι του. Η ερμηνεία που μπορεί να δοθεί σ' αυτό το σημείο είναι ότι η απόλαυση της ομορφιάς της ζωής πλημμυρίζει τον άνθρωπο με αισιοδοξία και ευγνωμοσύνη που έχει ως συνέπεια μια βαθιά συγκίνηση ("κι αμέσως θα σκύσω να δέσω τα κορδόνια μου μη με δούνε πως κλαίω"), η οποία αποτελεί κατάφαση στη ζωή, έστω κι αν δε νικά τελικά το θάνατο. Έτσι, στη σκέψη του Ίωνα – και επομένως του ποιητή – συνυπάρχουν και η καταλυτική δύναμη του θανάτου, αλλά και η προσπάθεια κατάφασης στη ζωή. Η τελευταία κυριαρχεί στο απόσπασμα, αλλά απλώς αντιπαλεύει, δεν κατορθώνει να νικήσει το θάνατο. Ανάλογα είναι τα συναισθήματα και σε άλλα σημεία του *Εικονοστασίου*, όπου η προσευχή του Ίωνα "να μη γεράσει και να μην πεθάνει ποτέ η μαμά"<sup>923</sup> παρουσιάζεται στον αναγνώστη ως τραγική ειρωνεία, αφού η μητέρα πέθανε πριν προλάβει να γεράσει, ενώ η παράκλησή του προς το ίνδαλμα της νεκρής μητέρας να μην τον αφήσει να μεγαλώσει<sup>924</sup> φανερώνει δύο πράγματα: Ότι ο ποιητής είχε σε όλη του τη ζωή ανάγκη να φαντάζεται τη μητέρα του ζωντανή και ότι την ταυτίζει με τη διατήρηση της παιδικότητας στην ψυχή του.

Η παρουσία του θανάτου ακόμα και μέσα στα αισιόδοξα αυτά αποσπάσματα φανερώνει ότι η δύναμη "θάνατος" υποβόσκει ακόμα και μέσα στην πιο ισχυρή κατάφαση προς τη ζωή, που σηματοδοτείται άλλωστε και με το παιγνιώδες ύφος του *Εικονοστασίου*. Αυτό σημαίνει ότι σε

<sup>922</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σσ. 121-122.

<sup>923</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 71.

<sup>924</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 114: "...κι εγώ που βιαζόμουν πολύ να μεγαλώσω, να μεγαλώσω πολύ, είπα στη μαμά (που δεν είχε πεθάνει στην Πορταριά του Βόλου, μα ήταν ακόμη στη Μονοβάσια στην ακροθαλασσιά του Κούρκουλα, με ανοιχτή τη μωβ ομπρέλα της που έδινε στο πρόσωπό της μίαν ωχρομενεξελιά ανταύγεια και σου 'ρχόταν να κλάψεις από αγάπη) της είπα "μη μ' αφήσεις, μαμά, να μεγαλώσω, κράτησέ με μικρό Ιωνάκι, με τη σκούφια που μου 'πλέξαν τα χέρια σου, με τη μεγάλη φούντα στην κορφή, ναι, μαμά, μ' αυτή τη σκούφια και και μ' ένα φσουούου φσιτ της μπουνάτσας, αφού ο κόσμος μυρίζει μαλλιά και θάλασσα...". Το απόσπασμα αυτό βρίσκεται στο τέλος του κεφαλαίου *Οικότροφος σε φαροφύλακα*, όπου ο ποιητής αφηγείται τα σχετικά με την παραμονή του στο σπίτι του φαροφύλακα, στο νησάκι Κρανάη του Γυθείου κατά το δεύτερο χρόνο των γυμνασιακών του σπουδών, δηλαδή το 1922-23. Η μητέρα του όμως είχε πεθάνει από το Νοέμβριο του 1921. Επομένως η εικόνα της μητέρας στην παρένθεση αποτελεί απλώς ένα όραμα. Αν πάλι δεχτούμε ότι ο ποιητής μιλάει για τον πρώτο χρόνο των σπουδών του, δηλαδή το χρονικό διάστημα από το Σεπτέμβριο του 1921 (χρονολογία μεταβάσης στο Γύθειο), οπότε έμενε στην Κρανάη στο σπίτι των θείων του και απλώς συγχωνεύει τις δύο χρονικές περιόδους, η εκδοχή του οράματος παραμένει: Διότι η μητέρα πέθανε στην Πορταριά του Βόλου το Νοέμβριο του 1921 κι αν υποθεθεί ότι το διάστημα Σεπτεμβρίου – Νοεμβρίου ζούσε, οπωσδήποτε δεν ήταν "στην ακροθαλασσιά του Κούρκουλα", αλλά ετοιμοθάνατη στο σανατόριο του Πηλίου. Βλ. και Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ.10), σσ. 55-61.

ποιήματα με έντονη υπαρξιακή φόρτιση, η οποία διαπλέκεται πολλές φορές με την ιστορική συγκυρία, η παρουσία του θανάτου της μητέρας είναι εντονότερη. Αυτό συμβαίνει, διότι η προσπάθεια κατάφασης προς τη ζωή περνάει εδώ από πολύπλοκους δρόμους και συνεχείς αμφιταλαντεύσεις που αναδεικνύουν την ισχυρή σύγκρουση ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο μέσα από ένα υποβλητικό και όχι παιγνιώδες ύφος. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις ο θάνατος της μητέρας φαίνεται να πλεονάζει και να συνδέεται με αντικείμενα, όπως τα "*μπουκαλάκια με τα φάρμακα*" που παραπέμπουν στην αρρώστια της μητέρας, ή με το σκεπασμένο με *άσπρο ντύμα* πιάνο ύστερα απ' το θάνατό της, σε ποιήματα της *Δοκιμασίας* π.χ. που γράφτηκαν μέσα στην Κατοχή.<sup>925</sup> Ενώ σε ποιήματα, όπου το υπαρξιακό διαπλέκεται με ευνοϊκές συγκυρίες, όπως συμβαίνει στο ποίημα "*Η άνοιξη*", τα ίδια αντικείμενα εξακολουθούν βέβαια να αποτελούν σύμβολα θανάτου, αλλά και η κατάφαση στη ζωή παρουσιάζεται αρκετά ισχυρή:

*Ξέρω καλά κ' εγώ τις σιωπηλές φωνές που νυστάζουν  
μέσα στις κασετίνες της μητέρας,  
μες στη μεγάλη, βελουδένια κοσμηματοθήκη  
ή πίσω απ' τα μπουκάλια με τα ξεχασμένα φάρμακα  
από παλιές αρρώστειες. Ξέρω ακόμη  
τα ρούχα των νεκρών μες στις ντουλάπες,  
όρθια ρούχα σε μια στάση άκαμπτου κενού μες στο σκοτάδι,  
που ανασαίνουν ρυθμικά τη ναφθαλίνη, και στις τσέπες τους μένουν  
τρίμματα καπνού, ιατρικές συνταγές, παλιά εισιτήρια λεωφορείων  
και το ωχρό, ανεπανάληπτο σχήμα των χεριών τους.*<sup>926</sup>

Οι "*κασετίνες της μητέρας*" μέσα "*στη μεγάλη βελουδένια κοσμηματοθήκη*" "*ή πίσω απ' τα μπουκάλια με τα ξεχασμένα φάρμακα από παλιές αρρώστειες*" εμπεριέχουν "*φωνές που νυστάζουν*", δηλαδή στο πλαίσιο της *παρασημαντικής των αντικειμένων* συνδέονται με τη ζωντανή ανάμνηση της νεκρής μητέρας που κάποτε τα είχε χρησιμοποιήσει.<sup>927</sup> Άρα στους στίχους αυτούς συνυπάρχουν ο θάνατος (νεκρή μητέρα) και η ζωή (αντικείμενα που κρατούν ζωντανή την

<sup>925</sup> Βλ. αντίστοιχα, *Πίσω απ' το τελευταίο σύνορο, Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 446: "θα βγουν τ' αστέρια πάνου απ' το ταξίδι μουσκεμένα / βαλμένα στη σειρά με τάξη να γυαλίζουνε τ' αστέρια / όπως τα μπουκαλάκια με τα φάρμακα πάνου στο κομοδίνο / μέσα σε τούτο το παλιό δωμάτιο της άρρωστης μητέρας". (*Δεκέμβρης 1942*) και *Άνεμοι στα δειλινά προάστια*, ό.π. σ. 434: "Α, τώρα, η καταχνιά σκεπάζει τους αγρούς / σα να σκεπάζουν ένα πιάνο με άσπρο ντύμα / εκείνο το ίδιο πιάνο όταν μας άφησε η μητέρα..." (*Οχτώβρης 1941*). Για το σκεπασμένο με άσπρο κάλυμμα πιάνο, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2β, σημ. 54.

<sup>926</sup> "*Η άνοιξη*", *Παράρτημα*, Π.Γ', σ. 482. Οι ευνοϊκές ιστορικές συγκυρίες αφορούν την αποσταλινοποίηση στη Σοβιετική Ένωση από το 1956 και μετά, καθώς και την εκλογική άνοδο της Ε.Δ.Α. στην Ελλάδα ώστε να γίνει αξιωματική αντιπολίτευση στις εκλογές του 1958, ένα χρόνο δηλαδή πριν γραφτεί το ποίημα που, όπως σημειώνει ο ποιητής στο τέλος, γράφτηκε τον Ιούνιο του 1959. Για τις ευνοϊκές ιστορικές συγκυρίες, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β, σ. 78.

<sup>927</sup> Όπως είναι φυσικό, η σύνδεση αντικειμένων με την αρρώστια ή το θάνατο της μητέρας είναι αρκετά συχνή σε μικρής έκτασης ποιήματα που απομονώνουν στιγμιότυπα της ζωής (βλ. εδώ, *Μέρος Α'* § 3δ). Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα "*Χρέος*", από τα *Οχτώ οχτάστιχα για τον Μιρό*, όπου μια κίνηση ζωής που πραγματοποιεί η μητέρα κατά την αρρώστια της, εντάσσεται στη γενικότερη αισιοδοξία του ποιήματος: "*Μιρό, σου χρωστάω αυτά τα δύο ανόμοια – όμοια χρώματα / στην πάνω αριστερή γωνία του αόρατου κίτρινου / όχι κίτρινο, / μάλλον αγνά πορτοκαλί – όπως είναι το αόρατο πάντα) / και το φτωχό βαζάκι της μουστάρδας, που σηκώθηκε η μητέρα, / άρρωστη, με 40 πυρετό, όταν έλειπαν όλοι, κι έβαλε μέσα / δυο ερημικά λουλούδια, κι άξαφνα τα λουλούδια πολλαπλασιά- / στηκαν, / ευωδίασε το σπίτι ολόκληρο ως έξω στον πολυάσχολο δρόμο, / γιατί 'ταν η λησμονημένη εορτή των Ηρώων και των Μαρτύρων". (Π.ΙΑ', σ. 143). Βλ. επίσης "*Μετακομίσεις*", *Θυρωρείο*, Π.Ι', σ. 357: "*Οι μητέρες πεθαίνουν νωρίς. Πώς μεγαλώσαμε έτσι / σε ξένα χέρια. Πρωινά του χειμώνα, μ' ένα κομμάτι / βρεγμένο ψωμί και λίγη ζάχαρη... καθώς και το 21 από τα 3x111 Τρίστιχα, Α', σ. 14: "Λυπημένο σπίτι με τις κουρτίνες του / Το πεθαμένο καναρίνι. Κι ο καθρέφτης / με τη μωβ ομπρέλα της μητέρας". Στα δύο τελευταία αποσπάσματα ο θάνατος της μητέρας συνδέεται με μια γενικότερη αισιοδοξία.**

ανάμνηση της μητέρας). Στους επόμενους στίχους ο ποιητής θα μιλήσει για μια παρουσία των νεκρών που αισθητοποιείται από τα ρούχα των νεκρών "σε μια στάση άκαμπτου κενού μες στο σκοτάδι". Έτσι το κενό οριοθετείται και μορφοποιείται από τα ρούχα. Αυτές οι παράδοξες μορφές παρουσιάζονται να "ανασαίνουν ρυθμικά τη ναφθαλίνη", στις τσέπες τους υπάρχουν αντικείμενα από την παλιά ζωή των ανθρώπων που φορούσαν τα ρούχα, ενώ τονίζεται "και το ωχρό, ανεπανάληπτο σχήμα των χεριών τους". Όλες αυτές οι εικόνες αποτελούν μια συγκρατημένη προσπάθεια κατάφασης προς τη ζωή, που θα γίνει ισχυρότερη στους στίχους που ακολουθούν αμέσως μετά απ' αυτό το απόσπασμα.<sup>928</sup>

Στην *Τέταρτη Διάσταση* όμως, πέρα από τις μορφές της Κλυταιμνήστρας και της Δηιδάμειας που τις είδαμε ως σύμβολα κατάφασης στη ζωή με τις ρίζες τους στην εξιδανικευμένη μορφή της Ελευθερίας Ρίτσου,<sup>929</sup> υπάρχει και η μορφή της Ιοκάστης που ενσαρκώνει μία καταλυτική, ασφυκτική παρουσία του θανάτου σε κάθε αντικείμενο και κάθε γωνία του σπιτιού. Ανάλογα λειτουργούν και όλοι οι νεκροί. Λέει η Ισμήνη στο ομώνυμο ποίημα:

*Οι νεκροί, ξέρετε,*

*Πιάνουνε πάντα πολύ τόπο - όσο μικροί κι ασήμαντοι  
μεγαλώνουν μεμιάς - γεμίζουν ολόκληρο το σπίτι - δε βρίσκεις  
μια γωνιά να σταθείς. Ακόμη κ' η μητέρα,  
τόσο σεμνή, συγκροτημένη πάντα της, αθόρυβη,  
έχει αποκτήσει τώρα μια εξουσία απαραβίαστη  
στ' ανθοδοχεία, στα σκεύη της μαγειρικής, στ' ασπρόρρουχα,  
στα πιο κλειστά παραπετάσματα, στις ώρες του απόβραδου,  
όταν αρχίζει να βρέχει, και το μακρύ βελονάκι της  
θαμποφέγγει προβαίνοντας απ' το παλιό κανίσκι της των εργοχειρών-*

*αυτή 'ναι η θέση της μητέρας, το ύφος της μητέρας,  
η στάση της, η σκέψη της - όλα είναι τώρα των νεκρών.  
Κάποτε στέκομαι μπροστά σ' έναν καθρέφτη  
για να χτενίσω τα μαλλιά μου. Το κρύσταλλο ολόκληρο  
είναι γεμάτο απ' το σώμα τους. Μονάχα κάτω απ' τη μασχάλη τους,  
καθώς ανοίγουν τα τεράστια χέρια τους σε μια χειρονομία απαγόρευσης,  
πάνω στιγμιαία ένα μικρό, στριμωγμένο κομμάτι του προσώπου μου  
ή τόνα μάτι μου σα νάμαι μονόφθαλμη. Πάνω στα σκαλοπάτια  
έμειναν κάθε πρωί τα σκονισμένα χνάρια  
απ' τα γυμνά, μεγεθυμένα πέλματά τους. Είταν δύσκολο  
ν' ανέβω ή να κατέβω, μην πατήσω πάνω τους.<sup>930</sup>*

Η καταλυτική παρουσία των νεκρών πιθανότατα συνδέεται με την απόλυτη θλίψη που συνοδεύει το θάνατό τους. Η ηρωίδα επιμένει ιδιαίτερα στην "απαρβίαστη εξουσία" της νεκρής μητέρας επάνω στον περιβάλλοντα χώρο και βέβαια πίσω απ' αυτό διακρίνουμε τη θλίψη του ποιητή για τη δική του μητέρα. Η εφιαλτική ατμόσφαιρα του θανάτου αντανακλάται στον καθρέφτη, του οποίου το κρύσταλλο καταλαμβάνεται ολόκληρο από τους νεκρούς, εκτός από ένα μικρό κομμάτι που αφήνεται ακάλυπτο "καθώς ανοίγουν τα τεράστια χέρια τους σε μια χειρονομία απαγόρευσης". Σ' αυτό το μικρό κομμάτι η ηρωίδα "πιάνει στιγμιαία ένα μικρό, στριμωγμένο κομμάτι του προσώπου της", κατορθώνοντας ν' αναγνωρίσει ελάχιστα τον εαυτό της ως ζωντανή ύπαρξη μέσα στο ζόφο

<sup>928</sup> Π.Γ', σ. 482: "Όλα τα ξέρω. Εμείς οι νέοι υποφέρουμε πότερο - / υπονιαζόμαστε το χωρισμό και το τέλος, / υπονιαζόμαστε την ανάγκη της ένωσης και της διάρκειας, / γνωρίζουμε πολλά μεμιάς: τον πόνο και το χάσμα της γνώσης / χωρίς να γνωρίζουμε / το μέγεθος και την αξία της γνώσης". Για σχολιασμό των αισιόδοξων μηνυμάτων του χωρίου, βλ. εδώ, *Μερος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 204-205.

<sup>929</sup> Βλ. εδώ, στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, σσ. 251-253.

<sup>930</sup> *Ισμήνη, Τ.Α.*, σσ. 214-215.

του θανάτου. Ή αντικρίζει, στο ίδιο ακάλυπτο κομμάτι, "τόνα μάτι της σα νάναι μονόφθαλμη", πράγμα που πιθανόν σημαίνει ότι ο θάνατος έχει περιορίσει στο μισό τη δυνατότητα να αντιληφθεί κανείς τη ζωή. Επομένως, στο απόσπασμα αυτό ο θάνατος της μητέρας αποτελεί απλώς μια έκφανση ενός γενικότερου, ισοπεδωτικού θανάτου, χωρίς προσπάθεια υπέρβασης. Ενός ισοπεδωτικού θανάτου που εναρμονίζεται όμως απόλυτα με το γενικότερο κλίμα φθοράς που αποπνέει η ηρωίδα και το αρχοντικό της, όπως άλλωστε και τα περισσότερα από τα αρχοντικά στην *Τέταρτη Διάσταση*.<sup>931</sup> Εδώ λοιπόν έχουμε και πάλι αναγωγή του ατομικού βιώματος στο γενικό, όχι όμως για να εκφραστεί τόσο κατάφαση στη ζωή, όσο μια γενικότερη απαισιοδοξία.

Η παρουσία του θανάτου της μητέρας στα παραπάνω αποσπάσματα που ανήκουν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους ή έχουν διαφορετική τεχνολογία, δείχνουν ότι ο στίχος των *Τρακτέρ "κράτησα εντός το φέρετρο της μάνας μου ανοιχτό"* αποτέλεσε τελικά μια πρόρρηση για τη μετέπειτα λειτουργία του συγκεκριμένου τραυματικού βιώματος ως μοτίβου στο έργο του Ρίτσου.

### 1γ. *Μητέρα και αισθητική μύηση*

Όπως γνωρίζουμε από τα βιογραφικά του Ρίτσου, η μητέρα ήταν εκείνη που τον μύησε στη λογοτεχνία και ιδιαίτερα στην ποίηση των δύο πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, ενώ πρώτη αυτή πίστεψε στο ποιητικό του ταλέντο και τον βοήθησε να το εκφράσει. Από την άλλη πλευρά, του παρέσχε μουσική παιδεία και ενθάρρυνε

τις ζωγραφικές του αναζητήσεις, ρίχνοντάς του κατά την παιδική του ηλικία το σπόρο μιας πολύπλευρης αισθητικής καλλιέργειας,<sup>932</sup> η οποία έδωσε τους καρπούς της στο χώρο κυρίως της ποίησης, εκφράστηκε όμως, ως ένα βαθμό, και μέσα από τη μουσική και τη ζωγραφική.

Όταν λοιπόν Ρίτσος στο *Τερατώδες Αριστούργημα* λέει: "...η μάνα μου κρατούσε στα χλωμά της χέρια ένα μπουκέτο μενεξέδες και / προσευχόταν στα ποιήματα που επρόκειτο να γράψω...",<sup>933</sup> εκφράζει παραστατικά αυτή την προσφορά της μητέρας του, καθώς το ρήμα "προσευχόταν" αισθητοποιεί το βαθύ πόθο της να εκφραστεί το έμφυτο ποιητικό ταλέντο της παιδικής ηλικίας ως ποιητική παραγωγή κατά την ενηλικίωση. Ο ποιητής από τη νεανική του ηλικία είδε την αισθητική αυτή παρακαταθήκη και την επιθυμία της μητέρας ως δύναμη που θα τον βοηθούσε στην κατάκτηση του ωραίου, ενώ η κατάκτηση αυτή θα λειτουργούσε ως εξόφληση ενός χρέους προς τη μητέρα του: θα ήταν η έμπρακτη έκφραση ευγνωμοσύνης για το γεγονός ότι αυτή τον μύησε στα μυστικά της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, η ικανοποίηση της μητέρας από τις καλλιτεχνικές κατακτήσεις του γιου, θα σημάνει και ικανοποίηση του τελευταίου, αφού θα νιώσει ότι ξεπλήρωσε το χρέος του: "*Μητέρα, πόσο τρανός είναι ο προορισμός σου. Εσύ είσαι η αρχή κάθε πολιτισμού. Εσύ φυτρώνεις μέσα μας το σπέρμα της αγάπης. Εσύ μας ανοίγεις τα μάτια στο φως του ωραίου. Εσύ μας χαρίζεις τα φτερά του νου. Η αγάπη σου μας δίνει το παράδειγμα της αγάπης. Για την αγάπη σου θα τραβήξουμε μπροστά και το χαμόγελο της ικανοποίησώς σου από*

<sup>931</sup> Για τη φθορά βλ. ό.π., σ. 207: "Νάρχετε ποτέ – ποτέ' αυτό μου δίνει ευχαρίστηση. Εδώ πέρα / ο χρόνος είναι αργός' τίποτα πια δεν έρχεται ή δε φεύγει, / εκτός απ' τη συνηθισμένη αυτή φθορά στο ξύλο των επίπλων, / στα καδρόνια της στέγης, στα πατώματα, στις σκάλες, / στους σοβάδες, στα σκεύη, στις κουρτίνες, στους ρεζέδες - / αργή φθορά, μια σιωπηλή σκουριά, προπάντων στα χέρια και στα πρό-/σωπα". Βλ. επίσης Μ.Γ. Μερακλής, "*Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου*", ό.π. (σημ. 18), σσ. 524-526.

<sup>932</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 42-44. Ο Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος – Προβλήματα μελέτης του έργου του*, "Κέδρος", Αθήνα 1982, σ. 117, σημειώνει: "Θετικά καθοριστικός υπήρξε, αντίθετα, ο ρόλος της μητέρας του: Αυτή τον μύησε στη λογοτεχνία κ' ιδιαίτερα στην ποίηση της εποχής του. Αν στα πρώτα αυτά λογοτεχνικά ερεθίσματα κι αναγνώσματα προστεθεί κ' η μαρτυρημένη πρώιμη μουσική του παιδεία (αργότερα θα συναφθούν μ' αυτήν ζωηρά εικαστικά – ζωγραφικά ενδιαφέροντα), σχηματίζεται αρκετά ευδιάκριτα το τρίπτυχο της πρώιμης διαμόρφωσής του – μιας διαμόρφωσης ουσιαστικά και μονοσήμαντα καλλιτεχνικής" η Μαρία Ασηθά – Βρυζίδη, ό.π. (σημ. 12), σ. 349, υποστηρίζει ότι η μητέρα είναι το πρόσωπο που σφραγίζει την ποίηση και την προσωπικότητα του Γιάννη Ρίτσου.

<sup>933</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 368. Βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σ. 117.

μας θάνατι η μεγαλύτερη ικανοποίηση για μας. Η χαρά σου θάνατι το πολυτιμότερο στέμμα της επιτυχίας μας".<sup>934</sup> Η αίσθηση της εξόφλησης του χρέους δεν είναι φυσικά επιβεβλημένη από εξωγενείς παράγοντες, αλλά διαποτίζεται από την επιθυμία του ποιητή να ανταποδώσει την αγάπη που του έδειξε η μητέρα του αποκαλύπτοντάς του τα μυστικά της τέχνης. Γι' αυτό δεν υπάρχει ψυχαναγκασμός, αλλά πεποίθηση για την επιτυχία που προκύπτει από την αίσθηση της κατάκτησης εκ μέρους του παιδιού – δυνάμει λογοτέχνη, η οποία κατάκτηση θα σημαίνει για τον ίδιο περαιτέρω στερέωση της σχέσης αγάπης με τη μητέρα του. Έτσι η επιτυχία παρουσιάζεται σε μεγάλο βαθμό βέβαιη.<sup>935</sup>

Η μητέρα και ο μικρός Γιάννης είχαν μια μυστική, συνωμοτική επικοινωνία με κέντρο την τέχνη, την οποία δε μπορούσαν να κατανοήσουν τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας που δεν είχαν ανάλογες ευαισθησίες. Με ποιητικό τρόπο παρουσιάζεται η επικοινωνία αυτή στο παρακάτω απόσπασμα, όπου ο περιβάλλον κόσμος και η τέχνη βρίσκονται σε μία σχέση "μυστικής ανταλλαγής": *"Η μητέρα είχε ένα καλαμένιο πανέρι γεμάτο κουβαρίστρες, δαχτυλήθρες, βελόνες, κουμπιά, κρίκους, ακκράφες. Ήταν ένα σωστό περιβολάκι όπου περιδιάβαζαν τα όνειρα της μητέρας. Μια γαλάζια κλωστή άνοιγε ένα πορτάκι στον ουρανό. Επάνω σε μια πράσινη κλωστή περπάταγαν σα σκιοινοβάτες φύλλα, παπαγαλάκια, μικρά παγόνια, ένα πουλί με κόκκινη ομπρέλα, μια αναίτια απογευματινή λύπη, ώσπου να φτάσουν με αλληπάλληλα μικρά πηδήματα στο στρογγυλό τελάρο της μητέρας με το τεζαρισμένο ατάζι. Εγώ αφαιρούσα κάθε μέρα ένα κομμάτι απ' τα δέντρα, απ' το φως, απ' τον αέρα και τα πρόσθετα στο κέντημα της μητέρας. Όσπου, σιγά σιγά, έγινε μια μυστική ανταλλαγή ανάμεσα στο σπίτι μας και στο ύπαιθρο απ' την πρασινάδα του και γέμισε καναπέδες, ντουλάπες, καθρέφτες και κουρτίνες. Ο πατέρας, φαίνεται, δεν πήρε είδηση απ' αυτή την αλλαγή, γιατί εξακολουθούσε να τινάζει τη στάχτη του τσιγάρου του μέσα σ' έναν κρίνο – δηλαδή στο ίδιο μέρος που ήταν άλλοτε το σταχτοδοχείο. Εγώ κι η μητέρα κοιταζόμαστε κρυφά και κουνούσαμε το κεφάλι μας χαμογελώντας".*<sup>936</sup> Το ότι το πανέρι της μητέρας με τα σύνεργα της ραπτικής "ήταν ένα σωστό περιβολάκι όπου περιδιάβαζαν τα όνειρά" της δείχνει ότι έβλεπε το εργόχειρο σαν καλλιτεχνική δημιουργία. Ο μικρός Γιάννης "αφαιρεί" κομμάτια από τη φύση και τα "προσθέτει στο κέντημα της μητέρας" το οποίο είναι καλλιτέχνημα, και έτσι σιγά σιγά πραγματοποιείται "η μυστική ανταλλαγή ανάμεσα στο σπίτι τους και στο ύπαιθρο". Η ανταλλαγή αυτή αισθητοποιεί μια θεμελιώδη άποψη του Ρίτσου σχετικά με τη λειτουργία της λογοτεχνίας, η οποία αφορά στην ταύτιση ζωής και τέχνης.<sup>937</sup> Το πρόσωπο του σπιτιού που αδυνατεί να κατανοήσει αυτή τη μυστική λειτουργία της καλλιτεχνικής λειτουργίας, είναι ο πατέρας, ο οποίος "εξακολουθούσε να τινάζει τη στάχτη του τσιγάρου του μέσα σ' έναν κρίνο – δηλαδή στο ίδιο μέρος που ήταν κάποτε το σταχτοδοχείο". Η κωμική αυτή εικόνα, με την υπερβολή της φανερώνει την απόλυτη απουσία καλλιτεχνικών κλίσεων στον πατέρα του ποιητή.<sup>938</sup> Με τη μητέρα του επίσης συνδέει ο ποιητής και ένα άλλο θεμελιώδες στοιχείο της ποιητικής του, την απλότητα, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την παρασημαντική των φαινομενικά ευτελών αντικειμένων: *"Ίδού τρόπος γραφής. Οι παντόφλες της Κυραγγέως. Κι η μητέρα το 'λεγε πάντοτε: τα μεγαλύτερα πράγματα λέγονται με τα μικρότερα λόγια".*<sup>939</sup>

<sup>934</sup> *Απ' το ημερολόγιον ενός φθισικού, Παρατηρητής* 25/2/1931, βλ. Μαρία Αστηθά-Βρυζίδη, ό.π. (σημ. 12), σσ. 363-364.

<sup>935</sup> Στο θέμα αυτό αναφέρεται ο Φρόνυτ, μιλώντας για την επίδραση που άσκησε στη λογοτεχνική δημιουργία η σχέση που είχε ο Γκαίτε με τη μητέρα του: "Αν υπήρξε κανείς αναμφισβήτητο το αγαπημένο παιδί της μητέρας, διατηρεί σε όλη του τη ζωή εκείνη την αίσθηση της κατάκτησης, εκείνη την πεποίθηση για την επιτυχία, η οποία πράγματι πολύ συχνά οδηγεί στην επιτυχία. Και μια παρατήρηση, όπως: "Η δύναμή μου έχει τις ρίζες της στη σχέση μου με τη μητέρα", ο Γκαίτε θα μπορούσε με το δικό του να την είχε προτάξει στη βιογραφία του" (Σίγκμουντ Φρόνυτ. "Μια παιδική ανάμνηση από το *Ποίηση και Αλήθεια*", *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, "Επίκουρος", Αθήνα 1994 σ. 264).

<sup>936</sup> *Ο Αρίστος Ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του, Ε.Α.Α.*, 1, σσ. 23-24.

<sup>937</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σ. 108.

<sup>938</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, 2α, σ. 44.

<sup>939</sup> *Όχι μονάχα για σένα, Ε.Α.Α.*, 6, σ. 90. Οι "παντόφλες της Κυραγγέως" συνδέονται πιο πριν με ένα περιστατικό της Κατοχής, άρα δένονται με την ανθρώπινη δραστηριότητα και τα ανθρώπινα συναισθήματα και ύστερα ο ποιητής

Από την άλλη πλευρά, η πρώιμη μουσική παιδεία που ο Ρίτσος έλαβε από τη μητέρα του και τη διεύρυνε αργότερα ως μαθητής του Ιταλού μουσικοδιδάσκου Τζιοκόντο Μορέτι στο Γύθειο,<sup>940</sup> επηρέασε την ποίησή του. Στους τίτλους πολλών έργων του χρησιμοποιεί μουσική ορολογία, ενώ κάποιες φορές παραθέτει και αποσπάσματα από τις παρτιτούρες συγκεκριμένων μουσικών έργων.<sup>941</sup> Άλλοτε πάλι τα μουσικά όργανα και η μουσική συμβολοποιούνται για να εκφράσουν συγκεκριμένα νοήματα μέσα στο ποίημα,<sup>942</sup> ενώ η μουσική ορολογία λειτουργεί ως σημαίνον επίσης μέσα στον ποιητικό λόγο.<sup>943</sup> Στο έργο επίσης του Ρίτσου απαντούν συχνά με διάφορες σημασίες τα μουσικά όργανα που είχε μάθει να παίζει από μικρός, όπως η φουσαρμόνικα, το μαντολίνο και το πιάνο.<sup>944</sup>

Η ζωγραφική αποτελεί την ολοκλήρωση της αισθητικής παιδείας του Γιάννη Ρίτσου από τη μητέρα του. Η επίδραση της ζωγραφικής παιδείας στο καθεαυτό λογοτεχνικό έργο είναι εμφανής στην πληθώρα εικόνων που χρησιμοποιεί ως εκφραστικά μέσα, οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελέσουν ζωγραφικούς πίνακες. Από τις χαρακτηριστικότερες είναι οι εικόνες που αναφέρονται στην ομορφιά της φύσης στα ποιήματα της συλλογής *Δοκιμασία*, οι εικόνες των λεγόμενων "παιδικών ποιημάτων"<sup>945</sup>, οι εφιαλτικές εικόνες των αρχοντικών και των παρηκμασμένων προσώπων στην *Τέταρτη Διάσταση*, οι ερωτικές περιγραφές των *Επινικίων* και του *Εικονοστασίου ανωνύμων αγίων*, καθώς και οι εικόνες – στιγμιότυπα των μικρών σε έκταση

---

καταλήγει στο συμπέρασμά του που το ταυτίζει με την ανάλογη αντίληψη της μητέρας του: "...και κει που η Κυραγγέλω τα 'λεγε στην κυρά-Φρόσω, μπαμ, μπουμ, μπαμ, μπουμ, στη γειτονιά, κοιτάν απ' το παράθυρο, τρία παλικαράκια πέταξαν χειροβομβίδα, κι ο Γερμανός δίχως το κράνος του στη γωνιά, με τ' αυτόματο, κρί, κρί, κρα, κρακ' όπου φύγει φύγει ο κόσμος, κι η Κυραγγέλω με την κυρά-Φρόσω από την πίσω πόρτα, ξιπόλητες, στην άλλη ρούγα, κύριελέησον, και λίγο λίγο κατακάθεται η βαβούρα, σε καμιά ώρα να την που πισωγυρνάει η Κυραγγέλω "και τι να δω, γιε μ'; μπρος στην καρέκλα οι δυο παντόφλες μου, σ τ η θ έ σ η τ ο υ ς ' τις κοιτάω, κάνω το σταυρό μου, τις φοράω και γυρνάω στο σπιτικό μας"..."

<sup>940</sup> *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 380: "κι η ερασιτεχνική μάντα του Τζιοκόντο Μορέτι πούπαιζε κάθε / Κυριακή στην παραλιακή πλατεία βαλς του Στράους". Βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σ. 170, σημ. 252.

<sup>941</sup> Ενδεικτικοί για τη μουσική ορολογία είναι οι τίτλοι: *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*, (Π.Α', σσ. 293-306, *Το εμβατήριο του ωκεανού*, Π.Α', σσ. 259-290, *Εαρινή συμφωνία*, Π.Α', σσ. 215-256, *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*, Τ.Δ., σσ. 45-53, *Μικρή σουίτα σε κόκκινο μείζον*, *Τα ερωτικά*, σσ. 11-56. Ανάλογοι είναι και οι τίτλοι μικρών ποιημάτων, όπως "Μετατροπία", Π.Γ', σ. 394 ("Μετατροπία" ονομάζεται η αλλαγή του μουσικού τόνου), "Το βιολί", Π.Γ', σ. 402 κ.α.. Παρτιτούρες παραθέτει ο Ρίτσος στο τέλος της *Σονάτας του Σελινόφωτος*, όπου βλέπουμε απόσπασμα από τη *Σονάτα υπό το Σελινόφωτος* του Μπετόβεν (Τ.Δ., σ. 53) με τη μουσική υπόκρουση της οποίας έχει απαγγείλει το ποίημα και στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α., 4, σ. 131, όπου βλέπουμε απόσπασμα από το *Σελέμπρ Αντάτζιο* του Αλμπινόνι.

<sup>942</sup> Βλ. χαρακτηριστικά "Το βιολί", *Ασκήσεις*, Π.Γ', σ. 402, όπου το συγκεκριμένο όργανο μετατρέπεται σε υπαρξιακό σύμβολο: "Και τότε / το βιολί αδράχνει τον κόσμο, σηκώνει τον κόσμο, / κι ο κόσμος πάνω στις χορδές του ταλαντεύεται σα σχοινοβάτης / ωραίος και ρισοκίνδυνος επάνω απ' το ίδιο το άγνωστό του". Υπαρξιακά λειτουργεί η μουσική και στο ποίημα "Μουσική αναπλήρωση" από τις *Ανταποκρίσεις*, σ. 76 αφού η μουσική καλύπτει τα χάσματα του χρόνου: "Μεθούριο / στις άδειες αίθουσες θα ηχήσει η εγερτήρια κορ- / νέτα / ανάμεσα στα σιδερένια αναλόγια των απόντων / η μουσική ρωμάλια θα γεμίσει τα χάσματα του / χρόνου / κι ο κορνετίστας (να το ξέρετε – είτε) δε θα 'ναι / άλλος από μένα".

<sup>943</sup> "Η Πράγα", *Μοναχικά σχέδια*, Π.Θ', σ. 109: "Η Πράγα ανασαίνει με βαθιές εισπνοές σε ρυθμό τριών τετάρτων", *Ευδιόμετρο*, *Επινίκια*, σ. 172: "και το ρυάκι περνούσε απ' τις χορδές αλλάζοντας με χάρη / το νιρ και φιρ του σε ¾ κτι ντι νιν κντίν και δύο παύσεις τετάρτου", *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*, Τ.Δ', σ. 47: "Μια απλή ιδιοτροπία τα μαντίλια. / Τώρα τα διπλώνω στα τέσσερα, στα οχτώ, στα δεκάξη / ν' απασχολώ τα δάχτυλά μου. Και τώρα θυμήθηκα / πως έτσι μετρούσα τη μουσική σαν πήγαινα στο Ωδείο / με μπλέ ποδιά κι άσπρο γιακά, με δυο ξανθές πλεξούδες / - 8, 16, 32, 64 - ...κι οι δικοί μου στήριζαν / μεγάλες ελπίδες στο μουσικό μου τάλαντο".

<sup>944</sup> Για τη φουσαρμόνικα βλ. Λ. Ρίτσου – Γλέζου, ό.π. (σημ. 10), σ. 34. Για το πιάνο και το μαντολίνο, εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σ. 42. Ως προς τα σχετικά χωρία από το έργο του Ρίτσου, βλ. ενδεικτικά: "Στο Νικηφόρο Βρεττάκο", *Συντροφικά τραγούδια*, σ. 142: "Όμως εσύ Νικηφόρε δε λείπεις, / Παιδιά με φουσαρμόνικες της στέπης / σε τραγουδάνε τ' ανοιξιότικα βράδια", *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σ. 311: "Πίσω απόνα θάμνο αστέρια / δύο τζιτζίκια παίζουν / τα μαντολίνα τους", *Το ποτάμι κ' εμείς*, *Αγρύπνια*, Π.Β', σ. 143: "Τα τζιτζίκια ξεκούρντισαν τα μαντολίνα τους. Κοιμήθηκαν", *Τι παράξενα πράγματα*, Ε.Α.Α., 2, σ. 49: "κι η μητέρα είτε: "Ίων δε μας παίζεις κάτι στο πιάνο;" "ναι, ναι, ωραία, είτε κι η θεία".

<sup>945</sup> Για τα "παιδικά ποιήματα", βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 223-226.



ποιημάτων, οι οποίες συνδέονται με την ποίηση της λεπτομέρειας.<sup>946</sup> Γενικά πάντως, εικόνες υπάρχουν σε ολόκληρο το μέχρι στιγμής δημοσιευμένο έργο του Ρίτσου και τον αναδεικνύουν σε εικαστικό ποιητή. Διασώζει επίσης μέσα στην ποίησή του το βίωμα της παιδικής ζωγραφικής, αφού παρουσιάζει σε α' πρόσωπο την εικόνα του να ζωγραφίζει εικόνες από τη φύση,<sup>947</sup> ενώ αφιερώνει μια ποιητική συλλογή που αποτελείται από μικρά ποιήματα με εικόνες - στιγμιότυπα στο σουρρεαλιστή ζωγράφο Μιρό.<sup>948</sup> Επίσης ο Ρίτσος δημιούργησε και ζωγραφικά έργα, πάνω σε διάφορα υλικά, όπως πέτρες, κόκκαλα, πακέτα τσιγάρων, κεραμικά κ.λπ.<sup>949</sup>

Όμως η αισθητική καλλιέργεια της μητέρας, στην οποία μύησε το μικρό Γιάννη, λειτουργούσε, πέρα από την προσωπική ευαισθησία, και στο πλαίσιο μιας αριστοκρατικής συμπεριφοράς που οι περισσότερες γυναίκες της άρχουσας τάξης την εποχή εκείνη ήθελαν να επιδεικνύουν. Όπως ήταν φυσικό λοιπόν, προσπάθησε να μύησει και το Γιάννη σ' αυτήν τη συμπεριφορά, που πίστευε πως είναι εκδήλωση ψυχικής ευγένειας.<sup>950</sup> Ο ποιητής σε μεγάλη ηλικία διακωμωδεί τα στοιχεία εξωτερικής εμφάνισης και συμπεριφοράς που χαρακτηρίζουν μια αριστοκρατική προσωπικότητα, όπως φαίνεται σε ένα περιστατικό ανάμεσα στον ίδιο, τη μητέρα του και κάποια θεία του Αλεξάνδρα, για την οποία δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες: "*Α, η θεία η Αλεξάνδρα, τι όμορφη που ήταν, ψηλή, θεωρητική – τι γαλλικά, τι γερμανικά, τι πιάνο, μα πάνω απ' όλα τι τεράστια καπέλα – ολόκληρο πτηνοτροφείο, παγόνια, φασιανοί, στρουθοκάμηλες – μόνο τα φτερά τους, χωρίς τα κεφάλια τους και τα πόδια τους. Όταν ερχόταν κάνα απόγευμα σπίτι, επίσκεψη στη μητέρα, ολόκληρη η σάλα γέμιζε απ' το καπέλο της θείας Αλεξάνδρας, και μάλιστα ένα στρουθοκαμηλόφτερο έβγαινε απ' την μπαλκονόπορτα μόνο του, σχεδόν σαν άσχετο απ' το καπέλο της θείας Αλεξάνδρας... Λοιπόν, ένα απόγευμα, η θεία Αλεξάνδρα, που είχε στείλει από νωρίς μίαν υπηρέτριά της να ρωτήσει τη μητέρα "αν η Κυρία θα βρίσκεται στο σπίτι για να την επισκεφτεί η Κυρία της" κι η μητέρα είχε πει "μετά χαράς` θα την περιμένω", ένα απόγευμα λοιπόν ανοιξιάτικο κατέφθασε πάλι η θεία Αλεξάνδρα, ίσως με το πιο μεγάλο καπέλο της` κάτσαν στο σαλόνι, έφερε η υπηρέτρια το δίσκο με το γλυκό του κουταλιού (μελιτζανάκι γεμιστό με ψίχα μύγδαλο), τα ωραία ποτήρια, τ' ασημένια κουταλάκια` φάγαν το γλυκό τους αργά αργά, με κλειστό στόμα μαζεμένο (τότε ήταν της μόδας τα πολύ μικρά στόματα κι όλες οι γυναίκες σούφρωναν τα χείλη έτσι σα να 'ταν να σφυρίζουν και δεν ξέραν να σφυρίζουν)` τα κουταλάκια τώρα μέσα στα ποτήρια με το νερό`...κι η μητέρα είπε "Ιων, δε μας παίζεις κάτι στο πιάνο;"` "ναι, ναι, ωραία", είπε κι η θεία` κι άνοιξα το πιάνο κι άρχισα να παίζω τους "Ξενόχτηδες"... Μα `παιζα πολύ σιγανά για ν' ακούω κιόλας τι λέγαν. Οπότε ακούστηκε η στεντόρεια πορδή της θείας Αλεξάνδρας` κι η μαμά φώναξε: "Ιων, δεν ντρέπεσαι; Πήγαινε έξω". Κι εγώ σηκώθηκα απ' το πιάνο κι είπα: "Όχι εγώ, μαμά. Η θεία Αλεξάνδρα". Και τότε η μαμά, πρώτη φορά, μου άστραψε ένα χαστούκι κι είδα που άστραφταν και τραμπολίζονταν μες στα ποτήρια τα δυο ασημένια κουταλάκια και κατέβηκα τρέχοντας τη σκάλα, κυνηγημένος απ' όλα τα κοράκια του καπέλου της θείας Αλεξάνδρας...".<sup>951</sup> Η διακωμώδηση συνίσταται αρχικά στην περιγραφή των καπέλων της θείας*

<sup>946</sup> Για τη λειτουργία της εικόνας ως στιγμιότυπου στα μικρά σε έκταση ποιήματα, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ.

<sup>947</sup> *Σαββατόβραδο στη συνοικία του φθινοπώρου, Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 421: "Έχω μια κασετίνα με χρωματιστά μολύβια. / Το ίδιο και το φως έχει μια κασετίνα / και μπογιαντίζει αράδα τις μικρούλες πασχαλιές της πλατείας / έξω απ' τ' ασβεστωμένα πεζούλια του καλοκαιριού".

<sup>948</sup> Πρόκειται για τη συλλογή *Οχτώ οχτάστιχα για τον Μιρό*, Π.ΙΑ', σσ. 141-144.

