61.– Παράξενος άνθρωπος – θεώρησε πολλά πράγματα
σημαντικά απ' την έμπειρη ακριβώς μιάς όποιας σημασίας,
μιάς όποιας δοξικής τής ερμηνείας. Όταν έφυγε,
βρήκαμε σπίτι τα ένα πλήθος ολόχρυσα ενμαγεία
εντόμων, ερπετών κι νεαρών θεών.

64.– Σπασμένη η πέννα πού 'γραψε τον κόσμο.
Τώρα μαζεύει ένα ένα τα ψίχουλα τού Μυστικού μας Δείπνου
ίσως για να τα λάβει ένα μικρό περιστέρι.

5.III–19.VIII.86

ΤΕΛΟΣ

Έλλη Φιλοκύπρου

ΤΟ ΔΑΧΤΥΛΙΔΙ ΜΟΥ ΕΦΑΡΜΟΖΕΙ ΑΚΡΙΒΩΣ ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΜΕΣΟ ΤΟΥ ΑΝΕΜΟΥ: ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ *ΒΑΘΥΤΕΡΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ* ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ[1]

στη Νινέτα Μακρυνικόλα,
με αγάπη κι ευγνωμοσύνη

Ένας καθρέφτης *ξεφεύγει απ' την κορνίζα του, διαρρέει, κυματίζει/ σα γκριζοπράσινο νερό, γλιστράει απ' το παράθυρο του διαδρόμου* (Δ53)·[2] το τελευταίο βαγόνι ενός ζωγραφισμένου τρένου *ξέκοψε από το χαρτί/ και ξαναγύρισε μονάχο του στην αποθήκη*, με τον ζωγράφο καθισμένο μέσα του (Γ452)· ένας άντρας αποχαιρετά τη γυναίκα του επειδή τον καλούν τα σύννεφα: πρόκειται για επεισόδια που σηματοδοτούν το άνοιγμα της ποίησης του Ρίτσου σε μια θέαση του κόσμου η οποία εμπεριέχει το άλογο στοιχείο. Τέτοιου τύπου επεισόδια και σκηνές ανιχνεύονται και στην πρώτη δεκαπενταετία της ποιητικής του δημιουργίας, πυκνώνουν όμως –αποκτώντας έτσι και τον χαρακτήρα ενός συνεκτικού ιστού– μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και διατηρούν έντονη την παρουσία τους (με αυξομειώσεις συναρτημένες με τη θεματική των συλλογών) ως το τέλος.

Ένα αίτιο αυτού του ανοίγματος εντοπίζεται στην ίδια την ποιητική προσωπικότητα του Ρίτσου. Επιδιώκοντας να γράψει *για όλους και για όλα*,[3] σύντομα συνειδητοποιεί πως ο ρεαλισμός –αναπαραστατικός ή σο-

σιαλιστικός– δεν του αρκεί ως τρόπος θέασης και καταγραφής μιας πολυσύνθετης πραγματικότητας.[4] Στον υπερρεαλισμό ανακαλύπτει μάλλον μια διέξοδο στην ανησυχία του· και, χωρίς να ενστερνίζεται το σύνολο των θέσεων και των τεχνικών του κινήματος, εμβολιάζει με υπερρεαλιστικά στοιχεία την ποιητική του (άλλωστε για τον υπερρεαλισμό έχει εκφραστεί θετικά ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1940). Ένα δεύτερο αίτιο εντοπίζεται στην εποχή, και ειδικότερα στην κρίση που συνταράσσει την αριστερά μετά το 1956.[5] Ενώ, βέβαια, πολλές συνθέσεις του Ρίτσου βρίσκονται σαφώς εκτός του κλίματος της «ποίησης της ήττας»,[6] σε άλλες ο ηρωικός ή αισιόδοξος τόνος και η έμφαση σε μιαν αδάμαστη συλλογικότητα υποχωρούν και αντικαθίστανται από τη στοχαστική ψηλάφηση ενός τραύματος. Όπως συμβαίνει (σε εντονότερο βαθμό) στο έργο άλλων αριστερών ποιητών, ο Ρίτσος επιχειρεί έναν αναπροσδιορισμό της σχέσης του με τον κόσμο, με τον εαυτό του και με την τέχνη του· και, επιχειρώντας τον, μελετά το παράλογο της ύπαρξης, τη δυσβάσταχτη ελευθερία της, τη ματαιότητά της, αλλά και την παράξενη ευτυχία του Σισύφου.[7] Τα υπερρεαλιστικά στοιχεία συμφύρονται με εκείνα που προέρχονται από το θέατρο του παραλόγου, καθώς και από τον συμβολισμό[8], και συναποτελούν, μαζί με την καταγραφή της καθημερινότητας, τον ιδιότυπο ρεαλισμό του Ρίτσου: «έναν ρεαλισμό χωρίς όχθες» – όρος που προτείνεται το 1963 από τον Roger Garaudy αναφορικά με καλλιτέχνες όπως ο Πικάσο, ο Saint-John Perse και ο Κάφκα.[9]

Ο Garaudy, ο οποίος ανήκε στον χώρο του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, υποστηρίζει ότι η αφαιρετική ζωγραφική του Πικάσο μάς βοηθά να ευαισθητοποιηθούμε απέναντι στην πραγματικότητα: να τη δούμε με νέο βλέμμα, εστιάζοντας σε σχέσεις επιφάνειας και βάθους των εικόνων. Αντίστοιχες λειτουργίες επιτελεί τόσο η υπερβολή στο έργο του Κάφκα, μέσω της οποίας ο συγγραφέας μάς αναγκάζει να αντικρίσουμε την αποξένωσή μας, όσο και ο υπαινικτικός, συμβολικός, μουσικός λόγος του Saint-John Perse, που δονεί και αφυπνίζει τον εσωτερικό μας κόσμο. Πρόκειται για μια μελέτη η οποία σαφώς απευθύνεται στους ομοϊδεάτες, τότε, του Garaudy,[10] προτείνοντάς τους να διευρύνουν τις αντιλήψεις τους για τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης, καθώς και για το ύφος και τους τρόπους που αυτή δικαιούται να μετέρχεται προκειμένου να πραγματεύεται θέματα που αγγίζουν τον άνθρωπο. Ο Ρίτσος πιθανόν να βρήκε στις απόψεις του γάλλου διανοούμενου μια υποστήριξη στις δικές του ανησυχίες, οι οποίες είχαν αρχίσει ήδη να μορφοποιούνται. Πάντως, εκείνη την εποχή αυξάνεται ο αριθμός των ποιημάτων στα οποία διαβάζει την πραγματικότητα εστιάζοντας την προσοχή του στο άγνωστο, στο παράλογο και στο μακρινό, καθώς και στη συνάφειά τους με το απτό και οικείο, προβάλλοντας έτσι έναν *βαθύτερο*, όπως θα πει ο ίδιος το 1977,ρεαλισμό: έναν ρεαλισμό ο οποίος περιλαμβάνει και στοιχεία μεταφυσικής.[11] Η επιμονή του συνδέεται άρρηκτα με τη συναίσθηση της ευθύνης του ποιητή απέναντι στους

συνανθρώπους του, με την αντιμετώπιση της ματαιότητας και του πόνου, καθώς και με το είδος της επικοινωνίας που επιδιώκει να εγκαθιδρύσει με το κοινό του. Εδώ θα παρακολουθήσουμε τον ποιητή να διερευνά το απροσπέλαστο. Θα εξετάσουμε κυρίως τις τεχνικές με τις οποίες υπηρετεί τον *βαθύτερο ρεαλισμό* του, καθώς και το σκεπτικό με το οποίο υποστηρίζεται η αναγκαιότητα ενός τέτοιου ρεαλισμού.

Στο *Καπνισμένο Τσουκάλι* (1949) ο Ρίτσος, προλαβαίνοντας την απαξιωτική κρίση: *τέτοια ποιήματα / σου φτιάχνουμε εκατό την ώρα*, τη μεταλλάσσει σε δήλωση ποιητικής: *Αυτό θέλουμε και μες. // Γιατί εμείς δεν τραγουδάμε για να ξεχωρίσουμε, αδελφέ μου, απ' τον κόσμο / εμείς τραγουδάμε για να σμίξουμε τον κόσμο*

(Β250).

Λίγα όμως χρόνια αργότερα, στο *Θερινό φροντιστήριο* (1953-64), δείχνει να κινείται προς την αντίθετη κατεύθυνση:

> *Αλέξη –του φώναξα– Αλέξη. Θ' ανέβω τη σκάλα. / Πρόσεχε εσύ μην περάσει κανείς. Ναι, τα μήλα τα μάζεψα τις προάλλες. Τώρα μονάχα ανεβαίνω. / Μην την κρατάς τη σκάλα. Δεν πέφτω. / Είναι ένα σύννεφο χρυσό. Δε θα το κόψω. / Μόνο που μού 'βαψε τα χέρια και το πρόσωπο, / και πια δε θα μπορέσω να σ' αγγίξω.*
>
> («Η άλλη συγκομιδή»: Δ122)

Η καλλιτεχνική ιδιότητα δημιουργεί προβλήματα στην επικοινωνία του ποιητή με τους άλλους, χωρίς να τα εξισορροπεί με μια χειροπιαστή προσφορά – των μήλων, για παράδειγμα. Ωστόσο, την ίδια περίπου εποχή (*Ασκήσεις*: 1950-60), δηλώνεται πως η επαφή του με το αλλόκοσμο ή το μαγικό όχι μόνο δεν τον απομακρύνουν από τους συντρόφους του, αλλά, αντίθετα, τον καθιστούν απαραίτητο, έστω κι αν εκείνοι δεν το αντιλαμβάνονται, και εξοργίζονται (Γ353).[12] Παράλληλα, τονίζεται πως η μαγική επενέργεια της τέχνης δεν αφορά μόνο τον δημιουργό αλλά και τους δέκτες της: στο «Καθόλου τεχνητός» (Γ354), ο ψεύτικος ήλιος του κλειστού θεάτρου όπου, καταχείμωνα, παίζεται το έργο «Καλοκαίρι», αρκεί για να ζεστάνει ηθοποιούς, ηλεκτρολόγους, θεατές. *Εκείνος ο ήλιος / καθόλου δεν ήταν τεχνητός. Ήταν απλούστατα ο ήλιος / ακόμη και για κείνους που δε γνώρισαν κανένα καλοκαίρι.*

Αυτοί οι προβληματισμοί –η ετερότητα του καλλιτέχνη, η λειτουργία της τέχνης σύμφωνα με τους δικούς της κανόνες, η χρησιμότητά της παρά τη φαινομενική της αχρηστία– επανέρχονται σταθερά στην ποίηση του Ρίτσου και αποτελούν τη βάση στην οποία οικοδομείται ο ιδιότυπος ρεαλισμός του. Ρεαλισμός που του επιτρέπει να διακρίνει κάτι αόρατο για τους άλλους: έναν χώρο (ή και χρόνο) υπερβατικό, στον οποίο ο στερημένος άνθρωπος βρίσκει όσα αρνήθηκε και όσα δεν κατόρθωσε να δώσει, όπως λέει η ηλικιωμένη ανύπαντρη κόρη στην τροφό της στο «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» (1960: ΣΤ149-50): *μας προσφέρονται ακέρια κι*

ενωμένα / σ' έναν ασύλληπτο, ουδέτερο χώρο / κενό και πλήρη, ανεξερεύνητο, ανεξέλεγκτο / ωστόσο υπαρκτό κι απέραντα διάφανο. Οι αντιφάσεις συνιστούν δομικά στοιχεία αυτού του απροσδιόριστου πεδίου, οικείου και απρόσιτου ταυτοχρόνως. Η συμφιλίωση των αντιθέτων, καθώς και οι μεταμορφώσεις και οι μεταθέσεις αποτελούν τρόπους τους οποίους μετέρχεται ο Ρίτσος, όπως και οι υπερρεαλιστές, προκειμένου να λεκτικοποιηθεί μια πόλυσύνθετη, πρωτεϊκή, άγνωρη, σε μεγάλο βαθμό, πραγματικότητα, η οποία δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή ούτε μόνο μέσω της λογικής ούτε μόνο μέσω των αισθήσεων. Χαρακτηριστικά, η Φαίδρα, στο ομώνυμο ποίημα από την *Τέταρτη διάσταση* (1974-75), μιλά για *το πιο άγνωστο πράγμα του κόσμου / το πιο ευμετάβλητο κι ασύλληπτο* που είναι *τ' ανθρώπινο σώμα* – και όχι τόσο λόγω του χρόνου που το αλλάζει όσο λόγω εκείνου που το κοιτάζει, το αγγίζει, το ανακαλεί. Αντίστοιχα, ζήτημα βλέμματος και αφής είναι και τα αγάλματα: και αυτών η υπόσταση μεταβάλλεται: *Ακόμη και τ' αγάλματα, παρ' ότι ασάλευτα, παρ' ότι / τόσες και τόσες φορές ιδωμένα κι αγγιγμένα, νομίζεις πως είναι/ ρευστά κι αυτά, κυμαινόμενα· – σου διαφεύγουν* (ΣΤ313).

