

Γ. ΓΙΑΤΡΟΜΑΝΩΛΑΚΗ

Ἐπιμελητοῦ τοῦ Σπουδ. Κλασ. Φιλολογίας.

«ΟΡΕΣΤΗΣ»: ΕΝΑ ΣΟΝΕΤΟ ΤΟΥ Κ. ΒΑΡΝΑΛΗ.

Τό 1914 ὁ Βάρναλης εἶναι ἤδη 30 χρονῶν. Ἔχει ἐκδώσει πρὶν δέκα σχεδόν χρόνια τὴν πρώτη του ποιητικὴ συλλογὴ «Κηρῆθρες» (1905) καὶ ἐργάζεται ὡς καθηγητὴς στὴ Μ.Ε. Συγκεκριμένα, μετατίθεται ἀπὸ τὴν Ἀργαλαστή, ὅπου εἶχε ἐμπλακεῖ μαζί μέ τόν Γληνό στήν ὑπόθεση τῶν «Ἀθεϊκῶν», στά Μέγαρα καὶ ὑπηρετεῖ ἐκεῖ ὡς Σχολάρχης ἀπὸ τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1911 ὡς τό τέλος τοῦ 1915. Τὴν ὑπηρεσίαν στά Μέγαρα διακόπτει δυό φορές: τὴ μιά γιὰ νά μετεκπαιδευθεῖ, μέ δάσκαλο τόν Γληνό, στό Διδασκαλεῖο τῆς Μ.Ε., τὴν ἄλλη γιὰ νά πάει στρατιώτης.¹

Αὐτόν τόν καιρό ὁ ποιητὴς περνᾷ τὴ λεγόμενη πρώτη περίοδο τῆς συγγραφικῆς του δραστηριότητος, τὴν ἐποχὴ τοῦ Παρνασσισμοῦ, μέ τίς διονυσιακές ἐξάρσεις, τό ὀρμητικὸ τραγούδισμα τῆς ζωικῆς χαρᾶς καὶ τὰ ἀρχαιοπρεπὰ θέματα. Τὰ περισσότερα ποιήματα εἶναι ὀλιγόστιχα, σονέτα ὡς ἐπὶ τό πλεῖστον, καὶ ἀπὸ κανένα σχεδόν δέν λείπει κάποια ἀναφορά ἢ νύξη ἀρχαιοελληνικὴ καὶ κάποια ἀρχαιολατρικὴ διάθεση: ὕμνοι διονυσιακοί, θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου, ἥρωες ἱστορικοὶ καὶ μυθικοὶ, Πάνες, Σάτυροι εἶναι θέματα μέ τὰ ὁποῖα καταπιάνεται συνεχῶς ὁ Βάρναλης. Ἡ ἐπιλογή τοῦ λεξιλογίου γίνεται μέ προσοχὴ καὶ εὐκολα διακρίνει κανένας τό «φιλολογικόν» χαρακτῆρα μιᾶς γλώσσας πού λίγο ὡς πολὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὴ «σοφία μιᾶς στίβας λεξικῶν», ὅπως λέει ὁ ἴδιος («Μέ τό Φεγγάρι», 1907).

1. Βαλέτας Γ., «Ἡ ζωὴ καὶ τό ἔργο τοῦ Κ. Βάρναλη», *Νέα Ἑστία*, Κ. Βάρναλης, 98, (Χριστούγεννα 1975) τεύχ. 1163, σ. 143.

Αὐτή ἡ ἐντρυφήση στά κλασικά θέματα ἐξηγεῖται ἴσως πειστικότερα, πέρα ἀπὸ τὴν τάση τῆς ἐποχῆς, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ δουλειά τοῦ Βάρναλη. Ὅχι μόνο μελετᾷ ἀρχαίους Ἑλλήνες συγγραφεῖς, ἀλλὰ τοὺς διδάσκει στὸ Γυμνάσιο καὶ τὸ σπουδαιότερο τοὺς μεταφράζει ἐπαγγελματικά. Σέ δική του μετάφραση οἱ ἐκδόσεις Φέξη κυκλοφοροῦν τίς *Βάκχες* (1910), τὸν *Ἡρακλῆ Μαινόμενο* (1911), τὸν *Αἴαντα* (1912) καὶ τοὺς *Ἡρακλείδες* (1913). Αὐτὸς εἶναι καὶ ἓνας λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο μιά μελέτη τῆς ποιήσεως καὶ τῆς γλώσσας τοῦ Βάρναλη αὐτῆς τῆς ἐποχῆς δίχως τὴν παράλληλη ἐξέταση τῆς φιλολογικῆς του δραστηριότητος θά ὀδηγοῦσε μάλλον σέ μονομερῆ συμπεράσματα. Ἡ γλώσσα του ὥστόσο δὲν παύει νά εἶναι πλούσια καὶ εὐλύγιστη δημοτική, ὅσο καὶ νά εἶναι φορτισμένη μέ λόγιες λέξεις καὶ ἀποκλίσεις. Ἐπηρεασμένη σημαντικά ἀπὸ τοὺς δασκάλους τοῦ δημοτικισμοῦ τὸν Μαβίλη, τὸν Γρυπάρη, τὸν Σικελιανό κ.ἄ. μπορεῖ καὶ διατηρεῖ εὐκαμψία στοὺς γραμματικούς τύπους, ἐνῶ ἡ εὐαισθησία τοῦ ποιητῆ ἀπαλείφει ρητορισμούς καὶ ὑπερβάσεις.²

Ὁ Βάρναλης θά προσπαθῇ ἀργότερα νά μεταβάλει τὴ γλωσσική αὐτὴ «καθαρότητα» καὶ στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή ἄλλων περιόδων καὶ σέ παλαιὰ ἀναδημοσιευμένα ποιήματα. Καὶ ὅσο ἀφορᾷ τὰ ποιήματα ποὺ γράφονται μετὰ τὸ 1919 ἡ γλώσσα, ὥς ἓνα σημεῖο, προσαρμόζεται στὸ νέο θεματολόγιο καὶ στίς ἰδέες τοῦ ποιητῆ, γιὰ νά παλινδρομεῖ ταυτόχρονα στίς παλιές καταβολές.

Ἡ «μεταγλώττιση» ὁμῶς καὶ ἡ «μεταποίηση» τῶν ποιημάτων τῆς πρώτης περιόδου, ὅσες φορές δὲν θαμπώνει τὴ σπιλνότητά τους, ἀποδείχεται περιττή. Ἐπειδὴ τὰ ποιήματα αὐτὰ εἶναι προϊόντα μιᾶς συγκεκριμένης ἐποχῆς καὶ τεχνικῆς κατὰ τὴν ὁποία ἡ λέξη ἐπιλεγόταν μέ ἰδιαίτερα κριτήρια, καὶ μάλιστα ἀπὸ ὀρισμένους «τόπους», ἐνῶ, παράλληλα, ἡ κατεργασία τοῦ στίχου ἄγγιζε τὰ ὅρια τοῦ αὐτοσκοποῦ. Ἡ ἐλάχιστη συνεπὼς μετακίνηση τοῦ ὕλικου θά μπορούσε νά διαταράξει τὴν αὐτάρκεια καὶ τὴν ἰσορροπία τῶν ποιημάτων. Ὅσα λοιπὸν ποιήματα τῆς περιόδου 1907-1919 ἐπανεκδόθησαν στὰ *Ποιητικά* (1956) «ξαναδουλεμένα ὅσο σηκῶνανε», κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Βάρναλη, θά πρέπει νά μελετηθοῦν στὴν ἀρχικὴ τους μορφή, στὴν *editio princeps*, ἐπειδὴ ἀκριβῶς, πάλι κατὰ τὸν

2. Βλ. Καρβέλης, Τ., «Κ. Βάρναλης. Σκέψεις γιὰ τὴ γλώσσα καὶ τὸ ὄφος», *Νεοελληνικός Λόγος* '75-'76, *Ἀφιέρωμα στὸν Κ. Βάρναλη*, (1977) σσ. 91κκ.

ποιητή, «χαρακτηρίζουν την πνευματική πορεία όχι μόνο τή δικιά μου παρά και της εποχής εκείνης».³

Ένας από τους κριτικούς του Βάρναλη, ο Τ. Μαλάνος, υπογραμμίζει ότι «σ' αυτήν την περίοδο [ο ποιητής] εμπνέεται από την όμορφιά, τό διονυσιασμό και την τελειότητα της μορφής».⁴ Γι αυτή την «τελειότητα της μορφής», την «πλαστικότητα», την «άκρα τελείωση» των ποιημάτων του Βάρναλη εκφράζονται όλοι όσοι ασχολήθηκαν με τον ποιητή της εποχής αυτής. Άλλά και ο ίδιος τονίζει με υπερηφάνεια τους «έλληνικούς στίχους» του, πού «λαμποκοπούν» (“Ο Ποιητής, Α,” 1914), και δραματίζεται “του τραγουδιού την πλέον άπιαστη φόρμα” (“Ποίηση”, 1914). Κρίνοντας δέ δύο ποιητές, πού άμεσα τον επηρέασαν και γλωσσικά και θεματικά, τον Μαβίλη και τον Γρυπάρη, επισημαίνει την εργατικότητα και την ευσυνειδησία τους και αποδίδει και στους δύο την ίδια ιδιότητα: την τελειότητα.⁵ Αυτή λοιπόν την εποχή της αρχαιολατρείας και της άσκησης γιά την άψογη μορφή των ποιημάτων του ο Βάρναλης δημοσιεύει στο άλεξανδρινό περιοδικό *Γράμματα* [Β', 21-24, (1914) σ. 300] τό σονέτο “Ορέστης” και γίνεται έτσι ο πρώτος μιάς μακράς σειράς Έλλήνων ποιητών, πεζογράφων, θεατρικών συγγραφέων και κινηματογραφιστών πού καταπιάνονται με τό μύθο των Άτρείδων τον 20. αιώνα. Τό πολύ γνωστό αυτό 14 στίχο, πέρα από τό γεγονός ότι περιέχει έμφανή τά γνωρίσματα της ποιητικής τέχνης του Βάρναλη, ξεφεύγει, μαζί με κάποια

3. Φυσικά μäs λείπουν τά Άπαντα του ποιητή, ενώ παράλληλα, ή δυσκολία νά βρεθούν τά πρώτα ποιήματα έμποδίζει μιά γενικότερη μελέτη. Η έλλειψη αυτή επισημαίνεται από τους Άλ. Άργυρίου *Ηριδανός*, 1 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1975) σ. 87 και Γ.Π. Σαθβίδη, *Ηριδανός* 2 (Οχτώβριος-Νοέμβριος 1975) σσ. 33κκ., οι όποιοι εκδίδουν όρισμένα ποιήματα της πρώτης περιόδου του Β. Ευχαριστώ και από έδω τον κ. Άργυρίου πού είχε την καλοσύνη νά μου προμηθεύσει τή φωτοτυπία της α' έκδ. του “Ορέστη”.

