

## **Ο φιλόμυθος Ρίτσος και οι αρχαίοι: *Επαναλήψεις και κατοπτρισμοί***

*«...τα λόγια μου/δεν είταν τα δικά μου,  
είταν μικροί καθρέφτες αντίκρυ σας/  
δίνοντας αποσπάσματα απ' το πρόσωπό  
σας ή την αναμονή σας,/ κι αντίκρυ στα  
ίδια μου τα λόγια στεκόμουν κι ο ίδιος/  
σα μακρινό φως, αντανακλώντας στους  
καθρέφτες»*

### ***I. Η γαλλική πρόσληψη και το παιχνίδι των κατοπτρισμών.***

Όταν κάποιος μιλάει για πράγματα που αγαπάει πολύ, όπως τα ποιήματα του Ρίτσου που μαζί τους οι περισσότεροι από εμάς πρωτοσυναντηθήκαμε στα πολύ νεανικά μας χρόνια, κινδυνεύει να μιλάει για τον ίδιο του τον εαυτό. Κάτι τέτοιο φαίνεται πως εν μέρει το κατανοούν και σχεδόν το συγχωρούν οι πολύ διαδεδομένες στο χώρο της φιλολογικής έρευνας θεωρίες πρόσληψης, που κάποια χαλαρή χρήση τους γίνεται και στην εργασία αυτή. Παρακαλώ λοιπόν τον αναγνώστη να μου συγχωρέσει τις προσωπικές αναφορές που ίσως να μην αποδειχτούν άχρηστες.

Η πρώτη συναισθηματικά φορτισμένη εικόνα που ανακαλώ είναι αυτή του ποιητή που πριν τριάντα χρόνια στο μικρό διαμέρισμα της οδού Κόρακα διάβαζε μεγαλόφωνα μπροστά στην άφωνη συγκινημένη φοιτήτρια (που ήμουν τότε) αποσπάσματα από την *Τέταρτη Διάσταση*. Είχα ζητήσει τη βοήθειά του, που γενναιόδωρα μου την πρόσφερε, στη σύνταξη μιας μεταπτυχιακής εργασίας για τη «Χρήση της αρχαιότητας στη στρατευμένη ποίηση» με επίκεντρο το δικό του έργο. Είχα την πρόθεση να την υποστηρίξω στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης, όπου τότε δίδασκε για τελευταία χρονιά ο Κ. Θ. Δημαράς.

Ταυτόχρονα, ακριβώς στο τέλος της δεκαετίας του '70, άρχιζα μεταπτυχιακές ομηρικές σπουδές. Στην πρώτη εργασία που μου είχε ανατεθεί και είχε σχέση με την επίδραση του ομηρικού έπους στη μεταγενέστερη (ελληνιστική) λογοτεχνία, είχα αναφερθεί στο σημαντικό ποίημα του Ρίτσου, *Τα πρότυπα*, που, όπως είναι γνωστό, περιέχει μια παράφραση μερικών ιλιαδικών στίχων από την

*Οπλοποιία.* Παρ' όλο που αυτή η αναφορά δεν είχε άμεση σχέση με το θέμα, ο εξαιρετικός Καθηγητής μου, Francis Vian,<sup>1</sup> δε δυσαρεστήθηκε καθόλου.

Παραθέτω το κείμενο που το θεωρώ ως κλειδί που αποκρυπτογραφεί τη σχέση του ποιητή με την ελληνική αρχαιότητα.

#### ΤΑ ΠΡΟΤΥΠΑ

*Ποτέ μην ξεχάσουμε – είπε – τα καλά διδάγματα, εκείνα της τέχνης των Ελλήνων. Πάντοτε το ουράνιο δίπλα – δίπλα με το καθημερινό. Δίπλα στον άνθρωπο: το ζώο και το πράγμα ένα βραχιόλι στο βραχίονα της γυμνής θεάς· ένα άνθος πεσμένο στο δάπεδο. Θυμηθείτε τις ωραίες παραστάσεις στα πήλινά μας αγγεία – οι θεοί με τα πουλιά και με τα ζώα, μαζί κι η λύρα, ένα σφυρί, ένα μήλο, το κιβώτιο, η τανάλια· ά, και το ποίημα εκείνο που ο θεός όταν τελειώνει τη δουλειά του βγάζει τα φουσερά του απ' τη φωτιά, μαζεύει ένα – ένα τα εργαλεία μες στο αργυρό σεντούκι του· μετά, μ' ένα σφουγγάρι σκουπίζει το πρόσωπο, τα χέρια, το νευρώδη του λαιμό, το δασύ στήθος. Έτσι, καθάριος, ταχτικός, βγαίνει το βράδι, στηριγμένος στους ώμους των ολόχρυσων εφήβων – έργα των χεριών του πούχουν και δύναμη και σκέψη και φωνή· - βγαίνει στο δρόμο, πιο μεγαλόπρεπος απ' όλους, ο χωλός θεός, ο θεός εργάτης.*

Το ποίημα αυτό συμπυκνώνει με εξαιρετικά περιεκτικό τρόπο την όλη ποιητική του Ρίτσου, και μαζί τη στάση του απέναντι στην αρχαία παράδοση γενικά και τους προγόνους ποιητές ειδικότερα. Ο Ρίτσος τούς θεωρεί δασκάλους του. Πρόκειται στην ουσία για ένα δικό του *κατοπτρισμό* στα έργα της αρχαιότητας. Ο Ρίτσος αναγνωρίζει σ' αυτά και επιλέγει (μόνο) τα στοιχεία που του ταιριάζουν και χαρακτηρίζουν συνολικά και τη δική του τέχνη στη διάρκεια και κυρίως στην ωριμότητά της. Κατανοεί και θαυμάζει λοιπόν την ικανότητα των Ελλήνων να συνδυάζουν το ουράνιο με το καθημερινό, κυρίως επειδή ο ίδιος αγωνίζεται και κατορθώνει στα δικά του κείμενα να συνταιριάξει το μεταφυσικό με το πραγματικό, το αφηρημένο με το συγκεκριμένο, το αιώνιο με το επικαιρικό. Όταν ο Ρίτσος στο ποίημα *Στον Ορφέα* της ίδιας συλλογής (*Επαναλήψεις*) αναρωτιέται αν η δικαίωση

<sup>1</sup> Ο Francis Vian, καθηγητής του Πανεπιστημίου της Nanterre, αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος της έρευνάς του στην ύστερη επική παράδοση που τη θεωρούσε εξέλιξη της ομηρικής. Είναι εκδότης του Κόιντου του Συμρναίου και του Νόννου στη σειρά G. Budé.

του έργου του αρχαίου ήρωα – τραγουδιστή είναι η στιγμιαία (εικονική κι αυτή) συνοχή του φωτός και του σκότους, αποκαλύπτει πως μια τέτοια σύνθεση ανάμεσα σε αντιθέσεις είναι πάντα το ζητούμενο στη δική του ποίηση. Ο Ρίτσος εκτιμά και την παρουσίαση ανθρωπόμορφων θεών δίπλα σε ζώα στην ποίηση, αλλά και στις εικαστικές τέχνες. Την εφαρμόζει και ο ίδιος δημιουργικά, όταν παρουσιάζει τον Πάτροκλο να περνάει τα δυο του χέρια «στους λεπτούς λαιμούς» του Ξάνθου και του Βαλίου και να μένουν και οι τρεις «ασάλευτοι κοιτάζοντας το λιόγερμα», ώστε να θυμίζουν «την παράσταση... σε κάποιο ανάγλυφο αετώματος» (βλ. *Αγαμέμνων, Τέταρτη Διάσταση*). Αλλού πάλι σε μια εξαιρετικά συμπτυκτωμένη εκδοχή των ιλιαδικών *Άθλων επί Πατρόκλω*, ο Ρίτσος εστιάζει το βλέμμα του στο «άλογο του Αντίλοχου» που «...πήδησε στη φωτιά και χάθηκε μέσα στη νύχτα» (βλ. «Αλογοδρομία», *Μαρτυρίες Β'*). Αλλού ένας κατάκοπος διαψευσμένος άνθρωπος που «κανείς δεν τον περίμενε» αγκαλιάζει κλαίγοντας το άλογό του («Μόνος με τη δουλειά του», *Μαρτυρίες Α'*).

