



Ο *Επιτάφιος* του Γιάννη Ρίτσου: Ένα «μοιρολόι» ύμνος της ζωής και του αγώνα



γράφει η ΧΡΥΣΑ ΚΑΡΑΜΗΤΡΟΥ*

Στόχος του κειμένου που ακολουθεί είναι μια κριτική προσέγγιση του *Επιτάφιου* του Γιάννη Ρίτσου. Είναι γεγονός ότι το έργο αυτό από την πρώτη του έκδοση μέχρι σήμερα έχει γίνει αντικείμενο πολλών και γόνιμων κριτικών αναγνώσεων.

Με αυτό ως δεδομένο, λοιπόν, ο στόχος της παρούσας προσέγγισης είναι να δώσει τη δική της, στα μέτρα του δυνατού, συνθετική επαναανάγνωση, συνομιλώντας τόσο με το ποίημα όσο και με τις πρότερες αναγνώσεις του, δηλαδή συνομιλώντας με αυτό, αλλά και με τις «φωνές των άλλων» για αυτό. Ο *Επιτάφιος* του Γιάννη Ρίτσου αποτελεί ένα μεγαλειώδες ποίημα-ντοκουμέντο για μια από τις πιο τραχώδεις περιόδους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, την περίοδο του Μεσοπολέμου. Το ποιητικό αυτό μοιρολόι είναι η αδιάψευστη μαρτυρία, αλλά και ο ύμνος των κοινωνικών και πολιτικών συγκρούσεων με τις δυνάμεις της κοινωνικής αντίδρασης εκείνης της εποχής.

στον *Τάσο Τούση*

Ο Γιάννης Ρίτσος γεννήθηκε στη Μονεμβασιά, την Πρωτομαγιά του 1909. Προ-

ερχόταν από ευκατάστατη οικογένεια. Ωστόσο, από νωρίς η οικογένειά του γνώρισε την οικονομική καταστροφή, αλλά και τη δυστυχία. Το 1921 πεθαίνει από φυματίωση ο μεγάλος του αδελφός και λίγο αργότερα ο Ρίτσος κάνει τη μητέρα του από την ίδια αρρώστια. Κάποια

χρόνια μετά προσβάλλεται κι εκείνος από τη φυματίωση. Μετακομίζει στην Αθήνα, όπου αρχίζει να παινοβγαίνει στα φθισιατρεία. Εκεί ασπάζεται τον μαρξισμό από αγωνιστές του ΚΚΕ. Το 1934 εκδίδεται η πρώτη ποιητική συλλογή του με τίτλο *Τρακτέρ*, το 1935 οι *Πυραμίδες*, το 1936 ο *Επιτάφιος* και το 1937 *Το τραγούδι της αδελφής μου*. Το τελευταίο, που το γράφει συγκλονισμένος από την ψυχική ασθένεια της αδελφής του Λούλας και την εισαγωγή της στο ψυχιατρείο, όπου από το 1932 νοσηλευόταν ήδη ο πατέρας του, ήταν και η αφορμή για να αναφωνήσει για εκείνον ο Κωστής Παλαμάς «*Παραμερίζουμε, ποιητή, για να περάσεις!*» Στην Κατοχή, η ασθένειά του υποτροπιάζει και μένει καθηλωμένος στο κρεβάτι. Ωστόσο, συμμετέχει όσο μπορεί στο καλλιτεχνικό τμήμα του ΕΑΜ. Πολλά από τα γραπτά του καταστρέφονται στα Δεκεμβριανά. Μετά την Εθνική Αντίσταση αρχίζει η περιπέτεια της εξορίας: Λήμνος, Μακρόνησος, Άπ-Στράτης, Γυάρος, Λέρος. Πάνω από 20 χρόνια κατατρεγμός!

Κανείς, ωστόσο, δεν μπορεί να αμφισβητήσει το ποιητικό του μεγαλείο! Πάνω από εκατό ποιητικές συλλογές και συνθέσεις, εννέα πεζογραφήματα, τέσσερα θεατρικά, ποιητικές μελέτες, αλλά και μεταφράσεις, χρονογραφήματα και άλλα δημοσιεύματα είναι τα «δείγματα γραφής» του Ρίτσου. Πολλοί επικρίνουν το πολύ μεγάλο σε έκταση έργο του. Σχετικά με αυτό, ο Αλεξίου πολύ εύστοχα επισημαίνει ότι «στη φωνή του Ρίτσου μοιάζουν να στριμώχνονται και να βρίσκουν στην πλειονότητα των περιπτώσεων την ευτυχή ρηματική τους απόληξη όλες οι διαστάσεις της ανθρωπότητας. Γι' αυτό και είναι μάλλον περιττή και ανενεργή η μομφή περί πολυγραφίας του Ρίτσου. Γιατί απλούστατα δεν πρόκειται για πολυγραφία, αλλά κυριολεκτικά για πολυκοσμία, για μια απονενοημένη, ασθμαίνουσα, ακατάπαυστη προσπάθεια του ίδιου του ποιητή να προλάβει (πριν τον προλάβει ο Αόρατος, ο Πανταχού και Πάντοτε Παρών) να γράψει για όλους και για όλα, να μην αδικήσει τίποτε και κανέναν, πράγματα και φαινόμενα, νεκρούς και ζωντανούς, να αποτυπώσει στο χαρτί τον

στεναγμό της ύλης και των ανθρώπων, να ανταποκριθεί στην πολλαπλότητα ουσίων και φαινομένων» (Αλεξίου, 2010: 90). Ο Μαρωνίτης εξάλλου σημειώνει ότι «η αδιάπτωτη παραγωγή ποίησης στην περίπτωσή του είναι το αποτέλεσμα μιας σταθερής, ποιητικής και πολιτικής απόφασης, η οποία κατοχυρώνει έμπρακτα το χρέος και την αξία της εργασίας, ενώ ταυτόχρονα απορρίπτει το προνόμιο της ιδιοκτησίας, ακόμη και στον τομέα της ποίησης. Όπως ο βίος, έτσι και η ποιητική συγκίνηση δεν επιτρέπεται να θησαυρίζεται, αλλά πρέπει να δημοσιεύεται και να αναλώνεται αμέσως σε ένα συνεχόμενο ποιητικό έργο» (Μαρωνίτης, 1986: 163-164).

Ο Ρίτσος αντιμετώπισε με γενναιότητα τις δυσκολίες της ζωής, τις οικογενειακές συμφορές, τις αρρώστιες, την ανέχεια και την πείνα, τις διώξεις, τις εξορίες και τους βασανισμούς. Δεν λύγισε και δεν πρόδωσε ποτέ τις ιδέες του και τα ιδανικά του. Κι όπως υπογραμμίζει ο Φυλακτού, «μέσα στην ποίησή του διασταύρωσε το προσωπικό του όραμα με την έγνοια του για τον απλό λαό, και έδειξε πως όταν μιλά για τον εαυτό του, μιλά για όλους» (Φυλακτού, 1990: 8). Μετουσίωσε με τη δύναμη της φαντασίας του τη ζωή σε ποίηση, κοιτάζοντας μέσα από τις δικές του «πληγές» τις «πληγές» όλου του κόσμου, που τόσο αγάπησε και ύμνησε.

Το ιστορικό πλαίσιο της συγγραφής του *Επιτάφιου*

Η ποίηση του Ρίτσου λειτουργεί σαν χρονικό καταγραφές της ιστορίας του 20ού αιώνα. Η έννοια της ιστορίας, ωστόσο, ταυτίζεται στον Ρίτσο με το βίωμα ιστορικών στιγμών, αλλά και την ταυτόχρονη, άμεση καταγραφή τους. Ο *Επιτάφιος* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της άμεσης καλλιτεχνικής αντίδρασης του ποιητή σε μια συγκεκριμένη και σημαντική ιστορική στιγμή. Ο Βελουδής καταγράφει την αντίθεση ανάμεσα στον Ρίτσο και σε ποιητές σαν τον Καβάφη και τον Σεφέρη «στους οποίους η ποιητική έμπνευση και ανάπλαση περνάει κατά κανόνα από το φίλτρο

βου, τόσο στη *Ρωμιοσύνη* και στο *Η κυρά των αμπελιών* (1945-1947), όσο και στα *Δεκαοκτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατριδάς* (1968-1973) και στο *Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο* (1974).

Η δομή και το περιεχόμενο του *Επιτάφιου*

Η δολοφονία του νεαρού εργάτη στάθηκε η αφορμή για να αναπτύξει ο ποιητής την ιδέα της συνειδητοποίησης των ιδανικών της εργατικής τάξης, αλλά και την αναγκαιότητα των αγώνων για την υπεράσπισή τους. Η κοινωνική διάσταση του θρήνου αυτού δίνεται ξεκάθαρα με τη σκηνική οδηγία που υπάρχει στην αρχή του ποιήματος: «*Θεσσαλονίκη. Μάης του 1936. Μια μάνα, καταμεσής του δρόμου, μοιρολογάει το σκοτωμένο παιδί της. Γύρω της και πάνω της, βουίζουν και σπάζουν τα κύματα των διαδηλωτών – των απεργών καπνεργατών. Εκείνη συνεχίζει τον θρήνο της*».

