

ΕΛΛΗ ΦΙΛΟΚΥΠΡΟΥ

«Τόσο τυχαία, τόσο άγνωστα, τόσο βαθιά εξηγημένα»: Σαλτιμπάγκοι και θεατές στην ποίηση του Ρίτσου

«Είχε πρωθύστερη η μορφή του σημασία», προειδοποιεί για τον «ειρωνικό, θλιμμένο, τραγικό, απεγνωσμένο και εκστατικό» «Πιερότο» του ο Ρώμος Φιλύρας το 1922, έχοντας περιγράψει μια φιγούρα αλλόκοτη και αντιφατική, απατηλή και αληθινή μαζί.¹ Η πρωθύστερη σημασία της έχει κατασκευαστεί σταδιακά στον χώρο του θεάματος και της λογοτεχνίας (με ισχυρότερο ίσως παράδειγμα, για τους Μετασυμβολιστές, την ποίηση του Laforgue).² Ο Πιερότος σημαίνει εμάς – οι οποίοι τον αντιμετωπίζουμε, ωστόσο, σαν ένα παράξενο, αστείο πλάσμα. Δεν μας συμβολίζει απλώς. Μας προλέγει και μας υπερβαίνει, καθώς εμείς, άτολμοι και δέσμοι των ψευδαισθήσεών μας, υποκρινόμαστε πως τα πρόσωπα που φορούμε είναι τα δικά μας. Την ίδια χρονιά, ο Τέλλος Άγρας δημοσιεύει στη *Διάπλασι των Παίδων* τον δικό του «Πιερότο».³ εκείνος «άγνωστου τόπου τ' όργανο/ χτυπούσε, σαν κιθάρα», καθισμένος στη σκηνή του θεάτρου και κοιτώντας εμάς, τους θεατές, «σαν να περίτρεχε μια κρύα/ και μαύρη φυλακή». Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη που έχει γνωρίσει την «αγρύπνια και τη στέρηση», προοιωνίζεται «ένα αύριο σκοτεινό» και μας προσεγγίζει μέσω της μεταμφίεσής του, κατορθώνοντας να συντονίσει την

1. Ρώμος Φιλύρας, «Ο Πιερότος» (1922), *Ποιήματα: Άπαντα τα ευρεθέντα*, τ. Α', φιλολογική επιμ. Χ. Α. Καράογλου και Αμαλία Ξυνογαλά, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2013, σ. 217-218.

2. Η μελέτη του Δημήτρη Πολυχρονάκη, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής: Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015, αποτελεί πολύ ενδιαφέρουσα διερεύνηση των καταβολών και των μετασχηματισμών της μορφής του πιερότου, του αρλεκίνου κ.λπ., σε συνάρτηση με την ιστορία των ιδεών και τα λογοτεχνικά ρεύματα. Δεν συμφωνώ, ωστόσο (μεταξύ άλλων), με την τελική του αποτίμηση ότι «ουσιαστικά, στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ο πιερότος-ποιητής των μοντέρνων εποχών είχε κορεστεί και εξαντλήσει όλες τις δυνατότητές του, φθάνοντας στο τέλος του» (σ. 482). Η περίπτωση του Ρίτσου (μαζί, βέβαια, με άλλες) δείχνει ότι το πεδίο παραμένει ανοιχτό.

3. *Η Διάπλασι των Παίδων*, έτος 44ον, περ. Β', τ. 29ος, (30 Ιουλ. 1922) 275. Το ποίημα, παρά την πρόδηλη αξία του, δεν εντάχθηκε από τον Άγρα σε καμία από τις συλλογές του.

κιθάρα του με τις ψυχές μας. «Κι αφού έπαψε κι εχάρισε/ μια υπόκλιση όλο χάρη,/ πόσο μας άφηνε άτονη,/ στ' αλήθεια την ψυχή!/ Σαν να 'σερνεν απάνω της/ τόση ώρα το δοξάρι/ και με τις πένθιμες χορδές/ την έκανε να ηχεί». Τα «δυνατά μάτια» ενός Αρλεκίνου θα θυμηθεί από μια Αποκριά η Μαρία Πολυδούρη έναν χρόνο μετά, το 1923· «κλείναν/ κάθ' έξοδο κι απόμενες στη μοναξιά μαζί τους».⁴ Και ο Κ. Γ. Καρυωτάκης θα μας μεταφέρει από την *Commedia dell'Arte* στο τσίρκο, με τον τραγικό του κλόουν-θηριοδαμαστή-ποιητή.⁵ Θα ακολουθήσουν και άλλοι πιερότοι κι αρλεκίνοι – ας θυμηθούμε τους «Εαυτούληδες» φάλτσους παλιάτσους του Γιάννη Σκαρίμπα το 1938⁶ ή, λίγο νωρίτερα, τον «συσπασμένο,/ σε μονοκόμματη γκριμάτσα γέλιου, δακρυσμένο» παλιάτσο του Φιλύρα, καθώς και τον Φασουλή του, από τα χρόνια του Φρενοκομείου.⁷ Στο μεταξύ, έχει εφορμήσει στη λογοτεχνική σκηνή ο Γιάννης Ρίτσος με το *Τρακτέρ* του το 1934, διατρανώνοντας τη στιβαρότητα των στίχων του, που «χτίζ[ουν] πάνω απ' τους λαούς χαλύβδινο γεφύρι», και την ιερότητα του ρόλου του. Η μοναδική του σχέση με τον κόσμο του θεάματος στις πρώτες του εκδομένες συλλογές εδράζεται στην αδήριτη οικονομική ανάγκη – για την οποία και οικτρίζει τον εαυτό του: «κροταλώ για μια δραχμή το σείστρο.// Κι αν ήμουν ανυπόταχτος, σαν караγκιόζη οιχτρό/ με διευθύνουν άβουλο ξένοι, κρυμμένοι σπάγγοι».

Θα περάσει μια εικοσαετία περίπου για να δημιουργήσει ο Ρίτσος ένα προσωπείο που συνομιλεί με εκείνα των Μετασυμβολιστών.⁸ Στο «Καλλιτέχνης

4. Μαρία Πολυδούρη, «Αρλεκίνος» [ημιτελές ποίημα], *Τα Ποιήματα*, φιλολογική επιμ. Χριστίνα Ντουλιά, Αθήνα, Εστία, 2014, σ. 236.

5. Κ. Γ. Καρυωτάκης, «[Αλογα μαύρα...]», *Ελεγεία και σάτιρες* (1927), *Ποιήματα και πεζά*, φιλολογική επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ερμής, 1991, σ. 74.

6. Γιάννης Σκαρίμπα, «Εαυτούληδες» [από την ομώνυμη συλλογή (1950)], *Απαντες στίχοι 1936-1970*, φιλολογική επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 2010, σ. 50. Για το θέμα, βλ. το άρθρο της Κατερίνας Κωστίου, «“Ο μαιτρ του φάλτσου” και η clownerie του Μεσοπολέμου», *Χρόνος* 9 (Ιαν. 2014), www.chronosmag.eu/index.php/s-p-lg-g-sp-p-s.html.

7. Ρώμος Φιλύρας, «Πιερότος» [1930] και «Φασουλής» [1936], *Ποιήματα: Άπαντα τα ευρεθέντα*, τ. Β', ό.π., σ. 131, 246.

