"Υπόκριση και ειλικρίνεια στην ποίηση του Ρίτσου"

Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος
Μουσείο Μπενάκη και εκδόσεις Κέδρος
επιμέλεια: Αικατερίνη Μακρυνικόλα-Στρατής Μπουρνάζος
σσ. 275-304

27

ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

Ο ποιητής και ο πολίτης
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ

ΟΙ ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΜΑΚΡΥΝΙΚΟΛΑ
ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΠΟΥΡΝΑΖΟΣ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ – ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Έλλη Φιλοκύπρου

ΥΠΟΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΕΙΛΙΚΡΙΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΡΙΤΣΟΥ

Εισαγωγή

Ειλικρίνεια απέναντι στον εαυτό του, γκρέμισμα της πλάνης, απέκδυση κάθε πανοπλίας και προσωπείου είναι οι στόχοι του «Ποιητή-χορευτή» (Α14)[1] στο δεύτερο ήδη ποίημα των *Τρακτέρ* (1930-1934), της πρώτης συλλογής του Ρίτσου. Στόχοι αναμενόμενοι για έναν ποιητή της ιδεολογικής του στράτευσης και στόχοι από τους οποίους δεν αποκλίνει ούτε στα ποιήματα πολιτικής ποιητικής ούτε στα εξομολογητικά-λυρικά έργα των πρώτων χρόνων. Έτσι, στο επιλογικό ποίημα των *Τρακτέρ* δηλώνεται η πίστη του ποιητή στην ειλικρίνεια – μια πίστη που καθιστά το έργο του αληθινό καθρέφτη της μορφής του λαού:

Κι εμέ, ο ρυθμός μου χτυπά και κασμάς και σφυρί,
στην ειλικρίνεια πιστός, κι αναβλύζω νέα κρήνη·
κι είμαι ο καθρέφτης που ο λαός τη μορφή του θωρεί
δίχως φτιασίδια, και κρίνεται αυτός που με κρίνει.

(«Επίλογος», *Τρακτέρ*, *Ποιήματα Α΄*, σ. 60)

Πηγαία και ειλικρινής είναι, λοιπόν, η λογοτεχνική δημιουργία και ειλικρινές το αποτέλεσμά της· αφτιασίδωτος ο ποιητής που γράφει, αφτιασίδωτος και ο λαός που αντικρίζει τον εαυτό του στο λογοτεχνικό έργο. Αλλά και στην ερωτική *Εαρινή συμφωνία* (1937-1938) ο ομιλητής πετά την πανοπλία του για να συναντήσει την αγαπημένη του (Α225) και καταθέτει στα πόδια της «*την τελευταία [τ]ου προσωπίδα*» (Α226).

1. Όλες οι παραπομπές σε έργα του Ρίτσου γίνονται στους τόμους των *Ποιημάτων*. Το κεφαλαίο γράμμα δηλώνει τον τόμο και ο αριθμός τη σελίδα. Για την *Τέταρτη διάσταση*, έκτο τόμο των *Ποιημάτων*, χρησιμοποιείται η συντομογραφία ΤΔ.

Η εμμονή στην ειλικρίνεια και η απόρριψη κάθε υπόκρισης (με την έννοια τόσο της ετεροπροσωπίας όσο και της υποκρισίας) συνάδει με την πολιτική ένταξη του Ρίτσου, αλλά ταυτοχρόνως την υπερβαίνει και την ενσωματώνει, καθώς τίθεται ως ζήτημα συνολικής ποιητικής ύπαρξης. Ο ποιητής, όπως και οι αγωνιστές σύντροφοί του, είναι υπόλογος όχι μόνο στην ανθρωπότητα, αλλά και στον ουρανό («*Όπου και να 'σαι ο ουρανός σε βλέπει*», δηλώνεται στη *Ρωμιοσύνη*, 1945-1947, *Αγρύπνια*: Β70) και, επομένως, μοναδικός τρόπος ύπαρξης είναι η διαφάνεια και η απρόσκοπτη επικοινωνία μεταξύ της ψυχής του και της ποίησης: «*ρίχνοντας την ψυχή σου λέξη λέξη / μες στο τραγούδι και στο φως και στον αγέρα*» (Α406). Οπλισμένος με αμεσότητα και ειλικρίνεια, ο λόγος αντιμετωπίζεται από τον δημιουργό του ως παντοδύναμος· μπορεί, για παράδειγμα, να αντικαταστήσει απόντες ανθρώπους («*Τώρα φυσάμε απ' την αρχή το χνώτο μας στα τζάμια / ώσπου να γράψουμε μια λέξη που να σε αντικαταστήσει*»: «Πίσω απ' το τελευταίο σύνορο», 1942, *Δοκιμασία*: Α447). Καταργώντας τα μεγάλα λόγια που σκεπάζουν τον φόβο (*Καπνισμένο τσουκάλι*, 1949: Β249), λέγοντας τα «*σύκα: σύκα*» (Β25), σκίζοντας και κλωτσώντας τις προσωπίδες («Μια σκισμένη προσωπίδα», 1953: Γ57-58), ο ποιητής κατορθώνει τη συνάντηση των ανθρώπων με το φως (Γ57).

Ωστόσο, «*το φως θέλει τόλμη*», όπως διαπιστώνει μερικά χρόνια αργότερα στο *Παράρτημα* (1959-1960: Γ483)· θέλει τόλμη γιατί «*δε μπορείς να του κρυφτείς*». Και τόλμη θέλει «*έστω να ομολογείς πως δεν αντέχεις τόσο φως*». Η ειλικρίνεια παραμένει εδώ ζητούμενο, παρατηρείται όμως μια ελαφριά ρωγμή στη σιγουριά των πρώτων συλλογών: η μισοομολογημένη επιθυμία «*να κρυφτείς*». Νωρίτερα (από την εποχή ήδη της *Αγρύπνιας*, στις αρχές της δεκαετίας του 1950) παρατηρείται μια άλλη, παράλληλη, ρωγμή, η οποία αφορά τώρα την ειλικρίνεια του ποιητή-αγωνιστή απέναντι όχι στον εαυτό του, αλλά στους άλλους. Η αίσθηση της ματαιότητας και του κενού αναγνωρίζεται ως αλήθεια, η οποία, ωστόσο, δεν πρέπει να κοινωνηθεί:

Λες: βρήκα. – Τι βρήκες; – Α, ναι, ίσως να βρήκες
πως δε φτάνει κανείς ποτέ πουθενά. Είναι κι αυτό μια αλήθεια.
Μα δεν τη λες. Την κρύβεις μες στις τσέπες του παλτού σου.

(*Το ποτάμι κι εμείς* (1951), *Ποιήματα Β'*, σ. 127)

Σταδιακά και ανεπαίσθητα κάτι αρχίζει να μεσολαβεί ανάμεσα στον ποιητή και στον λόγο του, είτε πρόκειται για τον δισταγμό του ποιητή να αποκαλύψει ολόκληρη την ψυχή του είτε για την αίσθηση πως είναι υποχρεωμένος να

προστατεύσει τους συναγωνιστές ή γενικότερα τους συνανθρώπους του από τις πιο επώδυνες αλήθειες. Για παράδειγμα, ήδη το 1942 στις *Μετακινήσεις* αντιλαμβάνεται ως χρέος του την άρνηση του μαύρου — την επαναφορά των πραγμάτων στο θετικό τους χρώμα (Β204): η ποίηση δεν λειτουργεί πια ως καθρέφτης —άμεσος και πιστός— αλλά ως φωτογραφία, η εμφάνιση της οποίας απαιτεί επεξεργασία. Στη διάρκεια αυτής της διαδικασίας ο ποιητής έχει τον χρόνο να προβληματιστεί ως προς το τι πρέπει να εμφανίσει και τι να κρατήσει για τον εαυτό του. Έτσι υπάρχουν θέματα για τα οποία «*ποτέ δε μιλήσαμε*» (*Προσχέδια*, 1954-1960: Γ69) και ερωτήματα αναφορικά με τη χρησιμότητα του λόγου: «*Τι θα προσθέσεις αν μιλήσεις ή αν σωπάσεις; / Το προσωπείο είναι ίδιο με το πρόσωπο. Δε θα κρυφτείς*». Ο λόγος δεν είναι πια αυθόρμητος, τα προσωπεία δεν πετιούνται στη λάσπη και η ανάγκη του ποιητή να κρυφτεί δηλώνεται σχεδόν ρητά, αν και απορρίπτεται ως δυνατότητα. Επίσης, η ταύτιση προσώπου και προσωπείου μπορεί να διαβαστεί με δύο τρόπους: με το κέντρο βάρους είτε στην ανικανότητα του ποιητή να υποκριθεί (ο λόγος-προσωπείο είναι ίδιος με τη σιωπή-πρόσωπο) είτε στην παρουσία προσωπείου που, όντας όμοιο με το πρόσωπο, δεν αποκρύπτει, αλλά πιθανόν εξαπατά.

Πάντως, μαζί με την αμεσότητα του λόγου, αρχίζει να αμφισβητείται η ειλικρίνεια των ανθρώπων («*υπάρχουν άνθρωποι / αφύσικοι μες στην προσπάθειά τους να 'ναι φυσικοί*», Γ208), και κάποιες φορές ειλικρίνεια και απόκρυψη συνυπάρχουν: σε μια από τις *Ασκήσεις* (1950-1960) ένας άνθρωπος αγοράζει ένα δαχτυλίδι «*με χτυπητή κρασάτη πέτρα. [...] / [...] για ν' αστράφτει η πέτρα στον ήλιο / και να μη φαίνεται που 'ναι γυμνός*» (Γ384). Ο ίδιος, ωστόσο, γονατίζει καταμεσής στην αγορά και ομολογεί: «*είναι ψεύτικη, σας λέω, είναι ψεύτικη*», παρόλο που κανείς δεν τον πιστεύει· τελικά τον κλείνουν στο άσυλο. Ο σκαρίμπειος σχεδόν συνδυασμός εξαπάτησης και προκλητικής, αυτοκαταστροφικής ειλικρίνειας δείχνει μια περιπλοκή της ποιητικής διαδικασίας: ο ποιητής αποκαλύπτει την αλήθεια μόνο αφού έχει επιτύχει την εξαπάτηση· οι άνθρωποι πείθονται ίσως περισσότερο από το ψέμα παρά από την αλήθεια· υποκρισία και ειλικρίνεια είναι μέρος του ίδιου παιχνιδιού, και όχι πια σαφώς αντίπαλες στάσεις ζωής.

Ένα κλειδί για τη σταδιακή μεταστροφή του Ρίτσου μάς προσφέρεται ίσως από το ποίημα της *Γενικής δοκιμής* «Αυτό ήταν το τραγούδι» (1959): ο βιολιστής, που ετοιμάζεται να παίξει μαζί με την υπόλοιπη ορχήστρα για τον κόσμο των υπαίθριων καφενείων, νιώθει, καθώς δοκιμάζει τις χορδές του βιολιού του, «*να γεννιέται ένα τραγούδι [...] ξαφνιασμένο / από την ίδια του την παρου-*

σία». Το τραγούδι αυτό χαρακτηρίζεται μοναχικό και «*χωρίς νόημα· κι ο μουσικός ούτε που νοιάζεται / να το στεριώσει σ' ένα νόημα. Ίσως η αφροντισιά του, / να 'ναι η αλήθεια του – τόσο άσκοπη όπως όλες οι αλήθειες*» (Γ214-15). Αν όλες οι αλήθειες είναι άσκοπες, ο ποιητής, που γράφει με κάποιο σκοπό – είτε την παρηγοριά και την εμψύχωση των συνανθρώπων του είτε την ίδια την ποίηση –, δεν μπορεί να είναι απόλυτα ειλικρινής ούτε στις πιο εξομολογητικές του στιγμές ούτε στις πιο ρητές δηλώσεις των πεποιθήσεών του. Ανάμεσα στον ποιητή και στον λόγο του μεσολαβεί η πρόθεση, αφαιρώντας από τον ποιητή την ειλικρίνεια και από τον λόγο την αλήθεια.

Α. Η υπόκριση ως συστατικό των λέξεων

Πέρα λοιπόν από τον αποκρυπτικό και μεταλλακτικό ρόλο που αναλαμβάνει συχνά η ποίηση, η ανειλικρίνεια υποδηλώνεται ως εγγενές χαρακτηριστικό της· και σύντομα (από το τέλος της δεκαετίας του 1950) πυκνώνουν τα ποιήματα όπου ως προβληματικό στοιχείο αναδεικνύεται, παράλληλα με την πρόθεση, η υπόσταση των λέξεων. Έτσι, παρόλο που κατά διαστήματα ο Ρίτσος επιμένει ακόμη σε μια αντιστοιχία πραγμάτων και λέξεων, τουλάχιστον ως δυνατότητα ποίησης («*Να πεις τα ονόματα σκέτα / [...] / Η αξία των γυμνών πραγμάτων / των γυμνών λέξεων*», *Κάτοψη*, 1971: Δ315), ανακαλύπτει την υποκριτική χρήση των λέξεων, για παράδειγμα του πληθυντικού αριθμού («*Μάχη με τις λέξεις – [...] / μες στον πληθυντικό πάντοτε ο ενικός*», *Νύξεις*, 1970: Δ213), τις εκούσιες ή ακούσιες παραλείψεις και αποσιωπήσεις («*Η σημασία της τέχνης – είπε – ίσως να βρίσκεται / σ' αυτό που παραλείπουμε, θελημένα ή αθέλητα*», *Νύξεις*: Δ215) και, ακόμη περισσότερο, την απατηλή υφή των λέξεων, με την ευθύνη συχνά να βαραίνει περισσότερο εκείνες παρά τον δημιουργό τους. Η ποίηση-καθρέφτης, όπως την οραματιζόταν ο Ρίτσος στις πρώτες συλλογές, τώρα τον προβληματίζει:

Έβαλε τον καθρέφτη μπροστά στο παράθυρο
ανάμεσα στις δυο παλιές πολυθρόνες.
Μες στον καθρέφτη ο ουρανός ολοκάθαρος.
Μπορούσες να τον πιάσεις με το χέρι σου. Όμως
ένας τόσο προσιτός ουρανός, πώς μπορούσε
να 'ναι ουρανός;

(«Ο ουρανός», *Θερινό φροντιστήριο* (1953-1964), *Ποιήματα Δ'*, σ. 71)

Το πρόβλημα εδώ φαίνεται να εντοπίζεται όχι στη δυνατότητα των λέξεων να αντικατοπτρίσουν τα πράγματα, αλλά στη λανθάνουσα, μα ουσιαστική μεταλλαγή που υφίστανται τα πράγματα καθώς ονοματοποιούνται.

