

Ο «εαυτός» και οι «άλλοι» Αισθητικά-κριτικά της δεκαετίας 1910*

Τώρα σου φαίνεται πλάνη κάτι που άλλοτε αγαπούσες...
Ίσως όμως αυτή η πλάνη να σου ήταν απαραίτητη
τότε που ήσουν ακόμη ένας άλλος – πάντα είσαι ένας άλλος –
όπως σου είναι [απαραίτητες] όλες οι τωρινές σου «αλήθειες».

Νίτσε, *Χαρούμενη Επιστήμη*, 307

Κάθε φορά σε κάθε μου γλυκεία ή πικρή μου πλάνη
πίστευα, σ' όρα ευλογητή πως το σωστό είχα κάνει
σύμφωνα με το λογισμό και της καρδιάς την κλίση
και πως ανώτερος σκοπός μοιραία μ' είχε κινήσει
Μα, σαν αλήθεια η πλάνη μου ν' ατλώσει δεν ημπόρει
ίσχιον η λύπη, η χαρά φως εις της ψυχής το θώρι.

Κ. Βάρναλης [ανέκδοτοι στίχοι]¹

Αισθητικός ιδεαλισμός – διαλεκτικός υλισμός, αρχαιολατρικός αισθητισμός – μαρξιστικός ανθρωπισμός: Με αυτές τις αντιθετικές συζυγίες επιγράφει η γραμματολογία τις δύο περιόδους στις οποίες διαιρεί νόμιμα καιτοι σχηματικά το έργο του Βάρναλη. Στην πρώτη περίοδο (1904-1919/22) καταχωρίζονται ο διονυσιακός νατουραλισμός των μικρών ποιημάτων και, καταχρηστικά, ο μυστικιστικός ελληνοκεντρισμός του πολύστιχου *Προσκλητή*. Στη δεύτερη (1922-1974) περιλαμβάνονται όλα τα ποιητικά και πεζά κείμενα που αφορούνται από το ιδεώδες της αταξικής κοινωνίας.

Η μεταπολεμική και νεώτερη κριτική ασχολήθηκε συχνά με τη δεύτερη περίοδο, υποβαθμίζοντας συνήθως την πρώτη σε βιογραφική ή/και πραγματολογική πληροφορία. Τις λίγες φορές που ο «πρώιμος» Βάρναλης αποτέλεσε αντικείμενο εκτενέστερης αναφοράς, η

Η Θεανώ Μιχαηλίδου είναι Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Μπέρμινγχαμ (School of Hellenic and Roman Studies) και επιμελήτρια του αρχείου Βάρναλη.

* Η παρούσα δημοσίευση αποτελεί μέρος ευρύτερης ανέκδοτης μελέτης με αντικείμενο την πνευματική-αισθητική βιογραφία του «πρώτου» Βάρναλη, όπως αυτή εγγραφεται στο έργο του την περίοδο 1904-1919/22. Ευχαριστώ και από εδώ τη Χρύσα Προκοπάκη, την Κατερίνα Κρίκου-Davis, τη Μαρία Ρωτα και την Αντιγόνη Σαμέλλα, που είχαν την καλοσύνη να διαβάσουν το κείμενο και να κάνουν καίριες παρατηρήσεις.

προοπτική προσέγγισης υπαγορευνόταν ως επί το πλείστον από τη σκοπιά του «ώριμου» Βάρναλη. Τα πρώτα ποιήματα είτε θεωρήθηκαν εντελώς ξένα προς τα μεταγενέστερα –γεννήματα ιδεών, διαθέσεων, πίστεων που εξαφανίστηκαν ξαφνικά και απότομα μετά το 1919– είτε συρρικνώθηκαν στα συστατικά που προοικονίζονται την ιδεολογική μετάβαση στο μαρξισμό. Ο «πρώιμος» Βάρναλης είτε δεν είχε καμία σχέση με τον «ώριμο» εαυτό του, είτε υπήρχε νομοτελειακά ως απαρχή του «ώριμου» εαυτού του. Οι δύο όψεις του νομίσματος χωρίς αμφιβολία².

Η θεώρηση βεβαίως της πρώτης περιόδου δεν είναι δυνατόν, ούτε πρέπει, να αποδεσμευτεί πλήρως από την προοπτική του «ώριμου» Βάρναλη. Ιδέες και ρητορικοί τρόποι, κλίσεις και διαθέσεις, αισθητικές επιλογές και μορφολογικά επινοήματα που απαντούν στα κείμενα του ποιητή ως το 1919 προσφέρονται για γόνιμους συσχετισμούς και συγκρίσεις με ανάλογα στοιχεία στο μεταγενέστερο έργο του – αρκεί να μην θεωρηθούν *κατ' ανάγκην* πρόδρομες εκδηλώσεις της ιδεολογικής του μεταστροφής. Τα τεκμήρια παλαιότερων αξιών, πεποιθήσεων και επιλογών δεν χάνονται ποτέ ολότελα. Αλλάζει η δυναμική του συνδυασμού τους. Νέες αξίες αποκτούν προτεραιότητα, παλαιοί και νέο συγχωνεύονται, υποτάσσοντας την ενότητα των κειμένων σε νέα προβληματική³. Συχνά, «οι νέες ιδέες εξακολουθούν να πλέουν κάτω από τις παλαιές σημαίες»⁴, ή και το αντίστροφο.

Ο πνευματικός και ποιητικός πλούτος του Βάρναλη ως το 1919 δεν γίνεται μόνον με τη σημαία του Διόνυσου, όπως απλουστευτικά θα υπεδείκνυε μια πρώτη ανάγνωση των ποιημάτων αυτής της εποχής. Οι διανοητικές περιπλανήσεις και οι αλληπάλληλοι ιδεολογικοί κλυδωνισμοί είναι πιο ευδιάκριτοι σε τρία αισθητικά-κριτικά κείμενά του, τα μοναδικά, απ' όσο γνωρίζουμε, ως το 1922: «Για το τραγούδι» (1913), «Η διδακτική αξία των ποιημάτων του Βαλαωρίτου» (1915), «Το διηγηματικό έργο του Βιζυηνού» (1917)⁵. Οι περιπλανήσεις αυτές και, γενικότερα, η λεγόμενη «πρώτη περίοδος» με τους αισθητικούς και ιδεολογικούς προβληματισμούς της θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν όχι άδικα ως το βαρναλικό *Sturm und Drang*.

Για λόγους οικονομίας θα εστιάσω εδώ στα τρία κριτικά άρθρα του Βάρναλη και, ιδιαίτερα, στους τρόπους με τους οποίους εγγράφεται σε αυτά η αναζήτηση της «αλήθειας». Θα επιμείνω περισσότερο στα ίχνη των ποικίλων μετασχηματισμών του ευρωπαϊκού και ελληνικού ρομαντισμού που εντοπίζονται διάσπαρτα στα τρία κείμενα, δεδομένου ότι η ρομαντική συνιστώσα της βαρναλικής σκέψης έχει συσκοτιστεί από τη θητεία του ποιητή στα κλασικά γράμματα και στο θετικισμό⁶. Απώτερη επιδίωξη να σκιαγραφήσω την πορεία του στο πνευματικό τοπίο της εποχής του και να υποδείξω ότι η προ του 1922 διανοητική του δράση, πολύτροπη και πολύμορφη, δοκιμάζει εντατικά τις διάφορες ερμηνείες της τέχνης και της ζωής και δοκιμάζεται διαρκώς από αυτές.

«Απ' αλήθεια σ' αλήθεια ακροπατώντα...»: Ο περιπλανώμενος ποιητής

Ο Νίτσε του Τσβαίχ θα μπορούσε να είναι η emblemατική μορφή της πρώτης βαρναλικής περιόδου, υπό την έννοια ότι ενσαρκώνει το ανικανοποίητο ρομαντικό πνεύμα της διαρκούς (διανοητικής) περιπλάνησης: «Ο Νίτσε είναι καταραμένος, είναι καταδικασμένος να

σκέφτεται ασταμάτητα [...] εκείνο που στην αρχή ήταν η τέρψη του, έγινε τώρα το μαρτύριό του, η πληγή του [...] η ψυχή του έχει τις εξάρσεις και τις καταπτώσεις κάποιου που ποτέ δεν είναι ικανοποιημένος. Γι' αυτό τα *αχασθριανά* του παράτονα είναι πάντα τόσο συγκινητικά [...]»⁷. Ο Αχασβήρος εμφανίζεται το 1923 στο σατιρικό διήγημα του Βάρναλη «Ο λαός των Μουνούχων» ως ενσάρκωση του διαφορετικού ατόμου, καταδικασμένος να σηκώνει αδιαλείπτως το φορτίο της διαφοράς του, τον πόνο και τον σκεπτικισμό, τη γνώση και τη μοναξιά. Η παρουσία του στη βαρναλική αλληγορία υποδεικνύει τα αθέατα νήματα που συνδέουν τις δύο περιόδους του ποιητή υπενθυμίζοντας ότι η σχέση ανάμεσα στο ίδιο και το διαφορετικό, το παλαιό και το καινούριο είναι βαθιά διαλεκτική. Οι ρομαντικές χρήσεις του Αχασβήρου, από τον ημιτελή *Περιπλανώμενο Ιουδαίο* του Γκαίτε ως τον *Περιπλανώμενο Ιουδαίο* του Sue και από τους Αχασβήρους του Σέλεν (*Hellas*), του Edgar Quinet και του Han Ryner⁸ ως τον αχασθριανό Νίτσε του Τσβάιχ και τον βαρναλικό Αχασβήρο, όλες έχουν ως κοινή συνιστώσα το θέμα του μοναχικού οδοιπόρου που καταδικάστηκε να είναι αιώνιος μάρτυρας του «θεϊκού ήτοι του ανθρώπινου πάθους», των θρησκειών και των πολιτισμών που χάνονται στη ροή της ιστορίας.

Σύμφωνα με μια μεσοπολεμική «προσωπογραφία» του Βάρναλη, η οποία εσφαλμένα θεωρήθηκε αυτοπροσωπογραφία⁹, «τα σπέρματα της κατευθύνσεως αυτής [της κοινωνικής] της τέχνης του υπάρχουν από τα πρώτα του ποιήματα όταν ακόμη ήτο φοιτητής».

Φυσιολάτρης, πανθείστης, υμνητής κάθε επαναστατικού στοιχείου εις την ιστορίαν, συγκινούμενος από κάθε κίνησιν που τολμά να θίξη τα καθιερωμένα, τολμηρός και εις την τεχνικήν του και την γλώσσαν του, παρουσιάζει αμέσως τον καλλιτέχνην, ο οποίος είναι έτοιμος να δεχθή κάθε ατελευθερωτικήν κίνησιν. Τοιοῦτος εμφανίζεται και εις τα ποιήματά του εκείνα, τα οποία αν και στερούμενα κοινωνικῶν περιεχομένων, εκφράζουν τον άνθρωπον ο οποίος εξανίσταται εναντίον παντός συμβατικῶν ψεύδους. Ἦλθεν ὁμως ἡ μεγάλη δοκιμασία της ἀνθρωπότητος, ο Παγκόσμιος Πόλεμος και μετ' αὐτὸν ἡ Ρωσικὴ Επανάστασις και ἡ ἀνοδος του επαναστατικῶν κινήματος εις ὅλην την Ευρώπην [...] Ο ποιητής, ο οποίος εἶχεν ἤδη δείξει ὅτι κανένα σεβασμὸν δεν ἔτρεφε πρὸς τας κατὰ συνθήκην και συνθήειαν σεβαστάς ιδέας, δεν ἦτο δυνατόν ν' ἀρκεσθῇ πλέον εις την γαλήνιον και συγκεκριμένην προσβολήν των. Τα γεγονότα που εἶχον μεσολαβήσει ἐπέβαλον την κατὰ μέτωπον ἐπίθεσιν.

Η ανάγνωση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί προσδίδει στον Βάρναλη, ανεπίγνωστα βεβαίως, χαρακτηριστικά του ρομαντικού πνεύματος, χωρίς ωστόσο να κάνει σαφή διάκριση ανάμεσα στον ιστορικό/εμπειρικό και στον πλασματικό/ενδοποιητικό του εαυτό – κριτικό ολίσθημα στο οποίο πιθανώς υποπίπτει και η παρούσα μελέτη. Αποσιωπώντας τον ελληνοκεντρικό ανθρωπισμό του *Προσκινητή*, αποπειράται να συγκροτήσει τον ποιητή ως αυτόνομο, ενιαίο υποκείμενο σε διαρκή διαμάχη με τη συντήρηση. Γι' αυτό και εμφανίζει την ιδεολογική ρήξη του με το παρελθόν ως αλλαγή τακτικής, ως μετάβαση από την υπαινικτική κριτική στην ανελέητη κατεδάφιση του κατεστημένου. Η ριζοσπαστική κοσμοαντίληψη θεωρείται δεδομένη, ενώ οι ιστορικές συνθήκες υπαγορεύουν απλώς την καινούργια επιθετική τακτική. Η λέξη «σπέρματα» είναι ενδεικτική της τελεολογικής οπτικής από την οποία η βαρναλική ποίηση αναδύεται ως *ἀνέκαθεν* εξεγερμένη και επαναστατική και, συνεπώς, ως κυοφορούσα τον κοινωνικό της προσανατολισμό. Το κείμενο, δημοσιευμένο το 1934, λίγο μετά την επικράτηση του Χίτλερ στη Γερμανία, την εποχή που η ελλη-

νική αριστερή διανόηση έδινε προτεραιότητα στα κριτήρια της προλεταριακής σκοπιάς και της ιδεολογικής συνέπειας, απευθύνεται εξίσου σε ιδεολογικούς εχθρούς και φίλους, ανασκευάζοντας υπόρρητα τις κατηγορίες των πρώτων για διανοητικό «αρχοντοχωριατισμό» και ξενομανία, και ρητά τις επικρίσεις των δευτέρων για μικροαστική απαισιοδοξία.