8. Δεν εξετάζονται εδώ τα πρώτα κείμενα του Ρίτσου, δημοσιευμένα σε περιοδικά πριν από την έκδοση του *Τρακτέρ*, καθώς σε αυτά δεν διακρίνεται τόσο συνομιλία όσο εμφανής επίδραση των Μετασυμβολιστών. Για τα σχετικά στοιχεία, βλ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1980*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1993· βλ. επίσης, Χρύσα Προκοπάκη, Αικατερίνη Μακρυνικόλα και Γιώργης Γιατρομανωλάκης (φιλολογική επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος 2009: Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου/Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, 2009. Ωστόσο, πληρέστερη άποψη για τα πρώτα κείμενα

και κοινό» (*Ασκήσεις*, 1950-1960: Γ411)⁹ είναι εμφανής ο προβληματισμός του γύρω από μια σχέση την οποία θεωρούσε δεδομένη και σταθερή στις πρώτες δεκαετίες:

Ήταν ένας ωραίος ταχυδακτυλουργός, χλωμός σαν πεθαμένος,
 έπαιζε μ' επιδεξιότητα μες στα διάφανα χέρια του
 χιλιάδες κρίκους – πάνω-κάτω, πάνω-κάτω –
 πολύχρωμων, πολύμορφων μηδενικών, μ' άκρα επιδεξιότητα, στ' αλήθεια,
 σαν εύθυμα σχεδόν· έπαιζε εκεί, ανεξάντλητος,
 μπροστά σ' ελάχιστους, αργόσχολους θεατές, τόσο απαιτητικούς, που, μόνον,
 σαν πέρασε τον πιο στενό του κρίκο στο λαιμό του, χειροκρότησαν.

Ο κλόουν του Καρυωτάκη θα συντριβεί από τις οπλές των αλόγων – των μαύρων σιέφειων που δεν τιθασεύονται με το μαστίγιο-μάστιγα του λόγου. Ο χλωμός ταχυδακτυλουργός του Ρίτσου σχεδόν αυτοστραγγαλίζεται, παραμένει όμως όρθιος κι ενδεχομένως θα επαναλάβει την παράστασή του, παίζοντας με ό,τι για τους αδιάφορους θεατές είναι πολύχρωμοι κρίκοι, ενώ για τον ίδιο εκφάνσεις του μηδενός, του κενού. Στην ίδια συλλογή εμφανίζεται και ένας σκoiνοβάτης που, κάνοντας μια τελευταία δοκιμή, «δίχως θεατές», πέφτει από τη σκάλα την οποία έχει στερεώσει πάνω στο σκoiνί. Το σκoiνί μένει στη θέση του, και ο ίδιος πλένει τα ματωμένα του ρούχα· ο αγνός τους, καθώς στεγνώνουν, ανεβαίνει «πιο ψηλά κι απ' τη σκάλα» (Γ476).¹⁰ Οι δύο όψεις της παράστασης – η έλλειψη επικοινωνίας με τους θεατές, αφενός, η επίμονη προσπάθεια να κατακτηθεί μια δύσκολη τέχνη (και τεχνική), αφετέρου – χαρακτηρίζονται από κάτι κοινό: την προσφορά· ένα ζήτημα που απασχολεί έντονα

θα μπορέσουμε να διαμορφώσουμε μετά την έκδοσή τους, η οποία ετοιμάζεται από τον Γιώργο Ανδρειωμένο (βλ. σχετική ανακοίνωση στον παρόντα τόμο). Η Χρύσα Προκοπάκη παρατηρεί ότι «το θέμα του προσωπίου και των μεταμορφώσεων» αποκτά σταδιακά κεντρική θέση στην ποίηση του Ρίτσου, «ανακαλώντας μνήμες παιχνιδιών, μνήμες του τσίρκου, της αποκριάς, του θεάτρου και της τραγωδίας, πάντα με την υπόγεια αίσθηση του τραγικού σε σχέση με την ακεραιότητα, τη φθορά, τη λεηλασία του προσώπου ή την ανείπωτη αλήθεια του», βλ. Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 39.

9. Όλες οι παραπομπές στο έργο του Ρίτσου γίνονται στις εκδόσεις του Κέδρου.

10. Πτώση και ανύψωση: ο Ρίτσος βρίσκεται μέσα στο μπωντλερικό πνεύμα, έτσι όπως το συνοψίζει ο Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Παρίσι, Flammarion, 1970, σ. 81. Ο Baudelaire, σύμφωνα με τον μελετητή, προσδίδει στον καλλιτέχνη τον ενδεδυμένο τη μορφή του σαλτιμπάγκου, «la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme».

τον Ρίτσο, εξαρχής βέβαια, αλλά με διαφορετικούς όρους από τη δεκαετία του 1950 και εξής, καθώς συχνά διαισθάνεται πως υπηρετεί σωστότερα την ποίηση (και, επομένως, και τους αναγνώστες του) όταν γράφει για όσα τον αγγίζουν προσωπικά παρά για όσα οφείλει να γράφει ως στρατευμένος λογοτέχνης. Το δίλημμα είναι δισεπίλυτο και αρδεύει εκείνη την εποχή πολύ ενδιαφέρουσες συνθέσεις ή μεμονωμένα ποιήματα.¹¹ Παράλληλα, η επίγνωση ότι, με τέτοιες επιλογές, δυσαρεστεί τους συντρόφους του συντείνει ίσως στη δημιουργία μιας θεματικής που αφορά την ετερότητα του καλλιτέχνη, και τη δυσπιστία, δυσφορία ή και απροκάλυπτη εχθρότητα του κοινού – δικαιολογημένη κάποτε, καθώς με τις παράξενες κινήσεις του εκείνος μας αποξενώνει ή μας προκαλεί.

Έτσι, σε πρώτο πληθυντικό παρουσιάζονται, σε ποίημα του 1967, οι θεατές που παρακολουθούν μαγεμένοι τον ταχυδακτυλουργό να βγάζει περιστέρια από το καπέλο του, να φτιάχνει πραγματικά δαχτυλίδια φουσώντας τον καπνό του τσιγάρου του· «κι άλλα κι άλλα του φωνάζαμε [...] Τότε εκείνος, με μιαν εξαίσια ιερατική χειρονομία, σα ν' αποκάλυπτε τ' άχραντα μυστήρια./ Ξεκούμπωσε το τελευταίο κουμπί του. Ένα θάμβος. Σιωπή. Κι αμέσως ύστερα/ θύελλα οι πέτρες σφύριξαν τριγύρω του και τον εκάλυψαν» («Λιθοβολισμός ταχυδακτυλουργού», *Ταναγραίες*, 1967: Θ323). Όπως και ο προηγούμενος ταχυδακτυλουργός, είναι και αυτός «όμορφος»· γοητευτικός σαν τον Αρλεκίνο της Πολυδούρη. Ξεκουμπώνεται για να θαυμάσουμε την ολόσωμη ομορφιά του ή απλώς για να μας δείξει τον αληθινό του εαυτό; Και τι είναι αυτό που μας εξοργίζει; Η προσβολή της δημοσίας αιδούς ή η διακοπή της παράστασης; Εκείνος, πάντως, έχει μάλλον προβλέψει την αντίδρασή μας, αν κρίνουμε από τη «θλιμμένη πονηρία στα μάτια» του· πονηρία που εκπηγάζει «απ' τη μεγάλη εμπειρία/ των θεατών και του εαυτού του». Έχει προβλέψει το αναπόδραστο και της δικής του πράξης, υπαγορευμένης ίσως όχι μονάχα από την ανάγκη του για επικοινωνία αλλά και από έναν ισχυρό ναρκισσισμό, σύμφυτο της καλλιτεχνικής του υπόστασης – όπως και ο πόνος και η θλίψη.¹² Σε άλλο ποίημα της ίδιας δεκαετίας, ο «Ακροβάτης» (*Μαρτυρίες Β'*, 1964-1965: Θ257) κερδίζει το χειροκρότημά μας, παρά τη γύμνια του. Κλαίει, ωστόσο. Και δεν είναι σαφές αν τον χειροκροτούμε επειδή «κανένα σχήμα της γεωμετρίας/ δεν είναι ξένο στο σώμα του» ή για τα δάκρυά του. Πάντως, με το κλάμα ολο-

11. Βλ. π.χ. το ποίημα «Αυτό ήταν το τραγούδι» (1959) από τη συλλογή *Γενική Δοκιμή* (1956-1959), Γ213-218.