Ο *Επιτάφιος*, γραμμένος σε δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα, διαιρείται σε είκοσι άσματα από οκτώ δίστιχα το καθένα εκτός από τα δύο τελευταία που έχουν από εννιά. Τα άσματα αυτά, ομαδοποιημένα σε νοηματικές ενότητες, ακολουθούν και αποδίδουν την εξελικτική πορεία των συναισθημάτων και τη στάση της μάνας από το ατομικό της πένθος, στην οργή για τους δολοφόνους του παιδιού της και τελικά στην πίστη της στον αγώνα του λαού. Στο πρώτο άσμα η μάνα ξεσπάει σε γοερό και σπαρακτικό θρήνο, τη στιγμή που αναγνωρίζει το νεκρό πια παιδί της, μη μπορώντας να πιστέψει ότι έχει πεθάνει: *Γιε μου, σπλάχνο των σπλάχνων μου, καρδούλα της καρδιάς μου πουλάκι της φτωχειάς αυλής, ανθέ της ερημιάς μου,*

Πώς κλείσαν τα ματάκια σου και δε θωρείς που κλαίω και δε σαλεύεις, δε γροικάς τα που πικρά σου λέω; (I, 1-2)

Απαριθμεί τα χαρίσματά του, αναφέρει πόσο απολάμβανε τη ζωή μαζί του, αλλά

κι ότι δεν μπορεί να ζει τελικά χωρίς αυτόν:

Κορώνα μου, αντιστύλι μου, χαρά των χειρατειών μου, ήλιε της βαρυχειμωνιάς, λιγνοκυπάρισό μου, (II, 1)

Γιε μου, αν δεν σουύνοι βολετό ναρθείς ξανά σιμά μου πάρε μαζί σου εμένανε, γλυκειά μου συντροφιά μου. (II, 7)

Μυριόρριζο, μυριόφυλλο κ' ευωδιαστό μου δάσσο, πώς να πιστέψω η άμοιρη πώς μόραε να σε χάσω; (III, 8)

Αναπολεί την τελευταία τους συνάντηση, γεμάτη ενοχές θρηνεί για τον χαμό του και τονίζει την ερήμωση του σπιτιού της και της ζωής της:

Κι ουδέ κακόβαλα στιγμή κι ούδ' έτρεξα ξοπίσω τα στήθεια μου να βάλω μπρος τα βόλια να κρατήσω. (IV, 7)

Σήκω, γλυκέ μου, αργήσαμε· ψηλώνει ο ήλιος· έλα, και το φαγάκι σου έρημο θα κρύωσε στην πατέλα. (V, 1)

Η μπλε σου η μπλούζα της δουλειάς στην πόρτα κρεμασμένη θα καρτεράει τη σάρκα σου τη μαρμαρογλυμμένη. (V, 2)

Στο έκτο άσμα ο μητρικός θρήνος κορυφώνεται μέσα σε μια έξαρση λυρισμού: *Μέρα Μαγιού μου μίσειψες, μέρα Μαγιού σε χάνω, άνοιξη, γιε, που αγάπαγες κι ανέβαινες απάνω. (VI, 1)*

Και μού λες, γιε, πως όλ' αυτά τα ωραία θάναι δικά μας, και τώρα εσβήστης κ' έσβησε το φέγγος κ' η φωτιά μας. (VI, 8)

Ωστόσο, από το έβδομο άσμα εισάγεται σταδιακά η οργή της για τη δολοφονία του παιδιού της: *Κανείς μη 'γγίξει απάνω του, παιδί μου είναι δικό μου.*

Σιωπή· σιωπή· κουράστηκε, κοιμάται το μωρό μου. (VII, 6)

Δόστε μου, αἰτοί, νύχια φτερά για να νους
κυνηγίσω
και την καρδιά τους, μύγδαλο να τίνε
ρουκανίσω. (VII, 8)

Η κοινωνική συνείδηση της μάνας ανε-
βαίνει περισσότερο από το όγδοο άσμα
και μετά. Μέσα στην οργή της και τον
πόνο της φτάνει να αμφισβητεί ακόμη και
τα ιερά θρησκευτικά σύμβολα:
Γιε μου, δεν ξέρω αν πρέπει μου να σκύ-
βω, να σπαράζω,
για πρέπει μου όρθια να σταθώ, να σε χι-
λιοδοξάζω. (VIII, 7)

Ω, Παναγιά μου, αν είσυνα, καθώς εγώ
μπέρα,
βοήθεια στο γιο μου θάστελνες τον Άγγε-
λο από πέρα. (IX, 1)

Κι αχ, θε μου, θε μου αν είσουν θεός κι αν
ήμασταν παιδιά σου
θα πόναγες, καθώς εγώ, τα δόλια πλάσμα-
τά σου. (IX, 2)

Εμείς κρατάμε όλη τη γης μες στ' αργα-
σμένα μπράτσα
και σκιάχτρα στέκουνται οι θεοί κι αφέντη
έχουνε φάτσα. (IX, 6)

Από το δωδέκατο άσμα κι έπειτα, στο
αποκορύφωμα της απόγνωσής της, περι-
γράφει τη δυστυχία της και τον θρήνο της,
αναφέρει και πάλι τα χαρίσματα του παι-
διού της και συνεχίζει να θρηνεί σαν μια
προσπάθεια να τον κρατήσει κοντά της:
Μόνο βαθιά κι απόμακρα κάτι σα βουή
διαβαίνει

Κι ακούω την ίδια μου φωνή και φαίνεται
μου ξένη, (XII, 5)

Και πάλι η έρμη ντρέπουμε, γιόκα μου,
εσύ να λείπεις
κι ακόμα εγώ νάχω φωνή – ξόμπλι φτηνό
της λύπης. (XII, 8)

Γιε μου, το στόμα σου καρδιά, το φρύδι
χελιδόνι,
Το μάτι δρόσο και φωτιά, τανάλια το σαγό-
νι. (XIII, 1)

Να πω, να πω τις χάρεις σου, να τις ξανα-
ναστήσω,
σα νάταν, γιε μου, μπορετό να σε γυρίσω
πίσω. (XIV, 3)

Στη συνέχεια, περιγράφει το παιδί της,
τη ζωή του, την αγωνιστική του δράση, και
καταριέται τους δολοφόνους του:
Στο παραθύρι στέκοσουν κ' οι δυνατές σου
οι πλάτες
φράζαν ακέρια τη μπασιά, τη θάλασσα, τις
τράτες. (XV, 1)

Κ' ήταν το παραθύρι μας η θύρα όλου του
κόσμου
κ' έβγαζε στον παράδεισο που τ' άστρα αν-
θίζαν, φως μου. (XV, 3)

Τι έκανες, γιε μου, εσύ κακό; Για τους δι-
κούς σου κόποις
την πλερωμή σου ζήτησες απ' άδικους αν-
θρώπους. (XVI, 1)

Δεν ήσουν ζήτουλας εσύ να πας παρακα-
λιώντας,
με τη γερή σου την καρδιά πήγες ορθοπα-
τώντας. (XVI, 3)

Ω, γιε μου, αυτοί που σ' έσφαξαν σφαγγέ-
να να τα βρούνε
Τα τέκνα τους και τους γονιούς και στο αίμα
να πνιγούνε, (XVI, 7)

Και στο αίμα τους τη φούστα μου κόκκινη
να τη βάψω,
και να χορέψω. Αχ, γιόκα μου, δεν πάει
μου να σε κλάψω. (XVI, 8)

Στο δέκατο έβδομο άσμα αρχίζει η αφύ-
πνιση της μάνας, η οποία υψώνεται πάνω
από τον ατομικό της πόνο σε σύμβολο
συνέχισης του αγώνα. Λυτρώνεται από τη
μοναξιά της, καθώς βρίσκει παρηγοριά
στους συντρόφους του παιδιού της, κα-
τορθώνοντας έτσι να κρατήσει ζωντανά
τα όνειρά του μέσα από τη συστράτευση
σε μια –από κοινού– πορεία διεκδίκησης
των δικαιωμάτων τους.

Και να που ανασπώθηκα· το πόδι στέκει
ακόμα·
φως ήλαρό, λεβέντη μου, μ' ανέβασε απ'
το χώμα. (XVII, 7)

Τώρα οι σημαίες σε ντύσανε. Παιδί μου
εσύ κοιμήσου
και γω τραβάω στ' αδέρφια σου και παίρ-
νω τη φωνή σου. (XVII, 8)

Η μάνα του ενός γίνεται η μάνα του
λαού, η μάνα όλων, εκφράζοντας συλλο-
γικές έννοιες:

Δεν είναι ξόδι τούτο εδώ, πότερο γάμος
μοιάζει,
δάκρυ και γέλιο, αγάπη, οργή, το κάθε
μάτι στάζει. (XVIII, 5)

Πουλί μου, χίλιες δυο ζωές με σένανε με
δένουν,
κι όσοι αγαπιούνται και νεκροί ποτέ τους
δεν πεθαίνουν. (XVIII, 7)

Ω, τι όμορφα σαν σμίγουνε, σαν αγαπιού-
νται οι ανθρώποι,
φεγγεβολάνε οι ουρανοί, μωσκοβολάνε οι
τόποι. (XIX, 6)

Κι όπως περνάν, λεβέντπδες, γεροί κι
αδερφωμένοι,
λέω και θα κατακτήσουνε τη γης, την οι-
κουμένη. (XIX, 7)

Ο πόνος της και ο στεναγμός της δεν
είναι πια ατομικός, αλλά κοινός, όπως
άλλωστε η αντίσταση και ο αγώνας. Στους
τελευταίους στίχους του ποιήματος συ-
μπυκνώνεται και η αλλαγή της στάσης
της. Δεν ξεχνά τι έχει συμβεί, πορεύεται
με τον πόνο της, αλλά αντιμετωπίζει με
δύναμη κι ελπίδα πια τη ζωή, αποχαιρε-
τώντας το παιδί της με την υπόσχεση να
συνεχίσει τον αγώνα του για τα δίκαια του
λαού:

Γλυκέ μου εσύ δε χάθηκες, μέσα στις φλέ-
βες μου είσαι.
Γιε μου, στις φλέβες ολουνών, έμπα βαθιά
και ζήσε. (XX, 1)

Ανάμεσά τους, γιόκα μου, θωρώ σε ανα-
στημένο,
το θώρι σου στο θώρι τους μυριοζωγραφι-
σμένο. (XX, 3)

Κι αντίς τ' άφταιγα στήθεια μου να γδέρνω,
δες, βαδίζω
και πίσω από τα δάκρυά μου τον ήλιο αντι-
κρύζω. (XX, 8)

Γιε μου στ' αδέρφια σου τραβώ και σμίγω
την οργή μου,
σου πήρα το ντουφέκι σου· κοιμήσου,
εσύ, πουλί μου. (XX, 9)

