

## Ετερολογία και «συμμόρφωση» στη δημιουργική δεκαετία του Κώστα Βάρναλη

(Ατελείς στοχασμοί σε μια ημιτελή ποιητική)

### Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Στο παρόν κείμενο, όπως εξάλλου δηλώνεται από την πρώτη πρόταση του τίτλου, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε πλευρές της ποιητικής του Κώστα Βάρναλη. Θα επικεντρωθούμε κατά κύριο λόγο στα έργα της «δημιουργικής του δεκαετίας» (όπως αυτή εύστοχα ορίστηκε και μελετήθηκε από τον Γιάννη Δάλλα<sup>1</sup>), δεκαετία που, περίπου, ξεκινάει από τις αρχές του 1920 και κλείνει και πάλι στις αρχές του 1930, αναζητώντας τα στοιχεία εκείνα που κάνουν τη βαρναλική ποιητική να ετερολογεί ή να συμμορφώνεται σε σχέση με τους κατεστημένους κανόνες του ποιητικού πράττειν και της κυρίαρχης αντίληψης για τη λειτουργία και τη θέση της λογοτεχνίας στο πλαίσιο του δεδομένου καταμερισμού κοινωνικής εργασίας. Στη συνέχεια θα προχωρήσουμε σε μια πιο συγκεκριμένη διερμηνεία των όρων «ετερολογία» και «συμμόρφωση». Εδώ θα σταθούμε επεξηγώντας τα δύο επίθετα που επιπλώνουν τη σπαργανωμένη μέσα σε παρένθεση δεύτερη πρόταση του τίτλου, επίθετα που προσδιορίζουν, το πρώτο τον τρόπο και τα όρια αυτής της προσέγγισης, ενώ το δεύτερο δίνει μια πρώτη εκτίμηση για τον τρόπο ύπαρξης του ίδιου του «αντικειμένου».

Το επίθετο, λοιπόν, «ατελείς» δεν τέθηκε από μια διάθεση επίδειξης μιας σεμνότητας που θα προσκόμιζε τα αναμενόμενα συμβολικά οφέλη στο χρήστη της, αλλά για να υπενθυμίσει ένα στοιχείο που πολύ συχνά λησμονιέται στις προσεγγίσεις των λογοτεχνικών (ή μη) κειμένων. Προσεγγίσεις που στην πλειονότητά τους θα μπορούσαν να ενταχθούν σε μια από τις δυο παρακάτω κατηγορίες: Η μεν πρώτη, λιγότερο ή περισσότερη ανιστορή, που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε *φιλολογική*, αναζητάει το πώς ή τι λέει (ή είναι) ένα κείμενο μέσα από τη διερεύνηση των δομών του, του περιεχομένου του, των σχέσεων του με άλλα κείμενα σ' έναν διαχρονικό ή συγχρονικό άξονα κ.ο.κ. Η δεύτερη κατηγορία, η *ερμηνευτική*, συνήθως με μια μεγαλύτερη ελευθεριότητα στον τρόπο δράσης της, προχωράει σε μια, θα τη λέγαμε ιδιωτική, επεξεργασία ή επανεπεξεργασία των κειμένων, σε μια ερμηνεία, στην οποία συναντώνται, τις περισσότερες φορές, «ένα υποκείμενο που ανακρίνει ελεύθερα –με μια προκριτική ελευθερία– την ιστορία της κοινότητας και μια ιστορία της κοινότητας που

απαντά στα ερωτήματα του υποκειμένου αφηρόμενη να μοντελοποιηθεί ή να επαναμοντελοποιηθεί πειθήνια απ' αυτό»<sup>2</sup>. Για να γίνει σαφέστερο το προηγούμενο και χρησιμοποιώντας, για τις δικές μας ανάγκες, εκείνη την ιδιοφυή μεταφορά του Φερντινάντ ντε Σωσσύρ (με την οποία ο Ελβετός γλωσσολόγος προσεγγίζει, στην ουσία, τη γλωσσική αξία με όρους της πολιτικής οικονομίας), για τη λέξη-νόμισμα<sup>3</sup>, αν υποθετικά θεωρήσουμε τα κείμενα ως νομίσματα-φορείς και σύμβολα αξιών, σημασιών και ιδεολογίας, η πρώτη προσέγγιση, η φιλολογική, θα στεκόταν περισσότερο στο ίδιο το νόμισμα, στην κοπή του, στις παραστάσεις του, στην ισοδυναμία του με άλλα νομίσματα κ.ο.κ., ενώ η ερμηνευτική θα διερευνούσε την αξία του, θα αξιολογούσε το ίδιο το νόμισμα σε σχέση με μια ατομική (ή άλλες φορές εμφανιζόμενη μ' έναν ιδεολογικό τρόπο ως καθολική ή πληθυντική) συνείδηση κ.ο.κ. Και οι δυο πάντως προσεγγίσεις από μια διαφορετική σκοπιά φαίνεται να ξεχνάνε πως τα νομίσματα δεν υπάρχουν απλά για τους νομισματολόγους, για τις συλλογές των μουσείων ή για να στοιβάζονται στα σεντούκια και στις κασέλες των φιλάργυρων, αλλά γιατί κάνουν (και για να κάνουν) πολλά άλλα (καλά ή κακά) πράγματα. Έτσι και τα κείμενα –κι αυτό ενάντια στην ετυμολογία τους–<sup>4</sup> δεν *κείτονται* απλώς ως νεκρά γράμματα ή ως έπιπλα που κοσμούν τις επιμέρους ειδολογικές ιστορίες ή ανθολογίες και ούτε είναι απλώς «πράγματα» που μπορούν να συλληφθούν και να κατανοηθούν στο πλαίσιο μιας κατά το μάλλον ή ήττον θετικιστικής ή νεοθετικιστικής θεώρησης. Τα κείμενα είναι, εκτός από προϊόντα και διαδικασίες, ανθρώπινες *πρακτικές* που δρουν μέσα στην κοινωνία, πρακτικές με προθέσεις (άσχετα από το βεληκεές δρασικότητάς και το βαθμό ευόδωσής τους), εξουσία, σκοπούς και σκοπιμότητες, που παράγουν διάλογο κι αντίλογο, δράσεις και αντιδράσεις, αναπαραστάσεις, στάσεις, αντιστάσεις και ενστάσεις. Μονάχα μια παθητική, «φιλολογική» προσέγγιση των κειμένων μπορεί να παραβλέπει αυτή την ενεργό διάστασή τους, την υπόστασή τους ως πρακτικών, και να μένει, με τα λόγια του Μιχαήλ Μπαχτίν, «στο επίπεδο της γενικής γλώσσας, δηλαδή [σε] μια κατανόηση της ουδέτερης έννοιας της διατύπωσης, όχι της δρώσας έννοιάς της»<sup>5</sup>. Και φυσικά δεν υπάρχει κάποιος αποχρών λόγος για να εξαιρεθούν από αυτό τα λογοτεχνικά κείμενα, χωρίς βέβαια τούτο να σημαίνει πως δεν πρέπει να παρθεί υπόψη η ιδιαιτερότητά τους που πηγάζει από τους ειδικούς όρους παραγωγής, μετάδοσης και πρόσληψής τους, ιδιαιτερότητα που απαιτεί τη χρήση ενός μεγάλου αριθμού ειδικών και ιδιαίτερων διαμεσολαβήσεων για να ανιχνευθεί και να κατανοηθεί αυτή η «δρώσα πλευρά» τους. Η περίπτωση της βαρναλικής λογοτεχνικής παραγωγής επιβεβαιώνει και μάλιστα μ' έναν παραδειγματικό τρόπο τα παραπάνω. Αφού ανεξάρτητα από το κατά πόσον εμείς (ως φιλόλογοι ή ως ερμηνευτές του) παίρνουμε υπόψη αυτή τη συνιστώσα, το σίγουρο είναι πως εκείνοι που όχι μόνο θεσμοθετούν τους αστικούς ή ποινικούς κώδικες, αλλά και ηγεμονεύουν τους κανόνες και τους κώδικες της «σημειωτικής επιβολής» στην κατεύθυνση της κοινωνικής αναπαραγωγής της κυριαρχίας<sup>6</sup>, την κατάλαβαν πολύ καλά, αποπέμποντάς τον στην ουσία, μετά τα Μαρασλειάκα, από τη δημόσια εκπαίδευση, και τιμωρώντας τον, όπως γράφει ειρωνικά ο ίδιος ο Βάρναλης στα *Φιλολογικά Απομνημονεύματά* του, «ως δημόσιο υπάλληλο ενώ είχε φταίξει ως ποιητής»<sup>7</sup>. Ας μην ξεχνάμε εξάλλου πως είναι αυτή η περίοδος όπου με την ψήφιση του Ιδιωνύμου δεν τιμωρείται μόνον η «λόγω ή έργω ή διανοία» ετερολογία, αλλά και οποιαδήποτε απόπειρα ετεροσκεψίας ή ετεροφρονίας σε σχέση με τον κατεστημένο, επιβεβλημένο, «νομιμόφρονα» τρόπο του φρονείν και του σκέπτεσθαι.

Δίχως να μακροηγήσουμε περισσότερο σε αυτή την κατεύθυνση και παίρνοντας υπόψη τα παραπάνω καθώς επίσης και το γεγονός ότι τα κείμενα (και ιδιαίτερα αυτά που, περνώντας από μια συγκεκριμένη διαδικασία κοινωνικής αξιολόγησης, χαρακτηρίζονται ως λογοτεχνικά) σε αντίθεση με άλλα προϊόντα της ανθρώπινης δραστηριότητας, δεν κλείνουν τον κύκλο τους ούτε διαλύονται άπαξ και διά παντός σε μια μοναδική και ατομική πράξη κατανάλωσης-ανάγνωσης, γίνεται φανερό πως οποιαδήποτε κίνηση για μια ουσιαστική κατανόηση των προϊόντων του ανθρώπινου λόγου θα πρέπει να πάρει υπόψη της μια τεράστια γκάμα προσδιορισμών και έναν το ίδιο μεγάλο αριθμό (για κάποιους απεριόριστο) διαμεσολαβήσεων. Είναι ακριβώς αυτό, καθώς επίσης και το γεγονός ότι το αναλύον υποκείμενο δεν βρίσκεται σε ένα αρχιμήδείο σημείο, αλλά είναι ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένο και μάλιστα σε σχέση διάδρασης με τα προς ανάλυση κείμενα, που κάνοντας αδύνατη μια πλήρη, τελεσίδικη, τετελεσμένη (όπως θα έλεγε ο Μπαχτίν) εξήγηση και αξιολόγηση των προϊόντων του λόγου, δικαιολογεί τη χρήση του επιθέτου «ατελείς» του τίτλου, μια δικαιολόγηση που μας έδωσε τη δυνατότητα επίσης να ασχοληθούμε έστω και πρόχειρα με κάποια ζητήματα μεθοδολογίας.

Επεξηγώντας τώρα το δεύτερο επίθετο το αναφερόμενο στη βαρναλική ποιητική, τη λέξη «ημιτελής», είναι αυτονόητο ότι το επίθετο δεν μπορεί να εκληφθεί με την απολύτως κυριολεκτική του σημασία. Αφού από ένα διαφορετικό σημείο θέωσης που βλέπει τα έργα των ανθρώπων ως προσδιορισμένα, καθορισμένα και συντελεσμένα στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου ιστορικού χρόνου και χώρου η ποιητική του Βάρναλη, τόσο του πρώιμου (αντού της παρνασσιστικής, βακχικής, διονυσιακής ή όπως αλλιώς ονομαστεί περιόδου) όσο και του «όψιμου» καθώς επίσης και της περιόδου της ακμής του, σαφώς και είναι και εντελής και εντελής και διαρρέεται από μια συστάδα σε γενικές γραμμές κοινών χαρακτηριστικών που οι μελετητές του έχουν ήδη καταγράψει και περιγράψει με επάρκεια. Το «ημιτελής», όπως διαφάνηκε ήδη από την αρχή αυτού του κειμένου, θέλει να προσδιορίσει περισσότερο την απόπειρα του Βάρναλη της «δημιουργικής δεκαετίας» ή αλλιώς της «δεκαετίας της “μεταστροφής”» (όπως την χαρακτηρίζει ο Π. Νοϊτσος<sup>8</sup>) να συγκροτήσει μιαν αντίπαλη ποιητική, μια ποιητική που πολλές φορές καταλήγει «αντι-ποίηση», όπως και πάλι εμστοχα την προσδιορίζει ο Γιάννης Δάλλας<sup>9</sup>, εννοώντας τον όρο και με τις δυο σημασίες του: δηλαδή και ως αντώνυμο τηςποίησης και με τη νομική σημασία του (όπως π.χ. στο ονοματικό σύνολο «αντιποίηση αρχής»). Μια απόπειρα που στον τίτλο αυτού του κειμένου της δώσαμε το χαρακτηρισμό της «ετερολογίας», και που αφήνοντας για λίγο ακόμη εκκρεμή έναν σαφέστερο ορισμό της, φαίνεται να κλείνει ή σωστότερα να μένει ανοιχτή και μετέωρη στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Στη συνέχεια θα επέλθει η «συμμόρφωση» όχι φυσικά σε επίπεδο περιεχομένου ή ιδεολογίας αλλά με την έννοια ότι θα σταματήσει αυτή η αναμόχλευση (αναμορφωτική, παραμορφωτική, παρωδιακή ή ό,τι άλλο) των μορφών, το τέλος δηλαδή μιας απόπειρας που η –συνειδητή ή ασυνειδητή– οπτική της έβλεπε τις μορφές όχι ως αδρανή δοχεία ή υποδοχείς για να μεταγισθεί μέσα τους το περιεχόμενο, αλλά ως κρυσταλλωμένο ίζημα κοινωνικά διαμορφωμένων περιεχομένων, ως ένα χώρο όπου με τα λόγια του Τέοντορ Αντόρνο, «οι άλτσοι ανταγωνισμοί της πραγματικότητας επανέρχονται στα έργα τέχνης ως ενύπαρκτα προβλήματα της μορφής τους»<sup>10</sup>.

Αυτή η περίοδος ανοίγει με τη δημοσίευση (το 1922) της ποιητικής του συλλογής *Το φως*

που καίει και κλείνει το 1932 με την *Αληθινή απολογία του Σωκράτη*, ενώ η ξαναπλασμένη επανέκδοση –πολύ πιο «συμμορφωμένη», «δουλεμένη *lege artis*» και «χωρίς τα κουσούρια» της πρώτης έκδοσης (με τα λόγια του ίδιου του Βάρναλη)– το 1933 του *Φωτός που καίει* σηματοδοτεί και τυπικά το τέλος αυτής της περιόδου. Αφήνοντας στην άκρη άλλες σημαντικές δημόσιες ή λογοτεχνικές παρεμβάσεις του Βάρναλη την ίδια περίοδο, ας δούμε λίγο το χαρκτήρα και των πέντε βαρναλικών έργων αυτής της περιόδου. Το πρώτο τους χαρακτηριστικό είναι ότι όλα τους, σε έναν μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, είναι *συνθέσεις*, με την έννοια ότι δεν παράγονται απλά ως ποιητικές εμπνεύσεις της στιγμής, αλλά χαρακτηρίζονται από μια ρητή προθετικότητα και στοχοθεσία που προσανατολίζεται στην παραγωγή συγκεκριμένων αποτελεσμάτων. Τα δύο απ' αυτά (*Σκλάβοι Πολιορκημένοι* και *Η αληθινή απολογία του Σωκράτη*), παρά τις επιμέρους διαφορές τους, μπορούν δίχως δυσκολία να χαρακτηριστούν παρωδιακές ή παλιμψηφιστικές επαναχρησιμοποιήσεις άλλων προγενεστέρων δημιουργημάτων, αλλά με ένα ρητό ιδεολογικό πρόσημο, ενώ *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική* μπορεί να θεωρηθεί ως μια συγκροτημένη και επιστημονικά διατυπωμένη «αντικριτική» με στοιχεία επίσης παρωδίας σε κάποια σημεία<sup>11</sup>. *Ο Λαός των μουνούχων*, «το πρώτο έργο καθαρής πεζογραφίας» σύμφωνα με τον ίδιο, μια δοκιμή του Βάρναλη να χρησιμοποιήσει με τις ίδιες παρεμβατικές επιδιώξεις τη φόρμα του πεζού λόγου συνθέτοντας έτσι ένα έργο που, άσχετα από τη δεξίωσή του και την τύχη του, δεν παύει να συνιστά μια απόπειρα τού να δώσει, σύμφωνα με τη μάλλον υπερβολική διατύπωση του Τίμου Μαλάνου, «μαθήματα ματεριαλιστικού διαφωτισμού, στην πιο διαλεχτή λογοτεχνική φόρμα»<sup>12</sup>, ενώ *Το Φως που καίει*, ένα πολιμορφικό, πολυεστιακό, και γι' αυτό πολυφωνικό, κείμενο είναι, όπως παρατηρεί ο Roderick Beaton, ένα «επαναστατικό έργο και ως προς τη μορφή και [ως προς] το περιεχόμενο [...] το πρώτο μαρξιστικό λογοτεχνικό έργο στα ελληνικά»<sup>13</sup>.

### **Λόγος περί ετερολογίας**

Υποστηρίξαμε στην αρχή πως η συγγραφική παραγωγή του Βάρναλη σε αυτή την περίοδο ενέχει σε μεγάλο βαθμό στοιχεία αυτού που ονομάσαμε, δίχως ακόμη να δοκιμάσουμε να την ορίσουμε, ετερολογία<sup>14</sup>. Η ετερολογία είναι λοιπόν η λογική συνέπεια του δυναμικού τρόπου ύπαρξης της κοινωνικής γλώσσας και της ύπαρξης σε αυτήν πολλών διαφορετικών και αντιμαχόμενων θεάσεων του κοινωνικού κόσμου και του τρόπου «ανάγνωσης», κατανόησης, ερμηνείας του (και ως εκ τούτου και του τρόπου συντήρησης ή μεταλλαγής του). Έτσι, στο κοινωνικό σώμα της γλώσσας υπάρχουν και δρουν ποικιλότροπα, από τη μια μεριά, οι τάσεις της μονολογικοποίησης, της διαγραφής δηλαδή της πολυτονικότητας που κατ' ανάγκην χαρακτηρίζει οποιοδήποτε ζωντανό σημείο, των πολλών αληθειών που αυτό εμπεριέχει και της σίγησης του ποσοστού διαπάλης και διαλόγου, συμβιβασμών, εκχωρήσεων και παραχωρήσεων που το ενοικούν. Η μονολογικοποίηση αυτή (που θα ενδυναμωθεί στα νεότερα χρόνια μέσα από τη διαδικασία συγκρότησης της εθνικής, επίσημης γλώσσας) δεν είναι μια διαδικασία χωρίς ποιητικά ιστορικά αίτια και ούτε είναι εγγενές χαρακτηριστικό μιας αφηρημένης σωσσυριανής *langue*, αλλά μπορεί να συλληφθεί ως μέρος αυτού που προηγουμένως ονομάσαμε «σημειωτική επιβολή». Σημειωτική επιβολή που, για να την ορίσουμε, θα

προσφύγουμε σ' ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Manuel González de Ávila που παραθέσαμε προηγουμένως, το οποίο μιλάει για τις μορφές εμφάνισης της στον σύγχρονο, πλημμυρισμένο και κυριαρχούμενο από μεγαδίκτυα και μεγάμεσα, υστερονεωτερικό κόσμο:

Η ανάλυση των σχολίων της σημείωσης δεν μπορεί να γίνει παρά στο εσωτερικό μιας σφαιρικής θεωρίας αναφορικά με τη δομή και τους τρόπους λειτουργίας της κοινωνικής επικοινωνίας. Σε αυτό ακριβώς έγκειται να απαντήσει η τρίτη υπόθεση της κριτικής Σημειωτικής: τα κείμενα, τα οποία συγγραφούνται και αποσπών σημασία στα δίκτυα της επικοινωνίας (πρώτη υπόθεση), μιας επικοινωνίας οργανωμένης από τα Μέσα και υποκείμενης στα συμφέροντά τους (δεύτερη υπόθεση), τείνουν να αποκτήσουν τις ίδιες σχολιμότητες με το τεχνιζοεισθημονικό σύστημα των μαζικών επικοινωνιών στο σύνολό του (τρίτη υπόθεση). Και ο πρωταρχικός σκοπός –αν και όχι ο μοναδικός– των δικτύων και των μέσων, από τα οποία εξαρτώνται οι αποσπασματικές σχολιμότητες της πλειονότητας των τύπων κειμένων που μπορούν να εντολιστούν μέσα στη ροή της επικοινωνίας είναι η *κοινωνική αναπαραγωγή* (τέταρτη υπόθεση): μια αναπαραγωγή των αντικειμενικών κοινωνικών δομών που πραγματοποιείται μέσω των επικοινωνιακών γεγονότων, που απαιτεί από τα κείμενα να υποτάσσονται, ως προς το ουσιώδες, σε ένα σύστημα λεκτικών εξαναγκασμών που καθορίζονται από τις στρατηγικές της σημειωτικής κυριαρχίας ή τη σημειωτική επιβολή<sup>15</sup>.