4. “Ο ποιητής Κ. Βάρναλης”, *Νέα Έστία*, δ.π., σ. 46 (πρώτη δημοσίευση Άλεξάνδρεια, 1944). Βλ. σχετικά, Καρθούνης Νίκος, “Κώστας Βάρναλης”, *Γράμματα* Α' 11 (Δεκ. 1911) σσ. 375-376= *Ηριδανός* 2, δ.π., σσ. 48-49· Παράσχος Κ., “Κώστας Βάρναλης”, *Νέα Έστία* 18 τεύχ. 205 (1935) σσ. 608-612 και τεύχ. 206 σσ. 673-675· Βουρνάς Τάσος, *Δοκίμια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Ιστορίας* (Άθήνα, 1956) σ. 78, Κουλουφάκος, Κ., “Τό ποιητικό έργο του Βάρναλη”, *Επιθεώρηση Τέχνης* 26 (Φεβρ. 1957) σ. 131. Πρβ. Βαλέτας, δ.π., σσ. 143κκ., Καρθέλης, δ.π., σσ. 91 κκ.

5. *Γράμματα* Β', 13-14 (1913) σ. 96= *Ηριδανός* 2 δ.π., σ. 43· Βάρναλης, Κ. *Αίσθητικά-Κριτικά Β'* (Άθήνα 1958) σ. 185.

άλλα ποιήματα της εποχής αυτής, από την “άταραξία” της απρόσωπης ποιητικής άσκησης και εμφανίζεται *οίονει* προσωπικό.⁶ Ταυτόχρονα αποκαλύπτει, στο μέτρο του, τούς “τόπους” από τούς οποίους ο ποιητής άντλοῦσε τά θέματα καί τό λεκτικό του καί, σπερματικά, προοιωνίζει τή μελλοντική θεματολογία καί, ὡς ἕνα σημεῖο, τή φιλοσοφία τοῦ Βάρναλη.

Ἡ ἔλλειψη ἑνός Πίνακα λέξεων τῶν δασκάλων τοῦ δημοτικισμοῦ, ἢ ἔστω ἑνός πρόχειρου λεξιλογίου τοῦ Μαβίλη, τοῦ Γρυπάρη καί τοῦ Πάλλη μᾶς ἐμποδίζει νά ἔχουμε σαφή γνώση τῆς ὀφειλῆς τοῦ Βάρναλη στοὺς ποιητές αὐτοὺς. Ἀλλά καί ἕνα λεξιλόγιο τῆς ποιητικῆς παραγωγῆς τοῦ Βάρναλη τῆς πρώτης ἐποχῆς θά καθόριζε τό μέτρο τῆς ἀπόκλισῆς του πρὸς τή λαϊκότερη ἢ λαϊκίζουσα γλῶσσα τῶν ἄλλων περιόδων καί θά ἔδειχνε πόσο ἄντεξε ἡ κλασική του παιδεία καί ἡ “φιλολογική” του λέξη μέσα στίς ἰδεολογίες καί τά νέα ρεύματα τῶν μελλοντικῶν καιρῶν. Οἱ στόχοι αὐτοὶ ξεφεύγουν ἀπὸ τίς δυνατότητες τῆς παρούσας ἐργασίας μέ τήν ὁποία ἀπλῶς ἐπιχειρεῖται, μέ βάση τόν “'Ορέστη” καί ὅσο τό θέμα ἐπιτρέπει καί ἀπαιτεῖ, μιά δειγματοληψία τοῦ ποιητικοῦ ὕλικου τοῦ Βάρναλη γύρω στά 1914, σημειώνοντας, μέ γενικότητα, τά ὅρια πού τό σονέτο αὐτό καταλαμβάνει στήν ὅλη ποιητική του παραγωγή. Μᾶς δίνεται φυσικά ἡ εὐκαιρία νά δοῦμε τή σχέση τοῦ Βάρναλη μέ τούς ἀρχαίους ποιητές τόν Αἰσχύλο, τόν Εὐριπίδη καί τόν Θεόκριτο. Πιό συγκεκριμένα τό ποίημα ἐξετάζεται σέ συνδυασμό μέ τίς *Χοηφόρες* τοῦ Αἰσχύλου. Ἡ σύγκριση βασίζεται ὄχι τόσο στό πρωτότυπο ἀλλά, ὅπως θά φανεῖ, στή μετάφραση τοῦ Ἰ. Γρυπάρη.⁷

Ὅμως ἂς δοῦμε τό ποίημα στήν πρώτη του ἐκδοση καί τίς ἀλλαγές τίς ὁποῖες ὁ Βάρναλης ἐπέφερε ἀργότερα στά *Ποιητικά* (σ. 163).

ΟΡΕΣΤΗΣ

Σέλινα τά μαλλιά σου μυρωμένα

λύσε τα, νά φανεῖς, ὡς εἶσαι, ὠραῖος

6. Αὐτή εἶναι καί ἡ γνώμη τοῦ Ἀργυρίου, *Ἡριδανός* 1 δ.π., σ. 76, ὁ ὁποῖος ἐντάσσει τόν “'Ορέστη” στήν “ἰδιοτελή” ποίηση τῆς πρώτης περιόδου τοῦ Βάρναλη.

7. Ὁ Θ. Ξούδης, “Ὁ Βάρναλης καί ἡ Ἑλληνική παράδοση”, *Νέα Ἑστία* 98 (Ἀφιέρωμα, δ.π.) σ. 22, συνδέει τόν “'Ορέστη” μέ τίς *Χοηφόρες* καί τίς *Εὐμένιδες* τοῦ Αἰσχύλου δίχως ἄλλη ἐνδειξη.

καί διώξε ἀπό τό νοῦ σου πιά τό χρέος
 τοῦ μεγάλου χρησμοῦ, μιά καί κανένα
 τρόπο δέν ἔχεις ἄλλοι! Καί μ' ἔνα 5
 χαμόγελον, ἰδές πώς σ' ἔφερ' ἔως
 στ' Ἀργούς τήν πύλη ὁ δρόμος σου ὁ μοιραῖος,
 τό σπλάχνο ν' ἀφανίσεις πού σ' ἐγέννα.
 Κανείς δέ σέ γνωρίζει ἐδῶ· καί σύ ὁμοια
 τόν ἑαυτό σου ξέχανέ τον κι' ἄμε 10
 στής χρυσῆς πολιτείας τά σταυροδρόμια
 καί τό ἔργο σου, σά νᾶταν ἄλλος, κάμε·
 ἔτσι κι' ἀλλιῶς θά πέρνει σέ ἀπό πίσου
 γιά τό αἶμα τῆς μητρὸς σου γιά ἡ ντροπή σου!

A: ἔκδοση πρώτη 1914 B: ἔκδοση δεύτερη 1956

3. νοῦ A: νοῦ B // 6. πώς A: πού B // 7. στ' A: στοῦ B //

9. γνωρίζει A: θυμᾶτ' B / καί σύ A: κι' ἐσύ B //

10. ἑαυτό A: ἑαυτό B / κι' A: κι B // 11. σταυροδρόμια A: σταβρο – B //

12. νᾶταν A: νά ταν B //

13. κι' A: κι B // πέρνει A: παίρνει B.

Καταρχήν θά πρέπει νά υποθέσουμε ὅτι ἡ ἐκλογή τοῦ Ὁρέστη μέσα ἀπό τίς πολλές μορφές τῆς τραγωδίας τῶν Ἀτρειδῶν θά ὑπαγορεύθηκε ἀπό καθαρά προσωπικά κριτήρια τοῦ ποιητῆ. Τά χαρακτηριστικά πού παρουσιάζει ὁ ἥρωας καί πῶς συγκεκριμένα ἡ μοῖρα του, ἡ προκαθορισμένη καί ἀμετάβλητη, θά ἀσκήσε ἓνα εἶδος γοητείας στόν Βάρναλη, ὁ ὁποῖος, ἂν δέ φτάνει στό σημεῖο νά ταυτισθεῖ μαζί του, ὅπως κάνει μέ τόν ἄλλο κλασικό ἥρωα τόν Ἀλκιβιάδη, ἀφήνει πάντως νά διαφανοῦν μέσα στό σονέτο γνωρίσματα τῆς προσωπικότητάς του. Βέβαια ἡ μορφή τοῦ Ὁρέστη δέν ἔχει μέσα στήν ἀρχαία γραμματεία τά χαρακτηριστικά πού βρίσκουμε στό ὁμώνυμο σονέτο τοῦ Βάρναλη. Ὁ ὁμηρικός Ὁρέστης λ.χ. πέρα ἀπό τόν παραδειγματικό ρόλο πού κρατεῖ καί τή λειτουργική ἀντιστοιχία πού παρουσιάζει ἡ ἱστορία του μέ τήν ἱστορία τοῦ Ὀδυσσεά καί τοῦ Τηλεμάχου, δέν περιέχει στοιχεῖα τραγικότητος.⁸ Πλησιέστερα πρὸς

8. Γιά τή σπουδαιότητα τῆς ἱστορίας τοῦ Ὁρέστη μέσα στήν Ὀδύσσεια καί γιά τή

τόν όμηρικό έκδικητή βρίσκεται ό 'Ορέστης του Σοφοκλή, ό όποιος σέ αντίθεση μέ τούς δύο άλλους τραγικούς διαγράφει τόν ήρωά του δύσκαμπτο καί αύστηρά προγυμνασμένο γιά τό έργο του, μέ σπέρματα αὐτογνωσίας όπωσδήποτε, αλλά μέ λιγότερα έρωτηματικά, μέ ασθενέστερες άμφιβολίες καί από μιάν άποψη μέ ελαφρότερες συνέπειες από τούς αντίστοιχους δραματικούς χαρακτήρες τών *Χοηφόρων* καί τής *Ηλέκτρας* του Εϋριπίδη.⁹ Ό βαθμός συνείδησης πού άποκαλύπτει ό ήρωας πρίν από τήν πράξη τής μητροκτονίας, ή ένταση του έλέγχου πού άσκει πρός τόν χρησμό καί πρός τή σκοπιμότητα του έγκλήματος είναι πράγματα άνάλογα μέ τίς τελικές διαπιστώσεις καί τίς ψυχολογικές ταραχές του, όταν πιά όλα έχουν συντελεσθεί.¹⁰ Μπορούμε λοιπόν νά συμπεράνουμε ότι ό Β. άκούθησε τήν έκδοχή του Αίσχύλου ή του Εϋριπίδη άφού ό δραματικός ήρωας καί στους δύο τραγικούς έχει διαγραφεί κάτω από ένα παρόμοιο προβληματισμό καί έπειδή, φυσικά, τά γνωρίσματα του "Όρέστη" ταιριάζουν μέ τίς ιδέες τών δύο τραγικών. Παρακάτω θά έχουμε τήν εύκαιρία νά δείξουμε γιά ποιό λόγο πιστεύουμε ότι ό Βάρναλης έμπνέεται τελικά από τόν Αίσχύλο.