12. Αν για τον Kleist ο ναρκισσισμός (ή «ακκισμός») ακυρώνει και καταστρέφει την τελειότητα στην κίνηση, για τον Ρίτσο συνιστά μέρος της καλλιτεχνικής πράξης. Βλ. Heinrich von Kleist, *Οι Μαριονέτες*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Άγρα, 1982 (1810), σ. 17-18.

κληρώνεται η παράσταση, οι θεατές φεύγουν, τα φώτα σβήνουν. Αν στο ποίημα του Άγρα μένει «άτονη» η δική μας ψυχή όταν παύει η μουσική του Πιερότου, εδώ εκείνος που αδειάζει είναι ο καλλιτέχνης· και η μοναξιά του δεν διασκεδάζεται με τις επευφημίες.

Αντίθετα, αίρεται απολύτως σε ένα ποίημα από την ίδια συλλογή με το «Λιθοβολισμός ταχυδακτυλουργού». Αυτή τη φορά, ο ακροβάτης έχει προσηταιριστεί το κοινό του – ίσως επειδή είναι περιορισμένο (η παράσταση πραγματοποιείται όχι σε κάποιο θέατρο, αλλά σε σπίτι). Με τις κινήσεις του, ο πρωταγωνιστής: «κάπως/ σα να 'κανε το παρελθόν παρόν, και αντίστροφα. Όσπου άνοιξε μια τρύπα/ και τον κατάπτε ολόκληρον. Τα χάσαμε. Κείνη την ώρα χτύπησε η πόρτα./ Τρέξαμε ανήσυχοι. Μπορεί να μας κατηγορούσανε για φόνο. Ανοίξαμε./ Ήταν αυτός, μ' ένα καλάθι πορτοκάλια στο δεξί του χέρι» («Ακροβασία»: Θ322). Μαγεία, αλλά και απτή, απλή προσφορά και φιλική χειρονομία. Καλούμαστε, λοιπόν, να αντιληφθούμε και την παρέμβαση στην αντίληψή μας για τον χρόνο και τον χώρο σαν αντίστοιχα απλή και απτή κίνηση· σαν το δώρο ενός επισκέπτη. Και, στη συνέχεια, απαλλαγμένοι και από ενοχές και από την αγωνία του θανάτου του Άλλου (ή και του δικού μας), να δεξιωθούμε, ως οικοδεσπότες, τον καλλιτέχνη.¹³

Ο Ρίτσος ταλαντεύεται. Όχι μονάχα επάνω στο σκοινί της ποίησης, καθώς διερωτάται αν θα πέσει ή όχι, αλλά και στη στάση του απέναντι στους αναγνώστες του. Δυνάμει φίλοι ή αδυσώπητοι εχθροί; Τα κίνητρά του για την παράξενη συμπεριφορά του, την ενίοτε προκλητική, φαίνεται, πάντως, να τα έχει διασαφηνίσει και αποδεχτεί: προσφορά μιας γνώσης που υπερβαίνει τη λογική και συμβάλλει στη διεύρυνση των ορίων της ατομικής ύπαρξης, ναρκισσισμός και ελευθερία του καλλιτέχνη. «Λεύτερος, λεύτερος – έλεγε» ο «Γελωτοποιός» (*Μαρτυρίες Β'*, 1964-1965: Θ283) σε άλλο ποίημα της δεκαετίας του 1960. «Λιθοβολήστε με,/ κάντε ό,τι θέλετε». Οι πέτρες δεν φτάνουν στον στόχο τους· εκείνος, ωστόσο, τραυματίζεται από την πέτρα που πετά ο ίδιος, γνωρίζοντας πως αυτή θα επιστρέψει και θα τον χτυπήσει στο μέτωπο. Έτσι, στον συνδυασμό της αντιπαλότητας και της υπόγειας συμμαχίας με το κοινό του, κερδίζει την ελευθερία του. Δεν απαλλάσσεται, πάντως, από την ανάγκη της αυτοπαρατήρησης και του αυτοθαυμασμού: «Μόνον,/ έναν καθρέφτη, έναν καθρέφτη, γρήγορα, να δω το πρόσωπό μου». Όπως δεν απαλλάσσεται και από

13. Το θέμα του ποιητή ως επισκέπτη αναπτύσσεται στη σύνθεση που κλείνει την *Τέταρτη διάσταση* (1956-1972), «Όταν έρχεται ο Ξένος» (1958), ΣΤ319-334. Για το «Ακροβασία», ο Γ. Π. Σαββίδης σημειώνει: «ουσιαστικά Πικασικό ποίημα, γεμάτο από την παράλογη ευφροσύνη της δημιουργικής αθανασίας», βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Η διπλή θητεία του Γιάννη Ρίτσου», *Νέα Εστία*, τ. 130, τχ. 1547 (Χριστούγεννα 1991) 16.

την ποιητική του ιδιότητα. Στο «Σχεδόν ταχυδακτυλουργός» (*Μαρτυρίες Α΄*, 1957-1963: Θ199), της ίδιας εποχής, ο πρωταγωνιστής επιτελεί τις μαγικές του κινήσεις με τίμημα την εξάντλησή του· την οποία και καταπολεμά με μαγικό, και πάλι, τρόπο: «διαλύει ένα πράσινο, παυσίπονο αστέρι/ σ' ένα ποτήρι νερό» και το πίνει. Αδυνατεί όμως να διώξει το πουλί που κατοικεί μες στο κεφάλι του. «Οι σκιές δυο μεγάλων φτερών γεμίζουν το δωμάτιο». Ούτε να το δει μπορεί ούτε, επάνω στις φτερούγες του, να πετάξει ο ίδιος· ούτε όμως να πάψει να συντονίζεται μαζί του.

Σε αυτό το «σχεδόν», στη μεταιχμιακή του υπόσταση, έγκειται και το μυστικό του. Όπως «Το μυστικό του γελωτοποιού» (τίτλος ποιήματος του 1971: *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*, 1967-1971: I323) συνίσταται σε αυτό που κρύβει στην τσέπη του, καθώς και στη γνώση ότι η «μαύρη κηλίδα» μένει «ακίνητη στον τοίχο – πιο μαύρη στον καθρέφτη», όσο κι αν την ξύσει καταστρέφοντας τα νύχια του. Θα τη βάψει χρυσή, μαζί με ολόκληρο τον τοίχο, για να μην τη βλέπουμε· και, στη συνέχεια, θα δημιουργήσει έναν αντιπερισπασμό. «Σαν κατά λάθος/ βάζει μια πινελιά στη μύτη του, στα μάγουλά του. Χρυσωμένος έτσι/ κοιτιέται στον καθρέφτη. Γελάει – τα μάτια του κλείνουν· –/ αυτός ο αιώνιος γελωτοποιός (όπως τον λέμε) του θανάτου,/ κρύβοντας μες στην τσέπη του τις τρεις μεγάλες, σκουριασμένες πρόκες». Ο γελωτοποιός επιχειρεί να μας ξεγελάσει, αποσπώντας την προσοχή μας από το κενό και τον θάνατο· οι πράξεις του σχολιάζονται, ωστόσο, επεξηγηματικά από τον αφηγητή, ο οποίος μας δείχνει ακόμη και τις κρυμμένες πρόκες· με οριστικό άρθρο μάλιστα, σαν η ύπαρξή τους να αποτελεί κοινή γνώση. Πρόκειται μάλλον για τα τρία καρφιά της σταύρωσης, σκουριασμένα από την «αιώνια» χρήση τους. Πάντως, αν ο γελωτοποιός συνιστά προσωπίο του ποιητή, ο Ρίτσος φροντίζει να αναδείξει τη σπουδαιότητα του ρόλου τον οποίο αναλαμβάνει να παίξει, επισημαίνοντας τόσο την προσφορά του ποιητή στους συνανθρώπους του όσο και τις αποκρύψεις και τα τεχνάσματα που υπόκεινται σε αυτήν την προσφορά.