Συγκεκριμένα, η προσπάθεια να παρουσιαστεί ο Βάρναλης ως αδιάσπαστο συγγραφικό υποκείμενο φαίνεται να απαντά καθυστερημένα στην κατηγορία περί «αρχοντοχωριατισμού», που διατυπώθηκε με δριμύτητα από τον Αλέξανδρο Δελμούζο επτά χρόνια πριν:

...καμαρώστε τον ιδανικό τύπο της προόδου: Στην εποχή που η Γερμανία εδώ και είκοσι πέντε χρόνια μας έστειλε τα βιβλία του Νίτσε, είναι ντισεϊστές· σε λίγο με τον Ίψεν γίνεται ιψενικός. Σε 3-4 χρόνια φουντώνει σε σοσιαλιστή· στα 1912 αλλάζει σε εθνικιστή· στα 1915 η ψυχή του ανθίζει σε θρησκοόληττο βασιλισμό· στα 1918 προβάλλει κομμουνιστής κτλ. κτλ. [...] Το μυαλό συγκεντρώθηκε στα πόδια και η ψυχή διαλύθηκε σε λαχανιασμένο κυνηγητό. Έτσι ψυχική συνέχεια και συνέπεια τινάζονται στον αέρα [...] Έτσι τα καταφέρνεις ποτέ να μην είσαι ο ίδιος, να είσαι πάντα ο άλλος και ποτέ ο εαυτός σου. Πρόοδος θα ειπεί όχι να είσαι, αλλά να φαίνεσαι. *Μια λαχανιασμένη φευγάλα*. Φευγάλα μακριά από τον εαυτό σου. Αυτό είναι το πρώτο, το βασικό γνώρισμα του αρχοντοχωριατισμού [...] Ο κ. Βάρναλης πέρασε πια τα 40 και τότε σοβαρά πως πρέπει να τρέχεις σ' όλη σου τη ζωή, αλλιώς χάθηκες, είσαι σταματημένος, συντηρητικός. (σ. 51-52)¹⁰

Η ειρωνική απόδοση διαδοχικών ταυτοτήτων στον Βάρναλη φαίνεται να μην λαμβάνει υπόψη της ότι οι μεσοπολεμικές σημασιοδοτήσεις του ντισεϊσμού, του ιψενισμού, του σοσιαλισμού κ.ο.κ. δεν συνέπιπταν με το περιεχόμενο που είχαν οι όροι αυτοί στην Ελλάδα πριν από και κατά τη διάρκεια του Μεγάλου Πολέμου. Στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα κάθε λογής -ισμοί διασταυρώνονταν ή συγκρούονταν αναπάντεχα, τα όρια ανάμεσά τους ήταν ρευστά και η οικειοποίηση ιδεών είχε πολλές φορές συναισθηματικό και παρορμητικό χαρακτήρα¹¹. Επιπλέον, ο συντάκτης του πολεμικού κειμένου των *Ελληνικών Γραμμάτων* συγχέει τη σχέση ταυτότητας και ετερότητας με τη σχέση είναι και φαίνεσθαι: ο Βάρναλης θεωρείται ένοχος διανοητικού νεοπλουτισμού, γιατί, στην προσπάθειά του να φαίνεται προοδευτικός, δεν είναι ποτέ πιστός στον εαυτό του.

Τόσο οι αιτιάσεις αυτές, όσο και η εικόνα ενός εσωτερικά ακέραιου Βάρναλη στο άρθρο του 1934, τροφοδοτούνται από την ίδια αντίληψη του υποκειμένου. Έτσι, και στις δύο περιπτώσεις προκρίνεται ως μέτρο ένας «πυρηνικός» εαυτός, ενιαίος και αμετάβλητος, αυθεντικός και αυτεξούσιος, πομπός και δέκτης νοήματος, ενώ αγνοείται η διαδικασία του γίνεσθαι στην οποία υπόκειται ο εαυτός, δηλαδή αγνοούνται οι «άλλοι» στους οποίους μεταβάλλεται το «εγώ», εκούσια ή ακούσια, μέσα στον χωρόχρονο και την ιστορία¹².

Η περιπλάνηση του Βάρναλη στον κόσμο των ιδεών ως το 1922 και οι κατά καιρούς υπαινικτικές ομολογίες πίστεων μαρτυρούν μια μακρά περίοδο μαθητείας στην οποία ενέχονται διαδοχικές διαφοροποιήσεις του εγώ του. Ωστόσο, κάθε φορά που ο εαυτός του γίνεται «άλλος», φαίνεται ότι η καινούρια, πιο «αληθινή» γνώση ακυρώνεται καθώς αποδεικνύεται αδύναμη να αλλάξει την εμπειρική πραγματικότητα¹³. Η «λαχανιασμένη φευγάλα» δεν σινησά φευγή από έναν υποτιθέμενο αυθεντικό εαυτό, όπως νομίζει ο Δελμούζος, αλλά μάλλον από τη φοβερή υποψία ότι η ειρωνική διάσταση τέχνης και ζωής θα μείνει παντοτι-

νά αγεφύρωτη, ότι οι ευγενέστερες και υψηλότερες αποφάνσεις της τέχνης θα χλευάζονται ανάσως από τον αδιάφορο κόσμο της εμπειρίας.

Νίτσε, Ουάιλντ, Ίψεν, Ντ' Ανούντσιο, Χάμσιν, Κλωντέλ, Παρνασσικοί, Συμβολιστές, Νατουραλιστές... Η γενιά του Βάρναλη «έπλεξε με κείνους έρωτες περσιτικούς [...] καθώς αγάπησε και χίλιους άλλους»¹⁴. Σπάνια τους γνώρισε σε βάθος από πρώτο χέρι. Τις περισσότερες φορές δεχόταν τις επιδράσεις από παρουσιάσεις και μελέτες τρίτων, από ανθολογήσεις ή δημοσιεύματα σε περιοδικά και εφημερίδες, «μέσον άλλων ποικιλιών και μεταφιντεύσεων» κατά τη διατύπωση του Μαλάνου¹⁵. Το βαρναλικό έργο της πρώτης περιόδου υποδεικνύει τις εκλεκτικές του συγγένειες με τις αισθητικές ιδεολογίες του Νίτσε και των Παρνασσικών (κυρίως του Λεκόντ ντε Λιλ), πράγμα που η κριτική επισήμανε συχνά, χωρίς όμως να το έχει διερευνήσει συστηματικά.

Πού αρχίζει και πού σταματά ο διάλογος του «πρώτου» Βάρναλη με τον Νίτσε και τους Παρνασσικούς; Η τεκμηριοθηρία μας θα αποκτούσε γνωστική αξία αν μπορούσε να απαντήσει σε τρία ερωτήματα που δυστυχώς θα παραμείνουν εκκρεμή: Πώς διάβασε ο Βάρναλης τον Νίτσε και τους Παρνασσικούς ή, αλλιώς, με τι λογής «διόπτρα» τους διάβαζε; Ποια άλλα κείμενα διάβασε διαμέσου του έργου τους; Πώς εντάχθηκε η διακειμενικότητα του Νίτσε και των Παρνασσικών μέσα στη διακειμενικότητα της βαρναλικής ποίησης;

Συγκεκριμένα τεκμήρια της νιτσεϊκής και παρνασσικής παιδείας του Βάρναλη υπάρχουν λιγοστά και έτσι είναι δύσκολο να μετρήσουμε το εύρος και το βάθος των σχετικών αναγνώσεων του¹⁶. Το 1935 στις αυτοβιογραφικές επιφυλλίδες του στον *Ανεξάρτητο* αποσιωπά τις δύο αυτές ισχυρές διαμεσολαβήσεις της αρχαιογνωσίας του και μνημονεύει με ειρωνική συγκατάβαση μόνον την επίδραση του Ντ' Ανούντσιο. Η μοναδική μνεία του Νίτσε περιλαμβάνεται στην αφήγηση της γνωριμίας του με τον Ίωνα Δραγούμη στον Πύργο της Αν. Ρωμυλίας το 1904, όπου ο φιλόσοφος αποκαλείται «κήρυκας της σκληρότητας»¹⁷. Πρόκειται άραγε για ακούσιες παραλείψεις της μνήμης, που επιλέγει και αξιολογεί το παρελθόν με τα δεδομένα του 1935, ή σκόπιμες αποσιωπήσεις υπαγορευμένες από το πολιτικό κλίμα της εποχής;

Όσον αφορά τουλάχιστον τον Νίτσε είναι πιθανό να ισχύει το δεύτερο. Από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, η νιτσεϊκή φιλολογία πρόβαλλε ένα διαφορετικό, ιδιαίτερα απωθητικό πρόσωπο διανοητή. Οι επιθέσεις του φιλοσόφου κατά του σοσιαλισμού συνέβαλαν κι αυτές στην προβολή του ως απολογητή της σκληρότητας και υπέρμαχου της δουλείας. (Για τον Νίτσε, πράγματι, ο σοσιαλισμός δεν ήταν παρά η κοσμική εκδοχή της καταστροφικής χριστιανικής ηθικής.) Τέλος, η αντιποίηση των ιδεών του από το Γ' Ράιχ απέκλειε τη νηφάλια εκτίμηση του ρόλου του στην πνευματική διαμόρφωση του αριστερού Βάρναλη, την κρίσιμη δεκαετία του '30.

Τα πρώτα όμως χρόνια του 20ού αιώνα οι Έλληνες λογοτέχνες θεωρούσαν τη συναναστροφή με τον νιτσεϊκό Διόνυσσο και τον Ζαρατούστρα τεκμήριο επαναστατικότητας. Και η αποδοχή της παρνασσικής θρησκείας του ωραίου αποτελούσε εγγύηση καλλιτεχνικού αποτελέσματος¹⁸. Στον «σύγχρονο Παρνασσό» όφειλε ακόμη η ελληνική διάνοηση τη «νέαν αποκάλυψιν της Αρχαιότητος»¹⁹, ενώ από τον Νίτσε έμαθε πώς γεννήθηκε η τραγωδία και το χρέος της στη διονυσιακή λατρεία.

Έτσι, στην ελληνική πνευματική ζωή της περιόδου 1890-1914 συνυπάρχουν ο Γερμανός φιλόσοφος που γράφει ποίηση και οι Γάλλοι ποιητές που ενίοτε φιλοσοφούν²⁰. Περιπτώσεις ανόμοιες που δεν προσφέρονται σε συσχετισμούς. Επιχειρώντας ωστόσο να κατανοήσουμε τις συνθήκες του εκλεκτικισμού της εποχής, παρατηρούμε ότι ο αισθητικός προβληματισμός του Νίτσε και των παρνασσικών διασταυρώνονται σε δύο σημεία. Και ο μεν και οι δε αποδοκιμάζουν τη σύγχρονη τους κοινωνία και βιώνουν την αποξένωσή τους ως συνθήκη δημιουργίας. Παράλληλα ορίζουν την τέχνη ως υπέρτατη ανθρώπινη αξία. Ο θαυμασμός τους για την αρχαία Ελλάδα είναι η αντίστροφη όψη της αποστροφής τους για το χρησιμοθηρικό παρόν. Μέσα στην παρακμή που τους περιβάλλει, η τέχνη ανάγεται σε κορυφαίο σκοπό της ύπαρξης. Οι παρνασσικοί ήθελαν να ζουν αποκλειστικά «μέσα στην τέχνη και για την τέχνη»²¹, και ο Νίτσε θεωρούσε ότι «μόνον ως αισθητικό φαινόμενο δικαιώνονται αιώνια ο κόσμος και η ύπαρξη»²².

Για το τραγούδι

Ο ποιητής και η ποίηση αυτοσχολιάζονται, περισσότερο ή λιγότερο εκτενώς, σε πολλά ποιήματα της πρώτης περιόδου του Βάρναλη. Μόνον τέσσερα όμως, εκτός από τον «Καταράκτη» στην *Ηγνώ*, μπορεί να θεωρηθούν ακραιφνώς ποιήματα ποιητικής: «Ποίηση», «Το τραγούδι μιλεί», «Ο ποιητής» των *Γραμμάτων*, και το ομότιτλο ποίημα της *Ποικίλης Στοάς*. Πρόκειται για τέσσερα σονέτα του 1913-14 που συγκροτούν την έμμετρη εκδοχή της ποιητικής θεωρίας του Βάρναλη εκείνα τα χρόνια. Το παράδειγμα των αρχαίων λυρικών συνυφαίνεται με ρομαντικές-νιτσεϊκές ιδέες, ενώ η φόρμα του σονέτου σχολιάζει έμμεσα με τον κοσμοπολιτισμό της την ιθαγένεια των «ελληνικών στίχων» του ποιητή.

Τα κύρια άρθρα αυτού του αισθητικού «πιστεύω» θα μπορούσαν να παραφρασθούν, με τις επιφυλάξεις φυσικά που συνοδεύουν κάθε πεζή απόδοση ποιητικών περιεχομένων, ως εξής:

– Η ποίηση δικαιώνει τη ζωή, της δίνει «αξία και τόνο». Αποτελεί την υπέρτατη άμυνα εναντίον της αναπόδραστης καθημερινότητας, τον μόνο τρόπο για να αντιμετωπίσει ο άνθρωπος τη φοβερή γνώση της εφήμερης ύπαρξης του μέσα σε έναν σκληρό κόσμο²³. Με αυτή την έννοια η Ματαιότης γίνεται μήτρα της ποίησης και ωθεί προς «του τραγουδιού την πλέον άπιαστη φόρμα!».

– Η συγκίνηση αποτελεί συστατική αρχή της ποίησης. Η μορφική εντέλεια εξαρτάται από τη γνησιότητα της συγκίνησης, από την ειλικρίνεια του αισθήματος. Η ποιότητα του αισθήματος επηρεάζει την ποιότητα του στίχου: *Κι άγγιχτοι από καιρόν η φθόνο ή τύχη / λαμποκοπούν οι ελληνικοί μου στίχοι / (τους λιάζει της συγκίνησης η αλήθεια).*²⁴

– Η σκέψη και ο ορθολογισμός αδρανοποιούν τη δημιουργική ορμή: *Με νέα ζουμπούλια στα μαλλιά (τρεις γύροι) / ας δέσουμε, τη σκέψη μας δω κάτω / και με κρασιού πορφύρα, από μωσχάτο / σταφύλι, ας τηνε ντύσουμε.* Αντίθετα, η απελευθέρωση των ενστίκτων και η έξαρση των αισθήσεων αποτελούν πηγές ποιητικής δημιουργίας. Ο ποιητής πρέπει να υπακούει στη διδαχή του «τραγογένη θεούλη»: [...] *την ψηλή παράτα / της ζήσης σου χαρά και στην παράτα / της τρέλλας πρώτος πηδά [...]*²⁵.

