

TOLMIROS SKAPANEAS  
HOMENAJE AL PROFESOR  
KOSTAS A. DIMADIS

ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ  
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ  
ΚΩΣΤΑ Α. ΔΗΜΑΔΗ

Edición de  
*Isabel García Gálvez y Olga Omatos Sáenz*



Vitoria-Gasteiz

2012

© DE ESTA EDICIÓN:  
Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos  
Vitoria-Gasteiz

TÍTULO ORIGINAL:

Isabel García Gálvez-Olga Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANEAS. Homenaje al profesor K. A. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Α. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012.

COLABORA: *Susana Lugo Mirón*

MAQUETACIÓN: *Isabel García Gálvez y Augusto de Bago*

ISSN: 1137-7003

DEPÓSITO LEGAL: Gr. 82-97

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea eléctrico, mecánico, óptico o reprográfico, sin permiso previamente expreso de las editoras.

## Ο Κώστας Βάρναλης και ο νεοελληνικός διονυσιασμός

Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος  
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Ο Βάρναλης και η γενιά του 1910 έχουν καταγραφεί στη λογοτεχνική μας ιστορία ως οι εκπρόσωποι του νεοελληνικού διονυσιασμού. Συγκεκριμένα, το ρεύμα του διονυσιασμού συνδέει τους «μείζονες» αυτής της γενιάς, τον Άγγελο Σικελιανό, τον Κώστα Βάρναλη, το Νίκο Καζαντζάκη, το Μάρκο Αυγέρη, ποιητές που ανανέωσαν τη νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση –όπως αυτή είχε διαμορφωθεί από τον Παλαμά και τη γενιά του 1880– σε όλα τα πεδία (γλώσσα, στιχουργία, θεματική, μυθολογία, κοσμοαντίληψη), ανεβάζοντάς την σε ευρωπαϊκή και διεθνή περιωπή. Ο Κώστας Στεργιόπουλος, που ανέδειξε το φαινόμενο και καθιέρωσε τον αντίστοιχο όρο<sup>1</sup>, σημειώνει ότι όλοι οι εκπρόσωποι του νεοελληνικού διονυσιασμού είχαν ως κοινή προϋπόθεση τον αισθητισμό, που στην πρώτη δεκαετία του αιώνα εμφανιζόταν σε συνδυασμό αφενός με το συμβολισμό (Απ. Μελαχρινός), αφετέρου με τον παρνασσισμό και την αρχαιολατρεία (Κ. Βάρναλης). Και επισημαίνει τον προδρομικό ρόλο της πρώτης μεταπαλαμικής γενιάς, του Μ. Μαλακάση, του Ι. Γρυπάρη, του Λάμπρου Πορφύρα και ιδιαίτερα του κύκλου των Κ. Χατζόπουλου, Ι. Καμπύση, Δημ. Χατζόπουλου («Μποέμ»), που με όργανο τα περιοδικά *Τέχνη* και *Διώνυσος*, μετέφεραν στην Ελλάδα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα τα ρεύματα της Βόρειας Ευρώπης. Ο *Διώνυσος* ειδικότερα, με τον προγραμματικό του τίτλο και το διαμεσολαβη-

I. García Gálvez-O. Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANEAS. Homenaje al profesor K. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012, 405-420.

τικό ρόλο των πυκνών του μεταφράσεων, συνετέλεσε στην αναβίωση του διονυσιακού πνεύματος μέσω της νιτσεικής φιλοσοφίας και θεωρίας της τέχνης. Ενδεικτική σ' αυτό το σημείο είναι η μετάφραση από το Γιάννη Καμπύση των «*Διονύσου Διθυράμβων*» του Nietzsche, που γνώρισε δύο αυτοτελείς εκδόσεις: Αθήνα, 1900 και Αλεξάνδρεια, 1917<sup>2</sup>. Ακόμη πιο σημαντικό ρόλο έπαιξαν, κατά την εκτίμησή μας, οι μεταφράσεις από το Νίκο Καζαντζάκη των έργων του Nietzsche, *Η Γέννησις της Τραγωδίας* και *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, καθώς και του έργου του Henri Bergson, *Το γέλιο*, στη σειρά «Φιλοσοφική και Κοινωνιολογική Βιβλιοθήκη» του Φέξη (1912-1915)<sup>3</sup>. Τέλος, δεν πρέπει να υποτιμηθεί η συγγένεια των θεωρητικών θέσεων του Σικελιανού (όπως εκτίθενται στον «Πρόλογο» του *Λυρικού Βίου*) με το γερμανικό αντιρασιοναλιστικό κίνημα *Lebensphilosophie* και ιδιαίτερα με τον ιατροφιλόσοφο Ludwig Klages, που αντιπαράθετεί το βιοκεντρισμό στον κυρίαρχο λογοκεντρισμό του Δυτικού αστικού προτύπου<sup>4</sup>.

Όμως είναι καιρός να εξετάσουμε από κοντά τι αντιπροσωπεύει ο νεοελληνικός διονυσιασμός ως λογοτεχνικό ρεύμα, πώς εκφράζεται ειδικότερα μέσα στο ποιητικό έργο του Βάρναλη, πώς ανανεώνει την παράδοση.

Μέσα στην ποίηση του Βάρναλη το διονυσιακό στοιχείο αντιπροσωπεύεται πρώτα απ' όλα από μια σειρά αρχαιόθεμα ποιήματα, με επίκεντρο το θεό Διόνυσο και τα ομόλογα φυσικά δαιμόνια, τον Πάνα, τους Σειληνούς, αλλά και τον Πρίαπο και

---

<sup>1</sup> Κώστας Στεργιόπουλος, *Η ανανεωμένη παράδοση. Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα, Σοκόλης, 1980: 26-29. Ο ίδιος σημειώνει (ό.π., σ. 27) ότι πρώτος επεσήμανε το φαινόμενο ο Τίμος Μαλάνος (*Νέα Εστία*, τ. 98, Χριστούγεννα 1975: 44. Πρβλ. Τ. Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ. Βάρναλης*, Αλεξάνδρεια, 1944).