Το ζήτημα της ονομασίας των πραγμάτων αποτελεί αντικείμενο ενός διαλόγου στους *Φανοστάτες* (1976): ο Αλέξης (δύσπιστος ίσως στις λέξεις, όπως επιτρέπει το όνομά του) υποστηρίζει πως η ονομασία είναι «*σωστός ακρωτηριασμός*» (Ζ322)· το όνομα περιορίζει. Αντίθετα, σύμφωνα με τον Πέτρο, «*στ' όνομά τους τα πράγματα υπάρχουν, / διαχωρίζονται, ευθύνονται. Ονοματίζω σημαίνει / δε φοβάμαι να είμαι και να είσαι*». Ο ποιητής ταυτίζεται μάλλον με τον Ιάσονα, το πρόσωπο που κλείνει τη συζήτηση: «*Πάντα χρειάζονται —είπε— αντισταθμίσεις, αλλαγές, αναπληρώσεις. Τα ονόματα / είναι συνήθως ψευδώνυμα*». Η ποιητική δημιουργία είναι, λοιπόν, το αποτέλεσμα ενός συμβιβασμού ανάμεσα στην ανάγκη του ποιητή να υπάρξει και να αναλάβει τις ευθύνες του, ονομάζοντας τα πράγματα, και στην επίγνωση ότι η ονομασία θα είναι αποτυχημένη, καθώς οι λέξεις περιορίζουν, ακρωτηριάζουν, παραλλάσσουν. Καταφεύγει, συνεπώς, στην υπόκριση των λέξεων —στα «*ψευδώνυμα*»—, καταγγέλλοντάς την αλλά και προβάλλοντάς την ως απαραίτητη.

Το υποκριτικό υλικό των λέξεων συναντά τις υποκριτικές ανάγκες του ποιητή. Έτσι, όταν εκείνος απεμπολεί «*τα μεγάλα λόγια, τις ρητορικές εξάρσεις*» συνειδητοποιεί πως δεν κάνει ένα βήμα προς την ειλικρίνεια. Στην ταπεινοφροσύνη του διακρίνει μια έπαρση.

Κι έτσι, κρυμμένος μες στην πλέον ασήμαντη έκφρασή σου,
ήσουν ένα άγριο ζώο πληγωμένο που κατέφυγε σε μια μικρή σπηλιά
αφήνοντας έξω την πελώρια ουρά του
δείχνοντας έτσι πιο τρομαχτικό το μέγεθός του
ενώ χαμογελούσε μες σ' αυτή του τη στενότητα
γλείφοντας τις πληγές του με πανούργα ηδονή και περηφάνια.

(«Εξήγηση», *Ένας πίνακας με μικρές πινελιές* (1959), *Ποιήματα Θ'*, σ. 69)

Ο ποιητής κρύβεται μέσα στις λέξεις του με πανουργία· υποκρίνεται τον ταπεινό και ασήμαντο, φροντίζοντας ωστόσο να αφήσει τους άλλους να καταλάβουν πόσο σημαντικός είναι. Ως αιτία της υποκρισίας του υποδηλώνεται η ειλικρίνεια: «*απεχθανόταν τα μεγάλα λόγια*» και τις «*χειρονομίες*», επειδή «*κρεμόνταν σαν εμφαντικά παραπέτασματα / εκεί που δεν υπήρχαν παράθυρα*». Όπως η ταπεινότητα και η αλαζονεία συναντιούνται, έτσι και η υποκρισία με την ειλικρίνεια συμφύρονται στο είναι του ποιητή, καθώς βέβαια και στις εξη-

γήσεις που δίνει για το έργο του («Εξήγηση» είναι ο τίτλος του ποιήματος), αφού χρησιμοποιεί τις λέξεις για να αποκαλύψει το γεγονός ότι τις χρησιμοποιεί για να κρυφτεί.

Β. Η ειλικρίνεια ως υπόκριση και υποκρισία

Το πρόβλημα είναι, επομένως, διπλό: πρώτον, οι λέξεις μεταλλάσσουν τα πράγματα, είναι δηλαδή υποκριτικές και, δεύτερον, από τη στιγμή που επιστρατεύονται από τον ποιητή για να δηλώσουν κάτι προς τα έξω, μετέχουν στη δική του ανειλικρίνεια, στο παιχνίδι της υπόκρισης και της υποκρισίας που παίζει ο ίδιος στο κοινό του. «*Ο σωστός μας λόγος*», λέει η Χρυσόθεμις,

μονάχα στον εαυτό μας απευθύνεται ή, τουλάχιστον,
μονάχα ο εαυτός μας τον ακούει σωστά. Όλα τ' άλλα
μικρές ή μεγάλες προφάσεις, παζαρέματα, μεταμφιέσεις.

(*Χρυσόθεμις* (1967-1970), *Τέταρτη διάσταση*, σ. 178)

Το ίδιο θέμα θίγεται αναλυτικότερα στο «Τέλος μιας ομιλίας» (Θ208) από τις *Μαρτυρίες* Α΄ (1957-63): ο ομιλητής απαρνιέται τα λόγια του, αλλά και το πρόσωπο που παρουσίασε στους άλλους. Τα λόγια του καθρέφτιζαν τα πρόσωπα ή την προσμονή του ακροατηρίου· καθορίζονταν, επομένως, από τους δέκτες τους. Ο ίδιος χρησιμοποίησε τις λέξεις, με τα καθρεφτίσματά τους, για να κρυφτεί απ' όλους. Μιλώντας λοιπόν ο ρήτορας υποκρίνεται κάποιον άλλον και αποκρύπτει τον εαυτό του. Ακόμη όμως και τη στιγμή της εξομολόγησής του δεν είναι ειλικρινής, αφού και πάλι εκφέρει λόγο, ενώ «*τ' αληθινά μας λόγια / κείνται βαθιά μες στη σιωπή*» ή, όπως θα έλεγε η Χρυσόθεμις, απευθύνονται μόνο στον εαυτό μας. Από τη στιγμή που εξακολουθεί να κατέχει το ρητορικό —ή και το ποιητικό— βήμα, η εξομολογητική, σχεδόν αυτομαστιγωτική, ειλικρίνεια δεν αποτελεί παρά μια ακόμη μορφή υπόκρισης.

Άλλωστε, αυτή η αντίφαση στοιχειώνει επίμονα την ποίηση του Ρίτσου από τη δεκαετία του '50 και εξής. Ο ποιητής αμφισβητεί κάθε τόσο την ειλικρίνειά του: για παράδειγμα, χαμογελά «*με υποφία για την προσοχή του / για τη δουλειά του, για τα χρώματα και για τον κόσμο*» («Μικροαπασχολήσεις», *Θερινό φροντιστήριο*, 1953-1964: Δ32), όταν συνειδητοποιεί πως όλο το απόγευμα μόνος μαζεύει βότσαλα. Σύμφωνα με τα προηγούμενα, η μοναχική του αυτή «μικροαπασχόληση» θα έπρεπε να είναι υπεράνω υποφίας, αφού δεν

υπάρχουν μάρτυρες. Αν όμως ο ομιλητής σκοπεύει να κατασκευάσει κάτι με τα βότσαλα, το έργο του θα απευθύνεται σε κάποιους, δεν θα είναι επομένως ανυπόκριτο. Παράλληλα, αφιερωμένος στην ποίηση, ο ποιητής έχει συνηθίσει να παίζει διαρκώς ρόλους· έτσι, ακόμη και οι απλούστερες ενασχολήσεις του κρίνονται ύποπτες. Αλλά και η ίδια η ειλικρίνεια, όπως δηλώνεται αλλού, «*είναι κι αυτή ένας θώρακας, — ίσως ο πιο ασφαλής, / ένας θώρακας γυμνός για τους γυμνούς. Κανείς δεν τολμάει / να χτυπήσει έναν γυμνό*» (Θ73). Το ποίημα τιτλοφορείται «Δοκιμασία της ειλικρίνειας» (*Ένας πίνακας με μικρές πινελιές*, 1959) και ο πρωταγωνιστής, γυμνός ο ίδιος, υποκρίνεται τον ντυμένο: «*Όσο για μένανε —είπε— / εγώ είμαι πάντοτε ντυμένος*». Καταδεικνύοντας ως στοιχείο υπόκρισης την ειλικρίνεια, σπεύδει ταυτοχρόνως να την απεμπολήσει. Μέσα από το ψέμα του και την ανεπιτυχή υπόκριση του ντυμένου, παραιτείται από τον θώρακα και προκαλεί τα χτυπήματα («*Τότε ήταν που όλα τα μαστίγια σφύριξαν πάνω του*»). Η ειλικρίνεια δοκιμάζεται, λοιπόν, διπλά: αφενός προβάλλεται η υστεροβουλία της· αφετέρου αυτή ακριβώς η υστεροβουλία αποβάλλεται με την προσφυγή στην ανειλικρίνεια.

Αντίστοιχα, ο Αγαμέμνων, ομολογώντας στην Κλυταιμνήστρα ότι διακρίνει την ώρα του θανάτου του και το κενό πέρα από τον θάνατο, διερωτάται: «*τι τάχατε πάω να καρπωθώ, τι ν' αποφύγω, τι να κρύψω / μ' αυτή μου την εξομολόγηση· —ποιο τάχατε νέο προσωπείο [...]*»· (*Αγαμέμνων*: ΤΔ62). Η ειλικρίνεια της εξομολόγησης δεν αίρεται· κρίνεται όμως υστερόβουλη η πρόθεσή της και ταυτοχρόνως αντιστρέφεται η κίνησή της: αντί να δείξει γυμνό το πρόσωπο, κατασκευάζει ένα ακόμη προσωπείο.

Ύποπτη παρουσιάζεται και η επικοινωνιακή διάσταση της ποίησης — εξίσου σημαντική με την εξομολογητική στο έργο του Ρίτσου. Μέρος της ευθύνης φέρουν, όπως είδαμε, οι ίδιες οι λέξεις· ευθύνεται ωστόσο και ο ποιητής, ο οποίος υποκρίνεται ότι ενδιαφέρεται για τους συνανθρώπους του και ότι συνομιλεί μαζί τους, ενώ στ' αλήθεια επιθυμεί μόνο να αντικρίζει ναρκισσιστικά τον εαυτό του. Ο πρωταγωνιστής του ποιήματος «Ένας άνθρωπος» (*Τανάγραίες*, 1967: Θ320) χρησιμοποιεί τους άλλους και το ενδιαφέρον του για εκείνους ως πρόσχημα: καθώς κοιτάζεται στο νερό (παριστάνοντας ότι ενδιαφέρεται για την κατάσταση των πηγαδιών) αποκτά μια «*γυάλινη κρούστα*» στα χέρια και στο πρόσωπό του, ένα είδος προσωπείου το οποίο όμως δηλώνει την αληθινή του υπόσταση, ενώ υποκριτική ήταν, μέσα στην πραότητα και στην απλότητά της, η έγνοια του για τους αγρότες, τους ψαράδες, τους βοσκούς.

Ακόμη και όταν δεν είναι υποκριτική, η ειλικρίνεια μπορεί να καλύπτει το

βάθος μιας κατάστασης. Οι οκτώ γέροντες στον *Τειρεσία* (1964-1971), οι οποίοι μάλλον είναι πραγματικά τυφλοί, παραδέχονται την τυφλότητά τους κι έτσι μπορούν να βλέπουν ανεμπόδιστα, καθώς «*κανείς δε φυλάγεται / μπροστά στους τυφλούς*» (Δ418). Και πάλι, επομένως, η ειλικρίνειά τους συνοδεύεται από υπόκριση και υποκρισία, καθώς δεν ομολογούν ότι ξέρουν να αντικρίζουν το βάθος των ανθρώπων και των πραγμάτων, ένα βάθος το οποίο αφήνουν αμετάδοτο, γιατί την αλήθεια «*κανείς δεν την αντέχει· μήτε εμείς. Η αλήθεια είναι ανώφελη. / Η αλήθεια είναι ακατόρθωτη*» (Δ418). Οι γέροντες υποκρίνονται αυτό που φαινομενικά είναι (τυφλοί), για να δουν την αλήθεια· στη συνέχεια όμως γίνονται ειλικρινείς: σωπαίνουν. Τη μοναξιά της αλήθειας, διαπιστώνουν, τη συμμερίζονται και οι αληθινοί, καθώς «*φοβούνται μη μαρτυρηθούν, μη μαρτυρήσουν. / Φοβούνται τη μεγάλη ξενιτιά τ' ανθρώπου ναν τη φέρουνε στα λόγια*» (Δ419). Απέχοντας από τα λόγια εκείνα που θα αποκάλυπταν την αλήθεια, δεν εμπλέκονται στην υπόκριση και στην υποκρισία που ελλοχεύουν στον χώρο των λέξεων. Ωστόσο και η σιωπή τους είναι ένα είδος υπόκρισης: υποκρίνονται τους απόντες ή εκείνους που δεν είδαν τίποτε. Από τη στιγμή της εμπλοκής του με τον κόσμο και με τον λόγο, ο ποιητής δεν έχει διέξοδο μέσω της ειλικρίνειας: είτε εξομολογείται είτε επιχειρεί να επικοινωνήσει είτε αποκρύπτει, διαρκώς υποκρίνεται κάτι που δεν είναι· και, καταδεικνύοντας αυτή την υπόκριση, υποκρίνεται και πάλι τον ειλικρινή.