Οι αντιστοιχίες ανάμεσα στην έμμετρη ποιητική του Βάρναλη και στο πρώτο αισθητικό άρθρο του με τίτλο «Για το τραγούδι» (1913) είναι εμφανείς²⁶. Η ντισεική διαμεσολάβηση της αρχαιογνωσίας του είναι ακόμη πιο ευδιάκριτη στο πεζό κείμενο, μολονότι ο ποιητής μνημονεύει ως πρότυπο και αφετηρία της συλλογιστικής του τους αρχαίους λυρικούς. Αρκεί, μόνον, να προσέξουμε πώς ερμηνεύει τον αττικό πολιτισμό:

Το διονυσιακό πνεύμα, που αισθητοποιούσε όλη την οικειότητα της συναναστροφής των εφήμερων ανθρώπων με τους αθανάτους, θα μένει ο μεγαλύτερος διδάσκαλος των πιο αληθινών ορμών και των πιο υγιών ενστίκτων, που συνεχώνονται στην έξαψη τους αυτή την ουσία του ωραίου [...] Το θέαμα ενός λαού, με ενιαία μόρφωση και πίστη, μιας νεότητας δυνατής και ευθυμής, που δεν έχανε τις ηγεμονικές αρετές της στις πιο επικίνδυνες σφαίρες της μέθης, θα μένει πάντα ένα θαύμα, που θα κατατλήσει μια ρωμαλέα φαντασία. Και μέσα από τα σύμβολα, που μόνο ένα πλήθος ποτισμένο την ισχύ και την κυριαρχία, ένα πλήθος κατ' εξοχήν ανδρικό, μπορούσε να λατρεύει, το φαλλό και το σταφύλι, ήτανε δυνατό να βγει η αθανασία του ανθρωπίνου πνεύματος, που πήρε τέτοια έκφραση και ένταση, που μόνο οι δυνάμεις της φύσεως μπορεί να έχουν. Και το αξιολογώτερο, που όλη αυτή η θεοποιός διάθεση δεν έπερνε καθόλου τη μορφή της πρόθεσης, λιγώτερο τη μορφή της αποκάλυψης και περισσότερο τον τόνο μιας φυσικής ενεργείας.

Η *Γέννηση της τραγωδίας* εγγράφεται στο κείμενο ως βουερή απουσία, όπως συνέβη το 1911 στο άρθρο του ντισειστή αισθητή Δ. Ζαχαριάδη, που είχε μότο στίχους από το βαρναλικό «Συμπόσιον»:

[...] Να που βρισκόμαστε μακριά από τις φιλολογικές μόδες, τις σχολές και τις μιμήσεις από όλα τα παλαιοπωλεία της Τέχνης και από τις μεταχειρισμένες φορεσιές που ακατάπαντα μας περνά η Δύση. Να που παύουμε να είμαστε παράσιτα της λογοτεχνίας, και μ' ασθενικά ακόμα χέρια μαζεύουμε τον παραριχμένο αυλό του μεγάλου Πάνα. Τι καλύτερες ερμηνείες θέλουμε για να πεισθούμε ότι έχουμε εκδηλώσεις Τέχνης πραγματικιάς;²⁷

Ο ντισεικός συμβολισμός του διονυσιακού πνεύματος φαίνεται ότι είχε κατακυρωθεί στη συνειδήσή του Δ. Ζαχαριάδη ως κατ' εξοχήν ελληνικός, ίσως γιατί, όπως κατέληγε ο Βάρναλης στο δικό του άρθρο, «ό,τι [...] εδημιουργήθηκε από τους [αρχαίους] Έλληνες είναι παγκόσμια εθνικό και μέσα του μια υγιής φαντασία βρίσκεται στον τόπο της γεννήσεώς του». Και αν βεβαίως διακρίνουμε το πρόσωπο του Νίτσε πίσω από τις βαρναλικές περιφράσεις «ρωμαλέα» και «υγιής φαντασία», δεν εικάζουμε αυθαίρετα. Αυτό που αξίζει ιδιαίτερη μνεία είναι ότι ο ποιητής, στο αισθητικό άρθρο του, δεν υπαινίσσεται μια αδιαμεσολάβητη, προνομιακή, λόγω εθνικής συνέχειας, σχέση των συγχρόνων του Ελλήνων με τον «αυλό του Πάνα», αλλά θεωρεί τον αττικό πολιτισμό περιουσία όλης της ανθρωπότητας «αφού η πατρίδα του ωραίου δεν έχει σύνορα». Και η εθνική ταυτότητα των «ελληνικών στίχων» στο σονέτο «Ο ποιητής» (*Γράμματα*) θα πρέπει να εννοηθεί μάλλον ως αισθητοποίηση του οικουμενικού διονυσιακού πνεύματος παρά ως κληρονομική παροχή.

Στο πρώτο αισθητικό άρθρο του, ο Βάρναλης δεν αρκείται στην εξιδανικευτική ερμηνεία του αττικού πολιτισμού. Αφενός «εικονογραφεί» το ποιητικό του ιδανικό με στίχους από τον *Αλαφροΐσκιωτο* (III, 812-819), χωρίς να κάνει ρητή μνεία του Σικελιανού ή του ποιήματος – ίσως γιατί το έργο των λαμπρών ομοτέχνων ήταν κοινό κτήμα εκείνα τα χρό-

νια, ίσως γιατί περισσότερο από την ονομαστική αναφορά λογάριζε ο ομολογημένος θαυμασμός²⁸. Αφετέρου, σε μια αμήχανη δημοτική που φέρει τα ίχνη των ποιητικών της καταβολών (χωρίς να αποκλείει τους λόγιους τύπους), επιχειρεί να απαντήσει στα ερωτήματα: Τι είναι λυρική ποίηση; Σε ποιους απευθύνεται; Ποιος ο σκοπός και ποια η λειτουργία της; Πώς πραγματώνει καλύτερα το σκοπό της;

Η λυρική ποίηση θεωρείται η «υπέρτατη έκφραση ενός αισθητικού και διανοητικού πολιτισμού». Εκφράζει συγκίνηση και προκαλεί συγκίνηση «με τα πιο φίνα μέσα». Γι' αυτό ακριβώς, παρότι δεν επιδιώκει κανένα εξωαισθητικό σκοπό, κατορθώνει να «προάγει μέσα μας την αξία της ζωής» και να «μας κάνει ισχυρότερο τον πόθο της». Φυσικοί αποδέκτες της λυρικής ποίησης λογίζονται οι έχοντες «υγιή κοινό νού», εκείνοι που δεν τους έφθειρε ο ωφελιμισμός και ο επιστημονισμός του σύγχρονου κόσμου. Ο λυρισμός των λίγων και εκλεκτών γεννιέται από τα ένστικτα, «ό,τι αιώνιο και αμετάβλητο υπάρχει μέσα μας». Μεταφέρει, ως εκ τούτου, την ενορατική, διαισθητική γνώση του κόσμου, «την έμφυτη γνώση, που δεν τη δεχόμαστε από τίποτε εξωτερικό». Για να λειτουργήσει επιτυχώς το ποίημα, δηλαδή για να προκαλέσει τη ζωογόνο συγκίνηση, πρέπει να καταστήσει ορατή αυτήν τη γνώση δίνοντάς της «την αντικειμενικότητα του συμβόλου». Η μουσικότητα αποτελεί «μεγάλο τεχνικό προτέρημα», προέχει όμως η οπτική εποπτεία του νοήματος: «εκείνο το τραγούδι έχει το πιο ηχηρό μέταλλο, που τις εσωτερικές του δυνάμεις μάς τις εμποτίζει από τα μάτια».

Εδώ αξίζει να σταθούμε λίγο στη βαρναλική εννόηση του συμβόλου που, εκκινώντας από την εμπειρία των αρχαίων λυρικών, παραπέμπει σιωπηρά στη *Γέννηση της Τραγωδίας* και μέσω αυτής, ασυναίσθητα, στο ρομαντικό σύμβολο. Σύμφωνα με τη θεωρία του Νίτσε, το πνεύμα της μουσικής, αναζητώντας τον εξαντικειμενισμό του, βρήκε το σύμβολό του στον τραγικό μύθο του Διόνυσου και έτσι εισήλθε στην επικράτεια της φαινομενότητας. Η τραγωδία ως εξαντικειμενικότητα του πνεύματος της μουσικής διαθέτει τα χαρακτηριστικά του ρομαντικού συμβόλου, το οποίο «επιτυγχάνει τη συγχώνευση των αντιθέτων· υπάρχει καθ' εαυτό και ταυτοχρόνως σημαίνει· το περιεχόμενό του διαφεύγει τη λογική· εκφράζει το άφραστο»²⁹. Κατ' αναλογία η λυρική ποίηση εξαντικειμενικεύει την ενορατική γνώση της ζωής ως υπέρτατης αξίας, καθιστώντας την προσιτή στην οπτική εποπτεία.

Εκθέτοντας τις θεωρητικές του απόψεις για το τραγούδι, ο Βάρναλης παρέχει, απροσχεδιάστα το δίχως άλλο, αναγνωστικές οδηγίες για τα δικά του τραγούδια, για τις δικές του συμβολικές εικόνες. Υποδεικνύει τις αιώτερες αξιώσεις του λυρισμού του την εποχή εκείνη, προσπαθώντας να τον προστατεύσει από μελλοντικούς, απλουστευτικούς χαρακτηρισμούς, όπως «ηδονοθηρικός», «αρχαιολατρικός», «αριστοκρατικός», κ.ο.κ. Επισημαίνει έμμεσα ότι η ποίηση του προτείνει τη ζωτική εμπειρία μιας αρχέγονης κατάστασης, όπου το εγώ δεν ξεχωρίζει από τον κόσμο, ούτε ο άνθρωπος από το θεό.

Για τον Βαλαωρίτη

Το 1915 ο Βάρναλης δημοσίευσε την εκτενή φιλολογική μελέτη «Η διδακτική αξία των ποιημάτων του Βαλαωρίτου» στο περιοδικό *Αγωγή*, όργανο του Εκπαιδευτικού Συνδέσμου³⁰. Τα διάσημα της επιστημονικότητας ευδιάκριτα αυτήν τη φορά: αυστηρή διάρθρω-

ση, κριτική επιχειρηματολογία, πολλές γραμματολογικές παρατομπές, απλή καθαρεύουσα³¹. Ειδικότερα, τα ονόματα της κλασικής, ευρωπαϊκής και νεοελληνικής γραμματείας στα οποία αναφέρεται ο Βάρναλης δίνουν το μέτρο της φιλολογικής του ενημέρωσης ή μάλλον της πολυσύλλεκτικής του αισθητικής: Όμηρος, Αισχύλος, Σοφοκλής, Αριστοτέλης, Οράτιος, Ρονσάρ, Γκαίτε, Σοπενχάουερ, Νίτσε, Μπάνρον, Κητς, Ουάιλντ, Ουγκό, Λεζόντ ντε Λιλ, Σαιντ-Μπερ, Μπαρές, Βοιντ, Δ. Βερναρδάκης, Εμμ. Ροΐδης, Λ. Μαβίλης, Ι. Γρυπάρης, Αρ. Καμπάνης και, βεβαίως, Παλαμάς και Σολωμός.

Ο Παλαμάς, ο «σεβαστός διδάσκαλος», μνημονεύεται τέσσερις πέντε φορές. Εντούτοις, είναι περισσότερο παρών απ' ό,τι φαίνεται, αφού ο προικισμένος μαθητής διαφωνεί μαζί του ως προς το είδος της ποίησης του Βαλαωρίτη. Υποστηρίζοντας ότι «το άριστον μέρος της ποιήσεώς του [του Βαλαωρίτη] είναι το λυρικό», ο Βάρναλης αντιτίθεται σιωπηρά στην άποψη που εξέφρασε ο Παλαμάς ένα χρόνο νωρίτερα, ότι δηλαδή ο Βαλαωρίτης δεν είναι λυρικός ποιητής³². Η πολυκύμαντη σχέση της βαρναλικής σκέψης με το έργο του Παλαμά φαίνεται να διέρχεται τώρα τη φάση της εκτίμησης και του διακριτικού αντίλογου³³.

Για τον Σολωμό ο θαυμασμός είναι ανεπιφύλακτος, απεριόριστος, σχεδόν παραληρηματικός: «Ο Σολωμός μέσα εις την νεοελληνικήν λογοτεχνίαν είναι η ποιητική εντελέχεια [...] Ήλιος ιδεαλισμού η συγκίνησίς του πορφυρώνει την ζωήν μέσα εις παραδείσων ωραιότητα. Και μέσα εις την ευρύτητα του ορίζοντός του ο άνθρωπος, ως είδος, ζη την αιωνιότητά του» (σ. 127). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο υπόγειος παραλληλισμός μεταξύ Σολωμού και Γκαίτε. Ο ρομαντισμός τους απωθείται, ενώ παρουσιάζονται ως πρόμαχοι του κλασικού ύφους. Ο Γκαίτε επιδιώκει κατά τρόπον απόλυτο και ασυμβίβαστο την τελειότητα στην τέχνη. Αντίστοιχα, ο Σολωμός «αισθάνεται βαθύτατα την δύναμιν της τάξεως, η οποία είναι το ουσιώδες στοιχείον του καλού». Η σύγκριση ανάμεσα στον Ζακύνθιο και τον Λεικαδίτη αποβαίνει συντριπτική για τον δεύτερο. Ο ρομαντισμός (του Ουγκό) ενοχοποιείται για τις αδυναμίες της ποίησης του Βαλαωρίτη: μακρηγορία, αισθηματολογία, ψυχολογικές ανακολυθίες, στόμφος, συνωστισμός περιφράσεων, μεταφορών και, γενικώς, ρητορικές υπερβολές που καταλήγουν «εις τερατείαν δυσάρεστον»³⁴. Αντιθέτως, προβάλλονται η ανωτερότητα του κλασικού ιδεώδους, η πειθαρχία «εις τους πλέον υψηλούς και απολύτους νόμους της Μορφής, ώστε να πραγματοποιείται μία τελεία αρμονία περιέχοντος και περιεχομένου», η απλότητα, η ακρίβεια, η απόρριψη του περιττού, η πλαστική τελειότητα. Η ποίηση του Σολωμού είναι «ολυμπίας αυτοκυριαρχίας», ενώ ο Βαλαωρίτης παρομοιάζεται με χειμάρρο φθινοπωρινό, «ο οποίος παρασύρει τους φράκτας του κλασικού ύφους με τα κύματα του ενθουσιασμού του και την δίνην της ευλωπτίας του». Η παρομοίωση του χειμάρρου μοιάζει να κοροϊδώνει την παλαιά μεταφορά του καταρράκτη στο ομότιτλο ποίημα του Βάρναλη. Είχαν περάσει κιόλας οχτώ χρόνια από τον «Καταρράκτη» της *Ηγισώς*, τότε που μετρούσαν περισσότερο η ελεύθερη ροή και η συντριβή των φραγμών.