<sup>2</sup> Βλ. Καμπύσης Απαντα, αναστύλωσε Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Εκδ. «Πηγής», 1972: 772-776 και 790.

<sup>3</sup> Φρειδ. Νίτσε, *Η Γέννησις της Τραγωδίας*, [μτφρ. Ν. Καζαντζάκης], Αθήναι, Φέξης, 1912, Φρ. Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, Αθήναι, Φέξης 1913, Ε. Μπερζόν, *Το γέλιο*, Αθήναι, Φέξης, 1915.

<sup>4</sup> Βλ. Αγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, Α', φιλολ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1965: 64 και 67-68, όπου ο ποιητής σχολιάζει τις πνευματικές του συγγένειες, αναφερόμενος στα φιλοσοφικά κινήματα που επιδιώκουν να ξαναδώσουν στον άνθρωπο τις «Κοσμικές του διαστάσεις». Οι απόψεις αυτές αποχτούν μια νέα επικαιρότητα στην εποχή μας, κατά την οποία εντείνεται η κριτική απέναντι στην καρτεσιανή παράδοση και στη σημερινή της έκφραση, το δυτικό εργαλειώδες ρασιοναλισμό.

τους Κενταύρους<sup>5</sup>. Ο ένας άξονας αυτής της θεματικής είναι ο χορός, η μέθη, η έκσταση, η υπέρβαση της ατομικότητας και η διάχυσή της μέσα στη φύση και στο Σύμπαν. Αυτό ακριβώς είναι το στοιχείο που συνδέει τη διονυσιακή εμπειρία με την ποιητική ιδιότητα: η έκσταση, η δημιουργική «μανία», η υπέρβαση που ανοίγει το δρόμο προς τη μυστική εμπειρία, την οραματική δυνατότητα, την προφητική ικανότητα. Ο τύπος του ποιητή «Μύστη, Ιερέα και Προφήτη» (όπως τον θέλει ο Σικελιανός) είναι ευθεία προέκταση και συνέπεια του διονυσιακού πνεύματος, που χαρακτηρίζει αυτή τη γενιά. Τη ρητή σύνδεση ανάμεσα στο διονυσιακό πνεύμα και στην ποιητική έμπνευση θα τη βρούμε σε δύο σονέτα του Βάρναλη, με Υποκείμενο δράσης τον Ποιητή:

Κι από των διθυράμβων το βαγένι,  
ω αγνή Πολύμνια, στ' ασημένιο βάζο,  
που στ' άντρο σου μου χάρισες, αδειάζω  
θεικό νεχτάρι. Με τον τραγογένη  
θεούλη, που διδαχός μου 'χει γένει,  
σταφύλια στα μελίγγια μου αραδιάζω...  
(«Ο Ποιητής, Α'», *Ποιητικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1956: 164.3-8)

Στης Τέχνης σου ψηλά το ανεμοσκάλι  
μετωρισμένον κάποιον δειλινό  
του Τρυγητή, αν παιδίσκη, το λινό  
χιτώνιο χαμορίζοντας, σ' εκάλει

του χορού της να μοιραστείς τα κάλλη  
γύρω στον κληματόδετο ληνό,  
όπου με τον αράπη Σειληνό  
χοροπηδάει, μασκάλη με μασκάλη,

μην αναβάλλεις! Τον ψηλό παράτα  
της ζωής σου σκοπό και στην παράτα  
της τρέλας πρώτος πήδα! Τον αφρό

και το βιδάνι των αισθήσεων πίνε,  
και θε να νιώσεις, ω κότσυφα και σπίνε,

---

<sup>5</sup>Κώστας Βάρναλης, *Ποιητικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1956: 164, 165, 170-172, 173, 176, 177-178, 195, Προσκυνητής III, 25-40. Συναφή αρχαιόθεμα ποιήματα με διονυσιακή προοπτική είναι: Αφροδίτη (167), Αλκιβιάδης (174-175), Ο εκλεχτός (173) και στο μέτρο που το τραγικό συνδέεται με το διονυσιακό: Ορέστης (163), Προσκυνητής III (41-64).

το ξαναπέταμά σου πιο αλαφρό.

(«Ο Ποιητής, Α'», *Ποιητικά*, 1956: 165.1-14)<sup>6</sup>.

408

Στο πρώτο κείμενο ο Ποιητής συνδέεται με την Πολύμνια, τη Μούσα της λυρικής ποίησης και του χορού, και, μέσω της Μούσας, με το θεό Διόνυσο, που ονομάζει «διδάχο» του. Έτσι, το ποιητικό Υποκείμενο ομολογεί ρητά τη σχέση της ποιητικής του έμπνευσης με το χορό και το διονυσιακό πνεύμα.

Στο δεύτερο κείμενο, αφετηρία είναι η πρόκληση του χορού, ως χαρούμενης τελετουργίας που πλαισιώνει τον τρύγο και την παραγωγή του κρασιού («γύρω στον κληματόδετο ληνό»). Μέσα από τον οργιαστικό ρυθμό ο Ποιητής θα περάσει στην κατάσταση της μέθης και της «τρέλας» (έκστασης), που θα τροφοδοτήσει τη δημιουργική έμπνευση.