Ο Ρίτσος εκτιμά επίσης την απεικόνιση των πραγμάτων, αφού τέλος, σε όλη την ποίηση του Ρίτσου τα αντικείμενα παρουσιάζονται σε μια *αποσπασματική επιλεκτική εστίαση*,<sup>2</sup> σε οπτικές εικόνες που σχηματίζουν αυτοτελείς μικροσκοπικές νεκρές φύσεις, άλλοτε φορτισμένα με την μυθική αγλύ και τη μαγεία του μύθου (βλ. *Τα μήλα των Εσπερίδων*), άλλοτε απογυμνωμένα από τη συμβολική τους σημασία, περιβεβλημένα με τη ζωντάνια της καθημερινότητας (βλ. *τα μήλα σε μια λευκή φρουτιέρα, πάνω στο πλατύ τραπέζι, ωραία στρωμένο με κεντητό λιτό τραπεζομάντηλο*). Σ' αυτό το πλαίσιο «το άνθος στο δάπεδο» μπορεί να είναι ένα από τα λουλούδια που η *Ελένη* της *Τέταρτης Διάστασης* άφησε να πέσουν καταγής, ενώ τα διάφορα εργαλεία περισσότερο ή λιγότερο περίπλοκα, αρχαία ή νεότερα, έγιναν τίτλοι ή εικόνες στους στίχους του.

«Το ποίημα εκείνο» που παραφράζει ο Ρίτσος είναι βέβαια οι στίχοι Σ 412 – 420 από την *Ιλιάδα* που τους παραθέτω:

*φύσας μὲν ῥ' ἀπάνευθε τίθει πυρός, ὄπλα τε πάντα  
λάρνακ' ἐς ἀργυρέην συλλέξατο, τοῖς ἔπονείτο.  
σπόγγωι δ' ἀμφὶ πρόσωπα καὶ ἄμφω χεῖρ' ἀπομόργνυ  
αὐχένα τε στιβαρὸν καὶ στήθεα λαχνήεντα,*

<sup>2</sup> Ο όρος «επιλεκτική εστίαση» (selective focus) έχει χρησιμοποιηθεί για να δηλωθεί η σχετική ομηρική τεχνική. Βλ. J. de Jong, *Convention versus Realism in the Homeric Epics*, *Mnemosyne*, LVIII, I, 2005, σσ. 2 – 21, ειδικά σ. 17.

δῶ δὲ χιτῶν', ἔλε δὲ σκῆπτρον παχύ, βῆ δὲ θύραζε  
χωλεύων· ὑπὸ δ' ἀμφίπολοι ῥώοντο ἄνακτι  
χρύσειαι, ζῶηισι νεήνισιν εἰοικυῖαι.  
τῆς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἐν δὲ καὶ αὐδὴ  
καὶ σθένος,...

Ο Ρίτσος αποδεικνύεται στο ποίημά του ευαίσθητος και προσεχτικός αναγνώστης των αρχαίων, ωστόσο πάντα η ανάγνωσή του διατηρεί την οπτική της επιλεκτικής εστίασης και κυρίως του κατοπτρισμού. Γοητεύεται από την ομηρική απλή ακολουθία κινήσεων του Ηφαίστου, μια σωστή μικρή ιεροτελεστία της προσωπικής ετοιμασίας του μετά τη δουλειά και της ταχτοποίησης των εργαλείων του. Εδώ ο Θεός σκουπίζεται μ' ένα σφουγγάρι μετά τη δουλειά του και μας θυμίζει τις μορφές του Ρίτσου που μέσα σε μοναχικές κάμαρες ευπρεπίζονται, χρησιμοποιώντας ταπεινά είδη της καθημερινότητας, όπως ένα χτένι ή μια πετσέτα, ενώ η ρεαλιστική συνεκδοχική περιγραφή του εύρωστου αλλά καταπονημένου αντρικού σώματος δεν είναι κάτι μη συνηθισμένο στην τέχνη του νεοέλληνα ποιητή.

Ο Ρίτσος επιλέγει προσεχτικά τις λέξεις για να ονοματίσει τα σύνεργα του θεού. Μιλάει για τα εργαλεία του (ὄπλα), τα φυσερά του (φύσας), τ' αργυρό σεντούκι του (λάρνακ' ἐς ἀργυρέην) επιβεβαιώνοντας και πάλι την αγάπη του για τις εικόνες των αντικειμένων, όπως τις έχει ο ίδιος αυτόνομα περιγράψει σε πολλά διαφορετικά ποιήματα. Επιλέγει τη χαρακτηριστική σκηνή που παρουσιάζει τον χειρῶνακτα θεό να τελειώνει την καθημερινή δουλειά του και καθρεφτίζεται ακόμα μια φορά σ' αυτή τη μορφή, αφού έχει αποκαλέσει τον εαυτό του χειρῶνακτα ποιητή που φτιάχνει επιούσια ποιήματα.

Ο Ρίτσος αξιοποιεί το **εγ – κείμενο**<sup>3</sup> ιλιαδικό απόσπασμα σε μια διαδικασία επανακυφορίας<sup>4</sup>, φορτίζοντάς το με το πνεύμα του καιρού και της γενιάς του και κυρίως βάζοντας πολύ έντονα τη σφραγίδα της ιδεολογικής του στράτευσης. Για το σκοπό αυτό πραγματοποιεί μικρές, αλλά πολύ χαρακτηριστικές αλλαγές σε σχέση με την ομηρική εκδοχή. Στο ιλιαδικό κείμενο ο Ήφαιστος αφήνει τη δουλειά του στο εργαστήρι και ετοιμάζεται να δεχτεί την επίσκεψη της Θέτιδας, μετά από την

<sup>3</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο «εν – κείμενο» που στα νέα ελληνικά διαθέτει την αμφίσημη γραμματική ιδιότητα του ουσιαστικού και του επιθέτου για την απόδοση των γαλλικών όρων *intra – texte* και *intra – textuel*.

<sup>4</sup> Αλλάζω ελαφρά τον όρο «δεύτερη κυφορία» που χρησιμοποιεί ο Γ. Σεφέρης για να δηλώσει την αρμονική ενσωμάτωση στίχων δανεισμένων από άλλους ποιητές, στο έργο του Έλιοτ. Βλ. Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ, (1936) *Δοκιμές*, Α', Ίκαρος, 1974<sup>3</sup>, σ.44.

ειδοποίηση της συζύγου του που εδώ είναι η Χάρις (Σ 391 – 420). Οι ομηρικοί στίχοι που αναφέρονται στις χρυσές θεραπευαίνιδες που κατασκεύασε ο ίδιος ο θεός (Σ 417 – 426) έδωσαν αφορμή για να χυθεί πολύ από το μελάνι των μελετητών που τις θεώρησαν παλαιότερα ως είδος «χρυσών μηχανικών ρομπότ». Γεγονός είναι πάντως ότι ο ανάπηρος ομηρικός Ήφαιστος υποβαστάζεται απλώς από αυτές τις χρυσές αμφιπόλους που ο ίδιος έφτιαξε με τόση τέχνη, ώστε να μοιάζουν με ζωντανά νεαρά κορίτσια.<sup>5</sup> Αντίθετα, ο χωλός Ήφαιστος – εργάτης του Ρίτσου *αποθεώνεται* σε μια εικόνα εντελώς διαφορετικής ατμόσφαιρας, όπου, ενθουσιασμένοι, οι ολόχρυσοι, ελεύθεροι, και όχι υπηρέτες, έφηβοι τον σηκώνουν θριαμβευτικά στους ώμους τους. Ο ποιητής δε μας λέει το φύλο τους<sup>6</sup>, αποκλείοντας έτσι τουλάχιστον την πιθανότητα να είναι μόνο κορίτσια.<sup>7</sup> Δε μας λέει επίσης πόσοι είναι οι έφηβοι αυτοί, όμως η ατμόσφαιρα αλλάζει ριζικά και ο τόνος γίνεται *επικός* με την ευρύτερη έννοια του όρου. Ο αναγνώστης μπορεί να φανταστεί την εικόνα των εφήβων να **πολλαπλασιάζεται**, να σχηματίζεται συνεκδοχικά μια σκηνή *πλήθους*, για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο από τον κινηματογράφο του Αϊζενστάιν, ίσως μια σκηνή διαδήλωσης. Το σημαντικό είναι ότι ο Ρίτσος κατορθώνει να αλλάξει ριζικά το κλίμα της εικόνας αλλάζοντας ελάχιστα εξωτερικά στοιχεία κι αυτό είναι χαρακτηριστικό μεγάλης ποιητικής τέχνης.

