

ΑΝΤΩΝΗΣ Κ. ΠΕΤΡΙΔΗΣ

“ΟΜΟΙΑ ΣΧΕΔΟΝ ΤΑ ΓΥΜΝΑ
ΣΩΜΑΤΑ ΤΟΥΣ, ΡΩΜΑΛΕΑ”

ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΥΘΟ ΤΩΝ ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ



ABSTRACT: The most emblematic depiction of the theme of civil war in ancient Greek literature is the myth of the Seven Against Thebes. In Yiannis Ritsos' *Testimonies, Second Series* (1964–1965) one comes across a cluster of four homocentric poems thematising the fateful siege of Thebes. The Theban poems, short and epigrammatic, with that characteristic, densified theatricality which Ritsos perfects in the 1960s, initially recall scenes from the ritual preparations for the battle, as presented in Aeschylus' *Seven* (the drawing of the lots in “The Seven” and the bull's sacrifice in “Description”); then, moving past Aeschylus, they dramatise the effect of Theban victory on the victors themselves (“After the victory”, “Variation”).

Η ΠΙΟ ΕΜΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ του θέματος του εμφυλίου πολέμου στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία είναι ο μύθος των Επτά επί Θήβας, η αλληλοκτόνος διαμάχη των γιων του Οιδίποδα για τον θρόνο των Καδμείων. Στη συλλογή του Γιάννη Ρίτσου *Μαρτυρίες: Σειρά Δεύτερη* (1964–65)¹ εντοπίζεται συστάδα τεσσάρων ομόκεντρων ποιημάτων² με θέμα τη μοιραία πολιορκία των Θηβών από τον Πολυνείκη και τους επτά

* Η αρχική εκδοχή της εργασίας παρουσιάστηκε στο 15ο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Δράματος, που διοργάνωσε στη Λευκωσία το Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου (3–4 Νοεμβρίου 2018). Ευχαριστίες οφείλω στους Richard Seaford, Luigi Battezzato, Δήμητρα Δημητρίου, Νατάσα Ρεμούνδου, Δέσποινα Πυρκεττή, καθώς και τον ανώνυμο κριτή του *Λογείου*, για τις χρήσιμες παρατηρήσεις τους.

1. Συμπεριλαμβάνεται στο Ρίτσος (1989α) 231–84. Επισκόπηση των τριών σειρών (1957–63, 1964–65 και 1961–67), που περιλαμβάνουν 79, 110 και 40 ολιγόστιχα ποιήματα αντιστοίχως, προσφέρει ο Κόκορης (2009). Βλ. επίσης Λειβαδίτης (1964), Πρεβελάκης (1992) 367–71.
2. Ρίτσος (1989α) 270–1.

Αργείους λοχαγέτας (Αισχ. *Επτ.* 42). Τα θηβαϊκά ποιήματα, ολιγόστιχα και επιγραμμικά, με τη χαρακτηριστική συμπυκνωμένη θεατρικότητα που ο Ρίτσος τελειοποιεί τη δεκαετία του 1960, ανακαλούν σκηνές αρχικά από τις τελετουργικές προετοιμασίες για τη μάχη, όπως παρουσιάζονται στους αισχύλειους *Επτά* — την κλήρωση (“Οι επτά”)³ και τη θυσία του ταύρου (“Περιγραφή”)⁴ — και κατόπιν δραματοποιούν τον απόηχο και την επίδραση της θηβαϊκής νίκης στους νικητές (“Μετά τη νίκη”, “Παραλλαγή”).

Κατά τον τρόπο του Ρίτσου, δεν είναι έκδηλοι,⁵ είναι όμως αισθητοί οι υπαινιγμοί στον Ελληνικό Εμφύλιο και στη μετεμφυλιακή περιπέτεια της Αριστεράς — για την οποία, όπως και για τον Ρίτσο τον ίδιο, ο πόλεμος δεν τελειώνει το 1949, μα συνεχίζεται σκληρός ως εξορία, διώξεις, εκτελέσεις, που προκαλούν μια γενικότερη αίσθηση αθυμίας και απομόνωσης.⁶ Οι ελάχιστονες μορφές που εκτοπίζουν τους όγκους του Αισχύλου στα θηβαϊκά ποιήματα του Ρίτσου εμφανίζουν το ακλεές των “αδερφοφάδων”, προσωποποιώντας θέματα όπως το κοινό του πένθους (η σκεπασμένη γυναίκα), το κενό της νίκης (ο θριαμβευτής πολεμιστής, που κλείνεται μόνος στην κάμαρα, ο αγγελιαφόρος, που δεν μπορεί να αρθρώσει το μήνυμα του θριάμβου), αλλά πρωτίστως η σπατάλη της ανθρωπίνης ζωής, που στον Αισχύλο αναδεικνύεται σε *ύβριον*.⁷

3. Αισχ. *Επτ.* 55–6, 376.

4. Αισχ. *Επτ.* 42–53.

5. Πρβλ. Πιερής (2008) 83–4: “Ο Ρίτσος καλλιέργησε και μιαν άλλου τύπου ιστορική ποίηση, η οποία αποκλίνει αισθητά από το συγκεκριμένο μοντέλο έμμεσης αναφοράς στη σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα. [...] Η εφαρμογή της μυθικής μεθόδου πριμοδοτεί τον έμμεσο λόγο. Προσφέρει δηλαδή στον ποιητή τη δυνατότητα να μιλήσει χωρίς να ονομάζει απευθείας τα πράγματα (και κυρίως χωρίς να κατονομάζει τους πρωταγωνιστές της τρέχουσας πολιτικής ιστορίας). Έχουμε δηλαδή ένα είδος μετάθεσης. Ο ποιητής συνειδητά απορρίπτει την άμεση αναφορά, ο φακός της ποιητικής μηχανής εστιάζεται στο μυθικό παρελθόν, το οποίο χρησιμοποιείται ως στόχαστρο για να ιδωθεί το ιστορικό παρόν, συνήθως από μια πιο υποψιασμένη ή και πιο πρισματική οπτική γωνία. Στις καλύτερες (ή ωριμότερες) εφαρμογές επιτυγχάνεται η ταύτιση του μυθικού χρόνου με τον σύγχρονο. Παρά ταύτα, σε ένα πρώτο επίπεδο, η επιλογή αυτής της μεθόδου συνιστά κατά κάποιον τρόπο και επιλογή ενός προσώπου. Αυτός που μιλά στο ποίημα (όποια και αν είναι η ιδιότητά του) δεν αντιμετωπίζεται άμεσα με τα τρέχοντα πολιτικά γεγονότα, επομένως ούτε με τους φορείς της εξουσίας, κι αυτό παρέχει στο ποιητικό υποκείμενο ένα είδος κάλυψης”.

6. Για τον ψυχολογικό τόνο στη συλλογή *Παρενθέσεις*, την πρώτη ποσοτική και ποιοτική κορύφωση της μικρής φόρμας στον Ρίτσο, βλ. Keeley (1983). Για τις προσωπικές ταλαιπωρίες του Ρίτσου ειδικά την περίοδο 1948–52 και 1967–8, βλ. Κώττη (2009).

7. Η άσκοπη καταστροφή του αληθινού πλούτου του Οίκου, των μελών του, ως ύβρις αποτελεί κεντρικό θέμα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και ειδικά στην περίφημη “σκηνή του χαλιού” (Αγ. 905–78)· βλ. Bakola (2016).