<sup>949</sup> Ζωγραφικά έργα του Γιάννη Ρίτσου αποτελούν οι ακουαρέλες σε πακέτα τσιγάρων που διακοσμούν τα εξώφυλλα των τόμων της σειράς *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*. Επίσης ζωγραφικά έργα του ποιητή δημοσιεύει η Αγγελική Κώττη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 224-225 (ανάμεσά τους παρεμβάλλονται μη αριθμημένες σελίδες με τα έργα), καθώς και η Δέσποινα Γλέζου, *Γλυκειά μου Λούλα*, "Νέα Σύνορα", Α.Α. Λιβάνη, σσ. 112-113 και 80-81 (επίσης παρεμβάλλονται σε μη αριθμημένες σελίδες, ανάμεσα σ' αυτές που σημειώνω). Βλ. επίσης, *Γιάννης Ρίτσος, Εικαστικά. Ορατά ποιήματα με το φακό του Πλάτωνα Μάζιμου*, "Ιονική Τράπεζα", Αθήνα 1991.

<sup>950</sup> Βλ. Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 10), σ. 27: "Η μανούλα μας, η κακότυχη, πρόσεχε για την καλή μας αγωγή, γιατί πίστευε πως ειν' εκδήλωση ψυχικής ευγένειας. Σαπούνιζε τα χέρια μας πριν φάμε, μας μάθαινε πώς να χαιρετάμε τους θείους, να φιλάμε το χέρι του πατέρα και να μη ζητάμε τίποτα στα ξένα σπίτια. Πώς να είμαστε καλοί κι ευγενικοί με όλα τα άλλα παιδιά και μεταξύ μας αγαπημένα".

<sup>951</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, Ε.Α.Α., 2, σσ. 47-49.

Αλεξάνδρας με δόση αρκετής υπερβολής που την κάνει γελοιογραφική. Είναι αξιοσημείωτο μάλιστα ότι μετά το χαστούκι τα φτερά καπέλου γίνονται κοράκια για να φανεί έτσι η άσχημη διάθεση του Ίωνα, που στην αρχή παρουσιάζεται εντυπωσιασμένος από την επιβλητικότητα του καπέλου.<sup>952</sup> Στη συνέχεια ο ποιητής διακωμωδεί τη συνηθισμένη στους αριστοκρατικούς κύκλους λέξη "Κυρία" βάζοντας την υπηρέτρια να την επαναλαμβάνει δυο φορές ώστε να δημιουργηθεί μια αστεία παρήχηση. Καθώς μάλιστα τα ονόματα των δύο "Κυριών" δεν εκφωνούνται, ενώ η λέξη γράφεται με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα, φαίνεται ότι ο Ρίτσος θέλει να την παρουσιάσει, περιπαιχτικά βέβαια, ως τίτλο ευγενείας. Η διακωμώδηση συνεχίζεται με την περιγραφή των "σουφρωμένων χειλιών" της μητέρας και της θείας Αλεξάνδρας, καθώς έτρωγαν το γλυκό τους, σύμφωνα με τη μόδα της εποχής και καταλήγει στη "στεντόρεια πορδή" της θείας Αλεξάνδρας. Η συνεκφορά των δύο λέξεων αποτελεί από μόνη της ένα κωμικό εύρημα, αφού δεν είναι συνηθισμένη. Η λέξη "στεντόρεια" προσδιορίζει συνήθως τη λέξη "φωνή". Έτσι γελοιοποιείται η κατά τα άλλα αριστοκρατική συμπεριφορά της θείας Αλεξάνδρας. Η μητέρα, που μέχρι στιγμής έχει ακολουθήσει τους κανόνες ευγενικής συμπεριφοράς, προσπαθεί να καλύψει την απρεπή "κίνηση" της συγγενούς της, φορτώνοντάς την στον Ίωνα, τον οποίο μάλιστα χαστουκίζει, όταν αυτός επισημαίνει την αλήθεια. Η μητέρα λοιπόν εδώ επιδεικνύει μια υποκρισία στο πλαίσιο της ευγένειας απέναντι στο φιλοξενούμενο πρόσωπο, με τίμημα την άδικη τιμωρία του μικρού Ίωνα / Γιάννη. Ο ποιητής διακωμωδεί και το ίδιο το χαστούκι,<sup>953</sup> αφού αυτό τον έκανε να βλέπει τα δύο ασημένια κουταλάκια "ν' αστράφτουν και να τραμπαλίζονται μες στα ποτήρια", ενώ τα "κοράκια του καπέλου" που φαντάζεται να τον κυνηγούν, δείχνουν βέβαια την άσχημη διάθεσή του, αποτελούν όμως επίσης κωμικό στοιχείο αφού λειτουργούν στο πλαίσιο της γελοιογραφικής περιγραφής του καπέλου. Είναι προφανές λοιπόν εδώ ότι ο Ρίτσος διακωμωδεί την επιτηδευμένα ευγενική συμπεριφορά των αριστοκρατικών κύκλων της Μονεμβασιάς κατά την παιδική του ηλικία, από την οποία δε διέφυγε ούτε η μητέρα του. Και δε διστάζει να σατιρίσει και τη μητέρα του, μολονότι το βάρος πέφτει κυρίως στη θεία Αλεξάνδρα.

Η σάτιρα αυτή δε γίνεται βέβαια με ισοπεδωτικό τρόπο. Ο ποιητής δε φαίνεται να επιδιώκει το σαρκασμό, αλλά μια σάτιρα στο πλαίσιο του εύθυμου χαρακτήρα που σε πολλά σημεία έχει το *Εικονοστάσιο*. Η καλοπροαίρετη αυτή σάτιρα θυμίζει τη ριτσική *επιείκεια*. Άλλωστε δε θα μπορούσε ο ποιητής να σαρκάσει ένα τόσο αγαπημένο του πρόσωπο, όπως τη μητέρα του, απ' το οποίο δέχτηκε τόσα εφόδια για τη ζωή και την τέχνη του. Η προσφορά της μητέρας και η ευγνωμοσύνη του ποιητή προς αυτήν φαίνεται – χωρίς τους εξωραϊσμούς στους οποίους αναπόφευκτα καταλήγει ο ποιητικός λόγος – στα *Μελετήματα*, όταν παραλληλίζει την ποιητική προσφορά του Ελύάρ με την προσφορά της μητέρας: "*θα τον υποβιβάζαμε*

(sc. τον Ελύάρ) αν του χρωστούσαμε ευγνωμοσύνη – όπως δε χρωστάμε ευγνωμοσύνη στη μάνα μας που μας γέννησε και μας μεγάλωσε – δεν της λέμε καν ευχαριστώ. Μονάχα την αγαπάμε. Μας έδωσε ό,τι καλύτερο είχε. Μας σudaύλισε ό,τι καλύτερο είχαμε. Της δίνουμε ό,τι καλύτερο έχουμε: να την αγαπάμε, να φροντίζουμε να γίνουμε καλύτεροι, ν' αγαπάμε ό,τι καλό υπάρχει, να υποστηρίξουμε με τη ζωή μας την ευτυχία του κόσμου".<sup>954</sup>

#### 1δ. Η μητέρα και η μορφή της χαροκαμένης μάνας – Η σύνδεση της μητέρας με την κοινωνική επανάσταση.

<sup>952</sup> Για τη διακωμώδηση των καπέλων, βλ. Τζίνα Καλογήρου, ό.π. (σημ. 47), σ. 49, η οποία παραθέτει και μια σχετική φράση του Ρίτσου από τα *Μελετήματά* του (σ. 14), αναφορικά με "κωμικό πάλιωμα της μόδας των γυναικείων καπέλων".

<sup>953</sup> Οπωσδήποτε το χαστούκι αυτό είχε ειδικό βάρος για τον ποιητή λόγω της στενής σχέσης του με τη μητέρα και γι' αυτό το συναντάμε και σε άλλα σημεία του έργου: "Αν σου ξεφύγει αυτό θα 'ναι πολύ χειρότερο απ' την πορδή της θείας Αλεξάνδρας και θα φας όχι μονάχα ένα μητρικό χαστούκι..." (*Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, *E.A.A.*, 5, σ. 29).

<sup>954</sup> *Μελετήματα*, σ. 92.

Η ελευθερία Ρίτσου αρκετά συχνά μελαγχολούσε λόγω της ασυμφωνίας χαρακτήρα με τον άντρα της, ο οποίος ήταν δύστροπος, αλαζόνας, μανιώδης χαρτοπαίκτης και επιρρεπής στις εξωσυζυγικές σχέσεις. Αργότερα, ήρθε ο άτυχος γάμος την Νίνας, η οικονομική καταστροφή της οικογένειας, η αρρώστια του Μίμη και η δική της.<sup>955</sup> Όλα αυτά ήταν αρκετά για να αφήσουν στην ευαίσθητη ψυχή της μία μόνιμη θλίψη, που φυσικά εξωτερικευόταν<sup>956</sup> και δε μπορούσε παρά να επηρεάσει το μικρό Γιάννη, αφού αυτός είχε στενή σχέση με τη μητέρα του. Η θλίψη αυτή θα παρουσιαστεί με την πραγματική αιτιολογία της και τις ρεαλιστικές διαστάσεις (χωρίς βέβαια να λείπουν τα λογοτεχνικά σχήματα) στις πρώτες συλλογές με τον παραδοσιακό στίχο και τον αυτολυτρωτικό χαρακτήρα.<sup>957</sup>

*Στο σπίτι μας η μάνα μου τριγύριζε βουβή,  
κλεισμένη μες στο δράμα της, μασώντας το λυγμό της`  
απ' τη ματιά της έπεφτε νέφος παντού μαβί  
κ' έπλεε στις κάμαρες θολή θανάτου επισημάτης.*<sup>958</sup>

Οι μεταφορές του δεύτερου στίχου δείχνουν με ποιητικό τρόπο ότι η μητέρα του ποιητή ποτέ δε μιλούσε στους άλλους για τα αίτια της θλίψης της,<sup>959</sup> αλλά την υπέβαλλε με ένα ύφος και μια συμπεριφορά που ήταν φυσικά παρεπόμενα: Η βύθιση της μητέρας μέσα στη θλίψη εκφράζεται με τη μεταφορά "κλεισμένη μες στο δράμα της", ενώ η μεταφορά "μασώντας το λυγμό της" υποδηλώνει μια προσπάθειά της να καταπνίξει βίαια τις εκδηλώσεις της θλίψης, που κάνει όμως αισθητή στον περίγυρο την αυτοκαταπίεση και, συνεπώς, την εσωτερική πάλη. Στον τρίτο στίχο το αγαπημένο της μωβ χρώμα<sup>960</sup> μετατρέπεται σε σύμβολο θλίψης, ενώ στον τέταρτο στίχο η θολή ατμόσφαιρα των επικείμενων θανάτων "πλέει στις κάμαρες" ως "επισημότης", όπως λέει ο ποιητής σαρκάζοντας την αίσθηση ασφυξίας.

Καθώς η ποιητική του Ρίτσου εξελίσσεται μέσα στο πλαίσιο του ελεύθερου στίχου και της μοντέρνας ποίησης, η θλίψη της μητέρας αρχίζει σταδιακά να λειτουργεί ως ένα μοτίβο, που ενώ έχει την αφετηρία του σε ένα πραγματικό χαρακτηριστικό της μητέρας, αποδεσμεύεται από τη ρεαλιστική του πραγματικότητα και δένεται με τα ποικίλα μηνύματα των έργων: Έτσι, στο *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, "η μητέρα" θα είναι "λυπημένη", αδυνατώντας να βιώσει την πραγματικότητα μέσα από το πρίσμα της "αναβαθμισμένης παιδικότητας" που κατακτά ο ποιητής καθώς ενηλικιώνεται,<sup>961</sup> ενώ στο *Πίσω απ' το τελευταίο σύνορο* ο ποιητής θα θυμηθεί "το σπασμένο χαμόγελο της μητέρας" ως γλυκόπικρη διάθεσή της όταν τον βοηθούσε στα σχολικά

<sup>955</sup> Για όλα αυτά, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α.

<sup>956</sup> Η Λούλα Ρίτσου, ό.π. (σημ. 10), σσ. 43-44 περιγράφει την κατάθλιψη της μητέρας λίγο πριν αρρωστήσει και η ίδια, όπως εξωτερικευόταν μέσα από μια συγκεκριμένη συμπεριφορά: "Βλέπαμε τη μητέρα μας μέσα στο σπίτι χλωμή κι αμίλητη. Είχε πάρει ένα σκυλάκι που το είχε βγάλει "Αμούρ", δηλαδή έρωτα. Το χάιδευε με τις ώρες. Είχε κι ένα κέντημα για την τραπεζαρία, που δεν έλεγε να τελειώσει. Με τον καιρό αδυνάτιζε, ιδρώνε και κουραζόταν εύκολα. Άρχισαν να τη βασανίζουν τα δέκατα".

<sup>957</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σσ. 159-162.

<sup>958</sup> "Εξήγηση", *Πυραμίδες*, σ. 102.

<sup>959</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ.10), σ. 15: "Πρόσχαρος άνθρωπος και γλυκομίλητος η μανούλα μας, μελαγχολούσε πολλές φορές. Μα τα κρατούσε όλα μέσα της....Όλοι οι Ρίτσοι την αγαπούσαν και την καμάρωναν, ακόμα και οι θείες. "Είναι η καλύτερη νύφη μας" έλεγαν. Κι αυτό, γιατί ήξεραν όλοι κατά βάθος τις προσβολές, που της έκανε με την κρυφή του ζωή ο πατέρας. Μα εκείνη δεν ήταν ποτέ να παραπονεθεί, να δώσει δικαιώματα".

<sup>960</sup> Ο.π., σ. 15: "Ντυνόταν απλά, με γούστο και της άρεσε πολύ το μωβ χρώμα".

<sup>961</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 357: "Αντί για αλάτι ρίχνουμε κρυφά δυο φούχτες ήλιο στο φαί που / μαγερεύει η μάνα μας. / Το μεσημέρι δε θα φάει κανένας. / Μέσα στα πιάτα θα γυαλίζει ο ήλιος. / Ο πατέρας θάναι σοβαρός. / Η μητέρα λυπημένη. / Εμείς θα κάνουμε πως δεν ξέρουμε τίποτα. / Θα κοιτάμε από το παράθυρο τον ήλιο και θα κρυφογελάμε". Για την αναβαθμισμένη παιδικότητα, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο.

μαθήματα και θα το συνδέσει με την αρρώστια του στη διάρκεια της Κατοχής.<sup>962</sup> Στο *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα* η γλυκιά μελαγχολία του σούρουπου συνδέεται με τη μελαγχολία της μητέρας όταν θυμόταν το γιο της Μίμη, ο οποίος βρισκόταν μακριά της, είτε για τις σπουδές του, είτε νοσηλευόμενος λόγω της φυματίωσης.<sup>963</sup> Σε ένα απόσπασμα από τα *Μεσημβρινά παράθυρα*, όπου ο ποιητής οραματίζεται ένα αισιόδοξο μέλλον, χρησιμοποιεί, ανάμεσα στα άλλα εκφραστικά μέσα, και μια μεταφορά, η οποία έχει πιθανότατα τις ρίζες της στο τραυματικό βίωμα του τελευταίου αποχαιρετισμού της μητέρας και του Μίμη, όταν αυτή έφευγε για το σανατόριο το Πηλίου:

*ΤΟ ΠΡΩΤΟ* κάρο με λουλούδια έξω απ' την πόρτα σου  
το πρώτο σύγγεφο που φέγγει το παρόν σου μ' όλη του την αιωνιότητα  
το πρώτο χτυποκάρδι της πηγής κοντά στο ζύπνημα του δάσους.  
Ίσως γιατί αποζήτησες τον ύπνο  
ίσως γιατί ξενόχτησες στο ξύλινο παράπηγμα της μοναξιάς  
προσέχοντας το λύγχο φέγγοντας τα σκαλοπάτια  
στη νύχτα που ανεβαίνει σαν τη θάλασσα στην άμμο  
να σβήσει όλα τα ονόματα ν' αφήσει τη γυμνή αμμουδιά  
για να πατήσουν λεύτερα τ' άσπρα πουλιά  
ετούτοι οι προπομποί της γλαυκομάτας μέρας που έρχεται  
και γδύνεται μπροστά στα μάτια μας όλο το παρελθόν  
να δικαιώσει την πιο επίμονη ελπίδα μας  
και να χαϊδέψει στα μαλλιά το πιο ιδρωμένο απ' τα όνειρά μας.<sup>964</sup>

Παραθέσαμε ολόκληρο το απόσπασμα, για να αναδειχθεί το γενικότερο κλίμα αισιοδοξίας, στο οποίο λειτουργεί ως κατακλείδα ο τελευταίος στίχος, όπου η "γλαυκομάτα μέρα" θα "χαϊδέψει στα μαλλιά το πιο ιδρωμένο απ' τα όνειρά μας". Αυτή η μεταφορική έκφραση του χαϊδέματος του πιο ιδρωμένου ονείρου στα μαλλιά, είναι πιθανό να αποτελεί ποιητική μετάπλαση του χαϊδέματος των ιδρωμένων μαλλιών του άρρωστου Μίμη από τη μητέρα λίγο πριν την αναχώρησή της: "Αγκαλιάζονται για τελευταία φορά με το Μίμη μας, πολύ συγκινημένοι και οι δύο. Του χαϊδεψε τα σγουρά μαλλιά, που ήταν μέσα στον ιδρώτα".<sup>965</sup> Μπορεί εδώ να έχουμε την ασύνειδη επανενεργοποίηση ενός τραυματικού παιδικού βιώματος του Ρίτσου – αφού ο ίδιος βρισκόταν μπροστά στη συγκεκριμένη σκηνή – το οποίο μεταλειτουργεί σε ένα εντελώς αντίθετο από συναισθηματική / ψυχολογική άποψη νοηματικό περιβάλλον. Αν τελικά έτσι έχουν τα πράγματα, η συγκεκριμένη μεταφορά παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της ψυχολογικής / συναισθηματικής ανάγκης του ποιητή να απεμπλακεί από τη θλίψη ορισμένων παιδικών βιωμάτων και να αντικρίσει τη ζωή με αισιοδοξία. Γι' αυτό άλλωστε, "η γλαυκομάτα μέρα" (που παίρνει τη θέση της θλιμμένης μητέρας ως πηγή του χαδιού) προτού προβεί στο χαϊδεμα των μαλλιών του ονείρου, "γδύνεται όλο το παρελθόν", δηλαδή τους περιορισμένους ορίζοντες του παρελθόντος, οι οποίοι έχουν χαραχτεί και από τα τραυματικά παιδικά βιώματα. Η χρήση της κτητικής αντωνυμίας "μας" τοποθετεί τον ποιητή στο κέντρο αυτής της προσπάθειας

<sup>962</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σσ. 439-440: "και η αρρώστια, η ίδια εκείνη αρρώστια / διώχνει μια μύγα από το μέτωπό της μ' ένα χέρι λιγνό και κου- / ρασμένο / σαν το σπασμένο χαμόγελο της μητέρας / όταν άναβε τη λάμπα πάνω απ' τα βιβλία μας". Για τη βοήθεια της μητέρας στη μελέτη των σχολικών μαθημάτων, βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, σ. 27: "Όταν έπεφτε ο ήλιος, μας άναβε τη λάμπα και καθόταν κοντά να μας διαβάσει". Για την αρρώστια του ποιητή κατά την Κατοχή (το ποίημα γράφτηκε το Δεκέμβριο του 1942), βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 90-93.

<sup>963</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 333: "Το σούρουπο ήταν λίγο λυπημένο σαν αγόρι που δεν ήξερε το / μάθημά του / Η βραδιά ακουμπούσε το σαγόνι της μέσα στις δυο παλάμες της / κ' έβλεπε μακρινά πίσω απ' τους λόφους, ίδια με τη μη- / τέρα μας όταν θυμόταν το μεγάλο μου αδερφό". Σημειώνουμε την απουσία και όχι το θάνατο του Μίμη, διότι αυτόν η μητέρα δεν τον έμαθε ποτέ (βλ. εδώ, σημ. 62 και 66).

<sup>964</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 431.

<sup>965</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 10), σ. 49.

για αισιοδοξία, ενώ παράλληλα τον ενώνει με το κοινωνικό σύνολο.<sup>966</sup> Έχουμε επομένως εδώ μια συνειρμική / αντιθετική σύνδεση με τη μητρική θλίψη, που από τη μια την απομακρύνει από το ρεαλιστικό / αυτοβιογραφικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννήθηκε, ενώ από την άλλη αφήνει κάποιες αιχμές που οδηγούν εύκολα στο αυτοβιογραφικό υπόστρωμα. Πρόκειται δηλαδή για μια εξέλιξη της ποιητικής μετάπλασης του παιδικού βιώματος ανάλογη με τη γενικότερη εξέλιξη του αυτοβιογραφικού στοιχείου στο έργο του Ρίτσου.

Όμως παράλληλα μ' αυτήν την εξέλιξη του σχετικού με τη θλίψη της μητέρας αυτοβιογραφικού στοιχείου, που σε κάθε περίπτωση παραπέμπει στη λεπταίσθητη και αριστοκρατική Ελευθερία Ρίτσου, υπάρχει σε πολλά ποιητικά έργα και η μορφή της λαϊκής, Ελληνίδας, χαροκαμένης μάνας, που κραυγάζει τη θλίψη της για το βασανισμένο ή σκοτωμένο παιδί της με τους τόνους του μανιάτικου μοιρολογιού. Αυτή απαντά στο έργο του Ρίτσου από πολύ νωρίς, στον *Πόλεμο, των Πυραμίδων*,<sup>967</sup> την ξανασυναντάμε στη σπαρακτική και ταυτόχρονα επιβλητική μάνα του *Επιτάφιου*<sup>968</sup> και η παρουσία της συνεχίζεται με τις χαροκαμένες μανάδες των *Τριών χορικών*<sup>969</sup> και του θρηνητικού ποιήματος *Ο γιός μου, το φεγγάρι μου*.<sup>970</sup> Σε όλα αυτά τα ποιήματα η χαροκαμένη μάνα αποτελεί την κεντρική ηρωίδα. Παράλληλα, εικόνες σχετικές με τη χαροκαμένη μάνα, όχι όμως πάντα ως κεντρική ηρωίδα, αλλά και ως στιγμιότυπο που μαζί με άλλα συνθέτει την ποιητική πραγματικότητα στα ποιήματα με έντονα επικό χαρακτήρα, συναντάμε στην *Κυρά των Αμπελιών*,<sup>971</sup> στη *Ρωμοσύνη*,<sup>972</sup> καθώς και στα *Επικαιρικά*<sup>973</sup> και τα *Συντροφικά τραγούδια*.<sup>974</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι στο τέλος των ποιημάτων, όπου η χαροκαμένη μάνα αποτελεί την κεντρική ηρωίδα, αυτή συνειδητοποιείται πολιτικά και στρατεύεται στο δίκιο της επανάστασης.<sup>975</sup> Από την άποψη αυτή αποτελεί λογοτεχνικό παράλληλο με τη μάνα του ομώνυμου μυθιστορήματος του Γκόρκι<sup>976</sup> και του

<sup>966</sup> Αν λάβουμε υπόψη ότι το ποίημα γράφτηκε μέσα στην Κατοχή (Αύγουστος 1942) καθώς και το γεγονός ότι σε ολόκληρη τη διάρκεια της ο Ρίτσος ήταν ενταγμένος στο μορφωτικό τμήμα του Ε.Α.Μ., γίνεται σαφές ότι η αισιοδοξία έχει και κοινωνικοπολιτικές αναφορές (Βλ. Α. Κώττη, ό.π. [σημ. 4], σ. 90).

<sup>967</sup> "Γράμματα για το μέτωπο", *Πόλεμος, Πυραμίδες*, Π.Α', σσ. 139-149.

<sup>968</sup> Π.Α', σσ. 163-182.

<sup>969</sup> *Αγρόπνια*, Π.Β', σσ. 39-58. Τα *Τρία Χορικά* έχουν περιληφθεί αντίστοιχα στο τέλος των τριών θεατρικών πράξεων από το θεατρικό έργο του Ρίτσου *Πέρα απ' τον ίσκιο των κυπαρισσιών*, "Θέατρο", Αθήνα 1990, σσ. 60-74, 102-174, 168-178, όπου κεντρική ηρωίδα είναι επίσης η χαροκαμένη μάνα.

<sup>970</sup> *Μετακινήσεις*, Π.Β', σσ. 219-234.

<sup>971</sup> *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 80: "Η μάνα μας, απ' όταν τη θυμάμαι, είταν ντυμένη μες στα μαύρα / γιατί όλο κάποιος από τους δικούς της θα μας είχε αφήσει χρό- / νους..." ό.π., σ. 75: "Τότες η μάνα μας κοιτούσε τ' απογέματα τ' άσπρο τετράγωνο / του φεγγαριού να σέρνεται στο πάτωμα / σαν κάποιο γράμμα που της ήρθε από μακριά, κ' έσφεγγε το πικρό σαγόνι της". Το μοτίβο της χαροκαμένης μάνας απαντά και σε άλλα ποιήματα της *Αγρόπνιας*. Βλ. *Η βάρδια του αποσπερίτη*, Π.Β', σ. 33: "Τους είχαν στο νεκροτομείο. Η μάνα του / μονάχα τα ρούχα του γνώρισε. Τ' απόγευμα έφυγε μες στη βροχή / κρατώντας το μπογαλάκι με τα ρούχα του.", *Το ποτάμι κ' εμείς*, Π.Β', σ. 140: "Α, Ελλάδα, Ελλάδα – όμορφη γη μου – μάνα μου μαυροντυμένη...". Εδώ η Ελλάδα ταυτίζεται με τη μαυροντυμένη μάνα. Κατά μία άποψη, και η *Κυρά των Αμπελιών* του ομώνυμου ποιήματος είναι η Ελλάδα. Για τις απόψεις σχετικά με την ταυτότητα της *Κυράς των Αμπελιών* βλ. Δημήτρης Κουκουλομμάτης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία – Ποίηση (Σταθμοί – Εκπρόσωποι)*, "Παπαδήμας", Αθήνα 1988, σ. 285.

<sup>972</sup> *Ρωμοσύνη*, *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 61: "πόσο θα στίψει ακόμα η μάνα την καρδιά της πάνου απ' τα εφτά / σφαγμένα παλληκάρια της / ώσπου να βρει το φως το δρόμο του στην ανηφόρα της ψυχής της"

<sup>973</sup> *Οι γειτονιές του κόσμου*, *Επικαιρικά*, σ. 9: "Κι οι μανάδες, πίσω απ' τα τζάμια, συλλογιούνται, συλλογιούνται"

<sup>974</sup> "Μοιρολόι", *Συντροφικά τραγούδια*, σ. 63 " Το γαίμα, γιε μ', το γαίμα σου που 'βαψε τα λιθάρια, / το γαίμα σου που χάθηκε κι ορφάνεψε η καρδιά μου...μου φωτίζει τον κόσμο". Το ύφος και ο δεκαπεντασύλλαβος θυμίζουν τον *Επιτάφιο*. Για την επίδραση του μανιάτικου μοιρολογιού στο Ρίτσο βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3α.

<sup>975</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, "Γράμματα για το μέτωπο", *Πόλεμος, Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 149: "Μας λένε "οι Τούρκοι, οι Βούλγαροι είναι οχτροί" / μα τους τους Ρωμιούς, Ρωμιοί να τους χτυπάνε; / Γιε μου, έχεις δίκιο, εχτροί μας είναι Αυτοί", *Επιτάφιος*, Π.Α', σ. 182: "Γιέ μου, στ' αδέρφια σου τραβό και σμίγω την οργή μου, / σου πήρα το ντουφέκι σου' κοιμήσου, εσύ, πουλί μου", *Τρίτο Χορικό*, *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 58: "Λευτεριά, λευτεριά / Ήλιε, ήλιε – καινούργιος ο κόσμος / Ήλιε, καινούργιος και συ / Και μεις καινούργιες / Ήλιε, ήλιε, ερχόμαστε" κ.α.

<sup>976</sup> Ο Γιώργος Βελουδής, "Μια κοινή λογοτεχνική "Μάνα" (Γκόρκι, Μπρεχτ, Ρίτσος), *Προτάσεις*, "Κέδρος" 1981, σ. 128, υποστηρίζει ότι ο Ρίτσος πρέπει να γνώρισε τη "Μάνα" του Γκόρκι "το αργότερο στις αρχές του 1936" Βλ. επίσης "Γεια σου Βλαδίμηρε Μαγιακόφσκι", *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 169: "Η Μάνα του Γκόρκι σας στρώνει τώρα

ομώνυμου επίσης θεατρικού έργου του Μπρεχτ. Με μια διαφορά όμως: Τόσο στη "Μάνα" του Γκόρκι, όσο και στη "Μάνα" του Μπρέχτ, η κεντρική ηρωίδα παρουσιάζεται περισσότερο ως σύμβολο ταξικής και επαναστατικής συνειδητοποίησης, χωρίς το συναισθηματισμό και τη συγκίνηση που παρουσιάζει η χαροκαμένη μάνα σε όλες τις σχετικές συνθέσεις του Ρίτσου<sup>977</sup> προτού καταλήξει στην επαναστατική κατάφαση, η οποία λειτουργεί και ως ένα χρέος προς το σκοτωμένο παιδί της. Επομένως, το μοτίβο της χαροκαμένης μάνας φαίνεται να έρχεται στο Ρίτσο από τον Γκόρκι κυρίως, όμως ο συναισθηματισμός και η συγκίνηση της αποτελούν προσθήκες του ποιητή, που πλουτίζουν την επικύλιτη μορφή της "Μάνας" του Γκόρκι. Είναι πολύ πιθανό στις προσθήκες αυτές να υπάρχει το αυτοβιογραφικό υπόβαθρο της συχνά θλιμμένης και βαθιά ευαίσθητης Ελευθερίας Ρίτσου, το οποίο να συντήκεται με τα χαρακτηριστικά της λαϊκής χαροκαμένης μάνας, αφού και στις δυο ο πόνος αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό. Από την άλλη πλευρά, η μητέρα του Γιάννη Ρίτσου, πέρα απ' το γεγονός ότι είχε μάλλον αριστερές

τάσεις σε αντίθεση με την κοινωνική της τάξη,<sup>978</sup> παρουσίαζε και μια αξιολογική κοινωνική δραστηριοποίηση, βοηθώντας τους φτωχούς: "όταν ήρθαν οι πρόσφυγες με τα μπογαλάκια τους και τους βάλανε σε κάτι γκρεμισμένα σπίτια και σ' εκκλησιές και κλαίγαν και πεινούσαν και τους πηγαίναμε τα σχολικά μας κουλούρια – δεν υπήρχε τίποτα – αποκλεισμός, λέει – αντί για καφές καβουρντισμένα ρεβίθια, αντί για ζάχαρη χαρούπια – η μαμά τους κουβαλούσε, όταν έλειπε ο μπαμπάς, λάδι, ρύζι, παξιμάδια, όσπρια, ό,τι έβρισκε γύριζε κλαμένη".<sup>979</sup> Άρα η Ελευθερία Ρίτσου συγκέντρωνε και τις ιδεολογικές προϋποθέσεις ώστε να μπορεί να συνδεθεί με μια χαροκαμένη μάνα, που ο θάνατος του παιδιού της την κάνει να συνειδητοποιηθεί πολιτικά.

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το μοτίβο της θλιμμένης μητέρας, αν εξεταστεί με βάση μόνο το νοηματικό περιβάλλον του ποιήματος, φαίνεται να έχει απεκδυθεί τα αυτοβιογραφικά του χαρακτηριστικά και να λειτουργεί καθαρά ως σύμβολο σε λογοτεχνικό πλαίσιο. Η γνώση όμως βιογραφικών στοιχείων για το Ρίτσο και το οικογενειακό του περιβάλλον πείθει ότι το μοτίβο αυτό έλκει την καταγωγή του από τα παιδικά χρόνια του ποιητή,<sup>980</sup> ακόμα και στις εκδοχές του εκείνες όπου φαίνεται να έχει επηρεαστεί από λογοτεχνικά δάνεια.

---

σιωπηλά το δείπνο πάνω στην ψηλή ταράτσα", *Ανυπότακτη πολιτεία* Π.Β', σ. 274: "Κάθε πρωινό η μάνα του Γκόρκι μας έφερνε στο δίσκο της καρδιάς της / λίγο ψωμί κι ένα φλυτζάνι τσάι", καθώς και το ποίημα "Στο σ. Γκόρκι", των *Συντροφικών τραγουδιών*, σσ. 37-40. Βλ. και Σπύρος Αλ. Γκίνης, *Για τον Γιάννη Ρίτσο*, εκδ. "Ιστορ. Έρευνα", Αθήνα, χ.χ.ε., σ. 36

<sup>977</sup> Το συναισθηματισμό της "Μάνας" στο Ρίτσο επισημαίνει ο Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 129), σ. 130, υποστηρίζοντας ότι "είναι αυτός ακριβώς ο χαρακτήρας της "Μάνας" του Ρίτσου που την κάνει να ξεχωρίζει ευδιάκριτα κ' ευνόητα, παρ' όλη τη θεματική και την ιδεολογικοπολιτική της συγγένεια μ' αυτές, απ' τις μανάδες των δυο ιδεολογικοπολιτικών προδρόμων του".

<sup>978</sup> Βλ. εδώ, § 2α, σ. 43.

<sup>979</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 117. Βλ. και Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 10), σ. 15: "Η μανούλα μας, η τόσο άτυχη αντιπαθούσε την ελεημοσύνη. Ότι είχε το έδινε μια και καλή σε ποσότητες, για συνδρομή, όπως έλεγε, όχι για ψυχικό. Με τις οκάδες το στάρι, με τα δοχεία το λάδι, όταν έρχονταν οι σοδειές".

<sup>980</sup> Ο Νίκος Ι. Ροζάκος, *Στοχασμοί για τη (sic) ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 1976, σσ. 83-87 υποστηρίζει σχετικά ότι η μητέρα αποτελεί σημαντικό σύμβολο στην ποίηση του Ρίτσου που ξεκινάει από τα προσωπικά του βιώματα και ότι σ' αυτήν συγκεντρώνεται ολόκληρο το εθνικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πιστεύω του Ρίτσου. Στο πλαίσιο αυτό μπορούμε να δούμε στο πρόσωπο της ήρεμης καθημερινότητας της μητέρας και στο χαμόγελό της τη δικαίωση των κοινωνικών αγώνων. Βλ. χαρακτηριστικά, *Καπνισμένο τσουκάλι, Μετακινήσεις*, Π.Β', σ. 249: "Ξέρουμε πως ο ίδιος μας θα μείνει πάνου στα χωράφια... πάνου στην ποδιά της μητέρας που καθορίζει φρέσκα φασολάκια / στη δροσερήν αυλόπορτα. Το ξέρουμε". (Για το σημαίνον "φρέσκια φασολάκια" βλ. εδώ, § 3δ, σσ. 100-101), "Ειρήνη", *Αγρόπνια* Π.Β', σ. 173: "Τ' όνειρο της μάνας είναι η ειρήνη", σ.174: "Ειρήνη... είναι το χαμόγελο της μάνας".

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ**

### **Ο ΠΑΤΕΡΑΣ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ο πατέρας

Τα ελαττώματα του Ελευθερίου Ρίτσου, πατέρα του ποιητή, ήταν η αλαζονεία, η δυστροπία και η αυταρχική συμπεριφορά, τα χαρτοπαικτικό πάθος που οδήγησε στην οικονομική καταστροφή της οικογένειας, καθώς και η επιρρέπεια προς τις εξωσυζυγικές σχέσεις.<sup>981</sup> Όπως είναι φυσικό, στις δύο πρώτες συλλογές των *Τρακτέρ* και των *Πυραμίδων*, όπου ο ποιητής προσπαθεί να αυτολυτρωθεί από τα τραυματικά βιώματα του παιδικού παρελθόντος του, τα ελαττώματα αυτά παρουσιάζονται με τα μελανότερα χρώματα και με ένα διάχυτο σαρκασμό. Έτσι, στο ποίημα "Εξήγηση" ο Γιάννης Ρίτσος θα περιγράψει τον πατέρα του ως εξής:

*Ο ήλιος πάνω στα τζάμια μας τσακίζονταν χλωμός,  
γέμιζαν οι καθρέφτες μας τη σκόνη της μητέρας,  
και στο κατώφλι πρόβαινε σα χάρος, σα λοιμός,  
ψηλός, ωραίος κι αλαζών ο δύστροπος πατέρας.*

*Τις μέρες του στα καπηλειά, τα βράδνα στο χαρτί,  
βρωμούσε πάντοτε κρασί και ξέρναγε βλαστήμια,  
την ξένη σάρκα αγόραζε κι ανάδινε γιορτή  
κι ό,τι το χέρι του άγγιζε ξεφύλλιζε συντρίμια.*

*Όταν βροντούσε στην αυλή, στους δούλους προσταγές,  
πίσω απ' τα βελουδένια στορ σα γάτα μαζεύομουν,  
στ' άλλο δωμάτιο ακούγοντας τις μάνας τις κραυγές,  
κι ώρες το πέλαο βλέποντας έκλαια κι ονειρευόμουν.<sup>982</sup>*

Τα χαρακτηριστικά που περιγράφονται εδώ συνθέτουν την προσωπικότητα ενός "πατέρα-τύραννου". Όταν όμως το ποιητικό ύφος του Ρίτσου αρχίζει να αποκτά χαμηλότερους τόνους, τα στοιχεία αυτά της προσωπικότητας του πατέρα παραμένουν βέβαια ζωντανά στο νοηματικό κορμό των ποιημάτων, αλλά θεωρούνται μέσα από μια νηφαλιότερη οπτική γωνία που συνεπάγεται τόσο η ποικιλία των νοημάτων και των συμβολισμών, όσο και η διαφορετική ψυχολογία του ποιητή.<sup>983</sup> Ενώ ο Ρίτσος στην 25η στροφή της "Εξήγησης" λέει ότι κράτησε μέσα του "του πατέρα την ψυχρή, βραχώδη αλαζονεία", ανάγοντας το συγκεκριμένο πατρικό ελάττωμα σε ψυχικό τραύμα για τον ίδιο,<sup>984</sup> στο χαμηλότερων τόνων "Γράμματα για το μέτωπο", της ίδιας ποιητικής συλλογής, ο ποιητής θα προσπαθήσει να κατανοήσει τη βάνουση συμπεριφορά του πατέρα του μέσα από το προσωπείο ενός εξαθλιωμένου προλετάριου όπου διακρίνονται ορισμένα χαρακτηριστικά του Ελευθερίου Ρίτσου, όπως η βλαστήμια και η οινοποσία<sup>985</sup> της "Εξήγησης". Βλέπουμε λοιπόν ότι από πολύ νωρίς διακρίνονται στην ποίηση του Ρίτσου τα στοιχεία εκείνα που αργότερα θα αποτελέσουν την νοηματική σταθερά της "επιείκειας".<sup>986</sup> Έτσι και οι αναφορές

<sup>981</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'* § 2α, σσ. 44-45.

<sup>982</sup> *Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 103.

<sup>983</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, όπου γίνεται λόγος για την εξέλιξη των ποιητικών μεταπλάσεων του παιδικού βιώματος.

<sup>984</sup> *Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 105: "Κράτησα εντός το φέρετρο της μάνας μου ανοιχτό / και του πατέρα την ψυχρή βραχώδη αλαζονεία". Ο ποιητής φαίνεται να θεωρεί ότι η αλαζονεία του πατέρα του τον επηρέασε όσο και ο θάνατος της μητέρας του, αφού τα δύο αυτά στοιχεία τοποθετούνται σε δύο διαδοχικούς στίχους. (Για το "ανοιχτό φέρετρο" της μητέρας, βλ. εδώ, *Μέρος Γ'*, § 1β). Την αλαζονεία του πατέρα πρέπει να τη δούμε ως ψυχικό τραύμα για το Γιάννη Ρίτσο, διότι δεν εξάγεται ούτε από το έργο του ούτε από τις βιογραφίες του ότι και ο ίδιος ήταν αλαζόνας.

<sup>985</sup> *Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 145: "Κι ο άντρας μου – Θεός σχωρέσ' το μακαρίτη - / μ' απόδιωχνε και με ξυλοκοπούσε, / μούπαιρνε τα λεφτά, κι όξω απ' το σπίτι, / μια-δυο, στο καπηλειό του Παναγή, / τότεσουζε ολονυχτίς και τραγουδούσε / κ' ερχόταν βλαστημώντας την αυγή. / Τι να σου κάνει ο δόλιος; / Είχε χάσει / το χέρι του στη φάμπρικα, από τότες / -πες να ξεσκάσει, πες για να ξεχάσει - / τόρριζε στο πιωτό, μα έναν καιρό / φορούσε λουστρινένιες, γιε μου, μπότες / κι άλλος δεν τον ξεπέρναε στο χορό". (Βλ. την ανάλυση του αποσπάσματος αυτού, εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σσ. 160-162, καθώς και τις σχετικές σημειώσεις).

<sup>986</sup> Για την "Επιείκεια", βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σσ. 122-125.



στα υπόλοιπα ελαττώματα του πατέρα που περιγράφονται στην "Εξήγηση", είναι γενικά χαμηλότερων τόνων στο, πέρα από τις δύο πρώτες συλλογές, έργο του Ρίτσου. Για παράδειγμα, το χαρτοπαικτικό πάθος, στη *Δοκιμασία* δηλώνεται συνεκδοχικά με τη συνεκφορά "*Φάντης σπαθί*", η οποία μέσα από ένα λογοπαικτικό συνειρμό ανακαλεί το σπαθί του πρόωρα χαμένου αδελφού Μίμη,<sup>987</sup> ενώ στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* ο αφηγητής / Ίων θα εντάξει στις προσευχές του και την παράκληση προς το Θεό "*να μην παίζει μπακαρά ο μπαμπάς*".<sup>988</sup> Το τελευταίο δείχνει ότι το σχετικό με τη χαρτοπαιξία βίωμα παρέμεινε ζωντανό μέχρι τη γεροντική ηλικία του Ρίτσου, αλλά το παιδικότροπο ύφος της παράκλησης εξουδετερώνει τη σκληρότητα του βιώματος στο πλαίσιο της παιδικότητας του ενήλικου.<sup>989</sup> Ανάλογα και ερωτική αδηφαγία του πατέρα, που τον οδηγούσε σε εξωσυζυγικές σχέσεις, μετουσιώνεται από τον ενήλικο Γιάννη Ρίτσο στη διάχυτη, σε ολόκληρη την ποίησή του, αισθησιακή θεώρηση και προσέγγιση των ανθρώπων και του κόσμου, όπως ο ποιητής δηλώνει στο *Τερατώδες Αριστούργημα*: "*ο πατέρας μου χάρισε το θυμωμένο κόκκινο άλογο που κάλπαζε / χλιμιντρώντας στα στάχνα*".<sup>990</sup>

Παρά το γεγονός πάντως ότι ο Ρίτσος αναφέρεται στα ελαττώματα του πατέρα του σε χαμηλούς τόνους, κάνει τις περισσότερες αναφορές στα στοιχεία της δυστροπίας, του αυταρχισμού και της αλαζονείας, πράγμα που σημαίνει ότι αυτά του ήταν ιδιαίτερα αντιπαθή. Στα ποιήματα, τα στοιχεία αυτά της προσωπικότητας του πατέρα άλλοτε ανάγονται σε σύμβολα θλίψης και απαισιοδοξίας, κι άλλοτε μεταπλάθονται σε θεμελιώδη χαρακτηριστικά μιας κοντόφωρης και αντιποιητικής στάσης ζωής. Χαρακτηριστικό για την πρώτη περίπτωση είναι το ποίημα "*Χειμωνιάζει*" από τις *Σημειώσεις στα περιθώρια του χρόνου*.

*Με κάθε χτύπο του ρολογιού πέφτει ένα κίτρινο φύλλο  
Είχες ένα ψάθινο καπέλο με λιλά λουλούδια  
Τώρα κει μέσα γεννάνε οι κόττες  
κ' ένα σαλιγκάρι ανηφορίζει στο πόδι της καρέκλας.  
Το χιόνι θάναι κρύο, κρύο, κρύο  
σαν το ψηλό κολλάρο του πατέρα  
που βρίσκεται από χρόνια στο σεντούκι.  
Μύρισαν κιόλας τα δέντρα ναφθαλίνη.*<sup>991</sup>

Οι εικόνες παρακμής και θλίψης των τεσσάρων πρώτων στίχων καταλήγουν στην παρομοίωση του χιονιού, που είναι "*κρύο, κρύο, κρύο*" (η επανάληψη αισθητοποιεί την ένταση της ψυχρότητας) με τη συνεκδοχή "*το ψηλό κολλάρο του πατέρα / που βρίσκεται από χρόνια στο σεντούκι*". Η συνεκδοχή αυτή υπονοεί μια συγκεκριμένη συμπεριφορά που συνεπάγεται το να φορά κάποιος "*ψηλό κολλάρο*" (δηλαδή να είναι αριστοκράτης), συμπεριφορά με χαρακτηριστικό την αφ' υψηλού αντιμετώπιση των άλλων, την υπεροψία. Από την άλλη πλευρά "*το ψηλό κολλάρο του πατέρα*" "*βρίσκεται από χρόνια στο σεντούκι*", δηλαδή αποτελεί ένα αντικείμενο που φέρει έντονα τα σημάδια της φθοράς, της παλαιότητας και της αχρηστίας. Με τη συγκεκριμένη παρασημαντική του "*κολλάρου*" παρομοιάζεται η απόλυτη ψυχρότητα του χιονιού. Η παρομοίωση φαίνεται να συνδέει την υπεροψία / αλαζονεία του πατέρα με μία συνακόλουθη συναισθηματική ψυχρότητα, η οποία είναι γνωστή από τα βιογραφικά του Ρίτσου.<sup>992</sup>

<sup>987</sup> *Άνεμοι στα δειλινά προάστια, Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 435: "Φάντης σπαθί – ω, αλήθεια το σπαθί / που έμεινε κρεμασμένο στην κρεμάστρα του διαδρόμου / πόσο καιρό θα μείνει εκεί σαν ωροδείκτης του χαμένου χρόνου / μες στη σκόνη;". (Για τη μεταλειτούργηση του συγκεκριμένου παιδικού βιώματος στο χωρίο αυτό και για το λογοπαικτικό συνειρμό, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σσ. 165-166).