Τα λαϊκά και παραδοσιακά στοιχεία στον *Επιτάφιο*

Η γλώσσα του Επιτάφιου

Ο ποιητικός λόγος, μεστός και ουσιαστι-
κός προβάλλει τις διακυμάνσεις των συ-
ναισθημάτων της μάνας από τον απαρηγό-
ρητο θρήνο μέχρι και την πλήρη κοινωνική
συνειδητοποίησή της. Η συγκινησιακή
χρήση της έκφρασης εδράζεται στη λαϊκή
ιδιοσυγκρασία και παραδίδει μια ποίηση
λαϊκή, μνημείο της σοφίας του δημοτικού
λόγου. Κατά τον Χωρεάνθη, «στην εκφρα-
στική διάθρωση των λέξεων, σε ένα στί-
χο παραδοσιακό και μουσικό από τη φύση
του, όπως ο δεκαπεντασύλλαβος, όπου το
ιαμβικό μέτρο δεν είναι παρά ο τόνος της
ελληνικής ομιλίας, εκείνο που βαραίνει
και δίνει το μόνιμο αυτό διαρκές αποτέλε-
σμα, είναι ένα είδος “ακουστικής συνεί-
δησης”, έτσι που ο απόηχος της λέξης και
της φράσης να διαρκεί, όπως ο απόηχος
από το χτύπημα καμπάνας, γιατί είναι ο
ήχος από γνήσιο μέταλλο» (Χωρεάνθης,
1986: 215-216). Προς επίρρωση των πα-
ραπάνω λειτουργεί και η θέση του Βε-
λουδή ότι «η γλώσσα του *Επιτάφιου* είναι
μπολιασμένη με το τυπικό λεξιλόγιο του
δημοτικού τραγουδιού. Στο δημοτικό τρα-
γούδι έχουν την πηγή τους λέξεις όπως:
στράτα (I, 6α), *βόλια* (IV, 7α), *ξόμπλι* (XII,
2α), *ξόδι* (XVIII, 5α), εκφράσεις όπως: *χρυ-
σαφένιο χτένι* (XI, 5β), *το φρύδι χελιδόνι*
(XIII, 1α), *του πελάγου το βυθό* (XV, 6β), *τ'
αθάνατο νερό* (XIX, 1α) και σύνθετα όπως:
γαϊτανόφρυδο, κοντυλογραμμένο (III, 2α),
μωσκομύριστο (III, 2α), *μαρμαρογλυμμέ-
νη* (V, 2β), *μυριοζωγραφισμένο* (XX, 3β)
κ.ά.» (Βελουδής, 1984: 90-91). Επιπλέον,
το λαϊκό και το παραδοσιακό στοιχείο αλ-
ληλοδιαπλέκονται, είναι άρρηκτα συνδε-
δεμένα μεταξύ τους, σχεδόν ταυτίζονται.
Οι παραλληλισμοί της μάνας για το αδι-
κοχαμένο της παιδί με ό,τι πιο πολύτιμο
υπάρχει στη ζωή, τα λόγια και κινήσεις
απελπισίας παραπέμπουν σε αντίστοιχες
αντιδράσεις των λαϊκών ανθρώπων, όταν
έρχονται αντιμέτωποι με τα μεγάλα κοι-
νωνικά και πολιτικά προβλήματα, όπως η
αδικία, η βία και η εκμετάλλευση, αλλά

και με τα τραγικά τους αποτελέσματα για την ανθρώπινη ζωή και κοινωνία.

Η παρουσία της φύσης στον Επιτάφιο

Η δημοτική μορφή του ποιήματος και ο παραδοσιακός του χαρακτήρας δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να χρησιμοποιήσει στοιχεία από τη φύση, για να αποδώσει παραστατικά τις ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις. Η παρουσία της φύσης, άλλωστε, παρουσιάζεται αρχετυπικά με μια ξεχωριστή δυναμική σε όλες τις ποιητικές του συνθέσεις, ξεπερνώντας την απλή φυσιολατρία των προγενέστερων του ποιητών. Στον *Επιτάφιο*, η φύση φαίνεται να συμμετέχει στον τραγικό θρήνο της μάνας, κατ' αντιστοιχία με τη συμμετοχή της φύσης στη σταύρωση του Χριστού. Ο Ρίτσος, ταυτιζόμενος ποιητικά με τη μάνα που θρηνεί το γιο της, *το μυριόρριζο, μυριόφυλλο κ' ευωδιαστό της δάσο, το τρυφερούλι ελάφι*, που τώρα λύνει τ' άσπρα της μαλλιά και του σκεπάζει της μορφής το μαραμένο κρίνο, που φιλά το παγωμένο του χειλάκι που σωπαίνει, συνθέτει τον σπαραγμό της με παρομοιώσεις και μεταφορές δηλωτικές της δύναμης της φύσης, ενταγμένες στην πρόθεσή του να μετατρέψει σταδιακά τη συνθήκη του θανάτου σε συνθήκη κατίσχυσης της ζωής.

Η σχέση του Επιτάφιου με το δημοτικό τραγούδι

Η πρώτη ποιητική σύνθεση του Ρίτσου στην οποία το δημοτικό τραγούδι εισβάλλει και κυριαρχεί απόλυτα είναι ο *Επιτάφιος*. Ο Κόκορης τονίζει ότι ο Ρίτσος με τον *Επιτάφιο* «αξιοποιεί γόνιμα την παράδοση, νιώθοντας την ανάγκη να πατήσει σε στέρεο ποιητικό έδαφος και προσπίζει – με ποιητικό, βέβαια, αυτός τρόπος – τη θέση της αριστερής διανόησης πάνω στο θέμα “παράδοση-ελληνικότητα”, κατορθώνοντας σε αυτήν την περίπτωση να αρθρώσει το λόγο της δικής του όχθης. Επιπροσθέτως, ας ληφθεί υπόψη ότι η ελληνική αριστερή διανόηση έχει υμνήσει τον λαϊκό τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης,

τόσο σχετικά πρώιμα, όσο και μετά την επίσημη παγίωση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και ενόσω έχει εκφραστεί από τα “επίσημα” κείμενα του Μαξίμ Γκόρκι η θέση για την αξία της λαϊκής έκφρασης (φοκλόρ)» (Κόκορης, 2003: 20). Επομένως, ο Ρίτσος, ως εκπρόσωπος πια της αριστερής διανόησης, πήρε θέση και απάντησε ποιητικά με τον *Επιτάφιο* στην πρόθεση της αστικής, αντίπαλης πλευράς να μονοπωλήσει την ελληνικότητα και την παράδοση. Κι όλα αυτά σε μια περίοδο που ο ποιητής ασπάζεται λογοτεχνικά και συστρατεύεται με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που ως ρεύμα προέτασε τότε τη σύνδεση των επαναστατικών ιδεών με τη λαϊκή, λογοτεχνική παράδοση και τη λαϊκή κουλτούρα.

Στον *Επιτάφιο* ο Ρίτσος χρησιμοποιεί με απόλυτη άνεση και απaráμιλλη δεξιότητα τον παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού. Οι ομοιότητες μεταξύ του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου κι εκείνου του *Επιτάφιου* είναι πολλές. Καταρχάς, παρατηρούνται ομοιότητες ως προς τη μετρική (υποχρεωτικός τονισμός στην 14η συλλαβή, υποχρεωτική τομή μετά την 18η συλλαβή, αποφυγή του διασκελισμού, τήρηση της «αρχής της ισομετρίας»). Επιπλέον, ως προς τα σχήματα λόγου κυριαρχεί η επανάληψη: επανάληψη του νοήματος του πρώτου ημιστίχιου στο δεύτερο π.χ. *Γιε μου, ποια Μοίρα στόγραφε και ποια μου τόχε γράψει / επανάληψη του νοήματος με «αντίθετες» έννοιες π.χ. Σαν το λιοντάρι δυνατός κ' ήμερος σαν πιτσούνι / επανάληψη με συμπλήρωση του νοήματος του πρώτου ημιστίχιου στο δεύτερο π.χ. Γιε μου, σπλάχνο των σπλάχνων μου, καρδούλα της καρδιάς μου / επανάληψη με συμπλήρωση του νοήματος στο δεύτερο στίχο π.χ. Θα καρτεράει το κρύο νερό το δροσερό σου στόμα / θα καρτεράει τα χνώτα σου το ασβεστωμένο δώμα. Ο Μπτόακης προσθέτει ότι «όλος ο *Επιτάφιος* είναι γραμμένος σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα κι ότι πρόκειται για μία στιχουργική φόρμα που έχει χρησιμοποιηθεί σε μεγάλα ποιήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπως λόγου χάρη στον *Ερωτόκριτο*, τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του*

Σολωμού, τη *Φλογέρα του Βασιλιά* του Παλαμά κ.ά. Ο Ρίτσος χρησιμοποιεί τη ρίμα με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανατρέψει ριζικά και αμετάκλητα την άποψη, που ακούγεται ήδη από την εποχή του Α. Κοραή, ότι η ελληνική γλώσσα δεν είναι συμβατή με την ομοιοκαταληξία: *Είσουν καλός κι είσους γλυκός κι είχες τις χαρές όλες, / όλα τα χάρδια του αγριού, του κίπου όλες τις βιόλες* (VII, 1α-β). Στον *Επιτάφιο* παρατηρείται καμιά φορά και μια αδύνατη εσωτερική ομοιοκαταληξία. Παρατηρείται, να παράδειγμα, να ομοιοκαταληκτεί το πρώτο ημιστίχιο ενός στίχου με το πρώτο ημιστίχιο του αμέσως επόμενου: *Μέρα Μαγίου μου μίσηψες... / άνοιξη, γιε, που αγάπαγες...* (VI 1α-β) κ.ά. Καμιά φορά μάλιστα συμβαίνει να ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους δύο ή και τρία συνεχόμενα κώλα μέσα στο ίδιο ημιστίχιο· στις περιπτώσεις αυτές δεν πρόκειται βέβαια για κανονική ομοιοκαταληξία, αλλά για μια μορφή παρήκησης: *και τα μικρά και τα φτωχά...* (VI, 5α), *να δεις, να πεις, να το χαρείς...* (XIX, 2α) κ.ά.» (Μητσάκης, 1994-1995: 230).

Συμπληρωματικά, ο Χωρεάνθης υπογραμμίζει ότι «ο πολιτικός δεκαπεντασύλλαβος και η τροφική του διάρθρωση σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα, που χρησιμοποιεί ο Ρίτσος, είναι η μορφή που έρχεται από τους υστεροβυζαντινούς αιώνες της γνωμικής ή μυθιστορηματικής ποίησης και άνηψε στην εποχή της Τουρκοκρατίας, τόσο στα χείλη του λαού όσο και στα ποιητικά αριστουργήματα της κρητικής και αιγαιοπελαγίτικης λογοτεχνίας» (Χωρεάνθης, 1986: 213). Η μορφή των ομοιοκατάληκτων δίστιχων τελειοποιήθηκε στη σολωμική ποίηση του Δεύτερου Σχεδίασματος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, στα ποιήματα *Μήτηρ Θεού* και *Δελφικός Λόγος* του Σικελιανού και εντέλει στον *Επιτάφιο* του Ρίτσου. Ο ποιητής απέδειξε με τον *Επιτάφιο* ότι ήταν άριστος γνώστης της γραμματικής και του ρυθμού του δημοτικού τραγουδιού κι ότι μπορούσε να χειριστεί και να αξιοποιήσει περίτεχνα στο έργο του κάθε εκφραστικό στοιχείο από τον *Ερωτόκριτο* και το δημοτικό τραγούδι μέχρι και την ποίηση του Σολωμού, του Σικελιανού, αλλά και του Βάρναλη.