σχέση της μέ τή δομή καί υπόθεση του όλου έπους βλ., πρόσχειρα, Μαρωνίτης, Δ. Ν., *Αναζήτηση καί νόστος του 'Οδυσσέα. Η διαλεκτική τής 'Οδύσσειας* (Αθήνα 1973) σσ. 135κκ., όπου καί πλούσια βιβλιογραφία. Μέ τό ρόλο καί τήν προσωπικότητα του Όρέστη άσχολείται καί ή διατριβή μου *The Avenging hero: Orestes' Myth from Homer to Euripides* (δκτλ, London 1973). Βλ. επίσης, Fritz K., "Die Orestessage bei den drei grossen griechischen Tragikern" στό *Antike und Moderne Tragödie* (Berlin, 1962).

9. Ό Όρέστης στήν *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή είναι, αλήθεια, ένας αίνιγματικός καί άμφιλεγόμενος χαρακτήρας καί παρουσιάζει άκρα φιλολογικό ενδιαφέρον. Μέ τόν ήρωα αυτόν άσχολείται, άργότερα, ό Γ. Σεφέρης, *Μυθιστόρημα*, ΙΣΤ'.

10. Μιλώντας γιά συνείδηση τών τραγικών ήρώων, έννοοϋμε μάλλον μιά μορφή συνειδητότητας, ή όποία δέν έχει σχέση μέ αίσθήματα ένοχής. Ό όμηρικός Όρέστης δρ άστικά μέ κριτήρια ενός "πολιτισμοϋ-ντροπής". Αλλά καί στους τραγικούς δέν φτάνει σέ βαθύτερα αίσθήματα ένοχής, όπως λ.χ. θά τό άντιλαμβανόταν ένας σύγχρονος συγγραφέας. Μόνο στό όμώνυμο δράμα του Εϋριπίδη, ό Όρέστης άποκτά ένα ίκανοποιητικό βαθμό *συνείδησης*. Οι διαδοχικές φάσεις τής "λογοτεχνικής" εξέλιξης του Όρέστη είναι ένα καλό παράδειγμα μετάβασης από τόν "πολιτισμό-ντροπής" στόν "πολιτισμό-ένοχής". Γενικά βλ. Zucker F., *Syneidesis-Conscientia*, Jenear Akademische Reden: Heft 6, 1928. Ειδικότερα γιά τόν Όρέστη, Rodgers, V.A., «Σύνεσις and the Expression of Conscience», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 10 (1969) σσ. 241-254. Γιά τόν "πολιτισμό-ντροπής" βλ. Dodds E.R., *Οί Έλληνες καί τό Παράλογο* (Αθήνα, 1978) σσ. 34κ, 41, 53. (μετάφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης).

“Αν τώρα εξετάσουμε τό σονέτο ως πρὸς τό περιεχόμενό του θά δοῦμε ὅτι ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀρισμένες θεματικές συνιστώσες οἱ ὁποῖες ἀθροίζονται σέ μιὰ συνισταμένη, τό κεντρικό νόημα τοῦ ποιήματος. Οἱ θεματικές αὐτές συνιστώσες (τῶν ὁποίων ἡ ἄθροιση φαίνεται καί ἀπὸ τήν παρατακτική σύνταξη, καί διώξε, στ. 3, καί μ’ ἕνα, στ. 5, καί σύ, στ. 9, καί τό ἔργο σου, στ. 12) συγκλίνουν στήν ἀμήχανη διάξευξη ἔτσι κι’ ἄλλιως... γιά... γιά. Ἔχουμε συνεπῶς:

1. τή μορφή τοῦ ὠραίου ἥρωα (στ. 1-2)
2. τήν ἔγνοια τοῦ χρέους (στ. 3-4 καί 12)
3. τό μοιραῖο δρόμο (στ. 6-7, 11 καί 13)
4. τή μάνα καί τήν αἴσθηση τῆς ντροπῆς (στ. 8 καί 14)

Θεματική κατάληξη: ἡ παγιδευμένη προσωπικότητα (στ. 5 καί 13-14).

Μ’ ἕνα τρόπο βιαϊότερο, ἀλλά ὄχι λιγότερο θεμιτό, θά χωρίζε κάποιος τό ποίημα σέ δύο βασικές ιδέες:¹¹ τήν ἐξ ἀντικειμένου ἐμπλοκή τοῦ ἀνθρώπου στήν ἀμήχανιά καί τίς δυνατότητες ὑποκειμενικῆς ἀντίδρασης. Κι ἐδῶ ὁ χωρισμός αὐτός διευκολύνεται ἀπὸ τοὺς κύριους ρηματικούς τύπους τοῦ ποιήματος α) *τρόπο δέν ἔχεις, πῶς σ’ ἔφερ’ [ὁ δρόμος]*, δέ σέ *γνωρίζει*, *θά πέρνει σε* β) *λύσε τα, διώξε, ιδέες, ξεχανέ τον, ἄμε, κάμε*. Γιά τήν εὐκολία τῆς ἐργασίας μας καί τήν καλύτερη διερεύνηση τοῦ ποιητικοῦ ὕλικου θά ἀκολουθήσουμε τήν πρώτη διαίρεση ἀλλά θά κρατοῦμε πάντοτε ὑπόψη τῆ δεύτερη καί ἐντονότερη σχηματοποίηση. Προηγουμένως ἄς σημειώσουμε ὅτι τά ἐπιμέρους θέματα 1 καί 4, δηλ. ἡ μορφή τοῦ ὠραίου ἥρωα καί ὁ τρόπος ἀντίδρασης “μ’ ἕνα χαμόγελο” καί μέ τή λήθη ἀποτελοῦν μᾶλλον ἐκδοχή τοῦ Βάρναλη ἐνῶ τά ὑπόλοιπα προέρχονται ἀπὸ τά παραδοσιακά γνωρίσματα τοῦ Όρέστη. Θά ὑποστηρίξαμε μάλιστα ὅτι οἱ δύο βαρναλικές ἐκδοχές, ἡ ἐξωτερική μορφή τοῦ ἥρωα καί ἡ ἐσωτερική

11. Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο “χωρίζουμε” ἕνα ποίημα στά “μέρη” του δέν παύει, ὥστόσο, νά εἶναι ἀθαίρετος, ὅσο καί νά μάς διευκολύνει. Σχετικά λέει ὁ Γ. Σεφέρης (*Δοκιμές*³, Α', σ. 41), “ἕνα ποίημα δέν εἶναι κάτι πού ἀποτελεῖται ἀπὸ διάφορα κομμάτια... ἀλλά ἕνα ὀργανικό σύνολο, ὅπου χρησιμοποιοῦνται στοιχεῖα τοῦ ἐξωτερικοῦ καί τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου, καί ὅπου τά στοιχεῖα αὐτά δέν εἶναι ποτέ *δπως ἦταν*”.

στάση πού του “υποβάλλεται”, ουσιαστικά απορρέουν από μία και μόνη ιδέα, συμπληρώνουν ή μία τήν άλλη και συνιστούν τον καθαυτό 'Ορέστη του ποιητή.

Η εικόνα του στεφανιού από σέλινα είναι αρχαιοελληνική. Πρωτοεμφανίζεται στον 'Ανακρέοντα και συνδέεται με τον Διόνυσο: *ἐπὶ δ' ὀφρύσιν σελίνων στεφανίσκους/θέμενοι θάλειαν ἑορτὴν ἀγάγωμεν/Διονύσῳ* (ἀπ. 30, Bruno Gentili). 'Αργότερα τό σέλινο γίνεται συνηθισμένο στεφάνι για τους νικητές στά 'Ισθμια καί τά Νέμεα.¹² 'Ο ἀνακρεόντειος χαρακτήρας (θέματα, διάθεση, γλώσσα) εύκολα διαπιστώνεται στά ποιήματα του Βάρναλη, αὐτῆς τῆς ἐποχῆς· ἔτσι θά μπορούσαμε νά ὑποθέσουμε ὅτι πηγή τῆς συγκεκριμένης αὐτῆς εἰκόνας εἶναι ὁ 'Ανακρέοντας, προσθέτοντας, φυσικά, ὅτι τό σέλινο ἀπό ὕλικό στεφανιοῦ μεταποιεῖται σέ χαρακτηριστική ιδιότητα τῶν μαλλιών του 'Ορέστη.¹³ 'Ομως διαθέτουμε μία θεβαιότερη πηγή για τόν πρῶτο στίχο του σονέτου. 'Αναφέρομαι στό Γ' Εἰδύλλιο του Θεόκριτου τό ἐπιγραφόμενο *Αἰπόλος* ἢ *Ἀμαρυλλῖς* ἢ *Κωμαστής*. Τό ποίημα τοῦτο ἦταν ἀρκετά γνωστό στους καθηγητές καί μαθητές τῆς ἐποχῆς μία καί περιλαμβανόταν στή διδακτέα ὕλη τῶν 'Ελληνικῶν Γυμνασίων.¹⁴ Στό Εἰδύλλιο ὁ Αἰπόλος ἐκμυστηρεῖται τόν ἔρωτά του στήν 'Αμαρυλλίδα καί μπροστά στήν ἀδιαφορία τῆς ἀπειλεῖ ὅτι θά μαδήσει τό στεφάνι πού για χάρη τῆς ἐτοίμασε ἀμπέξας καλύκεσσι καί εὐόδοισι σελίνοις (στ. 23). 'Οδηγοῦμαστε συνεπῶς στό συμπέρασμα ὅτι ὁ καθηγητής Βάρναλης μετέφρασε πολλές φορές για τους μαθητές του τους στίχους αὐτούς, πού ἀποτέλεσαν τελικά πηγή για τό δικό του ποίημα. Ταυτόχρονα ἡ ἀναφορά στά “μυρωμένα μαλλιά” του 'Ορέστη μᾶς παρέχει μιάν ἄλλη

12. Πίνδαρος, *Ὀλ.* 13, 33, *Νέμ.* 88, *Ἰσθ.* 2, 16. Πρβ. *Σχόλια* Πινδάρου, *Ὀλ.* 3, 19 Cod. A. Για ἄλλες ἀναφορές στήν ἀρχαία γραμματεία βλ. λέξη *σέλινον* λεξικό *LJS*.

13. 'Η ἴδια εἰκόνα στό “Τραγοῦδι τῶν Νέων”, *Νέα Ζωή*, ΣΤ' (1910)=*Ηριδανός* 2, δ.π., σσ. 32κκ.: εἶτε μурτιὰ χρυσόφυλλη/στά μέτωπά μας λυγáει, στενεύοντάς τα/εἶτε χύμα σέλινα,/μέ λινάρι κακόδετα (στ. 16κκ.). 'Από δ,π. ξέρω καί ὁ 'Εγγονόπουλος χρησιμοποιεῖ παρόμοια εἰκόνα, *Ποήματα Β'* ('Αθήνα 1977) σ. 68 στό ποίημα “'Ο 'Αφέντης τῆς Καρύταινας”, τό μέτωπό του κόσμησε μέ σέλινα καί σμύρτα.