Η ιδεολογική φόρτιση του καταληκτικού στίχου είναι τόσο φανερή, ώστε θα ενοχλούσε κάποιους αναγνώστες, ωστόσο ο ποιητής στον *Φιλοκτήτη*, έχει ήδη χρησιμοποιήσει αντίστοιχη εικόνα, όπου «ένα βράδι/αλλόφρονα πλήθη...σηκώνουνε κάποιον στους ώμους τους/επευφημώντας τον...», ενώ αυτός «είταν απ' ώρα νεκρός».<sup>8</sup> Άλλωστε αυτή η πολιτική φόρτιση προσδιόριζε και την πρόσληψη του Ρίτσου στην Ευρώπη και ειδικά στη Γαλλία, όχι μόνο από την πλευρά των

---

<sup>5</sup> Έχει τονιστεί η επίδραση από την ανάγνωση της μυθολογίας του Jean Richerpin που συμβουλευόταν ο Ρίτσος. Βλ. Ρ. Ζαμάρου, Το εργαστήριο του Ηφαίστου: Ιλιαδικές σκηνές και ιλιαδικοί ήρωες στην ποίηση του Γ. Ρίτσου, στο Αικ. Μακρυνικόλα – Στρ. Μπουρνάζος (επιμ.) *Ο ποιητής και ο πολίτης Γ. Ρίτσος – Διεθνές Συνέδριο*, Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος, 2008, σσ. 63 – 81.

<sup>6</sup> Όπως παρατηρεί η Ρ. Ζαμάρου η μετάφραση του ιλιαδικού αποσπάσματος που παραθέτει η μυθολογία του Richerpin αναφέρεται σε «χρυσά αγάλματα... όμοια με ζωντανούς εφήβους».

<sup>7</sup> Η ανανοηματοδότηση και η ενσωμάτωση των αρχαίων στίχων στο έργο των νεοελλήνων ποιητών γίνεται με πολύ μεγάλη ελευθερία. Δε θα πρέπει καθόλου να μας εκπλήσσουν οι όποιες αλλαγές. Για παράδειγμα ο Ελύτης χρησιμοποιεί στίχους από τον Αρχίλοχο παραλλαγμένους και με εντελώς διαφορετική σημασία. Βλ. Α. Ζερβού, Αιχμηρά θραύσματα – Στιγμές από την πρόσληψη του Αρχιλόχου στη Νεοελληνική Πραγματικότητα, *Δρόμοι Κοινοί – Μελέτες αφιερωμένες στην Αικ. Κουμαριανού*, ΕΜΝΕ, Παράρτημα του περιοδικού *Μνήμων*, αρ. 15, 2009, σσ. 249 – 293.

<sup>8</sup> Η Χρύσα Προκοπάκη είναι η πρώτη που διέκρινε στους στίχους αυτούς την αναφορά στις αλλαγές ηγεσίας του Κομμουνιστικού Κόμματος. Βλ. Chr. Prokopaki, *Yiannis Ritsos*, σειρά *Poètes d' aujourd' hui*, Seghers, 1973.

διανοουμένων (και των συμπαθούντων) της ευρύτερης και της... ευρύτατης Αριστεράς, αλλά και από την πλευρά των μελετητών ή των εραστών της ελληνικής αρχαιότητας, κλασικών φιλολόγων και άλλων. Η απρόσκοπτη πρόσληψη του Ρίτσου στη Γαλλία δεν είχε λοιπόν σχέση μόνο με την ποιότητα του έργου του, ή με την αντιστασιακή του ιδιότητα, ή την αριστερή του ιδεολογία, αλλά κυρίως με το γεγονός ότι τα τρία αυτά στοιχεία διατυπώνονταν σε κώδικα διεθνή, μέσω της χρήσης του ελληνικού μύθου με πολιτικό ακόμα και επικαιρικό περιεχόμενο.

Αυτή η ιδεολογική φόρτιση του μύθου ήταν κάτι το απόλυτα θεμιτό και αναγνωρίσιμο σε μια χώρα, όπου ακόμα και η επιστημονική ενασχόληση με το μύθο καθόλου δεν απέκλειε ένα είδος πολιτικής διάστασης και «προοδευτικής στράτευσης»: το έργο του L. Gernet είχε διατυπωθεί κυρίως ως απάντηση στο σημαντικό βιβλίο του Nestle *Vom Mythos zum Logos* (1940) που, δημιουργημένο τον καιρό του γερμανικού Ναζισμού, δεν απέφευγε τα φυλετικά κριτήρια.<sup>9</sup> Με αντίστοιχη αφετηρία η Ανθρωπολογική Σχολή του Παρισιού των J. P. Vernant και P. Vidal – Naquet εξέφραζε πολύ φανερά την αντίθεσή της στο αποικιοκρατικό πνεύμα<sup>10</sup> και αξιοποιούσε την ελληνική αρχαιότητα ως αφετηρία και μέτρο σύγκρισης για τη μελέτη και άλλων κοινωνιών.

Με τη σειρά της η ποίηση του Ρίτσου φαινόταν να λειτουργεί αντισταθμιστικά σε παλαιότερα πολύ γνωστά λογοτεχνικά έργα που αξιοποιούσαν τον αρχαιοελληνικό μύθο από τη σχετικά αντίθετη πλευρά. Αναφέρω το πολύ γνωστό θεατρικό έργο του Jean Giraudoux *Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει* (1935) που, αν και σήμερα στο γαλλικό σχολείο διαβάζεται γενικά ως έργο αντιπολεμικό, η (αρχική) πρόθεση του δημιουργού του ήταν να αποφευχθεί, στο πλαίσιο της περίφημης *Realpolitik* η σύγκρουση με τη Ναζιστική Γερμανία. Θυμίζω πως η *Αντιγόνη* του Jean Anouilh που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1944 στο Παρίσι, έχοντας εξασφαλίσει την άδεια της

---

<sup>9</sup> Βλ. σχετικά S. von Reden, *Revaluating Gernet: Value and Greek Myth* στο R. Buxton (επιμ.) *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Οξφόρδη, 1996, σσ. 51 – 70.

<sup>10</sup> Είναι ενδεικτική η ονομασία του ερευνητικού ιδρύματος, όπου κυρίως στεγάστηκε η «Ανθρωπολογική Σχολή του Παρισιού». Λεγόταν «Κέντρο συγκριτικών Ερευνών για τις αρχαίες κοινωνίες». Οι περισσότεροι μύστες του προέβαλλαν την ενσυνείδητη στράτευσή τους, ο J. P. Vernant είχε αντιστασιακό παρελθόν, ο P. Vidal – Naquet αρθρογραφούσε ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60 παίρνοντας θέση για τον πόλεμο της Αλγερίας και για άλλα μεταγενέστερα κοινωνικά και πολιτικά θέματα.