Ο ποιητής προτάσσει, λοιπόν, όχι απλώς το δικαίωμα της προσωπικής οπτικής, αλλά και την αναγκαιότητά της, προκειμένου να καταστεί πληρέστερη η ύπαρξή μας. Καθώς, βέβαια, θεωρεί τον εαυτό του προικισμένο με βλέμμα οξυδερκέστερο από των άλλων (αντίληψη ρομαντικής καταγωγής), η δική του οπτική επιτελεί ιδιαίτερο ρόλο στην υπαρξιακή μας περιπέτεια. Κοιτώντας τον κόσμο υπό το δικό του πρίσμα, αφενός κατασκευάζει έναν πίνακα ή έναν καθρέφτη και καλεί τους άλλους να συμμεριστούν τη ματιά του, αφετέρου αισθάνεται πως επιδρά μεταμορφωτικά στον κόσμο, ακόμη και αν οι μεταμορφώσεις δεν γίνονται άμεσα ορατές ή κατανοητές. Για παράδειγμα, στο «Αντιπερισπασμός» (*Χειρονομίες*: 1969-70: Ι166), η αλλόκοτη παρουσία ενός κόκκινου αλόγου μέσα σε μια αίθουσα φορτίζεται με συμβολικό νόημα, το οποίο εσκεμμένα δεν αποκαλύπτεται:

> *Τρόμαξαν· –τούτα τα βαριά πατήματα στη μέσα σκάλα– / ανέβαινε το κόκκινο άλογο· μπήκε στην αίθουσα· κοίταξε γύρω· / ύστερα στάθηκε ασάλευτο μπροστά στον καθρέφτη· μόνο η ουρά του / με μια ανεπαίσθητη κίνηση σάρωσε τ' ανθογυάλι απ' το τραπέζι. / «Αυτό», είπε ο κύριος με τα μαύρα. «Μάλιστα αυτό», – κι ίσως / να υπονοούσε τις μεταμορφώσεις / που επιφέρει η ποίηση στον κόσμο. / «Κι αυτό θα μας παρηγορούσε;» ρώτησε η γυναίκα με τ' άσπρα. / Τ' άλογο πια δεν ήταν εκεί. Ο καθρέφτης είχε αδειάσει σαν ποτάμι.*

Το κόκκινο άλογο –με οριστικό άρθρο– φαίνεται να το γνωρίζει ο αφηγητής, ενώ και ο κύριος με τα μαύρα κατανοεί τη σημασία της παρέμβασής του. Το άλογο πρώτα παρατηρεί γύρω του και στη συνέχεια καθρεφτίζεται, ρίχνοντας ταυτοχρόνως το ανθογυάλι από το τραπέζι με μια κίνηση ανεπαίσθητη αλλά σαρωτική.[13] Η θραύση του βάζου δύσκολα θα συμβόλιζε τις *μεταμορφώσεις που επιφέρει η ποίηση στον κόσμο*: βρισκόμαστε πια στα 1969-70, πολύ μακριά από τις επαναστατικές διακηρύξεις του *Τρακτέρ*. Πρόκειται μάλλον για τον *αντιπερισπασμό* που δηλώνεται στον τίτλο. Στρέφοντας την προσοχή των θεατών του στο ανθογυάλι, το άλογο εξαφανίζεται απαρατήρητο, δημιουργώντας και τη ρευστότητα και το άδειασμα του καθρέφτη. Οι *μεταμορφώσεις* αφορούν την είσοδο ενός παράξενου (και ά-λογου) πλάσματος στην τακτοποιημένη ζωή των ανθρώπων, την ολιγόστιγμη παρουσία του, το απότομο στέρεμα του καθρέφτη ο οποίος, ρέοντας, μοιάζει να ακολουθεί το άλογο στη φυγή του. Καθώς εξαφανίζονται τα είδωλα των θεατών, εκείνοι βιώνουν την απουσία του αλόγου ως δική τους· ως ένα κενό στη ζωή τους. Τα χρώματα των πρωταγωνιστών (κόκκινο, μαύρο, άσπρο) παραπέμπουν στο αίμα (ίσως, λοιπόν, και στη ζωή), στον θάνατο και στην απουσία, υποδηλώνοντας ότι η μεταμορφωτική δράση της ποίησης αφορά την ίδια την ύπαρξη του ανθρώπου. Η ερώτηση της γυναίκας *με τ' άσπρα* μένει αναπάντητη: η εικόνα του τέλους, με τον άδειο καθρέφτη, κάθε άλλο παρά παρήγορα λειτουργεί. Η ποίηση δημιουργεί το αίσθημα του κενού ή και της συντριβής, αποκαλύπτοντας ταυτοχρόνως μια άλλη πραγματικότητα.

Ο Ρίτσος συναντιέται εδώ με τον Ελύτη: *Πέφτοντας η ζωή μου (ένα κομμάτι ελάχιστο από τη ζωή μου) πάνω στη ζωή των άλλων, αφήνει μια τρύπα./ Μπορεί κανείς, εφαρμόζοντας το μάτι του εκεί, να βλέπει στο διηνεκές μια σκούρα θάλασσα κι ένα κορίτσι στ' άσπρα να ίπταται απ' αριστερά δεξιά, και να χάνεται στον αέρα.*[14] Η τρύπα στη ζωή των άλλων και το άδειασμα του καθρέφτη, δημιουργούν την ανάγκη μιας συμπλήρωσης, η οποία προσφέρεται, φευγαλέα και άπιαστη, εμπεριέχοντας την απώλεια: το κορίτσι αναφαίνεται και χάνεται διαρκώς, το κόκκινο άλογο έχει φύγει. Η παρηγοριά που χαρίζει η ποίηση είναι αμφίσημη ή και δίκοπη, αλλά υφίσταται. Μοιάζει με εκείνη την οποία προσφέρει ο καθρέφτης στο *Δίχτυ* (1970):

> *κι ο καθρέφτης, τις νύχτες, δε σταματάει μπροστά σου την εικόνα σου / με απτά, προεξέχοντα χαρακτηριστικά, / μ' ένα σώμα αντιμέτωπο, / να το δεις, να στηριχτείς, να το παλέψεις ή να τ' αγκαλιάσεις – / όχι· ο καθρέφτης, τις νύχτες, / είναι ένα οριζόντιο πηγάδι· / ολάκερο το βάθος του προεκτείνεται σα σήραγγα στο μήκος του σπιτιού*
>
> (Ζ14)

Στην άκρη της σήραγγας βρίσκονται οι νεκροί, καταστρέφοντας με τις αξίνες τους τις ράγες του τρένου το οποίο περιμέναμε· βρισκόμαστε όμως κι εμείς και ξεκουραζόμαστε, συγχωρώντας τους εαυτούς μας για ό,τι έχουμε πράξει και για ό,τι μας έχει συμβεί. Ο καθρέφτης οδηγεί, λοιπόν, σε κάτι άγνωστο και απειλητικό αφενός, παρήγορο αφετέρου.

Η παρηγοριά ενυπάρχει και στη θλίψη που μας προκαλεί η αναχώρηση ενός άγνωστου, σιωπηλού και παράξενου ανθρώπου:

Είδαμε τη σκιά του να διαγράφεται πάνω στην πόρτα, και την πόρτα ν' ανοίγει – / εκείνος που έφευγε μάς ήταν άγνωστος· κανείς δεν τον είδε να μπαίνει· / κανείς πού κάθισε, τι σκέφτηκε. Δεν είπε λέξη. Τον νιώσαμε μόνον / απ' τη φροντίδα μας να κουβεντιάζουμε ήσυχα, με πολλές παύσεις / τονίζοντας ιδιαίτερα (και σαν αδιάφορα) τη λέξη «πέτρα» ή «σπάγκος» χωρίς καθόλου να κοιτάμε προς το μέρος που ίσως θά 'χε καθίσει, / ξέροντας με θλιμμένη βεβαιότητα πως πάλι θα φύγει, ενώ στην καρέκλα / θα μείνει εκείνο τ' άσπρο πούπουλο ανασαίνοντας πάνω στο μαύρο καπέλο.

(«Η φυγή του αόρατου»: *Χειρονομίες*: 1969-70: Ι178)

Η αόρατη παρουσία του αγνώστου βιώνεται μέσω της μεταβολής που υφίσταται η ομιλία μας: οι παύσεις στην κουβέντα επιτρέπουν να ακουστεί η σιωπή, επομένως και η αλήθεια της ύπαρξης (άλλωστε και η ποίηση ορίζεται στην ίδια συλλογή ως *ελάχιστες λέξεις, με μεγάλες ενδιάμεσες παύσεις*: Ι166), ενώ, παράλληλα, οι λέξεις που προφέρουμε αποκτούν ειδικό βάρος, κυκλωμένες καθώς είναι από τη σιωπή. Οι λέξεις που επιλέγονται ως παραδείγματα: *πέτρα ή σπάγκος*, εκφράζουν ίσως την ενδόμυχη επιθυμία των παρευρισκομένων να κρατήσουν κοντά τους (γειώνοντάς τον ή δένοντάς τον) αυτόν τον αλλόκοτο άνθρωπο που ξέρουν *με θλιμμένη βεβαιότητα* πως θα φύγει. Αν ο αόρατος άνθρωπος ταυτίζεται με τον ποιητή, άλλο δεν κάνει παρά να μας επηρεάζει και να μας μεταμορφώνει, αφήνοντας ίχνη περισσότερο της απουσίας παρά της παρουσίας του: μια σκιά καθώς άνοιγε η πόρτα, *εκείνο τ' άσπρο πούπουλο* (συγκεκριμένο κι αυτό, όπως το κόκκινο άλογο) πάνω στο μαύρο καπέλο: τα δύο από τα τρία χρώματα του προηγούμενου ποιήματος υπάρχουν κι εδώ. Το καπέλο σηματοδοτεί ίσως την ανθρώπινη υπόσταση του αόρατου, ενώ το πούπουλο δείχνει ότι, παρά τις προσπάθειές μας να τον κρατήσουμε, εκείνος ανήκει αλλού: στον αέρα, στον ουρανό και στο ύψος. Το άσπρο πούπουλο ανασαίνει –τρέμει μάλλον με τον αέρα– δημιουργώντας και σε εμάς τη λαχτάρα της πτήσης.

Το πούπουλο, ως υπόμνηση του αγνώστου, και το κόκκινο άλογο στην αίθουσα με τον καθρέφτη εισβάλλουν σε μια τακτοποιημένη, όπως μοιάζει, πραγματικότητα, τη διαταράσσουν και τη διανοίγουν. Ως παράξενα επεισόδια αποτελούν ίσως μέρος της *παραδοξολογίας* την οποία ο ποιητής ομολογεί –σε τρίτο πάλι πρόσωπο– ότι επιστρατεύει, φροντίζοντας όμως να μας υπενθυμίσει πως το παράδοξο αποτελεί μέρος της φυσικής τάξης των πραγμάτων:

Όλα τα δύσκολα τά 'λεγε τόσο απλά, με τόση ευγένεια, / που πια γινόταν φανερό πως μας υποτιμούσε. Κάποτε μάλιστα / το γύριζε στην παραδοξολογία, σαν μια χρυσή κηλίδα / στ' αριστερό φτερό ενός άσπρου πουλιού. Πικραινόμαστε· / κι άλλοτε πάλι οργιζόμαστε. Τότε, μας έπιανε τα χέρια, / μας κοιτούσε στα μάτια βαθιά σαν ανεύθυνος, ή συνένοχος μάλλον· / ύστερα γύριζε τη ράχη του κι ακουμπούσε το μέτωπο στον τοίχο σαν ν' ακουμπούσε στα τζάμια ενός μεγάλου παράθυρου, κοιτώντας / κάποιο τοπίο ανεμπόδιστο, κατάφωτο, πού 'χαμε τάχα δει κι εμείς.

(«Απόληξη»: *Κιγκλίδωμα*: 1968-69: Ι142)

Η χρυσή κηλίδα ομορφαίνει το φτερό του πουλιού, ενώ παράλληλα έλκει την προσοχή μας. Αντίστοιχα, η παραδοξολογία του ποιητή έχει στόχο να μας κάνει να προσέξουμε τα λόγια του, αλλά και να ομορφύνει στα μάτια μας τον κόσμο, αποκαλύπτοντάς μας τις μυστικές σχέσεις των πραγμάτων· το βάθος της ύπαρξης.[15] Ωστόσο, η *απόληξη* δεν είναι τόσο απλή: και αν ακόμη ο ποιητής αντικρίζει το *ανεμπόδιστο κατάφωτο τοπίο*, μεταμορφώνοντας τον τοίχο σε παράθυρο, δεν κατορθώνει να το μοιραστεί πλήρως μαζί μας: το *τάχα* δηλώνει πως εκείνος υποθέτει ή επιλέγει να φανταστεί ότι έχουμε κι εμείς δει το τοπίο, ενώ το μόνο που βλέπουμε στ' αλήθεια είναι ο τοίχος. Το γεγονός, βέβαια, πως εμείς γνωρίζουμε τη μεταμόρφωση, η οποία συντελείται μόνο στον νου του ποιητή, σημαίνει ότι το τοπίο έχει καταστεί, με κάποια παράξενη ώσμωση, αν όχι ορατό σε εμάς, τουλάχιστον γνωστό.

Η παραδοξολογία συναρτάται, λοιπόν, με την αποκάλυψη του κόσμου· με τη δωρεά ενός τοπίου ή, ακόμη περισσότερο, ενός βλέμματος· της γνώσης, έστω, ότι το τοπίο υφίσταται. Η σημασία του βλέμματος –ενός βλέμματος διαμορφωμένου από τα πράγματα, από τη μέθεξη στο άγνωστο και, κυρίως, από τη διαθεσιμότητα του ανθρώπου να ανακαλύψει και, στη συνέχεια, να εκφράσει, την αλήθειά του– προβάλλεται επιγραμματικά από τον *βολιδοσκόπο* στο ομώνυμο ποίημα (1973) από το *Γίγνεσθαι*:

Αυτός που βλέπει απ' τα πριν, δεν προχωρεί· στέκει και βλέπει· – δε βλέπει. / Η λέξη της αρχής είναι αμφίβολη πάντοτε. Κι ύστερα / δεν ξέρεις πώς θα τελειώσεις. Ανάμεσα στην αρχή και στο τέλος / ίσως να υπάρχει ακόμα τόπος για το θαύμα, πέρα / απ' τα βιασμένα νοήματα, τα στριμωγμένα σπίτια, τα τηλεγραφόξυλα

(Ζ95)

Ωστόσο, η αισιοδοξία της ανεμπόδιστης θέασης και επικοινωνίας αναχαιτίζεται από την επίγνωση των δυσχερειών. Η μετακίνηση από τη μία πραγματικότητα στην άλλη προσκρούει σε εμπόδια, συχνά συμβολικής υφής. «Συμβολικά» είναι και ο τίτλος ενός ποιήματος όπου η συνάντηση των διαφορετικών πραγματικοτήτων δεν ευοδώνεται:

Ό,τι είναι, είναι – λέει. Κοιτάει απ' το παράθυρο γαλήνια. / Δεν ωφελεί να τ' αρνηθείς. Ο ανθοπώλης ραντίζει τα λουλούδια. / Ο αγέρας αγκαλιάζει το ήσυχο δέντρο με τα δυο του χέρια. / Έρχεται η γυναίκα. Πριν μιλήσει, κοιτάει στον καθρέφτη. / Εσύ που λες «όνειρο μόνο», ψέματα λες. Ξέρω το εμπόδιο. / Έβαψα τα χαρτόνια κόκκινα. Τ' άπλωσα στο πάτωμα.

/ Να ζωγραφίσω με κόκκινο στο κόκκινο; Το καράβι / τό 'φτιαξα μαύρο, και τα δυο κατάρτια. Του πηγαίνει. Μαύρους / τους οχτώ γυμνούς κωπηλάτες. Τη γοργόνα της πλώρης / μαύρη κι αυτήν με δυο κόκκινες τρύπες στα στήθη. / Άγκυρα δε ζωγράφισα, – όχι που το ξέχασα. Στη θέση της / έβαλα το πραγματικό ψαλίδι εντελώς στομωμένο / απ' τα νύχια των πέντε λιονταριών που είχα κόψει.