Γ. Η ετεροπροσωπία ως αυτογνωσία και αυτοπροστασία

Ο ποιητής χαρακτηρίζεται «*μέγας υποκριτής*» σε ένα ποίημα του *Θυρωρείου* (1971), όχι επειδή χρησιμοποιεί άλλα πρόσωπα διαλύοντας «*το πρόσωπό του το ίδιο*», αλλά επειδή αποδίδει δικούς του άθλους σε άλλους: «*μια τέτοια σεμνότητα / γινόταν ύποπτη*». Οι «*άθλοι*» δεν προσδιορίζονται· συνδέονται όμως με τα ανομολόγητα πάθη και τις πίκρες που διαλύει, μαζί με το πρόσωπό του, «*σε τόσα πρόσωπα ήρεμα ή τυραννισμένα*». Η εξαπάτηση δεν αφορά την υπόκριση —αυτό «*το ξέραμε· / δε μας γελούσε*»— αλλά την αποσιώπηση του πάθους και της πίκρας, και τη μετατροπή τους σε άθλους· ταυτοχρόνως, αφορά την πρόθεση που λανθάνει στην υπόκριση: η σεμνότητα υποκρύπτει πιθανόν την αλαζονεία. Η απάντηση του ποιητή φαίνεται να είναι μια νέα υπόκριση — εμφανής και αυτογελοιογραφική αυτήν τη φορά:

Κι εκείνος τώρα, μ' ένα γάντζο στα δόντια,
σήκωνε, σε μια αστεία απομίμηση πρωταθλητή
άρσεως βαρών, ένα σπιρτόκουτο μόνον, απ' όπου
έλειπαν μόλις τρία σπίρτα, που πριν λίγο μ' αυτά
είχαν ανάψει τα τσιγάρα τους οι τρεις σκοτεινοί θεατές του.

(«Ο μέγας υποκριτής», *Θυρωρείο* (1971), *Ποιήματα Γ'*, σ. 356)

Ο ύποπτος (λόγω της εκούσιάς του αφάνειας) εμφανίζεται και παίζει, δήθεν αλαζονικά, έναν ρόλο που δεν του ταιριάζει, ώστε, αντιστρέφοντας την υπόκριση, να αποτινάξει την υποψία της ψεύτικης σεμνότητας, δηλαδή της αλαζονείας. Και πάλι όμως στην αυτογελοιοποίησή του υποκρύπτεται αλαζονεία. Ο ποιητής δεν είναι «*μέγας υποκριτής*» επειδή μιμείται τον αρσιβαρίστα, αλλά επειδή διαρκώς επιχειρεί να αποκρύψει την έπαρσή του, η οποία δικαιώνεται, εν μέρει τουλάχιστον, στο τέλος του ποιήματος, αφού ο ποιητής αποκαλύπτεται να παίζει τον ρόλο του μπροστά στους τρεις κριτές του Κάτω Κόσμου ή σε παρεμφερείς σκοτεινές μορφές. Επομένως, οι πίκρες και τα πάθη του, αλλά και η διάλυση του προσώπου του σε άλλα, κυρώνονται ως «*υπέροχοι άθλοι*», καθώς η βίωση και η δραματοποίησή τους —το σύνολο, δηλαδή, της ποιητικής δημιουργίας— είναι μια αναμέτρηση με τον θάνατο.

Η ειλικρίνεια, λοιπόν, δεν υφίσταται ποτέ πλήρως στην ποιητική πράξη. Μοναδικός τρόπος ειλικρινούς ύπαρξης είναι, κατά παράδοξο τρόπο, η υπόκριση, τόσο επειδή η ετεροπροσωπία παρέχει μια αίσθηση ελευθερίας και ο ποιητής, ή και ο άνθρωπος γενικότερα, μπορεί να είναι ο εαυτός του, χωρίς να φοβάται τις επικρίσεις, όσο και επειδή στα προσωπεία και στους ρόλους εμπεριέχονται αλήθειες που δεν έχει ανακαλύψει ο άνθρωπος ακόμη για τον εαυτό του. Έτσι η Ιφιγένεια στην *Τέταρτη διάσταση* δηλώνει πως όταν παλιότερα της είχε φορέσει η μητέρα της μια προσωπίδα ελαφιού, μετά το πρώτο ξένισμα, αισθάνθηκε προστατευμένη και ελεύθερη, καθώς: «*δεν ήμουν πια εγώ· / ήμουν ο άλλος· και κάτω απ' τον άλλον, ή μέσα στον άλλον, / ήμουν ακέρια εγώ, μόνον εγώ*» (*Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, 1971-1972: ΤΔ123). Μέσα στην προσωπίδα της η Ιφιγένεια ανακαλύπτει αλήθειες για τον εαυτό της και, ελεύθερη χάρη στην επίφαση της υπόκρισης, τον εκφράζει. Ωστόσο, η αλήθεια της προσωπίδας θα αποκαλυφθεί στην πληρότητά της μόνο στο μέλλον (όταν πια η προσωπίδα δεν θα χρησιμοποιείται). Στο ποίημα δεν υποδηλώνεται κάποια προφητική ικανότητα της Κλυταιμνήστρας, της κατασκευάστριας της προσωπίδας. Αντίθετα, η Ιφιγένεια, καθώς υποκρίνεται το ελάφι, φαίνεται ακούσια να δημιουργεί τη μοίρα της. Συναντώντας μέσα στην προσωπίδα τον

εαυτό της, συναντά, χωρίς να το ξέρει, και τον μεταμφιεσμένο θάνατο που της προδιαγράφεται.[2]

Αντίστοιχη προστασία από τα βλέμματα των άλλων, ώστε να υπάρξει στη δική του ακεραιότητα, επιζητεί και ο Φιλοκτήτης, σύμφωνα τουλάχιστον με την ερμηνεία του Νεοπτόλεμου:

Εσύ μονάχος κρέμασες στο δέντρο το άδειο σου πουκάμισο
για να παραπλανήσεις τους περαστικούς, να πούνε: «πέθανε»·
κι εσύ κρυμμένος πίσω απ' τους θάμνους, ακούγοντας
πως νεκρόν πια σε θεωρούσαν, να ζήσεις
σ' όλο το μήκος της δικής σου αίσθησης· [...]

(*Φιλοκτήτης* (1963-1965), *Τέταρτη διάσταση*, σ. 261)

Ο Φιλοκτήτης υποκρίνεται τον νεκρό για να μπορέσει να ανακαλύψει τον εαυτό του· και ο θάνατος καθίσταται μέρος της ύπαρξής του, μορφοποιημένος ως πλήρης απουσία ανθρώπων. Τώρα επίκειται μια δεύτερη υπόκριση: ο Νεοπτόλεμος φέρνει «*το προσωπείο της δράσης*» (ΤΔ263) για να «*καλύψει / το διάφανο μακρινό πρόσωπο*» του Φιλοκτήτη, ένα πρόσωπο που έχει διαμορφωθεί έτσι από τη μακρόχρονη βίωση ενός υποκριτικού θανάτου. Με την απόφαση της δράσης το πρόσωπο του ήρωα μεταμορφώνεται ξανά «*σα ν' αντιγράφει το προσωπείο*», το οποίο δεν φορά (ΤΔ264-65).[3] Είτε η πρόταση της επιστροφής στον πόλεμο προσφέρει στον Φιλοκτήτη μια νέα προστασία και λύτρωση — από τη μοναξιά του αυτήν τη φορά — είτε η επιστροφή στη δράση αποτελεί για τον Φιλοκτήτη απόληξη των μακροχρόνιων διαλογισμών του, ο ήρωας γίνεται, όπως και την πρώτη φορά, αυτό που θα επιχειρούσε να υποκριθεί· και ξεκινά να συναντήσει τη μοίρα του χάρη στην υποκριτική του διπλότητα.[4]

Οι προσωπίδες, όπως και τα αγάλματα, κατασκευάζονται λοιπόν για να δηλώσουν αυτό που είναι ο άνθρωπος ή για να οδηγήσουν σε αυτό που κατά βάθος είναι· ταυτοχρόνως, προσφέροντας το άλλοθι της μεταμφίεσης ή του άλλου, προστατεύουν. Το άλλοθι, ωστόσο, μπορεί να προβάλλεται και προς τον

2. Ο Κώστας Χωρεάνθης («Τα τραγικά προσωπεία ενός ποιητή», *Διαβάζω*, τχ. 205, Δεκέμβριος 1988, σ. 76) παρατηρεί ότι πρόκειται για πρόδρομη μεταμφίεση της Ιφιγένειας, η οποία, φορώντας την προσωπίδα, ταυτίζεται με το συμβολικό ζώο της θυσίας της.

3. Ο Πήτερ Μπήαν (*Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μετ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος 1980, σ. 144) παρατηρεί ότι «το απόν διάφανο πρόσωπο προσλαμβάνει την παρουσία και τη στερεότητα του προσωπείου».

4. Για μια ανάγνωση του *Φιλοκτήτη*, βλ. *στο ίδιο*, σ. 61 κ.ε.

ίδιο τον δημιουργό του. Έτσι, στο πρώτο ποίημα του *Θυρωρείου* δηλώνεται πως:

[...] συνεχίζεις την εδώ παραμονή σου
ανάμεσα σε δυο εντελώς ανόμοια αγάλματα
που σου μοιάζουν εξίσου και τα δύο, — το ένα
βαμμένο ακέριο κόκκινο και τ' άλλο μαύρο.

(«Αν», *Θυρωρείο* (1971), *Ποιήματα Γ'*, σ. 327)

Η διπλότητα του ποιητή αντιστοιχείται με εκείνη του Φιλοκτήτη: δράση και διαλογισμός, ζωή και θάνατος, συμμετοχή και απομόνωση. Κάθε άγαλμα μορφοποιεί τη μισή ύπαρξη του ποιητή, και το καθένα τον διεκδικεί ολόκληρο («*σου μοιάζουν εξίσου και τα δύο*»). Η υπόκριση έγκειται στην κατασκευή των αγαλμάτων, η οποία μάλλον ταυτίζεται με την ποιητική δημιουργία. Κατασκευάζοντας ομοιώματα του εαυτού του, ο ποιητής προβάλλει τη διπλότητά του και ταυτοχρόνως την αποκρύπτει, μετατοπίζοντας το βλέμμα στα αγάλματα, με τα οποία φαινομενικά δεν τον συνδέει παρά μια τυχαία γειτνίαση.[5]

Τυχαία, φαινομενικά, είναι και η πινελιά που βάζει στο πρόσωπό του ο πρωταγωνιστής στο «Μυστικό του γελωτοποιού» (*Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*, 1971: Ι323) — άλλη μια περσόνα του ποιητή. Ξύνει με τα νύχια του τη μαύρη κηλίδα στον τοίχο και βάφει τον τοίχο χρυσό. «*Σαν κατά λάθος / βάζει μια πινελιά στη μύτη του, στα μάγουλά του*». Ξύνοντας τη μαύρη κηλίδα —σύμβολο του κενού και του θανάτου— ο ποιητής την αφαιρεί και από τον καθρέφτη, όπου εμφανιζόταν «*πιο μαύρη*». «*Χρυσωμένος*» ο ίδιος τώρα κοιτιέται στον καθρέφτη· αντικαθιστά στη θεματική της ποίησής του το σκοτάδι με το φως. Για να το πετύχει, του είναι απαραίτητη η ετεροπροσωπία: να βαφτεί

5. Στο σημείωμά του «Ξαναδιαβάζοντας τις ποιητικές συλλογές *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη* και *Θυρωρείο*» [= *Μελετήματα*, β' έκδ., Κέδρος ‹1980›, σ. 103-106] ο Ρίτσος γράφει σχετικά με το θέμα της υπόκρισης: «Μόνον μπροστά σε πολύ οικείους (ή μήπως και μπροστά σε πολύ ξένους και άγνωστους;) μπορούμε ν' αφοπλιστούμε απ' την όποια αμυντική και επιθετική σοβαροφάνεια ή σπουδαιοφάνεια και ν' "αστειευτούμε" μαζί τους. Μόνον μπροστά τους, φανερά, μπορούμε να μεταμφιεστούμε (σαν ηθοποιοί της ίδιας τραγωδίας ή κωμωδίας) ή και να γδυθούμε, δείχνοντας ένα ένα τα ρούχα, τις περούκες, τις γενειάδες, τα καπέλα με τα φτερά, τους κοθόρνους, τις μάσκες, τα ξύλινα σπαθιά της μεταμφίεσης· —ηθοποιοί ενός πραγματικού άγραφου δράματος— ηθοποιοί που ξεβάφονται τάχα και γδύνονται *μετά την παράσταση*, αφήνοντας να νομιστεί παρηγορητικό ότι το προηγούμενο "έργο-ζωή" ήταν απλώς ένα "θεατρικό έργο" που τέλειωσε και μπορεί όχι να επαναληφθεί αλλά *να το επαναλάβουμε καλύτερα*»· βλ. «Πολυκριτική για τον Γιάννη Ρίτσο», επιμ. Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Η Συνέχεια*, τχ. 1 (Μάρτιος 1973), σ. 24-25.