<sup>988</sup> *Τι παράξενα πράγματα, Ε.Α.Α.*, 2, σ. 71 "Κι εγώ συνέχιζα κάπως ανάκατα των προσευχή μου έξω απ' τον μακρύ τοίχο του Ελκόμενου:...να μην παίζει μπακαρά ο μπαμπάς..."

<sup>989</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο.

<sup>990</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 368. Βλ. την ανάλυσή μας, εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σσ. 117-118.

<sup>991</sup> Π.Α', σ. 469.

<sup>992</sup> Βλ. Λούλα Ρίτσου – Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 13: "Τον βλέπαμε πολύ λίγο. Σαν παιδιά, δεν τον είδαμε ποτέ να ασχοληθεί μαζί μας, να μας πάρει να κουβεντιάσουμε.

Η μετάπλαση της δυστροπίας, του αυταρχισμού και της αλαζονείας του πατέρα σε κοντόθωρη και αντιποιητική στάση ζωής διακρίνεται σε πολλά σημεία του έργου. Ο Ελευθέριος Ρίτσος παρουσιάζει από τον ποιητή να μη συμφωνεί με την παροχή υλικής βοήθειας προς τους κάθε λογής κατατρεγμένους, αφού η μητέρα του ποιητή πήγαινε τρόφιμα στους πρόσφυγες "όταν έλειπε ο μπαμπάς",<sup>993</sup> ενώ εκλαμβάνει ως απρόβλεπτες ενοχλήσεις της καθημερινότητας του τις ελάχιστες παρεκκλίσεις από τη συμβατική της έκφανση. Οι παρεκκλίσεις αυτές συνιστούν στιγμιότυπα μιας γενικότερης ευαισθησίας και ομορφιάς που δεν είναι σε θέση να βιώσει ο πατέρας του ποιητή, με αποτέλεσμα έναν έντονο εκνευρισμό του, όπως όταν έπεσε μια νυχοπεταλούδα μέσα στη σούπα του: "...ή κείνες οι λευκές νυχοπεταλούδες που πεταρίζουν γύρω απ' τη λάμπα της τραπεζαρίας και πέφτουν οι φτωχούλες στο τραπέζι ή πολλές φορές και μέσα στα πιάτα του δείπνου, κι ο πατέρας θύμωσε και πέταξε την πετσέτα του μέσα στη σούπα και βγήκε στο διάδρομο και κάπνιζε πουφ πουφ κι έβριζε, κι η μαμά έκλαιγε ἔπρηε την πετσέτα προσεκτικά και την ακούμπησε στο δίσκο, και παρ' ότι έκλαιγε ακόμη αμίλητα έβγαλε με το μικρό της δαχτυλάκι την πεταλούδα μουσκεμένη απ' τη σούπα, κι η αλατιέρα φαινόταν λυπημένη, σα στριμωγμένη ανάμεσα σ' ένα κλάμα απ' τη μια και μια βλαστήμια απ' την άλλη...", όπου ακόμα και τα αντικείμενα γίνονται φορείς συναισθημάτων.<sup>994</sup> Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τη στάση του πατέρα απέναντι στην ανορεξική θεία του ποιητή, την Όλγα,<sup>995</sup> αδελφή της μητέρας του: "Απ' το διάδρομο είδα πως είχαν καθίσει κιόλας η μαμά κι ο μπαμπάς, κι άκουσα για χιλιοστή φορά την ίδια κουβέντα: Μα δεν τρώει τίποτα ἔπὸυ θα πάει αυτό το κακό. Και τι θες να κάνω – είπε φουρκισμένος ο μπαμπάς – να της ανοίξω με το ζόρι το στόμα και να τη στουμπώνω με φαΐ; ασ' την καλύτερα ἔτσι ἔχουμε και οικονομία...Μια μέρα, κατά τις 10 το πρωί, μας κάλεσε ο μπαμπάς στο γραφείο του...και μας είπε: σας απαγορεύω ἄλλη φορά να παρακαλάτε τη θεία σας να φάει ἔπετυχαίνετε εντελώς το αντίθετο απ' αυτό που θέλετε ἔθειά σας αρνούμενη τροφή, γίνεται κέντρο της προσοχής όλων, θέμα συζήτησης και θρονιάζεται σαν πριγκίπισσα μέσα στα παρακάλια σας ἔοὔτε λέξη λοιπόν από δω και πέρα. Μουτρώσαμε ὅλοι με τον πατέρα μας, ιδίως η Λούλα κι εγώ... πώς εχθρευόμουν τον πατέρα ἔτσι που ανοιγόκλεινε λαιμαργα το στόμα του ἔθαρρούσα πως θα καταβροχθίσει ολόκληρο το τραπέζι και τις καρέκλες ἔκι ένα καρεκλοπόδαρο θα του κάτσει στο λαιμό."<sup>996</sup> Χαρακτηριστική είναι η κλιμάκωση των συναισθημάτων του ποιητή απέναντι στη δυστροπία και τον αυταρχισμό του πατέρα του. Αρχικά, απλώς παραθέτει το διάλογο ανάμεσα στον πατέρα και τη μητέρα του σχετικά με την ανορεξία της θείας Όλγας, όπου όμως η αναφορά στο θυμό του πατέρα, καθώς και στην εκτίμηση του ότι η ανορεξία είναι οικονομία για την οικογένεια, σημαίνει ἔμμεση αποδοκιμασία, απ' ενός διότι δείχνει την αδυναμία του να σκεφτεί ἔπάνω στον πιθανώς σύνθετο χαρακτήρα του προβλήματος και απ' ἔτέρου διότι αντιλαμβάνεται μόνο το οικονομικό συμφέρον αυτής της κατάστασης. Στη συνέχεια, ο πατέρας φαίνεται να αείρει την εντύπωση ότι αδυνατεί να εμβαθύνει στα προβλήματα, αφού κάνει μια παρατήρηση ψυχολογικής φύσης: Ἐτι δηλαδή η θεία Όλγα δεν τρώει, γιατί θέλει να γίνει ἔπίκεντρο της προσοχής όλων. Ἐμως ο ἄπόλυτος χαρακτήρας της ἄποψής του, καθώς και ο αυταρχικός τρόπος, με τον οποίο την επιβάλλει στα παιδιά του, αφήνουν ως τελική εντύπωση και πάλι ἔναν ἔνυστροπο χαρακτήρα, που αποδοκιμάζεται ἔμεσα πια απ' τον ποιητή και τη Λούλα, καθώς και τα ἄλλα ἔδέλφια, αφού "μουτρώνουν". Τέλος ο ποιητής / Ἐτων παρουσιάζει εχθρικός προς τη λαιμαργία του πατέρα του – που αντιπαρατίθεται με την ανορεξία της θείας Όλγας – ἔπεκτείνοντας την από τα φαγητά στα αντικείμενα (τραπέζι, καρέκλες), εχθρότητα που κορυφώνεται με τη φράση: "κι ἔνα καρεκλοπόδαρο θα του κάτσει στο λαιμό". Η τελευταία αυτή φράση φαντάζει ως τιμωρία της λαιμαργίας του πατέρα. Η κλιμάκωση

---

Μας αγάπαγε, δε λέω. Αλλά με τον τρόπο του – αγριοκοιτάγματα και βιαστικές συμβουλές. Πατέρα δεν είχαμε μέσα στο σπίτι, τη σκιά του είχαμε".

<sup>993</sup> *Ἐως να ἔναι κι ἔτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σ. 117. Βλ. ἔπίσης ἔδώ, *Μέρος Γ'*, § 1δ, σ. 272

<sup>994</sup> *Ἐι παράξενα πράγματα*, *Ε.Α.Α.*, 2, σσ. 88-89. Βλ. ἔπίσης ἔδώ, *Μέρος Γ'*, κεφάλαιο πρώτο, σημ. 31.

<sup>995</sup> Για την ανορεξική θεία Όλγα, καθώς και για την ποιητική μετάπλαση μιας στιγμιαίας εκδήλωσης βουλιμικής συμπεριφοράς της (*Ε.Α.Α.*, 5, σ. 53), Βλ. ἔδώ, *Μέρος Α'*, § 3γ, σσ. 95-96.

<sup>996</sup> *Ἐ γέροντας με τους χαρταϊτούς*, *Ε.Α.Α.*, 5, σσ. 48-50

φαίνεται και από ένα στοιχείο τεχνικής της αφήγησης: Αρχικά ο Ίων / αφηγητής απλώς ακούει το διάλογο πατέρα – μητέρας, έπειτα γίνεται αποδέκτης της πατρικής απαγόρευσης μαζί με τα αδέρφια του, με μια μεγαλύτερη εστίαση στον ίδιο και στη Λούλα, ενώ στο τέλος μόνο ο ίδιος είναι το υποκείμενο, απ' όπου εκπορεύεται η εχθρότητα προς τον πατέρα.

Η δυστροπία του πατέρα ως κοντόθωρη και αντιπονητική στάση φαίνεται καθαρά, παρ' όλες τις ποιητικές μεταπλάσεις, στα ποιήματα της *Δοκιμασίας*, όπου οι "μεγάλοι" αδυνατούν να κατανοήσουν την ποιητικότητα της ζωής και της δημιουργίας, πίσω από τις οποίες κρύβεται ένα μυστήριο, προσιτό όμως στην *παιδική αίσθηση του κόσμου*.<sup>997</sup>

*Οι μεγάλοι μας λένε: τεμπέληδες*

*Μα εμείς ξέρουμε από δουλειά και καθόμαστε ζύπνιοι ως την αυγή δουλεύοντας στο μεγάλο γαλάζιο χωράφι για να μη λείψει ο κήπος του ήλιου πάνου απ' τους κήπους των ανθρώπων*

*Εμείς, και ας μας λένε τεμπέληδες, ξέρουμε τι είναι μόχτος, ξέρουμε τι είναι να οργώσεις απ' την αρχή τον πιο μεγάλο αγρό που κάθε μέρα τον σκεπάζουν οι τσουκνίδες.*

*Εμείς ξέρουμε πόσο κουράστηκαν τα χρυσά χεράκια των αχτίνων για να χτίσουν τούτες τις χαρούμενες πολιτείες των λουλουδιών με τ' ανοιχτά μπαλκόνια των τριαντάφυλλων, με τα ψηλά καμπαναριά των κρίνων.*

*Οι άλλοι βλέπουν μονάχα τις αχτίνες και τα λουλούδια.*

*Δεν ξέρουν τίποτα για το δικό μας μόχτο και το δάκρυ.*<sup>998</sup>

Είναι προφανές ότι ο στίχος "οι μεγάλοι μας λένε: τεμπέληδες" αναφέρεται στον πατέρα του ποιητή, γιατί αυτός αδυνατούσε να κατανοήσει τις ευαισθησίες και τις αναζητήσεις του μικρού Γιάννη,<sup>999</sup> οι οποίες στο παραπάνω απόσπασμα μεταπλάθονται σε αίσθηση του μυστηρίου της ζωής.<sup>1000</sup>

Όμως οι αναφορές στον πατέρα δεν είναι πάντα αρνητικές. Ο πατέρας παρουσιάζεται επίσης στην ήρεμη ατμόσφαιρα του οικογενειακού τραπέζιού να διηγείται ιστορίες από τη ζωή του Χριστού,<sup>1001</sup> ή να "βλογάει το καρβέλι" παραλληλιζόμενος με τον Παντοκράτορα που "βλογάει τα σπίτια",<sup>1002</sup> ενώ η σκιά του πατέρα παρουσιάζεται να τυλίγει τα παιδιά "με μια παλληκαρίσιαν άχνα".<sup>1003</sup> Οι εικόνες αυτές αναδεικνύουν τον πατέρα σε σύμβολο ασφάλειας και επειδή το χαρακτηριστικό αυτό δεν προκύπτει ούτε από τα βιογραφικά του Ρίτσου ούτε, φυσικά, από τις πολλές αναφορές στη δυστροπία του πατέρα, μπορούμε να τις θεωρήσουμε ως δημιουργημένα βιώματα προερχόμενα από την απωθημένη επιθυμία του ποιητή να νιώσει ασφαλής δίπλα στον

<sup>997</sup> Για την παιδική αίσθηση του κόσμου, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο

<sup>998</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού, Δοκιμασία, Π.Α'*, σ. 350

<sup>999</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 44-45

<sup>1000</sup> Σχετικό είναι και το παρακάτω απόσπασμα, επίσης από το *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού Π.Α'*, σ. 357: "Εμείς πετροβολάμε με μύγδαλα τη λύπη τους και παίζουμε / καταμεσήμερα πάνου σε αλώνια τα παιχνίδια που οι με - / γάλοι δεν έπαιξαν και τα ονειρεύτηκαν μονάχα τα πουλιά την / ώρα που έσκαγε το πρώτο μπουμπουκάκι της ροδιάς".

<sup>1001</sup> *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα, Δοκιμασία, Π.Α'*, σ. 328: "Η ΝΥΧΤΑ περπατούσε στη στέρνα του κήπου μας όπως ο Χρι- / στός περπατούσε στη θάλασσα / (Έτσι έγραφε το βιβλίο που μας διάβαζε ο πατέρας μετά το δεί- / πνο) / Είταν μια γεύση ζεστού ψωμιού και γιασεμιών στον αέρα". Εδώ γίνεται λόγος και για τη θρησκευτικότητα του πατέρα, η οποία δεν αντιμετωπίζεται αρνητικά ως τυπολατρική (Για τη θρησκευτικότητα του πατέρα, βλ. εδώ, § 2α, σσ. 44-45).

<sup>1002</sup> *Η Κυρά των Αμπελιών, Αγρόπνια, Π.Β'*, σ. 88: "Ψηλά βλογάει τα σπίτια ο Παντοκράτορας όπως βλογάει ο πατέρας το καρβέλι...". Η σύνδεση του πατέρα με τον Παντοκράτορα επίσης δείχνει μία αίσθηση ασφάλειας που έχει και μεταφυσικές προεκτάσεις, χωρίς και πάλι να αντιμετωπίζει αρνητικά η θρησκευτικότητα του πατέρα.

<sup>1003</sup> *Ό.π.*, σ. 74: " Σε βλέπαμε...στη σκιά του κύρη που μας τύλιγε με μια παλληκαρίσιαν άχνα". Αξιοσημείωτο είναι ότι στο σημείο αυτό ο πατέρας συνδέεται με το έντονα φορτισμένο σημασιολογικά και συναισθηματικά σύμβολο της *Κυράς των Αμπελιών* (Για τις πιθανές σημασίες της *Κυράς των Αμπελιών*, βλ. Δημήτρης Κουκουλομάτης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία, Ποίηση (Σταθμοί – Εκπρόσωποι)*, "Παπαδήμας", Αθήνα 1989, σ. 285).

πατέρα του.<sup>1004</sup> Έτσι, φαίνεται ότι η δυστροπία, ο αυταρχισμός, η αλαζονεία, μεταπλάθονται σε γνωρίσματα μιας ισχυρής προσωπικότητας που αποπνέει σιγουριά. Η ανάγκη αυτή του ποιητή αναδεικνύεται ιδιαίτερα έντονα, όταν συνδέει την καλλιτεχνική δημιουργία με την αίσθηση σιγουριάς που νιώθει το άρρωστο παιδί όταν γέρνει το κεφάλι "στον κόρφο του πατέρα", με αποτέλεσμα η "πληγή" να μετατρέπεται σε τέχνη, σε "αιώνια λύρα":

*Εγώ δεν ξέρω να λυπάμαι για την θλίψη.  
Εγώ θα γείρω το κεφάλι  
σαν άρρωστο παιδί στον κόρφο του πατέρα  
και θα δεθούνε τα χλωμά του δάχτυλα  
σα χορδές στις πληγές μου το κοίλωμα  
Η αιώνια λύρα.<sup>1005</sup>*

Επιπλέον, πέρα από την ανάγκη ο πατέρας να αναδειχθεί σε σύμβολο ασφάλειας, στο απόσπασμα αυτό πραγματοποιείται και υπέρβαση της απόλυτα αντικαλλιτεχνικής συμπεριφοράς του, αφού συνδέεται με την καλλιτεχνική δημιουργία τη στιγμή που έβλεπε με απόλυτη αδιαφορία τις καλλιτεχνικές ευαισθησίες του μικρού Γιάννη.<sup>1006</sup> Φυσικά, πέρα απ' την απωθημένη επιθυμία που δημιουργεί την επιθυμητή εικόνα του πατέρα, λειτουργεί και το στοιχείο της *επιείκειας*.

Πιο καθαρά υποδηλώνεται η λειτουργία αυτής της νοηματικής σταθεράς στους θεατρικούς μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης*. Εκεί ο ποιητής ανάμεσα σ' ένα δαίδαλο νοημάτων και συναισθημάτων παρουσιάζει και τις παρηκμασμένες μορφές κάποιων μυθικών πατεράδων – βασιλιάδων, οι οποίοι ως σκιές του παλιού δυνατού εαυτού τους γίνονται συμπαθείς από τη συναίσθηση της αδυναμίας τους και της ματαιότητας της παλιάς κοσμοθεωρίας τους. Αυτή η αυτογνωσία πραγματοποιείται μέσα στις οριακές συνθήκες της απόλυτης παρακμής.<sup>1007</sup> Έτσι, ο Αγαμέμνονας στο ομώνυμο ποίημα θα πει:

*Να με, λοιπόν, που μήτε τούτη τη χαρά δε σούφερα – την πολυώνυμη,  
όπως λένε, δόξα  
που ίσως και θα μπορούσε, αλλοίμονο, να εξαγοράσει  
με βροντερά και κίβδηλα νομίσματα, τα σιωπηλά μας γνήσια δέκα χρόνια,  
χιλιάδες φόνους, κρυφούς και φανερούς, χιλιάδες σφάλματα και τάφους.....*

.....  
*Πέρασαν τόσα χρόνια – ξεμάθαμε ` ξεχάσαμε. Το σώμα  
(όχι μονάχα η ψυχή) σα νάχει χάσει την παλιά του εκείνη βεβαιότητα:  
κρουστό κι ολόρθο μες στην ίδια του χαρά να υπάρχει και να βλέπεται.  
Τώρα  
μονάχα βλέπει (δύσπιστο αυτό και γερασμένο) με μιαν άλλην όραση  
την έμπιστη κι αγέραστη ομορφιά του κόσμου, που πια δεν του ανήκει<sup>1008</sup>*

<sup>1004</sup> Για την ανάγκη του παιδιού να έχει έναν "πατέρα – καθοδηγητή", δίπλα στον οποίο θα νιώθει ασφάλεια, μιλάει ο Γεώργιος Κρασανάκης, *Ψυχολογία του παιδιού*, Αθήνα 1987, σσ. 68-70, αναφερόμενος παράλληλα και σε προβληματικούς τύπους πατέρων. Απ' αυτούς ο "αυταρχικός", ο "αυστηρός", και ο "απών", δηλαδή ο αδιάφορος, συγκεντρώνονται στην προσωπικότητα του Ελευθερίου Ρίτσου. Για την αδιαφορία του, βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 12).

<sup>1005</sup> Ο ξένος, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 380. Η Τζίνα Καλογήρου, *Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1993, σ. 380, σημειώνει σχετικά με το απόσπασμα: "Η απαντοχή της σιωπής, η μετατροπή των πληγών, η ταύτιση με τον ήλιο, συνδέονται με την ποιητική αποστολή, την καλλιτεχνική δημιουργία". Δεν αναφέρεται στο ειδικό βάρος του πατέρα.

<sup>1006</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 44-45.

<sup>1007</sup> Βλ. για όλα αυτά, σε συνδυασμό με την *ταλάντευση* του Ρίτσου, εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β και 3γ.

<sup>1008</sup> *Αγαμέμνων*, Τ.Δ., σσ. 63,67. Στο *Νεκρό σπίτι* ο Αγαμέμνονας παρουσιάζεται γυάλινος. Το γυάλι παρουσιάζεται ως στοιχείο διαφάνειας που ταυτίζεται με μιαν ανελέητη αυτογνωσία: "Ας έρθει ο αφέντης – είτε η αφέντισσα η μάνα μας. / Καλώς να ορίσει. Κι αυτός γυάλινος. / Γυάλινος. Γυάλινος. Νάτο, - κ' εμείς αυτό το μάτι το ξέρουμε - / τόχουμε, να, κ' εμείς καταμεσής στο κούτελο. / Καλά τον μάθαμε κ' εμείς το θάνατο. Ξέρουμε. Βλέπουμε. / Εκείνος πρώτος μας τον έμαθε.....Ετοιμάστε / τα γυάλινα φαγά, τα γυάλινα κρασιά, τα γυάλινα φρούτα / έρχεται ο γυάλινος αφέντης μας. Έρχεται" (Τ.Δ., σσ. 102-103).

Οπωσδήποτε, αν δεχτούμε ότι πίσω από την παρηκμασμένη μορφή του Αγαμέμνονα κρύβεται ο πατέρας του Ρίτσου,<sup>1009</sup> πρέπει να επισημάνουμε ότι ο βαθμός ποιητικής μετάπλασης είναι μεγάλος. Δεν μπορούμε όμως, παρά να διακρίνουμε την παλιά αλαζονεία και την πτώση ως κοινά σημεία ανάμεσα στον Ελευθέριο Ρίτσο και τον Αγαμέμνονα. Στην *Ισμήνη* ο τυφλός πατέρας Οιδίποδας οικτίρεται από την ομώνυμη ηρωίδα. Εδώ η αναφορά στον παλιό αυταρχικό εαυτό του είναι περισσότερο ξεκάθαρη και ο οίκτος της κόρης εστιάζεται σ' αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό:

*Ο καημένος ο πατέρας – πάντα τον θυμάμαι –  
Είχε ένα πρόσωπο σα συσπασμένο χέρι, γαντζωμένο  
σ' ένα μεγάλο μαύρο παραπέτασμα, για να το ρίξει τόσο που κάποτε  
λέω  
ίσως και νάταν καλό που τυφλώθηκε – ίσως έτσι τουλάχιστον να μπό-  
ρεσε  
να δει προς τα μέσα του, να θυμηθεί λίγο – λίγο  
εκείνα που δεν είχε δει κ' ίσως έτσι, στ' αλήθεια, να τα είδε γιατί ως  
τότε  
έβλεπε την αυταρχική μορφή του (φυσικά, κολακευμένη) μες στα βλέμ-  
ματα των φοβισμένων υπηκόων του - κ' εκείνους κ' εκείνον  
από παιδί πολύ τους λυπόμουν.<sup>1010</sup>*

Το "μεγάλο μαύρο παραπέτασμα" πιθανότατα παραπέμπει στην υποκριτική και τυπολατρική νοοτροπία του Ελευθερίου Ρίτσου, αποτελώντας ποιητική μετάπλαση.<sup>1011</sup> Η αυτάρεσκη ενατένιση της αυταρχικής μορφής του πατέρα Οιδίποδα "μες στα βλέμματα των φοβισμένων υπηκόων του" που τον κολακεύουν, φαντάζει ως μακρινός απόηχος της πολιτικής δύναμης του Ελευθερίου Ρίτσου στη Μονεμβασιά, ο οποίος ήταν κομματάρχης με πελατειακές σχέσεις.<sup>1012</sup> Μπορεί όμως οι "φοβισμένοι υπήκοοι" να είναι και τα μέλη της οικογένειάς του. Η εξιλέωση του πατέρα – Οιδίποδα είναι αρκετά εμφανής και πραγματοποιείται μέσω της τύφλωσης. Η *Ισμήνη* λέει ότι η τύφλωση πιθανόν θα τον έκανε να προβεί σε μία ενδοσκόπηση του εαυτού του, "να δει προς τα μέσα του, να θυμηθεί λίγο – λίγο / εκείνα που δεν είχε δει". Ο πατέρας Οιδίποδας λοιπόν φτάνει στην αυτογνωσία, όταν τυφλώνεται και επομένως δεν είναι σε θέση να νιώσει την αυτεπιβεβαίωσή του στις υποταγμένες ματιές των άλλων. Η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα που σύμφωνα με τον αρχαιοελληνικό μύθο πραγματοποιήθηκε σε μια στιγμή μανίας, όταν συνειδητοποίησε τη σειρά των ανοσιουργημάτων που είχε διαπράξει, ανακαλεί την ψυχασθένεια του Ελευθερίου Ρίτσου κάτω από το βάρος των απανωτών συμφορών. Ο ποιητής στο πεζογράφημα *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*<sup>1013</sup> παρουσιάζει κατά τη διάρκεια της ψυχασθένειας την "*Παλιά του αλαζονεία*", του πατέρα, να μεταμορφώνεται σε "*γλυκιά ταπεινοσύνη*",<sup>1014</sup> ενώ τον βάζει να ζητάει συγνώμη από τα παιδιά του, προφανώς συνειδητοποιώντας και το δικό του μερίδιο ευθύνης για τις συμφορές: "*Μια στιγμή χαλάρωσε το αγκάλιασμα, έσκυψε το κεφάλι κι είπε: "σχωρώστε με, σχωρώστε με, παιδιά μου"...*"<sup>1015</sup>. Στη συνέχεια ο πατέρας ταλαιπωρείται

<sup>1009</sup> Την άποψη αυτή υποστηρίζει ο Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1984, σ. 56.

<sup>1010</sup> *Τ.Α.*, σ. 220.

<sup>1011</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 44-45.

<sup>1012</sup> Βλ. Α. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 12), σ. 13: "Κομματάρχης τοπικός, με πολλές κουμπαριές, ο ίδιος είχε βγει ένα φεγγάρι και δήμαρχος στη Μονεμβασιά", σ. 23: "Μόλις άναβε κάποιο φως στο σπίτι, άρχιζαν τις φωνές: "Κουμπάρε Λευτέρη" ή "κυρ Δήμαρχε, εμείς είμαστε". Ο πατέρας όταν δεν ήθελε να κατέβει αμέσως, έστελνε κάποιον υπηρέτη να τους ανοίξει ένα δωμάτιο και να περιμένουν. Ύστερα κατηφόριζαν μαζί από τα καλντερίμια της πάνω τάπιας".

<sup>1013</sup> Η μακρά ιστορία της εξιλέωσης του πατέρα παρατίθεται στις σσ. 52-68 από το *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, *Ε.Α.Α.*, 7.

<sup>1014</sup> *Ε.Α.Α.*, 7, σ. 54: "Ο μπαμπάς δεν ήταν εκείνος που ξέραμε ήταν άλλος άνθρωπος. Ακούρευτος, αζύριστος, σκελετωμένος. Τα λεβέντικα στριφτά του μουστάκια είχαν ψαρύνει κι είχαν πέσει. Ένα χλωμό φέγγος ήταν χυμένο στη μορφή του σαν όσιος. Όλη η παλιά του αλαζονεία είχε γυρίσει σε γλυκιά ταπεινοσύνη".

<sup>1015</sup> Ο.π. (σημ. 34). Για την προσωπική του ευθύνη στην καταστροφή της οικογένειας, εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 44-45.

από τη γκρίνια και τις προσβολές του γαμπρού του, Χρίστου Κοκκώνη, στο διάστημα που έμενε στο σπίτι της κόρης του Νίνας, η οποία τον είχε φέρει στην Αθήνα για να τον περιποιηθεί, λόγω των κλονισμένων του νεύρων. Συνέπεια αυτής της συμπεριφοράς του γαμπρού του είναι να υποτροπιάσει, να διαγνωστεί "αρνητισμός" και να εγκλειστεί στο δημόσιο ψυχιατρείο.<sup>1016</sup> Εκεί, ανακαλύπτει την πραγματική φιλία στο πρόσωπο ενός άλλου ψυχοπαθή, του Στέργιου και για πρώτη φορά γνωρίζει τη χαρά της δημιουργίας πράγμα που τον οδηγεί σε αυτοσυγχώρεση για τα λάθη και τον εγωισμό του παρελθόντος:

Έτσι, σαν τον Οιδίποδα και ο πατέρας του ποιητή βλέπει "εκείνα που δεν είχε δει". Αυτά που φτιάχνει (δαντελένια πετσετάκια) μπορεί να φαντάζουν ευτελή, αλλά αποτελούν προϊόντα της αυτογνωσίας του πατέρα, αφού συνδέονται με την όσιμη μύησή του στη φιλία και τη δημιουργικότητα: "Χαμήλωσε τα μάτια. Με μια συνεσταλμένη κίνηση έβγαλε κάτι απ' την τσέπη της πιτζάμας του. Το άπλωσε στο γόνατό μου. Ένα δαντελένιο πετσετάκι, στρογγυλό, ένας κύκλος από μαργαρίτες. "Τι όμορφο που είναι - είπα - εσύ το 'πλεξες; "Εγώ - με τα ίδια μου τα χέρια", και κοίταξε τα χέρια του, λεπτά, όμορφα ακόμη, με τα μακριά του δάχτυλα ευγενικά κιτρινισμένα απ' τα τσιγάρα. "Για σένα το 'πλεξα' να το βάλεις στο τραπέζι σου ν' ακουμπάς πάνω του τ' ανθογυάλι". Στο πρόσωπό του ήταν χυμένη μια κοριτσιίστικη ντροπαλοσύνη και κάποια γλυκύτατη περηφάνια. Είχε γνωρίσει, αυτός που ποτέ στη ζωή του δε δούλεψε, είχε γνωρίσει τη χαρά να φτιάχνει κάτι με τα ίδια του τα χέρια - κι ίσως αυτό να 'ταν η μεγαλύτερη χαρά της ζωής του, κι ίσως αυτό να συγχωρούσε μπρος στα μάτια του τα πολλά λάθη του και τον παλιό εγωισμό του".<sup>1017</sup> Η αυτοσυγχώρεση του πατέρα έμμεσα συνιστά και συχώρεσή του στα μάτια του γιου του, όπως προκύπτει από το συγκινητικό ύφος του αποσπάσματος. Η ανακάλυψη εκ μέρους του πατέρα της ευαισθησίας αυτής που ήταν κρυμμένη βαθιά μέσα του, οδηγεί τον ποιητή να ταυτίσει ένα μέρος τουλάχιστον του εαυτού του με τον πατέρα: Όταν ο πατέρας θα πεθάνει, θα τον ντύσουν με ένα μπλε κοστούμι του γιου του και ο τελευταίος θα πει: "Τ' άγιο λείψανο χλωμό, γαλήνιο, ησυχασμένο μέσα στο μπλέ μου κοστούμι, σαν να κήδενα ένα κομμάτι απ' τον εαυτό μου".<sup>1018</sup> Επομένως, ο ποιητής αγιοποιεί τον πατέρα του, διότι αυτός εξιλεώθηκε μέσα απ' τα βάσανα, αυτοσυνειδητοποιήθηκε και έμαθε την "εργασία της αγάπης" που συμβολίζεται με το δαντελένιο πετσετάκι.<sup>1019</sup> Ο ποιητής κλείνει την αναφορά του αυτή στον πατέρα απευθυνόμενος σ' αυτόν σε β' πρόσωπο και αποδίδοντάς του με συγκινητικό και μεγαλόπρεπο τρόπο, σα να βρισκόταν ο πατέρας μπροστά του και να τον άκουγε, το χαρακτηρισμό "Άγιος": "Και τρεις μέρες τώρα, με τρεμάμενο χέρι, με αδέξιες γραμμές (συγχώρεσέ με, πατέρα), χαράζω με κιτρινισμένα απ' τα τσιγάρα δάχτυλα, ωχρή, πολύ ωχρή την εικόνα σου μες στο δικό μου μπλε κοστούμι, δίχως φωτοστέφανο, μόνο με λίγες ταπεινές μαργαρίτες πλεγμένες ευλαβικά με τα ίδια σου τα χέρια. Ο Άγιος Ελευθέριος Δημητρίου Ρίτσος".<sup>1020</sup> Η μεγαλοπρέπεια αφορά τον προσδιορισμό. "Άγιος" μπροστά από το

<sup>1016</sup> E.A.A., 7, σσ. 61-62. Για τη συμπεριφορά του Χρίστου Κοκκώνη, βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σ. 119 και σημ. 65.

<sup>1017</sup> E.A.A., 7, σσ. 65-66.

<sup>1018</sup> Ο.π., σ. 67.

<sup>1019</sup> Ο.π. σ. 67. Ανάλογα λειτουργεί το πετσετάκι ως σύμβολο και στην αγιοποίηση της παραλοϊσμένης Ηλέκτρας στο ποίημα *Χρυσόθεμις* της *Τέταρτης Διάστασης*, σσ. 184-185: "Κάποτε, πάνω στην αρρώστια της, όταν σώθηκαν οι κλωστές της, / ξήλωσε μια παλιά, ετοιμόρροπη, λινή κουβέρτα / κλωστή - κλωστή - κοβόταν - κόμπο-κόμπο, κ' έφτιαξε με τη βε- / λόνα / έναν περίφημο άθλο καρτερίας - ένα μικρό πετσετάκι - μου το χά- / ρισε- / (παρ' όλο το χαμένο λογικό της, είχε θυμηθεί πως είταν τα γενέθλια μου). / Ποτέ δεν έλαβα πολυτιμότερο δώρο. Τόχω πάντα κοντά μου. Κι αλή- / θεια, / κάθε όμορφο πράγμα έχει μια ατέλειωτη προϊστορία και χιλιάδες αθώ- / ρητους κόμπους / και μια μικρή βελόνα υπομονής με χλιοτρυπημένα δάχτυλα. Ίσως / η άλλη όψη του ωραίου νάνα η αγιότητα, - ποιος ξέρει; - τίποτα δεν έχω μάθει". Η νοηματική εγγύτητα των αποσπασμάτων δείχνει ότι το περιστατικό με το πετσετάκι είναι μάλλον αληθινό. Απλώς στη *Χρυσόθεμις*, λόγω της τεχνικής των ποιημάτων της *Τ.Δ.* δε δίδονται στοιχεία για να αποκαλυφθεί η αυτοβιογραφική του διάσταση, όπως στο *Εικονοστάσιο*. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως η σημασιολογική φόρτιση του γεγονότος πρέπει να έγινε εκ των υστέρων, μέσω της λογοτεχνικής επεξεργασίας. Το γεγονός απλώς αποτέλεσε το έναυσμα.

<sup>1020</sup> E.A.A., 7, σ. 68.

πλήρες, με πατρώνυμο και επώνυμο, όνομα του πατέρα, ενώ η ευαισθησία διακρίνεται στο ύφος ολόκληρου του αποσπάσματος.

Από την εξέλιξη που έχει η μορφή του πατέρα στο έργο του Ρίτσου συμπεραίνουμε ότι τα τραυματικά βιώματα που είχε ο ποιητής από τον πατέρα του στην παιδική του ηλικία δε στάθηκαν ικανά να τον κάνουν να τον αντιπαθήσει. Η ανάγκη του για την πατρική στοργή που του είχε λείψει, τον κάνει στο έργο του να δημιουργεί βιώματα που ανάγουν τον πατέρα σε σύμβολο ασφάλειας, ενώ η "επιείκεια" του εξιλεώνει και αγιοποιεί τη μορφή του πατέρα μέσα από τις συμφορές που συρρικνώνουν την αλαζονεία και κάνουν τον άνθρωπο πολλές φορές ν' ανακαλύπτει κρυφές πτυχές του εαυτού του που είναι και πιο αληθινές. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη ότι σαρκασμό προς τον πατέρα έχουμε μόνο στις δύο πρώτες συλλογές, μπορούμε να πούμε ότι στο έργο του Ρίτσου υπάρχει μια μακρά πορεία – με παλινδρομήσεις φυσικά – από το σαρκασμό<sup>1021</sup> προς την ηθική αποκατάσταση του πατέρα.

Η ανάγκη του Ρίτσου για πατρική στοργή έχει και ένα άλλο αποτέλεσμα: Να παρουσιάζεται ο ίδιος ως ένας βαθιά στοργικός πατέρας σε ορισμένα παιδικά του ποιήματα, με πρώτο το *Πρωινό άστρο* που απευθύνεται και είναι αφιερωμένο στην κόρη του Έρη,<sup>1022</sup> *Τα παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού*, που είναι αφιερωμένα "Στο Φωτούλη και στην Έρη",<sup>1023</sup> καθώς και τα ποιήματα της συλλογής *Μικρό αφιέρωμα* που είναι αφιερωμένα "Στη Φαλίτσα και στην Έρη".<sup>1024</sup> Το ότι τα ποιήματα αυτά είναι αφιερωμένα είτε μόνο στην κόρη του, είτε και στην κόρη του, δείχνουν ότι ενεργοποιείται το πατρικό φίλτρο,<sup>1025</sup> ενώ η πατρική στοργή και ευαισθησία εκφράζεται με το παιδικότροπο ύφος των ποιημάτων αυτών που δείχνει ότι ο πατέρας έχει γίνει ένα μεγάλο παιδί.<sup>1026</sup> Επομένως, ο αυταρχισμός του Ελευθερίου Ρίτσου επέδρασε αντιθετικά στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του Γιάννη Ρίτσου ως πατέρα. Αυτό το επισημαίνει και η κόρη του ποιητή, Έρη, σε συνέντευξή της, αναφερόμενη σε χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του ποιητή, όπως τη διαλλακτικότητα και τη μετριοπάθεια: "Ήταν συνήθως διαλλακτικός και μετριοπαθής. Δεν ήθελε να επιβάλλει την άποψή του, γιατί, ίσως, θυμόταν τον δικό του αυστηρό πατέρα και τις αρνητικές του παιδικές εμπειρίες".<sup>1027</sup>

<sup>1021</sup> Βλ. χαρακτηριστικά το διάχυτο σαρκασμό που έχει η περιγραφή της ψυχοσθένης του πατέρα στο ποίημα "Στον πατέρα μου", των *Τρακτέρ*, η οποία καταλήγει ως εξής: "Πατέρα, εγίνης "ένδοξος των αγαμάτων στρατηγός" / Ω, τι καλά, που στο "Δαφνί" μένεις φυλακισμένος / κ' έτσι δε θάχει σημασία καμιά που εγώ, ο στερνός σου γιος, / σου γράφω από τη "Σωτηρία" βουβός και απαυδισμένος". Τα συναισθήματα του ποιητή εδώ, είναι εντελώς διαφορετικά από αυτά που περιγράφονται στο *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, στο πλαίσιο της αυτολύτρωσης από το συγκεκριμένο γεγονός που βρίσκεται σε εξέλιξη την ώρα που γράφει το ποίημα.

<sup>1022</sup> Π.Β', σσ. 305-336.

<sup>1023</sup> *Παράρτημα*, Π.Γ', σσ. 504-518.

<sup>1024</sup> Π.Δ', σσ. 133-203.

<sup>1025</sup> Για ενεργοποίηση του πατρικού φίλτρου μιλάει ο Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος, Συνολική Θεώρηση του έργου του*, "Βιβλιοπωλείον της Εστίας", Αθήνα <sup>3</sup> 1992, σσ. 346-349 αναφερόμενος στα ποιήματα του *Μικρού αφιέρωματος*.

<sup>1026</sup> Για τα παιδικότροπο ύφος, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 223-226, όπου γίνεται αναφορά στα λεγόμενα "παιδικά ποιήματα" του Ρίτσου.

<sup>1027</sup> "Ήταν συνήθως διαλλακτικός και μετριοπαθής", *Η Έρη Ρίτσου μιλάει στο "Δ", Το Δέντρο*, 109 (Σχετικά με τον πατέρα), Μάρτιος 2000, σ. 72.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ**

### **ΤΑ ΑΔΕΛΦΙΑ**



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Τα αδέλφια

### 3α. Η Λούλα

Στην ποιητική του αυτοβιογραφία *Το Τερατώδες Αριστούργημα*, ο Γιάννης Ρίτσος, παρουσιάζοντας με επιγραμματικό τρόπο την προσφορά των προσώπων του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση μοτίβων και νοηματικών σταθερών στην ποίηση του, σημειώνει για τη Λούλα: "η Λούλα μούδωσε ολόκληρο το Τραγούδι της Αδελφής μου".<sup>1028</sup> Το ποίημα αυτό γράφτηκε το 1937<sup>1029</sup> και αποτελεί μια αναπόληση και ποιητική μετάπλαση των βιωμάτων σχετικά με την υλική προσφορά και την ηθική συμπαράσταση της Λούλας προς τον ποιητή, αλλά και προς τα πρόσωπα του οικογενειακού περιβάλλοντος. Η αναπόληση και η ποιητική αυτή μετάπλαση των βιωμάτων συνδυάζεται με υπαρξιακές και μεταφυσικές αναζητήσεις, καθώς και με την πίστη στην προοπτική της κοινωνικής επανάστασης, σε μια προσπάθεια του ποιητή να μετατρέψει σε κατάφαση προς τη ζωή, τη βαθιά θλίψη του από την ασθένεια της Λούλας και τον εγκλεισμό της στο ψυχιατρείο. Πρόπλασμα για *Το Τραγούδι της Αδελφής μου* έχει αποτελέσει το ποίημα "Δέσμευση", των *Πυραμίδων*,<sup>1030</sup> όπου οι αναφορές στα σχετικά με Λούλα βιώματα είναι περισσότερο άμεσες και σαφείς, λόγω της τεχνικής που ακολουθείται στη συγκεκριμένη συλλογή.<sup>1031</sup> Η παραδοχή επομένως του Ρίτσου, στην προχωρημένη ωριμότητα της ποιητικής του παραγωγής,<sup>1032</sup> ότι οφείλει ένα μείζονος σημασίας ποίημα στην αδελφή του Λούλα, την αναδεικνύει σε ποιητική παρακαταθήκη. Γι' αυτό άλλωστε σε πολλά σημεία του έργου του Ρίτσου είναι έντονος ο απόηχος των βιωμάτων που ο ποιητής είχε από αυτό το αγαπημένο του πρόσωπο.

Έτσι στο ποίημα *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, από την *Τέταρτη Διάσταση*, του οποίου το μυθολογικό υπόβαθρο είναι η επιστροφή της ομώνυμης ηρωίδας από την Ταυρίδα, είναι πιθανό να συντήκεται μαζί με τα μυθολογικά στοιχεία, καθώς και με τα ιστορικά στοιχεία της περιόδου συγγραφής του,<sup>1033</sup> το αυτοβιογραφικό στοιχείο της επιστροφής της Λούλας από την Αμερική. Το κοινό σημείο ανάμεσα στο μύθο της Ιφιγένειας και στην αυτοβιογραφική πραγματικότητα της Λούλας Ρίτσου είναι η θυσία. Η Ιφιγένεια, σύμφωνα με το μύθο, θυσιάστηκε κυριολεκτικά για την ευόδωση της τρωικής εκστρατείας. Η Λούλα Ρίτσου θυσιάστηκε (με τη μεταφορική σημασία της λέξης) πραγματοποιώντας έναν άτυχο και αταίριαστο γάμο, για να μπορέσει να ανταποκριθεί στα χρέη που της συσσώρευσε η αλτρουιστική της συμπεριφορά. Στη "Δέσμευση" περιγράφεται με αμεσότητα η θυσία της Λούλας, η οποία παντρεύτηκε το μετανάστη στις ΗΠΑ Δημήτρη Σταυρόπουλο από καθαρά οικονομική ανάγκη, "έναν πούχε θεό: τη στρογγυλή γαστέρα" όπως

<sup>1028</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 368.

<sup>1029</sup> Π.Α', σσ. 187-212

<sup>1030</sup> Π.Α', σσ. 82-87.

<sup>1031</sup> Για τις επισημάνσεις αυτές, βλ. και εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σσ. 121-122 και ιδιαίτερα τις σημ. 82,83. Το κύριο χαρακτηριστικό της Λούλας επάνω στο οποίο πραγματοποιούνται οι περισσότερες ποιητικές μεταπλάσεις, είναι το στοιχείο της προσφοράς, όχι μόνο στους οικείους της, αλλά γενικότερα σε όσους σχετίζονταν μαζί της. Άλλωστε και ο άτυχος γάμος της με το Δημήτρη Σταυρόπουλο (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 45-46), πραγματοποιήθηκε για να πληρώσει τα χρέη που είχαν συσσωρευθεί ως συνέπεια αυτής της συμπεριφοράς της (βλ. Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 121 και Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχεδίασμα βιογραφίας*, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996, σ. 64). Το στοιχείο της προσφοράς παρουσιάζει διαφορετικό βαθμό ποιητικής μετάπλασης στη "Δέσμευση" και στο *Τραγούδι της Αδελφής μου*, ανάλογα με την τεχνική: "και απ' τη στιγμή που τίποτα δε δύνεσαι να δίνεις / έχεις πεθάνει πια (Π.Α', σ. 84) και: "Μα δεν ήξερες να δέχεσαι. / Χάριζες. / Μόνο χάριζες. / Όλα τα δώρα σου / τα μοίρασες / κ' έμειναν άδειες / οι παλάμες σου" (Π.Α', σ. 203), αντίστοιχα.