(*Γραφή τυφλού*: IA103)

Αυτό που *είναι* δεν περιλαμβάνει μόνο τη θέα από το παράθυρο (θέα η οποία προϋποθέτει την προσωποποίηση ή συμβολοποίηση της φύσης), αλλά και το είδωλο στον καθρέφτη και τη ζωγραφισμένη πραγματικότητα. Τίποτε απ' αυτά δεν είναι *όνειρο μόνο*· όλα είναι εξίσου υπαρκτά – και εξίσου υποκειμενικά ή φευγαλέα. Στην αναγνώριση αυτής της αλήθειας υφίσταται όμως ένα *εμπόδιο* που μάλλον αποκαλύπτεται κατά την κατασκευή του καραβιού. Το κόκκινο και το μαύρο χρώμα παραπέμπουν σε ένα κάθε άλλο παρά ονειρικό ταξίδι του καραβιού· σε μια αναμέτρηση –προδικασμένη κατά πάσαν πιθανότητα– με τον θάνατο (που υποδηλώνεται με το μαύρο χρώμα, αλλά και με τις κόκκινες τρύπες στα στήθη της γοργόνας). Η μελανόμορφη ζωγραφιά αλλάζει τεχνοτροπία, καθώς η άγκυρα σχηματίζεται από ένα πραγματικό ψαλίδι, επιλεγμένο κι αυτό για συμβολικούς λόγους και στομωμένο από μια πράξη που ανήκει στο πεδίο της φαντασίας. Τα πέντε λιοντάρια (προσδιορισμένα και πάλι με οριστικό άρθρο) τα έχει οικειωθεί ή εξημερώσει ο αφηγητής και, κόβοντάς τους τα νύχια, τα έχει καταστήσει εν μέρει ακίνδυνα, έχοντας στο μεταξύ κινδυνεύσει ο ίδιος. Στην αναμέτρησή του με το φανταστικό νιώθει νικητής και ηττημένος μαζί. Κατόρθωσε να υπερνικήσει φόβους και να τους οικειωθεί, δεν μπορεί όμως να συνεχίσει: *ό,τι είναι, είναι* [...] *Δεν ωφελεί να τ' αρνηθείς.* Στο ζωγραφισμένο καράβι επιβαίνει ο θάνατος. Άλλωστε, το καράβι πιθανόν να μη σαλπάρει ποτέ, αφού το πραγματικό ψαλίδι, που του χρησιμεύει για άγκυρα, βαραίνει περισσότερο από τα χαρτόνια. Η μετάβαση από τη μία πραγματικότητα στην άλλη ή η ώσμωσή τους παραμένει ανοιχτή δυνατότητα. Το *εμπόδιο* εντοπίζεται στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου ο οποίος επιχειρεί την ώσμωση ή τη μετάβαση.

Αντίστροφα, στην προσπάθειά του να καταστήσει υπαρκτό ένα μέρος του φαντασιακού του ή της συμβολικής πραγματικότητας, ο ποιητής καταβάλλει βαριά υπαρξιακά *λύτρα* (ο τίτλος ποιήματος της ίδιας συλλογής):

Έκοψε στη λαμαρίνα έναν κύκνο. Την έβαψε / μ' άσπρη λαδομπογιά. Την έριξε στη λίμνη. Βούλιαξε. / Βούτηξε τότε κι έβγαλε το ψάρι. Οι άλλοι τον κοίταζαν. Έτρεμε. / Τα ρούχα του κολλημένα στο σώμα του σαν πήλινο πρόπλασμα / σκεπασμένο με βρεγμένες λινάτσες. Το ίδιο βράδυ / είχε δυο κύκνους και πολύ πυρετό. Όταν του βγάλαν τις λινάτσες / ήταν μονάχα μια καρέκλα και πάνω της το ρολόι του χεριού του.

(IA102)

Το εγχείρημα του δημιουργού αποτυγχάνει: ο κύκνος βουλιάζει και μεταμορφώνεται σε ψάρι. Ο αληθινός κύκνος δεν κατασκευάζεται με την επεξεργασία της λαμαρίνας, αλλά με την επώδυνη εσωτερική σμίλευση. Η βουτιά στη λίμνη αποτελεί την έναρξη αυτής της διαδικασίας: ο δημιουργός δεν εγκαταλείπει το δημιούργημά του ούτε συμβιβάζεται με μια εμψύχωση που, όσο μαγική κι αν είναι, αποκλίνει από την αρχική του πρόθεση. Η αταλάντευτη αφοσίωσή του ανταμείβεται τελικά, αλλά με παράδοξο τρόπο. Το ψάρι θα γίνει κύκνος, σε κύκνο θα μεταμορφωθεί όμως και ο κατασκευαστής. Επιτυγχάνει τον στόχο του, με τίμημα τη δική του εξαφάνιση, η οποία, κατά παράδοξο τρόπο, συνιστά την ολοκλήρωση του εαυτού του.

Άλλωστε, η διεκδίκηση του εαυτού αποτελεί μια συνιστώσα του ιδιότυπου ρεαλισμού του Ρίτσου, εξίσου σημαντική με την προσφορά μιας πληρέστερης πραγματικότητας. Στο «Όνειρο επιστροφής» (*Προσωπίδες*: 1972-73: IA132) προσβλέπει στην ανεξαρτησία του βλέμματος, στην απεμπλοκή από δοσμένες, μη εσωτερικευμένες και, επομένως μη αναγκαίες, αλλά και παραμορφωτικές συμβολοποιήσεις:

Θα 'ρθουν και πάλι οι απλές γραμμές, τα ορατά σχήματα, τα χρώματα· / το χέρι παράλληλα στα πλευρά, δοσμένο ή κλεισμένο, / χωρίς άλλο νόημα, χωρίς δισταγμό, προφύλαξη, φόβο, / εύπιστο στη δική του μοναξιά – ένα ήσυχο χέρι, αφημένο / στο φως του παράθυρου, ν' ακούει, να βλέπει μες στα φύλλα / τα πορτοκάλια σαν χρυσά σπουργίτια – και το σαν να 'ναι δικό του / πάνω απ' τις προσφορές και τις αιτήσεις που το 'χαν σφραγίσει. // Εσύ είχες βάψει κόκκινο τ' άλογο εκείνο; Να το τώρα / κατάλευκο ξανά καλπάζοντας στο πεθαμένο δάσος.

Τα πορτοκάλια-σπουργίτια συμπαρατίθενται με τις απλές γραμμές και τα ορατά σχήματα, τα απαλλαγμένα από κάθε πρόσθετο νόημα. Διεκδικώντας την ανάκτηση του δικού του βλέμματος –πάνω από προσφορές και αιτήσεις– ο παρατηρητής προβάλλει τη σύζευξη των διαφορετικών πραγματικοτήτων ως απαραίτητο υπαρξιακό συστατικό. Έτσι, η επιστροφή του κόκκινου αλόγου στην αρχική του λευκότητα δεν συμπίπτει αναγκαστικά με το *όνειρο επιστροφής* του τίτλου και επιδέχεται αντιθετικές ερμηνείες. Αφενός το άλογο ανακτά το φυσικό του χρώμα (ενώ η κόκκινη βαφή ανταποκρινόταν σε *προσφορές* και *αιτήσεις*) και, καλπάζοντας, θα ξαναδώσει ζωή στο πεθαμένο δάσος: ο δημιουργός θα δει τα πράγματα από την αρχή, στη φυσική τους υπόσταση και θα τα αποτυπώσει με τον δικό του τρόπο. Αφετέρου, η κόκκινη βαφή μπορεί να αποτελούσε μια προσωπική πράξη του δημιουργού, *χωρίς άλλο νόημα*· το αντίστοιχο της μετατροπής των πορτοκαλιών σε χρυσά σπουργίτια. Ο αποχρωματισμός του αλόγου (η υποχρεωτική υποταγή του δημιουργού στο βλέμμα των άλλων) νεκρώνει και το δάσος της δημιουργίας: το *όνειρο*

αφορά την *επιστροφή* σε ένα ζωντανό δάσος, όπου καλπάζει ένα κόκκινο άλογο.

Προσφορά και δικαίωμα· προσωπική ερμηνεία του κόσμου και επιστροφή στην πρωταρχική αλήθεια· αποδέσμευση από τους άλλους και επικοινωνία: έτσι νοηματοδοτεί ο Ρίτσος τη συνάντηση πολλαπλών πραγματικοτήτων στην ποίησή του και το ιδιότυπο βλέμμα του, στα οποία και εντοπίζει, ήδη από τη δεκαετία του 1950, *τη χρησιμότητα της τέχνης* (*Ασκήσεις*: 1950-60: Γ381). Καθώς σταδιακά ανοίγεται σε έναν «ρεαλισμό χωρίς όχθες», οι στόχοι του διευρύνονται. Συχνά επιλέγει να αποτυπώσει μια σύνθετη, περίπλοκη πραγματικότητα αφήνοντάς τη ανοιχτή σε ποικίλες ερμηνείες. Μια πραγματικότητα την οποία προβάλλει όχι τόσο ως δική του κατασκευή όσο ως κάτι αυθύπαρκτο, που λειτουργεί ερήμην όλων, άλλοτε προσθέτοντας νέες, φωτεινές διαστάσεις στον αισθητό κόσμο, άλλοτε ρίχνοντάς του μια σκιά απειλητική, άλλοτε διατηρώντας μια αινιγματική αμφισημία.

Για σκιές που, χωρίς να τις βλέπεις, *σε ορίζουν* μιλά ο Ρίτσος ήδη στις *Σημειώσεις στα περιθώρια του χρόνου* (1938-1941): *Εδώ όλα τ' άγνωστα: άγνωστα κατευνασμένα/ στη σιωπηλή παραδοχή πως δε θα γνωριστούν/ ήσυχα, αμίλητα κι ωχρά σαν γνωρισμένα και σαν αφημένα* («Φεγγάρι»: Α485). Σε αυτόν τον άγνωστο χωροχρόνο μπορεί να παρασυρθεί ο άνθρωπος:

Μαρμάρινα τα μαλλιά του στο φεγγάρι, / μαρμάρινα τα χείλη του. Η νύχτα / τον είχε πάρει με το μέρος της. Όταν / σφύριξαν το συμφωνημένο σύνθημα / κάτω στο μώλο, αυτός δεν αποκρίθηκε. / Μισάνοιξε μονάχα τα μαρμάρινα μάτια του. / Οι άλλοι περίμεναν ως πέρα απ' τα μεσάνυχτα. / Σαν είδαν το μαρμάρινο φεγγάρι, ρίχτηκαν στη θάλασσα.

(«Από μάρμαρο»: *Θερινό φροντιστήριο*: 1953-64: Δ112)

Ο πρωταγωνιστής του ποιήματος αδυνατεί να συνυπάρξει με τους συντρόφους του, να αντιδράσει στο *συμφωνημένο σύνθημα*, παρά την επιθυμία του, η οποία υποδηλώνεται στο κοπιώδες μισάνοιγμα των μαρμάρινων ματιών του. Ο αφηγητής τηρεί αμφίρροπη στάση απέναντι στο επεισόδιο: υποδηλώνει θαυμασμό για εκείνον που αφέθηκε να πάει *με το μέρος της νύχτας*, υπαινίσσεται όμως πως έτσι εγκαταλείπει το καθήκον του εκθέτοντας τους άλλους σε κίνδυνο.

Σε άλλο ποίημα της ίδιας εποχής, η απορρόφηση του ανθρώπου από αστρικά σώματα και από τη σιωπή τους αντιμετωπίζεται επίσης κριτικά. Ο αφηγητής αφενός κατανοεί την έλξη του φεγγαριού και της σιωπής, αφετέρου δηλώνει πως δεν τίθεται θέμα επιλογής: ο άνθρωπος οφείλει να επιστρέφει στη γήινη πραγματικότητα.

Ένα βαθύ φεγγάρι στάθηκε ψηλά στον αέρα / σαν το εσωτερικό ενός πηγαδιού αντεστραμμένο. / Έριξαν πάνω τον κουβά κι ήπιαν σιωπή και πέτρωσαν. / Την άλλη μέρα ένα πουλί τούς ξύπνησε και δε μετάνιωσαν. / Δεν ήταν άλλωστε στο χέρι τους να προτιμήσουν.

(«Αντιστροφή»: *Ένας πίνακας με μικρές πινελιές*: 1959: Θ66)

Το φεγγάρι εικονίζεται, ασκώντας μια παράξενη έλξη προς το αλλόκοσμο, σε αρκετά ποιήματα του Ρίτσου. Στο «Αναπάντητο» (*Μικρό αφιέρωμα*: 1960-65: Δ184) προσγειώνεται και προσωποποιείται, διατηρεί όμως τη μυστηριακή του σιωπή:

Μπήκε το φεγγάρι απ' το παράθυρο, / βημάτισε λίγο στο πάτωμα, κάθησε / στη μεγάλη, παλιά πολυθρόνα. / Ο άλλος, στην απέναντι καρέκλα, / κάπνιζε σκοτεινά το τσιγάρο του. / «Είναι κρύο κει κάτω;», ρώτησε. / Το φεγγάρι κοίταζε αλλού. Δεν απάντησε. / Τα μάρμαρα στέκονται στον ουρανό / μ' ένα φανάρι σκουριασμένο πλάι τους.

Το σκοτεινό κάπνισμα του *άλλου* και η ερώτησή του δείχνουν πως τον απασχολεί ο κόσμος του θανάτου. Το *κει κάτω* θα μπορούσε, βέβαια, να αφορά τον συμπαντικό χώρο του φεγγαριού (καθώς στο διάστημα δεν υπάρχει «πάνω» και «κάτω»), αλλά η, φαινομενικά ασύνδετη, αναφορά στα μάρμαρα υποδηλώνει μάλλον τάφους. Οι νεκροί εγκατοικούν αφενός στον ουρανό, αφετέρου στους κρύους τάφους *κει κάτω*, ανταλλάσσοντας τη θέση τους με το φεγγάρι. Εκείνο βρίσκεται παντού· ωστόσο, ούτε φωτίζει τους νεκρούς (έχει αντικατασταθεί από ένα σκουριασμένο φανάρι) ούτε αποκαλύπτει τίποτε στον σκοτεινό συνομιλητή του.

Τόσο στο «Από μάρμαρο» όσο και στο «Αναπάντητο» υφίσταται μια ρεαλιστική σκηνοθεσία (μώλος, συμφωνημένο σύνθημα, μεγάλη, παλιά πολυθρόνα, τσιγάρο) στην οποία εισέρχεται κάποιο αλλόκοσμο στοιχείο και τη διαταράσσει: ένας άνθρωπος μαρμαρώνει και ο σύνδεσμός του με τους συντρόφους του ατονεί, ένας άλλος συνομιλεί με το φεγγάρι.[16] Ταυτοχρόνως, τα πρόσωπα των ποιημάτων βλέπουν ή κατανοούν κάτι δυσπρόσιτο για τον αναγνώστη: *οι άλλοι* αντικρίζουν το μαρμάρινο φεγγάρι και πράττουν αυτό που τους υπαγορεύει η θέα του, *ο άλλος* γνωρίζει τη θέση του φεγγαριού και τη σχέση του με τον κόσμο των μαρμάρων· και οπωσδήποτε δεν ξαφνιάζεται με τη –δυσοίωνη ίσως– παρουσία του φεγγαριού στην απέναντι πολυθρόνα. Το φεγγάρι σωπαίνει υποδηλώνοντας το άρρητο του άλλου κόσμου, ίσως όμως και από συμπόνια: έτοιμο να οδηγήσει τον άνθρωπο *κει κάτω*, προτιμά να μην του αποκαλύψει από πριν τι τον περιμένει.