Το δραματικό στοιχείο στην ποίηση του Ρίτσου

Το δραματικό στοιχείο είναι ένα από τα σημαντικότερα και χαρακτηριστικότερα στοιχεία του *Επιτάφιου*. Η δραματικότητα ενυπάρχει στη βαθύτερη ποιητική διάσταση του ποιήματος, στο πρόσωπο της μάνας, που μοιρολογά το παιδί της και που η ένταση και η ορμή του μητρικού της πόνου παίρνει τις διαστάσεις ενός ανυπέρβλητου πάθους. Η δραματικότητα αυτή, ωστόσο, δεν περιορίζεται στο πρόσωπο της μάνας του αδικοσκοτωμένου παλικαριού. Σύμφωνα με τον Χωρεάνθη, η δραματικότητα «διαχέεται στο ποίημα και απλώνεται και στα άλλα πρόσωπα του μονόλογου, που όσο και αν η παρουσία τους είναι σύντομη και φευγαλέα, δεν παύουν να επιτελούν έναν προορισμό στην ποιητική οικονομία του έργου: οι σύντροφοι του παιδιού της, οι κορασιές, που ραίνουν το νεκρό με λουλούδια –οι ίδιες κορασιές που καμάρωναν τις χάρες του παλικαριού από τα μπαλκόνια το δειλινό– το πλήθος, τέλος, που “βουίζει και ξεσπά γύρω της και πάνω της”, κόσμος που περνά και τη σκουντά, στρατός που την πατάει, ενώ εκείνη δε γυρίζει καν το βλέμμα να δει, ούτε εγκαταλείπει το νεκρό παιδί της στη μέση του δρόμου, όσο κι αν συνθλίβεται από την αναπότρεπτη κίνηση του πλήθους, μια κίνηση που προσδιορίζει τα βήματα της ιστορίας και πρέπει να την εννοούμε πίσω από κάθε στίχο του ποιήματος» (Χωρεάνθης, 1986: 223).

Επιπλέον, το δραματικό στοιχείο αναδεικνύεται από τις αντιθέσεις, που κυριαρχούν ως λεκτικά σχήματα σε όλη την έκταση του ποιήματος. Το περιεχόμενο των αντιθέσεων αυτών αφορά είτε στην αντιπαράθεση της προηγούμενης ευτυχίας της μάνας, όταν ζούσε το παιδί της, με την τωρινή της μοναξιά και δυστυχία, είτε στην αντιπαράθεση ανάμεσα στους κοινούς αγώνες για την καλύτερευση της ζωής, από τη μια, και την αντίπαλη αδικία, από την άλλη, που ενυπάρχει ως σχήμα στον κοινωνικό προβληματισμό και τις πολιτικές αναζητήσεις του ποιητή, όπου καμιά μεταφυσική αγωνία, αναζήτηση κι αναφορά δεν καθορίζει της ανθρώπινες εκδηλώσεις και συμπεριφορές.

Η σχέση του Επιτάφιου με το μοιρολόι

Το θέμα του θανάτου στην ελληνική ποίηση εντοπίζεται σε πένθιμα τραγούδια, αλλά και στα ηρωικά τραγούδια, τα τραγούδια της ξενιτιάς, και τέλος σε πλήθος συμποσιακών και χορευτικών τραγουδιών. Το θέμα του θανάτου παρουσιάζεται σε ευρεία κλίμακα, σε πολλά είδη τραγουδιών, γεγονός που απορρέει από την ίδια τη νεότερη ελληνική ιστορία, που ήταν κυρίως μια σειρά συγκρούσεων, αντιθέσεων, αντιπαραθέσεων και σκληρών δοκιμασιών.

Ειδικότερα, τα τραγούδια του θανάτου ταξινομούνται σε δύο κατηγορίες: τα μοιρολόγια και τα τραγούδια του κάτω κόσμου και του Χάρου. Ο Καψωμένος ορίζει τα μοιρολόγια ως «θρηνητικά τραγούδια που συνδέονται με τα λαϊκά έθιμα της προετοιμασίας και της ταφής του νεκρού, αντιπροσωπεύουν μια άμεση έκφραση της οδύνης για το θάνατο συγκεκριμένου προσώπου και έχουν γι' αυτό τον λόγο χαρακτήρα αυτοσχεδιασμού, που τροφοδοτείται από ένα απόθεμα παραδοσιακών εκφραστικών μοτίβων, μεταφορών και αλληγορικών εικόνων. [...] Τα μοιρολόγια, μονωδιακοί θρήνοι γυναικών, χαρακτηρίζονται από την προτεραιότητα του συναισθηματικού παράγοντα, που βρίσκει την έκφρασή του στην αμεσότητα του α' και β' προσώπου, στην αξιοποίηση του δραματικού διαλόγου και σε μια πλούσια κλίμακα λυρικών μεταφορών, που καθιστούν τα μοιρολόγια ένα από τα ποιητικότερα είδη του δημοτικού τραγουδιού» (Καψωμένος, 1990: 211-212). Η ιδιαίτερη σχέση του *Επιτάφιου* με το μοιρολόι διαφαίνεται από εκφράσεις, όπως: *κοιμάται το μωρό μου ... και τώρα που μου μίσεψες ... Βασίλειψες, αστέρι μου, βασίλειψε όλη η πλάση ... Παιδί μου εσύ, κοιμήσου ... κοιμήσου εσύ, πουλί μου*. Οι εκφράσεις αυτές είναι πολύ χαρακτηριστικές του «θρηνητικού τρόπου» και παραρρέουν ευθέως στα μοιρολόγια.

Η χρήση, εξάλλου, του ομοιοκατάληκτου δεκαπεντασύλλαβου δίστιχου στον *Επιτάφιο* συνδέεται μορφικά με το ομοιοκατάληκτο δίστιχο μοιρολόι. Ο Ρίτσος επέλεξε να γράψει τον *Επιτάφιο* πάνω στο πρότυπο του δημοτικού τραγουδιού

και πιο συγκεκριμένα του μοιρολογιού, που αποτελεί θρήνο κι εγκώμιο ταυτόχρονα ενός αγαπημένου προσώπου που έχει πεθάνει, και να αποδώσει τελικά τον θρήνο της μάνας σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Ο Μητσάκης αναφέρει σχετικά ότι «δεν είναι μονάχα που ο στίχος αυτός παράγεται φυσιολογικά από τη νεοελληνική γλώσσα, είναι που έχει κατέβει στο υποσυνείδητο του λαού ως ο φυσικός φορέας της ποίησης (ηρωικής ή ερωτικής, εκφραστικής ή θρηνητικής). Συνάδοντας με το λαό, ο ποιητής δεν απομακρύνθηκε από τον άξονα της κοινής ευαισθησίας» (Μητσάκης, 1994-1994: 221).

Ο Ρίτσος είχε μια άμεση, βιωματική σχέση με αυτή την παράδοση. Ο ίδιος και η αδελφή του πέρασαν τα γυμνασιακά τους χρόνια στο Γύθειο. Στη γειτονιά τους κατοικούσαν πολλοί άνθρωποι από τη Μάνη, την «πατρίδα» του (μανιάτικου) μοιρολογιού. Εκεί, προφανώς, ήρθε για πρώτη φορά ο ποιητής σε επαφή με το θρηνητικό αυτό είδος. Εξάλλου, από τα πανηγύρια και τις γιορτές των γύρω χωριών είναι και τα πρώτα του παραδοσιακά ακούσματα (δημοτικά τραγούδια). Ο τρόπος που βίωσε ο Ρίτσος το μανιάτικο μοιρολόι, τόσο ως εμπειρία, όσο και μέσα από τις μελέτες του για αυτό, εκφράζεται πρωτίστως λεξιλογικά στην ποίησή του μέσα από δείγματα γραφής, χαρακτηριστικά των τοπικών διαλέκτων (π.χ. *βόηθεια, μονάξια, βαρυγκόμπα, και λέαν και λέαν, μήδα που βυγίκαμε* κ.λπ.).

Η αδελφή του Ρίτσου, Λούλα, σημειώνει στο βιβλίο της: «Όταν μέναμε μέσα στο Γύθειο, κοντά στον δρόμο που οδηγεί στη μέσα Μάνη γνωρίσαμε από πιο κοντά τη φτώχεια και τη στέρψη των περισσότερων οικογενειών της περιοχής, που δεν είχε την αρχοντική παράδοση της Μονεβασίας. Μεροδούλι μεροφάι και όλα μετρημένα. Ζούσαν με ψωμί ο κόσμος και το καρβέλι ήταν η καθημερινή αγωνία. Κι αν πέρσενε κάτι, όπως το λάδι, το πουλούσαν για να αντιμετωπίσουν τις άλλες ανάγκες ή όσες έρχονταν ξαφνικά. Πρώτα - πρώτα τις αρρώστιες, που θέριζαν μικρούς και μεγάλους. Τότε, θυμάμαι, άρχιζαν οι γυναίκες τα μοιρολόγια, ώρες ολόκληρες μέσα στα σπίτια και γύρω από

τις κάσες των πεθαμένων. Δεν είχε πένθος η οικογένεια μόνο αλλά η συνοικία ολόκληρη. Κι αν χανόταν κανένας νέος ... Γλυκόλογα, ξεσπάσματα, παινήματα, λες και μιλούσαν σε ζωντανό. Αυτοσχεδίαζε η καθεμιά γυναίκα με στίχους, γνωστούς και άγνωστους, μ' ότι της ερχόταν στα χείλη. Κάθε τόσο φωνές απελπισίας και κλάμα σπαρακτικό, που σου έσχιζαν την καρδιά. Εγώ με τον Γιάννη, ασυνήθιστοι από μοιρολόγια στη Μονεβασία και στο σόι μας, είχαμε πραγματικά εντυπωσιαστεί. Να πω την αλήθεια, εγώ, στην αρχή, τα θεωρούσα λίγο παρακατιανά πράγματα, ακατανόητα. Όμως γρήγορα, μου θύμιζαν τους χαμούς της μητέρας και του Μίμη μας, και συγκινιόμουν. Θυμάμαι τον Γιάννη, κάποιες φορές όταν ακούγονταν τέτοια ολονύκτια μοιρολόγια, από κάποιο σπίτι πεθαμένου, να πηγαίνει απέξω και να παρακολουθεί. Εγώ, ξέροντας ότι θα συγκινηθεί, του έλεγα να έρθει σπίτι. Αλλά δεν με άκουγε. Καθόταν ν' ακούσει τους αυτοσχεδιασμούς των γυναικών για τη δυστυχία τους και τον άνθρωπό τους, που θα φάει το χώμα. Όταν πολλά χρόνια αργότερα, μου έφερε και διάβασα τον *Επιτάφιο*, θυμήθηκα εκείνα τα βράδια στο Γύθειο» (Ρίτσου-Γλέζου, 1981: 70).