Λίγες ακόμη παρατηρήσεις πριν κλείσουμε αυτή την ενότητα. Η πρώτη έχει να κάνει με τις μορφές εμφάνισης αυτής της μονολογικοποίησης. Η πιο συνήθης, η πιο προφανής και η περισσότερο μελετημένη μορφή με την οποία αυτή εμφανίζεται χαρακτηρίζεται από έναν βίαιο (με την έννοια της φυσικής ή συμβολικής βίας) τόνο ή επιτονισμό παρουσιαζόμενη ως ανταρτικός λόγος ή ως λόγος ανθεντίας. Αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι αυτή είναι η μοναδική μορφή εμφάνισής της. Ιδιαίτερα σήμερα, αυτή η μονολογικοποίηση μπορεί να εμφανιστεί με μια φλύαρη, ποικιλότροπα ελεγχόμενη, ψευδαίσθηση ελευθερίας και ελευθεριότητας, που αντί να παρεμποδίζει, να λογοκρίνει, να εξαναγκάζει, σιγνά:

υποχρεώνει στη ρηματοποίηση, στην ανάληψη της εκφώνηματικής λειτουργίας και μάλιστα στο να γίνεται αυτό με ένταση και σταθερότητα. Στη σημερινή κατάσταση των κοινωνικών επικοινωνιακών δικτύων, τα υποκείμενα υποτάσσονται στη σημειωτική επιβολή, όταν αποδέχονται την ανάγκη είτε να εκφέρουν ένα προκαθορισμένο εκφώνημα, είτε να επιδοθούν γενικά στην εκφώνηση. Έτσι π.χ. συμβαίνει σε όλες τις περιοχές που παράγεται η –συνήθως διαμεσολαβημένη– ρητορική της επικοινωνιακής «ατελεινθέρωσης» που ξεκινάει από τις συνεδρίες της ψυχανάλυσης, μέχρι τις ραδιοφωνικές συζητήσεις με τη συμμετοχή των ακροατών, τα τηλεοπτικά reality shows, το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο και το chat στο Ίντερνετ, η καταχρηστική χρήση της κινητής τηλεφωνίας κ.ο.κ.<sup>16</sup>

Σε οποιαδήποτε όμως μορφή και αν εμφανίζεται αυτή η μονολογικοποίηση και είτε ενδύεται το μανδύα της «μοναδικής σχέσης» είτε της «ανοιχτής», επιλεκτικά κι ανέξοδα πολυπολιτισμικής (και φυσικά ποτέ πολυταξικής) ρητορικής, έχει, όπως είναι φυσικό, την ίδια σχολιμότητα: τη διατήρηση του ελέγχου στον τρόπο σήμανσης, κατανόησης και ερμηνείας της πραγματικότητας και μέσα από αυτό στην ενδυνάμωση των τακτικών του αναπαραγωγικού ελέγχου της κοινωνίας. Αυτόν το στόχο έρχεται επίσης να υπηρετήσει η εμφάνιση της «επίσημης» αλήθειας των σημείων ως μοναδικής, η μεταμφίεση της (ζωντανής ή νε-

κρής) ιστορίας που ενυπάρχει σε αυτά σε αδρανή ή νεκρή φύση, σε μια κατεύθυνση που πολύ σοφά περιγράφει ο Ρολάν Μπαρτ όταν γράφει για την αστική τάξη (αλλά, θα μπορούσαμε εύκολα να προσθέσουμε, και για όλες τις ως τώρα μορφές κοινωνικής κυριαρχίας): «η θέση της αστικής τάξης είναι ειδική, ιστορική: ο άνθρωπος που αναπαράσταται είναι καθολικός, αιώνιος»<sup>17</sup>.

Απέναντι σε αυτή την τάση μονολογικοποίησης, κλεισίματος της αλήθειας των σημείων σε μια απολιθωμένη σημασία, ή σωστότερα εξαιτίας της, είναι λογικό να αναπτύσσονται αντίρροπες δυνάμεις, δυνάμεις φυγόκεντρες προς αυτή την κατεύθυνση, αντί-λογοι που αμφισβητούν, διαφωνούν, διαψεύδουν, αρνούνται να κατανοήσουν και να συμφωνήσουν. Βέβαια, και μιλώντας τουλάχιστον για το σήμερα, αυτοί οι αντί-λογοι δεν σημαίνει ότι παίρνουν πάντα τη μορφή συγκροτημένης «γλώσσας», δηλαδή συγκροτημένης θέασης του κόσμου ή αλλιώς του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος του κοινωνικού κόσμου, αφού, όπως παρατηρεί ο Ken Hirschkop μιλώντας για την μπαχτινική έννοια της ετερολογίας, «αυτά τα υπο-ρεύματα και αντι-ρεύματα δύσκολα συγκροτούν καθεστώς ετερογλωσσίας, η οποία απαιτεί κοινωνικά διαφορετικές εμπειρίες να αρθρώνονται ως γλώσσα (δηλαδή μέσω της δημιουργίας διακριτών, ιδεολογικά φορτισμένων συντακτικών, γραμματικών και λεξιλογικών μορφών)»<sup>18</sup>.

Αυτή η ετερολογία μπορεί να επενδυθεί ποικίλες μορφές. Η πιο μελετημένη, χάρη στο έργο του Μιχαήλ Μπαχτίν, είναι αυτή που συνδέθηκε με την κουλτούρα του καρναβαλιού και τις επιβιώσεις της στα νεότερα λόγια ή μη είδη του λόγου ή σε άλλες κοινωνικές πρακτικές. Αλλά φυσικά δεν είναι η μόνη. Η εργατική αντικουλτούρα, πολλές φορές ανορθολογιστική ή με θρησκευτικές ή άλλες αποχρώσεις, όπως μελετάται π.χ. στο έργο του E. P. Thompson *The Making of the English Working Class*, περιθωριακές μορφές πολιτιστικής δημιουργίας (π.χ. το ρεμπέτικο), καταλοιπικές μορφές ή αντιστάσεις του προκαπιταλιστικού κοινωνικού σχηματισμού, όπως π.χ. οι διάφορες εκδοχές της Αηστέας που μελετάει ο Eric Hobsbawm στα βιβλία του για τους Bandits, η αντικουλτούρα των «μαθητών της γαλαρίας» απέναντι στην επίσημη σχολική γνώση και την επίσημη ηθική της, όπως περιγράφεται στις κλασικές επίσης εργασίες του P. Willis, κ.ά., είναι κάποιες απ' αυτές. Βέβαια, αν δεν θέλουμε να κλειστούμε σ' έναν στεγανό εξιδανικευτικό κουλτουραλισμό, θα πρέπει να παραδεχθούμε πως η πιο σημαντική μορφή ετερολογίας στη σύγχρονη ιστορία είναι αυτή που συνδέθηκε με τη μαρξιστική θεωρία και πράξη, ετερολογία που βοήθη πάμπολλες απηχήσεις σε όλο το εύρος της πολιτισμικής και υλικής παραγωγής. Η ετερολογία αυτή ξεχωρίζει για δύο τουλάχιστον λόγους. Ο πρώτος είναι ότι έχει συνείδηση (ή παλεύει να την αποκτήσει) της ετερότητάς της και των όρων που τη δημιουργούν. Ο δεύτερος είναι ότι αμφισβήτησε όχι μόνο την αρχιτεκτονική των λόγων, αλλά και των δυνάμεων που τη δημιουργούν, και προσπάθησε να μετατραπεί (χωρίς να μπούμε εδώ στο βαθμό πιθανής μονολογικότητας που εμπεριείχαν αυτές οι πρακτικές της) σε ετεροπραξία, να οδηγηθεί δηλαδή σε συμπεριφορά, σε πράξη που θέλει να ακυρώσει τους όρους ακριβώς που την εγκαθιδρύουν. Στοιχεία από το φορτίο που έφερε αυτή η σχετικά νέα (νέα ίσως λιγότερο στις μορφές και περισσότερο στη στοχοθεσία της) ετερολογία θα μπολιάσουν, όπως θα δούμε στη μεθεπόμενη ενότητα, και το έργο του Κώστα Βάρναλη, από το 1920 και μετά.

## Η ετερολογία στην τέχνη

Αλλά πριν μιλήσουμε για τις μορφές που παίρνει αυτή η ετερολογική δραστηριότητα στην ποιητική του Βάρναλη, θα πρέπει να δούμε αν και πώς εγγράφεται, εμφανίζεται και εκφράζεται η ίδια η ετερολογία στο πεδίο της τέχνης. Κι αυτό γιατί η ιδιαίτερη θέση της τέχνης στον δεδομένο καταμερισμό εργασίας και οι ποικιλόμορφες σχέσεις που διατηρεί με τον συνολικό κοινωνικό σχηματισμό ή επιμέρους πλευρές του, η καλλιτεχνική παράδοση, οι ιδιαίτεροι κανόνες που ρυθμίζουν την εκφώνηση και τις σχέσεις των υποκειμένων προς αυτή, είναι λογικό να μεταφράζονται σε έναν επίσης *ιδιαιτερο* τρόπο εμφάνισης της ετερολογικής δραστηριότητας στο πλαίσιο της τέχνης. Για να γίνει σαφές το παραπάνω, ας αναλογιστούμε ότι ιδιαίτερα στους καιρούς μας, καιρούς της μαζικής κουλτούρας και της μαζικής τέχνης-εμπορεύματος, μορφές που εμφανίζονται ως «ετερολογικές» (και μάλιστα πολλές φορές με έναν προκλητικό ή επιδεικτικό τρόπο) σε σχέση με την κατεστημένη ή την «κλασική» τέχνη επενδυμένες με το διακριτικό σήμα του *ponym perepism*<sup>19</sup> ή του «αιώνιου έφθρου», στην πραγματικότητα ακυρώνουν και τη στοχοθεσία και τον ίδιο τον ορισμό της ετερολογίας, αφού στην ουσία έρχονται να επικουρήσουν και να ενδυναμώσουν τους μηχανισμούς σημειωτικής επιβολής ή, σωστότερα, αντί για μηχανισμοί «σημειοκλασίας»<sup>20</sup> γίνονται οι ίδιες όργανα σημειωτικής επιβολής. Ανεξάρτητα πάντως από αυτό, το σίγουρο είναι πως η ίδια η τέχνη συγκροτείται στον καπιταλισμό ως μια μορφή ετερολογίας σε σχέση με την οικονομία και εργονομία των υπόλοιπων σχηματισμών του λόγου, δηλαδή ως ένας χώρος, προνομιακός και ταυτόχρονα προβληματικός, όπου κατατίθενται, εκποτισμένες και εξορίστες από τη διαδικασία παραγωγής και αναπαραγωγής της υλικής ζωής, αξίες πλεονάζουσες, περισσευούμενες, άχρηστες (ή «κοινωνικά χρήσιμες» μέσα από τη συμβολική επίδειξη της αχρηστίας τους), κλεισμένες στα τείχη του «ποιητικού», του «ονειρικού» ή της καντιανής εκείνης «σκοπιμότητας χωρίς σκοπό». Και είναι ακριβώς στη βάση αυτής της ετερολογικής σχέσης (στο μορφικό επίπεδο ή στη σχέση της «καλλιτεχνικής γλώσσας» με άλλους, πρακτικούς, καθημερινούς, κ.ο.κ. λόγους – Discourses) που έγιναν οι περισσότερες –μάλλον αποτυχημένες– απόπειρες για έναν τελεσίδικο και αιθαλή ορισμό της ίδιας της λογοτεχνίας. Όπως επίσης, ας μην ξεχνάμε πως είναι ακριβώς αυτή η δυνατότητα και «το καθήκον της τέχνης να φέρει χάος στην τάξη», όπως έγραφε ο Αντόρνο στα *Minima Moralia*<sup>21</sup>, όντας η ίδια «κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία»<sup>22</sup>, η βάση που πάνω της ο ίδιος θα στηρίξει πολλές από τις απελπισμένες του ελπίδες στη στερνή του *Αισθητική Θεωρία*. Αυτός ο διπλός, «ιανικός» χαρακτήρας της τέχνης μπορεί να μας βοηθήσει στην κατανόηση του ιδιόμορφου τρόπου με τον οποίο λειτουργεί σε αυτήν η ετερολογική δραστηριότητα. Μια δραστηριότητα που έρχεται ως συνέπεια αυτού του διττού χαρακτήρα της τέχνης στη νεωτερικότητα, της καταφατικής και ταυτόχρονα αρνητικής λειτουργίας της για την οποία μιλούσε η Κριτική Θεωρία και πιο συγκεκριμένα ο Χέρμπερτ Μαρκούζε<sup>23</sup>, ως δηλαδή μιας «καρδιάς ενός κόσμου χωρίς καρδιά», για να παραφράσουμε την κλασική για τη θρησκεία φράση του Μαρξ. Και είναι ακριβώς αυτή την περίοδο που αναδεικνύεται ενκρινέστερα η συνειδητοποίηση από την πλευρά της ίδιας της τέχνης και των παραγωγών της αυτής της αντίφασης, η αυτοσυνειδησία όπως τη χαρακτηρίζει ο Peter Bürger στο *Theorie der Avantgarde*<sup>24</sup>. Συνειδητοποίηση που δείγμα της είναι όλα σχεδόν τα κινήματα της

«ιστορικής πρωτοπορίας» των αρχών του περασμένου αιώνα με πιο παραδειγματικές εκφάνσεις τον ντανταϊσμό και τον υπερρεαλισμό<sup>25</sup>, κινήματα τα δύο τελευταία που απέτυχαν στις προγραμματικές τους επιδιώξεις, γιατί επέμεναν στη μία ή στην άλλη πλευρά αυτής της αντίφασης: «ο ντανταϊσμός θέλησε να καταργήσει την τέχνη δίχως να την πραγματώσει και ο σουρεαλισμός θέλησε να πραγματώσει την τέχνη δίχως να την καταργήσει»<sup>26</sup>. Μια συνειδητοποίηση αυτής της αντίφασης αναδεικνύεται επίσης και στη βαρναλική σύλληψη της τέχνης, ενώ η ίδια η ποιητική του θα ακροβατήσει ποικιλότροπα στο σχοινί που συγκρατούν τα όρια αυτής της διλημματικής συνθήκης, όπως αυτή αναδεικνύεται από την προηγούμενη φράση του Γκυ Ντεμπόρ. Να καταργήσει δηλαδή την κατεστημένη πουλημένη και ατιμασμένη Τέχνη, την Τέχνη των μωρών, των τσαρλατάνων, των μοιχών και των ευνούχων (όπως έγραφε στην πρώτη εκδοχή του *Φωτός που καίει*) μέσα από την αποϊεροποίηση της, παρώδησή της, καρναβαλοποίησή της κ.ο.κ. ή να προσπαθήσει να την πραγματώσει σε μια δυναμική κατεύθυνση εναποθέτοντας, μερικές φορές μ' έναν μεσσιανικό τρόπο, την πλήρωση και εκπλήρωση των στόχων της σε ένα ανοιχτό και απροσδιόριστο μέλλον:

*Και σας, Μορφές και Χρώματα, παιχνίδια κι αγωνία,  
του Σμιλαριού και του Φωτός διπλή κοσμογονία,  
κατάματα σας χαιρείται, της Φαντασίας ψηλή κορφή,  
εκεί που γήλιος, ουρανός κι ανθρώποι γίνονται αδερφοί.*

[...]

*Όλα σου, Τέχνη, τα καλά και τα μεγάλα δώρα,  
σα να 'ναι μια, τα χαιρείται ψυχή παγκόσμια τώρα.<sup>27</sup>*

### **Πόθεν η ετερολογία του Βάρναλη;**

Όπως είναι γνωστό, ο Κώστας Βάρναλης εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα με την εγκατάστασή του στην Αθήνα, ήδη από τις αρχές του 1900, με μια σειρά σκόρπιων ποιημάτων σε διάφορα περιοδικά της εποχής και με την πρώτη του αυτοτελή ποιητική συλλογή, τις *Κηρήθρες*, το 1904. Στη συνέχεια και μέχρι το 1920 θα συνεχίσει τις σκόρπιες δημοσιεύσεις ποιημάτων και μεταφράσεων, ενώ το 1919 θα δημοσιευτεί *Ο Προσκυνητής*, μετέωρο μεταίχμιο ή μεταίχμιακό μετέωρο κατά πολλούς της αλλαγής πλεύσης της μέχρι τότε βαρναλικής ποιητικής. Σε όλη αυτήν την παραγωγή μέχρι και τη μεταστροφή του Βάρναλη υπάρχουν και έχουν ανιχνευθεί στοιχεία που θα συνεχίσουν να δρουν και να ομιλούν με μια διαφορετική περιβολή, εμφάνιση και στοχοθεσία στο μεταγενέστερο έργο του και να αποτελούν, όπως θα δούμε σε λίγο, εν δυνάμει μήτρες του ετερολογισμού του.

Βέβαια, τα βασικά στοιχεία της ποιητικής του πράξης αυτής της πρώτης περιόδου δεν φαίνονται να διαφοροποιούνται, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, από τα κυρίαρχα ρεύματα και τις γενικότερες αναζητήσεις της αθηναϊκής διανόησης εκείνης της εποχής, που τη σκιάζει η καταλυτική παρουσία της παλαμικής ποίησης. Στην ουσία η μεταστροφή του, συνέπεια ενός «μεγάλου ψυχικού ανακοχλασμού που γίνεται μέσα του» και που το «φρούσκωμα του», σύμφωνα με τον Δημήτρη Γληνό<sup>28</sup>, θα φανερωθεί με τον *Προσκυνητή*, θα επισυμ-



βεί στις όχθες του Σηκουάνα, στο διάστημα της πρώτης του παραμονής εκεί. Το Παρίσι λοιπόν είναι η «Δαμασκός» του Κώστα Βάρναλη, και το *φως που περιήστραψεν* αυτόν για να συντελεστεί αυτή η μεταστροφή του ήταν η συνάντησή του με τη μαρξιστική ιδεολογία. Βέβαια εδώ είναι αναγκαία μια τοποθέτηση εν χώρω και χρόνω αυτής της συνάντησης, αφού ο μαρξισμός, με κείμενα και οποιαδικές πρακτικές, είχε αρχίσει να συγκροτείται ήδη και στην Ελλάδα ως ένα σχετικά διακριτό –και ευδιάκριτο ως εκ τούτου από τον ίδιο τον Βάρναλη– ρεύμα<sup>29</sup>. Στην πραγματικότητα μάλλον, πέρα από την πυρετική σε προβληματισμούς παριζιάνικη ατμόσφαιρα και τις αναταράξεις που ακολούθησαν το 1ο Παγκόσμιο μακελειό, θα πρέπει να δούμε αυτήν τη μεταστροφή ως συνέπεια του τεράστιου φωστικού κύματος που προκλήθηκε από την έκρηξη και τη βασανιστική επικράτηση της Οκτωβριανής Επανάστασης, εκεί όπου η μέχρι τότε σκόρπια και φηγόμεντη ετερολογία μετατρεπόταν σε συνειδητή ετεροπραξία, εκεί όπου, σύμφωνα με τον μεταγενέστερο Βάρναλη, *άλλος ήλιος είχε βγει/ σ' άλλη θάλασσα, άλλη γη*. Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο, από αυτήν την άποψη, το γεγονός ότι η δημιουργική δεκαετία του Βάρναλη συμπίπτει στην ουσία με τη γεμάτη κοινωνική εντροπία και ζωογόνες αντιφάσεις πυρετική δεκαετία του 1920<sup>30</sup>.