ο ίδιος χρυσός ή, αλλιώς, ο ποιητής να παραστήσει τον γελωτοποιό. Η υπόκριση συνοδεύεται από μιαν απόκρυψη: κρύβει «*μες στην τσέπη του τις τρεις μεγάλες, σκουριασμένες πρόκες*» — τα τρία καρφιά της δικής του ίσως σταύρωσης, στην προσπάθεια να επιτύχει η ετεροπροσωπία του· ή τα τρία καρφιά του θανάτου και του πόνου γενικά, τη γνώση του οποίου επιχειρεί να αποκρύψει από όλους. Ο ποιητής υποκρίνεται, λοιπόν, τον γελωτοποιό, αποκρύπτει το κενό και, ταυτοχρόνως, καταδεικνύει την ετεροπροσωπία —«*αυτός ο αιώνιος γελωτοποιός (όπως τον λέμε) του θανάτου*»—, το εκούσιο της ετεροπροσωπίας («*σαν κατά λάθος*») και το μυστικό που αποκρύπτεται.

Φορώντας προσωπίδες και διορθώνοντάς τις διαρκώς, ο ποιητής επιζητεί την επιδοκιμασία των άλλων γιατί «*έχουμε ανάγκη / ένα κομμάτι αθανασία, τώρα ακριβώς, όσο ζούμε*», όπως δηλώνεται στις «Ψευδομαρτυρίες» (*Διάδρομος και σκάλα*, 1970: Ι262), αλλά παράλληλα αντιστέκεται στον θάνατο. Στις «Μεταμφιέσεις» (*Χειρονομίες*, 1969-1970: Ι180) η προσωπίδα που ταυτίζεται περισσότερο με το πρόσωπο του ποιητή είναι η νεκρική. Τον φοβίζει και τον ξεκουράζει ταυτόχρονα — και η ξεκούραση πιθανόν να οφείλεται όχι μόνο στην προοπτική της μεταθανάτιας ανάπαυσης, αλλά και στην ελαχιστοποίηση της ετεροπροσωπίας. Ωστόσο και αυτήν ακόμη την προσωπίδα (οδηγημένος από τον φόβο του ίσως) την επεξεργάζεται ο ποιητής φορώντας της, για παράδειγμα, τα μαύρα του γυαλιά, και αυτή η επεξεργασία «*τον ενθαρρύνει / σε μια καινούργια εκλογή*» — θα επιλέξει και πάλι μια χρωματιστή προσωπίδα καταφάσκοντας στη ζωή. Έτσι, παρά τη δήλωση στην αρχή του ποιήματος ότι «*ανάμεσα σε τόσες προσωπίδες έχασε το πρόσωπό του*», μοναδικός τρόπος ύπαρξης για τον ποιητή είναι η χρήση προσωπίδων. Αλλιώς μένει απροστάτευτος απέναντι στον θάνατο αλλά και παραιτείται από τον εαυτό του. Οι προσωπίδες εμπεριέχουν την αλήθεια· είτε μια αλήθεια που αποκαλύπτεται αργότερα είτε μια όψη που ο ποιητής φροντίζει να επαληθεύσει: δέκα χρονών, λέει, είχε φορέσει μια προσωπίδα με «*παράτολμη γενειάδα, [...] / [...] (κι επαληθεύτηκε σχεδόν στο ακέριο / ύστερ' από πενήντα τόσα χρόνια)*». Ταυτοχρόνως, εμπλέκοντας στις μεταμφιέσεις και το πρόσωπο ή το χρώμα του θανάτου, τον ξορκίζουν.

Ωστόσο, το γεγονός ότι ο ποιητής αναπαριστά τον θάνατό του, φορώντας είτε μια μαύρη προσωπίδα είτε μια νεκρική, δεν αίρει την απειλή του θανάτου και τον πραγματικό φόβο που δοκιμάζει ο ποιητής μπροστά του· γι' αυτό μερικές φορές το παιχνίδι αναστέλλεται ή περιορίζεται: οι προσωπίδες που αναφέρονται στο τέλος του ποιήματος έχουν τα ίδια χρώματα με εκείνες της αρχής, μόνο που απουσιάζει η μαύρη. Γενικεύοντας, θα μπορούσαμε επομένως να

πούμε ότι το παιχνίδι της υπόκρισης δεν αίρει την ειλικρινή τοποθέτηση του ποιητή απέναντι στον εαυτό του και στον κόσμο: αντίθετα, την επικυρώνει.[6]

Αντίστοιχο παιχνίδι παίζει ο ποιητής με τους δέκτες της ποίησής του. Προσποιούμενος τον τυφλό, αφήνει τους άλλους να τον οδηγούν εκεί που θέλει ο ίδιος.

[...] Κι εκείνος, για ανταπόδοση, μ' εξαίσια ευγένεια,
ποτέ σχεδόν δεν έλεγε για κείνα που παρατηρούσε. Κι αν μιλούσε
φρόντιζε πάντοτε ν' αλλάζει τόπο, ονόματα, χρονολογίες,
κρύβοντας όλους τους, κρυβόμενος και ο ίδιος πίσω απ' τους κρυμμένους
(ή μήπως έτσι αποκαλύπτοντας αντίστροφα το κοινό άγνωστό τους;)

(«Αμοιβαίες παραχωρήσεις», *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη* (1971), *Ποιήματα Γ'*, σ. 268)

Αν ο κόσμος δεν αντιλαμβάνεται την αρχική προσποίηση της τυφλότητας, είναι πιθανόν να αντιλαμβάνεται την υποκρισία του λόγου: τις αλλαγές, τις αποκρύψεις. Ο αναγνώστης είναι συμμέτοχος με τον ποιητή στην υποκρισία – σύμφωνα άλλωστε με τη διαπίστωση του Μπωντλαίρ και την ηχώ της στην *Έρημη χώρα* –[7] κερδίζοντας από τη συμμετοχή του μια προστασία, αλλά ταυτοχρόνως (πιθανόν) την αλήθεια.

Η συμμετοχή στο παιχνίδι δεν σημαίνει, ωστόσο, την εμπιστοσύνη στον ποιητή· μπορεί, αντίθετα, να οδηγήσει σε μια «Γενίκευση δυσπιστίας», όπως υποδηλώνει ένας τίτλος από τις *Χειρονομίες* (1969-1970):

Φυσούσε μεγάλος αγέρας. Το βαθύ, σκοτεινό κυπαρίσσι
σάλευε πέρα δώθε. Τ' άγαλμα ασάλευτο ωστόσο.
Το πέτρινο χαμόγελο αμετάθετο. «Τούτη η ακινησία

6. Αναφορικά με τη χρήση των προσωπίδων την εποχή των *Χειρονομιών*, ο Κρεσέντσιο Σαντζίλιο (*Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μετ. Θόδωρος Ιωαννίδης, Κέδρος 1978, σ. 85) επισημαίνει «μια οργανική ανάγκη προστασίας, "ανάπαυσης", την προσφυγή σ' ένα "άλλο εγώ" σαν τη μόνη δυνατότητα να ξαναβρούμε τον "εαυτό μας" ανέπαφο, απαραβίαστο, συνεπή». Επίσης, η Χρύσα Προκοπάκη («Η πορεία προς τη *Γκραγκάντα* ή οι περιπέτειες του οράματος», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Κέδρος 1981, σ. 308· κυκλοφορεί και αυτοτελώς, Κέδρος 1981), συσχετίζει το θέμα του προσωπείου και των μεταμορφώσεων (ένα από τα βασικά, όπως σημειώνει, ποιητικά μοτίβα του Ρίτσου) «με την ακεραιότητα, τη φθορά, τη λεηλασία του προσώπου ή την ανείπωτη αλήθεια του».

7. «*Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*». Βλ. Charles Baudelaire, «Au lecteur», *Les Fleurs du mal* (1861), Παρίσι 1972, σ. 31 και T.S. Eliot, *The Waste Land* (1922), *Collected Poems*, Λονδίνο 1974, σ. 65.

είναι το μυστικό της τέχνης», είπε. Μας παραπλανούσε
με πλήθος διακοσμητικά στοιχεία – τ' άγαλμα, το κυπαρίσσι,
κι εκείνο το χαμόγελο επίπλαστο.
Φόρεσε, τότε, τα γάντια του
φθαρμένα, καφετιά, δερμάτινα, με πρόθεση ολοφάνερη
να μην αγγίξει τις λέξεις κατάσαρκα, να μην τον αγγίξουμε.

(*Ποιήματά Γ'*, σ. 189)

Πέρα από την ειλικρίνεια του χαμόγελου, αμφισβητείται η χρήση πραγμάτων και εικόνων. «Εμείς» υποπτευόμαστε όχι μόνο ότι, παριστάνοντας πως αποκαλύπτει το μυστικό της τέχνης, ο ποιητής το κρύβει, αλλά και ότι κρύβεται ο ίδιος πίσω από τις λέξεις του, αρθρωμένες ή μορφοποιημένες (λέξεις οι οποίες ανήκουν, ωστόσο, στον λόγο του αφηγητή). Μονάχα στην κίνηση που κάνει φορώντας τα γάντια του –μια κίνηση μερικής απόκρυψης– αναγνωρίζουμε ολοφάνερη πρόθεση. Εκείνος αποκαλύπτει την πρόθεσή του να μας παραπλανήσει, και ίσως εδώ ακριβώς να έγκειται η παραπλάνησή μας: πιστεύοντας πως ανακαλύψαμε την παγίδα του, πέφτουμε μέσα. Ο ποιητής έχει, δηλαδή, πραγματικά αποκαλύψει το μυστικό της τέχνης επιστρατεύοντας για τον στόχο του, μέσω του αφηγητή ή συνενοχικά με τον αφηγητή, τον αέρα, το κυπαρίσσι, το άγαλμα, το χαμόγελο. Φροντίζοντας όμως να επισύρει την προσοχή μας στην υποκριτική ή αποκρυπτική του διάθεση, μας κάνει να πιστέψουμε ότι δεν έχει αποκαλύψει τίποτε.

Παραπλανώντας τους άλλους και τον εαυτό του, ο ποιητής φροντίζει κάθε τόσο να ομολογεί τις απάτες του (π.χ. *Δευτερόλεπτα* (1988-1989), αρ. 20, 56: *Αργά*, σ. 200, 216), χωρίς, ωστόσο να τις αίρει.

Με τη μεγάλη σιγουριά του απελπισμένου
κρύβεται πίσω απ' το χαμόγελό του,
μοιράζει στα παιδιά καραμέλες
και στους γέρους μπαλόνια

δηλώνει στα *Δευτερόλεπτα*, αρ. 57 (*Αργά*, σ. 216-217): δαχτυλοδείχνοντας την υπόκριση και την απελπισία του ούτε ακυρώνει τη σιγουριά του ούτε υπαναχωρεί στην προσφορά του. Έτσι, το παιχνίδι προσώπου-προσωπείου παίζεται μπροστά στους αναγνώστες του, με τη συναίνεση και τη συμμετοχή τους, αλλά και με τη συνεχή τους παραπλάνηση: χρησιμοποιώντας τις «*αναπόδεικτες λέξεις*» του, χτυπώντας «*το σφυρί χωρίς καρφί*»,

πέφτει ο τοίχος
πέφτει το προσωπείο
το παίρνει το φοράει
μπροστά μας
δείτε τον πώς χαμογελάει
μπροστά μας
πάνω απ' το προσωπείο.

(*Κέρματα τηλεφώνου Α΄* (1975), *Ποιήματα ΙΒ΄*, σ. 173)

Όλες οι κινήσεις υπόκρισης και αποκάλυψης γίνονται «*μπροστά μας*»[8] ωστόσο, το ταχυδακτυλουργικό κόλπο του χαμόγελου πάνω από το προσωπείο δεν εξηγείται. Η κατακλείδα του ποιήματος «*– Αυτό μας μαθαίνει –*» λειτουργεί αμφίσημα. Αφενός, ο ποιητής «*μάς μαθαίνει*» ότι πρόσωπο και προσωπείο ταυτίζονται στην ποίηση ή ότι το ένα υποβοηθά το άλλο, ενώ και τα δύο κατασκευάζονται από τις λέξεις· αφετέρου, η αντωνυμία «*αυτό*» δεν αντικαθιστά τίποτε συγκεκριμένο: δεν διασαφηνίζεται αν ο ποιητής μάς μαθαίνει τη δυνατότητα του αληθινού χαμόγελου πάνω από το προσωπείο ή το παλίμψηστο της ποιητικής διαδικασίας και, κατά συνέπεια, και της ίδιας του της μορφής, η οποία μένει έτσι άδηλη παρά την αποκάλυψη.