Η επικοινωνία με τα αστρικά σώματα ή με τα άυλα στοιχεία της φύσης προβάλλεται, πάντως, ως απαραίτητη για τον άνθρωπο που δοκιμάζεται μέσα στον κόσμο, επιθυμώντας να βρει τον εαυτό του και τους άλλους, αλλά και να αναμετρηθεί με το άγνωστο. *Κάθε βράδυ το ίδιο αστέρι / βάζει φωτιά / και στις τέσσερις γωνιές του ύπνου μας*, ειδοποιεί ο ποιητής στο «Η δίψα και το ανένδοτο άστρο» (*Προσχέδια*: 1954-1960: Γ69). Και την ίδια εποχή (*Ασκήσεις*: 1950-1960) βλέπει τον εαυτό του ή κάποιον άλλον να ετοιμάζεται για μια *σιωπηλή απομάκρυνση* (Γ431),

καθώς νιώθει να τον καλούν τα σύννεφα και ο αέρας:

Μήπως, θαρρείς, κι εγώ πως ξέρω τι με θέλουνε τούτα τα σύννεφα / ή τι τα θέλω; Όμως το δαχτυλίδι μου εφαρμόζει ακριβώς / στον παράμεσο του ανέμου.

Ένας σχεδόν μυστικός αρραβώνας, λοιπόν. Ο ποιητής αποποιείται τις ενοχές για τη φυγή του: δεν μπορεί να πράξει αλλιώς. Βρισκόμαστε στην εποχή όπου ο Ρίτσος διευρύνει την έννοια της ευθύνης του απέναντι στο κοινωνικό σύνολο: ο σωστός ποιητής δεν είναι πια μονάχα αυτός που αγωνίζεται για τα σοσιαλιστικά ιδανικά, αλλά και αυτός που μελετά το άγνωστο, συνομιλεί με τη φύση, καταδύεται στον βυθό των ονείρων, ανακαλύπτει την κρυμμένη ομορφιά του κόσμου και μας την κοινωνεί. Η άρδευση της ποιητικής του από τον Ρομαντισμό είναι εμφανής. Από τον Ρομαντισμό έρχεται και η συναίσθηση της ανεπάρκειας των λέξεων σε ό,τι αφορά την αποτύπωση της υπαρξιακής αυτής περιπέτειας. Στο *Στίχοι από σκισμένα ποιήματα* (1938-1952) γράφει: *Ετούτη η νύχτα / είναι το κλειδί της νύχτας. / Το κρατώ / ασάλευτος μέσα στη νύχτα / πασκίζοντας να ξεχωρίσω τη βοή των άστρων / πάνω απ' τα βήματά σου / πασκίζοντας να φέρω τα χείλη μου / στη στάση του στίχου* («Αίμα και λάσπη, XII»: 1952). Δυσκολεύεται, αλλά επιμένει· και προσφεύγει σε φαινομενικά αλλόκοτες περιγραφές ή αφηγήσεις, προκειμένου να μεταδώσει τα όσα διαισθάνεται.

Προκειμένου, για παράδειγμα, να μιλήσει για τη *σημασία των πραγμάτων*, περιγράφει τη μετάθεση ουράνιων σωμάτων, στοιχείων της φύσης ή αντικειμένων από τον φυσικό ή τον κανονικό τους χώρο:

Έβγαλαν το αλέτρι στο χωράφι· / έφεραν το χωράφι στο σπίτι, – / μια ατέλειωτη ανταλλαγή διαμόρφωνε / τη σημασία των πραγμάτων. // Η γυναίκα άλλαξε θέση με το χελιδόνι, / κάθησε στη χελιδονοφωλιά της στέγης και κελάιδησε.
Το χελιδόνι κάθησε στον αργαλειό της κι ύφαινε / άστρα, πουλιά, ψάρια, λουλούδια κι ανεμότρατες. // Αν ήξερες τι ωραίο πού 'ναι το στόμα σου, / θα με φιλούσες μες στα μάτια να μη βλέπω.

(«Ανταλλαγές»: *Ασκήσεις*: 1950-1960: Γ342)

Ενώ η πρώτη κίνηση που περιγράφεται στο ποίημα δεν ξαφνιάζει, η δεύτερη όχι απλώς διαταράσσει την κανονικότητα, αλλά και ακυρώνει την πρώτη: με τη μετακίνηση του χωραφιού, το αλέτρι αχρηστεύεται (ενώ και νωρίτερα βρισκόταν μάλλον σε ανοίκειο για τη λειτουργία του περιβάλλον: στο σπίτι). Όπως αποκαλύπτεται στον τρίτο στίχο, οι μετακινήσεις αυτές αποτελούν μέρος μιας *ατέλειωτης ανταλλαγής* η οποία ανασημασιοδοτεί τα πράγματα, επομένως και την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο αναγνώστης καλείται, λοιπόν, να ερμηνεύσει την εικόνα του χωραφιού που απλώνεται μέσα στο σπίτι (θυμίζοντας ωσμώσεις ή ανταλλαγές τοπίων σε πίνακες του Magritte), προσδίδοντάς της συμβολικές αξίες, όπως την είσοδο της φύσης, με τις μυρωδιές και το φως της, στον εσωτερικό χώρο. Ακόμη περισσότερο, δηλώνεται πως τα ίδια πράγματα ή οι χώροι διαμορφώνουν τη σημασία τους με αυτές τις ανταλλαγές. Αν το αλέτρι αποκτά λειτουργική σημασία με την έξοδό του στο χωράφι, το ίδιο το χωράφι ανασημασιοδοτείται με την είσοδό του στο σπίτι, επειδή μας οικειοποιείται και το οικειοποιούμαστε. Πάντως, η ανταλλαγή που περιγράφεται στη δεύτερη στροφή μάς οδηγεί να δούμε και τη μετακίνηση του χωραφιού ως παράγωγο ευτυχίας. Η τρίτη ανταλλαγή υπαγορεύεται στους δύο τελευταίους στίχους: η ομορφιά του φιλιού προτείνεται να ανταλλαχθεί με το βλέμμα, ανασημασιοδοτώντας το βλέμμα, σύμφωνα με την προηγούμενη δήλωση. Η διαταραχή της λογικής αλληλουχίας συντελείται σε δύο επίπεδα: στο πρώτο, το σκηνοθετικό, γίνονται παράξενες μετατοπίσεις· στο δεύτερο, το αφηγηματικό, απουσιάζει ο βασικός συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην περιγραφή των δύο πρώτων στροφών και στην προτροπή του τέλους. Ο ομιλητής, ζητώντας να μη βλέπει, είτε υποδηλώνει την αχρηστία της όρασης, μια και οι ανταλλαγές διαδραματίζονται σε μια βαθύτερη, αόρατη πραγματικότητα, είτε επιζητεί μια νέα όραση, διαμορφωμένη από την ερωτική ευτυχία και πλήρωση.

Συχνά στην ποίηση του Ρίτσου τα δύο αυτά επίπεδα της διαταραχής συνυπάρχουν, ενώ εξίσου συχνά το ένα περιορίζεται προβάλλοντας το άλλο. Για παράδειγμα, στο «Αναμονή», από την ίδια συλλογή (Γ364), η αφήγηση οργανώνεται λογικά, χωρίς κενά. Αντικείμενο όμως της αφήγησης είναι κάτι σκηνοθετικά παράλογο:

Κάποιος χτύπησε την πόρτα.
Εμπρός.
Κανένας.

Η πόρτα μπήκε μες στο σπίτι.
Όρθια – δεν κάθησε.
Καλησπέρα.

Πίσω απ' την πόρτα,
έμεινε ανοιχτή
ολόκληρη η νύχτα.

Αυτός που χτυπά την πόρτα είναι ο *Κανένας* –ευδιάκριτος σε άλλο ποίημα: *Την τρίτη μέρα, περασμένα μεσάνυχτα, χτυπήσαν την πόρτα./ Έσκυψα απ' το παράθυρο. Δεν ήταν Κανένας. Τον είδα* («Καθαρή όραση: Ρωγμή: 1974: ΙΑ365). Η άφιξή του εξαναγκάζει την πόρτα να μετακινηθεί, αφενός για να παίξει εκείνη το ρόλο του επισκέπτη, ελλείψει άλλου, αφετέρου για να αφήσει ορθάνοιχτη τη νύχτα στον άνθρωπο που δέχτηκε την επίσκεψη του *Κανένα*: ένα άνοιγμα που ενέχει την απειλή του σκοτεινού αλλά και την ελπίδα της *αναμονής*.

Σκηνοθετώντας την πραγματικότητα, ο Ρίτσος φροντίζει να μας αιφνιδιάζει, καλώντας μας να αποδεχτούμε τις παρεμβάσεις του ως φυσικές· και επικεντρώνει την προσοχή του αναγνώστη μόνο σε όσες φέρουν ένα ειδικό σημασιολογικό φορτίο. Στο «Άλλη αργία» (Θ242), για παράδειγμα, προτάσσεται η δήλωση: *Όλα ήταν καλά*, για να ακολουθήσουν έξι φράσεις που δηλώνουν ισάριθμες αναμενόμενες ή παράξενες ευταξίες,

προτού φτάσουμε σε κάτι που διαταράσσει την ευτυχισμένη κατάσταση:

Όλα ήταν καλά. Τα σύννεφα στον ουρανό. / Το βρέφος στην κούνια. Το παράθυρο / στο πλυμένο ποτήρι. Το δέντρο στην κάμαρα. / Η ποδιά της γυναίκας στην καρέκλα. Οι λέξεις στο ποίημα. Και μόνο / ένα κατάστιλπνο φύλλο στεκόταν απ' έξω / και το κλειδί περασμένο σ' ένα πούπουλο.

(*Μαρτυρίες Β΄*: 1964-65: Θ242)

Το παράθυρο αντανακλά ίσως το φως του στο πλυμένο ποτήρι και το δέντρο κοντά στο ανοιχτό παράθυρο προεκτείνει την κάμαρα· ή, όπως το χωράφι στο «Ανταλλαγές», έχει μετατοπιστεί στην κάμαρα. Και τα δύο συμμετέχουν, αισθητικά και συμβολικά, στη συνολική ευεξία. Όλα μοιάζουν να έχουν τον χώρο τους ή τη θέση τους εκτός από το *κατάστιλπνο φύλλο* το οποίο στέκεται *απ' έξω*: έξω από την κάμαρα, από το ποίημα ή από τη γενικότερη ευταξία; Οι δύο τελευταίες εκδοχές πιθανόν να συμπίπτουν: έχοντας ολοκληρώσει ένα ποίημα, ο ποιητής νιώθει αφενός ευτυχία για την τακτοποίηση του κόσμου του, αφετέρου το ανικανοποίητο του δημιουργού. Το φύλλο –λαμπερό και παράξενο (είτε ανήκει στο δέντρο της κάμαρας, εξέχοντας, είτε στέκει μόνο του έξω)– του ξεφεύγει· και εξίσου φευγαλέος είναι ο τρόπος με τον οποίο θα μπορούσε να το προσεγγίσει. Το κλειδί, *περασμένο σ' ένα πούπουλο*, καλεί ίσως σε μια πτήση. Ο ποιητής, για να ξεκλειδώσει το φύλλο, πρέπει να αναβάλει την *αργία* και να αναζητήσει νέες λέξεις.

Άλλωστε στο μεθεπόμενο ποίημα της ίδιας συλλογής, από ένα πράσινο φύλλο ο *διόλου θαυματοποιός* ποιητής κατασκευάζει ένα δέντρο και ένα ολόκληρο, ζωντανεμένο, τοπίο:

Φύσησε μόλις με τα χείλη του, και το κρεβάτι μεταφέρθηκε / μονάχο του, πέρα, στο απέναντι βουνό· – το βλέπαμε / απ' τ' ανοιχτό παράθυρο· το σεντόνι του ανέμιζε ανάλαφρα / κάτω από κείνο το άσπρο σύννεφο. Αργότερα, / πήρε στα χέρια του ένα πράσινο φύλλο / κι έφτιαξε ένα μεγάλο δέντρο. Κάτω απ' το δέντρο / στέκονταν τρεις μαρμάρινες κόρες. Φύσηξε αέρας / και πέφτανε τα φύλλα στα μαλλιά και στα στήθη τους.

(«Διόλου θαυματοποιός»: Θ243)

Η μετατόπιση του κρεβατιού θυμίζει εκείνη του χωραφιού στο σπίτι ή του δέντρου στην κάμαρα. Το ελαφρύ φύσημα των χειλιών συνεχίζεται με τον αέρα που ενώνει το φυσικό με το κατασκευασμένο ρίχνοντας τα φύλλα του δέντρου πάνω στις μαρμάρινες κόρες. Η αντίθεση φύσης και κατασκευής υπονομεύεται, βέβαια, από το ποίημα, καθώς το «φυσικό» δέντρο δημιουργείται θαυματουργά από ένα φύλλο, ενώ οι μαρμάρινες κόρες εμφανίζονται απλώς να στέκουν κάτω από το δέντρο, σαν να προϋπήρχαν και να περίμεναν την έλευση του δέντρου για να παρουσιαστούν. Η υπερρεαλιστική δύναμη του δημιουργού τονίζεται, κατά παράδοξο τρόπο, με την υπονόμευσή της. Ο τίτλος «Διόλου θαυματοποιός» μάς οδηγεί να διαβάσουμε τις πράξεις του ποιητή ως φυσικές: η δυ-

νατότητα επιτέλεσης μαγικών πράξεων πρέπει να αναχθεί στην ίδια την πραγματικότητα και όχι σε κάποιες εξαιρετικές ιδιότητες του δημιουργού.

Στη διευρυμένη αυτή πραγματικότητα, ένα πρόσωπο αντικρίζει τον άνεμο σωματοποιημένο, αγγίζεται μαζί του, επιθετικά αλλά και ερωτικά, και βιώνει τις συνέπειες της συνάντησης: *Τώρα, / έχω στο στόμα μια μεγάλη ερημιά / κι εννιά σαρκώδη φύλλα γύρω στο λαιμό μου* (Θ242)· ένα άλλο ψιθυρίζει:

Κοιμήσου, –του είπε– εγώ θα φυλάξω τον ύπνο σου. / Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά. Θα περιμένω / ώς τα χαράματα, ώς εκείνη την ώρα / που το άστρο ανοίγεται σ' εφτά μικρά παράθυρα, / να δω την πέτρα να χαράζεται σαν τσόφλι αυγού / και δυο πουλιά να βγαίνουν απ' το στήθος σου.

(«Ψίθυρος»: *Μικρό αφιέρωμα*: 1960-65: Δ197)

Τα πουλιά κοιμούνται ή κλωσσούνται μέσα στις πέτρες, ενώ παράλληλα υφίσταται μια μυστηριακή σχέση ανάμεσα στον κοιμισμένο και την πέτρα – όπως και ανάμεσα στο άστρο (τον αστερισμό των Πλειάδων ίσως) και την πέτρα, στο άστρο και τον άνθρωπο. Καθώς ο άνθρωπος επικοινωνεί με τη φύση, μέσω του ύπνου ή και του έρωτα, κατακτά ανεπίγνωστα μια βαθύτερη κατανόηση της ύπαρξης κι έτσι, κατά κάποιον τρόπο, την αίσθηση της λύτρωσης. Στο «Κατανόηση», από την ίδια συλλογή (Δ201), μια γυναίκα γνωρίζει τους στόχους των καθημερινών της πράξεων (πρέπει να μαγειρέψει για να φάει η οικογένεια, να πλύνει τα ρούχα για μη γυρνάνε βρόμικα τα παιδιά), όχι όμως και της παρουσίας της *δω χάμου*, μέχρι που νιώθει να της στέλνουν σήματα *ένα ήσυχο φως* κι ένα δέντρο· τότε καταλαβαίνει και χαμογελά.