Είναι εμφανές ότι στη μελέτη του 1915 ο Βάρναλης έχει υιοθετήσει ως συνιστώσες του ρομαντικού ύφους τις απλουστευτικές γενικεύσεις και τις κοινόχρηστες προκαταλήψεις που διέβρωσαν τις ευρωπαϊκές αναγνώσεις του ρομαντισμού τον 20ό αιώνα. Ωστόσο και εδώ δεν λείπει η ρομαντική οπτική. Η έννοια της υπέρτατης πνευματικής χαράς και το κριτήριο της ειλικρίνειας διοχετεύθηκαν και ενσωματώθηκαν στις αισθητικές αποφάνσεις του Βάρναλη για το πρωτείο της μορφής μέσω παραδρόμων που δύσκολα εντοπίζονται με ασφάλεια.

λεια. Στην πρώτη, θεωρητική υποενότητα της μελέτης του, η υπέρτατη πνευματική χαρά που προκαλεί το ποιητικό έργο θεωρείται το μόνο ασφαλές κριτήριο της αξίας του. Το εκλεκτό αυτό αίσθημα όμως προκύπτει από την τελειότητα «μεθ' ης μορφοποιείται η ειλικρίνεια της εμπνεύσεώς του». Επομένως, σε τελευταία ανάλυση, η εντέλεια της μορφής ανάγεται και πάλι στο αξιολογικό κριτήριο *par excellence*. Και η σκοπιμότητα της τέχνης; Τίποτε περισσότερο ή λιγότερο από τη δημιουργία του Ωραίου «το οποίο μας απολυτρώνει από την οδύνην του ζην και διακόπτει δι' ενός θαύματος την μονοτονίαν της καθημερινής μας πείρας».

Η έννοια του ωραίου παραμένει όμως τώρα αδιευκρίνιστη, ενώ στο άρθρο του 1913 συνδεόταν σαφώς με το διονυσιακό πνεύμα, με τη διέγερση «των πιο αληθινών ορμών και των πιο υγιών ενστίκτων». Από τα συμφραζόμενα μπορούμε να εικάσουμε ότι η εννόηση του ωραίου συναρτάται προς τη μορφική τελειότητα του ποιητικού έργου, αφού η συγκίνηση θεωρείται αποτέλεσμα όχι του νοήματος, αλλά του ύφους. Η διδακτική αξία της τέχνης, «μία συμπτωματική λεπτομέρεια», έγκειται σε αυτήν τη συγκίνηση, την πνευματική χαρά η οποία μας ανυψώνει, μας ωθεί προς την πράξη και μας προτρέπει «εις αυτοτελειοποίησιν και ενγενείς αποφάσεις».

Το ωραίο λοιπόν εξακολουθεί να μην εξαρτάται ούτε από την αλήθεια, ούτε από την ηθική. Αν η τέχνη αποκαλύπτει αιώνιες αλήθειες ή προάγει την ηθικότητα, τούτο οφείλεται στο ότι, ως κοινωνική ψυχολογική εκδήλωση, υπόκειται στο νόμο της ετερογονίας των σκοπών. Ο νόμος του Βουντ γίνεται κεντρικό επιχείρημα υπέρ της αυτοτέλειας της τέχνης, αφού εξηγεί πώς η επιδίωξη του ωραίου επάγεται μη προβλεπόμενα αποτελέσματα, κοινωνικά, μορφωτικά, κ.λπ.

Με δυο λόγια η μελέτη του Βάρναλη για τον Βαλαωρίτη θέτει δύο, απολύτως αλληλένδετες, προϋποθέσεις για το άξιο ποιητικό έργο που θα πραγματώσει το ωραίο: τη γνήσια, εκλεκτή συγκίνηση, ως αφετηρία και προορισμό της δημιουργικής διαδικασίας, και την εντέλεια της μορφής ως «αρμονία περιέχοντος και περιεχομένου», μέσον της οποίας παράγεται η συγκίνηση.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να θυμίσουμε ότι ο αισθητικός εκλεκτικισμός του αρχαιογνώστη ποιητή αντλεί όχι μόνον από τη διδασκαλία των ρομαντικών, του Νίτσε και του παρανασισμού, αλλά και από την κλασική γραμματεία. Για τον Βάρναλη, που πίστευε ανεπιφύλακτα στην ανωτερότητα του λυρισμού, ο αποκλεισμός του λυρικού γένους από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη δεν παρείχε αρκετά ερεθίσματα στον θεωρητικό προβληματισμό του. Έτσι, η μόνη μνεία του έργου αυτού αφορά τη γνωστή σύγκριση της ποίησης με την ιστορίαν (*Περί Ποιητικής* IX.3) και χρησιμεύει για την επικύρωση μιας διαδεδομένης γενικής άποψης κατά την οποίαν η τέχνη έχει προνομιακή σχέση με την αλήθεια. Αντίθετα, η μνεία της μέσης οδού του Ορατίου έχει ειδική αξία και χρήση. Το αξίωμα της μεσότητας προσλαμβάνει κανονιστικό κύρος και ο επικός Βαλαωρίτης επικρίνεται γιατί δεν τηρούσε «την *auream mediocritatem* εις το αίσθημα και την έκφρασιν».

Το 1915 ο Βάρναλης δημοσίευσε, εκτός από την «Άνοιξη», δύο άλλα ποιήματα: «Ο καημός των ποδιών» και «Ο χορός του Πανός και της Οπώρας». Στο πρώτο, τα πόδια μιας «νέας Παφίας» υμνούνται σε εκτεταμένες εξιδανικευτικές μεταφορές ως «περιστέρια ασήμενια», «Νάρκισσοι», «Έρωτες», «μαγεμένα κύπελλα», «θυμιατήρια». Το δεύτερο το αφιε-

ρώνει στον Άγγελο Σικελιανό, τον «εν Πανί αδελφόν»³⁵, θιμίζοντάς του την κοινή ποιητική αξίωση: *Α! κ' εμείς, πόχουμε βάψει / μέσα στον κρασιού την άψη / το ποδάρι, που πετά. / με τη νέα στροφή στα χείλη / ας περάσουμε σαν ήλιοι / από τους Θεούς μπροστά!* Όσο και να ψάξει κανείς δεν θα βρει στην «εφαρμοσμένη ηθική» αυτών των ποιημάτων ούτε την αρχή της μεσότητας, ούτε ίχνη της σολωμικής διδαχής³⁶. Οι θεωρητικές προτιμήσεις του 1915 δεν εγγράφονται στην ποιητική πρακτική του τριαντάρη πλέον Βάρναλη.

Για τον Βιζυηνό

Παρά τις επιμέρους διαφορές τους, η έμμετρη «ποιητική» του Βάρναλη, το πρώτο αισθητικό του άρθρο «Για το τραγούδι» και η μελέτη του για τον Βαλαωρίτη συμπίπτουν στην αρχή της ανεξαρτησίας της τέχνης: μοναδικός σκοπός της τέχνης είναι η δημιουργία του ωραίου, που θεωρείται συνάρτηση της μορφικής εντέλειας. Η διάλεξη για τον Βιζυηνό στον «Παρνασσό» τον Μάρτιο του 1917 σηματοδοτεί εντυπωσιακές μετατοπίσεις στη βαρναλική κλίμακα αξιών. Και αφού ο κριτικός λόγος συνιστά μία πολλαπλώς διαμεσολαβημένη εκδοχή αυτοβιογραφικού λόγου, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, όπως ο Βιζυηνός στο άρθρο του για τον Ίψεν³⁷ προβάλλει υπαινικτικά τις δικές του απόψεις για το γλωσσικό και καθοδηγεί τους σύγχρονους και μελλοντικούς αναγνώστες του έργου του, έτσι και ο Βάρναλης, γράφοντας για τον Βιζυηνό, εκθέτει έμμεσα τις δικές του γλωσσικές και αισθητικές πεποιθήσεις την περίοδο εκείνη.

Ο Βιζυηνός στο κείμενό του αποστασιοποιείται τόσο από το *ακραιφνώς* «δημώδες και ιθαγενές» όσο και από την «αιθεντία των λογιωτάτων», παραλληλίζοντας τη νέα εθνική γλώσσα και φιλολογία της Νορβηγίας με τη γλώσσα και τη φιλολογία της Ελλάδας. Επισημαίνοντας ότι «η φρικίασις, η αγωνία, η κατάπληξις εν μέσω κοινών πραγμάτων» αποτελεί την «απαράμιλλον του Νορβηγού πρωτοτυπία», υποδεικνύει τη δική του συμβολή στον νεοελληνικό πεζό λόγο: στα διηγήματά του οι εντονότεροι δραματικοί κραδασμοί παρουσιάζονται, όπως και στο υφενικό έργο, «οιονεί συνυφασμένοι μετά των στερεοτύπων βιωτικών μικρολογημάτων».

Τέλος, εξαιρώντας εμφαντικά την ανθρωπογνωστική και ψυχολογική ικανότητα του Ίψεν, ο Βιζυηνός μοιάζει να προειδοποιεί υπόρρητα ότι η ανατομία του ήθους και των ηθών δεν πρέπει να συγχέεται με την ηθογραφία. Βεβαιώνει ότι κανείς δεν διείσδυσε «εις τους νεφρούς και την καρδίαν της ανθρωπότητας τόσο βαθέως από πολλού, από λίαν πολλού χρόνου» όσο ο Ίψεν, τον οποίον θεωρεί εφάμιλλον του Σαίξπηρ ως προς «την περί τα ανθρώπινα φιλοσοφίαν»:

Η τελευταία λέξις της φιλοσοφίας ταύτης είναι: Μη παύε δρῶν· ατελειθερώσου των προλήψεων· αγωνίζου και προ πάντων πράττε συμφώνως προς τας πεποιθήσεις σου. Δεν υπάρχει αληθώς θανάσιμον αμάρτημα, εμῇ μόνον εν, το ψεύδος. Το δε μάλιστα θανάσιμον αμάρτημα είναι το ψεύδος, ὅπερ ψεύδεται τις προς αὐτόν τον εαυτόν του. (σ. 309)

Το ψεύδος λοιπόν, ή μάλλον ο εναντίον του αδιάλλακτος αγώνας διαμέσου του αισθητικού «ψεύδους»: εκεί εντοπίζεται η κοινή εκλεκτική συγγένεια αλλά και η καταστατική ει-

ρωναία με την οποία αναμετρήθηκαν οι τρεις συγγραφείς, ο καθένας με τον δικό του τρόπο. Η κατάλυση του ψεύδους μέσω του «ψεύδους» της τέχνης προϋποθέτει την κανονιστική παρουσία του ρομαντικού κριτηρίου της ειλικρίνειας. Στη μελέτη του Βάρναλη, το έργο του Βιζυηνού δικαιώνεται αισθητικά ως ειλικρινής έκφραση των ιδεών και αισθημάτων του συγγραφέα, που «έβαλε το άριστο μέρος της ψυχής του δίχως νοθεία καμιά μέσα στη δημιουργία του» (φ. 11). Παλαιότερα, το μέτρο της ποιητικής ειλικρίνειας ήταν η αποθέωση του ενστίκτου, τώρα μέτρο γίνεται η απόδοση των δυνάμεων της ψυχής. Την κεντρική θέση που κατείχε η κατηγορία του ωραίου καταλαμβάνουν τώρα οι έννοιες ψυχή και αλήθεια, η δεύτερη συχνά ως συνώνυμο της ειλικρίνειας.

Το πρωτείο της μορφής και του αισθητού αντικαθίσταται από το πρωτείο του βάθους και του νοητού. Τον Διόνυσο διαδέχεται το υπέρτατο ον, ο Θεός. Ο πόνος που ήταν παρών ως εννοούμενο συν/ανα-πλήρωμα της ηδονής γίνεται τώρα ο πρώτος, σημαντικότερος όρος της συζυγίας. Η περιπλάνηση στην επικράτεια του μετασχηματισμένου ρομαντισμού, όπου επιβιώνουν υπόγεια οι παλαιότερες ενδορομαντικές αντιφάσεις και αντιπαραθέσεις, οδηγεί τώρα σε άλλους «τόπους»: στον ποιητή-προφήτη, στον καλλιτέχνη ως κοινωνό της αλήθειας του έθνους και της εποχής του, στην ψυχή του λαού ως κιβωτό αυτής της αλήθειας, στην τέχνη ως προνομιακή μορφή επικοινωνίας με το θείο.

Η έκδοση της μελέτης του Βάρναλη, που αναγγέλθηκε το 1921, δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Η οριστική μορφή δεν βρέθηκε, σώζονται όμως 22 αριθμημένα φύλλα από μία προγενέστερη εκδοχή, αξιόπιστη μαρτυρία των νέων θεωρητικών του προσανατολισμών. Τίτλος της διάλεξης: «Το διηγηματικό έργο του Γ. Βιζυηνού». Η διάρθρωση του κειμένου τριμερής: στο πρώτο μέρος, το έργο του Βιζυηνού –θέματα, πρόσωπα, γλώσσα– συσχετίζεται με την ανθρωπογεωγραφία της Θράκης και με την «προκάτοχη και σύγχρονή του λογοτεχνία». Στο δεύτερο μέρος γίνεται κριτική παρουσίαση κάθε διηγήματος ξεχωριστά και το «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» αναγορεύεται το «αριστούργημα του Βιζυηνού [...] μια από τις λίγες περηφάνειες του νεοελληνικού λόγου»³⁸. Το τρίτο μέρος από το οποίο σώζεται μόνον μιάμιση σελίδα, πρέπει να ήταν ανακεφαλαιωτικό και συμπερασματικό.

Στο πρώτο μέρος, που μας αφορά περισσότερο, μπορεί κανείς να διακρίνει τις τρεις έννοιες του Ταιν (Taine), αλλά δεν μπορεί να γίνει λόγος για συνεπή εφαρμογή της θεωρίας του. Για τον Βάρναλη, ο ποιητής δεν είναι νομοτελειακά εξαρτημένος από φυλετικούς, περιβαλλοντικούς και χρονικούς καθορισμούς. Έτσι θεωρεί ότι «ο αληθινός ποιητής δεν περικλείνει στο έργο του μονάχα μέρος από το παρελθόν του έθνους του, μα και μέρος από το μέλλον του, επιβάλλοντας μιαν αλήθεια, που θ' ακολουθήσουν οι κατοπινοί του» (φ. 21). Οι μεταμορφώσεις του ποιητή συνεχίζονται: μύστης της ανώτερης κατάφασης, ιερέας του ωραίου και τώρα πρόδρομος και «οδηγητής».