Ο άλλος άξονας της διονυσιακής θεματικής είναι το ερωτικό στοιχείο, τόσο στη φυσική του εκδήλωση (ως πρωτογενές σεξουαλικό ένστικτο) όσο και στις ποικίλες μυθικές του εκφράσεις. Ας δούμε δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Στο περίφημο σονέτο του Βάρναλη με τον τίτλο «Κένταυροι» αναδειχεται, μέσα από την έκρηξη των σεξουαλικών ενστίκτων, η κυριαρχία του ερωτικού στοιχείου στο φυσικό και στο ανθρώπινο πεδίο. Έχομε μια διονυσιακή ταύτιση του ανθρώπινου με το φυσικό, που πραγματώνεται σε επάλληλα επίπεδα: σε επίπεδο δρωσών δυνάμεων, μέσα στην ίδια την υπόσταση των Κενταύρων, που ενσαρκώνουν στη διπλή τους φύση, του ιπποειδούς και του ανδρός, την πρωτόγονη σεξουαλικότητα του αρσενικού· και σε επίπεδο αφήγησης, με την επιθετική εκδήλωση («γαύροι») αυτής της σεξουαλικότητας, την επιχείρηση των Κενταύρων ν' αρπάξουν τις Θεσσαλές γυναίκες· και με την εξίσου βίαιη («λαύρη») ερωτική αντίδραση των γυναικών, που συνδυάζει τη φυγή με την πρόκληση, τον τρόπο με τον πόθο μιας πρωτογονικής ερωτικής ένωσης:

Σε θεμωνιές, πηγάδια ή σε κουφάλες  
ελιών τρυπώστε, ω Θεσσαλές, που λαύρη  
σκιρτά η καρδιά σας· όλοι αφρό και γαύροι  
με τις στερνές κατηφοράνε στάλες  
της βροχής, καταρράχτες οι Κενταύροι  
με πηδήματα οργιές, κραξές μεγάλες

---

<sup>6</sup>Πρβλ. και το «Επίγραμμα», *Ποιητικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1956: 169.15, 17-20.

απ' των φαράγγων μέσα τις διχάλες  
κατάσπροι, κατακόκκινοι και μαύροι.

Αλιφασκιά, θυμάρι, χαμομήλι  
καπνίζοντας και στα ίδια τους καπούλια  
καβάλα, μες στών σύγνεφων τα τούλια

ορθοί κι ανάεροι στάθηκαν σαν ήλιοι  
και με ρουθούνια πίνουν ματωμένα  
τα μύρα των κορμιώ σας τ' αναμμένα.

(«Κένταυροι», Ποιητικά, 1956: 176.1-14)

409

Το ποίημα αυτό, μαζί με το χαρακτηριστικό σημασιακό περιεχόμενο, παρέχει και μια ομολογη ποιητική φόρμα, που μας δίνει μια ιδέα για το τί μπορεί να σημαίνει διονυσιακός λυρικός λόγος. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι ο λόγος οργανώνεται σε μακριές συντακτικές και νοηματικές περιόδους, των οχτώ και των έξι στίχων αντίστοιχα, όπου ωστόσο κυριαρχεί η παρατακτική σύνταξη και το ασύνδετο, χωρίς στίξη και με διαρκείς διασκελισμούς από στίχο σε στίχο κι από στροφή σε στροφή, έτσι που να είσαι αναγκασμένος να τον απαγγείλεις μονορούφι, χωρίς αναπνοή· ενώ παράλληλα, η ακουστική του συγκροτείται από ηχηρές ομοιοκαταληξίες και πυκνές εσωτερικές συνηχήσεις, που παράγουν ένα γάργαρο ρυθμό και καθιστούν την αρθρωτική λειτουργία μια δύσκολη και ταυτόχρονα απολαυστική άσκηση. Όλοι αυτοί οι παράγοντες συντείνουν στην εντύπωση ενός χειμαρρώδους λόγου, που ρέει γάργαρα κι αβίαστα, την ίδια στιγμή που έχει ν' αντιμετωπίσει και να υπερβεί τους αυστηρούς περιορισμούς της έντεχνης φόρμας του σονέτου. Απ' αυτή την αφανή διαλεκτική ανάμεσα σ' ένα χειμαρρώδη λυρισμό και σ' ένα εξαιρετικά αυστηρό και δεσμευτικό πλέγμα κανόνων προκύπτει ο δυναμισμός της ποιητικής έκφρασης· που μέσω ενός περίτεχνου ισομορφισμού μορφής-περιεχομένου καταφέρει να μεταδώσει μια αισθητικής κατηγορίας ψυχοσωματική έξαρση, ομολογη προς τη διονυσιακή μέθη.

Την ανάλογη αίσθηση αποκομίζουμε από τα σονέτα των πρώτων *Λυρικών* του Σικελιανού, που είναι συντεθειμένα με τους ίδιους κανόνες και την ίδια τεχνική.<sup>7</sup>

Φυσικά, ο διονυσιακός λυρισμός του Βάρναλη και της γενιάς του δεν εκφράζεται μονοσήμαντα με τη φόρμα του σονέτου.

---

<sup>7</sup> Βλ. ιδιαίτερα τα σονέτα «Δωρικό», «Στον Ακροκόρινθο», «Τρεχαντήρα», «Thalassia»: *Αγγελου Σικελιανού, Λυρικός Βίος*, Β', *Λυρικά* (Σειρά πρώτη), Αθήνα, Ίκαρος, 1966: 81, 84, 85, 86.

Αντίθετα, οι ποιητές αυτοί έδειξαν μεγάλη ευρηματικότητα στο πεδίο της στιχουργικής, δοκιμάζοντας μια μεγάλη ποικιλία μικρών ρυθμικών όπως και μακρόπνοων τελετουργικών στίχων, ανορθόδοξους συνδυασμούς με συνεχείς ρυθμικές μετατροπές (από ιαμβικό σε τροχαϊκό μέτρο και αντίστροφα), όπως και την πλατιά κοίτη του ελευθερωμένου στίχου.<sup>8</sup>

410

Στα επόμενα παραδείγματα ένα από τα κριτήρια επιλογής είναι και η μετρική ποικιλία. Ένα δείγμα χορευτικού μετρικού ρυθμού:

Να! με το σγουρό του γέني  
ο αδελφός ο Πάνας βγαίνει  
ίδρο στάζοντας λερό  
κι έρωτας αστροπελέκι,  
στ' ακροκέρατό του στέκει  
τ' όρθιο και το σουβλερό.