Καθώς ο γελωτοποιός γελάει, «τα μάτια του κλείνουν», ίσως από την κούραση, ίσως επειδή δεν θέλει να βλέπει αυτό που ξέρεי πως βρίσκεται εκεί, παρά το χρύσωμα. Σε άλλο ποίημα της ίδιας χρονιάς (*Θυρωρείο*, 1971: I352), η κούραση μεταβάλλεται σε παραίτηση. «Ο ταχυδακτυλουργός/ έχασε το ψηλό καπέλο του με τα πουλιά. Ο σκoiνοβάτης/ έδεσε το σκoiνί του στο πόδι του τραπεζιού». Εκείνος που πρωταγωνιστεί στο ποίημα και, αντίθετα με τους άλλους, βρίσκεται σε εγρήγορση, είναι «ο νεκρός», ο οποίος έχει «τα μάτια ανοιχτά/ κοιτώντας το ταβάνι με την έκδηλη εκείνη ναυτία/ για τα τόσα και τόσα προσχήματα, περιστροφές, μεταμφιέσεις,/ για τα τόσα κουμπιά στο παντελόνι, προπάντων στο γιλέκο,/ όταν ο θάνατος είναι ένας, ανυπέρβλητος, μόνος,/ κι έχει χαλάσει το ασανσέρ με τον σπασμένο καθρέφτη». Ο νεκρός βλέ-

πει αυτό που ο γελωτοποιός του προηγούμενου ποιήματος θέλει να αποκλείσει από το δικό του βλέμμα, προκειμένου να κάνει τη δουλειά του. Και αηδιάζει με τις «μεταμφιέσεις», επομένως και με τους δύο συγκατοίκους του. Ωστόσο, το ποίημα επιγράφεται «Μερική παραίτηση»,¹⁴ αφήνοντας ανοιχτά δύο ενδεχόμενα: είτε ο μόνος μη παραιτημένος είναι ο νεκρός (επομένως και ο θάνατος αποδεικνύεται όχι εντελώς ανυπέβλητος, αλλά «σχεδόν») είτε οι άλλοι δύο απλώς αισθάνονται προσωρινά αποθαρρυσμένοι, εξαιτίας της γειτνιάσής τους με τον νεκρό, αλλά και της αιφνίδιας συννεφιάς που δηλώνεται στον πρώτο στίχο (θυμίζοντας τον ζωγράφο που νιώθει, στο ποίημα του Καβάφη, να του λείπει η δημιουργική διάθεση, καθώς «όλο φυσά και βρέχει»¹⁵).

Ως αντίπαλος του σαλτιμπάγκου-ποιητή προσδιορίζεται ο θάνατος, χωρίς όμως αυτό να συνεπάγεται τη συμφιλίωση με τους συνανθρώπους του (θεατές και αναγνώστες). Ο Ρίτσος παραμένει αμφίθυμος. Για παράδειγμα, στην ίδια συλλογή με το «Μερική παραίτηση», ο «ωραίος, εκκληκτικός σκοινοβάτης», μόλις τελειώσει την επίδειξη, περνά το σκοινί στον λαιμό του, ενώ «πατά όχι πια στο σκοινί, μα κατευθείαν στον αέρα». Εμείς, οι θεατές, αδιαφορούμε· περιμένουμε τη συνέχεια του προγράμματος, ιδίως το νούμερο με τα «χιλιάδες γυναικεία πόδια» (1381).¹⁶ Το σκοινί ανακαλεί, βέβαια, τον στενό κρίκο στον λαιμό του ταχυδακτυλουργού στο πρώτο ποίημα που είδαμε. Μονάχα που εκείνος ολοκλήρωνε με αυτήν την κίνηση την παράστασή του, κερδίζοντας (επιτέλους) το χειροκρότημα του κοινού· ενώ ο σκοινοβάτης, παραμένοντας περίοπτος, δείχνει να είναι στραμμένος στον εσωτερικό του κόσμο. Η υπόμνηση του θανάτου, ίσως και η δυσχέρεια της αναπνοής, συνυπάρχει με την αίσθηση της ελευθερίας, της πτήσης, του θαύματος. Βρισκόμαστε στον πυρήνα της ποιητικής του Ρίτσου εκείνης της περιόδου, όταν ο ποιητής, έχοντας δεχτεί πολλαπλά χτυπήματα της μοίρας και της εξουσίας, προσπαθεί να συνέλθει, μέσω της γραφής, από την κατάθλιψη που τον εμπόδιζε να γράφει.¹⁷ Η μέθοδος που

14. Η εικόνα της παραίτησης ανακαλεί ίσως, εν μέρει, τον «Vieux saltimbanque» του Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, επιμ. Henri Lemaitre, 2003 ebook (1869), σ. 33: «Il ne riait pas [...] Il ne pleurait pas, il ne dansait pas [...] Il avait renoncé, il avait abdiqué». Στην ποίηση του Ρίτσου, η παραίτηση δεν είναι ολοκληρωτική – ούτε καν στο πορτρέτο του άρρωστου σκοινοβάτη που κατασκευάζει στην τελευταία του ολοκληρωμένη ποιητική συλλογή: *Τα Δευτερόλεπτα* (1988-1989), *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Αθήνα, Κέδρος, 1991, σ. 224.

15. Κ. Π. Καβάφης, «Ζωγραφισμένα», *Ποιήματα Α'* (1896-1918), φιλολογική επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1975, σ. 51.

16. Οι σκοινοβάτες-ποιητές του Ρίτσου σχετίζονται ίσως και με το πορτρέτο που δημιουργεί ο Jean Genet, *Le Funambule*, Παρίσι, Gallimard, 1955.

17. Για τις πολλαπλές δοκιμασίες που βίωσε ο Ρίτσος εκείνη την εποχή, βλ. Αγγε-

χρησιμοποιεί είναι να θεματοποιεί επίμονα την αίσθηση της ματαιότητας· το σκοινί στον λαιμό. Έτσι συντονίζεται «μ' όλη την ξεχασμένη αιωνιότητα, με όλο το άδειο» και όλα καθίστανται «τόσο τυχαία, τόσο άγνωστα, τόσο βαθιά εξηγημένα» («Άνετη σκοινοβασία», *Πάροδος*, 1971-1972: 1405).