Ο Ροζάκος σημειώνει ότι «το μανιάντικο μοιρολόγι με το θλιβερό πάθος που περικλείνει, τη σφοδρή του έξαψη σε πλούσιο κι αρχαιοπρεπο πολλές φορές εκφραστικό χρωματισμό, με τα σπαρακτικά προσφωνήματα για τον νεκρό που οδεύει στη “Κάτου Γης” και στον “Κάτου Κόσμο”, επηρέασαν πολύ τον Ρίτσο στην πρωταρχική του, όπως το φανερώνουν οι συλλογές του τότε. [...] Η τεχνική που διαγράφει το μοιρολόγι της Μάνης σε νεκρικά προσφωνήματα στου μοιρολογιού το ξετύλιγμα και λίγο πριν από τον ταφιασμό, είναι αισθητή σαν ρυθμός κι έκφραση στην απόδοση του Ρίτσου, με βαρυσήμαντη όμως την αλλαγή στο περιεχόμενο και την προσαρμογή του που τα μεταφέρνει και τα μεταπλάθει στο συγκαιρινό του κοινωνικό, επαναστατικό και πολιτιστικό αγώνα κι εκεί είναι η μεγάλη προσφορά του από την έμπνευση που του πρόσφερε το μοιρολόγι από τη Μάνη. Και να τα προσφωνήματα, από πολλά παρόμοια, στην

ποίηση του Ρίτσου: *Κορώνα μου, αντιστύλι μου, χαρά των χειρατιών μου / ήλιε της βαρυχειμωνιάς, λιγνοκυπάρισσό μου / Φρύδι μου, γαϊτανόφρυδο και κοντυλογραμμένο / καμάρα που το βλέμμα μου κούρνιαζε αναπαμένο / Μυριόρριζο, μυριόφυλο κ' ευωδιαστό μου δάσο / Όλα μου τάδεικνες εσύ, παιδί μου κι άρχοντά μου / Και κει που σε καμάρωνα, πλατάνη, παλληκάρη / ... μονάκριβέ μου κρίνε / Βασίλειψες αστέρι μου...» (Ροζάκος, 1976: 74-76).*

Η σχέση του Επιτάφιο με τον Επιτάφιο Θρήνο

Ο Ρίτσος εμπνεόμενος από τον *Επιτάφιο Θρήνο* της Μεγάλης Παρασκευής επέλεξε να συνταιριάζει στους μετρικούς τρόπους αυτής της παράδοσης τον σύγχρονο θρήνο μιας χαροκαμένης μάνας, που θρηνεί κι αυτή μια Άνοιξη το νεκρό παιδί της. Κεντρικό πρόσωπο του *Επιτάφιου Θρήνου* είναι η Παναγία. Ο θρήνος της σε μορφή μονολόγου απευθύνεται στον Χριστό και διακόπτεται από τις αποστροφές προς τους Ιουδαίους, τον Γαβριήλ και τον Συμεών, τις μαθήτριες του Χριστού και τον σταυρό.

Τα εγκώμια της Μ. Παρασκευής είναι μουσικά μέλη της βυζαντινής υμνολογίας που ψάλλονται ως τροπάρια εντός των ναών, αλλά και κατά την περιφορά του Επιτάφιου. Αποτελούνται από 118 τροπάρια (διαχωριζόμενα σε τρεις στάσεις) που περιγράφουν το «Θείο Δράμα» και απευθύνονται –σύμφωνα με την άποψη ειδικών στην υμνολογία και υμνογραφία– στους ανθρώπους, σε αντίθεση με τους ύμνους που απευθύνονται στον Θεό. Η πρώτη στάση αρχίζει με το εγκώμιο «*Η ζωή εν τάφω...*», η δεύτερη αρχίζει με το εγκώμιο «*Άξιον Εστί μεγαλύνειν σε τον Ζωοδότν...*» και η τρίτη στάση αρχίζει με το εγκώμιο «*Αι γενεαί πάσαι...*». Άμεση και εντυπωσιακή, λοιπόν, είναι η σχέση του *Επιτάφιου* του Ρίτσου με *Επιτάφιο Θρήνο* ενός άγνωστου ποιητή. Ο Βελουδής υπογραμμίζει ότι στη στενή συσχέτιση των δύο θρήνων «ωθούν τον ερευνητή οι ποιητικές-μοτιβικές νύξεις στο ίδιο το ποίημα (*Κι έτσι σπιτός μου φαίνουσιν του κόσμου όλου πατέρας / Ανάμεσα τους, γίόκα μου, θωρώ σε αναστημένο*) καθώς και ο ρόλος που παίζει το μοτίβο

“Χριστός” στην ποίηση του Ρίτσου εν γένει» (Βελουδής, 1984: 96).

Ανάμεσα, λοιπόν, στα λαϊκά στοιχεία του ποιήματος είναι κατάδηλη η ύπαρξη ενός στοιχείου θρησκευτικότητας. Πρώτα-πρώτα τη θρησκευτικότητα αυτή την υπαγορεύει ο ίδιος ο τίτλος του ποιήματος. Ο *Επιτάφιος* είναι ο θρήνος της μάνας του νεκρού παλικαριού, που θρηνεί κατά τον τρόπο των εγκωμίων της Μ. Παρασκευής. Εξάλλου, ορισμένες αναφορές σε καθαρά θρησκευτικά και λαϊκά έθιμα επιβεβαιώνουν αυτή τη σύνδεση. Για παράδειγμα, στο έθιμο του ραντίσματος του Επιτάφιου κατά την περιφορά του με λουλούδια και ανθόνερο παραπέμπει η ακόλουθη φράση της μάνας: *«Βροντάνε στρατές κι αγορές, μπαλκόνια και σοκάκια / και σου μαδάνε οι κορασιές λουλούδια στα μαλλάκια»*. Επίσης, το συγκλονιστικό δίστιχο *«Κόσμος περνά και με σκουντά, στρατός και με πατάει / μα εμέ το βλέμμα ουδέ γυρνά, κι ουδέ σε παρατάει»* θυμίζει αναμφισβήτητα αντίστοιχες εικόνες από το *Μοιρολόι ή Καταλόι της Παναγίας*, ένα ομοιοκατάληκτο, μεσαιωνικό, λόγιο σιχούρημα, που τραγουδιέται τη Μ. Παρασκευή, σε όλο τον ελληνικό χώρο, από μαυροφορεμένες γυναίκες, γύρω από τον «τάφο» του Χριστού κατά το ύφος των κοσμικών μοιρολογίων.

Ο Χωρεάνθης επισημαίνει κι άλλες χαρακτηριστικές αναφορές, σε συμβολικό επίπεδο, που ενισχύουν το στοιχείο της θρησκευτικότητας του ποιήματος: «Το άνοιγμα της θύρας κάποιου παραδείσου, το άκουσμα της καμπάνας του εσπερινού, στην καίρια στιγμή που το παιδί βεβαίωσε την παρουσία του, ακόμα και αυτή η απελπισμένη κραυγή της αμφιβολίας, όταν η μάνα αρνείται στην Παναγία τη μητρότητα και στον Θεό την ιδιότητα του πατέρα των ανθρώπων, που ο ιδεολογικός προσανατολισμός του ποιητή τον ταυτίζει με τη “φάτσα του αφέντη”, ακόμα και σε αυτά τα σημεία η θρησκευτικότητα είναι παρούσα, γιατί η επίκληση προς εκείνα που δεν έχουν συνειδησιακή υπόσταση, είναι χωρίς νόημα» (Χωρεάνθης, 1986: 217-218). Ο Ρίτσος δεν ξεχνά ούτε μια στιγμή ότι το κεντρικό πρόσωπο του ποιήματος του είναι μια μάνα που υποφέρει από τον

άδικο χαμό του παιδιού της από εκείνους που, για να υπερασπίσουν τα συμφέροντά τους, τα ταυτίζουν με τα συμφέροντα του θεού επί γης, και ως οι στυλοβάτες ενός κοινωνικοπολιτικού και θρησκευτικού κατεστημένου, σκοτώνουν και δολοφονούν. Η πρόθεση του Ρίτσου, εντέλει, είναι να αποδοθεί η αντίθεση ανάμεσα στον θρήνο της μάνας του νεκρού, νεαρού εργάτη από τη μία, που δολοφονήθηκε, γιατί ζήτησε το δίκιο του, και στον θρήνο της Παναγίας για τον θάνατο του γιου της, από την άλλη, που οδηγήθηκε εθελουσίως στον σταυρό. Και στη μία και στην άλλη περίπτωση, στο τέλος του θρήνου, βρίσκεται η ανάσταση. Στον *Επιτάφιο*, η ανάσταση είναι η πραγματική ανάσταση του λαού, που θεμελιώνεται επάνω στη θυσία του ενός: *«Γλυκέ μου, εσύ δε χάθηκες, μέσα στις φλέβες μου είσαι. / Γιε μου, στις φλέβες ολουνών, έμπα βαθιά και ζήσε. – Δες, πλάγι μας περνούν πολλοί, καβαλλα-ραίιοι, / όλοι σπητοί και δυνατοί και σαν κ’ εσένα ωραίοι. – Ανάμεσά τους, γιόκα μου, θωρώ σε αναστημένο, / το θώρι σου στο θώρι τους μυριοζωγραφισμένο»*. Αντίθετα, η ανάσταση στον *Επιτάφιο Θρήνο* της Μ. Παρασκευής είναι μεταφυσική, πάνω από την ανθρώπινη φύση: *«Ανάστηθι, Κύριε ό Θεός μου, ύψωθήτω η χείρ σου, μη επιλάθη τών πενήτων (Σήκω επάνω, Κύριε, ας υψωθεί το χέρι σου –για να συντρίψει τούς ασεβείς-, μη λησμονήσεις μέχρι τέλους τούς φτωχούς –του λαού σου)*.