Η θεματολογία αντανακλάται και στη δομή του ποιητικού κουαρτέτου. Τα ποιήματα συνδέονται μεταξύ τους χιαστί. Το πρώτο και το τρίτο (“Οι εφτά”, “Μετά τη νίκη”) επικεντρώνονται στον βουβό θρήνο. Στο δεύτερο και στο τέταρτο (“Περιγραφή”, Παραλλαγή”) ένας υποβλητικός (ομο)ερωτισμός υπογραμμίζει την απώλεια του *ωραίου* (όμορφου και νεανικού) σώματος, το οποίο κατόπιν εορτής επιχειρούν να αποθησαυρίσουν οι Θηβαιοί, “καθένας χώρα... στην κλίνη του”.

* * *

Οι τρεις σειρές των *Μαρτυριών* (1957–63, 1964–65, 1961–67) εμπίπτουν στη δημιουργικότερη περίοδο του Ρίτσου, στην οποία δεσπόζουν τα αριστουργήματα που αργότερα συναπαρτίζουν την *Τέταρτη Διάσταση* (1956–72).⁸ Η μεγάλη φόρμα των δραματικών μονολόγων και των επικούρικων ποιημάτων (*Επιτάφιος*, *Εαρινή Συμφωνία*, *Ρωμιοσύνη*, *Αποχαιρετισμός*, κ.ά.) ορίζει τον ποιητή στην κοινή συνείδηση. Εντούτοις, η πρόσφατη έρευνα αναδεικνύει ως παράλληλη πλευρά της παραγωγής του Ρίτσου το ολιγόστιχο ποίημα-αποτύπωμα,⁹ το ποίημα-φωτογραφία μιας “στιγμής”.¹⁰ Η μικρή φόρμα δεν επιτρέπει προφανώς το υπαρξιστικό βάθος¹¹

-
8. Στην ίδια περίοδο ανήκουν και μια σειρά από άλλες πολύστιχες συνθέσεις, πολύ διαφορετικές μεταξύ τους ποιητικά και ποιοτικά, όπως ο *Αποχαιρετισμός* (1957), οι δύο ύμνοι προς την κομμουνιστική Τσεχοσλοβακία (*Οστράβα και Η Μπρατισλάβα είναι ο Έρωτας*, 1962) και δύο πολυσύνθετα ποιήματα που ο Ρίτσος χαρακτηρίζει “χορικά”, οι *Γερόντισσες και η θάλασσα* (1958) και *Το δέντρο της φυλακής και οι γυναίκες* (1962).
 9. Για την “αλληλοσυμπλήρωση” του μικρού και του μεγάλου ποιήματος στην ποιητική του Ρίτσου βλ. Γαραντούδης (2009), όπου και παραπομπή στις παλαιότερες σχετικές συζητήσεις από τους Προκοπάκη, Κώττη, και Μαρωνίτη. Ο Γαραντούδης (2009, 224) εκλαμβάνει ως “μικρά” τα ποιήματα που περιλαμβάνουν “από ένα μέχρι το πολύ μερικά, κατά βάση ολιγοσύλλαβους στίχους”. Έτσι κατατάσσει τα ποιήματα των *Μαρτυριών* στα “μέσης έκτασης”. Η διάκριση ανάμεσα στα μικρά και τα μέσης έκτασης ποιήματα (με συμπερίληψη των *Μαρτυριών* στη δεύτερη κατηγορία) είναι κατά τη γνώμη μου σχολαστική.
 10. Ο “στιγμαίος” τρόπος του Ρίτσου συγγενεύει, *mutatis mutandis*, με τις *Στιγμές* του Μόντη (1958–75), τα *Αχαριαία* του Γκανά (ενότητες με αυτό τον τίτλο περιλαμβάνονται στον *Ακάθιστο Δείπνο*, 1978, και στα *Μαύρα Λιθάρια*, 1980· βλ. και *Τα μικρά*, 2000) και άλλες παρόμοιες δοκιμές. Μια συγκριτική μελέτη του “στιγμαίου” τρόπου στη μεταπολεμική ποίηση αποτελεί ζητούμενο.
 11. Ο διάλογος του Ρίτσου με τον υπαρξισμό κυρίως του Σαρτρ και του Καμύ μελετάται επισταμένα στους Liapis (2014), Pavlou (2013), Παύλου (2015), όπου βλ. επιπλέον βιβλιογραφία.

και την αγωνιώδη, έμφυλη ταυτοτική αναζήτηση¹² της *Τέταρτης Διάστασης*, αλλά το αισθητικό επίτευγμα του Ρίτσου δεν είναι και πάλι διόλου αμελητέο.

Οι *Μαρτυρίες* δεν είναι η μόνη δοκιμή του Ρίτσου στην επιγραμματική ποίηση. Παράλληλα¹³ γράφει τις συναφείς θεματικά και μορφικά, τρεις επίσης, σειρές των *Επαναλήψεων* (1963–65, 1968, 1969), αλλά και τα *12 Ποιήματα για τον Καβάφη* (1963), ο αντίλαλος του οποίου στις *Μαρτυρίες* είναι ισχυρός.¹⁴ Στη συλλογή αυτή και στο ίδιο το θηβαϊκό τετράπτυχο, μεταξύ άλλων με την εμμονή στο νεανικό ανδρικό σώμα,¹⁵ ο Ρίτσος συνομιλεί εμφανέστατα με τον Καβάφη. Δεν είναι τυχαίο, εικάζω, που και η ίδια η “αρχαιολογία” του Ρίτσου, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Μαρωνίτη (1992), πυκνώνει παράλληλα με τη συστηματικότερη ενασχόλησή του με τον Αλεξανδρινό αλλά και τον Σεφέρη.¹⁶ Ποιητολογικά, ο Ρίτσος των *Μαρτυριών* κινείται πλησιέστερα στην “ιστορική αίσθηση” του πρώτου παρά στη “μυθική μέθοδο” του δεύτερου.¹⁷ Η όποια

12. Βλ. ενδεικτικά Demetriou (2017), (2018).

13. Λίγο μετά τις *Μαρτυρίες* ο Ρίτσος γράφει τις επίσης “στιγμαϊαίες” *Ταναγραίες* (1967), τις *Πέτρες* (1968), το *Κιγκλίδωμα* (1968), τις *Χειρονομίες* (1969–70) και τα *18 λιανοτρόγυδα της μικρής πατρίδας* (1968–70). Λίγο πιο πριν, είχε δημοσιεύσει τις *Χρωματικές λεπτομέρειες* (1960) και τα *Μοναχικά σχέδια* (1962). Δεν πρέπει να φανταστούμε βεβαίως πως τώρα πρωτοανακαλύπτει ο ποιητής τη δύναμη της μικρής φόρμας: τα *Σφυρίγματα τρένων* (1939–54), οι προαναφερθείσες *Παρενθέσεις* (1946–47), ειδικά τα δίδυμα αρχαιοθέμα ποιήματα “*Συσχετίσεις I, II*” (γραμμένα το 1939), και οι πολυάριθμες *Ασκήσεις* (1950–60) δεν είναι απλώς προάγγελοι αυτού του τρόπου, αλλά δείχνουν πως το ολιγόστιχο ποίημα καλλιεργούνταν από τον Ρίτσο ανέκαθεν εκ παραλλήλου με το μακροσκελές και συνθετικό, από την αρχή μέχρι το τέρμα της ποιητικής του πορείας.

14. Για τη σχέση Καβάφη-Ρίτσου βλ. ενδεικτικά Πέρι (1981), Βελουδής (1984).