<sup>1032</sup> *Το Τερατώδες Αριστούργημα*, όπου ο Ρίτσος πραγματοποιεί την παραδοχή αυτή, γράφεται το 1977.

<sup>1033</sup> Το ποίημα γράφεται μέσα στη δικτατορία, το χρονικό διάστημα "Νοέμβριος 1971-Αύγουστος 1972". Για τη σύντηξη μυθολογικού, αυτοβιογραφικού και ιστορικού στοιχείου, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3γ.

σαρκαστικά τον χαρακτηρίζει ο ποιητής, επηρεασμένος και από την πολιτική φρασεολογία της Αριστεράς την εποχή εκείνη. Αποτέλεσμα ήταν η Λούλα, αφού γέννησε στην Αμερική ένα παιδί, να εκδηλώσει συμπτώματα κατάθλιψης λόγω του συναισθηματικού και ψυχολογικού της διχασμού και να επιστρέψει στην Ελλάδα, με σκοπό να ξαναβρεί την ηρεμία της. Αυτή της την επιστροφή, με τον ψυχικό της κόσμο ταραγμένο, απεικονίζει επιγραμματικά στη "Δέσμευση" ο ποιητής λέγοντας "*και πλανεμένη επέστρεψες μ' ένα παιδί στην πλάτη / και μ' ένα νέο σταυρό*".<sup>1034</sup> Επομένως τα βαθύτερα αίτια της ψυχικής νόσου που η Λούλα εκδήλωσε το 1937,<sup>1035</sup> εντοπίζονται σ' αυτή τη στάση θυσίας που τήρησε με το συγκεκριμένο γάμο. Όπως λοιπόν η μυθική Ιφιγένεια επέστρεψε από την Ταυρίδα, (όπου την είχε στείλει η Άρτεμη δίνοντας μια άλλη τροπή στη θυσία της), έτσι και η Λούλα επιστρέφει από τον τόπο θυσίας της ατομικής της ευτυχίας, την Αμερική, "*πλανεμένη*" όμως και φέρνοντας μαζί το παιδί της. Στη "*σκηνική οδηγία – επίλογο*" που επιτάσσεται στην *Επιστροφή της Ιφιγένειας* πραγματοποιείται πιθανότατα ένας υπαινιγμός αυτών των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της επιστροφής της Λούλας: Η Ιφιγένεια "*τυλίγει σ' ένα μικρό, λευκό τραπεζομάντιλο το ζόανο της θεάς*" και "*το σηκώνει στο αριστερό της μπράτσο σα βρέφος*", ενώ η συμπεριφορά της αμέσως παρακάτω φανερώνει άνθρωπο με ταραγμένο ψυχισμό, αφού "*κατεβαίνει τη μαρμάρινη σκάλα, μηχανικά, σαν απ' τα πριν αποφασισμένα, σαν χωρίς μνήμη*".<sup>1036</sup> Πρέπει να σημειωθεί ότι ο ποιητής γράφοντας την *Επιστροφή της Ιφιγένειας* είχε βιώσει και την ψυχική νόσο της Λούλας πολλά χρόνια πριν, ενώ όταν έγραφε τη "Δέσμευση" είχε δει μόνο την επιστροφή της απ' την Αμερική μαζί με το παιδί και τα πρώτα σημάδια ψυχικών διαταραχών.<sup>1037</sup> Άρα, *Η Επιστροφή της Ιφιγένειας*, σύνθεση μείζονος σημασίας της ώριμης ποιητικής περιόδου του Ρίτσου, δείχνει ότι η χρονική απόσταση από το βίωμα διευρύνει τα ρεαλιστικά όρια εγγραφής του στη συνείδηση και το κάνει να μεταλειτουργήσει σε ένα ευρύ και πολύπλοκο νοηματικό περιβάλλον, κρατώντας όμως έναν απόηχο των ορίων αυτών.

Η διατήρηση του απόηχου από τα ρεαλιστικά / αυτοβιογραφικά όρια της ψυχικής νόσου της Λούλας, φανερώνει ότι το συγκεκριμένο βίωμα ήταν ιδιαίτερα τραυματικό για τον ποιητή. Και αυτό, γιατί η Λούλα με τις προσφορές της και τη συμπαραστάσή της στον ποιητή ως δεύτερη μάνα του από τα παιδικά του χρόνια και κατά τη διάρκεια της εφηβείας του,<sup>1038</sup> ήταν γι' αυτόν η προσωποποίηση της ασφάλειας, μιας ασφάλειας που ένιωσε ότι τη χάνει οριστικά, όταν αρρώστησε η αδελφή του. Η Λούλα, μετά τη θεραπεία της εξακολούθησε να λειτουργεί ως πηγή ασφάλειας για τον ποιητή, όπως φαίνεται σε ποιήματα που γράφτηκαν κάτω από οριακές συνθήκες, όπως εκείνες της εξορίας. Στις περιπτώσεις αυτές άλλοτε αναβιώνουν συγκεκριμένα βιώματα της παλιάς ειδυλλιακής η εξιδανικευμένης ζωής κι άλλοτε η αδελφή ανάγεται σε σύμβολο. Έτσι, ο Γιάννης Ρίτσος θα κρατήσει στην εξορία της Μακρονήσου "*το ψαλιδάκι της μικρής αδελφής του*", με το οποίο "*έκοβε τα νύχια / της στο περβάζι / κι οι αντιφεγγιές απ' τα τζάμια*

<sup>1034</sup> Για τον άτυχο γάμο της Λούλας, τη μετάβαση στην Αμερική, την κατάθλιψη και την επιστροφή της, βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 4), σσ. 121-125 και Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 66. Επίσης, εδώ, *Μέρος Α'*, § 2γ, σ. 46. Το απόσπασμα της "Δέσμευσης" που περιγράφει τη συγκεκριμένη θυσία της Λούλας για τα πρόσωπα του οικογενειακού της περιβάλλοντος και τους άλλους είναι: "Εκρέμασες τα κρίνα σου σε αυχένα δουλικό / κ' έφυγες μ' έναν πούχε θεό: τη στρογγυλή γαστέρα / έκανες το αίμα σου άρωμα για τον τρελλό πατέρα, / για με τον φθισικό" "Σε στέρφους τόπους έσπειρες τον πλούσιο θησαυρό / το φέρετρό σου τόχτισες γι' άλλους λαμπρό παλάτι / και πλανεμένη επέστρεψες μ' ένα παιδί στην πλάτη / και μ' ένα νέο σταυρό" (Π.Α', σ. 83). Για τη σύνδεση της "στρογγυλής γαστέρας" με την πολιτική φρασεολογία του ΚΚΕ εκείνη την περίοδο, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3α, σημ. 18.

<sup>1035</sup> Για την ψυχική νόσο της Λούλας, βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 4), σσ. 79-80.

<sup>1036</sup> Τ.Δ., σ. 132. Τα κοινά σημεία ανάμεσα στην Ιφιγένεια και τη Λούλα Ρίτσου επισημαίνει ο Γιώργος Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1984, σσ. 56-57. Ο συγκεκριμένος μελετητής, ό.π., σ. 55 ταυτίζει επίσης με τη Λούλα και την τρελή αδελφή του σκηνικού προλόγου στο ποίημα *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* (Τ.Δ, σ. 137). Η σύνδεση είναι πιθανή, αν και με όχι τόσο εμφανή κοινά σημεία με τη Λούλα.

<sup>1037</sup> Τη διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνουν οι χρόνοι συγγραφής των δύο ποιημάτων: *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* γράφτηκε μέσα στην τελευταία δικτατορία (εδώ, σημ. 6), ενώ η "Δέσμευση" κάποια στιγμή στο χρονικό διάστημα 1930-1935, οπότε γράφτηκε η συλλογή *Πυραμίδες*. Η Λούλα έπαθε ψυχασθένεια το 1937. (Α. Κώττη, ό.π. [σημ.4], σ. 66 και σ. 79).

<sup>1038</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 45-46.

τρέμανε πάνου στα μαγουλά της / και στα χέρια της", προσπαθώντας να διασώσει ένα στιγμιότυπο ανεμελιάς και ομορφιάς από τη ζωή με την αδελφή του. Το γεγονός ότι αμέσως μετά την παράθεση του συγκεκριμένου στιγμιότυπου θα πει ότι αυτό έχει "ξεφτίσει" μαζί με όλα τα στοιχεία αντίστασης, δεν αναιρεί εντελώς τον αισιόδοξο χαρακτήρα του. Ο ποιητής, πριν το αμφισβητήσει, έχει περιγράψει με λεπτομέρειες την ομορφιά του, η οποία αφορά την αντανάκλαση του φωτός επάνω στα μάγουλα και στα χέρια της Λούλας. Άρα, μέσα στην παραδοχή της θλίψης και του αδιέξοδου, παραμένει ζωντανή, έστω και πολιορκημένη, η προσπάθεια κατάφασης στη ζωή.<sup>1039</sup> Σύμβολο θα γίνει η Λούλα στην *Αγρύπνια*, όταν ο ποιητής μιλά για το "ψωμί στο αδελφικό τραπέζι", με τη δίκαιη μοιρασιά του οποίου παραλληλίζεται η κοινωνική δικαιοσύνη:

*Ένα σίγουρο φως  
μοιρασμένο δίκαια σ' όλα τα πρόσωπα  
σ' όλα τα χέρια που σκάβουν, που γράφουν, που μάχονται,  
μοιρασμένο δίκαια σαν το ψωμί στο αδελφικό τραπέζι<sup>1040</sup>*

Ο παραλληλισμός αυτός συνδέεται με την αίσθηση δικαιοσύνης που είχε η Λούλα, η οποία μοιραζόταν τα πάντα με τον αδελφό της και όχι με τις πολιτικές της αντιλήψεις, διότι απ' τις βιογραφικές πληροφορίες που έχουμε προκύπτει ότι η Λούλα δεν ήταν αριστερή.<sup>1041</sup>

Η λειτουργία της Λούλας ως πηγής ασφάλειας για τον ποιητή φαίνεται καθαρά, λόγω της αμεσότητας του ύφους, στις επιστολές που ο Ρίτσος της έστειλε τη χρονική περίοδο της εξορίας του στη Μακρόνησο και στον Αη-Στράτη. Εκεί, μέσω βιωμάτων του παρόντος του, όπως π.χ. η ενατένιση της θάλασσας σε συχνούς μοναχικούς περιπάτους, ανακαλεί ειδυλλιακές στιγμές πλάι στη θάλασσα της Μονεμβασιάς, μαζί με τη διάχυτη καλοσύνη και την αγάπη της Λούλας, με αποτέλεσμα να κατακτά μια ψυχική ευδαιμονία ασυνήθιστη για πολιτικό εξόριστο: "*Λουλίτσα μου – χρυσή μου αδελφούλα – πόσο συχνά τούτον τον καιρό παίρνω γραμματάκια σου – σε νιώθω πλάι μου, καρδούλα μου – πιο κοντά μου από κάθε άλλη φορά – σαν τότε – στα παιδικά μας χρόνια – είναι κ' η θάλασσα γύρω μου που δυναμώνει τούτη την εντύπωση – είναι κ' η αγάπη μας που ξαναγιώνει κάθε μέρα την ψυχή μου – αδελφούλα, αδελφούλα – πόσο φως έχεις φέρει στη ζωή μου*".<sup>1042</sup> Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο ποιητής συνδέει αναδρομικά μ' αυτήν την ευδαιμονική διάθεση στίχους από *Το Τραγούδι της Αδελφής μου*, καταφάσκοντας στη δύναμη της αγάπης και της καλοσύνης που μπορεί να διώξει κάθε πίκρα: "...μου θύμισες τα παιδικά μας χρόνια – έτσι πάντα οι δυο μας, ναι, πιασμένοι χέρι-χέρι – μέσα στις παγωμένες πολιτείες του πόνου

<sup>1039</sup> "Ωστόσο", *Πέτρινος χρόνος, Τα Επικαιρικά*, σ. 295: "όσα πήραμε μαζί μας μέσα στους μπόγους μας...ακόμα και το ψαλιδάκι που έκοβε άλλοτε η μικρή αδελφή μας τα νύχια / της στο περβάζι / κι οι αντιφεγγιές απ' τα τζάμια που τρέμανε πάνου στα μαγουλά της / και στα χέρια της, / ξεφτίσαν όλα, κομματιάστηκαν, λιώσανε, / σκούριασε και το ψαλιδάκι, σπάσαν οι μύτες του, / είναι σαν πεθαμένο χελιδόνι – εκεί χάμου στην πέτρα - / δίπλα στην ξυριστική μηχανή και στο σαπούνι της θάλασσας - / δεν το προσέχουμε – κόβουμε τα νύχια των ποδιών, κόβουμε τους κά - / λους / - είναι σαν ένα σκουριασμένο κλειδί – δε χρειάζεται – οι κλειδαριές σπάσανε". Ο *Πέτρινος χρόνος* γράφτηκε στη Μακρόνησο το χρονικό διάστημα "*Αύγουστος – Σεπτέμβριος 1951*". Υπάρχει μια εξισορρόπηση ανάμεσα στο ειδυλλιακό στιγμιότυπο απ' τη ζωή με τη Λούλα και στη ζοφερή περιγραφή παρακάτω. Άλλωστε ο Ρίτσος υποστήριζε ότι και η πιο απαισιόδοξη ποίηση αποτελεί κατάφαση στη ζωή (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 1γ, σημ. 51). Η επίμονη περιγραφή του μικρού ψαλιδιού και των άλλων αντικειμένων, παραπέμπει στην *παρασημαντική των αντικειμένων* (βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3δ).

<sup>1040</sup> *Το ποτάμι κ' εμείς, Αγρύπνια*, Π.Β', σ. 119. *Το ποτάμι κ' εμείς* γράφτηκε στον Αη-Στράτη το 1951.

<sup>1041</sup> Λ. Ρίτσος-Γλέζου, ό.π. (σημ. 4), σ. 84 (μιλάει η Λούλα για τον εαυτό της): "...όταν χρόνια αργότερα, έμαθα πως ο Γιάννης είχε γίνει κομμουνιστής ένιωσα μεγάλο σοκ".

<sup>1042</sup> *Γλυκειά μου Λούλα*, επιμ. Δέσποινα Γλέζου, "Νέα Σύνορα" – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997, σ. 43. βλ. επίσης, ό.π., σ. 27: "...κυττάζω τη θάλασσα – θυμάμαι τα παιδιτικά μας χρόνια λουσμένα στο γαλάζιο φως του νησιού μας και της καλοσύνης σου...", ό.π. σ. 63: "Είχα βγει περίπατο το απόγευμα – μια δύση όλο τριαντάφυλλα και νοσταλγία – ήσυχη θάλασσα σαν ανοιξιότικη – συλλογιόμουνα τη Λουλίτσα μου – έτσι μονάχος στην ακρογιαλιά – τα παιδικά μας χρόνια – η αγάπη μας...".

– οι δυο μας "δυο μικροί επαίτες του ζεστού μας ονείρου, δυο μεγάλοι πρίγκιπες της αγάπης. Όσο μου φέγγει τ' άστρο της καλωσύνης τόσο δε με λυγίζει καμιά πίκρα".<sup>1043</sup>

Για την ψυχική δύναμη και την ασφάλεια που ο ποιητής αντλούσε από τη Λούλα, νιώθει μια βαθιά ευγνωμοσύνη που αγγίζει τα όρια της χριστιανικής ευγνωμοσύνης προς το Θεό: "Φιλώ τα δυο σου ουράνια χέρια σα να φιλώ τα χέρια του Θεού"<sup>1044</sup> θα πει ο Ρίτσος, για να τη συνδέσει σε άλλα σημεία των επιστολών, αλλά και του έργου του, με την Παναγία και να εκφράσει επανειλημμένα τις ευχαριστίες του "για τις μακριές χριστιανικές πλεξούδες της",<sup>1045</sup> οι οποίες φαίνεται να αποτελούν μια συνεκδοχή του χριστιανικού ήθους, αφού η ανιδιοτελής προσφορά αποτελεί κεντρικό πυρήνα του.

Όμως η ευδαιμονική διάθεση του ποιητή δεν περιορίζεται στην έκφραση μιας, έστω και βαθιάς, ευγνωμοσύνης: Τον οδηγεί και στην κατάκτηση μιας "παιδικής αίσθησης", με την οποία αντιλαμβάνεται τον κόσμο απομακρύνοντας όλες τις εστίες πόνου, και έτσι η ποίησή του είναι γεμάτη αισιοδοξία.<sup>1046</sup> Γι' αυτό ο Ρίτσος δε θα διστάσει να ταυτίσει την αδελφή του με την ποιητική δημιουργία, λέγοντας: "Μένεις εσύ κ' η ποίηση. Και τα δυο: ένα",<sup>1047</sup> ή νιώθοντας ότι μέσα από τη μυστική επικοινωνία με την ίδια θα κατορθώσει να ανακαλέσει και να ενσωματώσει στην ποίηση τα ωραιότερα βιώματα από την παλιά κοινή τους ζωή. Από την άποψη αυτή, θεωρεί ότι έχει μια μορφή συνεργασίας με την αδελφή του ως προς την ποιητική δημιουργία: "...μα βαθείά μου, νιώθω τη ματιά σου να ψάχνει τρυφερά, ζητώντας μου να φέρω στο φώς ό,τι πιο όμορφο μας έδωσε η ζωή κι η αγάπη μας. Κι αυτό κάνω, αδελφούλα. Δεν είναι λοιπόν σα να συνεργαζόμαστε στην τέχνη;..."<sup>1048</sup>

Η εξέταση της μορφής της Λούλας στο έργο του Ρίτσου δείχνει ότι στον ψυχισμό και στην ποιητική του επέδρασαν κυρίως τα βιώματα της στοργής και της ασφάλειας που ο ποιητής είχε από τη σχέση του με την αδελφή του. Τα βιώματα αυτά, άλλοτε διευρύνονται και μεταπλάθονται σε μία αισιόδοξη στάση ζωής που επηρεάζει την ποίηση, ενώ άλλοτε, όταν σκιάζονται από το τραυματικό βίωμα της ψυχικής νόσου, ο ποιητής με ταλαντεύσεις και παλινδρομήσεις προσπαθεί να ξεπεράσει την απαισιόδοξη διάθεση, εντάσσοντας το τραυματικό βίωμα σε ένα ευρύ πλαίσιο πολύπλοκου υπαρξιακού και κοινωνικού προβληματισμού. Δηλαδή ενεργεί, όπως με όλα τα

<sup>1043</sup> Ο.π. (σημ. 15), σ. 33. Οι στίχοι από *Το Τραγούδι της Αδελφής μου* είναι οι: "δυο μικροί επαίτες του ονείρου δυο μεγάλοι πρίγκιπες της αγάπης" (βλ. Π.Α', σ. 202).

<sup>1044</sup> *Γλυκειά μου Λούλα*, ό.π. (σημ. 15), σ. 83, ό.π., σ. 28: "θαρθεί η αδελφούλα μου – έτσι σα μια μικρή Παναγίτσα", ό.π., σ. 63: "κ' είναι χαρούμενος γιατί έχει μιαν αδελφούλα, μια μανούλα, μια Παναγίτσα", ό.π. σ. 69: "γεια σου γλυκειά μου Παναγίτσα, μανούλα μου". Επίσης, *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 379: "τότε που η Λούλα ήταν πολύ λεπτή με δυο χοντρές μαύρες πλεξούδες / και με κρατούσε απ' το χέρι σα μικρή μητέρα ή σαν ανήλικη Παναγία..."

<sup>1045</sup> *Με το σκούνημα του αγκώνα*, *E.A.A.*, 3, σ. 54 "...γιατί κι εμένα από παιδί μ' άρεσε να λέω "ευχαριστώ", όλο "ευχαριστώ", ...στη Λούλα για τις μακριές χριστιανικές μαύρες πλεξούδες της...". Ο ποιητής στο συγκεκριμένο απόσπασμα εκφράζει τις ευχαριστίες του για αγαπημένα στιγμιότυπα της ζωής και παιδικά βιώματα. Στο κεφάλαιο *Κι άλλες παιδικές προσευχές* από το *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σσ. 71-72 ο ποιητής θα προσευχηθεί "οι μακριές κοτσίδες της Λούλας να γίνουν ακόμη πιο μακριές και να φτάνουν ως τις φτέρνες της..."

<sup>1046</sup> *Γλυκειά μου Λούλα*, ό.π. (σημ. 15), σ. 107: "Λουλίτσα – είμαι γεμάτος χαρά- είναι άνοιξη, βλέπεις, είναι και τα γραμματάκια σου – τόσο συχνά τώρα πάλι – έγινα σαν παιδί – ανθοβολάει η καρδιά μου - ...", ό.π. σ. 109: "...εγώ μες στην ψυχή μου κρατώ μια γωνιά γιομάτη φως κι απάγγειο – η δική σου γωνιά, που τη συγυρίζει και τη ζεσταίνει η αγάπη σου – εκεί γυρνώ και κουλουριάζομαι και ζεσταίνουμαι και γράφω, όταν όλα μου είναι αντίθετα, όταν η πίκρα παραμονεύει πίσω απ' όλους τους τοίχους, μέσα στην ίδια τη σκιά μας. Κ' είναι μια σιγουριά εκεί μέσα – μια άχνα στοργής που μουμπουκιάζει ο στίχος κι ο πόνος δεν τολμάει να μπει". Για την παιδική αίσθηση βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο.

<sup>1047</sup> Ο.π., σ. 186: "Α, καρδούλα, εσύ μου φέρνεις τούτη τη χαρά και την κρατώ και τη σφίγγω στα δάχτυλά μου, και κανείς δεν μπορεί να μου την πάρει. Τη δείχνω στα σύγνεφα και χαμογελώ σίγουρα. Και τα σύγνεφα, φεύγουν. Μένεις εσύ κ' η ποίηση. Και τα δύο: ένα. Κι όλος ο κόσμος".

<sup>1048</sup> Ο.π., σ. 229. Βλ. επίσης, ό.π., σ. 141: "Μα μήπως, αδελφούλα, και κάθε μου στίχος δεν είναι γεμάτος από σένανε;", σ. 142: "Αφήνω τους στίχους μου για να σου κουβεντιάσω και ξαναρχίζω τους στίχους μου και πάλι σου κουβεντιάζω".

βιώματα της παιδικής ηλικίας που εγγράφηκαν μέσα του ανεξάλειπτα, παράγοντας μείζονος σημασίας ποιήματα όπως *Το Τραγούδι της Αδελφής μου* ή *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*.

### 3β. *Η Νίνα*

Όπως έχει επισημανθεί, στο *Τερατώδες Αριστούργημα* ο Ρίτσος αποκαλύπτει ότι οι κεντρικές ηρωίδες των ποιημάτων *Περσεφόνη* και *Η Ελένη της Τέταρτης Διάστασης* αποτελούν ποιητικές μεταπλάσεις της αδελφής του Νίνας:

...όστερα η Νίνα στη γωνία Κεραμικού και Σαλαμίνας Περσεφόνη  
μου κ' η Ωραία Ελένη στα στερνά της...<sup>1049</sup>

Η σύνδεση της Νίνας με την Περσεφόνη του ομώνυμου ποιήματος αφορά ένα κοινό σημείο που είχε η τύχη της αδελφής του ποιητή με την τύχη της μυθικής ηρωίδας: Όπως η Περσεφόνη απήχθη από τον Πλούτωνα, έτσι και η Νίνα, ερωτευμένη με τον αξιωματικό της χωροφυλακής Χρίστο Κοκκώνη, δέχτηκε να "κλεφτεί" απ' αυτόν και να τον παντρευτεί αμέσως μετά. Ο ίδιος όμως, σταδιακά εξελίχτηκε σε σκληρό και αντιπαθές άτομο, όπως σκληρός και αντιπαθής ήταν ο Πλούτωνας. Έτσι, η παροιμιώδης ομορφιά της Νίνας μαράθηκε από τη συμβίωση μ' αυτόν τον καταπιεστικό σύζυγο και στη συνέχεια μεταπλάστηκε ποιητικά ως μαραμμένη ομορφιά της Ωραίας Ελένης στο ποίημα *Η Ελένη της Τέταρτης Διάστασης*, μιας ηρωίδας που "στα στερνά της" αποπνέει μια ατμόσφαιρα παρακμής συνδεδεμένης μ' ένα γενικότερο κλίμα ματαιότητας.<sup>1050</sup> Αυτή την ατμόσφαιρα παρακμής, με ανάλογη παρασημαντική, αποπνέει η Ελένη και στον *Αγαμέμνονα της Τέταρτης Διάστασης*, πράγμα που μας επιτρέπει να τη θεωρήσουμε επίσης ως μια ποιητική μετάπλασή της μαραμμένης ομορφιάς της Νίνας:

*Ξέρεις, η Ελένη,*

*σαν έπεσε η πόλη, ώρες ολόκληρες, καθόταν μπροστά στο μεγάλο καθρέφτη*

*που έβαλε και της κουβαλήσαν μες στο πλοίο - παράξενος καθρέφτης:*

*δυο χρυσοί, παμπόνηροι έρωτες, λαξευμένοι στα πλάγια του κάδρου,*

*γυμνοί, χωρίς φαρέτρα, χωρίς τόξο, κοιτούν με δυσπιστία*

*αυτόν που κοιτάζεται στο κρύσταλλο. Λοιπόν η Ελένη*

*φτιάχνει το πρόσωπό της τώρα στο πρότυπο της μνήμης της.....*

*Μα, τι τα θες, το πρόσωπό της*

*δεν είναι κείνο πια που γι' αυτό ξεκινήσαμε, γι' αυτό πολεμήσαμε*

*σπέρνοντας με σπασμένα κουπιά, με τροχούς και κρανία πελάγη*

*και κάμπους.*

*Ένα άλλο πρόσωπο πια - μπορεί το πιο δικό της - άλλο ωστόσο.*

*Κάτω απ' τα εξάσια χρώματα της θηλυκής της τέχνης*

*είναι σα να καλύπτει ή να κοιμίζει πικρά το θάνατό της. Και το ξέρει.*<sup>1051</sup>

Ο καθρέφτης της Ελένης εδώ είναι το όργανο που αναπαράγει τη φθορά της, αφού οι "δύο έρωτες" που είναι λαξευμένοι "στα πλάγια του κάδρου" είναι αποδυναμωμένοι, "χωρίς φαρέτρα", "χωρίς τόξο" και "κοιτούν με δυσπιστία / αυτόν που κοιτάζεται στο κρύσταλλο", δηλαδή την Ελένη, που μάταια προσπαθεί ν' ανασυνθέσει την ομορφιά της "στο πρότυπο της μνήμης". Πρόκειται επομένως για έναν καθρέφτη - υπαρξιακό σύμβολο που φαίνεται να αποτελεί ποιητική

<sup>1049</sup> *Το Τερατώδες Αριστούργημα, Γίνεσθαι*, σ. 368.

<sup>1050</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, καθώς και τις σημειώσεις 65-71.

<sup>1051</sup> *Αγαμέμνων, Τ.Δ.*, σ. 65. Για τη ματαιότητα που εκφράζεται στα μυθολογικά ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, συνδεδεμένη με την νοηματική σταθερά της "ταλάντευσης", βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §§ 3β και 3γ.

μετάπλαση του καθρέφτη του πατρικού σπιτιού,<sup>1052</sup> ο οποίος στην ειδυλλιακή εποχή των παιδικών χρόνων, προτού ξεσπάσουν οι οικογενειακές συμφορές, αντανακλούσε την ομορφιά της Νίνας:

*Μέσα στην αίθουσα που κοιτάει προς τη θάλασσα  
θα βρεις το σκεβρωμένο πιάνο  
κι ανοιχτές τις κίτρινες σελίδες  
εκείνης της παλιάς μαζούρκας  
που τη χόρευε η Νίνα μ' έναν άγγελο  
τότε που βλέπαμε ν' αστράφτει  
μέσα στον ίσκιο του καθρέφτη η ομορφιά της  
σαν ένα σύννεφο χρυσό στη βραδιασμένη θάλασσα*<sup>1053</sup>

Ο καθρέφτης του πατρικού σπιτιού ως μέσο αντανάκλασης της ομορφιάς της Νίνας απαντά συχνά στα πεζογραφήματα του *Εικονοστασίου ανωνύμων αγίων*, όπου ο αφηγητής / Ίων (δηλαδή ο ποιητής) θα προσευχηθεί "να γίνει ο καθρέφτης της Νίνας πιο μεγάλος για να'ναι η Νίνα ακόμη πιο όμορφη,<sup>1054</sup> και θα δει στον αντικατοπτρισμό της Νίνας "δύο Νίνες, μια μέσα στον καθρέφτη και μια έξω".<sup>1055</sup> Επιπλέον, θα νιώσει την ανάγκη να της πει "ευχαριστώ" για το χορό της μαζούρκας "μπροστά στον καθρέφτη του σαλονιού".<sup>1056</sup> Όταν όμως η Νίνα πέθανε, ο καθρέφτης λειτούργησε ως σύμβολο αναπαραγωγής του θανάτου της, όπως ακριβώς στην *Τέταρτη Διάσταση* είχε λειτουργήσει ως σύμβολο αναπαραγωγής της φθοράς. Σε ένα ποίημα των *Λαχνών*, ο ποιητής θα πει:

*Η Νίνα  
είχε πολλά καναρίνια  
όταν πέθανε  
πέθαναν κι εκείνα  
έρημα κλουβιά στο διάδρομο  
στο βαθύ καθρέφτη  
στην τραπεζαρία*<sup>1057</sup>

Σε ένα ποίημα των *Λαχνών* επίσης η Νίνα παρουσιάζεται να σχεδιάζει με άνεση "άλογα σε καλπασμό, ενώ "όλο το μαύρο / γινόταν άνεμος".<sup>1058</sup> Αν λάβουμε υπόψη ότι το άλογο στο Ρίτσο

<sup>1052</sup> Για τη βιοματική φόρτιση του καθρέφτη, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2β, σ. 50 και σημ. 54. Για τη συμβολοποίηση του καθρέφτη, βλ. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος – Προβλήματα μελέτης του έργου του*, "Κέδρος", Αθήνα 1982, σσ. 90-92.

<sup>1053</sup> *Ο μικρός αδελφός των γλάρων, Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 393. Για την αγάπη της Νίνας στη μουσική της "μαζούρκας", βλ. Α. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ.4), σ. 27: "Άλλες φορές πάλι μας έπαιξε (sc. Η μητέρα) στο πιάνο ένα σκοπό, και η Νίνα μας αυτοσχεδίαζε στο χορό της μαζούρκας". Από το συγκεκριμένο βίωμα πρέπει να είναι εμπνευσμένος ο τίτλος του ποιήματος "*Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής*" (Π.Α', σσ. 293-306). Για τη βιοματική φόρτιση του πιάνου, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §2β, σ. 50 και σημ. 54. Για τη συμβολοποίηση του πιάνου, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σσ. 166-170 και Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 25), σσ. 89-90.

<sup>1054</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 71.

<sup>1055</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 63. Ο Γιάννης Ρίτσος προσπαθεί να περιγράψει τους συμβολισμούς του καθρέφτη στο πεζογράφημα. *Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις*, *E.A.A.*, 8, σσ. 12-13: "...κι ύστερα συλλογίστηκα τον άλλο Καθρέφτη (μεταμορφωτικών ή και παραμορφωτικών κι αυτόν) που ήταν το αδιάπτωτο σύμβολο ενός ποιητή, και δεν ήξερε μήτε ο ίδιος τι συμβολίζει – ναρκισσισμό; διχασμό της προσωπικότητας; τον αισθησιασμό και ταυτόχρονα την πνευματική εποπτεία; την αυτοέρευνα; τον αυτοέλεγχο; την ταύτιση; την αυτογνωσία; την αντικειμενοποίηση του ατόμου και την αισθητική του μετάπλαση; τη σύζευξη της πραγματικότητας και του ονείρου; την προπαράσταση μιας πράξης κι αποφυγή των συνεπειών της; - μα τούτα τα πράγματα (κάθου γύρευε τώρα) είναι για του φιλόλογους κι όχι για τους ποιητές...". Για το σύμβολο του καθρέφτη βλ. και Τέρι Ήγκλετον, "Ψυχανάλυση", *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, θεώρηση μετάφρασης Δημήτρης Τζιόβας, "Οδυσσέας", Αθήνα 1989, σσ. 244-245, όπου γίνεται λόγος για μια ναρκισσιστική διαδικασία σύνθεσης ενός κέντρου του εγώ μέσω του καθρεφτισματος.

<sup>1056</sup> *Με το σκούνημα του ακώνα*, *E.A.A.*, 3, σ. 54: "...όλο "ευχαριστώ"... και στη Νίνα για το καινούργιο δαντελένιο φόρεμά της όταν χόρευε μόνη μαζούρκα μπροστά στον καθρέφτη του σαλονιού κι ανέμιζαν νεραϊδένια τα ξέπλεκα ξανθά, μεταξωτά μαλλιά της...".

<sup>1057</sup> Η Νίνα πέθανε το Φεβρουάριο του 1970 (βλ. εδώ, σ. 120) και οι *Λαχνοί* γράφτηκαν το 1977. Για το συγκεκριμένο ποίημα βλ. *Λαχνοί*, Π.ΙΓ', σ. 317.

<sup>1058</sup> *Λαχνοί*, Π.ΙΓ', σ. 347: "Τι άνετα που η Νίνα / σχεδίαζε άλογα / σε καλπασμό / όλο το μαύρο / γινόταν άνεμος"

συμβολίζει το ερωτικό στοιχείο,<sup>1059</sup> ως πιθανή ερμηνεία του συγκεκριμένου ποιήματος προβάλλει η εξής: το "άλωγο" είναι ο έντονα ερωτικός ("μπερμπάντης", όπως ο ποιητής τον έχει περιγράψει στα πεζά του<sup>1060</sup>) Χρίστος Κοκκώνης, ο οποίος όμως εξελίχθηκε σε σκληρό σύζυγο. Η σκληρότητα αυτή πρέπει να συμβολίζεται με το "μαύρο", το οποίο η Νίνα μέσα απ' την ευαισθησία που διέκρινε το χαρακτήρα της,<sup>1061</sup> το μετατρέπει σε "άνεμο" διαλύοντάς το. Αν η ερμηνεία αυτή ισχύει, διακρίνεται η αναδρομική προσπάθεια του ποιητή να παρουσιάσει την ευαισθησία και τον ερωτισμό της αδελφής του Νίνας που διαλύουν τη σκληρότητα του Χρίστου Κοκκώνη, αποκαθιστώντας τη σχέση της μ' αυτόν στην αρχική κατάσταση του θυελλώδους ερωτισμού. Ο σχεδιασμός του αλόγου απ' τη Νίνα φαίνεται να υπονοεί τη σύναψη της ερωτικής σχέσης.

Από τις σχετικές με τη Νίνα μεταπλάσεις στο έργο του Ρίτσου, γίνεται σαφές ότι το κυρίαρχο στοιχείο, απ' το οποίο ξεκινούν, είναι η αντίθεση ανάμεσα στην ομορφιά και την ευαισθησία της από τη μια, και στην κακή της τύχη κατά το γάμο της από την άλλη. Η αντίθεση αυτή λαμβάνει υπαρξιακές διαστάσεις, συνδέεται με κοινωνικά / πολιτικά μηνύματα στην *Τέταρτη Διάσταση*, ενώ, παράλληλα, με διάσπαρτες αναφορές σε διάφορα σημεία του έργου γίνεται μια προσπάθεια υπέρβασης της τραυματικής πλευράς της.<sup>1062</sup>

### 3γ. *Ο Μίμης*

Όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα υπόλοιπα μέλη του οικογενειακού του περιβάλλοντος, ο ποιητής περιγράφει την προσφορά του Μίμη στην κοσμοθεωρία του και την ποιητική του, στο *Τερατώδες Αριστούργημα*.

...*Ο Μίμης μου άφησε μια ναυτική κορδέλα και το Βέγας στη βελιώτικη βρύση με τους κυνηγούς και τις λεύκες*<sup>1063</sup>

Οι συνεκδοχές "ναυτική κορδέλα" και "Βέγας" φαίνεται να αισθητοποιούν το θαλασσινό στοιχείο, καθώς και το στοιχείο των αστρικών συμβολισμών στο έργο του Ρίτσου. Ενώ, "η βελιώτικη βρύση με τους κυνηγούς και τις λεύκες" – τόπος όπου ο Μίμης φέρεται να αφήνει τα αγαπημένα του "αντικείμενα" – είναι παράλληλα ο τόπος, όπου ανακοινώθηκε ο θάνατος του. Έτσι, η *βελιώτικη βρύση*, συνδέεται με τις ποιητικές παρακαταθήκες που συμβολίζουν η "ναυτική κορδέλα" και ο "Βέγας", με αποτέλεσμα να μετατρέπεται από σύμβολο θανάτου σε σύμβολο ενός εξωραϊσμένου παιδικού παρελθόντος: Με το συμβολισμό αυτόν τη συναντάμε σε διάφορα σημεία του έργου.<sup>1064</sup>

Ο τελευταίος ποιητικός συμβολισμός φανερώνει βέβαια προσπάθεια του ποιητή να ξεπεράσει, στο πλαίσιο του εξωραϊσμού, το θάνατο του αδελφού του. Ήδη από την εποχή της

<sup>1059</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σσ. 117-118 και τις παραπομπές 55-62.

<sup>1060</sup> *Ώς να 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σ. 68: "...η αστυνομία ήταν απέναντι από την αυλή του σπιτιού μας' κι αυτός ο μπερμπάντης είχε κρεμάσει στα δυο πάνω παράθυρα όχι κουρτίνες αλλά χοντρά τσουβαλόπανα (τάχα για να μην μπαίνει ο ήλιος και παραζεσταίνει τα γραφεία), είχε ανοίξει δύο τρύπες και παραμόνευε (κρυμμένος στα σκοτεινά) τη Νίνα κάθε που έβγαινε στην αυλή...", ό.π. σ. 70: "βλέπουμε σ' ένα χωράφι να καβαλιούνται δυο γαϊδάροι' ο Χρίστος με ρωτάει: "ξέρεις τι κάνουν;", "ναι – του λέω – τσακώνονται" (μ' όλο που ήξερα πολύ καλά...μα ήθελα να τ' ακούσω απ' το στόμα του Χρίστου, του "μπερμπάντη" – όπως τον έλεγα μέσα μου), ο Χρίστος χαμογελάει πονηρούτσικα, "όχι – λέει – δεν τσακώνονται' γαμιούνται'...".

<sup>1061</sup> Η ευαισθησία της Νίνας σε αντίθεση με τη σκληρότητα του Χρίστου Κοκκώνη φαίνεται στα κεφάλαια *Το δαχτυλίδι και το παξιμάδι*, και *Ακόμη ένας Άγιος*, του πεζογραφήματος *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, *Ε.Α.Α.*, 6, σσ. 52-63, όπου η Νίνα περιθάλπει τον ψυχοπαθή πατέρα της παρ' όλη τη γκρίνια του άντρα της.

<sup>1062</sup> Στο πλαίσιο αυτό φαίνεται να λειτουργεί και το αφιερωμένο στη Νίνα ποίημα *Ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών*, της *Δοκιμασίας* (Π.Α', σσ. 309-324), μολονότι η Νίνα δεν αποτελεί κεντρική ηρωίδα του. Το ποίημα αναφέρεται γενικά στον ειδυλλιακό κόσμο της παιδικής ηλικίας, απ' τον οποίο η Νίνα απομακρύνθηκε με το γάμο της. Αν και ο ποιητής δεν κάνει καθαρή αναφορά στη Νίνα, φαίνεται έμμεσα να την καλεί να επιστρέψει στον κόσμο αυτόν, αφιερώνοντάς της το ποίημα.

<sup>1063</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 368.

<sup>1064</sup> Αναλυτικά για όλα αυτά, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σσ. 120-121 και σημειώσεις 72-79.

Δοκιμασίας θα του αφιερώσει το ποίημα *Ο μικρός αδελφός των γλάρων*,<sup>1065</sup> με τίτλο που παραπέμπει στη ναυτική ιδιότητα του αδελφού, η οποία θα μεταπλαστεί σε σύμβολο του θαλασσινού στοιχείου:

*Έρχεσαι απ' τους αγρούς  
με γυμνά πόδια  
με το βήμα του φθινοπώρου  
με τους αφηρημένους ίσκιους των κυπαρισσιών  
αδελφέ της ομίχλης  
και της εσπέρας.....  
Ο μικρός φίλος των γλάρων  
πέθανε τα μεσάνυχτα  
κ' έμεινε η πόρτα του σπιτιού  
ανοιχτή προς τη θάλασσα.<sup>1066</sup>*

Η ανοιχτή προς τη θάλασσα πόρτα μπορεί να συμβολίζει βέβαια την ερήμωση ύστερα απ' το θάνατο, μπορεί όμως παράλληλα να αισθητοποιεί και την ένωση του Μίμη με τη θάλασσα, αφού ως ναυτικός έχει τη θάλασσα ως φυσικό του χώρο. Είναι εμφανής η προσπάθεια του Ρίτσου να ακυρώσει το θάνατο του αδελφού του, αφού σε άλλο σημείο του ίδιου ποιήματος θα πει: "*Μονάχα η θάλασσα που σε κοίμισε / μπορεί να σε ζυπνήσει*".<sup>1067</sup> Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ρίτσος κρατάει από την επιλογή του αδελφού του να γίνει ναυτικός, κυρίως αυτή την ένωσή του με τη θάλασσα και λιγότερο τη στρατιωτική πλευρά του επαγγέλματος: "*...είχε έρθει κι ο Μίμης, ο μεγάλος μου αδελφός απ' τη Σχολή των Ναυτικών Δοκίμων, για τις διακοπές, όχι με τη μπλέ στολή του και το σπαθάκι του, αλλά με τα κάτασπρα, απλό ναυτάκι, πιο γλυκός τώρα, πιο αδελφός μου*".<sup>1068</sup> Το σπαθί ως σύμβολο στρατιωτικής νοοτροπίας αποτελεί αντικείμενο σκώμματος απ' το Ρίτσο.<sup>1069</sup> Όμως στις περισσότερες περιπτώσεις αποδεσμεύεται από τη στρατιωτική σημαντική του και εμπλουτίζεται με μια παρασημαντική ως αγαπημένο αντικείμενο του νεκρού αδελφού που κρατά ζωντανή την ανάμνησή του και για το λόγο αυτό συνδέεται με τα "*ευχαριστώ*" του ποιητή, όπως και άλλα στιγμιότυπα ομορφιάς,<sup>1070</sup> αποτελώντας ένα αντικείμενο που ο ποιητής θα ήθελε να έχει στην κατοχή του για να του θυμίζει το Μίμη.<sup>1071</sup>

Επομένως, όπως συμβαίνει και με τα δύο άλλα αδέρφια του Ρίτσου, ο ποιητής προσπαθεί να ξεπεράσει τα σχετικά με το Μίμη τραυματικά βιώματα και να αναγάγει κι αυτόν σε σύμβολο κατάφασης προς τη ζωή.

<sup>1065</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σσ. 383-398.

<sup>1066</sup> *Ο.π.* σ. 385.

<sup>1067</sup> *Ο.π.*, σ. 390. Βλ. και την προσευχή του ποιητή στο *Τι παράξενα πράματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 72: "...κι ο Μίμης να φορέσει τη μεγάλη στολή του πλοίαρχου και να μη σκοτωθεί σαν τον άλλο πλοίαρχο, το θείο το Νίκο στη Χίο..." Στο απόσπασμα αυτό διακρίνουμε την αναδρομική προσπάθεια του Ρίτσου να εξορκίσει κατά τη γεροντική του ηλικία το θάνατο του αδελφού του, πράγμα που δείχνει ότι το τραυματικό βίωμα ήταν ζωντανό μέχρι τότε. Για τον πλοίαρχο Νικόλαο Ρίτσο, που σκοτώθηκε στην κατάληψη της Χίου κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους, βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, *ό.π.* (σημ. 4), σ. 31.

<sup>1068</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *E.A.A.*, 4, σ. 69.

<sup>1069</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 353: "Άλλοι πάλι φορέσανε στη μέση ένα μακρύ σπαθί και περπα- / τάνε πέρα δώθε".

<sup>1070</sup> *Με το σκούνημα του αγκώνα*, *E.A.A.*, 3, σ. 54: "...όλο "ευχαριστώ"...στο Μίμη για κείνο το σπαθάκι του ναυτικού δοκίμου..."