Το ρομαντικό ιδεολόγημα της «εθνικής ψυχής» διατρέχει τη βάρναλική ανάγνωση του Βιζυηνού. Ο ποιητής το παρέλαβε μάλλον από τον Παλαμά, που τώρα δεν είναι απλώς ο «σεβαστός διδάσκαλος» του 1915, αλλά ο «σοφός δάσκαλος», «το πλέον υψίγορο στόμα των νεοελληνικών γραμμάτων». Η εθνική ψυχή νοείται, όπως και στα παλαμικά κείμενα, ως αchronική και αναλλοίωτη ουσία, ως «η πιο άμεση πραγματικότητα απ' την οποία δεν απομακρύνεται κανείς χωρίς ζημία» (φ. 4-5). Ο Βιζυηνός επαινείται γιατί αναγνώρισε την ψυχή ως κινούσα αρχή της αληθινής τέχνης και απέδωσε άριστα τις δυνάμεις της. Η ψυχή αυτή δεν είναι άλλη

από την «άδολη ψυχή της πατρίδας του», που αποτελεί «το αισθηματικώτερο και μεγαλολογικώτερο μέρος της εθνικής ψυχής». Ενώ για τον Βάρναλη του 1913 «η πατρίδα του ορκαιού δεν είχε σύνορα», για τον Βάρναλη του 1917 το αισθητικό εναπόκειται στο εθνικό. Δεν είναι λοιπόν περιεργό που τη θέση των «εκλεκτών» καταλαμβάνει τώρα ο «λαός». Οι αγρότες και τεχνίτες της προβιομηχανικής Ελλάδας, απλοί, βασανισμένοι, αδύναμοι, είναι ταυτόχρονα οι θεματοφύλακες των πιο αιθερικών αξιών «της συνολικής καρδιάς». Ο εκκολαπτόμενος ρομαντικός ανθρωπισμός του Βάρναλη δεν γλιστρώνει στην απολογία της ηθογραφίας, αλλά αναζητεί στους απόκληρους του Γκόρκι το αντίστοιχο των ηρώων του Βιζυηνού. Αν η παλαμική ανάγνωση του Βιζυηνού υποδηλώνει τη συνθετή και ευρεία αντίληψη του Παλάμη για την ηθογραφία, η βαρναλική τον αποσπάζει από τη δικαιοδοσία της:

- φ. 9 [...] (Η ειλικρίνεια των ανθρώπων του τόπου του είναι ένας από τους χαρακτηριστές της τέχνης του· η ψυχή της πατρίδας του, μια από τις Ελλάδες, προεκτείνεται και ανεβαίνει γεμάτη ποιητική αξία μέσα στο λόγο του, καθώς «ο κορυδαλλός, που ανεβαίνει τις σκάλες του τραγουντιού του»· δεν είναι όμως η χαρούμενη ψυχή, φως μουσικό μέσα στο ουράνιο φως, μα το σκοτεινόν αλαλητό, που ανεβαίνει από τις αλυσίδες του ανθρώπου, σπλάβου της Μοίρας και της αδυναμίας του.)
- φ. 10 Είναι η ζωή των αμετάκλητων φυσικών νόμων· η ζωή που καταπίνεται μέσα στην αιώνια φθορά, όπως τα νερά στην άβυσσο· η ζωή, που κάμνει το μάταιο κύκλο της, αρχίζοντας από το χώμα και κατανατίνοντας στο χώμα, δίχως θέληση, δίχως αντίσταση, δίχως όφελος [...] Είναι η μαύρη ζωή, η καταραμένη σαν τον κόρφο της Εκάβης!
- Ο Β[ιζυηνός] δεν αντιγράφει την ηθικήν ασχήμια, μα τη δυστυχία του άφταιχτου ανθρώπου. Οι τύποι του όπως και του Γκόρκι οι τύποι, που όσο δυστυχισμένοι και αμαρτωλοί κι αν είναι, είναι πάντα καλόκαρδοι και τα ελαττώματά τους φαίνονται σαν κάτι που δεν εισχωρεί εις την ψυχή, που μένει παρθένα κι αδιάφθορη, που αξίζει δυνάμει πιότερο από την κοινή παραδεγμένη συμβατική αρετή και τάξη της πολιτισμένης κοινωνίας. [Οι τύποι του Βιζυηνού] λοιπόν δεν είναι παθολογικοί και πέρνουν την ομορφιά τους από την ζωντανότητα της απόδοσής τους, μα πλάσματα, εικόνες του Θεού, που πονάμε την αδυναμία τους. Καθόλου Γάλλος, περισσότερο ψυχή παρά μορφή, περισσότερο φλέβα παρά στυλίστας [...] Δεν είναι ωστόσο και ηθογράφος, που είναι μια μορφή κατωτάτης τέχνης.

Σε σύγκριση όμως με τον Σολωμό, ο Βιζυηνός υπολείπεται. Η σολωμική ανωτερότητα είναι και πάλι αδιαμφισβήτητη. Ο ποιητής-πρότυπο υπερέχει ως προς την αντίληψη της εθνικής και ανθρώπινης ουσίας. Ο «φιλοεθνισμός» του Βιζυηνού «δεν έχει ούτε την έκταση ούτε το ηθικό εκείνο βάθος, που μέσα στην πληθωρική ψυχή του Σολωμού λαβαίνουν η Πατρίδα και η Πίστη, ως το ουσιαστικώτερο και υψηλότερο περιεχόμενο της αληθινής ανθρωπίνης φύσης» (φ. 5).

Οι δύο πραγματικότητες του ρομαντικού ιδεαλισμού –κάθε ιδεαλισμού– αποτυπώνονται έντονα στο βαρναλικό κείμενο: η συμβολική και η αληθινή, η νοητή και η εμπειρική, η πνευματική ουσία και η αισθητή μορφή. Ο συγγραφέας κρίνεται τώρα περισσότερο από την ικανότητά του να διαπερνά τη φαινομενότητα με «τα μάτια της ψυχής», κατά την έκφραση του Σολωμού και του Έγγελου³⁹. Η εγγεληνική εννόηση του ρομαντισμού λανθάνει στη βαρναλική περιμοδότηση του πνευματικού περιεχομένου εις βάρος του αισθητού μέσου ή στην κατάργηση της διάστασης ανάμεσα στο σύμβολο και στο πράγμα:

- φ. 7 [...] Όπου οι ήρωές του είναι άνθρωποι λαϊκοί, κι αυτό συμβαίνει συχνότερα, αντιγράφοντας την απλοϊκή ψυχή τους μέσα στη γνήσιά της φόρμα, μας δίνει το περισσότερο μέρος της διήγησής του στη δημοτική. Η δημοτική όμως γλώσσα του Βιζυηνού δεν είναι η γλώσσα της ιδιαίτερης του πατρίδας με τον ισχυρό τονισμό, που τρώγει τα περισσότερα φωνήεντα ή τα συστέλλει σε «ημίφωνα». Είναι η κοινή ομιλουμένη. Πέρνει όμως κι από τη γλώσσα της πατρίδας του αρκετό λεξιλόγιο, αναντικατάστατο σε ωρισμένες περιστάσεις για την παραστατικότητα του και κάποτε και τύπους, και δίνει τον ξεχωριστόν εκείνον ανατολίτικο χρωματισμό στο ύφος του. Έτσι η «ντόπια» λέξη του Βιζυηνού όχι μόνο εξαφανίζει με την ενάρgeία της την απόσταση ανάμεσα στο πράγμα και το ηχητικό του σύμβολο [δική μου υπογράμμιση], μα και το κατατοπίζει σε ωρισμένο φυσικό και κοινωνικό φόντο.[...]
- φ. 9 [...] Αν και ένα από τα πρώτα στοιχεία του ύφους είναι η γλώσσα, το αθάνατο όμως στοιχείο ενός έργου, μέσα στην ποικιλία των καλλιτεχνικών τρόπων, είναι το βάθος του νοητού κόσμου, που μας δίνει.
Κάτου από την φαινομενικήν ανεμελιά γλώσσας και ύφους, σπαρταράει η πιο φροντισμένη ψυχολογική ομοιαλήθεια – γιατί δεν είναι η μορφή του κόσμου, που τον ενδιαφέρει [τον Βιζυηνό], μα ο εσωτερικός ρυθμός του (η μουσική που αναδίνεται από τα βάθη των πραγμάτων, ηχώ της φωνής του θεού). [...]
- φ. 11 [...] Δε μεταχειρίζεται κανένα μέσο κατώτερο της ιερής αποστολής του, που την εχτέλει με ρωμαϊκή σεμνότητα και σε καμιά περίπτωση δε θα μπορούσε να κατηγορηθή πως θυσιάζει την αλήθεια στην τεχνολογία. Κανένας διλετταντισμός ή επιτήδεψη ή φιλαρέσκεια στη ζωή και στο έργο του. [...]
- φ. 13 [...] Ωστόσο προσπαθεί με διάφορα τεχνικά μέσα να εισαγάγη τον πραγματικόν κόσμο, που μας ζωγραφίζει, μέσα στη σφαίρα της φαντασίας [...] Έτσι του αρέσουν τ' απρόοπτα, τ' απίθανα, οι αντιθέσεις και να φέρνη κάποτε σε κίνδυνο την εσωτερικήν αρμονία των τύπων του, για να την αποκαταστήση παρακάτω και να χαρίση στο θεωρητικό πνεύμα, που επισκοπεί το βάθος των πραγμάτων, μια χαρά λυτρωτική. Όμως κάτου απ' όλα τούτα τα τεχνάσματα μένει αναλλοίωτη η αλήθεια του βάθους του· έτσι το πολύστροφο πέταμα του χελιδονιού φαίνεται περισσότερο σαν εγωιστική χαρά της ικανότητάς του παρά ανάγκη. [...]

Η βαρναλική ανάγνωση επισημαίνει την οργανικότητα της σύνθεσης στα διηγήματα του Βιζυηνού – επισήμανση που είχε ήδη κάνει ο Παλαμάς το 1897⁴⁰. Ο ρομαντικός συσχετισμός του έργου τέχνης με τα έργα της φύσης, όπου «το κάθε τι είναι ταυτοχρόνως μέσον και σκοπός» κατά τη θαυμαστική κρίση του Φρήντριχ Σλέγκελ για *Τα χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ*⁴¹, ο επίσης εγωισμαστικός παραλληλισμός του Άμλετ με δέντρο στο ίδιο έργο του Γκαίτε, εν ολίγοις η σολωμική «ιστορία του φυτού», μας βοηθούν να καταλάβουμε καλύτερα τι εννοεί ο Βάρναλης όταν μιλά για «πλέρια ομοφωνία των δύο όρων της ζωής: της ψυχής και των περιστατικών, μέσα στα οποία κινείται και αναδείχεται ο χαρακτήρας της» (φ. 11).

- φ. 11 [...] Το έργο του χωρίς εξωραϊσμούς, που τόσο τους μισεί ο Έμμερσον, θεωρώντας τους φυσικές παραμορφώσεις, εφαρμόζει την απλή γραμμή και παρουσιάζεται με όλη τη σαφήνεια των έργων της φύσης [...] Κάτι το βαθύτατα σκόπιμο, που ωστόσο φαίνεται
- φ. 12 τυχαίο (όπως στη δημιουργία), κατευθύνει το / αίσθημα, μέσα σε όλες του τις μεταπτώσεις, στην πιο αληθινή και ανθρωπινή απόδειξή του. [...]

Η ρομαντική προοπτική της μελέτης δεν απέκλεισε ωστόσο τις κολακευτικές συγκρίσεις με το κλασικό ιδεώδες, διαμεσολαβημένο ή μη, από τις ευρωπαϊκές προσλήψεις του.

Για τον Βάρναλη «το έργο του Βιζυηνού πραγματοποιεί τον κυριώτερο χαρακτήρα της αρχαίας τέχνης, την dignité, που μας αποκάλυψε ο Λεκόντ ντε Λιλ» και το σωκρατικό «ουδείς εκών κακός» βρίσκει τη δικαίωσή του στην ψυχική σύνθεση των τύπων του Βιζυηνού – ένας και τούτος από τους χαρακτήρες της αρχαίας δραματικής τέχνης» (φ. 12). Άλλωστε, αν κρίνουμε από τις αρνητικές κρίσεις του Βάρναλη για το πιο ρομαντικό διήγημα του Βιζυηνού «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» («ξενική καταγωγή», «ιδεολογικές ακρότητες», «ψεύτικη ηθική βάση», «ρωμαντικές απεραντολογίες»), το πιθανότερο είναι ότι ο ίδιος παραγνώριζε τη ρομαντική προέλευση ορισμένων κριτηρίων του.

Οι πειρασμοί του ποιητή

Τον Νοέμβριο του 1917 ο Βάρναλης απήγγειλε, παρουσία του Παλαμά, πέντε νέα ποιήματά του: «Αλκιβιάδης», «Εσθήρ», «Στυλίτης», και «Σε μια Καλλιτέχνησσα» I και II. Η «Εσθήρ», απ' όσο γνωρίζουμε, δεν δημοσιεύτηκε, ούτε βρέθηκε στα κατάλοιπα του ποιητή: η πρώτη μορφή του «Στυλίτη» χάθηκε ή λανθάνει⁴². Όσο για τα δύο ποιήματα με τον τίτλο «Σε μια Καλλιτέχνησσα», οι ζευγαρωτοί τους δεκαπεντασύλλαβοι εμπλέκουν στη διακειμενικότητά τους τα συγκαιρινά δίστιχα του σικελιανικού «Μήτηρ Θεού» και εμφανέστερα τους προγενέστερους δεκαπεντασύλλαβους των *Ελεύθερων Πολιορκισμένων* (Πάντα γλινκά τα μάτια σου και πάντα νοτισμένα / μεσ' στην καρδιά μου νείρονται κι ανοιγοκλειοίνε, οϊμένα! [...] πώς η ψυχή μου τρέμει και χρυσώνεται περίσσια / όμοια με χέρι, που αγγίξε φτερά πεταλουδιά!).