15. Αυτή η εμμονή απαντά συχνά στις *Μαρτυρίες*: πρβλ. π.χ. τα ποιήματα “*Πρόπλασμα*” (*Μαρτυρίες*, *Σειρά Πρώτη* = Ρίτσος 1981α: 196), “*Μια νέα χωρική*” (*Μαρτυρίες*, *Σειρά Δεύτερη* = Ρίτσος 1989α: 249), “*Λαϊκό κάλλος*” (*Μαρτυρίες*, *Σειρά Δεύτερη* = Ρίτσος 1989α: 256), “*Το μυστικό της επιτυχίας*” (*Μαρτυρίες*, *Σειρά Τρίτη* = Ρίτσος 1989α: 308) κ.ά. Ειδικά το ποίημα “*Λαϊκό κάλλος*” προαναγγέλλει, θα έλεγε κανείς, τη ματιά του Γιώργου Ιωάννου ή του Ντίνου Χριστιανόπουλου.

16. Δεν είναι πάντως στις *Μαρτυρίες* που κορυφώνεται, τουλάχιστον ποσοτικά (πάντα με αναφορά στις συλλογές μικρής φόρμας), η “αρχαιολογία” του Ρίτσου. Ο Γιατρομανωλάκης (2008: 96–7) μετρά 87 αρχαιοθέμα ποιήματα στις *Επαναλήψεις* και 33 στις *Μαρτυρίες*, αναλογία σχεδόν τρία προς ένα. Το πώς γίνεται αντιληπτός ο όρος “αρχαιοθέμα ποιήμα” στον Ρίτσο είναι θέμα συζητήσιμο, αλλά οι αριθμοί παραμένουν ενδεικτικοί. Συνοπτική θεώρηση της μυθοποιητικής του Ρίτσου στη χρονολογική της εξέλιξη επιχειρούν οι Ζερβού (1983), Κόκορης (2006) και Ακριτίδου (2012).

17. Συγκρίσεις της “μυθικής μεθόδου” του Ρίτσου και του Σεφέρη επιχειρούνται από πολλούς· βλ. επιλεκτικά Σαββίδης (1981), Πιερής (2008), Τζιονας (2016), όπου επίπλεον βιβλιογραφία.

“αντικειμενική συστοιχία” μύθου και ιστορίας είναι υπόρρητη — αν υπάρχει. Η μυθοποιητική του Ρίτσου λειτουργεί ως υπονόμηση, απογύμνωση του αρχαίου μύθου από το “εποικοδόμημα” της νεοελληνικής αστικής μυθολογίας.

Η πρακτική του ποιητικού πολύπτυχου, στην οποία εντάσσονται τα θηβαϊκά ποιήματα, είναι συνήθης στις “μικρές” συλλογές του Ρίτσου, ως συγκερασμός ίσως της μικρής και της μεγάλης φόρμας: διατηρεί το “κρουστό” της πρώτης (όρος του Ρίτσου — βλ. παρακάτω) αποφεύγοντας τον πλατειασμό της δεύτερης. Στη δεύτερη σειρά των *Μαρτυριών* εντοπίζονται άλλες τρεις αρχαιότεμες συστάδες ποιημάτων: ένα τρίπτυχο με άξονα αρχαίες αθηναϊκές γιορτές,¹⁸ ένα δίπτυχο για τον Αχιλλέα¹⁹ και κυρίως η μεγάλη οδυσσειακή ενότητα, δέκα ποιήματα που εν πολλοίς ξαναγράφουν τους Απολόγους ως *apologia* των Συντρόφων.²⁰

Οι τίτλοι πολλών από τις “μικρές” συλλογές του Ρίτσου (βλ. σημ. 13) είναι εμφανώς ποιητολογικοί: “λεπτομέρειες”, “παρενθέσεις”, “σχέδια”, “μαρτυρίες”, “χειρονομίες”, “λιανοτράγουδα”. Ο Ρίτσος ο ίδιος, μιλώντας στο ραδιόφωνο της Πράγας στις 15 Οκτωβρίου 1962,²¹ εκθέτει την ποιητική των *Μαρτυριών* ως εξής (παραθέτω επιλεκτικά: οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου):

“Δεν μπορώ να πω ακριβώς, πώς και γιατί, εγώ που, από κλίση και προτίμηση, εργάστηκα κυρίως σε πολύστιχα, συνθετικά ποιήματα, ασχολήθηκα με ιδιαίτερη επιμονή κι αγάπη, τόσα χρόνια συνέχεια, κι εξακολουθώ ως τώρα, παράλληλα μ’ οποιαδήποτε άλλη εργασία μου, ν’ ασχολούμαι αδιάπτωτα με τις *Μαρτυρίες*, αποδίδοντας μάλιστα ξεχωριστή σημασία σ’ αυτές, και να εξακολουθώ να γράφω αυτά τα λακωνικά και επιγραμματικά ποιήματα. Ίσως [...] από μια τάση ν’ αποδείξω στους άλλους και στον εαυτό μου την ικανότητα να εκφραστώ σ’ έναν κρουστό και περιεκτικό λόγο, ίσως από μια διάθεση ξεκούρασης μετά την άγρυπνη υπερένταση μακρών δημιουργικών περιόδων, ίσως από ανάγκη καθημερινής άσκησης για αρτίωση και ετοιμότητα της τεχνικής ώστε να μπορεί άμεσα και αλάθευτα να αξιοποιεί στην τέχνη τα διαρκώς ανανεούμενα βιώματα, ίσως από προσπάθεια *πύκνωσης* της

18. “Πλυντήρια”, “Σκιοφόρια”, “Αλλαγή στην εορτή των Οσχοφορίων” (Ρίτσος 1989α: 265–6)· βλ. Τσιτσιρίδης (2006).

19. “Πρώτη ηδονή”, “Η μήνις” (Ρίτσος 1989α: 272).

20. “Ευρύλοχος”, “Συγγνώμη”, “Μη-ήρωας”, “Η εκλογή”, “Ναυσικά”, “Στο σπίτι της Ναυσικάς”, “Κλιμάκωση”, “Επιστροφή, Ι”, “Επιστροφή, ΙΙ”, “Οι άσημες λεπτομέρειες” (Ρίτσος 1989α: 275–80).

21. Ρίτσος (1980) 95–102.

έκφρασης κι αντίδρασης προς τον κίνδυνο του πλατειασμού και του ρητορισμού που συχνά ενεδρεύει πίσω απ' τα μεγάλα ποιήματα, ίσως απ' την ανάγκη αστραπιαίας ανταπόκρισης σε καίρια κι επείγοντα προβλήματα της εποχής μας, ίσως ακόμη απ' τη θέληση απόσπασης και καθήλωσης μιας στιγμής, που θα επέτρεπε μια “διά μικροσκοπίου” κατά βάθος εξέτασή της, και την ανακάλυψη όλων των στοιχείων του χρόνου, που πιθανόν να εξανεμίζονταν μέσα σ' ένα απεριόριστο πλάτος — δηλαδή μια “διά της διαιρέσεως” σύλληψη του αδιαίρετου, μια “διά της ακινητοποιήσεως” σύλληψη της αέναης κίνησης. [...] Όσον αφορά το ύφος των *Μαρτυριών* αυτό είναι (πηγαία και εμπρόθετα) αναπότρεπτα απρόσωπο, σχεδόν αδιάφορο, διόλου αισθηματικό, διόλου ρητορικό, αποκρύβοντας το όποιο τραγικό στοιχείο κάτω από μια ουδέτερη έκφραση. [...]