<sup>1071</sup> Αυτό φαίνεται από την προσευχή του Ίωνα στο *Τι παράξενα πράματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 72: "να μου χαρίσει εμένα το σπαθάκι του δοκίμου..." Χαρακτηριστικό για τη μεταλειτούργηση του σπαθιού ως συμβόλου ανάμνησης του Μίμη είναι το παρακάτω απόσπασμα από το *Ο Αρίστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του*, *E.A.A.*, 1, σ. 92: "σαν το σπαθάκι εκείνου του νεκρού αδελφού μου που ποτέ δεν έσφαξε τίποτα και μένει κρεμασμένο στην κρεμάστρα του διαδρόμου..." Βλ. και *Άνεμοι στα δειλινά προάστια*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 435: "...ω, αλήθεια το σπαθί / που έμεινε κρεμασμένο στην κρεμάστρα του διαδρόμου / πόσο καιρό θα μείνει εκεί σαν ωροδείκτης του χαμένου χρόνου / μες στη σκόνη;"



## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ**

### **ΤΟ ΣΧΟΛΙΚΟ ΒΙΩΜΑ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Το σχολικό βίωμα

Οι σχέσεις του Γιάννη Ρίτσου με το σχολείο και τους δασκάλους του σε γενικές γραμμές δεν ήταν καλές. Η Λούλα Ρίτσου επισημαίνει ότι ο Γιάννης ήταν ένας "μάλλον κακός μαθητής, πρώτα από χαρακτήρα και μετά από τις περιστάσεις":<sup>1072</sup> Οι ευαισθησίες του, η σχεδόν ερωτική του σχέση με τη φύση, το πολυσύνθετο ταλέντο του δεν τον άφηναν να περιοριστεί στις αποστεωμένες γνώσεις που παρείχαν τα σχολεία της εποχής.<sup>1073</sup> Η αντιπάθεια αυτή προς τη διατεταγμένη επιδερμική γνώση διατηρήθηκε και στην εφηβεία του και επισφραγίστηκε από την άρνησή του να πάει στη φιλολογία, για να μη γίνει, όπως έλεγε ο ίδιος, "σχολαστικός δάσκαλος".<sup>1074</sup> Ενώ, στα πεζογραφήματά του, γελοιοποιώντας έναν αντιπαθή κριτικό της λογοτεχνίας, του απευθύνει, σαρκάζοντας, τη φράση: "έτσι, να μάθεις γράμματα, που θες να μας παγώσεις τον πλανήτη με τη στριψάδα σου",<sup>1075</sup> η οποία δείχνει ότι η εκπαιδευτική διαδικασία ήταν για τον ποιητή τόσο επώδυνη, ώστε να τη μεταπλάσει σε απειλή-κατάρα, με αποτέλεσμα, φυσικά, τη διακωμώδησή της.

Ο επώδυνος χαρακτήρας της εκπαιδευτικής διαδικασίας συντίθεται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των δασκάλων και του εκπαιδευτικού συστήματος των παιδικών εφηβικών χρόνων του Ρίτσου, τα οποία εντάσσονται στο έργο του ήδη από τις πρώτες ποιητικές συλλογές. Έτσι, με διάχυτο σαρκασμό, θα δώσει μια αποκρουστική εικόνα του καθηγητή στο ποίημα "Στο Μαρξ", των *Τρακτέρ*.

*Καθηγητές με το άφωτο κιτρινιασμένο βλέμμα,  
πίσω από κρύσταλλα θαμπά, σε βλέπουν μοχθηρά  
και μασκαρεύουν την ιδέα, νομοθετούν το ψέμα,  
το νου τους μετατρέποντας σ' επαίτη κουμπαρά*<sup>1076</sup>

Το απόσπασμα αφορά τους καθηγητές εκείνους που μισούν τη νέα αντίληψη ζωής που έφερε ο Μαρξ. Είναι καθηγητές με αρρωστημένο, "κιτρινιασμένο βλέμμα", απ' όπου λείπει η αισιοδοξία και η χαρά της ζωής ("άφωτο"), οι οποίοι "νομοθετούν το ψέμα" τυλίγοντάς το με τον επίσημο μανδύα της εκπαίδευσης. Με τη συγκεκριμένη εκπαιδευτική αντίληψη παραλύουν την ελευθερία της σκέψης τους, προσανατολίζοντάς την μόνο στην είσπραξη του πενιχρού μισθού τους ("το νου τους μετατρέποντας σ' επαίτη κουμπαρά"). Πίσω απ' το Μάρξ, του οποίου οι ανατρεπτικές ιδέες προκάλεσαν την "μήνιν" των καθηγητών, μπορεί να διακριθεί ο ίδιος ο ποιητής, που πρόσφατα μνημένος στο μαρξισμό, αλλά και κουβαλώντας μέσα του τα τραυματικά βιώματα της παιδικής

<sup>1072</sup> Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 34.

<sup>1073</sup> Στην πενιχρότητα των γνώσεων που παρείχαν τα σχολεία της εποχής των παιδικών χρόνων του Ρίτσου, αναφέρεται ο Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος – Προβλήματα μελέτης του έργου του*, "Κέδρος", Αθήνα 1982, σσ. 116-117. Για την αντιπάθεια του ποιητή προς το σχολείο βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Α'*, § 2γ.

<sup>1074</sup> "Να πάω στη φιλολογία, να γίνω schoλαστικός δάσκαλος; Όχι. Θα διαβάσω μόνος μου" (Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. [σημ.1], σ. 79).

<sup>1075</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 114: "...τρανταζόμασταν στα γέλια, εκτός του κυρίου Κυπαρίσση – α, μα το ναι, τον στριμώξαμε για τα καλά με τα γέλια μας στην παγωνιά του- έτσι, να μάθεις γράμματα, που θες να μας παγώσεις τον πλανήτη με τη στριψάδα σου- ..." (Για τον κριτικό Κυπαρίσση, βλ. ό.π. σσ. 111-115. Για το σαρκασμό των κριτικών της λογοτεχνίας από το Ρίτσο, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο δεύτερο, σ. 131 και σημ. 110). Ανάλογα βλέπει ως κατάρα την εκπαιδευτική διαδικασία και ο Κωστής Παλαμάς, "Ο ήλιος και τα σχολείον", *Περασμένα χρόνια*, *Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου Απαντα*, τ.4, "Γκοβόστης", Αθήνα, χ.χ.έ, 4, σ. 484: "..."- Γράμματα, σας λέω, γράμματα, καταραμένοι, Γράμματα να μάθετε αθεόφοβοι. Να τρυπήσετε τα πανταλόνια σας απάνω στο σκαμνί. Να βγάλετε το σβέρκο σας απάνω στο βιβλίο. Με τα γράμματα θα ζήσετε, γράμματα να μάθετε." Η μόνη περίπτωση που ο γνωστότατος στίχος του Πτωχοπροδρόμου αίρεται εις ύψος Αισχύλου προφητικών: "- Ανάθεμα στα γράμματα, Χριστέ, και που τα θέλει"..."

<sup>1076</sup> Π.Α', σ. 49.

και εφηβικής ηλικίας σχετικά με το εκπαιδευτικό σύστημα,<sup>1077</sup> τα προβάλλει στον επαναστάτη φιλόσοφο κάνοντας έτσι μια πρώιμη χρήση του προσωπείου.<sup>1078</sup>

Η εικόνα του εκπαιδευτικού με τη διάχυτη υποκρισία και μιζέρια που συνεπάγεται φυσικά και πνευματική ρηχότητα, θα διατηρηθεί σε μεγάλο μέρος του έργου του Ρίτσου, εντασσόμενη στο ευρύτερο νοηματικό περιβάλλον, όπως συμβαίνει γενικά με τα παιδικά, αλλά και τα υπόλοιπα βιώματα του. Έτσι, στο *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, που αποτελεί, όπως και άλλα ποιήματα της *Δοκιμασίας*, έναν ύμνο προς την *κατάκτηση της παιδικότητας*,<sup>1079</sup> ο ποιητής περιγράφει την ανικανότητα του δασκάλου να συλλάβει τη συγκεκριμένη κοσμοθεωρητική αντίληψη που έχει την αφετηρία της στην οπτική γωνία, απ' την οποία θεωρούν τον κόσμο τα παιδιά:

*Ο λιγνός δάσκαλος που φοράει ματογυάλια από χιόνι και σακ-  
κάκι από τσουκνίδες θα μας μαλώσει πάλι γιατί δεν έμαθε  
πως το φως λουλούδισε στις αυλές απ' τα δικά μας μόνο μάτια.*<sup>1080</sup>

Η περιγραφή της μορφής του δασκάλου είναι χαρακτηριστική: θα έλεγε κανείς ότι η βαθιά βίωση της ασχήμιας και της κακότητας από τον ίδιο, έχει διαμορφώσει τα εξωτερικά του γνωρίσματα, τα οποία τον εμποδίζουν να κατανοήσει τη διύλιση του κόσμου από την παιδική ψυχή. Έτσι, "*τα ματογυάλια από χιόνι*" και το "*σακκάκι από τσουκνίδες*" κάνουν το φως της ζωής που "*λουλουδίζει*" από τα μάτια των παιδιών, αποκρουστικό και γι' αυτό τα μαλώνει. Φυσικά, εδώ η μορφή του ποιητή αφορά ολόκληρο το εκπαιδευτικό σύστημα, που έχει αλλοτριώσει αυτό το δάσκαλο. Η μορφή του αλλοτριωμένου δασκάλου μεταλλειτουργεί στο έργο του Ρίτσου και διαφορετικά, έξω από τα όρια του εκπαιδευτικού συστήματος: Σε ποιήματα της εξορίας παρουσιάζεται η μοναξιά του δασκάλου, συνδεδεμένη με ένα γενικότερο κλίμα θλίψης,<sup>1081</sup> ενώ σε ποιήματα σχετικά με τη μετεμφυλιοπολεμική νοσηρή κοινωνική πραγματικότητα, ο μοναχικός και αλλοτριωμένος δάσκαλος, περιφρονημένος και περιθωριοποιημένος, είναι σε θέση να αντικρύσει μονάχα μία διάχυτη ασχήμια, καθώς αναλώνεται, για να εξοικονομήσει τα καθημερινά αναγκαία υλικά μέσα για τη διασφάλιση της βιολογικής του ύπαρξης:

*Γραμματικοί με τα γυαλιά τους θαμπωμένα απ' το κρύο της μο-  
ναξιάς – δεν ξεχωρίζουν τίποτα,  
μια χαρακιά παραγνώρισης στα φρύδια, περιφρονημένοι  
περιφρονώντας, επιμένοντας να βλέπουν τον ήλιο  
σα γδαρμένο βουβάλι στο τσιγκέλι,  
κι όλοι διεκδικώντας μια μερίδα για το τσουκάλι τους  
σπρώχνοντας, βλαστημώντας, φτύνοντας,  
- να ζήσουμε – Πώς να ζήσετε;*<sup>1082</sup>

Στο απόσπασμα αυτό γίνεται λόγος για "*γραμματικούς*". Όμως η εικόνα των "*θαμπωμένων γυαλιών*", και η αδυναμία να βιώσουν την ομορφιά, αφού "*βλέπουν τον ήλιο / σα γδαρμένο βουβάλι στο τσιγκέλι*", δεν απέχουν πολύ από τη μορφή του δασκάλου της *Δοκιμασίας* που δε μπορεί να συλλάβει το "*φως των παιδιών*". Μόνο που η εικόνα εδώ μεταλλειτουργεί ως ένα

<sup>1077</sup> Φυσικά, ο σαρκαστικός τόνος συνδέεται με την αυτολυτρωτική λειτουργικότητα των δύο πρώτων συλλογών του ανανεωμένου παραδοσιακού στίχου. Για το θέμα αυτό, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3α, σσ. 56-61 και *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σσ. 159-162.

<sup>1078</sup> Για τα προσωπεία, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, σσ. 89-90 και 91-96.

<sup>1079</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, *Η σύνθεση της παιδικότητας στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*.

<sup>1080</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 356.

<sup>1081</sup> *Ακροβολισμός, Αγρύπνια*, Π.Β', σ. 151: "Την ξέρεις τη μεγάλη ερημιά της εξορίας / αυτές τις θυμωμένες ακρογαλιές που μπορεί νάταν δικές μας κ' / είναι ξένες... Το σπίτι του δασκάλου είναι καταμόναχο στην ακροθαλασσιά / και το φως της λάμπας πίσω απ' τα τζάμια είναι πιο μοναχό / απ' την καρδιά της κόρης του / όταν βγαίνει περίπιατο το δειλί στην πλατεία του νησιού / ανάμεσα στις τραβηγμένες βάρκες, ανάμεσα στους ψαράδες που ακούνε το γραμμόφωνο του καφε - / νείου μπαλώνοντας τα δίχτυα τους". Το ποίημα γράφτηκε στον Αη-Στράτη το 1952.

<sup>1082</sup> *Ανυπότακτη πολιτεία*, Π. Β', σ. 293. Το ποίημα γράφτηκε στο χρονικό διάστημα "Αύγουστος 1952 – Φεβρουάριος 1953" μετά την επάνοδο του ποιητή στην Αθήνα από τον Αη-Στράτη (Βλ. Αγγελική Κώττη, Γιάννης Ρίτσος - Ένα σχέδιασμα βιογραφίας, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996, σ. 217).

στιγμιότυπο του κλίματος εξαθλίωσης μετά τον εμφύλιο πόλεμο στην Ελλάδα που είχε αγριέψει τους ανθρώπους, ενεργοποιώντας τους το ένστικτο της αυτοσυντήρησης στην πιο πρωτόγονη μορφή του. Αυτό σημαίνει ότι ο δάσκαλος – γραμματικός εδώ, παρουσιάζεται κυρίως ως θύμα. Όμως, το γεγονός ότι η εξαθλιωμένη εικόνα του επιλέγεται ως στιγμιότυπο μιας νοσηρής κοινωνικής κατάστασης, δείχνει ότι ως κοινωνικός / επαγγελματικός τύπος συγκεντρώνει εξ ορισμού τα στοιχεία εκείνα του χαρακτήρα που κάτω από οριακές συνθήκες θα τον κάνουν περισσότερο επιρρεπή στην εξαθλίωση.

Όπως είναι φυσικό, ο μαθητής θέλει με κάθε τρόπο να απαλλαγεί από τέτοιους δασκάλους και επειδή δεν έχει πάντα την ωριμότητα να τους θεωρήσει ως συμπτώματα και αποτελέσματα ενός προβληματικού εκπαιδευτικού συστήματος, επιθυμεί λύσεις που απλώς αναστέλλουν προσωρινά τις συνέπειες του προβλήματος, χωρίς όμως να το λύνουν. Έτσι, στα πεζογραφήματα του *Εικονοστασίου ανωνύμων αγίων* θα δούμε τον ποιητή μιλώντας με το προσωπείο του Ίωνα-παιδιού να εύχεται να αρρωστήσει ο γυμνασιάρχης, για να γλιτώσει το μάθημα: "...κι εἴθε να 'χει αρρωστήσει ο γυμνασιάρχης μας ο κ. Ξανθάκος, να γλιτώσουμε μια ώρα αρχαία ελληνικά και μια ώρα λατινικά, ας είναι και στίχοι του Βιργίλιου"<sup>1083</sup>. Η ανακούφιση του παιδιού όταν αρρωσταίνει ο αντιπαθής εκπαιδευτικός, μεταλειτουργεί κυρίως ως σύμβολο μιας γενικότερης αγαλλίασης.<sup>1084</sup>

Η ανικανότητα αυτού του εκπαιδευτικού να διεισδύσει στα μυστικά της ζωής που κρύβονται πίσω από την αδιάφορη συναισθηματικά λειτουργία των φυσικών νόμων, στηλιτεύεται έντονα από το Ρίτσο:

*Κάθε φορά που ένα πεφτάστερο κρεμιόταν στον αέρα, λέγαμε πως  
μια χορδή έσπασε απ' τα μαντολίνα των αγγέλων και περι-  
μέναμε ύστερ' απ' το φως ν' ακούσουμε τον ήχο.*

*(Αυτό μας τόχε μάθει ο δάσκαλος: πρώτα το φως μας φτάνει κι  
ο ήχος ύστερα).*

*Ο δάσκαλος δεν ήξερε τι λέει.*

*Εμείς ακούγαμε μαζί το φως και το τραγούδι.*

Τα μυστικά της ζωής προσεγγίζονται μόνο με το συναίσθημα, που εδώ φαίνεται να χαρακτηρίζει την οπτική γωνία των παιδιών, αφού τα παιδιά βλέπουν τους διάττοντες αστέρες ως "σπασμένη χορδή από τα μαντολίνα των αγγέλων". Η οπτική των παιδιών αντιπαραβάλλεται με την οπτική του δασκάλου, του οποίου η γνώση αμφισβητείται ("ο δάσκαλος δεν ήξερε τι λέει"), στο πλαίσιο μιας γενικότερης αμφισβήτησης.<sup>1085</sup>

<sup>1083</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α., 4, σ. 114. Για τον καθαρευουσιάνο γυμνασιάρχη Κωνσταντίνο Ξανθάκο, βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 1), σ. 64. Στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, σσ. 146-147, ο Ίων-ποιητής παρουσιάζεται ενταγμένος σε έναν κύκλο δημοτικιστών που τους απειλεί ο γυμνασιάρχης: "...ήτανε κι ο Ψυχάρης στις κουβέντες μας, η επαναστατική δημοτική, που ο γυμνασιάρχης μας την έλεγε μαλλιάρη κι απειλούσε με μηδενισμό όποιον θα τολμούσε να γράψει την έκθεση των νεοελληνικών σ' αυτή τη χυδαία γλώσσα". Για την πίστη του ποιητή στην επαναστατική δημοτική κατά τα μαθητικά του χρόνια, που φαίνεται ότι ήταν ένα σημείο σύγκρουσης με το γυμνασιάρχη, βλ. την προφορική μαρτυρία του, όπως την καταγράφει η Έλλη Παιονίδου, "Το σπίτι του Ρίτσου-Μιχαήλ Κόρακα 39", *Έρευνα*, 81-83, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1997, σ. 27: "...Είχα πρωτογράψει στη δημοτική γλώσσα ένα λόγο κι τότε ο γυμνασιάρχης είχε γίνει θηρίο. Ήμασταν τόσο επηρεασμένοι από τον Ψυχάρη, μέχρι φανατισμού. Αφού αλλοιώναμε ακόμα και τις λέξεις, κάτι τρελά πράγματα, για να μη θυμίζουν σε τίποτα την καθαρεύουσα".

<sup>1084</sup> *Οι γέροντες κ' η σιγαλιά*, *Μετακινήσεις*, Π.Β', σ. 239: "...ήσυχος, σίγουρος σαν το παιδί που ο δάσκαλός του αρρώστη-/σε και δεν έχει σκολεϊό σήμερις...".

<sup>1085</sup> Το απόσπασμα ανήκει στο ποίημα *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 330. Για την αντιπαραβολή του κόσμου των παιδιών προς τον κόσμο των ενηλίκων, βλ. Γεώργιος Παπαντωνάκης, *Εισαγωγή στην παιδική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, "Οδυσσέας", Αθήνα 1996, σ. 117. Βλ. επίσης σχετικά, *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α., 4, σ. 47: "...μυώνες, τένοντες, αρτηρίες κόκκινες, κι άλλα ζουνάρια ...να τυλίγουν τη μούρη, το λαιμό, τα στήθια, τα μπράτσα, την κοιλιά, τα σκέλια, το φαλλό, τους όρχεις (έτσι τα λέγαν, κι εμείς γελάγαμε που οι δάσκαλοι ήταν βλάκες του καλού καιρού και δεν ξέρανε τις σωστές λέξεις)...". Εδώ στηλιτεύεται η άγνοια του δασκάλου επάνω στην καθημερινή, μη επιστημονική ορολογία των γεννητικών οργάνων, που αναδεικνύει την ερωτική / σεξουαλική τους λειτουργία.

Ο ίδιος δάσκαλος αδυνατεί να συλλάβει την παιδικότητα, την οποία είδαμε στο *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού* να συντίθεται γύρω από τον κεντρικό άξονα "*φύση-ποιητής-Θεός*", όπου η ποιητική ψυχή ταυτίζεται με την παιδική ψυχή. Η ψυχή αυτή ανακαλύπτει το συγκεκριμένο κεντρικό άξονα της ζωής και της δημιουργίας, διαβάζοντας "*το ανοιχτό βιβλίο του ήλιου*", δηλαδή μέσα απ' τη βίωση της κρυφής δυναμικής των φυσικών φαινομένων, ενώ ταυτόχρονα "*ξεχνά όλα τα βιβλία*" της συμβατικής γνώσης.<sup>1086</sup> Στο ίδιο ποίημα, πριν ο ποιητής καταλήξει στη βίωση του συγκεκριμένου τρίπτυχου, την έχει χαρακτηρίσει ως "*κείνο πούναι πιο πολύ απ' όλα και δε μαθαίνεται πά-/νου στα θρανία, έξω από τα φωτεινά σχολεία των δέντρων*"<sup>1087</sup>.

Ο ποιητής από το πρόσωπο του δασκάλου επεκτείνεται σε κριτική ολόκληρου του εκπαιδευτικού συστήματος, το οποίο εκφράζεται συνεκδοχικά με αντικείμενα όπως τα βιβλία: "*Έχουμε ακόμη καιρό να κόψουμε παπαρούνες για να μη γερά-/σουν τα χέρια μας μέσα στα μοναστήρια των βιβλίων*"<sup>1088</sup> θα πει, ενώ θα χαρακτηρίσει τις τυπογραφικές αράδες "*λιγνούς καλόγερους των στίχων*"<sup>1089</sup>, συνδέοντας το σχολικό βιβλίο<sup>1090</sup> με τη μοναστική ζωή. Τη μοναστική ζωή που σηματοδοτείται με τις φράσεις "*μοναστήρια των βιβλίων*" και "*λιγνούς καλόγερους των στίχων*" πρέπει να τη δούμε εδώ ως ένα σύμβολο του ασκητισμού και του αυτοπεριορισμού που προϋποθέτει η ενσωμάτωση συμβατικής γνώσης. Έτσι το βιβλίο και, κατ' επέκταση, η θεσμοθετημένη εκπαίδευση, ανάγονται σε κατασταλτικές δυνάμεις σε βάρος της αισθησιακής βίωσης της ζωής. Ο ποιητής θεωρώντας τα σχολικά βιβλία σύμβολα μιας, απ' αυτή την άποψη, αντιερωτικής παιδείας, κατηγορεί αυτούς που τα χρησιμοποιούν, ακόμα κι αν είναι αγαπημένα του πρόσωπα:

*Τ' αδέρφια μας κάνουν χωρίστρα τα μαλλιά τους, φοράνε μα-  
τογυάλια, κάθονται μπρος σ' ένα τραπέζι ολόγιομο βιβλία  
και λένε κάθε μέρα τα ίδια λόγια που μυρίζουν κλειστό  
ντουλάπι με άδεια ποτήρια*<sup>1091</sup>

Ο ποιητής εδώ θυμάται την αδελφή του Λούλα, η οποία, όπως το αναφέρει και η ίδια στο βιβλίο της, ήταν πολύ μελετηρή και καλή μαθήτριά.<sup>1092</sup> Για τον ίδιο, το σχολικό διάβασμα είναι αποτελμάτωση, αφού τα βιβλία "*λένε κάθε μέρα τα ίδια λόγια*", αποπνέοντας μια ατμόσφαιρα ασφυξίας, η οποία αισθητοποιείται με τη χαρακτηριστική δυσσομία του κλεισμένου ντουλαπιού. Ενώ τα "*άδεια ποτήρια*" που βρίσκονται μέσα σ' αυτό το κλεισμένο ντουλάπι φαίνεται να συνδέονται με την αίσθηση ερήμωσης, δηλαδή το πνευματικό και ψυχικό κενό που συνεπάγεται η σχολική γνώση. Γι' αυτό το λόγο, ο ποιητής στη συνέχεια του ποιήματος θα παρουσιάσει την προσωποποιημένη άνοιξη να κοροϊδεύει τους ανθρώπους που προσπαθούν να γνωρίσουν τα μυστήρια της ζωής μ' αυτόν τον τρόπο.<sup>1093</sup>

Ανάλογη είναι και η σημασιολογική φόρτιση του μαυροπίνακα ο οποίος αποτελεί επίσης τη συνεκδοχική έκφραση ενός εκπαιδευτικού συστήματος, που απορρίπτει τη βίωση της

<sup>1086</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σσ. 357-358: "Άλλοτε διαβάσαμε τα μαθήματά μας, κάναμε την προσευχή μας / και λέγαμε πως δυο και δυο κάνουν τέσσερα. / Τώρα, δυο λουλούδια και δυο αχτίνες δεν κάνουν τέσσερα – κάνουν την ψυχή μας. / Κ' ένα τριαντάφυλλο και μια πεταλούδα δεν κάνουν δυο – κά-/νουν ένα Θεό. / Κ' ένας Θεός κάνει όλα. / Λοιπόν, η ψυχή μας μαζί με την ψυχή του Θεού πόσα κάνει; / Ο δάσκαλος δεν ξέρει. / εμείς το ξέρουμε πως κάνει: ένα /. Το διαβάσαμε σήμερα στο ανοιχτό βιβλίο του ήλιου, σήμερα που / ξεχάσαμε όλα τα βιβλία". Για την ανάλυση του χωρίου βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σ. 197 και σημ. 338.

<sup>1087</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σσ. 352-353.

<sup>1088</sup> *Ο.π.*, σ. 344.

<sup>1089</sup> *Ο.π.*, σ. 347.

<sup>1090</sup> Από την όλη προβληματική του ποιήματος, αλλά και της συλλογής *Δοκιμασία* γενικότερα, που αποθεώνει την αισθησιακή βίωση της ζωής, εξάγεται ότι είναι αδύνατο ο ποιητής να εννοεί εδώ το λογοτεχνικό βιβλίο.

<sup>1091</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 353.

<sup>1092</sup> *Ο.π.*, (σημ. 1) σσ. 35,60,62,63.

<sup>1093</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 353: "...κι αυτοί δε θα μπορούν / να συνοδεύουνε την Άνοιξη, που τους κοροϊδεύει, έτσι / όπως κοροϊδεύουν τα κορίτσια του χωριού μας τα παλληκάρια / πούρχονται απ' την πόλη και δε γνωρίζουν τα λουλούδια και τα λάχανα...".

απεραντοσύνης της ζωής μέσα από την "παιδική διύλιση" της πραγματικότητας.<sup>1094</sup> "Ποιος λέει ότι τα παιδικά μας χρόνια είναι τα πιο χαρούμενα, ζέγνοιαστα, ελεύθερα; Όχι, όχι. Τα πιο πικρά, τα πιο βασανισμένα – να θέλεις, να θέλεις και να μην ξέρεις τι θέλεις, κι οι μεγάλοι να λένε "μη αυτό, μη εκείνο", κι η θάλασσα να 'ναι απέραντη και να μην μπορείς να την πάρεις και να περνάνε τα βαπόρια μακριά δίχως ν' αράζουν στο νησί μας αφήνοντας μια τούφα λυπημένο καπνό πέρα στο λιόγερμα σαν τον καπνό την Ιθάκης που σε κάνει να μαντεύεις το μακρινό, το αμέτρητο, το άπιαστο, τη στιγμή που εσύ όλα τα θέλεις να τα πιάσεις με τα δάχτυλά σου, να τα μετράς στα δέκα δάχτυλά σου κι αυτό το 10 να 'ναι το Άριστα με κόκκινο μελάνι όχι στα δικά σου τετράδια. Αμ' εκείνος ο μαυροπίνακας του σχολείου; - το πιο μεγάλο ΜΗ, να σου κόβει το κεφάλι με το έμπα της άνοιξης κι η σκόνη της κιμωλίας στα τρία δάχτυλα του δεξιού χεριού σου να σε κάνει ν' ανατριχιάζεις σα ν' άγγιζες την παγωμένη μύτη του πεθαμένου".<sup>1095</sup> Εδώ ο ποιητής αναφέρεται στον πόθο του να συλλάβει τη μυστική δύναμη της ομορφιάς και της ζωής ("το μακρινό", "το αμέτρητο", "το άπιαστο") που κρύβεται πίσω από συγκεκριμένες ρεαλιστικές εικόνες, καθώς και στο ψυχικό μαρτύριο που του προκαλούσαν οι απαγορεύσεις των μεγάλων, με αποτέλεσμα να μη μπορεί τελικά να ικανοποιήσει αυτόν τον πόθο: Οι μεγάλοι λένε "μη αυτό, μη εκείνο", ενώ η μυστική αυτή δύναμη που μπορεί να μετρηθεί στα δέκα δάχτυλα ενός μικρού παιδιού (ποιητής-παιδί), να καταγραφεί δηλαδή μέσα απ' το πρίσμα της παιδικότητας δίνοντας την αίσθηση της απόλυτης ικανοποίησης, δε γίνεται αντιληπτή από τους μεγάλους. Έτσι, αυτοί, αντί να επιβραβεύσουν την καταγραφή της με ένα "Άριστα" γραμμένο "με κόκκινο μελάνι", φαίνεται να επιβραβεύουν με το βαθμό αυτό τα τετράδια που καταγράφουν τη συμβατική γνώση. Είναι πιθανό εδώ ο ποιητής να μεταπλάθει ποιητικά σχετικά βιώματα της σχολικής του ζωής, αφού ο ίδιος, με τις αναζητήσεις του, την αγάπη του προς τη φύση, τη μουσική, τη ζωγραφική, το χορό από πολύ μικρή ηλικία, δεν πήρε ποτέ άριστα στο σχολείο,<sup>1096</sup> όπου αρίστευαν μόνο όσοι υιοθετούσαν τις αποστεωμένες γνώσεις. Εκφράζεται λοιπόν εδώ ένα παράπονο. Η κορυφή των απαγορεύσεων, "το πιο μεγάλο ΜΗ" (το γράφει με κεφαλαία, για να το τονίσει) ήταν ο μαυροπίνακας του σχολείου. Το σημαντικό είναι ότι τη μεγαλύτερη οδύνη γι' αυτήν την απαγόρευση, την ένιωθε με την είσοδο της άνοιξης ("με το έμπα της άνοιξης"), πράγμα που δείχνει για μια ακόμη φορά τη σύγκρουση του σχολείου με την ομορφιά της ζωής. Η σύγκρουση αυτή αισθητοποιείται με εικόνες θανάτου: Ο μαυροπίνακας "κόβει το κεφάλι", ενώ "η σκόνη της κιμωλίας στα τρία δάχτυλα του δεξιού χεριού" προκαλεί ανατριχίλα, όπως το άγγιγμα "της μύτης του πεθαμένου". Στο απόσπασμα αυτό, επομένως, ο ποιητής προβαίνει σε μια αναλυτική περιγραφή της σημασιολογικής φόρτισης του μαυροπίνακα ως συμβόλου ενός εκπαιδευτικού συστήματος που αποκλείει τη βίωση της απεραντοσύνης της ζωής.

Σε άλλα σημεία του έργου του ο μαυροπίνακας μεταλειτουργεί ως σύμβολο, που έχει βέβαια τις ρίζες του στον κατασταλτικό χαρακτήρα του εκπαιδευτικού συστήματος, αλλά διευρύνεται περισσότερο εκφράζοντας συνεκδοχικά και πάλι μια γενικότερη στάση ζωής που χαρακτηρίζεται από θλίψη και αδυναμία βίωσης της ομορφιάς. Για παράδειγμα, η θλίψη από το αδιέξοδο στις σκληρές συνθήκες της Κατοχής δίνεται με την εικόνα ενός μαυροπίνακα, που "είταν μια πλάτη γυρισμένη στον ήλιο",<sup>1097</sup> αισθητοποιώντας τον αποκλεισμό των ζωογόνων δυνάμεων, ενώ οι νύχτες της δικτατορίας έχουν ένα θανατερό κίτρινο χρώμα και βρίσκονται "απλωμένες στους μαυροπίνακες κλεισμένων σχολείων", και "το μεγάλο χέρι ψάχνει το μέσα μέρος του

<sup>1094</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο.

<sup>1095</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σ. 54.

<sup>1096</sup> Για το θέμα αυτό, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2γ, σ. 51 και Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 1) σσ. 64-65.

<sup>1097</sup> "Σχέδιο", *Σφυρήματα τραίνων*, Π.Γ., σ. 30: "Στεκόμαστε ασάλευτοι στη γέφυρα / να βλέπουμε την κίνηση του ποταμού / και τους μεγάλους κύκλους της μέρας που τίνιζε τα στεφάνια της / μες στο νερό. / Μόλις που προφταίναμε να δούμε και φεύγαμε. / Ύστερα ο μαυροπίνακας ήταν μια πλάτη γυρισμένη στον ήλιο". (Η συγκεκριμένη συλλογή γράφτηκε το Νοέμβριο του 1942).

τίποτα".<sup>1098</sup> Το μαύρο χρώμα του μαυροπίνακα συνδέεται συνειρμικά με το μαύρο χρώμα της νύχτας, το οποίο διανθίζεται και με το χρώμα των νεκρών, το κίτρινο, για να συνθέσουν μία εικόνα, η οποία καταφάσκει σ' έναν μηδενισμό ("το μέσα μέρος του τίποτα"). Ως προς το μαύρο χρώμα, μπορεί να ενεργοποιηθεί ένας ακόμα συνειρμός, με βάση τις αντιλήψεις του ποιητή για την οργανωμένη εκπαίδευση: Το μαύρο χρώμα του πίνακα συνδέεται μεταφορικά με το σκοταδισμό της παιδείας και ο τελευταίος με το σκοταδισμό της δικτατορίας, όπως αυτός πιθανότατα συμβολίζεται στις μαύρες νύχτες της. Όμως ο ποιητής τελικά κατορθώνει να αντισταθεί στο ζόφο που αισθητοποιείται με το μαυροπίνακα, ζωγραφίζοντας πάνω σ' αυτόν εικόνες ζωής, όπως αυτές γίνονται αντιληπτές μέσα από μια παιδική αίσθηση του κόσμου και έτσι "είναι πια σα να μην υπάρχει καθόλου μαυροπίνακας, μόνο φως, λουλούδια και τραγουδίσματα". Φυσικά ο συγκεκριμένος τρόπος εξουδετέρωσης του αδιεξόδου δεν είναι άλλος από την ίδια την ποίηση, η οποία "διακωμωδεί τους εφιάλτες" εξασφαλίζοντας την ψυχική αντοχή που χρειάζεται για να αντέξει κάποιος τις δυσκολίες της ζωής.<sup>1099</sup> Γι' αυτό άλλωστε για την ποίηση και την τέχνη γενικότερα υποστηρίζει ότι είναι "ζήτημα αντιστροφής" και μάλιστα αισθητοποιεί την αντιστροφή αυτή με το αναποδογύρισμα του μαυροπίνακα, του οποίου το πίσω μέρος παρομοιάζεται με παράθυρο ανοιχτό προς την ομορφιά.<sup>1100</sup> "Να το πάλι το ευπροσήγορο πρωινό (καλώς μου το) – σβήνει μ' ένα ξανθό δροσόβρεχο σφουγγάρι, σβήνει απ' το μαυροπίνακα της νύχτας παράξενες αγχώδεις ασκήσεις μιας εφιαλτικής άλγεβρας ή τριγωνομετρίας, πεντάλφες ή εφτάλφες, κικλιδώματα φυλακών, χειροπέδες, κρατητήρια με άδειους κεσέδες από ζινισμένο γιαούρτι κάτω στο τσιμέντο, γυρίζει ανάποδα το μαυροπίνακα πάνου στο στρίποδό του, κι ο μαυροπίνακας απ' το πίσω του μέρος είναι άσπρο καλοπλανισμένο ξύλο και φέγγει σαν παράθυρο αντικρυστά στο άλλο παράθυρο της κάμαρας που βλέπει στον κηπάκο (καλά το 'πε κάποιος πως η τέχνη είναι ζήτημα αντιστροφής)..."<sup>1101</sup>

Ένα ακόμα σημείο που πρέπει να προσεχτεί στο παραπάνω απόσπασμα είναι ότι ανάμεσα στις εφιαλτικές εικόνες που σβήνονται απ' το "μαυροπίνακα της νύχτας" είναι και οι "αγχώδεις ασκήσεις μιας εφιαλτικής άλγεβρας ή τριγωνομετρίας". Με δεδομένο ότι ο Γιάννης Ρίτσος ως μαθητής δεν είχε κλίση στα θετικά μαθήματα,<sup>1102</sup> καταλαβαίνουμε ότι η συγκεκριμένη περιγραφή της άλγεβρας και της τριγωνομετρίας αποτελεί ποιητική μετάπλαση της συνακόλουθης αντιπάθειας που θα είχε προς τα μαθηματικά, τα οποία εδώ ανάγονται σε εφιαλτικό σύμβολο. Η αντιπάθεια αυτή διακρίνεται σε πολλά σημεία του έργου του. Ο αφηγητής / Ίων στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* προσεύχεται: "...να καταργηθούν τα μαθηματικά, να 'μαι ο πρώτος μαθητής χωρίς να διαβάζω καθόλου (εκτός απ' τα βιβλία της μαμάς)..."<sup>1103</sup> Στο απόσπασμα αυτό υπάρχει ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στη σχολική γνώση και στην αισθητική καλλιέργεια που ο ποιητής

<sup>1098</sup> *Η Πύλη, Γίγνεσθαι*, σ. 183: "Νύχτες και νύχτες απλωμένες κίτρινες στους μαυροπίνακες κλεισμένων σχολείων - / είδαμε το μεγάλο χέρι να ψάχνει το μέσα μέρος του τίποτα". (Το ποίημα γράφτηκε το χρονικό διάστημα: "7 Δεκεμβρίου 1973 – 16 Μαρτίου 1974").

<sup>1099</sup> *Ο Αρίστος αρνείται να γίνει άγιος*, *E.A.A.*, 9, σ. 58: "Εγώ κρατάω ακόμα ένα κομμάτι απ' την παιδική κιμωλία (παρ' ότι, δε σ' το κρύβω, ανατριχιάζουν τα δάχτυλά μου απ' τη σκόνη της) και ζωγραφίζω στον πελώριο μαυροπίνακα (δεν είναι, σ' αλήθεια, πελώριος;), ζωγραφίζω κότες, περιστέρια, ένα καλύβι, πολλές μαργαρίτες πιο μεγάλες απ' τα μοσκάρια, κι έναν ήλιο στη μέση που γελάει με χιλιάδες αχτίνες, κι ένα γαϊδούρι που ανάμεσα στα δυο μεγάλα αυτιά του κάθεται ένα σπουργίτι και κελαηδάει ακουστά (μα την πίστη μου, άκου το), κι είναι πια σα να μην υπάρχει καθόλου μαυροπίνακας, μόνο φως, λουλούδια και τραγουδίσματα. Και θυμάμαι κάποιον σοφό που 'λεγε: μάθε να διακωμωδείς τους εφιάλτες για ν' αντέξεις τη ζωή". Για το θέμα της διακωμώδησης των εφιαλτών, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο. σσ. 124-125. Ο ζωγραφιές στο μαυροπίνακα δεν αποκλείεται να αποτελούν μετάπλαση ανάλογων σχεδίων στα σχολικά του τετράδια (Λ.Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. [σημ. 1], σ. 32).

<sup>1100</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι εδώ, μέσα σ' ένα κλίμα γενικής αισιοδοξίας έχουμε έναν αντίθετο συμβολισμό του αναποδογυρισματος του μαυροπίνακα, από αυτόν που είδαμε στα *Σφυρίγματα τραιίνων* (εδώ, σημ. 26).

<sup>1101</sup> *Με το σκούντημα του αγκόνα*, *E.A.A.*, 3, σ. 75. Βλ. και *Μονόχορδα*, απ. 330, σ. 72: "Στο μαυροπίνακα με κιμωλία ζωγράφισα το χρυσό φρύδι της σελήνης"

<sup>1102</sup> Βλ. Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 1), σσ. 46, 63.

<sup>1103</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 71..

έλαβε από τη μητέρα του.<sup>1104</sup> Ή, σε άλλο σημείο της ίδιας σειράς πεζογραφημάτων νιώθει να μισεί "πρότερο ακόμα την άλγεβρα" όταν κάποιος παιδί χτύπησε στο μάτι ένα απ' τα περιστέρια του ποιητή στο Γύθειο, πράγμα που σημαίνει ότι η άλγεβρα ταυτίζεται με την αντιποιητική κίνηση του πετροβολήματος των περιστεριών, αφού τα περιστέρια συνδέονται με την παιδικότητα και την ποιητική συνείδηση.<sup>1105</sup> Όπως είναι αναμενόμενο, στην ποίηση η αντιπάθεια προς τα μαθηματικά – και προς άλλα μαθήματα – παρουσιάζει διαφορετικό βαθμό μετάπλασης, είναι όμως και πάλι εύκολα ανιχνεύσιμη: Στο *Εντευκτήριο των Επινικίων* ο ποιητής με παιγνιώδες ύφος μιλάει για την αντίθεση ανάμεσα στα μαθηματικά και των ερωτισμό των εφήβων, ο οποίος τους αφαιρεί την προσοχή και "παίρνουν μηδέν",<sup>1106</sup> αλλά στο *Αγιασθήτω* της ίδιας συλλογής η κατασταλτική ισχύς της βαθμολογικής απόρριψης στα μαθήματα εξαφανίζεται μπροστά στη βίωση της ποιητικής απεραντοσύνης:

...κι ούτε είχε πια καμιά σημασία το μηδέν των λατινικών και της  
άλγεβρας και το 4 της γεωμετρίας  
γιατί απ' τους γαλάζιους λόφους απέναντι κατέβαιναν χρυσά λιοντά-  
ρια  
και λόκοι με κυκλάμινα στα δόντια τους  
κι η αλεπού με την ουρά της φοινικόδεντρο  
κι ένα ελάφι στεφανωμένο μαργαρίτες  
και τα χίλια κορίτσια με αραχνοϋφαντα πέπλα<sup>1107</sup>

Στο απόσπασμα αυτό εκτός απ' τα μαθηματικά περιλαμβάνονται και τα λατινικά. Τα λατινικά περιλαμβάνονται επίσης μέσω ενός λογοπαικτικού συνειρμού στο *Τερατώδες Αριστούργημα*, μαζί με τα αρχαία ελληνικά, τα νομικά<sup>1108</sup> και τα μαθηματικά:

και κάθου τώρα να τα βγάλεις πέρα με τα νομικά ή με τ' αρχαία  
ελληνικά ή μ' εκείνα τ' άλλα  
τα ντουμ ντουμ ντουμ σ' ένα δωμάτιο της Αγίου Κωνσταντίνου  
τρανταζόμενο ολάκερο απ' τα τραμ ντουμ σπύρο σπύρο  
ευτυχώς ήρθαν οι αιμοπτύσεις να γλυτώσουμε απ' τις άλγεβρες και  
να συλλογιστούμε απ' τα μέσα  
γιατί ποτέ δεν τα κατάφερα στα μαθηματικά μετρούσα μόνο το  
αμέτρητο και το πολύ πολύ ως το δέκα<sup>1109</sup>

Ο λογοπαικτικός συνειρμός αφορά τον ήχο στις σιδηροτροχιές (ντουμ ντουμ ντουμ) του τραμ, καθώς και την ίδια λέξη "τραμ" που ανακαλούν μια από τις στερεότυπες φράσεις του παλαιού αναγνωστικού της λατινικής: "*Dum spiro, spero*". Στο απόσπασμα αυτό ο Ρίτσος ανακατεύει τις εποχές, εφόσον βάζει να λειτουργούν από κοινού στοιχεία των μαθητικών του χρόνων στο Γύθειο, όπως τα μαθηματικά, τα αρχαία ελληνικά και τα λατινικά και στοιχεία από τη μετεφηβική του διαμονή στην Αθήνα, όπως τα "νομικά", η περιοχή του Αγίου Κωνσταντίνου της Ομόνοιας όπου κατοικούσε μαζί με τη Λούλα, τα τράμ της Αθήνας, καθώς και οι πρώτες κρίσεις της φυματίωσης.<sup>1110</sup> Ο συγκερασμός των εποχών στην ποίηση του Ρίτσου αποτελεί αισθητοποίηση

<sup>1104</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Γ'*, § 1γ.

<sup>1105</sup> *Τσως να 'ναι κι έτσι*, *Ε.Α.Α.*, 4, σ. 104: "Μα κάποιο παιδί, φαίνεται, όσο έλειπα, μου πετροβόλησε τα περιστέρια μου, χτύπησε το ένα στο μάτι και μου έμεινε το άμοιρο μονόφθαλμο γι' αυτό μίσησα πρότερο ακόμη την άλγεβρα, γιατί τι ανάγκη την είχαμε τη μαγκούφα την άλγεβρα τα περιστέρια μου κι εγώ; - εμείς είμασταν ποιητάρηδες και πετούσαμε ως πάνου απ' το Φάρο, πάνου απ' τα σύννεφα;" Για το απόσπασμα αυτό, βλ. επίσης εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σ. 111 και σημ. 26,27,28.

<sup>1106</sup> *Επινίκια*, σ. 117: "Της μιας είναι σκισμένο το φουστάνι της· φαίνεται η στρογγυλάδα / απ' το δεξί της κωλομέρι. Γι' αυτή τη στρογγυλάδα τα όμορφα αγό-/ρια/ παίρνουν μηδέν στα μαθηματικά, και στον ύπνο τους γίνονται κατάρτια".

<sup>1107</sup> *Επινίκια*, σ. 224.

<sup>1108</sup> Τα "νομικά" μάλλον αποτελούν υπαινιγμό σχετικά με την εγγραφή του Γιάννη Ρίτσου στη Νομική, σχολή στην οποία δε φοίτησε ποτέ (βλ. Α. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. [σημ. 1], σ. 99).