Είπαμε πριν πως στοιχεία που εν δυνάμει θα μπορούσαν να αποτελέσουν ή αποτέλεσαν μήτρες του βαρναλικού ετερολογισμού προϋπήρχαν και στην πριν από την ιδεολογική μεταστροφή του περίοδο. Σαν τέτοια μπορούν να ιδωθούν ο –διάχυτος βέβαια στην ελληνική ποίηση των αρχών του προηγούμενου αιώνα κάτω και από ντισεϊκές επιδράσεις– αισθησιακός διονυσιασμός που ξεπροβάλλει ήδη δειλά σε κάποια ποιήματα στις *Κηρήθρες*<sup>31</sup> και που, σύμφωνα με τον Γ. Βαλέτα, θα γίνει πιο έντονος, στην περίοδο της συνεργασίας του με το αλεξανδρινό περιοδικό *Γράμματα*<sup>32</sup>, η εκφραστική τόλμη που αγγίζει μερικές φορές τα όρια της αθηροστομίας (ενδεικτικό σε αυτή την κατεύθυνση το «Γαϊδούρι», που θα μετατιτλιστεί αργότερα επί το ποιητικότερον σε «Θυσία»), ο τραχύς βιταλισμός του που θα ονομαστεί από πολλούς βαρβαρικός ή ακόμη και πριατικός «σκυθισμός»<sup>33</sup>, η προσήλωση σε καθετί γήινο και χοϊκό, ο «ορμητικός βακχισμός και η ιθυραλλική θεώρηση του κόσμου»<sup>34</sup> κ.ο.κ. Όλα τα παραπάνω σίγουρα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως εκδηλώσεις ή επιβιώσεις μιας καρναβαλικής θεώρησης ή παράδοσης. Και θα αρκούσε, για να αναδειχθούν στοιχεία αυτής της θεώρησης του κόσμου, μια διεξοδικότερη ανάλυση των επιμέρους ποιημάτων αυτής της περιόδου, από τον ωμό αποϊδανικευτικό ρεαλισμό στο «Τσιγγάνικο» μέχρι τη «Θυσία», με το προκλητικό για την «επίσημη» λογοτεχνική γλώσσα της εποχής του λεξιλόγιό του, τις σφίζουσες από ζωτικότητα εικόνες του ή τη θυσία του συμβόλου της γονιμότητας για χάρη της ίδιας της γονιμότητας σε μια κίνηση που «σωματοποιεί», όπως έγραφε ο Μιχαήλ Μπαχτίν, «και επανενσωματώνει μέσω του σώματος τον κόσμο στη σωματική ζωή»<sup>35</sup> «μεταφράζοντας στη γλώσσα του υλικά και σωματικά «κάτω» (στην αμφίσημη σύλληψή του) τις κομβικές σκέψεις και εικόνες των επίσημων πολιτισμών»<sup>36</sup>. Όλα τα παραπάνω, όπως και η μαθητεία του Βάρναλη στην αριστοφανική παράδοση, καθώς επίσης και η «παράδοση του αρχαίου “σπουδογέλιου” και η μεταμεσαιωνική των λαϊκών γιορτών», όπως παρατηρεί ο Γιάννης Δάλλας<sup>37</sup> σε μια μπαχτινική ανάγνωση στο *Φως που καίει*, θα περάσουν ξανασημιεμένα στην παραγωγή αυτής της περιόδου. Έχει ενδιαφέρον το ότι ο ίδιος ο Βάρναλης αυτή την καρναβαλική παράδοση (χωρίς φυσικά να την ονομάσει έτσι), αυτή την παράδοση του «λαϊκού γέλιου», όπως αυτή καταγράφεται από τον Αριστοφάνη ως τον Ραμπελαί, θα επικαλεστεί ως μια από τις πηγές της έμπνευσής του:

Τι γέλια που κάναμε, όταν διαβάζοντας τον Αριστοφάνη, βρήκαμε την ανάλογη σημερινήν απόδοση των αισχρολογιών του. Εκεί στην καρδιά της Γαλλίας [στο Σεν-Μαρ-Λα Πιλ, στο δεύτερο ταξίδι του στη Γαλλία], στην πηγή του πιο γνήσιου γαλατικού κεφιού, στην πατρίδα του κρασοπατέρα του Ραμπελάι, το χοντρό λαϊκό αστείο, τ' αβίαστα και πλατύστομα βρωμόλογα του Αριστοφάνη ακουγόντανε σα μέσα στο πιο φυσικό τους περιβάλλον, σα μέσα στην κόγχη του Διονυσιακού θεάτρου.<sup>38</sup>

Αλλά όλα αυτά αν και, ιδωμένα εκ των υστέρων, μπορούν σίγουρα να θεωρηθούν ως προανακρουσμάτα της κατοπινής εξέλιξης, δύσκολα μπορεί να ειπωθεί πως οδηγούν σε μια συγκροτημένη απόπειρα ετερολογικής γραφής. Όπως καιρία παρατηρούσε ο Δημήτρης Γληνός:

ως τα 1920 δε φανερώνεται ο σαρκασμός και η σάτιρα, το πικρό εκείνο γέλιο που κρύβει τόση πείρα ζωής και τόσο επανάσταση μέσα του. Μόνο κάπου κάπου παρουσιάζεται ένας τόνος παιχνιδιάρικος, ένα τραβηγμά του διονυσιακού μεθυσίου ως την άκρη του, ένας νατουραλισμός, που έχει σταματήσει στον προθάλαμο της σάτιρας.<sup>39</sup>

Σίγουρα στην εξέλιξη και των ανθρώπων και της τέχνης και των κοινωνιών δεν υπάρχουν παρθενογενέσεις. Και η εξέλιξη του Βάρναλη της δεκαετίας του '20 εμπειρείχε είτε εξελιγμένα, είτε μεταπλασμένα, είτε απαρηνημένα (και η άρνηση είναι μια μορφή θέσης) στοιχεία από την προηγούμενή του πορεία. Αλλά το σίγουρο είναι πως η αλλαγή του κοσμοθεωρητικού οράματος του Βάρναλη κάπου γύρω στο 1919-1920 είναι ο καταλύτης που θα οδηγήσει σε αυτό που ονομάσαμε ετερολογική παραγωγή στη δεκαετία του 1920. Και πρώτα απ' όλα αυτή η μέχρι τότε σκόρπια «προδιάθεση» αποκτάει συνείδηση, κατεύθυνση, στόχους, προθέσεις. Δεν είναι τυχαίο, όπως πριν είπαμε, πως και τα πέντε μείζονα έργα αυτής της περιόδου δεν είναι τυχαίες εμπνεύσεις ή συνέπεια του αγγίγματος του ποιητή από το ραβδί της νεράιδας-μούσας, αλλά συνειδητές, εμπρόθετες συνθέσεις, ανεξάρτητα από το αν και σε ποιον βαθμό γίνονται *lege artis* ή με τη χρησιμοποίηση προγενέστερων υλικών ή τεχνικών. Μια επί των κειμένων προσέγγιση μπορεί εύκολα να διαπιστώσει αυτή, την προερχόμενη από την καινούρια κοσμοθεώρηση, ετερολογία. Μια ετερολογία και σε σχέση με την προηγούμενη βαρναλική παραγωγή αλλά και με την κατεστημένη λογοτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα αυτής της περιόδου. Αλλά για να γίνει καλύτερα κατανοητή αυτή η δυναμική που η παρέμβαση της κατεξοχόν ετερολογικής ιδεολογίας, της μαρξιστικής, θα απελευθερώσει στη βαρναλική ποιητική (παρέμβαση που αρκετοί υποτιμούν ή τη θεωρούν απλά συμπτωματική) θα είχε ενδιαφέρον να προχωρήσει κανείς σε μια κάπως περίεργη, αλλά πολλαπλά χρήσιμη, σύγκριση. Να συγκρίνει δηλαδή, όσο και αν εκ πρώτης όψεως τα μεγέθη μπορεί να θεωρηθούν δυσανάλογα, την αντίστοιχη αλλαγή πορείας που συντελείται από την ίδια *causa efficiens*, την ίδια πάνω κάτω περίοδο σ' έναν άλλο μεγάλο δημιουργό, στον Μπέρτολτ Μπρεχτ. Ένα δημιουργό που θα βρεθεί στο δρόμο για τη δική του «Δαμασκό», στην ταραγμένη περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, και που, και αυτός, ξεκινώντας από τον αντι-ηρωικό βιταλισμό του Βάαλ και από τους χωρίς συγκεκριμένη κατεύθυνση αντικομφορμιστικούς πειραματισμούς και τον αντιεξπρεσιονισμό της πρώτης του περιόδου, θα περάσει στη συνέχεια σε μια παραγωγή απόλυτα υπερσυνειδητή με έντονη

διαπαιδαγωγητική κατεύθυνση, κανοναρχημένη από τη σύλληψή του για την «παρεμβατική σκέψη» (eingreifendes Denken). Μια παράλληλη λοιπόν ανάγνωση θα συναντήσει και στους δυο συγγραφείς που προέρχονται από διαφορετικές λογοτεχνικές παραδόσεις κοινά στοιχεία σε αυτή την, μετά τη μεταστροφή τους, παραγωγή, που οφείλονται ακριβώς στο μπόλιασμά τους από μια θύραθεν ιδεολογία, στοιχεία όπως: την ίδια φιλοσοφία για τη λειτουργία της τέχνης, την ίδια στοχοθεσία της κοινωνικής σάτιρας, την ίδια βέβηλη διαλεκτική ανάμειξη του πάνω και του κάτω, την παρωδία και την αποφυσικοποίηση μέσα από την αντιστροφή των δεδομένων παραδεδεγμένων πραγμάτων, την ίδια αντίληψη για το γέλιο, που με τα λόγια ενός άλλου μεταπλαστή σε μια μπαχτινική κατεύθυνση των θεατρικών τρόπων και του λαϊκού θεάτρου της *commedia dell'arte*, του Ντάριο Φο, «δεν ανοίγει μόνο το στόμα, αλλά και το μυαλό»<sup>40</sup>. Μια τέτοια παράλληλη ανάγνωση μπορεί να συναντήσει μέχρι και ίδιους εκφραστικούς τρόπους (*loci communes*) στις αντίστοιχες παραγωγές όπως (σταχυολογώντας πρόχειρα):

*Είσονα θεός και ρήγας/ κι είχες την ψυχή μιας μύγας. (Βάρναλης)*

*Από τους καρχαρίες γλύτωσα/ τις τίγρεις τις εσκότωσα/ και με καταβρόχθισαν/οι χοριοί. (Μπ. Μπρεχτ, μτφ. Μ. Πλωρίτης)*

*Δεν είναι μπρος  
είναι από πίσω σου  
κρυφός ο εχθρός σου. (Βάρναλης)*

*Σαν έρθει η ώρα της πορείας, πολλοί δεν ξέρουν/ πως επιζεφαλής βαδίζει ο εχθρός τους. / Η φωνή που διαταγές τους δίνει / είναι του εχθρού τους η φωνή./ Κι εκείνος που για τον εχθρό μιλάει / είναι ο ίδιος τους ο εχθρός. (Μπ. Μπρεχτ, μτφ. Μ. Πλωρίτης)*

Ίσως μια τέτοια συγκριτική ανάγνωση που θα έπαιρνε ιδιαίτερα υπόψη και τους αντίστοιχους ιστορικούς χρονότοπους θα βοηθούσε να καταλάβουμε πιότερο γιατί η μπρεχτική ποιητική συνέχισε να ανθίζει και να ανανεώνει την αποστασιοποιητική, ετερολογική της δραστηριότητα ενώ η βάρναλική θα περιοριστεί, μετά το 1930, σε κομμάτια και αποσπάσματα.

Αλλά, για να ξαναεπικεντρωθούμε στον Βάρναλη, η νέα ιδεολογία που κινεί και παρακινεί την ποιητική του αυτής της περιόδου απαιτεί κι αυτή, για την ενόδωση της στοχοθεσίας της, «συμμόρφωση». Ιδιαίτερα στον τομέα της τέχνης, μην έχοντας η ίδια μια συγκροτημένη παράδοση, παρά μόνο μπουκωμένη με καταπίεση σιωπή, απόκριφο γέλιο και λιγυστά θραύσματα ετερολογίας (όσα ακριβώς σχεδόν κατά λάθος ή μεταμφιεσμένα κατάφεραν να περάσουν τη λογοκρισία της σημειωτικής επιβολής) θα προσπαθήσει είτε να τη δημιουργήσει μ' έναν πολλές φορές «άτεχνο» ή και αυθαίρετο τρόπο είτε να την αναζητήσει εξιδανικεύοντας και κανονιστικοποιώντας (είναι η περίπτωση της λουκασιανής αισθητικής) παλιότερες μορφές αναγορευόντάς τες ως «κλασικές», είτε πάλι, σε πιο περιγραμμισμένες και στοιχημένες εκδοχές, εκτοπίζοντας οποιαδήποτε απόπειρα ανανέωσης στο χώρο της παρακμής, του ακατέργαστου υποκειμενισμού ή της αντιρεαλιστικής νεολογίας για τη νεολογία.

### Όψεις της βαρναλικής ετερολογίας

Ήδη έχουν επισημανθεί στην πρόσφατη νεοελληνική κριτική, κατά κύριο λόγο από τις μέλètes του Γιάννη Δάλλα<sup>41</sup>, τόσο οι πλευρές εκείνες της βαρναλικής ποιητικής που συνδέονται με την καρναβαλική παράδοση όσο και οι πηγές αυτής της διασύνδεσης. Το ερώτημα βέβαια παραμένει για το τι οδήγησε τον Βάρναλη να επιλέξει, συνειδητά ή ασυνειδητά, στοιχεία μιας τέτοιας παράδοσης, εμπλουτίζοντάς την, παραλλάσσοντάς την ή υπερβαίνοντάς την. Κι εδώ παίρνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω και ακόμη αυτή την «κωμική προδιάθεση λαϊκής καταγωγής και υφής»<sup>42</sup> δεν μπορούμε παρά να αναζητήσουμε τη φιλοσοφία της τέχνης και της ποιητικής πράξης που υποβαστάζει όλη αυτήν τη θεώρηση και καθοδηγεί αυτές τις επιλογές.

Το πρώτο πράγμα που προκύπτει από αυτή την αναζήτηση είναι πως ο Βάρναλης, όταν ξεκινάει αυτήν την ετερολογική του προσπάθεια, είναι ήδη εξοπλισμένος με μια ώριμη θεωρητική σκευή και με έναν μεγάλο βαθμό «ακριβολογημένης γνώσης της φύσης, της ενέργειας και των ορίων της Τέχνης», όπως γράφει ο ίδιος στο *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική*. Θεώρηση που δεν έχει να κάνει μονάχα με τα επιμέρους αισθητικά προβλήματα στο πλαίσιο μιας αισθηματολόγας μπρεσιονιστικής κριτικής, αλλά με την ίδια τη θέση και τη λειτουργία της Τέχνης στον συγκεκριμένο ιστορικό της χρονότοπο. «Ξαίροντας την αυτονομία των διαφορετικών αξιών» και αποφεύγοντας στην πλειονότητα των περιπτώσεων εύκολους και μηχανιστικούς αναγωγισμούς<sup>43</sup> ανάμεσα στα διαφορετικά επίπεδα, είναι ο πρώτος από τους Έλληνες λογοτέχνες και κριτικούς που, έχοντας μια βαθιά γνώση των εσωτερικών αντιφάσεων του ποιητικού πράττειν, συλλαμβάνει ταυτόχρονα τα όρια και τις λειτουργίες της τέχνης στο πλαίσιο του συγκεκριμένου καταμερισμού εργασίας. Στην πραγματικότητα συλλαμβάνει τη διπλή λειτουργία της τέχνης ως «καρδιάς ενός κόσμου χωρίς καρδιά» για την οποία μιλούσαμε προηγουμένως, που από τη μια μεριά ως «Τέχνη του Απολύτου» καταφάσκει, εξωραΐζει, καθαρώνει μια πραγματικότητα στην οποία εμφανίζεται ως η νομιμοποιητική άρνησή της, και από την άλλη πλευρά, ως κιβωτός εκτοπισμένων κι εξόριστων αξιών, εμπεριέχει ξεχασμένες αλήθειες και λησμονημένες μνήμες από το όραμα της υπέρβασης, για έναν κόσμο που θα κατορθώνεται η σύντηξη τέχνης και ζωής, που η τέχνη δηλαδή θα είναι ζωή και η ζωή θα γίνεται τέχνη. Απ' αυτό ξεκινάει και η ακροβασία, για την οποία μιλούσαμε προηγουμένως, ο «διχασμός» και η «εκκρεμότητα» (όπως την χαρακτηρίζει ο Δάλλας) της ποιητικής του. Μια ακροβασία που τότε γίνεται καταγγελία, λίβελος, λόγος «χαλαστικός» και τότε μετασχηματίζεται σε λυρισμό, φυσιολατρία, όραμα ή κήρυγμα ή ακόμη και σιωπή, παραδοχή της αδυναμίας επίτευξης του πρώτου στόχου παρά μόνο με μέσα και τεχνικές δανεισμένες από τον ίδιο το λόγο που αρνιέται, αφού, για να παραφράσουμε τον Αντόρνο, «η τέχνη κυριαρχεί και στα έργα που την αρνιούνται»<sup>44</sup>. Η πρώτη εκδοχή του «Τραγουδιού της Πόρνης» (μεταπλασμένου και «συμμάζεμενου» στη δεύτερη έκδοση του *Φωτός που καίει*) δείχνει ακριβώς αυτή την πρόθεση για τη δημιουργία μιας αντίπαλης προς την κυρίαρχη Αισθητικής, που πολλές φορές χαρακτηρίζεται από την πρώτη και εξοβελίζεται ως αντι-αισθητική απωθούμενη στο χώρο της μη τέχνης ή ενός άτεχνου προμιτιβισμού. Και έχει ενδιαφέρον αυτή η πρώτη εκδοχή του «Τραγουδιού» γιατί το να τολμάς να υπερβείς την αναγκαστική αυτολογοκρισία που το συνανήκειν σ' ένα κοινωνικό πεδίο σού επιβάλλει<sup>45</sup>, το να καταγγέλλεις πρόσωπα του σιναφιού, και ανάμεσά τους τον Σικελιανό