Η εμφάνιση της βιβλικής Εβραίας και του θεόληπτου ασκητή στη βαρναλική ποίηση, όσο κι αν δεν χρεώνεται στον γαλλόφερτο θρησκευτικό μυστικισμό της περιόδου 1910-1920 (Κλωντέλ, Λεκαρτοντέλ), είναι ενδεικτική των θρησκευτολογικών-ανθρωπολογικών ενδιαφερόντων του ποιητή. Ήδη η μετάφραση του φιλοσοφικού έργου του Φλωμπέρ *Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου* (1914) στις εκδόσεις Φέξη δείχνει το ενδιαφέρον του για την ιστορία των θρησκειών και το θεολογικό ζήτημα.

«Αλληγορία της ανθρώπινης σχέσης» κατά τον Suffel, «φυσιολογία του πειρασμού» κατά τον Βαλερύ⁴³, το συμβολικό δράμα του Φλωμπέρ αναβιώνει στη διάρκεια μίας και μόνης νύχτας στη Θηβαΐδα τους αρχαίους θεούς και πολιτισμούς της Ανατολής, τον θεολογικό μυστικισμό του Μεσαίωνα, τη λογιωσύνη της Αναγέννησης και τον άπληστο επιστημονισμό του σύγχρονου κόσμου. Η βασίλισσα του Σαββά, η Ελένη της Τροίας, ο Διάβολος-Ιλαρίων, ο Βούδας, ο Θάνατος, η Λαγνεία, ιερεσιάρχες και αιρετικοί, αρχαίοι θεοί (Βάκχος, Απόλλων, Αφροδίτη, Αθηνά, κ.ά.), μυθολογικά τέρατα (Σφίγγα, Χίμαιρα) και άλλα συμβολικά οράματα συνωστίζονται στις σελίδες του *Πειρασμού*, που ο Φλωμπέρ έγραφε και ξανάγραφε από το 1848 ως το 1872, όταν το «φάντασμα του κομμουνισμού» στοίχειωνε την Ευρώπη και παντού ήταν διάχυτη η αίσθηση μιας επικείμενης κοσμοϊστορικής αλλαγής.

Οι αναλογίες της εποχής εκείνης με τα πρωτοχριστιανικά χρόνια είναι ευδιάκριτες. Στο έργο του Φλωμπέρ η εκχριστιανισμένη Αίγυπτος του 3ου-4ου αιώνα και ο Αντώνιος εκπροσωπούν «το σημείο μηδέν ανάμεσα στην Ασία και στην Ευρώπη» και οι δύο μοιάζουν να αναδύονται από μία πτυχή του χρόνου, εκεί όπου η αρχαιότητα, στο απόγειο των επι-

τευγμάτων της, αρχίζει να ταλαντεύεται και να καταρρέει, εξαπολύοντας τα κρυμμένα και λησμονημένα της τέρατα: επιπλέον, μοιάζουν να φριτεύουν το σπόρο του σύγχρονου κόσμου που υπόσχεται την απεριόριστη γνώση»⁴⁴.

Η αποκαλυπτική, λόγια φαντασμαγορία του Φλωμπέρ ενέχεται στη διακειμενικότητα του *Φωτός που καίει* εξίσου δραστικά με τον *Φάουστ*, αν όχι περισσότερο: Διαρθρωμένο χαλαρά σε διαλογικές σκηνές, στις οποίες παρεμβάλλονται περιγραφές εν είδει σκηνικών οδηγιών, το κείμενο του Φλωμπέρ προβάλλει προκλητικά τη θεατρικότητά του όπως και η βαρναλική σύνθεση. Στην πλησμονή των πυρετικών φαντασιώσεων του Αντωνίου περιλαμβάνονταν δυνητικά ο φαντασιακός διπλασιασμός του Μώμου σε Προμηθέα και Χριστό, αλλά, ίσως, και οι φαντασιώσεις του Προσκυνητή. Και το κυριότερο, αμφότερα ανήκουν στην κατηγορία των βιβλίων που «ξαναγράφουν», εμπρόθετα και προγραμματικά, άλλα βιβλία, αλλοιώνοντάς τα με αυθαίρετες προσθήκες και αφαιρέσεις, απροσδόκητους συνδυασμούς και μεταθέσεις, τολμηρές ανατροπές και ιδιοποιήσεις.

Ο *Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου* δίνει συνάμα και το στίγμα της πνευματικής διαδρομής του «πρώτου» Βάρναλη, όπως αυτή εγγράφεται στα κείμενα της περιόδου 1905-1919: θεοί που γεννιούνται και πεθαίνουν, πίστεις που συνυπάρχουν ή αλληλοαναιρούνται, επιθυμίες που διαδέχονται η μία την άλλη, η αέναη «μασκαράτα» των πειρασμών – η Αφροδίτη, η Εσθήρ, ο Διόνυσος, ο Στυλίτης, ο «εκλεκτός», ο λαός η χαρά, ο πόνος, το Ωραίο, η Αλήθεια, το σύμβολο, το πράγμα, ο ελληνισμός, ο κόσμος... Ο Βάρναλης ως ενιαίο συγγραφικό υποκείμενο αυτοϊπονομεύεται στα πρώτα του κείμενα. Τη θέση του καταλαμβάνει ένας πολυσχιδής, σκεπτικιστής Αντώνιος που υπέκυπτε διαρκώς στον υπέρτατο πειρασμό, δηλαδή στον πόθο της ετερότητας, στην επιθυμία να είναι άλλος, να γίνει όλοι οι άλλοι. «Επιθυμούσα φλογερά νάβγω από τον εαυτό μου, να γένω κάποιος άλλος, πολλοί άλλοι, όλοι οι άλλοι, όλη η ανθρωπότητα κι όλη η φύση», γράφει σε ένα από τα πρώτα σημειωματάριά του⁴⁵.

Πέντε χρόνια χωρίζουν τη σημαδιακή μετάφραση του *Πειρασμού* από τον *Προσκυνητή*, χρόνια ιδεολογικής περιπλάνησης και αισθη(μα)τικής αγωγής στη σκιά του Μεγάλου Πολέμου: «Όπου φαίνεται πως ομιλώ εγώ, ξέρε το πως εγώ αληθινά δεν υπάρχω. Αντιπροσωπεύω κάποιον τρίτον· ίσως εκείνον που έπρεπε να υπάρχει». Είχε έρθει η ώρα του ποιητή-μύστη. Δεν είναι τυχαίο ότι η προμοδότηση αυτού του ρομαντικού προτύπου, εμφανής ήδη στη μελέτη για τον Βιζυηνό, εγγράφεται στην ποίηση του Βάρναλη τρεις μόλις μήνες μετά την απόβαση του ελληνικού στρατού στη Σμύρνη (15.5.1919). Τα προσώπια όμως δεν τελειώνουν με τον *Προσκυνητή*. Το Παρίσι του Μεσοπολέμου, «αυτό το Παρίσι των πορνείων, των ποιητών, του χρηματιστηρίου»⁴⁶, έμελλε να ανασημασιοδοτήσει παλαιά ερεθίσματα και να προσφέρει καινούρια.

Το ξημέρωμα της μακράς νύχτας των πειρασμών θα βρει τον ποιητή ως Μώμο να περιβάλλεται «το φως που καίει». Στο δίσκο του ήλιου δεν αντικρίζει το πρόσωπο του Χριστού, όπως ο Αντώνιος του Φλωμπέρ, αλλά τους άβουλους και τους μοιραίους του κόσμου τούτου, τους μαύρους κολασμένους της γης.

Πρόκειται λοιπόν για το τέλος των αχασθηριανών περιπλανήσεων; Για την ώρα της χρυστάλλωσης του εαυτού; Πρόκειται για τη λήξη της παρατεταμένης, βασανιστικής ενηλικίωσης, για το τέλος των πειρασμών, ήτοι του γίγνεσθαι; Ασφαλώς όχι. Όταν όμως ο «ανώτερος σκοπός» παίρνει τη μορφή της αταξικής κοινωνίας που υπόσχεται την οριστική

υπέρβαση του πόνου και της αδικίας, τότε πια για τον άγριοντο διαλεκτικό νου δεν απομένουν παρά ελάχιστοι πειρασμοί. Ανάμεσά τους ισχυρότερος ο πειρασμός της σιωπής, μιας σιωπής εξίσου άναρθρης και έναρθρης. Οι μακρές περιόδους αποχής από τον ποιητικό λόγο, ο αμήχανος Αττάλος ο Τρίτος, που τον απασχόλησε σχεδόν 20 χρόνια, με το ανοιχτό τέλος του και την ηττημένη Πολιτεία του Ήλιου ως εύγλωπτο συμφραζόμενο, η πικρία που διαπερνά τα ποιήματα της *Οργής λαοί*, όλα μαρτυρούν ότι ο Βάρναλης, είτε γράφοντας είτε όχι, ενέδωσε στον τελευταίο πειρασμό της σιωπής – ίσως γιατί ποτέ δεν παραδόθηκε στην ασφάλεια της μονολιθικής «Αλήθειας».

Σημειώσεις

1. Από σημειωματάριο της περιόδου 1918-1919 (Αρχείο Βάρναλη, Φαζ. 19). Το αρχείο του ποιητή έχει δοκιμασθεί από την Ειγγελία Βάρναλη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Η αρίθμηση των φακέλων είναι προσωρινή. Η οριστική ταξινόμηση και καταλογογράφηση υπολογίζεται ότι θα έχουν περατωθεί ως το τέλος του 2006.

2. Για την έκδοση της αφηνίδας ρήξης βλ. ενδεικτικά: Μ. Μ. Παπαϊωάννου, «Ο μεγάλος Βάρναλης (1958)», στο *Κώστας Βάρναλης. Μελέτες*, Εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή», Αθήνα 1984· Κώστα Βάρναλη, *Προσκυνητής*, Εισαγωγή: Μ. Μ. Παπαϊωάννου, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1991, σ. 32-37· Στάθη Μάρα, *Κώστας Βάρναλης. Ιδεολογία και Ποίηση*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986, σ. 72-73.

Για την έκδοση της αδιάσπαστης εσωτερικής συνέχειας βλ. ενδεικτικά: Γ. Βαλέτας, «Άλματα μιας αιωνοβίας νιότης προς το "άκρον ύψος" της Ιδέας», *Αιολικά Γράμματα*, τ. 5, αρ. 25 (1975), σ. 82-86, και «Η ζωή και το έργο του Κώστα Βάρναλη», *Ν. Εστία*, τ. 98 (Χριστούγεννα 1975), σ. 125-54· Σπύρος Αλ. Γαϊνης, *Κώστας Βάρναλης. Ιδεολογία και Αισθητική*, Εκδόσεις Γλάρος, Αθήνα 1982, κεφ. II και VII. Αμφότερες οι εκδόχές έχουν κοινή ιδεολογική αφετηρία: την επιβεβαίωση της επαναστατικής ανθεκτικότητας του βάρναλικού έργου. Για την άποψη του ίδιου του Βάρναλη σχετικά με το ζήτημα της σταδιακής ή απότομης αλλαγής, βλ. σημ. 10.

3. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Βάρναλης ξεχωρίζει το λόγο του Μπουζαρίν στο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, αφού ήταν ίσως ο μόνος από τους ομιλήτες που αντιμετώπισε διαλεκτικά τη ρήξη με τις παλαιές μορφές τέχνης υποστηρίζοντας ότι παλαιά στοιχεία, όταν εντάσσονται σε νέους συνδικαιμούς και σε άλλα συμφραζόμενα, αρχίζουν να ζουν καινούρια ζωή. Στο άρθρο του «Ο Μπουζαρίν διά την επαναστατικήν ποίησιν» στην εφ. *Ελευθερος Ανθρωπος*, 31.10.1934, ο Βάρναλης γράφει, μεταξύ άλλων, ότι ο λόγος του ρώσου θεωρητικού «είτανε γεμάτος ουσία, τα νοήματά του (τα βαθύτερα που ακουστήζαν στο Συνέδριο) λαγάρη, οριστικά διατυπωμένα, χωρίς "ήξεις-αφήξεις"». Για το κείμενο της εισήγησης του Μπουζαρίν «Η ποίηση, η ποιητική και τα προβλήματα της ποιητικής δημιουργίας στην ΕΣΣΔ» βλ. *Νέοι πρωτοπόροι*, αρ. 11 και 12 (1934) και τον τόμο *Soviet Writers' Congress 1934*, Lawrence and Wishart, Λονδίνο 1977.

4. Βλ. E. R. Dodds, «Η παράδοση και η προσωπική συνεισφορά στη φιλοσοφία του Πλωτίνου», στο *Πλάτων και Πλωτίνος*, μτφ. Στέφανος Ροζάνης, Έρασμος, Αθήνα 1977, σ. 43.

5. Στις 8.3.1917 ο τριαντάχρονος Βάρναλης έδωσε διάλεξη για το έργο του Βιζυηνού στον Παρνασσό. Κατά το παράδειγμα των κατάξιομένων Παλαμά και Ψυχάρη, μίλησε στη δημοτική προκαλώντας την αποδοκιμασία του ανώνυμου σχολιαστή της εφ. *Εμπρός* (10.3.1917): «Κρίμα αλήθως ότι η μελέτη καθίστατο διανοητός και διαρκώς προημιζέτο από ακολαστον φανατισμόν προς την μαλλιαράν προκαλούντα προφανή την δυσφορίαν παρά τω ακροατήριω». Πέντε μέρες αργότερα, στην ίδια εφημερίδα, δημοσιεύτηκε η επαινετική κριτική του Παλαμά «Είς τον "Παρνασσόν"» (*Ν. Εστία*, τ. 98, ο.π., σ. 122-123). Το 1932 σε μια συνέντευξη του στον Γ. Κοτζιούλα, ο Βάρναλης δήλωσε ότι την ομιλία εκείνη «την έκανε κομμάτια. Ήταν όλο ενθουσιασμούς και ρομαντισμούς» (*Μποϊζέτο*, 20.3.1932, σ. 384-85). Ωστόσο, στο αρχείο του ποιητή (Φαζ. 7) σώζεται ένα εκτενές, ολόκληρο σχεδιάσμα της μελέτης για τον Βιζυηνό, της οποίας η έκδοση είχε αναγγείλθει το 1921 από τις εκδόσεις Μ. Σ. Ζηράκη.