14. 'Η ὕλη του μαθήματος τῶν 'Αρχαίων 'Ελληνικῶν ἔχει καθοριθεῖ ἤδη μέ διάταγμα ἀπό τίς 23 'Ιουνίου 1884. Βλ. καί τό σχολικό βοήθημα του 'Εμ. Γενεράλι, *Τά διδασκόμενα ἐν τῷ Γυμνασίῳ Βουκολικά Εἰδύλλια του Θεόκριτου, μετ' εἰσαγωγῆς, ἀναλύσεων κλπ.* ('Αθήνα, 1915) σσ. 32-34 καί 73-79.

λαβή και μās υποβάλλει ένα θέμα πολύ συνηθισμένο στην ποίηση της πρώτης περιόδου του Βάρναλη, τό όποιο έχει επίσης σαφώς άρχαιοελληνική καταγωγή: τό στεφάνωμα (μέ ία, κισσό και μυρτιά) τών εφήθων, τών ήρώων και κατά κύριο λόγο του ίδιου του Διονύσου¹⁵. Συναφές θέμα είναι οί λυτοί θόστρυχοι και τό έκστατικό άνέμισμα τών μαλλιών, εικόνες πολύ κοινές στις *Βάκχες*, πού ό Β. έχει μεταφράσει πρόσφατα.¹⁶ 'Ο ίδιος ό Διόνυσος στά μάτια του Πενθέα έχει μιάν εμφάνιση πού θυμίζει τούς πρώτους στίχους του "'Ορέστη": *Λοιπόν δέν είσαι άσχημος στό σώμα... ό πλόκαμός σου είναι λυτός, όχι από τήν πάλη/πесμένος πλάϊ στό μάγουλο* (στ. 453-56). 'Ο διονυσιακός χαρακτήρας του βαρναλικού ήρωα φαίνεται επίσης από δύο άλλα σημεία. Τό πρώτο είναι ή όμορφιά πού τό επίθετο "ώραϊος" ύπαινίσσεται. 'Η λέξη "ώραϊος" παρουσιάζεται αρκετές φορές στην ποίηση του Βάρναλη και μαζί μέ τό επίθετο "θεϊός" άποτελεί μιάν άλλη ένδειξη της αισθητικής και της ήθικης του ποιητή. 'Ιδιαίτερα τό επίθετο του 'Ορέστη συχνά χαρακτηρίζει άνθρώπους και πράγματα πού έχουν σχέση μέ τόν άρχαιο κόσμο και μάλιστα ό Βάρναλης δέν διστάζει νά τό αποδώσει και στον ίδιο τόν εαυτό του.¹⁷ Τό άλλο σημείο, ουσιαστικότερο και βαθύτερο, είναι ή διάθεση της άνεμελιάς και της χαμογε-

15. Βλ. σημ. 13 και "δέν κρατάει/τά στρογγυλόχυτα μαλλιά μας/τό χαλινάρι της μερτιάς", "κι οί μαλακοί του πλοκαμοί/κοιμίζον τό πυρό σου μάγουλο" ("Διονυσιακός ύμνος", 1913), "σταφύλια στά μνήγγια μου άραδιάζω" ("Ο Ποιητής", 1914), "μέ νέα ζουμπούλια στά μαλλιά" ("Ποίηση", 1914), "τών θεών τά ρόδα τά νωπά στό μέτωπό μου γύρα", ("Επίγραμμα"), "στό πλάι τών κροτάφων νά κάμουν ν' άμολάει/θόστρυχος θαύμα" ("Ο έκλεκτός"). Πρβ. "Τό Φως πού καίει", Πρόλογος, "νά στάζουν τά μαλλιά τους τά μυριστικά", (Ποιητικά, "Κέδρος, 1956, σ. 9).

16. *Βάκχες* (μετάφρ. Κ. Βάρναλη, έν 'Αθήναις, 1910) στεφαναθήτε μέ κισσό/και γεμιστήτε, γεμιστήτε μέ όλοπράσινη/σφυλακιά καλόκαρπη (στ. 106-107, πρβ. 177, 205, 323, 341, 493-4)", τόν τρυφερό άνεμίζει πλόκαμο" (150) "μέ μυρωμένους και ξανθούς μακρούς θοστρύχους (235, πρβ. τόν 240, πού ό Β. άφήνει άμετάφραστο)", πρώτα λυμένα τά μαλλιά θά σου κρεμάσω" (831, και πρβ. 865, 928κ.).

17. "Νάβγω και πίο καθάριος και πίο ώραϊος", ("Ηλιοθασίλεμα", 1907. Παρενθετικά σημειώνουμε ότι τό ποιήμα αυτό και στό ύφος και στό λεκτικό είναι πολύ κοντά μέ τό σονέτο πού έξετάζουμε). "Μέ τήν ώραία άνδρεία του Δία.../σ' έκλεψα" ("Τραγούδια", 1908), "στού 'Ωραιόν τά παραδείσια περιθόλια" ("Ανοιξη", 1915). Στόν *Προσκυνητή*, ΙΙΙ στ. 56, ("Κέδρος", 'Αθήνα, 1976) ή λέξη ώραϊα όμοιοκαταληκτεί μέ τό άλλο ένδεικτικό επίθετο "μοιραία, ένώ στούς "Σκλάβους Πολιορκημένους" (Ποιητικά, σ. 154), έχουμε τήν συναφή όμοιοκαταληξία ώραϊος-χρέος, πρβ. "ώραϊος σάν άγγελος", "ό ώραϊος Μεσσίας" σσ. 103 και 108. 'Ακόμη

λαστής αντίμετώπισης του κόσμου πού, όπως υπαινιχθήκαμε, είναι ο τρόπος αντίδρασης και η στάση του ήρωα μπροστά στην αδήριτη ανάγκη. Ο Διονύσιος πέρα από το γεγονός ότι είναι θεός της Τρέλας και της Αυταπάτης είναι και θεός της χαράς που οδηγεί πρώτος στους χορούς/και γελάει στο αὐλού το παίξιμο και τις ἔγνοιες παύει.¹⁸ Ἡ ἀπεμπόλιση τῆς μέριμνας, ἡ λησμονιά τῆς προσωπικῆς μοίρας καί ἡ ἔνωση μέ τόν θακχικό θίασο εἶναι ἰδέα βασική πού διατρέχει τίς *Βάκχες*, ἀλλά καί χαρακτηρίζει σέ μεγάλο βαθμό τή διάθεση τοῦ ποιητῆ μας.¹⁹ Ἐτσι ὁ Ὀρέστης καλεῖται νά διώξει ἀπό τό νοῦ του τό βάρος τῆς εὐθύνης “μ’ ἓνα χαμόγελο”, καί νά ξεχάσει τόν ἑαυτό του. Ἡ αντίδραση αὐτή δέν εἶναι “λογική”, ἀλλά καί ὁ Διώνυσος δέν ἔχει μεγάλη σχέση μέ τόν ὀρθολογισμό. Ὁ νοῦς (ἐννοια συνηθισμένη στήν ποίηση τοῦ Βάρναλη) πρέπει νά παραμερισθεῖ.²⁰ Τό ρῆμα “γνωρίζει” τῆς πρώτης ἐκδοσης (στ. 9) ἔχει ἀντικατασταθεῖ στή δεύτερη μέ τό “θυμᾶται”. Ἡ ἀντικατάσταση, πού δέν εἶναι ἀπόλυτα πετυχημένη γιατί τόν Ὀρέστη *ὅλοι* τόν θυμούνται ἀλλά κανένας δέν τόν ἀναγνωρίζει, ἐξηγεῖται ἀπό τήν ἐπιθυμία τοῦ ποιητῆ νά ταιριάσει τό ρῆμα τοῦ 9. στίχου μέ τό “ἔξεχανε” τοῦ ἐπόμενου. Ὅμως ἡ πρώτη γραφή ἀποκαλύπτει τήν προτεραιότητα τῆς ἰδέας τοῦ Βάρναλη, δηλ. τῆς λήθης τοῦ “ἑαυτοῦ”.

Ποιητικά σσ. 136, 147 καί τό ποίημα “Ἀλκιθιάδης”. Σ’ ἓνα ἄρθρο του “Γιά τό τραγούδι” (1912) ὁ Βάρναλης σχετίζει “τό διονυσιακό πνεῦμα” μέ τό “ῥαῖο”.

18. *Βάκχες*, 378κκ, πρβ. “μά νά δεθῇ καί νά φερθῇ ζήτηε γελώντας (στ. 439). Στόν *Προσκυνητή* (III 25) “ἔδῳ τό Γέλιο εἶχε θαμώ καί φλόγα”.

19. “κι ἐγώ τόν πόνο κρύβοντας τοῦ στήθους/πάω νά πνιχῶ στή θάλασσα τοῦ πλήθους”, (“Ἀρχαῖο τραγούδι” 1907), “ὡ χαροκόπε θεέ, τοῦ νοῦ/καί τῶν χειλῶν πού λεῖς τόν κόμπο” (“Διονυσιακός ὕμνος”): πρβ. *Βάκχες* 370-432 καί “Τό τραγούδι τῶν νέων”. “Τόν ψηλό παράτα/τῆς ζωῆς σου σκοπό καί στήν παράτα/τῆς τρέλας πρώτος πῆδα” (“Ὁ Ποιητής Β’). Στόν *Προσκυνητή* (III 27) “ἡ Τρέλα ἐδῶ μέ θούκινα ἀχολόγα” καί πρβ. ὅλο τό VI Ἄσμα. Βλ. καί “Σκλάβους Πολιορκημένους”, (*Ποιητικά*) σσ. 109, 114, 123.

20. Λέξεις τοῦ αὐτοῦ νοηματικοῦ πεδίου μέ τό νοῦ, όπως σοφία, σκέψη, σοφά (τρελλά), πνεῦμα, εἶναι διάσπαρτες στά πρώτα ποιήματα τοῦ Β. Στόν *Προσκυνητή* ὁ Νοῦς καί ἡ Ἑλῆση εἶναι βασικές ἐννοιες, βλ. I.8, IX.11 κ.ἄ. Στούς “Σκλάβους Πολιορκημένους”, (Ἡ Ἐφοδο, σ. 132) “Νά χε πρὶν ὁ Θεός σκοτώσει/τό μυαλό μου, τό μυαλό μου/νά μὴ γρίκαα τό χαμό μου”, καί (Ἡ Ἀγωνία τοῦ Ἰούδα, σ. 108) “Καθάρτα τό πρεπούμενο στό νοῦ μου λαγαρίζει”, (Ὁ Θεὸς Λόγος, 147) “ὁ ἀνεργὸς νοῦς στοῦ Ὡραίου λουσμένος τά νερά”. Πρβ. “Οἱ Μοιραῖοι” (1921) “ὅσο κι ὁ νοῦς νά τυραννιέται”, κλπ.