και ιδιαίτερα τον ίδιο τον Παλαμά<sup>46</sup> (που είναι γνωστή η εκτίμηση που του έτρεφε, παρά την ιδεολογικοποιητική τους «κόντρα» το Φθινόπωρο του 1922, και θα συνεχίσει να τον τρέφει ο Βάρναλης) σίγουρα μπορεί να εξηγηθεί, αλλά μόνον εν μέρει, από τη «μέθη και τον οργασμό της στιγμής», όπως παρατηρεί ο Γιάννης Δάλλας<sup>47</sup>. Αυτή η «μέθη», όπως και η πρόκληση που συνεπάγεται όχι μόνο το τολμηρό λεξιλόγιο αλλά και το ίδιο το βαθύτατο αντιποιητικό, προκλητικό ψευδώνυμο Δήμος Τανάλιας, ή, λίγο αργότερα, ο τίτλος της σύλλογης πεζών *Ο λαός των μοινοτόπων*, με το ίδιο ψευδώνυμο, μπορούν να ιδωθούν σαν υπερβολική, όπως θα αποδειχθεί (αλλά *εκ των υστέρων*), εμπιστοσύνη στη δυνατότητα συγκρότησης μιας αντίπαλης αισθητικής, μιας νέας αισθητικής και τέχνης, με τη συνέργεια φυσικά των αναμενόμενων (αλλά ουδέποτε προσελθόντων) «προσιόντων» γεγονότων. Αλλά για να συγκροτηθεί μια τέτοια ετερολογική αισθητική ή για να αμφισβητηθεί η κυρίαρχη που νομιμοποιεί με επιμέρους ενστάσεις τη δεδομένη κοινωνική κυριαρχία, γιατί αυτό φαίνεται να είναι ο στόχος και το διακύβευμα αυτής της περιόδου, ο Βάρναλης θα πρέπει να έρθει αντιμέτωπος με το πραγματικά κεντρικό πρόβλημα κάθε ποιητικής: το πρόβλημα της μορφής. Με δεδομένο πως οι παραδεδομένες μορφές εμπεριέχουν απολιθωμένη, μορφοποιημένη την καταπίεση της ιστορίας και την ιστορία της καταπίεσης (μαζί φυσικά και τις σπίνες από εκείνο το *Noch nicht Sein – εισέτι μη είναι*) και οι καινούριες δεν μπορούν να εμφανισθούν ως απλός ατομικός βολονταρισμός χωρίς μια ευρύτερη «λογισμική υποστήριξη» θα βρεθεί εξάιφνης σε αυτό το πρόβλημα σε μια κατάσταση αντίστοιχη με αυτήν του Σολωμού. Δηλαδή στην απουσία μιας λιγότερο ή περισσότερο συγκροτημένης παράδοσης που θα μπορούσε να τον τροφοδοτήσει σε αυτή την προσπάθεια, αφού η απόπειρα άρνησης της δεδομένης, κυρίαρχης παράδοσης χωρίς την υποκατάστασή της από μιαν άλλη θα εξοβέλιζε κατ' ανάγκην τα δημιουργήματά του στο χώρο όχι της αντιτέχνης αλλά της μη τέχνης. Κι είναι ακριβώς αυτή η καταγγελία που του γίνεται από ένα σημαντικό τμήμα της λόγιας και σίγουρης (αφού εξακοντίζεται από μια ηγεμονική θέση που δε χρήζει καμιάς δικαιολόγησης και νομιμοποίησης) αστικής κριτικής της εποχής του. «Ο Βάρναλης», γράφει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «γράφοντας στίχους, λησμονεί, πως η ποίηση είναι το ευγενέστερο κ' εντελέστερο άθος του ανθρώπινου λόγου, και πως, οτιδήποτε κι αν εκφράζει, πρέπει να μη σέρνει ποτέ στη λάσπη του δρόμου την ηγεμονική πορφύρα της»<sup>48</sup>. Και σε αυτή την κατεύθυνση είναι πολύ πιο εύγλωττη και ενδιαφέρουσα η κριτική του Γιώργου Θεοτοκά, ενός από τους κύριους εκφραστές της αστικοφιλελεύθερης διανόησης της εποχής. Ενδιαφέρουσα γιατί, πέρα από τη δικαιολογημένη, αν σκεφτεί κανείς το ιστορικό πλαίσιο της διαπάλης, εμπάθεια, η κριτική του θα σταθεί ακριβώς σε αυτά τα καρναβαλικά, αγοραία, «απρεπή» και ταπεινά στοιχεία, μιλώντας για «αγοραία αστεία και άφθονη χυδαιολογία», για «άμοιρους, φτωχούς, αγοραίους στίχους», «για βάνουσα κουβεντολογήματα της ταβέρνας» «που αναιρούν όλη την πρόοδο των γραμμάτων και του ύφους, όλην αυτήν την καλλιέργεια των συναισθημάτων» οδηγώντας πίσω «στα πιο πρωτόγονα χρόνια της λογοτεχνικής μας ζωής»<sup>49</sup>.

Ο μόνος σχεδόν από τους συγκαιρινούς παλαιούς ομότεχνους του Βάρναλη που θα συλλάβει αυτήν την προσπάθεια του, αλλά ταυτόχρονα και τα όριά της, είναι ο Παλαμάς, όχι μόνο υποστηρίζοντας τις ποιητικές ιδιότητες του έργου του και τον ίδιο τον συγγραφέα στην περίοδο της δίωξής του, αλλά αναδεικνύοντας και στη γνωστή επιστολή που θα στείλει στον Βάρναλη, μετά την πρώτη έκδοση της *Αθητικής απολογίας του Σωκράτη*, την

κρυμμένη διαλεκτική της ποιητικής του: τη μείξη του κάτω και του πάνω, της «κορφής και της λάσπης», της «καβαλίνας του δρόμου και της κορφής της διπλανής ροδακινιάς», της «ιεροτελεστίας και του ξειννερίσματος». Αλλά, στην ίδια επιστολή, θα δώσει και τα όρια αυτής της ποιητικής με το ανέκδοτο του Παππακαρκακάντα, που για να επαναφέρει στην τάξη, στη διάρκεια της λειτουργίας και ενώ ο ίδιος διάβαζε το Ευαγγέλιο, μιαν αδιάκοπα ομιλούσα γυναίκα του εκκλησιάσματος:

θα προσθέσει στο άγιο κείμενο που διάβαζε, αλλά χωρίς να τον ξεφύγει καμιά ματιά, καμιά χειρονομία, σε ήχο πλάγιο βαρύ, ένα: «σασμός Καρμουντάνενα!» – έτσι τη λέγανε τη γυναίκα, εξακολουθώντας τον ψαλμό του.<sup>50</sup>

Στην ουσία ο Παλαμάς υπενθυμίζει κάτι που και ο ίδιος ο Βάρναλης αναγνώριζε, όταν έγραφε, την ίδια περίπου εποχή, για μια ποιητική γραφή κατωμένη υποχρεωτικά *lege artis*: πως στην «εκκλησία της τέχνης», από τη στιγμή που γίνεται αποδεκτός ο θεσμικός χαρακτήρας της, οι ιστορικές συμβάσεις που τον διαμόρφωσαν και τα συμβόλαια στα οποία υποχρεώνει όσους μπαίνουν στο ναό της, ακόμη και η άρνηση, η αμφισβήτηση, η ετερολογία θα πρέπει να γίνει στη βάση αυτών των συμβάσεων και των μορφών, για να μην εξοβελισθεί στο πυρ το εξώτερον του άμορφου και συμβατικού εκφώνηματος. Και αυτό φυσικά γίνεται πολύ πιο έντονο, αν πάρει κανείς υπόψη πως αυτό που ονομάζουμε και ορίζουμε στη νεωτερικότητα ως τέχνη (ή λογοτεχνία), όπως παρατηρεί ο Πιερ Μπουρντιέ, συγκροτείται στο πλαίσιο μιας μακράς εξελικτικής διαδικασίας, η οποία απαιτεί και επιβάλλει το να προσληφθεί το λογοτεχνικό εκφώνημα μ' έναν «καθαρό», αισθητικό τρόπο «ως προϊόν μιας καλλιτεχνικής πρόθεσης που καταδηλώνει τα απόλυτα πρωτεία της μορφής έναντι της λειτουργίας, του τρόπου παράστασης έναντι του αντικειμένου της παράστασης, απαιτεί κατηγορηματικά μια καθαρά αισθητική διάθεση, την οποία η προγενέστερη τέχνη απαιτούσε απλώς υπό όρους»<sup>51</sup>.

### ***Πηγές, στηρίγματα, δρόμοι***

Παίρνοντας λοιπόν υπόψη τα παραπάνω, είναι καιρός να δούμε με ποιους τρόπους, σε ποιες πηγές, υλικά και φόρμες στηρίχθηκε η απόπειρα του Βάρναλη να συγκροτήσει τη δική του ετερολογική απόπειρα, διεκδικώντας, επιτυχημένα ή μη, τη δραστικότητα μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής λειτουργίας στην ποιητική του. Ο πρώτος δρόμος λογικά θα οδηγούσε στην αναζήτηση συμμαχικών λόγων, σε εκείνες τις κοινωνικές «γλώσσες», στην κουλτούρα (αντι- ή «υπο»κουλτούρα) αυτών στους οποίους ο βαρναλικός λόγος αναφέρεται και επιθυμεί εν δυνάμει να επενεργήσει και να ακουστεί: στην πλεμπάγια, στο λαό, στο προλεταριάτο. Σε σχέση με το τελευταίο, το σίγουρο είναι πως, στην Ελλάδα, μόλις αυτή την εποχή αρχίζει να συγκροτείται ως τάξη καθεαυτήν κάνοντας ταυτόχρονα τα πρώτα βήματα για να συγκροτηθεί ως τάξη δι' εαυτήν. Και αφήνοντας στην άκρη το ζήτημα του κατά πόσον μια προλεταριακή κουλτούρα μπορεί άνευ όρων να υπάρξει διακριτά, συγκροτημένα και καθεαυτή στο πλαίσιο της ηγεμονεύουσας κουλτούρας ή το ποσοστό υποταγής, συμβιβασμών, εκχωρήσεων και παραχωρήσεων που αυτή κατ' ανάγκην εμπεριέχει<sup>52</sup>, το σίγουρο είναι πως στην Ελλάδα εκείνης της εποχής δεν φαίνεται να υπάρχουν παρά λι-

γοστά ψήγματα και δείγματα. Σε αντίθεση π.χ. με την Αγγλία, που τη βασανιστική ανάδυση της θα τη σκιαγραφήσουν πάμπολλες μελέτες, και πλευρές της αργής της αποδιάθρωσης ή μετάλλαξης της θα περιγράψει με αρκετή νοσταλγία το *The Uses of Literacy* του Richard Hoggart (1957), ή με τη Γερμανία, που μια πλευρά αυτής της κουλτούρας, σχεδόν σωματοποιημένη (και μάλιστα συγκριτικά με την Ελλάδα), βρίσκουμε στο κεφάλαιο για τα Γουδοχέρια στο *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή<sup>53</sup>, στην Ελλάδα τα πρώτα απτά δείγματα αυτής της προλεταριακής κουλτούρας θα αρχίσουν να εμφανίζονται αργότερα, ιδιαίτερα μέσα από τη λαϊκή μουσική και το ρεμπέτικο, στην περίοδο που ο Στάθης Δαμιανάκος ονομάζει «εργατική»<sup>54</sup>, με κολοφώνα τις «Φάμπρικες» του *Γεια σου περήφανη και αθάνατη εργατία* του Βασίλη Τσιτσάνη, και ακόμη αργότερα, στη δεκαετία του '50 και του '60, με την ακατέργαστη, φαταλιστική αρσενικότητα των καζαντζιδικών και των άλλων λαϊκών τραγουδιών. Αλλά, για να γυρίσουμε στη δημιουργική δεκαετία του Βάρναλη, το προλεταριάτο υπάρχει, μικρό αριθμητικά, αλλά στην κατάσταση που μας περιγράφουν οι «Μοιραίοι» ή τα κείμενα του Βουτυρά και του Πικρού, χωρίς να πολυτραγουδά, εξαθλιωμένο και τόσο καθορισμένο από την ανάγκη που κανένας ήλιος (ή στίχος) να μην μπαίνει ή να βγαίνει εύκολα στην/από την καρδιά του. Από αυτή την άποψη αποκτάει ενδιαφέρον η φράση του ίδιου του Βάρναλη, όπως μας την παραδίδει ο Λαμπρίδης, πως ο Βάρναλης γράφει επαναστατικά ποιήματα που τα διαβάζουν οι αστοί<sup>55</sup>, αφού προλεταριάτο με την κουλτούρα του, τη «γλώσσα» του, τη δυνατότητα να αναγινώσκει προϊόντα που, άσχετα από το περιεχόμενό τους, έχουν παραχθεί και διακινούνται με έναν λόγιο τρόπο δεν υπάρχει παρά στην κατάσταση που μόλις προηγουμένως περιγράψαμε. Η αντίφαση, που συνδυάζεται με την άλλη παράλληλή της, σχετική δηλαδή με το βαθμό κοινωνικής δραστηριότητας μιας τέχνης που θέλει «ν' απευθυνθεί στους πολλούς», αλλά γραμμένη αναγκαστικά ως τέχνη «με τους τρόπους των λίγων»<sup>56</sup>, θα παραμείνει ανοιχτή, αιμορραγούσα και στιχορραγούσα, ενώ η λύση της θα παρατεμφθεί γι' αργότερα, «*στον μέλλοντος την Κεντρική Επιτροπή*», όπως έγραφε ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, στο ίδιο μέλλον που επικαλούνται επίσης οι παρακάτω στίχοι του Πάμπλο Νερούντα:

*Δε γράφω για να με δηλητηριάσουν άλλα βιβλία.  
Γράφω για το λαό μ' όλο που ξέρω  
πως δεν μπορεί να διαβάσει την ποίησή μου με τα χοιριάτικα μάτια του.  
Θα 'ρθει στιγμή όπου ένας στίχος,  
ο αέρας που αναστατώνει τη ζωή μου  
θα φθάσει ως τα αυτιά του...  
...Και θα πουν ίσως: «Ήταν ένας σύντροφος».  
Φθάνει αυτό – αυτό είναι το στεφάνι που λαχταρώ...*

(μτφ. Α. Βάλβη-Cloe Varela Docampo)

Η δεύτερη πηγή από την οποία θα μπορούσε να συλλέξει υλικό και αφορμήσεις η βαρναλική ποιητική για τη συγκρότηση της αντιλογικής της ετερολογίας ήταν και εν μέρει υπήρξε η λαϊκή παράδοση και κουλτούρα. Μια πηγή που τα νερά της σε άλλες συνθήκες και με άλλη στοχοθεσία είχαν τροφοδοτήσει και την ποιητική του Σολωμού. Και πράγματι σε έναν σημαντικό βαθμό, ιδιαίτερα στο επίπεδο του λεξιλογίου, αυτή η πηγή γίνεται πρό-

δηλη στην ποιητική του. Η χρήση του «λεκτικού των καταπιεζόμενων τάξεων», σύμφωνα με τον Δάλλα, ή ακόμη και ιδιοματισμών από την αργκό του περιθωρίου, που θα κάνουν αρκετούς κριτικούς να μιλήσουν για «λεκτικό κουτσαφλακισμό», θα βοηθήσει εξάλλου τον Βάρναλη να αποσείσει εν μέρει και μέρος από το φορτίο του αισθητισμού και του Παρνασσισμού της πρώτης του περιόδου. Αλλά αυτή η επιλεκτική χρησιμοποίηση λεκτικού, μοτίβων ή στοιχείων της λαϊκής κουλτούρας από τη μεριά του Βάρναλη δεν οδηγεί σε καμιά περίπτωση σε μια αγιοποιητική ή άκριτη θεώρηση της ίδιας αυτής κουλτούρας. Κατ' αρχάς η ίδια η σύλληψη της έννοιας του Λαού από την πλευρά του Βάρναλη θα γνωρίσει μπόλικες μετατροπές και μεταλλάξεις<sup>57</sup>. Θα ξεκινήσει με ένα «Λαό» ως γενική κατηγορία, αντίπαλο πόλο στη δυαδική κοινωνική αντίθεση, εκδικητή των περασμένων γενιών (όπως ακριβώς λίγο αργότερα θα τον ήθελαν οι *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* του Β. Μπένγιαμιν) και εγγυητή των δικαιωμάτων των αγέννητων. Μια εικόνα που σαφώς συνάδει με τη μιλιεναριστική, αποκαλυπτική ατμόσφαιρα των αρχών της δεκαετίας του 1920, με τον «μεσσιανικό ουτοπισμό», όπως τον χαρακτήρισε ο Γκέοργκ Λούκατς στον μεταγενέστερο πρόλογο (1967) του *Ιστορία και ταξική συνείδηση*, το μνημειώδες έργο του που εκδόθηκε το 1923 και που και αυτό ήταν προϊόν, σύμφωνα με τον ίδιο τον Λούκατς, της «πεποίθησης μιας γρήγορης προσέγγισης της παγκόσμιας επανάστασης, μιας κοντινής και ολοκληρωτικής μεταλλαγής ολόκληρου του πολιτισμένου κόσμου»<sup>58</sup>. Αργότερα βέβαια αυτή η μεσσιανική θεώρηση θα γειωθεί στ' «αλεξικέραυνα της πράξης», και η μανιαϊστική της ονειροβασία θα σκοντάψει στα απότομα σκαλοπάτια της σκληρής ιστορικής πραγματικότητας. Αλλά, αν η έννοια του λαού ή των καταπιεζόμενων τάξεων μπορεί ποιητικά να λειτουργεί ως το «ποιητικόν αίτιον» της αναμενόμενης κοινωνιοδικίας και κοινωνιογονίας, σε καμιά περίπτωση δεν είναι ούτε εξιδανικευμένη ούτε ρομαντικά ωραιοποιημένη στον Βάρναλη. Ο ίδιος φαίνεται να ξέρει πολύ καλά, όπως σωστά υποστηρίζει ο Κ. Πορφύρης, πως:

του λαού τη σκέψη  
σκέψη δετή  
του τηνε πλάσανε οι δυνατοί.

Ξέρει με άλλα λόγια πως η ιδεολογία και η ηθική της κυρίαρχης τάξης διαποτίζει τα λαϊκά στρώματα, που προσαρμόζονται θέλοντας και μη σ' αυτή την κυρίαρχη ιδεολογία και ηθική. Σε κάθε εποχή μια ηθική υπάρχει: η ηθική των κυρίων.<sup>59</sup>

Αυτή η πραγματιστική θεώρηση του Βάρναλη, που εμφανίζει όλη της τη δραστικότητα, αν συγκριθεί με τις αντίστοιχες που κυριαρχούν στο καλλιτεχνικό πεδίο και το λογοτεχνικό σινάφι την ίδια περίοδο (και με τον κατά βάση νεορομαντικό αισθητιστικό αριστοκρατισμό της «Γενιάς του '20» και με την αφιστορικευμένη «ιδιοσυγκρασιακή αισθητικοποίηση»<sup>60</sup> του λαού στον Σεφέρη και γενικότερα στη «Γενιά του '30»), ελεκτείνεται και στη σύλληψη και την κριτική θεώρηση της λαϊκής τέχνης και παράδοσης, για την οποία ο Βάρναλης, ο ίδιος ένας κατεξοχήν «λαϊκός άνθρωπος», όπως τον χαρακτήρισε ο Ανδρέας Καραντώνης<sup>61</sup>, δεν φαίνεται να τρέφει, τουλάχιστον αυτή την περίοδο, κάποια μεγάλη εκτίμηση. Όπως γράφει ο ίδιος στα *Φιλολογικά Απομνημονεύματά* του:



Μαζί με την επίσημη τέχνη, πολύ παραπέρα όμως, υπάρχει πάντα και ζει την ταπεινή ζωή της η λαϊκή τέχνη, το φολ-κλόρ: στοματική φιλολογία, μουσική, χορός, αρχιτεκτονική και προπάντων διαζοσμητική όλων των ειδών. Κύριο χαρακτηριστικό της η στασιμότητα, η τυπικότητα, η προσκόλληση στην περασμένη παράδοση. Στην ουσία της είναι παλιά επίσημη τέχνη, που η τεχνική της και οι σκοποί της ξεπεραστήκανε από την ιστορική εξέλιξη –και τότε σαν ένα άχρηστο πνευματικό και αισθητικό κεφάλαιο, περνά στα χέρια του λαού, όπου εξακολουθεί να φιντοζωθεί συμβατικά και χωρίς ν' ανανεώνεται.