ναζιστικής λογοκρισίας, θεωρήθηκε ότι εξέπεμπε κάθε άλλο παρά αντιστασιακές προτροπές.<sup>11</sup>

Η πολιτική ιδεολογία του Ρίτσου λοιπόν, η γενιά του και η ιστορία της χώρας του καθρεφτίζονταν στην ελληνική αρχαιότητα με εύληπτο τρόπο. Ο ποιητής προέβαλλε σ' αυτήν, τη δική του φιλοκαλία, προτείνοντας μια διαφορετική εκδοχή της, όπου κατά τον Louis Aragon «έσμιγαν η παράδοση και η επινόηση».<sup>12</sup> Μ' αυτόν τον τρόπο η ποίηση του Ρίτσου λειτουργούσε με τη σειρά της ως κάτοπτρο για να δουν κι άλλοι αναγνώστες, άλλοι λαοί, άλλες εποχές το δικό τους πρόσωπο με σκοπό να το κατανοήσουν βαθύτερα, ή κάποτε και να το εξωραΐσουν. Να είναι αλήθεια ότι οι αντιηρωικές μορφές της *Τέταρτης Διάστασης*, όπως η *Ισμήνη* (1966 – 1971) ή η *Χρυσόθεμις* (1967 – 1970) συγκινούν περισσότερο τον αναγνώστη της σημερινής αντιηρωικής εποχής; Η γράφουσα θα απαντούσε ανεπιφύλακτα καταφατικά, προβάλλοντας βέβαια την προσωπική της φιλοκαλία. Ο ίδιος ο ποιητής έχει παρατηρήσει λίγο σαρκαστικά στο ποίημά του *Μεταμορφώσεις* (1968) πως

*Τώρα παρακμάσανε οι ήρωες· πέρασε η μόδα τους. Κανένας δεν τους επικαλείται πια μήτε τους μνημονεύει. Όλοι ζητάμε αντιήρωες.*

Ειδικά η αντιηρωική *Ισμήνη* φαίνεται πως είχε αρκετά παραμεληθεί μέσα στην τόσο πλούσια σε θεατρικές εκδοχές της *Αντιγόνης* μετασοφόκλεια ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση. Μάλιστα ο G. Steiner παρατηρεί πως στην ευρωπαϊκή παραστασιολογία η αντιηρωίδα αυτή παρουσιαζόταν επί σκηνής φανταχτερή και στολισμένη, για να δηλωθεί πως τη χαρακτήριζε κάτι το ελαφρό και το επιπόλαιο. Ο Ρίτσος ως προσεχτικός αναγνώστης της σοφόκλειας τραγωδίας, παρατηρεί ότι είναι η μόνη απόγονος του οίκου των Λαβδακιδών που παραμένει στη ζωή, γεγονός που του δίνει το δικαίωμα να τη φανταστεί γερασμένη και μοναχική κάτοικο στο μισοερειπωμένο αρχοντικό της. Ο G. Steiner σημειώνει πως ο Ρίτσος είναι ο πρώτος ποιητής που ανασύρει από τη λήθη την ξεχασμένη ή διαβλημένη παρουσία της, την κάνει πρωταγωνιστική μορφή της σύγχρονης λογοτεχνίας και της δίνει φωνή, ώστε να προβληθεί η δική της οπτική για τον κόσμο και την ιστορία.<sup>13</sup>

<sup>11</sup>Βλ. σχετικά Alette Armel, *Les visages d' Antigone*, στο της ίδιας (επιμ.) *Antigone*, Autrement, 1999, σσ. 7 – 92.

<sup>12</sup>Βλ. συνομιλία του L. Aragon με την A. Surgers στο περιοδικό *Les Nouvelles Littéraires* (14 – 21 Απριλίου 1977) στο Αικ. Μακρυνικόλα (επιμ.) *Ο Αραγκόν για το Ρίτσο*, Κέδρος, 1983, σ. 55.

<sup>13</sup>«Στη σοφόκλεια *Αντιγόνη* η *Ισμήνη* είναι το μόνο πρόσωπο που επιβιώνει... Το μοτίβο μιας ηλικιωμένης *Ισμήνης*, μοναδικής απογόνου του Λαΐου φαίνεται ιδιαίτερα θελκτικό, όμως μόνο ο Γιάννης Ρίτσος το έχει εκμεταλλευτεί μέχρι τώρα». Βλ. G. Steiner, *Antigones – The Antigone myth*

Όταν το 1977 η *Ισμήνη* παρουσιάζεται στο θέατρο Gaité – Monparnasse σε σκηνοθεσία του Patrice Kerbrat και μετάφραση του Dominique Grandmont, ο Aragon παρατηρεί πως η ηρωίδα είναι «η τελευταία απόγονος μιας...δυναστείας», που οι δικοί της «αλληλοσπαράχθηκαν για την εξουσία ή για ιδέες», δηλαδή «πολιτικές διαμάχες», «...η μόνη από το μεγάλο τούτο σόι που αγάπησε όλους τους δικούς της» και «δεν πήρε ποτέ θέση υπέρ του ενός ή του άλλου...». Και αλλού σημειώνει πολύ αποκαλυπτικά: «Η *Ισμήνη* είναι ο άνθρωπος που δε νιώθει μίσος, που αμφιβάλλει, αυτή τέλος, που δεν παίρνει θέση... Για μένα, θυμίζει πολλούς που έτυχε να συναντήσουμε, λόγου χάρη, τον καιρό της χιτλερικής κατοχής στη Γαλλία...».<sup>14</sup> Ανεξάρτητα από το αν μας φαίνεται εύλογος σήμερα αυτός ο συσχετισμός, στα λόγια του Aragon αποδεικνύεται πως το παιχνίδι της πρόσληψης και των κατοπτρισμών στην αρχαιότητα είναι πολλαπλό και απροσδόκητο, ενώ μέσα από τις διαφορετικές αναγνώσεις του κάθε έργο συχνά υπερβαίνει τις προθέσεις του δημιουργού του.<sup>15</sup>

Στην πρόσληψη του Aragon μπορούμε να καταλάβουμε και κάτι ακόμα. Σε αντίθεση με άλλους νεοέλληνες ποιητές της γενιάς του, η αρχαιόθεμη ποίηση του Ρίτσου δε φαινόταν να έχει ως βασικό σκοπό να υπηρετήσει την ιδέα ή το ιδεολόγημα της ελληνικότητας και της αδιάσπαστης συνέχειάς της, έναν σκοπό που δεν τον έβλεπαν πάντα θετικά οι ξένοι κυρίως μελετητές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.<sup>16</sup> Από την άποψη αυτή μεγεθυνόταν η εμβέλεια αυτής της ποίησης που ξεκινούσε από το απτό και το χωροχρονικά προσδιορισμένο, για να καταλήξει όμως στο υπερεθνικό και το πανανθρώπινο.

Αντίθετα, οι ιστορικοί της νεοελληνικής λογοτεχνίας και οι ομότεχνοι του Ρίτσου φαίνονταν πολύ λιγότερο ενθουσιασμένοι. Για την ακρίβεια, έψεγαν την ποίησή του για τη μεγάλη της έκταση και την άνιση ποιότητά της, αλλά και για την

---

*in Western literature, art and thought*, Oxford, 1986, σσ. 144 – 145. Προφανώς ο Steiner αναφέρεται στο χώρο του δράματος ή του «δραματικού μονολόγου». Στα νεανικά του χρόνια ο Jacques Lacarrière έγραψε το *Ημερολόγιο της Ισμήνης* (1947).

<sup>14</sup> Βλ. Αικ. Μακρυνικόλα (επιμ.) *Ο Αραγκόν για το Ρίτσο*, ε.α., σ.55.

<sup>15</sup> Γενικά για την πρόσληψη της ποίησης του Ρίτσου στη Γαλλία, όχι βέβαια από την πλευρά των αρχαιογνωστών και των κλασικών φιλολόγων βλ. R. Jouanny, *Avons – nous lu Ritsos? Sud – Yannis Ritsos le lointain*, (αφιέρωμα), 60, 1985, σσ. 41 – 57. Το άρθρο έχει ενδιαφέρον και από τη γενικότερη άποψη της διάδοσης της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στο εξωτερικό.

<sup>16</sup> Ο D. Ricks παρατηρεί: Οι Νεοέλληνες ποιητές... θεωρούν τον Όμηρο πρόγονο, ενώ ο Άγγλος ποιητής βλέπει, για παράδειγμα, τον Δάντη, μόνον μεταφορικά ως πρόγονο. Το κατόρθωμα των ποιητών της ελεύθερης Ελλάδας να κάνουν τους εαυτούς τους απογόνους του Ομήρου (μια και ξέρουν καλά πως δεν μπορούν να αγωνιστούν εναντίον του) προκαλεί ιδιαίτερα ζητήματα. Βλ. D. Ricks, *Η σκιά του Ομήρου – Δοκίμιο για τη νεοελληνική ποίηση, 1821 – 1940*, 1989, μετάφρ. Α. Παρίση, Καρδαμίτσα, 1993, σσ. 15 – 16.