Παρόμοια αμφισημία χαρακτηρίζει την παρουσίαση της ποίησης:

Η ποίηση άλλοθι
η ποίηση αντίδοτο
η ποίηση – είπε –
αποτυχία ζωής
η ποίηση
ωραία διαφανής προσωπίδα
ω ποίηση – είπε –
μονάκριβη αλήθεια –
το 'πε δυνατά
το ακούσαμε όλοι.

(*Καθώς νυχτώνει* (1977), *Ποιήματα ΙΓ΄*, σ. 240)

8. Ο Ρίτσος, παρατηρεί η Προκοπάκη, *ό.π.*, σ. 315, βρίσκεται «κοντά στην μπρεχτική τεχνική. Ο ποιητής φορά το προσωπείο και συγχρόνως μας το δείχνει, όπως και όλα τα "υλικά", τα σκηνικά αξεσουάρ».

Η ωραία διαφανής προσωπίδα συνοδεύει μάλλον και αυτήν τη δήλωση ποιητικής, δημιουργώντας έτσι ένα ακόμη επίπεδο στο ποίημα πέρα από αυτό που σχηματίζει η συνάντηση της μονάκριβης αλήθειας με την —πιθανόν— εναλλάξιμη προσωπίδα. Προς αυτή την κατεύθυνση —της υποκριτικής αποκάλυψης και ειλικρίνειας— δείχνουν οι δύο τελευταίοι στίχοι. Ο ποιητής δεν απευθύνθηκε στον εαυτό του: μίλησε δυνατά και τον ακούσαμε όλοι. Στην εξομολόγησή του υποκρύπτεται, συνεπώς, κάποια πρόθεση και η γενικευμένη μας δυσπιστία μάς επιτρέπει να υποπτευθούμε υπόκριση.

Η ετεροπροσωπία παρουσιάζεται, λοιπόν, ως αναπόσπαστο στοιχείο της ποίησης: απαραίτητη για να προστατευτεί ο ποιητής και οι αναγνώστες του από επώδυνες αλήθειες, αποκαλυπτική, προφητική στη διαδρομή της αυτογνωσίας. Στο υποκριτικό παιχνίδι του ποιητή και σε όσα αυτό εξασφαλίζει συμμετέχουν οι αναγνώστες του· ωστόσο, η πρόσκληση σε μια τέτοια συμμετοχή υποκρύπτει περαιτέρω παραπλανήσεις: εγκατάλειψη της ετεροπροσωπίας θα σήμαινε την απεμπόληση της ποιητικής ιδιότητας — κάτι ασυντέλεστο μέσα στην ποίηση.

Δ. Η απώλεια της ταυτότητας μέσω της ετεροπροσωπίας

Αν η υπόκριση επιστρατεύεται για αυτογνωστικούς και αυτοπροστατευτικούς λόγους, ο στόχος δεν επιτυγχάνεται πάντα. Καθώς μέρος της αυτοπροστασίας είναι να εξασφαλιστεί η αποδοχή και η επιδοκιμασία των άλλων, ο υποκρινόμενος διαπιστώνει ότι, αφοσιωμένος σε αυτή την επιδίωξη, χάνει την εσωτερική του ζωή. Όπως λέει ο Αγαμέμνων

Πώς αφήσαμε τις ώρες μας και χάθηκαν, πασχίζοντας ανόητα
να εξασφαλίσουμε μια θέση στην αντίληψη των άλλων. Ούτε ένα
δικό μας δευτερόλεπτο, μέσα σε τόσα μεγάλα καλοκαίρια, να δούμε
τον ίσκιο ενός πουλιού πάνω στα στάχυα — [...]

(*Αγαμέμνων* (1966-1970), *Τέταρτη διάσταση*, σ. 61)

Ακόμη και η γενναία στάση της Ιφιγένειας την ώρα της θυσίας της ερμηνεύεται εκ των υστέρων από την ίδια ως υστερόβουλη υποκρισία: συνειδητοποιώντας το αναπότρεπτο του θανάτου, επιχείρησε —και κατόρθωσε— να εξασφαλίσει «*μια θέση στην αντίληψη των άλλων*». Παραδίδοντας έτσι τον εαυτό της στον θάνατο —ή στο κυνήγι της δόξας όπως ο Αγαμέμνων— προστα-

τεύεται από την αφάνεια, την ντροπή ή τη μοναξιά. Όταν όμως η μοναξιά έρχεται μετά το τέλος του «*δράματος*», ο υποκριτής μένει άδειος και απροστάτευτος απέναντι στον εαυτό του:

[...] Η αλλαγή
ακατόρθωτη πια· κι η μεταμφίεση
άδεια από κάθε σημασία, — ούτε κι εμάς τους ίδιους δεν ελευθερώνει
απέναντι σε ποιους; απέναντι σε ποιον καθρέφτη;

(*Η επιστροφή της Ιφιγένειας* (1971-1977), *Τέταρτη διάσταση*, σ. 129)

Ωστόσο, στην περίπτωση του Αγαμέμνονα και της Ιφιγένειας, το πρόσωπο, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, υπάρχει κάτω από το προσωπείο, και ο άνθρωπος το διεκδικεί μετά από όσα του χάρισε ή του αφαίρεσε το προσωπείο, έστω και αν η διεκδίκησή του σημαίνει την παραδοχή μιας ήττας. Για την Ισμήνη, το πρόσωπο δεν ανευρίσκεται· του καθενός η ύπαρξη μένει σκοτεινή για τον ίδιο, και οι μεταμφιέσεις είναι οι απεγνωσμένες —και ανεπιτυχείς— προσπάθειες να ξεφύγουμε από έναν εαυτό που δεν γνωρίζουμε:

[...] Καθένας μας ίσως
θα 'θελε να 'ναι κάτι άλλο απ' ό,τι είναι. Άλλος τ' αντέχει περισσότερο ή λιγότερο,
άλλος καθόλου. Η μοίρα, καθώς λένε, μας δένει μες στον κύκλο του ακατόρθωτου
να τριγυρνάμε γύρω γύρω στο πηγάδι, όπου μέσα του μένει
κλεισμένο, σκοτεινό, αξεδιάλυτο το πρόσωπό μας. [...]

(*Ισμήνη* (1966-1971), *Τέταρτη διάσταση*, σ. 212)

Η υπόκριση, σε αυτή την εκδοχή, αποτελεί ειλικρινή απόπειρα σωτηρίας από τον εαυτό μας. Η διαπίστωση όμως της Ισμήνης μπορεί να διαβαστεί και αντίστροφα: το πρόσωπό μας μένει σκοτεινό και αξεδιάλυτο, ακριβώς επειδή επιχειρούμε διαρκώς να του ξεφύγουμε δοκιμάζοντας με τις μεταμφιέσεις άλλα πρόσωπα. Η επιθυμία φυγής ανάγεται ίσως στην ανάγκη της επιδοκιμασίας των άλλων ή και σε έναν έμφυτο φόβο βίωσης της ατομικής μας αλήθειας, αν συνδέσουμε τα λόγια της Ισμήνης με αυτά του άντρα που μιλά στο *Παράθυρο*: «*Γι' αυτό διαλέγουμε συχνά ένα χώρο στενό που να μας προστατεύει / απ' το ίδιο μας το απέραντο*» (*Το παράθυρο*, 1959: ΤΔ11). Ο στενός χώρος μορφοποιείται κάποτε στον άλλο που υποδυόμαστε: ένας ρόλος συγκεκριμένος με όρια και περιγράμματα, κάτι που μπορεί να εξερευνηθεί, να γνωριστεί, να

ελεγχθεί. Όπως διαπιστώνεται σε ένα ποίημα του *Θυρωρείου* («Το άγνωστο»: Ι328), «*Ήξερε τι παράσταιναν οι διαδοχικές του μεταμφιέσεις / [...] / Δεν ήξερε / εκείνον που μεταμφιεζόταν*».

Με την αντιφατική αυτή επιχείρηση —της αυτογνωσίας και της φυγής από τον εαυτό μας— συναρτάται η κατασκευή προσωπείων και αγαλμάτων. Κατασκευάζοντας ένα άγαλμα, ο ποιητής δεν ξέρει, όπως δηλώνει στο «Πρόσωπο ή προσωπείο;» (*Ταναγραίες*, 1967: Θ320) ποιος είναι εκείνος και ποιο το άγαλμα. Η ταύτιση των δύο δεν οφείλεται αναγκαστικά στην ομοιότητα (εκείνος χαρακτηρίζεται άσχημος, ενώ το άγαλμα εξαίσιο), αλλά στην αντικατάσταση: ο ποιητής κρύβεται ολόκληρος πίσω από το άγαλμα. Το ποίημα παρουσιάζει δύο εκδοχές εξαπάτησης: είτε ο άσχημος άνθρωπος που κουνά το άγαλμα θα μας πει ότι το εξαίσιο αυτό άγαλμα είναι ο ίδιος είτε θα ισχυριστεί πως το άγαλμα περπάτησε μόνο του· και κλείνει με το ειρωνικό ερώτημα: «*Ποιος τον πιστεύει;*». Η πρώτη εκδοχή εξαπάτησης αφορά την ωραιοποίηση του εαυτού — την ανάγκη της επιδοκιμασίας και του θαυμασμού των άλλων. Στη δεύτερη εκδοχή ο άνθρωπος δεν μεταμφιέζεται εξωτερικά, αλλά προσπαθεί να παραστήσει τον θαυματοποιό (γι' αυτό και μάλλον ταυτίζεται με τον ποιητή): τον κατασκευαστή ενός αγάλματος που ζωντανεύει. Και στις δύο περιπτώσεις εμφανίζει έναν ψεύτικο εαυτό· ωστόσο η δημιουργία ενός αγάλματος (σκαλισμένου στην πέτρα «*όχι με το σφυρί· με τα γυμνά μου μάτια, τα γυμνά δάχτυλά μου, / με το γυμνό μου σώμα, τα γυμνά μου χείλη*») είναι, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, μια απόπειρα αυτογνωσίας. Όσο για το ερώτημα-κατακλείδα, παράλληλα με την ειρωνική, έχει ίσως και μια συμπαθητική ή και απελπισμένη χροιά: κανείς δεν εξαπατάται, ενώ θα έπρεπε να εξαπατηθούμε, καθώς μέσα στην τόσο διάτρητη υπόκριση κρύβεται μια ειλικρινής δημιουργία και μια αληθινή —και ειλικρινά εξομολογημένη— απώλεια του προσώπου του ποιητή.

Αυτή η απώλεια φαίνεται συχνά να προϋποτίθεται στην ποιητική δημιουργία στο έργο του Ρίτσου, όντας η άλλη όψη της αυτογνωσίας και ταυτοχρόνως η δήλωση ενός αδιεξόδου: αν ο ποιητής υποκρίνεται για να βρει και να σώσει τον εαυτό του, υποκρινόμενος τον χάνει. Σημάδια της αληθινής του υπόστασης εμφανίζονται και στην τελειότερη υπόκρισή του —και τον προδίδουν—, ενώ παράλληλα η υπόκριση εισβάλλει στην ύπαρξή του και καθιστά τον ποιητή άγνωστο, ξένο στον ίδιο του τον εαυτό.[9] Στα «Προδοτικά σημά-

9. Σχετική είναι η παρατήρηση της Προκοπάκη, *ό.π.*, σ. 307, αναφορικά με τους μονολόγους μυθολογικών ή άλλων ηρώων στο έργο του Ρίτσου: «Φιλτραρισμένος ο λόγος μέσα από την ψυχολογία του φανταστικού ήρωα, παίρνει κάτι απ' αυτόν. Ο ποιητής αναγνωρίζεται πίσω από το προσωπείο του κι ωστόσο δεν είναι πια ο ίδιος».

δια» (*Μαρτυρίες Γ΄*, 1961-1967: Θ307), το απροσδιόριστο τρίτο πρόσωπο που μάλλον ταυτίζεται με τον ποιητή, ντύνεται ολόκληρο με γύψο. Όταν μιλά μέσα του, ο γύψος κόβεται στα δύο. Εκείνος ξέρει πως μπορεί τώρα «*να επαναλαμβάνει τον εαυτό του / γύψινο, πήλινο ή και χάλκινο – πάντα άγνωστον, ξένο, / πάντα με το σημάδι της σχισμής στο μέρος ακριβώς της ένωσης*». Η ομιλία μέσα του είναι μια πράξη ειλικρίνειας που προδίδει, αλλά και καθιστά δυνατή την υπόκριση, σχηματίζοντας τα δύο μισά του αγάλματος, ώστε αυτό να λειτουργεί εφεξής ως καλούπι. Ακόμη όμως και η δημιουργία των προδοτικών σημαδιών μπορεί να ερμηνευτεί ως εμπρόθετη: ο ποιητής παίρνει βαθιά ανάσα, μιλά μέσα του και τώρα ξέρει πως θα μπορεί να επαναλαμβάνει τον εαυτό του με το σημάδι πάντα της σχισμής. Σε αυτή την περίπτωση η ομιλία μέσα του δεν είναι μια πράξη ειλικρίνειας, αλλά μέρος της υποκριτικής διαδικασίας: αγαλματοποιώντας κατ' επανάληψη τον εαυτό του, ο ποιητής θέλει να υποδεικνύει συνθηματικά και συνενοχικά ότι δεν ταυτίζεται με τα αγάλματά του· ίσως ακόμη και να επιδιώκει, για τους λόγους που είδαμε νωρίτερα, να παραμείνει άγνωστος στον εαυτό του. Πάντως, στη συνύπαρξη και στη σύμπραξη της υπόκρισης με την ειλικρίνεια, ο ποιητής κατασκευάζει, αλλά δεν βρίσκει τον εαυτό του.