Αν και τούτη η τέχνη λέγεται λαϊκή, ωστόσο δεν εκφράζει την ταξική συνείδηση του λαού. Είναι, όπως δείχνει η καταγωγή της, τέχνη καθεστωτική, συντηρητική. Δεν εκφράζει κανένα ταξικό ιδανικό της λαϊκής μάζας. Δεν είναι ο φορέας των πόθων και των αγώνων αυτής της μάζας για την κοινωνική χειραφέτηση.<sup>62</sup>

Στην πραγματικότητα ο Βάρναλης από αυτή τη λαϊκή παράδοση (όχι τόσο από τη με συγκεκριμένους ιστορικούς όρους και με συγκεκριμένες σκοπιμότητες καταγραμμένη, όσο από τη ζώσα ακόμη στη συνείδηση ή στο υποσυνείδητο, στην ακατέργαστη προφορικότητα, στις οριακές ζώνες του λόγου ή της καταπιγμένης και απαγορευμένης σιωπής), περα από στοιχεία του λεκτικού θα δανειστεί στοιχεία και μέρος της εικονοποιίας, αυτού που ο Μπαχτίν ονομάζει γκροτέσκο ρεαλισμό, και που και άλλοι σύγχρονοι λογοτέχνες θα χρησιμοποιήσουν, όπως μας θυμίζει το παρακάτω απόσπασμα της Εισαγγελίας Ντάτση που προχωράει σε μια καταγραφή της γενεαλογίας αυτού του σύγχρονου γκροτέσκου ρεαλισμού και των μορφών του, στηριγμένη στην μπαχτινική σκέψη:

Περνώντας λοιπόν η γκροτέσκα εικονοποιία στην υπηρεσία του ανώτερου πολιτισμού, θα στηρίξει ως δομικό σχήμα μια σειρά από περιεχόμενα που θα της εναποθέσουν οι προσωπικοί δημιουργοί των επομένων αιώνων. Πράγματι, στον εικοστό αιώνα παρατηρείται ακόμη μια μετεξέλιξη του γκροτέσκου. Σε αυτόν τον αιώνα, τον αιώνα των πολέμων και των επαναστάσεων, της σταδιακής μετατροπής των αγροτικών πληθυσμών σε βιομηχανικό προλεταριάτο και της βίαιης ή συναινετικής αποκοπής τους από την πολιτισμική τους παράδοση, τον αιώνα των κοινωνικών επαγγέλων και της κατσίχουσης του οικονομικού ιμπεριαλισμού, το γκροτέσκο μεταλλάσσεται για να δώσει το στίγμα του σε δύο διαφορετικές τάσεις της λογοτεχνίας που ορίζονται η πρώτη ως *modern grotesque* (υπερρεαλισμός, εξπρεσιονισμός κ.λπ.) και η δεύτερη ως *grotesque realist* (Τόμας Μαν, Μπέρτολντ Μπρεχτ, Πάμπλο Νερούντα κ.λπ.). Από αυτές τις δυο τάσεις, όπως επισημαίνει ο Ρώσος θεωρητικός, η πρώτη πιάνει το νήμα του ρομαντικού γκροτέσκου και το φορτίζει με τη δική της εκδοχή. Η άλλη τάση, δεμένη με τον γκροτέσκο ρεαλισμό και τον λαϊκό πολιτισμό αφήνει να διαφαίνονται οι δεσμοί της με την καρναβαλική γλώσσα των λαϊκών γιορτών.<sup>63</sup>

Μορφές με τις οποίες εμφανίζεται μεταπλασμένος και ποιητικά, ή καμιά φορά άτεχνα επεξεργασμένος, αυτός ο γκροτέσκος ρεαλισμός στη βαρναλική ποιητική είναι η έντονη παρουσία των δυαδικών αντιθέσεων, η ιερόσυλη ανάμειξη του πάνω και του κάτω, της «καβαλίνας και του ροδακινανθού», του χοϊκού και του πνευματικού, του λυρισμού και της σάτιρας, η «βαρβατίλα», όπως οξυδερκώς την είχε χαρακτηρίσει ο Γ. Π. Σαββίδης, οι τολμηροί εκφραστικοί τρόποι που γίνονται χωρίς το προφυλακτικό του κατεστημένου ποιητικού *savoir vivre* και *savoir dire*, η ποιητική θεματοποίηση των βιολογικών λειτουργιών του σώματος, η σύλληψη του σώματος ως ζωτικού στοιχείου που «δεν διαχωρίζεται από τον

υπόλοιπο κόσμο αλλά διακηρύττει ή επικυρώνει τη σύνδεσή του με αυτόν»<sup>64</sup>. Σίγουρα αυτός ο γκροτέσκος ρεαλισμός, που υπήρχε εν σπέρματι στην προηγούμενη παραγωγή του Βάρναλη, κατάφερε να επενεργήσει και να παράξει ποιητικές συνέπειες μονάχα μετά τον εμβολιασμό του από μια ιδεολογία που και η ίδια επαναδιεκδικεί την εκδίκηση του «κάτω» και των κάτω, όσο και αν αυτή η επαναδιεκδίτηση χαρακτηρίζεται από την επίσημη γλώσσα και ιδεολογία ως άμουση, άτεχνη, ιερόσυλη, ανεδαφική ή ουτοπική.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως πέρα από την πρόθεση της ιδεολογίας και την άρνηση αποδοχής της επίσημης ανάγνωσης της πραγματικότητας, λιγιστές είναι οι άλλες πηγές που θα μπορούσαν να τροφοδοτήσουν την ετερολογική βαρναλική απόπειρα. Και αυτή η δυσκολία γίνεται μεγαλύτερη για δυο άλλους συγγενικούς μεταξύ τους λόγους. Ο πρώτος έχει να κάνει με το γεγονός πως ο ίδιος ο Βάρναλης είναι ήδη διαμορφωμένος από μια λόγια, παλιακή, παλαμική, δημοτικιστική παράδοση, που γίνεται εμφανής π.χ. σε στοιχεία του λεκτικού του. Ο δεύτερος ότι έρχεται αναθρεμμένος με κατά κύριο λόγο προκαπιταλιστικά βιώματα και τις αντίστοιχες κρυσταλλώσεις τους στο επίπεδο του λόγου (π.χ. Αρχόντοι, λαός, κλεψιά), ενώ θα πρέπει, σύμφωνα με τα προτάγματα της νέας του ιδεολογίας, να μιλήσει για καπιταλισμό, προλεταριάτο, εργατική τάξη, υπεραξία κ.ο.κ. Είναι ίσως αυτή η δυσκολία, όπως και η δυσκολία του να βρει σύμμαχους λόγους, αυτό που κατ' ανάγκην θα τον οδηγήσει σε έναν πολύ εντονότερο προβληματισμό σε σχέση με τις ποιητικές φόρμες στις οποίες θα μπορούσε να εγχείσει αυτές του τις προθέσεις. Κι αυτός ο προβληματισμός θα πάρει δυο κατευθύνσεις. Η πρώτη, στην οποία αναφερθήκαμε βιαστικά προηγουμένως, έχει να κάνει με την επαναχρησιμοποίηση, αλλά με ένα διαφορετικό πρόσημο, παλιότερων μορφών, συμβόλων ή ειδών του λόγου. Το βλέπουμε με τα σύμβολα που χρησιμοποιεί στο *Φως που καίει*, με τη χρήση των σολωμικών *Ελεύθερων πολιορκημένων* ως αρνητικού νήματος της στάθμης για τους δικούς του *Σκλάβους Πολιορκημένους*, στην παρωδιακή χρήση της πλατωνικής *Απολογίας* για τη δική του *Αληθινή Απολογία του Σωκράτη* ή ακόμη στην εργασιομίμηση χρήση των Βίων των Αγίων και των Συναξαριών στην *Ιστορία του Αγίου Παχωμίου*. Είναι ένας δρόμος που κι άλλοι δημιουργοί και ιδιαίτερα ο Μπέρτολτ Μπρεχτ θα χρησιμοποιήσουν, ο τελευταίος μάλιστα σε βαθμό να κατηγορηθεί για λογοκλοπή ψάχνοντας πονηρίες για να κάνει την αλήθεια του δραστική και τη σκέψη παρεμβατική. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια μορφή εμπρόθετης, συνειδητής «υβριδιοποίησης», όπως την χαρακτηρίζει ο Μιχαήλ Μπαχτίν:

Κάθε τύπος της παραδίας ή της διακωμώδησης, κάθε λέξη με «συνημμένους τους όρους της», με ειρωνεία, κλεισμένη σε επιτονιστικά εισαγωγικά, κάθε τύπος πλαγίου λόγου είναι με μια ευρεία έννοια ένα συνειδητό υβρίδιο – αλλά ένα υβρίδιο συντιθεμένο από δυο στοιχεία: ένα γλωσσικό (μια ξεχωριστή γλώσσα) και ένα άλλο υφολογικό. Στην πραγματικότητα στον παρωδιακό λόγο δύο ύφη, δύο «γλώσσες» (και οι δύο ενδο-γλωσσικές) εμφανίζονται και σε κάποιο βαθμό διασταυρώνονται η μία με την άλλη: η γλώσσα η οποία παρωδεύεται (π.χ. η γλώσσα του ηρωικού ποιήματος) και η γλώσσα η οποία παρωδεί (χαμηλή πεζή γλώσσα, οικεία, καθημερινή γλώσσα, η γλώσσα των ρεαλιστικών ειδών, η «κανονική» γλώσσα, η «υγιής» λογοτεχνική γλώσσα όπως συλλαμβάνεται από το συγγραφέα της παρωδίας).<sup>65</sup>

Ο δεύτερος δρόμος περνάει από τη συνειδητή αναμόχλευση των ορίων των επιμέρους ειδών του λόγου και την καταπάτηση των κανόνων και των συνόρων τους. Με δεδομένο

πως τα είδη του λόγου είναι, όπως παρατηρεί ο F. Jameson, «στην ουσία λογοτεχνικοί θεσμοί ή κοινωνικά συμβόλαια ανάμεσα σ' έναν συγγραφέα και σ' ένα ειδικό κοινό, που λειτουργία τους είναι να εξειδικεύουν την κατάλληλη χρήση ενός συγκεκριμένου πολιτιστικού τεχνήματος»<sup>66</sup>, είναι αυτονόητο πως το ανακάτεμά τους, η ανάμειξή τους, ιδιαίτερα στις δυο μείζονες συνθέσεις του Βάρναλη (στο *Φως που καίει* και στους *Σκλάβους πολιορκημένους*) προκαλεί συγκεκριμένες συνέπειες παρεμβαίνοντας στον ίδιο τον πυρήνα αυτών των συμβάσεων και στον τρόπο που θα πρέπει να γίνει η πρόσληψη-δεξίωσή τους από τη μεριά του αναγνώστη. Η πρώτη συνέπεια είναι ακριβώς το παραξένισμα (η ανοικείωση, όπως θα έλεγαν οι Ρώσοι φορμαλιστές, η αποστασιοποίηση κατά τον Μπρεχτ) που προκαλεί, διεγείρει, καλεί δηλαδή σε μια γρηγορούσα, συνειδητή ανάγνωση, αναταράσσοντας ρουτινοποιημένους ορίζοντες προσδοκιών. Η δεύτερη συνέπεια από την παραθεατρική δομή των ιδίων αυτών συνθεμάτων είναι ακριβώς, όπως παρατηρεί ο Γιάννης Δάλλας, αυτή:

που τον ανοίγει προς την αγορά, όπου, μακριά από την εκζήτηση του προηγούμενου αισθητισμού του, τώρα δοκιμάζεται η επικοινωνιακή του δυνατότητα και ο τόνος του αισθήματος, των ιδεών και της φωνής του. Τον ανοίγει προς την ιδεολογία και τη δράση, όπου, πέρα από την παλιά του τακτική, διακηρύσσεται ο κοινωνικός και ιδεολογικός του προβληματισμός.<sup>67</sup>

Αλλά αυτή η μείξη των ειδών δίνει επίσης τη δυνατότητα στον Βάρναλη να εισαγάγει πολλές «γλώσσες» ή σωστότερα «φωνές» στην ποιητική του, να την επιπλώσει με ποικίλες εστιάσεις, να την κάνει ακριβώς πολυφωνική. Έτσι μέσα στην ίδια σύνθεση υπάρχουν, απαιτώντας συνεχείς αλλαγές εστίασης στον αμφιβληστροειδή της ανάγνωσης και μετακινήσεις στη θέση πρόσληψης: λυρικά στοιχεία (ένα δηλαδή sublime είδος συνδυασμένο με το υψηλό), σάτιρα, κουβεντιαστός λόγος, διάλογοι και μονόλογοι, σκηνικές οδηγίες, διακειμενικές απηχήσεις τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και μορφής (ιδιαίτερα στη στιχουργία), ενώ ο αφηγητής πρόδηλος ή ρητός ταξιθετεί και ρυθμίζει δίκην τροχονόμου τη ροή του λόγου και την πρόσληψη των νοημάτων, κάνοντας φανερές τις προθέσεις του και πολλές φορές (με μια τεχνική ανάλογη αυτού που η σύγχρονη αφηγηματολογία ονομάζει *metafiction*-μεταμυθοπλασία) υπενθυμίζει τον τεχνηματικό, λογοτεχνικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Είναι αυτή η πρόθεση για τη δημιουργία ενός οιονεί *Gesamtkunstwerk* (καθολικού έργου τέχνης) που κάνει τα βαρναλικά έργα ανοιχτά στην οχλοβοή της πλήθουσας αγοράς και στις αντιφάσεις της, στις φωνές και τις σιωπές της ζωντανής ιστορίας με όλη την ανισομετρία και τα σκαμπανεβάσματα που αυτό συνεπάγεται.

### Η «συμμόρφωση»

Το 1932, μαζί με τον Σωκράτη της *Αληθινής Απολογίας* του, που αποσύρεται από το δικαστήριο ζητώντας από τον «καημένο» τον Πλάτωνα να τον οδηγήσει στο δρόμο για τη φυλακή (αφού δεν ήξερε «μήτε πού βρίσκεται μήτε κι από ποιο δρόμο πάνε») και από εκεί στην ατέρμονη σιωπή του, μοιάζει ν' αποσύρεται κι ο ίδιος ο Βάρναλης των μεγάλων συνθέσεων, των μεγάλων αφηγήσεων, των παρα- και ανα-μορφωτικών προσπαθειών. Θα μείνει ο Βάρναλης της σάτιρας, της οργής, της πίκρας –της οργισμένης πίκρας και της πικραμένης οργής– αλλά

μέσα πια σε νόμιμες *σιμβολικές* μορφές, μικρά είδη, σχεδόν στιχουργημένες προκηρύξεις, μορφικά «νομοταγή», και μάλιστα υπακούοντας στην παράδοση, στιχουργήματα. Έχουν δοθεί πολλές και σίγουρα χρήσιμες ερμηνείες σε αυτή τη συμμόρφωση: η παλιά λογοτεχνική του σκευή που δεν του επέτρεπε να αποκριθεί, πιο σωστά ν' ανταποκριθεί, να ανταπαντήσει στις καινούριες αναγκαιότητες, η επιβολή του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (που μάλλον, παρά τις κριτικές «έξ ειρωνίμων» ότι η ποίησή του μένει στην άρνηση χωρίς να περάσει στη θέση, δεν φαίνεται να τον ενοχλούσε ή, σωστότερα, να τον αφορούσε), ο δημοσιογραφικός του περιορισμός στον καθημερινό αγώνα για το ψωμί και για τ' αλάτι, ο κατ' ανάγκην πολιτικός, σχεδόν μονολογικός, χαρακτήρας της ιδεολογικής και λογοτεχνικής σύγκρουσης στον ελληνικό μεσοπόλεμο. Πιθανόν όλοι αυτοί οι λόγοι να είναι σωστοί, όπως έγραφε και ο ίδιος αναφερόμενος στις ποικίλες αιτιολογήσεις για το ημιτελές των σολωμικών έργων. Πιστεύουμε, όμως, πως αυτή η συμμόρφωση, η παραίτηση του Βάρναλη από τις μεγάλες συνθέσεις και την προβληματική της μορφής μπορεί ίσως να διαφωτιστεί κάπως περισσότερο αν συνδεθεί με τις απαρχές και τις αιτίες της ετερολογικής του απόπειρας. Είδαμε πως σ' έναν μεγάλο βαθμό ήταν οι «τεράστιες φλόγες της ρουσικής επανάστασης», όπως έγραφε ο Γληνός, αυτό που τον οδήγησε σε αυτό. Αυτός ο μεσσιανικός ουτοπισμός, η μεταφυσική σχεδόν σύλληψη μιας επανάστασης (δεν είναι τυχαίο που στη λαϊκή μυθολογία εκείνης της εποχής, όπως και σε κάποια κείμενα του Νίκου Καζαντζάκη, ο Λένιν παρομοιάζεται σαν «ο Παράκλητος»), που φέρνει τα πάνω κάτω και τους κάτω πάνω, απελευθερώνει μια τεράστια ποσότητα συσσωρευμένης εντροπίας. Και αυτό γίνεται πολύ πιο έντονο στο μεταρομαντικό ή, σωστότερα, νεορομαντικό πλαίσιο στο οποίο βρισκόνταν η τέχνη και οι καλλιτέχνες στην Ελλάδα εκείνης της εποχής. Έτσι κι αλλιώς ο ρομαντισμός, στις χώρες εκείνες που γνώρισε αυτοτραφή ανάπτυξη, εκφράζει, ανάμεσα σε άλλα, ακριβώς αυτό το αίσθημα δυσαρμονίας με το πεζό, μίζερο, αντιποιητικό, για την τέχνη και τους δημιουργούς της, παρόν της καπιταλιστικής έρημης χώρας. Μια δυσαρμονία, που στο πλαίσιο της, η φυγή προς «ένα απέραντο διαφορούμενο παρελθόν», όπως γράφει ο Arnold Hauser<sup>68</sup>, η νοσταλγία ενός «οργανικού παρελθόντος» συνοδεύεται, σε άλλες εκδοχές, από τη νοσταλγία ενός μέλλοντος ανοιχτού, πιθανόν άγνωστου, αλλά σίγουρα έντονα αντιδιαστελλόμενου προς το ανυπόφευκτο παρόν. Το παραπάνω δεν θέλει να πει πως ο πρόωμος Βάρναλης είναι ρομαντικός (αν και ο Παρνασσισμός, και γενικότερα τα ποιητικά ρεύματα που διαρρέουν την ελληνική ποίηση της εποχής του, είναι σαφώς ένα από τα πολλά νόθα παιδιά του Ρομαντισμού), αλλά πως προσέρχεται στην επαναστατική υπόθεση και εξαιτίας του αισθητισμού του και με τον αισθητισμό του. Κάτι αντίστοιχο, και μάλιστα με έναν πειστικό τρόπο, θα υποστηρίξει ο Λέων Τρότσκι, μιλώντας για τους ποικίλους δρόμους από τους οπλιούς τμήματα της ρώσικης λογοτεχνικής ιντελιγκέντσιας έρχονται στην επανάσταση. Όπως χαρακτηριστικά γράφει για τον Μαγιακόφσκι:

η επανάσταση στάθηκε εμπειρία αληθινή, πραγματική και βαθιά, επειδή αυτή έπεσε σε βροντή και κεραυνός πάνω στα ίδια πράγματα που ο Μαγιακόφσκι μισούσε με τον τρόπο του και με τα οποία δεν είχε ακόμα μονιάσει. Σ' αυτό έγκειται η δύναμή του. Ο επαναστατικός ατομικισμός του Μαγιακόφσκι ξεχύθηκε με ενθουσιασμό μέσα στην προλεταριακή επανάσταση, μα δε συγχωνεύτηκε μαζί της. Τα υποσυνείδητα αισθήματά του για την πόλη, τη φύση, ολόκληρο τον κόσμο, δεν είναι τα αισθήματα του εργάτη μα του μπωέμ.<sup>69</sup>

Δεν είναι φυσικά του παρόντος κι ούτε κι ο στόχος τούτης της σύντομης μελέτης να ανιχνεύσει τις αιτίες που οδήγησαν τον Μαριακόφσκι και άλλους δημιουργούς εκείνης της εποχής στην (πραγματική ή πνευματική) αυτοκτονία και τη σιωπή. Το σίγουρο πάντως είναι πως κάτω εκεί στη στροφή προς το 1930 η επανάσταση είχε ήδη παγιωθεί και παγιωθεί, αλλά είχε χάσει εν μέρει την αίγλη της κοσμογονίας, ενώ ταυτόχρονα το όραμα της άμεσα προσδοκώμενης κομμουνιστικής Δεύτερης Παρουσίας απομακρυνόταν όλο και περισσότερο σ' ένα παρόν που άλλα έπρεπε να γνιστεί και να υπερασπίσει, πολλές φορές μ' έναν έντονα αμυντικό τρόπο. Ο εξηλεκτρισμός (που μαζί με τα σοβιέτ παρουσιάζονταν ήδη από τον Λένιν ως το ισοδύναμο του σοσιαλισμού), όσο και να ήταν χρήσιμος και ιστορικά αναγκαίος, εκλύοντας τεράστιες ποσότητες ενέργειας με τα Watts ή τα Megawatts του, δύσκολα όμως θα μπορούσε να ενεργοποιήσει τα ηλεκτροπαραγωγικά ζεύγη της ποίησης. Εξάλλου οι γενικότερες περιπέτειες του αριστερού κινήματος και διεθνώς και στην Ελλάδα, καθώς επίσης και το εντελώς διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο (άνοδος του φασισμού, τα πρώτα σιννεφια του επερχόμενου πολέμου κ.ά.), έκαναν την καινούρια περίοδο λιγότερη «ποιητική» και «επαναστατικοποιητική», μιας και, όπως έγραφε ο Μπρεχτ (στην ίδια πάνω κάτω περίοδο), παρά «τον ενθουσιασμό για τη μηλιά που ανθίζει είναι ο φόβος του μπογιατζή που στο γραφείο με καθίζει».