Ο ποιητής δοκιμάζει, λοιπόν, «ξανά και ξανά στον αέρα το περπάτημα του σκοινοβάτη», όπως αφηγείται (σε τρίτο πάντα πρόσωπο) σε ένα ποίημα του 1973 (*Προσωπίδες*, 1972-1973: IA136)· το δοκιμάζει περιμένοντας κάτι ή κάποιον που αργεί και ίσως και να μη φτάσει ποτέ (όπως ο Γκοντό). Κατορθώνει όχι απλώς να ισορροπήσει, αλλά και να κοιτάζει «έξω» – και είναι ενδιαφέρον το επίρρημα που χρησιμοποιείται στο ρητορικό παρένθετο ερώτημα: «ώστε, λοιπόν, ισορροπώντας μπορείς να βλέπεις κι έξω;». Και η αφήγηση κλείνει με τους στίχους: «Α, ξαφνική, επικίνδυνη –είπε– κερδισμένη δεξιότητά μου/ κρατώντας με ψηλά, πάνω απ' την ίδια αναμονή μου, μέσα/ στον παρηγορημένο κόσμο με τους πράσινους, σβηστούς φανοστάτες».¹⁸ Ο κόσμος (όχι κοινό αυτή τη φορά) παρηγορείται όχι τόσο από το θέαμα όσο από την πράξη του σκοινοβάτη· από το γεγονός ότι ένας άνθρωπος αίρεται πάνω από την αναμονή και πάνω από την καθημερινότητα, χωρίς να την εγκαταλείπει («μέσα»). Οι φανοστάτες είναι πράσινοι, επιτρέποντας να διέλθει ό,τι ή όποιος αναμένεται· αλλά και σβηστοί – αχρηστεμένοι. Η ποίηση-σκοινοβασία δεν αλλάζει τα πράγματα· μεταβάλλει όμως την αντίληψή μας γι' αυτά. Στο «Σκηνοθετημένο θαύμα» (IA137), γραμμένο την ίδια ημέρα με το «Περιμένοντας», ο Ρίτσος προσφέρει ένα κλειδί για την ανάγνωση των ακροβασιών και ταχυδακτυλογιών του: «Ν' αποσπαστείς –λέει– ν' αποσπαστείς· αλλιώς μην περιμένεις/ να δεις, ν' ακούσεις, να μιλήσεις σωστά».

Όσα βλέπει, ακούει και λέει έτσι αποσπασμένος, παραμένουν, ωστόσο, τυχαία και άγνωστα και για τον ίδιο. Η αίσθηση της βαθιάς εξήγησης που δί-

λική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος: Ένα σχέδιασμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996, σ. 145 κ.ε.

18. Εξυψωμένος πάνω από τους συνανθρώπους του, ο σκοινοβάτης-ποιητής δεν παύει να αποτελεί και νούμερο του τσίρκου. Σχετική είναι η παρατήρηση του Πολυχρονάκη αναφορικά με «το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλιτιμπάγκου» στον ρομαντισμό: «δεν είναι παρά η άλλη όψη του νομίσματος που τον θέλει προφήτη και ιερέα, καθώς η εξύψωση του καλλιτέχνη πάνω από τον υπόλοιπο κόσμο είχε σαν αναπόφευκτη συνέπεια την αποξένωση και απομόνωσή του από αυτόν», βλ. Πολυχρονάκης, *ό.π.*, σ. 115. Τη διττή μοίρα του καλλιτέχνη (άνοδος και πτώση, θαυμασμός και χλευασμός) συζητώ και στη μελέτη μου, «Ο ποιητής στην έρημο της ιστορίας: Από την ηρωική στάση στη διαρκή ένταση», στο Ξένη Σκαρτσή (επιμ.), *Η ποίηση χθες και αύριο. Πρακτικά Τριακοστού Συμποσίου Ποίησης, Πάτρα, 1-4 Ιουλ. 2010, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα, Το Δόντι*, 2011, σ. 223-245.

δεται σε όποιον ακροβατεί, συνυπάρχει με την αποδοχή της ελλιπούς γνώσης και κατανόησης· με την κατάφαση στο παράλογο, στο οποίο ο Ρίτσος ανοίγεται την ίδια εποχή που αρχίζει να μελετά τους σκαιοβάτες και τους ταχυδακτυλοουργούς. Έτσι, τίποτε δεν είναι βέβαιο. Στην *Γκραγκάντα* (1972), ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής παρουσιάζεται να ανεβαίνει μιαν ανεμόσκαλα για «ν' αλλάξ[ει] το καμένο λαμπιόνι στο ψηλότερο σημείο», έχοντας την αντιφατική επίγνωση πως είναι μόνος, αλλά και «μέσα στον κόσμο χωρίς διαιρέσεις· κάτω οι δυο γελωτοποιοί που τους είχα δανείσει τα χρωματιστά μου ρούχα/ και τις δυο χαρτονένιες μου μύτες [...] / φώναζαν επίτηδες: “θα πέσει, θα πέσει· δεν πατάει τη σκάλα· δεν πατάει η σκάλα”» (Ζ71-72). Η συνέργεια του αφηγητή με τους γελωτοποιούς είναι δεδομένη· δεν διευκρινίζεται όμως αν οι κραυγές τους οφείλονται στην έκπληξή τους επειδή τον βλέπουν να πατά στον αέρα ή στην επιθυμία τους είτε να τον τρομάξουν (κι επομένως να τον αναγκάσουν να επιστρέψει σε κάτι στερεότερο) είτε να στρέψουν επάνω του το βλέμμα του κοινού. Και, αντίστροφα περίπου, σε ποίημα του 1973, ο «Ανακριτής», εξετάζοντας ένα «κίτρινο παράξενο καπέλο/ με γαλάζια ταινία και τρία χρυσά κουδούνια» (*Προθάλαμος*: ΙΑ163), το οποίο έχει πέσει από κάποιον άγνωστο «Σε ώρα φυγής», βρίσκει, καθώς ξηλώνει τη φόδρα, «το παράνομο σημείωμα μ' όλα τα στοιχεία και τη δική μου υπογραφή». Ο αλλόκοτος φυγάς και εκείνος που μένει, ο γελωτοποιός και ο αφηγητής, είτε ταυτίζονται είτε ανήκουν στην ίδια απαγορευμένη οργάνωση. Σε αυτήν την υπόρρητη (ίσως και ανεπίγνωστη) συμμαχία τους οφείλεται το «σύννεφο μες στο καπέλο» του ταχυδακτυλοουργού, το αφημένο πάνω σε μια καρέκλα, σε άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής. «Κανείς/ δε θα 'θελε να το φορέσει τώρα» (ΙΑ167), σχολιάζει ο αφηγητής. «Σύννεφο με παντελόνια» αυτοχαρακτηρίζεται ο Μαγιακόβσκι.¹⁹ Εδώ το σύννεφο μες στο αφημένο καπέλο προσδιορίζει την ετερότητα του ταχυδακτυλοουργού-ποιητή, αλλά και τη σύγχυση των ρόλων του. Ποιος είναι τελικά; Και τι τον περιμένει; Να σκοτωθεί, όπως ο σκαιοβάτης στο *Βολιδοσκόπος* (1973: Ζ82), να προδοθεί, να αποθεωθεί;

Αν ο ένας άγνωστος παράγοντας αφορά την ταυτότητά του και την προσωπική του μοίρα, ο άλλος συναρτάται με την προσφορά του.

19. Στο κείμενό του «Περί Μαγιακόβσκι» [1963], *Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1974, σ. 18, ο Ρίτσος χαρακτηρίζει τον Μαγιακόβσκι θαυματοποιό («Κι αυτός ο θαυματοποιός, που ο ίδιος θαυμάζει τα οράματά του και τους ποιητικούς του άθλους, που τους προτείνει στο θαυμασμό των άλλων [...]»), ενώ λίγο παρακάτω (σ. 24) αναφέρεται στον «εικονοπλαστικό και στιχουργικό εξάισιο ακροβατισμό» του ποιητή. Οι όροι είναι ενδεικτικοί της ποιητικής του Ρίτσου.

Ο ωραίος σκoiνοβάτης ντύθηκε
 έγινε ο χαρτοπαίχτης
 ο χαρτοκλέφτης
 μας πήρε τα λεφτά μας
 και τα ρούχα μας
 άφησε το σκoiνί του
 τεντωμένο στη νύχτα
 να χρυσίζει
 κι ούτε να περπατήσεις πάνω του
 ούτε και να το κόψεις.