Αυτά τὰ δύο ἐπὶ μέρους θέματα τοῦ ὠραίου καὶ ἀνέμελου ἥρωα, στοιχεῖα γενικότερα τῆς θαρναλικῆς ποιήσης, ἀποτελοῦν, ὅπως εἶπαμε, τὰ χαρακτηριστικά μέ τὰ ὁποῖα ὁ ποιητὴς ἐμφανίζει τὸν δικό του 'Ορέστη. Τὰ λοιπὰ γνωρίσματα τοῦ ἥρωα τὸ χρέος τοῦ μεγάλου χρησιμοῦ, ἡ μοιραία πορεία καὶ ἡ σχέση μέ τὴν μητέρα του εἶναι παραδοσιακά δεδομένα καὶ ἀκριβῶς ἐδῶ πρέπει νὰ στραφοῦμε στὴν προσπάθειά μας νὰ ἐντοπίσουμε τὴν πηγὴ τοῦ Βάρναλη γιὰ τὸ συγκεκριμένο ποίημα.

Ἔχουμε ἤδη ὑπαινιχθεῖ ὅτι, ἐκ τῶν πραγμάτων ἀποκλείοντας τὸν Σοφοκλή, πηγὴ τοῦ Βάρναλη παραμένουν ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Εὐριπίδης. Ἀναφέραμε μάλιστα ὅτι οἱ *Χοηφόρες* εἶναι τὸ δράμα μέσα στό ὁποῖο θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τίς ρίζες τοῦ "Ορέστη". Ἐπιπλέον μέσα στὴν τραγωδία αὐτὴ θὰ μπορούσαμε νὰ ἐντοπίζαμε μιὰ δὺ ἀπὸ τίς βασικὲς θαρναλικὲς ποιητικὲς καὶ φιλοσοφικὲς ἰδέες, οἱ ὁποῖες ἐκφράζονται καὶ πρώτη φορά συγκεκριμενοποιοῦνται στό σονέτο αὐτὸ ἀλλὰ πού διατρέχουν ἐπίσης μεγάλῃ ἐκτασῇ τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ ποιητῆ.

Πρῶτον ὀφείλουμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι καὶ στίς *Χοηφόρες* καὶ στὴν *Ἠλέκτρα* τοῦ Εὐριπίδη ὁ ἥρωας παρουσιάζεται μέ κοινὰ δραματικὰ γνωρίσματα καὶ μέ παρόμοια δράση. Γιὰ νὰ ἀναφερθοῦμε στὰ πῶ σημαντικά ὁ 'Ορέστης καὶ στὰ δύο ἔργα ἐκφράζει ἓνα παρόμοιο σκεπτικισμό πρὶν ἀπὸ τὴν μητροκτονία (ἐντονότερο στὸν Εὐριπίδη) καὶ, ἀνάλογα, ὑφίσταται τίς συνέπειες. Τὸ πράγμα δὲν ἐκπλήσσει ἂν θυμηθοῦμε πόσο ἐπηρεάστηκε ὁ Εὐριπίδης ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο καὶ εἰδικὰ στὰ ἔργα αὐτὰ ἡ φιλολογία ἔχει ἐπισημάνει πλῆθος ὁμοιότητες.²¹ Θὰ ἦταν λοιπὸν δυνατό νὰ ὀδηγηθοῦμε καὶ στὴν *Ἠλέκτρα* γιὰ νὰ ἐντοπίσουμε τίς καταβολές τοῦ "Ορέστη". Μόνο σὲ δύο στίχους τῆς τραγωδίας αὐτῆς θρῖσκονται ἀρκετὰ γλωσσικά στοιχεῖα πού θὰ μπορούσε κάποιος νὰ ἀναγνωρίσει καὶ στό σονέτο: ἀφ' ἑμοῦ δ' ἐκ θεοῦ χρηστηρίων (*μυστηρίων*) / Ἀργεῖον οὐδὰς οὐδενὸς ξυνειδότος (στ. 87-88).²² Στὸν μονόλογο αὐτὸ τοῦ 'Ορέστη ἀκοῦμε ἐπίσης σχετικὰ μέ τὴ σφαγὴ τῆς μητέρας του καὶ μέ τὰ κομμένα του μαλλιά. (στ. 91). Ἡ μνεῖα τῶν μαλλιῶν τοῦ 'Ορέστη, πού προσφέρονται στὸν τάφο τοῦ Ἀγαμέμνονα, ἴσως νὰ ἀποτελέσει τὸν ποιητικὸ συνειρμὸ πού ὀδήγησε ἀπὸ τὴν

21. Βλ., βασικά, Denniston J.D., *Euripides Electra* (Oxford, 1939) Introduction, σσ. XXXIII κκ. καὶ σημ. στοὺς στίχους 520-84, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

22. Πρβ. ἐπίσης στ. 967-985 γιὰ τὸν προβληματισμὸ καὶ τὸ δίλημμα τοῦ 'Ορέστη.

τραγική παράδοση στην διονυσιακή εμφάνιση του ήρωα. Φυσικά τό θέμα τών κομμένων μαλλιών πρωτοεμφανίζεται στις *Χοηφόρες* όπου καί έχει μεγαλύτερη σημασία για τήν εξέλιξη του έργου (στ. 168κκ., 225κκ.). Όμως παρόλες αυτές τίς όμοιότητες, πού παρουσιάζονται ανάμεσα στην *Ηλέκτρα* καί στο σονέτο, είμαστε υποχρεωμένοι νά δεχτούμε τελικά ως πηγή του Βάρναλη τόν Αίσχύλο για δύο βασικά λόγους. Ό ένας, υποθετικός όπωσδήποτε, είναι πώς, για τήν ώρα τουλάχιστο, δέν μπορούμε νά είμαστε σίγουροι ότι ό Β. είχε τήν εποχή αυτή ασχοληθεί μέ τήν *Ηλέκτρα* ενώ είναι δυνατό νά πιστέψουμε πώς κάτι τέτοιο έγινε μέ τίς *Χοηφόρες*. Ό δεύτερος είναι ότι, πέρα από τά κοινά στοιχεία πού διαπιστώνει κανένας ανάμεσα στον "Ορέστη" καί στις *Χοηφόρες*, υπάρχει ή έντονη γλωσσική όμοιότητα του σονέτου πρός τή μετάφραση τής τραγωδίας του Αίσχύλου από τόν Ί. Γρυπάρη. Τό 1911, τήν εποχή δηλ. κατά τήν όποία ό Βάρναλης μεταφράζει αρχαίους τραγικούς, ό Γρυπάρης από τόν ίδιο έκδοτικό οίκο του Φέξη κυκλοφορεί τή μετάφραση τών *Χοηφόρων* καί τών *Ευμενίδων*.²³ Ίσως, όπως είπαμε προηγουμένως, μία λεπτομερής σύγκριση τής γλώσσας τών μεταφράσεων καί γενικά τής ποίησης του Γρυπάρη μέ τή γλώσσα του Βάρναλη νά αποκάλυπτε αξιόλογα στοιχεία. Για τήν ώρα ξέρουμε ότι οί δυό ποιητές σύχναζαν σέ κοινές παρέες καί είναι μάλλον δύσκολο νά δεχτούμε ότι ό νεαρότερος Βάρναλης δέν διάβαζε τήν μεταφραστική δουλειά του Δασκάλου. Ό Βάρναλης, είναι αλήθεια, επικρίνει άργότερα τόν άριστοκρατισμό του Γρυπάρη (βλ. λ.χ., *Αίσθητικά-Κριτικά Α'* σ. 207κκ.) σχετικά μέ τίς άντιλήψεις του για τήν ποίηση, άντίδραση άλλωστε μιås μεταγενέστερης εποχής. Ποτέ όμως δέν παύει νά θαυμάζει τόν Γρυπάρη για τήν εργατικότητα καί τήν εύσυνειδησία του, νά προβάλλει τή μεταφραστική του εργασία ως υπόδειγμα (βλ. *Αίσθητικά-Κριτικά Α'* σ. 176) καί νά τήν χρησιμοποιεί στά παραθέματά του για τήν *Ορέστεια* (*Αίσθητικά-Κριτικά Β'* σ. 51).²⁴ Μπορούμε συνεπώς νά υποθέσουμε ότι ό φιλόλογος καί μεταφραστής Βάρναλης του 1911-1914

23. *Η Ορέστεια* αρχίζει νά μεταφράζεται τό 1906 καί όλοκληρώνεται τό 1911. Τό 1936 επανεκδίδεται (Βιβλιοπωλείον τής "Εστίας"), μέ σημαντικές αλλαγές. Οί παραπομπές προέρχονται φυσικά από τήν πρώτη έκδοση.

24. Στο άρθρο του αυτό, "*Η Ορέστεια του Αίσχύλου*", ό Βάρναλης κάνει μία γενική εισαγωγή στην τριλογία καί σημειώνει ότι, "κατά τό μητρικό δικαιο" ό Ορέστης "χύνοντας τό αίμα τής μάνας του χύνει καί τό δικό του αίμα". Πρβ. *Ευμενίδες* 653.

μελετοῦσε τίς μεταφράσεις τοῦ Γρυπάρη ἀλλά καί τίς εἶχε πάντοτε ὡς κριτήριο ὑψηλοῦ καί τέλειου ποιητικοῦ λόγου. Ἀλλά αὐτὸ πού βασικά ἀποδείχνει τὴ σχέση τοῦ σονέτου πρὸς τὴ μετάφραση τοῦ Γρυπάρη εἶναι, φυσικά, τὰ ἴδια τὰ κείμενα καί ἡ προσεκτικὴ ἀντιπαραβολὴ τους δὲν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὴν ὀφειλὴ τοῦ Βάρναλη στὸν ἀρχαιότερον ὁμότεχνο.

Ἐξετάζοντας τώρα τὴν “ὑπόθεση” τοῦ σονέτου βρίσκουμε ὅτι ἡ πλοκὴ του ἀκολουθεῖ τὴν χρονικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. “Ἀρχίζει” ἀπὸ τὴν ὥρα πού ὁ Ὁρέστης βρίσκεται μπροστά “στ’ Ἀργούς τὴν πύλην”²⁵ μέ τὸν χρησμό τοῦ Ἀπόλλωνα στό νοῦ. Ἀπὸ ἐδῶ θά μπεῖ στῆς πολιτείας τὰ “σταυροδρόμια”, θά ἐπιτελέσει τὸ καθορισμένο ἔργο καί ἀναπόφευκτα θά πάρει τὸ δρόμο τῆς ἐξορίας, κυνηγημένος ἀπὸ τὸ “αἷμα τῆς μητρός του”. Μέσα στοῦ σονέτου προοικονομοῦνται ὅλες οἱ ἐξελίξεις ἐνῶ ὡς γεγονός ὑπάρχει τὸ “χρέος τοῦ μεγάλου χρησμοῦ”, Τὸ ποίημα ὁμως (στηριζόμενο ἄλλωστε στὴ δραματικὴ ἐξέλιξη τοῦ μύθου) δὲν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία ὅτι τὰ πράγματα δὲν θά ἀκολουθήσουν τὴ μοιραία πορεία. Τὴ σκόπευση τῶν μελλοντικῶν ἐξελίξεων, πού ὁ Βάρναλης ἐπιχειρεῖ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ αὐτή, θά ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ τὴν διαπιστώσουμε καί σὲ ποιήματα τῆς μετέπειτα παραγωγῆς του.