* * *

Με βάση τα πιο πάνω ας δούμε τώρα κατά λεπτόν τα τέσσερα θηβαϊκά ποιήματα:

ΟΙ ΕΦΤΑ

*Τράβηξαν τους κλήρους μέσ' απ' το κράνος· πήραν τις θέσεις τους
τις ορισμένες σχεδόν απ' τη μοίρα. Όταν νύχτωσε,
κανείς απ' τους επτά δεν ήταν εκεί. Μονάχα
μια σκεπασμένη γυναίκα ήρθε και κάθισε στις πέτρες
ανάμεσα σε μια στάμνα κρασί και σε μια στάμνα λάδι.*

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

*Θυσίασαν τον ταύρο, έβαψαν στο αίμα του τα χέρια τους,
έβαψαν και τα πρόσωπά τους. Δε γνώριζες κανέναν.
Όμοια σχεδόν τα γυμνά σώματά τους, ρωμαλέα,
με κόκκινα χειρόκτια, κόκκινες προσωπίδες,
όμοια στο σφρίγος και στο κάλλος (άγνωστα κι ελεύθερα)
έτοιμα για τον έρωτα ή το θάνατο. Οι φρουροί,
πάνω απ' τα τείχη, παρακολουθώντας τη σκηνή, ξεχάσαν
να διαβάσουν τους οιωνούς απ' τις σκιές των πουλιών στην πεδιάδα.
Τ' ακόντια έτρεμαν στα χέρια τους κι η στήλη του καπνού
ανέβαινε πίσω απ' τους ώμους τους ολόιστα προς τον ήλιο.*

ΜΕΤΑ ΤΗ ΝΙΚΗ

*Ο άντρας κλείστηκε στη μέσα κάμαρα.
Κρέμασε τα λάφυρα στον τοίχο, κι εκείνο
το σκουτάρι με την παράσταση του οπλίτη
που ανεβαίνει μια σκάλα. Οι γυναίκες
έμειναν στην τραπεζαρία, κοιτάζοντας
κρυμμένες κι αμίλητες πίσω απ’ τα παράθυρα
τους καρπούς τους χυμένους στο δρόμο
και τους τροχούς απ’ τα σπασμένα αμάξια.
Όταν απ’ τις Νηστές Πύλες κατέφθασε
ο αγγελιαφόρος, είχε βγει το φεγγάρι.
Άνοιξε το στόμα του· δε μίλησε· κι ακούστηκε
η μεγάλη ησυχία πάνω απ’ την πόλη
καθώς κοιμόνταν οι πολεμιστές στο ζεστό χώμα,
γυμνοί, δίπλα στα πλαγιασμένα αγάλματα.*

ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ

*Μόλις που φύτρωνε στα μάγουλά του τ’ άνθος
σγουρής τρίχας πυκνής· — ωραίο παλικάρι
ο Αρκαδηνός Παρθενοπαίος, από μάνα βοννίσια,
με κάποιο κομπασμό για τ’ άρματά του,
ίσως και για την ομορφιά του. Μπρος στην Πέμπτη Πύλη
τον έκλαψαν φίλοι κι εχθροί. Κι η Σφίγγα της ασπίδας του,
τον ένα απ’ τους Καδμείους άφησε απ’ τα νύχια της,
για να του βγάλει τα βέλη απ’ το στήθος. Το βράδυ,
έκλεψε τον νεκρό η ιέρεια να κοιμηθεί μαζί του.
Τη σκότωσαν. Δε βρέθηκε ο νεκρός. Και τότε,
όλοι αμπαρώθηκαν στα σίτια τους, νιώθοντας ένοχοι
όχι καθόλου για το φόνο, μα γιατί καθένας χώρια
εκείνον το νεκρό στην κλίνη του είχε μεταφέρει.*

Τα θηβαϊκά ποιήματα δείχνουν να ανάγονται κατευθείαν στους *Επτά επί Θήβας* — να μην έχουν, δηλαδή, ως αφετηρία έμμεσες πηγές, όπως είναι αλλού η *Μυθολογία* του Decharme,²² ή σύγχρονους συνομιλητές, όπως ο

22. Για τον Decharme (1886, ελλ. μτφρ. 1891) ως διαμεσολαβητική πηγή σε ορισμένα αρχαιοθέμα ποιήματα του Ρίτσου, βλ. Γσιτσιρίδης (2006), Γιατρομανωλάκης (2008) 99, αλλά και το ποίημα “Ούτε η Μυθολογία” (*Επαναλήψεις: Σειρά Β’* = Ρίτσος 1989β: 51),

Σεφέρης στα “ομηρογενή” των *Μαρτυριών*.²³ Μικρές λεπτομέρειες, π.χ. η γενεαλόγηση του Παρθενοπαίου “από μάνα βουνίσια” (πρβλ. *Επτ.* 532: *μητρὸς δ' ἔξ ὄρεσκούου*), το πυκνό χνούδι στα μάγουλα του ἀνδρόπαιδος²⁴ και ο κομπασμός (*οὐ μὴν ἀκόμπαστός γ' ἐφίσταται πύλαις*, *Επτ.* 538), ειδικά για τα όπλα του, που τα εκτιμά πιο πολύ κι από τους θεούς ή τα μάτια του,²⁵ δεν επιτρέπουν αμφιβολία ότι ο Ρίτσος διαβάζει τον Αισχύλο.

Εντούτοις, κατά τον τρόπο του Ρίτσου, ο Αισχύλος “διαιρείται”, προσεγγίζεται “διά μικροσκοπίου” και προσαρμόζεται στον κόσμο των “μικρών” ανθρώπων. Η μακροσκοπική αισχύλεια διερεύνηση των ορίων ανάμεσα στην ανθρώπινη και τη μεταφυσική αιτιότητα, η τιτάνια σύγκρουση των Επτά Ζευγών και η μονομαχία των αδελφών, που κορυφώνει, ας μην ξεχνάμε, μια τραγική τριλογία που καλύπτει τρεις γενιές Λαβδακιδών, δίνει στον Ρίτσο τη θέση της σε προτεραιότητες άλλης κλίμακας. Αντί για τα κεντρικά γεγονότα, παρακολουθούμε τώρα το γωνιακό στιγμιότυπο που δεν πρόσεξε κανείς (τα πουλιά-οιωνοί,²⁶ που περνούν απαρατήρητα στην “Περιγραφή”). Αντί για τον δημόσιο χώρο του Αισχύλου (τη θηβαϊκή ακρόπολη και τη μεγάλη πεδιάδα μπροστά από την πόλη), κρυφοκοιτάμε το ιδιωτικό βίωμα πίσω από πόρτες κλειστές (“Μετά τη νίκη”). Και σε πρώτο πλάνο βρίσκεται σταθερά η υποκειμενικότητα των ελασσόνων πρωταγωνιστών (των φρουρών στα τείχη, του αγγελιαφόρου που σιγά, της ιέρειας που κλέβει τον νεκρό), οι οποίοι

το οποίο μάλλον υπαινίσσεται το συγκεκριμένο πόνημα, που ο Ρίτσος κουβαλούσε μαζί του στην εξορία. Ο Decharme (1891: 656) αποκλείει ρητά τον μύθο των Επτά και των Επιγόνων από το έργο του: “Αί τύχαι τῶν υἱῶν τοῦ Οἰδίποδος, ὁ πόλεμος τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις καὶ ὁ τῶν Ἐπιγόνων, περιλαμβάνονται ἐν τῷ κύκλῳ τῶν ἐπικῶν μύθων, εἰς οὓς δὲν ἀφορᾷ ἡ μελέτη ἡμῶν”.