(Λαθρεπιβάτης, 1975: IB87)

Αντικαθιστώντας χρήσιμα αγαθά με το σκoiνί του, δεν αφήνει τίποτε περισσότερο από ένα χρυσαφί φως μες στη νύχτα – κάτι αντίστοιχο με το σύννεφο μες στο καπέλο. Ο ίδιος, αυτοεξόριστος από την κανονικότητα, αδυνατώντας τόσο «να περπατήσει/ μ' εκείνη την ωραία του προσοχή/ στο χώμα κάτω όσο και να κοιμηθεί/ επάνω στο σκoiνί του» (Τζαμόπορτα, 1975: IB54), δεν είναι βέβαιος για όσα χαρίζει στους άλλους. Μάλλον μια θέα προς το άγνωστο. Μας απαλλάσσει από όσα θεωρούμε αναγκαία ώστε να υποχρεωθούμε να αντικρίσουμε το σκοτάδι –τη μοίρα με τις αναπόφευκτες τροπές, τη θνητότητα– και να το αποδεχτούμε, όχι απλώς ως δεδομένο, αλλά και ως απαραίτητη προϋπόθεση για να ανακαλύψουμε βαθύτερες αλήθειες της ύπαρξής μας. Οδηγός σε αυτήν την ανακάλυψη είναι το φωτεινό σκoiνί της ποίησης· ένα σκoiνί που κάποτε κοντεύει να στραγγαλίσει τον ποιητή, κάποτε αχρηστεύεται, ξαναδένεται όμως κάπου ανάμεσά μας, αλλά και «λίγο ψηλότερα»²⁰ από εμάς, χειροπιαστό, μα και παράξενο· «μια σιωπηλή κατάφαση πιο πάνω απ' όλες τις αρνήσεις»: ο στίχος ανήκει στην πρώτη ενότητα του ποιήματος «Ο σκoiνοβάτης και η σελήνη» του 1982 (H193). Ο πρωταγωνιστής, όταν φεύγει το τσίρκο από την πόλη, εμφανίζεται «σαν ξένος, σαν αδιάφορος, αποκομμένος απ' τους θεατές του, να περπατά μόνος και μοναχικός ψηλά στον αέρα,/ κοιτάζοντας αλλού, σ' ένα σημείο άγνωστό μας» (H216).²¹ Σε αυτήν την πράξη συ-

20. Η φράση ανήκει στο *Μυθιστόρημα ΚΓ'* του Σεφέρη (1935), *Ποιήματα*, φιλολογική επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1981, σ. 70.

21. Βλ. την ερμηνεία του Starobinski αναφορικά με ποιήματα του Apollinaire που αναφέρονται σε (ζωγραφισμένους) σαλτιμπάγκους: τους βλέπει να κινούνται «dans un lieu vague, entre vie et mort, entre jour et nuit, entre le mensonge et la vérité, entre terre et ciel» (Starobinski, *ό.π.*, σ. 122). Ο Αρλεκίνος του τελευταίου ποιήματος της σειράς («Crépuscule», από τη συλλογή *Alcools*, 1913) χαρακτηρίζεται «trismégiste»: ο

μπυκνώνεται για τον Ρίτσο η προσφορά της ποίησης. Το προσηλωμένο βλέμμα του σκαιοβάρτη-ποιητή δεν αποκαλύπτει: υποδεικνύει. Όπως και το αφημένο σκιοινί δεν προσκαλεί: υπενθυμίζει. Ο ποιητής αντικρίζει κάτι που εμείς αδυνατούμε να δούμε· γοητευμένοι όμως από τις ταχυδακτυλογράφες του με τις λέξεις, τις ακροβασίες του με τα νοήματα, τον παρακολουθούμε, με αποτέλεσμα να συναισθανόμαστε τη μακρινή παρουσία του άγνωστου σημείου και να το αφήνουμε να μας αναπροσδιορίσει υπαρκτικά, προς τη μέθεξη στο χρυσαφί φως που διασχίζει τη νύχτα ή στη «διάσταση θάμβους» όπου διαδραματίζονται «σιωπηλά γεγονότα». Επιδεικνύοντας την τέχνη του, ο ποιητής οφείλει ταυτοχρόνως να την αποκρύπτει (σε έναν τέτοιο συνδυασμό συνίσταται η «υπέροχη επιδεξιότητά του»), καθώς η σχέση μας μαζί του (ο θαυμασμός, «η μυστική, ανεξήγητη φιλία με τον ωραίο σκιονοβάρτη», αλλά και ο φόβος μας «θα πέσει, δε θα πέσει») συνιστά το πρώτο στάδιο της προσάρτησής μας στην απεραντοσύνη.

Αν ο σκιονοβάρτης μάς κατευθύνει το βλέμμα σε μια άτρωτη ολότητα, βοηθώντας μας να υπερβούμε τα όρια της ατομικής μας ύπαρξης, ο ταχυδακτυλογράφος κοιτάζει περισσότερο προς την αντίθετη μεριά: το κενό. «Έπαιξα – λείε – με τα τρία μηδέν· κέρδισα εσένα, εμένα,/ κέρδισα εκείνον, κέρδισα το θάνατό μου» («Ταχυδακτυλογράφος», *Πριν και μετά*, 1976: ΠΓ108). Η τελευταία φράση ανακαλεί τους σεφερικούς στίχους: «κι όμως κερδίζει κανείς το θάνατό του, το δικό του θάνατο, που δεν ανήκει σε κανέναν άλλον/ και τούτο το παιχνίδι είναι η ζωή».²² Μέσω της λεκτικής και ρυθμικής ταχυδακτυλογράφιας, ο ποιητής δημιουργεί τον εαυτό του· αποκτά υπόσταση (γι' αυτό και επιλέγει κάποτε να εμφανιστεί γυμνός μπροστά στο κοινό του, και ας γνωρίζει ότι μια τέτοια κίνηση παραβιάζει τους όρους της σχέσης του μαζί μας). Ταυτοχρόνως, κερδίζει με το μέρος του – αποσπώντας, συνεπώς, από τη θλίψη και την παραίτηση – όποιον τον πλησιάζει· μαζί, και τον ίδιο του τον εαυτό.²³ Τα

Starobinski συζητά τη συνάφειά του με τον Ερμή Τρισμέγιστο, τον ψυχοπομπό θεό που μετέχει σε τρεις κόσμους. Η σχέση του σκιονοβάρτη με τη σελήνη στο ποίημα του Ρίτσο μάς επιτρέπει έναν παραλληλισμό με τον Αρλεκίνο του Apollinaire.

22. Σεφέρης, «Η τελευταία μέρα», *Ημερολόγιο καταστρώματος Α'* (1940), *Ποιήματα*, ό.π., σ. 171.

23. Βλ. το ποίημα «Αυτό ήταν το ζήτημα» από τη συλλογή *Ένας πίνακας με μικρές πινελιές* (1959: Θ74). Ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται αμήχανος, αδρανής, κυκλωμένος από «το άδειο», μέσα σε ένα δωμάτιο. Βλέποντας μια αράχνη να κατεβαίνει «πιασμένη απ' τον σπάγκο του σάλιου της», πιάνεται και ο ίδιος «από 'να στίχο» και κατεβαίνει, «σίγουρος πως, όποια στιγμή, θα μπορούσε ν' ανέβει/ και μάλιστα πιο ψηλά από κει που ξεκίνησε./ Όμως το ζήτημα δεν ήταν αυτό. Το ζήτημα ήταν/ αν το σκιοινί του στίχου του άντεχε για ν' ανεβάσει κι έναν άλλο».