Άλλωστε και ο εαυτός του αποτελεί αντικείμενο μίμησης από τον ίδιο, όχι όμως δυνατότητα ύπαρξης:

Μιμούμαι – είπε –
τον κουτσό τον τυφλό τον κωφάλαλο
τον εαυτό μου.
[...]
Όταν βραδιάζει
σκύβω περισσότερο.
Δε μιμούμαι.
Είμαι.
Προπάντων ο τυφλός.

(*Λαθρεπιβάτης* (1975), *Ποιήματα ΙΒ΄*, σ. 84)

Όταν έρχεται η ώρα της ταυτοποίησής του, ο ποιητής διαλέγει ίσως κομμάτια από κάθε περσόνα του, και αυτή που «*προπάντων*» επιλέγει δεν είναι ο εαυτός του· εκείνον τον εγκαταλείπει στο πεδίο της ετερότητας ή του άγνωστου και απλησίαστου.

Καθιστώντας τον εαυτό του αντικείμενο μίμησης, δεν προσδιορίζει ποτέ

ποιος είναι αυτός ο εαυτός. Χαρακτηριστικά, στο πρώτο ποίημα από τα *Χάρτινα* (1970) προτρέπει:

Βγάλε τα χέρια σου απ' τις τσέπες.
Στάσου ίσος.
Τ' άγαλμά σου το 'κρυψες
μέσα στη βαθιά ντουλάπα
έτσι να μη φαίνεται
πως το μιμείσαι.

(*Χάρτινα Ι* (1970), *Ποιήματα ΙΑ'*, σ. 173)

Ο εαυτός του ποιητή αποτελεί, επομένως, μίμηση του αγάλματός του, το οποίο με τη σειρά του μορφοποιεί και μιμείται τον ποιητή. Ο πρωταρχικός, αυθεντικός εαυτός —πρότυπο ή και κατασκευαστής του αγάλματος— απουσιάζει ή έχει χαθεί μέσα στις διαδοχικές μεταμφιέσεις και μιμήσεις. Ίσως το σκύψιμο και τα χέρια στις τσέπες να παραπέμπουν στον πρώτο εκείνο εαυτό — και γι' αυτό να απαγορεύονται, μια και ο τωρινός εαυτός οφείλει να μιμηθεί τη μίμηση. Ίσως πάλι να παραπέμπουν σε μια δυσκολία ύπαρξης του τωρινού εαυτού, ο οποίος σηκώνει το βάρος της διπλής μίμησης.

Αντίστοιχα, στον *Λαθρεπιβάτη* (1975) εκείνο που επαναλαμβάνει ο ποιητής «*χιλιάδες φορές*», «*με πρόσωπα άλλα ξένα / παιδικά εφηβικά γυναικεία / μ' εκείνα τα συμβολικά / ηρώων αντιηρώων / θεών ή μάντεων*» (ΙΒ82) δεν είναι το πρόσωπό του αλλά η «*αυτοπροσωπογραφία του*» — μια αναπαράσταση, επομένως, του προσώπου του. Τώρα, καταλήγει το ποίημα

μπροστά στην τελευταία εικόνα του
(δεν τη γνωρίζει) ω πρόσωπό μου — λέει —
ωραίο μου άγνωστο κατατεμαχισμένο
ακέρια ζωή μου
αφανισμένη μες στις λέξεις ζωή μου.

(*Ποιήματα ΙΒ'*, σ. 82-83)

Μέσα στις πολλαπλές ετεροπροσωπίες έχει απολέσει το πρόσωπό του· η πορεία προς την απώλεια ξεκινά όμως νωρίτερα, από την κατασκευή ήδη της αυτοπροσωπογραφίας — το αντίστοιχο του αγάλματος στο προηγούμενο ποίημα. Ως πρόσωπό του ο ποιητής θεωρεί πια την αυτοπροσωπογραφία· δεν το αναγνωρίζει τόσο λόγω των υποκρίσεων που έχουν μεσολαβήσει όσο επειδή

ήταν εξαρχής κάτι άλλο από το αληθινό· γι' αυτό ίσως το βρίσκει «*ωραίο*». Αν ο ποιητής βιώνει την ποίηση ως διαδικασία συνεχών υποκρίσεων, ταυτοχρόνως την ανακαλύπτει ως τον μοναδικό τρόπο αυθεντικής ύπαρξης: μέσα από τις υποκρίσεις ακεραιώνεται· υπόκριση και ειλικρίνεια είναι, λοιπόν, δυο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ο αφανισμός της ζωής είναι ίσως ο μόνος τρόπος ανεύρεσης του εαυτού, μόνο που στο μεταξύ ο ποιητής έχει αποστασιοποιηθεί από τον εαυτό του και δεν τον γνωρίζει ή τον συναντά ως κάποιον άλλον. Η διαπίστωση στο *Αναλόγιο* (1976), «*Αδειάζοντας αδειάζοντας / χώρεσε τέλος / μέσα στον εαυτό του*» (ΙΓ72), μπορεί να διαβαστεί σε συνδυασμό με το προηγούμενο ποίημα: έχοντας επιτελέσει τις διαδρομές της υπόκρισης, συναντά τον εαυτό του, αλλά δεν ταυτίζεται μαζί του· απλώς χωράει μέσα του, με μια κίνηση, μάλιστα, συρρίκνωσης. Ο εαυτός του είναι κούφιος, καθώς ο ίδιος έχει φύγει από μέσα του προκειμένου να υποκριθεί άλλους· άδειος είναι τώρα και ο ίδιος, έχοντας διαμοιράσει την εσωτερική του ζωή στους ρόλους του. Αλλά τα δύο άδεια δεν ταυτίζονται: ο ποιητής δεν ξαναγίνεται ποτέ ο εαυτός του — αν υποτεθεί πως ο εαυτός του υπήρξε κάποτε.

Στο ερώτημα αυτό, η απάντηση φαίνεται να είναι διπλή: άλλοτε το πρόσωπο υπάρχει, αλλά αφανίζεται με τη χρήση προσωπίδων, όπως στους «Αποσυνάγωγους» (*Τα αρνητικά της σιωπής*, 1987: *Αργά*, σ. 46), και άλλοτε ταυτίζεται με την προσωπίδα, το σώμα με το άγαλμα, όπως η αλήθεια με το ψέμα, αλλά η ανακάλυψη αυτή γίνεται την ώρα που ο άνθρωπος αφανίζεται. Έτσι στη «Θυσία» από τη συλλογή *Προσωπίδες* (1972-1973: ΙΑ131) ο ομιλητής, έχοντας δηλώσει πως «*ψέματα σου 'πα· αλήθεια σου 'πα λέγοντας ψέματα· αλήθεια*», μένει «*ασάλευτος, γυμνός, πλάι στο γυμνό άγαλμά [του]. [...] Ο φρουρός / πέρασε, στάθηκε, κοίταξε, λόγχισε τ' άγαλμά μου, όχι εμένα. Το αίμα / που κύλησε στο μαρμάρινο δάπεδο ήταν το δικό μου*». Μέσω της υπόκρισής του ο ποιητής είναι ειλικρινής· ομολογώντας το ψέμα του, τονίζει ταυτοχρόνως την ειλικρίνειά του — απόδειξη η πράξη του φρουρού και η δική του πληγή. Ωστόσο, το περισταστικό το αφηγείται ο ομιλητής στο πρόσωπο στο οποίο έχει παλιότερα πει ψέματα. Είναι, επομένως, πιθανό η «Θυσία» του αγάλματός του να είναι ένα ακόμη αληθινό ψέμα, μια ακόμη υπόκριση στην οποία ελλοχεύει η ειλικρίνεια, και αντίστροφα.

Παρόμοιες αμφιβολίες για την αλήθεια του αφηγημένου περιστατικού αφήνει το πρώτο ποίημα των *Προσωπίδων* (1972-1973), «Ηθοποιία»:

Μ' όλη την πανουργία του απελπισμένου συνεχίζει να μιλάει
μεταβιβάζοντας σε τρίτους λόγια του, σιωπές του, τη σιωπή μας,

αυτός, εσύ ή εγώ, — τί διαδικασία· διαλύει, ξαναφτιάχνει, βάφει
με χρώματα άλλα την ίδια προσωπίδα από κοινό χαρτόνι
με προσοχή κολλημένο, εφαρμοσμένο πάνω στην άλλη
απαραβίαστη, χρυσή προσωπίδα· — τα ρουθούνια, τα χείλη, τα μάτια
κατάκλειστα σε αμφίβολην υπεροφία. Πότε πότε
μ' ένα σφυρί και μ' ένα από τα τρία καρφιά του
ανοίγει οπές στα μάτια, στα ρουθούνια, στο στόμα,
να δει αν τον βλέπουν, ν' ανασάνει, να μιλήσει. Τι ήσυχα
που ρέει μέσ' απ' αυτές τις οπές το πιο καθάριο μου αίμα.

(*Ποιήματα ΙΑ΄*, σ. 119)

Μέσω της υπόκρισης ακούγονται τα ειλικρινή λόγια του ηθοποιού αλλά και των θεατών του· η προσωπίδα του δεν είναι, ωστόσο, κολλημένη στο πρόσωπό του, αλλά σε μιαν ακόμη προσωπίδα, απαραβίαστη, κλειστή. Όταν τρυπήσουμε αυτήν τη δεύτερη προσωπίδα, ρέει το αίμα του αφηγητή, τον οποίο μπορούμε πια να ταυτίσουμε με τον ηθοποιό. Η προσωπίδα, επομένως, δεν ήταν άλλη από το πρόσωπό του: ο αυθεντικός άνθρωπος υπάρχει μέσα στον υποκριτή, πληγώνεται και χάνεται μαζί του. Ωστόσο, ακόμη και αυτή η αποκάλυψη αποτελεί ίσως μέρος της «ηθοποιίας»: ο πανούργος, απελπισμένος, επιστρατεύει ένα επιπλέον τέχνασμα για να προσελκύσει τα βλέμματα· ή, αλλιώς, την ώρα που ο ηθοποιός πληγώνει τον εαυτό του και υποκρίνεται ότι αποκαλύπτει την αλήθεια του, ο θεατής —το πρώτο πρόσωπο του ποιήματος— νιώθει να ταυτίζεται μαζί του και να αιμορραγεί ο ίδιος. Προς την πρώτη ανάγνωση —της ταύτισης προσώπου-προσωπίδας— μας κατευθύνει ένα άλλο ποίημα:

Έβγαλε ένα ένα τα ρούχα του μπροστά στο μεγάλο καθρέφτη. Τελευταία
αφαίρεσε την προσωπίδα του· την απόθεσε ανάποδα στο μάρμαρο.
Το μέσα μέρος της προσωπίδας ήταν κόκκινο. Ο καθρέφτης
άδειασε μονομιάς, — μήτε πρόσωπο πια μήτε σώμα· μονάχα
ένα φύλλο χαρτί που το 'σερνε ο αέρας σ' ένα απροσμέτρητο βάθος
ώσπου σταμάτησε λευκάζοντας στο δασύτριχο στήθος του όρθιου νεκρού.

(«Όλο όλο», *Προθάλαμος* (1973), *Ποιήματα ΙΑ΄*, σ. 160)

Η προσωπίδα αιματώνεται, το πρόσωπο δεν υπάρχει χωρίς την προσωπίδα. Το λευκό φύλλο χαρτί μάς επιτρέπει να ταυτίσουμε τον πρωταγωνιστή με τον ποιητή: εγκαταλείποντας τις λέξεις που, όπως έχουμε δει, ενέχουν την

υπόκριση, εξαφανίζεται ο ίδιος ή τουλάχιστον παύει να καθρεφτίζεται. Αν το καθρέφτισμα χωρίς ρούχα και προσωπίδες αποτελεί πράξη ειλικρίνειας, προκύπτει το συμπέρασμα ότι η ειλικρίνεια είναι αδύνατη χωρίς την υπόκριση. Ο ποιητής υπάρχει πια —όρθιος νεκρός— μονάχα στο βάθος του καθρέφτη, όχι στην επιφάνειά του· στο σιωπηλό εσωτερικό ίσως της ποίησης.[10] Το πρόσωπο και το σώμα του ποιητή αποτελούνται, λοιπόν, από τον λόγο — έναν λόγο υποκριτικό. Προσπάθεια απέκδυσης του λόγου και κατάκτησης της ειλικρίνειας σημαίνει βύθισμα του ποιητή στην ανυπαρξία. Μέσω της υπόκρισης ο ποιητής υφίσταται· αλλά και μέσω της υπόκρισης χάνεται, είτε γιατί υποκρίνεται τον ίδιο του τον θάνατο και, ταυτισμένος με τον ρόλο του, πεθαίνει, είτε γιατί εξαρχής δεν υπήρχε, όπως γράφει ο Μπόρχες για τον Σαίξπηρ,[11] και επομένως η αυτογνωστική διαδρομή που διανύει με την υπόκριση τον οδηγεί στη διαπίστωση της ανυπαρξίας του.