Και ρεκάζοντας ανάρια,  
παίζουνε τα κουκουνάρια  
στο λαιμό του τον χοντρό  
και τα νυχοπόδαρά του  
αντηχάνε τη χαρά του  
σε στουρνάρι αστραφτερό.

Και στη φούχτα του, σα χιόνι,  
της γλυκειάς Οπώρας λιώνει  
το χεράκι που εβωδά  
κι είναι των Ηλύσιων πύλη  
του κορμιού της η καμπύλη  
που όλο πιότερο λυγά. [...]

Με κορμιά ζερβά γυρμένα  
και με χέρια ριζωμένα  
ο ένας στ' αλλουνού βαθιά  
αρχινάνε να σβουρίζουν  
και μαλλιά κι ουρά ανεμίζουν  
κόκκινα σαν τη φωτιά.

---

<sup>8</sup> Σημειώνουμε τη χαρακτηριστική χρήση – κοντά στα δισύλλαβα – των ρυθμικών τρισύλλαβων μέτρων (του δακτυλικού, του μεσοτονικού και πιο πολύ, του αναπαιστικού) από το Βάρναλη κυρίως, την αξιοποίηση της τεχνικής των τσακισμάτων του δημοτικού τραγουδιού από το Μάρκο Αυγέρη, την εφεύρεση του ιαμβικού δεκαεφτασύλλαβου από τον Καζαντζάκη, την εντυπωσιακή ρυθμική ποικιλία των ετερόμετρων ελευθερωμένων στίχων του Σικελιανού (Αλαφροίσκιωτος, Πρόλογος στη Ζωή, Λυρικά, Α' και Β').



Και σηκώνοντας το τράγιο  
πόδι ορθό και πότε πλάγι' ο  
τσομπανόθεος πεταχτά  
την συντρόφισσα κερά του  
με την άκρη του κεράτου  
στο βυζί τήνε κεντά.

Και τα στήθια του, όλο σκόνη,  
η αναπνιά του τα φουσκώνει  
σα φυσούνα που σφυρά  
κι η φλογέρα, ωσάν αηδόνι  
του Ιλισσού, θερμό τους δώνει  
το ρυθμό της στα σφυρά...

(«Ο χορός του Πανός και της Οπώρας», *Ποιητικά*, 1956: 170-172)

411

Στην κατηγορία που αντιπροσωπεύει αυτό το ποίημα συνδυάζονται ο χορός που οδηγεί στη διονυσιακή έκσταση, με τα φυσικά δαιμόνια (τον Πρίαπο, τον Πάνα, τους Σατύρους ή τους Κενταύρους), που προσωποποιούν τα ερωτικό πνεύμα της φύσης.

Στο επόμενο ποίημα, το ερωτικό στοιχείο ως ένστικτο αναπαραγωγής («το γαιδούρι το βαρβάτο») συνδέεται με την κοινωνική του θεσμοθετημένη έκφανση, το γάμο (γαμπρός), και παίρνει μέσω της τελετουργίας της θυσίας (στο θεό Πρίαπο), θρησκευτικό περιεχόμενο:

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

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

.....  
Πόψε παντρέβομαι. Γι' αφτό  
σου αξίζει τέτοιο ένα σφαχτό  
κοτσονάτο  
εσένα, Πρίαπε ασκημομούρη,  
που σαι και σύ σαν το γαιδούρι  
το βαρβάτο.

(«Θυσία», *Ποιητικά*, 1956: 195.1-12, 19-24)

Η εκδήλωση του διονυσιακού πνεύματος δεν περιορίζεται στα μυθολογικά θέματα ούτε στα αρχαιόθεμα μόνο ποιήματα του Βάρναλη. Το αντίστοιχο διαπιστώνουμε και στα ποιήματα που η θεματική τους συνδέεται με τη σημερινή κοινωνική πραγματικότητα. Μέσα στα *Ποιητικά* του Βάρναλη, θα συναντήσουμε μια ολόκληρη σειρά γυναικείες φιγούρες, που υλοποιούν στο σύγχρονο κοινωνικό περιβάλλον ρεαλιστικές εκδοχές του διονυσιακού ενστίκτου. Μια χαρακτηριστική εκδοχή είναι η πληθωρική σεξουαλικότητα πολλών γυναικείων χαρακτήρων, σε συνδυασμό με την ελευθεριότητα της ερωτικής συμπεριφοράς. Οι ηρωίδες αυτού του τύπου προσφέρουν χωρίς προσχήματα τον έρωτα σε όλα τα αρσενικά. Τέτοια η Αριστέα στο «Φως που καίει», τέτοια η γυναίκα του Τρελού στους «Σκλάβους Πολιορκημένους», κι από τα *Ποιητικά* η Τάνια του ομώνυμου ποιήματος, η Γοργώ του «Συμποσίου», η «λάγνα χαβανέζα» της «Ζούγκλας», η Αγάθη του «Ήταν αργά», η χήρα η Σόνια του «Σκέρτσου». Το τρίτο μέρος από «Το φως που καίει» αρχίζει με το «κατάγυμνο σώμα» της Αριστέας, που «ταυνύται», γεμάτο ερωτική πρόκληση:

Δυο στηθολέιμονα ζεστά  
κορφώνουν ίσα και μπροστά  
για μένα και για τον καθένα.  
Αν μου τ' αγγίξουν έτσι δά,  
η μέσα πλάση μου πηδά,  
η μέσα λάσπη μου παρθένα.

Μερί και γάμπα μου χυτά  
σε μάτια ορθάνοιχτα μπροστά  
άξαφνο θάμπωμα τα γδύνω  
κι ολώνε κόβεται η μιλιά,  
μα τραγουδάνε τα πουλιά,  
όντας τα δείχνω και τα δίνω. [...]  
Απ' την αφράτη μου κοιλιά  
περνάν αμάξια με βιολιά,  
προσκυνητάδες караβάνια...