τρία μηδέν (ο ίδιος αριθμός με τα καρφιά της σταύρωσης· ή η γέννηση, η ζωή και ο θάνατος· ή το «εγώ», το «εσύ», το «άλλος», εξισωμένα σε ένα μάταιο τίποτε) μετατρέπονται σε λέξεις· καθίστανται έτσι λιγότερο απειλητικά, ενώ παράλληλα εξαναγκάζονται στη συμβίωση με άλλες λέξεις παραπλήσιες, αντίθετες, διαφορετικές, και παγιδούνται σε ένα παιχνίδι ανασηματοδοτήσεων.

Βέβαια, η μεταστοιχείωση της ματαιότητας ή του σκοταδιού σε λέξεις στοιχίζει, όπως έχει δείξει με τον τραγικό του κλόουν ο Καρυωτάκης. Μισό αιώνα μετά το «[Αλογα μαύρα]» ο Ρίτσος αφηγείται μια αντίστοιχη σκηνή, με κάποιες σημαντικές διαφοροποιήσεις:

Σκηηνικά –λέει–
 η σκάλα το φεγγάρι η θάλασσα
 το κλουβί των λεόντων
 τα λιοντάρια.
 Ηθοποιοί κωφάλαλοι
 σκηνοθέτης κωφάλαλος.
 Όμως εσύ
 πώς βρέθηκες εκεί
 σε αληθινό κλουβί λεόντων
 ανάμεσα σε αληθινά λιοντάρια;
 Δεν ήταν μαγνητόφωνο
 η φωνή σου ήταν
 σωστή σε διάρκεια και τόνο
 επιτυχής.

(Κέρματα τηλεφώνου III, 1975: IB241)

Αν η πραγματικότητα της τέχνης για όσους την κοιτάζουμε απ' έξω αποτελείται από λέξεις, χρώματα, ήχους (και όχι από όντα), δεν ισχύει το ίδιο για τον δημιουργό της. Εκείνος ζει και αναπνέει μέσα σε αυτό που κατασκευάζει· και εντός του κινδυνεύει ή και κατασπαράσσεται. Η βασική διαφορά με τον Καρυωτάκη εντοπίζεται στα πρόσωπα. Στο πρώτο ενικό εκείνου αντιπαρατίθεται η εναλλαγή του δεύτερου ενικού με το πρώτο πληθυντικό. Ο θηριοδασκτής ή κλόουν που ανακαλύπτει τον εαυτό του «σε αληθινό κλουβί λεόντων» είναι τόσο ο ποιητής όσο και ο αναγνώστης. Και, αν είναι ο ποιητής, παρακολουθεί τον εαυτό του από την απόσταση η οποία χωρίζει το κλουβί από τα καθίσματα των θεατών· κι έτσι την ώρα που χάνεται, σώζεται κιόλας. Άλλωστε, το δηλώνει υπόρρητα σε άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής γράφοντας για τον θηριοδασκτή-γελωτοποιό με την κόκκινη μύτη και το χρυσό σαγόνι: «το σίγουρο άλλοθι/ μου το 'χει εξασφαλίσει αυτός» (IB203).

Γελωτοποιοί, ταχυδακτυλουργοί και σκoiνοβάτες συγγενεύουν στην ποίηση του Ρίτσου, αλλά και διαφοροποιούνται μεταξύ τους. Οι σκoiνοβάτες υποδεικνύουν, οι γελωτοποιοί αποκρύπτουν. Ταχυδακτυλουργοί και σκoiνοβάτες διεκδικούν τον θαυμασμό μας. Οι γελωτοποιοί όχι. Στους γελωτοποιούς εστιάζεται, ωστόσο, ο αφηγητής όταν μπαίνει στα παρασκήνια του τσίρκου. Τους παρακολουθεί να ξεβάφονται, βλέποντας το κόκκινο της πληγής πάνω στο βαμβάκι, και το άσπρο των αγαλμάτων αλλά και του θανάτου στο πρόσωπό τους (*Πριν και μετά*, 1976: ΠΓ125). Παράλληλα, επιμένει στη χρησιμότητα της τέχνης τους, συναρτώντας τη με την ανεπάρκεια των λέξεων: «Βαμμένη γελωτοποιέ/ η θλίψη σου/ το σκουφί σου/ το χαλασμένο ασανσέρ/ οι τρύπιες λέξεις/ προσεχτικά τυχαία/ διατεταγμένες» (*Λοιπόν*;, 1976: IB413). Η ανύψωση –την οποία ενσαρκώνει ο σκoiνοβάτης– μπορεί να μην επιτευχθεί (κάτι τέτοιο υποδηλώνει το χαλασμένο ασανσέρ), επειδή οι λέξεις δεν κατορθώνουν πάντα να σκεπάζουν το μαύρο. Φταίει η διάθεση του ποιητή; Η απουσία της έμπνευσης; Συμβάντα και καταστάσεις; Πάντως, εκείνος, αν και θλιμμένος, επιμένει. Η προσεκτική τυχαιότητα με την οποία οργανώνονται οι λέξεις του αποσκοπεί στην εξαπάτησή μας: δεν πρέπει να διακρίνουμε τις τρύπες τους. Πρέπει, ωστόσο, να γνωρίζουμε πως οι τρύπες υφίστανται, ώστε να συνειδητοποιούμε όχι απλώς τη δυσκολία της ποιητικής πράξης, αλλά και τη «μυστική φιλία» μας με τον ποιητή. Με τις μπογιές των γελωτοποιών ή με τα «κουνδούνια κρυμμένων πιερότων», το κενό δεν εξαφανίζεται· καθίσταται όμως «εύηχο». Δεν πρόκειται παρά για «απλές δικαιολογίες ή και μετατοπίσεις», όπως συμπεραίνει αλλού ο Ρίτσος («Φρυκτωρία», 1978-1979: Η70); Πολύ πιθανόν· απαραίτητες, ωστόσο.

Γι' αυτό και ο ποιητής αυτοπαρουσιάζεται συχνά να μιμείται τον γελωτοποιό ή να ανταλλάσσει τον ρόλο του με εκείνον («Αλλαγή ρόλων», *Δωμάτια μετ' επίπλων*, 1978-1979: Π193). Μονάχα μέσω αυτής της μίμησης μπορεί να επιτελέσει αυτό που αντιλαμβάνεται ως ποιητικό του χρέος. «Το σκουφί του γελωτοποιού/ το βρακί τα παπούτσια του/ το ποδήλατό του/ του τα 'κλεψα/ του άφησα στην πόρτα του/ ένα μεγάλο καράβι» (*Ο εξαδάχτυλος*, 1976: ΠΓ26). Το μεγάλο καράβι χαρίζεται, βέβαια, στους αναγνώστες. Θυμίζει μάλιστα «Το καράβι του δάσους» του Εγγονόπουλου,²⁴ καθώς εναποτίθεται όχι

24. Νίκος Εγγονόπουλος, «Το καράβι του δάσους», *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938), *Ποιήματα*, τ. Α', Αθήνα, Ίκαρος, 1985, σ. 33. Ο τίτλος υποδηλώνει είτε την απόσπαση του καρβιού από το φυσικό του στοιχείο, τη θάλασσα, είτε (και) την επιστροφή του στο φυσικό του περιβάλλον: στο δάσος από όπου προέρχεται η ξυλεία που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του. Σχετική με τον τίτλο του ποιήματος είναι ίσως η πληροφορία που δίνει ο Πιερ Ωγκύστ Ρενουάρ στον Αμπρουάζ Βολλάρ κατά τις συζητή-