23. Σαββίδης (1981) 23–9, Πιερής (2008) 85–6. Για τη σχέση Ρίτσου και Ομήρου γενικότερα βλ. επίσης Ζαμάρου (2008), Ζερβού (2010).
24. *Αισχ. Επτ.* 533–5: *ἀνδρόπαις ἀνήρ· | στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηΐδων | ὄρας φνούσης, ταρφὸς ἀντέλλουσα θοίξ.*
25. *Αισχ. Επτ.* 529–30: *ἄμνυσι δ' αἰχμὴν ἦν ἔχει, μᾶλλον θεοῦ | σέβειν πεποιθῶς ὀμμάτων θ' ὑπέτερον.*
26. Για τα πουλιά ως σύμβολα στον Ρίτσο και ειδικά στις *Μαρτυρίες* ο Κόκορης (2009: 369) γράφει τα εξής: “Στη γενικότερη δυναμική των ἐμψυχων συμβόλων της ποίησης του Ρίτσου ἐξέχοντα ρόλο ἐπιτελοῦν τα πουλιά και τα ἄλογα. Σὲ 31 ἀπὸ τα 229 ποιήματα των *Μαρτυριῶν* πρωταγωνιστοῦν πουλιά και σε 23 ἐντοπίζεται παρουσία ἀλόγων. Πουλιά και ἄλογα στο πλαίσιο της ποιητικής του Ρίτσου συνιστοῦν προεκτάσεις της ἀνθρώπινης ὑπόστασης και βρίσκονται σε ἀρμονική συνύπαρξη με τα ἀνθρώπινα σώματα και πρόσωπα, ἔστω και ἀν ἐνίοτε η συγκινησιακή δυναμική της συνύπαρξης ὁδηγεῖ στο να νιώθουμε τὴν ‘ἀνάσα’ του υπαρξιακοῦ ἀδιεξόδου”.

στον Αισχύλο (και τον Ευριπίδη) δεν είναι παρά η απρόσωπη βορά των όπλων, το φόντο στις συγκρούσεις των μεγάλων.

Στην “Παραλλαγή” πρωταγωνιστεί ένα τέτοιο παράξενο, ετερόκλητο πλήθος, που συνέχεται από τον εμμονικό, φονικά νεκρολαγνικό θαυμασμό του για τον πεσόντα πολεμιστή. Είναι εύστοχος ο τίτλος “Παραλλαγή”: το ποίημα, σε σχέση με το προηγούμενο, αποτελεί *variatio* στο θέμα της παράδοξης αντίδρασης των νικητών, της απόσυρσης. Οι νικητές και στα δύο ποιήματα αμπαρώνονται στα σπίτια τους. Στο “Μετά τη νίκη” προκαλεί εντύπωση η (χαμηλότονη αλλά σπαρακτική) αδιαφορία για τον μεγάλο θρίαμβο: ο άνδρας δεν κόπτεται για τα λάφυρα και οι γυναίκες μπορούν να ατενίσουν μόνο τις συνέπειες του πολέμου στα “μικρά” πράγματα:²⁷ καρπούς χυμένους στον δρόμο και σπασμένους τροχούς αμαξιών. Η *variatio* στην “Παραλλαγή” αφορά επίσης στα αρχαία ελληνικά επιτύμβια επιγράμματα αλλά και στους “Τάφους” του Καβάφη: η “Παραλλαγή” ξεκινά εραυιζόμενη από το αρχαίο επίγραμμα τον έπαινο του νεκρού, ο οποίος κατονομάζεται με αναφορά και στην καταγωγή του· ακολουθώντας ενοφθαλμίζει στον επιτάφιο θρήνο τον καβαφικό (ομο)ερωτικό θαυμασμό για τον ωραίο νεκρό·²⁸ για να τελειώσει με μια σοκαριστική ανατροπή και των δύο υποκειμένων της: η λατρεία της νεανικής ωραιότητας καταντά νεκρολαγνεία, καθώς “το σώμα του έρωτος” είναι άψυχο πια.

Πρωτίστως, όμως, σε αντίθεση με τα αρχαία επιτύμβια και τους καβαφικούς Τάφους, στα θηβαϊκά ποιήματα του Ρίτσου το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στα υποκείμενα (τα πληθυντικά μάλιστα υποκείμενα) και όχι τα αντικείμενα του πόθου. Γενικότερα, τα ποιήματα εστιάζουν στην *Ανώνημη Γυναίκα* και τον *Ανώνημο Άντρα*. Η πρώτη, απροσδιόριστης ηλικίας, θρηνεί βουβά και μοναχικά (τη νύχτα άραγε πριν από τη μάχη, προαισθανόμενη το τέλος;), με μια ανεπαίσθητη χειρονομία (“κάθισε στις πέτρες”), σε αντίθεση με τα αλλόφρονα κοριτσόπουλα του αισχύλειου χορού, που ουρλιάζουν ομάδον και πέφτουν πρηνείς ικέτιδες μπροστά στα αγάλματα. Η Γυναίκα του Ρίτσου φέρει περιβολή και σύνεργα που παραπέμπουν στο τελετουργικό της κηδείας, με τη συμβολική του διατοπικότητα και διαχρονικότητα. Τη μαρτυρία της δεν καταγράφει

27. Αυτά που ο Ρίτσος στην προαναφερθείσα ραδιοφωνική ομιλία του αποκάλεσε “μικρούς συσσωρευτές χρήσιμης ανθρώπινης ενέργειας, μικρούς καθημερινούς μύθους”.

28. Παρόμοιο συνδυασμό του θέματος της εμφύλιας σύγκρουσης — και δη στον μύθο των Επτά — με την καταπιεστική σεξουαλική ηθική της κοινωνίας εντοπίζει κανείς και στο συνθετικό ποίημα του W. B. Yeats “A Woman Young and Old” (1926–29), του οποίου η τελευταία ενότητα (XI) τιτλοφορείται “From the *Antigone*”.

ο βασιλιάς Ετεοκλής (έξαλλος στην αρχή, πιο συγκαταβατικός κατόπιν στους *Επτά*), παρά μόνο εκείνος ο “απρόσωπος, σχεδόν αδιάφορος, διόλου αισθηματικός” ποιητικός αφηγητής που περιγράφει ο Ρίτσος. Ο Ανώνυμος Άντρας, με τη σειρά του, επιστρέφει θριαμβευτής· κι ο θρίαμβός του δεν είναι τυχαίος: “εκείνο / το σκουτάρι με την παράσταση του οπλίτη / που ανεβαίνει μια σκάλα” το έχει σκυλεύσει από τον κραταιό Ετέοκλο, έναν από τους επτά στρατηγούς²⁹ — απλός στρατιώτης μάλλον ο ίδιος, όχι ο αισχύλειος Μεγαρεύς, ο γιος του Κρέοντα και απόγονος των θεϊκών Σπαρτών (Αισχ. *Επτ.* 473–4). Ο άντρας όμως δεν πανηγυρίζει. Το προσεκτικά επιλεγμένο “κι” (“κι εκείνο”) έχει επιτακτική σημασία (ανάμεσα στα λάφυρά του βρισκόταν “ακόμη κι εκείνο το...”) αλλά και λειτουργία αποκλιμακωτική (“μέσα στα πολλά άλλα ήταν κι εκείνο το...”). Το σπουδαίο γέρας χάνει την αξία του μπροστά στο άλαλο σοκ του “νικητή”.