Ωστόσο, συχνά συμβαίνει και το αντίθετο: στην επικοινωνία του ανθρώπου με τη φύση, κάποιες πράξεις ή κινήσεις λειτουργούν ως σκοτεινά, δυσνόητα σήματα κάποιας αόριστης απειλής. Στο «Οι κάργιες», από την ίδια συλλογή (Δ192), ο άνθρωπος δεν απειλείται μόνο από το ρήμαγμα του τόπου κι από τον ίσκιο του θανάτου, αλλά και από τη δυσοίωνη κλοπή ενός συμβολικού αντικειμένου:

Κρα-κρα, κρα-κρα, στα καργοχώρια οι κάργιες κάρβουνα· / καύκαλο της συκιάς, μαύρα κλαδιά στο ρημαγμένο σπίτι· / γκριν-γκριν, η σκουριασμένη αεραντλία πάνω απ' το πηγάδι – / κούφιο πηγάδι, κρακ και κρακ, η πέτρα πού 'πεσε στην πέτρα. / Αν κατεβείς απ' τα βουνά, τα μάτια σου έχε τέσσερα· εδώ τ' αγκάθια είναι πολλά, σου σκίζουνε τα γόνατα, / κι οι κάργιες κρα και κρα και κρα σαν τα καμένα κάρβουνα / σου κλέβουνε τα τρία κλειδιά και σου πετάν τον ίσκιο τους.

Οι κάργες, μαύρες μέσα στο μαύρο, εικονοποιούν τον καμένο, κατεστραμμένο, εγκατελειμμένο τόπο· και ο ίσκιος που *σου πετάν* –εμπρόθετα και κακόβουλα– είναι ίσκιος ερήμωσης και θανάτου. Τα τρία κλειδιά τα κλέ-

βουν οι κάργες από όποιον έρχεται στον ρημαγμένο (μετεμφυλιακό ίσως) τόπο κατεβαίνοντας από τα βουνά· κλειδιά που, όπως υποδηλώνει ο αριθμός τους, θα ξεκλείδωναν κάτι μαγικό: μια άλλη μοίρα ίσως· μια αναγέννηση. Χάνοντάς τα, ο άνθρωπος κλειδώνεται μέσα στον μαύρο, θανατηφόρο ίσκιο. Ο Ρίτσος, απεικονίζοντας τη ζοφερή πραγματικότητα με τεχνικές όπως αυτές που είδαμε εδώ (το παραμυθικό μοτίβο, το συμβολιστικό στοιχείο, τη χρήση του οριστικού άρθρου για να παρουσιαστεί ένα άγνωστο αντικείμενο), επιδιώκει να υποδείξει έναν αδιερεύνητο κόσμο μέσα στον κόσμο μας· να αναδείξει το ανεξήγητο, το οποίο αφενός νοηματοδοτεί τη ζωή, αφετέρου την καθιστά περίπλοκη και αβέβαιη, σαν κάτι να μας τραβάει κάθε τόσο το χαλί κάτω από τα πόδια.

Έτσι, στο «Μυστική λειτουργία» (*Ασκήσεις*: 1950-60: Γ365) παρουσιάζεται μια γυναίκα ορατή κι αόρατη ταυτοχρόνως, σε άβολη σχέση με τον εαυτό της, με τα πράγματα, με τον λόγο:

> *Τα βήματά της είχαν έναν ήχο που την πρόδιναν. / Το ίδιο και τα χέρια της. / Να πει άλλο; – δεν μπορούσε. / Να πει αυτό; – ακόμη λιγότερο. // Έτσι άφαντη κι ολόγυμνη, / στάθηκε στην ολάνοιχτη πόρτα, / και με μικρές, αταίριαστες, νοικοκυρίστικες κινήσεις / βούρτσιζε ένα παλιό παλτό που δε θα το φορούσε.*

Η προδοσία αφορά ίσως τη φανέρωση αυτού που, ανείπωτο, κυριαρχεί στη σκέψη της γυναίκας. Αν το συνδυάσουμε με τη γύμνια, μπορούμε να υποθέσουμε πως πρόκειται για τον έρωτα – έναν έρωτα που μένει μυστικός καθιστώντας και τη γυναίκα άφαντη. Στην αφάνειά της συντελεί η σιωπή, ενώ η ολάνοιχτη πόρτα και το παλτό δηλώνουν ίσως μια πρόθεση επικοινωνίας με τον έξω κόσμο. Ωστόσο, η δύναμη του αισθήματος που δεν την αφήνει να μιλήσει, της ακυρώνει και την έξοδο. Η ανοιχτή πόρτα δεν την καθιστά ορατή, και το παλτό δεν θα φορεθεί, ενώ ταυτοχρόνως η γυναίκα παραμένει αταίριαστη με τον εαυτό της. Αφενός η αφιέρωσή της σε κάτι μυστικό προδίδεται από τις καθημερινές της κινήσεις (ή αντίστροφα νιώθει πως οι κινήσεις της βεβηλώνουν τη *μυστική λειτουργία* της), αφετέρου η ίδια δεν ανήκει στην καθημερινότητα: οι κινήσεις με τις οποίες βουρτσίζει το παλτό συνιστούν παραφωνία με την ύπαρξή της.

Αντίθετα, στην περίπτωση της *αδάμαστης* γυναίκας, λόγος, πράξεις και παρουσία συμφωνούν, επιτρέποντάς της να παρέμβει αποφασιστικά στην καθημερινότητα παραβιάζοντας τους κανόνες.

> *Όχι γαλάζιος, –λέει,– ο ουρανός είναι κόκκινος / με κίτρινες κουκκίδες. Έτσι λέει. Σηκώνει το χέρι της, / παίρνει το κόκκινο πιάτο απ' το ράφι, κόβει το μήλο, / πετάει απ' το παράθυρο το μήλο και το πιάτο, / στέκεται αντίκρυ στον καθρέφτη και χτενίζεται, / με κόκκινα παπούτσια, πράσινα μαλλιά, γαλάζια στήθη, / με το μαχαίρι ανάμεσα στα δόντια της σα χαλινάρι, / έτοιμη να πηδήσει το είδωλό της, με το κόκκινο άλογό της – / κι άστραψε η χαίτη σ' ένα τίναγμα στο βάθος του καθρέφτη.*
>
> («Η αδάμαστη»: *Μαρτυρίες Β΄*: 1964-65: Θ246)

Ο τρόπος με τον οποίο η αδάμαστη βλέπει τον ουρανό (με χρώματα που θυμίζουν Matisse[17]) συναρτάται με την πράξη της: κόβει το μήλο όχι για να το φάει –κάτι που θα λειτουργούσε ίσως ως πρόσδεση στην εξωτερική πραγματικότητα–, αλλά για να σκορπίσει χρώματα στον κόσμο. Η εξωπραγματική της όψη σχετίζεται με την κίνηση που ετοιμάζεται να κάνει: να εισχωρήσει στον καθρέφτη υπερπηδώντας το είδωλό της. Εισβάλλοντας στον μαγικό εκείνον κόσμο, θα συναντήσει τις βαθύτερες αλήθειες των πραγμάτων και του εαυτού της. Η δύναμη της θέλησής της είναι τόσο μεγάλη ώστε το κόκκινο άλογο της φαντασίας της εμφανίζεται ήδη μες στον καθρέφτη.

Τόσο η άφαντη, σιωπηλή γυναίκα όσο και η ομιλητική αμαζόνα με την επιβλητική παρουσία δεν εντάσσονται στην εξωτερική πραγματικότητα. Με μια κίνηση εσωστρέφειας η πρώτη, εξωστρέφειας η δεύτερη, επικεντρώνονται στον εσωτερικό τους κόσμο και είτε απορροφώνται από τις εικόνες που αντικρίζουν εκεί είτε επιχειρούν να τις μεταφέρουν στον έξω κόσμο είτε ίσως και τα δυο, μια και η *αδάμαστη* δεν ετοιμάζεται να βγει από το σπίτι, αλλά να καλπάσει στο βάθος του καθρέφτη.

Πρόκειται για μια κίνηση που ταυτίζεται, σε άλλο ποίημα, με την εισχώρηση στον ίδιο τον εαυτό:

> *Έμεινε μόνος, ολομόναχος. Κοιτούσε τα χέρια του / τόσο έρημα και ήσυχα. Συγκινήθηκε. Δοκίμασε / με κάτι να τ' απασχολήσει. Πήρε το χαρτοκόπτη· / τον άφησε πάλι. Πήρε τσιγάρο· δεν το άναψε. / Ακούμπησε τις δυο παλάμες του στον τοίχο. Πίεσε. / Πίεσε μ' όλο του το σώμα. Εισχωρούσε στον τοίχο. / Εισχωρούσε στον ίδιο τον εαυτό του. Διέκρινε στο βάθος την ωμοπλάτη του δύτη μες στα φύκια, το γυαλί του· / όλα ήταν μέσα στον καθρέφτη, μέσα στον κόσμο· / και το καμάκι καρφωμένο στην κοιλιά του μεγάλου ψαριού.*
>
> («Εντοιχισμός»: *Πάροδος*: 1971-72: Ι441)

Όπως η άφαντη γυναίκα, ο άντρας δεν μπορεί να συνδεθεί με τον εξωτερικό κόσμο: δεν κατορθώνει να απασχολήσει τα χέρια του με κάτι προσχηματικό, επειδή έχει υποσυνείδητα αναγνωρίσει την αθεράπευτη μοναξιά του. Έτσι, τόσο τα χέρια το όσο και ολόκληρο το σώμα του θα ενεργοποιηθούν για να επιτευχθεί ο εντοιχισμός του, επειδή η πράξη αυτή εναρμονίζεται με την εσωτερική του αλήθεια. Εκείνο που αντικρίζει ανήκει στο βάθος του τοίχου, του εαυτού και του καθρέφτη – και βρίσκεται, κατά παράδοξο τρόπο, *μέσα στον κόσμο*. Το έξω και το μέσα, το πραγματικό και το φανταστικό ή μαγικό συναντώνται, με σημείο τομής τη μοναξιά του υποκειμένου. Η εισχώρηση στον εαυτό μορφοποιείται ως κατάδυση, και μάλιστα σε κόσμο σκοτεινό: ο δύτης βρίσκεται μέσα στα φύκια, μακριά από τον παρατηρητή (παρατηρώντας κι εκείνος με το

γυαλί του), αντανακλώντας ίσως την απόσταση του έρημου ανθρώπου από τους άλλους και από τα πράγματα. Η φράση *όλα ήταν μέσα στον καθρέφτη, μέσα στον κόσμο* αποτελεί τη θετική διαπίστωση του μοναχικού ανθρώπου που, εισχωρώντας στον εαυτό του, συναντά τον κόσμο, ανακαλύπτοντας και τη διέξοδο από τη μοναξιά του. Ο τελευταίος όμως στίχος του ποιήματος λειτουργεί αμφίσημα και αινιγματικά. Η παρουσία του μεγάλου ψαριού μάς υποχρεώνει να αναθεωρήσουμε την εικόνα του δύτη: το γυαλί και η ωμοπλάτη που φαίνονται μες στα φύκια, υποδηλώνουν πως είναι νεκρός, έχοντας προλάβει να καμακώσει τον εχθρό του.

Ανοίγονται έτσι πολλαπλές αναγνωστικές εκδοχές: το καμάκωμα του μεγάλου ψαριού μπορεί να διαβαστεί ως γενναία πράξη άμυνας (όπως το καμάκωμα του θεριού στα *Λιανοτράγουδα*), και επομένως να παραλληλιστεί με την αντίσταση απέναντι στον εσωτερικό εχθρό: τη μοναξιά και την αίσθηση αχρηστίας. Αντίστροφα, αν τόσο το μεγάλο ψάρι όσο και ο δύτης είναι ηττημένοι, ο *εντοιχισμός* δεν οδηγεί παρά στην αναγνώριση μιας κοινής μοίρας. Το επόμενο ποίημα της συλλογής τελειώνει με την ερώτηση: *Κανείς, λοιπόν, δεν είναι που να μην είναι μόνος;* Πάντως, η υπέρλογη, μαγική πράξη –η εισχώρηση στον τοίχο– εκβάλλει σε κάποια γνώση η οποία εκφράζεται αμφίσημα και αινιγματικά επειδή αφορά τους λαβυρίνθους του εσωτερικού κόσμου, του καθρέφτη, των επάλληλων αντικατοπτρισμών και πραγματικοτήτων.

Ο λόγος περισσότερο κυκλώνει παρά αποκαλύπτει καταστάσεις· και μέρος αυτής της διαδικασίας είναι η εμμονή σε αντικείμενα, χώρους, υπαρξιακές ανησυχίες, και η διαρκής μεταποίηση των αναδραστικών τους συναντήσεων. *Όλοι βρισκόμαστε μακριά ή κοντά σε κάποιο αόριστο σημείο / μιας άγνωστης συνέχειας που δεν είναι δική μας, μα ίσως και να 'ναι*, δηλώνει ο *Β΄ Γραφιάς* στο «Εντευκτήριο» (1979-81: Η130). Σε αυτήν την αίσθηση του απρόβλεπτου, απροσδιόριστου και παράδοξα οικείου αντιστοιχεί ένας καινοφανής, αλλόκοτος και εντέλει θαυματουργός –ίσως– λόγος, έτσι όπως προσπαθεί να τον περιγράψει ο *Α΄ Γραφιάς* στην ίδια σύνθεση (Η100):

> *Αόριστα φωνήεντα μεγάλης διάρκειας καθυστερούν τις λέξεις. / Ένα ψάρι υπνοβάτης τριγυρίζει στον κατάκλειστο γυάλινο αέρα. / Με το φαρδύ σα δωμάτιο ασανσέρ ανεβάζουν στο χειρουργείο τους / λαβωμένους στρατιώτες· κι εγώ / μετρώντας τις λαβωματιές τους φτάνω / σ' έναν ωραίο αφηρημένον αριθμό που αποξεχνάει και τραύματα και τραυματίες / σα να τους έχω θεραπεύσει κιόλας.*

Ο λόγος συνυπάρχει με την παραίσθηση, η υπερρεαλιστική εικόνα του ψαριού-υπνοβάτη με τη ρεαλιστική των τραυματιών (η οποία ανήκει πιθανόν στην περιοχή της μνήμης), η συγκεκριμένη μέτρηση με τον αφηρημένο αριθμό· και όλα μαζί δημιουργούν μια νέα κατάσταση, χαρακτηριστικό της οποίας είναι ο μετεωρισμός και η αμφιβολία.