στο λιμάνι μα έξω από μια πόρτα. Για να ταξιδέψει κανείς με αυτό, πρέπει, επομένως, να έχει ενστερνιστεί μια βασική προϋπόθεση της μέθεξης στην ποίηση: την υπέρβαση της πραγματικότητας. Ταυτισμένος με τον γελωτοποιό, ο ποιητής τον ταυτίζει και με τον αναγνώστη, συναντώντας, έπειτα από τόσα χρόνια, τον Ρώμο Φιλύρα: «Πιερότοι εσύ κι εγώ κι άλλοι κοντά του». Μέσω των πολλαπλών ανταλλαγών και ταυτίσεων, καθίσταται σαφές κάτι ακόμη, το οποίο κατέχει επίσης κεντρική θέση στον στοχασμό του Ρίτσου: ο αμφίδρομος χαρακτήρας της σχέσης ποιητή-αναγνώστη. Αλληλοσυμπληρωνόμαστε· και, όπως τον έχουμε εμείς ανάγκη, έτσι μας έχει κι εκείνος. Χαρακτηριστικό είναι ένα εξάστιχο από τη συλλογή *Ο Εξαδάχτυλος* (1976: ΠΓ28): «Πώς περπατούσε στο σύρμα/ είχε στο πέτο/ το λουλούδι που τού 'δωσα/ δοκίμασα κι εγώ/ έπεσα ανάσκελα/ έξω απ' τ' όνειρο». Με δεδομένη την αγάπη του Ρίτσου για τα παιχνίδια των προσώπων, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής μπορεί να είναι είτε ο δημιουργός είτε ο δέκτης της ποίησης· και το ίδιο ισχύει για τον σκοινοβάτη. Πάντως, το περπάτημα στο σύρμα εξαρτάται άμεσα από την προσφορά του λουλουδιού. Χωρίς αυτήν, δεν επιτυγχάνεται. Στο όνειρο ή στο μεγάλο καράβι βρίσκεται μονάχα όποιος καταφάσκει στην περίπλοκη, αντιφατική, ζωτικής σημασίας σχέση με τον άνθρωπο που γνωρίζει πώς να κάνει την ψυχή μας «να ηχεί», σαν τον Πιερότο του Άγρα.

Ανάλαφροι, γοητευτικοί, λιθοβολημένοι, μοναχικοί και μυστηριώδεις, οι σαλτιμπάγκοι του Ρίτσου επιζητούν τον θαυμασμό μας ή προκαλούν το γέλιο μας, προκειμένου να μας απαλύνουν την αίσθηση της ματαιότητας, να μας φωτίσουν το άγνωστο και να μας υποδείξουν τρόπους προσπέλασης ή, έστω, θέασής του: τη συμμετοχή στο παράλογο, στο ακατανόητο, στο προμελετημένα τυχαίο της τέχνης. Στην ποίηση του Μεσοπολέμου ο Ρίτσος βρίσκει τα προσώπια που αρμόζουν στο δικό του πρόσωπο. Όχι εξαρχής, αλλά όταν ωριμάζουν μέσα του ερωτήματα αναφορικά με τον κοινωνικό ρόλο του ποιητή, με την ανεξαρτησία της τέχνης, καθώς και με τις προϋποθέσεις που διέπουν την προσφο-

σεις τους το 1916 (Αμπρουάζ Βολλάρ, *Ο ζωγράφος Ρενουάρ*, μτφρ. Γιάννης Τσαρούχης, Αθήνα, Γαλαξίας, 1960, σ. 102). Το 1892, αφηγείται ο Ρενουάρ, στη Διεθνή Έκθεση Ζωγραφικής που διοργανώθηκε στο Ποντ-Αβέν, ήταν παρών ένας παράξενος άνθρωπος που λαχταρούσε να γίνει ζωγράφος, επειδή όμως δεν τα κατάφερε, περιοριζόταν να υπογράφει έργα που του άφηναν διάφοροι ζωγράφοι. Έτσι, εξέθεσε και εκείνος «ένα έργο "του": Ένα τοπίο όπου κάποιος για να γελάσει έπιασε και ζωγράφισε ένα καράβι στην κορυφή ενός δέντρου. Ο δυστυχισμένος ο ζωγράφος δεν μπορούσε να καταλάβει από πού ξεφύτρωσε το καράβι, μια και ήταν βέβαιος πως παρέδωσε το έργο του στην επιτροπή χωρίς το καράβι». Δεν αποκλείεται ο Εγγονόπουλος να είχε υπόψη του αυτήν την ιστορία.

ρά της. Όταν οι αρχικές βεβαιότητες κλονίζονται,²⁵ στρέφεται στην αβέβαιη, απορηματική, αυτοακυρωτική ποίηση των μεσοπολεμικών Μετασυμβολιστών. Ανασχηματίζοντας τα προσωπεία τους, υιοθετεί τις αγωνίες εκείνων: την αίσθηση της ετερότητας του καλλιτέχνη, την πάλη του με το κενό, την αδυναμία των άλλων να συναισθανθούν τον αγώνα του, την «αβάσταχτη ελαφρότητα» της μοίρας του· αλλά και δημιουργεί ανοίγματα στα αδιέξοδα τα οποία διερευνούσαν, επίμονα και συνειδητά, οι Μετασυμβολιστές.

Ο Καρυωτάκης, παρατηρεί ο Peter Mackridge, «τονίζει την τεχνητότητα των όσων γράφει· θεωρεί πως όλα μπορούμε να τα πούμε με τα λόγια, φτάνει να μην έχουμε την ψευδαίσθηση ότι έχουν καμία ουσιαστική έννοια».²⁶ Ο Ρίτσος αναγνωρίζει την «τεχνητότητα» και, παράλληλα, την υπονομεύει, εισάγοντας στην πράξη της γραφής τη δύσκολα και περιστασιακά κερδισμένη συναίνεση του κοινού, το παράλογο ως συστατικό της ματαιότητας αλλά και της ελευθερίας, τη νοηματοδότηση της ύπαρξης. Η ταχυδακτυλουργία, η ακροβασία, το παιχνίδι του γελωτοποιού μεταφέρονται σε ένα πεδίο ευρύτερο από εκείνο της εξωτερικής πραγματικότητας στο οποίο συντρίβονται οι Μετασυμβολιστές. Ο Ρίτσος προτείνει τη διασύνδεση της καθημερινότητας με το απαραίτητο άπιαστο, με το «βαθιά εξηγημένα» άγνωστο, με το προδιαγεγραμμένα τυχαίο της τέχνης. Έχοντας επίγνωση των κινδύνων, αλλά και της αναγκαιότητας της πρότασής του, συμβουλεύει τον εαυτό του, όπως και τον αναγνώστη του, *son semblable, son frère*:²⁷ «Έλυσες με τα δόντια τη θελιά· τέντωσες το σκοινί και περπατάς στον αέρα. Το νου σου».²⁸

25. Χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι από το ποίημα «Προς τι;», *Πέτρες* (1968: 1110): «με τα χρόνια είχε αρχίσει να μιλάει με πικρία· (παράξενο· αυτός/ τόσο αφοσιωμένος, ο πιστός, πειθαρχικός να πεις καλύτερα)».

26. Peter Mackridge, «Ζητήματα ύφους και ύφους στην ποίηση του Καρυωτάκη», στο Μέμη Μελισσαράτου (επιμ.), *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη, Πρέβεζα, 11-14 Σεπτ. 1986, Δήμος Πρέβεζας, Πρέβεζα, Δήμος Πρέβεζας, 1990*, σ. 59-64 (62, 64).

27. Ο τελευταίος στίχος «Hypocrite lecteur, mon semblable, – mon frère!» του ποιήματος του Charles Baudelaire «Au lecteur», *Les Fleurs du Mal*, Παρίσι, Gallimard, 1972 (1857/1861), σ. 31.

28. «Το απίστευτο», *Ρωγμή*, 1974: ΙΑ365.