6. Η ιδιαιτερότητα των ελληνικών προσλήψεων του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, η αντιπαλότητα ανάμεσα στον αθηναϊκό και τον επτανησιακό ρομαντισμό, η άναρχη τήξη ρομαντικών ιδεών στο παλαμικό χωνευτήρι, οι αναλφεινκτές «προσχωσεις» του καιρού που περνά, πρέπει να συνδέτην στο να παρερνομοισθούν γενικότερα οι επι-

βιώσεις του ρομαντισμού στην ελληνική πνευματική σκηνή τουλάχιστον κατά την περίοδο 1890-1920. Εξετάζοντας την παρουσία του ρομαντισμού στην ελληνική παιδεία, ο Κ. Θ. Δημαράς διαπιστώνει ότι «από τη μια πλευρά θεμελιώδη στοιχεία του ελληνικού ρομαντισμού εισέδυσαν στη μεταρομαντική παιδεία, κι από την άλλη πλευρά σημαντικά στοιχεία της μεταρομαντικής παιδείας δεν είναι παρά επιβιώσεις του ρομαντισμού» και ότι «ο ελληνικός νατουραλισμός, και όλα τα μεταγενέστερα ρεύματα, έκαναν ρομαντισμό χωρίς να το ξέρουν και, ακόμα χειρότερα, περιφρονώντας τον» (*Ελληνικός ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, σ. 479, 480). Ανάλογο φαινόμενο ανεπίγνωστης χρήσης ρομαντικών θέσεων παρατηρείται και στην υπόλοιπη Ευρώπη, όπως επισημαίνουν, ήδη από το 1943 και 1957 αντίστοιχως, ο Jacques Barzun (*Classic, Romantic and Modern*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1975, ιδίως σ. 1-17, 96-131) και ο Frank Kermode (*Romantic Image*, Collins/Fontana Books, Γλασκόβη 1976, ιδίως σ. 133-82).

7. Στέφαν Τσβάντ, *Φρειδερίκος Νίτσε*, μτφ. Π. Ι. Σπηλιωτόπουλος, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα χ.χ., σ. 27.

8. Στη βιβλιοθήκη του Βάρναλη, στο σπίτι της οδού Σπ. Μερκούρη, βρέθηκαν: αντίτυπο του *Mémoires de Goethe*, (Première Partie, μτφ. La Baronne A. De Carlowitz, Bibliothèque-Charpentier, Παρίσι 1914), όπου ο Γκαίτε κάνει λόγο για το ημιτέλες έργο του αλλά και για το ποίημά του «Προμηθέας» (σ. 325-33) το δημοσίευμα «Τα γερατειά του Καντ» –ένας διάλογος μεταξύ Καντ και Αχααβήρου– από το έργο του Ryner *Les Apparitions d'Ahasvérus, Γράμματα*, τ. 2 (1914), σ. 540-45· τεύχη του *Mercure de France* (Νοεμ.-Δεκ. 1917) με αποσπάσματα από το αλληγορικό πεζό ποίημα του Quinet *Ahasvérus*.

9. Συντάκτης του λήμματος στην «Κοινωνιολογική και Πολιτική Εγκυκλοπαίδεια» της εφ. *Ανεξάρτητος* ήταν ο Θ. Ν. Τσαβέας και όχι ο ίδιος ο Βάρναλης, όπως ισχυριζόταν ο Γ. Βαλέτας στα *Αιολικά Γράμματα* (ό.π., σ. 33) και στη *Ν. Εστία* (ό.π., σ. 149-50). Βλ. τη διορθωτική παρέμβαση του Θ. Ν. Τσαβέα, «Η αυτοβιογραφία του Βάρναλη», στη *Ν. Εστία*, τ. 99 (1976), σ. 194-95.

10. Το άρθρο του Δελμούζου «Λαχανιασμένη φευγάλα ή ο ελληνικός αρχοντοχωριατισμός» δημοσιεύτηκε ανυπόγραφα στα *Ελληνικά Γράμματα*, αρ. 2 (1927), σ. 51-57 = Κώστα Βάρναλη, *Προσκυνητής*, Εισαγωγή: Μ. Μ. Παπαϊωάννου, ό.π., σ. 182-98. Στο αρχείο Βάρναλη (φαι. 9) σώζεται σχεδιάσμα απάντησης στον Δελμούζο, με την επιγραφή «Αγνείας πείρα. Κριτικοί αφορισμοί». Εκεί, ο Βάρναλης θέτει το ζήτημα της ψυχικής και πνευματικής συνέχειας σε διαλεκτική βάση: «[...] κάθε άνθρωπος, θέλει δε θέλει, και έχει και δεν έχει ψυχική συνέχεια. Έχει, γιατί τα περασμένα περνούνε πάντα στα τωρινά· και δεν έχει, γιατί κάθε χρονική στιγμή κάτι αφαιρεί, κάτι προσθέτει στον άνθρωπο, δηλ. τον μεταβάλλει. [...] Το ζήτημα λοιπόν δεν είναι αν μεταβάλλεται ή όχι ο άνθρωπος είτε μαλακά-μαλακά είτε απότομα, μ' αν μεταβάλλεται στο καλύτερο ή στο χειρότερο. Επίσης δεν είναι αρετή η ψυχική συνέχεια ή μνήμη, μα η ψυχική σινοχή δηλ. ανάμεσα σε αίσθημα και σε λογικό και σε πράξη ο άνθρωπος να μην έχη χάσματα κι αντιφάσεις, μα νά 'ναι συνεπής κι ολόκληρος, δηλ. ούτε ν' ανοηταινίη ούτε να ψευδολογή».

11. Μερικοί δημοτικιστές γύρω στα 1915 υποστήριζαν τους βασιλικούς από αντιπολεμική διάθεση ή επηρεασμένοι από τον νιτσεϊκό υπεράνθρωπο. Αρχετοί πάλι από τους (αυτοκατοκαλύμενους) σοσιαλιστές πιστεύουν σε παρόμοια ιδεολογικά μορφώματα όπου συμψήφονταν ο ουντοπικός σοσιαλισμός, η σοσιαλδημοκρατία, ο αναρχισμός, η χριστιανική διδασκαλία, ο φιλελεύθερος εθνικισμός, κτλ. – «έπειτα υπάρχουν τόσα είδη σοσιαλισμού οσα και είδη χρυσανθέμων. Il y en a pour tous les goûts», έλεγε ο πνευματώδης κ. Ασοφός (*Το βιβλίο του κυρίου Ασοφού*, 1915). Βλ. Π. Νιρφάνας, *Τα Απαντα*, Β', αναστύλωσε και έκρινε Γ. Βαλέτας, Εκδόσεις Χρ. Γιοβάνη, Αθήνα 1968, σ. 470. Βλ. επίσης τον ιδίον «Ο Ελληνικός Νίτσεϊσμός» (1911), όπου με χιούμορ αναφέρεται στις αστειές «παραποιήσεις της Νίτσεϊκής φιλοσοφίας» στην Ελλάδα, *Τα Απαντα*, Δ', σ. 317-18.

12. Για μια ιστορική διερεύνηση της έννοιας «εαυτός» στη Δύση, από την Αναγέννηση έως σήμερα, βλ. Roy Porter (επιμ.), *Rewriting the Self*, Routledge, Λονδίνο και Ν. Υόρκη 1997.

13. Χαρακτηριστική είναι μια σημείωση του Βάρναλη στο εξώφυλλο του βιβλίου του Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande*, Plon-Nourrit et C^e, Παρίσι 1918, που σύμφωνα με την κτητορική ένδειξη το αγόρασε στο Παρίσι το 1920 «en compagnie de cet excellent enfant J. Cephallino»: «Τίποτε δε μπορεί να μείνει σταθερό μέσα σου, γιατί όλα έξω δεν έχουν κανένα θεμέλιο παρά το ψέμα».

14. Παρωφράζω από την απάντηση του Παλαμά σε επίκριση του Χατζόπουλου. Παρατίθεται στο Ξ. Α. Κοκόλης, «Οι προβληματισμοί της κριτικής και ο Παλαμάς, 1880-1910», *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1981, σ. 144.

15. Τίμος Μαλάνος, «Ο ποιητής Κ. Βάρναλης», *Ν. Εστία*, τ. 98 (Χριστογέννα 1975), σ. 44.

16. Το παλαιότερο τμήμα της βιβλιοθήκης του Βάρναλη (βιβλία που απόκτησε κατά την περίοδο 1902-1919) παρέμεινε στο σπίτι της ανιψιάς του Ευγενίας Εξάρχου, στην οδό Ιαίου στο Παγκράτι, και δυστυχώς χάθηκε. Εκεί διέμενε ο ποιητής κατά διαστήματα ως το γάμο του το 1929. (Για την πληροφορίες αυτή χροστώ ευχαριστίες στην Ελένη Ιατρού.) Στη βιβλιοθήκη της τελευταίας του κατοικίας, στην οδό Σπύρου Μερκούρη, βρέθηκαν δύο μόνον βι-

βλία του Νίτσε με κητορικό της Δόκας Μόατσου: *Γνώμαι και περικοιταί κατ' ἐκλογὴν Ερρίκου Λιχτεπερτζέ*, μτφ. Ι. Σ. Ζερβού (1910), και *Humain, trop Humain*, μτφ. Α.-Μ. Desrousseaux (Παρίσι 1910). Πάντως είναι βέβαιο ότι είχε διαβάσει τρία ακόμη έργα του Νίτσε στα ελληνικά, *Διονύσιον διθύραμβος*, μτφ. Γιάννης Καμπύσης (1900) (επανεξεδίδεται με πρόλογο Δημ. Ζαχαριάδη, στις εκδόσεις Γράμματα, Αλεξάνδρεια 1917), *Η γέννησις της τραγωδίας*, μτφ. Νίκος Καζαντζάκης (1912), *Ταδε εφη Ζαρατούστρας*, μτφ. Νίκος Καζαντζάκης (1913), και ίσως το γνωστό ανθολόγιο του Henri Albert, *Frédéric Nietzsche: Pages choisies* (1899). Ακόμη, πρέπει να θεωρείται βέβαιο ότι ο Βάρναλης γνώριζε τις σχετικές δημοσιεύσεις στα περιοδικά *Η Τέχνη*, *Ο Διώνυσος*, *Το Περιοδικόν μας* και *Γράμματα*. Όσον αφορά την πρόσβαση του ποιητή στα κείμενα των Παρνασσικών, χωρίς να αποκλείουμε την επαφή με το πρωτότυπο, πρέπει τουλάχιστον να γνωρίζει τα δημοσιεύματα στα περιοδικά *Εστία*, *Ραμπλαγάς*, *Μη Χάνεσαι*, κ.λπ.

17. Κ. Βάρναλης, *Φιλολογικά Απομνημονεύματα*, φιλόλ. επιμ. Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, Κέδρος, Αθήνα 1980, σ. 29.

18. Είναι γνωστό ότι, κατά την περίοδο 1890-1914, τα ανήσυχα πνεύματα της ευρύτερης Αριστεράς στην Ευρώπη, αλλά και στις ΗΠΑ, ενστερνίστηκαν τις ιδέες του Νίτσε και βοήθκαν σε αυτόν έναν ορμητικό εκφραστή της επαναστατικότητάς τους. Πολέμιος των συμβατικών κοινωνικών αξιών, των αστικών θεσμών, της υποκριτικής ηθικής και της χριστιανικής παθητικότητας, κήρυκας του αγώνα ενάντια σε κάθε πλάνη (πλην της αισθητικής), πρόμαχος της διανοητικής χειραφέτησης και της δημιουργικής αυτο-εκπλήρωσης, ο Νίτσε, με την εικονοκλαστική ρητορική του, προσέλαυσε πολλούς αντικοφορμιστές διανοούμενους (π.χ. Τζ. Μπ. Σου, Μωρίς Μπαρές, Λεόν Μπλουμ, Αντρέ Ζιντ, Μαξιμ Γκόρκι, Χάινριχ και Τόμας Μαν, Φρ. Μέρινγκ, Τζακ Λόντον, Άλτον Σινκλάιρ, κ.ά.) και προετοίμασε τη μετάβαση ορισμένων από αυτούς στον μαρξισμό και στον κομμουνισμό. Για τη σχέση Αριστεράς και Νίτσε βλ. Αντόνιο Νέγκρι, «Οι μαρξιστές και ο Νίτσε: μία παράδοση προσέγγιση», *Ο Πολίτης*, αρ. 123 (1993), σ. 33-35, Jacques Le Rider, *Nietzsche en France*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1999, σ. 87-104, 178-79, 189-91, Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante. Pour un nietzscheïsme de gauche*, Grasset, Παρίσι 2002, Douglas Smith, *Transvaluations: Nietzsche in France 1872-1972*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1996, Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans: the Politics of German Expressionists 1910-1920*, Walter de Gruyter, Βερολίνο 1990. Επίσης, διαφωτιστική επί του προκειμένου είναι και η ανάλυση του Νίτσε από τον Mazzino Montinari, βλ. *Nitose (Nietzsche)*, *Τι πραγματικά είπε*, απόδοση Δημήτριος Γ. Ραντοπούλος, Εκδόσεις Σαββάλα, Αθήνα 1998. Αξιομνηστικό είναι ο Domenico Losurdo, για τον οποίο η αντιδραστική ταυτότητα του φιλοσόφου είναι αδιαμφισβήτητη, αναγνωρίζει στο τέλος της μελέτης του *Nietzsche, il ribelle aristocratico* (Τορίνο 2002) ότι η νιτσεϊκή κριτική της νεωτερικότητας διασταυρώνεται σε ορισμένα σημεία με την κριτική της Αριστεράς.

Υπενθυμίζω εδώ ότι ενθέρμοι νιτσεϊστές υπήρξαν και οι δύο αριστεροί Αιγυπτιώτες φίλοι του Βάρναλη, ο χαράκτης Γιάννης Κεφαλληνός και ο δημοσιογράφος Αποστολός Αποστολόπουλος. Θασώπτες αμφότεροι της Οκτωβριανής Επανάστασης, γνωρίστηκαν με τον Βάρναλη στη Γαλλία στις αρχές της δεκαετίας του 1920 (βλ. Ε. Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαράκτης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1991, σ. 41-110, 153-174). Το ότι ο ποιητής τους αφιερώνει την πρώτη έκδοση του *Φωτός που καίει* ισοδυναμεί με έμμεση αναγνώριση της συμμετοχής τους στην ιδεολογική του διαμόρφωση.