Σε τέτοιες καταστάσεις επικεντρώνεται συχνά ο Ρίτσος στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, βρίσκοντας εκεί ένα πρόσφορο πεδίο δημιουργίας, αλλά και νιώθοντας πως κάποτε εμποδίζεται από τον ίδιο του τον εαυτό να προχωρήσει προς αυτήν την κατεύθυνση. Περιγράφοντας, για παράδειγμα, μια ρημαγμένη γειτονιά, στρέφει κάποια στιγμή το βλέμμα του στο φως και, στη συνέχεια, στον *ίσκιο του ποδηλάτου* που *μακραίνει στο βρεγμένο δρόμο*. Και καταλήγει: *Με τούτο τον ίσκιο, με τούτο / το ελάχιστο φως ίσως και κάτι να μπορούσες να πετύχεις πιο μέσα. / Ωστόσο οι ποιητές δοξάζονται για τα χειρότερα ποιήματά τους* (*Κιγκλίδωμα*: 1968-69: Ι137).[18] Το ποίημα επιγράφεται «Τα γνωστά» και αφηγείται την απόπειρα του ποιητή να ξεφύγει από τον κόσμο των δεδομένων πραγμάτων, με τη μελαγχολία, τη μοναξιά και την κατάρρευσή τους, και να ανοιχτεί στο άγνωστο: σε αυτό που θα τον πήγαινε *πιο μέσα*. Ωστόσο, ο Ρίτσος κατά διαστήματα νιώθει πως: *το πιο μεγάλο εμπόδιο για να σκεφτώ ως το τέλος είναι η δόξα*. Το ποίημα που θα προέκυπτε δεν θα ήταν μεταξύ όσων του εξασφαλίζουν τη δόξα. Επομένως, εκείνος μένει δέσμιος των *γνωστών* –τουλάχιστον αυτή τη φορά.

Άλλοτε όμως η έλξη του κόσμου των ίσκιων, της ρευστότητας και της αμφισημίας είναι τόσο ισχυρή ώστε δεν μπορεί να της αντισταθεί, ίσως επειδή του υπόσχεται την απελευθέρωση τόσο από τις εξωτερικές συνθήκες όσο και από τον ίδιο του τον εαυτό. Η συλλογή *Πέτρες*, της ίδιας εποχής με το *Κιγκλίδωμα* (1968), εισάγεται με ένα ποίημα που επιγράφεται «Διάλυση», οι πρώτοι στίχοι του οποίου είναι: *Σχήματα διαλυμένα, κινούμενα· – η πολλαπλή ανησυχία / κι η επίβουλη ρευστότητα – ν' ακούς το θόρυβο του νερού ολόγυρά σου / αστάθμητο, βαθύ, ανεξέλεγκτο· κι εσύ ανεξέλεγκτος / ελεύθερος σχεδόν* (Ι103). Το ποίημα, όπως και όλα της συλλογής, γράφεται στο «στρατόπεδο συγκεντρώσεως πολιτικών κρατουμένων Παρθένι-Λέρος». Μέσω των διαλυμένων σχημάτων, ο ποιητής κατορθώνει να αποδράσει από τη συγκεκριμένη πραγματικότητα. Όχι πλήρως, αλλά *σχεδόν*. Ωστόσο, παράλληλα με την ελευθερία και με την απουσία ελέγχου, κερδίζει τη μέθεξη σε κάτι ανήσυχο, βαθύ, απροσδιόριστο και αμφίσημο.

Όπως άλλωστε δηλώνει σε άλλα συμφραζόμενα ο Ρίτσος: *τό 'ξερε –δεν μπορούσαν όλα να ειπωθούν ώς το τέλος· / μια σιωπηλή ειδοποίηση* (Ι266). Αμφίσημη είναι και η λειτουργία του καθρέφτη, ο οποίος άλλοτε φυλακίζει τον άνθρωπο, απαγορεύοντάς του την επικοινωνία με τον έξω κόσμο, άλλοτε τον δέχεται στον χώρο του μόνο και μόνο για να του δείξει ένα απρόσιτο βάθος, άλλοτε διαφυλάσσει τα πράγματα στην ακινησία τους, αντιστρέφοντάς τα, τα επιστρέφει στον παρατηρητή τους, όπως συμβαίνει στο πρώτο ποίημα από τη *Μετάγγιση* (1976: ΙΒ381), το οποίο αφηγείται ένα επεισόδιο παρόμοιο μ' εκείνο που είδαμε σε προηγούμενο ποίημα:

> *Άνθρωποι βιαστικοί*
> *ξένοι*
> *άνθρωποι δικοί μας*
> *ξένοι*
> *αυτός πιο ξένος*

αργός
κλείνεται στην ντουλάπα
κλείνεται στον καθρέφτη
ρίχνει τα παπούτσια στον ώμο του
φεύγει
έχει μια λίμνη
μέσα της βλέπει ανάποδα τα σπίτια
ανάποδα τα δέντρα
το παιδί με τον τροχό
τη γυναίκα με το καλάθι
αυτός ίσος ο ανάποδος –
Στο κάτω μέρος έχει φως.

Ο εγκλεισμός στην ντουλάπα και στον καθρέφτη (παρόμοιος με τον εντοιχισμό) οφείλεται και πάλι σε μια αίσθηση απομόνωσης και ερημίας. Η αναχώρηση μπορεί να συντελείται εντός του χώρου της ντουλάπας και του καθρέφτη ή να συνιστά μια έξοδο από αυτόν τον χώρο. Πάντως, ο καθρέφτης –μορφοποιημένος τώρα σε λίμνη– ακολουθεί τον άνθρωπο και του καθορίζει το βλέμμα, επανατοποθετώντας τον μέσα στον κόσμο. Το φως στο κάτω μέρος της λίμνης ανήκει στον ουρανό, αλλά ταυτοχρόνως υποδηλώνει τη σταθερή αντίληψη του Ρίτσου ότι στο βάθος της πτώσης ο άνθρωπος συναντά τον εαυτό του και ξαναρχίζει να ανεβαίνει.

Η μετατροπή των ανθρώπων σε αντεστραμμένα είδωλα λειτουργεί με αντίστοιχο τρόπο. Όπως δηλώνεται αλλού:

Αντιστρέφοντας
τις μορφές του καθρέφτη
ξανάβρισκες τα πρόσωπα
φυσικότερα
μες στο γυάλινο ρούχο τους
γυάλινοι ολόσωμοι.
(*Ο εξαδάχτυλος*: 1976: ΙΓ30)

Συνοψίζεται ίσως εδώ ένα μέρος του παιχνιδιού με το παράλογο: η θέασή του ή και η κατάδυση στον χώρο του βοηθούν τον ποιητή, καθώς και τους δέκτες της ποίησης, να αναθεωρήσουν τη σχέση τους με την πραγματικότητα, νιώθοντάς τη, τώρα, ανεκτή και ευπρόσδεκτη – με μια πραγματικότητα όμως διευρυμένη και αλλαγμένη. Οι άνθρωποι, ιδωμένοι μέσα από το πρίσμα μιας τέτοιας τέχνης, κερδίζουν τη φυσικότητα και την ολότητά τους, μαζί με μια διαφάνεια που αναιρεί την αίσθηση της αποξένωσης.

Αίσθηση που επανέρχεται κυρίαρχη όταν η τέχνη δεν κατορθώνει να κατασκευάσει ένα σύνολο από τα σκόρπια υλικά που της προσφέρονται:

Το ρολόι της Μητρόπολης
η λίμνη του μύθου
το αντίστροφο δέντρο
το σπίτι του σαλιγκαριού
το αμετάδοτο –
αφασία του καθρέφτη.
(στο ίδιο: ΙΓ43)

Κατάλογοι ασύνδετων αντικειμένων εμφανίζονται συχνά στην ποίηση του Ρίτσου, άλλοτε για να δηλωθεί η υπόγεια διασύνδεσή τους (ή η ικανότητα της τέχνης να συνδέει τα ασύνδετα) και άλλοτε για να υπογραμμιστεί η αλλοτρίωση του υποκειμένου, ο κατακερματισμός του και η αποστασιοποίησή του από τον κόσμο. Το ρολόι της Μητρόπολης, το σαλιγκάρι, με το φορητό του σπίτι, η λίμνη και το δέντρο που αντιστρέφεται μέσα της ανήκουν πιθανόν στο ίδιο τοπίο.

Ωστόσο, η εικόνα δεν συγκροτείται: παραμένει τεμαχισμένη, χωρίς νόημα –συμβολικό ή άλλο– για τον παρατηρητή της, και επομένως αμετάδοτη στους άλλους. Ο καθρέφτης πάσχει από αφασία: η τέχνη δεν νοηματοδοτεί την πραγματικότητα.

Αντίθετα, όταν ο καθρέφτης λειτουργεί, κατορθώνει να ολοκληρώσει τον ρόλο του και στις πιο αντίξοες συνθήκες:

Πέταξε το ποτήρι
έσπασε τον καθρέφτη
το ποτήρι νά το
στο δεξί μου χέρι
γεμάτο νερό
αυτό που πίνω.
(στο ίδιο: ΙΓ32)

Με τη θραύση του καθρέφτη, το ποτήρι φτάνει ίσως στο χέρι του ανθρώπου που εγκατοικεί στον καθρέφτη, και μάλιστα τον ξεδιψάει. Αν το ένα πρόσωπο διαφοροποιείται από το άλλο, η επιθετική κίνηση του ενός μεταμορφώνεται στο αντίθετό της από το άλλο. Η τέχνη διατηρεί τις μαγικές και συμφιλιωτικές της ιδιότητες, ακόμη και όταν συναντά την απόρριψη. Αν, πάλι, τα δύο πρόσωπα ταυτίζονται, ο δισυπόστατος ποιητής επιδεικνύει το αήττητο της τέχνης, παρά την όποια στιγμιαία δική του αποκαρδίωση και παραίτηση.

Σαν να υφίσταται μια *εύνοια*, όπως γράφει αλλού ο Ρίτσος, η οποία πότε χαρίζεται και πότε όχι, και είναι απαραίτητη για να υπάρξει η ποίηση, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται εκείνος. *Τι γίνεται η αμφίθυμη ποίηση χωρίς την εύνοια της σκιάς*, διερωτάται σε ένα ποίημα από τη *Ρωγμή* (1974: «Τα καλύτερα»: ΙΑ331). Εκείνο που απειλεί τη σκιά, και κατά συνέπεια την ποίηση, είναι το παρόν: *μέσα στη μονολιθική έντασή του· – δεν ανέχεται αυτό μεταμφιέσεις, / μετασχηματισμούς, αναβολές ούτε καν παρομοιώσεις.*[19]

Η αναγνώριση της *εύνοιας της σκιάς*, το ξεδίψασμα, η συμφιλίωση με τον εαυτό, τον άλλο και την πραγματικότητα προϋποθέτουν τη διαρκή εγρήγορση του δημιουργού, ο οποίος εμπλέκει το φαντασιακό στον αντικειμενικό κόσμο (και αντίστροφα), κατασκευάζοντας κάτι σύνθετο, αναπόδεικτο ίσως, αλλά αληθινότερο από το αισθητό. Για το σκοπό αυτόν, δοκιμάζει και δοκιμάζεται σε *όμοιες εκδοχές* (ο τίτλος ποιήματος της συλλογής: *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*: 1967-71: Ι292):

Τ' αρπαχτικά κλαδιά, το τύμπανο
της νύχτας, / οι αντίλαλοι σε κρυφές εσοχές, το μεγάλο ποτάμι /
χωρίζοντας φανταστικά το ανύπαρκτο τοπίο· / και το δεύτερο τύμπανο, πιο δυνατό απ' το πρώτο, /
και το τρέμουλο στο χέρι που χτύπησε, περιμένοντας / την απάντηση πίσω απ' την πόρτα, από μέσα,
όταν δεν ήταν πόρτα, ούτε μέσα,
ούτε έξω, / πάρεξ η μαρμάρινη γούρνα και το στεγνό πηγάδι / κι
αυτή η δουλοφροσύνη της αναμονής: να συλλάβεις / τη δρασκελιά
του αλόγου χωρίς καβαλάρη / στο φως μιας πράσινης τάχα αστραπής / κάτω σε λόφους χαμηλούς,
ερημωμένους / απ' τ' άγνωστο και τις συχνές επαναλήψεις του / σε καπνοδόχους, φυλακές, αγάλματα, δέντρα.

Στο ποίημα συντελείται μια διττή κίνηση: κατασκευής και ακύρωσης. Στους δύο πρώτους στίχους εικονίζεται ένα απειλητικό, νυχτερινό τοπίο, το οποίο, στον τρίτο στίχο, χαρακτηρίζεται φανταστικό και ανύπαρκτο. Αντίστοιχα, το χέρι που περιμένει απάντηση τρεμουλιάζοντας μοιάζει να ανήκει σε άνθρωπο κυνηγημένο από τον φόβο –ίσως και από τους αόρατους άλλους με το τύμπανο– μέσα στη νυχτερινή ερημιά. Αμέσως όμως μετά εξαφανίζονται τόσο η πόρτα την οποία χτύπησε όσο και το έξω και το μέσα. Όλα είναι δημιουργήματα ενός ανθρώπου που εικονοποιεί τη δική του περιπέτεια: τον φόβο, την ελπίδα, την αναζήτηση ενός καταφυγίου, αλλά και την αίσθηση μιας μυστηριακής όσο και κρυφής ομορφιάς. Μέρος της περιπέτειας έγκειται στην επίγνωση της εικονοποιητικής λειτουργίας: τίποτε δεν είναι υπαρκτό εκτός από την αγωνία του δημιουργού να δημιουργήσει, αντικειμενικοποιώντας τον εσωτερικό του κόσμο. Έτσι, και τα μόνα πράγματα που δηλώνεται ρητά ότι υφίστανται (*η μαρμάρινη γούρνα και το στεγνό πηγάδι*) λειτουργούν πολλαπλά: υπενθυμίζουν *το μεγάλο ποτάμι*, στη στερεμένη όμως μορφή του, ενώ ταυτόχρονα, ακριβώς εξαιτίας της στέγνιας, συμβολοποιούν την αγωνιώδη αναμονή του δημιουργού. Εκείνος πάλι, έχοντας πει τι είναι αυτό που λαχταρά να *συλλάβει*, επιστρέφει στη σκηνοθεσία του ανύπαρκτου τοπίου, επιτείνοντας το αίσθημα της αγωνίας και της απειλής μέσω της εικόνας του αλόγου χωρίς καβαλάρη. Και σπεύδει έπειτα να υπονομεύσει το τοπίο που κατασκευάζει, αφενός με τον προσδιορισμό *τάχα*, αφετέρου με τους δύο τελευταίους στίχους που μας οδηγούν έξω από το τοπίο, στον χώρο της νόησης. Ο ποιητής ταλανίζεται από το *άγνωστο* – το οποίο το βλέπει να επαναλαμβάνεται σε πολύ διαφορετικά μεταξύ τους αντικείμενα ή τοπία. Εκείνα διαφοροποιούνται το ένα από το άλλο, αλλά το άγνωστο παραμένει ενιαίο και διαπερνά, πολλαπλά μορφοποιημένο, όλον τον αισθητό κόσμο.