Διαφορές του *Επιτάφιου* του Ρίτσου από το ποίημα *Η Μάνα του Χριστού* του Βάρναλη και από τον *Επιτάφιο Θρήνο*

Και στους τρεις αυτούς θρήνους ακούγονται λόγια ανυπέβλητης μητρικής αγάπης, στοργής και τρυφερότητας, παινήματα για τα νεκρά παιδιά, αλλά και απεγνωσμένες επικλήσεις και αισθήματα συναισθηματικής μοναξιάς κι ερήμωσης. *«Ήσουν καλός κ’ ήσουν γλυκός κ’ είχες τις χάρες όλες, / όλα τα χάρδια του αγεριού, του κήπου όλες τις βιόλες»*, αναφωνεί η μάνα του *Επιτάφιου*. Γλυκό και σωτήριο

φως είναι για την Παναγία ο Χριστός: «Ἰησοῦ γλυκύ μοι, καὶ σωτήριον φῶς, τάφῳ πῶς ἔν σκοτεινῷ, κατακέκρυψαι;» (Ἰησοῦ, που εἶσαι το γλυκὸ καὶ σωτήριο φως μου, πῶς εἶσαι τώρα κρυμμένος σε τάφο σκοτεινός;). Επιπλέον, καὶ οἱ τρεῖς μάνες χάνουν τα παιδιά τους την Ἄνοιξη: «*Μέρα Μαγιοῦ μου μίσειψες, μέρα Μαγιοῦ σε χάνω, / ἄνοιξη, γιε, που αγάπαγες κι ἀνέβαινες ἀπάνω*» (Επιτάφιος / Ρίτσος), «*Ὡ γλυκύ μου ἔαρ, γλυκυτότον μου Τέκνον, ποῦ ἔδου σου τὸ κάλλος;*» (Ὡ ἄνοιξη γλυκιά μου, γλυκυτότατο παιδί μου, που κρύφτηκε ν μορφοιά σου;.) (Επιτάφιος Θρήνος / Εγκώμια τῆς Μ. Παρασκευῆς), «*Φεύγεις πάνου στην ἄνοιξη, γιέ μου καλέ μου, / Ἄνοιξή μου γλυκιά, γυρισμό που δεν έχεις*» (Ἡ Μάνα του Χριστοῦ / Βάρναλης).

Ὡστόσο, σύμφωνα με τον Αυγέρη, «οἱ ομοιότητες φτάνουν ως ἐδῶ, καθώς Ἡ Μάνα του Χριστοῦ καὶ οἱ Επιτάφιος Θρήνος διαφέρουν ως προς το πνεῦμα που τους διαπνέει ἀπὸ τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου. Σχετικὰ με την οπτική καὶ τα συναισθήματα των μητέρων στα ἔργα που συγκρίνονται με τον *Επιτάφιο* εἶναι φανερό ὅτι οἱ πρῶτοι δύο εἶναι θρήνοι ατομικοὶ ἢ ορθότερα ατομικιστικοί. Οἱ μάνες στα δύο αὐτὰ ποιήματα βλέπουν τον χαμὸ των παιδιῶν τους μόνο στην ἀξία τους καὶ στην ατομικὴ σχέση τους με αὐτές. Τα βλέπουν σαν προσωπικὴ ἀπώλεια μίας δικῆς τους πολῦτιμης ὑπαρξης καὶ σαν χαμὸ που βαραίνει την προσωπικὴ τους μοῖρα. Μάλιστα, ἡ Μάνα του Χριστοῦ στο ποῖημα του Βάρναλη, κλαίοντες τον ἀδικο χαμὸ του, λέει πως το ὄνειρό της για αὐτὸν ἦταν μὴ ἡσυχν ατομικὴ ζωὴ, ἔξω ἀπὸ τις κοινωνικὲς ταραχές, ἕνα αστικό σπιτάκι, ὅπου θα ζούσαν νοικοκυριστικά καὶ ευτυχιομένα» (Αυγέρης, 1972: 102). Καὶ στα δύο αὐτὰ ἔργα, τὸ ὄνειρο για τα παιδιά τους εἶναι αντιπρωικό. Ἀντίθετα, ἡ μάνα του *Επιτάφιου* εκφράζει μέσα ἀπὸ τον θρήνο τῆς τα συλλογικὰ πάθη, ἀλλὰ καὶ γενικότερα το συλλογικὸ πνεῦμα, παρά το ατομικό. Ἡ μάνα του *Επιτάφιου* δεν εἶναι, τελικὰ, ἀπλὰ καὶ μόνο ἡ μάνα ἐνός νεκροῦ παλικαριοῦ, ἀλλὰ εἶναι ἡ μάνα ὄλου του λαοῦ, που ἀγωνίζεται για τὸ δίκιο του: «*Και δες, μ' ἀνασπώνουνε: χιλιάδες γιους ξανοίγω, / μα, γιόκα μου, ἀπ' τὸ πλάγι σου δε δύ-*

νομαι να φύγω» ... «*Τώρα οἱ σημαίες σε ντύσανε. Παιδί μου, ἐσύ, κοιμήσου, / καὶ γω τραβάω στ' ἀδέρφια σου καὶ παίρνω τῆ φωνή σου*». Ο Beaton, κινούμενος στο ἴδιο πνεῦμα, ἀναφέρει ὅτι «ο θρήνος τῆς μάνας για τὸ νεκρὸ γιο, που υποτίθεται ὅτι ἀκούγεται πριν ἀκόμη διαλυθεῖ ἡ διαδήλωση, δεν περιορίζεται στην ἔκφραση τῆς θλίψης καὶ του πόνου. Εξελίσσεται στη διατύπωση τῆς ἀκλόνητης πίστες στο σκοπὸ για τον ὁποῖο πέθανε ὁ γιος τῆς, καθώς στο τέλος του ποιήματος τον ἀναγνωρίζει στα πρόσωπα των ἄλλων εργατῶν, που στέκονται κοντὰ τῆς καὶ οἱ ὁποῖοι θα συνεχίσουν τον ἀγῶνα» (Beaton, 1996: 205-206).

Ἡ ἰδεολογία του Γιάννη Ρίτσου στον *Επιτάφιο*

Κατὰ καιροῦς ἀσκήθηκε στον Ρίτσο δριμεία κριτικὴ για την ἰδεολογικοπολιτικὴ του στράτευση. Ὡστόσο, ἡ Κατσιῆν-Γκιβάλου ἀναφέρει ὅτι ὑπῆρχαν καὶ οἱ προσεγγίσεις ἐκεῖνες στις ὁποῖες τονίζονταν ὅτι «παρὰ την ἐντονὴ ἰδεολογικὴ φόρτιση, μερικὲς φορές μάλιστα καὶ την κομματικὴ, ὁ ποιητὴς προσπαθοῦσε νὰ μὴν υποτάσσει τὴν τέχνη στην ἰδεολογία, ἀλλὰ νὰ ἀντίστροφο, ἀκόμη κι ἀν δεν τὸ πετύχαινε πάντα. Ἐξάλλου, οἱ κάποιες ἀτεχνες ποιητικὲς του δημιουργίες με προφανῆ τὴν ἐκπλήρωση του κομματικοῦ, ἀλλὰ καὶ του συνειδησιακοῦ καθήκοντος, δεν μπορούσαν νὰ σταθοῦν τὸ μέτρο κρίσης ἐνός ἔργου σημαντικότερου καὶ πολῦτιμου στην ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ποίησης» (Κατσιῆν-Γκιβάλου, 1994-1995: 127). Οἱ Φωστιέρης καὶ Νιάρχος προσθέτουν ὅτι, ὅταν σε μὴ συνέντευξη ρωτήθηκε ὁ Ρίτσος για τὸ πῶς δικαιολογεῖ ὁ ἴδιος τὸν πολιτικὸ χαρακτῆρα μέρους τῆς ποιητικῆς του δουλειᾶς, ἐκεῖνος ἀπάντησε: «Εἶναι λάθος νὰ χωρίζουμε τὴν ποίηση σε κατηγορίες. Ἡ ποίηση εἶναι ἀπέραντη σαν τὴ ζωὴ, ἕνα διὰρκές γίγνεσθαι. Στο χώρο τῆς δεν υπάρχουν ὅρια, δεν υπάρχουν ἀπαγορεύσεις. [...] Γράφοντας (ὁ ποιητὴς) ποίηση, κάνει χωρὶς νὰ τὸ ξέρει, μὴ μάχη, σῶμα με σῶμα, με τὸ θάνατο. Κι ὅταν λέμε θάνατο

δεν εννοούμε μόνο τον φυσικό, αλλά και όλες τις μορφές του κοινωνικού θανάτου. Η καταπίεση, η σκλαβιά, οι επιθυμίες που δεν εκπληρώνονται, όλα αυτά είναι μια καθημερινή εκτέλεση, ένας θάνατος. Κι όσο θα υπάρχει ο θάνατος, θα υπάρχει και η αντίσταση στον θάνατο. Μια αναμέτρηση με αυτή τη μορφή του θανάτου είναι η πολιτική ποίηση (ή τουλάχιστον η δική μου πολιτική ποίηση), μια μάχη για να φτάσουμε στο “αταξικό γαλάζιο”, όπως γράφω σε ένα ποίημά μου για τον Νερούβτα» (Φωσιτέρης – Νιάρχος, 1990: 265).

Ο ιδεολογικοπολιτικός προσανατολισμός του Ρίτσου δηλώνεται σαφώς στον *Επιτάφιο*. Η ιδεολογία του διατρέχει το ποίημα από την αρχή μέχρι το τέλος, γεγονός που δεν αποτελεί αδυναμία γι’ αυτό, ούτε αιτία να υστερήσει ποιητικά, όπως θα διατεινόταν οι επικριτές του. Ο Χωρεάνθης διαπιστώνει ότι τελικά «η πολιτική της ιδεολογίας του καθενός εισχωρεί με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο στο έργο του. Εδώ ο Ρίτσος την εκφράζει άμεσα και συνειδητά. Είναι μια στάση ζωής, που συνιστά μια αγωνιστική συνέπεια και μιαν ακεραίωση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Η ποίησή του δεν εξυπηρετεί την ιδεολογία, αλλά η ιδεολογία ενσωματώνεται στην ποίησή του, με αποτέλεσμα αυτή να λειτουργεί και να εντάσσεται μέσα στο πλαίσιο της αγωνιστικής θεώρησης του κόσμου, που βλέπει την ανύψωση του ανθρώπου ως πράξη τέλειας δικαιοσύνης: η πιο απόλυτη δικαιοσύνη είναι η δικαιοσύνη της ποίησης» (Χωρεάνθης, 1986: 221). Άλλωστε, ο λυρισμός του *Επιτάφιου* ολοκληρώνεται μόνο μέσα από τη μετάπλαση των συναισθημάτων του κοινωνικού συνόλου σε μια εκφραστική «ποιητική διαδρομή», που ξεκινά από το άτομο-ποιητή, περνά μέσα από τη συλλογική συνείδηση του συνόλου και ξαναγαυρίζει στο άτομο-μάννα: «Ω, τι όμορφα σαν σμίγουνε, σαν αγαπιούνται οι ανθράποι, / φεγγεβολάνε οι ουρανοί, μοσκοβολάνε οι τόποι. – Κι όπως περνάν, λεβέντηδες, γεροί κι αδερφωμένοι, / λέω και θα κατακτήσουνε τη γης, την οικουμένη». Στον *Επιτάφιο*, η συγκεκριμένη αυτή διαδρομή, καθώς εδράζεται στη στέρει ιδεολογική βάση του ποιητή, απο-

μακρύνει τον θρήνο της μάννας από την προοπτική να αποδοθεί ποιητικά ως ένα απεγνωσμένο, μοιρολατρικό, αδιέξοδο ξέσπασμα, προσδίδοντάς του, τελικά, μια αίσθηση συλλογικής δύναμης και αισιοδοξίας.