έλλειψη αρχαιομάθειας, ή πιο σωστά για την απουσία λογιωσύνης και σε βάθος γνώσης των αρχαίων κειμένων. Στο *Τερατώδες Αριστούργημα* παρουσιάζονται με πάθος, αλλά και με αρκετή ακρίβεια

*...οι δόλιοι φραγκοφτιασιδωμένοι τελειόφοιτοι Σχολών Φιλελλήνων  
διπλωματούχοι της Σορβόνης, του Καίμπριτζ, του Χάρβαρντ  
που λέγαν πως δεν έχω ιδέα από το από το ζυνόν και το εν ον του  
ιερατικού Ηρακλείτου/και μ' ακοντίζανε οι νωθροί τις κατηγορίες  
του κομπογιαννίτη και του πολυγράφου.*

Στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης θυμάμαι την άνοιξη του '79, δυο διαλέξεις της ποιήτριας Μαντώσ Αραβαντινού που κατηγορούσαν, και με ηθικούς όρους, τρία κείμενα του Ρίτσου δημοσιευμένα στο *Ριζοσπάστη*. Τα κείμενα αυτά ήταν τα ποιήματα *Στα Καραούλια του Βιετνάμ* (4 Μαρτίου 1979), *Τα παιδιά της ΚΝΕ* (Σεπτέμβριος 1979) και κυρίως η συνέντευξη του ποιητή μετά το βραβείο Λένιν το 1977.<sup>17</sup> Όπως είναι γνωστό, τα δυο πρώτα κείμενα έχουν συμπεριληφθεί σ' έναν τόμο με τίτλο *Συντροφικά Τραγούδια* μαζί με άλλα «σκόρπια ποιήματα...από εφημερίδες και περιοδικά που καλύπτουν την περίοδο από το 1933 ως το 1981» και εκδόθηκαν αρχικά «για να τιμήσουν τα σαραντάχρονα του ΕΑΜ», ενώ επανεκδόθηκαν για να τιμήσουν «τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του ποιητή της Ρωμοσύνης».

Ανεξάρτητα από τις προθέσεις αυτές, η έκδοση αυτής της κατά κάποιον τρόπο «έμμετρης δημοσιογραφίας» είναι πολύ χρήσιμη για τους μελετητές. Αυτά τα ποιήματα που ο ίδιος ο δημιουργός τους παραδέχεται πως έχουν «κάτι το ακατέργαστο» και είναι «περιορισμένης αισθητικής φροντίδας» λειτουργούν σαν κάτι πρόχειρα προσχέδια ή όχι ιδιαίτερα επιτυχείς «σπουδές» μεγάλων ζωγράφων, όπου αποκρυπτογραφούνται τα μυστικά της τέχνης τους. Μας βάζουν στο εργαστήρι του ποιητή, μας δείχνουν τον τρόπο που δούλευε αντιδρώντας άμεσα στα γεγονότα και κυρίως αναπαράγοντας αυθόρμητα και δημιουργικά οποιοδήποτε γραπτό ερέθισμα, όπως ένα άρθρο εφημερίδας. Ο Ρίτσος αναπαράγει επίσης σε μινιμαλιστική εκδοχή, κάποιες γραμμές ή εικόνες από το έργο των τιμώμενων ποιητών που τους αφιερώνει

---

<sup>17</sup>Για τη στάση του Ρίτσου απέναντι στην ίδια τη βράβευσή του και το εσωτερικό τίμημα που αισθάνεται αργότερα ότι ο ίδιος χρειάστηκε να καταθέσει βλ. το κάπως αυστηρό άρθρο της Έλλης Παπά, Γιάννης Ρίτσος, Πολυτιμημένος ποιητής – αμφισβητούμενος πεζογράφος (1986) στο Δ. Κοκόρης (επιμ.) *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου – Επιλογή Κριτικών Κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, σσ. 321 – 327.

τα ποιήματά του με διάφορες επετειακές ευκαιρίες. Αυτή η αναπαραγωγή, η άμεση αντήχηση και η ενσωμάτωση δάνειων στοιχείων, όχι μόνον από τη λογοτεχνία, καθώς και η αξιοποίησή τους σε ένα είδος *mise en abyme*, χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος της ποιητικής εργασίας του Ρίτσου, μεταξύ άλλων και την ενασχόλησή του με την αρχαιότητα.

Με τη νηφαλιότητα της απόστασης μπορούμε να αναγνωρίσουμε ως χαρακτηριστικά του ποιητή, ή ως κλειδιά της δικής μας ανάγνωσης αυτά που ορισμένοι παλαιότεροι, μ' όλη τους τη σοφία και την αξιοσύνη, τα έβλεπαν απλώς ως αδυναμίες. Είναι ώρα λοιπόν να προσπαθήσουμε να μπούμε στο εργαστήρι του ποιητή.

## **II. Στο εργαστήρι του ποιητή: αναγνώσεις κι επανασηματοδοτήσεις**

Ο Ρίτσος θεωρεί, καθώς είδαμε, τον εαυτό του *χειρώνακτα ποιητή* που γράφει καθημερινά *τα επιούσια ποιήματά του*. Γράφει ποίηση σε *άμεση ανταπόκριση με τα γεγονότα της εποχής του*, αλλά και σε *άμεση ανταπόκριση με τις αναγνώσεις του*. Οποιοδήποτε κείμενο, λογοτεχνικό ή επιστημονικό, άρθρο εφημερίδας ή ακόμα και παιδικό βιβλίο, οποιαδήποτε εικόνα ή φωτογραφία λειτουργούν άμεσα ως ερεθίσματα που αφομοιώνονται στην ποιητική γραφή του. Είναι μοναδική περίπτωση ποιητή που ενσυνείδητα αφήνει στο έργο του να ακουστούν τόσο φανερά *οι φωνές των άλλων*, όχι μόνο των αρχαίων, ακόμα και οι *αντηχήσεις* των φωνών αυτών. Σ' αυτό το πλαίσιο μπορούμε να κατανοήσουμε, χωρίς βέβαια να συμφωνήσουμε, κάποιες αιτιάσεις ομοτέχων του για έλλειψη πρωτοτυπίας, ακόμα και για λογοκλοπή.<sup>18</sup> Είναι αποκαλυπτικό ότι ο Ρίτσος βρίσκει *συντριπτική στην ειλικρίνειά της* τη φράση που ο Αραγκόν σφεντόνισε στα κεφάλια των επικριτών του: «...*δε γράφω ποτέ ένα ποίημα που να μην έχει υπ' όψη του όλα τα ποιήματα που πρόσφατα έχω γράψει κι όλα τα ποιήματα που έχω πρόσφατα διαβάσει*».<sup>19</sup> Θυμόμαστε το ανέκδοτο με τον Picasso που όταν επισκεπτόταν τα εργαστήρια (ελασσόνων) ζωγράφων, αυτοί κάλυπταν τα έργα τους για να μην τα αναπαραγάγει, άμεσα και με μεγαλύτερη επιτυχία, ο ιδιοφυής συνάδελφός τους!

<sup>18</sup>Ο Τ. Σινόπουλος κατηγορεί τον Ρίτσο για «ποιητικισμό». Βλ. Τ. Σινόπουλος, 'Έξαρση και αποτυχίες, *Εποχές*, 13, Μάιος 1964 / αναδημοσίευση στο *Δέντρο*, τ. 169 – 170, *Γ. Ρίτσος: Αναγνώσεις – Προσεγγίσεις – Επανεκτιμήσεις*. Ο Ν. Παπάς στη γραμμένη με ... έντονο πάθος ιστορική θεώρησή του φτάνει στο σημείο να κατηγορεί το Ρίτσο για πολλά και διάφορα, ακόμα και για λογοκλοπή. Βλ. Ν. Παπάς *Η Αληθινή Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Τύμφη, 1973, σσ. 202 – 211.