Ε. «Έκφραση διά τρίτου»

Στο μεταξύ, η επιλογή προσωπείου είναι μια πράξη αλήθειας εκ μέρους του ποιητή: τα προσωπεία που αιματώνονται στο εσωτερικό τους ή εκείνα που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να υπάρξει αντιδιαστέλλονται με άλλα, επιβεβλημένα —«*τα φανερά τα διατυμπανιζόμενα / τα κίβδηλα / τα εγκεκριμένα προσωπεία*» (*Κέρματα τηλεφώνου Β΄*: ΙΒ191)— τα οποία διαστρεβλώνουν τον άνθρωπο αφαιρώντας του ή αποκρύπτοντας τον ερωτισμό του, τη σεξουαλικότητά του, τις πληγές του, τον «*δικό [του] θάνατο*». Ως τρόπο ειλικρινούς εκδήλωσης του ερωτικού προσανατολισμού ο Ρίτσος προτείνει και πάλι την υπόκριση. Στο «Μυστικό της επιτυχίας», το τελευταίο ποίημα από τις *Μαρτυρίες Γ΄* (1961-1967), παρουσιάζεται ένας τεχνίτης ληκύθων που δοξάζεται από την τέχνη του. Το μυστικό της επιτυχίας του, ωστόσο, δεν βρίσκεται στην απεικόνιση του θανάτου, αλλά στο γεγονός ότι

10. Σχετικά με τη διπλή χρήση προσωπείου και καθρέφτη στην ποίηση του Ρίτσου, ο Κ. Σαντζίλιο, *ό.π.*, σ. 85, 123, παρατηρεί: «το "προσωπείο" που παρεμβαίνει σαν ένα "άλλο εγώ", σαν προστατευτικό κάλυμμα του "εαυτού", ολοκληρώνεται λειτουργικά με τη διάμεση προβολή που επιτυγχάνεται μέσω του "καθρέφτη"». Επίσης: «Η διπλή ύπαρξη προτείνει μια οντολογική εναλλακτική λύση ανάμεσα στο στερεό ανθρώπινο υλικό και στην ιδέα του που βρίσκεται πέρ' απ' αυτό, σαν αποκάλυψη που φιλτράρεται».

11. Χόρχε Λουίς Μπόρχες, «Everything and Nothing», *Ο δημιουργός*, μετ. Τάσος Δενέγρης - Δημήτρης Καλοκύρης, ύψιλον/βιβλία 1985, σ. 37-38.

[...] πάνω στις νεκρικές ληκύθους
εχάραζε τα πιο όμορφα γυμνά νεανικά κορμιά, σε στάσεις
ερωτικές και, κάποτε, προκλητικές. Αλλά η διάχυτη
μελαγχολία του θανάτου έδινε στους αγοραστές και θαυμαστές του ένα πρόσχημα
για ν' αποφεύγουνε, κι αυτός κι εκείνοι, σχόλια τρίτων, κακεντρέχειες κι υποψίες.

(*Ποιήματα Θ'*, σ. 308)

Στην περίπτωση αυτή η προστατευτική υπόκριση δεν αφορά κάποιο προσωπείο, αλλά το ίδιο το έργο τέχνης ή μάλλον το πρόσχημά του. Υπό τη διπλή προστασία της συμβατικότητας της τέχνης του και της ιερότητας του θανάτου, ο τεχνίτης μπορεί να εκδηλωθεί με τόλμη και ειλικρίνεια, συνομιλώντας συνωμοτικά με τους δέκτες του έργου του.[12] Ο Ρίτσος χρησιμοποιεί εδώ την καβαφική συνταγή,[13] έχοντας όμως επιλέξει έναν ρόλο πολύ πιο δημόσιο από εκείνον του Καβάφη, γεγονός που δημιουργεί πρόσθετες δυσκολίες και περιπλοκές. Παράλληλα με τον τεχνίτη των ληκύθων, τον απασχολεί ο διαδηλωτής· και, όπως θαυμάζει τον τεχνίτη επειδή επιστρατεύει ένα πρόσχημα για να εκφραστεί, έτσι προτρέπει τον διαδηλωτή στις «Προφυλάξεις» (*Διάδρομος και σκάλα*, 1970: Ι219) να φωνάξει μαζί με τους άλλους που «*θα φωνάζουν κάτω απ' τις σημαίες*», κατεβάζοντας όμως το κασκέτο του «*χαμηλά, πολύ χαμηλά, / μη δουν πού κοιτάζουν τα μάτια σου*». Και πάλι η διαδήλωση —ή γενικά ο δημόσιος λόγος— μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πρόσχημα για να εκδηλωθεί κάτι άλλο που αφορά την αληθινή ύπαρξη του ανθρώπου. Η ειλικρίνεια προαπαιτεί επομένως την υπόκριση, προκειμένου να προστατευτεί ο άνθρωπος σε μια κοινωνία που συσχετίζει κουτά. Ο ίδιος ωστόσο ο κοινωνικός περίγυρος που καθιστά την υπόκριση απαραίτητη, τη διευκολύνει κιόλας: οι σύντροφοι

12. Αντίστοιχο περίπου είναι το τέχνασμα που εντοπίζει ο Γ.Π. Σαββίδης στους τελευταίους στίχους του «Μη-ήρωας» (*Μαρτυρίες Β'*, 1964-65: Θ276: «*Για τούτο κιόλας, ο Ποιητής / το μνημονεύει χώρια, αν και με κάποια περιφρόνηση, / κι ίσως γι' αυτό ακριβώς με πιότερο έρωτα*»): «Ως άλλοθι της τελικής ερωτικής αξιολόγησης [του Ελπήνορα] από τον Ρίτσο προβάλλεται ο Όμηρος»· βλ. Γ.Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, Ερμής 1981, σ. 28.

13. Για τη σχέση Ρίτσου-Καβάφη, βλ. Γιώργος Βελουδής, «Ο καβαφικός Ρίτσος», *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος 1984, σ. 114-42. Βλ. επίσης Μάσιμο Πέρι, «Καβάφης/Ρίτσος», στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος 1981, σ. 258-73. Την εφαρμογή της «καβαφικής ειρωνείας» στο «Συγγνώμη» (*Μαρτυρίες* Β': Θ276) εξετάζει ο Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 26.

της διαδήλωσης δεν πρέπει να «*δουν πού κοιτάζουν τα μάτια σου, / όσο κι αν ξέρεις πως αυτοί που φωνάζουν / δε βλέπουν πουθενά*», καταλήγει το ποίημα. Οι άλλοι διαδηλωτές επικρίνονται για την τύφλωσή τους: παρασυρμένοι από τις ίδιες τους τις φωνές, αδιαφορούν για τον διπλανό τους, ενώ παράλληλα ίσως τους ενδιαφέρει περισσότερο η ίδια η διαδήλωση παρά ένα συλλογικό όραμα. Μέσα σε ένα τέτοιο πλήθος ο ομιλητής καλεί τον εαυτό του να υπάρξει κυβερνώντας «*τη φωνή [του]*».

Μέρος αυτού του ελέγχου είναι η απόκρυψη – πάλι σύμφωνα με τα καβαφικά διδάγματα, αλλά συναρτημένα, στα ποιήματα του Ρίτσου, με τον φόβο της αποκαθήλωσης: «*Αυτά τα λόγια μην τα πεις στους άλλους – κρύφ' τα· / θα ξεκρεμάσουν την εικόνα σου / απ' τον ασβεστωμένο τοίχο του κρυφού σκολειού*». («Ως το τέλος», *Διάδρομος και σκάλα*: I216). Η εικόνα, η οποία δεν του μοιάζει και πολύ, του αρέσει, όπως του αρέσει και το γεγονός ότι βρίσκεται αναρτημένη. Μια τέτοια εικόνα, φτιαγμένη ως ένα σημείο από αποκρύψεις, ταυτίζεται μάλλον με τα εγκεκριμένα, κίβδηλα προσωπεία που αισθάνεται αλλού ο ποιητής ότι διαστρέφουν την ύπαρξή του. Αυτά ακριβώς τα προσωπεία φαίνεται ότι τα έχει ανάγκη και, παρότι ομολογεί τη δυσφορία του, φροντίζει να τα διατηρεί. Η υποκρισία είναι, επομένως, διπλή: αφενός της απόκρυψης, αφετέρου της ομολογίας. Μέσω της συμβουλής που δίνει στον εαυτό του, ο ομιλητής δείχνει να ομολογεί ειλικρινά την ακαταλληλότητά του ως προτύπου μιας εικόνας. Ωστόσο η ομολογία δεν συντελείται –«*αυτά τα λόγια*» δεν λέγονται–, και έτσι ο ομιλητής απλώς υποκρίνεται τον ειλικρινή διεκδικώντας, μαζί με το «*εγκεκριμένο*», το προσωπείο του αποστασιοποιημένου από την αγιοποίηση ανθρώπου.

Αναπόσπαστο τμήμα της ύπαρξης του ποιητή είναι το βλέμμα των άλλων: στην «Ηθοποιία» ο ηθοποιός-ποιητής ανοίγει οπές στην απαραβίαστη χρυσή του προσωπίδα, όχι μόνο για να ανασάνει και να μιλήσει, αλλά και για «*να δει αν τον βλέπουν*» και, όπως δηλώνεται αλλού, «*τ' αγάλματα [...] πεθαίνουν κι αυτά αν δεν τα κοιτάξεις*» («Τουλάχιστον», *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*: I271). Η χρήση προσωπείων αρεστών στους άλλους –είτε ένα ευρύτερο κοινό είτε τους συντρόφους της διαδήλωσης και του «*κρυφού σκολειού*»– είναι, λοιπόν, απαραίτητη. Ταυτοχρόνως, κατασκευάζοντας το προσωπείο του αποστασιοποιημένου, ειλικρινούς ανθρώπου, ο ποιητής επιζητεί ίσως την έγκριση και τον θαυμασμό ενός ακόμη κοινού, διαφορετικού πιθανόν από το πρώτο ή ενσωματωμένου στο πρώτο, αλλά εξίσου εξαπατημένου.

Ένα αντίστοιχο διπλό παιχνίδι ομολογίας και απόκρυψης, καθώς και προσεταιρισμού του κοινού παίζει ο Ρίτσος με τη συχνή χρήση του τρίτου ενικού

προσώπου στα ποιήματα ποιητικής του ή γενικότερα στα εξομολογητικά του ποιήματα. Παρουσιάζοντας σε τρίτο ενικό τις πράξεις ή και τις σκέψεις του πρωταγωνιστή-ποιητή, ο ομιλητής υιοθετεί μια αποστασιοποιημένη στάση απέναντί του· συχνά μάλιστα αντιμετωπίζει τον ποιητή με σκεπτικισμό, ειρωνεία, δυσπιστία.[14] Παράλληλα, πολλές φορές ο ομιλητής, χρησιμοποιώντας το πρώτο πληθυντικό, εντάσσει τον εαυτό του σε ένα σύνολο στο οποίο αντιπαρατίθεται ή από το οποίο διαφέρει ο ποιητής.[15] Ο Ρίτσος κατασκευάζει, επομένως, έναν διπλό ρόλο, διεκδικώντας ταυτοχρόνως την ταυτότητα με το σύνολο και την ετερότητα του ποιητή.

Ο ομιλητής αναλαμβάνει κάποτε ρόλο εξωτερικού παρατηρητή. Για παράδειγμα, στα *Κέρματα τηλεφώνου Β΄* (1975):

Άλλο οι ακρωτηριασμένοι ανθρώποι
άλλο τ' ακρωτηριασμένα αγάλματα —
επέμενε επέμενε
έσπασε το τζάμι του παράθυρου
μάτωσε το χέρι του
έτρεχε το αίμα στο τραπεζομάντιλο.
Τόση ειλικρίνεια —
πώς να πιστέψουμε;

(*Ποιήματα ΙΒ΄*, σ. 178)

Ο ομιλητής υπονοεί ότι στην υπερβολική επιμονή του τρίτου προσώπου υποκρύπτεται η αντίθετη άποψη από εκείνη που υποστηρίζει· επομένως, ότι

14. Ο Ζεράρ-Ζωρζ Λεμαίρ («Ο κύκλος της σιωπής», μετ. Θανάσης Νιάρχος, *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, *ό.π.*, σ. 88) παρατηρεί σχετικά ότι «έτσι ο συγγραφέας βυθίζεται στην ουδετερότητα και γίνεται ο Ξένος που, στα βάθη της συνείδησής του, αυτοαναιρείται» και παραπέμπει στη σημείωση του Ρίτσου (στο δοκίμιό του «Περί Μαγιακόβσκη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 106-107, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1963, σ. 387-402 [= *Μελετήματα*, σ. 7-33]) αναφορικά με την αντικατάσταση του πρώτου προσώπου («που εκπροσωπούσε το "εμείς"») από «το μετριοπαθέστερο δεύτερο ή τρίτο»: «αν όχι από πραγματική μετριοφροσύνη, τουλάχιστον από συνείδηση του κακόηχου και ανάρμοστου της υπεροφίας — έστω και σαν ένα προσωπείο σεμνότητας».

15. Από τις *Μαρτυρίες* και μετά, παρατηρεί η Προκοπάκη (*ό.π.*, σ. 308), «πολλαπλασιάζονται τα παρενθετικά "είπε", σαν η όποια ανακοίνωση, η όποια αποκάλυψη να μην οφείλεται στον ποιητή αλλά σ' αυτόν τον άλλο. Συχνά ο ποιητής μπαίνει στη χορεία των ακροατών, αυτών που παρατηρούν τον άλλο, θαυμαστικά ή απορημένα. Τότε χρησιμοποιεί ένα πρώτο πληθυντικό: "Εμείς τίποτα δεν καταλάβαμε", θα γράψει συχνά με διάφορους τρόπους. Αυτή η "αντικειμενική" και αποδραματοποιημένη έκφραση θα είναι επίσης μια άλλη χρήση του προσωπείου».