Άμεσα συνδεδεμένη με τα παραπάνω ήταν και η «συμμόρφωση» στο επίτεδο των μορφών. Η μανιχαϊστική μερικές φορές σύλληψη μιας καινούριας τέχνης που θα διαφοροποιείται ριζικά από την παλιά τέχνη δεν φαινόταν και τόσο εύκολος δρόμος. Οι *leges artis*, αν δεν αναρωτηθεί κανείς για τη γενικότερη λειτουργία της Τέχνης στο καινούριο κοινωνικό πλαίσιο, μοιάζαν ίδιες και για την «αστική» και για την υποτιθέμενη και από κάποιους προσδοκώμενη «προλεταριακή» τέχνη. Έτσι ο αγώνας φαινόταν να μετατίθεται για τους πιο συνειδητούς δημιουργούς περισσότερο στην προσπάθεια για την εγγραφή των συγκεκριμένων επιτονισμών και την, από μειονεκτικές μάλλον θέσεις, διεκδίκηση της ηγεμονίας σε μια μορφή κατ' ανάγκην διαλογική, που όμως, με τα λόγια του Fredric Jameson, «είναι ουσιαστικά ανταγωνιστική, αφού ο διάλογος της πάλης των τάξεων είναι ένας διάλογος όπου δυο αντίθετοι λόγοι αγωνίζονται μέσα στη γενική ενότητα ενός κοινού κώδικα»<sup>70</sup>.

Αλλά αυτή η «συμμόρφωση» συνδέεται επίσης και αναδεικνύει ένα άλλο στοιχείο όχι τόσο της ποιητικής του Βάρναλη, όσο της ιδεολογίας την οποία ο Βάρναλης θέλησε να υπηρετήσει με την τέχνη του και την τεχνική του. Μια ιδεολογία που σε πολλούς τομείς (ιδιαίτερα στην πολιτική οικονομία και στην κριτική της) λειτουργήσε θέτοντας εξ αρχής τους όρους μιας νέας προβληματικής, κατανοώντας με τα λόγια του Μαξ των *Grundrisse* «πως το αδύνατο της λύσης βρίσκεται ήδη μέσα στους όρους του προβλήματος» και ως εκ τούτου «η λύση συχνά δεν μπορεί να δοθεί παρά με την άρνηση της ίδιας της ερώτησης»<sup>71</sup>. Στον τομέα πάντως αυτού που (από τότε που ο Alexander Baumgarten, στα μέσα του 18ου αιώνα, εξέδωσε το ομώνυμο έργο του) ονομάστηκε «Αισθητική» και γενικότερα στον τομέα της τέχνης, οι μαρξιστικές αναζητήσεις, όσες και όποιες ήταν δυνατόν να γίνουν στο πλαίσιο των συγκεκριμένων συνθηκών και αναγκών, παρότι σημαντικές και πολλές απ' αυτές πολύ εκλεπτυσμένες, περισσότερο απαντούσαν σε παλιές προβληματικές, θεωρώντας ως δεδομένα και σχεδόν «φυσικά» αισθητικές διαθέσεις και προδιαθέσεις, γούστα και τάλαντα, διαιρέσεις της υψηλής και της χαμηλής τέχνης, κ.ο.κ. Όπως παρατηρεί ο Τόνι Μπένετ, σε μια απόπειρα συνολικής αποτίμησης της μαρξιστικής θεωρίας της τέχνης:

Η μαρξιστική κριτική αποπειράθηκε να κατασκευάσει μια θεωρία της ειδικής φύσης των αισθητικών αντικειμένων και, στους κόλπους αυτής της θεωρίας, μια θεωρία της «λογοτεχνίας».

Πράγματι, αν υπάρχει ένα και μόνο νήμα που διαπερνάει την ιστορία της μαρξιστικής κριτικής από άκρο σε άκρο, είναι η προσπάθεια συγκερασμού αυτών των δύο κατηγοριών προβληματισμού: η μία συνεπής με τις ιστορικο-υλιστικές προϋποθέσεις του μαρξισμού και τα πολιτικά του ελατήρια, κι η άλλη κληρονομημένη από την αστική αισθητική. Το κρίσιμο θεωρητικό ρήγμα έγκειται στην αναγνώριση ότι αντί του «Μαρξισμός και αισθητική», ο πραγματικός προβληματισμός θα έπρεπε να είναι: «Ο μαρξισμός εναντίον της αισθητικής». Δεν είναι μόνο που οι δύο αυτοί προβληματισμοί στέκουν αμήχανα ο ένας πλάι στον άλλο. Η κληρονομιά του εννοιολογικού εξοπλισμού που συνοδεύει τον προβληματισμό της αισθητικής συνιστά το μοναδικό σοβαρό εμπόδιο στην ανάπτυξη μιας συνεπούς ιστορικο-υλιστικής προσέγγισης της μελέτης των λογοτεχνικών κειμένων.<sup>72</sup>

Αλλά, αν για τον θεωρητικό (και μάλιστα του σήμερα) πιθανόν ένας τέτοιος δρόμος να είναι προσβάσιμος, για τον καλλιτέχνη τα προβλήματα πολλαπλασιάζονται στο βαθμό που θα θελήσει να κάνει πράξη το παραπάνω πρόταγμα. Και τούτο γιατί απλά (για όποιον φυσικά κατανοεί αυτή την αναγκαιότητα) ο τρόπος για να ξεπεράσει κανείς την ανάγκη είναι αυτονόητο πως δεν μπορεί παρά να είναι καθορισμένος από την ίδια την ανάγκη. Μονάχα αυτός, που για διάφορους λόγους (κοινωνικούς, οικονομικούς, ύπαρξης ενός συγκεκριμένου τύπου κεφαλαίου) βρίσκεται σε απόσταση από την ανάγκη, αυτός έχει και την πολυτέλεια να μιλάει γι' αυτήν με έναν ελευθεριακό, δηλαδή σχολαστικό (ως προϊόν σχολής) ή αισθητιστικό τρόπο. Κατά τον ίδιο τρόπο η όποια προσπάθεια για υπέρβαση ενός δεδομένου καταμερισμού εργασίας και της κατεστημένης ιεραρχίας ανάμεσα στους λόγους γίνεται από υποκείμενα παράγωγα, δημιουργήματα αυτού του ίδιου καταμερισμού και φέρνει εγγεγραμμένους πάνω της τις δουλείες, τους εξαναγκασμούς και τις ρήτρες του προηγούμενου καταμερισμού<sup>73</sup>. Είναι εκεί που εδράζεται ο έντονα διλημματικός χαρακτήρας της βαρναλικής παραγωγής αυτής της περιόδου, για τον οποίο μιλήσαμε προηγουμένως. Ένα δίλημμα που σιγά σιγά θα στομάσει, θα ξεθυμάνει και θα οδηγηθεί στην παραγωγή «πολιτικά ορθών» αλλά σχετικά συμβατικοποιημένων δημιουργημάτων. Παρ' όλα αυτά ακόμη κι έτσι, κι ακόμη και αν δεν μπόρεσε να δώσει μια συνέχεια σε αυτή την απόπειρα, είναι ο πρώτος στη νεοελληνική τέχνη που ψηλάφησε με τη γραφή του τους τύπους των ήλων από αυτό το υπαρκτότατο πρόβλημα. Ένα πρόβλημα που γίνεται οξύτερο αν σκεφτεί κανείς πως είναι στην Ελλάδα αυτής της περιόδου που η τέχνη και η λογοτεχνία γενικότερα τείνουν να αποκτήσουν τη σχετική αυτονομία τους αναζητώντας νομιμοποίηση όχι πια από την αναφορά τους σε αξίες εκτός του πεδίου (έθνος, δημοτικισμός, ηθικοδιδασκτικό καθήκον, κ.ο.κ.), αλλά από την εγγραφή τους σ' έναν λιγότερο ή περισσότερο θεσμισμένο περιχαρακωμένο χώρο. Στην πραγματικότητα είναι για πρώτη φορά που στον ελληνικό κοινωνικό σχηματισμό, στο πλαίσιο της ιδιόμορφης και ιδιόρρυθμης, αλλά ενδυναμούμενης, εμπέδωσης του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής, εμφανίζονται τα πρώτα δείγματα μιας διαφοροποίησης στις σχέσεις ανάμεσα στην κοινωνία και τη λογοτεχνία, μιας επανατοποθέτησης της τέχνης γενικότερα στο πλαίσιο ενός διαφοροποιημένου κοινωνικού καταμερισμού εργασίας. Μια διαφοροποίηση που προσλαμβάνεται από την καλλιτεχνική ευαισθησία όπως εκείνη η διαδικασία κτισίματος των καθαφικών *Τειχών* και οδηγεί άλλους στη δραματική τους πορεία προς την «Πρέβεζα», σε άλλους μεταβάλλει τον «εντός τους ρυθμό του κόσμου» και άλλους τους

σπρώχνει στη φυγή προς διάφορες κατευθύνσεις (εξωτισμός, «καθαρή ποίηση», απόδραση της γραφής στο «περιθώριο», ουτοπιστική νοσταλγία ενός επαναστατικού μέλλοντος κ.ο.κ.). Όπως παρατηρεί ο Κ. Βεργόπουλος, παραλληλίζοντας αυτές τις διαφοροποιήσεις με τις αντίστοιχες προγενέστερες στη γαλλική ιστορική πραγματικότητα:

Είναι η πρώτη φορά που χαράζεται μια τόσο διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή.[...] Οι καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν πλέον την κοινωνία σαν μια «χαμένη» υπόθεση. Η ζωή η ίδια εμφανίζεται σαν κάτι το κουραστικό και τετριμμένο. Μόνη διέξοδος σωτηρίας από την κενότητα της ζωής είναι η φυγή προς το χώρο της καθαρής δημιουργίας [...] Είναι η πρώτη φορά που ο καλλιτέχνης αντικρύζει γιμνή τη φοιτητή αλήθεια: το έργο τέχνης δεν καταξιώνεται πλέον με την αναφορά στις γενικές αξίες, αλλά από την καταγραφή του σ' έναν ειδικό χώρο, ο οποίος κατοχυρώνει το ειδικό και αποκλειστικό επίπεδο της τέχνης<sup>74</sup>.

Ίσως είναι γι' αυτό που ο Βάρναλης φαίνεται τόσο παλιός και ταυτόχρονα και τόσο καινούριος. Μα πάνω απ' όλα, βλέποντάς τον από την αντεστραμμένη προοπτική του σήμερα, και τόσο μετέωρα μόνος. Γιατί δεν φαίνεται να βρήκε ούτε συμμάχους ούτε και συνεχιστές σε αυτή του την απόπειρα. Το χάσμα που προσπάθησε να ανοίξει ύστερα από εκείνη τη συνάντησή του στον δικό του δρόμο για τη «Δαμασκό» φαίνεται να κλείνει, αλλά όχι με άνθη, παρά από την πίκρα ενός κόσμου που δεν φάνηκε αντάξιος των προσδοκιών του. μιας ιδεολογίας που παρά τις κοσμογονικές της συνέπειες στον «σύντομο αιώνα των άκρων», κατέληξε, στις κυρίαρχες, κυριαρχούσες και κυριαρχικές εκδοχές της, κανονιστικοποιημένη και ταξινομημένη πια σε «Επιστολές του Παύλου», μιας ιδεολογίας που στο τέλος έγινε, εκεί που επικράτησε, δόγμα ή υποχρεωτικό σχολικό μάθημα ή (αλλού) επιδεξία πλοήγηση στη θάλασσα των τσιτάτων.

Σίγουρα η μοναξιά είναι στοιχείο καθοριστικό και ταυτόχρονα παραγωγικό όλων των αυθεντικών δημιουργιών. Αλλά στη μοναξιά του καλλιτέχνη που ζει και δημιουργεί σε «μικρόψυχους καιρούς», στον Βάρναλη έρχεται να προστεθεί και η μοναξιά του αριστερού. Μια μοναξιά που πλευρές της και τον αντιφατικό τρόπο ύπαρξής της προσπαθούν να δια φωτίσουν, σε μια ανάγνωση παράλληλη περισσότερο με τον Γκολντμάν και την αντίληψή του για τους καλλιτέχνες ως «προβληματικά άτομα» παρά με τον ρητά παρατιθέμενο Λούκατς, οι μελέτες του Λαμπριδής<sup>75</sup>. Είναι η συνείδηση πως πια όχι μόνο ένας στίχος δεν ανατρέπει καθεστώτα, αλλά, τοιναντίον, ενσωματώνεται, αφομοιώνεται, μνημειώνεται στα τείχη μιας αυτοαναφορικής τέχνης που περιφέρεται με μίαν άσκοπη σκοπιμότητα ανάμεσα στην αγορά, στο μουσείο ή στα λήμματα αυτοτελών και στεγανών ιστοριών λογοτεχνίας.

Και είναι αυτή η συνείδηση της μοναξιάς που τον φέρνει κοντά στους δυο άλλους μοναχικούς και ετερολόγους (με τον τρόπο τους) της εποχής του: τον Καβάφη και τον Καρυωτάκη. Και δεν είναι μόνο κοινός ο διαβρωτικός της πραγματικότητας επιτονισμός της ποίησής τους (μέσα από την ειρωνεία, την πικρή σάτιρα ή το γκροτέσκο), αλλά και η συνείδηση αυτών των «Τειχών», της καινούριας χωροταξίας στις σχέσεις ζωής και τέχνης, που ο καθένας τους πασχίζει να υπερβεί από δρόμους διαφορετικούς προσπαθώντας ταυτόχρονα να διαρρήξει την ενδυναμούμενη αυτοαναφορικότητα του κλειστού κυκλώματος μιας τέχνης που γίνεται Ζωή μονάχα μέσα από το δόσιμο στην κενότητα του άσπρου χαρτιού, όπως τόσο σοφά θα το πει αργότερα ο Γιώργος Σεφέρης<sup>76</sup>. Προσπάθεια που στον Βάρναλη

γίνεται με την εισαγωγή στοιχείων μιας θύραθεν, για την κατεστημένη τέχνη, ιδεολογίας, στον Καβάφη με εκείνη τη λοξή, σχεδόν στραβιστική, αλλά βαθιά συνείδηση της ιστορικότητας και με την αυτοϊππονομευτική απομυθοποίηση για τα ιδεολογήματα περί της «κοινωνικής λειτουργίας» της τέχνης σε σακάτικους καιρούς στον Καρυωτάκη<sup>77</sup>.

Ό,τι ακολούθησε αυτές τις απόπειρες φαίνεται να πορεύτηκε από άλλους δρόμους όχι γιατί ξεπέρασε τις απορίες που γέννησαν (και γεννήθηκαν από) την ποιητική τους, αλλά γιατί απλά τις προσπέρασε, δεν μπήκε στον κόπο, δεν μπόρεσε ή δεν θέλησε δηλαδή να τις «διαβάσει», αποκρούοντας έτσι φωνές που απειλούσαν τη διπλωματική, έντεχνη υπέρβαση των αντιφάσεων (Καρυωτάκης), ενσωματώνοντάς τες όταν έπαιναν να είναι πια απειλητικές (Καβάφης) ή εντοχίζοντάς τες στα Μανσωλεία της κομματικής ποίησης και επιδασφιλώντας στον κομιστή τους τον τίτλο του ποιητή της Αριστεράς ή του Λαού (Βάρναλης).

Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία κι «άλλου πατά βαγγέλιο». Εδώ, απλά για να κλείνουμε, επιστρέφοντας στις αφηγηρικές μας παρατηρήσεις: υπάρχουν σίγουρα πολλοί τρόποι για να προσεγγίσουμε τα δημιουργήματα του ανθρωπίνου λόγου των παλιότερων καιρών, και στη συγκεκριμένη περίπτωση του Κώστα Βάρναλη. Ένας από αυτούς, όπως είπαμε στην αρχή, τα προσεγγίζει ως τετελεσμένα προϊόντα, ταξινομημένα και απόλυτα μνημειωμένα πια στα σάλονια των επιμέρους ιστοριών, ή υπάκουα κι ακίνητα στη μοναξιά του θετικιστικού εργαστηρίου. Ο δεύτερος πάλι ως ξυλάρμενα στα οποία «πας ανήρ ξυλεύεται» ή ως έρμαια στις ερμηνευτικές διαθέσεις και προδιαθέσεις του επαϊόντος (ή μη) αναγιγνώσκοντος υποκειμένου. Ο τρίτος, σεβόμενος ό,τι θετικό έχουν οι προηγούμενες προσεγγίσεις, προσπαθεί να δει αυτά τα προϊόντα ως *πρακτικές* ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένων ανθρώπινων υποκειμένων που, φορτωμένες και οι ίδιες με ιστορία, επιδιώκουν αποτελέσματα, αιτούνται επικοινωνία, συνομιλούν με τις προηγούμενες και τις συγκαιρινές τους, γίνονται αφόρμηση για καινούριες, παράγουν πράξεις και λόγο, κουβαλούν μαζί τους τη σκόνη από τη σιωπή που εκτόπισαν για να ειπωθούν και ταυτόχρονα τις σιωπές που εγκαθιδρύουν, αφού, για να ειπωθεί ή για να γραφεί κάτι, υπάρχουν μύρια άλλα που πρέπει να μην ειπωθούν, να παρα- ή να αποσιωπηθούν. Είναι (και) γι' αυτό που όταν προσεγγίζουμε τα προϊόντα του λόγου των ανθρώπων παλαιότερων εποχών (ιδιαίτερα όταν πρόκειται για ανθρώπους που βάδισαν σε «σκοτεινούς καιρούς») θα πρέπει, πέρα απ' τ' άλλα, απαλλαγμένοι από την ασφαλή υπεροψία των μεταγενέστερων, να τα πλησιάζουμε με εκείνη την πρεπούμενη επιείκεια που αιτείται από τους απογόνους το παρακάτω απόσπασμα από το γνωστό ποίημα του Μπέρτολτ Μπρεχτ:

*Εσείς που θα βγείτε απ' τον κατακλυσμό  
που έπνιξεν εμάς  
Θυμηθείτε  
Σαν θα μιλάτε για τις δικές μας αδυναμίες  
Και τα σκοτεινά χρόνια  
Που εσείς γλυτώσατε.  
Αλλάζοντας πιο συχνά χώρες από παποίτσια  
Βαδίζαμε μέσα στην πάλη των τάξεων απελπισμένοι  
Σαν βλέπαμε αδικία μονάχα κι αντίσταση καμιά.*



Κι όμως ξέραμε ότι  
 Και το μίσος για την ταπεινοσύνη  
 Αλλοιώνει το πρόσωπο  
 Και η οργή για την αδικία  
 Φέρνει βραχνάδα στη φωνή. Αχ, εμείς,  
 Που θέλαμε να ετοιμάσουμε το έδαφος για τη φιλία  
 Εμείς, τη φιλία μας δεν μπορούσαμε να δείξουμε.