<sup>19</sup> Βλ. Γ. Ρίτσος, Σκέψεις για την ποίηση του Ελυάρ, *Μελετήματα*, Κέδρος, 1974, σ. 93.

Ο Ρίτσος δεν προσπαθεί καθόλου να κρύψει τις πηγές του, όταν αυτές είναι έμμεσες. Διαβάζοντας τις γνωστότατες μυθολογίες του Decharme<sup>20</sup> και του Richerpin<sup>21</sup> έχει κανείς την αίσθηση ότι ο ποιητής δεν αντλεί απλώς πληροφορίες, αλλά αναπαράγει τις σελίδες – κυρίως της δεύτερης μυθολογίας – σχεδόν με τη σειρά, λες και θέλει να διευκολύνει τον μεταγενέστερο φιλόλογο – μελετητή της ποίησής του.<sup>22</sup> Ένα παράλληλο ξεφύλλισμα των *Επαναλήψεων* και του βιβλίου του Richerpin εύκολα αποδεικνύει του λόγου το αληθές.<sup>23</sup> Εδώ πρέπει να θυμίσουμε ότι, όπως έχει παρατηρηθεί, αυτά τα δύο μακρόβια και εύχρηστα εγχειρίδια έχουν κατά καιρούς τροφοδοτήσει, με πολύ διακριτικότερο τρόπο είναι αλήθεια, τις εμπνεύσεις πολλών Ευρωπαίων ποιητών.<sup>24</sup> Άλλωστε και τα δυο έργα (κυρίως το δεύτερο) παραθέτουν μεγάλα αποσπάσματα από τους αρχαίους συγγραφείς σε μετάφραση ή τους παραφράζουν ελαφρά.

Εδώ πρέπει να τονιστεί παρενθετικά κάτι αυτονόητο: η αναπαραγωγή της έμμεσης πηγής καθόλου δεν αποκλείει μία παράλληλη ή εκ των υστέρων αναφορά στα κείμενα. Είναι γνωστό ότι ο Ρίτσος διόρθωνε και ξανακοίταζε τα γραπτά του και συνήθιζε να παραθέτει ως motto και αρχαιόγλωσσα αποσπάσματα (Βλ. *Επαναλήψεις*). Άλλωστε η έμμεση γνώση ισχύει κυρίως για μεταγενέστερα ή λιγότερο γνωστά κείμενα και πολύ λιγότερο για την *Ιλιάδα* και κυρίως την *Οδύσσεια* των οποίων ο ποιητής υπήρξε επαρκέστατος και υπερευαίσθητος αναγνώστης, ή για την τραγωδία. Η έμμεση πηγή αξιοποιείται αναγκαστικά και για πρακτικούς λόγους, όταν ο Ρίτσος βρίσκεται απομονωμένος, εξόριστος σε στρατόπεδο, φυλακισμένος, ή σε κατ' οίκον περιορισμό, οπότε εννοείται πως δεν είχε εύκολη πρόσβαση σε κείμενα και βιβλιοθήκες.

<sup>20</sup> Paul Decharme, *Ελληνική Μυθολογία*, μετάφρ. Ι. Οικονομίδης, Παρθενών, 1959.

<sup>21</sup> Jean Richerpin, *Ελληνική Μυθολογία*, μετάφρ. Ν. Τετενές, 1954, επιμ. Σπ. Μαρινάτος, εκδ. Βίβλος – Σ. Δημητράκος, τόμοι Α' και Β', 1953.

<sup>22</sup> Ο ίδιος ο ποιητής κατά την επίσκεψή μου με είχε συμβουλέψει να βρω τη μυθολογία του Richerpin, αν θέλω να μελετήσω τον αρχαίο μύθο στους ποιητές της Αριστεράς.

<sup>23</sup> Για την αρχαιογνωσία του Ρίτσου και την άντληση των πληροφοριών του από τις μυθολογίες του Decharme και του Richerpin βλ. Σ. Τσιτσιρίδης, Συμβολή στην αρχαιογνωσία του Γιάννη Ρίτσου (I), *Νέα Εστία*, τ. 159, τχ. 1785, Ιανουάριος, 2006, σσ. 20 – 33 (Εξετάζονται τα ποιήματα: *Πλουτήρια*, *Σκιοφόρια*, *Αλλαγή στην εορτή των Οσχοφοριών*).

<sup>24</sup> Ανάμεσά τους έχει θεωρηθεί ότι συγκαταλέγεται και ο Κωστής Παλαμάς. Βλ. Κ. Γ. Κασίνη, *Η ελληνική λογοτεχνική παράδοση στη Φλόγέρα του Βασιλιά – Συμβολή στην έρευνα των πηγών*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, αρ. 3, 1980. Για την αντίθετη άποψη της άμεσης γνώσης των κειμένων από τον ποιητή βλ. Ε. Πολίτου – Μαρμαρινού, Ο Κωστής Παλαμάς και η αρχαία ελληνική γραμματεία στο (της ίδιας) *Συγκριτική Φιλολογία – Από τη θεωρία στην πράξη*, Ελληνικά Γράμματα, 2009, σσ. 53 – 109.

Ειδικά στις *Επαναλήψεις* η μυθική ή η ιστορική αφήγηση, η κατά το δυνατόν αυτοτελής, προσφέρει στα σύντομα ποιήματα του Ρίτσου ένα είδος εκμαγείου, όπου, σύμφωνα με μια μινιμαλιστική εκδοχή της περίφημης *μυθικής μεθόδου*, μπορεί να εκτεθεί η ζοφερή πολιτική κατάσταση του 1968, όταν η δικτατορία στην Ελλάδα έχει εδραιωθεί και η ελληνική Αριστερά έχει ήδη διασπαστεί.<sup>25</sup> Σ' αυτά τα ποιήματα λειτουργεί ενσυνείδητα η έννοια της αλληγορίας, της πολυσήμαντης αντιστοιχίας ανάμεσα στο «λεγόμενον» και το «νοούμενον», ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, ανάμεσα στο αρχαιογνωστικό υλικό και το μυστικό νόημα του ποιήματος.<sup>26</sup> Ο ποιητής αποκαλύπτει παραστατικά αυτόν τον τρόπο της δουλειάς του:

*...αρχίσαμε ν' αξιοποιούμε κιόλας,  
μέσα στους πυροβολισμούς και στους καπνούς, τις νέες μας εμπειρίες  
σκαλίζοντας κρυφά στο μάρμαρο παλιές, γνωστές αλληγορίες.  
(«Εξαγνισμός», *Επαναλήψεις*)*

Δεν είναι τυχαίο που τον τρίτο χρόνο της δικτατορίας ο ποιητής, μιλώντας για μια χορωδία παιδιών της επαρχίας που κάνει πρόβες σε παλιά βυρσοδεψεία, συμπυκνώνει και μετουσιώνει σε τέσσερις στίχους το εύρημα της γαϊδουροκεφαλής με την τενεκεδένια κορώνα, αυτήν την αλληγορική εικόνα του ξεπεσμού της πατρίδας, από το «αλληγορικότερο» ίσως έργο της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας που μάλιστα απευθύνεται σε παιδιά, *Το Παραμύθι χωρίς Όνομα*, της Πηνελόπης Δέλτα<sup>27</sup>:

*Έρχεται ο καβαλλάρης· ξεπεζεύει· κατεβάζει ένα κοφίνι,  
τ' αφήνει ανάμεσα στους πάγκους. Φεύγει. Σταματάει το τραγούδι.  
Κόβουν τους σπάγγους· ανοίγουν το κοφίνι: Μια κεφαλή γαϊδάρου  
ωραία στεφανωμένη με χρυσόχαρτα από πακέτα τσιγάρων.  
(«Της επαρχίας», *Κιγκλίδωμα*)*

Η χρήση του μύθου και του υλικού από την αρχαιότητα διευκολύνει τον ποιητή που αν και αποκαρδιωμένος, γράφει αδιάκοπα, αφόρητα πιεσμένος από τη λογοκρισία της δικτατορίας, αλλά και από τη σύγχυση της διαμάχης των πρώην

---

<sup>25</sup>Για την έμμεση αναφορά στην πολιτική επικαιρότητα μέσω του Αργοναυτικού μύθου βλ. Ε. Σταυροπούλου, Ο αργοναυτικός μύθος στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, *Ουτοπία*, 88, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 2010, σσ. 75 – 85.