Σὲ σχέση μέ τὴν ὑπόθεση τῶν *Χοηφόρων*, τὸ σονέτο “ἀρχίζει” ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο καί συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ πρῶτο τμήμα τοῦ μονολόγου τοῦ Ὁρέστη (στ. 269-275)²⁶

*Δέ θά προδώσῃ ὁ ἀλάθευτος (μεγασθενὴς) χρησμός τοῦ Φοῖβου,
 πού μ' ἔσπρωξε σ' αὐτό τόν κίνδυνο καί τόσο
 μέ ξεσήκωσε λέγοντας φριχτές φοβέρες
 καί ψυχρές μπόρες μέσα στά ζεστά μου σπλάχνα,
 ἂν ἔτσι ἀφήσω τοὺς φονιάδες τοῦ πατρός μου
 κι ἂν μ' ὁποιοὶ τρόποι σκότωσαν δὲν τοὺς σκοτώσω
 ἀλλ' ὡς θάν τό πλερώσω ἐγὼ μέ τὴ ψυχὴ μου.*

25. Τὸ Ἄργος καί οἱ Μυκήνες χρησιμοποιοῦνται ἐναλλακτικὰ ἀπὸ τοὺς τραγικούς ὡς κατοικία τῶν Ἀτρείδων. Ἡ “χρυσὴ πολιτεία” τοῦ σονέτου μᾶς ὑποβάλλει ἐδῶ τίς πολυχρυσές Μυκήνες.

26. Πρβ. ἐπίσης τὴν ἀπολογία τοῦ Ὁρέστη 1010-1017 καί 1053-1062.

Πέρα ἀπὸ τίς διαπιστωμένες γλωσσικὲς ὁμοιότητες τὸ νόημα καὶ τὸ ὕφος τῶν δύο κειμένων παρέχουν ἐπιπλέον ἐνδείξεις τῆς συγγενείας τους. Εἰδικότερα, ἡ ἔκφραση “ποῦ μ’ ἔσπρωξε” (κελεύων) νοηματικὰ εἶναι ἀρκετὰ κοντὰ στοῦ “σ’ ἔφερ’... ὁ δρόμος σου” τοῦ σονέτου. Ὁ “δρόμος” τοῦ Ὁρέστη ταιριάζει ἐπίσης μὲ τὸ λόγιο τοῦ Χοροῦ (γ’ στάσιμο, στ. 935κκ.)

Ἦρθε στοὺς Πριαμίδες ἡ Δίκη μέ καιρό

.....

ἦρθε καὶ στοῦ παλάτι τοῦ Ἀγαμέμνονος (ἔμολε δ’ ἔξ δόμον)

πέρα γιὰ πέρα τῶθαλεν

ὁ ἐξόριστος, ποῦ ἀνάγγειλε ἡ Πυθώ

καὶ τὴν ὁρμὴ του ὠδήγησεν ἡ γνώμη τῶν θεῶν.

Τὸ ποίημα (καὶ ἡ τραγωδία ἄλλωστε) ἐκτυλίσσεται ἀνάμεσα σέ δύο δρόμους τοῦ Ὁρέστη, τοῦ ἐρχομοῦ στοῦ Ἄργος καὶ τῆς ἐξορίας. Ἡ ἔκφραση “θά πέρνει σε ἀπὸ πίσου”, ἀνήκει στὸν ἴδιο τὸν ἥρωα στίς *Χοηφόρες* δταν, στὴν ἀρχὴ τῆς φρενοβλάβειας, μὲ τρόπο ἀντικρύζει τὰ φάσματα τῶν Ἑρινύων (1061-1062).

Ἐσεῖς δέ θά τίς βλέπετε· μά ἐγὼ τίς βλέπω

καὶ δρόμο παίρνω· δέ μπορῶ πιά νά βαστάξω.

Προηγουμένως (στ. 1038) ὁ ἥρωας προβλέπει τὴν μοῖρα του καθὼς θά φεύγει

ἀπ’ τὸ συγγενικό διωγμένος αἷμα.

Ἡ λέξη *σπλάχνο* χρησιμοποιεῖται ἐδῶ ἀπὸ τὸν Βάρναλη ἀντίθετα ἀπὸ τὴν καθιερωμένη σημασίαν κατὰ τὴν ὁποία *σπλάχνο* εἶναι τὸ παιδί καὶ ὄχι ἡ μητέρα. Τῇ σημασίᾳ αὐτῇ τὴν βρίσκουμε ἀργότερα στὸν “Θεῖο λόγο” τῶν “Σκλάβων Πολιορκημένων” (1927, *Ποιητικά*, σ. 147).

Κι ὅταν σέ κάποια ὥρα καλὴ σᾶς ἔστειλα τὸ Σπλάχνο μου.

Θά πρέπει συνεπῶς νά ὑποθέσουμε διὰ τὸ *σπλάχνο* χρησιμοποιήθηκε

ἐδῶ ἀντί τῆς λ. *σπλάχνα* καί μέ τήν ἀνατομική σημασία της. Τή λέξη αὐτή τή συναντήσαμε ἥδη στίς *Χοηφόρες*. Ἐξάλλου στήν πρώτη ἐκδοσὴ τῆς μετάφρασης τοῦ Γρυπάρη ὑπάρχει μιὰ παρόμοια λέξη καί ἡ εἰκόνα στήν ὁποία ἀνήκει ἔχει σχέση μετ' τήν σφαγή τῆς Κλυταιμῆστρας.

τό κοφτερό πικρότατο σπαθί

κοντά στό ψυχικό τή δίνει (ἄγχι πλευμόνων)

πέρα καί πέρα τή λαθωματιά του

στή δευτέρα ἐκδοσὴ ὁ σχετικὸς στίχος (639κκ.)

κοντά στά σπλάχνα τήν περνᾷ.

Ἡ ἀλλαγὴ τῆς λέξης στὸν “Ὁρέστη” ὑπαγορεύτηκε κατὰ πάσα πιθανότητα ἀπὸ λόγους στιχουργικοῦς: νὰ ταιριάσει μέ τὸν ρηματικὸ τύπο “γέννα” καί μέ τοὺς συναφεῖς ὁμοιοκατάληκτους στίχους. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα τῶν κρεουργημένων σπλάχνων συνδέεται νοηματικά μέ ἓνα πολὺ συνηθισμένο θέμα τῶν *Χοηφόρων* δηλ. τήν κύηση καί τὴ γέννηση. Μία τέτοια ἐκφραση, ὅπως ἐμφανίζεται στὴ μετάφραση τοῦ Γρυπάρη, εἶναι πολὺ κοντά στό λεκτικὸ τοῦ σονέτου

νά πῇ τίς συμφορές

ποῦ πάθαμ' ἀπὸ κείνη ποῦ μᾶς 'γέννα;

Ἄς δοῦμε τώρα τίς ὑπόλοιπες ἐννοίες ποῦ διατρέχουν τὸν “Ὁρέστη”:

Ἡ ἰδέα ὅτι μιὰ μοῖρα ἀμετάκλητη κυβερνᾷ τὴ ζωὴ ὄχι μόνο τοῦ Ὁρέστη ἀλλὰ καὶ τῶν ὑπόλοιπων μελῶν τῆς οἰκογένειας τῶν Ἀτρείδων εἶναι βασικὴ μέσα στίς *Χοηφόρες*. Στὴ συγκεκριμένη μετάφραση ἡ λέξη *μοῖρα*, μαζί μέ τὴ νοηματικὰ συγγενὴ *τύχη*, ἀκούγεται πάνω ἀπὸ δέκα φορές εἴτε ὡς ἀφηρημένη ἐννοια εἴτε ὡς προσωπικὴ θεότητα π.χ.

Ἄλλ' ὦ Μοῖρες μεγάλες, ἅς δώσῃ ὁ θεός

ἓνα τέλος καλὸ (στ. 306κ.)

καὶ παρακάτω

Τῆς Δίκης στέκουν τὰ θεμέλια στερεά

καὶ τὸν χαλκὸ ἀπὸ πρὶν δουλεύει ἡ Μοῖρα

ποῦ φτιάνει τὰ σπαθιά.

Έκει όμως όπου πράγματι φαίνεται ο ρόλος της μοίρας είναι στον κρίσιμο διάλογο μάνας και γιου στο τέλος των *Χοηφόρων* (στ. 910-11)

Κλ. Ἡ μοῖρα, γυιέ μου, σ' ὄλ' αὐτά εἰν' ἡ αἰτία.

Ὅρ. Λοιπὸν ἡ μοῖρα ἐτοίμασε κι αὐτὸν τὸ φόνο.

Ὁ κύκλος κλείνει στον στίχο 927.

Ὅρ. Σοῦ ὀρίζει αὐτὸ τὸ θάνατο τοῦ ἀντρός σου ἡ μοῖρα

ἐνῶ ἡ κορυφαία θρηνεῖ τὸ κοινὸ τέλος μάνας καὶ γιου.

Σπλαχνίζομαι κι αὐτῶν τῶν δυὸ τῇ μαύρῃ μοῖρα (931)

Πόσο οὐσιαστική εἶναι ἡ ἔννοια τῆς μοίρας γιὰ τὸν Βάρναλη διαφαίνεται πιθανῶς, ἀπὸ τὴ συχνότητα πού ἡ λέξη αὐτὴ παρουσιάζεται μέσα στὸ ἔργο του. Στὸν “Αλκιβιάδῃ”, ποίημα μέ ἔντονο, πιστεύω, προσωπικὸ χαρακτήρα, φαίνεται ἡ προσπάθεια τοῦ ἥρωα νὰ νικήσῃ μέ τὰ ἰδιαίτερά του χαρίσματα τὴ Μοῖρα (*Ποιητικά*, σ. 174κ.). Στὸ ποίημα “Α.Κ.” (*Πυρσός*, Β', 1918, σ. 18= *Ἡριδανός*, 2, σ. 39κ.) ὑπάρχει ἓνα χαρακτηριστικὸ δίστιχο

Χαρά καὶ γέλια δέ ζητάω, πού νοῦς ἀδρός τὰ διώχνει

ἡ Μοῖρα μου ἡ βαθύτερη πρὸς τ' ἄστρι σου μέ σπρώχνει

ἐνῶ στὸν *Προσκυνητὴ* (1919) ὁ ποιητὴς, ἀναφερόμενος στὴν ἀξία καὶ τὴ δύναμη τῆς τραγωδίας καὶ τοῦ “ρηγάδικου Λόγου”, θλέπει παράλληλα ὅτι ὁ λαὸς γύρω ἀπὸ τὴν θυμέλη

σεμνά πηδῶντα ἐδίκιωνε τῇ Μοίρα.