Εσείς όμως σαν έρθει η μέρα  
 Που ο άνθρωπος συμπαράστατης θα 'ναι τ' ανθρώπου  
 Να μας θυμάστε  
 Μ' επιείκεια.

(«Στους απογόνους», μτφ. Π. Μάρκαρης)

Αν και εκείνη η μέρα που καρτερούσε ο ποιητής φαίνεται ακόμη αλαργινή, είναι αυτός ο τρίτος δρόμος που με δολιχοδρομήσεις και παραπατήματα προκρίναμε αναζητώντας στη βαρναλική ποιητική όχι μόνο την οργή αλλά και τη «βραχνάδα», όχι μονάχα το μίσος των κολασμένων της γης αλλά και την αλλοίωση, όχι μονάχα το ειπωμένο αλλά και τις σιωπές που εκτόπισε όσο και τις άλλες που επέβαλε ή της επιβλήθηκαν και, μαζί με αυτές, αυτό που δεν μπόρεσε, δεν κατόρθωσε να γίνει λόγος, μένοντας μετέωρο κι ημιτελές. Κι αυτό γιατί είναι αυτός ο δρόμος που μπορεί να συνδέσει τις ακυρωμένες δυνατότητες του χτες με όσες και όποιες δυνατότητες υπάρχουν στο σήμερα, πριν κι αυτές υποταχθούν στους κανόνες της ιστορικής λεκτικότητας, καταπλακωθούν και γίνουν λόγος, μνημείο, ανθολογία, άρθρο για να επιπλώσει την ανταλλακτική αξία βιογραφικών ή την ατομική ματαιοδοξία των ειδημόνων. Ένας δρόμος που οι βασικοί του οδοδείκτες δίνονται στις παρακάτω γραμμές:

Η κριτική είναι αυτό το είδος στοχασμού πάνω στα αντικείμενα και στα κοινωνικά γεγονότα που δεν ξεχνάει την απόσταση που χωρίζει αυτό που είναι απ' αυτό που θα μπορούσε ή θα όφειλε να είναι· που δεν ταυτίζει το πραγματικό, το οποίο νομιμοποιείται το ίδιο από το απλό γεγονός ότι είναι, με το εν δυνάμει, το απαρνημένο από την ιστορία, αλλά που αν και απαρνημένο, περιέχει μίαν ανώτερη ορθολογικότητα: το εν δυνάμει, τον οποίον η έλευση θα μπορούσε να είναι σχεδόν, παρωδώντας τον ιδεαλισμό, υπερβατικά επιθυμητή.[...]. Η κριτική δεν περιορίζεται στο να διαπιστώνει τα γεγονότα, αλλά και τα ανακρίνει, φωτώντας τα 'γι' αυτό που τους λείπει, 'γι' αυτό που εκτόπισαν ή κατέστρεψαν, και που, 'γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, μεταμορφώθηκε σε ένα ιστορικό ασυνείδητο που διεκδικεί την επιστροφή του στη σκηνή της ιστορίας. Η κουλτούρα –η σημειόσφαιρα και οι δομές της– κοιβάλαει μαζί της μίαν αντιφατική επιδίωξη δικαιοσύνης, την οποία καμιά από τις εκδηλώσεις της κουλτούρας δεν μπορεί να ικανοποιήσει πλήρως.<sup>78</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο το «ημιτελές» της βαρναλικής απόπειρας ετερολογίας δεν μπορεί να διαβαστεί ούτε ως αποτυχία ούτε ως ανικανότητα. Έτσι κι αλλιώς, όσο θα βρίσκεται κρυμμένος στο μηχανισμό της ιστορίας ο «καμπούρης νάνος» του Μπέντνιμιν, όσο θα υπάρχουν μονόλογοι των Μώμων, όσο εκείνο το *Noch nicht Sein* του Ερνστ Μπλοχ θα φωλιάζει στο εκτοπισμένο και στο ανείπωτο, όλες οι απόπειρες θα είναι ατελείς και όλες οι ποιητικές (ευτυχώς) ημιτελείς. Αφού σε αυτή την ανοιχτή σύλληψη του χρόνου που κοιβα-

λάει μαζί της μιαν αντιφατική επιδίωξη δικαιοσύνης (και που στοιχεία της μας δίνει και η ποιητική του Βάρναλη): *τίποτε τελειωτικό δεν έχει συμβεί ακόμα στον κόσμο, ακόμα δεν έχει ειπωθεί η τελευταία λέξη του κόσμου ή η τελευταία λέξη για τον κόσμο. Ο κόσμος είναι ανοιχτός και ελεύθερος, είναι ακόμα μπροστά και θα είναι πάντα μπροστά μας*<sup>79</sup>.

## Σημειώσεις

1. *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Κώστα Βάρναλη*, Αθήνα 1988.
2. Manuel González de Ávila, *Semiótica crítica y crítica de la cultura*, Βαθκελών 2002, σ. 257.
3. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μτφ. Φ. Αποστολόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 154. Βέβαια, όπως είναι γνωστό, ο Σοκισμός συνειδητά και για λόγους μεθοδολογικούς προέκρινε να ασχοληθεί με τη γλωσσική αξία στο πλαίσιο του κλειστού κυκλώματος της langue (της γλώσσας δηλαδή ως συστήματος) και δεν ασχολήθηκε με τους «τρόπους ανταλλαγής», τους κανόνες αυτής της ανταλλαγής και τις σχέσεις και τις συνάψεις της στο κοινωνικό πεδίο.
4. Ας σημειώσουμε εδώ πως η αντίστοιχη λατινική λέξη για το κείμενο, που έχει περάσει μεταλλαγμένη στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες, η λέξη *textum*, όπως μας θυμίζει ο Ρολάν Μπαρτ (*Η απόλαυση του κειμένου*, μτφ. Φ. Χατζηδόκη-Γ. Κρητικός, Αθήνα 1977, σ. 104), που βγαίνει από το ρήμα *texo* = υφαίνω, ιστουργώ, πλέκω, υπενθυμίζει περισσότερο, από την αντίστοιχη ελληνική λέξη, το διαδραστικό, διαλογικό χαρακτήρα του κειμένου.
5. *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, (μτφ. Γ. Σπανός), Αθήνα 1980, σ. 134.
6. Manuel González de Ávila, ό.π., σ. 206.
7. *Φιλολογικά Απομνημονεύματα*, (φιλολ. επιμέλεια Κ. Γ. Παπαγεωργίου), Αθήνα 1981, σ. 282. Ή όπως, από μια ευρύτερη ιστορική προοπτική, το θέτει ο Γιώργος Βελουδής στο «Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική και η εποχή του» στην επανέκδοση του *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική* «Οπωδήποτε, οι ιδεολογικοί πάτρωνες του "Μεταφυσισαίου" Αποστολάκη εννόησαν πολύ "ορθότερα" από τον Κορδάτο το επιστημονικό-κοσμοθεωρητικό στίγμα του Βάρναλη: Λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία του βιβλίου του το αστικοφασιστικό δικτατορικό καθεστώς Παγκαλιού-Κονδύλη διόρισε στην έδρα Νεοελληνικής Φιλολογίας στο νεότευκτο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (1926) τον ιδεολογικό του υπήκοο Αποστολάκη, ενώ, αντιστρόφως ανάλογα, απέλυσε τον Βάρναλη από την αντίστοιχη θέση του ως καθηγητή ακαδημίας της Νεοελληνικής Φιλολογίας στη Μακάριο Παιδαγωγική Ακαδημία». Κώστας Βάρναλης, *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική* (φιλολ. επιμέλεια Γιώργος Βελουδής), Αθήνα 2000, σ. 179.
8. *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα*, τόμ. Γ', Αθήνα 1993, σ. 201.
9. *Η δημιουργική δεκαετία*,... ό.π., σ. 149.
10. *Αισθητική Θεωρία*, (μτφ. Λ. Αναγνωστού), Αθήνα 2004, σ. 21.
11. Γ. Βελουδής, ό.π. σ. 168.
12. «Ο ποιητής Κ. Βάρναλης», *Νέα Εστία*, τχ. 1163 (Χριστούγεννα 1975), σ. 53.
13. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία* (μτφ. Ε. Ζούργου-Μ. Σπανάκη), Αθήνα 1996, σ. 159-160.
14. Ο όρος απαντιέται με διάφορες σημασίες, στο πλαίσιο της μπαχτινικής ποιητικής ως *raznorechie* (μεταφρασμένος ως «ετερογλωσσία»), αν και θα μπορούσε να αποδοθεί επίσης ως ετερολογία ή ετερομιλία. Πιο κοντά στη σημασία που εδώ δίνουμε στον όρο είναι ο προβληματισμός του Μπαχτίν στο δοκίμιό του «Από την προέσταση του μυθιστορηματικού λόγου», όπως δίνεται συμπυκνωμένος στο παρακάτω απόσπασμα: «Άμεσα συνδεδεμένο με το πρόβλημα της πολυγλωσσίας και άξεχωριστο από αυτό είναι το πρόβλημα της ετερογλωσσίας [heteroglossia στην αγγλική μετάφραση] μέσα στη γλώσσα, δηλαδή το πρόβλημα της εσωτερικής διαφοροποίησης, της διαφοροποίησης της χαρακτηριστικής σε κάθε εθνική γλώσσα. Αυτό το πρόβλημα είναι πρωταρχικής σημασίας για να κατανοήσουμε το υφός και τα ιστορικά πεπρωμένα του σύγχρονου ευρωπαϊκού μυθιστορηματος, δηλαδή του μυθιστορηματος από τον 17ο αιώνα. Αυτός ο έφηλος αντανάχλα, στην ίδια του την υφολογική δομή, την πάλη ανάμεσα σε δύο τάσεις στις γλώσσες των ευρωπαϊκών λαών: η μία η κεντρομόλος (ενιαιοποιούσα) τάση και η άλλη η φιντοκέντρη (αυτή που επιφέρει τη διαστροφώδη κατάσταση στις γλώσσες)» (*The Dialogic Imagination*, επιμ. Μ. Holquist, αγγλ. μτφ. C. Emerson-Μ. Holquist, Ώστιν 1981, σ. 67). Ο όρος ετερολογία λοιπόν υπενθυμίζει ότι αυτή η εσωτερική διαφοροποίηση γίνεται στο πλαίσιο μιας ενιαίας, αν και πολυεθνικής, πολυεπιπονούμενης και πολυφωνικής γλώσσας, μιας γλώσσας που οι σημασίες της, οι σχέσεις της δηλαδή με τα πράγματα και τα ομιλούντα υποκείμενα, γίνονται αντικείμενο διαπάλης, διατρεφμάτευσης, διεκδίκησης: μιας γλώσσας τυπικά και αφαιρετικά ενιαίας,

αλλά που εμπεριέχει, όπως γράφει ο Μπαχτίν σ' ένα άλλο δοχάμιο του: «ένα πλήθος συγκεχυμένων κοσμών, λογοτεχνικών, ιδεολογικών και κοινωνικών προοπτικών, ζλλιομένων μέσα στις διαφωρές αυτές προοπτικές» («Πολιτικός και μυθιστορηματικός λόγος» στο *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 143).

15. Ό.π., σ. 205.

16. González de Ávila, ό.π., σ. 208.

17. *Μυθολογίες* (μτφ. Κ. Χατζηδημιου-Ι. Ράλλη), Αθήνα 1979, σ. 243.

18. «Ο Μπαχτίν και η πολιτισμική θεωρία», στο *Μετα-μαρξιστικά ρεύματα στην Αισθητική και στη Θεωρία της λογοτεχνίας* (μτφ. Φ. Τερζάκης), Αθήνα 2004, σ. 275.

19. Το διηγετικό νέο. Πρβλ. γι' αυτή τη λειτουργία του νεωτερίζει στην τέχνη, στο πλαίσιο της καπιταλιστικής κοινωνίας, το παρακάτω απόσπασμα από την *Αισθητική Θεωρία* του Αντόρνο: «Ο νεωτερισμός (pouneauté), από αισθητική άποψη, είναι ένα προϊόν του γίνεσθαι, η ιδιοποιημένη από την τέχνη μάχη των καταναλωτικών αγαθών, που τα κάνει να διακρίνονται από την πάντοτε ίδια προσφορά, να ερεθίζουν, υπακούοντας στις ανεγές αξιοποίησης του κεφαλαίου, το οποίο, όταν δεν ετεκτείνεται –στη γλώσσα της κυκλοφορίας, όταν δεν προσφέρει κάτι νεότερο–, μειονεκτεί στον ανταγωνισμό. Το Νέο είναι το αισθητικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της διειδυμένης αναπαγωγής, μαζί με την υπόσχεση της για ατεριώριστη αφθονία» (ό.π., σ. 47).

20. Ο όρος από τις *Μυθολογίες* του Ρολάν Μπαρτ, όπου χρησιμοποιείται με την έννοια της «καταστροφής του σημείου». (Ο όρος αποδίδεται ως «σημειοκλασσία» στην ελληνική μετάφραση, ό.π., σ. 40.) Εδώ χρησιμοποιείται με τη σημασία που του δίνει ο M. González de Ávila: «Η κριτική Σημειωτική [...] προτιμάει να βλέπει την ίδια ως μια σημειοκλασσία, αφιερωμένη στην αντιμετώπιση της σημειοκρατίας και των στρατηγικών σημειωτικής κυριαρχίας της» (ό.π., σ. 260).

21. *Minima Moralia*, (μτφ. Α. Αναγνώστου), Αθήνα 1990, σ. 328.

22. *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 24.

23. «Δημιουργημένη από και για την κατεστημένη πραγματικότητα, παρέχοντάς της το ωραίο και το υψηλό, την ανήγωση και την απόλαυση, η Τέχνη αποσπάται επίσης από την πραγματικότητα αυτή και την αντιμετωπίζει με μια άλλη: το ωραίο και το υψηλό, η απόλαυση και η αλήθεια που παριστά η Τέχνη δεν είναι απλώς εκείνα που αποκόπτονται μέσα στη συγκεχυμένη κοινωνία. Άσχετα ίσως με ποιο βαθμό η Τέχνη μπορεί να προσδιορισθεί, να μορφωθεί, να καθοδηγηθεί από απαγορευτικές αξίες, πρότυπα γούστου και συμπεριφοράς, όρια εμπειρίας, είναι πάντα κάτι περισσότερο, κάτι διαφορετικό από εξωραϊσμό και εξιδανίκευση, ψυχρωγία και ετικιφόση του υπάρχοντος. Ακόμη και το πιο ρεαλιστικό έργο συγκροτεί μια δική του πραγματικότητα: τους δικούς του άντρες και γυναίκες, τα δικά του αντικείμενα, τα δικά του τοπία· η μουσική του αποκαλύπτει το ανεπίστο, το ανείδυτο, το ανήκουστο μέσα στην καθημερινή ζωή. Η Τέχνη ως τμήμα της κατεστημένης κοινωνίας είναι καταφαντική, βοηθά στην ενίσχυση της κοινωνίας αυτής· ως απόξενωση από την κατεστημένη πραγματικότητα η τέχνη είναι μια δύναμη ανατρεπτική. Η ιστορία της Τέχνης είναι δυνατόν να κατανοηθεί ως εναρμόνιση του ανταγωνισμού αυτού» (*Η Τέχνη, μορφή της πραγματικότητας*, μτφ. Στ. Μπεκατώρος, Αθήνα 1983, σ. 24-25). Πρβλ. μίαν αντίστοιχη απόψη στην *Αισθητική Θεωρία* του Αντόρνο: «Προβάλλοντας αυτό που μέσα από τη συνολική της παράδοση φαινόταν ερμηνυμένο ως βασικός της στρώμα, η τέχνη αλλάζει ποιότητα, γίνεται από τη μεριά της κάτι Άλλο. Είναι σε θέση να το πράξει, διότι μέσω όλων των εποχών, βάσει της μορφής της, στρεφόταν κατά τον απλώς υπάρχοντος, τον κατεστημένου, και ταυτόχρονα ερχόταν αρωγός του, καθώς διαμόρφωνε τα στοιχεία του» (ό.π., σ. 15).

24. Φεβρουάριος 1974.

25. Μια απόπειρα διερεύνησης αυτής της συνειδητοποίησης καθώς επίσης και μια προσπάθεια ιστοριοποίησης του όρου «ιστορική πρωτοπορία» είχαμε κάνει στο άρθρο «Ο "περιφερειακός υπερρεαλισμός". Στοιχεία για μια συγκριτική θεώρηση της πρόσληψης του υπερρεαλισμού ως κινήματος της ιστορικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα και την Ισπανία», *Οιολογία*, 27, 1997, σ. 151-165. (Ο δαίμων του τυπογραφείου είχε κατελώσει το κείμενο με τον άσχετο υπέρτιτλο «Μια νέα πολιτιστική τάξη»).

26. Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θαύματος*, μτφ. Β. Τομανάς, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 135.

27. Το *Φως που καίει* (φιλόλ. επιμέλεια Γιάννης Δάλλας), Αθήνα 2003, σ. 100. Τη σχέση αυτή με τη μορφή του διαλεκτικού δίπολου θέση-αντίθεση υπενθυμίζει ο Γιάννης Δάλλας στην παραπάνω έκδοση του *Φωτός που καίει* (ό.π., σ. 152). Είναι πιστεύω επίσης ενδιαφέρον να δούμε τον τρόπο που ο Χέρμπερτ Μαρκούζε συλλαμβάνει το ίδιο δίλημμα: «Η Τέχνη είναι αδύνατο να γίνει πραγματικότητα, είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί, αν δεν εξαφανιστεί τον εαυτό της σε όλους τους τύπους της, ακόμη και τους πιο καταστροφικούς, τους πιο ελασματοποιητικούς (μινιμαλιστικούς), τους πιο "ζωντανούς". Το χάσμα που χωρίζει την Τέχνη από την πραγματικότητα, η ουσιαστική ιδιαιτερότητα της Τέχνης, ο "φάντασμακός" χαρακτήρας της, είναι δυνατό να μειωθούν μόνο στο βαθμό που η ίδια η πραγματικότητα τείνει προς την Τέχνη, αν η Τέχνη θεωρηθεί ως Μορφή της ίδιας της

πραγματικότητας – δηλαδή στην πορεία μιας επανάστασης κατά την οποία θα αναδιφεί μια ελεύθερη κοινωνία» (ό.π., σ. 31-32).

28. Στο *Η Αθητική Απολογία του Σωκράτη*, Αθήνα 1974, σ. 30.

29. Πέρα από άλλες πηγές ως σφεγμὴ κανείς ότι στο περιοδικό *Νοημίας*, όπου ο Βάρναλης θα δημοσιεύσει τα πρώτα του ποιήματα και που αποτελεί, όπως παρατηρεί ο Γ. Βελουδής, «ένα από τα βασικά και τακτικά αναγνώσματα του νέου Βάρναλη» (στο Κώστας Βάρναλης, *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική*, ό.π., σ. 169), ήδη από το 1907 είχε αρχίσει μια πλούσια και έντονη συζήτηση – με αρκετές και αρκετά ντενιμένες, ιδιαίτερα από τη μεριά του Κ. Χατζόπουλου, αναφορές στο μαρξισμό – με αφορμή το βιβλίο του Γ. Σκληρού *Το κοινωνικό μας ζήτημα*.