Παρά τον στρατηγικό αυτό “παρατονισμό”, το ποιητικό κουαρτέτο του Ρίτσου εκτυλίσσεται με τρόπο κατεξοχήν τραγ(ωδ)ικό και αισχύλειο, δηλαδή: (α) μη δραματοποιώντας την ίδια τη βία, αλλά τα προανακρούσματά της και κατόπιν τα σωματικά και ψυχικά της παράγωγα· και (β) αφήνοντας εξαρχής να πλανάται στον αέρα κάτι σαν δυσοίωση προσμονή. Ο Ρίτσος, όμως, παίζει με την πύκνωση και με ό,τι στην τέχνη της φωτογραφίας αποκαλείται *depth of field*. Οι αισχύλειοι ήρωες, οι κατ’ Αριστοτέλη *βελτίους τῶν νῦν*,³⁰ αποσύρονται θολοί στις παρυφές του πλάνου, για να τονιστεί η παρουσία των προαναφερθέντων ανωνύμων και μικρών. Οι “μεγάλοι”, απλοποιημένοι στη (φθαρτή) ανθρώπινη ουσία τους, απεκδυμένοι ακόμη και από τις ατομικές τους ταυτότητες (τα αριστοκρατικά ονόματα, τις υπερφίαλες ασπίδες), στον Ρίτσο είναι απλώς “οι εφτά”. “δεν γνώριζες κανέναν” στη νέα εκδοχή της φοβερής θυσίας (Αισχ. *Επτ.* 42–53).³¹ Τα δύο πρώτα ποιήματα ξεκινούν με αναφορές σε κεντρικά γεγονότα των *Επτά* (“τράβηξαν τους κλήρους μέσα απ’ το κράνος”, “θυσίασαν τον ταύρο”), τα οποία όμως αμέσως αντιστρέ-

29. Αισχ. 465–9: *ἐσχημάτισται δ’ ἄσπις οὐ σμικρὸν τρόπον* [διερωτάται κανείς αν διέκρινε ειρωνεία εδώ ο Ρίτσος ως λειτουργός της μικρής φόρμας] / *ἄνηρ δολίτης κλίμακος προσαμβάσεις / στείχει πρὸς ἐχθρῶν πύργον, ἐκπέρσαι θέλων* / *βοᾷ δὲ χοῦτος γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς / ὡς οὐδ’ ἂν Ἄρης σφ’ ἐκβάλει πυργωμάτων*.

30. *Ποιητ.* 1448a16–18: *ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν ἢ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν*.

31. Η σκηνή αυτή ήταν τόσο βαθιά χαραγμένη στη συνείδηση του αρχαίου θεατρικού κοινού, ώστε ο Αριστοφάνης μπορούσε να την παρωδήσει σχεδόν εξήντα χρόνια μετά, στη *Λυσιστράτη* (411 π.Χ.), μετατρέποντάς την μάλιστα από απλή αγγελική ρήση δώδεκα στίχων σε πολυάνθρωπο σκηνικό θέαμα έκτασης άνω των πενήντα (Αρ. *Λυσ.* 186–237).

φονται: στον Ρίτσο, “κάνεις από τους εφτά δεν ήταν εκεί”, “δεν γνώριζες κανέναν” μετά την τελετουργική βαφή των προσώπων (κι ας κομπάζει ο αισχύλειος Κατάσκοπος περί του αντιθέτου). Η επική-ηρωική πρόταξη της ατομικότητας αντικαθίσταται από την ισοπέδωση των Εφτά: δεν είναι Ήρωες του έπους πια, περιενδεδυμένοι πανοπλίες και ασπίδες με κραυγαλέες, πολεμοχαρείς παραστάσεις· είναι Γυμνά Σώματα, “όμοια στο σφρίγος και στο κάλλος”, προορισμένα για τον έρωτα, αλλά υπεσχημένα στον θάνατο. Παρομοίως, η επικής εμβέλειας αισχύλεια Σκηνή των Ασπίδων, στην οποία περιγράφεται κάθε λεπτομέρεια της διάταξης και του ήθους των αντιπάλων, απομένει στον Ρίτσο μισός στίχος: “πήραν τις θέσεις τους”. Άλλος μισός, εκρηκτικά συμπυκνωμένος, η μακρά προετοιμασία για τη συνάντηση των δύο αδελφών στην Έβδομη Πύλη, που είναι συγχρόνως ελεύθερη επιλογή και μεταφυσική νομοτέλεια: “τις ορισμένες σχεδόν απ’ τη μοίρα” (“Οι εφτά”). Το “σχεδόν” απομυθοποιεί ποικιλοτρόπως τη σκηνή, προδίδει όμως, θα έλεγα, και βαθιά κατανόηση εκ μέρους του Ρίτσου της διττής αιτιότητας στον Αισχύλο.

Ο εξανθρωπισμός και η γείωση του Ύψηλού, κεντρική παράμετρος της μυθοποιητικής του Ρίτσου,³² αγγίζει ακόμη και την τρομερή Σφίγγα, που από ανάγλυφο φόβητρο στην ασπίδα του εχθρού πολεμιστή (Αισχ. *Επτ.* 538–44) μετατρέπεται σε τρισδιάστατη θλιμμένη γυναίκα (άραγε είναι η ίδια με τη γυναίκα του πρώτου ποιήματος; άραγε είναι η ιέρεια;), που περιποιείται έναν σκοτωμένο όχι κοινό: τον “Αρκαδηνό Παρθενοπαίο”,³³ τον μόνο αισχύλειο χαρακτήρα που διασώζει την ταυτότητά του στον Ρίτσο — τη διασώζει εν μέρει, γιατί κι αυτός δεν είναι πια ο υπέρκομπος πολιορκητής “στην καλή και τη γλυκιά του ώρα”, αλλά ένα σώμα, ποθεινό ακόμη και μες στον λύθρο του θανάτου. Η νέα Σφίγγα του Ρίτσου δεν περιορίζεται στην ασπίδα και δεν κρατά αναιδώς στα νύχια της έναν Θηβαίο, ώστε τα βέλη των Καδμείων να καρφώνονται τροποντινά στον δικό τους (*Επτ.* 544). Πλησιάζει τρυφερά έναν νέο, που τον κλαίνει φίλοι και εχθροί, και βγάζει από το στήθος του τα βέλη.

32. Πρβλ. Tziouvas 2016: 387: “In Ritsos, a sense that the past can be modernized is fostered by the humanization of the ancient figures. In the early 1960s, a number of his poems focused on the human and quotidian aspects of characters from the *Odyssey*. [...] The process of humanizing Homeric figures in Ritsos’ poetry involves bringing them down to earth through unexpected emphasis. [...] Anti-heroism is not just a modern feature but also a perspective adopted by the poet to read the past. The anti-heroic reading of the past and the modern anti-elitist trends, as displayed in Ritsos’ poems, seem to doubly undermine the status of the past as a source of authority and a guiding principle”.

33. Πρβλ. *Παρθενοπαίος Άρκάς* (*Επτ.* 547).