Κριτική στον Ρίτσο και τον *Επιτάφιο*

Τα πρώτα ποιητικά βήματα του Ρίτσου αντιμετωπίζονται με αποδοχή, αλλά και με επιφυλακτικότητα σε κάποιες περιπτώσεις. Το περιοδικό *Νέα Γράμματα*, το οποίο είναι το όργανο του ποιητικού μοντερνισμού, τον αγνοεί. Την ίδια στάση τηρεί, άλλωστε, και η τότε γνωστή υπερρεαλιστική πρωτοπορία. Επιπλέον, οι ομοϊδεάτες του τού ασκούν κριτική μέσα από τις στήλες των *Νέων Πρωτοπόρων* και τον κατηγορούν για έλλειψη επαναστατικότητας και λαϊκότητας, αλλά και αστικές αδυναμίες στο έργο του. Ο Αργυρίου αναφέρει τις επικρίσεις της Αλαφούζου (κριτικός λογοτεχνίας της Αριστεράς), η οποία αποφαινόταν ότι «σαν επαναστάτης ο Ρίτσος θα παραδεχτεί την άποψή μας πως εκείνη μονάχα η ποίηση είναι προλεταριακή επαναστατική, που προορίζεται για τις πλατιές μάζες και που παίρνει μέρος στον προλεταριακό αγώνα. Πρέπει να θυμόμαστε τα φωτεινά λόγια του Λένιν για την τέχνη: “Η τέχνη ανήκει στο λαό. Η τέχνη πρέπει να ριζώνεται βαθιά στις εργατικές μάζες, πρέπει να είναι νοπή για αυτές και να αγαπιέται από αυτές”. Το καθήκον του Ρίτσου σαν ποιητή επαναστάτη είναι να σκεφθεί επίμονα και σοβαρά πάνω σ’ αυτές τις θέσεις του Λένιν» (Αργυρίου, 1990: 182).

Τον Μάρτιο του 1936 ο Ρίτσος δημοσίευσε στο περιοδικό *Νέα Γράμματα* τρία ποιήματα, που σηματοδοτούν τη μετάβασή του στον ελεύθερο στίχο. Ωστόσο, τα δημοσίευσε με το ψευδώνυμο Κώστας Ελευθερίου, επειδή πιθανόν η δημοσίευση έγινε σε ένα αστικού προσανατολισμού περιοδικό, με διευθυντή τον Ανδρέα Καραντώνη, ο οποίος επιπλέον είχε ασκήσει παλιότερα αρνητική κριτική στον

Ρίτσο, απαξιωνόντάς τον ως ποιητή. Μάλλον, όμως, ο κυριότερος λόγος για τον οποίο ο Ρίτσος χρησιμοποίησε ψευδώνυμο ήταν ο φόβος του για την ενδεχόμενη αντίδραση της Αριστεράς για τη μορφή και το περιεχόμενο των ποιημάτων αυτών. Εντέλει, ο Ρίτσος απάντησε, ουσιαστικά, με έμμεσο τρόπο στην κριτική που ερχόταν και από τις δύο πλευρές. Απάντηση στην αρνητική κριτική των εκπροσώπων του ποιητικού μοντερνισμού αποτελούν τα τρία ποιήματα που έστειλε στα *Νέα Γράμματα*, γραμμένα σε ελεύθερο στίχο. Η απάντησή του προς την κριτική της Αριστεράς, για το ότι το έργο του δεν είναι κατανοητό και προσιτό στον απλό κόσμο, ήρθε με τον *Επιτάφιο*.

Η επιβολή της 4ης Αυγούστου του 1936 δεν επέτρεψε στον πνευματικό κόσμο της Αριστεράς να κρίνει τον *Επιτάφιο*. Η δικτατορία, μάλιστα, κατά τα χιτλερικά πρότυπα, έκαψε, όπως προαναφέραμε, ανάμεσα στα άλλα βιβλία και τα τελευταία αντίτυπα του *Επιτάφιου*. Ο Αργυρίου αναφέρει ότι «η συμβολική αυτή κίνηση του νέου καθεστώτος πιθανώς να δυσκόλεψε και τον Κλέωνα Παράσχο, ο οποίος έκρινε κάθε νέο βιβλίο του Ρίτσου στη *Νέα Εστία*, να γράψει για αυτό. Έτσι, μένει ως μοναδική κρίση εκείνης της εποχής για τον *Επιτάφιο*, μια φράση εμβόλιμη σε άλλο κείμενο του Καραντώνη που, με τον αβασάνιστο τρόπο που διατύπωνε πολλές φορές τις απόψεις του, υποστήριζε ότι τα δίστιχα του ποιήματος αποτελούσαν μίμηση των αντίστοιχων διστίχων στους *Σκλάβους Πολιορκημένους* του Βάρναλη, οι οποίοι ήταν και αυτοί μίμηση των διστίχων του ποιήματος *Μήτηρ Θεού* του Σικελιανού» (Αργυρίου, 1990: 187).

Έκδοση του *Επιτάφιου*

Ο ποιητής ξεκίνησε να γράφει τον *Επιτάφιο* στις 10 Μαΐου, μία μέρα μετά την αιματηρή σύγκρουση των απεργών με την αστυνομία, στη Θεσσαλονίκη. Τα πρώτα του δίστιχα, χωρισμένα σε τρία μέρη (κατά αντιστοιχία στα «άσματα», I, X και XI της πρώτης έκδοσης του *Επιτάφιου*)

δημοσιεύτηκαν στον *Ριζοσπάστη*, στις 12 Μαΐου με τον τίτλο *Μοιρολόι*. Περιπου ένα μήνα αργότερα, κυκλοφόρησε ο *Επιτάφιος* σε πρώτη αυτοτελή έκδοση, που περιλάμβανε 14 «άσματα», από 8 δίστιχα τα 12 πρώτα και από 9 δίστιχα τα 2 τελευταία. Η δεύτερη αυτοτελής έκδοση, που κυκλοφόρησε το 1956, δηλαδή 20 χρόνια αργότερα, περιλάμβανε 6 επιπλέον «άσματα», από 8 δίστιχα το καθένα, εκτός από τα δύο τελευταία, που, επειδή συνέπιπταν με τα δύο τελευταία της πρώτης έκδοσης αποτελούνταν από 9 δίστιχα το καθένα. Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Ρίτσος, τα 6 επιπλέον αυτά «άσματα» είχαν γραφτεί, λίγο αργότερα από τα άλλα 14. Σίγουρα, πάντως, είχαν γραφτεί μέχρι τον Ιούνιο του 1936. Η πρώτη έκδοση αφιερωμένη στον νεκρό διαδηλωτή της Θεσσαλονίκης έγινε ανάρπαστη. Όταν, λοιπόν, τα όργανα της μεταξικής δικτατορίας κινητοποιήθηκαν, με σκοπό την κατάσχεση του *Επιτάφιου*, δεν κατάφεραν να βρουν παρά ελάχιστα αντίτυπα.

Ο Βελουδής αναφέρει σχετικά με τον τρόπο εργασίας του ποιητή «ότι ούτε τα δύο πρώτα κείμενα, το *Μοιρολόι* και η πρώτη έκδοση του *Επιτάφιου*, δεν ταυτίζονται απόλυτα, στα «άσματα» που συμπίπτουν και στα δύο. Οι αλλαγές που επέφερε ο ποιητής στο αρχικό κείμενο, έστω και τόσο μικρές, έγιναν μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, στο δρόμο, θα λέγαμε, μεταξύ του γραφείου και τυπογραφείου. Οι διαφορές της δεύτερης από την πρώτη έκδοση, στα 14 μεταξύ τους κοινά «άσματα», είναι, εννοείται, περισσότερες και ριζικότερες. Ξεκινάνε από την απλή αλλαγή μεμονωμένων λέξεων, περνάνε από την αντικατάσταση ολόκληρων στίχων και φτάνουν ως τη ριζική αναδιάρθρωση ενός ολόκληρου «άματος» με την προσθαφαίρεση των περισσότερων διστίχων. Ας σημειωθεί ωστόσο ότι όλες αυτές οι αλλαγές εξαντλούνται σε μία γλωσσική και μορφική λείανση, ένα είδος «εκμοντερνισμού» του αρχικού κειμένου, χωρίς να θίγουν τον αρχικό χαρακτήρα του έργου – οι 2 ή 3 κεντρικές ιδέες του ποιήματος υπήρχαν ήδη, εν σπέρματι, στον πρώτο δημοσιευμένο πυρήνα του, το *Μοιρολόι*» (Βελουδής, 1982: 62-63).

Η μελοποίηση του *Επιτάφιου*

Τα ιστορικά γεγονότα των δύο δεκαετιών που ακολούθησαν με σημαντικότερα το καθεστώς του Μεταξά, την Κατοχή, τα Δεκεμβριανά, την επέμβαση των Άγγλων και τέλος τον Εμφύλιο με ό,τι επακολούθησε δεν επέτρεψαν την επανέκδοσή του. Ο *Επιτάφιος* ως μελοποιημένο ποίημα έφθασε, τελικά, στο στόμα των πλατιών λαϊκών στρωμάτων, όταν στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Μίκης Θεοδωράκης τον μελοποίησε χρησιμοποιώντας το μπουζούκι, ένα κατεξοχήν λαϊκό όργανο, αλλά και ρυθμούς παρμένους από τα κλέφτικα και τα ηπειρώτικα τραγούδια, τα μοιρολόγια της Μάνης, τα νησιώτικα, τα κρητικά και τα ριζίτικα. Καταδικασμένο την εποχή εκείνη το μπουζούκι από κύκλους με συντηρητικά αντανάκλαστικά να παραπέμπει ως όργανο σε πορνεία και τεκέδες, στάθηκε η αφορμή για να ξεσηκωθεί ζωνήρ συζήτηση και διαμάχη σχετικά με τη μελοποίηση του *Επιτάφιου*. Το αποτέλεσμα ήταν να διεισδύσει μουσικά, με θριαμβικό τρόπο, σε όλα τα τμήματα της ελληνικής κοινωνίας. Έτσι, λοιπόν, εκπληρώθηκε και ο διακαής πόθος του Ρίτσου να μην περιοριστεί η ποίησή του στον στενό κύκλο των διανοομένων, αλλά να φτάσει στους ταξιτζήδες, τους ψαράδες, τους λιμενεργάτες, και εντέλει σε όλο τον λαό.