Αναδεικνύεται, λοιπόν, εδώ άλλη μία όψη του ιδιότυπου ρεαλισμού του Ρίτσου. Τα μη ρεαλιστικά στοιχεία –το χτύπημα στην άφαντη πόρτα, το ποτάμι που χωρίζει ένα ανύπαρκτο τοπίο– υπενθυμίζουν τη δημιουργική δύναμη, αλλά και τους περιορισμούς του ποιητή, ενώ ταυτοχρόνως, τα ρεαλιστικά στοιχεία (π.χ. το πηγάδι, η γούρνα) υπονομεύονται, καθώς φορτίζονται με συμβολισμούς και συνδέονται σκηνοθετικά με τα πλάσματα της φαντασίας. Ο ποιητής φροντίζει να καταδείξει πως το έξω και το μέσα είναι εξίσου υπαρκτά και εξίσου ανύπαρκτα· πως όλα αποτελούν εκδοχές του εαυτού, ενώ και ο εαυτός υποστασιοποιεί εκδοχές του κόσμου. Και πως τελικά όλα διαπερνώνται από το άγνωστο, το οποίο καθίσταται ορατό μόνο μέσα από ένα σύνθετο –ρεαλιστικό, συμβολιστικό, υπερρεαλιστικό– πρίσμα.[20]

Εξίσου υπαρκτά και ανύπαρκτα προβάλλονται, αντίστοιχα, *το δώθε και το πέρα*: η κίνηση στον χώρο, αλλά και το πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο:

Τοποθετεί τις καρέκλες στον αέρα. Τοποθετεί τους ανθρώπους / επάνω στις καρέκλες. Σπρώχνει με τα χέρια του / τα ξύλινα πόδια. Σαλεύουν πέρα δώθε. Μια ελαφρότητα, / ρυθμός, ταλάντευση επιτυχημένη, το ανεξάντλητο, / όπως οι κούνιες τότε, στα μεγάλα δέντρα, πλάι στο σπίτι / όπου πεθαίναν ήσυχα οι φυματικές γυναίκες / ακούγοντας το τρίξιμο απ' τους χάλκινους κρίκους / στους κήπους της Κηφισιάς με τη λεπτή υγρασία – / το πέρασμα, το πέρα και το δώθε μες στο απόγευμα, / σα νά 'ταν υπαρκτό το δώθε και το πέρα.

(«Νέα απόπειρα απάτης»: *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*: Ι294)

Οι μαγικές κινήσεις της αρχής –η τοποθέτηση των καθισμάτων στον αέρα και η ταλάντευσή τους– λειτουργούν προς δύο κατευθύνσεις. Αφενός γεννούν την αίσθηση της ευφορίας και της ελαφράδας, την πίστη στο ανεξάντλητο της κίνησης και της ζωής, αφετέρου ανακαλούν μια σκηνή σημαδεμένη από τον θάνατο. Η *νέα απόπειρα απάτης* συνίσταται ίσως στην επανάληψη της ταλάντευσης με άλλα μέσα: αντί για τις κούνιες, καρέκλες· αντί για έναν χώρο που, υπονομευμένος από τον θάνατο, στερεύει από νόημα (*το δώθε και το πέρα* δεν σημαίνουν τίποτε για κάποιον που ετοιμάζεται να φύγει από τη ζωή), ένας νέος χώρος όπου όλα σχηματίζονται εξαρχής, με καινούριους κανόνες και γι' αυτό είναι άτρωτα. Η παράλογη πράξη κρίνεται επιτυχημένη, επειδή αντιδιαστέλλεται στην παράλογη πραγματικότητα του θανάτου. Ωστόσο, τελικά δεν αυτονομείται, καθώς ανακαλεί εκείνη την πραγματικότητα ή και την πρώτη απόπειρα απάτης: τις κούνιες, οι οποίες δημιουργούσαν στις ετοιμοθάνατες γυναίκες την ψευδαίσθηση της κίνησης και του χώρου. Η τελευταία φράση του ποιήματος (*σα νά 'ταν υπαρκτό το δώθε και το πέρα*) δηλώνει την αποτυχία εκείνης της πρώτης απόπειρας: η γνώση του επικείμενου θανάτου ακυρώνει τα πάντα. Ταυτοχρόνως, υπονομεύει τη μαγική πράξη της αρχής: τη νέα κίνηση πέρα-δώθε και, επομένως, και την ευτυχισμένη αίσθηση που τη συνοδεύει. Μπορεί, πάντως, να διαβαστεί και ως επιστέγασμα και επικύρωση της νέας αυτής κίνησης. Με τη μαγική τοποθέτηση των ανθρώπων στις αιωρούμενες καρέκλες, δημιουργείται μια ανεξάντλητη πραγματικότητα που υπονομεύει τη διχοτόμηση της ύπαρξης ανάμεσα στο *δώθε* της ζωής και στο *πέρα* του θανάτου.

Η αμφισημία των πράξεων και η αμφιθυμία του πρωταγωνιστή τους σημαδεύουν συχνά όσα ποιήματα του Ρίτσου αφηγούνται κάτι παράλογο, μαγικό, μη αληθοφανές· και εδώ έγκειται μία ακόμη λειτουργία του ιδιότυπου ρεαλισμού του: η μελέτη της διπλής όψης των πραγμάτων. Η αίσθηση της παρουσίας, για παράδειγμα, μπορεί να είναι εξίσου έντονη με εκείνη της απουσίας:

Όπως κάθεσαι στην όχθη
και πετάς μια πέτρα
κι η πέτρα δεν πέφτει στο νερό
δεν πέφτει πουθενά
δε σπάζει τίποτα
δεν ακούγεται κρότος
κι είσαι μόνος απών

μόνος παρών
και πολλά δέντρα κι ένα δέντρο
και κρησφύγετα κι άστρα
και ρολόγια
κι ο κόσμος και τίποτα
(*Χειροποίητα*: 1977: ΙΓ189)

Η πέτρα που δεν πέφτει πουθενά θυμίζει τις καρέκλες με την ανεξάντλητη ταλάντευση του προηγούμενου ποιήματος. Οι κινήσεις δεν ολοκληρώνονται, γιατί δεν υφίσταται κάποιο τέλος. Η μη πτώση της πέτρας σηματοδοτεί ίσως την παρουσία του ανθρώπου μέσα σε μια άλλη, υπερρεαλιστική, ανεξάντλητη, πληρέστερη πραγματικότητα. Επιδέχεται, ωστόσο, και αρνητική ερμηνεία: η πέτρα δεν πέφτει επειδή ο άνθρωπος που την πετά είναι ουσιαστικά ανύπαρκτος, *σα να μην ήρθ[ε] ποτέ σ' αυτή τη γη*.[21] Εκείνο που δεν μεταβάλλεται είναι η μοναξιά του (είτε παρών είτε απών, χαρακτηρίζεται *μόνος*)· και αυτή όμως υπονομεύεται με τους επόμενους στίχους. Ο *μόνος* άνθρωπος μπορεί να ιδωθεί απλώς ως ένα δέντρο μέσα στα πολλά. Τα κρησφύγετα υποβάλλουν την ύπαρξη μιας συλλογικής παράνομης δράσης ή τη δυνατότητα να περιχαράσσει κανείς έναν δικό του χώρο, ενώ τα ρολόγια συνδέουν το υποκείμενο με τους άλλους και με την καθημερινότητα, υποδηλώνοντας ωράρια, συναντήσεις, προγράμματα· και τα άστρα τού επιτρέπουν την ιδιωτική συνομιλία με το αλλόκοσμο,[22] ενώ ταυτοχρόνως φωτίζουν τα πάντα και τους πάντες στον εδώ κόσμο. Η παρουσία και η απουσία του ανθρώπου αντιστοιχούν στην ύπαρξη και την ανυπαρξία του κόσμου: η μαγικά ασυντέλεστη κίνηση της πέτρας ανοίγει όλες τις δυνατότητες και, ταυτοχρόνως, παραπέμπει στη βίωση του κενού.

Στις ανοιχτές δυνατότητες, όπως και στον φόβο που προκαλούν, επανέρχεται ο Ρίτσος σε ολιγόστιχα ποιήματα του τέλους της δεκαετίας του 1970. *Ο βαθύς ήχος / άγνωστος / έξω απ' τα τείχη / συμπαγής*, σημειώνει στη συλλογή *Λαχνοί* (1977: ΙΓ303). Στον άγνωστο αυτόν ήχο –απειλητικό και ελκυστικό ταυτοχρόνως– αντιστοιχεί ένας λόγος που δεν έχει ακόμη κατασκευαστεί ή μάλλον που δεν θα κατασκευαστεί: θα έρθει από κάπου ώστε να συνταιριαστεί με τον ήχο και να τον καταστήσει ακουστό και από εμάς: *Αλάθευτος λόγος / αναμενόμενος / άγνωστος* (ΙΓ295). Πρόκειται για έναν λόγο που μοιάζει με άνεμο καθηλωμένο έτσι ώστε να φωτίζει ή να αρδεύει τα πάντα με την ακίνητη κίνησή του: *Πέρασε ο άνεμος / η βοή του μένει/ ασάλευτη / κάτω απ' τα δέντρα / μέσα στο άδειο ποτήρι / μέσα στο ποίημα* (*Κάποτε*: 1977: ΙΔ13). Ο Ρίτσος αναζητεί έναν λόγο-άνεμο, ο οποίος θα μετακινεί πρόσωπα και πράγματα, δημιουργώντας, όπως έχουμε δει, μεταθέσεις και ανταλλαγές, ώστε το κάθε τι και ο καθένας να καθίσταται μέρος μιας ρευστής πολλαπλότητας. Χαρακτηριστικό είναι ένα ποίημα από την ίδια συλλογή:

Όταν έφυγες
φύτρωσε ένα δέντρο
μες στο σπίτι
μπαίνουν τα πουλιά
απ' τον καθρέφτη
με κοιτούν

το 'να ψάρι είναι χρυσό
τ' άλλο γαλάζιο
στην άκρη κάθε κίνησης
υπάρχει μια λέξη
ακριβής
ακυρωμένη κιόλας.
(ΙΔ30-31)

Το άτομο που απομακρύνεται συνδέεται ίσως ερωτικά με τον αφηγητή και, παρά τη φυγή του (προσωρινή ή μόνιμη) στοιχειώνει ευεργετικά τον χώρο των συναντήσεών τους. Ίσως, πάλι, να είναι ένα αγαπημένο πρόσωπο που χάνεται οριστικά περνώντας στην αθανασία των μεταμορφώσεων. Είτε η φράση *μες στο σπίτι* αναφέρεται στο δέντρο είτε μονάχα στα πουλιά, η φύση έχει εισχωρήσει στο σπίτι, και τα πλάσματά της υφίστανται μεταμορφώσεις στον χώρο του καθρέφτη. Ο ποιητής εμπλέκεται στη δράση: το βλέμμα των πουλιών είναι εν μέρει δικό του, αφού βγαίνει από τον καθρέφτη. Χάρη στο βλέμμα του, τα πουλιά μεταλλάσσονται σε ψάρια, και αντιστρόφως, ενώ παράλληλα όλη αυτή η κίνηση και η πολυχρωμία δεν συνιστούν παρά την προέκταση της φυγής του δεύτερου προσώπου. Ο ποιητής διαθέτει τη δυνατότητα να περιγράφει επακριβώς κάθε κίνηση. Η διαδικασία αυτή δεν έχει όμως νόημα, καθώς οι κινήσεις συμφύρονται σε μια άλογη, ωστόσο απαραίτητη αλληλουχία και ακυρώνουν με αυτόν τον τρόπο κάθε απόπειρα ορισμού.

Η απώλεια του ελέγχου βιώνεται θετικά. *Αυτό που δε γνωρίζω γίνεται χορός με στροβιλίζει*, γράφει ο Ρίτσος στο «Αγιασθήτω» (1983: Η236)· και στο *Άξαφνα* (1979) μελετά την ομοιότητά του με τον άνεμο:

Βουβός ογκώδης άνεμος
μες στα δωμάτια
σου πήρε τη θέση σου
σου πήρε τα κλειδιά σου
εισπνέεις κρυφά
μέσ' απ' τον καθρέφτη
μετράς το σφυγμό σου
τον ρυθμίζεις
με τις σταλαγματιές της βρύσης
με το μη χτύπημα της πόρτας
με το τριπόδισμα του μακρινού
έρημος κι αυτεξούσιος.
(ΙΔ227)

Ο ποιητής βρίσκεται τώρα μες στον καθρέφτη – εκεί από όπου στο προηγούμενο ποίημα έβγαιναν τα πουλιά και τον κοιτούσαν. Με χαμένα τα κλειδιά του, καθίσταται όχι πια παρατηρητής, αλλά μέτοχος της άγνωστης πραγματικότητας που τον μαγνητίζει. Μιας πραγματικότητας η οποία σημαίνεται από οικείους καθημερινούς ήχους (τις σταλαγματιές της βρύσης) και διαστέλλεται χάρη στη μοναξιά, που επιτρέπει στον ποιητή να ακούσει το *μακρινό*. Το παιγνιώδες ύφος που χρησιμοποιεί στο *Τερατώδες αριστούργημα* (*κι εγώ απαντούσα με πολύ μεταφυσικότερα ποιήματα ενός πολύ βαθύτερου ρεαλισμού*: Ζ372) δεν αποκρύπτει την απόφασή του να διερευνήσει τις απροσδιόριστες διασυνδέσεις μεταξύ του ψυχικού και του εξωτερικού κόσμου και να διαμορφώσει έναν λόγο ο οποίος θα υποδεικνύει το διαρκώς μεταλλασσόμενο πεδίο όπου συντελούνται αυτές οι διασυνδέσεις. Η απόφασή του αυτή προβάλλεται από τον ίδιο ως αναγκαιότητα:

Τη νύχτα / υπάρχει κάτι που ζητάει να μοιραστεί κα μένει αμοίραστο ωστόσο, / πυκνό και αέρινο ταυτόχρονα, και διαρκώς διογκούται, / πιάνει το χώρο, σε πιέζει στον τοίχο, και πια δεν έχεις άλλο / παρά να το τρυπάς με τα παλιά καρφιά σου. Τότε βγαίνει / μια βαθιά μουσική που μόνο εσύ την ακούς ώς τον αρχέγονο θρήνο

(«Το αμοίραστο»: *Έφυγαν*: 1979-80: ΙΔ 252)

Ο ποιητής δεν μπορεί παρά να χρησιμοποιεί τις λέξεις του προκειμένου να ανοίξει μια τρύπα στο *αμοίραστο*. Πρόκειται αφενός για άμυνα (αφού εκείνο τον πιέζει στον τοίχο), αφετέρου για ανταπόκριση στη σιωπηλή ικεσία του ίδιου του *αμοίραστου*, το οποίο *ζητάει να μοιραστεί*. Μιλώντας γι' αυτό, θα το ξεφουσκώσει, καθιστώντας το λιγότερο απειλητικό, ενώ παράλληλα θα το κάνει να ηχήσει. Εκείνο δεν θα αρθρωθεί ποτέ, θα μορφοποιηθεί όμως ως μουσική, αρχέγονη, θρηνητική, αλλά και ικανή να δονήσει το βάθος της ύπαρξης. Ωστόσο, η μουσική αυτή δεν ακούγεται από τους άλλους. Και πάλι, λοιπόν, εκείνος βρίσκεται αντιμέτωπος με το χρέος να τη μεταδώσει, με κάποιον τρόπο, μέσω του ποιητικού του λόγου – διαδικασία η οποία ανακαλεί αφενός τη μαστορική (αν τα παλιά καρφιά τα έχει στις τσέπες του ο έμπειρος ποιητής), αφετέρου τη Σταύρωση. Στο μοίρασμα του αμοίραστου, στην έλξη του μακρινού, στην ψηλάφηση του αέρινου επιμένει ο Ρίτσος, αντιστρέφοντας τις εικόνες, συνδέοντας τα ασύνδετα, ζωγραφίζοντας ανύπαρκτα τοπία και αναζητώντας λέξεις που θα ακυρωθούν από τη ρευστότητα, προκειμένου να μας καταστήσει κατοίκους μιας πληρέστερης πραγματικότητας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης, υπό εκπόνηση, μελέτης για την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου.
2. Όλες οι παραπομπές σε ποιήματα του Ρίτσου γίνονται στην έκδοση των έργων του από τον Κέδρο.
3. «Αποκατάσταση»: *Το γυμνό δέντρο* (1987): *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Κέδρος 1991, σ. 113.
4. Για το ζήτημα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, βλ. Δημήτρης Κόκορης, «Ρίτσος και σοσιαλιστικός ρεαλισμός: μία σύνθετη σχέση»: https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kokoris_dimitris.pdf

   Το 1964, αναφορικά με τις *Μαρτυρίες*, ο Τάσος Λειβαδίτης παρατηρεί: «Όμως πέρα απ' την αναγκαιότητα (και την ευγένεια) των ανθρωπίνων αγώνων, πέρα απ' το ιστορικό γίγνεσθαι και τις αλλαγές των εποχών, πέρα απ' τις κοινωνικές σχέσεις [...], εκεί στη ρίζα της ζωής, υπάρχει κάτι το τραγικό, αν όχι και το παράλογο: η φθορά, ο θάνατος, η απουσία ενός συνειδητού σκοπού στη ζωή (καταγωγικά, εννοώ), η δυναστεία του τυχαίου, η τυραννία της ίδιας της αναγκαιότητας [...]». Και επισημαίνει τη «διείσδυση» του Ρίτσου «ώς αυτό το φοβερό βάθος»: «Οι *Μαρτυρίες* του Γιάννη Ρίτσου. Οι μαρτυρίες μιας άγρυπνης συνείδησης», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμος ΙΘ΄, τ. 117 (1964) 220· τώρα στο: *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμ. Δημήτρης Κόκορης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2009, σ. 45.