Αυτή η ανατροπή του αρχαίου “προτύπου”, με όλες τις σημασίες της λέξης πρότυπο, είναι γενικευμένη στον Ρίτσο και συμβολίζεται (με ειρωνική κυριολεξία) από τα “πλαγιασμένα αγάλματα”.³⁴ Στη σκηνή των *Επτά* δεσπόζουν ως (αμετ)ακίνητες, επιβλητικές παρουσίες τα αγάλματα των εφτά θεών-προστατών της Θήβας. Στα αγάλματα αυτά προσπέφτουν πανικόβλητα τα κορίτσια του χορού στην Πάροδο ζητώντας έλεος για εκείνες και την πόλη (*Επτ.* 107–81). Τα αισχύλεια αγάλματα παραμένουν όρθια και σιωπηλά στη μεγαλόπρεπη (αυτο)κυριαρχία τους: εκείνα ρυθμίζουν με τον αδιάγνωστο τρόπο τους τα πράγματα. Στον Ρίτσο, έχουν “πλαγιαστεί” πια δίπλα στους πολεμιστές που “κοιμόνταν” (“Μετά τη νίκη”). Δεν είναι ύπνος, όμως. Ο άγγελος έχει ήδη καταφτάσει. “Μεγάλη ησυχία πάνω απ’ την πόλη”: τι ειρωνεία, όταν στον Αισχύλο ο θόρυβος είναι που περισφίγγει τη Θήβα και αποδίδεται με σωρεία όρων και εικόνων,³⁵ τόσο εκκωφαντικός που ο χορός καταφεύγει στη συναισθησία για να τον αποδώσει: *κτύπον δέδορκα* (*Επτ.* 103).³⁶ Η ησυχία είναι νεκρική: η μάχη τελείωσε· οι αρχαίοι άνθρωποι και οι αρχαίοι θεοί κοιμούνται τον αιώνιο ύπνο. Η σιωπή του αγγελιαφόρου, μάλλον η άφωνη κραυγή που βγαίνει από το σώμα του, συνιστά δραματική απομάκρυνση από το αισχύλαιο υποκείμενο.³⁷ Τόσο στους *Επτά*, όσο και στις *Φοίνισσες*, οι αγγελικές ρήσεις αποτελούν για ευνόητους λόγους το πιο βασικό εργαλείο της αφήγησης. Στον Ρίτσο μοιάζει να μην υπάρχει πια κάτι που αξίζει να ειπωθεί. Οι μεγαλοστομίες δεν έχουν θέση, η νίκη δεν είναι άξια πανηγυρισμών. Ακόμη και οι σχετλιασμοί ή έστω η χαρμολύπη του αισχύλειου χορού³⁸ μοιάζουν αντίδραση γελοία και περιττή.

Ο άγγελος, όμως, ίσως αδυνατεί να μιλήσει για έναν ακόμη λόγο: οι πρόγονοί του, αισχύλαιοι και ευριπίδειοι, είχαν μιλήσει για *πολεμάρχους*³⁹

34. Το σύμβολο του αγάλματος επανακάμπτει συχνότατα στον Ρίτσο, ιδιαίτερα στην ώριμη φάση του, με μια έννοια πολύ διαφορετική και πιο ποιική από αυτή που προγραμματικά του προσέδωσε ο Σεφέρης στο *Μυθιστόρημα*. βλ. σχετικά Βελουδής (1982) 93–4 και εκτενέστερα Giannakopoulou (2002), (2012).

35. *πεδί δπλόκτυπ’ ώτι χρίμπει βοάν* (*Επτ.* 84)· *βρέμει δ’ άμαχέτον δίκαν / ύδατος όροτύπου* (*Επτ.* 85–6)· *κτύπον* (*Επτ.* 100)· *πάταγος* (*Επτ.* 103)· *κῆμα... καχλάζει... όρόμενον* (*Επτ.* 115)· *μυθόρονται... χαλινοί* (*Επτ.* 124)· *δοτος* (*Επτ.* 151)· *ελακον* (*Επτ.* 153)· *κόναβος* (*Επτ.* 161).

36. Για τη συναισθησία στην Πάροδο των *Επτά*, βλ. Marinis (2012).

37. Για τη σιωπή ως μοτίβο στην ποίηση του Ρίτσο βλ. Φιλοκύπρου (2004).

38. *Αισχ.* *Επτ.* 825–31: *πότερον χείρω κάπολολύξω / πόλεως άσινεϊ τσωτηριτ, / ή τοὺς μογεροὺς και δυσδαίμονας / άτέκνους κλαύσω πολεμάρχους, / οἱ δῆτ’ όρθῶς κατ’ έπωνυμίαν <έτεοκλειείς> και πολωνεικείς / όλοντ’ άσεβεϊ διανοία;*

39. *Αισχ.* *Επτ.* 829.

— κι εκείνος δεν νοιάζεται για πολεμάρχους. Η στεντόρεια αφωνία του σπρώχνει το βλέμμα μας χαμηλά, στο “ζεστό χώμα”, που γίνεται λίκνο ερωτικό για τους πολεμιστές, καθώς εκείνοι αδιακρίτως παράταξης επιστρέφουν σε αυτό “γυμνοί”, έχοντας δηλαδή στον θάνατο ανακτήσει την κοινή τους οντολογική παρακαταθήκη.

* * *

“Πάντως”, συνεχίζει στη ραδιοφωνική του συνέντευξη ο Ρίτσος,

“...όπως και να ’ναι, τα ποιήματα (όσο κι αν κάποτε μοιάζουν με παραδοξολογίες — και το θέλουν), είναι πραγματικά μαρτυρίες μιας εμπειρίας τόσο γενικής, όσο και ειδικής (γενικής, όσον αφορά την προβληματική της καταγωγής, του προορισμού, της θέσης του ανθρώπου μέσα στον κόσμο κι αντίκρου στο θάνατο, και των ανθρωπίνων σχέσεων μέσα στον ιστορικοκοινωνικό χώρο και χρόνο και ειδικής, όσον αφορά την τέχνη και την τεχνική της, σαν έναν ταυτόσημο αλλά και ιδιαίτερο χώρο μιας κοινωνικής και οντολογικής έρευνας και εκφραστικής). Συχνά θα συναντήσουμε όχι απλώς και μόνον μια στάση αναγνώρισης και αφηρημένης συγγνώμης εν ονόματι μιας βαθιάς αντίληψης και συνείδησης του αόριστου, πολύπλοκου, ακατανόητου, ανεξήγητου και ανεύθυνου της ζωής, ούτε μόνο μια στάση αυτοϊκανοποιημένης αποκάλυψης ενός βάθους που εμπεριέχει πιθανόν τη δικαίωσή του μέσα στις σκοτεινές του ρίζες (ή που δεν έχει καν ανάγκη από καμιά δικαίωση) αλλά και μια στάση κοινωνικής και ηθικής συγκριτικής, κριτικής και αυτοκριτικής, μια στάση ευθύνης μερικής και συνολικής απέναντι της παρούσας ιστορικής στιγμής κι ολόκληρης της ανθρώπινης ιστορίας, και ιδιαίτερα, φυσικά της Ελληνικής”.