(III,56)

Στὸ ἴδιο μάλιστα ποίημα παρουσιάζεται δυὸ φορές τὸ χαρακτηριστικὸ ἐπίθετο τοῦ “Ορέστη” *μοιραῖος* ὅπου στή μιά, ὅπως εἶπαμε, ὁμοιοκαταληκτεῖ μέ τὸ ἄλλο ἐπίθετο *ώραῖος* (III, 59 καὶ IV, 7). Τὸ ἐπίθετο αὐτὸ θὰ δώσει σέ δύο χρόνια (1921) τὸν τίτλο τοῦ γνωστοῦ ποιήματος “Οἱ Μοιραῖοι”.

Ἀξίζει νὰ σταματήσουμε γιὰ λίγο στὸ ποίημα τοῦτο, πού γνώρισε μεγάλη δημοσιότητα, ἀγαπήθηκε πολὺ καὶ θεωρήθηκε ἐντελῶς βαρναλικό, γιὰ τὴν ἀπλότητα ἀλλὰ καὶ τὴν ἀμεσότητά του. Ὁ κριτικὸς Ἀ. Ἀργυρίου ἐπeseήμανε τὴν “ἀντιφατικὴ” φιλοσοφία τῶν “Μοιραίων”, ὅπως

παρουσιάζεται μέσα στην επαναστατική περίοδο στην οποία εισέρχεται την εποχή αυτή ο Βάρναλης. “Είναι έντυπωσιακό” λέει “πόσο μεγάλη διάδοση είχε από τότε, και για πόσα χρόνια την διατήρησε, παρ’ ότι ή ‘επαναστατική τακτική’, όταν πιά είχε αποκτήσει ‘συνείδηση της δύναμής της’, δεν μπορούσε να άνεχθεί ένα τόσο ‘ήττημένο’ πνεύμα.....” “Αν όμως ή ‘μοίρα’ της λογοτεχνίας είναι ν’ ακολουθεί μιάς άλλης κατηγορίας συνείδηση των πραγμάτων τό ποίημα αυτό [“οί Μοιραίοι”] ανταποκρινόταν σέ μιά κατάσταση.”²⁷ “Ο ίδιος κριτικός βρίσκει τό “κλίμα των “Μοιραίων” καί στόν Πρόλογο των “Σκλάβων Πολιορκημένων”, πού τό θεωρεί ποίημα “καθαρά άτομικού χώρου”. Έρωτᾶ δέ ἂν “εἶναι ἀφελής ἡ ἄποψη ὅτι ἕνας ἐπαναστάτης δέν δικαιούται νά ‘χει τίς κάμψεις του.” “Ακριβῶς ἡ μεγάλῃ αὐτῇ σύνθεση τοῦ 1927, ἔργο “ἀντιπολεμικό καί ἀντιιδεαλιστικό”, κατὰ τόν ποιητή, περιέχει ταυτόχρονα καί τήν ὁμολογία πῶς τό “ἄξιότερο ἀγαθό εἶναι ἡ Ὑπομονή” καί πῶς τό ἀνυποψίαστο πλῆθος παραμένει τελικά θύμα τῶν δυνατῶν, χωρίς νά μπορεῖ νά ἀνέβει “οὔτε στό φῶς τῆς ἡμέρας οὔτε στό φῶς τοῦ λογικοῦ”. Ἡ μετέπειτα σιωπὴ τοῦ ποιητῆ ἄφησε ἀπροσδιόριστο τό θέμα τῆς τελικῆς νίκης, τουλάχιστο μέσα στόν ἴδιο τόν ἑαυτό του. Δέν εἴμαστε δηλ. ἀπόλυτα βέβαιοι πόσο μέρος τῆς “μοιρολατρικῆς” διάθεσης τοῦ ποιητῆ ἀντιστράφηκε καί μεταβλήθηκε σέ καθαρὴ, δίχως ἀμφισβητήσεις, “πρωτοπορία”.²⁸ “Ὅπως καί νά ‘χει τό πράγμα ἡ *μοίρα*, εἴτε ὡς θέση εἴτε ὡς ἄρνηση, κατέχει σοβαρό μέρος στὴν ποίηση τοῦ Βάρναλη.

Ἡ πιεστικὴ αἴσθηση τοῦ χρέους εἶναι κλασικὸ γνῶρισμα τοῦ Ὁρέστη καί δέν περιορίζεται μόνο στίς *Χοηφόρες*, ὅπου, ὠστόσο, διατρέχει ὅλο τό δράμα παράλληλα μέ τήν ἔννοια τῆς *μοίρας*. Ἡ λέξη “χρέος” καί “ἔργο” ἀναφέρονται σχεδόν πάντοτε ὡς τό καθῆκον τοῦ ἥρωα νά ἐκδικηθεῖ τόν πατέρα του καί νά ἀντισταθμῇ ἔτσι τὰ “ἀνόσια” καί “φρικτά” ἔργα τῆς μάνας του. Παντοῦ στὴν τραγωδία διαφαίνεται ἡ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη νά τελειώσῃ ἡ “δουλειά”. Ἀκόμα καί ἡ ἔκφραση τοῦ “Ὁρέστη” “καί τό ἔργο σου κάμε” ἐντοπίζεται στή μετάφραση τοῦ Γρυπάρη, ἄσχετα

27. Ἡριδανός 1, δ.π., σ. 77.

28. Γιά τό θέμα ἂν καί πόσο ὁ Βάρναλης ἐντάσσεται στὴν “πρωτοπορία” καί ἂν ἐγκαταλείπει τελικά τόν ἀσπικὸ χῶρο, βλ. Ἀργυρίου, δ.π. σσ. 84κκ. Ἐπίσης Mario Vitti, *Ἡ Γενιά τοῦ Τριάντα, Ἰδεολογία καί Μορφή* (Ἀθήνα, 1977) σσ. 54κ., καί 57-59.

ἂν ἡ συγκεκριμένη αὐτὴ προσταγὴ ἀπευθύνεται ἀπὸ τὸν Χορὸ στὴν τροφό,

πήγαιν' ἐκεῖ ποῦ σ' ἔστειλαν, τό χρέος σου κάμε(779).

Ἄν στραφοῦμε ἐπίσης στοῦ ὑπόλοιπο ποιητικὸ ἔργο τοῦ Βάρναλη, εὐκόλα θὰ θροῦμε παρόμοιες ἐκφράσεις καὶ τὴν ἴδια ἐπίταση νὰ ἐκπληρωθεῖ τό χρέος. Ἦδη στοῦ ποίημά του “Πῶς ἐθρήνησαν γιὰ τὴ Σαπφώ τὰ κορίτσια τῆς δταν ἀγάπησε τὸν Ἀλκαῖο” (*Γράμματα*, ΣΤ', 1911=Ἡριδανός, 1, σσ. 97κ.) ἀκοῦμε γιὰ

*τοῦ χρόνου τό γλυκό τό χρέος, ποῦ ἔχει
πικρὴ τὴν πλερωμῇ.*

Ἀλλὰ ἡ ἐμμονὴ τοῦ Βάρναλη πρὸς τὴν ἔννοια τοῦ χρέους φαίνεται κυρίως στοὺς “Σκλάβους Πολιορκημένους” καὶ συγκεκριμένα στοῦ “Ἡ Ἀγωνία τοῦ Ἰούδα”. Τὸ ποίημα ἔχει ἀρκετὰ στοιχεῖα ποῦ δείχνουν τὴν πάλι ἀνάμεσα στοῦ λογικὸ καὶ τὴν καρδιά, ἀνάμεσα στὰ ἔλλογα καὶ τὰ ἄλλογα στοιχεῖα γιὰ τό τί πρέπει νὰ πράξει ὁ ἄνθρωπος.

*Σέ λογισμό καὶ σέ καρδιάν ἀνάμεσα ὀχτρητὰ πολλή.
Καθάρια τό πρεπούμενο στοῦ νοῦ μου λαγαρίζει,
μὰ σίντα πάω νὰ κουνηθῶ λίγο, τό σῶμα παραλεῖ,*

(*Ποιητικά* σ.108)

Στὸ Τέταρτο μέρος, (σ. 154) παρουσιάζεται ἡ ἴδια ἔννοια καὶ μάλιστα ἡ σχετικὴ ὁμοιοκαταληξία θυμίζει “Όρέστην”

*Ὁ θάνατος, ὁ θάνατος, πόσο γλυκός κι ὠραῖος
στον κάμπο μέσα τό λουλουδισμένο
γιὰ Δικιοσύνη, Λεφτεριά καὶ ματωμένο Χρέος.*

Ἡ εὐθύνη μπροστὰ στοῦ καθωρισμένο χρέος σχετίζεται μὲ τὴν συναισθηματικὴ ἐμπλοκὴ στὰ “σταυροδρόμια” ποῦ ἀνοίγονται κάθε φορὰ πρὶν ἀπὸ τὴν κρίσιμη ὥρα τῆς ἐκλογῆς. Ὁ σκεπτικισμός, καὶ ἡ αἴσθησις τῆς ματαιότητος, ποῦ διαχέει τό σονέτο τοῦ 1914, ἐξακολουθεῖ καὶ στὴν ἐπα-

ναστατική περίοδο του ποιητή. Στο ποίημα "Η Άγωνία του 'Ιούδα" έχουμε διαπιστώσει ήδη όρισμένες ομοιότητες με τό σονέτο πού εξετάζουμε. Θά μπορούσαμε, με βάση ακόμη τόν προβληματισμό του 'Ιουδαίου καί τήν άμηχανία του μπροστά στό δίλημμα, νά συγκρίνουμε καλύτερα τά δύο ποιήματα.