(«Η Αριστέα», *Ποιητικά*, 1956: 75.1-12, 77.1-3)

Ορισμένα ακόμη ανάλογα παραδείγματα, που φανερώνουν τη διονυσιακή ποιότητα του ερωτικού ενστίκτου:

Χειλάκια μισανοίγοντας φλογάτα,  
δαχτυλίδι που σ' όλα το ταιριάζεις  
τα στόματα, χαμογελάς και βγάζεις  
τη γλωσσίσσα σου κόκκινη, σα γάτα.

Τ' άπλερά σου χαιράμενη μικράτα  
σ' όλους δεξιά ζερβά σου τα μοιράζεις

αξεθύμαστα κι άσωστα! Ω! που βράζεις  
σε πυρωστιές γονάτων [...]

(«Τάνια», *Ποιητικά*, 1956: 168.1-8)

Μουσελίνα τέζα  
σ' ορθοβύζι ντούρο  
προσωπάκι σκούρο-  
λάγνα χαβανέζα!

(«Ζούγκλα», *Ποιητικά*, 1956: 194.1-4)

Έναν είχε το συμβίο,  
τον καλό κουμπάρο δύο,  
τρίτον, παλικάρι αφό,  
του συμβίου τον ανηψό.

*Μονοιασμένοι, αγαπημένοι,  
τέσσερεις αγκαλιασμένοι!*

(«Ήταν αργά», *Ποιητικά*, 1956: 206.9-14)

Ακράταγοι και θαυμαστοί  
καλπάζανε γοφοί μαστοί  
με τα βιολιά της μουσικής  
ολάκερη φύλλον συκής.

(«Σκέρτσο», *Ποιητικά*, 1956: 227.5-8)

Η κοινή ισοτοπία (το κοινό «τάξημα») που συνδέει όλα αυτά τα παραδείγματα είναι η προσφορά σε όλους, η ερωτική ένωση κι η ευδαιμονία που παράγει, η συνεκτική δύναμη του ερωτικού στοιχείου· η γυναικεία σεξουαλικότητα γίνεται ο συνδετικός ιστός μιας καθολικής ενότητας προς την οποία ρέπουν όλα τα όντα (πρβλ. «μονοιασμένοι, αγαπημένοι, τέσσερεις αγκαλιασμένοι»). Κανείς υπαινιγμός σε απαγορευτικούς κώδικες ερωτικής συμπεριφοράς, απ' όπου να αναδύεται κάποια σκιά ηθικής καταδίκης. Αντίθετα, τονίζεται η ιερότητα της αναπαραγωγικής πράξης:

Κρεβάτι εσύ, όπου γνώρισα το μέγα σκίρτημα, άξο  
της Άγιας Τράπεζας μικρή αδερφή να σε φωνάξω

(*Ποιητικά*, 127, II, 5-6).

Έτσι η δεσπόζουσα ισοτοπία που προκύπτει είναι το ερωτικό ένστικτο ως συνεκτική δύναμη μεταξύ των ανθρώπων· η γυναίκα από τη μια, όλοι οι άντρες από την άλλη: η ερωτική πρόκληση – η έλξη που ασκεί το ερωτικό κάλλος– και η ανταπόκριση, που εκφράζεται ως ενστικτώδης ροπή προς ένωση, η οποία όσο δεν πραγματώνεται μετασχηματίζεται σε οδύνη (πόθος > οδύνη) που

ζητά να βρει τη πλήρωση μέσα από την ένωση με το αντικείμενο του πόθου:

Μπροστά σε κόκκινο πανί  
τάβροι φρουμάζουν Ισπανοί  
και τυφλορμούσανε μπροστά σου!  
– Καμάκωσέ μας αλλά ... στάσου.

(«Σκέρτσo», *Ποιητικά*, 227.9-12)

414

Στο ρήμα «καμάκωσέ μας» υποδηλώνεται η ένταση του πόθου για ερωτική ένωση με το ερώμενο αντικείμενο, έστω κι αν σημαίνει θάνατο. Αυτό το συσχετισμό του έρωτα με το θάνατο, θα τον βρούμε ρητότερα διατυπωμένο στο «Φως που καίει», ως βασική βιωμένη αλήθεια από το Ποιητικό Υποκείμενο: το ερωτικό ένστικτο στη βαθύτερη ουσία του ταυτίζεται με το ένστικτο του θανάτου.

Κι αυτός ο σκοτεινός ανθός,  
ο σκοτεινότερος βυθός  
σ' όλα τα σκότη και τα βάθη,  
ωσάν το θάνατο χτυπά  
όποιοι θέλει κι αγαπά  
κοντά πολύ ναν τότε μάθει.

(«Αριστέα», *Ποιητικά*, 1956: 75-76)

Η προοπτική αυτή τοποθετεί το ένστικτο του θανάτου στην προέκταση του ερωτικού ενστίκτου και μας καθοδηγεί να δούμε το ερωτικό ένστικτο ως ροπή απάρνησης, δηλ. κατάργησης του ατομικού Εγώ, ακραία συνέπεια της οποίας είναι η πλήρης και οριστική κατάργηση της ατομικότητας, δηλ. ο θάνατος. Είναι φανερό ότι μ' αυτή την προοπτική η προβληματική του έρωτα παίρνει μια φιλοσοφική διάσταση. [Άδης και Διόνυσος είναι το ίδιο, σύμφωνα με την παλιά ρήση του Ηράκλειτου.] Και μας επιτρέπει να κατανοήσουμε από μια καινούρια οπτική το ρόλο ορισμένων χαρακτήρων στις μεγάλες συνθέσεις του Βάρναλη. Ο Προμηθέας και ο Ιησούς στο *Φως που καίει*, παρ'ότι αντιπροσωπεύουν δυο διαφορετικές κοσμοθεωρήσεις σε διαλεκτική αντιπαράθεση, έχουν ένα ουσιώδες κοινό στοιχείο: πέθαναν κι αναστήθηκαν κι οι δυο, είναι θεοί της αγάπης κι οι δυο, ενώνουν τους πιστούς των κι οι δυο.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο μπορούμε να κατανοήσουμε το ρόλο της Παναγίας τόσο στο *Φως που καίει* («Η μάνα του Χριστού»), όσο και στους *Σκλάβους Πολιορκημένους* («Οι πόνοι της Πανα-