“Ομοια σχεδόν”, σαν των τραγωδικών προγόνων, “τα σώματά τους... ρωμαλέα”. Αλλά το κλειδί στον Ρίτσο είναι πάντα στο “σχεδόν”. Η ομοιότητα ανάμεσα στους αισχύλειους γίγαντες και τους ανθρώπους στο σύμπαν του Ρίτσου δεν είναι παρά φλοιός. Ο Ρίτσος έχει αφαιρέσει από το εσωτερικό του αρχαίου μύθου το ηρωικό μεδούλι και δεν άφησε να το γεμίσει παρά μόνο το σύγχρονο, μεταπολεμικό, μετεμφυλιακό υπαρξιακό κενό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ακριτίδου, Μ. (2012), “Τα αρχαιόθεμα του Ρίτσου”, στο *Νόστος: Ο αρχαιοελληνικός μύθος στην παγκόσμια λογοτεχνία*, Πύλη της Ελληνικής Γλώσσας, ημερ. τελευτ. πρόσβ. 02.11.2018, URL: http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/annex/page_002.html
- Βελουδής, Γ. (1982), *Γιάννης Ρίτσος: Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα.
- Βελουδής, Γ. (1984), “Ο καβαφικός Ρίτσος”, στο *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, 114–42.
- Γαραντούδης, Ε. (2009), “Η ποίηση του Ρίτσου ανάμεσα στο μεγάλο και το μικρό ποίημα: ταλάντευση ή αλληλοσυμπλήρωση;”, *Θέματα Λογοτεχνίας* 42 (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος) 223–34.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (2008), “Αρχαιογνωστικές αναγνώσεις του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Σεφέρη”, στο *Μακρυνικόλα και Μπουρνάζος* (2008) 93–105.
- Δάλλας, Γ. (2008), “Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου”, στο *Μακρυνικόλα και Μπουρνάζος* (2008), 53–62.
- Ζαμάρου, Ρ. (2008), “Το εργαστήριο του Ηφαίστου: Ιλιαδικές σκηνές και ιλιαδική ήρωες στην ποίηση του Γ. Ρίτσου”, στο *Μακρυνικόλα και Μπουρνάζος* (2008) 63–81.
- Ζερβού, Α. (1983), “Ο αρχαίος μύθος και η ‘στρατευμένη’ ποίηση του καιρού μας — με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου”, *Νέα Παιδεία* 24, 130–9 (αναδ. στο *Κόκορης* 2009: 183–99).
- Ζερβού, Α. (2010), “Ο φιλόμυθος Ρίτσος και οι αρχαίοι: Επαναλήψεις και κατοπτρισμοί”, *Φιλολογική* 110, 16–24.
- Κόκορης, Δ. (2006), “Η έναρξη της μυθικής μεθόδου στον Γιάννη Ρίτσο”, στο *Ποιητικός ρυθμός: Παραδοσιακή και νεωτερική έκφραση*, Θεσσαλονίκη, 152–67.
- Κόκορης, Δ. (2008), “Συμπυκνώσεις της ποίησης και της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου: *Μαρτυρίες*”, στο *Μακρυνικόλα και Μπουρνάζος* (2008) 364–75.
- Κόκορης, Δ. (2009), *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο.
- Κώττη, Α. (2009), *Γιάννης Ρίτσος: Ένα σχεδίασμα βιογραφίας*, 2η έκδ., Αθήνα.
- Λειβαδίτης, Τ. (1964), “Οι *Μαρτυρίες* του Γιάννη Ρίτσου: Οι μαρτυρίες μιας άγρυπνης συνείδησης”, *Επιθεώρηση Τέχνης* 117: 218–20 (αναδ. στο *Κόκορης* 2009: 41–6).
- Μακρυνικόλα, Αικ. και Μπουρνάζος, Σ. (επιμ.) (2008), *Διεθνές Συνέδριο “Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος”*: Οι εισηγήσεις, Αθήνα.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1992), “Η αρχαιογνωσία του Σεφέρη: Ζητήματα μεθόδου”, στο *Διαλέξεις*, Αθήνα, 65–6.

- Παύλου, Μ. (2013), “Στοιχεία υπαρξισμού στον *Αίαντα* του Γιάννη Ρίτσου”, *Logeion* 3, 1–33.
- Πέρι, Μ. (1981), “Καβάφης/Ρίτσος”, στο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, επ. Αικ. Μακρυνικόλα, Αθήνα: 258–75 (αναδ. στο Κόκορης 2009: 139–62).
- Πιερής, Μ. (2008), “Ρίτσος-Σεφέρης: Συγκλίσεις και αποκλίσεις στη ‘μυθική μέθοδο’”, στο *Μακρυνικόλα και Μπουρνάζος* (2008) 82–92.
- Πρεβελάκης, Π. (1992), *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του*, 3η έκδ., Αθήνα.
- Ρίτσος, Γ. (1980), *Μελετήματα*, 2η έκδ., Αθήνα.
- Ρίτσος, Γ. (1989α), *Ποιήματα, Τόμος Θ’ (1958-1967)*, Αθήνα.
- Ρίτσος, Γ. (1989β), *Ποιήματα, Τόμος Ι*, Αθήνα.
- Σαββίδης, Γ. (1981), *Μεταμορφώσεις του Ελληνόμορφου: Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο*, Αθήνα (μερική αναδ. στο Κόκορης 2009: 163–8).
- Τσιτσιρίδης, Σ. (2006), “Συμβολή στην αρχαιογνωσία του Ρίτσου (I)”, *Νέα Εστία* 1785, 20–33.
- Φιλοκύπρου, Ε. (2004), *Η αμείλικτη ενεργεσία: Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα.
- Bakola, E. (2016), “Textile Symbolism and ‘The Wealth of the Earth’: Creation, Production and Destruction in the ‘Tapestry Scene’ of Aeschylus’ *Oresteia* (Ag. 905–78)”, in M. L. Nosch, M. Harlow and G. Fanfani (eds.), *Spinning Fates and the Song of the Loom: The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, Oxford, 115–36.
- Decharme, P. (1886), *Mythologie de la Grèce antique*, Paris (ελλ. μτφρ. Α. Μ. Καράλης, Αθήνα 1891).
- Demetriou, D. (2017), “Myth, the Mask and the ‘Masquerade’ of Femininity: Performing Gender in Yiannis Ritsos’ *Ismene*”, in V. Liapis, M. Pavlou and A. K. Petrides (eds.), *Debating with the Eumenides: Aspects of the Reception of Greek Tragedy in Modern Greece*, Newcastle upon Tyne, 39–62.
- Demetriou, D. (2018), “Persephone’s ‘Revolt’: Towards the Acquisition of Femininity in Yiannis Ritsos’s ‘Persephone’”, *International Journal of the Classical Tradition*, published online 23 April 2018, DOI: 10.1007/s12138-018-0461-2
- Giannakopoulou L. (2002), “Sculpture and Stones in the Poetry of Seferis and Ritsos”, *Cambridge Papers in Modern Greek* 10, 51–64.
- Giannakopoulou, L. (2012), “Mapping the Symbol of the Statue in Ritsos’ Short Poems”, *Byzantine and Modern Greek Studies* 36, 72–90.
- Keeley, E. (1983), “Ritsos: Voice and Vision in the Shorter Poems”, in *Modern Greek Poetry: Voice and Myth*, Princeton, 149–79 (ελλ. μτφρ. Σ. Τσακνιάς, Αθήνα 1987).
- Liapis, V. (2014), “Orestes and Nothingness: Yiannis Ritsos’ *Orestes*, Greek tragedy, and Existentialism”, *International Journal of the Classical Tradition* 21, 121–58.
- Marinis, A. (2012), “Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of the *Seven Against Thebes*”, *Logeion* 2, 1–34.

- Pavlou, M. (2015), “Yiannis Ritsos’ Nauseated Agamemnon and Jean-Paul Sartre”, *Modern Greek Studies Online* 1, 23–53.
- Pourgouris, M. (2014), “Yannis Ritsos, Marxist Dialectics, and the Re-imagining of Ancient Greece”, in D. Tziouvas (ed.), *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford, 282–96.
- Tziouvas, D. (2016), “Between Tradition and Appropriation: Mythical Method and Politics in the Poetry of George Seferis and Yannis Ritsos”, *Classical Receptions Journal* 9, 1–29.

ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
apetrides@ouc.ac.cy