<sup>1109</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 365.

<sup>1110</sup> Βλ. Α. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 1), σσ. 77-87.



του απέραντου.<sup>1111</sup> Άλλωστε και στο απόσπασμα αυτό ο ποιητής λέει ότι μπορούσε να μετρήσει "μόνο το αμέτρητο", δηλαδή το απέραντο. Για το λόγο αυτό εξίσου αντιπαθής του ήταν και η ιστορία για την οποία ένιωθε "σα να 'κοβε τη διάρκεια σε μικρά τετράγωνα αριθμημένα ως το τέλος του ορίζοντα".<sup>1112</sup> Από την άλλη πλευρά οι αιμοπτύσεις από τη φυματίωση τον στρέφουν σε μία αυτοενδοσκόπηση ("να συλλογιστούμε απ' τα μέσα"), απομακρύνοντάς τον από την περιοριστική ισχύ των μαθημάτων.

Όσο αφορά ειδικά στα αρχαία ελληνικά, ο Γιάννης Ρίτσος φαίνεται ότι τα αντιμετώπιζε κυρίως σε επίπεδο νοημάτων, σε αντίθεση με το μηχανιστικό τρόπο διδασκαλίας της γραμματικής και του συντακτικού που επικρατούσε εκείνη την εποχή. Όπως σημειώνει η Λ. Ρίτσου, την τραγωδία *Αντιγόνη*, του Σοφοκλή, δεν πρόλαβαν να την τελειώσουν μέχρι το πέρας του σχολικού έτους, λόγω της εμμονής σ' αυτόν τον τρόπο διδακτικής προσέγγισης.<sup>1113</sup> Ακριβώς για την *Αντιγόνη*, ο ποιητής προβάλλει τη δική του εκδοχή, που του στοίχισε, όπως λέει, ένα μήνα αποβολή:

*έκανα τότε μια παραλλαγή των χορικών της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη μαλλιάρη του Ψυχάρη  
έβαλα μέσα και το σακατεμένο ποδήλατο του Βαγγέλη παρατημένο  
να σκουριάζει στη μεγάλη ζυλαποθήκη  
και ζήτησαν τους κηδεμόνες μου μα εγώ δεν είχα κηδεμόνες γιατί  
είχαν πεθάνει πριν χρόνια  
κ' έλεγα τους δυο γέρους ψαράδες του νησιού μπαρμπάδες μου  
για να μην είναι τόσο μόνη η Λούλα  
και με απέβαλαν ένα μήνα να γράφω ποιήματα ζηλεύοντας το Παλιό Βιολί του Πολέμη και το *Lacrime Rerum* του Πορφύρα<sup>1114</sup>*

Δε γνωρίζουμε αν το συγκεκριμένο απόσπασμα έχει τις ρίζες του σε κάποιο πραγματικό περιστατικό μετάφρασης της *Αντιγόνης* στη δημοτική από το μαθητή Ρίτσο, ο οποίος προσπάθησε να την προσαρμόσει στις αναζητήσεις της εφηβικής ηλικίας ("έβαλα μέσα και το σακατεμένο ποδήλατο του Βαγγέλη παρατημένο / να σκουριάζει τη μεγάλη ζυλαποθήκη")<sup>1115</sup>. Όσα λέει για τους κηδεμόνες του, αληθεύουν εν μέρει, διότι η μητέρα του όντως είχε πεθάνει και ο πατέρας του ζούσε, αλλά βρισκόταν σε κατάσταση πλήρους παρακμής στη Μονεμβασία, "ζωντανός νεκρός".<sup>1116</sup> Οι "γέροι ψαράδες του νησιού" ήταν ένα αντρόγυνο στο νησάκι Κρανάη που στο τελευταίο έτος του γυμνασίου φρόντιζε το Γιάννη και την αδελφή του,<sup>1117</sup> ενώ η προσφώνηση "μπαρμπάδες" μπορεί να αποτελεί ποιητική μετάπλαση.<sup>1118</sup> Η αποβολή, η οποία μας ενδιαφέρει περισσότερο, δε στοιχειοθετείται από τα αρχεία του γυμνασίου του Γυθείου, στα οποία έγινε

<sup>1111</sup> Για τη συγχώνευση των ηλικιών και των εποχών, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 204-205.

<sup>1112</sup> *Τι παράξενα πράγματα*, *E.A.A.*, 2, σ. 75: "Δεν αγαπούσαμε την ιστορία· διαβάσαμε ίσα – ίσα να πάρουμε ένα βαθμό στο μάθημα, ξεπατωνόμαστε με νυχτέρια στους διαγωνισμούς, μικρογραφούσαμε σε ελάχιστα χαρτάκια τις χρονολογίες για αντιγραφή (αχ αυτές οι χρονολογίες, τι μπελάς, τι βάσανο – πώς να τις αποστηθίσεις; - μπερδεύονταν μεταξύ τους, άλλαζαν θέσεις, τα νούμερα πολλαπλασιάζονταν, φτιάχναν πενταγήφους, δεκαγήφους, εκατονταγήφους αριθμούς, - κι άντε τώρα εσύ να τους απομνημονεύσεις, να τους βάλεις σε τάξη, να τους καρφώσεις στο μυαλό σου σα μύγες σ' ένα χαρτόνι). Δεν αγαπούσαμε, λοιπόν την ιστορία, σα να 'κοβε τη διάρκεια σε μικρά τετράγωνα αριθμημένα ως το τέλος του ορίζοντα..." Για το ζήτημα του χρόνου, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β.

<sup>1113</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 1), σ. 64: "Κάθε ημέρα είχαμε δύο ώρες αρχαία, σύνολο δώδεκα την εβδομάδα. Γραμματική, συντακτικό, αρχαίο κείμενο, μετάφραση, παρατηρήσεις. Ξενοφώντας, Θουκυδίδης και στην τελευταία τάξη του Γυμνασίου την "*Αντιγόνη*" του Σοφοκλή. Δεν την τελειώσαμε όλη την τραγωδία, γιατί συνεχίζαμε παράγραφο παράγραφο πάνω στο αρχαίο κείμενο και τη γραμματική του"

<sup>1114</sup> *Το Τερατώδες Αριστούργημα*, *Γίνεσθαι*, σ. 381.

<sup>1115</sup> Για το Βαγγέλη των εφηβικών χρόνων του ποιητή και τους συμβολισμούς που δένονται μ' αυτόν, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο πρώτο, σ. 112 και σημ. 30.

<sup>1116</sup> Λ. Ρίτσου-Γλέζου, ό.π. (σημ. 1), σσ. 54-55.

<sup>1117</sup> Ό.π., σ. 61.

<sup>1118</sup> Ποιητική μετάπλαση, με την έννοια ότι δεν έχουμε πληροφορίες για μια τέτοιου είδους προσφώνηση. Πιθανόν ο ποιητής να θέλει εκ των υστέρων να τονίσει τη μοναξιά της Λούλας στο Γύθειο, από την άποψη ότι στο μεταξύ είχαν πεθάνει ή είχαν φύγει από το Γύθειο οι συγγενείς τους (Εδώ, *Μέρος Α'*, § 2α, σσ. 48-49)

επισταμένη έρευνα, χωρίς όμως να μπορεί να αποκλειστεί κάποια άλλη, μικρότερη ποιή. <sup>1119</sup> Αν έτσι έχουν τα πράγματα, η αποβολή λειτουργεί στο ποίημα ως ένα δημιουργημένο βίωμα, με το οποίο ο ποιητής καυτηριάζει τον τρόπο προσέγγισης της αρχαιοελληνικής λογοτεχνίας από το εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής του. Άλλωστε, η ενασχόλησή του με ποιήματα τον "ένα μήνα" που θα έλειπε απ' το σχολείο, φανερώνει ότι αυτή η υποτιθέμενη ποιή αντί να τον "συνετίσει" (με τα κριτήρια των καθηγητών του), τον οδηγεί σε ακόμη μεγαλύτερη ενεργοποίηση της καλλιτεχνικής του συνείδησης και, επομένως, της απειθαρχίας του.

Γενικά η απειθαρχία ως τρόπος εκδήλωσης της έμφυτης ποιητικότητας λειτουργεί παράλληλα ως τρόπος αντίστασης στην επιδερμική και καταπιεστική σχολική εκπαίδευση. Από την άποψη αυτή, η τιμωρία λειτουργεί ως επιβεβαίωση της ιδιαιτερότητας του ποιητή, που τον ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους συμβιβασμένους μαθητές. Από αυτή την οπτική γωνία αντιμετώπισε την τιμωρία ο ποιητής ως συνέπεια των πολιτικών του επιλογών αργότερα, ενώ στάθηκε απείθαρχος και σε περιορισμούς που προσπαθούσαν να του επιβάλουν στην τέχνη του, όπως ο ίδιος λέει σε προφορική του αφήγηση. Έτσι, την απειθαρχη στάση του στο σχολείο την ανάγει σε μαθητεία, επάνω στην οποία στηρίχτηκε η απειθαρχία του ως ενηλίκου στις ποικίλες απαγορεύσεις της ζωής. <sup>1120</sup>

Η απειθαρχη στάση του ποιητή στο σχολικό περιβάλλον υποβάλλεται σε διάφορα σημεία του έργου του και συνδέεται βέβαια με την ευαίσθητη καλλιτεχνική του συνείδηση. Έτσι, αλλού θα γελοιοποιήσει το σοβαροφανή χαρακτήρα της εκπαίδευσης κάνοντας σκασιαρχείο, ενώ μαζί του "το σκάει κ' η Ρούθ και η Ιουδήθ" των θρησκευτικών, "ανασηκώνοντας τα φουστάνια", <sup>1121</sup> αλλού θα κάνει τόπι την υδρόγειο σφαίρα της γεωγραφίας και θα την κυλήσει "στον πράσινο κάμπο με τα μικρά χαμομήλια", <sup>1122</sup> ή θα φανταστεί ότι "στα μαθητικά πληθήκια χτίστηκαν φωλιές χελιδονιών". <sup>1123</sup> Όλα αυτά τα στιγμιότυπα από την άνοιξη δείχνουν μια προσπάθεια του Ρίτσου να "αδειάσει" τα σημαίνοντα του σχολείου από την κυριολεκτική σημασία τους, πλουτίζοντάς τα με μια παρασημαντική που έχει την αφετηρία της στη χαρά της ζωής, με την οποία ο ίδιος φαίνεται ότι θα ήθελε να διαποτίσει το εκπαιδευτικό σύστημα.

Αυτή η επιθυμία του ποιητή διακρίνεται στην εξιδανικευμένη περιγραφή δύο εκπαιδευτικών, η οποία δεν έχει καμιά σχέση με όσες έχουμε δει μέχρι στιγμής:

*Κλεισμένο το λύκειο*

*Πού θα πήγε να παραθερίσει η διευθύντρια  
το μπαούλο της με τις μαθητικές εκθέσεις;  
Πάνου στα κόκκινα μηδενικά θα σκαρφαλώνουν τα τζίτζικια  
κ' ίσως – ποιος ξέρει – πάνου στα γυαλιά της να κάθησαν δυό  
πεταλούδες  
Κι ο νέος καθηγητής με τα γαλάζια μάτια  
θα κάνει ντους και θα γελάει με τα νερά*

<sup>1119</sup> Για την έρευνα στα αρχεία του γυμνασίου Γυθείου, βλ. Α. Κώττη, ό.π. (σημ. 11), σσ. 42-43 και σημ. 25.

<sup>1120</sup> Για την προφορική αφήγηση του Ρίτσου, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2γ, σ. 51.

<sup>1121</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού, Δοκιμασία, Π.Α'*, σ. 356: "Το σκάμε απ' το μάθημα της ιστορίας και των θρησκευτικών. / Μαζί μας το σκάει κ' η Ρουθ κ' η Ιουδήθ, ανασηκώνουν τα φου-/στάνια τους, πηδούν το φράχτη και τρέχουν μα μας βρούνε", βλ. Τζίνα Καλογήρου, "Η "παιδική" ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", στο Άντας Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ) *Παιδική Λογοτεχνία, τ.Α'*, "Καστανιώτης", Αθήνα 1993, σσ. 238-239.

<sup>1122</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού, Δοκιμασία, Π.Α'*, σ. 347: "Κάναμε τόπι εμείς κείνη τη σφαίρα πούχε ο δάσκαλος για το / μάθημα της γεωγραφίας και την κυλάμε στον πράσινο κάμπο / με τα μικρά χαμομήλια".

<sup>1123</sup> *Η ραψωδία του γυμνού φωτός, Δοκιμασία, Π.Α'*, σ. 407: "Φλυαρίες πουλιών και κοριτσιών ανοίγουν τις πηγές του αγέρα / και στα μαθητικά πληθήκια χτίστηκαν φωλιές χελιδονιών". Είναι χαρακτηριστικό ότι στα μαθητικά πληθήκια που είναι σύμβολα ενός αυταρχικού εκπαιδευτικού συστήματος με χαρακτηριστικό την ομοιομορφία των μαθητών, χτίζονται φωλιές των προάγγελων της άνοιξης, των χελιδονιών. Με μια αποκρουστική εικόνα συνδέεται το μαθητικό πληθήκιο, στη *Φρυκτωρία, Επινίκια*, σ. 72: "και το τραίνο το απόγευμα σύρριζα στις φτωχές συνοικίες / γεμάτο ψόφια ψάρια και πάνω στα ψάρια/ ένα παιδί με το μαθητικό κασκέτο του χωμένο ως τα φρύδια". Γενικά τα ψόφια ψάρια, τα λέπια, ή τα εντόσθια των ψαριών, αισθητοποιούν μια αίσθηση αηδίας και απογοήτευσης στο Ρίτσο (βλ. σχετικά το ποίημα "Παράξενο όνειρο", *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σσ. 89-90).

τρίβοντας τις μασχάλες του<sup>1124</sup>

Η συγκεκριμένη εικόνα των εκπαιδευτικών συνδέεται με το γεγονός ότι το σχολείο έχει κλείσει και τόσο η διευθύντρια, όσο και ο νέος καθηγητής, πηγαίνουν διακοπές. Έτσι, η στενοκέφαλη νοοτροπία και ο κατασταλτικός χαρακτήρας της εκπαίδευσης ("κόκκινα μηδενικά", "γυαλιά"), δίνουν τη θέση τους στην ομορφιά της ζωής ("τζιτζίκια", "πεταλούδες") και στο γέλιο. Άρα εδώ, υπονοείται η αντίληψη ότι οι δάσκαλοι δεν είναι υποχρεωτικά αλλοτριωμένοι απ' τη φύση τους, αλλά από το σχολικό περιβάλλον, αφού μόλις απομακρυνθούν απ' αυτό μπορούν να γίνουν και οι ίδιοι παιδιά. Και σε άλλα σημεία του έργου του άλλωστε, ο Ρίτσος συνδέει τις σχολικές διακοπές με μια απελευθέρωση που επιτρέπει τη βίωση της χαράς της ζωής.<sup>1125</sup>

Σε γενικές γραμμές πάντως, η μορφή του δασκάλου παρουσιάζεται μίζερη, σχολαστική και αντιπαθής, ανίκανη να κατανοήσει τη μυστική δύναμη της ζωής και να χωρέσει την ομορφιά της και την αισιοδοξία που συνδέεται με την παιδικότητα. Ο δάσκαλος στο Ρίτσο θυμίζει έντονα την εικόνα του δασκάλου σ' ένα απόσπασμα από την *Αναφορά στο Γκρέκο* του Καζαντζάκη, ο οποίος αδιαφορώντας για την άνοιξη που έχει πλημμυρίσει την αυλή του σχολείου και για το πουλί που κελαϊδάει στο πλατάνι, εξακολουθεί να μιλά για οξείες και περισπωμένες. Και τότε το παιδί φωνάζει: "Σώπα, δάσκαλε, σώπα δάσκαλε ν' ακούσουμε το πουλί".<sup>1126</sup> Είναι σαφές ότι το σχολικό βίωμα στο Γιάννη Ρίτσο χαρακτηρίζεται κυρίως από μια αντίθεση: Από τη μια πλευρά βρίσκεται το σχολείο με το σχολαστικισμό, τη συναισθηματική ψυχρότητα, τη φθορά, την αδυναμία προσέγγισης της ζωής, της ομορφιάς και του μυστηρίου της και από την άλλη η παιδική αγνότητα, η αναζήτηση, η ευαισθησία, η ίδια τελικά η ποίηση. Τα τελευταία τονίζονται ιδιαίτερα, μέσω της αντίθεσης. Έτσι ο Ρίτσος, με έμμεσο αλλά σαφή τρόπο υποδεικνύει ένα εκπαιδευτικό σύστημα που θα το χαρακτηρίζει κυρίως η βιωματικότητα της γνώσης<sup>1127</sup> και όχι η επιφανειακή παροχή πληροφοριών. Από την άλλη πλευρά, πέρα από τις οποιεσδήποτε παιδαγωγικές προεκτάσεις, το σχολικό βίωμα μεταλειτουργεί στο ποιητικό περιβάλλον όπως και τα υπόλοιπα παιδικά βιώματα του ποιητή.

<sup>1124</sup> *Σαββατόβραδο στη συνοικία του φθινοπώρου, Δοκιμασία, Π.Α'*, σ. 421.

<sup>1125</sup> Βλ. ενδεικτικά, *Όχι μονάχα για σένα, Ε.Α.Α.*, 6, σ. 49: "Έχουμε παύσεις όταν κλείνουμε το καλοκαίρι τα σχολεία κι όταν είναι γιορτές, Χριστούγεννα, Πάσχα. Κι είναι όμορφες παύσεις. Φτιάχνουμε γλυκά, χτυπάνε οι καμπάνες στις εκκλησίες, χτυπάνε και τα χαβάνια σαν καμπανάκια κοπανίζοντας μύγδαλα, καρύδια, κανέλα, ζάχαρη· μοσκοβολάει όλο το σπίτι ανθόνερο, γαρύφαλλο, βούτυρο· κλείνουμε τα βιβλία, παίζουμε, τραγουδάμε".

<sup>1126</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, "Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη", Αθήνα, χ.χ.ε., σ. 58. Για το σχολιασμό της φράσης, βλ. Δημήτρης Κουκουλομμάτης, *Ο δάσκαλος στη λογοτεχνία*, "Ελλην", Αθήνα 1993, σ. 56.

<sup>1127</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ρίτσος υποδεικνύει μια τέτοιου είδους προσέγγιση της ποίησης (βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο δεύτερο, σ. 131).

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ**

### **ΤΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΒΙΩΜΑ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Το θρησκευτικό βίωμα

Ο Γιάννης Ρίτσος, όπως γνωρίζουμε από τις βιογραφικές πληροφορίες γι' αυτόν, αλλά και από προσωπική μαρτυρία του ίδιου, δέχτηκε τη θρησκευτική αγωγή κυρίως από τον πατέρα του<sup>1128</sup> στην τυπολατρική της εκδοχή. Η συγκεκριμένη μορφή της θρησκευτικής αγωγής τού επέβαλλε φυσικά να έχει και σχέσεις με την εκκλησιαστική τελετουργία στο πλαίσιο της θρησκευτικής ζωής που διέκρινε μια κλειστή συντηρητική κοινωνία, όπως ήταν η Μονεμβασιά των αρχών του εικοστού αιώνα. Αυτό σημαίνει ότι ο ποιητής, από την παιδική του ηλικία ενέγραψε θρησκευτικά βιώματα, τα οποία – όπως συνέβη άλλωστε και με τα υπόλοιπα παιδικά βιώματά του – θα ήταν παράδοξο να μην επανενεργοποιηθούν κατά την ενηλικίωσή του, όταν η εσωτερική του ευαισθησία αρθρώθηκε σε ποιητική παραγωγή. Ειδικά για τα θρησκευτικά βιώματα υπάρχουν δύο πρόσθετοι λόγοι: Πρώτον, ότι τα θρησκευτικά βιώματα στη φάση της κοσμοθεωρητικής ωρίμανσης συνδέονται με τις υπαρξιακές αναζητήσεις του ανθρώπου και δεύτερον, ότι ως δογματική θέση – απάντηση σχετικά με τον προορισμό του ανθρώπου συγκρούονται με τη φιλοσοφική – κοινωνικοπολιτική αντίληψη του διαλεκτικού υλισμού, στον οποίο ο Ρίτσος μυήθηκε από τη μετεφηβική του ηλικία.<sup>1129</sup> Όπως όμως έχει ήδη φανεί από τη μέχρι στιγμής έρευνά μας, στο έργο του Γιάννη Ρίτσου υπάρχει μια θεμελιώδης νοηματική σταθερά: Η *ταλάντευση*, ανάμεσα στην υπαρξιακή – υπερβατική πλευρά από τη μια, και την κοινωνικοπολιτική διάσταση, από την άλλη. Αυτό το θεμελιώδες στοιχείο στη λογοτεχνική παραγωγή του Ρίτσου εξηγεί, σε συνδυασμό και με το βιοματικό υπόβαθρο της παιδικής ηλικίας, τη διάχυτη παρουσία του θρησκευτικού στοιχείου μέσα από ποικίλες, πολλές φορές αλληλοαναιρούμενες, εκφάνσεις. Από την άλλη πλευρά η ποιητική των διάφορων έργων επηρεάζει με τη σειρά της τη νοηματική ενσωμάτωση του θρησκευτικού στοιχείου, όπως και των άλλων βιωμάτων της παιδικής ηλικίας.

Έτσι, στις δύο πρώτες συλλογές, τα *Τρακτέρ* και τις *Πυραμίδες*, που η λειτουργικότητά τους είναι κυρίως *αυτολυτρωτική*<sup>1130</sup>, θα δούμε αρχικά έναν παραλληλισμό των τραυματικών βιωμάτων του ποιητή με τα βάσανά του Χριστού:

*Μητέρα Ποίηση, δέξου με το σώμα μου σταυρός  
και πάνω του καρφώσανε τη ζωή μου Ναζωραίο  
σε ανάξιους εμοιράστηκε ο δικός μου θησαυρός  
κ' έχω το φτύσμα ταπεινών στο πρόσωπο τ' ωραίο.*<sup>1131</sup>

Ο ποιητής συνδέει το σώμα του με το σταυρό του μαρτυρίου, ενώ ταυτόχρονα παραλληλίζει τη βασανισμένη ζωή του με τη σταύρωση του Ναζωραίου. Ο "δικός του θησαυρός" που "διαμοιράστηκε σε ανάξιους" (πιθανόν εδώ εκφράζεται η καταθλιπτική διάθεση που συνεπάγεται μian απαξίωση για τον κοινωνικό περίγυρο) ανακαλεί το διαμοιρασμό των ιματίων του Ιησού από τα μέλη της ρωμαϊκής φρουράς, ενώ "το φτύσμα ταπεινών στο πρόσωπο τ' ωραίο" παραπέμπει στους χλευαστικούς εμπτυσμούς που υπέστη ο Χριστός μετά τη σύλληψή του. Οι παραλληλισμοί αυτοί αποκαλύπτουν μία απήχηση των πληροφοριών που ο Γιάννης Ρίτσος θα είχε πάρει κατά τη θρησκευτική του αγωγή. Σε συνδυασμό όμως με την *αυτολυτρωτική λειτουργικότητα*, τα *Τρακτέρ*

<sup>1128</sup> Βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2δ, σσ. 53-54. Η μαρτυρία του Γιάννη Ρίτσου έχει ως εξής: "Η οικογένειά μου και κυρίως ο πατέρας μου είχε θρησκευτικές αρχές, τις οποίες πέρασε στα παιδιά του· η μητέρα μας ποτέ δεν αναμείχθηκε και ποτέ δεν πήρε θέση υπέρ ή κατά του Θεού και της θρησκείας γενικότερα".

<sup>1129</sup> Για την μύηση του ποιητή στην κομμουνιστική ιδεολογία στα διάφορα σανατόρια όπου νοσηλεύτηκε από την ηλικία των δεκαεπτά χρόνων περίπου, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, §2α, σ. 43. Επίσης, Δημήτρης Κουκουλομάτης, *Το θείο στη Νεοελληνική Φιλολογία*, "Ελλην", Αθήνα 1992, σ. 129.

<sup>1130</sup> Για την *αυτολυτρωτική λειτουργικότητα*, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σσ. 159-162 και *Μέρος Α'*, §3α.

<sup>1131</sup> "Διέξοδος", *Τρακτέρ*, Π.Α', σ. 9.

και οι *Πυραμίδες* απηχούν και την πρόσφατη *ιδεολογικοπολιτική συνειδητοποίηση*,<sup>1132</sup> με αποτέλεσμα μια προσπάθεια υπέρβασης της τυπολατρικής επαφής με το θείο, που ο ποιητής είχε βιώσει κατά την παιδική του ηλικία. Απελευθερωμένος λοιπόν από μια θρησκεία που έχει παραποιηθεί ως ιδεολογικό στήριγμα της άρχουσας τάξης, θα οραματιστεί μια νέα ζωή μέσα στη χαρά της υγιούς κοινωνίας:

*Χριστέ το "ειρήνη πάσι" σου, "εν τούτω νίκα" έχει γενεί,  
στη δόξα σου ακονίζονται οι σαρκοφάγοι οδόντες,  
με τα μαλλιά σου τα χρυσά ουράνιο έπλεξαν σκοινί  
να κρεμαστούν "μακάριοι οι πεινώντες και διψώντες"*

.....  
*Μα ο πόνος τώρα ωρίμασε κ' έκφραση δίκιου βρήκε η οργή,  
σπάνε οι αλυσίδες της σκλαβιάς κ' η υπομονή σου εχάθη,  
και σε θωρώ στο νέο σταυρό, Χριστέ, στη ρόδινη αυγή,  
απ' το στερνό σου θάνατο η ζωή χαρά να πλάθει*<sup>1133</sup>

Στην πρώτη στροφή περιγράφεται η εκμετάλλευση του χριστιανισμού από την άρχουσα τάξη, η οποία τον έχει μετατρέψει σε μέσο χειραγώγησης των ασθενών κοινωνικών τάξεων,<sup>1134</sup> ενώ στη δεύτερη στροφή υπάρχει μια αμφισημία. Ο "στερνός θάνατος στο νέο σταυρό" μπορεί να αισθητοποιεί τον οριστικό θάνατο του χριστιανισμού, από τον οποίο θα προκύψει "η ζωή χαρά να πλάθει" δηλαδή η νέα κοινωνία, μπορεί όμως να αναφέρεται μόνο στην υπέρβαση της κοσμοθεωρητικής διαστρέβλωσης του χριστιανισμού από την άρχουσα τάξη. Η αμφισημία αυτή αποτελεί μια πρώιμη εκδήλωση της ταλάντευσης.<sup>1135</sup> Σε γενικές γραμμές πάντως, στις πρώτες συλλογές του έμμετρου στίχου οι βολές προς τη θρησκεία αφορούν κυρίως τη μετατροπή της σε μέσο θεσμοθέτησης της αδικίας. Η κραυγή αγανάχτησης της μάνας στον *Επιτάφιο* μετατρέπεται σε πλήρη άρνηση του θείου που ανέχεται, κατά τη γνώμη της, την κοινωνική αδικία:

*Ω, Παναγία μου, αν είσυνα, καθώς εγώ, μητέρα,  
βοήθεια στο γιο μου θάστελνες τον Άγγελο από πέρα.*

*Κι αχ, Θέ μου, Θέ μου, αν είσουν Θεός κι αν είμασταν παιδιά σου  
θα πόναγες, καθώς εγώ, τα δόλια πλάσματά σου.*<sup>1136</sup>

<sup>1132</sup> Για την *ιδεολογικοπολιτική συνειδητοποίηση* και τις συνέπειές της στην ποιητική αυτών των συλλογών, βλ. όπου και στη σημ. 3.

<sup>1133</sup> "Στο Χριστό", *Τρακτέρ*, Π.Α', σσ. 46,47.

<sup>1134</sup> Ο Μαρξ έχει περιγράψει τη θρησκεία κατανοώντας την ως ένα ιστορικό φαινόμενο που συνδέεται με την ανάγκη του πιστού να ξεπεράσει την κοινωνική του καχεξία μέσω του οράματος μιας απατηλής ευτυχίας. Από την άποψη αυτή η θρησκεία χαρακτηρίζεται "όπιο του λαού" και στο πλαίσιο αυτό πρέπει να πραγματοποιηθεί η υπέρβασή της: "Η θρησκευτική καχεξία είναι, κατά ένα μέρος, η έκφραση της πραγματικής καχεξίας και, κατά ένα άλλο, η διαμαρτυρία ενάντια στην πραγματική καχεξία. Η θρησκεία είναι ο στεναγμός του καταπιεζόμενου πλάσματος, η θαλπωρή ενός άκαρδου κόσμου, είναι το πνεύμα ενός κόσμου, απ' όπου το πνεύμα έχει λείψει. Η θρησκεία είναι το όπιο του λαού. Ξεπέραςμα της θρησκείας σαν απατηλής ευτυχίας του λαού σημαίνει την απαίτηση της πραγματικής του ευτυχίας. Η απαίτηση να αρνηθεί τις αυταπάτες σχετικά με την κατάστασή του σημαίνει απαίτηση να αρνηθεί μια κατάσταση που έχει ανάγκη από αυταπάτες. Η κριτική της θρησκείας είναι λοιπόν εν σπέρματι η κριτική της κοιλιάδας αυτής των δακρύων, που η θρησκεία αποτελεί το φωτοστέφανό της". Επομένως, η άρχουσα τάξη μπορεί να εκμεταλλευτεί τη λειτουργία της θρησκείας ως απατηλής ευτυχίας, για να εμποδίσει το λαό να επαναστατήσει, κατακτώντας μια απτή ευτυχία. Για το παράθεμα του Μάρξ, βλ. P.Sweezy και λοιπών, *Αριστερά και θρησκεία – Η θεολογία της απελευθέρωσης*, μτφ. Μίλτος Φραγκόπουλος, "Μηνιαία Επιθεώρηση Monthly Review", Αθήνα 1984, σσ. 6-7.

<sup>1135</sup> Ο Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος*, "Βιβλιοπωλείο της Εστίας", Αθήνα <sup>3</sup> 1992, σσ. 53-54, υποστηρίζει, σχολιάζοντας το ποίημα, ότι δεν υπάρχει ούτε αποδοχή ούτε απόρριψη της θρησκείας. Ο Δ. Κουκουλομάτης, ό.π. (σημ. 2), σ. 136 φαίνεται να ρέπει περισσότερο προς την εκδοχή, ο ποιητής να υπερβαίνει την κοσμοθεωρητική διαστρέβλωση του χριστιανισμού από την άρχουσα τάξη, υποστηρίζοντας ότι "ο Χριστός γίνεται επαναστάτης, για να συντρίψει με το νέο του σταυρό τις αλυσίδες της σκλαβιάς".

<sup>1136</sup> *Επιτάφιος*, Π.Α', σ. 171. Βλ. και Δ. Κουκουλομάτης, ό.π. (σημ. 2), σ. 132. Ανάλογα βάλλει εναντίον της θρησκείας και η μάνα στα "Γράμματα για το μέτωπο", *Πόλεμος*, Π.Α', σ. 143: Τον πόλεμο όλοι, γιε μου, καταριόνταν,

Η στηλίτευση αυτής της πλευράς της θρησκείας στις πρώτες συλλογές εντάσσεται, πέρα από τη λειτουργία της πολιτικής ιδεολογίας, και σε μια γενικότερη θεώρησή της ως μέσου που αναστέλλει τον πόθο του ανθρώπου να απολαύσει τις χαρές της ζωής. Αυτή την έκφανση της θρησκείας, ασφαλώς και θα την είχε ζήσει στα παιδικά του χρόνια ο ποιητής, στο πλαίσιο της τυπολατρικής αναστροφής μ' αυτήν.<sup>1137</sup>

Όμως παρ' όλη την επικριτική στάση του Ρίτσου στη λειτουργία της θρησκείας ως μέσου χειραγώγησης του λαού, ήδη από την εποχή του *Επιτάφιου* παρατηρούμε μια άλλη μορφή ποιητικής αξιοποίησής της που φαίνεται να εξουδετερώνει αυτήν την κατασταλτική της έκφανση: Ο ποιητής αξιοποιεί στον *Επιτάφιό* του χωρία από τον *Επιτάφιο Θρήνο* της Μ. Παρασκευής,<sup>1138</sup> ενώ προς το τέλος του ποιήματος η χαροκαμένη μάνα οραματίζεται την ανάσταση του γιου της μέσα στο πλήθος των επαναστατημένων συντρόφων του:

*Δες, πλάγι μας περνούν πολλοί, περνούν καβαλλαράιοι, -  
όλοι στητοί και δυνατοί και σαν κ' εσένα ωραίοι.*

*Ανάμεσά τους γιόκα μου, θωρώ σε αναστημένο,  
το θώρι σου στο θώρι τους μυριοζωγραφισμένο*<sup>1139</sup>

Πραγματοποιείται επομένως στον *Επιτάφιο* ποιητική ενσωμάτωση στοιχείων της χριστιανικής υμνογραφίας και κοσμοαντίληψης, για να λειτουργήσουν όχι τόσο σε επίπεδο μεταφυσικής, όσο σε επίπεδο κατάφασης στην κοινωνική επανάσταση, αλλά και απόδοσης της ψυχολογίας μιας γυναίκας του λαού που θα ήθελε να δει το παιδί της να ξαναζεί.<sup>1140</sup> Επομένως στον *Επιτάφιο* εγκαινιάζεται ένα στοιχείο της ποιητικής του Ρίτσου που αποτελεί σε πολλά του ποιήματα μια από τις εκφάνσεις του θρησκευτικού στοιχείου: Η λειτουργία του ως στοιχείου της παράδοσης, συνδεδεμένου κυρίως με την επαναστατική κατάφαση, η οποία ερμηνεύεται, αν συνδεθεί με το κοινωνικό / αντιπλουτοκρατικό κήρυγμα του Ιησού.<sup>1141</sup> Μ' αυτή τη μορφή το θρησκευτικό στοιχείο απαντά στα εθνεγερτικά – δημεγερτικά ποιήματα *Ρωμοσύνη*<sup>1142</sup> και *Κυρά των*

/ μόνο ο παπάς κάτι έλεγε πως όσοι / σκοτώθηκαν, μαθές, θ' ανασταίνονταν / στον ουρανό κι αγγέλοι θα γενούν, / κι ο κόσμος για τη δόξα τους θα υψώσει / στην πλατεία μας μνημείο ναν τους υμνούν. / Μα ποιος τ' ακούει αυτά; ποιος τα πιστεύει;"

<sup>1137</sup> Βλ. χαρακτηριστικά, "Εξήγηση", *Πυραμίδες*, Π.Α', σ. 102: "Σε μουσική ανταπόκριση βομβούσε μου η καρδιά / κ' ήθελα, θε μου, να χαρώ, να ζήσω, ν' αμαρτήσω, / μα έφερνε δάχτυλο σιωπής στα χείλη μου η βραδιά: / να βάλω μιάτια προσευχής κι αβρά να γονατίσω". Στη "Γερμανία", *Τρακτέρ*, Π.Α', σ. 57, γίνεται λόγος για τους "καπνούς των θρησκειών" που κρύβουν τον "ήλιο" της κοινωνικής δικαιοσύνης και της χαράς της ζωής και θα διαλυθούν μέσα στην επανάσταση: "Κι ο ήλιος που γαντζώθηκε στ' αγκίστρι των σκιών, / το γαλανό δρόμο θα βρει σπρωγμένος απ' τ' αδρό σου / χέρι, και στ' άπειρο οι καπνοί θα λυώσουν των θρησκειών / κ' οι ώρες θα λάμπουν διάφανες στο φως σα στάλες δρόσου".

<sup>1138</sup> Για την αντιπαραβολή ανάμεσα στα αποσπάσματα του *Επιταφίου Θρήνου* και σε στίχους του *Επιταφίου* του Ρίτσου, βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 3α, σ. 65 και σημ. 35-36.

<sup>1139</sup> *Επιτάφιος*, Π.Α', σ. 182.

<sup>1140</sup> Βλ. και Παντελής Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 8), σ. 73: "Ο Ρίτσος, προκειμένου να εκφράσει την ψυχολογία μιας γυναίκας του λαού, ακολούθησε τη χριστιανική παράδοση, τόσο στο θρήνο, όσο και στην προσδοκία της Ανάστασης". Για τη λειτουργία του θρησκευτικού στοιχείου και στο πλαίσιο της παράδοσης, έχει μιλήσει ο ίδιος ο Ρίτσος στη σχετική του συνέντευξη (Εδώ, *Μέρος Α'*, § 2δ, σ. 53: "Με το πέρασμα του χρόνου η θρησκεία ως τελετουργική πράξη έπαιρνε το χαρακτήρα της παράδοσης").

<sup>1141</sup> Για τη σύνδεση της επανάστασης με το αντιπλουτοκρατικό κήρυγμα του χριστιανισμού, βλ. Δ. Κουκουλομάτης, ό.π. (σημ. 2), σ. 130.

<sup>1142</sup> *Ρωμοσύνη*, *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 63: "κάθε λιθάρι έχει ζωγραφισμένον έναν άγιο μ' άγρια μάτια / και μαλλιά σκοιένια", ό.π. σ. 66: "Κάτου απ' το χόμα, μες στα σταυρωμένα χέρια τους / κρατάνε της καμπάνας το σκοινί – περμένουνε την ώρα, δεν / κοιμούνται / περμένουν / να σημάνουν την ανάσταση", ό.π. σ. 63: "Ναι, αλήθεια, ο Ελκόμενος έχει δυο χέρια τόσο λυπημένα μέσα / στη θηλιά τους / όμως το φρούδι του σαλεύει σαν το βράχο που όλο πάει να ξε - / κολλήσει πάνω απ' το πικρό του μάτι", ό.π. σ. 72: "Κ' είναι σίγουρος / πως δρόμος ο πιο μακρινός είναι ο πιο κοντινός στην καρδιά / του Θεού" (εδώ παραλληλίζεται ο επίπονος δρόμος προς την επανάσταση με την προσέγγιση του Θεού. Έτσι το θείο φαίνεται να επιβραβεύει την επανάσταση).

*Αμπελιών*,<sup>1143</sup> αλλά και σε ποιήματα όπου κυριαρχεί η μορφή της λαϊκής χαροκαμένης μάνας, όπως τα διάφορα *Χορικά*<sup>1144</sup> του και ορισμένα από τα *Επικαιρικά*.<sup>1145</sup> Οι αναφορές στο θρησκευτικό στοιχείο σε συνδυασμό με την παράδοση και την επανάσταση είναι τόσες πολλές,<sup>1146</sup> ώστε θα μπορούσαν να στηρίξουν επιμέρους μελέτη για το θέμα αυτό. Κορύφωση της σύνδεσης του θρησκευτικού στοιχείου στην παραδοσιακή του εκδοχή με την επανάσταση, είναι ο *χριστομορφισμός της επανάστασης*, δηλαδή η αγιοποίηση – χριστοποίηση κορυφαίων ηρωικών μορφών, των οποίων η θυσία αποτελεί κοινό σημείο με το μαρτύριο του Χριστού. Τη χριστοποίηση των επαναστατών την έχουμε δει να πραγματοποιείται στο πρόσωπο του Άρη Βελουχιώτη.<sup>1147</sup> Ο ποιητής χριστοποιεί επίσης το γενικό γραμματέα του ΚΚΕ Νίκο Ζαχαριάδη στο ποίημα "Ο σύντροφος μας", παραλληλίζοντας την επάνοδό του στην Ελλάδα από το ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης Νταχάου με την ταπεινόφρονα και ταυτόχρονα θριαμβευτική είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα "επί πάλου όνου".

*Ηρθες χωρίς παράτες με τα σκονισμένα σου μαλλιά  
καθώς κ' Εκείνος μπήκε στα Ιεροσόλυμα με σκονισμένα ματόκλαδα  
δίχως σημαίες και δίχως τύμπανα πάνου σ' ένα άσπρο γαιδουράκι  
κρατώντας μεσ' στο φωτεινό του χέρι ένα κλαδάκι πικροδάφνη*<sup>1148</sup>

Η τραγική εξέλιξη της ζωής του Ζαχαριάδη ως πολιτικού εξόριστου στη Σοβιετική Ένωση μετά τον εμφύλιο και την καθαίρεσή του το 1957, μέχρι την αυτοκτονία του το 1973 στο Σοργκούτ της Σιβηρίας όπου τον είχε απομονώσει το σοβιετικό καθεστώς, δείχνουν ότι η συνέχεια γι' αυτόν μετά την "είσοδο" ήταν η "σταύρωση χωρίς ανάσταση".<sup>1149</sup> Ο Γιάννης Ρίτσος δεν ήταν δυνατό να προβλέψει αυτή την εξέλιξη το 1945 που έγραψε το ποίημα, αλλά για κάποιον που γνωρίζει στοιχεία απ' τη μετέπειτα ζωή του Ζαχαριάδη, ο ποιητής φαντάζει σα να επισημαίνει ασυνείδητα το πρώτο στάδιο μιας καταστροφικής πορείας. Από την άλλη πλευρά, ο Ρίτσος δε μπορεί να κατηγορηθεί για σοβιετικού τύπου προσωπολατρεία, αφού "χριστοποιεί" και επαναστατικές μορφές εκτός κομμουνιστικού κινήματος,<sup>1150</sup> όπως ο Γρηγόρης Αυξεντίου:

*Και σας βεβαιώνω τώρα με το αίμα μου:  
ποτέ δεν ήταν τόσο ευτυχισμένος ο Χριστός  
όσο την ώρα που το τελευταίο καρφί τον άφησε ακίνητο, χωρίς να*

<sup>1143</sup> *Η Κυρά των Αμπελιών*, *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 88: "κι άγγελιοι με καπότες ρουμελιώτικες θα κάτσουν μπρός στα κα - / ραούλια / και γιομιτζήδες Άγιοι στη ράχη τους θα κουβαλήσουν τα κανόνια / του 21", ό.π., σ. 97: "Κράτα, Κυρά, τη σπάθα ακόμη ξεκλειδώνοντας τις νύχτες μας. / Θύμιαζε με μπαρούτι τα κονίσματα. Δεν ήρθε ακόμα η ώρα", ό.π. σ. 20: "τι μπούκαραν οι αντίχριστοι και πλάκωσαν τ' αμπέλια μας / κόβουν το σύκο απ' τη συκιά και το μωρό απ' τη ρώγα / κόβουν της Παναγιάς το χέρι σύρριζα και το πουλάνε στο πα- / ζάρι-..." (Ο χαρακτηρισμός "αντίχριστοι" είναι λαϊκότροπος και αφορά τους πάσης φύσεως εισβολείς. Βλ. *Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο*, Π.ΙΑ', σ. 375: "κι οι αντίχριστοι να παίζουνε την τύχη σου στα ζάρια").

<sup>1144</sup> "Τρία χορικά", *Αγρόπνια*, Π.Β', σ. 41: "και το δειλί μυρίζε λιβάνι", "μόνε μη λάχει τίποτες κακο – Θεός να βάλει το χέρι του – ", ό.π. σ. 48: "και το παλιό κρεββάτι με τα μπρούτζινα πόμολα είχαν γερό / και σοβαρό σαν Άγια Τράπεζα". Αξιοσημείωτη είναι η χρήση των συμβόλων του χριστιανισμού στο ποίημα *Ο γιος μου, το φεγγάρι μου, Μετακινήσεις*, Π.Β', σ. 231, που δεν είναι χορικό, αλλά έχει ως κεντρική μορφή τη χαροκαμένη μάνα: "Αχ τότε που σε πήραν γιόκα μου – απόγεμα από πέτρα / απόγεμα από ξύδι και χολή".

<sup>1145</sup> *Θρήνος του Μάη*, *Τα Επικαιρικά*, σ. 183: "θα σας σταυρώσει ο Σταυρωμένος, σταυρωτήδες", *Μαντατοφόρες*, ό.π., σ. 426: "σαν τη σκία 'πο τη φλογίτσα της καλής λαδόθρεφτης καν- / τήλας / πάνου στο σκοτεινό πηγούνι της Παρθένος και στη λούλα - / κιά της φούστα / , σαν τη σκία του "αμήν" στην προσευκή" ό.π., σ. 447: "και το βιολί, πετούμενη πατούσα τ' Αη-Λαού, θ' αστρά- / ψει στράκες στον αέρα". (Βλ. και *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*; Π.Γ', σ. 159: "Και την καμπάνα του αψηλά, στον πλάτανος δεμένη, / τήνε κουρντίζει ολονυχτίς για του Άι-Λαού τη σκόλη"). Στα δύο τελευταία αποσπάσματα αγιοποιείται ο λαός και η επανάσταση.

<sup>1146</sup> Γι' αυτήν την έκφανση του θρησκευτικού στοιχείου στο Ρίτσο, βλ. Δ. Κουκουλομάτης, ό.π. (σημ.2), σσ. 141-142

<sup>1147</sup> Βλ. το ποίημα *Το υστερόγραφο της δόξας*, *Επικαιρικά*, σσ. 141-165 και την ανάλυσή μας, εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τρίτο, σ. 171 και σημ. 258,259,260.