γίας»). Η Παναγία αντιπροσωπεύει το αρχέτυπο της Θεάς-Μάνας, και μ' αυτή την προοπτική προσλαμβάνεται και ως μετωνυμία της Μάνας-Γης. Με τη στοργή, την καρτερία και τη μέχρις αυτοθυσίας αφοσίωση στο τέκνο της, γίνεται ταυτόχρονα πηγή, υποκείμενο και αντικείμενο της διονυσιακής ροπής για υπέρβαση της ατομικότητας:

Ω, χώμα, που τραγουδιστά σε πίνει ο πέφκος ο βαθής.  
όσο που μπάρσαμο πικρό στα φύλλα του να σουρωθείς,  
μέσα σου χάνομαι κι εγώ, τα σπλάχνα γλύκανέ μου. [...]

415

Αχ, η καρδιά μου δε βαστά το μέγα ψήλος ναν το δει!  
Δεν τον αφήνω η Μάνα του μιαν πιθαμή να φύγει!  
Μη μεγαλώσει μου ποτέ κι όλα τα χρόνια, αβγή-βραδύ,  
πάντα μωρό να σφίγγεται στον κόρφο μου τα ρίγη.

(Οι πόνοι της Παναγίας: «Σκλάβοι Πολιορκημένοι»,  
Ποιητικά, 102.6-8, 103.13-16)

Μια πιο ενδεικτική και συγκεκριμένη έκφανση της ίδιας ροπής αντιπροσωπεύει η Μαγδαληνή στο *Φως που καίει* και η Γυναίκα στους *Σκλάβους Πολιορκημένους*. Πολύ εύγλωττα πάνω σ' αυτό είναι τα ακόλουθα παραθέματα:

Κι ένιωσα ορμή ασυγκράτητη στα πόδια σου να κυλιστώ.  
Είδα να σειέται μέσα μου ψυχή παρθένα ως τώρα.  
Την εφτυχιά τη γνώρισα στο δόσιμο χωρίς μιστό,  
τη λεφτεριά, στο σκλάβωμα σε κάποιο ιδανικό σωστό  
και την υπέρτατ' ηδονή στον πόνο, άξια γνώρα.

Και στους φτωχούς μοιράζοντας τα υπάρχοντά μου (ασημικά,  
διαμαντικά, μεταξωτά, μπαξέδες και παλάτια)  
τα βήματά σου ακλούθησα, που κι αν τα σβηρούσε ταχτικά  
στον άμμ' ο αγέρας του βραδιού, σα φώτα μένανε γλυκά  
για πάντα σ' άμμο και ψυχή και σ' ακοές και μάτια.

(Η Μαγδαληνή: «Το Φως που καίει», Ποιητικά, 69.1-10)

Στη σιδερήν αγκάλη σου, γεμάτη νότια κρούα,  
να γέβομαι σκλάβο πιστή την άγια ελευτερία.

(Η Γυναίκα: «Σκλάβοι Πολιορκημένοι», Ποιητικά, 127, II, 13-14)

Το κοινό στοιχείο σ' αυτά τα παραθέματα είναι η ευτυχία που προκύπτει από το δόσιμο χωρίς ανταπόδοση, από την ανιδιοτελή προσφορά, η ελευθερία που κατακτάται με τη δέσμευση σ' ένα ιδανικό ή σ' ένα αγαπημένο πρόσωπο. Αυτά αποτελούν καθαρή εκδήλωση μιας διονυσιακής ιδιοσυγκρασίας, που βρίσκει την

πλήρωση και την ευδαιμονία της όχι στην επιβολή και την αρπαγή, αλλά στην απόσβεση της ατομικότητάς της μέσα από την ταύτιση με το αγαπημένο πρόσωπο ή μέσα από την υπαγωγή της σ' ένα ευρύτερο πόλο έλξης: το ιδανικό ή το θείο<sup>9</sup>.

Έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε πώς συνδέεται ο «Στυλίτης» με το γενικότερο κλίμα και το πνεύμα της ποίησης του Βάρναλη. Ο ασκητής που ζει πάνω σ' ένα στύλο ώσπου να πεθάνει αποτελεί μια ακραία έκφραση του διονυσιακού ενστίκτου ως ενστίκτου απάρνησης της ατομικότητας [*«Τα ἄχρεια ὅλα, ἀν ὅλα τα στερεῖσαι», «Στυλίτης», Ποιητικά 192.17*] και ολοκληρωτικής αφομοίωσης μέσα στην καθολική Κοσμική αρχή, τη θεότητα, που το ποιητικό υποκείμενο (ο «στυλίτης») ονομάζει ρητά *Θεό-Αγάπη*:

Να! της αγάπης ο άστερας, φλογάτο κρίνο.

(*Ποιητικά, 191.1*)

Στο ίδιο ποίημα η ροπή της απάρνησης της ατομικότητας εκδηλώνεται ως ένστικτο θανάτου:

εμένα η θέλησή μου, μ' έχει εδώ στεγνώσει  
πέτρα την πέτρα, κάθε μέρα να ετοιμάζω  
το λυτρωμό μου με του θανάτου τη γνώση.

(*Ποιητικά, 191.10-12*)

Η ταύτιση της θεϊκής ουσίας με την αγάπη εκδηλώνεται στο ποίημα ως θρησκευτικότητα, δηλ. ροπή ταύτισης με το θείο.