5. Το 1956 θεωρεί ως τομή στο έργο του Ρίτσου η Χρύσα Προκοπάκη, παρατηρώντας πως στη συνέχεια: «Πέρα από το περιεχόμενο και τους στόχους των έργων, η ίδια η γραφή αποκτά ώς ένα βαθμό τη δυνατότητα ν' αναζητήσει τους δρόμους της έξω από τους διάφορους ρεαλισμούς, χωρίς το φάντασμα του εστετισμού, του ερμητισμού ή της παρακμής»: *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Κέδρος 1981, σ. 37.
6. Ο όρος από το γνωστό κείμενο του Βύρωνα Λεοντάρη: «Η ποίηση της ήττας», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμος ΙΗ΄, τ. 106 (1963) 520-24· τώρα στο αυτοτελές δοκίμιο *Η ποίηση της ήττας*, Έρασμος 1983.
7. *Ο αγώνας και μόνο προς την κορυφή αρκεί για να γεμίσει μιαν ανθρώπινη καρδιά. Πρέπει να φανταστούμε τον Σίσυφο ευτυχισμένο*, γράφει το 1942 ο Αλμπέρ Καμύ στο γνωστό του δοκίμιο *Ο μύθος του Σισύφου* (μτφρ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπάλογλου-Ρομπλέν, Καστανιώτης 2007).
8. Ο Παντελής Πρεβελάκης επισημαίνει την επίδραση που έχουν ασκήσει στον Ρίτσο ο υπερρεαλισμός («και μάλιστα η εκλαϊκευμένη μορφή του»), η φιλοσοφία του Σαρτρ, το θέατρο του Μπέκετ, ενώ, αναφορικά με ένα ποίημα της συλλογής *Κιγκλίδωμα* σχολιάζει: «Θα έλεγε κανείς πως έχει μπροστά του έναν σουρεαλιστικό πίνακα του Paul Delvaux, ή του René Magritte, ή του Salvador Dali»: *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Κέδρος 1983 [1980], σ. 392-94. Ο Γιώργος Βελουδής σημειώνει πως τα «στοιχεία του παράλογου που μπορεί να εντοπίσει ίσως ο μελετητής του Ρίτσου στο έργο της απόλυτης ωριμότητάς του, βρίσκονται σ' ένα εντελώς διαφορετικό απ' το θέατρο και τη λογοτεχνία του παράλογου περιβάλλον, που τους προσδίδει και μια εντελώς διαφορετική νοηματική λειτουργικότητα»: *Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Κέδρος 1982, σ. 109. Τη γόνιμη συνάντηση του Ρίτσου με τον υπερρεαλισμό επισημαίνει ο Στέφανος Διαλησμάς: *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Επικαιρότητα 1981, σ. 63 κ.ά. Τη συνύπαρξη του συμβολιστικού με το άλογο στοιχείο επισημαίνει ο Νάσος Βαγενάς: «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση» [1982], *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Στιγμή 1994, σ. 36-37.
9. Roger Garaudy, *D'un realism sans rivages*, (Préface de Louis Aragon), Paris, Plon, 1963. Το 1963-64 παρουσιάζονται στην *Επιθεώρηση Τέχνης* δύο κείμενα σχετικά με το έργο του Γκαρωντί: το κείμενο με το οποίο ο Αραγκόν προλογίζει το βιβλίο: «*Για ένα ρεαλισμό δίχως όρια*. Πρόλογος στον Ροζέ Γκαρωντί», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ΄, τχ. 106-7 (1963) 505-8, μτφρ. Ειρήνη Ποθέα (στο ίδιο τεύχος δημοσιεύεται το μελέτημα του Ρίτσου «Περί Μαγιακόβσκη»)· και το «Σκέψεις για το ρεαλισμό και για τα όριά του» του ίδιου του Γκαρωντί: τ. ΙΘ΄, τχ. 111-12 (1964) 290-96, μτφρ. Γ. Πετρή. Επομένως, μπορούμε με ασφάλεια να εικάσουμε ότι ο Ρίτσος γνωρίζει τη μελέτη. Άλλωστε, τον Μάιο του 1965 ο Γκαρωντί, μέλος τότε του Πολιτικού Γραφείου του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος επισκέφθηκε την Αθήνα και έκανε μια ομιλία ως βασικός προσκεκλημένος της «Πρώτης Εβδομάδας Σύγχρονης Σκέψης» (βλ. σχετικό λήμμα στη wikipedia).
10. Το 1970 ο Γκαρωντί διαγράφηκε από το ΓΚΚ επειδή καταδίκασε τη σοβιετική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία. Από τη δεκαετία του 1980 και εξής πέρασε σε εντελώς διαφορετικό ιδεολογικό χώρο. Όταν, πάντως, γράφει το συγκεκριμένο δοκίμιο, μιλά, όπως

τονίζει ο Αραγκόν στον πρόλογό του, ως μαρξιστής.

11. Γιάννης Ρίτσος, *Το τερατώδες αριστούργημα* (1977: Ζ372): *με αδελφική φροντίδα διατύπωναν το παράπονο οι σύντροφοι/ ότι τα νέα ποιήματά μου διανθίζονται από κάποιες τάσεις μεταφυσικής/ κι εγώ απαντούσα με πολύ μεταφυσικότερα ποιήματα ενός πολύ βαθύτερου ρεαλισμού*
12. Ο Μιχάλης Μερακλής επισημαίνει τη συνύπαρξη στρατευμένων και μεταφυσικών στίχων και ποιημάτων στο έργο του Ρίτσου και παρατηρεί πως ακόμη και στα πέτρινα χρόνια, «διόλου δεν έπαυε ο ποιητής να ενοφθαλμίζει τους στίχους του με στοιχεία μιας άλλης όρασης»: «Η στράτευση και τα "παράξενα πράματα"», *Το Δέντρο*, τχ. 169-70 (2009) 103, 104.
13. Το «Ραγισμένο ανθογυάλι» του Sully Prudhomme (μεταφρασμένο το 1920 από τον Κωστή Παλαμά: *Άπαντα*, τ. 11, Αθήνα, Μπίρης, χχε, σ. 274), όπου η ανεπαίσθητη ρωγμή που προκαλείται από *μιας βεντάγιας [τη] χτυπιά* θα οδηγήσει στο μαρασμό του άνθους και στη συντριβή του βάζου, υπόκειται ίσως στο ποίημα του Ρίτσου.
14. Οδυσσέας Ελύτης, «Σάββατο, 2Μ»: *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984), *Ποίηση*, επιμ. Γιάννης Η. Χάρης, Ίκαρος 2002, σ. 487.
15. Αναφορικά με τις *Μαρτυρίες*, ο Ρίτσος σημειώνει: «Πάντως, όπως και νά 'ναι, τα ποιήματα (όσο κι αν κάποτε μοιάζουν με παραδοξολογίες –και το θέλουν), είναι πραγματικά *μαρτυρίες* μιας εμπειρίας τόσο γενικής όσο και ειδικής»: «Σαν εισαγωγή στις *Μαρτυρίες*» [1963], *Μελετήματα*, Κέδρος 1974, σ. 98-99.
16. Βλ. την παρατήρηση του Πήτερ Μπήαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα, Κέδρος 1980, σ. 23: «ίσως τα πιο χαρακτηριστικά του ποιήματα είναι εκείνα όπου η φαινομενική διαύγεια συνυπάρχει με τη μυστικοποίηση. Αν είναι ρεαλιστής, είναι εξίσου και υπερρεαλιστής. Πράγματι, μια από τις προσφιλείς του μεθόδους είναι να περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια μια σκηνή που, ξαφνικά, στο τέλος, παραφρονεί».
17. Βλ. Λουί Αραγκόν, «Η αίσθηση του χρώματος στον Ρίτσο», *Γιάννης Ρίτσος, Μελέτες για το έργο του*, Διογένης 1975, σ. 23-5· τώρα στο: *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, σ. 51-54.
18. Βλ. την επιστολή στη Χρύσα Προκοπάκη και στον Νικηφόρο Παπανδρέου (15/5/72): *Νέα Εστία*, τχ. 1547 (1991) 94-97 (96), όπου ο Ρίτσος αναφέρεται στον στίχο *οι ποιητές δοξάζονται για τα χειρότερα ποιήματά τους* και συμπληρώνει: «Και το βλέπω παντού. Και το 'ξερα πάντα. Κι ένα παράδειγμα: το "Ο Ηρακλής κι εμείς" το θεωρώ το χειρότερο ποίημα των *Επαναλήψεων* κι ήξερα πως θ' άρεσε περισσότερο. Είπα στην αρχή να μην το δημοσιεύσω. Κι όμως υποχώρησα στην ειλικρινή ανάγκη που μ' έκανε μιαν ορισμένη στιγμή να το γράψω, και στην ανάγκη των άλλων που "γνώριζα" ήδη πως κάτι τέτοιο περιμένουν. Μα είναι κακό και σαν ποίημα (πολύλογη και περιγραφική η αρχή του, φτηνό το τέλος του, δήθεν επιγραμματικό) και στην ουσία του – έχει μια αντιπαθητική ματαιοδοξία "ενδεδυμένη" την μετριοφροσύνη».

Βλ. επίσης το κείμενο που κλείνει το πεζογράφημα *Ίσως να 'ναι κι έτσι* (Κέδρος 1984, σ. 165): *άστε με το λοιπόν να μιλήσω όπως μου 'ρχεται για πράματα που δεν τα γράφει ποτέ καμιά Ιστορία, πράματα σιωπηλά, βαθιά, αμελημένα, αθώα, περιπαιχτικά, σημαδιακά, ερωτικά, παιδιάστικα, πονουρούτσικα, παμπόνηρα, βουλιαγμένα σαν Ατλαντίδες, τοιχογραφίες της Θήρας, «παράξενα πράματα» που μιλάνε για όλα, για όλους, για πάντα, όπως ένα παπούτσι μονάχο στο ποτάμι, ένα κέρατο βοδιού σ' ένα σπασμένο κιονόκρανο* [...].

19. Το *παρόν* του συγκεκριμένου ποιήματος, όπως δηλώνεται από την ημερομηνία γραφής του, είναι η ημέρα του πραξικοπήματος στην Κύπρο (15/7/1974).

Βλ. και Αγγελική Κώττη, «*Μόνος με τη δουλειά του*: μια περιπλάνηση στο αρχείο αυτόγραφων έργων του Γιάννη Ρίτσου»: «Σε μια σημείωση μόνο για τον εαυτό του, στα τελευταία φύλλα του χορικού *Μαντατοφόρες*, λέει πως πολύ καυτά γεγονότα "δυσκολεύονται να περάσουν στην ποίηση. Δυσκολεύουν την ποίηση. Η τρομερά συγκεκριμένη τους αξίωση να εκφραστούν (σαν ατομική και κοινωνική συνείδηση κι επιταγή) και η έντασή τους, φτάνει κάποτε να αναιρεί την ίδια την ποίηση, αλλάζοντας το αόριστο αντικειμενικό της σε μιαν αναγκαστικά περίπαθη μεροληπτικότητα, ηθική συμπερασματικότητα, ιστορικότητα. Δε γίνεται αλλιώς. Μήπως όμως κι αυτό είναι ποίηση; – ο διχασμός της κι η ανασύνθεσή της;"», *Διεθνές συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος, Μουσείο Μπενάκη και Εκδόσεις Κέδρος 2008, σ. 191-196 (195-196).

20. Αναφορικά με τις συλλογές *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη* και *Θυρωρείο*, ο Ρίτσος σημειώνει: «Το *πραγματικό* (και η *πραγματικότητα* της φαντασίας και του ονείρου) μεταβάλλεται σε *φανταστικό*, και το τυραννικό σε "διασκεδαστικό", σε περιπαιχτική *παρωδία*. Όχι πάντα, βέβαια. Αλλά και μόνη η απλή *αναπαράσταση* των συστραμμένων και συστροφικών εικόνων του εφιάλτη και του ανυπόφορα ανεξήγητου της ανθρώπινης ύπαρξης (κι η ποιητική τους μετάπλαση, μεταμόρφωση, παραμόρφωση), έχει κανείς την εντύπωση πως δίνει (όχι μόνο στο δημιουργό) κάποια απώτατη ικανοποίηση που σημαίνει ίσως ικανότητα και δυνατότητα αυτοκυριαρχίας και κυριαρχίας, κι ακόμη μια παρθενική αίσθηση του ανεξάντλητου, της διάρκειας και μάλιστα της επιτυχίας»: *Μελετήματα*, σ. 106.
21. Κ.Γ. Καρυωτάκης, «Ανδρείκελα»: *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927), *Ποιήματα και πεζά*, φιλ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Ερμής 1991, σ. 88.
22. Σε μια από τις τελευταίες του συλλογές (*Τα αρνητικά της σιωπής*: 1987) ο Ρίτσος γράφει: *Και περίμενες ολομόναχος το βράδυ / μήπως τ' αστέρια με κρυφά σινιάλα συνεχίσουν / εκείνη την απόμακρη προσωπική σου ιεροτελεστία*. («Ο ακάλεστος»: *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, σ. 18).