30. Αν, για να αναφερθούμε μονάχα στη νεότευκτη Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών, η επίθεση στα χειμερινά ανάκτορα έγινε τον Οκτώβρη (με το παλιό ημερολόγιο) του 1917, η επίθεση στα «χειμερινά ανάκτορα» της συνδεδεμένης με το ancien régime τέχνης και επιστήμης θα συνεχιστεί με ένταση σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '20. Αρχεί εδώ να αναφερθούν, ατάκτως ερριμένα, για να αναδείξουν αυτή την τεράστια έκλυση ενεργειών και ζωντανών αντιφάσεων, οι προσπάθειες στο πεδίο της τέχνης και της λογοτεχνίας (Μαγιακόφσκι, ΛΕΦ, ρωσική πρωτοπορία, Αϊζενστάιν, Στανισλάφσκι, Σοστακόβιτς, Μέρεχολντ, κ.ά), στο πεδίο της θεωρίας της λογοτεχνίας (ρωσικός φουρμαλισμός, μπαχτινικός κύκλος), στην ψυχολογία (Βιγκρότσκι, Λούρια), στο δίκαιο (Πασουκάνις), στην Παιδαγωγική (Μακάρενκο)...

31. Όπως π.χ. στη «Νεράιδα», στον αυτοτυπομεντικό αντίλυρισμό στον τελευταίο στίχο του «Καταρχάκη», στο τέταρτο σονέτο από τα «Τραγούδια του σκότους» της ίδιας συλλογής, στον πόθο για «το πλέον σάρκινο κορμί», στο «Για πείσμα».

32. «Η ζωή και το έργο του Κώστα Βάρναλη», *Νέα Εστία*, τχ. 1163 (Χριστούγεννα 1975), σ. 141.

33. Πρβλ. τη μαρτυρία του Νίκου Καβφίνη: «Ο Κώστας Χρηστομάνος, ο “αιστέτ” και δημιουργός της “Νέας Σκηνης”, δε λαθεύτηκε στην εκτίμηση του καινούργιου ποιητή: “Είναι αληθινός ποιητής ο γάδαρος –έλεγε με την ψιλή, συρτή φωνή του– αλλά είναι Σκύθης”. Και βέβαια για τη γιομάτη από λεπτεπίλεπτους “ντεκαντεντισμούς” αισθητική της αστικής λογοτεχνίας, τα ζωντανά, αθυρόστομα και ανεπιτήδευτα ποιήματα του Βάρναλη είτανε Σκυθικά, “βάβαφα”» («Όταν ο Βάρναλης πρωτοφανερώθηκε στην ποίηση», στο τιμητικό αφιέρωμα των *Νέων Πρωτοπόρων* στον Κώστα Βάρναλη, περ. Γ' τχ. Δ' (Φλεβάρης 1935), σ. 47. Δες επίσης την παρατήρηση του Α. Καμπάνη στην *Ιστορία της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα χ.χ., 4η έκδοση, σ. 253: «Η ποίησός του στην πρώτη περίοδο είναι βάβαφη, σχεδόν Σκυθική, αλλά ρωμαλέα, Διονυσιακή – καλύτερα Πριαπική».

34. Θ. Παπαθανασόπουλος, «Η ποίηση του Κώστα Βάρναλη», *Νέα Εστία*, τχ. 1163 (Χριστούγεννα 1975), σ. 75.

35. M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, (ιστ. μτφ. των Julio Forcat-Cesar Conroy), Μαδρίτη 1985, σ. 41.

36. M. Bajtín, *La cultura popular...*, ό.π., σ. 356.

37. *Το φως που καίει*, ό.π., σ. 150.

38. *Φιλολογικά Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 303.

39. Στο *Αθητική απολογία...*, ό.π., σ. 30.

40. Όπως παρατίθεται από τον Manfred Wekwerth «Τι καταλογίζει κανείς στον Μπρεχτ;», στο Ν. Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2002, σ. 78.

41. Εκτός από τις μελέτες που αναφέραμε προηγουμένως πρβλ. επίσης *Η σημασία και η χρήση ενός συμβόλου. Η «μαϊμού» στα κείμενα του Κώστα Βάρναλη*, Αθήνα 2003.

42. Γιάννης Δάλλας, *Η δημιουργική δεκαετία*, ό.π., σ. 242.

43. Η μελέτη του για τον Σολωμό, γράφει στον επίλογο, συνεχίζοντας τη φράση που βάλαμε μόλις πριν σε εισαγωγικά, «δεν υπόταξε την Τέχνη ούτε στη Φύση, ούτε στη Θρησκεία, ούτε στην Πολιτική και γενικά σε κάθε άλλη Αληθεία» (ό.π., σ. 154).

44. Η ακριβής φράση του Αντόρνο (από την *Αισθητική Θεωρία*, ό.π. σ. 55) είναι: «Η ιστορία διέπεται και τα έργα που την αρνούνται».

45. Για να γίνει κατανοητή αυτή η έννοια της «λογοκρισίας» ή της «αυτολογοκρισίας», που ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πεδίο (μια «πίτασα» θα λέγαμε μιλώντας μπαχτινικά) επιβάλλει στα δρώοντα υποκειμένα του, παραθέτουμε ένα μικρό απόσπασμα του Πιερ Μπουρντιέ (από το έργο του οποίου εξάλλου πηγάζει η συλλογιστική μας σε αυτό το σημείο) στο οποίο μιλάει για τη «λογοκρισία» σ' ένα επιμέρους πεδίο: «Το ανήκειν σε μια επαγγελματική ομάδα εξασκεί μια λογοκριτική συνέπεια που πάει πιο πέρα από τις προσωπικές ή θεσμικές πιέσεις: υπάρχουν ζητήματα που δεν παρουσιάζονται, γιατί τίθουν τις θεμελιώδεις πεποιθήσεις που βρίσκονται στη βάση της επιστήμης και της λειτουργίας του επιστημονικού πεδίου. Είναι αυτό που λέει ο Βιτγκενστάιν όταν θυμίζει ότι η ριζική αμφιβολία είναι τόσο βαθιά ταυτισμένη με τη φιλοσοφική θέση που ένας καλά διαμορφωμένος φιλόσοφος

δεν σφεγγείται ποτέ να θέσει εν αμφιβολία αυτή την αμφιβολία» (*Cosas dichas*, ισπ. μτφ. Μ. Mizraji, Βαρυεζώνη 1988, σ. 21).

46. Ξαναθυμίζουμε εδώ τους στίχους με τους οποίους έκλινε στην πρώτη έκδοσή του *Φως που καίει* «Το τραγούδι της πόρνης»: *Εγώ 'μαι η Τέχνη των μοχρών, των τουρκαταναών/η Τέχνη των μοχρών και των ειννοίων/η πουλημένη, η ατιμασμένη/τον Μπαρρές, τον Κλωντέλ και τον Ντ' Ανγουάισιο./Είμαι η «Φλόγερ» εγώ τον «Βασιλιά»/και «το Πασχα των Ελλήνων»!*

47. *Η δημιουργική δεκαετία*, ό.π., σ. 216.

48. Στο *Φως που καίει*, ό.π., σ. 199.

49. *Ιδέα 2*, 1933, σ. 101-107.

50. Στο *Η Αθηναϊνή Απολογία*, ό.π., σ. 17.

51. Πιερ Μπουρντιέ, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης* (μτφ. Κ. Καψαμπέλη), Αθήνα 2003, σ. 73.

52. Πρβλ. γι' αυτά τα ζητήματα Raymond Williams, *Κοινωνία και Ιστορία* (μτφ. Β. Αποστολίδου), Αθήνα 1994, και πιο συγκεκριμένα το κεφάλαιο (από το *Marxism and Literature*) «Ηγεμονία», σ. 297-306.

53. «Συλλογέμαι το καφενείο των Ελλήνων. [...] Οι ιστορίες τους –σαχλαμάρα και φλιβάρια. Οι θεωρίες, τα κόμματα τους, οι πολιτικές τους ιδέες, η αντίσταση στη δικτατορία –παρλατίτες. Τι 'μαστε, λοιπόν, εμείς; Μπα-σταρδοί, λεω. Μια σαλάτα. Και κοιτάξε τον αυτόν. Τρία λόγια και στρογγυλά. Στρογγυλά σαν τα χέρια του. Και συλλογίζομαι εδώ, μπροστά στη βιτρίνα, πόσες γενιές Γερμανοί προλετάριοι στα σιδεράδικα των Σμιτ και των Σταλ, ανεβάζοντας, κατεβάζοντας ασήκωτες σφύρες –πόσες, λοιπόν, τέτοιες γενιές χρειαστήκανε για να τα φκιαξουν αυτά τα χέρια. Τα γονδογέλια τον –που 'ναι αυτός» (*Το διπλό βιβλίο*, Αθήνα, 1977, σ. 155).

54. *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα 1976, σ. 217.

55. *Il gran rifiuto. Καβάφης-Βαρναλής-Καριωτάκης και η παρακμή*, Αθήνα 1979, σ. 43.

56. Η παρατήρηση του Κ. Στεργιοπούλου, όπως παρατίθεται στο *Φως που καίει*, ό.π., σ. 233.

57. Δες την ακριβοβιωμένη περιγραφή αυτών των περπετειών της σύλληψης της έννοιας του λαού και γενικότερα του κοινωνικού υποκειμένου από τον Βάρναλη στο Γ. Δάλλας, *Η δημιουργική δεκαετία*, και ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Τα υστερόγραφα της δημιουργικής δεκαετίας και το πέρασμα προς την ιστορική επικαιρότητα» (ό.π., σ. 132-148).

58. *Ιστορία και ταξική συνείδηση*, (μτφ. Γ. Παπαδάκης), Αθήνα 2001, 2η εκδ., σ. 15.

59. «Ο σατιρικός Βάρναλης», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Φεβρ. 1957, τ. 26, σ. 119. Οι στίχοι από την «Καμπάνα» των Σχολάρων πολιορκημένων με τη λέξη «σκάβω δετή» αντί «σκάβω δετή» τον ποιημάτων.

60. Δ. Δημητρίου, *Ο ποιητής ως έθνος. Αισθητική και ιδεολογία στο Γιώργο Σεφέρη*, Αθήνα 1997, σ. 85.

61. «Ο Κώστας Βάρναλης σαν ποιητής», *Νέα Εστία*, τχ. 1163 (Χριστούγεννα 1975), σ. 65.

62. *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 289. Μια αντίστοιχη κριτική θεώρηση της λαϊκής παράδοσης αναδύεται και στο άρθρο –απάντηση στον Δελμοϊζο– του Βάρναλη στην *Αναγέννηση*, φνλ. 7, 1927, σ. 388-398, με τον τίτλο «Νεοελληνική πραγματικότητα και μαγεία», καθώς επίσης και στη βιβλιοκριτική του για το δοκίμιο της Άλκη Θυρίου «Στοχασμοί για το δημοτικό τραγούδι», *Αναγέννηση*, φνλ. 11-12 (1928), σ. 5-13. Για μια υπό ορους αναθεώρηση αυτών των απόψεων, από τη μεριά του Βάρναλη, δες Χριστίνα Ντουσιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1996, σ. 451-452. Βέβαια αυτή η αναθεώρηση γίνεται σε ένα διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο και αναφέρεται ιδιαίτερα στην περίοδο της Εθνικής Αντίστασης, όταν ο λαός, για τον Βάρναλη, γίνεται ενεργό και πρωταγωνιστικό ιστορικό υποκείμενο και η –πολιτικά συνειδητοποιημένη και μολιτισμένη– κουλτούρα του εμφανίζεται στο προσκήνιο με ορους ηγεμονίας.

63. Ε. Αρ. Ντάτση, *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα 2004, σ. 97-98.

64. Ε. Αρ. Ντάτση, ό.π., σ. 91. Είναι χαρακτηριστικός σε αυτή την κατεύθυνση ολόκληρος ο διάλογος του Παχώμιου με τη Θυγατέρα του διαβόλου στην «Ιστορία του Αγίου Παχώμιου», όπου σ' ένα σημείο η Θυγατέρα του διαβόλου λέει: «Μα για να ξυπνήσ' η ψυχή σου, πρέπει πρώτα να ξυπνήσει το σώμα σου. Θα σου δώσω το δικό μου, όχι γιατί τούτο είναι το παν, μα γιατί 'ναι η αρχή του λυτρωμού», Κώστα Βάρναλη, *Πεζά*, Αθήνα 2003, σ. 208.

65. Μ. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, ό.π., σ. 75.

66. F. Jameson, *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Νέα Υόρκη 1989, σ. 107.

67. Στο *Φως που καίει*, ό.π., σ. 149-150.

68. *Κοινωνική Ιστορία της τέχνης*, (μτφ. Τ. Κονδύλης), Αθήνα χ.χ., τόμ. 3, σ. 87. Πρβλ. επίσης το παρακάτω απόσπασμα (σ. 210): «Η φυγή στο παρελθόν είναι μονάχα μια μορφή ρομαντικής φαντασιωπληξίας και ψευδαισθητισμού –κι υπάρχει επίσης και μια φυγή στο μέλλον, στην Ουτοπία. Εξείνο στο οποίο προσκολλάται ο ρομαντικός τελικά δεν έχει σημασία· το ουσιώδες είναι ο φόβος του για το παρόν και για τη συντέλεια του κόσμου».

69. *Λογοτεχνία και επανάσταση* (μτφ. Α. Μιχαήλ), Αθήνα 1982, σ. 120.
70. Ο.π., σ. 82.
71. *Βασικές γραμμές της κριτικής της Πολιτικής Οικονομίας*, (μτφ. Δ. Διφάκης), Αθήνα 1989, τόμ. Α', σ. 86.
72. Τ. Μπένετ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός* (μτφ. Σπ. Τσακνιάς), Αθήνα 1983, σ. 123-124.
73. Οι σκέψεις που εδώ διατυπώνονται εκπληγίζουν κατά κύριο λόγο από το έργο του Πιερ Μπουρντιέ και ιδιαίτερα από τη *Διάκριση* και το πρώτο μέρος του *Le sens pratique*, Παρίσι, 1980.
74. *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1979, σ. 166-167.
75. *Il gran rifiuto*, ό.π., και *Η ταξική συνείδηση στο έργο του Κώστα Βάρναλη*, Αθήνα 1982. Οι σχετικές απόψεις του Γκολντμάν για τη μετατροπή των καλλιτεχνών, στο πλαίσιο του καπιταλισμού, σε «προβληματικά άτομα» διατυπώνονται κατά κύριο λόγο στο έργο του *Για μια κοινωνιολογία του μιφιστορήματος*, απ' όπου και το παρακάτω απόσπασμα: «Στο συνειδητό και φανερό επίπεδο, η οικονομική ζωή συντίθεται από άτομα αποκλειστικά προσανατολισμένα προς τις αξίες ανταλλαγής, αξίες υποβαθμισμένες, στις οποίες προστίθενται κατά τη διαδικασία παραγωγής μερικά άτομα –οι δημιουργοί σε κάθε πεδίο– που παραμένουν βασικά προσανατολισμένα στις αξίες χρήσης, και γι' αυτό βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας, και ως εκ τούτου γίνονται *προβληματικά άτομα*. Και φυσικά ακόμη κι αυτά τα άτομα, έστω κι αν στην καλύτερη περίπτωση αποδέχονται τη ρομαντική ψευδαίσθηση (ο Girard θα 'λεγε το ψεύδος) της ολοκληρωτικής ρήξης μεταξύ ουσίας και φαινομενικότητας, μεταξύν εσωτερικής και κοινωνικής ζωής, δεν θα εξαπατούνταν γύρω από τις υποβαθμίσεις στις οποίες υπόκειται η δημιουργική δραστηριότητά τους μέσα στην παραγωγική-καταναλωτική κοινωνία, εφόσον η δημιουργική δραστηριότητά τους γινόταν βιβλίο, πίνακας ζωγραφικής, παιδεία, μουσική σύνθεση, κτλ., εφόσον η δραστηριότητά τους εξωτερικεύεται και έχει κάποιο κύρος, και ως εκ τούτου μια κάποια αξία. Γι' αυτό πρέπει να προσθέσουμε ότι κάθε άτομο, σαν ο τελευταίος καταναλωτής, αντιτιθέμενος στους παραγωγούς κατά την πράξη της ανταλλαγής, βρίσκεται ορισμένες στιγμές της ημέρας μέσα στην παραγωγική-καταναλωτική κοινωνία, σε θέση ώστε να αποβλέπει στις ποιοτικές αξίες χρήσης, τις οποίες όμως δεν μπορεί να φτάσει παρά μόνο μέσω των αξιών ανταλλαγής» (μτφ. Ε. Βέλτσου-Π. Ρυλμόν), Αθήνα 1979, σ. 56-57).
76. Οι στίχοι του Σεφέρη στους οποίους αναφερόμαστε από τα *Τρία κριικά ποιήματα* (Θερινό ηλιοστάσι Η'): *Ζωή σου είναι ό,τι έδωσες./ τούτο το κενό είναι ό,τι έδωσες /το άσπρο χαρτί.*
77. Β. Λεοντάρης, «Θέσεις για τον Καρυωτάκη», *Σημειώσεις*, 1, 1973.
78. González de Ávila, ό.π., σ. 245.
79. Μ. Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (μτφ. Α. Ιωαννίδου), Αθήνα 2000, σ. 268. Κλείνοντας, με αυτό το παράθεμα του Μιχαήλ Μπαχτίν, αναγνωρίζοντας έτσι τις οφειλές τούτης της πράξης ομιλίας στη σκέψη του, θα πρέπει επίσης να αναλάβω προσωπικά, όσο κι αν δεν φαίνεται αυτός ο πιο κατάλληλος χώρος, τις ευθύνες μου από ένα άλλο ενοχικό χρέος μου στην μπαχτινική γραφή. Οντας ο μεταφραστής στα ελληνικά, πριν από αρκετά χρόνια, του κλασικού έργου του μπαχτινικού κύκλου *Μαρξισμός και Φιλοσοφία της Γλώσσας*, δημοσιευμένου με το όνομα του στενού συνεργάτη του Μπαχτίν Valentin N. Volosinov (Αθήνα 1998), απέδωσα το όνομα του συγγραφέα στα ελληνικά ως προποφοξίτονο και όχι ως παροξύτονο όπως είναι το σωστό. Μη έχοντας η ρωσική γλώσσα διακριτικά σημάδια τονισμού και έχοντας «ελεύθερο» τόνο βασίστηκα (μάλλον επιτόλαια) σε αυτή την επιλογή στα (παλιότερα) προσωπικά μου ακούσματα του ονόματος και στην ψευδαίσθηση ότι με αυτό τον τρόπο αποδίδονταν σωστότερα το φαντασματικό (συριστικό) ρωσικό /β/ που σε άλλες γλώσσες αποδίδεται ως sh ενώ στα ελληνικά δεν υπάρχει παρά σε κάποιες διαλέκτους και που τυπικά και εντελώς εικονικά (αλλά χωρίς κανένα φωνολογικό αντίκρουσμα) θα μπορούσε να αποδοθεί με δυο σ. Να ξαναπώ πάντως κι εδώ –το σίγουρα αιτιονόητο, που έχω και στο επιλογικό τμήμα εκείνου του προλόγου– πως η ευθύνη δηλαδή της μετάφρασης και ως εκ τούτου και των λαθεμένων επιλογών είναι ανιστηρά προσωπική και σε κανένα βαθμό δεν αφορά τους ανθρώπους εκείνους που με περισσή φιλοτιμία με βοήθησαν στην αντιπαράβολη λέξη προς λέξη του (ήδη από τις μεταφράσεις σε άλλες γλώσσες διαμορφωμένου) κειμένου με το ρωσικό πρωτότυπο.