<sup>1148</sup> Το ποίημα δεν έχει συμπεριληφθεί στις γνωστές εκδόσεις του Ρίτσου. Το απόσπασμα δημοσιεύεται από το Γιώργο Βελουδή, "Ένα "άγνωστο" έργο του Γιάννη Ρίτσου", *Προτάσεις*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σ. 35.

<sup>1149</sup> Για τη ζωή και την πολιτική του Νίκου Ζαχαριάδη, ο οποίος υπήρξε θύτης και θύμα, βλ. Φρέντυ Γερμανός, *Το αντικείμενο*, "Καστανιώτης", Αθήνα 9 2000.

<sup>1150</sup> Για το ζήτημα της προσωπολατρείας, βλ. Γιώργος Βελουδής, ό.π. (σημ. 21), σσ. 35-36.



τον σκοτώσει,  
για να κοιτάζει κατάματα τον ουρανό και τη θυσία του.....  
.....φλεγό –  
μενη η σημαία μας  
σα μέγα αστραφτερό δισκοπότηρο για την Άγια Μετάληψη του  
Κόσμου. Μπορώ λοιπόν να επαναλάβω:  
"Λάβετε, φάγετε, τούτο εστί το σώμα και το αίμα μου  
- το σώμα και το αίμα του Γρηγόρη Αυξεντίου  
ενός φτωχόπαιδου, 29 χρονώ, απ' το χωριό Λύση, οδηγού ταξί το  
επάγγελμα,  
πού μαθε στη Μεγάλη Σχολή του Αγώνα τόσα μόνο γράμματα  
όσα να φτιάχνουν τη λέξη ελευθερία"  
και που σήμερα, 2 του Μάρτη 1957, κήκε ζωντανός στη σπηλιά  
της Μονής Μαχαιρά  
και σήμερα ακριβώς, 2 του Μάρτη, μέρα Σάββατο – μην το ξε-  
χάστε σύντροφοι –  
στις 2 η ώρα μετά τα μεσάνυχτα, και 3 πρώτα λεπτά,  
γεννήθηκε ο μικρός Γρηγόρης ανάμεσα στα ματωμένα γόνατα της  
πλάσης.<sup>1151</sup>

Η θυσία του Αυξεντίου παραλληλίζεται με το μαρτύριο του Χριστού και βλέπουμε ότι το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας που συμβολίζει τη θυσία του Χριστού, εδώ συνδέεται με τη θυσία του Αυξεντίου και μάλιστα με μια απλή παραλλαγή της σχετικής τελετουργικής φράσης / προτροπής κατά τη Θεία Λειτουργία, η οποία προσαρμόζεται στο "σώμα και το αίμα" του ήρωα, απ' όπου καλούνται να "φάνε και να πιούν", δηλαδή να μεταλάβουν οι υπόλοιποι άνθρωποι. Επιπλέον, την ώρα ακριβώς της θυσίας ο ήρωας νιώθει να ξαναγεννιέται σε μια απόλυτη παιδικότητα / αγνότητα,<sup>1152</sup> να γίνεται "ο μικρός Γρηγόρης ανάμεσα στα ματωμένα γόνατα της πλάσης". Το τελευταίο αυτό στοιχείο της αναγέννησης αποτελεί ένα είδος ανάστασης που καταργεί το θάνατο μέσα από τη θυσία ως απόλυτη κατάφαση προς μια καλύτερη ζωή της ανθρωπότητας και, από την άποψη αυτή, δε βρίσκεται μακριά από τη χριστιανική ανάσταση. Επομένως, στη χριστοποίηση του Αυξεντίου μπορούν να ανιχνευτούν και κάποιες δογματικές απηχήσεις του χριστιανισμού. Ανάλογα χριστοποιείται επίσης στο ποίημα *Ο Μαύρος Άγιος* ο αφρικανός επαναστάτης Πατρίς Λουμούμπα που δολοφονήθηκε:

*Απόψε ο Μαύρος Άγιος στα δεξιά του Άσπρου Χριστού  
μπροστά σ' ένα γυμνό τραπέζι από αφρικανικό μπαμπού, όπου κείτονται  
τα λιγοστά ματωμένα του ποιήματα, μαθαίνει στον Κύριο:  
"Το αίμα που εχύθη απ' τις πληγές και των δυο μας  
κάτω απ' τα ίδια καρφιά, κάτω απ' την ίδια λόγχη, κάτω απ' τα ίδια  
αγκάθια,  
έχει το ίδιο χρώμα, Κύριε, - όχι μαύρο, όχι άσπρο – κόκκινο χρώμα,  
Κύριε,  
σαν το λάβαρο της δικαιοσύνης". Ο Χριστός ακούει,  
καταλαβαίνει και σωπαίνει. Αλήθεια, κόκκινο.  
Και κοκκινίζει το χλωμό του πρόσωπο από ντροπή κι από θυμό. Κοκ-  
κινίζει.  
Φέρνει τις δύο παλάμες του επάνω στις παλάμες  
του Μαύρου Αγίου, αντικρυστά, σα να δίνει τον όρκο  
- τα ίδια σημάδια και στις τέσσερεις παλάμες*

<sup>1151</sup> *Αποχαιρετισμός*, Π.Γ', σ. 264.

<sup>1152</sup> Σε άλλο σημείο του ποιήματος η παιδικότητα / αγνότητα του αγωνιστή συνδέεται με την αγάπη εκ μέρους του βασανισμένου λαού (βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 216-218).

*κι απ' την οπή των τέσσερων ενωμένων χειρών  
 μια δέσμη ακτίνες πέφτει στο γυμνό τούτο τραπέζι  
 που συνεχίζουμε τα κόκκινα τραγούδια Του και τα άσπρο Του γέλιο*<sup>1153</sup>

Η ταύτιση Μαύρου Αγίου / Πατρίς Λουμούμπα και Χριστού πραγματοποιείται μέσα από την κοινότητα του μαρτυρίου για έναν καλύτερο κόσμο. Τα όργανα βασανισμού είναι τα ίδια, οι πληγές είναι όμοιες και φυσικά το αίμα και των δυο είναι κόκκινο, χωρίς να επηρεάζεται απ' το χρώμα του δέρματος. Η χριστοποίηση του Πατρίς Λουμούμπα σε συνδυασμό με την επαναστατική κατάφαση, αισθητοποιείται και με την τοποθέτηση των παλαμών του Χριστού επάνω στις παλάμες του Λουμούμπα σε στάση όρκου, ώστε τα σημάδια απ' τα καρφιά και στις τέσσερις να σχηματίσουν μια οπή, απ' όπου "μια δέσμη ακτίνες πέφτει στο γυμνό τούτο τραπέζι". Η "δέσμη φωτός" που παράγεται απ' τη συγκεκριμένη οπή φαίνεται να συμβολίζει το φως / αισιοδοξία της επανάστασης που προέρχεται από τη θυσία. Ακόμα, η κτητική αντωνυμία "Του" με κεφαλαίο Τ αισθητοποιεί και ως γραμματικό σημαίνουν τη χριστοποίηση του αγωνιστή, του οποίου τα "κόκκινα τραγούδια" και το "άσπρο γέλιο", θα συνεχιστούν.<sup>1154</sup> Πρέπει να προστεθεί, σ' αυτήν την έκφανση του θρησκευτικού στοιχείου, ότι ο Ρίτσος δε χριστοποιεί μόνο γνωστούς αγωνιστές, αλλά και τον ανώνυμο εργάτη, τον προλετάριο, επάνω στον οποίο θα βασιστεί η παγκόσμια επανάσταση: "Η τραγιάσκα του Χριστού / στη μασκάλη του εργάτη", θα πει, διατυπώνοντας επιγραμματικά αυτή του την αντίληψη σε ένα απ' τα μικρά σε μέγεθος ποιήματά του.<sup>1155</sup>

Όταν όμως ο Ρίτσος, ακόμα και κατά την περίοδο της προχωρημένης του ωριμότητας – οπότε έχει πλέον παγιωθεί η ποιητική του τεχνική να θέτει πρόσωπα και σύμβολα της θρησκείας στην υπηρεσία της επανάστασης – διαπιστώνει ότι η θρησκεία μετατρέπεται σε μέσο χειραγώγησης, επανέρχεται στη σκληρή κριτική ορισμένων στίχων από τις δύο πρώτες του συλλογές: Για παράδειγμα, σε ποιήματα της εποχής της τελευταίας δικτατορίας που εξέφρασε τη βάνουση γελοιοποίηση και κακοποίηση της θρησκείας στο ανόητο σύνθημα "Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών", ο ποιητής θα μιλήσει για "τα σκοινιά του θεού ή του θανάτου ή των επαγγελματιών δημίων",<sup>1156</sup> ταυτίζοντας το Θεό με το θάνατο και τους δήμιους και θα τον αποκαλέσει χλευαστικά "Κύριε των λύκων".<sup>1157</sup> Αυτό όμως δε συμβαίνει πάντα. Σε ποιήματα της ίδιας χρονικής περιόδου ο Γιάννης Ρίτσος θα αγιοποιήσει την ελληνική παράδοση στη γνήσια έκφραση της όμως από τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους, που φυσικά βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με τους σφετεριστές ανθρώπους της εξουσίας:

*Έπλυνε τα χέρια του.  
 Έκανε το σταυρό του.  
 Τρώει το ψωμί του.  
 Άγια πάστρα, ελληνική.  
 Πέφτει σε άγαλμα η βροχή*<sup>1158</sup>

Πέρα όμως από τη λειτουργία της θρησκείας στο πλαίσιο της παράδοσης, στο έργο του Ρίτσου υπάρχουν και αναφορές που φανερώνουν, τουλάχιστον τη στιγμή που πραγματοποιούνται, αποδοχή ουσιαστικών δογματικών αρχών του χριστιανισμού. Οι αναφορές αυτές είναι ιδιαίτερα

<sup>1153</sup> *Ο Μαύρος Άγιος, Τα Επικαιρικά*, σ. 197.

<sup>1154</sup> Για τη χριστοποίηση της επανάστασης στο πρόσωπο του *Μαύρου Αγίου*, βλ. επίσης, Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 8), σ. 307 και Δ. Κουκουλομάτης, ό.π. (σημ. 2), σσ. 131-132.

<sup>1155</sup> *Χάρτινα*, Π, Π. ΙΑ', σ. 207: "Ευωδιές λείμονάνθι / όχι απ' τους κήπους / απ' το ναό. / Η τραγιάσκα του Χριστού / στη μασκάλη του εργάτη / ψηλά / στη μαρμάρινη σκάλα / ματωμένη. / Το 'δες κι εσύ. / Πώς έγινε λοιπόν;" Κι εδώ γίνεται λόγος για το αίμα της θυσίας, ενώ οι "ευωδιές λείμονάνθι απ' το ναό" πρέπει να συνδέονται με την αισιόδοξη ατμόσφαιρα της θυσίας. Για σχολιασμό του ποιήματος, βλ. επίσης Π.Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 8), σσ. 517-518.

<sup>1156</sup> *Κωδωνοστάσιο, Γίνεσθαι*, σ. 35. Το ποίημα γράφτηκε το χρονικό διάστημα "Φεβρουάριος – Αύγουστος 1972".

<sup>1157</sup> "Προσευχή του αναμάρτητου", *Προθάλαμος*, Π.ΙΑ', σ. 151. Το ποίημα γράφτηκε στις 16-9-'73, ενώ ο τίτλος του, συσχετιζόμενος με άλλες χλευαστικές αποστροφές προς το Θεό ("Κύριε των εχθρών μου", "Κύριε των ανύπαρκτων φίλων", "Κύριε των σίγουρων νεκρών") λειτουργεί ειρωνικά.

<sup>1158</sup> *Χάρτινα*, Ι, Π. ΙΑ', σ. 186. Η σειρά αυτή ποιημάτων γράφτηκε το χρονικό διάστημα "Οκτώβριος – Νοέμβριος" 1970.

συχνές κυρίως σε ποιήματα που γράφτηκαν στη δεκαετία του 1930 μέχρι το 1945, χρονικό διάστημα, κατά το οποίο ο Ρίτσος προσαρμόζεται στη νέα ποιητική του ελεύθερου στίχου, η οποία τότε παρουσιάζει ένα χαμηλόφωνο ύφος, ενώ παράλληλα υπάρχει χρονική εγγύτητα προς τα τραυματικά βιώματα της παιδικής και εφηβικής ηλικίας. Έτσι, αφού έχει εκτονώσει την οργή και την οδύνη του στο σαρκασμό των δύο πρώτων συλλογών, βρίσκεται τώρα σε μια ψυχολογική κατάσταση τέτοια, ώστε να δει το Χριστό ως σύμβολο του πάθους<sup>1159</sup> και να αφηθεί – ίσως ασυνείδητα, ίσως συνειδητά – στην εγκόλπωση συγκεκριμένων χριστιανικών αρχών που λειτουργούν πραϋντικά στην πονεμένη ψυχή του. Οπωσδήποτε, σημαντικό ρόλο σ' αυτό διαδραματίζει και το γεγονός ότι η ποίηση της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου είναι έντονα υπαρξιακή. Γι' αυτό άλλωστε και σε μεταγενέστερα απ' αυτήν την περίοδο ποιήματα, το θρησκευτικό στοιχείο αναδύεται όταν υπάρχει έντονος υπαρξιακός προβληματισμός.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα ποιήματα με έντονο υπαρξιακό προβληματισμό είναι *Ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών της Δοκιμασίας*. Εκεί ο ποιητής προβαίνει σε έναν επιγραμματικό ορισμό της χριστιανικής ταπεινοσύνης που συνδέεται με την ηρεμία και την αυτάρκεια της στιγμής.

*Είμαστε αγαθοί και ταπεινοί  
πιστεύουμε στο Θεό  
ζεσταινόμαστε στον ήλιο*<sup>1160</sup>

Στη συνέχεια ο Θεός παρουσιάζεται ως παντογνώστης, ο οποίος ανακαλύπτει τη δυναμική του μέσα στο έργο του ποιητή:

*Εκείνος βλέπει  
Εκείνος ξέρει  
όταν ακούει την καρδιά Του στο έργο σου*<sup>1161</sup>

Η ανακάλυψη της δυναμικής ("καρδιά" την ονομάζει ο ποιητής), άρα του πνεύματος του Θεού μέσα σ' ένα ανθρώπινο έργο όπως είναι η ποίηση, αφενός αποτελεί θεοποίηση της ποίησης και αφετέρου η συγκεκριμένη αντίληψη βρίσκεται πολύ κοντά στο χριστιανικό "*καθ' ομοίωσιν*".<sup>1162</sup> Η θεμελιώδης χριστιανική αυτή αρχή εκφράζεται ακόμη καθαρότερα στους στίχους: "*Ήσονται πάντα όμοιοι μ' Εκείνον / κ' έγινες όμοιός Του*".<sup>1163</sup> Κορύφωση της ταύτισης με το Θεό πραγματοποιείται στο τέλος του ποιήματος μέσω του θανάτου, πράγμα που επίσης βρίσκεται κοντά στις χριστιανικές αντιλήψεις για ένωση – των δικαίων – με το Θεό μετά θάνατον:

*Ο θάνατος θάθρει  
φωτεινός και μακάριος  
σαν το βράδυ της άνοιξης  
να σκεπάσει με πράσινο φύλλο  
τα βήματα σου.....  
Τότε θα κλείσεις την πόρτα με χαμόγελο  
και θα φανείς να χάνεσαι στο φως πιασμένος απ' το χέρι Του  
σα να πηγαίνεις στη γιορτή του θερισμού  
βρίσκοντας λόγια σιωπής*

<sup>1159</sup> Βλ. την προφορική μαρτυρία του Ρίτσου, εδώ, *Μέρος Α'*, σ. 52: "Όταν ξέσπασε η οικογενειακή θύελλα: πτώχευση, αρρώστιες, θάνατοι, βρέθηκα τελείως απροετοίμαστος και ανέτοιμος να αντιμετωπίσω τέτοιας έκτασης και τόσης σοβαρότητας δυσχέρειες. Σ' αυτές τις πραγματικά τραγικές ώρες ανέβαινε στο είναι μου, είχε μια παρουσία ο Ιησούς που τον έβλεπα ως σύμβολο του πάθους· οι πολιτικές επιλογές δεν επηρέασαν αυτές τις αρχές. Τη συνύπαρξή τους την ένιωθα σαν κάτι το απόλυτα φυσιολογικό".

<sup>1160</sup> Π.Α', σ. 309.

<sup>1161</sup> Π.Α', σ. 314.

<sup>1162</sup> Βλ. και Π.Α", σ. 320: "Με το έργο σου Τον πλάθεις - / και τα γυμνά σου πόδια / πάνου στο μαλακό χορτάρι / πάνου στ' αγκάθια και στα χιόνια / γράφουν το δρόμο Του".

<sup>1163</sup> Π.Α", σ. 317.

να τελειώσεις το έργο σου<sup>1164</sup>

Σε ποιήματα όπου προβάλλεται έντονα η παιδική θεώρηση του κόσμου ως κοσμοθεωρητικό στοιχείο<sup>1165</sup> είναι φυσικό το θρησκευτικό στοιχείο να προσαρμόζεται σ' αυτήν την παιδικότητα. Έτσι, ο Θεός θα παρουσιαστεί να γελάει από την αθώα παιδική σκανταλιά,<sup>1166</sup> θα ονομαστεί "Θεός των σπουργιτών και των παιδιών", ή θα γίνει "παππούς Θεός με ματογυάλια".<sup>1167</sup> Στα πεζογραφήματα ο Θεός προσεγγίζεται εύκολα με την αγνότητα της παιδικής ψυχής: "...Του 'βγαλα τον ακάνθινον στέφανο και του φόρεσα τα τριαντάφυλλα και του πήγαιναν πολύ κι ήταν πιο όμορφος από πάντοτε και πίσω απ' τα τριαντάφυλλα το φωτοστέφανο πιο χρυσό από άλλοτε....Ναι, έτσι, ροζ και χρυσόν, θα Τον δω του χρόνου να υψώνεται στον ουρανό. Μα τι λέω του χρόνου; Να Τον κιόλας, ολόσωμος, γυμνός, μπροστά μου, Τον βλέπω, με τα δικά μου τριαντάφυλλα στα χρυσά μαλλιά Του".<sup>1168</sup> Ανάλογη προσαρμογή του θείου στην παιδικότητα πραγματοποιείται στο ποίημα *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα*, όταν η οπτική γωνία των παιδιών αντιπαραβάλλεται προς την οπτική γωνία των μεγάλων:

*Τότε μας αγαπούσε ο Χριστός, ο καλός Χριστός του σπιτιού,  
της μικρής ασβεστομένης εκκλησιάς και του δάσους.*

*Αυτόν τον Χριστό δεν τον ξέρουν οι μεγάλοι.*

*Ο δικός μας ο Χριστός δεν είχε πρόσωπο χλωμό μήτε μεγάλα δάκρυα λαμπερά κρεμασμένα στα ζανθά ματόκλαδά του.*

**Δε μύριζε σκιά και καρτεριά. Δεν έλεγε: μη**

*Το δέρμα του ήταν ρόδινο σα μικρού κοριτσιού και μύριζε όλος πορτοκάλι.*

*Ερχόταν το βράδυ, απ' τη γυαλιστερή θάλασσα των σταχτών,*

*για να μοιράσει στα ήσυχα παιδιά παπαρούνες και παιχνίδια*

*Στα γαλανά του μάτια περνοδιαβαίνουν τα χαμόγελα καθώς περνούν στον πρωινό ουρανό τα περιστέρια.<sup>1169</sup>*

Η παιδική ψυχή βιώνει το Χριστό μέσα από τη βαθιά βίωση της φύσης με τη βοήθεια των αισθήσεων, δηλαδή την αισθησιακή βίωση. Οι ενήλικες χαρακτηρίζονται από άγνοια προς αυτού του είδους τη βίωση, αφού "αυτόν τον Χριστό δεν τον ξέρουν οι μεγάλοι". Συνεχίζοντας στο ίδιο ποίημα, ο Ρίτσος θα ορίσει το "Θεό των μεγάλων" ως μια λυπημένη, απόμακρη, μη προσπελάσιμη από τις αισθήσεις μορφή, στον οποίο απευθύνονται ευχαριστίες.<sup>1170</sup> Το τελευταίο, που αφορά την πνευματική φύση του θείου, η παιδική ψυχή φαίνεται να το απορρίπτει ως κάτι θλιβερό και βαρετό, εφόσον δεν κεντρίζει τις αισθήσεις. Επομένως ο Ρίτσος εδώ παρουσιάζεται να προσεγγίζει το άπιαστο μέσω του απτού, που είναι η ομορφιά και η ζωή, όπως εκφράζεται μέσα από τη δυναμική της φύσης. Έτσι ταυτίζει το Χριστό με το Διόνυσο, απορρίπτοντας το δίλημμα / διχασμό της ψυχής ανάμεσα στο πνευματικό και το αισθησιακό, υπονοώντας ταυτόχρονα ότι το πρώτο σκαλί για την πνευματική αναζήτηση είναι η ενεργοποίηση των αισθήσεων που θα εγγράψουν στην ψυχή το υλικό ως αντικείμενο επεξεργασίας του πνεύματος αργότερα:

*Δε ρωτούσαμε: "Ο Χριστός ή ο Διόνυσος;".....*

<sup>1164</sup> Π.Α", σσ. 323-324. Για σχολιασμό του ποιήματος, βλ. Π. Πρεβελάκης, ό.π. (σημ. 8), σσ. 67-69 και Δ. Κουκουλομμάτης, ό.π. (σημ.2), σ. 136.

<sup>1165</sup> Για την παιδική θεώρηση του κόσμου, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο.

<sup>1166</sup> *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού, Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 355: "Πήραν τη φωνή μας τα τζιτζίκια, πήραν τη φωνή μας τα πουλιά / και ξύπνησαν το Θεό απ' το μεσημεριάτικο ύπνο του. / Κι ο Θεός τρίβει τα μάτια του, μας βλέπει και γελάει".

<sup>1167</sup> *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σ. 309: "Ο Θεός των σπουργιτών και των παιδιών / πίσω από μια κουρτίνα λουλουδένια / κοιτάζει το παιδί μου που κοιμήθηκε", ό.π. σ. 323: "Να κ' η αλατιέρα / πάνου στο τραπέζι μας / σαν τα ματογυάλια του παππού – Θεού..."

<sup>1168</sup> *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Ε.Α.Α., 4, σσ. 62-63.

<sup>1169</sup> *Δοκιμασία*, Π.Α', σ. 327.

<sup>1170</sup> *Ό.π.*, σ. 333: "Μα όταν άναβε ο λύχνος κ' η μητέρα μας έβλεπε κοντά της, ξε - / χνούσε το παλιό της βλέμμα κ' έλεγε σε κάποιον, που εμείς / δεν τον βλέπαμε, "ευχαριστώ"... "Ίσως αυτός νάταν ο λυπημένος Θεός των μεγάλων".

*Ο δικός μας Χριστός είχε περασμένα στ' αυτιά του τσαμπιά στα-  
φύλια.*

*Κι αν είτανε το βλέμμα του γλαρό κι ονειρεμένο, ο χιτώνας του  
είταν υφασμένος με μαλλί τράγου κ' ευωδίαζε κοπριά κ'  
ιδρώτα (Μη τάχα δε γεννήθηκε στη φάτνη;)*

*Γι' αυτό αγαπούσε τ' άσπρα αρνάκια και τα παιδιά που μοιάζουν  
με τ' αρνάκια.<sup>1171</sup>*

Έχουμε επομένως εδώ και πάλι μια αναφορά στο τρίπτυχο "ποιητής – φύση – Θεός",<sup>1172</sup> όπου στη θέση του ποιητή βρίσκεται η παιδική ψυχή, ενώ η αισθησιακή βίωση της φύσης χαρακτηρίζεται από διονυσιασμό, δηλαδή ένταση και ερωτική αδηφαγία.

Μέσα απ' το ερωτικό στοιχείο που όμως επικεντρώνεται στο αγαπημένο πρόσωπο, βιώνεται το θείο στην *Εαρινή Συμφωνία* σε μια στιγμή συναισθηματικής / ερωτικής έκρηξης που όμως διαποτίζεται και με τη χριστιανική αγάπη, όπως φαίνεται από τη χριστιανική φρασεολογία του σχετικού αποσπάσματος:

*Γονατισμένος προσεύχομαι.*

*Θεέ μου Θεέ μου*

*η αγάπη μούχε λείπει*

*για να χαρώ και να νοήσω*

*το μεγαλείο σου<sup>1173</sup>*

Στο σημείο αυτό, όπως έχει αποκαλύψει ο ποιητής σε συνέντευξη του, η επίκληση στο Θεό προέκυψε αυθόρμητα ως αποτέλεσμα εσωτερικής ανάγκης,<sup>1174</sup> πράγμα που σημαίνει ότι τα θρησκευτικά βιώματα της παιδικής ηλικίας λειτούργησαν στο Ρίτσο ως μια παρακαταθήκη, η οποία ενεργοποιείτο πολλές φορές ασυνείδητα μέσα από καταστάσεις του παρόντος, όπως εδώ η υπαρξιακή αναζήτηση. Ότι το ερωτικό στοιχείο διαποτίζεται από τη χριστιανική αγάπη, φαίνεται από την αντίληψη του Ρίτσου σε άλλο σημείο του ποιήματος πως μέσω της αγάπης ο άνθρωπος επικοινωνεί με το Θεό, αφού η αγάπη λειτουργεί ως μια "γέφυρα" που "γεμίζει το απέραντο χάσμα" ανάμεσα στο Θεό και τον άνθρωπο "με φτερά και λουλούδια",<sup>1175</sup> εγκαθιστώντας δηλαδή στην ανθρώπινη ψυχή τη γαλήνη. Προσεγγίζοντας μ' αυτής της μορφής το ερωτικό στοιχείο το Θεό, ο άνθρωπος φτάνει στη βίωση του απείρου,<sup>1176</sup> η οποία απασχόλησε το Ρίτσο σε ολόκληρη την ποιητική του πορεία:

*Ο Θεός*

*πραγματοποιεί τον εαυτό του*

*στο φιλί μας.*

*Περήφανοι εκτελούμε*

<sup>1171</sup> *Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα, Δοκιμασία, Π.Α.*, σ. 330. Βλ και *Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, ό.π. σ. 341: "Φέραμε πάλι στο μεγάλο πράσινο χωράφι τον εύθυμο θεό των / αμπελιών, που απ' τα γένεια του στάζουν οι μούστοι, που τα / πόδια του μοιάζουν με του τράγου κι όμως το βλέμμα του / είναι μαλακό και τρυφερό σαν του Χριστού". Για την ταύτιση Χριστού – Βάκχου, βλ. Τζίνα Καλογήρου, "Η "παιδική" ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", στο Άντας Κατσίκη – Γκίβαλου (επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία, "Καστανιώτης"*, τ. Α', Αθήνα 1993, σ. 240. Η Χρύσα Προκοπάκη, "Η πορεία προς τη *Γκραγκάντα* ή οι περιπέτειες του οράματος", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, "Κέδρος"*, Αθήνα 1981, σ. 369, διακρίνει επίδραση του Σικελιανού. Το διονυσιακό στοιχείο παρατηρείται και στη μορφή της Παναγίας σε ορισμένα ποιήματα. Βλ. *Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού, Παράρτημα, Π.Γ.*, σ. 518: "νατη η Παναγιά / να κρατάει στην ασημένια της ποδιά/ πέντε οκάδες κόκκινα σταφύλια", *Ρωμοσύνη, Αγρόπνια, Π.Β.*, σ. 61: "Η Παναγιά πλαγιάζει στις μυρτιές με τη φαρδειά της φούστα/ λεκιασμένη απ' τα σταφύλια".

<sup>1172</sup> Για το τρίπτυχο αυτό, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 197-198 και σημ. 338.

<sup>1173</sup> *Εαρινή Συμφωνία, Π.Α.*, σ. 226.

<sup>1174</sup> Για τη συνέντευξη του ποιητή βλ. εδώ, *Μέρος Α'*, § 2δ, σσ. 53-54

<sup>1175</sup> *Εαρινή Συμφωνία, Π.Α.*, σ. 227: "Η αγάπη / πιο μεγάλη / απ' τη σιωπή / γεφυρώνει το θεό με τον άνθρωπο / και γεμίζει το απέραντο χάσμα / με φτερά και λουλούδια".

<sup>1176</sup> Για το άπειρο / απέραντο, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο τέταρτο, σσ. 200-202 και *Μέρος Α'*, § 3δ.

την εντολή του απείρου.<sup>1177</sup>

Όμως, η βίωση του θείου μέσα από τη λειτουργία του ερωτικού στοιχείου μπορεί να συνδυάζεται με τη χριστιανική αγάπη, βρίσκεται όμως σε αντίθεση με την ασκητική, ηθική διδασκαλία του χριστιανισμού. Γι' αυτό το λόγο ο ποιητής υπονομεύει τη συγκεκριμένη αντίληψη, είτε καυτηριάζοντάς την άμεσα ως στάση ζωής που διαχωρίζει το ανθρώπινο σώμα από το πνεύμα,<sup>1178</sup> είτε συνδέοντας τη βίωση του θείου με έναν ερωτισμό, όπου το σεξουαλικό στοιχείο προβάλλεται έντονα. Έτσι, στα *Ερωτικά*, ο Θεός βιώνεται πάλι μέσω του φιλιού, όμως η έμφαση δίνεται περισσότερο στην ηδονικό χαρακτήρα αυτής της ερωτικής επαφής:

*Έσμιζαν τα χείλη  
τις γλώσσες  
το σάλιο τους  
το σάλιο τους έπηξε  
έτσι έπλασαν  
έναν θεό<sup>1179</sup>*

Ανάλογα, στα *Κέρματα τηλεφώνου*, ο Θεός συνδέεται με τα ίχνη που αφήνει η ερωτική πράξη στο χώρο:

*Εκεί που αγαπήθηκαν δυο σώματα  
μένουν οι κίτρινες κηλίδες  
δυο σκοτεινά ημικύκλια  
ο θεός<sup>1180</sup>*

Οι "κίτρινες κηλίδες" είναι υπολείμματα των βιολογικών υγρών των σωμάτων, ενώ τα "δυο σκοτεινά ημικύκλια" πιθανόν αισθητοποιούν το περίγραμμα του χώρου που είχαν καταλάβει στο κρεβάτι δύο αγκαλιασμένα σώματα σε πλάγια θέση. Το επίθετο "σκοτεινά" δίνει στο στίχο και έναν υπαρξιακό τόνο, ενώ το απόσπασμα, με όλο το διάχυτο σεξουαλισμό του, είναι ανοιχτό και στην αγάπη, αφού τα σώματα "αγαπήθηκαν". Κορύφωση της υπονόμησης του χριστιανικού ασκητισμού αποτελούν ποιητικές συνθέσεις του *Γίνεσθαι* και των *Επινικίων*, αλλά και πεζογραφήματα του *Εικονοστασίου ανωνύμων αγίων*, όπου ο Θεός και τα πρόσωπα των αγίων απομακρύνονται από την άυλη φύση τους σε μια προσπάθεια του ποιητή να τους μεταμορφώσει σε ερωτικές υπάρξεις. Έτσι, στο *Τερατώδες Αριστούργημα* θα εμφανιστεί ένας "αρχάγγελος σε στύση",<sup>1181</sup> ενώ στο *Ευδιόμετρο* θα δούμε τον Αη-Γιάννη τον Πρόδρομο σε ερωτική συνομιλία με τη Σαλώμη και ταυτόχρονα οι υπόλοιποι άγιοι οι ζωγραφισμένοι στους τοίχους του "Ελκομένου" έχουν απεκδυθεί την ασκητική τους ιδιότητα, που αισθητοποιείται από "τα γκριζοπράσινα φουστάνια τους", "τα βαρύκοα αυτιά τους" και την "τσίκνα απ' το λιβάνι":

*αν τότε σου 'πιανα όχι μόνο το βυζί μόνο το χέρι σου μέσα στον ύπνο μου  
ανάβανε μεμιάς μύριες λαμπάδες και κεριά στα μανουάλια του Ελκο-  
μένου  
και οι Άγιοι βγάζανε τα γκριζοπράσινα φουστάνια τους  
παίρναν νερό απ' το φρέαρ της Χρυσ αφίτισσας πλένανε τα βαρύκοα  
αυτιά τους  
ζύνανε μ' αλαφρόπετρα τις ζέσαρκες πατούσες τους να φύγει η τσίκνα*

<sup>1177</sup> *Εαρινή Συμφωνία*, Π.Α', σ. 238. Για το σχολιασμό του θρησκευτικού στοιχείου στην *Εαρινή Συμφωνία*, βλ. Δ. Κουκουλομμάτης, ό.π. (σημ. 2), σσ. 137-141 και 143.

<sup>1178</sup> Για τη στηλίτευση από το Ρίτσο αυτής της στάσης ζωής, βλ. εδώ, *Μέρος Β'*, κεφάλαιο δεύτερο, σ. 129 και σημ. 102. Επίσης, *Ο σχινοβάτης και η σελήνη*, *Επινίκια*, σ. 206: "κι άξαφνα ένα μεγάλο κληματόφυλλο έκρυψε το φως όπως εκείνα / που 'χουνε τα μετά Χριστόν αγάλματα κάτω απ' την κοιλιά τους".

<sup>1179</sup> *Μικρή σουΐτα σε κόκκινο μείζον*, *Τα ερωτικά*, σ. 32. Στο *Γυμνό σώμα* της ίδιας συλλογής (ό.π., σ. 63) η ηδονή ταυτίζεται με μια αιωνιότητα που προκύπτει από την ένταση του ερωτικού παρόντος, εξουδετερώνοντας τα όρια της βιολογικής ύπαρξης (γέννηση – θάνατος) "Ηδονή / πέρα απ' τη γέννηση, / πέρα απ' το θάνατο: / τελικό κ' αιώνιο / παρόν".

<sup>1180</sup> *Κέρματα τηλεφώνου*, III, Π.ΙΒ', σ. 269.

<sup>1181</sup> *Γίνεσθαι*, σ. 336

απ' το λιβάνι  
 κι ο Άη-Γιάννης έπαιρνε απ' το δίσκο το κομμένο κεφάλι του και το  
 φορούσε πάλι  
 κι έλαμπε ουράνια η ομορφιά του μέσ' απ' τα χρυσά μαλλιά του  
 και στρέφοντας την πλάτη στην Ωραία Πύλη πιπιλούσε τη γλώσσα  
 της Σαλώμης.<sup>1182</sup>

Η "Ωραία Πύλη", προς την οποία "στρέφει την πλάτη του" ο Άη-Γιάννης, φαίνεται να αποδίδει συνεκδοχικά τον ασκητισμό του χριστιανισμού. Παραλλαγή της σκηνης με τον Άη-Γιάννη έχουμε στο *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, όπου η Σαλώμη φιλάει το κομμένο κεφάλι του "στα χείλια και τα αίματα τρέχανε στα σαγόνια της".<sup>1183</sup> Επίσης, η έννοια της δημιουργίας του κόσμου συνδέεται με τον ανδρικό ερωτικό οργασμό, ενώ η εκτόξευση του σπέρματος γνωστοποιεί στο Θεό τη συνέχιση της δημιουργίας μέσα από την ερωτική επαφή των σωμάτων:

άι άι εβροντοφώναζε άι άι ρε μαστορόπουλα ομορφόπουλα και-  
 λόπαιδα  
 ραντίστε ωρέ το γαλαζία αστέρι αστέρι με ψωλόχυμα  
 να μαλακώσει ο αχινιός μενεξελής στων γυναικών τις αμασκάλες και  
 τα σκέλια  
 να μαλακώσει καμιά στάλα και το κρέας του αντρός που παρασκλήρυνε  
 κάτω από την κοιλιά του  
 και να το που τρυπάει το βράχο της Μονεβασιάς τρυπάει και το φεγγάρι  
 και δεν πέφτει  
 ε ωρέ τι το κρατάτε το τρανό πουλί με караβόσκοινο δεμένο  
 ένα είναι κι ένα το 'χετε κι είναι στενή η ζωή ναν το χωρέσει  
 εμπρός βαράτε το το πέτσινο ταμπούρλο με τα δυο βελανιδόξυλα να  
 μπουμπουνίσει ο κόσμος  
 και να πηδήξουν ως τα γένια του Θεού πηχτά τα σιντριβάνια της  
 δημιουργίας<sup>1184</sup>

Πέρα από την υπονόμηση του ασκητισμού της χριστιανικής θρησκείας στα παραπάνω αποσπάσματα,<sup>1185</sup> βλέπουμε ότι η προσπάθεια μεταμόρφωσης του θεικού / άγιου, σε γήινο / ερωτικό αναδεικνύει έναν έντονο ανθρωπομορφισμό της θρησκείας στο Ρίτσο.

Από την άλλη πλευρά όμως, στην ποίηση του Ρίτσου υπάρχει και πλήρης άρνηση της μεταφυσικής όχι ως αντίδραση στην εκμετάλλευση του χριστιανισμού από τους ανθρώπους της εξουσίας, αλλά ως υπαρξιακή θέση. Στίχοι, όπως "Ζωή, - ένα τραύμα στην ανυπαρξία",<sup>1186</sup> ή "η κάθε πίστη - λέει - αφέλεια ή δειλία ή πονηρή υστεροβουλία",<sup>1187</sup> καθώς και το ερώτημα "μην είναι / η ανυπαρξία λοιπόν η ύπαρξή μας;"<sup>1188</sup> φανερώνουν έναν αντιμεταφυσικό ποιητή. Αν όμως αντιπαραβληθούν με απόψεις, όπως: "δεν είναι τίποτα ο θάνατος. Ο θάνατος / είναι η γαλήνη που επιστρέφει στον εαυτό της",<sup>1189</sup> ή: " το τέλος μας: η ρίζα μας / Η ρίζα - / θα το μάθεις",<sup>1190</sup> τότε ο ποιητής παρουσιάζεται ταλαντευόμενος ως προς το μεταφυσικό στοιχείο.

Το θρησκευτικό / μεταφυσικό στοιχείο επομένως έχει έντονη παρουσία στο έργο του Ρίτσου, η οποία ερμηνεύεται από το βιοματικό του υπόβαθρο που δημιουργήθηκε στην παιδική

<sup>1182</sup> *Επινίκια*, σσ. 224-225.

<sup>1183</sup> *Ε.Α.Α.*, 4, σ. 56: "...το κομμένο κεφάλι του Άη- Γιάννη στο δίσκο της Σαλώμης - βρε την άτιμη, τον φίλαγε, λέει, στα χείλια και τα αίματα τρέχανε στα σαγόνια της".

<sup>1184</sup> *Αγιασθήτω, Επινίκια*, σσ. 225-226.

<sup>1185</sup> Για τη συγκεκριμένη έκφραση του θρησκευτικού στοιχείου στο έργο του Ρίτσου, βλ. Τζίνα Καλογήρου, *Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 1993, σσ. 555-558.

<sup>1186</sup> "Επίλογος", *Πέτρες*, Π.Ι', σ. 119. Βλ. για το σχολιασμό του, εδώ, *Μέρος Α'*, § 3β, σ. 88 και σημ. 125.

<sup>1187</sup> *Νύξεις*, Π.Δ', σ. 231.

<sup>1188</sup> *Τοιχοκολλητής, Γίνεσθαι*, σ. 273.

<sup>1189</sup> "Τελική κατάφαση", *Ένας πίνακας με μικρές πινελιές*, Π.Θ', σ. 56.

<sup>1190</sup> *Πρωινό άστρο*, Π.Β', σ. 230.

ηλικία του ποιητή. Η σχέση του με αυτό κατά την ενηλικίωσή του, όπως προκύπτει από τον ποιητική του ενσωμάτωση, κινιόταν ανάμεσα στην αποδοχή και την απόρριψη, με μεγαλύτερη ίσως τάση προς την αποδοχή, αν ληφθούν υπόψη τα χωρία όπου ο Ρίτσος προσεγγίζει δογματικές θέσεις του χριστιανισμού. Ωστόσο, ακόμα κι αυτή η τάση χαρακτηρίζεται από μία επιλεκτικότητα, όπως φάνηκε στην απόρριψη του ασκητισμού. Άρα η σχέση του Ρίτσου με το μεταφυσικό στοιχείο ήταν μια σχέση στενή, αφού αναστρέφεται μ' αυτό συχνά, αλλά και μία σχέση ανήσυχη και αντιφατική. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με

την ποιητική του ιδιοσυγκρασία, η οποία όμως αποθεώνει τις αντιφάσεις ως εκφάνσεις της πολυπλοκότητας της ζωής.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τη μελέτη ολόκληρου του ποιητικού και πεζογραφικού έργου του Γιάννη Ρίτσου, που έχει εκδοθεί μέχρι στιγμής, προκύπτουν οι ακόλουθες διαπιστώσεις:

1. Το παιδικό βίωμα μεταλειτουργεί ποιητικά σε ολόκληρο το φάσμα της ποιητικής και πεζογραφικής παραγωγής του Γιάννη Ρίτσου, από τις πρώτες συλλογές του ανανεωμένου παραδοσιακού στίχου, μέχρι τα έργα της υπερώριμης φάσης, όπως τα *Επινίκια*, το *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* και τα ποιήματα του τόμου *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, που γράφτηκαν τα τρία τελευταία χρόνια πριν από το θάνατο του. Η κυριαρχική αυτή παρουσία του παιδικού βιώματος αποδεικνύεται από το γεγονός ότι τα συγκεκριμένα ποιήματα και αποσπάσματα, στα οποία αναφερθήκαμε, προέρχονται από όλους σχεδόν τους τόμους, στους οποίους έχει συγκεντρωθεί η εκδοθείσα μέχρι στιγμής ποιητική και πεζογραφική παραγωγή του ποιητή. Οι βιογραφικές πληροφορίες σχετικά με τα παιδικά βιώματα του Γιάννη Ρίτσου αποκαλύπτουν έντονα παιδικά βιώματα, με τραυματικό κυρίως, αλλά και αισιόδοξο χαρακτήρα, τα οποία ήταν φυσικό να επιδράσουν καταλυτικά στην προσωπικότητα ενός παιδιού με αυξημένη ευαισθησία. Μια ευαισθησία, η οποία σταδιακά μετουσιώθηκε σε καλλιτεχνική συνείδηση. Από την άλλη πλευρά, η συχνότερη παρουσία των παιδικών βιωμάτων παρατηρείται στη νεανική και στην υπερώριμη φάση του ποιητή. Στη νεανική, για να αυτολυτρωθεί αρχικά, μεταπλάθοντας τα στη συνέχεια σε ποιητικά σύμβολα συνδεδεμένα μ' ένα πλήθος νοημάτων και στην υπερώριμη, για ανασυνθέσει με αυτά μια ασπίδα αντίστασης στα γηρατειά, τον επικείμενο βιολογικό θάνατο, αλλά και στους διαφαινόμενους πλέον τριγμούς της υπαρκτής εκδοχής του σοσιαλιστικού οράματος. Στο υπόλοιπο έργο, που παρεμβάλλεται ανάμεσα σ' αυτές τις δύο φάσεις, η παρουσία του παιδικού βιώματος είναι λιγότερο συχνή, διότι τόσο οι τραυματικές ρεαλιστικές συνθήκες εγγραφής του βιώματος κατά την παιδική ηλικία, όσο και η αγωνίες της υπερώριμης φάσης, απουσιάζουν. Αυτό όμως δεν εμποδίζει το παιδικό βίωμα να κάνει και πάλι αισθητή την παρουσία του και να μεταλειτουργεί, έστω και λιγότερο συχνά, στο πλαίσιο του νοηματικού περιβάλλοντος των έργων και συνδεδεμένο με τις συνθήκες και την ψυχολογική κατάσταση του παρόντος.

2. Ο Γιάννης Ρίτσος ανάγει τίτλους και περιεχόμενο συγκεκριμένων έργων του, καθώς και σύμβολα, μοτίβα και νοηματικές σταθερές, σε βιώματα της παιδικής του ηλικίας. Έτσι, η αισθησιακή βίωση της ζωής που χαρακτηρίζει την ποίησή του και υποδεικνύει βιωματική πρόσληψη του έργου του, ανάγεται στην αισθησιακή βίωση της ζωής κατά τα παιδικά χρόνια, την οποία ο ποιητής συνειδητοποιεί εκ των υστέρων. Λόγω της κρυφής δυναμικής που ενσωματώνει το παιδικό βίωμα, αλλά και το βίωμα γενικότερα, ο Ρίτσος το θεωρεί ως ένα στιγμιότυπο της απεραντοσύνης της ζωής, με αποτέλεσμα να το εντάσσει στο άχρονο μέσα στην ποίησή του και έτσι η ποίηση να λειτουργεί ως μέσο υπέρβασης του χρόνου στην προσμετρώμενη εκδοχή του και, συνακόλουθα, του θανάτου, αφού ο ποιητής βιώνει και καταγράφει στο έργο του την αιωνιότητα. Στο πλαίσιο αυτό, ο Ρίτσος διακωμωδεί τους καθημερινούς εφιάλτες μέσα από το τρίπτυχο "*έρωτας, ποίηση, επανάσταση*". Είναι σαφές φυσικά εδώ, ότι η έννοια της επανάστασης στο Ρίτσο έχει βέβαια ως ιδεολογικό υπόβαθρο τη μαρξιστική αντίληψη, αλλά ξεπερνάει σε μεγάλο βαθμό τη διαλεκτική ακαμψία, αφού η επανάσταση συμπεριλαμβάνει όλες τις εκφάνσεις της ζωής που βιώνονται αισθησιακά / ερωτικά και αρθρώνονται σε ποιητικό λόγο. Από την άλλη πλευρά συγκεκριμένες τεχνικές, όπως π.χ. η αξιοποίηση του μανιάτικου μοιρολογιού, ανάγονται επίσης σε παιδικά βιώματα.