19. Βλ. Παλαμάς, *Απαντα*, 15, σ. 61.

20. Για την πρόσληψη των νιτσεϊκών ιδεών στην Ελλάδα βλ. Γ. Βελουδής, «Ο Νίτσε στην Ελλάδα» (στο *Παράταρα*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1995, σ. 114-17)· Χ.-Δ. Γουνελάς, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912* (Κέδρος, Αθήνα 1984)· Κ. Θ. Δημαράς, *Ο Νίτσε στην Ελλάδα* (Ανάπτυξη από το δελτίο 8 της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1986)· Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα* (Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 87-100). Για την πρόσληψη του παρνασσισμού στην Ελλάδα, βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασσισμός*, Αθήνα 1976.

21. Βλ. C. Bruneau, *La langue et le style de l' école parnassienne*, Παρίσι 1946, σ. 11.

22. *Η γέννηση της τραγωδίας*, 5 και 24.

23. Πβ. *Η γέννηση της τραγωδίας*, 7.

24. Πβ. περικοπή από επιστολή του Βάρναλη προς τον Γ. Κασιμάτη, 16.2.1911 (Αρχείο Πάργα, ΕΛΙΑ), στην οποία εξηγεί ότι ο «θεμελιώδης σκοπός της τέχνης» είναι η Συγκίνηση, που «μόνο με την αρτιότητα της μορφής και τη σημαντικότητα του περιεχομένου μπορεί να κατορθωθεί». Εδώ η συγκίνηση επηρεάζεται από τη μορφή, δεν την επηρεάζει, είναι περισσότερο το αποτέλεσμα της δημιουργικής διαδικασίας, παρά η αφετηρία της. Την άλλη λογαριασμό του Βάρναλη με τους δύο ισχυρούς άντρες των *Γραμμάτων*, τον Στέφανο Πάργα και τον Γιώργο Κασιμάτη, μελέτησε πρώτη η Μαρία Ρώτα, φωτίζοντας ανεξερεύνητες πλευρές της συνεργασίας του ποιητή με το περιοδικό στη δυστυχώς ακόμη ανέκδοτη διατριβή της «Το περιοδικό *Γράμματα* της Αλεξάνδρειας, 1911-1919» (Αθήνα 1994), που ελπίζουμε να δούμε σύντομα δημοσιευμένη.

25. Πέρα από τη ντισεϊχ-ρομαντική χροιά αυτών των απόψεων, αξίζει να θυμίσουμε τα γνωστά χωρία από τον *Ίωνα* και τον *Φαίδρο*, στα οποία ο πλατωνικός Σωκράτης αναφέρεται στην «ποιητική τρέλα», *Ίων* 533E-534C, *Φαίδρος* 245A.

26. Πεφ. *Χαράριη* (15 Νοεμ. 1913), σ. 8-9.

27. «Ηδονισμός», *Γράμματα*, τ. 1, αρ. 12 (1911), σ. 428.

28. Το 1913 σ' ένα άρθρο του για τον Γρυτάρη ο Ξενοπούλος δίνει το μέτρο του θαυμασμού που περιέβαλλε τον Σικελιανό: «Οι νέοι διαβάζουν Γρυτάρη, όπως διαβάζουν απάνω-κάτω Παλαμά, Πορφύρα, Μαλακάση. Το "καινούργιο" σήμερα τώχει γι' αυτούς ο Σικελιανός. Ω, και για μένα!...». *Νέα Ζωή*, τ. 8 (1913), σ. 59. Για την εντύπωση που έκανε ο *Αλαφροΐσκιωτος* στους συγχρόνους του βλ. την εργασία του Γ. Π. Σαββίδη «Πώς υποδέχτηκαν τον *Αλαφροΐσκιωτο*» στο Αγγελού Σικελιανού, *Αλαφροΐσκιωτος*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1989.

Ενα μήνα ύστερα από τη δημοσίευση του άρθρου «Για το τραγούδι», ο Βάρναλης σε επιστολή του προς τον Πάργα (17.12.1913) εκφράζεται κριτικά για τη μετά τον *Αλαφροΐσκιωτο* ποίηση του Σικελιανού: «Τα τραγούδια του Σικελιανού [«Πορτραίτο του Μαβίλη», «Δέηση», «Θεσσαλία I-IV», «Προσευχή για τα Γιάννενα I-II», «Μνημόσυνο», «Παρηγορητίσσα», «Εισόδια», «Διθύραμβος», «Ρυθμός και ναός»], που δημοσιεύσατε, όσο κι αν φαίνεται σφαιρμέν' η φράση τους, έχουν ανυπόφορη φλυαρία κι ανειλικρίνεια. Του λείπει η σοφία της εκλογής κάλλιο το ένστικτο της εκλογής. Ελάττωμα παλαμικό». Δεκαετίες μετά, παρότι ο Βάρναλης αντιμετωπίζει πλέον αρνητικά την ιδεολογική εξάρτηση του σικελιανικού έργου, δεν παραλείπει να εκφράσει το θαυμασμό του για το συγκεκριμένο ποίημα, χαρακτηρίζοντάς το «αριστούργημα» σε δύο άρθρα που έγραψε το 1942 και το 1951. (Βλ. *Αισθητικά-Κριτικά*, Β', σ. 238, 245.)

29. Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, μτφ. Catherine Porter, Cornell University Press, N. Υόρκη 1984, σ. 206.

30. Βλ. αναδημοσίευση στο *Νεοελληνικός Λόγος* '75-'76 (Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη), Κέδρος, Αθήνα 1977, σ. 114-36.

31. Η Λουσία Μαρχεζέλι-Λουκά προβαίνει σε μια σύντομη συγκριτική ανάγνωση των δύο κειμένων στην πολύτιμη εργασία της *Σύμβολη στην εργογραφία του Κώστα Βάρναλη, Αισθητικά-Κριτικά 1911-1944*, Κέδρος, 1985, σ. 17.

32. *Απαντα*, τ. 8, σ. 224-248.

33. Πέντε χρόνια νωρίτερα, γράφοντας στον Γ. Κασμάτη (4.7.1910) για το κοινό σχέδιο με τον Αυγέρη να ιδρύσουν ένα περιοδικό με τον εύγλωττο τίτλο «Συμπόσιον», που να λειτουργεί «ως Σχολή νεοκλασική», ο Βάρναλης ανακοινώνει τους επιθυμητούς συνεργάτες: Καβάφης, Χαντζάρας, Λιμπεράκης, Γρυτάρης και Σικελιανός, «ονοματά που είναι από μέταλλο λαμπερό μες τη σκουριά που έχυσε το έργο του Παλαμά και των μαθητάδων του» (Αρχείο Πάργα, ΕΛΙΑ). Από τα συμφοραζόμενα είναι εμφανές ότι θεωρεί τον Παλαμά κύριο υπεύθυνο για τη «νεοελληνική φλυαρία», που οφείλεται σε έλλειψη αυτοκριτικού ελέγχου.

34. Στο σημείο αυτό ο Βάρναλης συντάσσεται απολύτως με την άποψη του Ροΐδη (βλ. Εμμανουήλ Ροΐδης, «Αριστοτέλης Βαλαωρίτης», *Απαντα*, τ. 2, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 414-16). Ακόμη, κάνει αναφορές σε σχετικά χωρία της μελέτης του Ροΐδη «Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως» (ό.π., σ. 308-11). Είναι αξιοσημείωτο ότι ορισμένες αντιστοιχίες ανάμεσα στον Ροΐδη και τον Βάρναλη, χωρίς να συνιστούν μία περίπωση βίων παράλληλων, υποδεικνύουν ότι το έργο τους εγγράφεται σε παρόμοιους πολιτισμικούς και αισθητικούς όρους: η εγκατάσταση, λόγω χάριν, στην Αθήνα συνεπάγεται και για τους δύο απογοητεύσεις και κλονισμούς (1864, 1902), και οι δύο ομνούν στην αυθεντία του Σολωμού, το έργο τους σφραγίζεται από μια καθοριστική μεταστροφή ύστερα από μια περίοδο σωπής (1865/66, 1921/22), αμφότεροι επιλέγουν τη σάτιρα για να απυπνίσουν τη σύγχρονη τους Ελλάδα.

35. Το ποίημα «Παν» του Σικελιανού δημοσιεύτηκε στο περ. *Νέα Ζωή* Αλεξανδρείας, τ. IX (1914), σ. 226.

36. Για την παρουσία του Σολωμού στα ποιήματα της πρώτης περιόδου, βλ. Ι. Χ. Ζαρογιάννης, *Η πρώτη ποίηση του Βάρναλη και ο Σολωμός*, Λωτός, Αθήνα 1997.

37. «Ερρίκος Ίβσεν», *Εικονογραφημένη Εστία* (1892). Αναδημοσιεύεται στο *Γεώργιος Βιζυηνός*, (Βασική Βιβλιοθήκη, τ. 18), επιμ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Εκδ. Ι. Ν. Ζαχαρόπουλου, Αθήνα 1959, σ. 301-9.

38. Η αξιολογική αυτή κρίση του Βάρναλη συμπίπτει με την άποψη του Παλαμά, όπως αυτή διατυπώνεται πέντε χρόνια αργότερα στον πρόλογο της έκδοσης του «Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου» (1922): «Αυτό είναι, θετικώτερα, το διηγηματογραφικό αριστούργημα του Βιζυηνού, καθώς συγκεντρώνει στα φύλλα του όλων των άλλων δεξιά συμπλεγμένα και συγκεντρωμένα τα χαρίσματα» (*Απαντα*, 8, σ. 493).

39. Για τη χρήση της έκφρασης από τον Έγelo βλ. E. J. Hobsbawm, *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*, μτφ. Μαριέτα Οικονομοπούλου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, σ. 363.

40. Άπαντα, 2, σ. 508.

41. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, ό.π., σ. 208.

42. Πρέπει να θεωρείται βέβαιο ότι ο Βάρναλης είτε πρόσθεσε είτε ξαναδούλεψε τις τελευταίες, τουλάχιστον, τερτσίνες της δημοσιευμένης εκδοχής του «Στυλίου» (*Ποιητικά*, 1956). Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι σιγήθηκε να επεξεργάζεται διαρκώς τα ποιηματά του. Ακόμη κι αν υποθέσουμε ότι το ποίημα αποτελεί αντανάκλαστική αντίδραση στην Επανάσταση του 1917, δεν υπάρχει η παραιμετική ένδειξη που να σιγήθηκε υπέρ της υπόθεσης ότι το ποίημα γράφτηκε εν θερμώ μετά την είδηση της Οκτωβριανής Επανάστασης, εκτός από τον ισχυρισμό του Δελμούζου ότι ο Βάρναλης «στα 1918 προβάλλει κομμουνιστής» (βλ. παριετάνω, σ. 34). Επιπλέον το ποίημα σιγιστά ιδεολογικό παράδοξο αν σιγαναγνιστεί με το κείμενο για τον Βιζυηνό και τον κατά δύο χρόνια μεταγενέστερο *Προσκινητή*. Στο άρθρο της «Το διακειμενικό τρίγωνο Τεννyson, Καβάφη, Βάρναλης: Σιγισών ο Στυλίου», η Στανουά Κωνσταντίνου αναφέρεται στο ποίημα σαν να είναι αντονόητο ότι η δημοσιευμένη μορφή του 1956 και η μορφή του 1917 ταυτίζονται (βλ. *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, τ. Α, επιμ. Α. Αρβυρίου, Α. Δημάδης, Α.-Δ. Λαζαρίδου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 415-22).

43. Βλ. τον Πρόλογο του Jacques Suffel, στο Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*, Garnier-Flammarion, Παρίσι 1967, σ. 13-21.

44. Michel Foucault, «Fantasia of the Library», στο *Language, Counter-Memory, Practice*, επιμ.-μτφ. Donald F. Bouchard, Οξφόρδη 1977, σ. 103.

45. Αρχείο Βάρναλη, Φάκ. 19.

46. Ο Μαγιακόφσκι, που επισκέφθηκε το Παρίσι το 1922, έδωσε μια περιεκτική εικόνα της πόλης κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στο ποίημά του «Paris. A little chat with the Eiffel Tower», βλ. V. Mayakovsky, *Poems*, μτφ. H. Marshall, Λονδίνο 1965, σ. 232-35.



1923, Παρίσι. Από αριστερά: Κώστας Βάρναλης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Στρατής Ελευθεριάδης (Τερζιάντ)

Ορέστης

Σέλινα τα μαλλιά σου μυρωμένα,
λύσε τα να φανείς, ως είσαι, ωραίος
και διώξε από το νου σου πια το χρέος
του μεγάλου χρησμού, μια και κανένα

τρόπο δεν έχεις άλλονε! Και μ' ένα
χαμόγελον ιδές πως σ' έφερ' έως
στου Άργους την πύλη ο δρόμος σου ο μοιραίος
το σπλάχνο ν' αφανίσεις που σ' εγέννα.

Κανείς δε σε θυμάτ' εδώ. Κ' εσύ όμοια
τον εαφτό σου ξέχανέ τον κι άμε
στης χρυσής πολιτείας τα σταβροδόμια

και το έργο σου σα να ταν άλλος κάμε.
Έτσι κι αλλιώς θα παίρνει σε από πίσου
γιά το αίμα της μητρός σου γιά η ντροπή σου.



Γ. Κεφαλληνός, Το έμβλημα της Α.Σ.Κ.Τ.

Θυσία

Το μυτερό σου το σκουφί,
Μίδα, απ' την άτριχη κορφή
πέτα κάτω
κι άμε να φέρεις απ' τ' αχούρι
το διχρονίτικο γαϊδούρι,
το βαρβάτο.

Που λάμπ' η πέτσα του γιναλί
κι αφέντης δεν το καβαλεί
και τη νιότη
την απερνάει στα πισινά του
ολόρθο κ' είναι τ' αχαμνά του
όλο αξιότη.

Εδώ στη μέση τ' αλωνιού
και στο ριζό του πλατανιού
ρίχ' το χάμου.
Είν' η σειρά του να δοξάσει
τους γόνιμους θεούς, να πιάσ' η
προσφορά μου.

Πόψε παντρέβομαι. Γι' αυτό
σου αξίζει τέτοιο ένα σφαχτό
κοτσονάτο
εσένα, Πρίατε ασκημομούρη,
που σαι και συ σαν το γαϊδούρι
το βαρβάτο.



Γ. Κεφαλληνός, Κώστας Βάρναλης



Γ. Κεφαλληνός, Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης, 1921