<sup>26</sup>Βλ. σχετικά P. Chiron, Aspects Rhétoriques et Grammaticaux de l' interpretation allégorique d' Homère, στο G. Dahan – R. Goulet (επιμ.) *Allégorie des poètes – Allégorie des philosophes*, Vrin, 2005, σσ. 35 – 58, ειδικά σ. 41.

<sup>27</sup>Για την αλληγορικότητα και την ιστορικότητα αυτού του κειμένου βλ. Α. Ζερβού, *Το Παραμύθι χωρίς Όνομα της Π. Δέλτα: ανάγνωση από μιαν ενήλικη*, στο *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα Κείμενα των Παιδικών μας Χρόνων*, Οδυσσέας, 1997, σσ.

συντρόφων. *Σκυμμένος στο τραπέζι του, όπως λέει, δουλεύει με μια πέτρα στο στόμα, όπως ο αρχαίος ρήτορας,<sup>28</sup> μόνο που μερικές φορές ούτε η καταφυγή στα σχήματα της αρχαιότητας μπορεί να του προσφέρει λύση ή έστω ανακούφιση. Η αναζήτησή του παραμένει άκαρπη. Ο ποιητής χρησιμοποιώντας, όπως συνηθίζει, το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο<sup>29</sup> με μια παράξενη στάση ταπεινοφροσύνης, που βάζει στη δική του θέση και άλλους δημιουργούς, ομολογεί:*

*...ανατρέξαμε και πάλι στη Μυθολογία, αναζητώντας,  
κάποια βαθύτερη συσχέτιση, μια μακρινή, γενική αλληγορία  
να πραΐνει τη στενότητα του ατομικού κενού. Δε βρήκαμε τίποτα.  
(«Ποιήματα Ι», Επαναλήψεις)*

Από την πρώτη ανάγνωση των *Επαναλήψεων* ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι με μεγάλη συχνότητα παρουσιάζεται η εικόνα του αρχαίου μαντείου, ή της αρχαίας μάντισσας, ή ακόμα και του θεού της μαντικής. Μια πρόχειρη και κάπως επιφανειακή σημειολογική αντιστοίχιση εύκολα θα προέβαλλε την αναλογία ανάμεσα στην καθοδηγητική λειτουργία των χρησμών και της κομματικής γραμμής. Τα μαντεία και οι μάντιες έδιναν λύσεις σε καθημερινές απορίες και πρακτικά, προσωπικά ή πολιτικά προβλήματα και κυρίως πρόσφεραν έναν κώδικα αξιών απαλλάσσοντας τους ανθρώπους από την ευθύνη και το βάρος της προσωπικής επιλογής και της απόφασης. Με τον ίδιο τρόπο μια συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία φαινόταν αρχικά να διαχωρίζει με απόλυτη ακρίβεια το καλό από το κακό, να δίνει απάντηση σε όλα τα ερωτήματα· ένας κεντρικός μηχανισμός έπαιρνε την ευθύνη των αποφάσεων παρακινώντας στη δράση ένα σύνολο ανθρώπων... Όμως, όπως αποδείχτηκε, έγιναν σε διεθνές επίπεδο, τραγικά λάθη, διαψεύσεις, αλληλοσπαραγμοί... Ο ποιητής είναι πολύ σαφής, όταν λέει:

*Είχαμε κάπου κ' εμείς ν' αποταθούμε, να ρωτήσουμε  
για τ' αρνιά, τα παιδιά μας, τη ροδιά, για τη μονόφθαλμη αγελάδα,  
για το γαϊδούρι, το μπουστάνι, το τσουκάλι. Κ' η απάντηση πάντα,  
(όσο κι αν άλλαζε κάθε φορά, κάθε φορά στον ίδιο τόνο)  
σίγουρη, δυνατή, προστακτική, αμετάκλητη. Ξενοιάζαμε κάπως,*

<sup>28</sup> Γ. Ρίτσος, «*Η μόνη περηφάνεια*» (Από τη συλλογή *Κιγκλίδωμα*).

<sup>29</sup> Σύμφωνα με τον Έντμουντ Κήλυ η προσπάθεια του Ρίτσου «να αποφευχθεί το απλό *εγώ* της λυρικής ή υποκειμενικής κατάθεσης» είναι «μια ακόμη μαρτυρία για την τάση του ποιητή να κρυφτεί ... πίσω από μια αντικειμενική στάση». Βλ. Ε. Κήλυ, Ρίτσος: Φωνή και όραμα στα μικρά ποιήματα, στο *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, Στιγμή, 1987, σσ. 219 – 255.

*άλλοι είχαν την ευθύνη της απόφασης για επιτυχία κι αποτυχία.  
Εμείς/μονάχα την υποταγή και την εχτέλεση, με γερμένα ματόφυλλα.  
Τώρα/όλα τ' αναποδογυρίσανε – βωμούς, εκκλησιές, κοιμητήρια...  
...Δεν έχουμε πια ποιόνε να ρωτήσουμε, ποιόνε να εμπιστευτούμε...  
(Το τέλος της Δωδώνης I)*

Χωρίς να μπούμε στην κοπιώδη προσπάθεια να αναγνωρίσουμε τον κατοπτρισμό συγκεκριμένων γεγονότων, τονίζουμε τη σημασία του στίχου, *εμείς μονάχα την υποταγή και την εχτέλεση, με γερμένα ματόφυλλα*, που συμπυκνώνει με τραγικό και ειρωνικό τρόπο τη νοοτροπία της λεγόμενης «κομματικής πειθαρχίας». Το αμφίσημο και τραγικό νόημα της μοναδικής λέξης *εχτέλεση* παραπέμπει ταυτόχρονα σε πολλές διαφορετικές συμπαραδηλώσεις. Σημαίνει πραγματοποίηση σχεδίων ή προορισμού που', όπως λέει ο *Ορέστης*, *άλλοι έταζαν*. Σημαίνει ακόμα (φονική) εκτέλεση ανθρώπων, όπου το συλλογικό εγώ, που όπως πάντα δηλώνεται με το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, δηλαδή το «εμείς», μπορεί να έχει το ρόλο του ταπεινού θύματος, αλλά και του υποταγμένου θύτη. Το αδιέξοδο γίνεται ασφυχτικό και απόλυτο, είναι συλλογικό και πολιτικό, ενώ ταυτόχρονα υποδηλώνει το υπαρξιακό αδιέξοδο και τη σύγχυση του σύγχρονου ανθρώπου.

Η μυθολογία του Richeripin παραθέτει στο κεφάλαιο για το *Ιερό του Διός στη Δωδώνη* μερικά από τα ερωτήματα που απευθύνονταν στο Μαντείο, και στις ανασκαφές βρέθηκαν χαραγμένα σε μολυβένια ελάσματα.<sup>30</sup> Ο Ρίτσος φροντίζει να τα μετουσιώσει και να τα συμπυκνώσει σε δυο στίχους που δείχνουν τους καημούς, τους φόβους και τα προβλήματα των καθημερινών ανθρώπων. Αξιοποιεί επίσης την πληροφορία ότι ο αυτοκράτορας Θεοδόσιος εξαφάνισε εντελώς το ιερό του Δωδωναίου Δία, μια εκκλησία πήρε τη θέση του ναού, ο Δίας αντικαταστάθηκε από τον Ιησού, η Διώνη από την Παρθένο, ενώ διορίστηκε χριστιανός επίσκοπος. Ο Ρίτσος μεταφέρει αυτές τις πληροφορίες στους στίχους του σχεδόν χωρίς αλλαγές, σύμφωνα με την τεχνική της *επανακυφορίας*: τα ίδια λόγια επανασηματοδοτούνται σ' ένα διαφορετικό κειμενικό πλαίσιο. Οι αντικαταστάσεις των θεών της αρχαιότητας

<sup>30</sup> «Ο Άγις ερωτά το μαντεϊόν αν οι κουβέρτες και τα προσκέφαλά του, που εξηφανίσθησαν, εχάθησαν ή εκλάπησαν – Ο Λυσανίας ερωτά αν το παιδί που η Νύλα φέρει εις την κοιλίαν της, είναι δικό του – Ο Ιππόστρατος ερωτά εις ποίον θεόν πρέπει να προσφέρει θυσίας – Ένας πατέρας ή μια μητέρα ερωτά αν συμφέρει να κάμουν το τάδε και το δείνα πράγμα υπέρ του τέκνου των – Ένας βοσκός υπόσχεται να εκδηλώσει την ευγνωμοσύνην του, εάν επιτύχει εις τας επιχειρήσεις του σχετικώς με τα ποιμίνα του», βλ. Ι. Ρισπέν, *ε.α.*, Α', σ. 76.