3. Οι ποιητικές μεταπλάσεις του παιδικού βιώματος ακολουθούν τη γενικότερη εξελικτική πορεία της ποιητικής ενσωμάτωσης του αυτοβιογραφικού στοιχείου. Το παιδικό βίωμα εντάσσεται στις πρώτες συλλογές με αυτοβιογραφική πιστότητα για να αυτολυτρωθεί ψυχολογικά / συναισθηματικά ο ποιητής, εξελίσσεται στη συνέχεια σε σύμβολο και μοτίβο με διεύρυνση και

υπέρβαση των ρεαλιστικών ορίων εγγραφής του, για να μεταλειτουργήσει στο νοηματικό πλέγμα των έργων και καταλήγει, στα έργα της υπερώριμης φάσης πάλι στην αυτοβιογραφική πιστότητα στο πλαίσιο μιας μεταμυθοπλαστικής τεχνικής. Ακολουθεί δηλαδή μια "κυκλική πορεία", συνδεδεμένη με την ψυχολογική κατάσταση των δύο αυτών φάσεων.

4. Εφόσον το βιοματικό υπόβαθρο της παιδικής ηλικίας, μέσω της χρονικής απόστασης από την εποχή εγγραφής των παιδικών βιωμάτων, αλλά και μέσω της ηλικιακής ωρίμανσης, απαλλάσσεται από τα στενά χωροχρονικά πλαίσιά του, αρθρώνεται τελικά σε κοσμοθεωρία. Η κοσμοθεωρία αυτή είναι η *παιδική θεώρηση του κόσμου* από τον ενήλικο, μέσα από την ιδιότυπη "*παιδική όραση*". Η παιδική αυτή όραση αντιδιαστέλλεται βέβαια προς τους περιορισμένους πνευματικούς ορίζοντες της παιδικής ηλικίας και ορίζεται ως "*κατακτημένη παιδικότητα του βιωμένου αισθησιακά χρόνου*", με αφετηρία της αισθησιακής βίωσης την παιδική ηλικία. Η διαφορά με την παιδική ηλικία είναι ότι τα παιδιά βιώνουν με ένταση τη ζωή, χωρίς να έχουν επίγνωση της απεραντοσύνης που ξεκινάει από τα βιώματα, ενώ οι ενήλικοι που έχουν ξεκινήσει την αισθησιακή βίωση από την παιδική τους ηλικία, έχουν σταδιακά αποκτήσει και επίγνωση της απεραντοσύνης που ξεκινάει απ' τα βιώματα, με αποτέλεσμα η τελευταία να βιώνεται σε βάθος. Η "*παιδική θεώρηση του κόσμου*" συνδέεται φυσικά με τις νοηματικές σταθερές, τα μοτίβα και τα σύμβολα που περιλαμβάνονται στο τρίπτυχο "*έρωτας, επανάσταση, ποίηση*". Από την άλλη πλευρά, έχει παραγάγει και ποιήματα με "*παιδικότροπο ύφος*", με ύφος δηλαδή που προσεγγίζει τη γλώσσα των παιδιών. Τα ποιήματα αυτά, χωρίς να απευθύνονται αποκλειστικά σε παιδιά, είναι κατάλληλα για παιδιά, διότι με τρόπο εύληπτο εκφράζουν σε ορισμένα σημεία σύνθετα μηνύματα, τα οποία τα παιδιά είναι δύσκολο να τα προσεγγίσουν στη θεωρητική τους διατύπωση.

5. Τα παιδικά βιώματα που διαδραματίζουν και τον ουσιαστικότερο ρόλο στη διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, όπως τα σχετικά με τα πρόσωπα του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος, τα βιώματα του σχολείου, καθώς και τα θρησκευτικά βιώματα που σχετίζονται με τις υπαρξιακές αναζητήσεις, έχουν σημαντική βαρύτητα στη διαμόρφωση της κοσμοθεωρίας και της ποιητικής του Ρίτσου: Η μητέρα ανάγεται σε σύμβολο κατάφασης προς τη ζωή, συνδεδεμένη με την αισθησιακή βίωση και την επανάσταση, ενώ ταυτόχρονα ο ποιητής καταβάλλει μια συνεχή προσπάθεια να ξεπεράσει το τραυματικό βίωμα του θανάτου της. Από την άλλη, η επίδραση της μητέρας στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του ποιητή διαφαίνεται σε πολλά σημεία του έργου, ενώ από τη μορφή της μητέρας ξεκινάει εν μέρει η ποιητική ηρωίδα της χαροκαμένης Ελληνίδας μάνας. Όλα αυτά αιτιολογούν τη συχνότατη παρουσία της μητέρας στο έργο του Ρίτσου. Η μορφή του πατέρα, ενώ αρχικά καταδικάζεται λόγω των ελαττωμάτων της, στη συνέχεια ο ποιητής προσπαθεί να την εξιδανικεύσει, αποκαλύπτοντας ασυνείδητα την ανάγκη της παιδικής του ηλικίας για έναν στοργικό πατέρα που θα ενέπνεε ασφάλεια. Η ανάγκη αυτή διαφαίνεται σε δημιουργημένα βιώματα σχετικά με την πατρική στοργή, ενώ η εξιδανίκευση συνεχίζεται με τη σύνδεση πατέρα και ερωτικού στοιχείου, για να καταλήξει στην εξιλέωσή του μέσα από την παρακμή και την εξαθλίωση, που οδηγούν στην αυτογνωσία και την εκρίζωση της αλαζονείας. Τα αδέρφια του ποιητή, με κυρίαρχη τη Λούλα, έχουν επίσης επιδράσει στη διαμόρφωση κοσμοθεωρίας και ποιητικής, εμπνέοντας του συγκεκριμένα ποιήματα και λειτουργώντας, με διάφορες ιδιότητές τους, ως σύμβολα και μοτίβα. Το σχολικό βίωμα, στη συνέχεια, λειτουργεί ως αφετηρία καταγγελίας της συμβατικής γνώσης, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την ποιητική συνείδηση. Μέσω της αντίθεσης αυτής έμμεσα ο Ρίτσος προτείνει ένα εκπαιδευτικό σύστημα στηριζόμενο στη βιοματικότητα της γνώσης. Το θρησκευτικό βίωμα, που ξεκινάει από τα σχετικά βιώματα της παιδικής ηλικίας στην τυπολατρική τους εκδοχή, μεταλειτουργεί επίσης στο έργο του Ρίτσου: Συνδέεται με την υπαρξιακή διάσταση της ποίησής του και συγκρούεται ή συνυπάρχει αρμονικά με την πολιτική ιδεολογία, ανάλογα με την ψυχολογική κατάσταση του παρόντος και την οπτική γωνία, μέσω της οποίας κάθε φορά θεωρείται. Έτσι, ο Ρίτσος απορρίπτει τη λειτουργία της θρησκείας ως μηχανισμού χειραγώγησης,

ενώ στο πλαίσιο της παράδοσης συνδέει σύμβολα και μορφές της με την επανάσταση. Σε αρκετές περιπτώσεις προσεγγίζει την αποδοχή δογματικών θέσεων του χριστιανισμού, απορρίπτει όμως τον ασκητισμό που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την αισθησιακή βίωση της ζωής. Επιπλέον κάποιες φορές αρνείται πλήρως τη μεταφυσική σε υπαρξιακό επίπεδο. Όλα αυτά φανερώνουν μια επιλεκτική και αντιφατική στάση του Ρίτσου απέναντι στο θρησκευτικό στοιχείο, η οποία όμως με την επίδραση και του βιωματικού υπόβαθρου, οδηγεί σε μια συχνή παρουσία του στοιχείου αυτού στο έργο του.

6. Η λειτουργικότητα των υπόλοιπων βιωμάτων της παιδικής ηλικίας του Ρίτσου, που δεν προσεγγίστηκαν ξεχωριστά, αναδεικνύεται από την αναφορά μας σε πολλά απ' αυτά κατά τη γενική θεώρηση της λειτουργικότητας των παιδικών βιωμάτων. Και όπως γίνεται σαφές εκεί, δένονται επίσης με το ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ****A. ΠΗΓΕΣ – ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΡΙΤΣΟΥ**

*Ποιήματα Α'*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>21</sup> 1991

*Ποιήματα Β'*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>18</sup> 1990

*Ποιήματα Γ'*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>18</sup> 1991

*Ποιήματα Δ'*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>10</sup> 1984

*Τα Επικαιρικά*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>12</sup> 1987

*Τέταρτη Διάσταση*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>17</sup> 1991

**Γίνεσθαι****"Κέδρος", Αθήνα <sup>12</sup> 1991**

Επινίκια "Κέδρος", Αθήνα 1984

*Ποιήματα Θ'*, "Κέδρος", Αθήνα 1989

*Ποιήματα Ι'*, "Κέδρος", Αθήνα 1989

*Ποιήματα ΙΑ'*, "Κέδρος", Αθήνα 1993

*Ποιήματα ΙΒ'*, "Κέδρος", Αθήνα 1997

*Ποιήματα ΙΓ'*, "Κέδρος", Αθήνα 1999

*Συντροφικά τραγούδια* "Σύγχρονη Εποχή", Αθήνα <sup>3</sup> 1988

*Μονόχορδα*, "Κέδρος", Αθήνα 1983

*Ανταποκρίσεις*, "Κέδρος", Αθήνα 1987

*Ιταλικό τρίπτυχο*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>2</sup> 1991

*3xIII Τρίστιχα*, "Κέδρος", Αθήνα 1987

*Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, "Κέδρος", Αθήνα 1991

*Αρίοστος ο Προσχεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 1*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>3</sup> 1986

*Τι παράξενα πράγματα, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 2*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>4</sup> 1986

*Με το σκούνημα του αγκώνα, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 3*, "Κέδρος", Αθήνα <sup>3</sup> 1986

*Ίσως να 'ναι κι έτσι, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 4, "Κέδρος", Αθήνα <sup>8</sup>1991*

*Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 5, "Κέδρος", Αθήνα <sup>3</sup>1986*

*Όχι μονάχα για σένα, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 6, "Κέδρος", Αθήνα <sup>3</sup>1986*

*Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 7, "Κέδρος", Αθήνα <sup>2</sup>1986*

*Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, 8, "Κέδρος", Αθήνα <sup>2</sup>1986*

*Ο Αρίστος αρνείται να γίνει άγιος, Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων, "Κέδρος", Αθήνα <sup>2</sup>1987*

*Μια γυναίκα πλάι στη θάλασσα, "Θέατρο", Αθήνα 1990*

*Πέρα απ' τον ίσκιο των κυπαρισσιών, "Θέατρο", Αθήνα 1990*

*Τα ραβδιά των τυφλών, "Θέατρο", Αθήνα 1990*

*Ο λόφος με το συντριβάνι, "Θέατρο", Αθήνα 1990*

*Γλυκειά μου Λούλα, επιμ. Δέσποινα Γλέζου, "Νέα Σύνορα" – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997*

*Ανθολογία ρουμάνικης ποίησης, "Κέδρος", Αθήνα 1961*

*Εικαστικά. Ορατά ποιήματα με τον φακό του Πλάτωνα Μάξιμου, "Ιονική Τράπεζα", Αθήνα 1991.*

**Β. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ – ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ – ΕΚΔΟΣΕΩΝ**

*7 μέρες μαζί, Ριζοσπάστης, 29-30 Απρίλη 2000*

*Αιολικά Γράμματα, 32-33, Μάρτης – Ιούνης, 1976*

*Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, "Κέδρος", Αθήνα 1981*

*Βιβλιοθήκη, Ελευθεροτυπία, 10/11/2000*

*Διαβάζω, 205, 21/12/88*

*Ελίτροχος, 4-5, Χειμώνας '94-'95*

*Επτά ημέρες, Καθημερινή, 10/11/2000*

*Έρευνα, 81-89, Οκτώβριος – Δεκέμβριος 1997*

*η λέξη, 8, οχτώβρης '81*

*Θέματα Λογοτεχνίας, 10, Νοέμβριος '98 – Φεβρουάριος '99*

*Νέα Εστία, 103, Χριστούγεννα 1991*

*Πρόσωπα, Τα Νέα, 2/10/1999*

**Γ. ΜΕΛΕΤΕΣ-ΑΡΘΡΑ-ΠΟΙΚΙΛΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ**

α) *Ελληνικά*

**Αγγελόπουλος Θόδωρος**, *"Συνέντευξη στον Θανάση Λάλα", Το Βήμα της Κυριακής, 25/8/1998*

**Αλαφούζου Αλεξάνδρα**, *"Τρακτέρ του Ρίτσου", Νέοι Πρωτοπόροι, Γ', τ. 10, Οκτώβρης 1994, σσ. 434-435*

**Αλεξανδρόπουλος Μήτσος**, *"Για λίγο καλοκαίρι: Η Χρυσόθεμις του Γιάννη Ρίτσου κι ένα γράμμα για μας", Γιάννης Ρίτσος, Μελέτες για το έργο του, "Διογένης", Αθήνα 1975, σσ. 121-122*

**Αλεξίου Στυλιανός,-Αποσκήτη Μάρθα**, *Γεωργίου Χορτάση: Ερωφίλη, "στιγμή", Αθήνα 1988*

**Αριστηνός Γιώργης**, *"Προβλήματα νεοελληνικής κριτικής, 1960-1980", Πρακτικά Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-4 Ιουλίου 1982, "Γνώση", Αθήνα 1983, σ. 318*

**Αστηθά-Βρυζίδη Μαρία**, *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934-1943, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1988*

- Βαγενάς Νάσος**, "Ο Umberto Eco και το πρόβλημα της ερμηνείας", *Το Βήμα*, 27/2/1994
- " *Η Εσθήτα της Θεάς*, "στιγμή", Αθήνα 1988
- " *Ο λαβύρινθος της σιωπής*, "Κέδρος", Αθήνα 1982
- " *Ο ποιητής και ο χορευτής*, "Κέδρος", 7η εκδ. Αθήνα χ.χ.έ.
- Βαλέτας Γιώργος**, "Οι ποιητικές απαρχές του Ρίτσου", *Αιολικά Γράμματα*, 32-33, Μάρτης-Ιούννης 1976, σσ. 244-257
- Βάμβουκας Μιχάλης**, "Φόβοι και αγωνία στην εφηβεία", "Εργαστήριο Πειραματικής Παιδαγωγικής Αθηνών", Αθήνα 1978
- Βελουδής Γιώργος**, "Ο καθαφικός Ρίτσος", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 173-194
- " *Γιάννη Ρίτσου, Επιτομή. Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*, "Κέδρος", Αθήνα 1977
- " *Γιάννης Ρίτσος-Προβλήματα μελέτης του έργου του*, "Κέδρος", Αθήνα 1982
- " *Γραμματολογία-Θεωρία της Λογοτεχνίας*, "Δωδώνη", Αθήνα 1994
- " *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1984
- " *Προτάσεις*, "Κέδρος", Αθήνα 1981
- Βιτώλης Νίκος**, άρθρο στο *Ριζοσπάστη*, 19/8/1934
- Βρεττάκος Νικηφόρος**, "Ο κόσμος και η ποίηση", "Η γλώσσα και το προσκλητήριο", "η αναζήτηση της τελειότητας", "Η ανησυχία της υπόγειας βοής", *Το βάθος του κόσμου Ποιήματα τ. Β'*, "Τρία φύλλα", Αθήνα 1984, σσ. 31,34,35,36.
- " "Οι μνήμες της Μονοβασιάς στην ποίηση του Ρίτσου", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 76-82
- " *Αυτοβιογραφία, Ποιήματα, τ.Α'*, "Τρία φύλλα", Αθήνα 1984, σσ. 367-370
- " *Οδύνη, Αυτοβιογραφικό χρονικό*, Πρόλογος Κώστας Βρεττάκος, "Πόλις" Αθήνα 1995
- Γερμανός Φρέντυ**, *Το αντικείμενο*, "Καστανιώτης", Αθήνα<sup>9</sup> 2000
- Γιατρομανωλάκης Γιώργης**, "Γιάννη Ρίτσου: Η Ελένη. Ένα πολιτικό ποίημα;", *Ο Πολίτης*, 47, 23/1/1998, σσ. 32-38

- " *"Ιστορική επιφάνεια και βάθος", Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 195-229*
- Γκίβαλου-Κατσίκη Άντα**, "Ο μύθος και η πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 121-145
- Γκίκας Σωκράτης**, *Φιλοσοφικό λεξικό, "Φελέκη"*, Αθήνα 1982
- Γκρίτση-Μιλλιέξ Τατιάνα**, "Μια μαρτυρία από τον Μάνθο Κιέτση", *Διαβάζω*, 205, 21/12/88, σσ. 47-51
- " *"Η Ελένη του Γιάννη Ρίτσου", Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 547-555*
- Δημουλά Κική**, "Το ωραίο ζητούμενο", συνέντευξη στην Μαίρη Παπαγιαννίδου, *Το Βήμα*, 29/11/19-9
- Δούκα Μάρω**, "Μια διάλεξη για την πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 40-47
- " *"Οι γερόντισσες κ' η θάλασσα, Μια τελετουργία της καθημερινότητας", Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 427-435*
- Ελύτης Οδυσσέας**, *Ανοιχτά χαρτιά, "Ίκαρος"*, Αθήνα 1996
- " *Εν λευκώ, "Ίκαρος"*, Αθήνα 1975
- Εμπειρικός Ανδρέας**, *Ο Μέγας Ανατολικός*, τ.1. "Άγρα", Αθήνα 1990
- Επίσημα κείμενα του ΚΚΕ**, "Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις", τ. Γ', Βουκουρέστι 1966
- Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών**, *70 χρόνια Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1979
- Θασίτης Πάνος**, "Επαληθεύσεις της διαλεχτικής αρχής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, "Κέδρος"*, Αθήνα 1981, σσ. 230-242
- Θεοδορακόπουλος Ι.Ν.**, *Τα Σύγχρονα Φιλοσοφικά Ρεύματα*, Α', Αθήνα 1966
- Ιωαννίδης Ι.Δ.**, "Βίωμα και παιδικό βιβλίο", *Διαδρομές*, 12, 1988, σ. 273
- Καζαντζάκης Νίκος**, *Αναφορά στον Γκρέκο*, "εκδ. Ελένης Καζαντζάκη", Αθήνα 1982
- Καλλιάφας Σπ.**, *Τα πέντε πρώτα παιδικά έτη*, Αθήνα, 1968
- Καλογήρου Τζίνα (Γεωργία)**, *Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1993



- " "Απόψεις του Γιάννη Ρίτσου για τη νεορομαντική ποίηση", *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, τ. 1., Γενάρης-Μάρτης 1992, σσ. 87-88
- " "Η "παιδική" ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", στο Άντας Κατσίκη Γκίβαλου (επιμ.) *Παιδική Λογοτεχνία*, τ.Α', "Καστανιώτης", Αθήνα 1993, σσ. 232-250
- " "Η ταφή του Οργκάθ του Γιάννη Ρίτσου: από τον πίνακα στην τοιχογραφία", *Η Εποχή*, 10/12/1990
- " "Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και Προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου, από τα *Επινίκια* στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 71-100
- " *Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης*, "εκδόσεις σχολής ΙΜΠ", Αθήνα 1999
- Καραντώνης Αντρέας**, "Γιάννη Ρίτσου: *Τρακτέρ-Ποιήματα* 1934", *Τα Νέα Γράμματα*, Α', τ. 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1935, σσ. 439-441
- Καρβούνης Νίκος**, "*Πυραμίδες* του Ρίτσου", *Νέοι Πρωτοπόροι*, τ. 1, Γενάρης 1936, σσ. 32-33
- Καρύδη Ευτυχίας**, *Φυλλομετρώντας σελίδες του Ρίτσου*, "Οδηγητής", Αθήνα 1984
- Καρυωτάκης Κ.Γ'**, "Εις Ανδρέαν Κάλβον", *Σάτιρες*, *Τα Ποιήματα*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδη, "Νεφέλη", σσ. 158-160
- Κεφάλας Ηλίας**, "Γιάννης Ρίτσος, Στη λύρα με τη μια χορδή", *Διαβάζω*, 205, 21/12/'88, σσ. 86-89
- " "Τα μονόξυλα της σιωπής", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 167-174
- Κοκκώνης Μιχάλης**, "Μεταμυθιστόρημα και Μεταμοντερνισμός στην Αμερική του '60 και του '70", *Διαβάζω*, *Αφιέρωμα στη Σύγχρονη Αμερικάνικη Πεζογραφία*, 237, 18/4/'90, σσ. 32-54
- Κουκουλομάτης Δημήτρης**, *Η Μαρία η Μαγδαληνή στη Λογοτεχνία*, Αθήνα 1989
- " *Χρόνος και καιρός στη Λογοτεχνία*, "Ελλην", Αθήνα 1997
- " *Λογοτεχνία και Παιδαγωγική*, "Βιβλιογονία", Αθήνα 1993
- " *Ο δάσκαλος στη λογοτεχνία*, "Ελλην", Αθήνα 1993  
*Το θείο στη Νεοελληνική Φιλολογία*, "Ελλην",

Αθήνα 1992

- " *Βιοματική προσέγγιση των Νέων Ελληνικών*, "Εκδοτική Εστία", Αθήνα 1990
- " *Νεοελληνική Λογοτεχνία-ποίηση (Σταθμοί-Εκπρόσωποι)*, Αθήνα 1988
- " *Οι μεγάλοι της νεοελληνικής ποίησης* "Εκδοτική Εστία", Αθήνα 1989

**Κουκουλομμάτης Δημήτρης**, "Βίωμα και δημιουργία στην παραδοσιακή και παιδική λογοτεχνία", στο Άντας Κατσίκη Γκίβαλου, *Παιδική Λογοτεχνία, τ.Β'*, "Καστανιώτης", Αθήνα 1994, σσ. 175-182

**Κουλουφάκος Κώστας**, "Ο προβληματισμός στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", *Γιάννης Ρίτσος-Μελέτες για το έργο του*, "Διογένης", Αθήνα 1975, σσ. 219-220

**Κρασανάκης Γεώργιος**, *Ψυχολογία του παιδιού*, Αθήνα 1987

**Κύρκος Λεωνίδα**, *Ποια Αριστερά;* "Οδυσσέας", Αθήνα 1987

**Κώττη Αγγελική**, "Η λαϊκότητα των ασμάτων του Επιταφίου", *Ριζοσπάστης*, 11/5/1986

" *Γιάννης Ρίτσος, Ένα σχέδιασμα Βιογραφίας*, "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1996

**Λειβαδίτης Τάσος**, "Τελευταίες ειδήσεις για τους Ρόζεμπεργκ", *Ο άνθρωπος με το ταμπούρλο*, "Κέδρος", χ.χ.έ, σσ. 29-30

" *Γιάννη Ρίτσου, Ορέστης – Ίσως μονάχα το δικό μας αίμα να μας ξεδιψάει*", *Γιάννης Ρίτσος-Μελέτες για το έργο του*, "Διογένης", Αθήνα 1975, σ. 237

**Μακρυνικόλα Αικατερίνη**, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, "Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη", Αθήνα 1993

**Μαρκίδης Μάριος**, "Σχέδιο για μία Απολογία", *Ψυχανάλυση*, άνοιξη 1998, σσ. 86-90

**Μαρκόπουλος Γιώργος**, "Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και μερικές από τις συνισταμένες της", *Ελίτροχος*, 4-5, χειμώνας '94-'95, σσ. 175-180

**Μαρωνίτης Δ.Ν.** *Πίσω μπρος*, "στιγμή", Αθήνα 1986

" *Η τιμή του χρυσού και η τιμή της πέτρας*", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 693-699

- " "Προβλήματα ποιητικής οικονομίας στο έργο του Γιάννη Ρίτσου", *η λέξη*, σσ. 594-598
- " *Μέτρια και μικρά*, "Κέδρος", Αθήνα 1987
- Μαστροδημήτρης Π.Δ.** "Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μια ανασκόπηση", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 181-204
- " "Εγκώμιο στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο", *Νεοελληνικά, Μελέτες και άρθρα*, τ.Γ', "Γνώση", Αθήνα <sup>2</sup>1992, σσ. 147-171
- Μεγάλη Παιδαγωγική Εγκυκλοπαίδεια**, Herder "Ελληνικά Γράμματα", α' έκδοση 1967 (πολλές επανεκδόσεις)
- Μέντη Δώρα**, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση- Ιδεολογία και ποιητικά*, "Κέδρος", Αθήνα 1995
- Μερακλής Μ.Γ. –Μόσχος Ε.Ν.**, "Για μια πληρέστερη και δικαιότερη ανθολόγηση της ποίησης του Γ. Ρίτσου", *Νέα Εστία*, 130, Χριστούγεννα 1991, σσ. 169-194
- Μερακλής Μ.Γ.**, "*Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων: μια πρώτη προσέγγιση*", *Διαβάζω*, 205, 21/12/88, σσ. 120-127
- " "Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 517-544
- " *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία, 1945-1980 Μέρος Πρώτο: Ποίηση* "Πατάκης", Αθήνα 1987
- Μητσάκης Κάρολος**, "Ο δεκαπεντασύλλαβος του Γιάννη Ρίτσου", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 219-234
- Μουζάκας Νίκος**, "Ο θάνατος στην ποίηση του Ρίτσου", *Αιολικά Γράμματα*, τ. 32-33, Μάρτης-Ιούνης 1976, σσ. 229-231
- Μπαμπινιώτης Γεώργιος**, *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία*, Αθήνα <sup>2</sup> 1991
- Μποζώνης Γ.Α.**, *Σύγχρονες Φιλοσοφικές Θεωρίες*, Αθήνα 1983
- Ντόκος Δ. Θανάσης**, "Τρία σημεία επαφής στον Γιάννη Ρίτσο", *Διαβάζω*, 205, 21/12/'88, σσ. 93-98
- Ντουνιά Χριστίνα**, "Ο "καρυωτακισμός" του Γιάννη Ρίτσου", *Ελευθεροτυπία*, 10/11/2000
- " *Λογοτεχνία και Πολιτική, Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, "Καστανιώτης", Αθήνα 1996

- Ξανθόπουλος Δευτέρης**, *"Τα παιδικά μας χρόνια είναι η μόνη αλήθεια"* (Συνέντευξη στο Μάκη Δεληπέτρο σχετικά με το βιβλίο του *Άγγελοι των πρώτων ημερών*, "Νέα σύνορα –Α.Α. Λιβάνη), *Απογευματινή*, 15/7/2000
- Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο**, "Κέδρος", 1983
- Παιονίδου Έλλη**, "Το σπίτι του Ρίτσου-Μιχαήλ Κόρακα 39", *Έρευνα*, 81-83, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1997, σσ. 27-28
- Παλαμάς Κωστής**, *Η ποιητική μου*, *Άπαντα*, τ. Ι., "Μπίρης", Αθήνα, χ.χ.έ.
- " *Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου*, *Άπαντα*, τ. 4, "Γκοβόστης", Αθήνα χ.χ.έ.
- Παπαδογιαννάκης Νίκος**, *Επτά + ένα μελετήματα για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία*, "Έλλην", Αθήνα 1997
- Παπανούτσος Ε.Π.**, *Αισθητική*, "Ίκαρος", Αθήνα 1976
- " *Φιλοσοφία και Παιδεία*, "Ίκαρος", Αθήνα, 2η εκδ, χ.χ.έ.
- Παπαντωνάκης Γεώργιος**, *Εισαγωγή στην παιδική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, "Οδυσσέας", Αθήνα 1996
- Παρασκευόπουλος Ι.Ν.**, *Εξελικτική Ψυχολογία*, τ. 1-4, Αθήνα, χ.χ.έ.
- Πασχαλίδης Γρηγόρης**, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας "Σμίλη"*, Αθήνα 1993
- Πάσχου Π.Β.**, "Η κοινή ταυτότητα των δακρύων", *Νέα Εστία*, 130, Χριστούγεννα 1990, σσ. 135-140
- Πρεβελάκης Παντελής**, *Δείκτες Πορείας*, "Εστία", Αθήνα 1985
- " *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος-Συνολική θεώρηση του έργου του*, "Βιβλιοπωλείον της Εστίας", Αθήνα<sup>3</sup> 1992.
- Προκοπάκη Χρύσα**, "Η αλεπού, ο πελαργός και ο μυθοπλάστης", *Νέα Εστία*, 130, Χριστούγεννα 1991, σσ. 146-156
- " *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 276-372
- " *"Ήρθε η ώρα να ξαναδιαβάσουμε τον Ρίτσο"*, Συνέντευξη στην Πόλυ Κρημνιώτη, *Η Αυγή*, 15/2/2001
- " *"Υστερόγραφο"*, στον τόμο *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σσ. 237-246

- " *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 2000
- " Σχόλιο στον τόμο του Γιάννη Ρίτσου, *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, "Κέδρος", Αθήνα 1991, σ. 231
- Ρίτσος Γιάννης**, "Για τη ζωή και την τέχνη", *Κυριακάτικος Ριζοσπάστης*, 5/4/1987
- " "Ένα γράμμα του, για την ποίησή του", με σχόλιο από τη Χρύσα Προκοπάκη, *Νέα Εστία*, 130, Χριστούγεννα 1991, σσ. 95-98
- Ρίτσου Έρη**, "Ήταν συνήθως διαλλακτικός και μετριοπαθής", *Η Έρη Ρίτσου μιλάει στο "Δ"*, *Το Δέντρο*, 109 (Σχετικά με τον πατέρα), Μάρτιος 2000, σσ. 68-72
- Ρίτσου-Γλέζου Λούλα**, "Ο αδελφός μου Γιάννης Ρίτσος", αφήγηση στο Μιχάλη Δημητρίου, *Το Βήμα*, 26/1/1978
- " *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, "Κέδρος", Αθήνα 1981.
- Ροζάκος Νίκος, Ι.**, *Στοχασμοί για τη (sic) ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 1976
- Σαββίδης Γ.Π.**, "Διαβάζοντας με δυο φωνές το *Τερατώδες Αριστούργημα*", *Καστανόχωμα*, "Καστανιώτης" 1989, σσ. 130-131
- " "Η διπλή θητεία του Γιάννη Ρίτσου", *Νέα Εστία*, τ. 130, Χριστούγεννα 1991, σσ. 13-16
- " *Οι μεταμορφώσεις του Ελπήνορα*, "Νεφέλη", Αθήνα 1990
- Σεφέρης Γιώργος**, "Μονόλογος πάνω στην ποίηση", *Δοκιμές Α'*, "Ίκαρος", Αθήνα, Ιούνιος 1984  
*Μέρες του 1945-1950*, "Ίκαρος", Αθήνα 1977
- " *Ένας γέροντας στην ακροποταμιά, Ημερολόγιο καταστροφώματος Β', Ποιήματα*, "Ίκαρος", Αθήνα, 1992, σ. 201
- Σκιαδάς Αριστόξενος**, "Ο *Αγαμέμνων* του Γιάννη Ρίτσου", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 616-635
- Σκουλάτου Β.-Δημακοπούλου Ν.-Κόνδη Σ.**, *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη*, "ΟΕΔΒ", Αθήνα 1997
- Σπανός Γεώργιος**, *Διδακτική Μεθοδολογία*, τ. Α', *Η Διδασκαλία του Ποιήματος*, Αθήνα 1996
- Σπανός Γεώργιος, Κουλουμπή-Παπαπετροπούλου Κούλα**, *Κείμενα της Νεώτερης*

*Λογοτεχνίας μας*, Αθήνα 1987

Στεργιόπουλος Κώστας, *Η ελληνική ποίηση-Η ανανεωμένη παράδοση*, "Σοκόλης",  
Αθήνα 1990

" Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής, "Βάκων",  
Αθήνα <sup>2</sup> 1967

Σωτήρχος Π.Μ., "Η πικρή αλήθεια για τον Γιάννη Ρίτσο", *Νέα Εστία*, 130,  
Χριστούγεννα 1991, σσ. 99-102

Τερζάκης Άγγελος-Γσαντσάνογλου Ελένη, *Βιτσέντζου Κορνάρου: Η θυσία του  
Αβράαμ*, "Ερμής" Αθήνα 1974

Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την αισθητική*, "Γνώση", Αθήνα 1987

Τζούλης Θανάσης, "Επαναπροσδιορισμός του όρου: Παιδική λογοτεχνία,  
Ψυχαναλυτική εκδοχή", στο Άντας Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ.)  
*Παιδική Λογοτεχνία*, τ. Β', "Καστανιώτης", Αθήνα 183-195

" *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, "Οδυσσέας", Αθήνα 1982

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

Φωστιέρης Αντώνης-Νιάρχος Θανάσης, "Σε β' πρόσωπο", μια συνομιλία του  
Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιέρη  
και το Θανάση Νιάρχο, η λέξη, 8,  
Οκτώβριος 1981, σσ. 644-648.

Χαραλαμπίκης Χριστόφορος, "Παρατηρήσεις στη γλώσσα του παιδικού βιβλίου",  
Στο Άντας Κατσίκη – Γκίβαλου, *Παιδική  
Λογοτεχνία*, "Καστανιώτης", τ.Α', Αθήνα, σσ. 57-74

" *Νεοελληνικός Λόγος*, "Νεφέλη", Αθήνα 1992

Χατζής Δημήτρης, *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, "Ζώδιο", Αθήνα 1989

Χριστοδουλίδης Παύλος, *Εισαγωγή στην αισθητική και τη θεωρία της τέχνης*, Αθήνα  
1983

Χρυσάνθης Κύπρος, "Μια συνέντευξη με τον ποιητή Γιώργο Σεφέρη", *Κυπριακά  
Γράμματα*, 19 (1954), σσ. 38-39

Χωρεάνθη Ελένη, "Η Σονάτα του Σελινόφωτος: Μια ανάγνωση", *Ελίτροχος*, 4-5,  
Χειμώνας '94-'95, σσ. 269-280

Χωρεάνθης Κώστας. "Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου. Σπουδή πάνω στην ποιητική  
ενός έργου" *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας*, τ. 1.  
"Καστανιώτης", Αθήνα 1986, σσ. 212-227

β) *Ξένα*

**Adorno Theodor**, "Rede über Lyrik und Gesellschaft", *Noten zur Literatur*, I "Suhrkamp", Frankfurt 1958

**Bachelard Gaston**, *Η ποιητική του χώρου*, μτφ. Ελένη Βέλτσου-Ιωάννα Δ. Χατζηνικόλη, "Εκδόσεις Χατζηνικόλη", Αθήνα <sup>2</sup> 1982

**Bekett Samuel**, *Για τον Μαρσέλ Προυστ*, μτφ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, χ.χ.έ.

**Bennett Tony (Μπένετ Τόνυ)** *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, μτφ. Σπ. Τσακνιάς, "Νεφέλη", Αθήνα 1983

**Bien Peter (Μπήαν Πήτερ)** *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μτφ. Γιάννης Κρητικός, "Κέδρος", Αθήνα 1980

**Boudry Jean-Louis**: "Ο Φρόνιτ και η λογοτεχνική δημιουργία", *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, επιμ. Βασίλης Καλλιπολίτης, "Εξάντας", Αθήνα 1990, σσ. 54-90.

**Booth Wayne C.** *The Rhetoric of Fiction*, "Penguin Books", <sup>2</sup> 1987

**Bremend Henry**, "Η καθαρή ποίηση", μτφ. Αγορή Γκρέκου, *Περίπλους*, 23, Φθινόπωρο '89, σσ. 119-125

**Crocetti Nicola (Κροτσέτι Νικόλα)** "Αναμνήσεις από την Ιταλία", *Επτά ημέρες, Καθημερινή*, 12/11/2000, σ. 21

**Dilthey Wilchem**, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1924

**Dor Joël**, *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Lacan*, τ. 1. *Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα*, μτφ. Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, "Πλέθρον", Αθήνα, χ.χ.έ

**Eagleton Terry (Ηγκλετον Τέρι)**, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, Θεώρηση μετάφρασης Δημήτρης Τζιόβας, "Οδυσσέας", Αθήνα 1989

**Eco Umberto**, *The open Work*, Cambridge "M.A." 1989 (ιταλικά: *Opera aperta* 1962

" *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφ. Μαριάννα Κονδύλη, "Γνώση", Αθήνα 1993

" *Επιμύθιο στο όνομα του ρόδου*, μτφ. Έφη Καλαφατίδη, "Γνώση", Αθήνα 1985

**Eliade Mircea**, *Mythes, rêves et mystères*, "Gallimard", Paris 1978

**Erlich Victor**, *Russian Formalism, History-Doctrine*, "Yale University Press", New Haven and London, third edition 1981

**Fejto Francois**, *Histoire de democracies populaires*, t.2. Après Staline, "Seuil", Paris 1969

**Freud Sigmund (Φρόντ Σίγκμουντ)** *Ο μικρός Χανς*, μτφ. Κατερίνα Λιάππτη, "Επίκουρος", Αθήνα 1998

" *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, "Επίκουρος", Αθήνα 1994

**Fuller Peter (Φούλερ Πίτερ)** *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφ. Ηρώς Κανακάκη, "Νεφέλη", Αθήνα, 1988

**Genette Gerard**, *Τα όρια της διήγησης*, μτφ. Ελ. Θεοδωροπούλου, "Θεωρία και μέθοδος", "Καρδαμίτσα", Αθήνα 1987.

**Hallyn Fernand**, "Λογοτεχνία και Ιστορία των Ιδεών", Στο Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας-Μέθοδοι του Κειμένου*, μτφ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, "Gutenberg" 1997, σσ. 284-297

**Hutcheon Linda**, *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, Methuen 1985

" *A poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge 1988

" *The Politics of Postmodernism*, Routledge 1991

**Hinskaja Sonia (Ιλίνσκαγια Σόνια)**, "'Μαρτυρίες" για τον Γιάννη Ρίτσο", Το Βήμα, 9/5/1999

" "Μερικές παρατηρήσεις στο περιθώριο της συλλογής *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94-'95, σσ. 59-63

" *Η μοίρα μιας γενιάς*, "Κέδρος", Αθήνα 1986

**Ince Özdemir (Ιντζέ Οζντεμίρ)** *Ο προορισμός του ποιητή σήμερα και η "Καστανιά"*, *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 542-457

" "Συνάντηση με το Γιάννη Ρίτσο", *Διαβάζω*, 205, 21/12/'88, σσ. 112-119

**Jefferson Ann**, "Autobiography as an intertext Barthes, Sarraute Robbe-Grillet", *Intertextuality: theories and practices*, edited by Michael Worton and Judith Still, "Manchester Univ. Press", 1990, σσ. 110-111

**Jentschklaus Bernd-Sommer D:** "Οι Ρίζες του Κόσμου", του Ρίτσου, "Αιολικά Γράμματα", 32-33, Μάρτης-Ιούνης 1976, σσ. 148-152



- Jung C.G.**, *Το πνεύμα στον άνθρωπο, την τέχνη και την λογοτεχνία*, μτφ. Γιώργος Μπαρουξής, "Ιάμβλιχος", Αθήνα, χ.χ.έ.
- Kahrmann Cordule** κ.ά. *Erzähltextanalyse*, Athenäum, Königstein/TS <sup>2</sup> 1991. σσ. 43-55
- Kekenbosch Christiane**, *Μνήμη και Γλώσσα*, μτφ. Δ. Παπαδόπουλος, "Σαββάλας", Αθήνα 1996
- Keely Edmund (Κήλυ Έντμουντ)** "Ρίτσος: Φωνή και όραμα στα μικρά ποιήματα", *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφ Σπ. Τσακνιάς, "Στιγμή", Αθήνα 1987
- Lacan Jacques (Λακάν Ζακ)** *Η οικογένεια*, μτφ. Δ. Βεργέτη, "Καστανιώτης", Αθήνα 1987
- Lodge David**, "Showing and Telling", *The Art of Fiction*, Penguin 1992, σσ. 121-124
- Mims Amy (Μίμς Άμυ)** "Η περιπέτεια της αγγλικής μετάφρασης του *Εικονοστασίου* του Ρίτσου", *Ελίτροχος*, 4-5, Χειμώνας '94- '95, σσ. 211-218
- " *Το Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων* του Γιάννη Ρίτσου. Άγνωστες πλευρές του ποιητή", *Θέματα Λογοτεχνίας*, 10, Νοέμβριος '98-Φεβρουάριος '99, σσ. 81-88
- Michaux Ginette**, "Εισαγωγή στο λακανικό προσανατολισμό", στο Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές τα λογοτεχνίας-Μέθοδοι του Κειμένου*, μτφ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, "Gutenberg" 1997, σσ. 328-341
- Myrsiades K.** "Το ελληνικό παρελθόν στο ελληνικό παρόν στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου", *Αιολικά Γράμματα*, 32-33, Μάρτης-Ιούνης 1976, σσ. 266-280
- Newton K.M.**, *Interpreting the text, A critical introduction to the theory and practice of literary interpretation*, Harvester Wheatsheaf 1991
- Olney James**, "Autobiography and the cultural moment. A thematic, historical and bibliographical introduction", *Autobiography: Essays theoretical and critical*, "Princeton University Press", 1980, σσ. 3-27
- Peri Massimo (Πέρι Μάσιμο)** "Καβάφης – Ρίτσος", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 258-275
- Pierrat Gerard (Πιερά Ζεράρ)**, *Γιάννης Ρίτσος, Η μακρά πορεία ενός ποιητή*, "Κέδρος" 1978
- Pire Francois**, "Ψυχανάλυση και Ψυχοκριτική", στο Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας-Μέθοδοι του*

κειμένου, μτφ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, "Gutenberg", Αθήνα 1997, σσ. 314-326

**Proust Marcel (Προυστ Μαρσέλ)** *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, Ι, Από τη μεριά του Σουάν, "Ηριδανός", Αθήνα*

**Reik Theodor**, "The child in the man", *The secret self, Psychoanalytic experiences in life and literature*, New York 1953, σσ. 130-150

**Riceour Paul**, *Δοκίμια Ερμηνευτικής, Ι, μτφ. Αλέκα Μουρίκη, "Μ.Ι.Α.Τ.", Αθήνα 1990*

**Richman H.P.**, *Wilchem Dilthey, Selected Writings*, Cambridge 1979

**Richards J.A.**, *Principles of Literary Criticism*, London 1970 (1η έκδ. 1924)

**Rottolo V. (Ρότολο Βιντέντσο)** "Τα κυριότερα γνωρίσματα της ελληνικής αντιστασιακής ποίησης", *Πρακτικά Έκτου Συμποσίου Ποίησης – Νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση (1945-1985)*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 4-6 Ιουλίου 1987, "Γνώση" 1987, σ. 258

" "Ρίτσος, Ελύτης, Βρεττάκος: Τρεις διαφορετικές αντιλήψεις για τη λειτουργία της ποίησης", *Παρνασσός*, 1, Ιανουάριος – Μάρτιος 1981, σσ. 19-40

**Sangiglio Crescenzo (Σαντζίλιο Κρεσέντσιο)** "Γιάννης Ρίτσος", *Αιολικά Γράμματα*, 32-33, Μάρτης – Ιούνιος 1976, σσ. 142-147

" *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*  
Μετάφραση θ. Ιωαννίδης, "Κέδρος", 1978

**Sartre J.P.**, *Τι είναι λογοτεχνία*, μτφρ. Μαρία Αθανασίου, "Πλανήτης", χ.χ.έ.

" *Άγιος Ζενέ Κωμωδός και Μάρτυρας*, μτφ. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, τ.Α', "Εξάντας", Αθήνα 1990

**Sokoliuk Victor (Σοκολιούκ Βίκτορ)** "Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου", *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, "Κέδρος", Αθήνα 1981, σσ. 391-402

**Sweezy P.** κ.ά, *Αριστερά και θρησκεία-Η θεολογία της απελευθέρωσης*, μτφ. Μίλτος Φραγκόπουλος, "Μηνιαία Επιθεώρηση Monthly Review", Αθήνα 1984

**Todorov Tzvetan (Τοντόροφ Τσβετάν)** *Ποιητική*, μτφ. Αγγέλα Καστρινάκη, "Γνώση", Αθήνα 1989

**Todorov Tzvetan-Jakobson Roman (Τοντόροφ Τσβετάν-Γιάκομπσον Ρομάν)**  
*Θεωρία Λογοτεχνίας – Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, μτφ. Η.Π. Νικολούδης, φιλολογική επιμέλεια Α. Τζούμα, "Οδυσσέας", Αθήνα 1995

**Vitti Mario**, *Η γενιά του Τριάντα*, "Ερμής", Αθήνα 1989

" *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, "Οδυσσέας", Αθήνα 1989

**Waugh Patricia**, *Metafiction: The theory and practice of self conscious Fiction*, Methuen 1984

**Wellek Rene-Warren Austin**, *Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφ. Στ. Δεληγιώργη, "Δίφρος", Αθήνα, 5η έκδ., χ.χ.έ.

**Wilpert Gero Von** *Sachowörterbuch der Literatur*, "Kröner", Stuttgart 1989