Εκτός, όμως από τη μουσική επένδυση του Θεοδωράκη, υπήρξε και μια πρότερη εγγραφή του *Επιτάφιου* σε μουσική Χρήστου Πήττα και ερμηνεία Ασπασίας Παπαθανασίου, που σύμφωνα με τον Βελουδή «αποτελεί ένα σπάνιο δισκογραφικό παράδοξο, καθώς το κείμενο, που ερμηνεύεται μουσικά, έχει περικοπεί κατά 11 συνολικά δίστιχα. Εκτός από τον εξοβελισμό αυτών εξίσου αδικαιολόγητη φαίνεται και η μετακίνηση ολόκληρων τμημάτων του έργου, που οδηγεί στη διάσπαση της ενότητάς του. Το δισκογραφικό παράδοξο συμπληρώνεται και από μια “ερμηνευτική σχιζοφρένεια”. Στα πρώτα οκτώ άσματα του ποιήματος η τραγική μάνα θρηνεί γοερά με το στόμα και στηθοδέρνεται απελπισμένα με τα χέρια της “ερμηνεύτριας” της σε στιλ Ροντήρη, από κει και πέρα ο

πόνος της καταλαγιάζει κι απαγγέλλει νηφάλια τους στίχους της σε στιλ Κουν» (Βελουδής, 1982: 70).

Ο Θεοδωράκης δημιούργησε μία σύνθεση εννέα μουσικών κομματιών, διαφορετικού αριθμού στίχων, από τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου, κάνοντας κι αυτός τελικά μια πολύ μικρή επιλογή. Και συνεχίζοντας ο Βελουδής επισημαίνει σχετικά με την επιλογή αυτή του Θεοδωράκη ότι «από τα 162 δίστιχα του ποιήματος ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως “λιμπρέτο” του τα 23. Δικαιολογημένη κριτική όμως μπορεί να ασκηθεί, και στην περίπτωση αυτή, πάνω στο είδος της επιλογής του συνθέτη. Στα εννιά τραγούδια του ο συνθέτης παραλαμβάνει πράγματι από τον ποιητή μερικά βασικά νοηματικά στοιχεία του έργου: τη μοναξιά της χαροκαμένης μάνας, το “ξόμπλι” για τις χάρες του σκοτωμένου, την ανάμνηση της σπιτίσιας ευτυχίας μαζί του, τον ρόλο του ως δασκάλου της μάνας του. Όπως, όμως, έχει καταδείξει μια επισταμένη ανάλυση του ποιήματος, η ουσιαστικότερη έσως νοηματική διάσταση του έργου είναι η πολιτική συνειδητοποίηση και δραστηριοποίηση της μάνας· τη συνειδητοποίηση αυτή την ενστερνίζεται και την εκφράζει ο ποιητής, όχι όμως και ο συνθέτης του. Η αφετηρία και των δύο –και στο συνειδησιακό και στο μορφικό μέρος του έργου τους– είναι το “λαϊκό”. ενώ όμως ο ποιητής ανυψώνει το “λαϊκό” στο επίπεδο του “λόγιου”, ο συνθέτης του κατεβάζει το “λόγιο” στο επίπεδο του “λαϊκού” και εδώ η καλλιτεχνική πράξη του δεύτερου δεν ανταποκρίνεται στην καλλιτεχνική του θεωρία» (Βελουδής, 1982: 72-73).

Όσον αφορά, γενικότερα, στη μουσικότητα του *Επιτάφιου* είναι ευρέως αποδεκτή η άποψη ότι το ποίημα αυτό είναι λυρικό με την πλήρη έννοια του όρου, δηλαδή γραμμένο και προορισμένο, για να τραγουδηθεί. Σύμφωνα με τον Μπήαν, «ένα αληθινό λυρικό ποίημα “αυτοτραγουδιέται”, αποζητεί μία μελωδία. Ο *Επιτάφιος*, λοιπόν, κάνει ακριβώς αυτό! Τα λόγια του λες και πηδούν έξω από την τυπωμένη σελίδα, για να χορέψουν πάνω σε ένα μουσικό πεντάγραμμα. Εκείνο που πρέπει να υπογραμμιστεί ως ιδιαίτερα ση-

μαντικό, είναι ότι ο Ρίτσος πέτυχε αυτόν τον λυρισμό μπολιάζοντας τον ελεγειακό τρόπο των προηγούμενων ποιημάτων του καθώς και το πολιτικό του πάθος στον κορμό όχι πια ενός ξένου προτύπου, αλλά του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού, του δημοτικού τραγουδιού» (Μπήαν, 1980: 32).

Επίλογος

Αξίζει εδώ μια αναφορά στον Τάσο Τούση. Ο Τάσος δεν είναι απλώς ένα νεκρό σώμα σε μια ασπρόμαυρη φωτογραφία. Ο Τάσος από μικρό παιδί γνώρισε τη φτώχεια, την εκμετάλλευση και την αδικία. Άριστος μαθητής, που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το σχολείο, για να φέρνει ένα κομμάτι ψωμί στην πάμφτωχη οικογένειά του. Φιλότιμος, ριψοκίνδυνος, ικανότατος, ξεχώριζε και διακρινόταν παντού. Αυτός ο νέος άνθρωπος, στα 30 του χρόνια, συμμετέχοντας σε μια από τις μεγαλύτερες απεργιακές κινητοποιήσεις της ελληνικής ιστορίας, έμελλε να χάσει τη ζωή του στο πεδίο των κοινωνικών αγώνων, αλλά έμεινε αθάνατος, να τραγουδιέται η ιστορία του στο στόμα του λαού. Η αδελφή του,

Μαρίκα Μπόκαλη Τούση, αφιέρωσε το βιβλίο της «*Ο Τάσος Τούσης. Ο θάνατος ενός ήρωα για τα δικαιώματα των εργαζομένων*» στον Γιάννη Ρίτσο, γιατί, κατά την ίδια, *σαν αδελφός έκλαψε και τραγούδησε τον Τάσο.*

Ο *Επιτάφιος* είναι ένα ποιητικό μοιρολόι από τα πιο συγκινητικά της νεοελληνικής ποίησης. Στάθηκε έργο αθάνατο, ανθεκτικό στο πέρασμα του χρόνου, που ρίζωσε σαν λογοτεχνική δημιουργία στη μνήμη του λαού. Ο Ρίτσος έδωσε στον *Επιτάφιο* τη μορφή του λαϊκού μοιρολογιού, χρησιμοποίησε όλα τα πλούσια εκφραστικά μέσα, αλλά και τη ζωντάνια και την αμεσότητα της λαϊκής γλώσσας, για να εξωτερικεύσει καλλιτεχνικά τη συγκίνησή του και να τη μετατρέψει σε συγκίνηση ολόκληρου του αγωνιζόμενου λαού. Ο *Επιτάφιος* είναι ένα ποίημα, που μελοποιημένο πια, τραγουδήθηκε και αγαπήθηκε από άκρη σε άκρη σε όλο τον κόσμο. Συγκινεί και θα συγκινεί πάντα, καθώς αποτελεί μια μεγαλειώδη ποιητική σύλληψη και σύνθεση, που δίκαια κατατάσσεται στα αριστουργήματα της ελληνικής αλλά και της παγκόσμιας επαναστατικής λογοτεχνίας, ως ένας ύμνος στους αγώνες των αδικημένων για μια καλύτερη ζωή. **Τ**

b

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

Αλεξίου, Β. (2010), «Αργά, πολύ αργά ήρθα στον Ρίτσο», *Ουτοπία*, τεύχ. 88, Ιαν.-Φεβρ. (Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο), σ. 87-98.

Κατσικίη-Γκιβάλου, Α. (1994-1995), «Ο μύθος και η πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου (Μερικές επισημάνσεις)», *Ελί-τροχος*, τεύχ. 4-5, Χειμώνας, σ. 121-145.

Μητσάκης, Κ. (1994-1995), «Ο δεκαπεντασύλλαβος του Γιάννη Ρίτσου», *Ελί-τροχος*, τεύχ. 4-5, Χειμώνας, σ. 219-234.

Χωρεάνθης, Κ. (1986), «Ο *Επιτάφιος* του Γιάννη Ρίτσου», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τεύχ. 1, σ. 212-227, Αθήνα, Καστανιώτη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αργυρίου, Α. (επιμ.) (1990), *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία -Γραμματολογία*, Αθήνα,

Σοκόλη.

Αυγέρης, Μ. (1972),

Θεωρήματα, Αθήνα, Ίκαρος.
Βελουδής, Γ. (1982), *Γιάννης Ρίτσος – Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος.

Βελουδής, Γ. (1984), *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος.
Καψωμένος, Ε. Γ. (1990), *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Αρσενίδης.

Κόκορης, Δ. (2003), *Μια φωτιά. Η ποίηση. Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Σοκόλη.

Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1986), *Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, Στιγμή.

Μπήαν, Π. (1980), *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Γ. Κρητικός (μτφ.), Αθήνα, Κέδρος.

Πιερά, Ζ. (1977), *Γιάννης Ρίτσος. Η μακριά πορεία ενός*

ποιητή, Ε. Γαρίδη (μτφ.), Αθήνα, Κέδρος.

Ρίτσου–Γλέζου, Λ. (1981), *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος.

Ροζάκος, Ν. Ι. (1976), *Στοχασμοί για τη (sic) ποίηση Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, χ.ε.

Φυλακτού, Α. Κ. (1990), *Γιάννης Ρίτσος, ο άξιος της ποίησης* (ανάτυπο από το περιοδικό *Ακτή*), Λευκωσία.

Φωστιέρης, Α., Νιάρχος, Θ. Θ. (1990), *Σε δεύτερο πρόσωπο. Συνομιλίες με 50 συγγραφείς και καλλιτέχνες*, Αθήνα, Καστανιώτη.

Beaton, R. (1996), *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Ε. Ζουργού, Μ. Σπανάκη (μτφ.), Αθήνα, Νεφέλη.

Γιάννης Ρίτσος (1972), *Ποιήματα. 1930-1960*, τόμος Α', (τέταρτη έκδοση), Αθήνα, Κέδρος.