Τι κάθε μέρα και ψηλότερα ψηλώνω  
για να σε φτάσω, Θεέ μου Αγάπη, όπου κι αν είσαι,  
πιο πάνω από ζωή και θάνατο και χρόνο.

(*Ποιητικά, 192.13-15*)

Αλλά η αγάπη ως πεμπτουσία του θείου δε λειτουργεί βέβαια μονομερώς ως αίτημα ένωσης ανθρώπου – θεού, αλλά εξίσου και ως αίτημα ενότητας μεταξύ των ανθρώπων. Στους *Σκλάβους Πολιορκημένους*, ο ποιητής, με χαρακτηριστικό διάμεσο τη γυναίκα, κατεξοχήν ερωτική φύση, αναδείχνει –σε συνδυασμό με μια ευ-

---

<sup>9</sup>Ομόλογη εκδήλωση του διονυσιακού ενστίκτου είναι η υπέρβαση του αισθήματος ατομικής ιδιοκτησίας. Η Μαγδαληνή μοίρασε όλα της τα υπάρχοντα στους φτωχούς και ακολούθησε το Χριστό (*Ποιητικά, 69.6-10*, βλ. το παράθεμα ε.π.).

θεία διακειμενική αναφορά στο *Λάμπρο* («Η Ημέρα της Λαμπρής») του Σολωμού– τη λειτουργία της αγάπης ως συμφιλίωσης των ανθρώπων, απ' όπου προκύπτει το αίτημα της ειρήνης:

Ανάστασ' είναι σήμερα. Παιδιά, γυναίκες, γέροι  
κόκκινο αβγό στην τσέπη τους, χρυσό κερί στο χέρι. [...]

Της εκκλησιάς φουντώσανε δάφνη πολλήν οι στύλοι.  
Ειρήνη! ειρήνη! φιληθείτε οχτροί μαζί και φίλοι.

(Ποιητικά, 128.5-6, 9-10)

417

Το παράθεμα όταν το διαβάζεις από τη σκοπιά του νεοελληνικού διονυσιασμού, εμπεριέχει πολλαπλές συνδηλώσεις. Το σχήμα *Θάνατος-Ανάσταση* είναι ένας συνδετικός κρίκος ανάμεσα στους μύθους του Χριστού και του Διόνυσου, που μας επιτρέπει να διαβλέψουμε την αναλογία ανάμεσα στη χριστιανική αγάπη και το διονυσιακόν έρωτα· και να τις κατανοήσουμε ως ομόλογες εκφράσεις του ίδιου πρωτογενούς, αρχέγονου ενστίκτου, που έχει μια οντολογική εκδήλωση, τη θρησκευτική πίστη, και μια κοινωνική εκδήλωση, το αίτημα της συναδέλφωσης και της ειρήνης (αίτημα χριστιανικό μαζί και σοσιαλιστικό). Ο διονυσιακός Βάρναλης μετασχηματίζει σε κοινωνική αλληλεγγύη τις θρησκευτικές εκφράσεις του διονυσιακού ενστίκτου.

Στο ποίημα «Στυλίτης» ο μετασχηματισμός αυτός εμφανίζεται με το τέχνασμα του «Πειρασμού». Η πραγμάτωση του αιτήματος ως πλήρους ταύτισης με το Θεό-Αγάπη, «πάνω από ζωή και θάνατο και χρόνο», επιδιώκεται μέσω της απόλυτης απάρνησης των ατομικών βιολογικών αναγκών, που οδηγεί το ποιητικό υποκείμενο σε μια κατάσταση παραληρηματική, μεταξύ ζωής και θανάτου. Σ' αυτή την κατάσταση, εμφανίζεται με ψυχολογική ευστοχία ο «Πειρασμός», για να ταράξει τη βεβαιότητα του ασκητή:

Κουνήσου!

Δε σώζεις την ψυχή σου, τους κυρίους του Κόσμου,  
με τη φυγή, την αρνησιά και τη θανά σου.

Όχι με λόγια, μ' έργα τ' Άδικο πολέμα!

Κι όχι μονάχος! Με τα πλήθη συνταιριιάσου! [...]

Κι άμα θα σπάσουν οι αλυσίδες τ' αδερφού,  
η λεφτεριά η δικιά του θα `ναι λεφτεριά σου»

(Ποιητικά, 193.4-10)

Έτσι ο ποιητής αφενός αναδείχνει τη βαθύτερη συγγένεια οντολογικού και κοινωνικού, αφετέρου εγκοσμιώνει τη μετα-

φυσική εκδήλωση του διονυσιακού μετασχηματίζοντάς τη σε κοινωνική. Το εύρημα του Πειρασμού υπογραμμίζει την ιδεολογική αντίθεση ανάμεσα στη μεταφυσική και την κοινωνική έκφραση του διονυσιακού ενστίκτου

αρνητική διέξοδος vs θετική διέξοδος  
παθητική στάση vs ενεργητική στάση

418

Επιβεβαίωση αυτής της ανάγνωσης προσφέρει το ποίημα με το σημαδιακό τίτλο «Ένας-Όλοι». Εκεί η έκφραση του διονυσιακού ενστίκτου εμφανίζεται ως επώδυνη ισόβια αναζήτηση, που ονομάζεται εναλλακτικά «χαρά μου» (άρα, αίτημα ευδαιμονίας, πληρότητας), «Ιδέα θεά μου» (θρησκευτική -ιδεολογική ροπή), «φλόγα μου αστρική» (άρα οντολογική οδύνη):

Είτε μοναχός μου κι είτε μ' αλλουνούς,  
στη λασπιά του κόσμου και στους ουρανούς, [...]

είτε με τη λύρα την ποιητική  
είτε με την πείρα και τη λογική' [...]

είτε κρασωμένος είτε νερωτός  
είτε κλειδωμένος είτ' αμολητός [...]