'Ο 'Ιούδας, λέει ό Βάρναλης, "ό όρισμένος από τίς Γραφές (πρβλ. "τοῦ μεγάλου χρησμοῦ") παράνομος μαθητής... φαίνεται νά 'χει πολύ ύποφέρει. Γιά πρώτη φορά ό πόνος κ' ή άπελπισία καθαρίζουνε ἔτσι καλά τή σκέψη του καί τῆς δίνουνε μιά τραγική στροφή". 'Ο μαθητής του Χριστοῦ μονολογεῖ καθισμένος σ' ἓνα "λόφο από ἄμμο", μπροστά στήν πόλη όπου σέ λίγο θά μπεῖ γιά νά κάνει "τῆς ἀνταρσίας τό κρίμα". 'Υπάρχει ἔντονη ή άμφιβολία καί ή αἴσθηση τοῦ παγιδευμένου ανάμεσα σέ δύο κρίσιμες πράξεις. 'Ο 'Αργυρίου λέει σχετικά: "ή ἀντιστροφή τῆς 'προδοσίας' (ποιός προδίδει ποιόν) παίρνει τή μορφή άγχώδους διλήμματος, πού τελικά από συνειδησιακό καταλήγει σέ πολιτικό πρόβλημα."²⁹ 'Αλλά καί ή θέση τοῦ 'Ορέστη δέν εἶναι διαφορετική. Μάλιστα εἶναι περίεργο ότι ό 'Ιούδας μέσα στό συνειδησιακό του πρόβλημα ἀναφέρεται στή μάνα του, γιά τήν όποία, ὅπως καί γιά τίς μανάδες καί τούς ἀδερφούς τοῦ κόσμου, θά ἐνεργήσει τελικά. 'Η κατακλείδα τοῦ ποιήματος ἐκφράζει ὄχι μόνο τόν προβληματισμό τοῦ 'Ιούδα ἀλλά καί τήν αἴσθηση ότι ή πράξη του θά τόν καταδικάσει, ὅπως καί τόν ἀρχαιοελληνικό ἥρωα, σέ φυγή καί θασανιστικές μνήμες.

Καί ξέρω τί καταλαλιά τή μνήμη μου θά κυνηγᾷ.

"Ύστερα από όλα αὐτά θά μπορούσε κάποιος νά ὑποστηρίξει, ὄχι ἀδικαιολόγητα, πώς ό 'Ιούδας τοῦ 1927 εἶναι, ἀναλογικά, ό 'Ορέστης τοῦ 1914. Πάντως μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον θά παρουσίαζε ή σύγκριση ἂν μπορούσαμε νά γνωρίζουμε πόσο συνειδητά ἐπέτρεψε ό Βάρναλης αὐτήν τήν παράλληλη ἐμφάνιση τῶν δύο ἡρώων. 'Εν πάσῃ περιπτώσει τά κείμενα ἀποδεικνύουν ότι πολλά από τά ἀποκλήματα τοῦ ποιητή κατά τήν περίοδο τῆς θητείας του στήν ἀρχαία ἑλληνική μυθολογία ἐξακολουθοῦν νά ὑπάρχουν καί μέσα στήν ἐπαναστατική του περίοδο. Μέ φυσιολογικές ἀλλαγές καί ἐξελίξεις ἀλλά, ὅπωςδήποτε, μέ συνέπεια.

29. 'Ηριδανός, 1, δ.π., σ. 81.

Ἀφήσαμε τελευταῖο τὸ θέμα τῆς μάνας καὶ τὸ συναφές αἶσθημα τῆς ντροπῆς. Μιά μελέτη γιὰ τὸ ρόλο τῆς μάνας μέσα στὸ ἔργο τοῦ Βάρναλη, δίχως ἀμφιβολία, θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε σὲ ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπιγράψουμε μὲ ἀκριτοὺς ψυχαναλυτικoὺς ὁρισμούς. Πέρα ἀπὸ τὶς συνεχεῖς ἀναφορὲς γιὰ τὴ μητέρα, πού ὑπάρχουν μέσα στὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ ποιητῆ, ἡ σχέση μάνας γιοῦ καὶ στὸ “Φῶς πού καίει” καὶ στοὺς “Σκλάβους Πολιορκημένους”, μοτίβο ἀλλωστε κοινὸ στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση, δείχνει τὸ προσωπικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Βάρναλη καὶ τὴν εὐαισθησία του ἀπέναντι στὸ πανανθρώπινο αὐτὸ θέμα. Οἱ δεσμοὶ ἀνάμεσα στὸν Ὁρέστη καὶ τὴ μάνα του δὲν εἶναι λιγότερο δυνατοί, ὅσο καὶ νὰ κλείνουν αὐτὲς οἱ σχέσεις μ’ ἓνα ἔγκλημα. Σὲ ὅλες τὶς σχετικὲς ἀρχαῖες τραγωδίες ἢ “ἀρνητικὴ” αὐτὴ σχέση φαίνεται καθαρὰ. Ὑπάρχει μιὰ ἐντονη ἔλξη αἵματος πού καθοδηγεῖ τὸν ἓνα στὸ νὰ βρεθεῖ ἀντιμέτωπος μὲ τὸν ἄλλο. Μιὰ ἀνάγνωση τῶν *Χοηφόρων*, τουλάχιστον, πείθει γι αὐτὸ πολὺ εὐκολα. Ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ μιὰ τρίτη περίπτωση μάνας-γιοῦ, πέρα ἀπὸ τὴν βιβλικὴ καὶ τοῦ Ὁρέστη. Ἡ περίπτωση τῆς Ἀγαύης καὶ τοῦ Πενθέα, ὅπως παρουσιάζεται στίς *Βάκχες*, πού ὁ Βάρναλης μεταφράζει τὸ 1910. Νὰ ἀπασχόλησε καθόλου τὸν ποιητὴ μας ἡ τραγικὴ μορφή τῆς Ἀγαύης, ἔστω καὶ ἀντιθετικὰ πρὸς τὴν φυσιογνωμία τῆς Κλυταιμῆστρας; Μήπως τελικὰ οἱ δύο ἀρχαῖκές μάνες συγχωνεύονται στὴ θαρναλικὴ μορφή, πού ἀφανίζει καὶ ἀφανίζεται; Καὶ πόσο μέρος τοῦ Ὁρέστη – Πενθέα μεταθιβάζεται στίς μορφές τοῦ Χριστοῦ – Ἰούδα; Ἡ ἐρευνα αὐτὴ υπερβαίνει τὴν παρούσα ἐργασία. Γιὰ τὴ ντροπή, πάντως τοῦ Ὁρέστη, πάλι οἱ *Χοηφόρες* παρουσιάζονται ὡς πηγή. Ὁ Ὁρέστης καὶ ἡ Ἥλέκτρα (ἀνάλογα ὑπάρχει τοῦτο τὸ θέμα καὶ στὴν *Ἥλέκτρα* τοῦ Σοφοκλῆ) τονίζουν συνεχῶς τὸ ντρόπιασμά τους ἐξαιτίας τῶν αἰσchrῶν ἐργῶν τῆς μάνας τους.

Ὁρ. Εἶπες τὴν πᾶσα, ὦϊμέ, ἀτιμία της

μὰ βέβαια θὰ τὴν πλερώσῃ

τὴν καταφρόνια τοῦ πατέρα μας (435κ.)

Χο. τέτοια ἀτιμία ἀνυπόφερτη

ἀκουσες τοῦ πατέρα σου τ’ἀτιμα πάθῃ (441κκ.)

Ἥλ. Στ’ ἀτιμα ποῦ σοφίστηκαν σκεπάσματά τους

Ὁρ. Τέτοιες ντροπὲς δέ σέ σηκώνουνε, πατέρα; (494-95)

Ὁ Χορός ἀναφέρεται στή δύναμη τοῦ “θηλυκοῦ ἔρωτα” καί στῶν “ξέφρενων γυναικῶν/τίς ἄγριες ἀγάπες” (596κκ). Μάλιστα στήν κρίσιμη σκηνή πρὶν τὴν μητροκτονία ὁ Ὁρέστης καλεῖται ἀπὸ τὴ γυμνόστηθη Κλυταιμῆστρα νὰ τὴν συγχωρέσει.

*Στάσον, παιδί· καὶ ντράπου κᾶν ἐτοῦτο, γιᾶ μου,
τό στῆθος. (89κ.)*

Ὁ ἥρωας, μετὰ τὸ στιγμιαίῳ δισταγμῷ καὶ τὴν ἐπιτακτικὴ προτροπὴ τοῦ Πυλάδου, ὁδηγεῖ τὴ μάνα³⁰ τοῦ ἔξω ἀπὸ τὴ σκηνή, στὴ σφαγὴ, ἔχοντας προηγουμένως ἐκφράσει τὴν ἀποστροφή του γιὰ τὴν συμπεριφορὰ της.

*Ὁρ. Ἐλεύθερος ἐγώ, πουλήθηκα ἔξω σκλάβος.
Κλ. Καὶ ποῦ ἔναι ἡ πλερωμὴ ποῦ δέχτηκα γιὰ σένα;
Ὁρ. Ντρεπομαι φανερά καὶ τοῦτο νὰ σοῦ θρίσω. (915-17).*

Αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι ἡ ντροπὴ τοῦ Ὁρέστη, παγιδευμένου στὰ παμπάλαια ἐγκλήματα τῶν προγόνων του καὶ στὸν οἰκογενειακὸ μηχανισμό.

Ἐδῶ τελειώνει ἡ ἐξέταση τοῦ σονέτου. Μένει νὰ ρωτήσουμε ποιὸς δίνει, τελικά, τίς προτροπὲς στὸν Ὁρέστη, ὅπως φαίνονται στὸ ποίημα. Ὑποθέτω ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ προτροπὲς ἀπευθύνονται βασικά στὸν ἴδιο τὸν ποιητὴ, ἀφοῦ οὔτε τὸ ρόλο τοῦ Χοροῦ μπορούμε νὰ τοῦ ἀποδώσουμε, οὔτε νὰ δεχθοῦμε ὅτι θρίσκεται σὲ μιὰ “φιλοσοφικὴ” ἀπόσταση ἀπὸ τὸν ἥρωα. Εἶναι λοιπὸν αὐτοβιογραφικὸ τὸ σονέτο; Στὸν βαθμὸ στὸν ὁποῖο ὁ Βάρναλης ἀποκτᾷ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ τῆς “μοιραίας” του πορείας μέσα στὸν κόσμος, ναί. Αὐτὴν τὴν αἴσθηση τὴν ἐξέφρασε, ὅπως εἶδαμε, καὶ σὲ μετέπειτα ἔργα του. Ἡ ἐπαναστατικότητά τοῦ Βάρναλη δὲν χάνεται, φυσικά, ἂν ἐκφράσει ἀμφιβολίες καὶ δείξει σημεῖα κάμψης. Τουναντίον φαίνεται ἡ ἐντονὴ προσωπικότητά του καὶ ἡ ἀσκούμενη κριτικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἑαυτοῦ του. Μπροστὰ στὸ παντοτεινὸ δίλημμα τοῦ ἀνθρώπου-Βάρναλη, ὁ ποιητής, ἴσως γι’ αὐτό, νὰ διαλέγει, τελικά, τὴ σιωπὴ.

30. Ἡ ἀρχαιδρότητα γενικὴ τῆς μητρός εἶναι συνηθισμένος τύπος στὸν Βάρναλη (πρβ. τῆς θυγατρὸς, τοῦ πατρὸς). Ἀλλὰ καὶ στὴ μετάφραση τῶν *Βακχῶν* ὅπως καὶ στὴν μετάφραση τῶν *Χοηφόρων* τοῦ Γρυπάρη, ἡ συγκεκριμένη αὐτὴ γενικὴ ἀπαντᾷ πολλές φορές.