από τα πρόσωπα της χριστιανοσύνης υποδηλώνουν ριζικές αλλαγές ηγεσιών και ιδεολογιών.

Η αρχαία τραγωδία δίνει στον ποιητή έναν σίγουρο καμβά για να στεγάσει την ατομική και οικογενειακή του ιστορία μαζί με την ιστορία της πατρίδας και τις ιδεολογικές αναζητήσεις, όπως φαίνεται στους πολύστιχους θεατρικούς μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης*.<sup>31</sup> Ο Ρίτσος έχει μεταφράσει την *Αντιγόνη* για την παράσταση του Σεβαστίκογλου στο θέατρο Λυκαβηττού το 1965. Αν και δεν έχω δει το κείμενο της μετάφρασης, η αρνητική κριτική της Ελένης Ουράνη, αυτής της αυστηρής κυρίας των Γραμμάτων μας που υπέγραφε με το ψευδώνυμο «*Άλκης Θρύλος*», μας επιτρέπει να μαντέψουμε πως και στη μετάφρασή του ο Ρίτσος υιοθετούσε δυο συνηθισμένες ποιητικές τεχνικές που χαρακτηρίζουν το σύνολο σχεδόν των γραπτών του, αυτήν του *κατοπτρισμού* και εκείνη της *επικαιροποίησης*. Μπορούμε βέβαια να υποθέσουμε πως στα λόγια του Κρέοντα ο μεταφραστής θα φρόντιζε να αναδείξει την ωμότητα και την ιδιότυπη ρητορική που χαρακτηρίζει συχνά το λόγο της εξουσίας σε καιρούς χαλεπούς... Η Ελένη Ουράνη γράφει:

*«... Τον κατέλαβε η ιδέα να μεταχειρισθή το σοφόκλειο κείμενο σα μέσο για να εκφράσει τις δικές του πεποιθήσεις... Με τη χρησιμοποίηση ενός παρδαλού, ετερόκλητου, φθηνού λεξιλογίου, διαμορφωμένου με στοιχεία της καθαρεύουσας και της γλώσσας των τριόδων, το οποίο τοποθέτησε στο στόμα του Κρέοντα θέλησε να δείξει ότι ο βασιλιάς των Θηβών δεν ήταν... παρά ένας χυδαίος δημαγωγός και ρήτορας...».*<sup>32</sup>

Διαβάζοντας την τραγωδία ο Ρίτσος οικειοποιείται και επαναχρησιμοποιεί δικούς της στίχους και εκφραστικούς τρόπους. Στο αφιερωμένο στον Αραγκόν ποίημά του, «*Αδελφοσύνη*», ενσωματώνει μετουσιωμένους στίχους από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* από τη σκηνή του **αναγνωρισμού** (στίχοι 816, 823).

*Εύκολα, μεταξύ τους, οι ποιητές αναγνωρίζονται...*

*... όπως η Ιφιγένεια*

*Αναγνώρισε αμέσως τον Ορέστη μόλις της είπε:*

*«Εσύ δεν κεντούσες στο προαύλιο, κάτω απ' τη λεύκα,*

<sup>31</sup> Για τις διαφορετικές λειτουργίες του μύθου στην ποίηση του Ρίτσου βλ. Α. Ζερβού, Ο αρχαίος μύθος και η στρατευμένη ποίηση του καιρού μας – με αναφορές στο έργο του Ρίτσου, στο Δ. Κοκώρης, *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, σσ. 183 – 199.

<sup>32</sup> Βλ. Α. Θρύλος, Κριτική Θεάτρου, εφημερίδα *Ελευθερία*, 3/7/1965, αναδημοσίευση στο *Δέντρο*, 169 – 170, 2009, σσ. 56 – 57.

μ' όμορφα χρώματα σε λευκασμένο υφάδι  
τ' αλλαξοδρόμισμα του ήλιου;» Και πιότερο ακόμη:  
«Δεν είταν στη γωνιά της κάμαράς σου φυλαγμένο  
το παλιό δόρυ του Πέλοπα;»...

Παραθέτω τους στίχους από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*:

Ορ. εικό τ' έν ίστοις ήλιου μετάστασιν

Ιφ. ύφηνά καί τόδ' είδος εϋμίτοις πλοκαΐς (816 – 817)

.....

Ορ. ᾗ δ' είδον αυτός, τάδε φράσω τεκμήρια:

Πέλοπος παλαιάν έν δόμοις λόγγην πατρός (822 – 823)

.....

έν παρθενῶσι τοΐσι σοΐς κεκρυμμένην (826)

Σύμφωνα με την τεχνική της επιλεκτικής εστίασης ο Ρίτσος επιλέγει τους στίχους που αναφέρονται σε δυο συμβολικά αντικείμενα, ένα εργόχειρο και μια λόγγη, ενώ με μια λειτουργία επανακυφορίας αλλάζει την αναγνώριση του Ορέστη και της Ιφιγένειας σε αμοιβαία αναγνώριση ομοτέχνων.

Ο Ρίτσος υπήρξε υπερευαίσθητος αναγνώστης της Οδύσσειας. Ο πολύχρωμος κόσμος της, κυρίως ο ειρηνικός, τον γοήτευσε, γι' αυτό αναδιηγήθηκε τη *Φαιακίδα* στα μικρά ποιήματα των Μαρτυριών αναπαράγοντας γόνιμα την αγαπημένη του μετάφραση του Εφταλιώτη, διατηρώντας επικούς λογοτύπους, σχολιάζοντας τη μεροληψία του μύθου υπέρ του κεντρικού ήρωα, δίνοντας στα γυναικεία πρόσωπα την ευκαιρία να εκδηλωθούν και να μιλήσουν (βλ. το ψυχοσωματικό τρικύμισμα της έφηβης *Ναυσικάς*), εκθέτοντας την *Απόγνωση της Πηνελόπης* και αξιοποιώντας τη μνηστηροφονία για να παραπέμψει στον Εμφύλιο.<sup>33</sup> **Ο ομηρικότετος Ρίτσος θα μπορούσε να είναι το αντικείμενο μιας πολυσέλιδης εργασίας.**

Γενικά ο ελληνικός μύθος στο Γιάννη Ρίτσο γίνεται ο καμβάς για να εκτεθούν ιστορικά γεγονότα, προσωπικά και οικογενειακά δράματα, συναισθήματα, αλλά και στοχασμοί, σκεπτικισμός και αμφιβολίες. Ο ποιητής επαληθεύει την αριστοτελική άποψη πως «ό φίλόμυθος φιλόσοφος πώς ἔστιν· ό γαρ μῦθος σύγκειται έκ θαυμασίων» (Μετφ. 982 Β19 – 20). Ελάχιστα από αυτά τα θαυμάσια πράγματα έγινε προσπάθεια να εξεταστούν στις παραπάνω γραμμές.

<sup>33</sup>Βλ. David Ricks, *Homer in the Greek Civil War (1946 – 1949)*, στο B. Graziosi – E. Greenwood (επιμ.) *Homer in the twentieth century*, Oxford, 2007, σσ. 231 – 244, ειδικά σ. 243.