από τα μικράτα ως τα γηρατειά  
(τότε που μ' εκράτ' ακράταγη φωτιά,  
τώρα, που με παίρνει χάρου προσταγή  
και βαριά με γέρνει στην αχόρταη γη)

σ' όλα τα στοιχεία τα παντοτινά,  
σ' όλα τα ψυχία τα καθημερνά  
σε ζητώ χαρά μου, τόση δα χαρά!  
Μάιδε στα όνειρά μου μάιδε μια φορά!

Θά πρεπε να πέσω σ' άπατον γκρεμό,  
θά πρεπε να δέσω πέτρα στο λαιμό,  
αν Ιδέα θεά μου, φλόγα μου αστρική,  
δεν κοιτούσες χάμου να κοιτάξω εκεί.

(Ποιητικά, 189.1-2, 7-10, 13-24)

Οι απανωτές διαζευτικές φόρμες αναδείχνουν με μεγάλη έμφαση αυτή τη ροπή, που η διονυσιακή της ποιότητα αποκαλύπτεται από την αυτοκαταστροφική τάση που προβάλλει ως μοναδική εναλλακτική εκδοχή της επιζητούμενης πληρότητας (θά 'πρεπε να πέσω σ' άπατο γκρεμό κλπ.). Μέσα στον χαρακτηριστικά διονυσιακό παροξυσμό της αναζήτησης, μια απροσδόκητη διέξοδος προσφέρεται: η ταύτιση του ατόμου με την ανθρωπότητα, του ενός με το σύνολο:



Σωτηρία για σένα και ξεχωριστή  
δεν υπάρχει (για Ένα!), πριν σωθούν αυτοί.

(Ποιητικά, 189.27-28)

Έτσι το επιτακτικό αίτημα της πληρότητας μετατάσσεται από το μεταφυσικό στο κοινωνικό πεδίο, από το ιδεατό και ανέφικτο στο πραγματικό και πραγματώσιμο, όπου η πλήρωση έρχεται μέσα από την ανθρώπινη αλληλεγγύη, τη συντροφικότητα, τον κοινό αγώνα για την κοινή ευτυχία.

Η διονυσιακή θεματική πρωτοεμφανίζεται συγκροτημένη στον *Προσκυνητή*, όπου ο μύθος και η τελετουργία τοποθετούνται μέσα στα κοινωνικά και πολιτισμικά τους συμφραζόμενα. Ο *Προσκυνητής* (1919) είναι ένα έργο κλειδί μέσα στη δημιουργική ανέλιξη του ποιητή. Αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στη νεανική και την ώριμη δημιουργία του. Σ' αυτό το έργο εμφανίζεται συγκροτημένος ο διονυσιασμός του Βάρναλη και αναδειχνεται η θεμελιώδης συγγενεία του με το μαρξισμό σε επίπεδο βάθους. Εκεί ο ποιητής μεταγράφει τη διονυσιακή κοσμοαντίληψη στο ιδεολογικό της ισοδύναμο, που είναι το όραμα μιας σοσιαλιστικής κοινωνίας. Στη σπουδαία αυτή σύνθεση ο Βάρναλης επιχειρεί να δώσει στη σοσιαλιστική ιδεολογία μια οντολογική θεμελίωση. Το θέμα είναι μεγάλο και απαιτεί χωριστή μελέτη.

Στην προβληματική που αναλύσαμε παραπάνω διακρίνομε πολλαπλές παραμέτρους. Η πρώτη είναι η νιτσεϊκή ερμηνεία του διονυσιακού πνεύματος, όπως διατυπώνεται στη *Γέννηση της τραγωδίας*. Η ευρύτητα με την οποία ερμηνεύεται το διονυσιακό πνεύμα σε αντιδιαστολή προς το απολλώνιο, ως αρχέγονη ροπή κατάργησης της ατομικότητας και επιστροφής στη μεγάλη Κοσμική μήτρα, βρήκε στους Έλληνες ποιητές αυτής της γενιάς (το Σικελιανό, το Βάρναλη, τον Καζαντζάκη και στη συνέχεια, στο Βρεττάκο) μια βαθιά, ουσιαστική ανταπόκριση που θα μπορούσε να ερμηνευτεί, με τη σειρά της, από ενδεχόμενα ομόλογα προσωπικά ή πολιτισμικά βιώματα, που τροφοδότησαν μια αξιοθαύμαστη δημιουργική ευφορία.

Η δεύτερη παράμετρος είναι η θεωρία του Freud, που αναγνωρίζει το σεξουαλικό ένστικτο ως το πρωταρχικό στοιχείο που ορίζει το ασυνείδητο και διαμορφώνει την προσωπικότητα (το «Εγώ»), μέσα από τους μηχανισμούς κοινωνικοποίησης του ανθρώπου (το «Υπερεγώ»). Σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, όλες οι δημιουργικές εκφράσεις του ανθρώπου είναι καρπός μιας σύνθετης διαλεκτικής μέσω της οποίας πραγματοποιείται η «εξαύλωση» του σεξουαλικού ενστίκτου.

Η αξιοποίηση αυτής της θεωρίας γίνεται ευανάγνωστη στο *Φως που καίει*, με τις τρεις εξαυλώσεις της Αριστέας, που στην αρχική της εμφάνιση είναι η προσωποποίηση της σεξουαλικής πρόκλησης. Αυτό το πανσεξουαλικό θηλυκό «εξαυλώνεται» διαδοχικά σε «Πατρίδα» («η Πολιτεία των αφεντάδων»), «Θρησκεία» («που σβήνει κάθε πεθυμιά για τον απάνω το ντουνιά»), και «Τέχνη» («που νικά την ύλη με το ιδανικό»).

420

Η τρίτη παράμετρος είναι η μαρξιστική θεωρία, που λειτουργεί (μέσω κυρίως της ειρωνείας, της σάτιρας και της παρωδίας), ως κριτική της ιδεολογίας, αποκαλύπτοντας και καταγγέλλοντας τη φενάκη της ιδεολογίας, δηλ. την ιδεολογική αλλοτρίωση των ανθρώπων.