κατά βάθος το τρίτο πρόσωπο υποστηρίζει πως ακρωτηριασμένοι άνθρωποι και ακρωτηριασμένα αγάλματα ταυτίζονται. Ανοιχτή επίσης είναι η εκδοχή ο ομιλητής να συμμερίζεται την άποψη του πρωταγωνιστή, θεωρώντας την αυταπόδεικτη, αλλά να βρίσκει ύποπτη και υποκριτική την επιμονή του — έναν θεατρινισμό ο οποίος δεν έχει στόχο να πείσει για κάτι, αλλά να στρέψει τα βλέμματα πάνω στο πρόσωπο που μιλά και πάσχει. Παράλληλα, πιθανόν η επίκριση του ομιλητή να στρέφεται εναντίον του εαυτού του και του συνόλου — του πρώτου πληθυντικού προσώπου. Ο πρωταγωνιστής είναι ειλικρινής, εμείς όμως, συνηθισμένοι στην υποκρισία, δεν μπορούμε να τον πιστέψουμε.

Άλλες φορές ο ομιλητής γνωρίζει τη σκέψη και τα σχέδια του πρωταγωνιστή, καταδεικνύει την υπόκρισή του, αλλά ταυτοχρόνως, ως μέρος του συνόλου, πέφτει θύμα αυτής της καλοπροαίρετης υπόκρισης· για παράδειγμα, στο ποίημα με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Σεμνά τεχνάσματα»:

[...] Στο παράθυρο
πυκνό, θορυβώδες γαλάζιο. Αυτός υποκρίνεται
πως δεν το ακούει υποχρεώνοντάς μας έτσι
να τ' ακούσουμε πολλαπλάσια εμείς. [...]

(*Γραφή τυφλού* (1972), *Ποιήματα ΙΑ΄*, σ. 61)

Το τέχνασμα δηλώνεται, αλλά χαρακτηρίζεται σεμνό: πράξη ενός ανθρώπου που δεν επιδιώκει την αυτοπροβολή του, αλλά το γενικό καλό. Ο ομιλητής ακούει το γαλάζιο πολλαπλάσια, μαζί με τους άλλους, παρότι ξέρει πως η κώφωση ή η αφηρημάδα του ποιητή είναι υποκριτική.

Ο βασικός ιστός της υπόκρισης και της ειλικρίνειας πλέκεται λοιπόν στο επίπεδο της δημιουργίας του ποιήματος: ο Ρίτσος κατασκευάζει δύο ρόλους — του παρατηρητή και του παρατηρούμενου —, επιτρέποντας όμως στον αναγνώστη να δει ότι δεν είναι αυτόνομοι, αλλά αλληλέγγυοι και συγκοινωνούντες. Παράλληλα, παρουσιάζοντας τις πράξεις και τις σκέψεις του ποιητή σε τρίτο πρόσωπο, επιτρέπει στον εαυτό του να κάνει τολμηρές, ανορθόδοξες δηλώσεις, να ξενίσει, να αγιοποιηθεί, καθώς διαθέτει το άλλοθι της αποστασιοποίησης.

Το τέχνασμα αυτό το ονομάζει ο ίδιος «Έκφραση διά τρίτου» στον τίτλο ενός ποιήματος όπου το παιχνίδι παίζεται πολλαπλά:

Στεκόταν και κοιτούσε τα καράβια. Ναυτικοί πολυάσχολοι.
Αυτό το εξαίσιο χέρι, σε κίνηση, γυμνό. Αυτός δεν μπορούσε

να καθηλώσει την καμπύλη των μυώνων. Το τρίχωμα
απόκρυβε την επάνω γραμμή, κι ούτε τα δάχτυλα ξεχώριζαν
μέσα στον πυρετό της πραχτικής δουλειάς. Έτσι
του 'μενε να παρατηρεί τα μουσκεμένα καραβόσκοινα, μια πλώρη
τρομερά κόκκινη, τις σκιές απ' τα κατάρτια, κι ένα ψάρι
ματωμένο, κατάστιλπνο να σπαρταράει στο παλιό μουράγιο
εκφράζοντας τον λαμπρό πόνο των θεατών, όχι των θεωμένων.

(*Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη* (1967-1971), *Ποιήματα Γ'*, σ. 270)

Ο πόνος του θεατή οφείλεται στο γεγονός ότι το «*εξαίσιο χέρι*» του πολυάσχολου ναυτικού τού είναι απρόσιτο, τόσο επειδή δεν το διακρίνει ολόκληρο όσο και επειδή απαγορεύει στον εαυτό του να το πλησιάσει και αυτοκαταδικάζεται στον περιορισμένο ρόλο του θεατή. Μην μπορώντας να δει το χέρι, κοιτάζει το ματωμένο ψάρι· ή, αλλιώς, μην μπορώντας να εκφράσει τον πόνο του για την απόσταση από το χέρι, μιλά για τον πόνο του ψαριού. Η «*έκφραση διά τρίτου*» αφορά τη σκέψη ότι το ψάρι εκφράζει τον πόνο του θεατή, ενώ ταυτοχρόνως με το πληθυντικό *των* «*θεατών*» και *των* «*θεωμένων*» επιχειρείται αντιπερισπαστικά μια αναγωγή στο γενικό, ώστε να μη συνδυαστεί ο πόνος του συγκεκριμένου θεατή με το συγκεκριμένο θέαμα. «*Έκφραση διά τρίτου*» επίσης επιτυγχάνεται με την υιοθέτηση του τρίτου ενικού: ο ομιλητής γνωρίζει τις σκέψεις του πρωταγωνιστή και συμμερίζεται το οπτικό του πεδίο, ωστόσο δεν ταυτίζεται μαζί του. Αν μάλιστα ο τίτλος δίδεται από τον ομιλητή, αποτελεί ειρωνικό σχόλιο, ότι ο πρωταγωνιστής διόλου δεν ενδιαφέρεται για τον πόνο του ψαριού· επιδιώκει απλώς να εκφραστεί χωρίς να εκτεθεί.

Η τριτοπρόσωπη έκφραση διακρίνει ακόμη και την αυτοπαρουσίαση του Ρίτσου σε ένα από τα τελευταία του ποιήματα, όπου επιχειρεί να αποκαταστήσει τα πράγματα στις σωστές τους διαστάσεις («Αποκατάσταση» είναι το τίτλος του ποιήματος), απαλλάσσοντάς τα από συμβολισμούς. Επιχειρώντας να αποκαταστήσει και τον εαυτό του, γράφει:

[...] Κι εγώ – είπε –
καθόλου μύθος, ήρωας ή θεός, μα απλός εργάτης
[...]
που γράφει, γράφει ακατάπαυστα για όλους και για όλα
και τ' όνομά του σύντομο κι ευκολοπρόφερτο: Γιάννης Ρίτσος.

(*Το γυμνό δέντρο* (1987), *Αργά*, σ. 114-15)

Ανεξάρτητα από την ειλικρίνεια της αυτοπαρουσίασης (ρόλο εργάτη της τέχνης διεκδικούσε από νωρίς ο Ρίτσος, αλλά και η μυθοποίηση του ποιητή είναι μέρος της ποιητικής του), η υπόκριση κυριαρχεί στο ποίημα, καθώς ο Ρίτσος κατασκευάζει ένα άλλο πρόσωπο, το οποίο χωρίς σχόλια (παρεμβάλλοντας μόνο το «*είπε*») μεταδίδει τα λόγια του «Γιάννη Ρίτσου». Ταυτοχρόνως, στα λόγια που λέει για τον εαυτό του ο «*Γιάννης Ρίτσος*» το πρώτο ενικό σύντομα αντικαθίσταται και πάλι από το τρίτο: «*κι εγώ [...] / [...] απλός εργάτης που γράφει [...] / και τ' όνομά του [...]*». Ο *εργάτης* της τέχνης είναι, λοιπόν, ο εαυτός του, ενώ ταυτοχρόνως συνιστά και έναν ρόλο τον οποίο ο ποιητής υποδύεται· αλλά και αυτός που λέει «*εγώ*» μέσα στο ποίημα —ο «*Γιάννης Ρίτσος*»— υποκρίνεται ότι δεν είναι ο ίδιος που γράφει το ποίημα. Μέσω λοιπόν αυτού του παιχνιδιού με τα πρόσωπα, η υπόκριση με την εξομολογητική ειλικρίνεια συναντιούνται για άλλη μια φορά.

Συμπεράσματα

Η συνύπαρξη υπόκρισης και ειλικρίνειας φαίνεται να είναι για τον Ρίτσο ταυτόσημη με την ποίηση ή τουλάχιστον αναπόσπαστο τμήμα της ποιητικής δημιουργίας. Ξεκινώντας από την πεποίθηση ότι η ειλικρίνεια είναι το αντίθετο της υποκρισίας και ότι ο σωστός ποιητής μονάχα με την πρώτη μπορεί να ταχθεί στήνοντας απέναντι στον εαυτό του και στον λαό έναν πιστό καθρέφτη, ο Ρίτσος κατασκευάζει στη συνέχεια ένα πολύπλοκο, ειρωνικό[16] παιχνίδι με καθρέφτες, όπου ο ποιητής φανερώνεται και κρύβεται ταυτοχρόνως, ανακαλύπτει στα προσωπεία το πρόσωπό του, καταγγέλλει ως υποκριτική την ειλικρίνειά του, μοιράζει τον εαυτό του σε ρόλους. Αν ένας στόχος του παιχνιδιού αυτού είναι να συναντήσει ο ποιητής τον εαυτό του και να τον προστατεύσει τόσο από τους άλλους όσο και από επώδυνες αλήθειες, στη διάρκεια του παιχνιδιού συνειδητοποιεί ότι η απώλεια είναι αναπότρεπτη: ο εαυτός του δεν υφίσταται σταθερός και ακέραιος στο βάθος της ύπαρξής του· παλίμψηστος, κατακερματισμένος και άπιαστος, ανευρίσκεται και χάνεται ταυτοχρόνως. Η αιτία αυτής

16. Αν δεχτούμε τη διάκριση που προτείνει ο D.C. Mücke στη μελέτη του *Ειρωνεία* (μετ. Κώστας Πύρζος, Ερμής 1974, σ. 44, στη σειρά «Η γλώσσα της κριτικής»), ότι «η ειρωνική υποκρισία διακρίνεται από τη μη ειρωνική υποκρισία ως προς το ότι προορισμός της είναι να γίνεται αντιληπτή», μπορούμε να θεωρήσουμε το παιχνίδι υπόκρισης και ειλικρίνειας στην ποίηση του Ρίτσου ως μέρος της ειρωνικής διάστασης του έργου του. Η διερεύνηση αυτής της διάστασης βρίσκεται, βέβαια, έξω από το πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

της αναπόδραστης κατάστασης εντοπίζεται μάλλον στις λέξεις: καθώς η ύπαρξη του ποιητή ταυτίζεται με την ποίηση, είτε γιατί προσδιορίζεται ως ένα βαθμό από την ποιητική του ιδιότητα είτε γιατί τα βιώματα, οι σκέψεις και τα συναισθήματά του εκβάλλουν στην ποίηση, ως μέσο της αυτογνωσίας χρησιμοποιούνται οι λέξεις. Έχοντας ξεκινήσει από την πίστη στις γυμνές λέξεις που καθρεφτίζουν γυμνά τα πράγματα και τις αλήθειες, ο Ρίτσος διερευνά στη συνέχεια την υποκριτική υφή τους: οι λέξεις μεταμφιέζουν, παραλλάσσουν, παραλείπουν, αποκρύπτουν, αποσιωπούν, περιορίζουν, κομματιάζουν, παζαρεύουν. Έτσι, ακόμη και τις στιγμές των πιο ειλικρινών εξομολογήσεων ο ποιητής υποκρίνεται· ταυτοχρόνως υποκρίνεται στον εαυτό του ότι υπάρχει, ενώ, φτιαγμένος από λέξεις, είναι ανυπόστατος.

Η χρήση του τρίτου προσώπου χρησιμεύει στη δημιουργία όχι μόνο ενός άλλοθι ή μιας αποστασιοποίησης, αλλά και ενός πλασματικού ακέραιου όντος: του ποιητή. Διαπιστώνοντας την ανειλικρίνεια του λόγου και θεωρώντας τή σιωπή υποχώρηση ή επικίνδυνο όσο και ελκυστικό χώρο, ο ποιητής επιλέγει να σωπάσει μιλώντας: «*Ένα στόμα / μένει σωστά κλεισμένο μόνο μ' ένα άλλο στόμα*» (*Πάροδος*, 1971-1972: Ι419). Στη δήλωση αυτή —που μεταδίδεται πάλι σε τρίτο πρόσωπο («*λέει*») — συνοψίζεται ίσως το παιχνίδι υπόκρισης και ειλικρίνειας στην ποίηση του Ρίτσου: μόνο παριστάνοντας ότι υφίσταται με μια συγκεκριμένη, ακέραιη οντότητα και ταυτοχρόνως ότι δεν είναι ο εαυτός του, μπορεί ο ποιητής να μιλήσει ειλικρινά. Μιλώντας όμως με αυτό τον τρόπο, έχει την αίσθηση ότι σωπαίνει, καθώς ο ίδιος κρύβεται. Είτε υποκρίνεται τον σιωπηλό μιλώντας είτε τον ομιλητικό σωπαίνοντας, ο ποιητής νιώθει ειλικρινής μόνο όταν είναι ένας άλλος.